



THEATRON

17. évf. 2. szám
2023. nyár

Oldd le bölcsességed pszajkó-sarját!

THEATRON

Oldd le bölcsességed pszájka-sarát!

Színháztudományi periodika
17. évfolyam, 2. szám
2023. nyár

Szerkesztőség, kiadó:
Theatron Műhely Alapítvány
1041 Budapest
Kiss János utca 4/A.

E-mail: theatronalapitvany@gmail.com

A kiadásért felel: Jákfalvi Magdolna
Főszerkesztő: Kékesi Kun Árpád

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

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

nka
Nemzeti Kulturális Alap



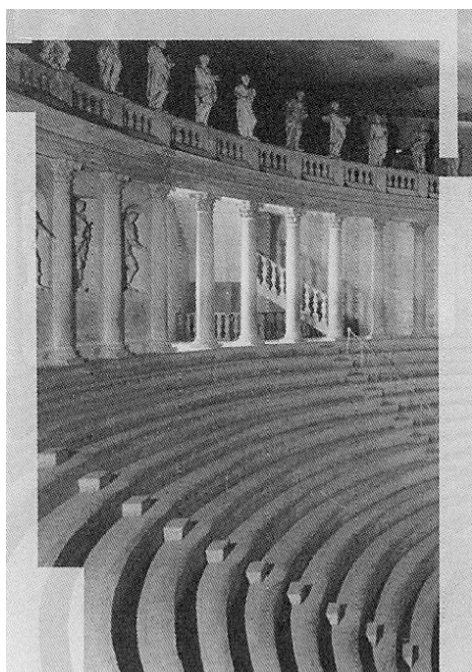
studium
prospero
alapítvány

MEGVALÓSULT A MAGYAR KORMÁNY
TÁMOGATÁSÁVAL

MINISZTERELNÖKSÉG
NEMZETPOLITIKAI ÁLLAMTITKÁRSÁG

BETHLEN GÁBOR
Alap

ISSN14189941



Tartalom

Renaissance reloaded

3 **Átírható-e Shakespeare?**
ZÁVADA PÉTER

22 **A történetyszálakra épülő színdarabírási módszer**
A C1G, avagy Julius Caesar meggyilkolása
MOHÁCSI ISÓ ISTVÁN

44 **Teológiai és rituális horror**
KOLTAI M. GÁBOR

History rethought

57 **Mi történt a történelemmel? Résztevő-megfigyelői gondolatok egy „autobiografikus paktumról” (Lejeune)**
KISS GABRIELLA

76 **Játékosság és fegyelem Jacques Copeau tréningjében**
KOZMA GÁBOR VIKTOR

86 **Artaud önarcképeinek kegyetlensége**
ERDÉLY PEROVICS ANDREA

91 **Egy mások fátyol széttépése. Testkísérletek Samuel Beckett drámáiban**
JESZMÁS LÁSZLÓ

105 **A nemhierarchikus dramaturgiák néhány esete**
ZSIGÓ ANNA

„Gentlemen, the Marionette!”

120 **Az emberi test és a báb kapcsolata**
BÁLINT ZSÓFIA

133 **A poszthumán színterek bábszínházi formában való megelevenedése**
Keresztes Tamás *Frankenstein*-rendezésében
LOKODI ANNA-ALETTA

Let's Philther now!

148 **A színház mint menedékhely.** Szabó Ernő: *Éjjeli menedékhely, 1948.*
MOLDOVÁN ORSOLYA

161 **Az eklekticizmus lázadása.** Tompa Gábor: *Hamlet, 1987.*
KINCSES RÉKA

176 **Az idő komédiája.** Nagy József: *Comedia Tempio, 1990.*
GÁL ESZTER

RöVü

186 **Bajza József a Nemzeti Színház élén**
(Szalisznyó Lilla: *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből: Bajza József színiigazgatói működése: Kritikai kiadás*)
GAJDÓ TAMÁS

191 **A rekonstrukcióhoz alkotó fantázia kell**
(Csiszár Mirella és Gajdó Tamás, szerk.: *Színháztörténet nagyítóval: Források a magyar színjátszás történetének tanulmányozásához, 1920–1949*)
CSELLE GABRIELLA

196 **Több, mint portrészorozat**
(Doma Petra: *Az idegen vonzásában: Sadayakko, Matsui Sumako és Hanako: színésznők az interkulturális színház kontextusában*)
JÁMBOR JÓZSEF

202 **A figyelem szubsztanciája – színház, mely nem hagy magunkra**
(Visky András: *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé*)
SZÉKELY ROZÁLIA

208 **Júlia célpontja**
(Declan Donnellan: *Színész és célpont*)
RAINER-MICSINYEI NÓRA

213 **E számunk szerzői**

Átírható-e Shakespeare?

ZÁVADA PÉTER

1. Bevezetés

Shakespeare drámáinak átírására (és nem csupán fordítására) színpadi íróként csak abban az esetben vállalkozhatunk, ha képesek vagyunk fölülkerekedni a bénító alázaton, melyet az autonóm és omnipotens szerző metafizikai elgondolása iránt érzünk, és félre tudjuk tenni a Stanley Cavell szavaival „hamis csodálatnak”¹ (false praise) nevezett hálát, mely az egységes shakespeare-i szövegkorpusz pusztá feltételezése okán tölt el bennünket. Annak érdekében, hogy ehhez hasonló ikonoklasmusra vetemedhessünk, elengedhetetlen, hogy ha csak részben is, de megkíséreljük elsajátítani a shakespeare-i drámaszövegek poétikai eljárásait, és hajlandóak legyünk posztmodern (vagy akár posztmodern utáni) szövegértési stratégiákkal újraolvasni őket.

A jelen írásban elsősorban színpadi íróként és dramaturgként szerzett tapasztalataimra reflektálok, melyeket az elmúlt hét év során szereztem. Shakespeare-átdolgozásaim sora 2016-ban indult egy *Ahogy tetszik*-parafrazissal, melyet Nádasdy Ádám fordításának felhasználásával, Radnai Annamária dramaturgiai felügyeletével, Kovács D. Dániel rendezésében készítettünk a budapesti Kátona József Színház számára. Ezt követte egy 2017-es *Szentivánéji álom*-átdolgozás, melyet szintén Nádasdy fordítása alapján hoztunk létre Fekete Ádámmal közösen a Vígszínház számára, és a rendező ekkor is Kovács D. Dániel volt. Ugyanebben az évben részt vettem a *Lóvátett lovagok* bemutatójában

előkészítésében is a Pesti Színházban. Ezúttal a színpadi szöveg leginkább *felfrissítésnek* vagy *leporolásnak* nevezhető munkával készült Mészöly Dezső fordítása alapján, a rendező pedig Rudolf Péter volt. 2018-ban a Radnóti Színházban került sor a *III. Richárd* bemutatójára Andrei Œerban rendezésében, ahol Vas István fordítását használtam alapanyagként, és ismét csupán felfrissítettem, helyeként aktualizáltam, a színészek számára könnyebben mondhatóvá tettem a szöveget. A sorban eddig az utolsó *A Kertész utcai Shaxpeare-mosó* című előadás szövege, vagyis a *Rómeó és Júlia* új színpadi parafrázisa, melyet Gábor Sára dramaturggal közösen a korábbi fordítások, valamint a színészek improvizációinak felhasználásával készítettünk el, és amelyből 2019-ben Bodó Viktor rendezett előadást az Örkény Színházban. Mielőtt kitérnék e munkák konkrét, gyakorlati kérdéseire, és elemezném a fenti példák némelyikét, jelezni kívánok néhány elméleti problémát az *átírás*, a *fordítás* és az *eredet* fogalmi kapcsolatán.

2. Átírás vagy fordítás

„Számos különböző Shakespeare létezik” – szól Andrew Dickson bevezetője a *The Globe Guide to Shakespeare* című kézikönyvben. „És ahogy múlnak az évek, egyre csak szaporodnak. S mivel a színház tapintatlanul kíváncsi és kiszámíthatatlan médium, Shakespeare, a világ leggyakrabban színpadra állított drámaírója is folyamatos változásban és átalakulásban van.”² Ami a Shakespeare-hatástörténetet illeti, máig olvashatunk olyan összeesküvés-elméletekről, amelyek még a szerző mint egykor élt történelmi személy léte-

¹ Vö. Stanley CAVELL, „The Interminable Shakespearean Text”, in Stanley CAVELL, *Philosophy the Day After Tomorrow*, 28–60 (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2005), 36.

² Andrew DICKSON, *The Globe Guide to Shakespeare* (London: Profile Books, 2016), 27.

zését is vitatják, de legalábbis megkérdőjelezzük szerzőségének kikezdhethetetlen autenticitását, és műveinek egy részét Thomas Kyd-nek, Francis Baconnak, Edward de Vere-nek, Oxford grófjának, vagy egyenesen Erzsébet királynőnek tulajdonítják. Képtelenek vagyunk napirendre térni afölött, hogy egy egyszerű, középosztálybeli színész lett volna az egyik legnagyobb költő, akit Anglia valaha a hátán hordott.

Stanley Cavell *The Interminable Shakespearean Text* című tanulmányában egy helyütt Margreta de Grazia és Peter Stallybrass tanulmányát idézi, mikor annak a radikális meggyőződésnek ad hangot, miszerint „a shakespeare-i szöveg mint olyan nem létezik, és nem a kiküszöbölhetetlen interpretációk végtelen számának köszönhetően, hanem egészen egyszerűen mint fizikai tárgy nem létezik.”³ A Shakespeare-szövegek ugyanis, mint tudjuk, kezdettől fogva különböző, egymás mellett létező szövegváltozatokban voltak hozzáférhetőek. Ebből következik, hogy amikor Shakespeare átírásáról beszélünk, szembe találjuk magunkat azzal a gyakorlati problémával, hogy a tökéletes, azaz őseredeti szöveg létezésének bizonyítása gyakorlatilag lehetetlen. De mit takar az *átírás* vagy *újraírás* fogalma a *fordítással* szemben?

2016. március 18-án, a Katona József Színház Kamrájában bemutatták Shakespeare *Ahogy tetszik* című komédiáját az akkor harmincéves Kovács D. Dániel rendezésében. Az úgynevezett *eredeti* Shakespeare-szöveget Nádasdy Ádám fordította magyarra 2006-ban, és a fordítás később nyomtatásban is megjelent, mint a dráma legfrissebb szövegváltozata. Nádasdy Ádám költő és nyelvész, az ELTE professor emeritusa, akinek fordításai mindig filológiai és etimológiai pontossággal készülnek, és aki sokszor lábjegyzetekben jelzi egy-egy angol kifejezés vagy szociokulturális utalás eredetét. Ezzel szemben a 2016-os előadás szöveggönyve esetében – mely nem *újrafordítás* volt, hanem *át-*

írás, azaz *parafrázis* – nem törekedtünk a filológiai pontosságra: az új verziót a dramaturggal és a rendezővel készítettük el, miután földaraboltuk, összekevertük és átírtuk a szöveg tetemes hányadát. Nádasdy fordítását tehát csupán pozitív elrugaszkodási pontként használtuk.

Másfelől azonban, amikor Nádasdy elkészítette a 2006-os *Ahogy tetszik*-fordítást, minden bizonnyal figyelembe vette Szabó Lőrinc korábbi, 1938-as fordítását, aki több mint valószínű, hogy ismerte Rákosi Jenő 1869-es verzióját. Ez összesen három szövegváltozat, melyeket a mai fordítónak vagy átírónak a munkája során ajánlott figyelembe venni. De melyikre hagyatkozzon az átíró? Leginkább mindegyikre és egyikre se, hiszen hasonló problémába ütközik bele, mint a Shakespeare-kiadások szerkesztői. Stanley Cavell szerint a különböző Shakespeare-szövegváltozatok problematikája leginkább abban ragadható meg, hogy amikor választanunk kell egy bizonyos szöveghely több felmerülő alternatívája, mondjuk a fólió- és a kvartóváltozatok között, zavarba ejtő tanácstalanság kerít bennünket hatalmába a rendelkezésre álló lehetőségek megszámlálhatatlan kombinációja miatt.⁴ „És mivel előfordul, hogy a két verzió igencsak különböző, mégis egyformán helytálló, egyfajta bénultságot tapasztalunk, mielőtt bármelyiktől képesek volnánk megválni – nem mintha a tökéletes szöveget keresnénk, hanem mert azt szeretnénk, ha mindkét opció egyidejűleg érvényre jutna.”⁵ Hasonlóképpen működik a fordítás is: egy-egy szöveghely kapcsán számtalan lehetséges verzió áll rendelkezésünkre, ám hogy melyik a legjobb, azt csak mi dönthetjük el. Ám egyvalamit biztosan nem tűzhetünk ki célul: az eredetinek tételezett szövegváltozat tökéletes reprodukcióját. Nem feladatunk megtalálni egy szöveghely számtalan lehetséges fordítása közül azt, amelyik a leginkább megfelel neki, hiszen őseredeti,

³ CAVELL, „The Interminable...”, 29.

⁴ Vö. uo., 33.

⁵ Uo., 34.

mint említettük, nem létezik. Épp ellenkezőleg: létre kell hoznunk a *saját eredeti* verziókat, mely támaszkodik ugyan a korábbi szövegváltozatokra, de nem azonos azokkal, hiszen nem is lehet azonos velük.

3. Az eredet kérdése

Nem kell avatott Shakespeare-filológusnak lenni ahhoz, hogy tudjuk: Shakespeare drámái a szerző életében a kisebb, ún. kvartóformátumban jelentek meg, szám szerint tizenennyolc darab. (Shakespeare halála után pedig még három darab.) Az első nagyobb és drágább formátumú fólió, amely a *Mr. William Shakespeare's Comedies, Histories & Tragedies* címet viselte, és amelyet a szerző kollégái, John Heminges és Henry Condell állítottak össze, egészen 1623-ig váratott magára, vagyis mintegy tíz évvel a bárd halála után látott csak napvilágot. A napjainkban csak *First Folio*ként emlegetett gyűjteményt, melyben a harminchat drámának mintegy a fele először került nyomtatásba,⁶ máig az elsődleges és legmegbízhatóbb szövegforrásként tartják számon. De akkor mi a helyzet a kvartókkal, a rendezői példányokkal, a színészek (előadás)szöveggönyveivel és a föltételezhetően lejegyzett improvizációkkal? És a vándortörténetekkel? A *Hamlet* példáján kiválóan demonstrálható, milyen sok forrásból dolgozhatott már maga Shakespeare is, mikor a világhírűvé vált klasszikust írta, melyet ma már egyértelműen az ő nevéhez társítunk.

Saxo Grammaticus 13. századi *Vita Amlethije*, amely a latin nyelven írt *Gesta Danorum* része, számos olyan elemet tartalmaz (például az örület tettetését), ami Shakespeare *Hamletjében* is szerepel. Ám semmilyen bizonyíték nincs rá, hogy Shakespeare használta volna saját verziójának megírásához, noha Saxo műve a 16. században széles kör-

ben ismert volt. Saxo szövegét Francois de Belleforest fordította franciára, és bővítette ki jelentős mértékben, mely verzió az 1570-es *Histoires tragiques*-ban látott napvilágot. De Shakespeare legfontosabb forrásának azt az elveszett *Ős-Hamletet* tartják, melyet vagy maga Shakespeare vagy Thomas Kyd írt, és amelynek bemutatójára Shakespeare társulata, a Lord Chamberlain's Men előadásában 1589-ben kerülhetett sor. A drámát később Shakespeare átdolgozhatta, de mindez a szóban forgó szöveg hiányában csupán spekuláció.

Ennek fényében nem meglepő, hogy De Grazia és Stallybrass úgy vélik, „»maga a dolog«, vagyis az autentikus Shakespeare mint olyan igencsak problematikus kategória, mely az eredet problémáját metafizikai alapokra helyezi, s amely felé a posztstrukturalizmus óta gyanakvással fordulunk.”⁷ Még, ha létezne is a shakespeare-i szöveg mint kanti értelemben vett magánvaló, több, mint kétséges, hogy megismerhető volna számunkra, olvasók számára. „Még ha képesek volnánk is meggyőzni magunkat arról, hogy van »eredeti« vagy »szerkesztetlen« szövegváltozat, nem a létezésében lehetnénk bizonyosak, csupán az ismeretelméleti kategóriák szívósságában, melyek arra kényszerítenek, hogy mindezt elhiggyük nekik.”⁸ Cavell ezért arra biztat, hogy folytassuk Wittgenstein okfejtését, és tételizzük föl, hogy a fogalmak, vagyis a hangalakok összessége, melyet Shakespeare-szövegeként ismerünk, nem feltétlenül fedik a valóságot. Mitől vagyunk benne olyan biztosak, hogy a fogalmaink megfelelnek a valóságnak? Adott megszámlálhatatlan feltétel és variáció, melyeket egyezményesen Shakespeare-szövegeknek nevezünk. De tartalmaznak-e bármilyen közös elemet, amit a filozó-

⁶ Az első fólió azonban nem tartalmazza a szintén Shakespeare-nek tulajdonított *Pericles* és a (John Fletcherrel közösen írt) *A két neves rokant*.

⁷ Margreta DE GRAZIA és Peter STALLYBRASS, „The Materiality of the Shakespearean Text”, *Shakespeare Quarterly* 44, No. 3 (1993): 255–283, 256.

⁸ Uo., 257.

fia univerzálisnak tételez?⁹ Ugyanakkor Cavell szerint

„van ebben a nagyságban, a nyelv kérelhetetlenségében, vagy ha úgy tetszik, fenségességében valami, ami mégis azt mondatja velünk, hogy mindez egyedi. Épp a Shakespeare-nek tulajdonított nyelvi példák összeségével kapcsolatban érzett empirikus egyediség az, amit nem szeretnék elvitatni, mikor az ikonoklazmus e bálványok lerombolására tör.”¹⁰

Shakespeare-parafrazisaimban többek között engem is az a vonakodás vezetett, melyet az egyetlen lehetséges, fix jelentés metafizikai kényszerével szemben érzünk. Ez a megfontolás vezérelt akkor is, amikor korábbi fordítások összeolvasztása mellett döntöttem, vagy amikor átírtam, esetleg saját verziót hoztam létre belőlük, mely nem a szöveg változatlan, szó szerinti jelentését adta vissza, hanem a jelen nyelvi és szociokulturális környezetéhez illeszkedve teremt újra a drámaszöveg gondolatiságát, szubtextusát, a nyelvhez és az elbeszélés tárgyához fűződő mai is érvényes viszonyát. Joggal merül föl a kérdés, hogy hol húzódik a szerzői tulajdon és autoritás határa? Erre sajnos nem fogom tudni megadni a választ.

Az eredet problémája mindig is foglalkoztatta a gondolkodókat, így a 20. századi filozófiának is központi kérdése. Létezik ugyan egy konzervatív, modernista álláspont, mely az eredet és az autentikusság hanyatlását vizionálja – egyesek szerint ide tartozik Walter Benjamin aura-fogalma is. Ám Georges Didi-Huberman *Hasonlóság és érintkezés* című könyvében rehabilitálni igyekszik a Walter Benjamin 1936-os *Sokszorosítás*-tanulmányában megjelenő, gyakran hibásan dichotómnak tételezett aura-fogalmat. E félreértelmezett tézis szerint Benjamin a képek technikai sokszorosíthatóságával dichotóm módon állítja

szembe az olyan, kitüntetetten a kultuszhoz köthető értékeket, mint az „egyediség”, az „eredetiség” valamint az „aura”, melyeket a sokszorosíthatóság a 20. századi művészet mechanizáltságának köszönhetően eltüntet. Ám Benjamin korántsem ilyen bináris ellentétpárokból fogalmazta meg elméletét:

„az »eredet-forrást« [...] kicserélte egy sokkal megfelelőbb fogalomra, amit [...] az »örvény a folyóban« képre hivatkozva vázolt fel, ami egy áramló tünet, egy belső katasztrófa lenne a változás előrehaladtában: egyfajta ugrás, egyfajta időkrízis, amely a lehanyatlás és továbbélés, a Most és az Egykor volt váltakozó ritmusában zajlana. Ez az eredet-örvény, amelyre Benjamin egész művében folyamatosan hivatkozik. S a fogalom nem mellőzi az összefüggést azzal sem, amit a szerző később a *Passagenwerk*-ben »dialektikus kép-ként« határoz meg. Röviden, az így értett eredet nem az a »dolog«, amelyből minden származik: sokkal inkább egyfajta anakronizmus, a dialektikus távolságteremtés folyamata. Magának a történelemnek a megszakítása, a történelem megnyitása, mely egyszerre felsértő (defiguráló) és feltáró (igazsághatást magában hordozó).”¹¹

Ugyanakkor a '60-as évektől kezdve bizonyos művészetelméleti diskurzusok egyfajta radikális posztmodern álláspontot képviseltek, mely az eredet elvetését követelte – elég csak Roland Barthes vagy Jacques Derrida elméleteire gondolnunk. Barthes 1968-as, *A szerző halála* című írása óta tudjuk, hogy a szerző mint a jelentésképzés autoritásának

¹¹ Georges DIDI-HUBERMAN, *Hasonlóság és érintkezés: A lenyomat archeológiája, anakronizmus és modernsége*, ford. HÁZAS Nikoletta, MOLDVAY Tamás, SEREGI Tamás és Z. VARGA Zoltán (Budapest: Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, 2013), 14.

⁹ Vö. CAVELL, „The Interminable...”, 33.

¹⁰ Uo., 36.

birtokosa megszűnt létezni, és helyébe az olvasó, illetve a szöveg által felkínált olvasatok léptek. Derrida úgy véli, hogy túl azon, hogy a nyelvi jeleknek van egy bizonyos testük, folyamatos viszonyban állnak más jelek testével, azokkal egyfajta végtelen láncolatot alkotnak, tehát a szöveg csak a benne előforduló jelek elkülönböződéseinek (différance) összejátéka révén hoz létre jelentést. Következésképpen csak különbség van, fix jelentés és jel nem létezik, képtelenség azt lehorgonyozni a biztos eredetnél.

Munkáim során elsősorban Didi-Huberman elgondolását próbáltam követni, aki sem a konzervatív-modernista, sem a radikális posztmodern álláspontnak nem tulajdonít kizárólagos érvényességet: helyette egyfajta anakronisztikus szemléletet képvisel, mely *a múlt örvénylő tárgyait* (Walter Benjamin) és *a jelen továbbélő tárgyait* (Aby Warburg) egyszerre képes láthatóvá tenni.

4. Átírás a gyakorlatban: Ahogy tetszik

Shakespeare nem véletlenül számít máig az egyik legnépszerűbb klasszikusnak. Mindig találunk benne valamit, ami érvényes lehet a jelenkorra. Hogy egy dráma ún. *eredeti* szövegéből, vagy korábbi fordításaiból mit érdemes megtartani a jelen színháza számára, elsősorban az adott előadás céljaitól, vagyis a nézői elváráshorizonttól és a rendező művészi stratégiájától függ. Ugyanúgy működhet Kovács D. Dániel klasszikusokat aktualizáló törekvése az *Ahogy tetszik*-ben, mint Zsótér Sándor radikálisan anakronisztikus formaesztétikája a Maladype Színházzal készített *III. Richárd*-ban, ahol a 19. századi Szigligeti Ede-fordítás mai füllel alig érthető archaikusságát ütközteti a díszlet, a jelmez és a kellékek (festőállvány, gumidinoszauruszok és Ipad) feltűnően modern, popkulturális jelölőivel.

Ugyanakkor a *fordítással* szembeállítható a *parafrázis*, azaz az *át- vagy újraírás* gyakorlata. Az már (nyelv)filozófiai kérdés, hogy a fenti argumentáció fényében mi különböz-

ti meg a fordítást az átírástól, ha mint említettük, nem áll rendelkezésünkre az őseredeti szöveg, az idegen nyelvre történő fordítás pedig minden esetben magába foglal egy kreatív mozzanatot is, így tulajdonképpen minden fordítás egyben átírás is.

A Katonában 2016-ban bemutatott *Ahogy tetszik* szövegkönyve azonban bármelyik föllelhető, angol vagy magyar nyelvű Shakespeare-szöveghez képest markánsabb eltéréseket mutat annál, semhogy drámafordításnak nevezhetnénk. Ez tehát átírás, és nem könyvdráma, hanem színpadi (előadás)szöveg. Az író, a dramaturg, a rendező és a színészek közös munkája, melynek nem írásban, hanem a színpadon kell érvényesülnie. Ha szövegű fordításra kérnek, föl, valószínűleg el sem vállalom a feladatot, hiszen a nemrég készült, kifogástalan Nádasdy-féle verzió hozzáférhető – munkánk során mi is ezt vettük alapul. Az általunk átírt drámát azonban megpróbáltunk a lehető legmodernebb nyelven megszólaltatni. Abból a hipotézisből indultunk ki, hogy Shakespeare és társulata is a kor nézőjének játszott. Az *Ahogy tetszik* egy ruhacserén és az ebből adódó félreértéseken alapuló vígjáték, melynek központi mozgatórugója a szerelem, tehát máig aktuális kérdésekkel foglalkozik. A nyelvezetét azonban – így a humorát és az utalásait is – időről-időre föl lehet frissíteni. Gargantua, a mesebeli óriás neve például a reneszánsz prózaíró, François Rabelais regényéből a kor nézőjének még valószínűleg ismerősen csengett, de ma már nem feltétlenül tudjuk kulturális kódként értelmezni, így ha arra keresünk hasonlatot, hogy valakinek hatalmas a szája, találhatunk aktuálisabb utalást is.

Kifejezetten érdekesnek tartottuk továbbá, és a rendezői szándék is ezt kívánta aláhúzni, hogy a mai magyar slam poetry formanyelve és a shakespeare-i szöveghagyomány között milyen markáns a hasonlóság. Az a nyelvi-képi logika, amely Shakespeare-nél, főleg a vígjátékok monológjaiban és sorharcaiban rendszeresen tetten érhető, kísértetiesen emlékeztet arra a komplett mondat-

szerkezeteket, szólásokat, közmondásokat, állandósult szókapcsolatokat kiforgató, hapaxokat alkalmazó humorra, ami a mai slam-szövegekben is visszaköszön. Ami pedig a szöveg aktualitását illeti, kereshetünk politikai áthallásokat az autoriter udvar és a szabadgondolkodók lakta erdő között feszülő ellentétben, vagy fölkaphatjuk a fejünket Jaques némely elmés társadalomkritikus megjegyzésére, tehát a finom utalások szintjén

természetesen a mi verzióinkban is megjelenik a mai közélet. Ugyanakkor a mi olvasatunkban ez a dráma elsősorban a szerelemről, az emberi kapcsolatok alakulásáról és legfőképpen a nyelv szeretetéről szól. A vígjátéki feszültség elsődlegesen a félreértésekből, becsapásokból, álruhába öltözésekből fakad, de talán még ennél is fontosabb az a nyelvi humor, amely állandó vibrálásban tartja a szöveget.

| | |
|--|---|
| NÁDASDY 1. felv. 2. szín | ZÁVADA |
| BOROTVA Kisasszony, velem kell jönnie az apjához. | PENGE Kisasszony, velem kell jönnie az apjához. |
| CÉLIA Téged kineveztek küldöncnek? | ROZALINDA Na mi van, kineveztek küldöncnek? |
| BOROTVA Nem, becsületemre, nem, csak azt mondták, jöjjenek magáért. | PENGE Nem emlékszem, hogy kineveztek és küldöncnek neveztek volna. Esküszöm, hogy csak azt mondták, jöjjenek a kisasszonyért. |
| CÉLIA Becsületedre?! Ezt az esküdözést hol tanultad, bolond? | CÉLIA Esküszöl? Mióta szoktál te esküdözni? |
| BOROTVA Egy lovag a múltkor a becsületére esküdött, hogy a fasírt finom volt, és a becsületére esküdött, hogy a mustár rossz. Na most én állítom, hogy a fasírt volt rossz és a mustár finom – mégse mondom, hogy a lovag hamisan esküdött. | PENGE Múltkor valaki a becsületére esküdött, hogy a vegán pumpkin latte ízletes és Makovecz Imre életműve ízléstelen. Én állítom, hogy Makovecz ízléses, és a vegán pumpkin latte íztelen. Mégsem mondom, hogy a srác hamisan esküdött. |
| CÉLIA Ezt hogy indoklod, azzal a nagy rakás eszeddel? | CÉLIA És ezt hogy indoklod, te észkombájn? |
| ROZALINDA Igen: oldd le bölcsességed szájkosarát! | ROZALINDA Igen, oldd le bölcsességed pszájkó-sarát! |
| BOROTVA Álljanak ide. Simítsák végig az állukat, és esküdjenek a szakállukra, hogy én gazember vagyok. | PENGE Hölgyeim, álljanak ide, és simítsák végig az állukat, és esküdjenek a szakállukra! Vagy ne az állukat simítsák végig, hanem az igazi lukat, és esküdjenek az igazi lukuk állszakállára, hogy gazember vagyok. Az lesz csak az igazi államigazgatás-szak, pardon, szakállamigazgatás. |
| CÉLIA A szakállunkra – ha volna! – esküszünk: az | CÉLIA A nem létező szakállunk istenére |

| | |
|--|--|
| vagy. | esküszünk, esküszünk, hogy egy elvetemült gazember vagy. |
| BOROTVA A gazemberségemre – ha volna! – az volnék. De ha olyasmire esküszünk, ami nincs, akkor nem hazudunk. És így ez a lovag se hazudott, aki a becsületére esküdött, mert soha nem is volt becsülete; vagy ha volt, hát rég elesküdte, mielőtt megkóstolta azt a fasírtot meg mustárt. | PENGE Én meg a gazemberségemre esküszöm, hogy nem vagyok tisztességes. Tehát tisztességes vagyok. Hisz ha olyasmire esküszünk, ami nincs, akkor nem hazudunk. És így az a srác sem hazudott, mikor a becsületére esküdött, mert soha nem is volt neki becsülete, vagy ha volt, rég elesküdte, mielőtt megkóstolta volna a pumpkin lattét. Nem értem, mit nem lehet ezen érteni... |
| CÉLIA Elnézést, de kire gondolsz? | CÉLIA Na jó, ha nem hagyod azonnal abba, lefejeztetek. |
| BOROTVA Olyanra, akit Frici bácsi, a maga apja nagyon szeret. CÉLIA Ha apám szereti, az elég, hogy meglegyen a becsülete! Te csak ne vedd a szádra; egyszer még megkorbácsolnak a piszkálódásodért. | |
| BOROTVA Szomorú, hogy a bolond nem mondhatja meg bölcsen, hogy a bölcsek milyen bolondul viselkednek. | PENGE Szomorú, hogy a bolond nem mondhatja meg bölcsen, hogy a bölcsek milyen bolondul viselkednek. |
| CÉLIA Na látod, ebben igazad van. Mióta a bolondokban elnémitják azt a kis észet, azóta a bölcs emberek apró bolondságai egyre hangosabbak. | CÉLIA Na, ebben igazad van. Mióta a bolondokban elnémitják azt a kis észet, azóta az észtek is a Bolognát járatják velünk. |
| NÁDASDY 2. felv. 7. szín | ZÁVADA |
| JAQUES Bolondot láttam! Az erdőben, itt! Tarka ruhában! Micsoda világ... Úgy üdvözljek, láttam egy bolondot, a fűben hevert, ott sütkérezett, s Fortuna ellen mondott vádbeszédet, méghozzá jól! Egyenruhás bolond!... „Jó napot, bolond!”, mondtam. Mire ő: „Ne hívjon bolondnak, mert nincs szerencsém.” A gatyájából rudat vett elő, | JAQUES Bolondot láttam. Itt az erdőben. Ilyen idétlen, lila ruha volt rajta. Ott ült a fűben, és motyorászott. „Helló, bolond!”, mondtam én. Mire ő: „Ne bókolj, ma nem viselem jól a dicséretet.” És így folytatta: Ha Janka mindenkinek kellett, és én nem kellettem Jankának, nekem olyan Janka kell, aki nem kell senki- |

| | |
|--|---|
| <p>s a földre dőfte napóra gyanánt, majd így szólt komoran: „Tíz óra van. Óránként dőföm le a rudamat”, mondta, „előbb még kilenc óra volt, egy óra múlva meg már tizenegy lesz. S bár déltájban az árnyék egyenes, ha óránként dőfsz, hamar rövidül. Ugye, ez nyomós érv?” – Így meditált a világról, tarka bohócruhában; én teli tüdőből huhogni kezdtem, hogymilyen behatóan elemez, nevettem, míg egy órányit haladt a napórája. Kiváló bolond! Remek bolond! Tarkát kell hordani!</p> | <p>nek. De most rögtön, hisz kurvára elmú- lunk, kurváról kurvára. Így logikázott abban az idétlen lila jelmezében. Kész. Lilát kell hordani. A lila az új mini.</p> |
| <p>ELŰZÖTT HERCEG Miféle bolond ez?</p> | <p>EÜ. HERCEG És ki ez a bolond?</p> |
| <p>JAQUES Remek bolond! Udvarnál dolgozott; szerinte nincsen olyan nô, aki csak szép és fiatal, mert annyi ész mindig szorul belé, hogy tudja ezt. A fickó agya száraz, mint a keksz: fejében kamrák s rekeszek, teli tudás-lomokkal, amiket kiszór a hallgató elé. Én is szeretnék bolond lenni! Kérek tarka ruhát!</p> | <p>JAQUES Remek bolond. Eddig ilyen céges karácsonyokat csinált. Szerinte nincs olyan nő, aki csak szép és fiatal, mert annyi ész mindegyikbe szorult, hogy tudja ezt magáról. Kedves, nem? Az agya egy láda, amiből hol egy golfütőt húz elő, hol egy vízibiciklit, indokolatlan gumikacsát, vadászkést, kényszerzubbonyt, jojót, fémdetektoros biztonsági kaput, lángszórót, aknavetőt, dinnyés rágót, citromos szúnyogriasztót, más néven „Szukut”. Mikor nem nézünk oda, egyenként átcsempészi a gondolatait az agyunkba. Én is szeretnék bolond lenni. Kérek egy lila kényszerzubbonyt. Olyan di- vatos lenne!</p> |
| <p>ELŰZÖTT HERCEG Meg fogod kapni.</p> | <p>EÜ. HERCEG Meg fogod kapni.</p> |
| <p>JAQUES Minden vágyam ez, ha fenséged, cserében, a fejből kigyomlál minden olyan tévhitet, hogy bölcs vagyok. Szabadságot kívánok, világútlevelet, hogy mint a szél, fújhassak bárkire, bolondosan. Akire legtöbb epét fröcskölök, annak kell legjobban nevetnie. Miért? Világos, mint a templomablak. Akit a bolond bölcsen eltalál, az bolondul teszi, még hogyha fáj is,</p> | <p>JAQUES Minden vágyam. Cserébe fenséged kigyomlálja a tévhitet a fejből, hogy én bölcs vagyok. Szabadságot akarok, világút- levelet, hogy mint a szél, füttyülhessek a szabályokra. Hogy átsüvíthessek bármilyen pengekerítésen. Akire a legjobban fújok majd, annak kell a legkevésbé szívnia a fo- gát. Miért? Világos. Akit a bolond bölcsen eltalál, az hülye, hogyha okoskodik, még ha fáj is neki. Máskülönben a bolond őt ve- szi hülyére az okoskodásáért. Adjon rám</p> |

| | |
|---|--|
| <p>ha érzékenykedik – mert máskülönben az ő bolondságát szurkálja össze a bolond száz célozgató nyila. Adjon rám tarkát, fenség! Hadd beszéljek, ha ültek jó barátnál lakomán, ha töröltek ki könnyet a szemükből, s tudják, mi az: szánni és szánva lenni, akkor a szép szó lesz a fegyverem, s pirulva, így, elteszem kardomat.</p> | <p>lilát, fenség. Hadd mondjam ki, ami itt van a nyelvemen. Azért jöttem, hogy a világ gennyedző sebeit fertőtlenítsen, csak tűrjék a kúrát!</p> |
|---|--|

5. Modernizálás: Szentivánéji álom

A Vígszínház számára készülő *Szentivánéji álom*-átirat esetében is Nádasdy fordítását használtuk, de az általa készített szöveget Csányi János és Arany János verziójával is összeolvastuk, mikor Fekete Ádámmal és Kovács D. Dániellel elkészítettük az új színpadi szövegváltozatot. Ez a verzió azonban lényegesen kevésbé radikális módosításokat tartalmazott, mint a korábbi *Ahogy tetszik*-parafraíz. Úgy döntöttünk, hogy a Nádasdy-féle rímes, metrikus strófákat földaraboljuk, ám az eredeti költői képeket megtartjuk, és így a szöveget egy mai, könnyen mondható szabadverssé dolgozzuk át: egyfajta letisztult,

szikár, felülstilizált élőbeszéddé, helyenként enyhe, ironikus vagy reflektált archaizálással. Maradtak a szövegben olyan sorok, amelyek rímelnék – ilyenkor a legtöbb esetben megtartottuk Nádasdy rímeit –, és vannak olyanok is, amelyek kifutnak prózaversbe. Néhol a sorvégi rímekből belső rímeket csináltunk, így azok meglepő helyeken ütnek föl a fejüket a sorok belsejében. Ez a mai, prózaverses megszólalás, mely leginkább a kortárs lírapoétikák sajátja, célravezető megoldás lehet az archaikusabb drámák átdolgozásában. Ilyenkor a színpadi szöveg hangsúlyosan modern, a színészek számára könnyen mondható, ugyanakkor megtartja poétikusságát.

| NÁDASDY 1. felv. 1. szín | ZÁVADA |
|--|--|
| <p>THÉSEUS Nos, szép Hippolytám, az esküvőnk gyorsan közeledik; négy boldog nap, és itt az újhold. Jaj, de csigalassan fogy el a régi! Csak kínozza vágyam, mint szívós özvegy, aki a vagyont nem adja át az ifjú örökösnek.</p> | <p>THÉSEUS Nos, szép Hippolytám, az esküvőnk gyorsan közeledik; ma este új hold köszönt ránk. Milyen lassan fogyott el a régi! Ráült a vágyra, mint egy szívós özvegy, aki nem adja át a vagyont az ifjú örökösnek.</p> |
| <p>HIPPOLYTA A négy nap gyorsan éjszakába süllyed, a négy éj álmodozva múlik el; aztán a hold, mint újonnan felajzott színezüst égi íj, köszönti majd menyegzőnk éjjelét.</p> | <p>HIPPOLYTA A nap hamarosan éjszakába fordul, és az a néhány óra, meglátod, úgy múlik majd el, hogy észre sem veszed. Aztán az új hold vékony íve, mint színezüst íj, esküvőnk éjjelét beragyogja.</p> |
| <p>THÉSEUS Menj, Philostratus, hívd ünnepelni Athén ifjúságát, szólítsd a csintalanság szellemét; a melankóliát kriptába zárd: sápadt alakját ne lássam közöttünk.</p> | <p>THÉSEUS Menj, Zsindely, hívd ünnepelni az athéni fiatalokat! Csábíts a mulatságra mindenkit, akit csak látsz! Nagy felhajtást csapunk! Ébreszd föl az extázis rafinált szellemét; a melankóliára meg zárd rá a kriptát:</p> |

sápadt képét köztünk meg ne lássam!

Nem feltétlenül kell azonban modernizálni a klasszikus drámaszövegekben a műveltségi elemeket vagy a korabeli kulturális utalásokat a mai néző szája íze szerint. Kifejezetten üdítően hat, ha egy szövegben Apolló és Daphne ugyanúgy szerepel, mint egy sugárhajtású repülőgép. Aki valamelyiket nem ismeri, könnyedén utánanézhethet a Google-ben. Az aktualitás és anakronisztikusság kérdése mindig a humoros jeleneteknél, frappáns replikáknál és sorharcoknál a legszembetűnőbb. A humor aktuális természeténél fogva rendkívül gyorsan elavul. A *Szentivánéji álom*

mesterember-jeleneteinél ezért mi is szabadjára engedjük nyelvi kreativitásunk, és néhol a színészek improvizációit is felhasználtuk az új szöveghez. Talán a dráma ezen jelenetei jelentik a legnagyobb kihívást a mindenkori rendező számára. Hagyományosan ilyenkor a színészek improvizációira épít a *mise en scène*, és gyakran élnek a rendezők felfrissítéssel, átírással is. Emblematikus verzió ebből a szempontból is Csányi János 1994-es rendezése Mucsi Zoltánnal és Scherer Péterrel, valamint a későbbi Bárka Színház legendás csapatával.

| NÁDASDY 1. felv. 2. szín | ZÁVADA, FEKETE, KOVÁCS D. |
|--|--|
| TETŐFI Itt van az egész társulat? | ZSINDELY Szevasz. ALAP Szia. ZSINDELY Figyelj csak! Nem tudsz nekem estig kölcsönadni? ALAP Mi van? ZSINDELY Estig kölcsönadni egy kis pénzt. ALAP Megint? Tessék. ZSINDELY Na mindenki itt van? |
| TOMPOR Szerintem szólítsa őket egyetemlegesen, szóval egyenként, a szövegkönyv szerint. | ALAP Itt, itt. Mi van, Zsindely, mi ez a felhajtás? |
| TETŐFI Ez itt a listája mindazok nevének, akik méltónak ítéltettek Athén egész lakossága közül arra, hogy játsszanak a mi darabunkban, a herceg és hercegné előtt esküvőjük napjának estéjén. | ZSINDELY Előadás lesz, az van, és nekem kell fölhatanom hozzá a színészeket. Elvállaltam egy holnapi esküvőt, amire a ház ura színdarabot rendelt tőlem. Csak azt még nem tudja, hogy ti fogjátok előadni. ALAP Mondjuk ezt eddig mi sem tudtuk eddig. ZSINDELY Hát nem erre vágytatok mindig? Rivaldafény, bizsergető lámpaláz, vastaps, forró gratulációk, virágözön, bonbon... auto- |

grammkérő kiscsajok...

ÜSTI

Ne vicceljünk, gyerekek. Mi nem vagyunk igazi színészek...

ZSINDELY

Nem bújhattok el örökké a pincében.

Tréningezgetve, etűdözgetve...

Tehetségesek vagytok... vagy legalábbis különlegesek. A világ mostanra megérett rátok.

ALAP

Nem tudom! Én erre még nem vagyok kész.

ZSINDELY

Hány éve járunk össze szerdánként az alagsorban? Mióta működik a K.A.Z.Á.N. Társulat vagy Konvektor színjátszó kör? – mit tudom én, hogy hívjuk magunkat mostanában.

ÜSTI

Hat.

ZSINDELY

Mi hat?

ÜSTI

Hat éve!

ZSINDELY

Évek óta erre készültök. Hát most itt a nagy lehetőség!

CÉRNA

Én ebből most kihúznám magam...

ZSINDELY

És azt tudjátok, hogy mennyit lehet akasztani egy ilyen ünnepi gálaműsorral?

CÉRNA

Ja, hogy ez pénzes? Ami igaz, az igaz: jól jönne egy kis fizetéskiegészítés. Különben is. Ez egy esküvő, ugye? Mindenki csutkárészeg lesz, észre se fogják venni, ha elrontjuk.

ÜSTI

Ha ennyire ragaszkodtok hozzá...

ZSINDELY

Fogjuk a szöveget, átírjuk egy kicsit, hogy természetesebbnek hasson, én pikk-pakk lerendelezem, és hajnalra kész is vagyunk.

MINDENKI

Igen. Ok. Jó.

14 ZÁVADA PÉTER

| | |
|---|---|
| <p>TOMPOR Először, Tetőfi uram, mondja el, miről szól a színdarab; aztán olvassa föl a színészek nevét; és végül vonja le a konklúziót.</p> | <p>ALAP Várjál, várjál! Előbb mondd el szépen, mi a darab; oszd ki a szerepeket, ismertesd a szövegtestet, és vond le az elmés végkövetkeztetést!</p> |
| <p>TETŐFI Rendben! A darabunk címe: „Pyramusz és Thiszbe felettébb szomorú komédiája és felettébb kegyetlen halála”.</p> | <p>ZSINDELY Szóval a darabunk címe: „Pyramusz és Thiszbe bosszantóan ásatag szerelmi hercehurcája, avagy korántsem mindennapi érzelmeink üldöztetése és halála, a Pro Kultura Hévízgyörk közhasznú Közművelődési Klubház színjátszó csoportjának előadásában lö Zsindely úr irányítása alatt.</p> |
| <p>TOMPOR Jól megcsinált darab, biztosíthatom magukat, és vidám is. Hát akkor, Tetőfi uram, szólítsa elő a színészeit a lista szerint. Uraim, figyelem!</p> | <p>ALAP Ez most valami hülye divat. Mindennek ilyen hosszú címet adnak. „Amíg Önök ezt nézik, addig én a macskámnak szarvasgombás cicaceledelt porciózok.” ZSINDELY Nem is tudtam, hogy ekkora entellektüel vagy. ALAP Akaratomon kívül lettem művelt. (Ez) Hrabal. ZSINDELY A darab szerencsére jól van megírva. Mi meg jól átírjuk.</p> |
| <p>TETŐFI Feleljen sorban, akit szólítok. Tompor Miklós, takács!</p> | <p>ZSINDELY Szólítom a színészeket a névsor szerint. Uraim, figyelem! Mindenki mondja, hogy „jelen”, aki hallja a nevét. ÜSTI Jelen! ALAP Ne most, majd, ha mondják a nevedet! ZSINDELY Ülepi Miklós! ... Alap!</p> |
| <p>TOMPOR Készen állok. Nevezze meg, milyen szerepre szán engem, aztán haladjon tovább.</p> | <p>ALAP Nyilván jelen... És ha szabad megtudnom, milyen szerepet szánsz nekem? (félre) Khm... Pyramusz...</p> |
| <p>TETŐFI Maga, Tompor, a Pyramusz szerepére van kijelölve.</p> | <p>ZSINDELY Figyelj Miki, én arra gondoltam, hogy te legyél Pyramus. CÉRNA (elhaló hangon) Vhúúú!</p> |

| | |
|---|---|
| <p>TOMPOR Ki ez a Pyramusz? Szerelmes vagy uralkodó?</p> | <p>ALAP Jó, de ki ez a Pyramusz? Szerelmes vagy valami uralkodó?</p> |
| <p>TETŐFI Szerelmes, aki lovagiasan megöli magát a szerelemből kifolyólag.</p> | <p>ZSINDELY Szerelmes, aki nem tud uralkodni magán, és szerelmi bánatában öngyilkos lesz. CÉRNA és ÜSTI (<i>színlelt áhítattal</i>) Úúúúh!</p> |
| <p>TOMPOR Az már elő fog csalni egy pár könnyet, ha valóságúen lesz előadva. Ha én csinálom, a közönség ügyeljen a szemére: vihart fogok kavarni, és bánatos leszek tendenciózusan. Tovább! - de mégis, inkább az uralkodóhoz van tehetségem. A Herkulest, azt fineszesen tudnám játszani; vagy valami falrengetően frappánsat, hogy elhasadjanak a deszkák. A szikla megremeg, felzúgnak tengerek, és porként szétpereg a börtön minden láncá. Phoebus tüzes keréken végigszáguld az égen, és hajója, mint régen, sorsom vizeit szántja. Ez fenséges volt. Na, olvassa a többi szereplőt. Ez herkulesi hang volt, uralkodói hang; a szerelmes, az inkább bánatoskodik.</p> | <p>ALAP Akkor a nézők biztos elmorzsolnak majd néhány könnycseppet... Persze csak ha elvállalom... Nyugi elvállalom! Várj, nem lehetek mégis inkább valami uralkodó? Jó lennék királynak. Megvan bennem a kraft. Vagy a Herkulest, azt érzéssel tudnám hozni; Hektor! Hektor! ZSINDELY Az az Akhilleusz... ALAP Vagy valami sejtelmesen lilát: Sejtelmesen! Próbálhatunk! „Hajszá egy kék vagy rózsaszínű kastély Sötét terméin át Csillog az éj az oszlopok közt Az arany lámpák közt az éj ragyog Éjjel mindent szabad, szabad, szabad, szabad Vajon mi leszek, a gyilkos Vagy pedig az áldozat.” Figyeljétek milyen kicsi különbség van a gyilkos és az áldozat között. – Paul Éluard.</p> |

6. *Felfrissítés vagy leporolás*: III. Richárd

Vas István III. *Richárd*-fordítását a Radnóti Színház számára, Andrei Şerban és Kováts Adél kérésére csupán *leporoltam*. Ez a gyakorlatban azt jelentette, hogy a verses formát (jambikus lüktetést, kötött szótagszámot) megtartva bizonyos helyeken kicseréltem egy-egy idejétmúlt szót, kopottasnak

tűnő jelzőt, vagy olykor komplett sorokat húztam ki, hogy a szöveg ne hasson porosnak, és minél inkább a színészek szájára álljon – minthogy a rendezői szándék is ez volt: az elképzelését Şerban a kétnyelvű angol-angol Shakespeare-fordítás példáján magyarázta, melyben a reneszánsz angol szöveget mai, érthetőbb angolra ültetik át a gimnáziumi diákok kedvéért.

| | |
|---|---|
| <p>VAS 1. felv. 1. szín</p> | <p>ZÁVADA</p> |
| <p>HASTINGS Sajnos, hogy elzárják a sasokat, S héják és kányák szabadon rabolnak.</p> | <p>HASTINGS A sasokat ketrecbe zárják sajnos, Amíg a héják szabadon rabolnak.</p> |

| VAS 1.felv. 1. szín | ZÁVADA |
|--|---|
| GLOSTER Menj csak előre, majd megyek utánad. (<i>Hastings el.</i>) Tán meghal a király, de még előbb György lelkét ajánlva küldöm az égnek. | GLOSTER Menj csak előre, majd megyek utánad. (<i>Hastings el.</i>) Tán meghal a király, de még előbb György lelkét gyorspostán küldöm az égnek. |
| ANNA Számodra nincs más hely, csak a pokol- ban. | ANNA Számodra nincs más hely, csak a pokol- ban. |
| GLOSTER De van, ha épp hallani akarod. | GLOSTER De van, ha épp hallani akarod. |
| ANNA A börtönben. | ANNA A börtönben. |
| GLOSTER Nem – a hálósobádban. | GLOSTER Nem – a hálósobádban. |
| ANNA Kór törje a szobát, ahol te fekszel. | ANNA Elátkozott az ágy, ahol te fekszel. |
| VAS 1. felv. 2. szín | ZÁVADA |
| GLOSTER S ő szemét mégis hozzám aljasítja, Ki letörtem e törzs aranyvirágát S egy bús ágy özvegyévé tettem őt? Hozzám, ki fél Edwárddal fel nem érek, Hozzám, ki sánta torzszülött vagyok? Hercegségem egy koldusgaras ellen, Hogy önszemélyemet nem ismerem. Esküszöm, azt hiszi, amit nem értek, Hogy csodásan csinos fiú vagyok. Igyekszem majd egy tükröt beszerezni S foglalkoztatni két tucat szabót, Hogy testemhez illő szabást találjon; Minthogy kezdek kibékülni magammal, Befektetek magamba némi pénzt. De előbb ezt a fickót sírba döntöm, Aztán szerelmemhez jajgatva térek. Míg tükröt veszek, süss ki, drága nap, Menetközben hadd lássam árnyamat. | GLOSTER S ő szemét mégis hozzám aljasítja, Ki letörtem e törzs aranyvirágát S őt egy bús ágy özvegyévé tettem? Hozzám, ki fél Edwárddal fel nem érek, Hozzám, ki sánta torzszülött vagyok? Hercegségem egy koldusgaras ellen, Hogy jóformán magam sem ismerem. Esküszöm, azt hiszi, amit nem értek, Hogy fenemód snájdig fiú vagyok. Igyekszem majd egy tükröt beszerezni S föl is fogadok két tucat szabót, Hogy testemhez illő ruhát találjon; Minthogy kezdek kibékülni magammal, Befektetek magamba némi pénzt. De előbb ezt a fickót sírba döntöm, Aztán szerelmemhez jajgatva térek. Míg tükröt veszek, süss ki, drága nap, Menetközben hadd lássam árnyamat. |

7. *Trash-Shakespeare: A Kertész utcai*
Shaxpeare-mosó

Shakespeare évszázados sikerének titka nem csupán nagyszabású, emberi drámákban bővelkedő történeteiben rejlik, hanem szöve-

geinek rendkívüli poétikusságában is. Tudjuk, színdarabjainak alapját javarészt vándortörténetek képezik, és a Shakespeare-drámákat költői szövegezésük emelte a világhírű remekművek rangjára. Ugyanakkor tisztességtelen volna elhallgatni pontos, igen

jó arányérzékkel felépített dramaturgiájukat: a jó színdarab olyan, mint a jól megtervezett épület, nem csak szépnek, de funkcionálisnak is kell lennie, *élő emberek lakják*, nem dőlhet össze, a statika pedig nagy úr. Mégis hajlamosak vagyunk azt gondolni, hogy a mára szállóigévé vált idézetek, színes és eredeti költői képekben gazdag monológok, vitriolos sorharcok nélkül Shakespeare nem lenne az, ami. Mit szóljon akkor az egyszeri alkalmazott szövegíró, ha a rendező azzal a kéréssel fordul hozzá, hogy Shakespeare-t rendez, de ezúttal nem szövegközpontú előadást szeretne. A szóbanforgó előadás ráadásul a *Rómeó és Júlia* lesz, és a rendező azt szeretné, ha a szövegíró „kiirtaná belőle a költészetet”. A szereplők ezúttal nem fognak versben beszélni, és ha valamelyikük mégis megengedi magának ezt a luxust, akkor annak konkrét dramaturgiai funkciója lesz. Így a szöveg a klasszikus díszítettségéből veszít ugyan, de hétköznapiságánál fogva szikárabb, maibb és elevenebb lesz.

A Bodó Viktor rendezte 2019-es *Rómeó és Júlia*-parafraízis elképzelt tere a hetedik kerületi Kertész utca, egy nagyon is élő szociális televény a nemzetiségek, vallások, társadalmi rétegek burjánzó sokféleségével. A helyszín tehát egy igazából is létező, éjjelnappali autómosó. Az itt megforduló kliensek a kerület lakói: vállalkozók, helyi tisztviselők, rendőrök, piti gengszterek. Nyelvük az utca nyelve, a hétköznapi, melyben ad hoc burjánzik a utcapoézis: a legcifrább káromkodásokat, a legköltőibb átkokat szórják egymásra. A jól bevett „bátyja” megszólítás helyett „bástya”, ne adj Isten „brácsa”. A „Menj a fenébe” helyett „Hervadjál ki!”, „Szomorodjon meg az életed!” Ennél plasztikusabban senkit nem lehetne a halálba kívánni. De nem csak az utcán heverő kincsek kerülnek bele ebbe a vállaltan lecsupaszított, bántóan nyers és zsigeri szövegbe. A dráma így, durvára faragva is megteremti a maga sajátos poétikai regisztereit. A hetedik kerületi utcanyelv, a roma, jiddis, angol és más jövevényszavaktól hemzseggő szleng

gazdag táptalaja a rap, a slam és a kortárs utcaöltészet különböző formáinak. Bodó Viktor rendezésében a nyelv és a helyzetek is a jelen korhoz és a valós helyszínekhez illeszkednek. A Capulet és Montague család tagjainak és bizalmasainak elmés fricskái ma durva kötekedéssé, agresszív utcai verekedésekké válnak, a szerelmesek klasszikus nagyjelenteinek évődése, az erkély- és a hálószoba-szín szűkszavú bénázássá, kínos teszetoszasággá silányul. Ahelyett, hogy a fiúkat a Capulet-bálra való készülődés közben látnánk, egy eszeveszett road-movie-t kapunk, a Máb-monológ egy politoxikomán suhanc hagymázás hallucinációja, míg Lőrinc barát füveskönyve egy lelkészből lett metamfetamin-díler Tesco-s bevásárlólistája. Csak a dajka marad dajka, ugyanaz a szószátyár asszony, akinek csak azért sem áll be a szája. Egy olyan kor Rómeó és Júliája ez, mely határozottan sivárabb és dísztelenebb, melyben a verbalitásba vetett hitünk éppúgy megrendült már, mint bizalmunk az ember megbízhatóságában. A poétikusságot azonban mégsem tudjuk száműzni belőle, hiszen épp megszűnése által őrződik meg.

A *Kertész utcai Shakespeare-mosó* nem próbál megfelelni az esztétizáló, művészszínházi elvárásoknak, ugyanakkor nem is kívánja realista igényvel dokumentálni a kerület mindennapjait. Ezek a típusú dichotómiák nem érdeklik. Az előadás sokkal inkább egy danse macabre, mely nem kevesebbet vállal, mint hogy az európai kultúra végét jelenti be. Nemcsak a shakespeare-i angol reneszánszét, de a felvilágosodás eszméinek a végét is, illetve a modernitását általában. Érvényteleníteni igyekszik a teleologikus dramaturgiát, az alakok közti pszichológiai realista viszonyokat, a szerelem toposzát és a költészet szentségét is. A színpadi szövegkönyv kb. hatvan százalékban egyezik meg az olvasópróbára leadott példánnyal, a többi mind a színészekről származó improvizáció. Helyet kap benne néhány gyengébb, otrombabb poén is, ám Bodónál épp ez a lényeg: nincs olyan, hogy gyenge poén. Nem a jó íz-

léshez, a klasszikus nyelvi- vagy helyzetkomikumhoz képest határozza meg önmagát. Bodó rendezése direkt durvaságával, obszcenitásával, provokációjával maga a tagadás. Amit a néző esetleg üres látványosságnak, poénpetárdának érez, az őt rendezőként módfelett szórakoztatja, és amit értékes költészetnek vélünk, halálra unatja. A bemutató után több olyan irodalom- és drámatanárral is beszéltem, akik az előadásban munkájuk (és a klasszikus kultúra) megcsúfolását látták. Nem voltak hajlandók elhinni, hogy minden, amit a kultúráról évszázadokon keresztül mondtak nekünk, mára hazugságnak bizonyult – vagy legalábbis mintha Bodó ezt üzenné. És ha ma Magyarországon körülnézünk, erősen elfog a gyanú, hogy igaza lehet.

Bodó rendezését érdemes a saját formalizált estétikáján belül, önmagához, korábbi rendezéseivel hasonlítani, és ezen összefüggések mentén a kritika tárgyává tenni. Bizonyos értelmezők egyfajta felháborodott, historista pozícióból védelmezik az ún. eredeti Shakespeare-t és a kohernes történetmesélés szentségét, pedig ha ismerjük Bodó rendezői nyelvét és a nyomokban mintául szolgáló német színházat: Ostermeiert, Marthaler-t, Castorfot, valamint a „cool-fun” esztétikát (Deres Kornélia *Képkalapács* című könyvében részletesen ír erről), akkor egy reflektáltabb pozícióból, termékenyebben vitatkozhatunk róla. A kurrens színháztudományos diskurzus gyakran beszél hagyományos nézői konvenciókról, amelyek itthon legtöbbször a Sztanyiszlavszkij-féle lélektani realizmuson edződött néző elváráshorizontját jelentik. Ezért kérünk számon az előadásokon koherens történetvezetést, logocentrikus (szöveg- és értelemközpontú) rendezést, transzparens emberi viszonyokat, mély és árnyalt jellemeket, plasztikus karakterábrázolást, fordulatot, felismerést, katarzist stb. De képzeljünk el egy olyan ideális nézőt (ilyen a mai húszas-harmincasok tetemes része), aki *South Parkon* és *Family Guy*-on szocializálódott. Sőt, Vine-videókon, Snapchaten,

Tiktokon, horribile dictu horror- és pornófilmekben. Minden tizedik másodpercben egy intertextuális utalás, egy altesti poén, egy bántóan otromba szóvicc, hangos zenével kísért, színes, féktelen képkavalkád. A sorozatok korát éljük, és így a Netflixes *BoJack Horseman* vagy a *Rick és Morty* is kiváló referencia arra, hogy milyen az a posztmodern „utalásesztétika”, amelyben váratlan, indokolatlannak tűnő intertextusok, asszociatív allúziók sorjáznak (időutazás, robotkurvák, pterodaktilusok) egy amúgy egységes (rajz)filmes univerzumban. Mácsai Pál „szórakozott professzor” Lőrinc barátja a *Shakespearemosóban*, aki egy kicsit Rick a *Rick és Morty*-ból, kicsit pedig Doki a *Vissza a jövőbe* filmekből, remek példa minderre. Bodó rendezése tehát nem marad meg a realista kódoknál. A megszokott nézői elvárások szétzúzásával él, a konvencionális jellem- és helyzetábrázolás kereteinek szétfeszítésével. Nem kíván hitelesen bemutatni sem egy társadalmi csoportot, sem valós emberi viszonyokat. És nem akar politikailag korrekt sem maradni. Épp ellenkezőleg. A nihilt kívánja ábrázolni úgy, ahogy azt a hétköznapiakban megtapasztaljuk. Az agresszió, a kiüresedett szex, a tét nélküli bulizás, a drogok és az elkeseredés által, mindezt eltúlozva, karikírozva, kabaréjelleggel. A cél annak a felmutatása, hogy ahol értelmet várunk, ott ma már űr tátong. Hogy a logika luxus: akinek van pénze, azt nem érdekli, aki pedig nyomorban él, az nem engedheti meg magának – nem önhibájából, hanem azért, mert a társadalom nem teszi számára lehetővé.

És ez nem leereszkedő értékítélet, hanem érzékeny láttelelet Bodó részéről. Reményeim szerint mind a rendezés, mind a színpadi szöveg maximálisan együttérez ezzel az olykor ironikusan és elrajzoltan bemutatott társadalmi réteggel. Bodó ugyanis rajong az utcai bandák realitásáért, az állandóan alakuló szlengért, ugyanakkor nem fél mindezt kritizálni sem. Ez az esztétika pedig maga a trash: a hulladék, a szemét, ami vállaltan töredékes, rontott, kínos, olykor sok, máskor

épp, hogy kevés, lapos, unalmas vagy épp zavaróan bombasztikus. Helyet kapnak benne a valóság- és a dragshow-k, a camp (Susan Sontag) színes, harsány, polgárpukkasztó gesztusai is. Egyfajta túlhajtott realizmus ez: nem képezi le mimetikusan a valóságot, inkább stilizálva fölerősíti azt. A színpadon kvázi reális verekedést látunk, egy igazi Mercedest, ami lassítva robban szét alkatrészeire, akárcsak az egész dráma. És az ún. *eredeti*, klasszikus szöveg helyett felülstilizált utcanyelven hallgatjuk végig egy országos hírű színész (Polgár Csaba) szájából a nonszensz Máb-monológót, miközben letolt gatyával, sírva, röhögve a péniszét lóbálja. Mondhatjuk, hogy ez így magában öncélú. De itt mintha maga az öncél volna a tét. És nem a szórakoztatásé, hanem a szembesítésé. Talán ez lehetne az Artaud-féle kegyetlenség színházának mai megfelelője? Egy értelem előtti értelem, egy nyelv előtti nyelv zsigeri kifejeződése? Visszatérni az európai kultúra születése elé? Vagy legalább is lerombolni azt az alapokig. Álszentek vagyunk, ha nem ismerjük be, hogy ez az ijesztő ösztönösség is a hétköznapijaink része. Csak mikor kultúrembereként színházba megyünk, szeretünk róla egy időre megfeledkezni.

PROLÓGUS

Shakespeare spanyolgallérral, buggyos térdnadrágban bejön az autósosóba.

Mialatt szavalja a prológust, meztelenre vetkőztetik, és elkezdik lemosni habos szivacsokkal és gőzborotvával. Az angol szöveg átfolyik a magyarba.

W. SHAKESPEARE: Two households, both alike in dignity,
In fair Verona, where we lay our scene,
A balhé, mi kipattan, such pity,
de lesz belőle mégis so much keen.
Mert mindkét család fairly nagymenő,
zsebükben a complete Kertész strasse,
de klánjuk rozsdás bard-ot és elő, (*magára mutat*)

S egyik a másikat auto-dafke...

Yoyo... úgy is van... úgy is van...

Ósi riválisok,
hívd, ahogy tetszik,
East Coast meg West Coast,
Coca és Pepsi,
az marja ezt itt,
emez meg amaszt,
de nyakukba kapnak
két szerelmes kamaszt.

S a córesz nemhogy le-chill-apodna:
se vége se hossza e rémregénynek.
Wild west-ük megvan írva a csillagokba,
bár erről pont megoszlanak a vélemények.
Mert itt polgárőr mos polgárkezet,
itt a legnagyobb váteszeket lóvá teszed!
Ez a hétker, itt lehetetlen eltévedni:
a zsinagóga fenn van az Airbnb-n!
Ideköt a véred, ez van, hiába,
így ömlesz a kamrából az artériába,
a Királyra kiérve a másnap tompa,
rohamgyanús nyilallás a szívizomba.
Pumpál a gettó, az ereibe' csorogsz,
és veled együtt csorog a sok roma, zsidó, orosz.
Mint a kóser disznótoros, itt megtörténhet
bármi:

a Madách tér a kamaszkorodba fog hazajárni.
A Szimpla még áll, de a kecód sehol,
a bánat munkagépe mindent ledózerol.
Hol vár állott, most borzalom, az évek teltek:
fölhúztak a helyére egy foghíjtelket.
Ez egy önzetlen kerület, egy gáláns ország:
"Ha ütnek, tartsd oda a másik arcát!"
Ebben az állandósuló lincshangulatban
Ember az embernek farka... se... lassan...
Szóval annak, aki a megszokott pátoszt várta:
ez egy Shakespeare-dráma fullra
szétspirázva.

Persze, Rómeó és Júlia, de meghúztuk csontra,
így lesz még az is, mi egész volt: csonka.
Mert Bodó meg az Örkény kiborít, és ott hagy.
Nem érted, de vigyorogsz. Nem segít, hogy
sznob vagy.

A világ egy poszt-fakt posvány: veled poshad.
Helyetted is kimondjuk, legyen kire foghasd.

Vasárnap déltől csütörtök reggelig
 Szerelem és halál: pacekba reppelik,
 ugyanaz a sztori, csak mi nemes volt: proli,
 szövegűség nulla, Nádasdy, sorry...
 Hogy mi az, ami nem lesz még, arról is pár szót:
 jambusok, blank verse, foliók, quartók,
 a Lord Chamberlain's Men se fog befigyelni,
 a Di Caprio frankó, na meg a Zefirelli.
 És olyan se lesz, hogy: szívem egy komor
 jövőre tekintő Nagy Imre-szobor,
 lángoló szánkó – nehogy fölfázz.
 Nem miattuk sírok... ez csak a könnygáz.
 BENVOLIO: Hogy tetszik? Na azért!
 CSUPI: (*W. Shakespeare átvedlik Csupivá*)
 Itt vagyunk, tessék: a helyszín egy mosó,
 végtelenbe futó, szutykos folyosó,
 fagyálló-szagú szülőcsatorna,
 mi a vészterhes napokat szüli meg sorba.
 De.... ehhez nincs már szükség narrátorra,
 szóval fogja, és a cangát... arrább tolja...
 (*kínos csönd a fájó rím után*)
 GERI: Csupi! Csupiii! (*Megdobja*)
 CSUPI: Gyere, gyere!

I. FELVONÁS, 1. SZÍN (WIGGIDI-WAX)

Idő: vasárnap reggel. Geri és Csupi egy óriási fehér Mercédeszt mosnak gőzborotvával, szivacsokkal, speciális rovaroldószerekkel. Szól a rádió. Jön Ábrahám és Péter.

ÁBRAHÁM: Csumidázom a hebrákodat, szép...
 testvérem!

PÉTER: Csucusu...

GERI: (*Csupinak*) Mit mondott? Te érted?

CSUPI: Nem.

ÁBRAHÁM: Állsz itt, mint Ádám anyák napján!

PÉTER: Ádám anyák... jó ez jó.

CSUPI: Csupi.

GERI: Geri... a nevem Geri.

ÁBRAHÁM: Vegyszeres előmosás megvolt?

GERI: Meg.

ÁBRAHÁM: Samponos kezelés?

CSUPI: Megvolt.

ÁBRAHÁM: Kerékjáratok?

GERI: Kész.

PÉTER: Gőzborotvával?

CSUPI: Volt.

ÁBRAHÁM: Figyelj, kicsi. (*Nézik a kocsit*) Gyere.
 Himi-humi.

CSUPI: Mi himi-humi?

ÁBRAHÁM: Mondtam, csillogjon, mint az ószezres fasza!

GERI: Mi van?

ÁBRAHÁM: Fenygyantát le kell szedni, mondtam.

GERI, CSUPI: Le van szedve.

ÁBRAHÁM: Nincs leszedve.

GERI, CSUPI: Le van szedve.

ÁBRAHÁM: Ne te szedd le, szedd le te!

GERI: Menjél, azt... pucoltassad otthon...

anyukáddal...

ÁBRAHÁM: Nekem kanyhalóskodsz?

GERI: Hallod, gáz, ha igent mondok?

CSUPI: Gáz...

GERI: Mi van?

ÁBRAHÁM: Mi-mi van?

GERI: Neked beszélek! Nézel, mint a gázálarc!

ÁBRAHÁM: (*Csupinak*) Havereddel mi van?

Semmi?

CSUPI: Nem azt mondta, hogy egy igazi gáz arc vagy... csak olyan... ál-gáz arc...

ÁBRAHÁM: Szopni fogtok!

CSUPI: Kérem?

GERI: Édesanyád tudja, hogy ilyen mocskos a szád?

ÁBRAHÁM: Nem, de a tiéd kérni szokta!

GERI: Anyám több pinát nyalt, mint te! Rászti! Szmöre.

CSUPI: Gyufafej.

ÁBRAHÁM: Csicskagyász!

GERI: Csövesbánat!

Üvöltözés. Árnyékbboxolnak.

8. Összegzés

Mivel egyetlen dráma sem maradt ránk Shakespeare kéziratában, *őseredeti* szövegről egyáltalán nem beszélhetünk. *Eredeti* szövegről (egyes számban) is csak nehezen, mert sok dráma több, egymástól kisebb-nagyobb mértékben eltérő kvartó-kiadásban maradt ránk, és elméletileg épp úgy kérdés, mint gyakorlatilag, hogy melyiket tekintjük eredetinek. Hipotetikusán mindegyik az, te-

hát csak *eredetik* vannak (megszüntethetetlen többes számban). A fordítások azonban nem ezeket veszik figyelembe, hanem egy-egy szerkesztő által készített szövegkiadást, tehát a fordítások is mind letisztázottak, egységeseek, az elméleti problémát pedig az okozza, hogy az angol nyelvű olvasók a szerkesztett kiadásokat, az idegen nyelven olvasók pedig egy-egy (általában kanonizálódott) fordítást tekintenek mégis *az eredetinek*, és ehhez viszonyítva értékelik negatívan vagy pozitívan az ellendüléseket: leporolásokat, felfrissítéseket, újrafordításokat, átírásokat. Holott az ellendülők nem tesznek mást, mint *saját eredetiket* alkotva pluralizálják a közgondolkodásban harminchét drámából (egy *Hamletből*, egy *Rómeóból*, egy *Learből*, stb.) álló összképet.

Bibliográfia

- CAVELL, Stanley. „The Interminable Shakespearean Text”. In Stanley CAVELL, *Philosophy the Day After Tomorrow*, 28–60. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2005.
- DICKSON, Andrew. *The Globe Guide to Shakespeare*. London: Profile Books, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Hasonlóság és érintkezés: A lenyomat archeológiája, anakronizmusa és modernsége*. Fordította HÁZAS Nikolett, MOLDVAY Tamás, SEREGI Tamás és Z. VARGA Zoltán. Budapest: Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, 2013.
- DE GRAZIA, Margreta és Peter STALLYBRASS. „The Materiality of the Shakespearean Text”. *Shakespeare Quarterly* 44, No. 3 (1993): 255–283.

A történetzálakra épülő színdarabírási módszer. A C1G, avagy *Julius Caesar* meggyilkolása

MOHÁCSI ISÓ ISTVÁN

Egyszer Mácsai Pál, az Örkény Színház igazgatója szeretettel megkérdezte tőlem, hogy hol is tartok a darabbal. Én lelkesen elmondtam, hogy már három oldal jegyzetem is van – és láttam, ahogy összeroppant, hogy már megint nem lesz kész a darab, megint neki kell kezelnie az ideges színészeket... Elkézdtem magyarázkodni, de már hiába: láttam rajta, hogy azt hiszi, három hónap alatt igazából nem csináltam semmit. Ez az esszé arról szól, hogy hogyan dolgozom, hogy mennyi láthatatlan munkával jár a drámaírás, a dramaturgia, hogy mennyi munka is lehet három oldalban.

A színdarabírás nagy része valóban láthatatlan munka. Ha ugyanis egy csomó jó színezt összeengedünk és jó szituációba helyezünk, hihetetlenül jó szövegeket tudnak improvizálni, elképesztő jeleneteket tudnak összehozni. Erre tévéműsorok és előadások is alapulnak. Azonban nem véletlen, hogy ezekben a jeleneteket egy-két perc után elvágják: a színészek nem képesek arra – nem is ez a dolguk –, hogy azzal foglalkozzanak, hogy ezeknek a szöveghalmoknak legyen eleje, közepe, vége, vagy hogy több jelenet fűződjön egymásba úgy, hogy annak még valamiféle jelentése is legyen. Ez a szavak mögötti munka az íróé, a dramaturgé. A jelen írás célja az, hogy bepillantást adjon ebbe a hatalmas melóba, a drámai szerkezet kialakításába, illetve hogy gyakorló dramaturgoknak segítséget nyújtson a drámai szerkezet kialakításában.

Legújabb darabomat, a *C1G, avagy Julius Caesar meggyilkolását* teljesen a storyline-okra, azaz a történetzálakra épülő színdarabíró technikával írtam. Nekem nagy öröm volt az írás, és elégedett vagyok a végeredménnyel is. Persze mivel még nem került szín-

padra, így nem igazán tudhatom, hogy a *Caesar* jó-e vagy rossz. Hiába kaptam jó visszajelzéseket, papíron bármi zseniálisnak tűnhet: a színház gyakorlati műfaj, mert a közönség nem olvas, hanem néz. Azonban a *Caesar* minőségétől függetlenül a módszertan maga még lehet jó: biztos vagyok benne, hogy ez egy használható drámaíró technika. Egy színdarabnak csak jót tehet, ha a cselekményét átlátja és kézben tartja az írója: pont úgy, ahogy egy építész sem vakolókanállal áll neki a Notre Dame-nak. Ez a tanulmány a *Caesar* megírásának történetét meséli el, ezen keresztül világítja meg azt, hogy hogyan is lehet történetzálakat használni egy darab megírásához – bevezet egy nagyon racionális írói gondolkodásmódba, amelyet alkalmazva a szerző mindig, minden döntésekor pontosan tudja, hogy mit miért tesz, és ezt érvekkel alá is tudja támasztani.¹

A storyline

A storyline-okon alapuló cselekményépítést általában a televíziós sorozatok írásakor alkalmazzák. Egy szappanoperában a legtöbbször mindössze három szál, három storyline

¹ Az írás természetesen nem csak technika, ahogy egy festmény sem a bátor ecsetkezeléstől lesz Van Gogh – egy módszer használatától a műalkotásba még nem repül bele a lélek. „Amitől igazán jó lesz, azt nem lehet csak úgy beletenni. Az vagy van, vagy nincs. De a technikától [a végeredmény] még szebben fénylik. Ha pedig most pont nem került bele a lélek, akkor meg legalább csináltunk valamit, ami még mindig jó, legfeljebb nem »wow«!” MOHÁCSI Lili személyes közlése, 2023.04.18.

van, ezeket dolgozzák ki a storylinerek jelenetekké, majd ezeket a jeleneteket adagolják egymás után egy adott részben. Egy-egy ilyen storyline, történetszál napokig, néha hetekig is elhúzódhat. Ezalatt az egyik szál szereplői lényegében nem keverednek a másik két szál szereplőivel – találkoznak ugyan, hiszen pl. egy házban laknak, akár férj és feleség is lehetnek két különböző szál tagjai, de a lényeg az, hogy dramaturgiailag nem folynak bele a másik szálba. Nagyon érdekes, hogy bár a történet hihetetlenül egyszerű és bárgyú, de mivel egy szálban sok szereplő megfordul, és mivel egy adott részben a három szál jelenetei kevergetve jönnek egymás után, a nézőknek úgy tűnik, mint ha egy komplikált sztori közepén lennének.

Amikor bátyámmal színdarabokat írtunk át, lényegét tekintve ezt a technikát alkalmaztuk, hiszen így tudtuk gyorsan és könnyen átlátni egy darab dramaturgiai struktúráját. Akkor jöttem rá, hogy a darabok szerkezetét is le lehet írni storyline technikával. A különbség csupán az, hogy egy ember több szálban is szerepelhet, illetve hogy a szálak összekapcsolódhatnak, azaz az egyik történetben történő események a másik szál dramaturgiájára befolyással vannak. Tehát például Hamletnek van külön-külön szála Opheliával és Laertessel is, de Ophelia halála befolyásolja a másik szálát, hiszen ez vezet a végzetes párbajhoz. Innen már csak egy lépés arra a következtetésre jutni, hogy színdarabot is lehet írni ezzel a technikával: először storyline-okat hozunk létre, ezeket összepofozzuk, és máris készen van egy izgalmas darabszerkezet, amihez már „csak” a szöveget kell megírni ahhoz, hogy egy mai, tévéhez szokott nézőt is lekössön.

„A forgatókönyvben szerintem az a legfontosabb, hogy a cselekmény pergő legyen, hogy egyetlen másodpercre se hagyja lankadni a néző figyelmét. Egy film tartalmáról, esztétikájáról (ha van neki), stílusáról, erkölcsi irányultságá-

ról lehet vitatkozni. De az biztos, hogy sohasem lehet unalmas”²

– állítja Buñuel, és mélységesen egyetértek vele. Arra törekszem, hogy elvarázsoljam a nézőt. Nem akarom, hogy a darab nézése közben gondolkodjon – azt majd megteheti otthon. A nézőt én rá szeretem ültetni egy hullámvasútra, ahol nevet, sír, sikít, izgul, és végig utazik a darabbal. Amint a nézőt elengedjük, vagyis a figyelmét nem foglaljuk le, elvesztettük. Több módja van annak, hogy a nézőt ne hagyjuk unatkozni: a humor, a kegyetlenség, a félelmek, a szerelem, vagy éppen a szöveg különlegessége, de talán mindennek az alapja az, hogy izgalmas cselekményünk legyen – és ebben a történetszálás drámaírási technika nagyon sokat tud segíteni.³

² Luis BUÑUEL, *Utolsó leheletem*, ford. XANTUS Judit (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2006), 207.

³ És mi a helyzet a kísérleti művekkel? Ez a drámaírási módszer nem túlságosan a „hollywoodi stílusú”, cselekmény-vezérelt történetekre helyezi a hangsúlyt? Nem túl konzervatív megközelítés az, hogy egy darabnak eleje, közepe és vége legyen? A válaszom erre az, hogy igen, ez egy konzervatív megközelítés, és igen, valóban a cselekményt tartom elsődlegesnek. De szerintem ezzel nincs semmi baj: a görög alapokon nyugvó nyugati színjátszás évezredek óta erre épül, és köszöni, jól van. Csak egy *Godot-ra várvát* és *Kopasz énekesnőt* lehet megírni, mert a másodikat már végig unja a néző, ezzel szemben nagyon sok, jobbnál jobb három felvonásos komédia van. A világ színműirodalma konzervatív és cselekményközpontú, mert az arisztotelészi elméletre alapuló drámák száma szinte végtelen. Egy hasonló történet rengetegféleképpen lehet elmondani, hiszen a különbség az író egyediségében, eredetiségében van.

A módszer

A történet-szálak használata tehát olyan írói módszer, amely a cselekményből indul ki. A szappanoperák a gyártás gyorsasága miatt dolgoznak így: a történet kitalálását teljesen külön választják a dialógírástól. Azonban amíg a szappanoperákban a történetek teljesen függetlenek egymástól, azaz a karakterek nem keverednek más storyline-ba a sajátjukon kívül, a drámában nem egy karakter több szálban is felbukkanhat, sőt több szála is lehet. Ezeket a szálakat kell kidolgozni először: előbb ki kell találni a történet ötletét, aztán ezt a történetet jelenetekre kell bontani. A különböző történet-szálak egyes jeleneteit aztán meghatározott módon sorrendbe kell rakni, és így alakul ki az egészből a végleges darab vázlata, ami alapján végre hozzá lehet látni magának a szövegnek a megírásához. A történet-szálás darabírás módszere tehát különböző történetek, storyline-ok, szálak összefűzése, összekapcsolása egy egésszé.

Ennek a módszernek három különlegessége van: egyrészt legelőször a történet alakul ki, tehát az író jelenetre lebontva pontosan tudja, mi történik a darabban, mielőtt elkezdené írni a párbeszédet. Így az író kezdetben kénytelen a történetre fókuszálni. Hány olyan darabot láttunk, amelyben csillog a párbeszéd, csak éppen a cselekmény nem megy előre? Vagy van egy remek eleje – addig futotta az ötletből –, és aztán egy unalmas közepével jutunk el az előre látható végéig: ez mind azt mutatja, hogy az író a szavaknak állt neki, és beléjük keveredett. Ami teljesen érthető: nincs egy színdarabnál bonyolultabb rendszer. Az ember egyedül van a vaksötétben, nincs senki, aki segítsen, és a túlélésért küzd. Sokszor még a történet-szálakra épülő módszerrel is így lehet érezni, de itt legalább valamiféle támpontot szögezünk le magunknak, van egy térképünk, amikor elindulunk. Hogy aztán a térkép jó volt-e, azt majd a közönség dönti el, de a történet-szálak előzetes kidolgozásával sze-

rintem az író csak egyel több esélyt ad magának.

A módszer másik különlegessége, hogy a cselekmény az, ami kialakítja a karaktereket. A karakter az írás kezdetekor egy képlékeny anyag, és csak a történet legizgalmasabb, legfordulatosabb alakítása után alakul azzá, aki a végén lesz. A módszer rákényszeríti az íróra, hogy a karakter felépítését, a jellemeket csakis a cselekmény által mutassa be. A fontosnak tartott jellemzőkre azért kell történetet kell kitalálni, mert különben nem jelentenek egyebet színezésnél. Ha épp azt találjuk ki, hogy Romeo és Júlia kerekesszékes, vagy hogy Romeo fél a kutyáktól, vagy hogy Júlia imád shoppingolni – ez mind-mind semmi többletet nem jelent, hacsak nem játszik szerepet a cselekményben. Ilyen karaktereket bárki bármikor kitalál, ahogy én is ebben a pillanatban találtam ki őket – dramaturgiát befolyásoló történeteket létrehozni belőlük viszont jóval nehezebb. Azonban ha ezeket a tulajdonságokat sztoriban mutatjuk meg, máris izgalmasabb karaktereket, dúsabb történetet kapunk. Tegyük fel, hogy például Juliának van egy chihuahujája, ami az erkélyjelenetben nekiugrik Romeónak, aki persze retteg a kutyáktól: azonnal létrejön egy újabb szituáció. Lesz egy humoros pillanata a jelenetnek, ezen kívül pedig megmutatjuk Romeo egy gyenge pontját, amitől szerethetővé válik a karakter. Persze nem állítom, hogy ez a chihuahua a színháztörténet legjobb ötlete, de talán látszik belőle, hogy mire is akarok kilyukadni.

A módszer harmadik, szintén nagyon lényeges különlegessége az, hogy segítségével valóban nagyon-nagyon bonyolult cselekményt lehet kialakítani, tele különböző történetekkel, amelyek képesek lefoglalni a mai, televízióhoz, sok információhoz és ingerhez szokott nézői agyat. A színháznak egyre több alternatívája van: egyre több a szórakoztatóipari forma, amely arra specializálódik, hogy az emberek figyelmét lekösse. Ha a színház versenyben akar ezekkel maradni, akkor változnia kell. Ennek az egyik le-

hetséges formája az az, hogy a színházi történeteket – mint a jól megírt tévésorozatok – strukturálisan különlegesen jól építjük fel, ezáltal a néző izgalmasnak, érdekesnek fogja őket találni, és sokkal inkább fogja a színházat választani, ha a szabadidejéről van szó.

Az *C1G* ötlete

A *Julius Caesar meggyilkolásának* megírására felkértek; a darab a *Shakespeare/37* sorozat egyik részeként lesz online bemutatva.⁴ A sok Shakespeare-darab közül a *Julius Caesar* jutott nekem, és én majdnem másfél évig nem tudtam fogást találni a témán. Többször elolvastam, több feldolgozását néztem meg filmen, illetve színházi felvételen, elolvastam egy szekérderék elemzést róla, letettem, újra felvettem a témát, de hiába, mert sem Brutus hősi és tragikus karakterével, sem Caesar szellemével, sem Antonius rafinériájával nem tudtam igazából mit kezdeni.

Végül a történelmi kutatás során jöttem rá, hogy mi érdekel engem ebben a történetben. Utánanézve az ókori leírásoknak nagyon meglepett, hogy mennyire amatőr volt az egész összeesküvés ahhoz képest, hogy az ókori világ egyik legnagyobb alakját készültek eltenni láb alól. Megdöbbenem például azon, hogy milyen sokan tudtak a terről (csak a szenátorok közt több mint hatvanan!).⁵ A gyilkosság előtt percekkel egy szenátor, aki nem tartozott az összeesküvők közé, félrevonta Cassiust és Brutust, a két fő összeesküvőt, és azt tanácsolta nekik, hogy minél hamarabb hajtsák végre a tervüket,

⁴ A *Shakespeare/37* sorozat ötlete a Covid kezdetekor pattant ki Magács László fejéből. Ebben harminchét kortárs magyar író reflektál a reneszánsz mester egy-egy színművére körülbelül húsz percben, amit majd filmre véve webszínházban mutattak, mutattak be.

⁵ SUETONIUS, *Cézárook élete*, ford. Kis Ferencné (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1961), 42.

mert az emberek már tudnak és beszélnek róla. Tehát az, hogy megjósolják Julius Caesarnak, hogy óvakodjon március idusától, nem csupán egy költői gondolat, hanem alighanem történelmi tény lehetett: nyilván akadtak, akik hallottak az ügyről, és figyelmeztetni szerették volna Caesart.

Szintén nagyon meglepett, hogy a gyilkosság kivitelezése mennyire ügyetlen volt. Azt hihetnénk, hogy háborúkat megjárt katonák képesek bármikor hidegvérrel megölni egy embert, de nyilván egészen más: sokkal könnyebb egy névtelen ellenséget megölni, mint egy általuk (sokszor gyerekkoruk óta) ismert embert, a Római Birodalom uralkodóját, annak egyik leggazdagabb emberét, a római nép nagy része által támogatott vezetőt.

A gyilkosság kezdetén az adott jelre csupán egyetlen ember vetette rá magát Caesarra, megsebesítette, majd ott birkóztak egymással miközben mindenki körben állt és nézte őket. Caesar kiszabadult, és csupán ekkor támadták meg a többiek, amikor menekülni akart. Közben olyan nagy volt a fejletlenség, hogy az egyik összeesküvő Brutus kezét vágta meg. A Julius Caesar testén levő huszonhárom sebből mindössze öt keletkezett a halála előtt – a többit halála után ejtették rajta olyan szenátorok, akik azt akarták ezzel megmutatni, hogy ők is részt vettek a gyilkosságban. De az is sokat elmond, hogy Julius Caesar orvosa szerint a huszonhárom szúrásból huszonkettő mindössze felszíni sérülést okozott, és Caesar csupán csak egyetlenegy halálos szúrást kapott.⁶

Jól leírja az összeesküvők állapotát az is, hogy igazából csak a gyilkosságig terveztek el bármit is – tovább már egyáltalán nem gondolkodtak. A merénylet után ugyan büszkén kivonultak, hogy megölték a diktátort, de miután a rómaiak, rettegve egy leszámolóakciótól, a házaikba húzódtak, az összeesküvők is megrémültek, és megtorlástól rettegve elbarikádozták magukat a Capitolium

⁶ Uo., 44.

hegyén, ami inkább lázadásra vagy puccsra emlékeztet.⁷

Egy szó, mint száz, ezek a tények mindmind olyan összevisszaságot, kapkodást és zavarodottságot jeleznek, ami kellemes örömet szerez a drámaíróknak, akik szeretnek a zavarosban halászni: ezek azok a szélsőséges helyzetek, ezek azok az abszurd szituációk, amelyekbe az embereket helyezve nagyon izgalmas karaktereket és hozzájuk tartozó történeteket lehet létrehozni. Végre megvolt tehát az a valami, amibe kapaszkodni tudtam, ami felé tolni tudom az előadást: egyrészt az örület és a fejetlenség, másrészt az a probléma, hogy egy hétköz-

tűnik ez, még ha egy diktátorról, egy gyilkosról van is szó.

A megközelítés

Persze még meg kellett találnom a formát. Arra a következtetésre jutottam, hogy ha a szenátorok gyilkolják meg Caesart, akkor óhatatlanul a politika és a nagy tervek kerülnek a középpontba, és maga az örület mellékpályára kerül. Ezért az találtam ki, hogy Julius Caesar és a meggyilkolása ne a fókuszban legyen, hanem csupán mellékesen történjen meg – valahogy úgy, ahogy ez egyik kedvenc festményemen, az *Ikarosz bukásán*



Pieter BRUEGEL, id., *Ikarosz bukása*, 1555. Királyi Szépművészeti Múzeum, Brüsszel.

napi, normál érzésekkel és érzelmekkel megáldott ember milyen nehéz erkölcsi dilemmába ütközik, ha meg akar ölni egy másik embert, akármilyen megalapozottnak is

⁷ PLUTARKHOSZ, *Párhuzamos életrajzok*, ford. MÁTHÉ Elek (Budapest: Magyar Helikon, 1965), 533.

az idősebb Bruegel ábrázolta: a paraszt szánt, a pásztor legeltet, a hajós hajózik, Ikarosz meghal... Azt akartam éreztetni, hogy a világ nem a történelem nagy tégláiból, hanem a hétköznap habarcsából áll. Úgy, ahogy ezt a hétköznap emberek is érzik: csak hatnak rájuk a politikában történő események, de befolyásuk nincs rá, és emiatt a minden-

napi problémáik ezerszer fontosabbak lesznek számukra a politikánál – és sokszor aszerint választanak oldalt, hogy az adott céljuknak épp mi felel meg. Brueghel képén annyi minden van... Pontosan ilyesmit szerettem volna, egy ilyen, sok történetes abszurd sztorit. Úgy döntöttem, hogy a komor gyilkossághoz leginkább nem illő formával kezdek valamit, ami nem is pusztán a vígjáték, hanem annak az elnagyolt formája, a bohózat, de persze annak mai, sitcom-szerű változata. Természetesen azért is találtam pont ezt a műfajt, mert nagyon közel áll hozzám: mind a humor, mind az abszurd, mind a több szálon futó történet a szívem csücske, szóval igazából a téma pont jól jött, hogy ezzel a formával tudjak foglalkozni.⁸

A kezdet

A fenti ötletvegyületből az szűrődött le, hogy a darabban három olyan ember öli majd meg Caesart, akiknek semmi köze a politikához, akik tehát teljesen véletlenül csöppennek bele a gyilkosságba, és Caesar halála az érdekeikkel teljesen ellentétes. Ezeket az embereket, három balféket tettem meg a darab főszereplőinek, ők sodródnak a nyomorult kis életükkel a történelem viharában, és számukra csak az a legfontosabb, hogy hogyan lehet a lehető legkényelmesebben túlélni.

Hogy miért pont három? Tudtam, hogy nem lehet egy, mert azt nehezen tudom moz-

⁸ De talán az is igaz, hogy valahol minden jó színdarab abszurd szituáción alapszik, hiszen az a legérdekesebb, ha az embereket az író minél szélsőségesebb helyzetbe helyezi. Képzeld el, hogy adott mondjuk Dánia trónörököse, a nagybátyja megöli az apját, elfoglalja az őt megillető trónt, lefekszik az anyjával, szóval nyilván ő is útban van... De akkor már kísértse az apja szelleme is, és mind emiatti rettegetésében az a remek ötlete támad, hogy őrültnek tette magát – van ennél abszurdabb, kiélezettebb szituáció?

gatni: túl sok eredeti, Shakespeare-karakter kellene, akiket beszéltetnem kell, illetve túlságosan is ragaszkodnom kellene az eredeti sztorihoz, hogy érthető maradjak – én viszont el akartam szakadni tőle. Kettő már jobb, mert akkor már meg tudják egymás közt beszélni a dolgokat – de én még több komplikációt akartam. Lehetett volna négy vagy több, viszont nem akartam hosszú darabot, és ugye minden egyes karakter sztorija legalább négy extra jelenetet hoz be, ráadásul a dialógokban majd neki is reagálni kell a dolgokra... Szóval terjedelmi okokból maradtam a háromnál. Két férfi és egy nő lett belőlük. Ennek prózai okai vannak: a férfiak (legalábbis az én, egyáltalán nem reprezentatív felmérésem alapján) sokkal szívesebben írnak férfi karaktereket. Ha tudnám, hogy hogyan gondolkoznak a nők, akkor ahhoz, hogy imponáljak a nőknek, nem kéne olyan hülyeségeket csinálnom, mint színdarabokat írni.

Minden darabomban arra törekszem, hogy egyenlő legyen a férfiak és nők száma a színpadon, de sajnos itt, minden erőfeszitésem ellenére, ez nem jött össze, nagyon felülreprezentáltak a férfiak: mindössze két nő szerepel hat férfi mellett. Ennek oka van: Caesart, Brutust és Octavianust nem akartam nővé alakítani, mert annak olyan jelentése lett volna a néző számára, amit nem tudtam volna kezelni; Treboniust, Marcus apóst pedig azért hagytam meg férfinak, mert nem akartam, hogy úgy nézzen ki, hogy anyós-vicekkel operálok.

Már az elején elhatároztam, hogy hétköznapi figurákat fogok használni. Nem lesznek hősök, hanem mai, hétköznapi emberek, akikkel mindennap találkozunk az utcán vagy a facebookon: cinikusak, végtelenül önzőek, szűklátókörűek, a látszat ellenére valahol nagyon ostobák, és ezzel együtt kegyetlenek. Egyrészt tehát reflektáljanak arra a világra, amiben élünk, másrészt legyenek élő és elnagyolt vígjátéki figurák egy abszurd és groteszk darabban. Ezek a karakterek a hétköznapi problémáikkal – és természetesen a

humor eszközeivel – remélhetőleg a nézőben olyan érzést váltanak ki, hogy ismeri őket, hogy a barátjuk, hogy valahol róla is szó van: azaz felmerül benne az, hogy vajon ő mit is tenne a helyükben.

Mindhárom balféket főszereplőnek tettem meg, ahogy Brueghel tette a festményén: egyszerre több szálon fut a történet, és a fókusz nem egy egyedi sztorin van, hanem egy egészen: valahogy az az érzés támad ettől a befogadóban, hogy nem az egyén a fontos, nem az, hogy valakivel mi történik, hanem az, hogy mi történik mindenkivel: hogy milyen a világ körülöttük, körülöttünk.

Miért ők ölik meg Caesart? Dürrenmatt a 21 pont *A fizikusokhoz* harmadik pontjában azt állítja, hogy „egy történetet akkor gondolunk végig következetesen, ha lehetőségei közül a legrosszabb következik be”⁹ – márpedig azt hiszem, hogy annál szörnyebb nem nagyon tud történni egy hétköznapi emberrel, mint hogy meg kell ölnie valakit. Eredetileg arra gondoltam, hogy belekényszerülnek a gyilkosságba, amit a többi összeesküvővel követnek el, de aztán arra jutottam, hogy még rosszabbul járnak, hogy ha úgy ölik meg, hogy közben az lenne nekik jó, ha Caesar életben maradna. Ha viszont az érdekük Caesar életben maradása, akkor nyilvánvalóan véletlenül kell megölniük.¹⁰ Ráadásul a véletlen gyilkosság elég sok mókás szituációt rejteget, szóval úgy döntöttem, ez lesz az út.

Meggyőződésem, hogy a fent említett, dürrenmatti legtragikusabb vég akkor következik be, ha karakterünk önmaga okozza a saját bukását, és mindezt úgy kell elkövet-

⁹ Friedrich DÜRRENMATT, „21 pont *A fizikusokhoz*”, in Friedrich DÜRRENMATT, *A fizikusok*, ford. UNGVÁRI Tamás (Budapest: Magvető Kiadó, 2018), 92.

¹⁰ Lehetne az az eset, ha kényszerítik őket a gyilkosságra, de az nem a tragédiájuk: noha nyilván rosszul éreznék magukat, de mivel kényszer alatt voltak, a lelkiismeretük relatíve tiszta.

nie, hogy mindig a lehető legjobbat akarja önmagának – ahogy az életben is operálunk. Emiatt olyan történeteket kellett kitalálnom ezeknek a karaktereknek, amelyekből kiderül, hogy Caesar halálával saját maguknak ártanak a legtöbbet. Ide kellett eljutnom: megtalálni azt a pontot, ahol a legnyomorultabbak lesznek. Mint később megmutatom, ez nem is olyan könnyű: több lépésben jöttem csak rá, hogy mi is ez a legtragikusabb pont.

A C1G storyline-ja

Először tehát meghatároztam a szereplőket, majd történeteket kerestem hozzájuk. Már korábban eldöntöttem, hogy kifejezetten római történeteket fogok elmesélni. Az antik világban játszódó, historizáló előadások – amiket mindig szívből utáltam – azzal operálnak, hogy a szereplők tógát viselnek, a szereplők neve a görögöknél „osz”-ra, Rómában „us”-ra végződik és akkor, gondolja magában biztos az író, talán senki nem veszi észre, hogy a szereplők veretes magyar nyelven beszélnek. Arra gondoltam, hogy én valóban római történeteket mesélek el, amik valóban csak ott, csak akkor történhettek, cserébe tudom használni majd a mai magyar nyelvet – hiszen az ókori rómaiak is nyilvánvalóan az akkori modern nyelvet használták.

De milyen ókori római történeteket mesélhetek el? Mivel a mai átlagnéző – tegyük a kezünket a szívünkre, mi is ezek közé tartozunk – a *Ben Hurból* és az *Asterixből* szerezte az ismereteit az ókori Rómáról, kénytelen voltam olyan közhelyekhez nyúlni, mint a tóga, a gladiátorok, a Circus Maximus, a Forum, az orgiák, a Vesta-szüzek, a rabszolgák, a fényűzés, a kocsiversenyek... Tehát ezekhez kapcsolódó, de mégis általános emberi problémákat megfogalmazó, egyszerű, hétköznapi történetekre volt szükségem. Az egyszerűn és a hétköznapi azért volt hangsúly, hogy a három főszereplőmet szimpatikussá tegyem a nézőknek, hogy úgy érezzék, hogy ők is lehetnének a helyükben. Lehet vitatkozni persze azon, hogy mennyire „hét-

köznapiai” ezek a történetek, de az alapja mindháromnak az. Egy Vesta-szűz tiltott szerelme nem mindennapi, de mégis látni benne az univerzálit. Nem valószínű az sem, hogy valaki a bundatógát akarta volna meghonosítani Rómában, de közben benne van a gyors meggazdagodásra való emberi vágy egyetemessége. Az illegál orgia nem hangzik mindennapinak, de a tömegektől elszakadt arisztokrata réteg zárt luxusvilága nyilván mindenki számára ismerős. E történetek hálóján keresztül felvillantva Julius Caesar meggyilkolását jobban meg tudom éreztetni azt a nézővel, hogy milyen lehet az, ha egy átlagember belekerül egy történelmi dráma kellős közepébe.

A történelmet – talán a sztorikból látható is – egészen lazán kezeltem. A történelmi hitelesség sosem érdekelt különösebben: engem csakis a sztori hitelessége foglalkoztatott. Marcus Antonius, aki Julius Caesar gyilkosaival valójában leszámolt, aki Shakespeare-nél a gyűjtőbeszédet tartja, a darabban összekötöttem Octavianus figurájával. Erre két dolog miatt volt szükségem: egyrészt a mai néző sokkal inkább tisztában van Octavianus, a leendő Augustus császár figurájával, mint Antoniuséval – már csak a hónap miatt is hallott felőle. Másrészt fontosnak tartottam, hogy a három idióta gyilkosunk még csak azt se mondhassa el magáról, hogy egy zsarnokot ölt meg: Octavianus elárulja, hogy Caesar sose törekedett királyságra, de most, halála után, ő majd az lesz – tehát a főszereplőink a lehető legrosszabbat tették mindenkivel.

Először tehát eldöntöttem, milyen szálat fogok kidolgozni. Minden szereplőnek egy-egy szál jutott, mert tudtam, hogy ha többet írok, akkor nagyon hosszú lesz a darab, márpedig ez a történet nem olyan mély, hogy hosszabb lehessen másfél óránál. Tehát kiragadtam három ötletet, amit aztán

tovább fejlesztettem szálakká, jelenetekre bontva.¹¹

A gyakorlatban ez úgy nézett ki, hogy először nagyon hamar lefektettem a gyilkosság szálát, aminek a jelenetei, az íve valahogy így alakult: *1. A hármass öröme, hogy bekerülhetnek az arisztokraták közé 2. Belekenyszerülnek az összeesküvők közé 3. Úgy alakul, hogy személyesen sokat veszhetnek Caesar halálával 4. Véletlenül megölik Caesart 5. Az összeesküvők kivetik maguk közül őket, tehát a végén ott állnak egy összeomlott álmossal és egy terhes büntudattal.*

A történeteszálakra épülő írás egyik öröme – legalábbis nekem – az, hogy elég arra fókuszálni épp, amire kell. Például én magával a gyilkossággal egészen addig nem foglalkoztam, amíg oda nem érkeztem a storylineban a történettel. Itt nekem még bőven elég volt az, hogy „majd valahogy meghal.” Először tehát a nagy vonalakat húzom meg, és ahogy megyek előre a munkával, úgy megyek bele egyre inkább a részletekbe: amikor a nagyokkal már tisztában vagyok.

A „bekerülni a gazdagok közé” vágy nagyon egyszerűen jutott az eszembe. Az ókori orgia annyira érdekes és izgalmas fogalom, hogy adta magát, hogy valahogy használjam. Foglalkozni nem nagyon akartam vele, mert az a közhely, hogy a sok részeg szexel, nem nagyon érdekelt, de háttérnek nagyon jól jött. Arra gondoltam, hogy egy rómainak nem lehet rosszabb, mint hogy nem mehet el egy orgiára – szóval ezt a hatalmas büntetést szántam a triumvirátusunknak. Ezt szántam tehát a végére – és ennek akartam keretet adni azzal, hogy az elejére is odaraktam az orgiát.

A gyilkosság szálára épülve kellett kitalálni a három balfék saját szálát, amelyeknek

¹¹ Ezeknek a jeleneteknek azonban még semmi köze a majd a darabban létrejövő jelenetekhez. A „jelenet” itt mindössze annyit jelent, hogy a történet legkisebb része, amit változatlan szereplőkkel el lehet mesélni (tehát csak A és B van benne).

az általános vázlata csupán ennyi volt: 1. *A szereplő és a problémája bemutatása*, 2. *Kiderül, hogy a problémája megoldásának kulcsa Caesar, tehát a szereplőnek nem érdeke, hogy Caesar meghaljon* 3. *Caesar halálával a szereplőnk veszített: a veszteség bemutatása*.

Ebből például Flavius szála a Vesta-szűzzel jelenetekre lebontva: 1. *Kell egy jelenet, ahol bemutatjuk a szerelmeseket*. 2. *Nehézségek: a lány Vesta, tehát halál vár rájuk*.¹² 3. *Felmerül a megoldás: Caesar, a Pontifex Maximus, a birodalom főpapja feloldozhatja a lányt*. 4. *Caesar a gyilkossága környékén valahogyan – valószínűleg haldokolva - aláírja a feloldozó papírt*. 5. *A Vesta a papírral a kezében elhagyja Flaviust*.¹³

Hasonlóan dolgoztam ki a többi szálát is, ugyanígy négy-öt jelenetben. Az érdekes – számomra – az volt bennük, hogy egyáltalán semmi közük nem volt egymáshoz: a három főszereplő szála egyáltalán nem kapcsolódott – ahogy itt is látszik, hogy a másik két főszereplő nem jelenik meg. A második jelenetben például tudom, hogy valakivel meg kell beszélnie Flaviusnak a Vesta problémát, de hogy ki az, azt nem tudtam, és nem is érdekelt, ahogy az sem, hogy a harmadik jelenetben hogyan derül ki, hogy Caesar a megoldás, kivel beszélte ezt meg Flavius. Ezek a történet-szálakra épülő színdarabírási módszer szerint adott pillanatban egyáltalán nem

¹² Az első és a második jelenet lehetett volna egyben, de egyrészt hosszú lett volna a jelenet, másrészt nem túl izgalmas (csak egymásnak siránkozhattak volna, hogy „jaj, mi lesz velünk, megölnek, ha kiderül...“).

¹³ A vájtszeműek nyilván kiszúrták, hogy Flavius nem Caesar halálával vesz. Azonban nagyon fontosnak tartom, hogy dramaturgia ne legyen a néző számára kiszámítható. A másik kettő a gyilkosság pillanatában azonnal vesz és a darab további részében már csak a túlélésért kapkod, de ő még úgy néz ki, nyertes. Ezzel egészen más felállással kezdenek neki a harmadik résznek, és ezzel is, reményeim szerint, fenntartom a nézők figyelmét.

voltak lényeges problémák. Ekkor még csupán a történetre fókuszáltam.

Szeretnék rámutatni, hogy a Flavius szál 2, 3. és 4. jelenete nem egy igazi jelenet. A 2. és a 3. csupán egy információ, az aláírás beszerzése a haldokló Caesartól meg csak egy geg, de a szál szempontjából ezek elkerülhetetlenek, kihagyhatatlanok. Ezeket féljelenetnek hívjuk (így tanultam rövid storyliner karrierem alatt), hiszen igazából nincs ívük, nincs elejük, közepük, végük. Ezekkel úgy dolgozom, hogy vagy hozzácsapom egy másik jelenethez, vagy egy (vagy akár több) másik féljelenethez. Természetesen gyakorlat kell ahhoz, hogy ezeket a szövegben összeszesimítsuk, hogy az információt ne unalmas szöveggé, hanem valamilyen szituációba ágyazva adjuk át, de a szálak gyors kavalkádja nagyon izgalmas a néző számára, ezekbe könnyű elrejtetni őket.

Hadd emeljem ki, hogy a szálak kitalálása során kerülünk először közel a karakterekhez. Olyan szálakat fogunk kitalálni, amelyek rájuk jellemzőek, amelyek passzolnak hozzájuk – elkezdjük tehát megismerni őket, elkezdünk barátkozni velük. Egyáltalán nem baj az, ha valaki a sztorik kitalálása előtt többet foglalkozik a karakterekkel, mint én, de a lényeg az, hogy a fontos jellemzőket igenis bele kell írni a cselekménybe, az által kell bemutatni. Amit a cselekménnyel elmesélni nem tudunk, azt meg bízunk rá a színészre. A jól megírt karakter olyan, mint egy nőn a szép ruha: együtt érik el azt a hatást, hogy mindenki ámul. Akkor írunk jó karaktert, ha hagyunk szabadságot a színésznek, ha hagyjuk látszani a karakter mögött. A jó színész ettől boldog lesz, márpedig egy jó színdarabírónak egyik legfontosabb dolga az, hogy boldoggá tegye a színészeket: ha boldogok a színészek, boldogok lesznek a nézők is.

Lassan tehát kialakultak az egymástól független történet-szálak. Volt a három főszereplőé külön-külön, erre jött rá az anyagi romlásukat bemutató, a tuti tipp gladiátor szál, és persze Julius Caesar meggyilkolásá-

nak a szála. Öt történet – ennek már elég kell lennie ahhoz, hogy elvarázsoljam a nézőt.

Még egyszer: ekkor lényegében még egyáltalán nem írtam dialógokat (kivéve pár sort, amikor jó szöveg vagy poén ugrott be). Ez sokszor kifejezetten nehéz volt, de pontosan tudtam, hogy amikor az író ír, akkor is gondolkozik, fut az anyaggal, és nagyon könnyű felkapni egy ötletet, és azon a szálon futni tovább – és közben észrevétlenül elmentmondásba kerülni a darab egy másik részével... Agyban lehetetlen követni a többi szállal való kavarodást. Tudtam, hogy majd később úgyis minden változni fog, emiatt azt akartam, hogy egy nagyon biztos alapom legyen, amibe tudok kapaszkodni akkor, amikor az írás során széthullik úgyis az egész, azaz az új ötletek és a flexibilis váz hatalmas kavart okoz a fejben. Például kialakult egy hatodik szál is, Octavianus felemelkedésének szála, ami végül elvarrta a három főszereplő szálát is: ezt már bőven a szövegírás alatt találtam ki. Ezzel a módszerrel, hogy készen volt egy storyline-om, nagyon könnyen be tudtam illeszteni az új szálakat, az új jeleneteket a többi közé, hiszen nem egy szövegkaszalban kellett keresgélnem, hanem egy szikár vázlatban.

Megemlítenék még egy érdekességet Lucretia szálában. Az ötlet az, hogy Lucretia kitalál egy tógafajtát állatbundából, ami törvényileg tiltott. Kapóra jön neki, hogy megismeri Caesart, és engedélyeztetni próbálja nála a bundatógát. A szál megoldása az lett, hogy Caesar félreérti a mondatot, „Vezessük be a bundatógát!”, és úgy érti, hogy a Bunda-tónál kell építeni egy gátat, aminek a vizét be lehet vezetni Rómába. Ez már így leírva is szinte kínos, de végül mégis ennél a megoldásnál maradtam meg – csakis azért, mert annyira más volt, mint a többi. A többi szál mind valamiféle cselekvés által oldódott meg, ez meg egy rossz szóviccel: tudtam, hogy a nagy kavarodásban ez működni fog pont a hülyesége és a váratlansága miatt. Nem igazán szeretem a szóvicceket, színdarabokban is nagyon ritkán alkalmazom, csak

ha előreviszi a sztorit, emiatt úgy döntöttem, hogy ez lesz a jó megoldás, hiszen az egészen más jellegű poénok közt egy ilyen banális és ócska vicc olyan, mint ha hidegvízzel önteném le a nézőt. Ráadásul annyira körmonfont és idétlen, hogy – szerintem – pont belepasszol a darab örületébe. Persze lehet vele nem egyet érteni, de nem is azért írtam le, hogy mindenki hanyatt essen a zsenialitásomtól. Arra szerettem volna rávilágítani, hogy a döntés a szóvicc mellett nagyon is racionális volt, illetve példát mutatni arra, hogy egy dramaturg mindig, minden döntésében pontosan tudja, hogy mit miért tesz, és ezt érvekkel alá is tudja támasztani.

A jelenetsorrend

Miután kész lettem az összes történetszállal, hozzáfogtam a darab egészének az összeállításához: a szálak összefonásához. Itt nincs szó semmi művészetről, semmi elemeltről, ez szimpla matematika: hogyan lehet azt megcsinálni, hogy a színpadon folyamatos legyen az élet: az emberek életszerűen mozogjanak ki és be, miközben az információ közöttük természetesen áramlik. Ezt sokszor csak úgy lehetett megoldani, hogy a storyline eredeti jeleneteit átírtam, sőt új jelenetek is bekerülnek a darabba – ez magától értetődő, hiszen a fentieket sokszor képtelenség volt jelenetváltoztatás nélkül elérni.

Technikailag a módszernek ez a fázisa úgy néz ki, hogy kis papírokra felírom az egyes jeleneteket, általában mondjuk csak annyit, hogy „Flavius 1”, „Flavius 2” stb, esetleg egy-két szót azért, hogy már rápillantásra tudjam, hogy miről szól a jelenet, aztán lerakom őket a földre vagy kiragasztom őket a falra, és nekiállok sorba rendezgetni őket.

A legegyszerűsebb szabályok szerint dolgozom: általában egy szál két jelenete ne jöjjön egymás után, illetve, ha van, teszem azt A, B és C szál, akkor ne úgy jöjjenek egymás után a jelenetek, hogy A1, B1, C1, A2, B2, C2... stb, hiszen ezt nagyon hamar átlátja a néző. Lehetőség szerint úgy dolgozom, hogy vé-

letlenszerűnek látszódjék a sorrend, hogy a nézőnek fogalma se legyen arról, hogy mi történik legközelebb.

Ezt egészíti ki maga a történet: ki merre jár – ha valaki az előző jelenetben kiment, nem szerencsés behozni, mert akkor úgy néz ki, hogy csak azért küldtük ki, hogy ne legyen benn egy jelenetben. Erre jön rá, hogy ki milyen információról tud, hogyan tudom megoldani azt, hogy valaki úgy tudjon meg valamit, hogy közben a néző már tudja, tehát a nézőnek maga az információ-átadás már unalmas... Ezen kívül itt dől el az, hogy kivel mi történik. A darab elején csupán azért Lucretia az, aki rajtakapja Flaviust és a Vesta-szüzet, mert Marcus olyan dühvel és felindulással ront be, hogy lehetetlen volt ezt a két érzését, a rajtakapást és a saját indulatait jól kezelni.

A darab elejénél arra törekszem, hogy minél később kezdjem el: ott, amikor már nem kezdhetek bele anélkül, hogy ne veszsen el valami fontos információ. Azonnal bemutatom a helyszínt, az időt, a szituációt, és bemutatom a főbb karaktereket (a nyolcból hat szereplő a színpadon), majd azonnal belekezek a problémába. Flavius és a Vesta már ott vannak, hogy ne kelljen behozni őket. De a háttérben, bár a közönség nem tud róla, Lucretia már közeledik, hiszen a második jelenet végén megjelenik, illetve Marcusszal is már történnek az események, melyeknek köszönhetően be tud majd robanni a harmadik jelenet végén.

Ha a darab vagy a felvonás közepén elakadok a jelenetsorrenddel, akkor hátrafelé dolgozom: a végét tudom, hogy mi lesz, és abból dolgozom vissza, hiszen abból, hogy kik lesznek ott és mit csinálnak, ki lehet következtetni, hogy mi történhetett azelőtt. Így haladok hátrafelé, amíg össze nem ér az eleje és a vége.

Tehát ebben a fázisban alakulnak ki az igazi, darabbeli jelenetek. Itt jelenetnek már azt nevezem, amikor ugyanazon karakterek

vannak a színpadon.¹⁴ A történetfoszlányok megkapják a hozzájuk rendelt szereplőket, és az eddigi ötletalmaz egy nagy történetté alakul át. Amikor befejeztük, az egy nagyon büszke, izgalmas és hidegrázós pillanat: egyszer csak ott fekszik előttünk a megírandó színdarab csontváza. Valahogy így érezhett az Úr a hatodik nap végén. Hirtelen látjuk a darab egészét, mikor mi fog történni, kivel hogy esnek majd meg a változások: alattunk negyvenvalahány cetliben ott fekszik egy csomó élet, egy halom emberi tragédia.

A jelenetek kibontása

Mikor kész a darab váza, és pontosan látni, mi miből következik, tisztában vagyunk a történésekkel és a karakterek mozgásával, nekikezdhethetünk a történések pontos leírásának, vagyis a jelenetek storyline-jának. Ahogy a mellékletben látható, ellentétben a filmes és tévés storyline-okkal és treatmentekkel, én nem egész mondatokat írok, hanem csak tömören lejegyzem azokat az információkat, amelyeknek benne kell lenniük majd az egyes jelenetekben – természetesen ez azért van így, mert magamnak írom ezeket a jegyzeteket, másnak nem kell megértenie őket (utólag már számomra is akadnak bennük érthetetlen dolgok). Nem ömleszttem a jelenetek ötleteit, hanem már itt megpróbálom őket sorrendben írni, ahogy logikusan következhetnek egymás után az események, az előadott információk. Ez nagyon fontos, hiszen a lényeg az, hogy az adott pillanatban minél több részletet tudjak meg a darabról, a történésekről, így a következő lépésben már tényleg csak a szövegírásra tudjak koncentrálni.

Nagyon nehéz néha megállni, hogy ne írjunk dialógokat. Ahogy a mellékletből is látszik, nagyon ritkán csináltam, jórészt csak

¹⁴ Azaz igazából azt hívom jelenetnek, amire a próbán az ügyelő egyszerre hívja be a színészeket.

poénokat és ripsztokat. Ennek az oka az, hogy ha egyszer belekezek a szövegírásba, akkor már nem tudok a történetre koncentrálni. Egy ilyen részletes vázlattal a kézben is borzasztó nehéz átlátni már egy idő után, hogy kivel mi és miért történik, kinek mi a motivációja, ki hogyan változik meg, de mégiscsak könnyebb egy vázlatot átnézni, mint mindezt több oldalnyi dialógból kisilabizálni. De az is nagy könnyebbség, hogy mivel később már a jelenetek írásánál szervezetőnek ott van a storyline, jóval kevesebb idő megy el azzal, hogy a már kész dialógból kell kitépni egy részt, és megint beilleszteni valahova úgy, hogy belesimuljon a befogadószövegbe. Ez egy elég macerás procedúra, és minél kevesebbszer kell megcsinálni, annál jobb.

Természetesen a történet vázát egészen lazán kezelem. Azt, amit korábban kitaláltam-leírtam, egyáltalán nincs kőbe vésve. Ahogy egyre jobban megismerem a történetet és a benne szereplő embereket, úgy jövök rá, hogy mi is a legjobb, kivel mi történjen. A cél az, hogy minél logikusabb és minél erőteljesebb legyen a karakterek útja: minél több szenvedést és örömet bocsássak rájuk, ráadásul ezeket minél közelebb egymáshoz, hogy lássuk, amint megjárják a mennyeket és a poklot: szóval, hogy legyen munkája is a színészeknek, ne csak lopják majd a napot.

Közben egyre többet tudok meg a karakterekről, hiszen már látom, hogy mi történik velük, hogyan reagálnak, mit tesznek adott pillanatban. Tehát csak nagyon laza karakterekből indulok ki az elején, aztán felépítek köréjük egy logikus sztorit, ami a nézőnek teljesen hihető – és aztán majd ebből a sztoriból olvasom ki, hogy milyenek is valójában a szereplők. Mint az életben: az ember olyan, amilyenek a tettei.

A szövegírás

Ah, hát elérkeztünk végre oda, amire az avatlatlan azt mondja: írás. Végre jöhetnek a sorok, a dialógok – azonban micsoda hendi-

keppel! Ha tudjuk pontosan, hogy ki jön be egy jelenetbe, ott mi történik és végül hova fut ki, a szöveg már magától íródik. Hiszen bárki, aki valamiféle írói vénával el van látva, az már önteni fogja magából a szavakat. És micsoda öröm, hogy már nem kell foglalkozni a vázzal, az egésszel! Nyugodtan elmerülhetünk a részletekben, a pontos mondatokban, szavakban, és nem kell törődni azzal, hogy mindez hova a francba is fut ki.

Természetesen azért ez sem teljesen igaz: az írás során sokkal közelebb kerülünk a történethez, a karakterekhez, és újabb és újabb ötletek merülnek fel. Az ember ilyenkor megáll, és végigfuttatja magában a storyline-t nézve, hogy az ötlet jó-e vagy sem. Sok elbukik, de sok nem: ilyenkor félretereszem az írást, és kemény munkával belevezetem az ötletet a storyline-ba. Néha csak új dolgokat kell beleírnom egy-egy jelenetbe, néha egy új jelenet kerül bele, de néha olyan dolog változik, amit fáradtságosan végig át kell vezetni az egész storyline-ba annak minden előzményével és következményével együtt. Az egyik ilyen legfontosabb változtatás a darabban Octavianus története lett. Az elején csak egy felbukkanó mellékszereplő volt Caesar mellett, igazából csak azért volt ott, hogy Caesar tudjon kivel beszélni. Írás közben jöttem rá, hogy a főszereplőimnek nem is az a legrosszabb vég, ha rosszul jönnek ki a dolgokból, hanem ha erkölcsileg saját maguk előtt ténylegesen megsemmisülnek, és a vidám, jókedvű, gondtalan skacokból igazi szörnyekké válnak: az életüket féltve beállnak a diktátor mögé és kifejezetten bűnösök lesznek a rendszerében. Bekerülnek abba az arisztokrata környezetbe, ahova mindig is vágytak, cserébe viszont életük végéig a rettegést és az önmaguk előtti szégyenkezést kapják. Ennek a sztorinak az „állványa” lett Octavianus története, aki Julius Caesar vagyonát megörökölve lesz az igazi autokrata uralkodó, aki félreértett barátságából felkarolja az igazi gyilkosokat, és nekik kell lenniük a vélt gyilkosok bírójának. A storyline-okban az vezetett, hogy minden a leg-

rosszabb felé menjen, és ezzel a véggel, úgy érzem, ez sikerült is.

Mivel Octavianus ekkora súlyt kapott, bekerült a második részbe is. Eredetileg meg sem jelent volna, de be kellett hoznom, nem tehettem meg, hogy egy ilyen jelentőségű karakter csak az elején és a végén jöjjön be. Ez a szervetlenség látszik is: Octavianus jelenetét, amikor a három idióta Caesar hullájával bábozva tetteti azt, mintha Caesar élne, bárki ki tudná műteni a szövegből – és senki nem venné észre. Persze ledobtam a jelenetben egy-két horgonyt, hogy úgy látszódjék, mint ha szükségszerű volna (például itt kezd megbarátkozni Octavianus a hármassal, itt lengeti be azt, hogy esetleg kaphatnának valamiféle állást), de azért tudjuk, amit tudunk. Nem mintha ez baj lenne – a történet pörgése és a jelenet abszurditása el fogja terelni a néző figyelmét erről.

Említettem feljebb, hogy az írás során alakul ki pontosan, hogy kinek milyen karaktere lesz. Például a harmadik jelenetben informálnom kellett Marcust is arról, hogy Flavius és a Vesta összejöttek. A nézőnek ez már nem új információ, hiszen Lucretia és Flavius már teljesen kibeszélték ezt a témát, emiatt nagyon gyorsra kellett vágnom ezt a pillanatot. Azt találtam ki, hogy Marcus egyáltalán nem akad ki a blaszfémián és azon, hogy a barátja életveszélyes helyzetbe kerül, hanem mintha csak egy férfias botlás lenne, könnyedén átsiklik az egész problémán. Ezáltal megjelent Marcusban egy laza macho vonás és kiderült, hogy később e szerint fog majd reagálni egy-egy helyzetre. Így alakítja a történet alakítja a karaktert: nem én találtam ki, hogy milyen legyen Marcus, hanem a helyzet alakította azzá, aki lett: a karakter, a jellem a cselekményből alakult ki.

A dialógusok írása során is figyeltem arra, hogy minél szorosabbra kössem a szálakat. Nem nagy dolog, de szerintem érdekes: a darab elején Marcus egy tuti tippet kap egy majdnem felszedett tunéz hetérától a Circus Maximus marketing igazgatójától. Ez a színpadon nem megjelenő szereplő eredetileg

kettő volt. Egyrészt volt a hetéra, másrészt a Circus Maximus marketing igazgatója, aki nek Marcus kihallgatta a titkos beszélgetését. Nagyon örültem, amikor rájöttem, hogy egybe tudom gyúrni a két alakot: ennek minden dramaturgnak örülnie kell, sőt erre kifejezetten törekednie is kell. Persze ez itt egy apró dolog, de a színen nem megjelenő, külső embert kellett emlegetni, és ez mindig zavar a nézőnek. Ugyanakkor, ha játszó szereplőből vonok össze kettőt, az még jobb: minél több dolga van valakinek, annál bonyolultabb és izgalmasabb lesz a karaktere.

A szöveg nyilván anakronisztikusra sikerült, de feljebb már említettem, hogy miért a mai magyar nyelvet használom: én ezt ismerem a legjobban, ráadásul ez a nézők nyelve is, meg miért beszélnek úgy a rómaiak, mint Vörösmarty Mihály? Mai nyelvet használok, mert azt akarom, hogy a néző teljesen feloldódjon a szövegben. Mindig is arra törekedtem, hogy a hétköznapi beszédnek valami színházi sűrítményét vigyem a színpadra, hogy a szövegértés mint akadály ne álljon a történet és a néző közé. Én nagyon sokat szenvedek attól, hogy ha shakespeare-i szövegeket hallok, legyen az Arany János- vagy Eörsi- vagy Nádasdy-fordítás, néha egyszerűen nem értem, miről van szó. Egy ideig fordít az agyam, „ja, persze, ez ezt meg ezt jelenti!”, de egy idő után kikapcsol, és elengedem az előadást: a szavak elúgnak a fülem mellett, mint a hullámok zaja a tengerparton. Tudom, hogy másoknál ez nem így van, de én úgy kezelem az átlagnézőt, mint amilyen néző én vagyok. Azt szeretném, hogy a szöveg minden egyes szava azonnal átmenjen, ne kelljen semmiféle szűrőn átverekednie magát, ne kelljen lefordítania a nézőnek a hallottakat magában – nem akarom, hogy a néző egyáltalán gondolkodni tudjon. Azt akarom elérni, hogy a bonyolult sztori zúduljon rá, hogy kapkodja a levegőt: foglalkozzon annak a megértésével, és ne a szöveg megfejtésével. Egy brutális hullámvasútra szeretem a nézőt ráültetni, aki – lehetőleg – az elejétől a végéig az élmény hatása alatt

van. Aztán amikor az előadás után kitántorog az ajtón, majd elkezdhet a sztori megfejtésével foglalkozni.

Több anakronisztikus ajándékot is elrejtettem a szövegben. Ez nagyon célzatos, már korábban is alkalmaztam, legelőször talán a *Képzelt betegben*,¹⁵ ahol az elején ezt mondja a Halál Argannak: „Régebben a fiatalok még nem mertek így beszélni a királyról, és átadták az idősebbeknek a helyüket a villamoson.” Nekem ez azért tetszett meg, mert egyrészt így kortalanná tettem a művet – ugye nem tudni pontosan, hogy mikor játszódik, hiszen a villamosok vagy száz évvel a francia királyok után jelentek meg –, másrészt a jókedvű zavarral, a humorral fönntartom a néző érdeklődését, elaltatom a védekezését, távolságtartását, és később sokkal könnyebben tudom bevinni neki a brutális gyomrost.

Itt az anakronizmusokat sokkal többet használtam. A darab rögtön azzal kezdődik, hogy Octavianus „Király vagy!” felkiáltással dicséri Caesar pókerjátékát (miközben az alapprobléma az, hogy Caesart azzal vádolják, hogy király akar lenni). Az első szín egy illegál orgián játszódik, ahol az illegál szó az illegál partikból jön, ami egy mai magyar kifejezés, amikor nem hivatalos helyeken, például felújításra váró házakban vagy régi gyárépületekben rendeznek exkluzív bulikat. De emlegetik a telefont és a messengert is, beszélnek a VIP-ről, vagy Julius Caesar arról panaszkodik, hogy milyen jó lesz majd akkor, ha végre megszületik Jézus Krisztus, mert onnan már nem kell „időszámításunk előtt”-ként számolni az éveket. Meggyőződésem, hogy ezek az anakronisztikus összekacsintások a humorforráson kívül észrevétlenül maivá teszik a kort a néző számára, és ezzel közelebb hozzák neki a karaktereket és a történetet.

¹⁵ MOHÁCSI István, MOHÁCSI János, MOLIÈRE és KOVÁCS Márton, *Képzelt beteg*, szövegkönyv, Pécsi Nemzeti Színház, 2009.

A mondanivaló

Hopp, mit is akartam ezzel a darabbal? Egri Lajos (meg a legtöbb írótanító guru) azzal kezd, hogy fogalmazzuk meg, hogy miről is akarjuk, hogy szóljon a darabunk.¹⁶ Ezzel az egyik probléma az, hogy nem hagyjuk a még készülő darabot lélegezni. Egy drámaíró nem Zeusz, akinek a fejéből kipattan egy kész Athéné; egy darab nem úgy készül, hogy az elején tudunk mindent, és csak a megfelelő szavakat kell leírunk. Egyetértek Brian Enóval, a zenésszel, David Bowie, a Talking Heads és a U2 producerével, aki szerint a legfontosabb kreatív filozófia az, hogy „kertészkedjünk, ne építsünk”, vagyis jobb, ha „elültetsz valamit, és megnézed, hogy hogyan növekszik, ahelyett, hogy megpróbálnád teljesen behatárolni és minden részletét megismerni.”¹⁷

A drámaírásban a születendő mű alapjait néha a kreatív folyamat alatt változtatjuk meg; nem hagyhatunk ki csupán azért egy izgalmas szálát vagy karaktert a cselekményből, mert az éppen nem szolgálja az eredeti mondanivalónkat.

A másik probléma az, hogy egy művészeti alkotás mondanivalóját megállapítani nem az alkotó dolga, hanem a nézőé. Amikor valaki fest egy képet, amikor ír egy könyvet, egy számot, eltáncol valamit, akkor nem egyet, hanem milliónyit alkot, mert az alkotást mindenki másképp értelmezi. Egy színdarabot mindenki másként olvas, minden rendezőnek és minden színésznek mást jelent. Az ő előadásukban egyedi darabot látunk majd, ami, megintcsak, minden néző-

¹⁶ EGRI Lajos, *A drámaírás művészete*, ford. KÖBLI Norbert (Budapest: Vox Nova Produkció–Műegyetem Kiadó, 2008).

¹⁷ „You are planting something, and seeing how it grows rather than trying to completely constrain it and know every detail of it.” ENO, Brian, *The Mind, Explained: „Creativity”*, dokumentumfilm-sorozat 2. évf., 4. ep., Vox Media, 2021, 4:10.

nek másról szól és másmilyennek képzelik a karaktereket is. Nekünk, színdarabíróknak, az a dolgunk, hogy a lehető leglebilincselőbb történetet hozzuk létre, a lehető legizgalmasabb karakterekkel – és ebben nem gátolhat minket az, hogy amikor legelőször hozzáfogtunk, esetleg egészen mást gondoltunk még a készülődő művünkről. Mit is mondott Dürrenmatt? „Egy történetet akkor gondolunk végig következetesen, ha lehetőségei közül a legrosszabb következik be” – és felteszem a kérdést, hogy vajon ki mondhatja el, hogy a kiinduláskor pontosan tudja, hogy kezében van a megoldás? Amint látszik, én sem tudtam. Ráadásul, ha jól dolgoztunk, akkor olyan sokrétű és bonyolult a mondanivaló – nem véletlenül írtak könyveket, sőt, könyvtárakat a *Hamletről* –, hogy mindezt lehetetlen egy mondatban megfogalmazni. A színdarabírók, szerintem, elégedjenek meg azzal – így is elég hatalmas feladat –, hogy egy történetet tisztességesen elmeséljenek, hogy a szálak szépen összefussanak és elvarródjanak, a mondanivalót pedig hagyják meg szépen az olvasóknak, a nézőknek és a kritikusoknak, mert az teljesen rájuk tartozik.

Összefoglalás

Ez hát a *C1G*, a történetiszálakra épülő színdarabírási módszerrel írott darab hiteles története. Azt hiszem, ezt a darabot csak így, a történetiszálás darabírási módszerével lehetett megírni, mert csak így voltam képes teljes egészében átlátni ezt a nagyon-nagyon bonyolult dramaturgiát: lényegében hat szál fonódik folyamatosan a darabban, teljesen összetekeredve, avatatlan szemnek teljesen felismerhetetlenül. Ha a szöveggel kezdtem volna, képtelen lettem volna ezt így összehozni, viszont ezzel a technikával dramaturgikailag egy nagyon szikár, nagyon feszes szöveget sikerült megírnom. A poénokon kívül (nyilván: szerintem) nincs benne extra, azaz fölösleges mondat, nincs benne olyan rész, ami húzható lenne: a szálak annyira össze vannak gubancolva, hogy ha bármit

kihúznék belőlük, valahol másutt probléma merülne fel.

Talán nagyon direktnek és mérnököknek tűnik ez a módszer, de azt hiszem, hogy a végeredmény pont nem ilyen. A szerkezet szikárságát a szöveg lazaságával sikerült ellentőznom, emiatt első pillantásra úgy néz ki, mintha a szerkezet sem lenne nagyon bonyolult - holott biztos vagyok benne, hogy a néző, amikor először látja, csak kapkodja majd a fejét, és sodródik az árral, és remélhetőleg élvezni fogja az egészet.

A történetiszálakra épülő drámaírás módszere igen időigényes, és az elején hosszú ideig úgy néz ki, hogy az író nem halad, de meggyőződésem, hogy cserébe rettentő sokat spórol azzal, hogy később jóval kevesebb szöveget kell át- és újraírnia. Ezen kívül az író a folyamat során végig teljesen a kezében tartja a darabot, és átlátja a struktúrát – már amennyire ez lehetséges, persze, mert még a pontos storyline-nal a kezemben is meggyűlt néha a bajom, elveszettnek éreztem magam, és nem tudtam pontosan, hogy mikor mi is történik. De nagyon felszabadító érzés úgy írni a párbeszéd szövegét, hogy már nem kell a történettel foglalkozni, csupán azzal, hogy egy-egy karakter hogyan fogalmazza meg a gondolatait.

Kihasználtam vajon a történetiszálás drámaírás összes lehetőségét? Szerintem nem, hiszen a Caesar-darabban a három főszereplőnek semmi ráhatása nincs egymás szálaira: részt vesznek ugyan bennük, de rajtuk nem múlik semmi, ha az ellenkezőjét tennék, akkor is ugyanaz történe a másikkal. Őket a barátságukon kívül mindössze Caesar gyilkosságának a története köti össze, amire szintén nincsen ráhatásuk. Ezen kívül minden főszereplőnek csak egyetlen szála van, pedig lehetne több is, karakterüket még jobban bemutatni, őket még szélsőségesebb helyzetbe hozni. Mondhatnám, hogy arról szól a darab, hogy miként nem tudják irányítani a saját sorsukat, de itt lehetséges, hogy elértem a határait. Az mindenesetre egyértelmű, hogy a történetiszálás drámaírás

módszere nem áll meg a *Caesar* lehetőségeinél, hanem annál sokkal messzebbre mutat. Egy ügyes és érzékeny ember a segítségével ennél nyilvánvalóan sokkal jobb darab írására képes, és persze jólesik arra gondolni, hogy egy jövőbeli mesterműhöz ennek a módszernek a rögzítésével talán egy kicsit én is hozzájárulhatok. De mivel általában kevés Shakespeare születik, ezért én mégis inkább abban reménykedem, hogy a hozzám hasonló átlagos íróknak tudok abban segíteni, hogy ezzel a módszerrel az ötleteiket struktúrába tudják rendezni, és a lehető legjobb darabot írják meg.

Bibliográfia

BUÑUEL, Luis. *Utolsó leheletem*. Fordította XANTUS Judit. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2006.

EGRI Lajos. *A drámaírás művészete*. Szerkesztette és fordította KÖBLI Norbert. Budapest: Vox Nova Produkció–Műegyetem Kiadó, 2008.

DÜRRENMATT, Friedrich. *A fizikusok*. Fordította UNGVÁRI Tamás. Budapest: Magvető Kiadó, 2018.

PLUTARKHOSZ. *Párhuzamos életrajzok*. Fordította MÁTHÉ Elek. Budapest: Magyar Helikon, 1965.

SUETONIUS, *Cézárok élete*. Fordította Kis Ferencné. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1964.

The Mind, Explained: „Creativity”. Dokumentumfilm-sorozat, 2. évfolyam, 4. epizód. Vox Media, 2021.

Melléklet

A C1G, avagy Julius Caesar meggyilkolásának eredeti storyline-ja.
Kurzívval belejegyezve azok a megjegyzések, amiket utólag írtam bele.

I. AZ ILLEGÁL ORGIA

1. Bemutatjuk: illegál orgia van, + a zsarnokság. Róma, Caesar.
 - a. Lehet benne Caesar, Octavianus, Brutus, Trebonius... de még a négy közül is bárki. Caesar kitalálja Octavianussal, hogy ingyen gabonát fognak osztani. A víz ingyen megy. Majd állják a cégek. Stb. elhallgattatnak egy újságírót.
 - b. *Octavianus legyen paréj? Kössön beléjük? Kell ez?*
 - c. Lucretia, Octavianusra: úristen, de visszataszító. Le nem feküdnék vele semmi pénzért. (LEHET KÉSŐBB)
 - d. Flavius: szírszar darabokat ír, vérciki, rajta röhög az egész színház. (LEHET KÉSŐBB)
 - e. Kimennek, ott marad:
2. Flavius és Portia
 - a. Csávó a Vesta-szűzzel találkozik.
 - b. Portia: Hű de menő vagy, meghívtak illegál orgiára! – Igen, az vagyok.
 - c. *Itt a Caesar! Benn kártyázik, és senki nem mer veszteni. (ez lehet az előzőben is – NEM VOLT – TALÁN LEGVÉGÉN!)*
 - d. Valami társalgás, hogy milyen jól kijönnek. „Hihetetlen, hogy milyen jó veled dumálni. Imádom. És olyan furcsa, hogy itt vagy, gyönyörű, pont az esetem, (te is nagyon bejössz nekem), de hogy így soha nem akartam tőled semmit.” „Biztos

- azért, mert mindig csak dumálunk.” „Haha, biztos, ha megállnánk, jönne egy kínos csend, tuti összejönnénk.” – „Hehe... Igen, biztos.” Kínos csend, smár, tipitapi.
- e. Esetleg ide: miért utálja Marcust az apósa?
3. Flavius, Lucretia, Portia
- Lucretia: khm. Flavius és Portia szétugranak.
 - Lucretia: az orgiában tevékenyen vesz részt! [hetéra] Mindenki imádja. Épp megtudja, hogy holnap (ma) megint lesz egy jó kis illegál orgia – oda is mehetnek VIP-nak. Minden le van zsírozva. **KÉSŐBB MONDJA EL Brutus!!!**
 - Nem volt jó. Hatan voltunk. Én a szexben a páratlan számokban hiszek. 1-3-5-7. Ha hatan vagyunk, az eleve kudarcra ítéltetett. Párok alakulnak ki, eh...
 - Vad feminista. A vicces megjegyzésekre ugrik, mindenki fél tőle. **EZ KELL, ÉS NINCS!!!**
 - Portia lelép: Várj, ott van Cicero. Beszélnem kell az egyetemi vizsgámról.
 - Lucretia: te hülye vagy??? Flavius: egyszer csak kínos csönd támadt a beszélgetésünkben, és... Lucretia: ez egy Vesta-szűz! Ki fognak végezni! Flavius: Szerelmes vagyok! Lehet, hogy ő az igazi! El akarom venni! Okos, szép, teljesen összeillünk. Lucretia: Ez egy Vesta-szűz!!!!
4. Flavius, Lucretia, Marcus
- NEM TUDJA MEG Marcus, Hogy Flavius ÖSSZEJÖTT PortiÁVAL!!!**
 - Marcus jó: micsoda parti! Ez rohadtjó! Mekkora mázlink van, hogy meghívtak. Ennyire menők vagyunk. DE:
 - Marcus: nem tudok kúrni ebben a rohadtjó orgiában, itt az apósom. Lucretia, kúrjunk! Lucretia: párban? Biztos, hogy nem. – akkor mással. Nem, tönkreteszi a barátságot.
 - Most hallotta a szaunában a Colosseum magagerétől. Nem látták a gőzben. Tuti tipp: (Spartacus) fog győzni (holnap] a Colosseumban. – De hát ő már öreg! – Épp ez az! De nagyon jó karban van, figyel magára, csak a legjobb kajákat eszi, semmi nők, hihetetlen tapasztalata van, és mentálisan is topon, tegnap az edzésen megölt egy elszabadult oroszlánt. Senki nem mer kiállni vele, kényszeríteni fogják az ellenfelét. De holnap esni fog az eső. – Az a jó! Imádja a sarat! – Ha valakit Spartacusnak nevez az anyja, az eléggé egyértelmű, nem, hogy mi lesz belőle?
 - Flavius: Itt van anyám hashajtója. Tiszta ideg lesz, hogy nem hagytam otthon.
5. Flavius, Lucretia, Marcus, összeesküvők: Brutus
- Brutus (házigazda?): Milyen a parti? Minden oké? Mindent tudnak? – Nem. – Megöljük Caesart. – Parancsol?
 - De jó, hogy itt vagytok! Azért hívtunk, mert a klubhoz tartoztok, menők vagytok.
 - A klub elhatározta, hogy megöljük a zsarnokot, cézárt.
 - Barátaink elhúlnak, de egyetértenek: ha zsarnok, meg kell ölni. Kicsit ellenkeznek is.
 - Ide az összes történelmi tény: tudnak róla egy csomóan, Brutus is. – Brutus? A fia? – Igen, igen, még ő is. Holnap megöljük, már 15-én. Be kell vinni a kosarat a késekkel.
 - Mindenki fontos: te mint zseniális színész, te Lucretia, te micsoda hetéra vagy! Mellénk állítod a nőket. Te meg, Marcus... neked meg szenátor az apósid. (Perse!) – miatta hívtunk meg.

6. Flavius, Lucretia, Marcus

- a. A zsarnokgyilkosság kúl, menő.
- b. Ellen: de hát megölni valakit... az nem jó. - igen, de ez más! benne leszünk a történelemkönyvekben! gyere te is! - nem tudom.... vér meg ölés meg nyisza... - na... xxx meghí tute egy másik orgiára is - és hogy kezdünk neki? elnézést, cézár úr, pillanat... khm, volna valami... hogy ölsz meg valakit? - á, ne aggódj. Vagyunk sokan, majd ők elintézik. Azt tudad, h benne van Brutus is? - A fia???? - Jajaja. mondom, a legmenőbb arcok.
- c. Most már ne maradj ki belőle! Ha én benne vagyok, akkor te is benne leszel! – jó, benne vagyok. Megreggelizünk, és levágjuk a kopaszt.
- d. Mit vegyek fel egy gyilkossághoz? Jól néztek ki, de ha összemocskolódik. Ha fehér, mit mondok, most Doktor Brutus vagyok és most jövök a szívűtétről? – feljön a bundatóga. Majd azt veszek fel. – Lucretia: A bundatóga jó ötlet. Majd elmondom Caesarnak! Lucretia: Az ősember kinézet a modern embernek. A civilizált emberben lakozó vadállat. Mindenki lehülyézi. NEM LEHET, M CSAK ADOTT ANYAGBÓL LEHET TÓGA.
- e. Mikor kajáljunk? A gyilkosság előtt vagy után. Utána lehet, hogy nem lesz étvágyam, előtte meg, mi van, ha elkezdek hányni? Úgy vonulok be a történelembe, hogy ő hányt JC meggyilkolásakor. -Akkor ne egyél! – Akkor meg szédülni kezdek meg ideges leszek. – és hányjon is a gyilkosságkor. Általában nem bírja a vért.
- f. Ha már: nem kéne Octavianust is megölni? Caesar örököse, csak szopni fogunk. De, de!

7. Flavius, Lucretia, Marcus, Brutus, Trebonius (após), összeesküvők

- a. Összeesküvők jönnek.
 - i. Mint az ellenzék. Összefognak, de veszekednek.
 - ii. *Marcus: Octavianust nem kéne megölni? Örökös + csak bajt fog okozni. – Flavius, Lucretia: de. Többi összeesküvő: NEM!!! Nem vagyunk mészárosok. Csak a türannoszt. Diktátort. Octavianust hagyjuk ki.*
 - iii. Azért hívtuk meg Marcust, mert a vejed. Hogy örülj. Trebonius: miattam hívtatok meg? Ti hülyék vagytok!
 - iv. Trebonius gyalázza Marcust, hogy hiba belerángatni a vejét. Már most meg kéne ölni, csak baj lesz vele, az egész gyilkosság megy a kukába. – Talán megölni... túl erős. – Nem, nem! Láttam, az orgián szégyenbe hozta, hogy a felnőtt nővel volt, a kisfiúhoz hozzá se nyúlt, fel se állt neki. Hát buzi vagy? És kevés fiúörökös! Csinálj már valamit. Meg kell ölni. És a barátai sem lehetnek jobbak.
 - v. FIZIKAILAG VESZÉLYBEN KELL LENNIE MarcusNAK!!!! AZ MENTSE MEG, Hogy Caesar KIJÖN!!!!

8. Flavius, Lucretia, Marcus, ???, Caesar

- a. Orgián: valaki kijön JC szobájából: bz, elvesztettem egy csomó lóvét pókeren. JC mindig nyer. Ki mer nyerni ellene? Bedobom a full house-t, erre ő csak: blöfföltem! És kiröhög, és büszke magára, hogy mennyire tud pókerezni a pöcs. *Lehet az 1-ben!!! – ez lehet a Marcus is!!!*
- b. Kijön JC. Gyere vissza kártyázn! – Á nem, sokat vesztettem, mit szól a feleségem. – Akkor gyere te! – Nem, én nem tudok. – Nem baj, hamar megtanulok! - Belerángatja, az meg szomorúan el, tudja, hogy veszítenie kell.

- c. Caesarrel mindenki mézesmázos, hálásak a jótevőjüknek az állami megrendelésekért.
 - d. JC-nek, kínból, mert esetleg Flavius ugratja, hogy mondja el neki a bundatógát: Vezessük be Rómában a bundatógát! Caesar: Ez zseniális. Mi is a neve? Lucretia? Kérem, keressen meg valamikor, és megbeszéljük a részleteket! És erre egy nő jött rá! – Lucretia: De holnap...
 - e. Caesar elviszi Treboniust kártyázni???
9. Előbbiek, mínusz Caesar
- a. Mindenki gyalázza, és morognak, hogy igaz, hogy kapnak megrendeléseket, de abból le kell adniuk Caesarnak.
 - b. Marcus: Trebonius-nak beküldet egy kaját, és rászór valamit, hogy menjen a hasa. Mindenki mondja, hogy ne, de ő erősködik. Vagy: már megtette. Akarnak szólni a csávnak, de kiderül, hogy már visszaküldte a kaját, mert (nem volt jó a szaga).
 - c. Marcus miután megszórta Trebonius kajáját hashajtóval: Trebonius, itt hagytad a kajádat. Trebonius: elment az étvágyam.
 - d. MIÉRT VÁLTOZIK MEG Trebonius? MIÉRT NEM AKARJA MEGÖLNI ŐKET???
10. Flavius, Lucretia, Marcus
- a. Lucretia: milyen rendes ember ez a Caesar!
11. Portia jó. El kell mennie, mert itt a nagybátyja (???) Ráugrik Flaviusra. Járunk? – Megölnek! Á, dehogy, csak kérvényezni kell, hogy Caesar, a pontifex maximus, a főpap engedélyezze. Nem szokta, de ti ismeritek, láttam, szuper, így működni fog. Vagy: nagyon cuki, engem nagyon bír, plusz imádja a szerelmeseket, tuti, hogy engedélyezi. Várlak, odavagyok érted. Gyönyörű lesz az első éjszakám. Mert a Vesta-szűz egy bárány, de a hálószobában tigris.
12. Flavius, Lucretia, Marcus
- a. Flavius, Lucretia: Ez egy rossz, rossz gyilkosság! Embert ölni bűn! Minek is rángattál bele, Marcus? Ismerjük a pontifex maximust, engedélyezné!
 - b. Lucretia: igen! Én meg bevezetném a bundatógát! Menő lenne, minden buliban hordhatnánk!
 - c. Ezt le kell állítani.
 - d. Marcus: Akkor megölnek minket! Ha meg nem, akkor az apósom végeztet ki. Figyelmeztetnünk kell Caesart!
13. +Caesar + Octavianus
- a. Ők: Caesar, óvakodj március idusától! (de hát az ma van – holnap – már bőven ma)
 - b. Caesar elviszi Marcust pókerezni. Szabódik: nem tudok! – Nem baj, hamar megtanítom neked.
 - c. Miért csak őt? Trebonius veje? Apáddal mekkorákat játszottunk. Hogy van az öreg? – Meghalt. – De nagy kár. Vagy elviszik őket pókerelni?
 - d. MI A VÉGE???
 - e.
- ## II. SZÍNHÁZ
1. Flavius, Lucretia, Marcus
- a. Elmondani, hogy színházban vagyunk. Mit csinálnak itt? – várják Brutust
 - b. Rohadt sokat vesztek (tegnap)
 - c. Flavius elhozta a megírt engedélyt, csak alá kell írni

41 A TÖRTÉNETSZÁLAKRA ÉPÜLŐ SZÍNDARABÍRÁSI MÓDSZER

- d. 11 év múlva megszületik a Messiás! Ki engedte be ezeket? Valami zsidók.
 - e. Nem mertük figyelmeztetni, mert akkor megölnek minket. Pedig figyelmeztetni kell!
 - f. Új ruha a gyilkossághoz.
 - g. Benne maradt a címke a ruhában.
 - h. Én megtettem Spartacus. Nem tehattünk mást. Tíz az egyhez adták. – ne aggodj, tuti nyerni fog. Én is kérdezgettem, nagyon jó formában van. És senki nem fogad rá.
2. Brutusnak is jönnie kell. Esetleg Treboniusszal
- a. Megérkeznek a kosárral, tele késsel, törrel. Ezt kell bevinni a szenátusba, mint ha a kaját hoznátok.
 - b. Innen megyünk Caesar megölésére.
 - c. Ma este is illegál orgia. Meg vannak hívva. Nem kell félni a kártyától, Caesar már nem lesz ott.
 - d. Trebonius még nem tudhat a kártyáról! Az a végén! Vagy már itt szóba jön a válság???
 - e. Gyertek utánunk most. kövessetek
3. Flavius, Lucretia, Marcus
- a. Halálba idegesít ez a címke. Vágd ki. Itt ez a sok kés, valamelyikkel.
4. Caesar jó.
- a. Itt a csaja. (???????)
 - b. Szopatja őket, hogy itt a kártyások.
 - c. Mit akar a késsel? – semmit! – tedd el, még megvágysz valakit. – nincs nálam tok. – akkor? – most viszem az élezőhöz.
 - d. Mi van a kosárban? Kaja. – kérek! – majd a szenátusban.
 - e. Óvakodj március idusától! – Tegnap már mondtad. (*lökdösik, hogy mondja már*) – Igen. Mert van nekem egy apósom. – Jaj, tudom! Nagyon jófej az öreg, jó helyre házasodtál. (vagy: nagy barom)
 - f. Caesar, hirtelen: tudom már, ki maga! Egész eddig ezen járt az agyam. Maga az a vízügyes lány tegnap estéről.
 - g. Gyilkosságnál: JC: á, itt a vízipari hölgy. Nem, én nem az vagyok. Dehogynem! A zseniális tervével. Hogy építsünk gátat a Bunda-tónál, és vezessük be Rómába. Nem, én arra gondoltam, hogy hordjunk bunda tógát... Az ősember kinézet a modern embernek. A civilizált emberben lakozó vadállat. JC: ezt a baromságot. (ugyanaz a szó, amit a többiek is használtak). (Valaki: én szívesen felépítem a bundató gátat.
 - h. Caesar: Bundatóga??? És mit mondok az állatvédőknek, hölgyem?
 - i. Flavius elkezd röhögni, erre a nő ellöki, az meglöki Caesart, aki belezuhan Marcus kardjába.
 - j. Caesar: te is fiam, Brutus? – Nem én vagyok Brutus.
 - k. Nem látok! – Flavius: Nem? Akkor írja alá gyorsan, hogy beleegyezik a vérátömlesztésbe. Caesar aláír. Flavius: nehogy összevérezze nekem!
 - l. Mit csináljunk vele?
5. Octavianus jó.
- a. *Weekend at Bernies. Jönnek, és beszélnek Caesarral.*

6. Brutus, Trebonius
 - a. Hogy lehettek ilyen hülyék, hogy megölték? Ő megmondta, hogy Marcust nem szabad a közelébe engedni.
 - b. Megöltük! Hősök vagyunk! – idióták vagytok! A szenátoroknak kell megölniük!
 - c. Majd úgy teszünk, mint ha mi öltük volna meg. Vigyük oda. Kicipelik Caesart.
7. Flavius, Lucretia, Marcus
 - a. Flavius nagyon örül. Bízattja a többieket, hogy nézzék a pozitív oldalát az életnek. Minden jóra fordul. Jöhetnek az esküvőre.

III. ANTE PORTA

1. Flavius, Lucretia, Marcus
 - a. Itt vagyunk az orgia kapujában. Várják Portiát.
 - b. Mit hoztunk? Virág. Egy fahéjas kuglófot. Hoztál bort? Nem hoztam. Miért nem? Mondtam, hogy hozz egy üveg bort. Én hoztam. Minek? Vödörrel fogják önteni. Flavius: a kuglófot majd te add át. Lucretia: Miért, túl nőies? Flavius: Nektek ez természetes. Kuglóf, tessék. Nekünk... Lucretia: jó, átadom én.
 - c. Lucretia: Eladtam a bundatóga manufaktúráját. És felraktam Spartacusra.
 - d. Flavius: Milyen érzés embert ölni? Marcus: nem én öltem meg! Te lökted meg! Nem én, Lucretia lökött meg. Lucretia: Nálad volt a kés!
 - e. Morognak. De legalább hősök leszünk, és bekerülünk a történelemkönyvekbe.
2. +Portia
 - a. Kopogtatnak. A kapus elveszi a meghívót, és mondja, hogy egy pillanat, beszélni kell a (...) -val
 - b. Minek beszélni? Engedjen be. Itt a meghívó.
 - c. Elvesztették a lóvét. Hallották mi történt? Meghalt Spartacus, a gladiátor. Az orgiáról humanitárius megfontolásból odaküldték a maradék kaját, és valószínűleg valami rosszat evett, mert szétfosta magát egész éjjel, nem tudott aludni, olyan gyenge volt, hogy nem bírta felemelni a kardot.
 - d. Flavius: megvan a kérvény! Portia boldog.
3. +Trebonius, Brutus
 - a. Nem mehetnek be az orgiára. Ki vannak tiltva a klubból örökre.
 - b. De hát mi öltük meg Caesart! Hősök vagyunk. Benne leszünk a történelemkönyvekben!
 - c. Senkik vagytok. Nem olvastátok az újságokat? A szenátorok gyilkolták meg Caesart. Amikor Brutus beleszúrt, azt mondta, te is fiam, Brutus.
 - d. Trebonius: Na, hess innen. És nem vagy a vejem többé, Marcus. Elvált tőled a lányom.
 - e. Flavius, kidoblak a színházamból. Egész Rómában nem kapsz állást.
 - f. Portia: én bemenehetek? Vesta-szűz vagyok, de itt a kérelmem – szabad vagyok. – Persze, parancsoljon. Flavius: de hát és én? Portia: ki vagy zárva a klubból. Szeretsz? Szeretlek. Őszintén szeretsz? Őszintén. Akkor te se szeretnéd, hogy egy lúzerrel kössem össze az életem. – elviszi a kuglófot meg a bort
 - g. Lucretia: ott benn! Az nem egy... - De igen. Bundatóga. Nagyon nagy ötlet. Imádják!
 - h. Kiderül HOGYAN??? Hogy mivel felmerült a fogadási csalás, így Spartacus a győztes??? Rossz nevet tett meg a csávó??? – nyertek egy csomó pénzt, gazdagok.
 - i. Brutus: ezt a tegeződést felejtjük el. Nem őriztünk együtt libát.

4. Octavianus jó

- a. *Esetleg: valakit meggyilkol??? Treboniust??? – Marcus: megölni nem akartam... - vagy bajba kerül a felesége előtt?*
- b. *Octavianus: Kiderült, hogy Caesar engem tett meg örökösévé. Engem! Hú leszek a nevéhez, olyan leszek, mint ő. Caesar, és felveszem az Augustus nevet, és ott lesz rögtön Julius hó mögött a naptárban, örök időkre.*
- c. *Tudjátok hogy halt meg Caesar? – Hát... – Megölték. Meggyilkolták. Megesküdtem, hogy kinyomozom, hogy is halt meg pontosan, és az összes gyilkosával leszámolok.*
- d. *Honnan tudtátok, hogy március idusa? (Hallottam, hogy figyelmeztetni próbáltátok Caesart.) – igen, igen. Hallottunk valami szóbeszédet. De csak fél füllel.*
- e. *Gyertek, ti a barátaim vagytok. A legközelebbi barátaim. Nem engedlek el magam mellől benneteket. Csak a megbízható barátban bízhat meg az ember. Segítetek a bűnösök megbüntetésében. Azt tudtátok, hogy volt, aki engem is meg akart ölni?*
- f. *Átnevezem magam Augustusnak, és elnevezek magamról egy hónapot. Mondjuk a Sextilist.*
- g. *(Lucretia, te leszel a szeretőm. Senki mással nem fekszel le, csak velem, és csak ketten leszünk.)/Nem akarsz Vesta-szűz lenni? Pont van egy üresedés. – Nem vagyok szűz. – Nem baj.*
- h. *Te, Flavius, ugye előadjátok majd a darabomat? Flavius: Persze.*
- i. *És most menjünk. Pókerezni tudtok? Nem, nem!!! Akkor majd megtanultok.*

5. Flavius, Lucretia, Marcus

- a. *Mi lesz, ha kiderülünk?*
- b. *Van egy kuglófunk. Meg egy üveg borunk.*
- c. *Na most kezdődik életünk hátralevő része.*

Teológiai és rituális horror

KOLTAI M. GÁBOR

Az alábbi tanulmány részlet a szerző *A bomlás geometriája: John Webster és a reneszánsz színpadi horror világképe* címmel készülő könyvéből. Két további szemelvény már napvilágot látott a *Theatron* 2020/2. és 2021/2. számaiban. Webster a Jakab-kori drámaiság egyik legjelentősebb képviselője. Két olasz tárgyú tragédiáját Shakespeare társulata számára írta. Mindkettőt áthatja a kor szexuálpolitikai és teológiai nyugtalanságának visszhangja: a férfivezérelt társadalom és az autonóm nő közt feszülő konfliktus, illetve a katolikus szertartásrend felszámolásából fakadó űr. Az alábbi szöveg ez utóbbi szemponttal foglalkozik.

Az *Amalfi hercegnő*höz hasonlóan *A fehér ördög* is egyensúlyt és harmóniát sugalló látványosságok köré szervezi cselekménye fordulópontjait: konklávé és lovagi torna, nyilvános per és pápai beiktatás, követek, méltóságok és celebek állandó ki- és bevonulása. De a ceremóniák mögött ezúttal is az általános üzemzavar jelei mutatkoznak. A válság nem csupán a fejedelmek és egyházi méltóságok köreit érinti; mindenhová beszívárog, ahol a régi világ formáinak kellene összetapasztaniuk az új világon támadt részeket. Ezt a darabot is áthatja Websterék szüntelen érdeklődése a katolikus egyház rítusai iránt (mint amilyen a házasság, a gyónás vagy az utolsó kenet), ám e rítusok már nem visznek minket közelebb a világ rendezettségéhez. A színpadi formák olykor hűségesen követik a szertartásrendet, máskor eltérnek tőle, variálják vagy kifordítják, néha formák sincsenek, csak a ködből villan elő egy-egy ismerősnek tetsző körvonal. Ez a szurreális sokféleség nem kényszerűségből fakad (noha vallási szertartásokat „egy az

egyben” színpadra vinni nem volt megengedett, a reneszánsz drámától ugyanakkor mi sem állt távolabb, mint hogy imitálni próbálja a valóságot), inkább szándékos feszültséget igyekszik teremteni a „megnyugtatóan ismerős” és a „tökéletlen utánczat” között. Megidézi a felismerhetőt, de ugyanabban a pillanatban el is idegenít tőle.

Webster színpadi rítusaiban a freudi *Unheimlich* elve érvényesül: a „valami nem stimmel” feszélyező érzete, az a kellemetlen benyomás, hogy amit látunk, nem egyezik azazal, amit látnunk kellene.¹ Az *unheimlich* fogalmát az angol *uncanny*nek fordítja, a magyar Freud-szakirodalom *kísértetiesnek*, nem minden alap nélkül, noha a német és az angol kifejezés nem csupán azt jelenti, hogy valami „nyugtalanító”, „hátborzongató” vagy „rejtélyes”, de benne cseng a „kellemetlen”, „kényelmetlen” és „feszélyező” jelentéstartománya is. *Unheimlich* az, amikor a biztonságosan megszokott közegben idegen elemre bukkanunk, amit „nem tudunk hova tenni”, vagy ellenkezőleg, ismerősen megszokottra bukkanunk ott, ahol semmi keresnivalója nem volna. Az angol szaknyelv *uncanny valley*nek nevezi reakcióink egész skáláját, amit az élőlényekre emlékeztető tárgyak váltanak ki belőlünk. Ahogy a tökéletlenség csökken – vagyis az adott tárgy mindinkább emberre hasonlít –, nyugtalanságunk és undorunk annál inkább növekszik. Az *uncanny valley* lakói a kitömött állatok, a *majdnem*

¹ David COLEMAN, „Ritual Dissonance in *The White Devil*”, in *The White Devil: A Critical Reader*, szerk. Paul FRAZER és Adam HANSEN, Arden Early Modern Drama Guides, 107–132 (London: Bloomsbury Publishing, 2016), ePub: 978-1-4725-8741-1, Kindle Loc. 2244.

humanoid robotok, a japán *bunraku* bábuk vagy a virtuális színészek. Ebben a völgyben hevernek a világ összes halotti maszkjai. Az *Amalfi hercegnő*ben Ferdinánd viaszfigurái úgy néznek ki, mintha élneek, de nem élnek; holttesteket utánoznak, de nem azok; a megszólalásig emlékeztetnek a Hercegnő családjára (ugyanazok a színészek játsszák őket), mégsem azonosak velük. A Hercegnőt megőrjíti, az önfelszámolás széléig sodorja a látvány (amit Ferdinánd „refinált kínzásnak” nevez),² mégis olyasfajta józanságra készíti, amelyre a darab egyetlen szereplője sem képes: rögzíti önmagával azonos identitását egy olyan világban, ahol semmi és senki nem az, aminek látszik.

Ilyesmit élhet át a *Kár, hogy kurvában* Annabella, amikor bátyja helyett „egy férfi árnyát” látja csak; érzékeli, hogy ő az, de nem meri felismerni. *Unheimlich* Hermione szobra a *Téli rege* végén: egyszerre szobor, amelyen „még nem száradt meg a festék”, és doppelgänger a halott hitves élethű mása, amely még „lélegzik”, „ereiben a vér lüktet”, „az élet melege látszik az ajkán”;³ nem lehet élő, mert tizenhat éve meghalt, és nem lehet szobor, mert lélegzik; nem lehet a bűntudat által termelt hallucináció, mert mások is látják, de akkor is rémületes, ha a színésznőt tizenhat évvel idősebbre maszkolták (hiszen a halottak számára nem telik az idő), és akkor is, ha huszonéves önmagaként ül vagy áll a talapzaton. A *Lady tragédiájában* egyszerre látjuk a címszereplőt bársonyba öltöztetett holttestként, arcáról festék tünteti el a hulla-

² Webster *Amalfi hercegnője* 1961-ben jelent meg magyarul, Vas István fordításában, az *Angol reneszánsz drámák* II. kötetében (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1961), 283–268. A darabból vett idézetek itt és a továbbiakban ebből a kiadásból származnak, esetenként az angol eredetihez hozzáigazítva.

³ William SHAKESPEARE, *A tél meséje*, ford. VÁRADY Szabolcs, *Színház* [drámamelléklet] 40, 2. SZ. (2007): 1–28, 27.

színt, és tulajdon kísérteteként, aki tehetetlenül nézi teste piederasztálra emelését. Govianus, a vőlegény mindkét asszonyt látja, a kísértetet és a hullát is: mindkettő a Lady, és egyik sem. Hermione és a Lady szelleme egyaránt köztes lény, egyik világhoz sem tartozik, mint Euripidésznél a Hádészből megtért, néma Alkésztisz – némasága és fátyoltól körvonalait vesztett arca, akárcsak Leontest, Admétoszt is tulajdon bűnére emlékezteti; zavarba ejtő átmenet a halottaiból feltámadt hitves és *valami más* között. Már nem halott, de még nem élő. Mint Eurüdiké, aki szintén a holtak birodalmából tér vissza: az ő arca sem az már, ami volt, „a szőke nő”: már „új szűzesség burka” védi, „halotti volta csordultig” telíti, egész lénye „leomlott, mint a hosszú haj”, „átadatott, mint földeknek a zápor”. Mielőtt az alvilág felé visszafordulna, Rilke Eurüdikéje nem Eurüdiké többé, hanem egyszerűen csak „valaki” – „elváltozott arcát / senki meg nem ismerte volna”.⁴ Efféle elváltozott arcok kísértenek minket rémálmainkban, mert egyszerre ismerősek és idegenek. Kafka életműve az *unheimlich* peremén mozog. És David Lynch filmográfiája is erre az érzetre épül.

Webster világában kulcsfontosságú ez a határtartomány, a vágyott vagy elveszített személyiség elmosódott árnyai; hol halvány, hol éles visszhangja valaminek, ami már nincs. A Hercegnő távoli hangja és egy pillanatra felrémelő arca a romba dőlt kolostor előtt, amely önmagában is a fel nem dolgozott múlt kísérteties maradványa. A bűntudat és a szorongás szakadékká tágítja az „elmúlt” és a „mintha még lenne” közti rést. Othellohoz és Bosolához még mindig rimánkodik az általuk megfojtott Desdemona és a Hercegnő. Néha olyan érzésünk támad, mintha családtagjainkat Ferdinánd viaszfigu-

⁴ Rainer Maria RILKE, *Orpheusz, Eurüdiké, Hermész*, ford. RAB Zsuzsa, in Rainer Maria RILKE, *Legszebb versei*, 46–47 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1994).

rái váltották volna fel. Máskor önmagunktól idegenedünk el: én vagyok az a személy, aki cselekszik? Én fekszem be az ágyba a másik mellé, én vetem le a ruháimat, én kulcsolom imára a kezem? Kiürült, de el nem engedett rítusaink és szertartásaink ott kísértének kérdőjelekkel átluggatott mindennapjainkban.

A színház időnként olyan dolgokat utánoz, szándékosan tökéletlenül, amely dolgoknak harmóniát kellene sugározniuk, de mivel tökéletlenül utánozza őket, diszharmonia támad bennünk. A Webster által felidézett katolikus rítusok zavarba ejtették a korabeli nézőt, és a rendezett felszín alatt futó repedésekre irányították a figyelmét. A repedéseken keresztül az egyén (Bosola, Flamineo, Isabella, a Hercegnő, Brachiano, a néző) vágyai és szorongásai szüremlenek be, és az összeomlásig feszítik a régi világrend kereteit. Az új világrend még nem született meg, vagy megszületett, de a válságos pillanatokban nem siet a segítségünkre; a régi világhoz menekülünk, de a régi világ formái szétmállanak a kezeink között.

A darabban felvonultatott nyilvános ceremóniák vagy jogi természetűek (mint Vittoria tárgyalása), vagy vallásosak (mint Monticelso beiktatása és a Brachianónak celebrált hamis rítusok). Webster számos ponton hasonlítja vagy mossa össze a kettőt: Monticelso gazember-katalógusában egymás mellé kerülnek az ügyvédek és a papok, bírái cinizmusát látva Vittoria a „pogány szittyákhoz” apellálna „e Keresztényi Szék” helyett, s úgy általában véve a per során képviselt ajtatos máz legfőképp dörzsölt jogi machinációkat takar, amik arra irányulnak, hogy a bűnös asszony eltakarításával az államra szálljon a családi vagyon. A darabot áthálózó jogi és teológiai emblémák egy pillanatra közös foglalatban mutatkoznak a haldokló Brachiano víziójában, aki a Júdásra emlékeztető Flamineót („egy zacskó arany / mindkét kezében: úgy illeg, nehogy / nyakát kitörje”) egy ügyész társaságában látja („bársonysze-

gett talárban tátja száját, / s a pénzre les, hogy hull-e”).⁵

A *fehér ördög* némajátékai idétlen, kifordított rítusok keretei közt zajlanak. A térdeplő Isabella imádkozik és „háromszor bókol” férje arcképe előtt, majd „háromszor megcsókolja”, mielőtt elalélna és meghalna; a jelenetsor eljátszik a katolikus liturgiából ismerős hármassággal, de a szentkép helyén Brachiano arcát látjuk, az imája után elhanyagolt Szűz helyén pedig az elárult és megmérgezett Isabellát. A Cornélia nyakában lógó feszületből Flamineo még gyermekként – miközben az anyja szoptatta – letört egy darabot; a felidézett kép a kettőjük közti anyafiú viszonyban és a mindenkori nézőt Krisztushoz fűző viszonyban is hasadást sugall. A tökéletlen feszület képe Marcello megölése előtt és után jelenik meg; egymásra kopírozódik a gyermeki vandalizmus, a bibliai testvérgyilkosság, a diszfunkcionális szentség és a diszfunkcionális család képzete. A feszület még egyszer előkerül, mégpedig a haldokló Brachianónak celebrált szertartás során; csak hogy ez a rítus végképp hagymázos paródia, a szerzetesek álruhás összeesküvők, a feszület pusztá kellék, „hamisított kegytárgy”. Adott tehát két feszület, két hangsúlyos tárgy a színpadon: az egyikből letört egy darab (a valódiból, amely Cornélia számára továbbra is a hit és az egység záloga), a másik ép (arról viszont tudjuk, hogy álruhás gyilkosok színházi kelléke). A kettő viszonya fölveti a kérdést: a régi szimbólumokat elutasító „új világban” – amelyben a feszület sokáig tiltott jelképnek számított – mit jelent egyáltalán a „valódi”, a „hamisítvány”, a „kellék” vagy a „töretlen egész” fogalma?

⁵ John WEBSTER, *A fehér ördög*. A darab magyarul MÉSZÖLY Dezső fordításkötetében jelent meg: *Shakespeare új tükörben*, 867–961 (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1972). A *fehér ördög*ből vett idézetek itt és a továbbiakban Mészöly fordításában, esetenként az angol eredetihez hozzáigazítva szerepelnek.

A darab hasonlóképpen „faggatja a gyónás és a rituális bűnbánat intézményét, mint az *Amalfi hercegnő* a házasságét”.⁶ Lodovico gyónásba csomagolja a gyilkosság tervét, hogy Monticelso szándékait kipuhatozza; Brachiano arra biztatja a bíborost, hogy a legközelebbi gyónás alkalmával fürkészsze ki Isabella titkait, és később is a gyónás formulához folyamodik, amikor feleségéből megpróbálja kiszedni, mit keres Rómában: „Tán vétek nyomja lelked?” Isabella válaszában („Sok vétek nyomja. S én úgy gondolom, / minél inkább belátjuk bűneinket, / annál könnyebb az álmunk”) ott sejlik a lehetőség, hogy a bűnbánat meggyógyítja a lelket, csak-hogy ezt a kor protestáns és református traktátusai erősen vitatták, és a darab is pesszimistább álláspontra helyezkedik. Ford tizenegy évvel későbbi *Kár, hogy kurvájában* ugyanez a kétség dramaturgiai szervezőelvévé válik. A dilemma a korszak egész drámairodalmat áthatja: Hamlet atyjának szelleme arról panaszkodik, hogy „bűnei virágján” érte őt a halál, hamisságaival „nem vetve számot”, „nem gyónva, kenve, nem áldozva meg” (mintha a gyónás *per se* megszabadítana minket lelkünk árnyékaitól), Claudius viszont hasztalan próbál könnyíteni a lelkiismeretén: „Szó eszme nélkül mennybe sose hat”⁷ (mintha a gyónás semmilyen körülmények között nem pótolhatná azt, ami belőlünk magunkból hiányzik). Úgy tűnik, Webster szereplői is ez utóbbi nézetre hajlanak; Francisco szerint hiába oldozza fel a herceg lelkét gyóntatója, lelke attól még „nem száll az Úrhoz”, és Vittoria rémálmának hangsúlyos mozzanata, hogy bűntudata és rettegése ellenére (vagy éppen ezért) „nem bírt imádkozni”. A kétely, ha egyszer már fölme-

rült, kiirthatatlan – különösen, ha az eszme mellett az intézményrendszer is korrumpálódott.

John Bale 1538-as *János királya* jól szervezett besúgóhálózatként festi le a katolikus egyházat, amely keményen megtorolja, ha ellene szegülnek, „mert gyónások útján a Szentatya / minden szervezkedésről értesül”.⁸ A *fehér ördögben* Lodovico „csupán mint bűnös, gyónásként” tálalja gyilkossági szándékát a bíborosnak, jó előre, mintegy bebiztosítva, hogy mondandója „örök titok marad”. A két bemutató közt nyolc évtized telt el, de az alapgondolat közös: a katolikus egyház afféle büntanya, machiavellista intrikák melegágya, amely politikai értesülések elhallgatása vagy továbbadása révén tartja fent magát; a gyónási titok arra való, hogy politikai céllal visszaéljenek vele, vagy cinkosan összekacsintva elkendőzzék vele a napnál világosabb bűnt. A darab nagyrészt igazat ad Flamineo megállapításainak: a vallásos önmegettartóztatás egyetlen eredménye, hogy „felszítja a vágyat a húsban”; a pápai konklávé legfőbb haszna, hogy így könnyebben csempészhetik ki Vittoriát a városból; Monticelso arra használja újonnan szerzett pápai felhatalmazását, hogy ellenségeit kiátkozza az egyházból; Francisco a konklávé után arról faggatja bérencét, „fölvette-e a szent sacramentumot”, hogy az eltervezett gyilkosságot végrehajtsa, s később az összeesküvők ugyanerre tesznek fogadalmat a gyilkosság előtt. Lodovico hamis szerzetesként méreggel hinti meg Brachiano sisakforgóját, a gesztus önmagában is a szenteltvíz képzetét idézi fel a nézőben, aztán Gasparóval együtt – barátcsuhában, feszülettel és gyertyával felszerelve – az utolsó kenet rítusát is valóságos rémbohózzattá változtatják. Megjelenésük és latin szövegük *szinte* előírászerű, de idézőjelbe teszi a cinikus bosszúterv, a groteszk átko-

⁶ COLEMAN, „Ritual Dissonance...”, Kindle Loc. 2355.

⁷ William SHAKESPEARE, *Hamlet*, ford. ARANY János, in William SHAKESPEARE, *Öt dráma* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2018), 148, 206.

⁸ John BALE, *Kyngé Johan* (1538), idézi: COLEMAN, „Ritual Dissonance...”, Kindle Loc. 2395.

zódás, a fojtóhurok, Vittoria megjelenése és menekülésszerű távozása, és főleg a Brachiano hatalmába kerítő totális, állati rettegés – egy rítus, amely a haldokló megnyugtató helyett arra irányul, hogy félelmeit megsokszorozza. Az egész jelenetsor émelyítő átmenet egy gyilkos tréfa és egy agóniából fogant rémlátomás között.

Maga a rítus ugyanakkor hűen követi a *commendatio animae*, a haldoklót Isten kegyelmébe ajánló katolikus liturgia szertartásrendjét – a korabeli közönség feltehetően ennek paródiájaként nézte a jelenetet. A rítus arra szólítja fel a haldoklót, hogy a halál közeledtét érezve háromszor kiáltson fel: „Jesu! Jesu! Jesu!”⁹ Az órák óta önkívületben, lázalmok közt fetregő Brachiano egy pillanatra csakugyan összegyűjti minden erejét, de nem Jézust szólítja, hanem így kiált fel: „Vittoria! Vittoria!” Ez az utolsó megszólalása a darabban; az első az volt, hogy „elvesztem, Flamineo!”, amit nem sokkal később azzal nyomatékosított Vittoriának, hogy „ha nem kellek neked, örökre elvesztem!” Brachiano az első pillanattól az utolsóig a pokol felé tart, korábban még Vittoriát is azzal vádolta, hogy „örök kárhozatba” taszította őt. A haldoklás rítusának erre kijelölt pillanatában ő is saját, személyes megváltójától remél segítséget – de Brachiano *Personal Jesus*-e, Vittoria csak egy rövidke pillanatra mer bejönni a sátorba, amit áthat a haldoklás súlyos, rémisztő jelenléte, aztán iszonyodva elmenekül (ahogy Brachiano is elmenekült Vittoria tárgyalásáról); rituálisan a megváltás közelébe kerülünk, de a megváltás maga elmarad.

Brachiano és Isabella szakítása szintén nyilvános esemény – szertartásos és kimódolt, mint egy fordított esküvő, vagy még inkább „szakrális válás”. Brachiano elátkozza a

⁹ Susan H. MCLEOD, „The Commendatio Animae and Bracciano’s Death Scene in Webster’s *The White Devil*”, *AN&Q* 14 (1975): 50–52.

papot, aki összeadta őket, formálisan megtagadja hitvesétől a csókot, majd az ágát, kézcsókkal pecsételi meg a frigy felbontását, és a jegygyűrűjére esküszik, hogy soha többé nem hál a feleségével. Mindkettő leszögezi, hogy „válásuk mellett úgy kitart”, mintha „zsúfolt törvényszék előtt” szentesítették volna; ez bizonyos értelemben meg is történik, hiszen Isabella Francisco és a bíboros jelenlétében kénytelen visszaismételni Brachiano korábbi szavait és gesztusait, mintha a sajátjai lennének, csókostul-jegygyűrűstül, és előttük hirdeti ki, hogy férjének tett újabb esküje megmásíthatatlan. Politikai házasság volt az övék, a firenzei herceg lényegében eladta a hűgát Brachiano hercegének (ahogy Vittoriát adták el Camillónak), és a jelenet kezdetén ellentmondást nem tűrően parancsol rá vejére, hogy ha csalja is a hűgát, most mindenesetre engesztelje ki (vagyis a látszatot tartsa fenn). Csakhogy Brachiano másba szerelmes, Isabella pedig még mindig Brachianóba – kétszeresen is az érdekházasság foglya. Valósággal rimánkodik Brachianónak, hogy álljon el szándékától, végül azért vállalja magára férje esküjét, hogy közte és bátyja közt békét szerezzen. Brachiano távoztával mint az epe, úgy ömlik ki belőle a fájdalom, s a vetélytársnője iránt érzett gyűlöletét – kénytelen célszerűséggel – úgy tállalja az összegyűlt férfiaknak, mintha ő maga, tulajdon féltékenysége volna a válóok. Az esküvő éppúgy formális, mint a válás (az utóbbinak jogi érvénye amúgy sincs, mivel Monticelso nem szentesíti – ezért kell végezni Isabellával), és mindkettő mögött a nagyhatalmú férfiak gazdasági érdeke húzódik. A jelenet középpontja azonban egy nő, aki kétségbeesett és megrendítő kísérletet folytat szerelme és házassága megmentéséért. Mint Websternél oly sokszor, a sűrű és felzaklató pszichológiai drámára most is újabb réteg rakódik a felidézett és kifordított formákkal, a kettő egymást mélyíti és erősíti.

Brachiano végül megszökteti és feleségül veszi Vittoriát, de később – ahogy kapcsola-

tuk fölé egyre inkább fellegek tornyosulnak –, erre a második esküvőre is úgy emlékezik vissza, mint valami hideglelős rítusra: „Veztél, mint az áldozati barmot, / zenével, végzetes virágfüzérrel / a vesztőhelyre!” Magát az esküvőt nem láttuk. A virágfonat képe, a zene és a tánc – a mögötte felsejlő emberáldozattal – pogány szertartás képét idézi. Ártatlan és játszi tavaszünnep, ami rituális mézszálásba fordul; a napfényes, turistacsalogató vidámság mögött érthetetlen, zavaros, barbár rítusok készülődnek, mint az elmúlt évtizedek „folk horrorjaiban”, a *Wicker Man*ben vagy a *Midsommar*ban. A Brachiano által felidézett kép arról árulkodik, milyennek látja most Vittoriát: a szépség álcája mögött rejtett szándékok lappanganak, ragadozó ösztönök, mintha a nő korábbi érzelmei semmi másra nem irányultak volna, mint hogy őt, a mit sem sejtő áldozatot lépécsalják – egy pillanatra egyenlőségjelet vonva a két nagy ellenfél, Brachiano és Monticello között. A reneszánsz bosszútörténetek kedvelt húzása ez: egy ponton túl Fordnál is nyugtalanító hasonlóságok mutatkoznak Giovanni és Soranzo között, vagy Leantio és a Herceg között Middletonnál; a szorongás és a birtoklásvágy a legnagyobb antagonistákat is közös nevezőre hozza, különösen, ha férfiakról van szó. A három sorba sűrített, émelyítő szertartásban – ennyit tudunk meg Brachiano második esküvőjéről; ugyanúgy átkozza el, mint az elsőt – ott visszhangzik a korszak rítusokkal szemben tanúsított bizalmatlansága: a katolikus és az anglikán liturgia szövege felszakadozott, és mögötte fölsejlenek a középkori Anglia elfelejtett, vad és zabolátlan pogány ünnepei.

Webster persze a legkevésbé sem antikatolikus (vagy anti-akármilyen) – kíváncsisága a rituálék természetére irányul, a formákra, amelyekkel a biztonságérzetünkön támadt réseket próbáljuk betapasztani. A Jakab-kori színpadon ábrázolt olasz katolicizmus egyébként sem olasz: a korábbi generációk angol katolicizmusának emlékeit látjuk kísérteni.

Megkérdőjelezésük vagy kifordításuk nem egyházkritikát vagy protestáns agitációt rejt, hanem érzékeny kíváncsiságot, amely önmagunkról és a világról alkotott képünket faggatja. Mindez az utolsó két felvonásra is érvényes, ahol ugyanez a vizsgálat az utolsó szentségekre irányul. Webster ugyanakkor nemcsak a gyász, a halottak emlékezete és a körjük szerveződő rítusok foglalkoztatják, hanem magának a halálnak az élménye, és mindazok az üdvözüléssel kapcsolatos elképzelések és szorongások, amelyek a korabeli néző gondolkodását meghatározták. Michael Neill megállapítása szerint a Jakab-kori tragédia a legfőbb művészi forma, „amelyen keresztül a kora modern Anglia újrafogalmazta a halált”.¹⁰

A korábbi nemzedékek úgy tekintettek a halottakra, mintha még élnének, és ennek megfelelően kell imádkozni értük. A kálvini predesztinációba vetett hit viszont redundánssá tette a halottak lelki üdvét célzó szertartásokat (hiszen az már eleve eldőlt), a Jakab-kori protestánsokat eltiltották a megszokott temetkezési rítusoktól, az egyház azt javallotta, hogy halottaikról „minél szerényebben” emlékezzenek meg.¹¹ Csakhogy ezek az új, szerényebb formák még nem álltak készen. A *fehér ördög* és az *Amalfi hercegnő* színpadán egyszerre jelenik meg ez a „már nincs” és „még nincs”. Webster nézői, akiknek a szüleit, nagyszüleit még a katolikus gyakorlat szerint temették el, felkavaró és nyugtalanító vízióként tekinthettek ezekre a kevert rítusokra, amelyek a halál és a gyász természetét firtatják.

Flamineo elhúzza a színpadi dobozt – a *discovery place*-t – rejtő függönyt, hogy elénk tárja a mögötte zajló „babonás sirán-

¹⁰ Michael NEILL, *Issues of Death: Mortality and Identity in English Renaissance Tragedy* (Oxford: Clarendon, 2001), 3.

¹¹ Thomas RIST, *Revenge Tragedy and the Drama of Commemoration in Reforming England* (Oxfordshire: Routledge, 2008), 5.

kozást” – újabb metaszínházi gesztus, az ateista rezonőr afféle konferansziéként vezet föl és „leplezi le” a tablót, amelyben Cornéliát látjuk fia holttestével, Zanche és „még három asszony” társaságában. A gyilkos maga tárja elénk áldozatának siratását. Ez a kép is sokszoros embléma, egyszerre idézi fel a holtak melletti virrasztás betiltott, de a közönség emlékezetében még élénken élő hagyományait, egyfajta „háziasan” intim Pietà-ábrázolás (három helyett négy Máriával), Cornélia maga fabrikálta dalocskája pedig – különösen, amikor rozmaringot nyújt át a kívülállóként odakeveredett Flamineónak – alighanem szándékosan idézi meg Ophelia dalát: Webster instrukcióban rögzíti, hogy „az örület különféle módozataiban” hangzik el.

„Webster döntése, hogy a nyilvános temetések pompája helyett a családi gyászt helyezi a jelenet középpontjába, egy olyan világról ad számot, amelyben a látványos szertartások már nem képesek választ adni a társadalom legmélyebb rezdüléseire”, írja Michel Neill. Sőt, a jelenetsor azt sugallja, hogy ezek a nyilvános szertartások „az egyes ember személyes fájdmának erejével szemben alkalmatlannak, sőt kártékonynak mutatkoznak.”¹² Cornélia töredékekből összefércelt, suta és idétlen gyászszertartása (ami a szó valódi értelmében nem is rítus; abból fogant, hogy *nincsenek* alkalmas rítusok) pontosan ettől megrázó, és ezért sül el visszafelé: egyszerre ad számot a lélekben és a világban tátongó űrről, ami megfelel Flamineo saját rögeszméinek, csak hogy Flamineo előzetes várakozásaival szemben ez az ál-rítus őszinte, valódi és megélt; felveti a lehetőséget, hogy igenis *van* valamiféle szentség vagy megszenvedett igazság, ami az intézményes képmutatás közepette is át- és megélhetővé teszi a legmélyebb fájdmalmat – és ez a képesség belőle, a filozófus

gazemberből hiányzik. Flamineónak Cornélia nyújtja azt a tükröt, amit Bosolának a Hercegnő.

E formákból és idézetekből összeszótt, sokszoros jel ezúttal is a mélyén meghúzódó „reálszituációt” mélyíti el. Egy cinikus fráter meg akarja magát győzni arról, hogy igaza van, be akarja bizonyítani, hogy igenis ő látja helyesen a világot, nem pedig *mi* (akik egy sértett és kiábrándult gyilkost látunk – mindazt, aminek ő nem akarja látni magát). Ezért egy képet mutat nekünk; azt várja tőlünk, nézőktől, hogy egyetértsünk vele, s ezáltal megerősítsük őt az igazában – csak hogy a bemutatott kép legelőször is őt kavarja fel; nem azt látja, amit látni akart, hanem a valóságot, s így ez az ember a szemünk előtt rendeződik át. Tulajdonképpen ebben summázható a reneszánsz antihősök és a közönség viszonyának hatásmechanizmusa. Bosola, Lear, Macbeth, Othello, Jago mind a széthullás küszöbén áll, és ránk van szükségük ahhoz, hogy megerősítsük őket identitásukban.

Ezekben a jelenetekben Webster a metrummal és a vers-próza viszonyával is szabadon bánik, kedvvel és tudatosan borítja fel azt a kissé áporodott hagyományt, amely a verset a szenvedélyekhez vagy az emelkedett lelkiállapothoz társítja, a prózát pedig a hétköznapiáshoz vagy a szatírához. Cornélia, miután egyik fia a szeme előtt gyilkolja meg másik fiát, szintén prózába vált a versből: átkozódva vádolja hazugsággal azokat, akik szerint Marcello halott, majd őrvongva siratja el a fiút ő maga. Tükröt és tollat követel, mert állítása szerint a halott még lélegzik. Webster feltehetőleg a *Lear király* ötödik felvonásából, Cordelia siratásából vette át ezeket a képeket, ahogy talán a hektikussá váló, szinte prózává csomósodó verzetet is ennek a jelenetnek a hatására oldja valódi prózává, amelyet – ironikus módon – a közelben ácsorgó epizodisták megjegyzései törnek meg egy-egy verssorral. Aztán Cornélia tört ragad, és Flamineónak ront, de elejti a tört, és visszavált versbe, éppen azon a ponton,

¹² NEILL, *Issues of Death...*, 299.

ahol megérzi, hogy fegyelmeznie kell magát, különben másik fiát is elveszítheti. A próza szétfeszíti a verset, ahogy az érzelmek feszítik szét a fegyelmezett beszéd kereteit, mintha a jambus nem bírná el Cornélia nyomorúságát és dühét – a vers viszont az ügyel-bajjal kikényszerített higgadtságot szorítja keretek közé. A jelenetsor megkérdőjelezi a szenvedély és költészet viszonyáról ápoltság elképzeléseket, amelyek azt állítják, hogy a vers felerősíti az érzelmek kifejezését, nem pedig gátolja azt.¹³ Webster mindig olyan formát választ, amellyel szereplőit a lehető legrosszabb, színészeit pedig a lehető legjobb helyzetbe hozza. Egyszerre kísérletezik azokkal a versformákkal, amelyek a hétköznapi beszéd ritmusához közelítenek, és a felfokozott idegállapot vagy a széthulló elme tört ritmusával. A gondolatok cikázását, az érzelmek pusztító hullámain nem a verssorok hordozzák – a vers csak eszköz, éppúgy sűrűsödik vagy a robbanásig feszül, ahogy az idegállapot, és arra való, hogy ezt az idegállapotot sűrítse a színészen (ahelyett, hogy feloldaná a megszólalás „ézelmességében”). Metrika tekintetében Webster sokszor közelebb áll Kleisthez, mint Shakespeare-hez. Az otthonosan kiismerhető színházi környezetben a különbség megdöbbentően hat. „Megszoktuk Shakespeare szövegeinek aranyló ragyogását, erre jön Webster a maga fehéren izzó soraival.”¹⁴

Cornélia az ügyefogyott gyászszertartás után Zanche és a többi asszony kíséretében távozik a színpadról. Flamineo megkéri Fran-

ciscót, hogy kövesse őket, és magára marad kételyeivel. Új, ismeretlen érzés növekszik benne, amelynek „nem adhat más nevet”, mint hogy „együttérés”. Ez a felzaklatott, átrendezett idegállapot szüli a Cornélia sirtását követő, hasonlóan meghökkentő képet, Brachiano kísértetének megjelenését. Flamineo elhatározására, hogy ma este végre „saroktól sarokig kitudja végzetét”, gyors válasszal szolgál a gondviselés (vagy tulajdon elgyötört elméje): megjelenik előtte Brachiano szelleme „bőr köntösben, térdnadrágban, csizmában, fején kámzsával; kezében egy cserép lilium, a virágok tövében egy koponya”.

A vízióban egymásra kopírozódik babona és vallás. A cserép lilium és a koponya – keresztbe tett lábszárcsontokkal – számos metazeten a Bűn allegorikus ábrázolása, a lilium ugyanakkor az angyali üdvözlés-festmények és a katolikus temetkezési szertartások emblemikus virágja is. És maga Brachiano is, összes különös kellékével és jelmezével, mint az *Amalfi hercegnő* Öreg Hölgye, két lábon járó *memento mori*, az egész tehát sokszoros idézet, paródia, blöddli – talán nem is a jelentésrétegek közt érdemes keresgélni, sokkal inkább arról van szó, hogyan montírozódnak össze az elkínzott elme által egymásra hányt képek és ikonok, mint egy rémálomban. Vagyis, mint a Hercegnő feltámadására eszmélő Bosola esetében, vagy akár a Macbeth tör- és boszorkányjeleneteiben, voltaképp mindegy, hallucinációt látunk-e vagy „a pusztaság valóságát” (ahogy Homburg hercege mondaná); a képszerűvé tett problematika már nem választható el a főszereplő elméjében háborúzó ellentmondásoktól. Webster és Shakespeare színpada azon az elven működik, hogy azt látjuk, amit Flamineo és Macbeth lát. Hogy mindez csakugyan ott van-e, mellékes. Annak eldöntése, hogy a szellem és a boszorkányok valóságosak-e, vagy csak a fejükben léteznek, már nem a színház terepe, hanem valami másé (aminek csak látszólag van köze a színházhoz).

¹³ Benedict ROBINSON, „Introduction”, in John WEBSTER, *The White Devil*, szerk. Benedict ROBINSON, Arden Early Modern Drama (London: Bloomsbury, 2018), Kindle Loc. 1249–1330.

¹⁴ Frank DUNLOP rádióinterjúja *A fehér ördög* Old Vic-beli bemutatója kapcsán, 1969. november 19., idézi: Eva GRIFFITH, „*The White Devil* in Performance”, in FRAZER és HANSEN, szerk., *The White Devil...*, Kindle Loc. 1568.

Brachiano, bár a halálos ágyán fojtották meg, hálóköntösében, mégis lovaglórúhában mutatkozik, talán az az egész darabot behálózó lovaglás-metaforák visszfényeként, útra készen az üdvözülés vagy az elkárkozás felé. Maga a szellem ugyanakkor nyugtalanító módon mozdulatlan, vagy „céltalanul sétál fel-alá” (ahogy Flamineo látja), mint aki megrekedt a két világ között, vagy mint akit kitaszítottak a „csillagos magasból”; mintha a mennyország előszobájában várakozna, a purgatóriumban, de mivel nem ott van (hanem itt), a pusztta jelenléte is a purgatórium hiányára utal, valamiféle tétova kitaszítottságra, ami sokkal inkább tehetetlenséget sugall, mint fenyegetést.

A titkár számtalan kérdést intéz a közreműködésével meggyilkolt Brachiano kísértetéhez, aki egyikre sem felel. A korabeli teológia egymásnak ellentmondó válaszokat kínál, vagy talán Flamineo fejében nincsenek érvényes válaszok. „Nem félek tőled! Közelebb, gyere közelebb!” „Szomorúnak tűnsz, jól megcsúfolt a halál”, „Hol laksz most? A csillagos magasban? / Vagy lenn a szörnyű tömlöcben?” „Na, nem beszélsz? / Áruel el, kérlek, mely vallás a legjobb, / mikor halni kell?” Flamineo kérdése és a szellem hallgatása az egész korszak emblémája lehetne. „Vagy mondd meg azt / – ha már tudod – hogy meddig élek én?” „Nem szólsz? Talán most is nagyúr vagy, / hogy céltalanul sétálsz föl s alá? / Beszélj!”

Flamineo és a szellem találkozása nemcsak a tizenkét évvel korábban bemutatott *Hamletet* idézi fel. A túlvilág titkait firtató gyilkos zavart és provokatív faggatózása egy négy évvel későbbi spanyol dráma fináléját is előrevetíti. Tirso de Molina *A sevillai szédelgő és a kővendég* című darabjának utolsó felvonásában a főszereplő – az első színpadi Don Juan – vacsorára invitálja az általa megölt Kormányzó szobrát. A szobor valóban megjelenik, de a jelenet végén (ez a mozzanat kimarad Molière és Mozart változataiból) újabb invitációt intéz a hidalgóhoz: saját krip-

tájába hívja, ahol a túlvilági árnyak baljós dalt énekelnek, és az étlapon csupa rémfilmbe illő fogás szerepel: „ecet- és epeízű bor” „holtak körme” „skorpió és vipera”. Don Juan szolgája, Sganarelle-hez hasonlóan, viccekel igyekszik oldani rémületét, vagyis a horror és a farce itt is egymásra kopírozódik (előbb, mint Molière-nél). Az elkárkozás küszöbén álló lázadó itt végre választ kap kérdéseire: a baljós ének, amit a Kőszobor konferanszba illő felvezetései kísérik, félreértetlenné teszi, hogy Isten büntetése nem kerülhető el – jobb, ha a halandó ember nem kérkedik azzal, mennyi ideje van még hátra, mert egyszer minden adósságát meg kell fizetnie. Molina Don Juanja, mielőtt még a kénköves lángok közé zuhanna – s előtte hasztalan könnyörögne feloldozásért –, az utolsó pillanatban megtalálta, amit keresett.

Az első vacsorajelenetben azonban a Szobor néma és mozdulatlan, akárcsak Brachiano. És Don Juan ugyanolyan provokatív kérdésekkel igyekszik kicsikarni belőle ittléte és némasága okát, mint Flamineo: „Várom, hogy megmondd, mi vagy? / Árnyék, rémkép vagy csak látszat? / Szenvedsz ott keservesen, / vagy elégtételre vársz csak, / hogy megnyugodj végre, mondd? / Bármit kívánj, megteszem, / s erre a szavam adom! / Nem üdvözléte te sem? / Vagy Isten kegyelme életet? / Szólj, kíváncsian hallgatlak.”¹⁵

Don Juan és Flamineo éppúgy nem kap választ a kérdéseire, ahogyan Faustus sem kap Mephistophilistól. A Don Juan- és a Faustus-mítosz egy töről fakad. Egyikük a test, a másik a szellem béklyói ellen lázad egy olyan évszázadban, amely a test igényeit éppúgy korlátozta, mint az elme törekvéseit. Gendarme de Bévotte szerint éppen ezért nincsen előképük az ókorban, amely mindkét

¹⁵ Tirso de MOLINA, *A sevillai szédelgő és a kővendég*, ford. BERCZELI A. Károly, in *Klasszikus spanyol drámák I.*, szerk. BENYHE János, Helikon klasszikusok (Budapest: Magyar Helikon, 1967), 853.

szükségletnek kedvezett. Don Juan és Faust lázadása elképzelhetetlen e nélkül a kettős kényszer nélkül: „mindkettő a kereszténységből született, hasonló okokból”.¹⁶ Marlowe *Faustus*, amelyet nem sokkal korábban – a *Hamlet* megjelenését követő évben – nyomtattak ki, arra tanít, hogy bizonyos kérdésekre nincs válasz, hiába is faggatjuk „a menny, a föld s pokol lelkét”.¹⁷ A darab végén Faustus alighanem elkárhozik, de erre csak az általa és általunk látott ördögök jelenlétéből következtethetünk. A tanítványok mindössze annyit látnak, hogy dolgozószobájában (amely már a történet legelső pillanatában sem volt más, mint „a pokol”) tűz ütött ki, és tanácstalanul állják körül a „komor ravatalt”, amin Faustus elszenesedett végtagjai láthatók. A túlvilági alakokat senki más nem látta Faustuson kívül. A Harmadik Tanítvány szerint abba betegedett bele, hogy „túlságosan is magányosan élt”. Még az ördöge is magányos, Mephistophilis ugyanolyan szeparációs szorongásokkal küzd (Istentől), mint Faustus. Mindenki olyan démont idéz meg magának, amelyet érdemel. A kísérteties öregember, aki elkárhozása előtt förtelmes bűneivel szembesíti, alighanem valódi önmaga, akit hosszú idő után először pillant meg a tükörben. A szövegek is csereszabatosak, az egyik változatban Faustus mondja az öregember mondatait, utána első szám második személyben saját magához beszél. A fiatalság illúziója elszlott. Karrier, hatalom, nők – ha meg is történt mindez, az utolsó pillanattól visszatekintve akkor is álomnak tűnik. Marlowe befejezése magában rejti a lehetőséget, hogy soha nem volt semmiféle ördög. Faustus nem hagyta el a dolgozó-

¹⁶ Georges GENDARME DE BÉVOTTE, *La Légende de Don Juan*, 1. köt. (Párizs: 1929), 7. Idézi: Stewart DENSLOW, „Don Juan and Faust”, *Hispanic Review* 10, 3. sz. (1942): 215–222, 217.

¹⁷ Christopher MARLOWE, *Doktor Faustus*, ford. SZABÓ STEIN Imre, *Színház* [drámamel-léklet] 43, 8. sz. (2010): 1–20, 11. [III. 1.]

szobáját, vagy egyedül követte el összes bűneit. A teátrális csinnadraddát ő maga gyártja hozzá, fejben, vagy mi magunk, mert sem ő, sem mi nem bírjuk elviselni a hiányt. Az egyetlen valóság az elszenesedett, szétszórt végtagok.

Flamineo nem Faust és nem Don Juan. Kérdései és hallucinációi (amennyiben azok) nem többek egy elgyötört kis titkár agyszüleményeinél, aki a kor teológiai és ikonográfiai emblémáit öklendezi vissza. A szellemet búsnak találja. A korabeli angolban a *sad* nemcsak „szomorút” jelent, hanem a „súlyos, merev, mozdíthatatlan” is benne foglaltatik.¹⁸ Flamineo talán saját tehetetlenségét vetíti az elveszetten tébláboló kísértetre, aki hozzá hasonlóan két világ közt rekedt, és hozzá hasonlóan nincs válasza arra a kérdésre, vajon a morál és a gazemberség közti választás – vagy annak eldöntése, melyik világban érdemesebb meghalni – bármelyik világhoz közelebb visz-e minket; hogy van-e más világ egyáltalán, mint ez a purgatóriumi tehetetlenség, amelyben élünk, és adódhat-e számunkra bármiféle irány, vagy egyebünk sincs, csak ez a tehetetlen téblábolás.

A búskomorság, a tehetetlenség és a felajzott képzelet a *melankólia* fogalmán keresztül kapcsolódik egymáshoz. Webster a szó összes korábbi jelentésrétegét felhasználja, de majdnem mindig társít hozzá valamiféle tárgyyszerű iróniát. Vittoria kérdőre vonja a bírakat, elítélnének-e egy folyót, mert „holmi melankolikus bolond” beleölte magát. Flamineo „ésszerűbb szerelemre” biztatja urát a búbánatos ömlengések helyett; a fájdalmas szonettek idétlenül csengenek Róma üzleti arisztokráciájának köreiben. A *fehér ördög* világa racionálisabb, mint az *Amalfi*

¹⁸ *Oxford English Dictionary*, III.8a, 8b, hozzáférés: 2023.08.18, <http://oed.com>; Paul FRAZER, „Unbridled Selfhood in *The White Devil* – Webster’s use of Calvin and Montaigne”, in FRAZER és HANSEN, szerk., *The White Devil...*, 133–154, Kindle Loc. 2897.

hercegnőé. Amalfiban a herceg melankóliája a képzelet tébolya, a farkastermészet önkínzó téveszméje, a bérgyilkos melankóliája pedig hamleti póz, az elborult értelmiségi kedély jelmeze. Mindkét értelmezés megfelel a kor közgondolkodásának. Avicenna szerint „a melankolikus ember képzelete oly nagy erővel jeleníti meg a szomorú dolgokat, mintha azok képmása valóban ott lenne a lelkében”.¹⁹ E tekintetben Ferdinánd lycanthropiája a melankólia orvosi emblémája lehetne. A testnedvek felborult aránya kikezdi a kedélyt, a túlhajtott képzelet kikezdi az ép elmét.

De Websternél egy másik, újkori értelmezés kerül a lázas képzelet mellé. Az egyetemek több feltörekvő fiatalembert termeltek ki, mint ahányan álláshoz juthattak; a túlműveltség, az előléptetés hiánya, az udvari pozícióharc körüli tehetetlen téblábolás újfajta nyugtalanságot szült. Bármennyire is igyekszik Méla Jaques az *Ahogy tetszik*ben érdekessé stilizálni saját, „sok alkatrészből összekevert” melankóliáját Rosalindának, a sok alkatrész közül ezt az egyet alighanem elhallgatja. Antonio szerint Bosola „rothadt mélabúja” minden erényét megmérgezi, mert „tetthiányból / tenyészik a sötét izgágaság” – Webster ezt a sötét izgágaság érdeklő, ami a Flamineóhoz vagy Bosolához hasonló értelmiségi elégedetlenkedőket mások bűneinek eszközévé silányítja le. Jaques, Flamineo és Bosola rokonok. Jaques szerencsésebb helyzetben van, mert nem egy itáliai bosszútragédiában, hanem egy pasztorálban él. De a három fiatalembert hasonló nyugtalanság kapcsolja össze. Mindhárman egy-egy herceg függéséből igyekeznek szabadulni (és egyiküket sem akadályozza semmi abban, hogy megtegye), miközben pózként viselik saját outsiderségüket. Okos monológ-

goknál azonban nemigen jutnak többre; a filozófia önmagában nem elég. Jaques-ot az alkata (vagy a műfaj) megakadályozza abban, hogy cselekvésre szánja el magát. Bosola és Flamineo megpróbálják kiverekedni magukat a függésből.

A reneszánsz portréfestészet a fiatal arisztokrata férfiakat különféle melankolikus pózokban ábrázolja, feketébe öltözve, könyveket vagy koponyákat cipelve, kertekben vagy erdőkben heverészve; ezt a póz- és fogalomkészletet idézi fel Hamlet és Jaques, de ugyanezt ismeri fel egymásban Flamineo és Lodovico, *A fehér ördög* két outsidersé, amikor a törvényszék előcsarnokában szembe találkoznak. A titkár azt kívánja a bérgyilkosnak, hogy „a melankólia istene mérgezze epéjét”, majd kölcsönös fogadalmat tesznek, hogy összeköltöznek, ruhában hálnak, míg tetvesek nem lesznek, pofákat vágva köpnek „e rongyos életre” – de a mizantropikus szólamok mögött kölcsönös vizsgálódás rejlik. Flamineo és Lodovico eljátssza Timon és Apemantus világundorát és kivonulását, de tervüket eszük ágában sincs végrehajtani; a kedélyesen melankolikus frázisok mögött egymás szándékait próbálják kifürkészni, felmérni, mekkora veszély jelent rá nézve a másik függetlensége és cinizmusa. Nem véletlenül kacsint ki az erényes Marcello a nézőtérre, hogy „jól jegyezzük meg” ezt a „különös találkozást”.

A melankólia egyik korabeli értelmezése tehát a divatos társadalmi póz, ami akár lezser vagy férfias is lehet (Jaques is ezzel próbálja felkelteni Rosalinda érdeklődését). A másik a túlhajtott képzelet játéka, mint Ferdinánd lycanthropiája. *A fehér ördög*ben ez az értelmezés is két változatban jelenik meg – mégpedig a két kísértetjárásban. Francisco egy „melankolikus gondolatban” maga elé idézi Isabellát, aki meg is jelenik; a herceg rácsodálkozik „a képzelet hatalmára”, amely képes „keretbe foglalni azt is, ami nincs”; a saját maga által teremtett képmást arra használja, hogy bosszúvágyát élezze, aztán

¹⁹ Idézi: Marion A. WELLS, *The Secret Wound: Love-Melancholy and Early Modern Romance* (Stanford: Stanford University Press, 2007), 39.

visszadobja oda, ahonnét előhúzta, a semmibe. „Kifelé az agyamból!” (*out of my brain with't*), parancsol a self-made kísértetre, s mielőtt a bosszú kedvére valóbb eszközeihez folyamodna (egy bérgyilkos megbízása és egy szerelmeslevél, amelyet látható élvezettel hamisít), még megállapítja, hogy a gondolat csupán „ravasz zsonglőr”; arra kényszerít minket, hogy „természetfelettinek tartjuk azt”, amelynek oka „közönséges, mint a betegség: / ez az én melankóliám”. Francisco, mint afféle dörzsölt machiavellista, praktikus okokból gyárt magának szellemet.

Flamineo ezzel szemben valóságnak véli Brachiano kísértetét. „Ez több a melankóliánál” – jelenti ki, Francisco korábbi ironikus megállapításának tükörképeként, és gyötrő kérdések sorát szegezi a látomásnak üdvösségről és kárhozatról, amelyekre természetesen nem kap választ, mert neki magának nincsenek válaszai. Az élők és a holtak egymás lázálmainak visszhangozzák, néhány perc különbséggel jelenik meg a megölt házaspár két tagjának szelleme, Isabella (akit Francisco agya teremtett), és Brachiano (aki saját haldoklása közben hallucinált lidérces alakokat, most ő maga a hallucináció). A képzelet (gondolkodás) és a káprázatok (téveszmék) közti összefüggést Flamineo és Francisco éppoly kristálytisztán érzékeli, mint Webster. Sőt, feltehetőleg a melankóliáról szóló szakirodalmat is olvasták. Webster szereplői rendszerint művelt figurák, akik maguk is olvasták azt, amiből idéznek. De a következtetések nem azonosak. Francisco, mint Jago, igába hajtja a képzeletet. Flamineo, mint Othello vagy Antonio, tulajdon túlhasznolt képzeletének áldozata. Központi kérdés ez a reneszánsz drámában: ellenőrizhetjük-e saját gondolatainkat? És ha racionális döntéseket hozunk, úrrá lehetünk-e a sorson?

Mindez egy másik fogalomkörhöz visz minket közelebb, a személyiség, az integritás és az önálló akarat problematikájához. A *fehér ördög* és az *Amalfi hercegnő* negyedik-ötödik felvonásai ezt a kérdéskört vizsgálják

– egy olyan univerzumban való cselekvés lehetőségeit, amelynek szabályait néhány évtizeddel korábban megváltoztatták.

Bibliográfia

- COLEMAN, David. „Ritual Dissonance in *The White Devil*”. In *The White Devil: A Critical Reader*, szerkesztette Paul FRAZER és Adam HANSEN, 107–132. Arden Early Modern Drama Guides. London: Bloomsbury Publishing, 2016.
- DENSLOW, Stewart. „Don Juan and Faust”. *Hispanic Review* 10, 3. sz. (1942): 215–222.
- FRAZER, Paul. „Unbridled Selfhood in *The White Devil* – Webster’s use of Calvin and Montaigne”. In *The White Devil: A Critical Reader*, szerkesztette Paul FRAZER és Adam HANSEN, 133–154. Arden Early Modern Drama Guides. London: Bloomsbury Publishing, 2016.
- GENDARME DE BÉVOTTE, Georges. *La Légende de Don Juan*. 1. köt. Párizs: 1929.
- GRIFFITH, Eva. „*The White Devil* in Performance”. In *The White Devil: A Critical Reader*, szerkesztette Paul FRAZER és Adam HANSEN. Arden Early Modern Drama Guides. London: Bloomsbury Publishing, 2016.
- MARLOWE, Christopher. *Doktor Faustus*. Fordította SZABÓ STEIN Imre. *Színház* [dráma-melléklet] 43, 8. sz. (2010): 1–20.
- MCLEOD, Susan H. „The Commendatio Animae and Bracciano’s Death Scene in Webster’s *The White Devil*”. *AN&Q* 14 (1975): 50–52.
- MOLINA, Tirso de. *A sevillai szédelgő és a kővendég*. Fordította BERCZELI A. Károly. In *Klasszikus spanyol drámák I.*, szerkesztette BENYHE János. Helikon Klasszikusok. Budapest: Magyar Helikon, 1967.
- NEILL, Michael. *Issues of Death: Mortality and Identity in English Renaissance Tragedy*. Oxford: Clarendon, 2001.

- RILKE, Rainer Maria. *Orpheusz, Eurüdiké, Hermész*. Fordította RAB Zsuzsa. In Rainer Maria RILKE, *Legszebb versei*, 46–47. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1994.
- RIST, Thomas. *Revenge Tragedy and the Drama of Commemoration in Reforming England*. Oxfordshire: Routledge, 2008.
- ROBINSON, Benedict. „Introduction”. In John WEBSTER, *The White Devil*, szerkesztette Benedict ROBINSON. Arden Early Modern Drama. London: Bloomsbury, 2018.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Fordította ARANY János. In William SHAKESPEARE, *Öt dráma*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2018.
- SHAKESPEARE, William. *A tél meséje*. Fordította VÁRADY Szabolcs. *Színház* [drámamelléklet] 40, 2. sz. (2007): 1–28.
- WEBSTER, John. *A fehér ördög*. Fordította MÉSZÖLY Dezső. In MÉSZÖLY Dezső, *Shakespeare új tükörben*, 867–961. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1972.
- WEBSTER, John. *Amalfi hercegnő*. Fordította VAS István. In *Angol reneszánsz drámák II.*, 283–268. A világirodalom klasszikusai. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1961.
- WELLS, Marion A. *The Secret Wound: Love-Melancholy and Early Modern Romance*. Stanford: Stanford University Press, 2007.

Mi történt a történelemmel? Résztevő-megfigyelői gondolatok egy „autobiografikus paktumról” (Lejeune)

KISS GABRIELLA

Közismert tény, hogy az elmúlt tíz évben ismét átrendeződni látszik az európai színház-tudomány tudásszerkezete.¹ Az „átalakulás” (ahogy történt ez az 1980-as években) ismét reakció. Válasz azokra a kortárs színházi szcénában lezajló folyamatokra, amelyeket a szociológia és az empirikus kutatás rapid terjedése, illetve a szak határainak transzdiszciplináris megnyitása jellemez, kultúratudományi koordinátáit pedig a szociológiai fordulat [*social turn*] művészetelméleti vonatkozásai jelölik ki. A 2020-ban *Neue Methoden der Theaterwissenschaft* [A színházstudomány új módszerei] címmel megjelent kötet „a színházstudományi kutatások hálózatát megerősítő és a szak diferenciálódásához, illetve pluralizálódásához hozzájáruló” módszerkritikában látja a változás lényegét. Vagyis a teatrológia tárgyára (nem utolsó sorban a teatralitás vagy az előadásszerűség mibenlétére) irányuló kérdések helyett az kerül a figyelem középpontjába, „hogyan kell bizonyos vizsgálatokat elvégezni, mely eszközök, eljárásmodok, perspektívák bizonyulnak célravezetőnek és ismeretet közvetítőnek [...]”.² Nos, az a tény, hogy 2022-ben a Színházi Kritikusok Céhe úgy döntött, „Jövőért” elnevezéssel új díjat alapít, amit az idén harmincéves Kerekasztal Színházi Nevelési Társaság és huszonötéves KÁVA Kulturális Műhely kap meg, azt igazolja, hogy a szakma immár a heterogén perspektívák projektpro-

duktumaiként létrejövő eseményekre is „színházként” tekint. S ezeknek az alkalmazott, közösségi és *devised* színház ernyőfogalmai alatt megbúvó formáknak és műfajoknak a diszciplináris térnyerése örvendetes.³ Ugyanakkor a művészsínház diszpozitívumának részét alkotó előadás-elemző módszerek törvénytörően nem vagy nem elégségesen képesek megszólaltatni azokat a színházcsináló szokásrendeket, melyek egyik fő vonása, hogy dez-, illetve reartikulálják a dramatikusan, illetve rendezői színházat meghatározó (patriarchális) tudásrendeket, továbbá a színházról való tudás és beszéd fegyverező és kirekesztő erőviszonyainak dekonstitúciója felől értelmezik önmagukat.⁴

³ A CZIBOLY Ádám szerkesztette *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyvben* (Budapest: InSite Drama, 2017) például az „alkalmazott színház”, a közösségi színház” és a „részvételi színházi formák” ernyőfogalmaival dolgozik. (154–155). Ezeknek az eseményeknek a projektkénti leírása a német színházpedagógiai szakirodalom bevett módszere: Thomas LANG, „Interest me! Theaterpädagogische Projektarbeit und die »interessierte Öffentlichkeit«”, in *Theaterpädagogik*, szerk. Christoph Nix, Dietmar SACHSER és Marianne STREISAND, 158–165 (Berlin: Theater der Zeit, 2012).

⁴ Vö. 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 HERCZOZH Noémi, 96–122 (Budapest: JAK–Prae.hu, 2018).

¹ A tanulmány az OH-KUT/48/2021 számú kutatótanári és a K-131764 számú OTKA kutatási projekt keretében készült.

² Benjamin WIHSTUTZ és Benjamin HOESCH, szerk., *Neue Methoden der Theaterwissenschaft* (Bielefeld: transcript, 2020), 7/8.

1.

Nem véletlen, hogy a kortárs európai színháztudomány olyan hasonmásfogalmak segítségével próbálja meg jelezni az előadások „intézményes rögzítettségét, munkamódszereit, befogadói szokásrendjeit, továbbá az ezt meghatározó társadalmi diskurzusokat és materiális-technikai gyakorlatokat” érintő változások természetét,⁵ mint a „kórus”, a „próba”, a „röppálya” és a „laboratórium”.⁶ A kollaboratív esztétikai tapasztalat metaforái implicit, a részvételiség fogalmának konjunktúrája viszont explicit jelez egy tudván tudott, ám az elméleti, történeti és analitikus reflexió igényével ritkán elemzett tény. Azt, hogy a 21. század „magan kívül” kerülő színházának egyik sajátossága a *doing biography* gesztusa.⁷ Ez az alapvetően szociológiai fogalom egy olyan (semmiképp sem retrospektív és semmiképp sem lezárt) tevékenységre utal, melynek során az élet egy folyamatosan aktualizálódó, jövőorientált és csak létrejöttének pillanatában érvényes váza jön létre.⁸ Életrajzok [*Biographie*] helyett életek megrajzolódását [*Biographieren*] vi-

⁵ 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.

⁶ Vö. Kiss Gabriella, „Kórusművek: Gondolatok a kollaborációról, a kollektív kreativitásról és a diákszínjátszásról”, *Színház* 54, 4. sz. (2021): 21–24.

⁷ Nikolaus MÜLLER-SCHÖLL, „Színház magán kívül”, ford. TELLER Katalin, in *Kortárs táncelméletek*, szerk. CZIRÁK Ádám, 221–238 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2013), 221.

⁸ FETZ, Bernhard, „Die vielen Leben der Biographie: Interdisziplinäre Aspekte einer Theorie der Biographie”, in *Die Biographie – Zur Grundlegung ihrer Theorie*, szerk. Bernhard FETZ, 3–68 (Berlin: De Gruyter, 2009).

szik színre novellák, drámák és nem utolsó sorban előadások: a néző szeme előtt játékosítva jönnek létre olyan narratív identitások, amelyek kiinduló és (például a komplex színházi nevelési vagy vitézsínházi előadások esetében) sokszor végpontja is az „auto”-előtag értelmében vett személyesség. Önön életemnek önmagam által megrajzolódó, majd eltűnő képe áll egy etüd, egy szekvencia középpontjában, mely két okból tűnik egyedinek. Egyrészt, mert csak és kizárólag önmagában, önmagától és önmaga révén képes működni. Másrészt, mert demonstratívan részleges. A történet(mesélés) módja ugyanis pont arra reflektál, hogy az adott sztori nemcsak „a kollektív cselekvést megjelenítő »történelem« fogalmának partikuláris esete, [hanem] az adott [...] élettörténet egészének is csak részeleme”.⁹ Következésképp (mivel legtöbbször „civileknek” nevezett kisemberek történeteiről van szó) a narratíva azon múlik, hogy alkotói bele tudják-e helyezni az egyéni tapasztalatot a szerző társas jelenébe és múltjába, illetve az aktuális (számára azonban anonim) történelembe. S mivel az audio-, videó- és dokuséták, a *lecture performance*, a poszthumán installációk, illetve digitális net-performanszok, a *Bürgerbühne*, továbbá az egyszemélyes színház és az újrjátszás [*reenactment*] kortárs formái elvileg nem ajándékoznak meg bennünket az átlátható teljesség dramatikus illúziójával, épp a részlegesség szöveg- és előadásdramaturgiája, illetve az ezzel együttjáró non- és heterohierchikus működésmód felmutatása révén jelentenek kihívást a néző (és az előadás elemzője) számára.¹⁰

⁹ PÁSZKA Imre, *Narratív történetformák a megértő szociológia nézőpontjából* (Szeged: Belvedere Meridionale, 2007), 188.

¹⁰ A posztdramatikus diskurzus politikusságának: Hans-Thies LEHMANN, *Das Politische Schreiben* (Berlin: Theater der Zeit, 2002) módszertani reflexiójához lásd pl. Eva HOLLING, „Bekommen alle das Theater, das sie ver-

Az elméletileg, módszertanilag és (tudomány)etikailag is nagyon komoly kérdés tehát így hangzik: Hogyan tud az önmagát az észlelés-értelmezés-megszövegezés hármasságában definiáló tevékenység felelősségteljesen közvetíteni olyan esztétikai tapasztalatokat, amelyeket – hogy újabb hasonmásfogalommal éljünk – „a rendtelenség szigeteinek” nevezhetnénk. Heiner Müller ezzel a metaforával érzékeltette azoknak az (1989/1990-ben mind saját praxisában, mind a német szcénában rendkívülinek számító) próbáknak a „rend-ellenes” voltát, amelyek tétje nem az volt, hogy létrejöjjön a *Hamlet/Hamletmaschine* című produktum összetevőjét alkotó alakítás, hanem hogy a színészek „kitalálják” [*devise*] önmagukat – önmaguk rendezőivé váljanak.¹¹ Vagyis akkor és ott olyan színházcsináló attitűdöt várt el munkatársaitól, amelyre az emberek előtti jól-megcsinált emberábrázolás professzionális színlelői képzetlenek, ezért képtelenek érezték magukat. S pontosan ennek a „rend-ellenes alkalmatlanságnak” a színrevitelére épülnek azok a saját „rend-ellenes rendjük” szerint „profi” gyakorlatok, amelyeknek nem célja van (egy előadás létrehozása és eladása), hanem funkciója: egy jól meghatározott élethelyzet okán közösséget alkotó civil csoport személyes történeteinek problémacentrikus feldolgozása és közös láthatóvá tétele.¹²

dienen? Übertragung und/oder als Methode”, in WIHSTUTZ et al., *Neue...*, 47–66.

¹¹ A próba leírását és elemzését lásd Annetarie MATZKE, *Arbeit am Theater: Eine Diskursgeschichte der Probe*, 267–270 (Bielfeld: transcript, 2012).

¹² Ezért is izgalmas az a gondolatkísérlet, mely az „állampolgári színház” [*Bürgerbühne*], illetve a „sérültszínház” [*Disability Theatre*] alkalmazottságát [*Applied Theatre*] egyfelől a „rend-ellenes”-nek fordított „disability” jelentésköre (HAJNAL Márton, „Rendhagyó testek a táncban: A sérült színház fogalommeghatározásáról”, *Színház* 53, 5–6.

Hogyan lehet egy *mise en scene* részévé tenni azt az élmény- és tudásszerkezetet, amely egy projekt munkaként definiálható próbafolyamat során jön létre, és nyíltan törletés alá helyezi (Derrida) a színész, a rendező és az író feladatköreinek a művészszínházi diszpozitívumra jellemző tartalmát, illetve hierarchikus viszonyait?¹³ Hogyan változik meg a színháznézés mezeje (Bourdieu), ha abban a „hétköznapi szakértői” és olyan színházcsinálók játszanak, dolgoznak együtt, akiknek színészi, dramaturgi, látványtervezői és rendezői státusza mellé kötőjellel oda kell illeszteni a „drámatanárt” utótagot? Milyen módszertani következményei vannak annak az előadás-elemző magatartásnak, amely tudatosan lemond az esztétikai ítéletkanti egészlegességéről, hiszen tisztában van vele: ha „csak” a projektproduktumot elemzi, figyelmen kívül hagyja a folyamat lényegi (alkotóközösséget és szöveget) részét, ha pedig „kivülről” megfigyel, speciális (jó

sz. [2020]: 60–62), másfelől a „fogyatékos-ságkultúra” (Susanne HARTWIG, szerk., *Behinderung: Kulturwissenschaftliches Handbuch* (Stuttgart: Metzler, 2020), 248–254), továbbá az inklúzió mint a „passzív elnyomó, passzív konzervatív, poszt-passzív, aktívan tanúskodó és belemerülő” nézői stratégiákkal folytatott párbeszéde (Sarah WHATLEY, „Dance and disability: The dancer, the viewer and the presumption of difference”, *Research in Dance Educations* 8, 1. sz. [2007]: 5–25, 18) felől közelíti meg. Vö. BAKONYVÁRI Krisztina és Kiss Gabriella, „Rend-ellenes színház, avagy színházelméleti és színházcsináló gondolatok egy szociokulturális jelenségről”, *Theatron* 17, 3. sz. (2023) [megjelenés előtt]

¹³ Az alkalmazott színház és a művészszínház diszpozitívumának kapcsolatához, illetve annak előadáselemzési reflexiójához lásd Matthias WARSTATT, Julius HEINICKE, Joy Kristin KALU et al., szerk., *Theater als Intervention: Politiken ästhetischer Praxis* (Berlin: Theater der Zeit, 2015).

esetben színházi, dráma- és színházpedagógusi, rosszabb esetben kukkoló) viszonyt kell kialakítania egymással szociodramatikus viszonyba kerülő idegenekkel?¹⁴ Vagyis mi történik, ha a szakírás elbeszélője szándékosan egymásba omlasztja azt a dichotómiát, mely szerint míg a játékos (Hannah Arendt szavai-val élve) „*per definitionem* pártos”, addig a profi néző általános alanyként, külső nézőpontból távolságot tartva figyel és ítéli meg azt a műalkotást, amelyben ténylegesen csak E/1. személyben tud részt venni.¹⁵

Ez a tanulmány arra tesz kísérletet, hogy egy konkrét példán keresztül járja körül saját alkotó részvételem színházpedagógiai és teatrológiai megfigyelésének lehetőségeit. Annak a KÁVA Állampolgári Színház és a MU Színház által jegyzett „Mi iskolánk” című folyamatnak a módszertani reflexiója, amely számomra 2021 májusában egy személyes történet beküldésével kezdődött, egy 2021 októberétől 2022 februárjáig heti rendszerességgel zajló, folyamatorientált projekttel folytatódott, és az *Aziskoláját!* című projektproduktum hat előadásával zárult.¹⁶ Munka-

¹⁴ Egy ilyen projektmegfigyelés reflexióját lásd Kiss Gabriella, „A színház csak ürügy: A színházi nevelés szemünk előtt be-, át-, szét- és talán megrendeződő tere”, in *Rendezett tér: Be-, át-, szét-, megrendezett terek a színházban és a drámában*, szerk. BALASSA Zsófia, GÖRCSEI Péter, PANDUR Petra, P. MÜLLER Péter és ROSNER Krisztina, 207–241 (Pécs: Kronosz Kiadó, 2015).

¹⁵ Benjamin WIHSTUTZ, „Fünf Thesen zum Urteilen des Zuschauers”, in *Episteme des Theaters: Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*, szerk. Milena CAIRO, Moritz HANNEMANN, Ulrike HAB és Judith SCHÄFER, 585–597 (Bielefeld: transcript, 2016).

¹⁶ Cím: Káva Állampolgári Színház: A mi iskolánk (Káva Állampolgári Színház: *Aziskoláját!*, 2022); KA2 jelű Erasmus+ projekt futamideje: 2019.12.01–2022.08.31. Bemutató dátuma: 2022. február 4. A bemutató helyszíne:

hipotézisem szerint ez az előadás-elemzés szemiotikai hagyománya felől nézve erősen problematikus (mert nem külső nézőpontból távolságot tartva megfigyelő és ítélkező, hanem vállaltan E/1. személyű) magatartás azért lehet hasznos,¹⁷ mert két szempontból is megragadhatóvá (érzékeletessé, megítélhetővé, tanulhatóvá, taníthatóvá) teszi az autobiografikus színház „civil” atmoszférájának lényegi elemét: a személyességet. (i) Mivel szakírói pozícióm ez esetben egy alkotó résztvevővé, törvényszerűen le kell mondanom az általános alany pozíciójáról, ami nagy eséllyel meg tudja akadályozza, hogy behódoljak a „semleges zsarnokságának” (Carrie Sandahl). S jelentse ez a fehér, heteroszexuális és ép normát,¹⁸ vagy az „állandó önoptimalizálás” önfegyelmző és önkizsák-

MU Színház. Rendező-drámatanár: Sereglei András. Szerzők: Bognár Roland, Előd Nóra, Flaskay Zsuzsa, Glasshütter Melinda, Kertész Luca, Kiss Gabriella, Lantos Istvánné Nóra, Nagy Anikó, Násztorné Réczey Éva, Péntes Edina, Princz Dortottya, Szélpál Stefi. Dramaturg: Róbert Júlia. Díszlet- és jelmeztervező: a másik Kiss Gabriella. Színész-drámatanárok Somorjai Márton, Takács Gábor. Színész-résztvevők: Bognár Roland, Előd Nóra, Flaskay Zsuzsa, Glasshütter Melinda, Kertész Luca, Kiss Gabriella, Lantos Istvánné Nóra, Nagy Anikó, Násztorné Réczey Éva, Péntes Edina, Princz Dortottya, Szélpál Stefi. A projekt egészét reprezentáló honlapot lásd

<https://amiiskolank.kavaszhaz.hu/?fbclid=IwAR1BDwaP19HUjz5kb4dcS3xOTNm-C5Oj-jML1Fv36KNBvAogKkX-t8j5EU>, hozzáférés: 2022.07.13.

¹⁷ WIHSTUTZ, „Fünf Thesen...”.

¹⁸ Benjamin WIHSTUTZ, „Disability Performance History: Methoden historisch vergleichender Performance Studies am Beispiel eines Projekts über Leistung und Behinderung”, in WIHSTUTZ et al., *Neue...*, 109–132.

mányoló éntechnológiáját,¹⁹ módszertani garancia egy ítélezésmentes, elemző, mi több: kutató attitűdre.²⁰ (ii) Ezzel párhuzamosan elemzőként is transzparenszé tehetem részlegességem tudatát. Ily módon a következőkben egyetlen jól fókuszált kérdésre keresem a választ: Hogyan vált egy színházcsináló civilközösség kollektív tulajdonává a történetem, s ennek során hogyan transzformálódott az E/1. személyű személyesség T/1. majd T/3. személyűvé? S meggyőződésem, hogy a közösségi-részvételi színházi előadásoknak pont ez az a dimenziója, amelyről a színházi kritika beszédesen hallgat. Mivel (leginkább dráma- és színházpedagógiai képzetlenségénél fogva) nincsenek szavai a természetesség „hétköznapi szakértői” által megvalósított szemléltetésére, vagy a vállalkozás nagyszerűségét és az önreflexió bátorságát dicséri, vagy meg- és felidézi azt az általános érvényű, de nem konkretizált igazságot, hogy – bár repertoárszerűen játsszák, és a néző fizet érte – nem

¹⁹ Byung-Chul HAN, *Pszichopolitika: A neoliberalizmus és az új hatalomtechnikák*, ford. CSORDÁS Gábor (Budapest: Typotex Kiadó, 2020), 34–41.

²⁰ A kutatómunkának ez a művészettel és politikussággal összekapcsolódó fogalma „tudományon a társadalom valamennyi tagjának közös feladatát érti. [...] A művész mint a részvételi folyamatok paradoxonainak és a művészi szabadság, illetve társadalmi hasznosság közötti határátlépés kutatója performatív terveket készít, hogy társadalmilag innovatív folyamatokat próbáljon ki.” Melanie HINZ és Micha KRANIXFELD, „A–Z des Forschenden Theaters in Sozialen Feldern: Glossar in progress”, in *Forschendes Theater in Sozialen Feldern Theater als Soziale Kunst III.*, szerk. Norma KÖHLER, Christoph SCHEURLE, Melanie HINZ és Micha KRANIXFELD, 12–13 (München: koaped, 2017), 11–20.

produktum-, hanem folyamatorientált projektekről van szó.²¹

A személyesség részlegességkénti értelmezésének centrumában a történet és a történetmesélő, a történet és a csoport, a történet és a játékos(ok), illetve a játék és a közönség közötti folyamat legszemélyesebb és legegységibb vonásait szabályozó „autobiografikus paktum” megszövegezése, aláírása és folyamatos újraértelmezése áll. Philippe Lejeune koncepciója azért volt meghatározó jelentőségű az 1970-es évek irodalomelméleti diskurzusában, mert a befogadó iránti felelősség kérdéshorizontjából vizsgálta az irodalmi kánon részévé akkor váló retrospektív elbeszélések (emlékek) narratológiáját.²² A paktumnak olyan a szövegbe írt és az olvasás során kötődő szerződésnek kell lennie, amely azt szabályozza, hogy kicsoda az E/1. számú elbeszélő és a vele adott esetben azonos főszereplő akkor, ha a mű témája az író individuális élete, személyiségének története, és alapvető jellemzője, hogy a szerző, az elbeszélő és a főszereplő azonos.²³

A modellnek azonban nem lenne ötven éves hatástörténete, ha kimerülne annyiban, hogy az irodalmi szöveg olyan paratextusai (Genette), mint a cím, az alcím, az előszó stb. egyértelművé teszi ezt az azonosságot – egyébként pontosan úgy, ahogy ez rutinszerűen megtörténik az *Aziskoláját* színlapján

²¹ „[Az alkalmazott színháznak] a hagyományos színházzal szemben nem kizárólagos célja a produktum (nem is mindig jön létre bemutatható előadás), hanem sokkal inkább a közös munka folyamatára fókuszál.” CZIBOLY, *Színházi...*, 205–206.

²² Bianca WEYERS, *Autobiographische Narration und das Ende der DDR Subjektive Authentizität bei Günter de Bruyn, Monika Maron, Wulf Kirsten und Heiner Müller* (Göttingen: V&R unipress, 2016), 21–46.

²³ Philippe LEJEUNE, *Der autobiographische Pakt*, ford. Wolfram BAYER és Dieter HORNIG (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010), 13–54.

vagy a nézők beengedésének a részvételi színházi formákkal dolgozó műfajok esetében természetes információközlés során.²⁴ Jelentősége abban rejlik, hogy olyan (receptió)esztétikai problémaként artikulálja az esztétikai tapasztalat személyességét, mely sem nem magától értetődő, sem nem önmagában vetten és önmagáért érték. Mi több: olyan cél, amelynek elérése (most már a színházi előadásra vetítve a kérdést) komoly munka: az adott élettörténet írójának, a színházi szöveg társdramaturgjának és az autobiografikus előadás játékosának (ön)azonossága ugyanis nem elve adott entitás, hanem a fikcionalizálás és ideologizálás önzonos önképet író folyamatainak játéka.²⁵

Miért olyan fontos ezt hangsúlyozni? Egyfelől az autobiografikus színház kulturális kontextusa miatt. Nem lehet eleget ismétleni a Gob Squad egykori tagjának, Nina Tecklenburgnak a tézisét, mely szerint a személyes történetek színrevitelén alapuló műfajok 21. századi karrierje a transzparencia társadalmának (Han) egyik legpontosabb tünete és legélesebb kritikája.²⁶ A foucault-i önkör-

²⁴ Ez az előadás adatolása szempontjából körülbelül azokat a tényeket jelzi, amelyeket a 16. lábjegyzet a Philther-módszer adatlapján (<https://theatron.hu/ph/>) szereplő kategóriák megváltoztatásával közvetített.

²⁵ Vö. Norma KÖHLER, „Sich Er-, Vor- und Verspielen: Biografieren als Verfahren und Erfahrung ästhetischer Arbeit Aufmerksamkeitsverschiebungen als Impulse für das Theater und die Ästhetische Bildung”, in *BIOGRAFIEn auf der Bühne: Theater als soziale Kunst I.*, szerk. Norma KÖHLER, Christoph SCHEURLE és Melanie HINZ, 85–106 (München: koaped, 2020).

²⁶ Vö. Thomas LEMKE, *Gouvernementalität und Biopolitik* (Wiesbaden: VS Verlag, 2008); Gundula LUDWIG, „A szabadság ígérete és a hatalom technológiái”, in *Foucault jelenléte*, ford. GRÓSZ Eszter és KÖVÁRI Sarolta, 22–31 (Budapest: typotex, 2021).

mányzó mentalitásnak az én technológiáiként történő olvasata számára tény,²⁷ hogy a web 2.0 egyértelműen létrehozott egy olyan hiperkulturális mátrixot, amelyben nemcsak önmagunk permanens elmeséltsége vált önértelmezésünk természetes részévé, hanem termelő fogyasztóként [*producer*] extrém gyorsasággal, speciális ritmusban és vég nélkül sokszorozozzuk, illetve tüntetjük el az Én elsősorban képdramaturgiai optimalizálására törekvő fabula-vázait. Az önkép autobiografikus performálásának egymástól sokszor radikálisan különböző színházi gyakorlatai egyfelől modellálják, másfelől kritikával illetik a „Seherezádé-paradigma” végét.²⁸ Kulturális modellként működnek akkor, ha nem a sajátuk hitt élet ábrázolása rögzül bennük mint tény, hanem azok a keretfeltételek válnak világossá, amelyek tudatában és amelyeket vállalva a közös („a mi iskolánk” esetében a „tanár vagyok” kijelentés identitásképző faktoraira irányuló) kutatás kell, hogy folyjon.²⁹ Egy olyan interdiszciplináris munka, amely (Erika Fischer-Lichte alapszövegét idézve) jelen esetben szociálpszichológiai „»tudományok észlelőképességének visszaszerzését szolgálja«, [és így] képes problémákat és problémafelvetéseket még azelőtt ismerőssé tenni, hogy aktuálissá válnának”.³⁰ Művészi kritika születik akkor, ha az előadás jelhasználata tudatosítja azokat a „reflektálatlan jelentéstulajdonításoktól, ho-

²⁷ Nina TECKLENBURG, „Biografisches Theater – überall Kritik einer Bühnenpraxis”, in KÖHLER et al., *BIOGRAFIEn...*, 59–68.

²⁸ Nina TECKLENBURG, *Performing Stories: Erzählen im Theater und Performance* (Bielefeld: transcript, 2016), 36.

²⁹ Hajo KURZENBERGER, „Biografisches Theater, aber welches?”, in KÖHLER et al., *BIOGRAFIEn...*, 31–44.

³⁰ Wolfgang FRÜHWALDOT idézi Erika FISCHER-LICHTE, „A színház mint kulturális modell”, ford. MESZLÉNYI Gyöngyi, *Theatron* 1, 3. sz. (1999): 67–80, 68. A fordítást módosítottam.

vatovább előítéletektől terhelt mechanizmusokat”,³¹ amelyeket nem önmaguk, hanem a színház medialitásáról öröknek és megváltoztathatatlanak hitt konszenzus ruház fel az autentikusság érzésével. Vagyis megragadhatóak olyan mozzanatok, amelyekben a civilszínház autobiografikus formáinak diszpozitívuma (annak a színházi szakírásban kialakult módja) válik láthatóvá.

Másfelől a diák- és ifjúsági színjátszás kortárs palettáját is meghatározó autobiografikus színházcsinálás etikai vonatkozásai kapcsán. A 2016 óta a színházi szakmát érintő közéleti-társadalmi botrányok, megmozdulások, például a #metoo mozgalom vagy a nyilvánosságra került verbális és fizikai abúzusok esetei, az erőszakos vezetői, rendezői magatartásminták, melyet a szakma hierarchikus berendezkedése megenged, a perfekcionizmus ideája pedig legitimál, végső soron egy nagyon egyszerű kérdésre vezethetők vissza: „Hol a határa a határátlépésnek?”³² A továbbiakban egyetlen egy történet (saját történetem) sorsának rekonstrukcióján keresztül mutatom be annak az autobiografikus paktumnak a működését, ami ebben az esetben három szempontból vált a művészi (ez esetben dramaturgi és rendezői) határátlépés szinte észrevehetetlen határait felmutató, és azt a közösségi

³¹ KRICSFALUSI, Beatrix, „Aktivitás – részvétel – interpasszivitás, avagy van-e nézője az alkalmazott színháznak?”, in *A színpadon túl: Az alkalmazott színház és környéke*, szerk. GÖRCSI Péter, P. MÜLLER Péter, PANDUR Petra és ROSNER Krisztina, 17–29 (Pécs: Kronosz Kiadó, 2016), 29.

³² KRICSFALUSI Beatrix, *Hol a határa a határátlépésnek?*, hozzáférés: 2023.08.18, https://trafo.hu/programok/etrafo_tudastrambulin_11 (a 2021. február 24. 17:00 órai webinárium megtekinthető a Trafó Facebook-oldalán: <https://www.facebook.com/trafohouse/videos/459058215456811>).

munkafolyamat során körülbelül kéthetente formálisan is kontrolláló „szerződésé”. E szerződés három pontja az állampolgári színházcsinálás alábbi három tevékenységi körét szabályozta: 1. A narratív történetforma háromsíkú értelmezését komplex dráma- és színházpedagógiai eszköztár segítségével. 2. A történet közösségi tulajdonná és egy szakma emlékezetének részévé válása két határozott rendezői döntés és a játzók szakmai (ez esetben tanári) készségeinek képességeinek színrevitele révén. 3. Az alábbi két rendszerszinten láthatatlan probléma láthatóvá tétele: a szupervízió hiánya és az általában negyven éven át heti húsz órában idegen tekintetek keresztüzének kitett tanári test veszélyeztetettsége.

2.

Monológot próbálok tizenhat évesekkel... felállok, hátamra fekszem, gördülök, köldökömrre koncentrálok, együtt csináljuk..., és az a negyvennégy éves női test, amely fáradtan épp most idegenül el tőlem, csodaszépnek, csodaerősnek és ismeretlen ismerősnek érzi magát.

Az ilyen (pillanatfelvételekhez hasonló) naplószerű bejegyzéseket a történettudomány és a szociológia dokumentumnak tekinti, de (a krónikával vagy a memoárral ellentétben) nem nevezi narratívának. Hiszen míg az előző két autobiografikus forma szerzője létrehozta a múlt egy E/1. számú konstrukcióját, ezeket a „konkrét, ténybelileg hiteles” szövegeket épp a „távlat” és az „egységes perspektíva” hiánya jellemzi.³³ Az ezt csak fokozó instrospektív jelleg, s az ezzel együtt járó vázlat- és rajzszerűség a társadalomtudományok számára komoly módszertani problémává, a művészi alkotófolyamat szempontjából viszont izgalmas kihívássá teszi az

³³ PÁSZKA, *Narratív...*, 256.

ún. „objektív hermeneutika” alkalmazását, „amelynek fő törekvése valamennyi lehetséges olvasási mód felderítése, főleg a legvalószínűtlenebbeké”. Az ez esetben javasolt „intuitív gondolat kísérlet” ugyanis a közösségi színházi formákban egy kollaboratív munkafolyamat részévé és felelősségévé teszi annak az alapvetően ricoeuri értelmezésműveletnek az eltervezését és végrehajtását, amely alapvetően három: belső-élettörténeti, össz-élettörténeti, inter- és transzélettörténeti síkon dolgozik. Tétje pedig, hogy színre tudjon vinni egy semmiképp sem univerzális, de kollektív és egy már csak annyiban praktikulás, amennyiben narratív, szociális és hangsúlyosan jelenbeli identitást.³⁴

„A mi iskolánk” projekt esetében ez a célképzet egy szakmához köthető identifikáció, hiszen az autobiografikus paktumot csak és kizárólag tanárok, mi több: olyan tanárok ismerhették meg, akik egy történet és egy ahhoz kapcsolódó fénykép beküldését, majd egy workshopon való részvételt követően kijelentették, hogy önmeghatározásuknak szerves, de nem magától értetődő eleme az a mondat, hogy „tanár vagyok”. Sőt a szerződés talán legfontosabb (és – mint később látni fogjuk – legtöbb reflexiót megkövetelő) pontja az volt, hogy a KÁVA próba- és színháztermében folyó tevékenység egy laboratóriumi kutatás kockázatával és egy kollektív szupervízió szubverziójával jár. Ki lett ugyanis mondva, hogy a szociális identitásunkat újra-konstruáló csoporttagság feltétele ez esetben nem a diploma vagy az életpályamodellek szerinti besorolás, hanem az alábbi három játékszabály betartása. (i) Hét hónapon át legalább heti három órán át saját tapasztalati és elváráshorizontom határára dolgozok. (ii) Szakmai (szociális) identitásom ismertnek vélt tartalmait csoport- és rendszerszintű problémaként, következképp nemcsak a saját (megszokott), hanem idegen (szokatlan) perspektívából veszem górn-

³⁴ Uo., 263–272.

csó alá. (iii) Az akkor tervezettek szerint még csak négyszer bemutatásra kerülő produktum a főpróbahéig olyan „fehér papírlap és doboz színesceruza” lesz, amelynek megtöltéséről csaknem teljes mértékben közösen döntünk: „írhatunk vagy rajzolhatunk, újra alkothatunk egy korábban már látott képzet, vagy elképzeltünk valami egészen újat. Rengeteg kreatív lehetőség áll előttünk, és nem igazán lehet »elrontani«.”³⁵ Vagyis a paktum (és a projekt) két előfeltevésre épült. „Tartalmilag” az egyén önmeghatározásának szociális (a csoportba tartozásból fakadó) jellemzőinek tudata: „az egy csoportba tartozó személyek egyedi élettörténetei – amelyeket megosztanak egymással – létrehozzák a csoport szociális identitását, viszont a csoport szociális identitása is megteremti tagjainak személyes identitását (a csoporttag egyéni élettörténete az elbeszélő személy csoporttagságának megfelelő szociális identitás jellemzőit is magán viseli)”³⁶ „Formailag” az a *devising*ként ismert, „strukturákat megkérdőjelező alkotói attitűd, [mely] nemcsak az alkotói szerepkörökkel, illetve a mű és az előadás viszonyával kapcsolatban vet fel kérdéseket, hanem a színház és az azt nézők közötti viszonytal kapcsolatosan is, továbbá értelmezése során fontos szemponttá válik a színház társadalmi, közösségi, politikai szerepe.”³⁷ Követke-

³⁵ Jess THORPE és Tashi GORE, *A Beginner's Guide to Devising Theatre*, ford. JÁSZAY Tamás (London: Methuen, 2019), 9.

³⁶ Jerome Seymour BRUNER és Carel Fleischer FELDMAN *Group Narrative as a Cultural Context of Autobiography* című művére (1996) hivatkozik FÖLDES Györgyi, „Identitás”, in KRICSFALUSI et al., szerk., *Média- és kultúratudomány...*, 92–106, 99.

³⁷ BETHLENFALVY Ádám, „Amikor a facilitátor rendező: Párhuzamok a folyamatdráma és a devising színházi attitűdje között”, *Theatron* 15, 1. sz. (2021): 32–41, 34,

<http://doi.org/10.55502/the.2021.1.32>.

zéseképp a paktumnak két nagyon érzékeny folyamatot kellett szabályoznia, vagyis biztonságossá tennie. Egyfelől azt a kutatást, melynek során egy itt és most megszülető (ismeretlen) mikrokultúra kereste viszonyát ahhoz az (ismertnek vélt) mikrokultúrához, amely révén a kultúra egésze áll a személy rendelkezésére. Másfelől azt az (élet)játékot, melynek során alkalomról alkalomra változó módon, de mindig lehetővé kellett tennünk önmagunk számára, hogy valóban birtokba vehessük az alkotófolyamat egyes részeit.

Az említett naplószerű bejegyzés az értelmezés belső-élettörténeti síján három másik pillanatvelvételbe integrálódott,³⁸ és

³⁸„Nézőként ülök egy színházban, mint hente háromszor szoktam. Rám néz három régi ismerős nagyon fáradt, nagyon szomorú, de nagyon eltökélt tekintete. Segítséget kérnek, és én segítek..., hiszen nekem könnyebb Goldonira és öt kilencedikesre pazarolni a nem létező szabadidőmet, mint nekik a nem létező idejüket... Monológot próbálok tizenhat évesekkel... felállok, hátamra fekszem, gördülök, köldökömre koncentrálok, együtt csináljuk..., és az a 44 éves női test, amely fáradtan épp most idegenül el tőlem, csodaszépnek, csodaerősnek és ismeretlen ismerősnek érzi magát... Már harminchatan vagyunk..., elfogyott 15 órás pizza, Harry Potter mindjárt megszerzi a bölcsek követ..., és akkor egy álmos hang: »ha apám tudná, hogy itt ilyen egy irodalomóra, kivenne az iskolából«. Nevetés és a gondolat: »miért nem félek?«... A tanszékvezetői irodából rohanok át a tanáriba... Havonta egyszer biztosan rám néz egy-egy nagyon fáradt, nagyon szomorú, de nagyon eltökélt tekintet... Nem segítséget, hanem ötletet, erőt, energiát és azonnali cselekvést kérnek, és én megoldom, vagyis megszegem azt a szabályt, amiről mindig utólag tudom meg, hogy létezik. És ezt a végén mindig az köszöni meg, akinek a szabályt kellene betartatnia. Szabadnak érzem magam, és nem ér-

az alábbi, egyértelműen kérdésként (személyes problémaként) megfogalmazott címet viselte: „Miért lettem negyvenplusszosan újra középiskolai tanár?” Vagyis nem csupán elméletileg volt egyértelmű, hogy ez esetben az egyes élettémények és azok jelentésének feltárása sem andragógiailag, sem esztétikailag nem lehet cél: az egyik esetben a színházi nevelés veszélyesen közel kerülne a pszichoterápiához, a másik esetben egy befejezett életrajz zárt reprezentációja kerülne a csopormunka középpontjában. Hanem dramaturgiailag is adott volt, hogy a „Kiss Gabriella” szerzőségét magán viselő narratíva már az első pillanatban töredékként, kontextusából és összefüggéseiből kiszakítva, az introspektív naplójelleget még jobban hangsúlyozva kerül játékba. A „roncsoltság” ezt a lehetőségét használta ki maximálisan az a projektervezői döntés, melynek értelmében a konkrét szöveggel csak a közösségformálódásnak abban a fázisában ismerkedett meg a csoport, amikor már mellékesen lehetett feltenni a kérdést: „vajon kié ez a sztori?”. A válaszok ugyanis akkor már úgy nevezték meg a jelenlévő szerzőt, hogy a történet elbeszélőjének azonosítása két irányba is kimozdult a belső-élettörténeti értelmezés keretéből. Egyfelől része lett annak a mai magyar közoktatás *world-café* technikával összegyűjtött „problémalistájának”, amelynek összeállításában még azok a tanárok is segítettek, akik később nem mondtak igent a közös munkára.³⁹

tem, miért nem rettegek, amikor pedig én alapvetően gyáva és megalkuvó vagyok.”

³⁹ A magyar iskolarendszerben megjelenő, 2021.11.03-án beazonosított problémák listája: 1. megfeleléskényszer, félelem, 2. stresszmentesség kontra versenyszellem, versenykényszer, 3. gúzsba kötve (nem hagynak kibontakozni; elveszik a kreativitás; próbálkozunk, de nagyon szűk a mozgástér), 4. a játék hiánya, 5. szakadék a tanárok és diákok, illetve az iskola és a valóság között,

Másfelől (egy szinopsis-játéknak köszönhetően) ez a jelenlévő tanárok össz-élettörténeti síkján megképződő horizont origójába nem a sztori, hanem annak (színház)olvasata került.⁴⁰ Ez a TIE dramaturgiai döntés úgy helyezte inter- és transzélettörténeti síkra az önmagamnak feltett, a négy pillanatfelvétel címében megfogalmazódott és a többiek számára még ismeretlen kérdésemet, hogy a sztori feldolgozása színházpedagógiai kontextusba került. Vagyis a csoport figyelmének középpontjában akkor és ott már nem én álltam, hanem a dramaturgi készségek és a szövegek implicit színházi formanyelveinek felismerése. S mivel ez a jelenet(- és produktum)termelésre is irányuló folyamat értelemszerűen egyre hangsúlyosabb lett, drámapedagógiai keretben: jó játékként és izgalmas kreatív írásos feladatként artikulálódott az a két (leginkább a csoportkohézió szempontjából meghatározó) önismereti tevékenység, amely E/1. számú, őszinte kitárulkozást követelt meg.⁴¹

6. a porosz rendszerben élő/gondolkodó tanár kap támogatást a vezetőségtől, 7. személyközpontú pedagógia hiánya, mit kezdünk a problémás gyerekekkel, a szegregációval; 8. a tanár és rendszer érdektelensége az agresszióval szemben.

⁴⁰ Mindenki elolvas egy-egy (nem saját!) szöveget. és írásban max. három mondatban összefoglalja a tartalmát, majd befejezi az alábbi mondatot: „Nekem ez a történet arról szólt, hogy...”. Ezt követően ki kell választani a történetből egy olyan jól körülhatárolható részt (helyzetet, jelenetet, mozzanatot), amelyet az olvasó szerint érdemes lenne felhasználni az előadásban. (Fontos, hogy ez ne féloldalnyi szöveg legyen, hanem akár valami kis apróság!) A tudásmegosztás részeként mindenkinek fel kell olvasni ezt a választott szövegrészt és indokolni a döntést.

⁴¹ 1. „Mi lenne, ha...?": kiküldünk egy játékost a teremből, a bent maradók közül kiválasztunk valakit, és ő lesz az a személy, akire vo-

A projektnek ezen a december végi pontján az össz-élettörténeti síkon való értelmezés történetalapú, de problémacentrikus improvizációk formájában *interaktivitizálódni* és „lapról a színpadra” (Pavis) *transzponálódni* kezdett, s így az autobiografikus paktum is bonyolultabbá vált. Egyfelől egyre fontosabbá vált, hogy szerdán 17:00–20:00-ig ne csak egy tanárként, hanem a tanári „hétköznapi szakértőjének” érezzük magunkat. Ezt a csak látszólag mellékes hangsúlyeltolódást segítette a foglalkozásokat keretbe foglaló „cseppentés”. A tény ugyanis, hogy a foglalkozások előtt és után is dönteni kellett a (nyugodt állapotot jelző) kék vagy a (zaklatott állapotot jelző) piros szín mellett, finoman jelezte a ventilálás és a szakmai (ön)reflexió közötti különbséget. Ez a rítus vált bemelegítő fázissá „A legjobb dolog, ami történt velem, amióta nem találkoztunk” kötött mondatkezdésre épülő nyitókörrrel, amely végső soron megakadályozta, hogy ne az akkor már több egyre több változatban létező történet, hanem a történet szerzőjének magánéleti problémái váljanak a foglalkozás tárgyává. Amiről ugyanis ez a főpróbahétig tartó folyamat szólt, az egy, már színházcsinálói öndefiníció volt. (i) Ki és miért lesz a színházi *devising* során már említett „fehér papírlap” és „doboz színesceruza” tulajdonosa – vagyis az, aki az adott történetet jelenetté improvizálja, a TIE dramaturg által továbbírt szöveget felolvassa, majd a már címmel rendelkező végleges változatot megrendezi és eljátssza? (ii) Az így keletkező színpadi szöveg, illetve jelenet hogyan illeszti ezt a tőlem már ekkor már játékosan eltá-

natkozni fog a „Mi lenne, ha... bútor/felhő/bolt stb. lenne?” kérdés, amit a kiküldött tett fel, és a benn maradó válaszolnak meg. 2. Örkény István *Leltár* című egypercesének kétféle újrajrása: örömteli dolgok, ami miatt tanár lettem; nehéz és fájdalmas dolgok, ami miatt nehéz tanárnak lenni.

volodott életmozzanatot az új tulajdonosok és a csoport szakmai, illetve színházi tapasztalatainak összefüggésrendszerébe?

Az autobiografikus paktum ezt a folyamatot egy explicit és egy implicit szabály révén szabályozta. A saját történetem sorsát játsszóként soha nem alakíthattam, vagyis nem én improvizáltam (hanem Kertész Luca és Nagy Anikó) és nem én hangosítottam ki, nem én elvenítettem meg (hanem Előd Nóra és Kertész Luca). Ez a nagyon egyszerű – a KÁVA munkatársai által deklarált – gesztus értelemszerűen nem fikcionalizálta a sztorit (hiszen textuálisan és teatrálisan is újabb személyes történetekkel került kapcsolatba). Viszont konstruált egy olyan távolságot, amely egyfelől *sui generis* megakadályozta mind a reflektálatlan ventillálást, mind a pszichologizálást, másfelől egyértelművé tette, hogy hajszálvékony lesz a kerettávolság (Neelands) a játszott alakok és a résztvevők saját élete között. A saját történetemnek viszont a „gazdája” lehettem: mint mindenkinek, nekem is jogom és lehetőségem volt hozzászólni a szövegváltozatokhoz és azok színreviteléhez, de annak mértékét és módját már nem csupán én, hanem a csoportdinamika döntötte el. Vagyis a saját belső- és a csoport összelettörténeti síkján megfogalmazódott értelmezés határozta meg Kiss Gabriella történettöredékének és a „Tanári test” című etüdnek a viszonyát. Az pedig az én – már „hétköznapi szakértői” – döntésem lett, hogyan szólok bele abba a spirálra emlékeztető folyamatba, amely saját mikrovilágomat a csoport diszkurzív összhangjának makrovilágába és a nyilvánosság metasztintjére vezeti.⁴² S ennek során már úgy kellett/lehetett óvnom a történetben élő önmagammat, hogy közben tudtam: egy olyan kollektív tapasztalatszerzésnek is nevezhető játékban veszek részt, „amelyben közöm-

⁴² KÖHLER, *Sich Er-, Vor- und Verspielen...*, 97–98.

bős, hogy ki végzi”, hiszen a „játéknak elsőbbsége van a játékos tudatával szemben”.⁴³

Tulajdonképpen ezen a ponton vált világgossá, hogy „A mi iskolánk” projekt tagjaként egy dráma- és színházpedagógiai eszközökkel zajló, kollektív szupervízióban veszek részt. Nagyon fontos hangsúlyozni, hogy ily módon a KÁVA csapata azt adta meg nekünk (teljesen ingyen), ami rendszer szinten a közoktatás egyik legnagyobb (és jellemző módon láthatatlan) hiányossága: tizenkét segítő szakmában dolgozó ember mentális védelmét és szakmai kompetenciájuk fejlesztését. Az egyre inkább ténylegesen a „rendetlenség szigetének” megélt téridőben lét során ugyanis egyre nagyobb kihívássá vált, hogy képesek vagyunk-e kockáztatni a biztonságra és teljesítményre törekvésnek azt a tanári attitűdjét, amit a (hazai oktatási rendszerben csaknem láthatatlan) alternatív, reform- és drámapedagógia ellenpontosni tud, és amitől a jelenlévők szakmailag közösen szenvedtek. Ahhoz viszont, hogy ily módon a rendszeres együttlétet folyamatorientáltsága szakmai személyiségfejlesztő tartalommal töltődjön meg, szükségünk volt a KÁVA rendezői, dramaturgi, látványtervezői és színészi, rendezőasszisztensi, konzulensi, programvezetői feladatköröket ellátó drámatanáraira. Facilitátori szerepük ugyanis kettős volt. Egyfelől segíteniük kellett abban, hogy az utolsó percig bízzunk a szocio-dráma azon tézisének igazságában, mely szerint „a viselkedés, gondolkodás, tapasztalatszerzés az együttléttel terjed, egyfajta interakció, mely által – az együttlétekből fakadóan – az ugyanazon események megélése, a közös sors szemlélete érthető meg, s az egész mint integráció fogható fel”.⁴⁴ Vagyis

⁴³ Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor (Budapest: Gondolat Kiadó, 1984), 90.

⁴⁴ Theodor SCHULTZE *Interpretation von autobiographischen Texten* című munkájára (1997) utal PÁSZKA, *Narratív...*, 258.

a történet személyessége nem vész el az által, hogy más hangsúlyokat kap, mi több: sokszor felismerhetetlenségig megváltozik. (Az én történetem például végül egy osztályfőnöki órán játszódott, ahol a végzős diákokat idős tanárunk azzal tudja rávenni a Kékes-tető megmászására, hogy cserébe táncol velük a szalagavatón.) Másfelől személyükben egy-egy, a színházcsinálás során nélkülözhetetlen szakma volt jelen, amelynek színházpedagógiai képviselője egyébként a próbafolyamat első fázisában egy-egy önálló alkalom erejéig demonstrálódott is. S míg a rendezés és a dramaturgia esetében épp az volt érdekes, ahogy a csoport egyre nehezebben viselte el a szakmaiság rejtőzködő jelen-létét (a hierarchia törlés alá kerülését), addig a két színész velünk-léte azt a kerettávolságot tartotta fenn, melynek következtében szakmai (és nem magánemberi) problémaként artikulálódtak azok a történetek, amelyek mögött sok esetben érzelmileg nagyon megrázó élmények rejtőznek. Következésképp a KÁVA állampolgári színházról alkotott elképzelésének drámapedagógiai vonatkozásait hasznosította és tette transzparenssé a rendezés alapgesztusa: az *Aziskoláját!* szerepei között mindössze két nem-tanár alak volt, és mindkettőt profi játszotta: a gogoli revizort váró Igazgatót Takács Gábor, a némán végig jelen lévő, majd revizorként „holnap vagy holnapután” megérkező Gyereket Somorjai Márton.

3.

Ha ennek a drámatanári ott- és velünk létnek a funkcióját a projektben résztvevő pedagógusok színészi munkája felől vizsgáljuk, akkor egy újabb szempontból válik igazolhatóvá az a tény, hogy a hatalmi fölényre irányuló akaratot a kollaboráció politikusságával leleplező és így kritikus színházpedagógia

„Brecht köpönyegéből” bújt ki.⁴⁵ Ez esetben azonban nem a tandarabnak [Lehrstück] a „nézés” és a „csinálás” dichotómiáját egymásba omlasztó koncepciójáról,⁴⁶ hanem a szereptől való színészi távoslágteremtés fáziselméletéről van szó. Köztudott, hogy az epikus játékmódnak azért válhatott modelljévé az „utcasarki szemléltetés”, mert a szemléltető a saját élményét nem „élvezetes élményként” („illúziókeltés” vagy „emóciók felkeltése”) céljából tárja a szemlélődők elé. Az a „természetesség”, amire a civilek színészi részvételével dolgozó projektek építenek, abból fakad, hogy az utcai szemléltető „állandóan két szituációval számol. Természetesen viselkedik mint szemléltető, és természetesen viselkedtetni azt, akit szemléltet. Sohasem felejt el, és másokat sem enged megfélelmezni arról, hogy ő nem az, akit szemléltet, hogy ő csak szemléltető.” De mi teszi lehetővé, hogy a közönség „ne a szemléltető és szemléltetett fúzióját, ne valami önálló és ellentmondásmentes harmadikat [láss], az 1. szemléltető és a 2. szemléltetett egymásba oldott kontúrjaival, ahogy ezt a szokásos színház nyújtja nekünk produkcióiban”? Az obligát válasz az elidegenítő effektusok gesztikussága, ami megakadályozza, hogy „a szemléltető és a szemléltetett személy nézetei és érzelmei egységesüljenek”.⁴⁷

⁴⁵ Pl. Reiner STEINWEG, „Lehrstückspiel als Gegenstand der Friedensforschung”, in *Theaterpädagogik*, szerk. Christoph NIX, Dietmar SACHSER és Marianne STREISAND, 111–116 (Berlin: Theater der Zeit, 2012).

⁴⁶ KRICSFALUSI Beatrix, „»Csinálni jobb, mint érezni«: A Lehrstück és a brechti médiaarchívum”, in *A hermeneutika vonzásában: Kulcsár Szabó Ernő 60. születésnapjára*, szerk. BÓNUS Tibor, EISEMANN György, LŐRINCZ Csongor és SZIRÁK Péter, 535–549 (Budapest: Ráció Kiadó, 2010).

⁴⁷ Bertolt BRECHT, „Utcai jelenet”, ford. VAJDA György Mihály, in Bertolt BRECHT, *Színházi*

Nos, az 1953-as Sztanyiszlavszkij-konferencián mondtak a természetes szemléltetés technikája szempontjából árnyalják a fenti téziseket. A magyarul „Az alak fejlődése” címmel olvasható kommentár háromfázisú folyamat eredményeként írja le azt a gesztikus játékmódot, melynek eredményeként a színész „a dramatikus alak megcsináltságán túlmenően a művészet, hovatovább az ember technikai megalkotottságát is felmutatja”.⁴⁸

„Mielőtt eggyé válsz egy színdarab valamely figurájával, vagy netán elsülylyedsz benne, át kell esned az első fázison: megismered és nem érted. Ez a darab olvasásakor következik be és az első rendelkező próbákon; ekkor az elmentmondásokat keresed elszántan, a tipikustól való eltéréseket, a nem szépet a szépben, a szépet a nem szépben. [...] A második az átélés fázisa, az alak igazságának keresése szubjektív értelemben, hagyod, hogy azt tegye, amit ő akar, ahogyan akarja, a bírálatot vigye el az ördög. [...] És akkor jön a harmadik fázis, amikor az alakot, aki immár te vagy, kívülről, a társadalom oldaláról próbálsz meglátni, s amikor emlékezned kell az első fázis bizalmatlanságára és csodálkozására. E harmadik fázis, a társadalom iránti felelősség fázisa után adod át az alakot a társadalomnak.”⁴⁹

tanulmányok, 371–383 (Budapest: Magvető Kiadó, 1969), 378.

⁴⁸ KRICSFALUSI Beatrix, „Test- és pszichotechnikák Brecht és Sztanyiszlavszkij színházelméletében”, in *Test – intézmény – hatalom: A színházi nyilvánosság szerkezetváltozásai Erdélyben*, szerk. UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó és KRICSFALUSI Beatrix, 42–64 (Bukarest–Marosvásárhely: Eikon Kiadó–UArtPress, 2021), 64.

⁴⁹ Bertolt BRECHT, „Az alak fejlődése”, in BRECHT, *Színházi...*, 513–514.

A megtestesítés folyamatának ez a metódizálása Brecht rendezéseiben olyan színháztörténeti tényeket magyaráz meg, mint (hogy csak a legismertebbre utaljak) Helena Weigel „dühösen játszotta Kurázi mamát, de ez a düh nem a figuráé volt, hanem a színésznőé, akit felháborított, hogy Kurázi képtelen tanulni a vele történekből”.⁵⁰ A civilek részvételével zajló projektek esetében azonban lehetőséget ad arra, hogy reflektáltabban (illetve egyáltalán) beszéljünk az előadások során megvalósuló színészi munkáról, pontosabban a szemléltetés vezetetttségéről.

Mivel az alkalmazott színház andragógiai előfeltevéseivel dolgozó munkák esetében common sense, hogy az esemény egésze előadáskötelezettséggel sem feltétlenül járó workshop, a szakírás dichotómiaként szokta kezelni a folyamat *versus* produktum, pedagógia *versus* művészet fogalompárokat. S a közösségi színházcsinálást a kortárs diákszínjátszás horizontjából vizsgáló megfigyelő különösen jól teszi, ha tudatosan óvja magát az olyan terminusok használatától, mint a „színészvezetés”.⁵¹ Ugyanakkor egy gyer-

⁵⁰ KÉKESI KUN Árpád, „»A színház nem kártérítési hivatal meg nem élt élményeinkért«: Bertolt Brecht és az epikus/dialektikus színház”, in KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza*, 168–200 (Budapest: Osiris Kiadó, 2007), 175.

⁵¹ „[A] drámapedagógiai szemléletre épülő gyermek- és diákszínjátékban nem a produktum a végcél, hanem a folyamat nevelő ereje. Hogy végérvényesen eloldjuk ezt a gondolkodásmódot a direkt színházi célú képzésektől, tisztáznunk kell, hogy cél és eszköz a két módszerben helyet cserél egymással! Míg a színészhallgató az önismeret fejlesztése, a különféle tréningek révén jut el a színészi szerepalkotás egyre magasabb szintjére, addig a gyermek- és diákszínjátékban éppen a szerepjátszás, a megjelenítés segít mélyebb önismerethez, a személyiség kitel-

mekszínjátsszó fesztivál nyitókonferenciáján álszentség lenne elfeledkezni arról a tényről, hogy a személyes történetek elmesélésén alapuló színházi formák biztonságos és funkcionális működését garantálni hivatott autobiografikus szerződések fontos pontja (mi több: sokszor oka és célja) a folyamat nyilvános prezentációja. Sőt! Módszertani hiba lenne letagadni, hogy a munkafolyamat utolsó fázisa – amikor legtöbbször egymással párhuzamosan és egyidőben véglegesítődik a színházi szöveg és a rendezés – épp azoknak a dinamikáknak a pedagógiai kontrollját kívánja meg a közösség minden tagjától, amelyek a professzionális művészsínházi apparátusban a főpróbahetet jellemzik. S téziséem szerint a brechti fáziselmélet épp azt a (már nem drámatanári, nem is színházi nevelési, hanem kifejezetten színházpedagógusi) attitűdöt segíti egyfelől teoretizálni, másfelől rekonstruálni, mely a közösség érdekében, de a produktum szempontjából képes a színészvezetés és a rendezés művészi gyakorlatainak játékosítására, illetve demokratizálására. Vagyis tisztában van azzal, hogy a szemléltetés „természetessége” négy dologon múlik (és most nem véletlenül használom a brechti tandarab-elmélet hatástörténetét író Rimini Protokoll *ABCD*-jét). Egyrészt azon, hogy a civilek már ne csak higgyék, hanem tudják is, hogy ők a téma szakértői – nemcsak az utcai baleset tanúi, ha-

jesítéséhez. Mindez visszautal a gyermeki kettős tudatra, melynek megélése közös tapasztalata az alkalmazott drámapedagógiai és színházi nevelési foglalkozásoknak is, mégis, a megjelenítés élményének élessége, a többiekkel együtt megélt játék fokozza az élmény erejét.” GOLDEN Dániel és PAP Gábor, „A színjáték helye a drámapedagógia és a köznevelés rendszerében”, in *Dráma, pedagógia, színház, nevelés*, szerk. ECK Júlia, KAPOSI József és TRENCSENYI László, 199–214 (Budapest: OFI, 2016), 209.

nem „sofőrjei” is.⁵² Másrészt azon, hogy aki a nézői figyelem fókuszába kerül, és kimondja, hogy „én”, pontosan tudja a választ az alábbi kérdésekre: „[A szerepem] általam választott vagy a környezetem terméke? Magamnak vagy másoknak játszom? Ki vagyok én?”⁵³ Harmadrészt azon, hogy bízni tud-e abban, hogy a nézők sem laikusként néznek rá, és elhiszik: „A saját életéről beszélni nem valamelyik művészképzés elvégzőinek privilégiuma. Ha a te életedről van szó, abban te magad vagy a profi. [...] Ez teszi ezeket az embereket [...] sokkal inkább előadókká, mint alternatív színészekké.”⁵⁴ S végül, de nem utolsó sorban azon, hogy tisztában legyenek azzal, hogy mindehhez a „*csalás is hozzátartozik. De ez magától értetődő*”⁵⁵. S tényleg az, csak sajnos egy elkerülhetetlen kérdéshez vezet, ami akkor és ott, az utolsó héten igenis megoldandó feladatként artikulálódik: hogyan csaljak akkor, ha tudom: sohasem leszek profi csaló?

⁵² „UTCAI JELENET BRECHT ALAPJÁN – A baleset tanúja mellett mi megkérdeznénk a sofőrt is.” RIMINI PROTOKOLL, „ABCD”, szerk. és ford. BORONKAY Soma, *Színház* 49, 3. sz. (2016): 9–11, 11.

⁵³ „SZEREP – Általam választott vagy a környezetem terméke? Magamnak vagy másoknak játszom? Ki vagyok én? Nem az, amit az ember egyből az olvasópróbánál ki tud osztani.” Uo.

⁵⁴ „LAIKUSOK – Nincsenek a mi darabjainkban. A saját életéről beszélni nem valamelyik → képzés elvégzőinek privilégiuma. Ha a te életedről van szó, abban te magad vagy a profi.” Uo.

⁵⁵ „SZEMÉLYES NÉVMÁS – Aki a Rimini-darabokban „ént” mond, az arra gondol, aki éppen beszél, és nem arra, akit eljátszana. A csalás is hozzátartozik. De ez magától értetődő. Ez teszi ezeket az embereket számunkra sokkal inkább előadókká, mint alternatív színészekké.” Uo.

A kérdésre van egy közismert, de a hagyományos színészvezetéstől teljesen eltérő és elsősorban szociológiai-szociálintropológiai előmunkálatokat igénylő válasz. A család sikere azon múlik, hogy a folyamat egésze olyan speciális próbává tud-e válni, mely dráma- és színházpedagógiai eszközökkel a társadalomért érzett felelősség itt és most adott lehetőségeit járja körül. Egyszerűbben fogalmazva: az a cél, hogy résztvevők számára egyértelművé váljon, hogy az együttlét során aktivizálódnak és reflexió tárgyává válnak azok a szakmai készségek-képességek, amelyek elegendőek a „csaláshoz”. Ezen a ponton kulcsfontosságú megjegyezni, hogy a próba „az új korszak” színésze számára sem csupán intellektuális munkát, vitát, kutatást jelentett. Legalább ennyire fontos volt Brecht számára, hogy tudatosítsa színészeiben az előadás megrendezetségét (dramaturgiáját) garantáló stratégiákat és azon testtechnikák (Mauss) szociálpszichológiai meghatározottságait, amelyek idegenségét egyébként a profi színész is akkor tapasztalja meg, amikor a színpadon kell ülnie, járnia, ennie. Hiszen az alapkérdés, akárhonnán is nézzük az, amit Sztanyiszlavszkij foglalmazott meg, és amire a választ a „természetesség” újradefiniálásával Brecht is kereste: Mi az oka annak, hogy „amit olyan jól ismerünk, ami a hétköznapi életben természetesen, magától kialakul, az nyomtalanul eltűnik, vagy eltorzul, mielőtt a színész kilép a színpadra”?⁵⁶

A *Mi iskolánk* projekt ebből a szempontból azért különösen tanulságos, mert résztvevőinek szakmai kötelessége az önmegmutatás, hiszen a kötelező heti óraszám sem többet, sem kevesebbet nem jelent, mint 22–26 olyan 45 percre és egy osztályteremnyi fiatal

⁵⁶ Sztanyiszlavszkijt idézi Franco RUFFINI, „Sztanyiszlavszkij »rendszere«”, in Eugenio BARBA és Nicola SAVARESE, *A színész titkos művészete: Színházantropológiai szótár*, ford. REGŐS János, 283–286 (Budapest: KRE–L’Harmattan Kiadó, 2020), 283.

nézőre megtervezett *cultural performance* (Singer), melyeknek előadója, rendezője, szövegírója, dramaturgja, mi több: technikus is a tanár. S ennek a ténynek két oldala van. Egyfelől a jelenettermelés során egyre felismerhetőbben színházi jelekként érzékeljük ezeket a teljesen egyedi, az iskolában rutinná vált, szemléltetve viszont különleges mozdulatokat, hanghordozásokat, szóhasználatot, tekintetet. Ami az 5–60 év gyakorlat alatt habituálódott, az fél év alatt egy szakmai önkép ismeretlenül ismerős elemévé vált. Másfelől előre számítani lehetett arra, hogy az általános és középiskolai tanárok színházcsinálóként nehezen viselik majd el a kutatással együtt járó (kockázat és a káosz között ingadozó) feszültséget,⁵⁷ így komoly drámatanári, illetve programszervezői feladat lesz még az utolsó hetekben is fenntartani aktivizálni a játékoságra való készséget [*sense of playability*] és gamifikálni a megfelelés-kényszert. S színészként azok a tanárok, akik egyértelműen gyerekidegennek minősítették azt a teljesítményorientált iskolarendszert, amelyben dolgoznak, pontosan úgy viselkedtek, mint az elvárásoknak megfelelni akaró tanítványaik: különórákat vettek egymástól és egymással (vagyis külön és extra próbáltak).

Ebből a szempontból is egészen különleges folyamat volt, ahogy az én történetemet végül is a tanítónőként dolgozó lánya történetét képviselő Előd Nóra és Kertész Luca szólaltatta meg. Nem az etűd már említett történetmagja, hanem az a helyzet és az a munka helyezte a naplóbejegyzést transztörténeti síkra, melynek során a végzős „diákok” szerepében egy fővárosi gimnázium drámatanára, a „tanárnő” szerepében pedig a magyar drámapedagógiai doyenje tanulta

⁵⁷ Robert JUBB, „Tragedies of non-ideal Theory”, *The European Journal of Political Theory* 11, 3. sz. (2012): 229–246, <https://doi.org/10.1177/1474885111430611>.

meg egymást.⁵⁸ Számukra a társadalomért érzett felelősség fázisa olyan készségek, képességek, testtechnikák kigyakorlását jelentette, mint heti három szkájpróba során közösen szöveget memorizálni, egy 87 éves testet a játéktérben állva és ülve tartani, 2022 legmenőbb TikTok-kihívását tükrójátéktechnikával elmozogni és gitárszóra keringőzni. Az ország legmagasabb pontjának megmászását magától értetődőnek tartó, tanári asztalon ülve lábát alátolt széken nyugtató, szikár női test az előadásnak ebben a mozzanatában saját Pierre Bourdieu-i értelemben vett habitusát szemléltette.⁵⁹ A törekeny támogatottságból sugárzó erő és intellektus az elmúlt évszázad társadalmi tapasztalatainak (nem utolsó sorban a Holocaust túl-, a Sztehlo-iskola meg-, a drámatanári mindennapok átélésének, az ez utóbbival együttjáró testtudatosságnak és a tánc szeretetének) stabilizálódottságából és annak természetes szemléltetéséből fakadt. Az előadás egyetlen jelenete, amelyben a magyar közoktatás egyetlen autentikus revizo-

⁵⁸ ELŐD Nórával GLAUSIUS László beszélget, *Drámapedagógiai Magazin* 30, 2. különszám (2005): 4–8.

⁵⁹ „A történelem termékeként a habitus termeli az egyéni és társadalmi gyakorlatokat, tehát magát a történelmet, a történelem által létrehozott sémák szerint konform módon. A habitus biztosítja a múlt tapasztalatainak aktív jelenlétét, amelyek – lerakódva az összes szervben az észlelés, a felfogás és a cselekvés formáiként – biztosabban mint az összes formális szabály és az összes explicit norma tendálnak a gyakorlatok konformitásának garantálására és az időbeli állandóságuk fenntartására.” Pierre BOURDIEU *Sens pratique* című művét ([Paris: Editions de Minuit, 1980], 90–91, 102) idézi POKOL Béla, *Modern francia szociológiaelméletek* (Budapest: Bíbor Kiadó, 1995), 132. Vö. Christian KLEIN, szerk., *Handbuch Biographie* (Stuttgart: J.B. Metzler, 2009), 95–102.

ra, a „gyerek” nem volt jelen, két szempontból vált központivá – és politikussá. Egyfelől azért, mert ez a színház tapinthatóan abban a társadalmi mezőben játszódtott, ahol a szigorból biztonság, a tudásból báj, a segítő-készségből vidámság sugárzott. Egy olyan atmoszférában, amely egyáltalán nem jellemzi iskoláinkat. Másfelől azért, mert a naplóbejegyzésben megfogalmazott személyes (test)történet egy olyan jelenetté transzformálódott, amely sűrítve mutatja fel az iskolai mindennapoknak azt a nevetségesen kevés területét, amikor nem a fej, hanem a test érezheti magát önmagában jól vagy rosszul. S éppen ezért szomorú, hogy nem született belőle olyan kollektív test-biográfia, amely a látszólag csak ülő, álló, beszélő és a nyári szünetben hosszan regenerálódó tanári test elhasználódásáról szólt volna, és kiindulópontja lehetett volna az alábbi történetmorzsa: „*kb. másfél évig tartó vastagbélgyulladással küzdöttem, mindennapos fejfájásaim, mellkasi fájdalmaim, pánikrohamaim voltak, egy hónapon belül kétszer kerültem a sürgősségre, és a krónikus hátfájásról már nem is beszélek. Hasonlóképpen voltak a kollegáim is, akik közvetlenül velem dolgoztak.*”

Bibliográfia

- BAKONYVÁRI Krisztina és KISS Gabriella. „Rend-ellenes színház, avagy színházelméleti és színházcsináló gondolatok egy szociokulturális jelenségről”. *Theatron* 17, 3. sz. (2023). [Megjelenés előtt.]
- BETHLENFALVY Ádám. „Amikor a facilitátor rendező: Párhuzamok a folyamatdráma és a devising színházi attitűdje között”. *Theatron* 15, 1. sz. (2021): 32–41.
<http://doi.org/10.55502/the.2021.1.32>.
- BISHOP, Claire. „The Social Turn: Collaboration and Its Discontents”. In Claire BISHOP, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, 11–40. London: Verso Books, 2012.

- BOURDIEU, Pierre. *Sens pratique*. Paris: Editions de Minuit, 1980.
- BRECHT, Bertolt. *Színházi tanulmányok*. Fordította VAJDA György Mihály. Budapest: Magvető Kiadó, 1969.
- CZIBOLY Ádám. *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*. Budapest: InSite Drama, 2017.
- CZIRÁK, Ádám. „Partizipation”. In *Metzler Lexikon Theatertheorie*, szerkesztette Erika FISCHER-LICHTE et al., 242–248. Stuttgart–Weimar: Metzler, 2014.
- DENZIN, Norman K. „Ein Plädoyer für die performative Dimension”. In *Ethnographie, Kino und Interpretation – Die performative Welt der Sozialwissenschaften*, szerkesztette Rainer WINTER és Elisabeth NIEDERER, 169–202. Bielefeld: transcript, 2008.
- ELŐD Nórával GLAUSIUS László beszélget. *Drámapedagógiai Magazin* 30, 2. különszám (2005): 4–8.
- FETZ, Bernhard. „Die vielen Leben der Biographie: Interdisziplinäre Aspekte einer Theorie der Biographie”. In *Die Biographie – Zur Grundlegung ihrer Theorie*, szerkesztette Bernhard FETZ, 3–68. Berlin: De Gruyter, 2009.
- FISCHER-LICHTE, Erika. „A színház mint kulturális modell”. Fordította MESZLÉNYI Gyöngyi. *Theatron* 1, 3. sz. (1999): 67–80.
- FÖLDES Györgyi. „Identitás”. In *Média- és kultúratudomány: Kézikönyv*, szerkesztette KRICSFALUSI Beatrix, KULCSÁR SZABÓ Ernő, MOLNÁR Gábor Tamás és TAMÁS Ábel, 92–106. Budapest: Ráció Kiadó, 2018.
- GADAMER, Hans-Georg. *Igazság és módszer*. Fordította BONYHAI Gábor. Budapest: Gondolat Kiadó, 1984.
- GOLDEN Dániel és PAP Gábor. „A színház helye a drámapedagógia és a köznevelés rendszerében”. In *Dráma, pedagógia, színház, nevelés*, szerkesztette ECK Júlia, KAPOSI József és TRENCSENYI László, 199–214. Budapest: OFI, 2016.
- HAJNAL Márton. „Rendhagyó testek a táncban: A sérült színház fogalommeghatározásáról”. *Színház* 53, 5–6. sz. (2020): 60–62.
- HAN, Byung-Chul. *Pszichopolitika: A neoliberalizmus és az új hatalomtechnikák*. Fordította CSORDÁS Gábor. Budapest: Typotex Kiadó, 2020.
- HARTWIG, Susanne, szerk. *Behinderung: Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 2020.
- HOLLING, Eva. „Bekommen alle das Theater, das sie verdienen? Übertragung und/oder als Methode”. In *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*, szerkesztette Benjamin WIHSTUTZ és Benjamin HOESCH, 47–66. Bielefeld: transcript, 2020.
- HINZ, Melanie és Micha KRANIXFELD. „A–Z des Forschenden Theaters in Sozialen Feldern: Glossar in progress”. In *Forschendes Theater in Sozialen Feldern Theater als Soziale Kunst III.*, szerkesztette Norma KÖHLER, Christoph SCHEURLE, Melanie HINZ és Micha KRANIXFELD, 11–20. München: koaped, 2017.
- JUBB, Robert. „Tragedies of non-ideal Theory”. *The European Journal of Political Theory* 11, 3. sz. (2012): 229–246. <https://doi.org/10.1177/1474885111430611>.
- KÉKESI KUN Árpád. „»A színház nem kártérítési hivatal meg nem élt élményeinkért«: Bertolt Brecht és az epikus/dialektikus színház”. In KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza*, 168–200. Budapest: Osiris Kiadó, 2007.
- KISS Gabriella. „A színház csak ürügy: A színházi nevelés szemünk előtt be-, át-, szét- és talán megrendeződő tere”. In *Rendezett tér: Be-, át-, szét-, megrendezett terek a színházban és a drámában*, szerkesztette BALASSA Zsófia, GÖRCSI Péter, PANDUR Petra, P. MÜLLER Péter és ROSNER Krisztina, 207–241. Pécs: Kronosz Kiadó, 2015.

- KISS Gabriella. „A résztvevő színháza mint kulturális modell: Gondolatok a Káva Kulturális Műhely két „kifejezeten felnőtt közönség számára” készült előadásáról”. In *Színház és társadalom*, szerkesztette DERES Kornélia és HERCZOG Noémi, 96–122. Budapest: JAK–Prae.hu, 2018.
- KISS Gabriella. „Kórusművek: Gondolatok a kollaborációról, a kollektív kreativitásról és a diákszínjátszásról”. *Színház* 54, 4. sz. (2021): 21–24.
- KLEIN, Christian, szerk. *Handbuch Biographie*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2009.
- KÖHLER, Norma. „Sich Er-, Vor- und Verspielen: Biografieren als Verfahren und Erfahrung ästhetischer Arbeit Aufmerksamkeitsverschiebungen als Impulse für das Theater und die Ästhetische Bildung”. In *BIOGRAFIEn auf der Bühne: Theater als soziale Kunst I.*, szerkesztette Norma KÖHLER, Christoph SCHEURLE és Melanie HINZ, 85–106. München: koaped, 2020.
- 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.
- KRICSFALUSI Beatrix. „Aktivitás – részvétel – interpasszivitás, avagy van-e nézője az alkalmazott színháznak?”. In *A színpadon túl: Az alkalmazott színház és környéke*, szerkesztette GÖRCSI Péter, P. MÜLLER Péter, PANDUR Petra és ROSNER Krisztina, 17–29. Pécs: Kronosz Kiadó, 2016.
- KRICSFALUSI Beatrix. „»Csinálni jobb, mint érezni«: A Lehrstück és a brechti média-archívum”. In *A hermeneutika vonzásában: Kulcsár Szabó Ernő 60. születésnapjára*, szerkesztette BÓNUS Tibor, EISEMANN György, LÖRINCZ Csongor és SZIRÁK Péter, 535–549. Budapest: Ráció Kiadó, 2010.
- KRICSFALUSI, Beatrix. *Hol a határa a határlépcsnek?* Hozzáférés: 2022.07.01. <https://www.facebook.com/trafohouse/videos/459058215456811>.
- KRICSFALUSI Beatrix. „Test- és pszichotechnikák Brecht és Sztanyiszlavszkij színházelméletében”. In *Test – intézmény – hatalom: A színházi nyilvánosság szerkezetváltozásai Erdélyben*, szerkesztette UNGVÁRI ZRINYI Ildikó és KRICSFALUSI Beatrix, 42–64. Bukarest–Marosvásárhely: Eikon Kiadó–UArtPress, 2021.
- KURZENBERGER, Hajo. „Biografisches Theater, aber welches?”. In *BIOGRAFIEn auf der Bühne: Theater als soziale Kunst I.*, szerkesztette Norma KÖHLER, Christoph SCHEURLE és Melanie HINZ, 31–44. München: koaped, 2020.
- LANG, Thomas. „Interest me! Theaterpädagogische Projektarbeit und die »interessierte Öffentlichkeit«”. In *Theaterpädagogik*, szerkesztette Christoph NIX, Dietmar SACHSER és Marianne STREISAND, 158–165. Berlin: Theater der Zeit, 2012.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Das Politische Schreiben*. Berlin: Theater der Zeit, 2002.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Posztdramatikus színház*. Fordította BEREZC Zsuzsa, KRICSFALUSI Beatrix és SCHEIN Gábor. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Brecht lesen*. Berlin: Theater der Zeit, 2016.
- LEJEUNE, Philippe. *Der autobiographische Pakt*. Fordította Wolfram BAYER és Dieter HORNING. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010.
- LEMKE, Thomas. *Gouvernementalität und Biopolitik*. Wiesbaden: VS Verlag, 2008.
- LUDWIG, Gundula. „A szabadság ígérete és a hatalom technológiái”. Fordította GRÓSZ Eszter és KÖVÁRI Sarolta. In *Isabell LOREY, Gundula LUDWIG és Ruth SONDEREGGER, Foucault jelenléte*, 22–31. Budapest: typotex, 2021.
- MATZKE, Annemarie. *Arbeit am Theater: Eine Diskursgeschichte der Probe*. Bielefeld: transcript, 2012.

- MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus. „Színház magán kívül”. Fordította TELLER Katalin. In *Kortárs táncelméletek*, szerkesztette CZIRÁK Ádám, 221–238. Budapest: Kijárat Kiadó, 2013.
- PÁSZKA Imre. *Narratív történetformák a megértő szociológia nézőpontjából*. Szeged: Belvedere Meridionale, 2007.
- PETERS, Sibylle. „Das Forschen aller – ein Vorwort”. In Sibylle PETERS, *Das Forschen aller: Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*, 11–16. Bielefeld: transcript, 2002.
- POKOL Béla. *Modern francia szociológiaelméletek*. Budapest: Bíbor Kiadó, 1995.
- RIMINI PROTOKOLL. „ABCD”. Szerkesztette és fordította BORONKAY Soma. *Színház* 49, 3. sz. (2016): 9–11.
- RUFFINI, Franco. „Sztanyiszlavszkij »rendszer«”. Fordította REGŐS János. In Eugenio BARBA és Nicola SAVARESE, *A színész titkos művészete: Színházantropológiai szótár*, 283–286. Budapest: KRE–L’Harmattan Kiadó, 2020.
- SCHEURLE, Christopher, Melanie HINZ és Norma KÖHLER, szerk. *BIOGRAFIEn auf der Bühne*. München: koaped, 2020.
- STEINWEG, Reiner. „Lehrstückspiel als Gegenstand der Friedensforschung”. In *Theaterpädagogik*, szerkesztette Christoph NIX, Dietmar SACHSER és Marianne STREISAND, 111–116. Berlin: Theater der Zeit, 2012.
- TECKLEBURG, Nina. *Performing Stories: Erzählen im Theater und Performance*. Bielefeld: transcript, 2016.
- TECKLEBURG, Nina. „Biografisches Theater – überall Kritik einer Bühnenpraxis”. In *BIOGRAFIEn auf der Bühne: Theater als soziale Kunst I.*, szerkesztette Norma KÖHLER, Christoph SCHEURLE és Melanie HINZ, 59–68. München: koaped, 2020.
- THORPE, Jess és Tashi GORE. *A Beginner’s Guide to Devising Theatre*. London: Methuen, 2019.
- WARSTATT, Matthias, Julius HEINICKE és Joy Kristin KALU, szerk. *Theater als Intervention: Politiken ästhetischer Praxis*. Berlin: Theater der Zeit, 2015.
- WHATLEY, Sarah. „Dance and disability: The dancer, the viewer and the presumption of difference”. *Research in Dance Educations* 8, 1. sz. (2007): 5–25.
- WIHSTUTZ, Benjamin. „Fünf Thesen zum Urteilen des Zuschauers”. In *Episteme des Theaters: Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*, szerkesztette Milena CAIRO, Moritz HANNEMANN, Ulrike HAß és Judith SCHÄFER, 585–597. Bielefeld: transcript, 2016.
- WIHSTUTZ, Benjamin és Benjamin HOESCH, szerk. *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*. Bielefeld: transcript, 2020.
- WEYERS, Bianca. *Autobiographische Narration und das Ende der DDR Subjektive Authentizität bei Günter de Bruyn, Monika Maron, Wulf Kirsten und Heiner Müller*. Göttingen: V&R unipress, 2016.

Játékosság és fegyelem Jacques Copeau tréningjében

KOZMA GÁBOR VIKTOR

„Ez a mesterség fegyelme, amely egykor még a legszerényebb törekvések felett is uralkodott. Az a szabály, hogy a jól gondolkodás a jól cselekvés képességéhez, a tökéletességet szem előtt tartó kompetenciához vezet. A művészet és a mesterség nem két különálló entitás.”¹

Kontextus

Jacques Copeau színházpedagógiájának egyik legfontosabb alapelve, a játékosság, egyértelműen hangsúlyozott a róla szóló írásokban. Ez félrevezető lehet, mert azt sugallhatja, mintha csak a szabadságra való törekvés uralná gyakorlatát. Ebben a tanulmányban Copeau pedagógiájának és filozófiájának két fő tulajdonságának, a játékosságnak és a fegyelemnek az egyensúlyát elemzem. Copeau saját írásai mellett a terület két jelentős angol nyelvű szakértőjének, Mark Evansnek és John Rudlinnak a szövegeire támaszkodom. Témámat Copeau a gyakorlatain keresztül vizsgálom, amiket Evans rekonstruált.

Jacques Copeau a 20. század egyik legnagyobb hatású színházcsinálója és színészpedagógusa volt. Közvetlen kapcsolatban állt a kor olyan meghatározó alakjaival, mint Edward Gordon Craig, Konsztantyin Sztanyiszlavszkij, Adolphe Appia és Emile Jacques-Dalcroze, de követte a mozgás- és táncképzés olyan jelentős újítóinak a munkáját is mint Georges Hébert és Isadora Duncan. Copeau célja, hogy megújítsa a színházat, nem-

¹ Copeau in Mira FELNER, *Apostoles of Silence: Its Origins in the Modern American Theatre* (New York: Greenwood Press, 1985), 37. Idézi: Mark EVANS, *Jacques Copeau* (Oxon–New York: Routledge, 2006), 15, <https://doi.org/10.4324/9780203001004>.

Saját fordítás: K. G. V.

csak művészetén, hanem pedagógiai gyakorlatán keresztül is megnyilvánult. Színészeknek és munkatársainak köszönhetően nagy hatással volt az európai és amerikai színház gyakorlatára és tréningjére. Ebben a folyamatban meghatározó szerepe volt Suzanne Bingnek, Jean Dasténak, Louis Jouvet-nek, Charles Dullinnek, Étienne Decroux-nak és Michel Jacques Saint-Denis-nek.

Copeau széleskörű publikációs tevékenységet végzett. Újságírói munkája során számos cikke, kritikája jelent meg, de tréningjének technikáját nem jegyezte le.² Színházcsinálóként a személyes tudásátadásban hitt. Tanítványain és kollégáin keresztül öröklődött tovább módszertana, mely a 20. század során az intézményesített színészképzés egyik alapjává vált.

Az „alkotó színészért” végzett munka

Copeau kifejezett célja volt, hogy felszabadítsa a színészeket a „kabotinázs [cabotinage]”-nak nevezett viselkedési forma alól. Veszélyesnek találta és megvetette „a sztárszínész kultuszát, a »ripacs« színész hamisságát, a felszínes technika és az üres színészkedés megoldásait.”³ Copeau meg akarta újítani korának színházat. Felismerte, hogy nem lehet csak a művészetén keresztül megvalósítani egy ilyesfajta paradigmaváltást, ezért tanítani kezdett. Annak az „alkotó színésznek” az ideálját fogalmazta meg, aki önállóan is kreatív egyéniség, de aki egyben egy társulat részeként is hatékonyan tud dolgozni.⁴

² EVANS, *Jacques...*, 15. A szerző fordításai (KGV), 2.

³ Uo., 11.

⁴ Uo., 119.

Copeau pedagógiai gondolkodására nagy hatással volt az igazság és a természetesség eszménye. Ebben az érdelemben egyértelmű hasonlóság figyelhető meg Sztanyiszlavszkij munkásságával, akit Copeau „mindannyiunk mesterének” hívott.⁵ Copeau számára az igazság és a természetesség a színesi játékban soha nem a hétköznapi élet ábrázolását jelentette, hanem a színházi kontextusban igazolt előadói viselkedést, ami egyaránt vonatkozott az írott drámai helyzetekre és gyakorlatokra.

„Copeau-nak az, ami a színpadon »természetes« volt, nem üres konvencióknak és nem is szolgál utánpótlásnak az eredménye, hanem annak, hogy természetesen és öntudatlanul színházi volt, annak, hogy egyaránt foglalkoztatta a színész és a néző drámai képzeletét. Ahhoz, hogy ezt az új »naturalizmust« elérje, a színésznek újra kellett tanulnia a játék egyszerű készségeit, a drámai körülményekre való közvetlen és képzeletbeli reagálás képességét, és újra fel kellett fedeznie a drámai cselekvés iránt elkötelezett test kifejező erejét.”⁶

Copeau egyik fő inspirációs forrása a gyermekek játéka volt. Gyermekkori, képzelőerőben gazdag játékélményei fontos referenciapontot képeztek későbbi metodológiai kutatásaihoz is. Meglátása szerint a gyerekek megteremtik saját világukat, és azt kreatív módon kapcsolják össze az őket körülvevő valósággal „ez a módja annak, ahogyan létrehozuk első drámáinkat, amelyeket játékainkban kipróbálunk és csendben átgon-

dolunk.”⁷ Gyermekkorának emlékei gondolkodási alapot teremtettek a színészképzéssel kapcsolatos kutatásának is: a fantáziadús alkotói attitűd személyiségének fontos részévé vált. Saját gyermekeinek, Pascalnak, Hedvignek és Marie Hélène-nek figyelése tovább erősítette benne a gyermeki játék iránti érdeklődését.⁸ „Megfigyeljük a gyerekeket játék közben. Ők tanítanak minket. Mindent a gyerekektől tanulunk.”⁹

Suzanne Bing volt Copeau egyik legközelebbi munkatársa. Bing számos pedagógiai újítást vezetett be a Vieux-Colombier Iskolájában. Amikor Copeau tréningjéről beszélünk, fontos hangsúlyozni, hogy az legalább annyira Bing munkássága is. Az egyes gyakorlatcsoportok bemutatásánál jelezni fogom, hogy melyek jöttek létre Bing kezdeményezésére. Bing és Copeau szorosán együttműködve ugyanabban a vízióban osztoztak.

A Vieux-Colombier New York-i turnéja során Bing gyerekeknek vezetett drámafoglalkozásokat a Margaret Naumburg's Children Schoolban, ott alkalma volt megfigyelnie egy új oktatási programot.¹⁰ Többek között a turné hatására az 1921-től újra megnyitott Vieux-Colombier Iskola három képzési programot kínált: egyet a nagyközönségnek, egyet a hivatásos színészképzés iránt érdeklődőknek, egyet pedig a színházi tapasztalattal nem rendelkező gyerekeknek.¹¹ Copeau-t tehát mind saját tapasztalata, mind professzionális környezete segítette abban, hogy a gyermeki játék meghatározó elemmé váljon kutatásában, aminek eredményeit a színházi képzésbe építette be. Copeau a gyermekek játékára egy idealizált

⁵ Copeau in FELNER, *Apostoles...*, 39. Idézi: EVANS, *Jacques...*, 30.

⁶ EVANS, *Jacques...*, 60.

⁷ Jacques COPEAU, *Texts on Theatre*, ford. és szerk. John RUDLIN és Norman PAUL (London: Routledge, 1990), 6. Idézi: EVANS, *Jacques...*, 4.

⁸ EVANS, *Jacques...*, 57.

⁹ COPEAU, *Texts...*, 12. Idézi: EVANS, *Jacques...*, 59.

¹⁰ EVANS, *Jacques...*, 58.

¹¹ Uo., 28.

referenciaként kezdett hivatkozni. Felfedezni vélte benne az általa megcélzott értékeket és tulajdonságokat: az őszinteséget, a természetességet és a kreatív potenciált, amelyet „autentikus találékonyságnak” nevezett.¹² A gyermekjátékok inspirációs hatásának hangsúlyozása nem jelenti azt, hogy Copeau módszertani kutatásainak ez lett volna az egyetlen forrása. Sokféle megközelítés hatott rá, és az évek során széleskörben épített különböző diszciplínákat gyakorlataiba: commedia dell'arte, bohócjáték, maszkhasználat, különböző fizikai tréningek (tánc, akrobatika, euritmia, természetes gimnasztika [Natural Gymnastics]), történetmesélés és improvizáció mind része tréningjének.

Copeau soha nem akart rögzített vagy megismételhető rendszert létrehozni.¹³ Folyamatosan kutatta pedagógiai és művészi vízióját. Ebből következik, hogy nem jegyezte le részletesen gyakorlatait, így nem lehet közvetlenül elemezni azok szerkezetét és logikáját. Az évek során a tréning továbbadása új és új nyomokat hagyott a feladatokon. Az elemzésem Mark Evans által rekonstruált gyakorlatokra is támaszkodik, mert Evans a párizsi École Jacques Lecoq-ban töltött éveket. Evans négy fő kategóriába sorolja Copeau gyakorlatait, amit én is követek: (1) testi felkészülés, (2) improvizáció, (3) maszkmunka és (4) kórus.¹⁴

Játékosság és fegyelem kutatása a gyakorlatokban

Mark Evans a gyakorlatok leírása előtt javaslatokkal látja el az olvasót, hogyan érdemes elkezdni azokat. Kitér a színészi attitűd kérdésére, az éberségre, illetve a térre és

¹² COPEAU, *Texts...*, 12. Idézi: EVANS, *Jacques...*, 59.

¹³ Michel SAINT-DENIS, *Theatre: The Rediscovery of Style* (London: Heinemann, 1960), 92. Idézi: EVANS, *Jacques...*, 42.

¹⁴ EVANS, *Jacques...*, 119–120.

környezetre. Azzal, hogy Evans kiemeli, a gyakorlatok végrehajtására fel kell készülni, már a elején hangsúlyozza a fegyelem és tudatosság szerepét. „Copeau arra ösztönözte tanítványait és színészeit, hogy olyan könyvedséggel és játékossággal dolgozzanak, amely nem komolytalan, hanem nyitott a gyakorlatok vagy jelenetek képzeletbeli lehetőségei iránt.”¹⁵ A továbbiakban elemezni fogom az Evans rögzítette tréninget, és minden kategória után megpróbálok rámutatni arra, miként nyilvánul meg bennük a játékosság és a fegyelem.

(1) A testi felkészítés kategória alatt Evans pontos leírást ad arról, milyen gyakorlatokkal érdemes kezdeni a munkát. Azonnal melegítő gyakorlatokat sorakoztat, amelyek az ízületek átmozgatását (végtagok körzése és lengetése), az izmok nyújtását, a gerinc rugalmasságának mobilizálását (gördülés), valamint a szívverés és légzés aktivizálását (futás) célozzák. Ezen a ponton fontos megjegyezni, hogy Copeau Jaques-Dalcroze euritmia gyakorlatai helyett George Hébert természetes gimnasztika [Natural Gymnastics vagy Natural Method] módszerét részesítette előnyben. Copeau az euritmiát többször próbálta beépíteni rendszerébe, de végül károsnak találta abban az értelemben, hogy túlságosan öntudatosá tette a színészeket.¹⁶ Az öntudatosság [self-consciousness] ebben az értelemben nem a makacsságra, hanem a színész túlzott egocentrikus, vagy külsődleges önmagára figyelésére vonatkozik: ilyenkor a színész kívülről próbálja meg szemlélni önmagát. Ezzel szemben Copeau sajátjához hasonló gondolkodásmódot vélt felfedezni George Hébert módszerében. Hébert úgy vélte, hogy az ipari életmód csökkentette a természetes emberi fiziológia hatékonyságát. Testképzési módszere természetes, alapvetően feladatorientált mozgásokból épült fel, amelyek célja a modern társa-

¹⁵ Uo., 120.

¹⁶ EVANS, *Jacques...*, 63.

dalom korlátozó hatásának ellensúlyozása volt.¹⁷ Fő inspirációja a természet és a természetes környezetben élő emberek megfigyelése és a velük való interakció volt. „Hébert a fizikai fejlődést »az organikus ellenálláson, izomzat és gyorsaság fejlesztésén« keresztül igyekezett elérni, minden gyakorlatot a járás, futás, ugrás, kúszás, mászás, egyensúlyozás, dobás, emelés, úszás és önvédelem elemeire alapozva.”¹⁸

A bemelegítés¹⁹ után Evans alapszintű akrobatikus gyakorlatokat ismertet, amelyeket Copeau a cirkuszpedagógiából emelt át. Evans gurulásokat, kézenállást és cigánykereket jegyez le, majd néhány alapelvet sorol, amelyet a tréningezőnek szem előtt kell tartania a gyakorlatok során: a kontrollt, a központ irányítását és a Copeau által „izomidőnek” nevezett jelenséget.²⁰ A kifejezés egyfajta előkészítő fázisra utal az egyes mozdulatok között.²¹

¹⁷ Uo., 63–64.

¹⁸ Uo., 27.

¹⁹ Jean Dorcy 1921-ben nagy hatást gyakorolt a tréningre azzal, hogy a természetes tornaedzéseinek intenzívebb irányt szabott. Rudlin Barbara Anne Kusler doktori disszertációját idézi. Barbara Anne KUSLER, *Jacques Copeau's Theatre School 1920–29* (University of Wisconsin: Doctoral Thesis, 1974), 133. Idézi: John RUDLIN, „Jacques Copeau: The Quest for Sincerity”, in *Actor Training*, szerk. Alison HODGE, 43–62 (London–New York: Routledge, 2010), 54.

²⁰ COPEAU, *Texts...*, 35. Idézi: EVANS, *Jacques...*, 123.

²¹ Az izomidő-konceptió mintegy megelőlegezi Barba későbbi színházantropológiai kutatásainak egyik eredményét, a sats elgondolást. Csakúgy, ahogy az izomidőnél van egy készenléti állapot, a színész a sats állapotában is rendelkezik a fizikai és mentális energiával, ami egy cselekvés végrehajtásához szükséges, mielőtt a színész a mozdulatot végrehajtotta volna. Eugenio BARBA, *Pa-*

A fizikai felkészülés utolsó szakaszában izolációs gyakorlatok olvashatóak, amiket Bing dolgozott ki. Ezek később a pantomim és a testi karakterformálás pedagógiája felé vezették a kutatást. Az izolációs feladatok a különböző testrészek mozgási lehetőségeinek felfedezésére szolgálnak. A gyakorlók először egyesével vizsgálja testrészeit, később a köztük lévő mozgás által létrejövő kapcsolatot keresi, végül pedig a nonverbális kommunikáció lehetőségeire kerül a hangsúly. A leírás nagyon hasonló Grotowski plasztikus gyakorlataihoz. A lengyel rendező azt állítja, hogy megközelítését „Dalcroze és más klasszikus európai módszerek” inspirálták.²² Habár Grotowski nem említi név szerint Copeau-t, de annak hatása tetten érhető. A pszichofizikai képzési utak és kutatások ilyen jellegű összefonódása elkerülhetetlen, viszont sok esetben, ahogyan itt is, nem lehet kimutatni, hogy ki hogyan emelt át elemeket. Az mind a két esetben megfigyelhető, hogy precíz testtechnika használata felé terelik a gyakorlót.

A következő három tényezőt figyelembe véve jól látható, hogy a fegyelem egyensúlyban van a játékosággal a „fizikai felkészülésként” megnevezett gyakorlatokban. Először is Copeau hangsúlyozta a bemelegítést. A bemelegítés mint folyamat azt sugallja, hogy a színésznek van egy célja, amit szeretne elérni magában, de még nem tart ott.

pírkenu: Bevezetés a színházi antropológiába, ford. ANDÓ Gabriella és DEMCSÁK Katalin (Budapest: Kijarat Kiadó, 2001), 73–79.

²² Jerzy GROTOWSKI, *Towards a Poor Theatre*, szerk. Eugenio BARBA (New York: Routledge, 2002), 139,

<https://doi.org/10.4324/9780203819814>.

(Az idézett rész magyarul nem olvasható. A plasztikus gyakorlatokról magyarul másik leírást itt olvashatunk: Jerzy GROTOWSKI, *Színház és rituálé*, szerk. Janusz DEGLER és Zbigniew OSINSKI, ford. PÁLYI András [Pozsony: Kalligram Kiadó, 1999], 87–97.)

Ez a fegyelem jele: ha csupán a játékoság vagy a játék elegendő lenne, akkor a színészeknek nem kellene időt *vesztegetniük* semmiféle előkészületre. Másodszor Copeau Hébert fizikailag megerőltetőbb módszerét részesítette előnyben Jaques-Dalcroze euritmiájával szemben. Harmadszor Copeau megközelítésének központi elemei az akrobatika és a testi kísérletezés, melyek testi fegyelemre épülnek. Az izolációs gyakorlatok pontosan követett struktúra nélkül csak hanyaggá és puhává válnak, de az akrobatika igazán veszélyes is lehet. Bár a játékoság és a leleményesség bármelyik gyakorlatban megjelenhet, a strukturált elme és test elkerülhetetlen a sikeres gyakorláshoz.

(2) Az improvizációk kategóriájában Evans négyféle gyakorlatot különböztet meg: a néma, az érzelmi, a képzeletbeli és az állati gyakorlatot. Az első kategóriába tartozó gyakorlatokkal, a néma improvizációval Bing és Copeau célja az volt, hogy megfossa a tanulókat az improvizáció során az egyik fő menekülési útvonaltól: a beszédétől. A szavakkal való intellektualizálás helyett a test munkájára, a cselekvésekre koncentráltak. Ez a módszertan az intézményesített színészképzés első évfolyamának egyik meghatározó elemévé vált azóta. Evans egy egyszerű improvizációs alaphelyzetet ismertet: valaki belép a szobába és felolvass egy levelet. Különböző variációs ajánlatok segítenek a gyakorlatban rejlő lehetőségek feltárásában.²³ Az improvizációs helyzet egyszerűsége mutatja Copeau alkotói ízlését. A francia színészpédagógus arra figyelmeztet, hogy a megfigyelő elemezze a néma improvizációt abból a szempontból, hogy az folyamatos vagy töredezett-e: „a töredezett akciók azok, amelyek szándékoltnak, mesterkéltnak, színpadiasnak tűnnek, és a folyamatos akciók, amelyek a jelentőségteljes és a belülről jövő őszinteség, a valódi élet és az erő

benyomását keltik.”²⁴ Ez, a minőséget meghatározó két fogalom szoros kapcsolatban állhat a korábban említett leigazolás és logika terminusokkal. A folyamatos akciók egy logikai ívet követnek. A folyamatos cselekvés olyan reakció, amelyet az előző cselekvéssel való logikus ok-okozati kapcsolat indokol. A logika ebben az esetben nem egy értelmi kapcsolatot jelent, hanem következetes viszonyt, amin keresztül két cselekvés összekapcsolódik (temporálisan, minőségben, térelrendezésben, a történet szerint stb.).

Az improvizációk második típusát Evans az érzelmek felfedezésének nevezi. Egy erősen technikai szerkezetet ír le, amelyben a színészeknek megadott érzelmeket vagy érzéseket kell kifejezniük, azonban ez nem szabad pusztán technikai jellegű munka maradjon: a kabotinázst mindenképpen el kell kerülni. Az érzelmek a modern idegtudomány szemszögéből nézve önkéntelen fiziológia válaszreakciók a környezet eseményeire vagy cselekvéseire.²⁵ Ebből a szempontból első ránézésre problematikusnak tűnhet az

²⁴ COPEAU, *Texts...*, 34. Idézi: EVANS, *Jacques...*, 127.

²⁵ Az érzelmek „egyidejűleg előforduló és önkéntelen belső cselekvések (például simaizom-összehúzódnások, a szívritmus, a légzés, a hormonális váladékok, arckifejezések, testtartás) gyűjteményei, amelyeket észlelési események váltanak ki.” Antonio DAMASIO, *Feeling and Knowing: Making Minds Conscious* (New York: Pantheon Books, 2021), 45. Az érzelmek önkéntelenek, mindig egy bizonyos eseményre vagy cselekvésre, azaz ingerre adott válaszreakciók. Damasio azzal folytatja, hogy az érzések „a szervezet homeosztázisának változatos állapotait követő és kísérő mentális élmények, akár elsődlegesek (homeosztatis érzések, mint az éhség és szomjúság, fájdalom vagy öröm), akár érzelmek által kiváltottak (érzelmi érzések, mint a félelem, harag és öröm).” Uo. 45.

²³ EVANS, *Jacques...*, 126–127.

érzelmekekkel való munka technikai jellegű megközelítése.

A látszólagos ellentét feloldásában Rhonda Blair munkája segíthet. Blair színész, színésztréner és kutató a kognitív tudomány eredményeit alkalmazza a különböző színészképzési megközelítések elemzésére. Blair az eredmények alapján igazolva látja, amit számos módszer sugall, miszerint a test helyzetének beállítással vagy a fizikai viselkedés megváltoztatásával „a színész képes az érzelmekek és ezáltal az érzéseket befolyásolni és megváltoztatni. Eszerint a modell szerint nincs megalapozva, hogy a színésztréningekben szét legyen választva az »értelem/megismerés« az »érzelmekektől/érzésektől«, vagy a »szigerektől.«²⁶ Az érzelmekek technikai megközelítése így nem feltétlenül jelenti azok mechanikus utánzását.

Ebben az értelemben Copeau gyakorlata azokat az érzelmekek/érzéseket/arc kifejezéseket keresi, amelyek a *nézők* számára hihetőek. Ha viszont a néző dönti el, hogy mi hihető az érzelmekek kifejezésében, vagy mi nem, akkor a színészi munka megítélése teljesen a szubjektivitás terébe eshet. Ennek befolyásolására Paul Ekman végzett kutatásokat, melyek azt mutatják, hogy a hat alapérzelem (öröm, bánat, düh, félelem, undor, meglepődés) mimikai kifejezése kulturális és személyes tapasztalattól független, biológiailag determinált, így a figyelő tapasztalata, a hihető érzelmekek felismerése nem teljesen a szubjektív megítélés tere marad.²⁷ Tapasztal-

²⁶ Rhonda BLAIR, *The Actor, Image, and Action: Acting and Cognitive Neuroscience* (London–New York: Routledge, 2007), 69, <https://doi.org/10.4324/9780203819814>.

²⁷ Ezt a tézist később Antonio Damasio neurobiológiai kutatásai tovább árnyalják. Damasio meglátása szerint a test folyamatosan érzéseket tapasztal. Elkülönít elsődleges és másodlagos érzéseket, amit hangulatnak is nevezhetünk. Antonio DAMASIO, *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in*

latom szerint a színészek gyakran belebonyolódnak az őszinteség megítélésébe, ami gyakran frusztráló lehet számukra. Sokszor, amikor egy színész őszintének érzi színpadi viselkedését, a külső megítélés ezt nem támasztja alá, és ugyanígy fordítva. Ha a színészképzés során a hatáskeltés felől próbáljuk értelmezni ezt a kérdést, lehet leveszünk egy terhet a színészről.

Copeau tréningjének harmadik gyakorlata az improvizációs kategóriában a képzeletbeli játék, Bing ezeket közvetlenül a gyermekek játékából alakította ki. Az inspirálta, hogyan tanulnak és fedezik fel a gyerekek önmagukat, a körülöttük lévő világot és a társadalmi kereteket a játékokon keresztül: ez az elvárások nélküli szabad játék és felfedezés. A játék a színházi nevelésnek különösen hasznos didaktikai eszközévé vált:

„A játék feloldja a hivatásos képzés feszültségét, és egy külső és céltudatos fókusszal helyettesíti. *Szocializálja* a képzést. A test rugalmasabbá válik, ahogy az éberség is. A színész energiája kifelé, a világ és a többi színész felé irányul. A munka és a test között harmónia alakul ki, utóbbi pedig természetes áramlással válaszol erre. A gerinc egyenes marad, a fej felemelkedik, a testtartás kiegyenesedik, a színész inkább nevet, mint grimaszol.”²⁸

Evans ebben a harmadik improvkatóriában a tárgyakkal való felfedező munkát írja le. A tréningező feladata, hogy a vezető által megadott kellékekkel akciókat, majd játékokat találjon. A feladat további variációjaként megjelenik a pantomim jellegű munka, ami-

the Making of Consciousness (New York: Harcourt Brace, 1999), 53–54.

²⁸ Anthony FROST és Ralph YARROW, *Improvisation in Drama* (New York: Macmillan Education, 1990), 98,

<https://doi.org/10.1007/978-1-349-20948-4>.

kor is a résztvevő valós tárgyak helyett képzeletbeliekkel dolgozik.

Az improvizációs gyakorlatok között negyedik csoportként Evans az állat-improvizációt említi. Bing ezeket is gyermekjátékokból fejlesztette ki, és olyan didaktikai eszközzé formálta, ami a színészképzési célt is szolgál: „a természeti világ dinamikájának vizsgálata; a tanuló képzelőerejének kihívás elé állítása; az átalakulás lehetőségének feltárása; a tanuló fizikai készségeinek és kontrolljának fejlesztése; és az értelem gátló hatásának kikezdése.”²⁹ Evans utasításainak nagy része olyan kérdéseket tartalmaz, amelyeket a tréningezőnek a gyakorlati munka során és meg kell válaszolnia maga számára, és ezáltal mélyíti megértését a témában. Különböző nézőpontokat próbál ajánlani, hogy a gyakorló mindél több aspektusát fedezhesse fel kutatási tárgyának, az állatoknak. A folyamat magában foglalja a kiválasztott állat megfigyelését és a gyakorló saját teste általi felfedezését is.

Az improvizációs gyakorlatokban néha nehéz lehet azonosítani a fegyelmet, mert a játékosság hatványozottan előtérben van. A néma improvizációkat elemezve igyekeztem rámutatni, hogy fontos, hogy meghatározott logika szervezze az improvizációt, hogy az „folyamatos”, élő, leigazolt, igaz stb. legyen. Ha ez a belső logika megszakad, akkor megbomlik az akciók közötti koherencia. Például, ha egy színész a befogadott impulzusra való reakció helyett arra figyel, hogy vajon hogyan értékeli ezt a külső szemlélők, akkor a színpadi cselekvések belső logikájának nem tud érvényt szerezni. Ez a folyamat nagyfokú tudatosságot és fegyelmet követel meg a színésztől. Ha a fegyelmezettség túlságosan eluralkodik a cselekvéseken, akkor a játékossággal együtt a szikra is eltűnik: lapossá, unalmassá, élettelené és túlgondolttá válik. A tudatosságban és a logikában való fegyelem megtalálásának gondolata adap-

tálható az állati improvizációra is. Az érzelmgyakorlatok struktúrájának leírása kifejezetten technikai, így ott a technika követése határozza meg a fegyelmezettség eszközét. A képzeletbeli és gyermeki játékokkal talán bajban lennék, hogyan mutassak rá arra, hogy a fegyelem aktív részét képezi a munkának, ha Copeau maga nem hivatkozna erre. A Vieux-Colombier Iskolát bemutató első tervezetben Copeau a következőt írja:

„A játékon keresztül, amelyben a gyerekek többé-kevésbé tudatosan utánoznak minden emberi tevékenységet és érzést, ami számukra a művészi kifejezés természetes útja, számunkra pedig a leghitelesebb reakciók élő repertoárja - a játékon keresztül nevelési élményt kívánunk építeni, nem egy rendszert. Arra törekszünk, hogy a gyermeket fejlesszük, anélkül, hogy deformálnánk őket, azokon az eszközökön keresztül, amelyeket a gyermek biztosít, amelyek felé a legnagyobb hajlamot érzi, a játékon keresztül, a játékban, az észrevétlenül fegyelmezett és magasztos játékokban.”³⁰

Bármennyire is meghatározza a játékot a szabadság és felszabadultság, a szabályok betartása és az utasítások követése rugalmas fegyelmet igényel: olyan keretet teremt a munkának, amelyben a szabadság megjelenhet, alapot teremtve az inspirációnak és a különböző lehetőségek felfedezésének.

(3) Az Evans által létrehozott harmadik kategória a maszk-munka.

„A maszk használatának lehetősége a kreatív tudatalatti *felszabadítására* azt jelentette, hogy az előadóművész mélyebb kapcsolatokat fedezhetett fel a primitív, a rituális és a szakrális dolgokkal, erőteljes energiákat érintve és

²⁹ EVANS, *Jacques...*, 131.

³⁰ RUDLIN, „*Jacques...*”, 59.

a huszadik század eleji kulturális tevékenységek központi témáival foglalkozva.”³¹

A felszabadítás folyamata a szabadság, az élvezet és a játékoság eszméjét támogatja, de a maszk mint fizikai eszköz számos szabályt jelöl ki az előadóknak. Copeau maszkkal való munkája egyaránt szolgált pedagógiai (nemes vagy semleges maszkok) és előadói célokat is. A maszkhasználat technikai tanulást követel meg, mivel a maszkok megváltoztatják a színész alapvető fiziológiai érzékelését. Az arc elfedésével megváltoztatják az én azonosítását és érzékelését, hiszen spirituális és esztétikai szabályrendszer is hordoznak. Ez a sajátos technika komoly fegyelmet követel meg a színésztől.

Copeau Craig hatására kezdett érdeklődni a maszkokkal való munka iránt.³² „A maszk nyíltan teátrális eszköz, amely képes arra kényszeríteni a színészt, hogy fizikailag is bevonódjon tetteivel, érzelmeivel és szándékaival, és exteriorizálja azokat, a dráma belső konfliktusait a testi cselekvés részévé téve.”³³ A maszk használat szorosan kapcsolódik a különböző klasszikus előadói stílusokhoz: *commedia dell’arte*, *nó*, *kabuki*, *kathakali* stb. Bing és Copeau közvetlenül is kutatta a *nó*-hagyományt.³⁴ A maszkhasználatnak rituális gyökerei vannak, az átalakulás szimbóluma és a felvétele megváltoztatja viselőjének egész pszichofizikai viselkedését. Jean Dorcy, Copeau színésze, részletes útmutatását ad arról, hogyan kell feltenni a

maszkat.³⁵ Ez magában foglalja a testhasználat módozatát, a légzés szabályozását és a mentális utasításokat egyaránt.

A maszkhasználat technikai jellegét másik fiziológiai oldalról is meg lehet közelíteni. Frank Camilleri kutató, rendező és színésztanár arra mutat rá, hogy az arc szociokulturálisan és pszichológiailag a test fontos része és a maszk viselése ezáltal intim élmény. Camilleri megemlíti, hogy ennek okai között szerepel, hogy mind az öt érzékszerv megtalálható az arcon, és az emberek hajlamosak az arc alapján azonosítani egymást, és ezáltal legtöbbször így azonosítják magukat is.³⁶ Részletesen leírja, hogy a maszk használata hogyan változtatja meg a színész érzékszervekkel végzett munkáját, új alapokra helyezve a körülötte lévő világgal való kapcsolatát. Copeau a maszk bevonásával megváltoztatja a színészi test külvilághoz való kapcsolódási felületét. A maszk határt szab a két valóság közvetlen találkozásának. Ezáltal a színész kénytelen tudatosabban érzékelni saját testének visszajelzéseit, illetve nagyobb energiát kell fordítania a külvilágból érkező információk pontos befogadására. A maszk akadály, megköveteli a tudatos munkát és a nagyobb energiabefektetést.

(4) Evans utolsó kategóriája a kórus, ekkor többször hivatkozik Saint-Denis leírására. Az utasítások olyan feladatokon vezetnek végig az olvasó-gyakorlót, amelyek során a résztvevők kijelölt vezető-vezetett szerepben dolgoznak. Az első gyakorlatok alatt a követő párban utánozza a vezetőt, majd

³¹ EVANS, Jacques..., 70. Kiemelés tőlem: K. G. V.

³² Thomas LEABHART, *Copeau/Decroux, Irving/Craig: A Search for 20th Century Mime, Mask & Marionette* (London–New York: Routledge, 2022), 84–85,

<https://doi.org/10.4324/9781003205852>.

Thomas Leabhart a modern pantomim, maszk és marionett területének szakértője.

³³ EVANS, Jacques..., 135.

³⁴ LEABHART, *Copeau/Decroux...*, 91

³⁵ Jean DORCY, *The Mime*, ford. Robert SPELLER és Marcel MARCEAU (New York: White Lion Publishers Limited, 1975), 108–109. Idézi: LEABHART, *Copeau/Decroux...*, 86–87.

³⁶ Frank CAMILLERI, „From bodymind to bodyworld: the case of mask work as a training for the senses”, *Theatre, Dance and Performance Research* 11, 1. sz. (2020): 25–39, 30, <https://doi.org/10.1080/19443927.2019.1666028>.

csoportban történik ugyanez, végül a másolás a vezető és a kórus közötti fizikai és vokális kommunikációvá alakul át hangok, szöveg, éneklés, semleges maszk, témák és helyzetek hozzáadásával.³⁷ Copeau úgy vélte, hogy az alkotó-színész rendkívül érzékeny kell legyen az együttes munkára.

„Az »ensemble játékos [ensemblier]« a szótár szerint »olyan művész, aki az általános hatás egységére törekszik.« Mi »ensemble játékosok« voltunk. Azt tűztük ki célul, hogy fejlesszük az egyénben a kezdeményezőkézséget, a szabadságot és a felelősségtudatot, amennyiben kész vagy képes volt arra, hogy személyes tulajdonságait összehangba hozza az együttesel.”³⁸

A szabadság és a felelősség egyensúlya hasonlatos a játékoság és a fegyelem kapcsolatához. Evans máshol a csoport iránti érzékenységet, a tudatosságot, a térbeli és ritmikai érzékenységet is hangsúlyozza. A partner- vagy csoportmunka nem az egyéni döntésekről szól, hanem arról, hogy a részvevők közvetlen, élő kapcsolatot tudjanak teremteni a szabályok betartásával, egy közös logikát követve. A vezetőnek világos döntéseket kell hoznia, a kórusnak pedig el kell fogadnia és követnie kell a vezető által kijelölt utat. A játékoság a kommunikáción keresztül, a gyakorlók között jön létre. A Vieux-Colombier-t alapító Michel Saint-Denis meghatározónak látja a fegyelmezett elme fejlesztését ebben a típusú gyakorlatban. A gyakorló „[h]amarosan tapasztalni kezdi a koncentráció és a megfigyelés szükségességét; felismeri az érzelmi emlékezet fontos-

³⁷ EVANS, *Jacques...*, 145–149.

³⁸ SAINT-DENIS, *Theatre...*, 90. Idézi: EVANS, *Jacques...*, 145.

ságát. Tudatosul benne a tér használata, a ritmus, a cselekvés folyamatossága.”³⁹

A játékoság és a fegyelem közötti egyensúly összefoglalása

Copeau gyakorlatait elemezve egyértelműen kijelenthető, hogy módszerében a játékoság és a fegyelem minősége egyaránt megjelenik és egyensúly van közöttük. A játékoság tréningjének központi eleme, amely mind az európai, mind az amerikai színészképzésre nagy hatást gyakorolt a 20–21. században. A gyakorlatokban ez tetten érhető a döntések viszonylagos szabadságában, a kreatív megoldások lehetőségében, és mindenekelőtt a feladatokban való öröm és élvezet megjelenésében. A gyermeki és színészi játékban való öröm megtalálása Copeau képzésének egyik fő aspektusa. A feladatok során az újdonság okozta izgatottság, az új felismerések és a meglepetés érzete üdévé és játékosá teszik ezt a képzési megközelítést.

A fegyelem látszólag rendet és keretet teremt ennek a felfedezésnek. Magában foglalja a különböző feladatok strukturálását, a követendő szabályok felállítását, a kutatási területek behatárolását (például egy tárgy, egy szereplő, egy téma vagy egy jelenet megadása), technikai tanácsokat (maszkok), a csoport együttesként való működésének irányelveit, valamint a tanuló számára meghatározott etikai kereteket. Ez a munkamorál az, ami Copeau művészi és pedagógiai kutatásait vezette egész pályafutása során: teljes fizikai bevonódás a gyakorlatokba, az előadóművész folyamatos képzése, elkötelezettség a feladatok iránt és új lehetőségek állandó kutatása. Még a legszabadabb gyakorlatait is mélyen szervezi a fejlődés iránti etikai keret tudatossága és fegyelme. „Az improvizáció olyan művészet, amelyet meg

³⁹ SAINT-DENIS, *Theatre...*, 102–103. Idézi: EVANS, *Jacques...*, 150.

kell tanulni... Az improvizáció művészete nem csupán adottság. Tanulással sajátítják el és tökéletesítik.”⁴⁰

Bibliográfia

- BARBA, Eugenio. *Papírkenu: Bevezetés a színházi antropológiába*. Fordította ANDÓ Gabriella és DEMCSÁK Katalin. Budapest: Kijárat Kiadó, 2001.
- BLAIR, Rhonda. *The Actor, Image, and Action: Acting and Cognitive Neuroscience*. London–New York: Routledge, 2007.
<https://doi.org/10.4324/9780203938102>.
- CAMILLERI, Frank. „From bodymind to body-world: the case of mask work as a training for the senses”. *Theatre, Dance and Performance Research* 11, 1. sz. (2020): 25–39.
<https://doi.org/10.1080/19443927.2019.1666028>.
- DAMASIO, Antonio. *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*. New York: Harcourt Brace, 1999.
- DAMASIO, Antonio. *Feeling and Knowing: Making Minds Conscious*. New York: Pantheon Books, 2021.
- EVANS, Mark. *Jacques Copeau*. Oxon–New York: Routledge, 2006.
<https://doi.org/10.4324/9780203001004>.
- FROST, Anthony and Ralph YARROW. *Improvisation in Drama*. New York: Macmillan Education, 1990.
<https://doi.org/10.1007/978-1-349-20948-4>.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*. Editor Eugenio BARBA. New York: Routledge, 2002.
<https://doi.org/10.4324/9780203819814>.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Színház és rituálé*. Szerkesztette Janusz DEGLER és Zbigniew OSINSKI. Fordította PÁLYI András. Pozsony: Kalligram Kiadó, 1999.
- LEABHART, Thomas. *Copeau/Decroux, Irving/Craig: A Search for 20th Century Mime, Mask & Marionette*. London–New York: Routledge, 2022.
<https://doi.org/10.4324/9781003205852>.
- MARSHALL, Lorna. *The Body Speaks*. London: Methuen Drama, 2006.
<https://doi.org/10.5040/9781408167465>.
- RUDLIN, John. „Jacques Copeau: The Quest for Sincerity”. In *Actor Training*, szerkesztette Alison HODGE, 43–62. London–New York: Routledge, 2010.
<https://doi.org/10.4324/9780203007600-10>.

⁴⁰ Copeau in John RUDLIN, *Jacques Copeau* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), 44. Idézi: EVANS, *Jacques...*, 125.

Artaud önarcképeinek kegyetlensége

ERDÉLY PEROVICS ANDREA

Ha önarcképről beszélünk, szinte lehetetlen a művész életétől vagy többi művétől elvonatkoztatnunk, mert az alkotó ezen művein keresztül – akarva-akaratlanul is – önnön emberi és szellemi arcképét, lényének – tiszta, a hétköznapi életben nem manifesztálódó – esszenciáját rajzolja meg. Az önarckép az alkotó által önnön dinamikus zajló életéből, azaz a pillanatok végtelenjéből önkényesen kiragadott mozzanat: a művész ideiglenes arcának az itt és mostban való megörökítése. Ez a kimerevített pillanat, az alkotó tekintetének statikussága, mintha egy másik – időn kívülre eső – dimenziót nyitna meg, amely már nem az élők világának a része.¹ A pillanat rögzítése által az arc változatlanságában mintha az örökkévalóság nyilatkozna meg az időben. Az önarcképnek ez az élők és holtak birodalma közötti átjáró jellege véleményem szerint hatványozottan érvényes Antonin Artaud arcképeire, és ezt *Az emberi arc* című versének kezdő sorai is alátámasztják: „Az emberi arc üres erő, egy halott mező.”² Tanulmányomban miközben Artaud meggyötört, kifosztott arcú képeit, hasonmásait vizsgálom, amelyek mintha az időn és a téren kívüli túl-

világról, a „tér halál-pontjából”³ szólnának hozzánk, arra is megpróbálok rámutatni, hogy ezek a rajzok egyben az artaud-i – étellel egybeolvadó⁴ – kegyetlen színház legmarkánsabb megnyilvánulásai is.

Artaud az írásaiban összetett, bonyolult és költői finomsággal árnyalt meghatározást ad a kegyetlenség színházáról. Tanulmányom szempontjából azonban most az alábbi idézetre helyezem a hangsúlyt.

„A színház tehát egyfajta valóság Hasonmása, de ez a valóság távolról sem azonos azzal a közvetlen hétköznapi étellel, amelynek a színház lassacskán renyhe, hiábavaló és édeskés másolatává alacsonyodott. Az a valóság, amelynek a színház a Hasonmása, nem emberi, hanem embertelen, és az ember a maga erkölcsével és jellemével bizony édeskeveset számít benne.”⁵

A színház és a hasonmása nem kettősége utal, hanem fel nem oldható összetartozásra: a színház benne foglaltatik az életben, annak archetipikusabb, elemibb és veszélyesebb vonatkozási alapja, tehát a hasonmás az élet esszenciájának a megtestesítője. A színész ebben az értelemben pusztán az emberi lény hasonmása, egy pontszerű⁶ üres-

¹ Derrida szerint az önarckép tekintetében mindig ott lapul a halál, és úgy néz farkaszemet nemcsak befogadójával, de az önarckép alkotójával is, hogy az egy kimerevített halálképpel találja szembe magát.

Lásd Jacques DERRIDA, *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins*, ford. Pascale-Anne BRAULT és Michael NAAS (Chicago: The University of Chicago Press, 1993), 73.

² Antonin ARTAUD, „Az emberi arc”, in Antonin ARTAUD, *Rodezi levelek*, szerk. DARIDA Veronika, ford. SZABÓ Marcell, 108–110 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2011), 108.

³ Lásd 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), 221.

⁴ Lásd Antonin ARTAUD, *A könyörtelen színház*, szerk. VINKÓ József, ford. BETLEN János (Budapest: Gondolat Kiadó, 1985), 176.

⁵ ARTAUD, *A könyörtelen...*, 106.

⁶ Lásd ARTAUD, *A színház...*, 222.

ség, amely körül sűrűsödik az anyag, hieroglifiként⁷ működő jel. Artaud minden egyes alkotása, így önarcképei is, egzisztenciális alapállásának megnyilvánulásai, hiszen minden porcikájával azon volt, hogy elérje önmön hasonmását, a másik – lényegibb – énjét: „a között a személy között, aki a színpadon vagyok, és a között, aki a valóságban, csakugyan fokozatbeli különbség van, de a kettő közül a színházi a magasabb rendű valóság.”⁸ Ha tehát az artaud-i színész hasonmása az élet esszenciájának a megtestesítője, akkor az artaud-i önarckép az alkotó énjének, emberi esszenciájának manifesztumaként is értelmezhető. Az általa létrehozott művek nem a szokásos, konvencionális foglalatosságokból és azok szövődményeiből jönnek létre, hanem a hétköznapi élet alapjaiban való megrendüléséből, a mindennapi teendőktől való elszigetelődésből. Művei az élet hasonmásának szférájából, egy archetipikusabb, lényegibb, fenyegetőbb birodalomból törnek felszínre. Az „ember visszfényeként”⁹ érzékelő Artaud, mint a földrengést detektáló szeizmográf, rezgéseket közvetít.

Deleuze ezt az artaud-i mélységet a skizofrénről és a kislánnyról¹⁰ szóló írásában bontja ki, amely véleményem szerint a hasonmás interpretációjaként is értelmezhető tanulmány. Ebben a világgal való találkozásnak két módját ismerteti. Az első a világgal való felszínes érintkezés, a társadalmi külsőségek, valamint a tartalmatlan szavak állandó váltakozásának jól működő birodalma. A másik viszont ennek a horizontális irányvonalnak épp az ellenkezője, a mélységeket

kutató, süllyedő, vertikális vonulat. A két ellenkező tendencia képviselői pedig a Lewis Carroll által megkreált Alice nevű mesehős, valamint a skizofrén, aki nem más, mint Artaud. A skizofrén a bőrt, a felületet átlyukasztva, szitásan látja, vagyis eljut ahhoz a felismeréshez, hogy a felszín semmivé lesz, eltűnik. Tehát a testnek nincs többé felszíne, hiszen felhasadt, óriási űrként tátong és mindent elnyel. Mivel a skizofrén számára a felszín elvész, a bent–kint, a belső–külső ellentétpárok is megszűnnek létezni. Bár Artaud teste az Alice által képviselt horizontális, társadalmi világban rögzített, hasonmásának, vagyis igaz énjének vertikális vonulata a legmélyebb valóságból merítkezik, és az ott felgyülemlt energia felszabadulásakor keletkező lökéshullámokat vagy jeleket rögzíti papírra, legyen az rajz, költemény, próza, dráma, színház stb.

Artaud grafikái tehát nem a hétköznapi embert jelenítik meg, hanem a modell titkos lényét, életének és halálának energiáit, rémületének és szenvedésének rezonanciáit, eredetének anarchikus erőforrásait. A vizuális alkotások egy minden mást megelőző archaikus benyomást közvetítenek: ez lehet a rajzok eredete, és ez határozhatja meg a befogadóra tett elementáris hatást is. Artaud fáradhatatlanul dekonstruálja saját önarcképeit, mintha az ideiglenes arcát akarná felszámolni. A képeken valódi küzdelem, szinte kényszeres igyekezet érzékelhető, ahogyan különböző ideghullámoknak, vibrációknak próbál formát adni. Ebben az apokaliptikus, minden értelmet vesztett állapotban Artaud egy önmaga ellen vívott háborúnak a belső, intim terét jeleníti meg, amelyben önmagát darabolja föl, de közben minden erejével mégis azon van, hogy megkísérelje valódi énjét, hasonmását összerakni. Arcait ezért többszörösen átrajzolja, vonásait annyira elmélyíti, hogy azok inkább éles hegekké változnak, míg végül a sebek teljesen el nem fedik az önarcképet. Artaud fellázad a művészet ellen: felszakítja az alapréteget (*sub-*

⁷ Lásd ARTAUD, *A könyörtelen...*, 99.

⁸ Uo., 208.

⁹ Uo., 176.

¹⁰ Gilles DELEUZE, „Thirteenth Series of the Schizophrenic and the Little Girl”, in *The Logic of Sense*, szerk. Constantin V. BOUNDAS, trans. Mark LESTER és Charles STIVALE, 82–93 (London: The Athlone Press, 1990).

jectile),¹¹ és megtöri a formák kínos rendezettségét.¹² Önarcképeiről meggyötört, reménytelen tekintet szegeződik ránk, a szenvedés tanújának tekintete, aki kegyetlen őszinteséggel és kíméletlen erőfeszítéssel igyekszik láttatni a láthatatlant, kifejezni a kifejezhetetlent.

Artaud minden egyes verse, prózája, levele, rajza, talizmánja, sőt, minden róla szóló történet, élethelyzet, maga a sorsa, tehát az életében megtett minden egyes gesztusa mintha a kegyetlen színházára való utalás lenne. Artaud elgondolásai, írásai a kegyetlen színházról nem redukálhatóak egy bizonyos technikára vagy esztétikára, hiszen nem is alkotnak egy zárt rendszert. Bár szövegeiben vízióit elsöprő szuggesztivitással írja meg, sok az ellentmondás, gondolatai változóak, illogikusak és sokszor követhetetlenek. A szándékosan megszüntetett diskurzivitás helyett a szenvedélyes dinamikusággal váltakozó képek, metaforák válnak hangsúlyossá, amelyek sokszor paradoxonként hatnak.¹³ De az artaud-i összeegyeztetlenségek nem esetlegesek, hanem törvényszerűek. Ezt például a Hérakleitosz iránti rajongása is megerősíti, aki szerint az ellentétek csupán aspektusai az egységnek, azaz egy távolabbi perspektívából az ellentétpárok egy és ugyanazok.¹⁴ Meggyőződésem, ha Artaud-ról, az emberről nem tudnánk semmit, akkor írásai, színházról vagy

¹¹ Lásd Jacques DERRIDA, „To Unsense the Subjectile”, in *The Secret Art of Antonin Artaud*, ford. Mary Ann CAWS, 59–148 (London: MIT Press, 1998), 61.

¹² Lásd Paule THÉVENIN, „The Search for a Lost World”, in *uo.*, 1–58, 42.

¹³ Artaud írásainak erre vonatkozó talán egyik legszemléletesebb példája a kasztrált Héliogabalus, aki nővé változik, miközben férfi marad.

¹⁴ Artaud: „Ellentétekből születik a meg-egyezés és a Harmónia.” Lásd ARTAUD, *A színház...*, 337.

filmről alkotott elméletei, rajzai, rádiójátékai stb. nem gyakoroltak volna ilyen elemi, máig tartó hatást.¹⁵ Ezért az artaud-i *oeuvre* – életében és műveiben is felfedezhető ellentétekkel együtt – csak mint egység értelmezhető, hiszen minden egyes alkotása a testi és a szellemi szenvedésének a terméke: „elsősorban velem kegyetlen, nekem nehéz színház.”¹⁶

A kegyetlen színházról elterjedt híres mondatra hivatkozva – miszerint „[n]incs ma a világon olyan színház, ami megfelelné Artaud elképzelésének”¹⁷ – megszületett az ítélet: a kegyetlen színház nem megvalósítható.¹⁸ Derrida pontról pontra bebizonyította, hogy ha Artaud téziseit komolyan vesszük és a gyakorlatban alkalmazni akarjuk, azok törvényszerűen megbuknak. De ezt Artaud is tudta. 1947-ben, egy évvel a halála előtt, egy beszélgetés során a következőket mondta: „Vért kellett volna szarnom a köldökömön, hogy elérjem, amit akarok.”¹⁹ Ar-

¹⁵ Ebből az állításból nem az következik, hogy Artaud alkotásai nem önálló, autonóm művek. Ellenkezőleg, ez azt az artaud-i axiómát erősíti, miszerint az élet és a színház között nincs szakadék.

¹⁶ Lásd ARTAUD, *A könyörtelen...*, 138.

¹⁷ Jacques DERRIDA, „A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása”, ford. FARKAS Anikó, *Gondolat-Jel* 1, 2 sz. (1994): 3–17, 14.

¹⁸ *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása* című tanulmányban a kegyetlenség ideája valóban kritika alá kerül, de ez nem zárja ki a szöveg kettős interpretációjának lehetőségét, hogy Derrida a *jelenlét* elérhetetlenségével nem a kegyetlen színház megvalósulhatatlanságát állítja, hanem a különbség (*différence*) színházának gondolatát ismerteti. A dekonstrukciós felfogással szemben cselekednénk, ha egyetlen értelmezési lehetőséghez ragaszkodnánk.

¹⁹ KÉKESI KUN Árpád, „Antonin Artaud és a Kegyetlenség Színháza”, in KÉKESI KUN Ár-

ról sem szabad megfeledkezni, hogy Artaudra milyen nagy hatást gyakorolt a Bali-szigeti színház előadása, szellemisége. A hagyományos keleti színházak színészei, táncosai (például bunraku, nó, kabuki, kutiyattam stb.) már gyermekkorukban elkezdi tanulni mesterségüket, és annak elsajátítására teszi fel az életüket. Ez a vég nélküli, állandó harc lemondással, alázattal, önfeláldozással, szenvedéssel, kínnal, erőfeszítéssel jár. Kegyetlen küzdelem, amely a halállal ér véget.

„[A] kegyetlenség annyi mint szigor, következetesség és kíméletlen eltökéltség, visszavonhatatlan, abszolút elszántság. Létünk szempontjából a legegyszerűbb filozófiai determinizmus is a kegyetlenség egyik arca. [...] A kegyetlenség mindenekelőtt tisztánlátást jelent, szigorú iránytartást, a szükség-szerűségek elfogadását. Nincs kegyetlenség tudat és módszeres tudatosság nélkül.”²⁰

Kegyetlenségre vagyunk determinálva, hiszen az élet maga a kegyetlenség. A színház pedig nem művészet, hanem élő aktus, valódi mágikus tett, melynek feladata, hogy az embert valódi, lényegi énjéhez – hasonmásához – vezesse el. Mindez pedig határozott metafizikai ugrással lehetséges, egy autonóm pillanatban meghozott – nem racionális, hanem zsigeri – döntéssel, a *tiszta jelenlét* megvalósulásával. Minden egyes pillanatot ennek a döntésnek a súlya terhel. Hol lehetne a kegyetlenség determinizmusáról legvilágosabban hírt adni, ha nem a színházban, az egyetlen olyan művészeti ágban, amely a pillanat műve? A kegyetlenség legnagyobb kihívása tehát a tiszta jelenlét megvalósítása, amely szertartásszerűen, csak egyszeri alkalommal, az itt és mostban tud létrejönni:

pád, *A rendezés színháza*, 201–240 (Budapest: Osiris Kiadó, 2007), 235.

²⁰ ARTAUD, *A könyörtelen...*, 161–162.

„A színháznak az a dolga, hogy ezt a tisztavirág-életű, de igaz, ezt a már-már valódi világot elhozza nekünk. Vagy ez lesz belőle, vagy ha nem, hát megleszünk színház nélkül is.”²¹ A tiszta jelenlét nem megragadható, nem leírható, nem elmagyarázható. Elillan, de nem nyomtalanul: egyedül a test emlékszik rá, érti meg és őrzi magában – „a húsba vágó színház [...] képek izzó delejességét égeti belénk [...] nem múlhat el nyom nélkül.”²² A kegyetlenség az önmagunkba fektetett könyörtelen munka, a lehetőségek artikulálása, felszínre hozása és beizzítása, önön erőink kiteljesedésének, az önmeghaladás és az önmagából való teremtésnek az akarása. A kegyetlenség nem a racionalitás vagy a moralitás szabályait követi, hanem az etika logikáját, a minden morális imperatívuszoknál szigorúbb imperatívuszt, amely nem elérhető célkitűzésként értelmezhető, hanem inkább képként vagy metaforaként.²³

De Artaud önarcképein ez a homályos képként lebegő kegyetlenség megmutatkozik.²⁴ A lapot szinte teljesen befedik az arcok, bizonyos testrészek hangsúlyosabbá válnak, mint például a fül vagy a kéz. A sűrűke grafit vonalai a felület szinte minden pontját felsértik, meggyötrik, hiszen a tiszta jelenben lévő Artaud következetesen és szüntelenül döntésre kényszerül, vállalva ezzel a folytonos küzdelemnek a terhét, a szenvedést. De ez a szenvedés egyben létezésének tanúságtétele és igazolása is. Az emberi arcok megrajzolásának lényege a vonás őszintesége és spontaneitása. A rajz eszenciája nem a forma eltorzításában, ha-

²¹ Uo., 48.

²² Uo., 143.

²³ Lásd Camille DUMOULIÉ, *Artaud et Nietzsche* (Paris: Presses Universitaires de France, 1992), 24–27.

²⁴ Artaud a kegyetlenséget Van Gogh festményeiben is felfedezte, amelyek titokzatos dallamként, egyfajta főmotívumként hallatszódhatnak ki a képekből.

nem annak a feltárásában – a ceruzájának antilogikus, antifilozofikus, antiintellektuális, antidialektikus csapása által –, magában a gesztusban, a cselekvésben rejlik. A szürke ceruza hegye ezért karcolja élesen a papírt, ezért lyukasztja át a felületet. A többszörösen meghúzott vonalakkal Artaud új emberi lényt kreál, de nem a rekonstruálás, hanem az átlényegítés céljával. Artaud gyakran varázslatos szavakat, megfejthetetlen mátrixokat skiccel, jelezzén, hogy ezek többek mint portrék, az én olvasatomban ezek Artaud lényegibb, archetipikusabb hasonmásai. Artaud szerint „[a] szó szoros értelmében egyik sem műalkotás. Vázlatok, [...] a véletlen, a lehetőségek, a szerencse vagy a sors szabta irányokba végzett fúrások.”²⁵

A tiszta jelenlét lenyomatain keresztül Artaud önarcképei az élők és holtak köztes területéről („vérrel kövezett útról”),²⁶ valamint a pillanat és az örökkévalóság időn kívüli dimenziójából szólnak hozzánk. Utolsó önarcképeiről Artaud ezért is állíthatja, hogy legyőzte a „halál mezejét.” Önarcképei már önmagukban, mintha valami eleve elrendelt, a képzeleten, az idegrendszeren és a zsigereken átható, önmagát vajúdó kegyetlen színház láthatatlan/látható megvalósulásai és testet öltései lennének. Artaud önarcképein a kegyetlen színház legnagyobb kihívása, a tiszta jelenlét megragadása kép formájában reprezentálódik. És ha ez így is van, be kell látni, hogy ez Artaud-t nem nyugtatta meg. Ő a tisztán létező esszencia hasonmásává akart válni. Rajzai nem az egyszerre születő és elmúló pillanatok lenyomatai, hanem a véget nem érő, kegyetlen munkának átmeneti, befejezetlen törekvései. Sőt, mintha Artaud a *Le Théâtre de la cruauté* című színes grafikájával, amelyen négy koporsóban fekvő hasonmás és egy fejetlen amorf figura látható, azt sugallná, hogy ez a kegyetlen munka még a halállal sem ér véget.

Az önarcképeiről ránk szegeződő vibráló tekintet jelen van.

Bibliográfia

- ARTAUD, Antonin. *A könyörtelen színház*. Szerkesztette VINKÓ József. Fordította BETLEN János. Budapest: Gondolat Kiadó, 1985.
- 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. *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.
- DELEUZE, Gilles. „The Schizophrenic and the Little Girl”. In *The Logic of Sense*, szerkesztette Constantin V. BOUNDAS. Fordította Mark LESTER és Charles STIVALE, 82–93. London: The Athlone Press, 1990.
- DERRIDA, Jacques. „A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása”. Fordította FARKAS Anikó, *Gondolat-Jel* 1, 2. sz. (1994): 3–17.
- DERRIDA, Jacques. *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins*. Fordította Pascale-Anne BRAULT és Michael NAAS. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
- DERRIDA, Jacques és Paule THÉVENIN. *The Secret Art of Antonin Artaud*. Fordította Mary Ann CAWS. London: MIT Press, 1998.
- DUMOULIÉ, Camille. *Artaud et Nietzsche: Pour une éthique de la cruauté*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.
- KÉKESI KUN Árpád. „Antonin Artaud és a Kegyetlenség Színháza”. In KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza*, 201–240. Budapest: Osiris Kiadó, 2007.

²⁵ ARTAUD, „Az emberi...”, 109.

²⁶ ARTAUD, *A könyörtelen...*, 194.

Egy másik fátyol széttépése Testkísérletek Samuel Beckett drámáiban

JESZMÁS LÁSZLÓ

Amikor abszurd drámákról beszélünk, megkerülhetetlen a nyelv problémaköre, hiszen az egyik legjellegzetesebb vonásuk az, ahogyan a nyelvet megfosztják eredeti funkciójától, ennek pedig gyakran az lesz a következménye, hogy a szereplők képtelenek egymás megértésre vagy a figyelem fenntartására (mint ez érzékelhető a *Godot-ra váróban* vagy *A játszma végében*). Beckett a szövegeiben tetten érhető nyelvi dekonstrukcióra reflektál, amikor Axel Kaunnak címzett levelében így ír:

„Ténylegesen egyre nehezebb, sőt értelmetlenebb, hogy a hivatal szentesítette angol nyelven írjak. A nyelvem mindinkább fátyolnak látszik, melyet szét kell tépnem, hogy eljussak a mögötte lévő dologhoz (vagy semmihez).”¹

Beckett feltehetően ezen gondolat mentén jutott el addig, hogy francia nyelven kezdett írni: egyrészt egy második nyelven önmaga is kényszerítve volt arra, hogy a lehető legegyszerűbben fogalmazzon, másrészt a francia nyelvet kevésbé érezhette áthalásokkal telítettnek.²

A drámákat és a múltbéli előadások munkafolyamatairól szóló beszélgetéseket, beszámolókat olvasva (származzanak azok Beckett-től, rendezőktől vagy színészekről)

¹ Az Axel Kaunnak címzett levelét Szegedy-Maszák Mihály idézi. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „Kétnyelvűség a huszadik századi irodalomban”, in SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Újraértelmezések*, 101–110 (Budapest: Krónika Nova Kiadó, 2000), 104–105.

² Uo., 102.

felmerül a kérdés, hogy a nyelv mint fátyol összetépése, a „nyelvrombolás”³ nem hasonlítható-e össze a drámákban fellelhető „testrombolással”. Gontarski úgy véli, hogy a test határain túl jelenlévő tudat mindig is foglalkoztatta Beckettet⁴ – amelyhez pont a „test mint fátyol” széttépésével (széttépés alatt érthető redukció, dekonstrukció, fragmentáció) kerülhet közelebb, így a párhuzam – akár szándékos, akár nem – kétségtelen. Ugyanakkor Nyusztay Iván arra jut, hogy a test megszüntetésével maga az én (és így az identitás és tudat) is megszűnik,⁵ így egy olyan kérdés is felvetődik, hogy meddig mehetünk el a testrombolásban úgy, hogy az a tudat és identitás kárára ne menjen, sőt az minél tisztábban megjelenhessen.

Beckett drámaszövegeiben számos olyan eljárás fedezhető fel, melyeket a továbbiakban „testkísérletként” határozok meg. Nem találtam arra vonatkozó utalást az életművében, mikor ő maga kijelentette volna, hogy írásaiban elsődlegesen a testtel akar foglalkozni, azokat kísérleti, új módon megmutatni. (Sőt, feltételezhetően a színházra sem kísérleti műhelyként tekintett, mint számos

³ Szegedy-Maszák Mihály arra a következtetésre jut, hogy „Beckett [...] végső soron, hosszú távon pedig le akarta rombolni, sőt meg akarta szüntetni a nyelvet.” Uo., 105.

⁴ S. E. GONTARSKI, *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's dramatic texts* (Bloomington: Indiana University Press, 1985), 90, <https://doi.org/10.2307/3207704>.

⁵ NYUSZTAY Iván, *Az önazonosság alakváltozásai az abszurd drámában: Samuel Beckett, Harold Pinter és Tom Stoppard* (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2010), 82.

más 20. századi színházi alkotó. A színház sokkal inkább eszköz volt a számára, melyen keresztül emberekkel megoszthatta világát és gondolatosságát, nem csak intellektuális vagy verbális úton. Mindezt ráadásul másokkal – színházi alkotókkal – kívánta elérni.⁶ Ám a művekben konzekvensen megjelenő test-ábrázolásokra erősen jellemzőek az olyan testmódosítások, mint amilyen a fragmentáció vagy a redukció. Ezeknek az extremitása, választékossága és újszerűsége miatt mégis a kísérlet szót érzem a legkifejezőbbnek.

P. Müller Péter a doktori disszertációjában egy teljes fejezetet szentelt annak, hogy megvizsgálja a test felszámolásának és teatralizálásának aspektusait Beckett drámai munkásságában. Az ő gondolatmenetét folytatva igyekszem a következőkben megvizsgálni több Beckett-drámát, nem csak a testi redukció, hanem ezen "testkísérletek" szemszögéből is. A zárógondolatokban pedig arra szeretnék kitérni, hogy gyakorlati, különösképpen játszó szemszögéből milyen hatásai lehettek Beckett testkísérleteinek, illetve milyen gátjai lehetnek annak, hogy a jelen kor színházában megjelenhessenek.

A testkísérleteknek talán a leglátványosabb és egyik legjellemzőbb megjelenése a beckett-i életműben a test redukciója, mely során a testet a szöveg olyan társfogalmaktól fosztja meg, mint a mozgás vagy a létezés. Már a meg nem jelenő *Godot* alakjában is fellelhető ez a redukció, és a későbbi drámaiban gyakran egyre radikálisabb módszereket figyelhetünk meg (mint a *Játék* urnákba kárhozott szereplői, kiknek csak a fejük látható, vagy a szájja redukált *Nem én* főszereplője). Mégis téves lenne Beckett drámai munkásságát mindössze a testredukció progressziójaként értelmezni: bár a *Godot-ra* várvától a *Nem énig* valóban megfigyelhető,

⁶ Vö. John CALDER, *Samuel Beckett filozófiája*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor (Budapest: Europa Könyvkiadó, 2006), 31–32, 38.

hogyan nyer teret a testnélküliség egyre erőteljesebben Beckett drámaiban, mégsem beszélhetünk egy – egész életművet átölő – egyenes, egyirányú folyamatról.⁷ Már csak azért sem, mert már a *Lélegzetben* – mely közel sem az utolsó drámája – eljut a test teljes felszámolásáig. A felmerülő testproblémák és eszközök kategorizálása is körülményes lenne. Például a test hiányának, nem-jelenlétének tematikája felfedezhető a *Lélegzetben* és a *Godot-ra* várvában is, mégis egészen különböző módokon van jelen a két szövegben (ezáltal más hatást és lehetséges értelmezéseket is válthat ki mindkettő). A test és identitás fragmentálása szintén fontos eleme több szövegnek, például *Az utolsó tekercsnek* és az *Ohioi rögtönzésnek*, mégis nehezen összehasonlíthatók a két drámában fellelhető eszközök. A testi fogyatékoságok vagy testtel való küzdelem témája a teljes Beckett életművet átjárja.⁸ Szintén állandó elemnek tekinthető a bezártság mint egyfajta rabság érzete:⁹ legyen az a testnek helyszín, tér, tárgy általi (*A játszma vége, Ó, azok a boldog szép napok!, Játék*), vagy tudat és identitás általi korlátozója (*Az utolsó tekercs*).

Miklósvölgyi Zsolt úgy vélekedik, hogy Beckett-nél „az alapvető tértapasztatlat talán

⁷ P. Müller Péter a teljes beckett-i drámai életművet a test kiiktatására (és egyidejűleg teatralizálására) való törekvésként értelmezi, azonban meglátásom szerint bizonyos drámák nehezen értelmezhetők csupán a test redukciójának szemszögéből (mint az *Ohioi rögtönzés*, ahol inkább "duplikált" főszereplőről beszélhetünk). Vö. P. MÜLLER Péter, *Test és teatralitás, doktori disszertáció* (Pécs: Pécsi Tudományegyetem, 2009), 226.

⁸ Vö. NYUSZTAY, *Az önazonosság alakváltozásai...*, 77.

⁹ Mely érzetet magát a színházi keretek (mint lehatárolt tér) felerősítenek. Vö. MIKLÓSVÖLGYI Zsolt, „»Minden tér szűk nekem«: Beckett klausztrófób tereiről”, *Nagyvilág* 56 (2011): 757–762, 762.

leginkább a bezártság kategóriájával ragadható meg”, ami érzékelhető mind a szövegek nyelvi terén, mind a leírt helyszíneken és tárgyakon, valamint a szereplők testén keresztül is (mint a mozdulatlanságra kárhozott szereplők, legyenek akár saját testi fogyatékoságaik például Hamm vagy a környezet által.)¹⁰ Ezt a (tér)érzetet tovább erősíti a test és az identitás „én”-re fókuszáló és „én”-en keresztüli artikulációja, amely a beckett drámavilágra olyannyira jellemző, hogy bennük a „másik” személy gyakran csak akképpen jelenik meg, mint az „én”-hez hasonló, abból kiinduló és arról leválaszthatatlan entitás.¹¹ A test felbomlása ráadásul rezonál a beckett életművet átölelő végesség- és halál-tematikával. A Beckett-drámákban nem ritkák az olyan szereplők, akik már csak a végüket várják és ugyanakkor próbálják elkerülni is. Rosette C. Lamont „sír szélén támolgó emberi roncs”-nak nevezi Krappot.¹² Rákóczy Anita *A játszma vége* szereplőinek halállal vagy annak gondolatával való szembenezésnek problematikáját tárgyalja tanulmányában.¹³ A drámákban az elkerülhetetlen vég fenyegető gondolatának köszönhetően az „én” megfosztatik a jelenlét abszolút megtapasztalásának lehetőségétől, és így az identitás a testhez hasonló módon csakis problémásan, vagy egyáltalán nem jelenhet meg.¹⁴ Így a beckett testek problé-

maköre szorosan összekötődik a beckett drámavilág tematikájával és atmoszférájával, ahol az élet értelmetlenségéből a nemlét (halál) az egyedüli kiút, és amely nem-létre a szereplők egyszerre vágyakoznak és próbálják elkerülni azt (megtöltve a nemléttel analóg mozdulatlanságot és némaságot – gyakran értelem nélküli, mechanikus – mozgásokkal és hangokkal).

Testkísérletek Beckett drámáiban

A *Godot-ra* várásban a test kérdésének két jelentős fókusza található meg: az egyik magának Godot-nak az alakjában, kinek fizikai hiánya állandó Vladimir és Estragon számára, és aki test nélkül szorongatja a testtel megáldott (vagy megátkozott) szereplőket.¹⁵ Érdekesség, hogy Beckett a kéziratából eltávolított egy olyan részt, mely során Godot papíron, írásban adja meg a találkozás helyszínét és idejét. Ennek a fizikai cselekedetnek a kihagyásával a testnélküliséget erősíti fel és tágítja ki a színpadi kereteken túlra.¹⁶ Ettől függetlenül lehetséges olyan értelmezés, mely szerint Godot létezik mint valamiféle testtel rendelkező (emberi) élőlény, mindössze nem jelenik meg. Ámbár, ha valamiféle transzcendentális vagy absztrakt, elvont entitásként tekintünk rá, a testtel való rendelkezés másodlagos kérdéssé válik. Azonban bármilyen feltételezés ellenére nem válik sem vizuálisan, sem auditív módon érzékelhetővé, nem jelenik meg a színpadon, így nézői-befogadói szemszögből tekinthető testnélkülinek. Mindazonáltal, amennyiben hiszünk a Fiú szavainak (aki ilyen szempontból Godot testének meghosszabbításaként, testének helyettesítőjeként interpretálható),

¹⁰ Uo., 757.

¹¹ NYUSZTAY, *Az önazonosság alakváltozásai...*, 12–13.

¹² Rosette C. LAMONT, „Proust és Beckett, avagy az idő két létezési módja”, ford. TÖRÖK Gábor, *Nagyvilág* 38 (1998): 403–412, 406.

¹³ RÁKÓCZY Anita, „Közelítések »A játszma végé«-hez: Samuel Beckett drámája, rendezései és színházi jegyzetei”, *Holmi* 25 (2013): 603–615, 605–607.

¹⁴ Vö. Steven CONNOR, „»Ezen és ezen a napon... ebben a világban«: Beckett radikális végessége”, ford. MIHÁLYCSA Erika, *2000* 25, 12. sz. (2013): 55–65, 56.

¹⁵ S. E. GONTARSKI, „The Body in the Body of Beckett's Theater”, *Samuel Beckett Today* 11 (2001): 169–177, 169, <https://doi.org/10.1163/18757405-01101022>.

¹⁶ TÖRÖK Gábor, „Samuel Beckett és a »Godot«”, *Holmi* 5 (1993): 179–190, 180.

úgy Godot létezése (ellenben manifesztációjának formájával) megkérdőjelezhetetlen.

A kései *Ohiói rögtönzéssel* vélek felfedezni párhuzamot a Fiú szerepe kapcsán: bár ott egy vizuálisan is két részre osztott szereplővel találkozunk, itt mindössze annyit feltételezhetünk, hogy egy testvérpárról van szó (már ha elhisszük a Fiúnak, hogy valóban legalább ketten vannak). Azonban nem lehetünk biztosak benne, hogy melyik felvonásban melyikük jelenik meg:¹⁷ hiszen állítása szerint nem ő volt itt tegnap, bár ugyanúgy néz ki, azonban abban sem képes bizonyosságot nyújtani, hogy esetleg testvére járt itt az előző nap. Így lehet, hogy a két fiú azonosnak tekinthető. Tovább erősíti ezt a zavart az, hogy a távol maradt testvérről mindkét esetben negatív információk derülnek ki: az első felvonásban az, hogy Godot veri, a másodikban pedig az, hogy beteg. Ezek az állítások akár ok-okozati kapcsolatba is állíthatók a szöveg interpretálása folyamán.

A dráma testproblematikájának másik fontos aspektusa a jelenlevő, megjelenő szereplők teste: szerencsétlen, saját fogyatékkal küzdő emberek ezek, akik olyan hétköznapi cselekvésekben is hátráltatottak, mint mondjuk egy cipőnek a levétele vagy a vizelet.¹⁸ Ezek a romlásban lévő testek ugyan szcenográfiai, technológiai eszközökkel még nincsenek különösebb módon módosítva, de az alapvető élettani fogyatkozást

¹⁷ Ezen a ponton egyébként felmerül a szövegváltozatok problémája is: az eredeti francia szöveg szerzői utasítása a fiú 2. felvonásbeli megjelenéséről így szól: „Entre à droite le garçon de la veille.” Ennek megfelelően a magyar fordításban azt olvashatjuk, hogy „Jobbról belép az előző esti fiúcska.” Ez az utasítás így magában hordozza, hogy a két fiú ugyanaz. Mindazonáltal Beckett által elévített angol fordításban ez a meghatározás már kikerült, és csupán annyit találunk, hogy „Enter boy right.”

¹⁸ P. MÜLLER, *Test és teatralitás*, 231.

(első körben nyelvi eszközökkel) tematizálják. Ezek a testi gyengeségek gyakran tréfa tárgyát képezik a szövegben,¹⁹ és nem csak a befogadó szórakozhat rajta, hiszen például a darab azon részében, ahol Estragon és Vladimir Luckyt szemügyre veszi – listázzák és megvitatják minden testi hibáját, akár egy vásári loét – akkor ők maguk is reflektálnak rájuk. A dráma négy fő karaktere közül egyedül az első felvonásbeli Pozzo az, aki mentesnek tűnik a testi hibáktól, ugyanakkor a második felvonásban már vak emberként tér vissza. Ezáltal a testi fogyatékoság nem csak mint egy konstans állapot jelenik meg, hanem mint változás, amely bármikor utolérhet bárkit. A jóból rosszba való váltás ritka pillanat Beckett világában²⁰ (ellentéte pedig elképzelhetetlen), rá sokkal inkább a rosszából még rosszabb helyzetbe való kerülés (mint az *Ó, azok a szép napok!* Winnie-je) vagy a szenvedés mint abszolút konstans, időtlen állapot megjelenítése jellemző (mint a *Játékban*, ahol a szenvedés – az ismétlődés okán – végtelenítettként értelmezhető).

A *játszma vége* szereplői már sokkal közelebb állnak a testi-fizikai létezés minimumához, mint a *Godot-ra várva* szereplői. Ők gyakorta már képtelenek alapvető cselekvéseket végrehajtani – saját testük rabjai: a legegységelműbb példa erre talán a mozgásérült és vak Hamm, de hozzá hasonló – bár valamennyivel komikusabb – állapotban van Clov, aki (Hamm helyzetével ellentétben) az ülésre képtelen. Az emberi méltóság nekik még valamennyire megadatott, szemben Hamm felmenőivel, Nagg-gel és Nell-lel, akik kukába vannak kényszerítve, ott élik életüket, és bár időnként előbújnak onnét,

¹⁹ A (nyílt) humor alapvetően is sokkal erősebben jellemzi Beckett ez időbeli művészetét, mint a késeiét.

²⁰ Ami természetesen az egyre rövidülő szövegeknek is betudható, hisz így egyre kevesebb időt ölelnek fel, egyre kevesebb teret nyújtva bármiféle (lehetséges) változásnak.

azt végső soron sosem hagyják el. Ők bizonyos értelemben már a darab kezdete előtt átlépték a halál küszöbét.²¹ Így a (tetsz)-halotti állapot (mely olyan, mint a nemlét, ezáltal a testnélküliséget megközelíti) több szereplővel kapcsolatban is felmerül.²² Tovább bonyolítja a kérdéskört, hogy végül Nell valóban elhalálozik.

Ebben a felállásban kétségkívül Clov a legdinamikusabb szereplő: bár színpadi és drámai kompozíció alapján Hamm van középpontban, Clov az egyetlen, aki képes eljutni a konyhába,²³ képet alkotni a külvilágról az ablakokon át, más tárgyakat (például a játékkutyát) és más szereplőket (például Hammet a fal mentén) mozgásba lendíteni. Számára ott van a drámából (vagy legalább annak teréből) való kilépés lehetősége, hogy otthagyja Hammet, aki folyamatosan emlékezteti őt a saját teste feletti (még megmaradt) kontroll elvesztésének eshetőségére. Clov veszíthet a legtöbbet, pont azért, hogy (testileg) nincs még az enyészet végpontján.

Ez a kontrollvesztés párhuzamba állítható a dráma bunkerszerű (vagy koponyaszerű)²⁴

²¹ Hiszen maga a kuka magában hordoz egyfajta koporsó értelmezést, de talán még erősebb az a pillanat, mikor Clov megállapítja Nellről, hogy nincs pulzusa.

²² Steven Connor – bár a *Molloy* kapcsán említi meg eredetileg – állítása valamennyi beckett, így *A játszma vége* szereplőire is ráhúzható: „Beckett-nél [...] a végesség nem mindig esik közvetlenül egybe a halandósággal, [...] maga a halál el van bizonytalanítva Beckett műveiben: valaki szenvedhet a halál, halottság állapotától, de nem eléggé ahhoz, hogy el is lehessen temetni.” CONNOR, „Ezen és ezen a napon...”, 56.

²³ Melyről, akárcsak a külvilágról, a befogadó szintén csak Clovon keresztül szerezhethet ismereteket. Vö. MIKLÓSVÖLGYI, „Minden tér szűk nekem...”, 760.

²⁴ RÁKÓCZY, „Közelítések...”, 605.

terével is, mely – szemben a *Godot-ra várva* nyílt helyszínével – végtelenül klausztrófób érzést kelt. Ugyanakkor a Clovon keresztül megismert külvilág sem jobb, hiszen voltaképpen egy posztapokaliptikus látványt tár a befogadó elé, amely így egyszerre ellentétes és párhuzamba állítható a belső térrel, mely halálallúziókkal van tele.²⁵ A bezártságot pedig tovább növeli Nell és Nagg léte, a két kuka.²⁶ Így az alapvetően zárt téren belül kialakulnak még szűkösebb zárt terek, így a „testi börtön” metaforához erősen hozzájárul maga a színpadi/drámai tér is.²⁷ Érdekes, hogy a különböző szövegváltozatok arra mutatnak rá, hogy Beckett erre a klausztrófób érzésre csak ráerősített élete során: míg a korábbi szövegváltozatban számos színházi metautalás található (mint amikor a meszelatóval Clov a közönségre pillantva lelkesedéstől őrjöngő tömegről beszél),²⁸ addig ezeket az utalásokat kihúzta két (berlini és londoni) rendezésekor.²⁹ Ezzel Beckett nem pusztán esetleges komikus pontokat távolított el drámából, hanem magát a teret is teljesen lezárta. Mindezek által *A játszma vége* egyszerre erősít rá a testtel való küzdelem tematikájára, és kezd el egyre drasztikusabb, testredukciós eszközöket használni, így akár

²⁵ Uo.

²⁶ Mely két kuka egyszerre párja és ellentéte a két szimmetrikus ablaknak: míg egyik a kiút lehetőségét mutatja fel (bár annak kérdésével, hogy bármivel is jobb ez a kiút mint az itteni bezártság, Clov is végig küzd a dráma során), addig a kukák a bezártság érzését katalizálják. MIKLÓSVÖLGYI, „Minden tér szűk nekem...”, 760.

²⁷ Uo.

²⁸ SAMUEL BECKETT, „A játszma vége”, ford. KOLOZSVÁRI GRANDPIERRE Emil, in SAMUEL BECKETT, *Összes Drámái: Eleutheria*, 103–151 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2006), 121.

²⁹ RÁKÓCZY, „Közelítések...”, 610.

a *Godot-ra várva* „folytatásának”, eszkalálódásának is értelmezhető.³⁰

Ezzel szemben Az *utolsó tekercs* a testkísérletek új módszereit tárja elénk. Krapp nincs teljesen egyedül saját monodrámájában, hiszen a hangszalagok által több alakváltozata is szóhoz jut, akik egymásra és egyéb személyekre is utalnak és reflektálnak – így alakítván ki dialógust.³¹ Beckett-nél ezáltal ebben a drámában valósul meg először egyértelműen (de nem utoljára) egy identitásnak a többé válása.³²

Krapp a múltbéli jelenben keres valamit, ami a saját jelenére releváns lehet.³³ Ezt a dráma végén fedezi fel, a „Búcsú a szerelemtől” részben, amely teljesen ledermeszti őt. Talán kijelenthető, hogy ez a leginkább érzellemmel teli rész az összes Beckett drámában,³⁴ ahol éppen a testiség kerül előtérbe (már magában a felvázolt szituációban is, mely

³⁰ Érdekesség, hogy egyéb módon is tekinthető *A játszma vége* a *Godot-ra várva* „folytatásának”. Beckett nyilatkozta Roge Blinnek és Jean Martin-nak, hogy Ham és Clov valójában Vladimir és Estragon idősebb korukban, életük végén. GONTARSKI, *The Intent of Undoing...*, 42.

³¹ LAMONT, „Proust és Beckett...”, 406.

³² Vö. „Beckett a technológia révén voltaképpen a doppelgänger dramatikus hagyományát éleszti fel”. P. MÜLLER Péter, „Bővülő technológiák – szűkülő fókusz: Auditív és vizuális eszközök és műfajok szerepe Samuel Beckett performatív műveiben”, *Jelenkor* 65 (2022): 104–110, 107.

³³ Vö. CONNOR, „»Ezen és ezen a napon...”, 58.

³⁴ Különösen azért, mert a szerelmespárok Beckett történeteiben nem lehetnek együtt (lásd *A játszma vége* vagy *Ó, azok a szép napok!*), és – bár a színpadon, vizuálisan itt sem történik ennek ellenkezője – itt mégis egy romantikus együttlét (melynek sikeressége kérdéses) idéződik fel. Vö. LAMONT, „Proust és Beckett...”, 408.

során a nádasba fúródik a bárka),³⁵ és ezáltal az értelem nem tud megküzdeni vele.³⁶

Ez a hangszalagokkal történő játék számos interpretációt és asszociációt indíthat be a befogadó számára: reflektál az emberi test és lét múlandóságára, amit különböző módokon megpróbálhatunk konzerválni. Hiszen a rögzítés aktusával nem csak egy hang válik elérhetővé az utókor számára, hanem egy bizonyos entitás, egy bizonyos tudat is, amely máskülönben a jelen pillanat elmúlásával szertefoszlana. A rögzítés pillanatában az én egy szegmense leválasztódik a testről, így az én kettéválik. Azonban ezek mindössze a jelen élő pillanatából keletkezett halotti maradványok,³⁷ vagy ha úgy tetszik, ürülékek (melyre a főszereplő neve is utal):³⁸ az emlékezést elősegítik, viszont a testi tapasztalás, a jelen pillanat újraélése lehetetlen marad. Ezáltal Krapp mintha saját holttestével – vagy kísérteteivel – kerülne szembe az újrachallgatások során:³⁹ ott vannak bennük életének nyomai, ugyanakkor mozdulatlanok és cselekvőképtelenek. Mindez tetézi azt, hogy a darabnak a legközpontibb eleme (kvázi másik főszereplője)⁴⁰, a lejátszó maga is egy élettelen tárgy. Ez lehetővé teszi, hogy más tárgyak, a hangszalagok – melyek a dráma szempontjából szövegek is egyben – „életre keljenek.”⁴¹ Ezeket keresztül a különböző entitások egymástól függetlenül reprezentá-

³⁵ NYUSZTAY, *Az önazonosság alakváltozásai...*, 66.

³⁶ LAMONT, „Proust és Beckett...”, 408.

³⁷ P. Müller Péter a dráma ezen aktusát ebből kifolyólag úgy jellemzi, hogy „a szubjektum tárgyiasulását, élő személyből holt anyaggá válását követhetjük nyomon.” P. MÜLLER, *Test és teatralitás*, 237.

³⁸ LAMONT, „Proust és Beckett...”, 406.

³⁹ P. MÜLLER, „Bővülő technológiák...”, 107.

⁴⁰ Mely mellé még harmadik szereplőnek maga az *Idő* is értelmezhető. LAMONT, „Proust és Beckett...”, 407.

⁴¹ P. MÜLLER, „Bővülő technológiák...”, 107.

lódhatnak, melyek ugyanakkor sosem találkoznak egymással, csak Krappben történhet meg az ütköztetésük.⁴² A lejátszó egyben Krapp testének, vagy még inkább az elméjének és identitásának egyfajta protézise: emlékező képességének hanyatlását hivatott ellensúlyozni, így emlékezete mindaddig nem vész el, míg képes megtalálni a megfelelő szalagokat.⁴³ Azonban bármit is tesz, a tekercek által artikulálódó entitások mozdulatlanok, sőt, testnélküliek maradnak. Így a dráma értelmezhető a Steve Connor által taglalt végesség elleni küzdelemként is.⁴⁴ Ennek a küzdelemnek az értelmetlenségét példázzák azonban a szereplő(k)ben is fellelhető identitás-szakadások: Krapp szánja múltbeli énjait, fiatalkori ostobaságnak tartja azok gondolatait. Ezáltal a saját múltját tagadja meg, és így saját létezése és identitása kerül válságba.⁴⁵

Ezekből kifolyólag úgy vélem, hogy *Az utolsó tekercs* az első dráma, amelyben Beckett magát a testet (és általa az identitást) központi kérdéskörre teszi, dekonstruálva azt. Ráadásul nem csupán a fikciós világának építésével vagy nyelvi eszközökkel éri ezt el (melynek nyomai már a *Godot-ra váróban* vagy *A játszma végében* tapasztalhatók voltak). Ebben a darabban kezd el ráadásképp a színházi fényekkel is játszani Beckett (azáltal, hogy miként lép be és ki a fénytócsából Krapp, azaz mikor válik láthatóvá és mikor nem),⁴⁶ mely aztán valamennyi drámájának egy általános eszköze lesz.

Az *Ó, azok a szép napok!* messzemenően a legteátrálisabb Beckett korai, nagyobb lélegzetvételi drámái közül, melyben a test és mozgás korlátozásának és redukciójának

(valamint a nyelv szétzilálásának, különösen a második felvonásban) olyan formáját vetíti előre, mint amelyet később például a *Nem énben* fedezhetünk fel.⁴⁷

Winnie helyzete *A játszma végében* található szülők helyzetére emlékeztethet, az ő bezártságuk továbbvitelének tekinthető a darab, mely bezártság ráadásul a második felvonásra radikálisan súlyosbodik.⁴⁸ Winnie helyzetével ellentétesen, ám abból adódóan egyik legfőbb szándéka, hogy mindinkább észrevettesse magát. Erről árulkodhat az öltözéke, a mély dekoltázsa, a szépítkezés akciója. Önmaga megmutatásán keresztül igazolhatja még fennmaradt létezését és identitását, mindez pedig rezonál annak a teatralitásnak a motívumával, melyben mint szereplő, az abszurd helyzetbe van kárhóztatva a befogadó számára. Vele ellentétben Willie nem tart igényt sem arra, hogy Winnie-t lássa, sem arra, hogy megmutassa önmagát.⁴⁹ Erről árulkodik, hogy a darab jelentős részében háttal ül neki, sőt, akár vissza is vonul odújába – az odú értelmezhető anyaméhként is, amelybe fontos, hogy éppen fenékkal vagy fejjel előre megy be. Willie motivációja épp ezért kevésbé válik nyilvánvalóvá, de feltételezhetjük, hogy ő az abszurd drámai szituációból szeretne menekülni, mely menekülés Winnie-vel együtt lehetetlen. Ily módon a darab vége többféleképpen értelmezhető: Willie vagy egy egyszeri próbát tesz arra, hogy kiszabadítsa a nőt (noha ezt kétlem), vagy cselekvése szimbolikus aktus arra, hogy a nő mellett legyen, beletörődve közös sorsukba, vagy pedig a revolver felé indul meg, hogy véget vessen kettejük rabságának. Az, hogy próbálkozása sikertelen, helyzetük konstans determinisztikus voltát erősíti. Kettejük oppozíciója továbbá abban is felfedezhető, hogy a dráma nélkülöz

⁴² BALASSA Zsófia, „Az emlékezés tévedései Beckett és Stoppard drámáiban”, *Literatura* 39 (2013): 174–179, 175.

⁴³ BALASSA, „Az emlékezés tévedései...”, 176.

⁴⁴ CONNOR, „»Ezen és ezen a napon...”, 56.

⁴⁵ VÖ. LAMONT, „Proust és Beckett...”, 411.

⁴⁶ P. MÜLLER, „Bővülő technológiák...”, 107.

⁴⁷ P. MÜLLER, *Test és teatralitás*, 234–235.

⁴⁸ VÖ. NYUSZTAY, *Az önazonosság alakváltozásai...*, 43.

⁴⁹ VÖ. *uo.*, 56.

bármiféle romantikát (sőt, a második felvonásban már bármiféle kapcsolatot),⁵⁰ és a testi közeledés elé is leküzdhetetlen akadályok hárulnak.

Az első felvonásban, mikor még Winnie deréktól felfelé képes mozgásokat végezni, karjait használni, a tárgyaknak – mely tárgyakhoz valamennyi beckett-i szereplőt mindig is különös, gyakran intim viszony fűzi – sokkal jelentősebb szerepük van.⁵¹ A drámai szituációban elsősorban az a szerepük, hogy legyen Winnie számára valami, amivel lefoglalhatja magát.⁵² Anyagiságuk, életteleniségük okán a tárgyak a test ellentétéként is értelmezhetők,⁵³ ugyanakkor reflektálnak rájuk: olyan hétköznapi tárgyak jelennek meg, melyek a test retusálására hivatottak (fogfeke, hajkefe), vagy a nem tökéletesen funkcionáló test korrigálását célozzák meg (szemüveg), vagy amelyek magának a testnek a megsemmisítésére hivatottak (revolver).⁵⁴ Ezáltal ebben a drámában is tematizálódik a test múlandósága és tökéletlensége.

⁵⁰ Egy Alan Schneidernek címzett válaszlevelben fejti ki Beckett, hogy Willie viselkedése semmilyen módon nem kötődik Winnie cselekedeteihez, szavaihoz (hiszen még az sem biztos, hogy hallja egyáltalán), így ha részéről bármi is Winnie-re történő reakcióként értelmezhető, az inkább a véletlen művének tekinthető. Samuel BECKETT és Alan SCHNEIDER, *No Author Better Served: the Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*, szerk. Maurice HARMON (Cambridge: Harvard University Press, 1998), 108, <https://doi.org/10.2307/j.ctv22jntpr>.

⁵¹ NYUSZTAY, *Az önazonosság alakváltozásai...*, 45.

⁵² Szintén egy válaszlevelében fejti ki Beckett. BECKETT és SCHNEIDER, *No Author Better Served...*, 103.

⁵³ És Winnie akciói is ezen tárgyakra irányulnak, nem pedig elérhetetlen, emberi párja felé.

⁵⁴ P. MÜLLER, *Test és teatralitás*, 235.

Winnie mozdulatsorai egyfajta koreográfiára emlékeztethetnek minket: az ismétlődő és ellentétes irányú (például tárgyak felvétele-letétele) mozgásokat erősen megszerkesztett precizitással és érezhető ritmikával határozzák meg a szerzői instrukciók. Ebben a koreográfiában Winnie helyzetéből adódóan minden apró mozdulatnak különös jelentősége van.⁵⁵ A második felvonásban, mikor Winnie már csak szeme mozgatására képes, nem látható testrészei a tárgyakhoz közelítenek. Hozzájuk hasonlóan már élettelennek tekinthetők,⁵⁶ és noha láthatatlanul még jelen vannak, jelenlétük értelmetlen, hisz nem képesek betölteni eredeti funkciójukat.⁵⁷ Ebben a szituációban már csak látása és hallása segíthet abban, hogy bizonyosságot szerezzen a körülötte lévő világról, így Willie létezéséről is. Ebben a helyzetben válik drasztikusan fontossá saját láthatóságának, vagyis saját létezésének kérdése.⁵⁸ Ráadásul itt azokról a szemekről beszélünk, melyekről Winnie ekképpen nyilatkozik: „Szemek lebegnek... Látom, amint békésen becsukódnak... hogy békeességben láthassanak. (Szünet) Nem az én szemeim. (Mosoly) Már nem.”⁵⁹ Ez egy olyanfajta identitásválságra utal,⁶⁰ mely kísértetiesen emlékeztet Beckett későbbi *Nem én* című drámájára.

Fontos, hogy Winnie testéhez kapcsolódó problémái nem fejeződnek ki általa: míg a *Godot-ra várásban* és *A játszma végében* a szereplők tudatában vannak saját testi nyomoruknak, addig Winnie – noha immelámmal szóba hozza saját helyzetét, vagyis

⁵⁵ NYUSZTAY, *Az önazonosság alakváltozásai...*, 46.

⁵⁶ Vö. uo., 77.

⁵⁷ Vö. uo., 47.

⁵⁸ Vö. uo.

⁵⁹ Samuel BECKETT, „Ó, azok a szép napok!”, ford. KOLOZSVÁRI GRANDPIERRE Emil, in BECKETT, *Összes Drámái...*, 153–193, 184.

⁶⁰ Mely saját teste kontrolljának elvesztéséből is eredeztethető akár.

tisztában van vele – oly módon viselkedik, mintha az a világ legtermészetesebb állapota lenne.⁶¹ Ezért érdekes az utolsó emberpárra való visszaemlékezés,⁶² kik (mint megannyi beckett-i szereplő) nem jelennek meg. Ők a helyzetből kívülálló és így annak abszurdítására racionálisan rálátó perspektívát jelentenek. Az olvasóban vagy nézőben felmerülhet az az egyszerű kérdés, hogy Willie miért nem ássa ki valahogyan Winnie-t.⁶³ Ezáltal Winnie sorsa determinisztikusnak tűnik, hiszen akik az adott szituációban benne vannak (Winnie és Willie), nem gondolkodnak ilyesmin, hiszen feltehetően az ő szemzőgükből ez olyan értelmetlen kérdésnek tetszik, mint hogy egy levágott fej miért nem növeszt újra testet.

Az *Ó, azok a szép napok!* így széles eszköztárral teatralizálja a testet: maga a drámai szituáció és a test redukciója már önmagában meghatározza annak központiságát, a korlátozott mozgás- és helyváltoztatás-lehetőségek, a test és a tárgyak közötti ellentét, egymásrautaltság és egymásnak megfeleltetés (mely során végezetül a test maga is csak kiállítási tárgyként értelmezhető a befogadó számára)⁶⁴ pedig katalizálja a teatralizációt.

A testredukció radikális végpontjának tekinthető a *Lélegzet*, Beckett legrövidebb drámája.⁶⁵ Itt azonban nem csak a testfogyatkozás érhető tetten: maga a nyelv is megszűnik, és test hiányában bárminemű

cselekvéstől és mozgástól is mentes a színdarab.⁶⁶ Mindössze három (valójában kettő) legösztönösebb, a létezéshez nélkülözhetetlen hang hallható: a születéssel járó felsírás,⁶⁷ ami a kezdő- és végpontot jelöli meg egyszerre a drámában, a lélegzetvétel pedig a jelenben való létezés tanúbizonysága. Ám ezek is csupán felvételtől hallhatók. Így a testnek a közelsége semmilyen módon nem érzékelhető, az mindössze egy médiumon keresztül, közvetett módon válik feltételezhetővé. Így a radikális testhiány radikális identitáshiánnyal társul,⁶⁸ melyet a nyelv és racionalitás hiánya a preverbalitás ösztönyszerűségével szemben felerősít.

A szöveg egyik általános értelmezése, hogy az a születés–élet–halál hármas szerkezetét mutatja meg – mely interpretációt a feljövő, majd lemenő fény tovább erősít.⁶⁹ Ez az értelmezés magába foglalja a létezés és ezáltal az identitás végtelen összesűritését, hiszen instrukciók alapján az egész előadás

⁶⁶ Uo., 52.

⁶⁷ A magyar fordításban „kiáltás” szerepel, miközben az angol változat magyarázó részében Beckett a „vagitus” szóval pontosítja az angol „cry” szót, amivel egyértelműen utal az újszülött első sírásának hangzására. Uo., 59. Ugyanakkor a drámaszöveg 1. és 3. pontjában, tehát a „főszövegben” Beckett a „cry” szót használja, csak a szöveget magyarázó részben olvasható a „vagitus”. A „cry” önmagában utalhat sírásra és kiáltásra – és lehetséges, hogy első hallásra inkább emlékeztethet minket az utóbbira, amely egyébként a halál pillanatát is jobban magában foglalhatja. Vö. KADA Júlia, „Leltár harmincöt másodpercben”, *Nagyvilág* 15 (1998): 1264–1265, 1265.

⁶⁸ Hiszen ily módon a hangot eredetileg kibocsátó személy bárminemű jellemvonásáról nem, vagy csak bizonytalanul lehet következtetéseket levonni. NAGY, „A transzgresszív testtapasztalat...” , 66.

⁶⁹ Vö. uo., 58.

⁶¹ P. MÜLLER, *Test és teatralitás*, 235.

⁶² Kiknek drámai teren túli létezése magában hordoz egy godot-i vonást. Noha kevésbé relevánsak a drámai szituációra nézve, mégis egy alternatív életmód ígérését lebegtetik a háttérben, hogy van világ a drámai világon túl is. Vö. NYUSZTAY, *Az önazonosság alakváltozásai...*, 60.

⁶³ Vö. uo., 53.

⁶⁴ Vö. P. MÜLLER, *Test és teatralitás*, 236.

⁶⁵ NAGY Gabriella Ágnes, „A transzgresszív testtapasztalat negációja: Samuel Beckett: *Lélegzet*”, *Alföld* 66, 11. sz. (2015): 51–71, 51.

nagyjából 35 másodpercig tart. Azonban az értelmezés azon a ponton megbicsaklik vagy legalábbis pontosításra szorul, hogy a két kiáltás (mely a két végponton található) megegyezik egymással. Ily módon a drámában a születés és a halál összekapcsolódik, hiszen egy jel jut két jelölőre. Továbbá fontos elem, hogy a fény sosem alszik ki egészen: ily módon még egyfajta reinkarnáció is interpretálható. Ebben az értelmezésben persze továbbra is jelen van, hogy egy szemétdombbal azonosítható a világ, hiszen míg a hang nem, addig a tér teljesen statikus marad.

Nagy Gabriella Ágnes helyesen állapítja meg, hogy a dráma (különösen annak kontextusának hiánya, nyelv- és testnélküliségének köszönhetően) egy terjedelmes projekciós felület, melyet eléggé sokféleképpen lehet interpretálni, ám a születés élménye kétségkívül kulcsszerepet játszik benne.⁷⁰ Beckett testnélküli drámája tematizálja az ember életének legelemibb, legősibb, első és utolsó testtapasztalatát.⁷¹ Így nem csak teatralizált módszerekkel (mint a színpadon nem megjelenített test és az annak hiányát felerősítő hanghatások) jelenítődik meg a testnélküliség, hanem a dráma központi problémája lesz, a szöveg céltudatosan tematizálja azt, így meglátásom szerint (radikalizmusa révén is) ebben a drámában forr össze leginkább a test problémája a szöveg tematikájával.

A *Nem én* című drámában tapasztalhatjuk meg talán a test megcsonkításának legradikálisabb példáját (amennyiben a test totális felszámolását nem csonkításként, hanem azon túlmenő aktusként értelmezzük). Lehet, nem is csonkításról kellene már beszélni, hanem a test, az egyén fizikai valójának abszolút minimalizálásáról, hiszen egy száj

⁷⁰ Uo.

⁷¹ Nagy Gabriella Ágnes megfogalmazásában a születés maga a „testet öltés” aktusa, így a halál értelmezhető a „testetlenné válás” aktusának. Uo., 59.

tekinthető a főszereplő korpuszának.⁷² De ezen a ponton nehezen tekinthető már bármiféle (emberi) személyként. Beckett egy Alan Schneidernek írott válaszlevelében is már csak akképpen hivatkozik a szájra, mint egy tisztán színpadi entitásra.⁷³

Ráadásul a testi redukcióval párhuzamosan az identitás és annak kapcsolata a (még megmaradt, parányi) testtel⁷⁴ is krízisbe kerül: Beckett előszeretettel használ több drámája során széttöredezett, akadozó nyelvezetet (*Ó, azok a szép napok!* második felvonása, *Játék*), de talán nincs más olyan drámája, amely ilyen szinten tematizálná a(z) (fragmentálódott) identitás (ön)kifejezésének lehetetlenségét.⁷⁵ Talán ebben a szövegben valósul meg leginkább az a nyelvhez való viszony, melyet korábban Axel Kaunnak fejtett ki Beckett.⁷⁶ Ráadásul maga a beszéd ritmu-

⁷² P. MÜLLER, *Test és teatralitás*, 239.

⁷³ Mindezzel el is zárkózva attól, hogy bármi egyebet meg tudna osztani azon túl, ami le van írva a szövegben. BECKETT ÉS SCHNEIDER, *No Author Better Served...*, 283.

⁷⁴ Amely testről, parányiságát tekintve, egy előadás során nézőként feltehetően nehéz megállapítani, hogy mit is látunk pontosan – legalábbis erről a felfedezésről számol be Alan Schneider a próbafolyamata során. Uo., 279.

⁷⁵ Gontarski értelmezésében a darab a pszichológiai értelemben vett dualizmust (mely értelmezésben az elme és az agy két külön entitásként értelmezendő) és az alternatív személyiségeket (mely szerint a tudat különböző aspektusai egymástól szinte független személyekké válhatnak) tematizálja. GONTARSKI, *The Intent of Undoing...*, 172.

⁷⁶ „Mivel egy csapásra nem tudjuk kikapcsolni a nyelvet, legalábbis semmit ne mulasztunk el, hogy minél rosszabb hírbe keverjük. Addig fúrjunk lyukakat belé, míg a mögötte lappangó valami vagy semmi át nem kezd szüremkedni.” Szegedy-Maszák Mihály

sa is ráerősít a skizofrénszerű nyelvezetre.⁷⁷ Beckett levélben fejezte ki Alan Schneider számára, hogy az ő fejében ez a monológ egy ritmikus, lázas, siető hangon szól, mely nem törekszik az értelmezhetőségre.⁷⁸

Ezt a töredezettséget fokozza a *Száj* állandó megtorpanása és meghátrálása, mikor elhagyná a nyelvtani 3. személy használatát és kimondaná azt, hogy „én.” Ez voltaképpen saját maga identitásának elutasítása. Azonban ez a fajta tagadás világít rá legjobban arra, hogy ez az elme nem tudott (vagy talán nem is tud) teljes mértékben leválasztódni önmaga identitásáról – hiszen a kettő dualitásából eredő konfliktus világít rá mindkettő jelenlétére. Hasonlóan értelmezhető maga a *Száj* mint a szereplő korpusza is:⁷⁹ azáltal, hogy jelenlétével leválasztódik a testről és önálló életet él, teatralizálja a test kérdéskörét, melyben a test többi része (távolmaradása okán) képtelen az önkifejezésre – így mindössze a verbális kifejezés lehetősége marad, amely szintén csak tökéletlenül tud megvalósulni.

A háttérben lévő hallgató figura azonban mintha kettős szerepet játszana: ő is része valamennyire ennek a világnak (színpadi pozícióját tekintve – ugyanakkor azon belül is pódium által kiemelt, elkülönített), azonban sokkal emberibb is a „főszereplőnél”. Mozdulatlanságban felnagyítja a színpad statikusságát, négy rövid mozdulata pedig mintha nem adna semmit a drámához, és mintha csak azért volna ott, hogy a beckett világra jellemző másiktól való elidegenedés megtestesüljön benne. Erre lehet következtetni ab-

idézi Beckettet. SZEGEDY-MASZÁK, *Kétnyelvűség...*, 104–105.

⁷⁷ Vö. NAGY Gabriella Ágnes, „A dramatikus szöveg metamorfózisai: Változatok, tekintet és média Samuel Beckett alkotásaiban”, *Filológiai Közlöny* 55, 1–2. sz. (2009): 105–136, 113.

⁷⁸ BECKETT és SCHNEIDER, *No Author Better Served...*, 283.

⁷⁹ P. MÜLLER, *Test és teatralitás*, 239.

ból is, hogy Alan Schneider számára írta egy levelében Beckett, hogy minél zavaróbb, annál jobb.⁸⁰

Testkísérletek a gyakorlatban

Nem meglepő, hogy a beckett szerepek eljátszása gyakran mozdította ki a színészeket a komfortzónájukból. A New York-i, Alan Schneider által rendezett premieren a *Nem én* főszerepét játszó Jessica Tandynek a feje kalodába volt rögzítve, hogy véletlenül se mozdulhasson el, hiszen a fénytechnika szempontjából fontos volt, hogy végig kizárólag a száj legyen megvilágítva.⁸¹ És ez csak egyetlen példa a sok fizikai kihívásra, amellyel a Beckett-színészeknek meg kell küzdeniük. Bizonyos értelemben nevezhető embertelennek is Beckett színháza, már csak azért is, mert gyakran technológiai, scenográfiai eszközök vesznek fel játszó szerepet.⁸² Végző soron valamennyi testkísérlet teatralizálja a színészi testet és előidéz, hogy központi elemmé váljon. Különösen igaz ez a testredukcióra, hiszen valaminek a megszüntetése egyfajta tanúságtétel annak (nem szükségszerű) hiányáról, és így az eltüntetett/megszüntetett dolog a nem-jelenlevés-

⁸⁰ BECKETT és SCHNEIDER, *No Author Better Served...*, 287.

⁸¹ Enoch BRATER, „The 'Absurd' Actor in the Theatre of Samuel Beckett”, *Educational Theatre Journal* 27, 2. sz. (1975): 197–207, 202, <https://doi.org/10.2307/3206113>.

⁸² Mint a fény a *Játékban*, a hangfelvételek *Az utolsó tekercsben* vagy szinte bármi, ami érzékelhető a *Lélegzetben*. De Beckett munkásságát más szemszögből is átjárja a technológia szerepe, például drámáit is több médiumra írta, gondolhatunk a televíziójátékokra és a rádiójátékokra, illetve a filmjére. Vö. Ulrika MAUDE, „»whole body like gone«: Beckett and Technology”, *Journal of Beckett Studies* 16, 1–2. sz. (2006): 150–160, 150, <https://doi.org/10.3366/jobs.2007.16.1-2.13>.

sel ellentétes irányú módon felértékelődik, fókuszba kerül. Ily módon a test felszámolása és egyben annak teatralizációja egyszerre valósul meg.⁸³

Fontos, hogy Beckett nem magát a színeszt igyekezett nehéz, abszurd helyzetbe állítani, hanem „mindössze” a már eleve ilyen szituációban lévő drámai szereplőt szeretne volna a színpadon viszontlátni, ami azonban a színésznek abszurd körülmények közé való helyezését követelte meg.⁸⁴ Elvégre hogy lehetne kényelmesen eljátszani olyan szerepet, amelynek a teste „börtönbe van zárva”, és mindössze a feje létezik már? Hiszen ezekben az esetekben konkrétan a mozgás lehetőségétől voltak megfosztva a színészek (például a *Játékban* vagy a *Nem énben*),⁸⁵ máskor meg a szövegmondás tekintetében nem adott nekik szabadságot és várt el már-már mechanikus működést.⁸⁶ Így nem csak a színészi, önkifejezési szabadságtól érezhették megfosztva magukat a színészek, de alapvető, természetes emberi működésükben is erősen korlátozottnak érezhették magukat. Ráadásul nem csak testileg kényszerítette kellemetlen helyzetbe őket, hiszen mikor rendezett, pszichológiailag sem nyújtott kellőképpen támaszt nekik

a szerepformáláshoz,⁸⁷ elvégre nem hitt a szerepformálás és színjátszás mimetikus módszertanában.⁸⁸ Ezzel szemben gyakorlalti, technikai jellegű tanácsokkal (mint például, hogy pontosan milyen mozgásokat végezzenek vagy milyen ritmusban, hangszínnel mondják az adott szöveget a színészek) mindig bőszén ellátta a színészeket.⁸⁹

P. Müller Péter vélekedik úgy, hogy Beckett kései irodalma sokkal inkább mutat közös vonásokat a posztmodernnel, mint az abszurdal.⁹⁰ Ugyanakkor Nyusztay Iván Beckett valamennyi drámáját képes az abszurdon keresztül értelmezni.⁹¹ Ez a két szemlélet szorosan összefügg: Beckett posztmodern eszközökkel (mint a nyelvi dekonstrukció, testi redukció vagy fragmentáció, melyek egyaránt teatralizálják a nyelvet és a testet, és melyek mind fel vannak erősítve a technikai, scenográfiai eszközökkel is) teszi lehetővé az abszurd megtapasztalását (annak állapotát, mikor az értelem kezd megszűnni és az identitás megkérdőjeleződni és elválni a testtől és tudattól), a színész és a befogadó számára egyaránt. A testi tapasztaláshoz azonban mindenekelőtt a drámák színpadi megvalósulására lenne szükség. Ám Beckett inkább elismert író, mintsem sokat

⁸³ P. MÜLLER, „Bővülő technológiák...”, 105.

⁸⁴ BRATER, „The 'Absurd' Actor...”, 199.

⁸⁵ A *Nem én* New York-i ősbemutatóján a száj szerepét játszó Jessica Tandy-nek kalodába volt rögzítve a feje, hogy véletlenül se tudjon elmozdulni a pontosan beállított fényből, mely csakis a száját tette láthatóvá.

⁸⁶ Brenda Bruce, az *Ó, azok a szép napok!* londoni premierjén Winnie-t játszó színésznő számolt be arról az esetről, mikor Beckett egy metronómot hozott be a próbára, hogy ahhoz igazíthassa a színész beszédének tempóját. John HAYNES és James KNOWLSON, *Beckett képei*, ford. DEDINSZKY Zsófia (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2006), 123.

⁸⁷ Például Jean Martin, aki a *Godot-ra várva* ősbemutatóján játszotta Lucky szerepét, úgy nyilatkozott Beckettről, mint aki „követelt, mindig csak követelt”, és nem a szerep megértését vagy (szabad) színpadi játékot várt el a színészeketől (ami rengeteg színésznek, többek között Jean Martin számára is a szerepformálás metodológiájával ment szembe), hanem annyit, hogy pontosan kövessék az utasításait. TÖRÖK Gábor, „Samuel Beckett és a »Godot«”, 186.

⁸⁸ Vö. VISKY András, „A »lessness« színháza”, *Élet és Irodalom* 43, 9. sz. (1999): 15.

⁸⁹ HAYNES és KNOWLSON, *Beckett képei*, 21.

⁹⁰ P. MÜLLER, *Test és teatralitás*, 224.

⁹¹ NYUSZTAY, *Az önazonosság alakváltozásai...*, 43–101.

játszott, melynek Jonathan Kalb több okát is részletezi. Beckett drámái rendezőellenesnek is tekinthetők a partitúraszerű szövegek miatt. Ez a mai korban, mikor a rendezők minden drámái szöveg előadásán szeretnék otthagyni saját kézlenyomatukat, ellenszenvet válthat ki.⁹² Kalb szerint a jelenlegi (individualista) világ- és kultúraszemlélet is szembemegy a beckett-i világgal.⁹³ Továbbá a Beckett örökségét kezelők sem veszik jó néven a szövegekkel való színházi kísérletezést, ami összeegyeztethető Beckett szövegűséghez való ragaszkodásával.⁹⁴ Továbbá meglátásom szerint az olyan szövegek, mint a *Lélegzet*, számos színházdefiniáció alapján már nem is értelmezhetőek színházként.⁹⁵ Mindez erőteljesen hozzájárul ahhoz, hogy inkább múzeumi tárgyként, kuriózumként tekintsenek rájuk, mintsem élő szövegekként, amelyekkel a 21. század színházalkotói játszhatnának és közölhetnének valamit a világról.

Kalb végül Mac Wellman drámaíró ötletével áll elő, aki szerint legalább tíz évig el kellene felejteni a Beckett drámákat, és csak akkor elővenni újra, mikor már nem „modern klasszikusokként” tekintünk rájuk – vagyis amikor már nem szentimentálisan közelítünk feléjük, és újra megérezhetjük a bennük rejlő kegyetlenséget.⁹⁶ Én másban látom az

utat: színházi alkotók és teoretikusok részéről is az anyaggal való aktív munka a legfontosabb, hogy képesek legyünk bármilyen munkásságnak felfedni a jelenbeli relevanciáját és új megközelítési módjait. Úgy vélem, hogy a testről Beckett színházában még bőven nem mondtak eleget.

Bibliográfia

- BALASSA Zsófia. „Az emlékezés tévedései Beckett és Stoppard drámáiban”. *Literatura* 39 (2013): 174–179.
- BECKETT, Samuel. *Összes drámái: Eleutheria*. Sajtó alá rendezte BARKÓCZI András. Fordította KOLOZSVÁRI GRANDPIERRE Emil, MIHÁLYI Gábor, OSZTOVITS Levente, ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, SZENCEI László és TANDORI Dezső. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2006.
- BECKETT, Samuel és Alan SCHNEIDER. *No Author Better Served: the Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*. Szerkesztette Maurice HARMON. Cambridge: Harvard University Press, 1998. <https://doi.org/10.2307/j.ctv22jntpr>.
- BRATER, Enoch. „The ‘Absurd’ Actor in the Theatre of Samuel Beckett”. *Educational Theatre Journal* 27, 2. sz. (1975): 197–207. <https://doi.org/10.2307/3206113>.
- BROOK, Peter. *Az üres tér*. Fordította KOÓS Anna. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1973.
- CALDER, John. *Samuel Beckett filozófiája*. Fordította ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2006.
- CONNOR, Steven. „»Ezen és ezen a napon... ebben a világban«: Beckett radikális végessége”. Fordította MIHÁLYCSA Erika. *2000* 25, 12. sz. (2013): 55–65.
- GONTARSKI, S. E. „The Body in the Body of Beckett’s Theater”. *Samuel Beckett Today* 11 (2001): 169–177. <https://doi.org/10.1163/18757405-01101022>.

⁹² Vö. Jonathan KALB, „Beckett after Beckett”, *Salmagundi* 160–161, 4. sz. (2008): 140–150, 146.

⁹³ Uo., 150.

⁹⁴ Uo.

⁹⁵ Példának hozható Peter Brook *Az üres tér* szövege, melyben úgy definiálja a színházat, mint egy üres tér, amelyen áthalad egy személy és egy más személy ezt figyeli. Ebből a két pólusú nézetből a *Lélegzet*-ben hiányzik a „téren áthaladó személy”, hiszen nincsen aktív játszó szereplő. Peter BROOK, *Az üres tér*, ford. Koós Anna (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1973), 5.

⁹⁶ Uo.

- GONTARSKI, S. E. *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1985. <https://doi.org/10.2307/3207704>.
- HAYNES, John és James KNOWLSON. *Beckett képei*. Fordította DEDINSZKY Zsófia. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2006.
- KADA Júlia. „Leltár harmincöt másodpercben”. *Nagyvilág* 15 (1998): 1264–1265.
- KALB, Jonathan. „Beckett after Beckett”. *Salmagundi* 160–161, 4. sz. (2008): 140–150.
- LAMONT, Rosette C. „Proust és Beckett, avagy az idő két létezési módja”. Fordította TÖRÖK Gábor. *Nagyvilág* 38 (1993): 403–412.
- MAUDE, Ulrika. „»whole body like gone«: Beckett and Technology”. *Journal of Beckett Studies* 16, 1–2. sz. (2006): 150–160. <https://doi.org/10.3366/jobs.2007.16.1-2.13>.
- MIKLÓSVÖLGYI Zsolt. „»Minden tér szűk nekem«: Beckett klausztrófób tereiről”. *Nagyvilág* 56 (2011): 757–762, 762.
- NAGY Gabriella Ágnes. „A dramatikus szöveg metamorfózisai: Változatok, tekintet és média Samuel Beckett alkotásaiban”. *Filológiai Közlöny* 55, 1–2. sz. (2009): 105–136.
- NAGY Gabriella Ágnes. „A transzgresszív tapasztalat negációja: Samuel Beckett: *Lélegzet*”. *Alföld* 66, 11. sz. (2015): 51–71.
- NYUSZTAY Iván. *Az önazonosság alakváltozásai az abszurd drámában: Samuel Beckett, Harold Pinter és Tom Stoppard*. Budapest: L'Harmattan Könyvkiadó, 2010.
- P. MÜLLER Péter. „Bővülő technológiák – szűkülő fókusz: Auditív és vizuális eszközök és műfajok szerepe Samuel Beckett performatív műveiben”. *Jelenkor* 65 (2022): 104–110.
- P. MÜLLER Péter. *Test és teatralitás*. Doktori disszertáció. Pécs: Pécsi Tudományegyetem, 2009. Hozzáférés: 2023.03.30. http://real-d.mtak.hu/327/1/P_Muller.pdf.
- RÁKÓCZY Anita. „Közelítések »A játszma vége«-hez: Samuel Beckett drámája, rendezései és színházi jegyzetei”. *Holmi* 25 (2013): 603–615.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály. „Kétnyelvűség a huszadik századi irodalomban”. In SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Újraértelmezések*, 101–110. Budapest: Krónika Nova Kiadó, 2000.
- TÖRÖK Gábor. „Samuel Beckett és a »Godot«”. *Holmi* 5 (1993): 179–190.
- VISKY András. „A »lessness« színháza”. *Élet és Irodalom* 43, 9. sz. (1999): 15.

A nemhierarchikus dramaturgiák néhány esete

ZSIGÓ ANNA

Bevezetés

A kutatásalapú színházi alkotófolyamatokban a dramaturgiai munka és az elkészült előadás dramaturgiája is eltérhetnek a klasszikusan ismert formáktól. Az új dramaturgiai megoldások leginkább esettanulmányokon keresztül ismertethetők, mivel egymástól nagyon eltérő, eseti és egyedi kísérletekről van szó. A következőkben azt mutatom be, hogy milyen hagyományai vannak az európai színházi közegben domináns arisztotelészi dramaturgia meghaladásának. Néhány újdramaturgiai irányzat ismertetésével arra szeretnék rávilágítani, hogy a kísérleti színházi alkotómunka folyamata és a létrejött előadások nem önmagukban álló új felfedezések, hanem szintén hagyományba illeszthetők. A kutatás, a kerülőutak, az alkotófolyamat szabályainak újragondolása párbeszédben áll az aktuálisan uralkodó metodikákkal és dramaturgiai megoldásokkal, valamint az arisztotelészi dramaturgiával is. Ahhoz, hogy közelebb kerülhessek saját gyakorlati dramaturgiai munkám, illetve a kortárs dramaturgiai kísérletek működéséhez, először a meghaladás hagyományát kell megvizsgálnom.

A hierarchia fogalmának vizsgálata a színházi alkotófolyamatokban kettős lehetőséggel bír. A színházi alkotás kontextusát és az alkotót körülvevő rendszereket érdemes a hierarchia meglétén vagy hiányán keresztül megközelíteni. A kollektív alkotófolyamatok vizsgálatakor fontos szempont, hogy milyen módszereket használ a közösség a hagyományos hierarchikus művészi munka átforgatására. A reprodukív munka szociológiai fogalma és a művészeti munka (speciálisan a női művészek helyzete) közti párhuzamok vizsgálata szintén alkalmasak arra, hogy ár-

nyalt és részletes kortárs dramaturgiai, színházi és kulturális kontextust alkossunk.¹

Ha azonban perspektívát váltunk, és a környezet elemzése helyett a színházművészet egyik eszközére, a szövegre és a dramaturgiára vetítjük a hierarchia fogalmát, úgy a világ megértésére egyszerre, egy időben két irányból is lehetőségünk nyílik: az egyes korok szerzői által használt dramaturgiai felépítmények hierarchikussága, illetve ugyan ezen korszakok ellenirányú törekvései, a hierarchia mentes vagy újdramaturgiák, valamint ezek összevetése azokra a feszültségekre és konfliktusokra világítanak rá, melyek a dramaturgiai elemzésben társadalmi és a politikus távlatokat nyitnak.

Az újdramaturgiák tanulmányozása gyakorló színházi dramaturgként számomra nem csak elméleti felfedezéseket hozott, hanem hasznos tanulságokkal szolgál a művészet alapú kutatás leírásához is. Előfordul olykor, hogy az alkotófolyamat résztvevője (még ha elvárás is felé, hogy dramaturgként rendszerezett és átfogó ismeretekkel rendelkezzen) az ösztön, a sejtés, a kíváncsiság nyomán hoz meg bizonyos döntéseket, melyekre racionális, logikus indoklás a szöveg vagy az előadás elkészítésének folyamatában nincsen. Ez a kutatás segít visszamenőleg érteni, értelmezni elsősorban ezeket az ex nihilo vagy kutatásalapú munkában született gondolatokat. A kísérleti színház kategóriája hor-

¹ A témával kapcsolatban elsősorban Katja Praznik tanulmányát („A művészet eltagadott gazdaságának feminista megközelítése”, ford. BÁRDITS Éva, *Fordulat* 30 [2022]: 65–85), illetve angolul megjelent kötetét (*Art Work: Invisible Labour and the Legacy of Yugoslav Socialism* [Toronto: University of Toronto Press, 2021]) használom.

doz magában egyfajta másodlagos jelentést: 'még soha nem látott', 'korábban soha nem gondolt' találmányként tűnik fel – ezzel csak az a probléma, hogy a kísérlet szó hallatán azonnal megoldást is vár a közönség, az alkotók pedig az igénynek megfelelni akarva néha (ál)megoldást kínálnak. Máris megszüntetve épp azt, ami dramaturgiailag kísérletivé tenné a produkciót.

Jelen tanulmányban az újdramaturgia klaszikus értékeit, vonásait, állandó ismérveit mutatom be. Abból indulok ki, hogy a kísérleti színház nem valami vadonatújnak a feltalálása, hanem az a biztos tudat, hogy ugyanazokat a kísérleteket hajtjuk végre az évszázadok során újra és újra. A kísérleti jelző rámutat a színházi alkotómunka egyik-másik jellemzőjére, de úgy gondolom, hogy legkevésbé a végeredményt tekintve fontos. A kísérlet a folyamatban rejlik, aminek – szélsőséges felfogásban – az elkészült előadás csak egy fázisa, nem több, és nem kevesebb, mint az alkotófolyamat többi része. Színlapokon olvasható a következő fordulat: „közös kísérletre hívjuk a nézőt”. Nehezen konkretizálható, talányos, az érdeklődést felkelteni kívánó felhívás ez, ami valójában nem valami közös eredmény felmutatásáról szól. Sokkal inkább az a (jogos) feltételezés húzódik mögötte, hogy a néző az uralkodó nézői konvencióból, hagyományból érkezik, ami az alkotók irányába bizonyos elvárásokat jelent. A kísérlet maga egy nem bevett dramaturgia találkozása az európai színháznézési szokásokkal. A találkozásnak ebben az egyszeri és megismételhetetlen pillanatában a kísérletező személy perspektívája az alkotókról a nézőkre helyeződik. Vajon egy dramaturgiai kísérlet az érzékelés és értés milyen rétegeit hozza működésbe? Ezek a nézőben létrejövő hatások hogyan verbalizálhatók? Léteznek-e mégis olyan univerzálisabb szempontok, amelyek alapján eldönthető, hogy a kísérleti színház működik-e vagy sem? Az uralkodó dramaturgiai szabályok megkérdőjelezése tehát

nem posztmodern vívmány, hanem a dramaturgiai munka maga.

Kommentár Arisztotelész dramaturgiájához

Az arisztotelészi dramaturgia néven emlegetett szabályrendszer valójában Arisztotelész *Poétikájának* bizonyos tételeire vonatkozik.² Arisztotelész nem módszertani könyvet írt, hanem a tragédia meghatározásán keresztül bizonyos törvényszerűségeket határozott meg. Az alábbiakban válogatást szeretnék nyújtani a *Poétika* azon fejezeteiből, melyek kifejezetten gyakorlati dramaturgiai sorvezetőként, szabályokként olvashatók. Ez a kontextusból kiemelt, lecsupaszított felsorolás arra alkalmas, hogy átfogó benyomást kapjunk azzal kapcsolatban, hogy mi az, amit az újdramaturgia meg akar haladni. Egyben azonnal felmerül az Arisztotelészt újraolvasó gyakorló dramaturgban a gondolat, hogy a *Poétika* dramaturgiai téziseinek elvetése valójában nem egy 20. század végi vívmány, hanem évszázados kísérletek eredménye. Az arisztotelészi tanok kihívóinak ismertetése előtt azonban következzen néhány szemelvény Arisztotelész munkájából:

„A tragédia tehát kiváló (szpudaiosz), teljes (teleiosz), bizonyos nagysággal rendelkező cselekvésnek (praxisz) fűszerezett, a fűszerezettség egyes válfajait az egyes részekben külön-külön alkalmazó beszéddel való utánzása, nem elbeszélés útján, hanem úgy, hogy emberek cselekszenek, részvét és félelem útján vive végbe az ilyen indulatok kitisztulását.”³

„a teljes tragédiának szükségképpen hat eleme kell, hogy legyen, ami a tragédia milyenségét megadja, és pedig: a mese

² ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. RITÓÓK Zsigmond (Budapest: PannonKlett, 1997).

³ Uo., II. rész, 6. fejezet/l., 24–30. sor.

(műthosz), a jellemek (éthosz), a nyelvezet (lexisz), az érvelésmód (dianoia), a látvány (opszisz) és az ének (melopoiia). Két elem jelenti az utánzás eszközt, egy az utánzás módját, három az utánzás tárgyát és ezeken kívül nincs semmi.”⁴

„A legfontosabb azonban ezek közül a történetek (pragmata) összeállítása (szüsztaszisz). A tragédia ugyanis nem emberek, hanem cselekvések (praxisz), azaz élet utánzása, a boldogság és a boldogtalanság a cselekvésben rejlik, és a végcél valamilyen cselekvés, nem pedig minőség. Az emberek jellemük folytán ilyenek vagy olyanok, de cselekvéseik folytán boldogok vagy nem. Nem azért cselekszenek tehát, hogy jellemeket utánozzanak, hanem a jellemeket a cselekvések végett foglalják magukban.”⁵

A következő idézet a történet teljességét határozza meg. Fontos, habár egyértelműnek tűnő állítás, amit a kísérleti dramaturgiai próbálkozások szempontjából érdemes most szemügyre venni. Ahogy arra a későbbiekben igyekszem rámutatni, és saját munkáimban is ezzel a kérdéssel foglalkozom, a vég kérdése, a vég, mint elvárt dramaturgiai elem kiiktatása érvényes és újszerű hatókat képes létrehozni.

„Egész pedig az, aminek kezdete, közepe és vége van. Kezdet az, ami maga nem szükségképpen valami után van, utána viszont természettől fogva van vagy történik valami más, a vég viszont ellenkezőleg az, ami természettől fogva valami más után van, vagy szükségképp, vagy többnyire, utána azonban nincs semmi más; a közép pedig az, ami

maga is valami más után van, s utána is valami más van. A jól összeillesztett meséknek nem szabad sem akárhonnan taláalomra elkezdődniük, sem akárhonnan taláalomra befejeződniük, hanem a mondott formákat kell alkalmazniuk.”⁶

A teljesség után a következő két kiemelés az egység fogalmával foglalkozik. Külön érdemes vizsgálni azt az állítást, mely szerint a mű azon elemei, amelyek hiányukkal nem befolyásolják a mű értelmét, nem részei az egésznek. Itt ismét a kísérleti színház folyamat-orientáltságára szeretnék utalni. A színházi alkotófolyamat során gyakran születnek olyan elemek (szövegek, jelenetek, gondolatok, anyagok), gyakran sokkal több is, mint a kész mű terjedelme, melyek végül nem lesznek „részei az egésznek”, vagyis az előadásnak. Felfoghatjuk ezeket felesleges, kiiktatható elemeknek is, hiszen a végső rostán kiestek. Valójában azonban ezek a látszólagos zsákutcák hasznos kerülőutak, amelyek mind a cél felé vezetnek. Olyan érzeteket, emlékeket, tapasztalatokat termelünk az elvetett próbálkozásokkal is, melyek – ha a történet szintjén nem is – de fejben és testben építik a színészek játékát.

„A mese (műthosz) pedig nem akkor egységes, ha – mint némelyek gondolják – egy emberről szól. Az egy emberrel ugyanis sok, végtelen sok dolog történik, melyekből némelyek semmiféle egységet sem alkotnak, s ugyanígy cselekvése is sok van egy embernek, amelyekből mégsem lesz semmilyen egységes cselekvés. Ezért nyilvánvaló, hogy célt tévesztenek mindazok, akik Héraklészt, Thészéiszt vagy ilyen költeményeket alkotnak abban a hiszemben, hogy mivel Héraklész egy volt, következésképpen a mese is egy lesz”⁷

⁴ Uo., II. rész, 6. fejezet/III. 5–15. sor.

⁵ Uo., II. rész, 6. fejezet/III. 14–25. sor.

⁶ Uo., II. rész, 7. fejezet, 23–35. sor.

⁷ Uo., II. rész, 8. fejezet, 15–25. sor.

„a történések (pragma) részeinek úgy kell összeállnia, hogy ha valamely rész másná válik vagy elveszünk, az egész kificamodjék és megroggyanjon. Mert aminek jelenléte vagy jelen nem léte semmi szembeszökő következménnyel nem jár, az nem is része az egésznek.”⁸

Az epizódokkal kapcsolatban például a filmes dramaturgia színházi hatásait hozhatjuk ellenpéldaként. Azt az arisztotelészi szerkesztési elvet, mely szerint az alárendelt mozzanatoknak a valószínűség alapján kell egymás után következniük, számos más szempont felülírhatja.

„Az egyszerű mesék és cselekvések közül a legrosszabbak az alárendelt mozzanatokkal túlzásúfoltak. Alárendelt mozzanatokkal túlzásúfoltnak nevezem az olyan mesét, amelyben az alárendelt mozzanatok nem a valószínűség és nem is a szükségszerűség szerint következnek egymás után. Ilyeneket a rossz költők azért alkotnak, mert éppen hogy rossz költők, a jó költők pedig a színészek kedvéért. Amennyiben ugyanis versenydarabokat írnak, 14 és a mesét tulajdonképpen lehetőségén túl nyújtják, gyakran kénytelenek a folyamatos egymásutánt kificamítani.”⁹

„Mivel pedig az utánzás nemcsak teljes cselekvés utánzása, hanem félelmet és részvétet keltő cselekvéseké is, ezt a hatást pedig egészen különleges mértékben érik el, ha várakozás ellenére, de egymásból következőleg történnek.”¹⁰

Arisztotelész bevezet három dramaturgiai fogalmat: ezek a fordulat, a felismerés és a

szenvedés. Utóbbit ma nem sorolnánk a dramaturgiai szakkifejezések szótárába, de a szenvedés, mint a dráma tárgya természetesen sokféle dramaturgiai megoldással ábrázolható.

„A váratlan fordulat (peripeteia) a cselekedeteknek ellenkezőre való átváltása a mondottaknak megfelelően, és pedig, amint mondjuk, a valószínűség vagy a szükségszerűség szerint –”¹¹

„a felismerés (anagnóriszisz) pedig, mint a szó jelentése is mutatja, a jó- vagy balszerencse vonatkozásában meghatározott helyzetben levő személyeknek a nem ismerésből a megismerésbe, vagy rokonság vagy ellenséges viszony megismerésébe való átváltása.”¹²

„A szenvedés (pathosz) pusztulást vagy fájdalmat okozó cselekvés, amilyen például a nyílt színen történő halálesetek, rendkívüli kínok, sebesülések és a többi efféle.”¹³

A jellemekről Arisztotelész megállapítja, hogy legjobban egy bonyolult szerkezetű tragédiában bontakoztatható ki a történetük, ráadásul az erényesek bukása, valamint a hitványok felemelkedése vagy bukása mind kerülendő.

„Marad tehát az, aki ezek között van. Az ilyen pedig az, aki erénye és tisztessége folytán nem emelkedik ki, de nem is alávalósága és gonoszsága miatt váltott át balsorsba, hanem valamilyen tévedése (hamartia) folytán, valaki a nagy dicsőségben és jó sorsban levők közül, mint például: Oidipusz vagy Thüesztész

⁸ Uo., II. rész, 8. fejezet, 30–37. sor.

⁹ Uo., II. rész, 9. fejezet, 33–40. sor.

¹⁰ Uo., II. rész, 9. fejezet, 0–5. sor.

¹¹ Uo., II. rész, 11. fejezet, 20–25. sor.

¹² Uo., II. rész, 11. fejezet, 29–35. sor.

¹³ Uo., II. rész, 11. fejezet, 10–15. sor.

vagy az ilyen családokból való kitűnő férfiak.”¹⁴

Arról, hogy hogyan maximalizálható a félelem és a szájalom, Arisztotelész egyszerű megoldóképletet ad, és ez stabil alapja a következő évszázadok drámairodalmának.

„Vegyük tehát vizsgálat alá, hogy az események közül milyenek látszanak borzasztóaknak és milyenek szájalomkeltőeknek. Az ilyen cselekvéseket (praxisz) szükségképpen vagy rokonok, vagy ellenségek, vagy egymás iránt közömbös személyek hajtják végre. Ha ellenség ellenségen, abban semmi részvétet ébresztő nincs, sem mikor teszi, sem mikor készül tenni, legfeljebb maga a szenvedés (pathosz), és nincs akkor sem, ha közömbösek egymás számára. Ha azonban a szenvedést okozó tettek rokonok közt történnek, mint például ha testvér a testvért, vagy fiú az apját, vagy anya a fiát vagy fiú az anyját öli meg vagy készül megölni, vagy más effélet csinál – ezeket kell kikeresni.”¹⁵

A jellemábrázolással kapcsolatos állításait nem szükséges most részletesen vitatni, hiszen éppen ennek részleteiben mutatkozik meg leginkább, hogy kordokumentumként, nem pedig módszertani útmutatóként érdemes olvasni a *Poétikát*. Négy pontot állapít meg: a jellem legyen derék, megfelelő, hasonló és legyen következetes. A jellemekre vonatkozó egyik alapvető, általános állítása viszont nagyon is jelentős. A következő fejezetben Brecht Arisztotelész-kritikáját ismertetem, amely pont a jellemekből következő események téziséét cáfolja részletesen.

„Márpedig a jellemekben is, épp úgy, mint a történések (pragma) összeállításában (szüsztaszisz), mindig vagy szükségszerűt, vagy a valószínűt kell keresni, úgy hogy vagy szükségszerű vagy valószínű legyen, hogy az ilyen személy ilyen mond vagy tesz, és hogy vagy szükségszerű vagy valószínű legyen, hogy ezután amaz következik.”¹⁶

„A történésekben nem szabad semmi ésszerűtlennek lennie, ha pedig mégis, csak a tragédián kívül, mint például Szophoklész »Oidipusz«-ában.”¹⁷

*Az arisztotelészi dramaturgia kihívója:
Bertolt Brecht*

Brecht fő kritikája, hogy az arisztotelészi tragédia narratívájának célja a néző kielégítése. A szereplőkkel való érzelmi azonosulás megakadályozza a nézőt abban, hogy kritikusán tekintsen rá a társadalmi egyenlőtlenségekre és az emberi szenvedésre. Brecht számára a katarzis a nép ópiuma.¹⁸ Brecht nem nevezi meg pontosan a *Poétika* azon részeit, melyekkel vitatkozik. A *Kis organon*-ban¹⁹ Brecht feltehetően két arisztotelészi állítással száll vitába: 1. az erkölcsileg helyesen eljáró hősnek egyéni hibát kell elkövetnie, 2. a tragikus hős érzéseivel és gondolataival való azonosulás teszi átélhetővé a tragédiát.²⁰ A *Poétikában* az áll, hogy a tragikus vétség olyan hiba, mely figyelmen kívül

¹⁶ Uo., II. rész, 15. fejezet, 30–35. sor.

¹⁷ Uo., II. rész, 15. fejezet, 5–10. sor.

¹⁸ Angela CURRAN, „Brecht’s Criticisms of Aristotle’s Aesthetics of Tragedy”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59, 2. sz. (2003): 167–184.

¹⁹ Bertolt BRECHT, „Kis organon a színház számára”, ford. EÖRSI István, in Bertolt BRECHT, *Színházi tanulmányok*, szerk. Werner HECHT és MAJOR Tamás, 403–445 (Budapest: Magvető Kiadó, 1969).

²⁰ CURRAN, „Brecht’s Criticisms...”, 168.

¹⁴ Uo., II. rész, 13. fejezet, 5–15. sor.

¹⁵ Uo., II. rész, 14. fejezet, 10–25. sor.

fakad, és a szeretett személyek ellen irányul, amit az alapvetően jó főhős visz véghez tudtán kívül. Ez az ideális út a szerencsétlenségbe. Együtt sírunk, együtt nevetünk a főhőssel, megrendülésünk is közös. Brecht ezzel szemben így érvel:

„Az epikus színház nézője így beszél: - Ezt nem gondoltam volna. – Így nem szabad ezt csinálni. – Feltűnő ez feletébb, szinte hihetetlen. – Megrendít engem ennek az embernek a fájdalma, mert lenne mégis menekvése. – Nagy művészet ez: itt nem értődik semmi magától. – Nevetek a sírokon, sírok a nevetőkön.”²¹

Brecht kritikájának fő pontjai egyrészt az emberi szenvedésre vonatkoznak. Arisztotelész szerint a szenvedés elkerülhetetlen és egyéni hibák következménye, Brecht ezt azért bírálja, mert így nem kerülhetnek felszínre a társadalmi és politikai problémák és azok következményei. Másrészt a szimpátia és empátia felkeltésére való törekvést, valamint a katarzist kritizálja, mert ezek megakadályozzák a nézőt abban, hogy saját kritikai reflexióit kialakítsa. Harmadrészt pedig abban is vitatkozik Arisztotelésszel, hogy nem a nézői élvezet kell, hogy a színház célja legyen, és így jönnek létre a brechti epikus színház eltávolító gesztusai. Az előadások epizodikusak, az egymástól elkülönülő helyzetek a filmes megoldásokat idézik²² – egy újabb szempont (az epizódok érteleme), ami szembeemegy Arisztotelész állításával.

Brechthez hasonlóan az újdramaturgok is kiemelik és problémásnak tartják a központi főhős kérdését, mivel ha egyetlen nézőpontból ábrázoljuk a történetet, úgy a szín-

ház nem éri el a célját, nem tölti be társadalmi funkcióját; míg a polifonikus történetmesélés sokkal közelebb áll a 20–21. századi ember tapasztalatához és létállapotához. Ennek ellenére Brecht életműve is példaként szolgál arra, hogy egyetlen főhős perspektíváján keresztül is lehetséges az emberi szenvedés egyetemes vonatkozásairól beszélni. Angela Curran kiemeli, hogy az vezető megoldáshoz, ha a brechti javaslatokat és az arisztotelészi főhős ábrázolást nem ellentétként kezeljük, hanem egymást kiegészíteni képes felvetésekként olvassuk. Arisztotelész olvasatában megérthetjük, hogy milyen jelenetős szerepet játszanak az érzelmek vezérelte egyéni döntések a történet felépítésében, de ez nem zárja ki, hogy egy antik dráma kortárs feldolgozásában a brechti társadalmi-politikai szempontok is megjelenjenek.

Arisztotelész újabb kihívói: az újdramaturgok

Az újdramaturgia (angolul new dramaturgy, valamint feminista dramaturgia²³ vagy hete-

²³ A feminista dramaturgia elnevezéssel és meghatározásával először Gayle Austin tanulmányában („Feminism and Dramaturgy: Musings on Multiple Meanings”, *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 13, 1. sz. [1998]: 121–124, 123) találkoztam, ahol arról ír, hogy a dramaturg elé már számos jelzőt raktak, de a feminista dramaturg/dramaturgia még hiányzik, majd Tori Haring-Smith-t idézi egy interjúból: „– Mi az oka annak, hogy relatíve magas a női dramaturgok száma? – Hallottam már olyan magyarázatot, hogy a nagy számú női dramaturgok jelenlétének oka az lehet, hogy a férfiak sosem mennének bele abba, hogy ennyi munkát végezzenek el ilyen alacsony fizetésért. A férfiak sosem engednék meg maguknak, hogy láthatatlanok legyenek... Egyes nők számára a dramaturgi munka az, amivel még remélhetik, hogy közelebb kerülhetnek a rendezéshez... Sajnos

²¹ Bertolt BRECHT, „Szórakoztató színház vagy tanító színház?”, ford. WALKÓ György, in BRECHT, *Színházi tanulmányok*, 124–134, 127.

²² Walter BENJAMIN, *Understanding Brecht* (London–New York: Verso, 1998), 21.

rarchikus dramaturgia²⁴ néven is emlegetett) gyűjtőfogalma, mint általában az új- jelenségek, eleinte valami ellenében határozza meg magát. Elsőként Marianne van Kerkhoven flamand dramaturg használta és határozta meg az újdramaturgia fogalmát egy 1993-as konferencia előadásában.²⁵ Ennek során a szöveg elsőbbségének felszámolásáról és a különböző színházi alkotóelemek mellérendeléséről tesz állításokat. Megközelítésében a dramaturgiai munka kompozíciós tevékenység. Hangsúlyozza azt a szempontot, mely ma már egyre inkább bevett gyakorlat, hogy a klasszikus kétlépcsős színházi munkát (az író megírja, a rendező megrendezi) felváltja a párhuzamosan folyó munkák rendszere. Az előadás nyomán a *Theater-schrift* folyóirat különszámot jelentetett meg *On dramaturgy* címmel, melyben a szerzők az új színházi gyakorlatok elméleti és kritikai meghatározására tettek kísérletet.²⁶ A dramaturgia számára is új definíciót alkottak, mely szerint a modern színházban a dramaturgia egy olyan konceptuális síkon létezik, mely ötvözi az esztétikai kategóriákat, a tár-

bizonyos színházak számára a női dramaturg alkalmazása meg is oldja azt a problémát, hogy hogyan szerepeljenek nők a művészeti stábben.” Saját fordítás: Zs. A.

²⁴ Duska RADOSLAVJEVIC, „The Heterarchical Director: A model of authorship for the 21st century”, in David BRADBY és David WILLIAMS, *Directors' Theatre*, szerk. Peter BOENISCH és David WILLIAMS, 246–267 (London: Macmillan International, 2019).

²⁵ 1993 augusztusában egy amszterdami szimpóziumon, melynek címe *Context 01: Active Pooling, the New Theatre's Word Perfect* volt.

²⁶ Marianne VAN KERKHOVEN, szerk., *Theater-schrift: On dramaturgy* 5–6. sz. (1994). [Különszám.]

sadalmi viszonyokat és az előadás filozófiai funkcióit.²⁷

Megfigyelhető, hogy az újdramaturgiát definiálni hivatott korai szövegek rendre az arisztotelészi dramaturgia elvetéséről számolnak be.

A *Poétika* 15. fejezetéből fent már idézett részlet:

„Márpedig a jellemekekben is, épp úgy, mint a történések (pragma) összeállításában (szüsztaszisz), mindig vagy szükségszerűt, vagy a valószínűt kell keresni, úgy, hogy vagy szükségszerű vagy valószínű legyen, hogy az ilyen személy ilyet mond vagy tesz, és hogy vagy szükségszerű vagy valószínű legyen, hogy ezután amaz következik.”²⁸

Innen talán jobban megközelíthető az újdramaturgia tagadó formája. Elsősorban a cselekmények szükségszerűsége és a cselekmény ok-okozati viszonyainak újraértelmezése megy végbe, ezen szempontok dramaturgiai fontossága, törvényszerűsége megkérdőjeleződik.

Célja azokat a narratív, dramaturgiai, nyelvi jelenségeket a felszínre hozni és felmutatni, amelyeket korábban az underground, az alternatív, a tánc területei kísérleteztek ki és gondoztak, és főként melyek az eurocentrikus világunkon kívül eső területeken évezredek óta léteznek.

Lawrence Lipking *Aristotle's Sister* című esszéjében arról ír, hogy a nyugati, patriarchális világkép ellentettje az elhagyatottság női tapasztalata.²⁹ Munkájában elképze-
li, hogy

²⁷ Továbbá: Marianne VAN KERKHOVEN, „European Dramaturgy in the 21st Century: A constant movement”, *Performance Research* 14, 3. sz. (2009): 7–11.

²⁸ ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, II. rész, 15. fejezet, 30–35. sor.

²⁹ Lawrence LIPKING, „Aristotle's Sister: A Poetics of Abandonment”, *Critical Inquiry* 10, 1. sz. (1983): 61–81.

milyen lenne az a *Poétika*, melyet nem Arisztotelész írt, hanem a nővére, Arimneszté. Lipking *Poézis*nek nevezi a fiktív művet. A *Poézis* itt a személyes, a befejezetlen, a töredezt és a magába zárkózó szinonimájaként szerepel. Az elhagyatottság pedig nyelvi és formai szabadságot nyújt az író és a dramaturg (nő) számára: a befejezetlenségben és töredékességben rejlt lehetőségeket.

Utólagos keretek

A hierarchiamentes dramaturgiai megoldások igen sokfélék lehetnek, de leírásuk szükségszerűen csoportosítással jár. Az a benyomásom, hogy a csoportosítás ebben az esetben csak rész-cél lehet és nem fedti a teljes valóságot. A kutatásalapú, a nemtudásból induló színházi alkotófolyamatok és a klasszikustól eltérő dramaturgiai megoldások gyakran nagyon esetiek és egyediek, inkább az ösztönös és kísérletező munka, valamint a véletlenek együttállásából jönnek létre, nem pedig egy előre meghatározott újdramaturgiai forma gyakorlásából. Vajon a kategorizálás kényszere nem fojtja-e meg a valóság szabad ábrázolását? Az arisztotelészi kategóriákat tagadó új kategóriák létrehozása vajon szándékait tekintve nem ugyanarról a töről fakad-e? Nem azzal a jelenséggel állunk-e szemben az újdramaturgia tanulmányozásakor, mint oly sok más esetben: hogy a jelen valóság megértéséhez (a posztmodern, kapitalista, nyugati világhoz) kapaszkodókra van szükség, melyek a korábbi szabályainkat meghaladó új szabályok megalkotásában öltének formát?

Feltételezésem az, hogy a drámairodalom kiemelkedő alkotásai, valamint a legnagyobb kollektív színházi alkotóközösségek előadásai inkább szabályt erősítő kivételek, vagy kategóriateremtő (irányadó) művészi alkotások, az alkotóművész egyéni döntéseinek és szabadságának következményei, nem pedig az adott kor szabályainak leképeződései.

Gyakorlati dramaturgiai munkám során rendszeresen dolgozom az ún. létezés-improvizáció technikájával, melyet Kárpáti Péter alkotott meg, én is mellette dolgozva tanultam meg tőle ezt a speciális próbamódszert. Míg a kőszínházi munkáim során, például egy előadáspéldány elkészítésének folyamatában, sokkal világosabbak, tanulhatóbbak azok a dramaturgiai szabályok és munkamódszerek, melyek mentén létrejön a szöveg, majd az előadás, addig a létezés-improvizáció során sokkal esetibbek és egyedibbek a döntések, tulajdonképpen az alkotófolyamat felépítése is állandó improvizációk és kísérletek mentén zajlik. Nagyjából az egyetlen elem, ami azonos, az maga a cél: egy olyan dramatikus mű (színházi előadás) létrehozása, amely egy vagy több fázisban találkozik a közönséggel. Ezek az előadások gyakran markánsabban elvetik az arisztotelészi szabályokat, de ez nem tudatos döntés eredménye. Más tekintetben bizonyos dramaturgiai szabályok viszont erősebben érvényesülnek, hiszen a sok ismeretlen tényező mellett azok adják a szükséges kereteket. Az foglalkoztat, hogy leírhatóak-e ezek az ösztönös dramaturgiai döntések? Mit ad hozzá és mit vesz el a kutatásalapú színházi dramaturgiai munkából, ha szinte létrejöttének pillanatában szabályokká, tételekké esszencializáljuk őket? Más szóval: hogyan írható le a kísérletezés módszertana? Ennek megértéséhez a következőkben hasonló kísérleti dramaturgiai irányzatokat vizsgállok.

Tájképdramaturgia

A tájképdramaturgia az egyik olyan gazdagon rétegzett dramaturgiai és alkotói megoldáskészlet, amelyen keresztül jól láttatható a klasszikus arisztotelészi dramaturgiától való ellépés. A tájkép itt a nézés és a szerkesztés módozataira vonatkozik elsősorban: nincs eleje, nincs vége, adott esetben egyetlen fókuszpontja sincs, a kibontakozó drama-

turgiát a szabadon kalandozó tekintet határozza meg.

A tájképdramaturgiát konkrétan műfaj-meghatározásként használta Gertrude Stein, aki landscape play darabjaiban (például a *White Wines*, a *What Happened* és a *For the Country Entirely* című, magyarra nem lefordított műveiben) a nem-épülő történetmeséléssel foglalkozik. Stein darabjait nem játszószák sűrűn, a hagyományos színházi dramaturgia és hatáskeltés eszköztárával valóban lehetetlennek tűnik megközelíteni ezeket a szövegeket.³⁰ A posztdramatikus színházba mégis eljutott Stein, méghozzá Robert Wilson közvetítésével. A kettőjük kölcsönhatásairól így ír Hans-Thies Lehmann:

„Amikor Gertrude Stein a »tájképdrama« gondolatáról beszél, ez arra az alapvető tapasztalatra adott reakciónak tűnik, hogy a színház állandóan rettenetesen »idegessé« tette, mert mindig egy másik időre [jövő vagy múlt] vonatkozik, és a figyelemmel követése folyamatos erőfeszítést igényel. Az észlelés módjáról van tehát szó. [...] »A mítosz nem egy történet, amit balról jobbra, elejétől végig elolvassuk, hanem egy olyan dolog, ami végig egészként van a szemünk előtt. Talán erre gondolt Gertrude Stein, amikor azt mondta, hogy a színdarab máttól fogva tájkép« – véli Thornton Wilder [...] Ha gyakran érzünk kísértést arra, hogy az új színház színpadait tájképként írjuk le, azért inkább a Stein által előrebocsátott vonások a felelősek, úgymint a részek defókuszálása és egyenjogúsága, elfordulás a teleologikus irányultságú időtől és az »atmoszféra« dominanciája az események lefolyásá-

nak dramatikusan és narratív formáival szemben.³¹

Tájkép tehát nemcsak a konkrét táj, de a mentális táj és a psziché illogikus működése is; valamint a csoportképek, emberek csoportjai is ábrázolhatók tájképként. A történet, a dramaturgia pedig az ismétlődést, a ciklikusságot használja eszközként a konfliktus vagy a tetőpont helyett, a tájképdramaturgia leíró, mellérendelő megoldásokat is alkalmazhat.

A képzőművészet hatása a tájképdramaturgiai szöveges kísérletekre – az elnevezés egyezésének ellenére – nem az általános tájképfestészetből származik, hanem annak bizonyos megoldásai (kísérletei) hasonlíthatók például Stein műveéhez. Egy kép nézésekor a horizontális és vertikális vonalak dominanciája meghatározza a tekintet útját. A festményt néző tekintetének útja pedig hierarchikusan elrendezi a kép elemeit, egyben történetet ír le. Létrejön a dramaturgiai ív. Az alábbi két példa olyan képekről szól, ahol a tekintet útja nem lesz segítségünkre abban, hogy a dramaturgiáról ívként gondolkodjunk. A képeknek nincs „eleje”, „közepe” és „vége”.

A 19. századi norvég festő, Peder Balke festményeit hallucinációs tájképeknek is nevezik, mivel képei jellemzően orientációs pontok nélküli északi, havas, szürke tájakat ábrázolnak, ahol elvész az emberi tekintet.³² A

³⁰ A Radio Free Stein projekt hangjátékok sorozatában dolgozta fel Stein landscape play ciklusát, hozzáférés: 2023.08.13, <https://radiofreestein.com/>.

³¹ Hans-Thies LEHMANN, *A posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, BEREZ Zsuzsa és SCHEIN Gábor (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 69.

³² Balke munkássága hatással volt Caspar David Friedrich és William Turner festészetére is. A skandináv irodalomban többek között Strindberg, Ibsen vagy Knut Hamsun nevét érdemes az elsők közül megemlíteni, akik konkrétan vagy szimbolikus módon tájképdramaturgiával alkottak. Hallucinációs tájképként pl. a Met Museum leírásában említik:

Partmenti tájkép (1860-as évek) című festménye (KÉP A) valahol az Északi-tenger partjainál készült. A képen nehéz elkülöníteni, hogy hol kezdődik a tenger és hol a part, hogy mi a hegy és mi a felhő. Hasonló eligazodásra alkalmatlan tájkép Zuzanna Skiba, kortárs német festő és térképész munkája: a *Seefeld* (2009) című képén (KÉP B) elkalandozik a tekintet, nincsenek olyan vonalak és pontok, amelyek dramaturgiailag vezetnék, meghatároznák a néző tekintetét.

Ezek olyan tájképek (dramaturgiák), ahol a felfedezhető orientációs pontok látszólag minden logika nélkül helyezkednek el a térben, melyeket nem a szimmetria határoz meg, hanem a mítosz vagy a természet körforgása. Az alkotó kérdése, hogy milyen interakcióban áll egymással az ember és az eligazodásra alkalmatlan táj, amelybe belép.

Ulla Ryum és a spiráldramaturgia fogalma

Ulla Ryum dán író, politikai és nőjogi aktivista, művei magyarul nem jelentek meg. Egyetlen alkalommal, 1979-ben mutatta be a Rádiószínház *A félbeszakadt előadás* című hangjátékát, amelyről a *Magyar Nemzet*ben jelent meg kritika. Így ír a szerző, Hegedűs Zoltán, és nem szándékoltan megoldókulcsot is ad az újdraturgia olvasásához és befogadásához:

„Könnyű a magyar rádióban elvarázsolni bennünket, ha Tolnay Klári bűbajos lírai hangján szólal meg, mint Ulla Ryum dán író Varázslója *A félbeszakadt előadás*ban. Elhittük neki – ennek a tűnt emlékek szomorú álmok közt repdeső hangnak – hogy mindaz való, amit fülünkbe varázsol. [...] Elhittük, mint egy mesét. Elhittük, hogy e varázsszínpadon igazán történik valami, amíg

a narrátor varázsló mesélt (mert dramaturgiailag csak egyszerűen narrátor volt ez a Varázsló, s elhittük neki, hogy értjük is a mesét. Pedig aligha. Persze a jelképet érthettük, talán helyesen, s azt is, mit szándékozott mondani vele a mesemondó dán író, ha valóban csak az a harmatos mondandója volt, amit bemutatott hangjátékából kivettünk. [...] Nem bajlódunk hát sokat a szimbólumok hüvelyezésével, vitt a mese, a zene, a varázsló hangok. Legföljebb Ulla Ryum drámaköltészetéről maradt téves ítéletünk: talán tartalmasabb, mint amennyire véltük.”³³

Ryum színházelméleti írásaiban a nem-lineáris dramaturgiákkal foglalkozott. 1982-ben előadást tartott egy oslói egyetemi szemináriumon *A nem-arisztotelészi elbeszéléstől* címmel.³⁴ Ennek az előadásnak a szövege, további tanulmányaival és esszéivel együtt, dán nyelven érhető el, angolra sem fordították le.³⁵ Az említett tanulmányban fejti ki

³³ HEGEDÜS Zoltán, „Az elvarázsoló Varázsló”, *Magyar Nemzet*, 1979. nov. 20., 4.

³⁴ A szerző további, dán nyelven fellelhető tanulmányai: „Hogyan és miért kell időzíteni?”; „Tudnak-e a nők drámát írni?”; „Egy utazásról”; „Létezik-e női szépség?”; „Jelenleg a saját magunkról szóló bizonyítékokat hozzuk létre”; „Arról, hogy a szállodák miért hasonlítanak belülről a színházakhoz”; „Zene tánc szó / szó tánc”. Ulla RYUM, szerk., *Female Language: Expression and the Perceived* [Kvindesprog: udtryk og det sete] Papirer om faglig formidling 10 (Roskilde: Roskilde University, 1987).

³⁵ A tanulmány szövegéből saját belső használatra nyersfordítást készítettem. Ulla RYUM, „»On the non-Aristotelian Narrative Technique«: Report from the Seminar »The Playwright in Dialogue with his Contemporaries«” [„Om den ikke-aristoteliske fortælle-teknik: Rapport från seminariet »Dramatikern i

spiráldramaturgia elméletét, melynek fő téziseit a következőkben ismertetem.

A spiráldramaturgiai szerkezet lehetőségét teremt a néző számára a történetet övező felfedezésekre. Arra az alapvető tapasztalatra támaszkodik, hogy a lineáris idő életünk ciklikussága kárára működtethető, így Ryum asszociatív, nem pedig folytatólagos kapcsolatokat keres a szöveg képei, eseményei között.

A szerző két, egymástól élesen elkülönülő kategóriába sorolja az arisztotelészi és a nem-arisztotelészi dramaturgiákat. Megállapításainak kulcspontjait a következők:

Az arisztotelészi dramaturgia a nézőt az értelmező pozíciójába helyezi: 1. a dráma íve a kezdet – konfliktus – csúcspont – vég; 2. információk, konfliktusok és akadályok szervezik; 3. az egymásból következőség logikája kiemelt; 4. követhető karakterfejlődés jellemző; 5. az idő általában egyenesen előre halad; 6. az arisztotelészi dramaturgiai ív európai és férfi nézőpontú.

A nem-arisztotelészi dramaturgia kérdéseket tesz fel, melyekre több lehetséges válasz létezik: 1. folyamatorientált modell, mely nem végződik feltétlenül konklúzióval; 2. bizonyos nézőpontból ezeket nevezzük „unalmas” előadásoknak; 3. mivel az idő pénz, ezek nem gazdaságos produktumok, hiszen létrehozásuk „annyi időt vesz igénybe, amennyire ahhoz szükség van”; 4. üres vagy definiálatlan tér jellemzi; 5. a központi kérdés jelenetei általában monológok, groteszk vagy abszurd helyzetek, dalok; 6. a központi kérdést övező jelenetek pedig különböző nézőpontokat jelenítenek meg; 7. gyakori időugrások; 8. nem egyértelműek az ok-okozati kapcsolatok; 9. nincsenek valódi konfliktusok; 10. karakterek ábrázolásához kutatómunka szükséges; 11. szakaszosan, bizonyos jelenetekben a karakterek megmutatják a

fejlődésüket, de csak egy jelenet részeként, nem pedig átívelő fejlődésként.

Ciklikusság / körkörös dramaturgia

Ulla Ryum kézzel rajzolt ábrákat készített a rendszere megértéséhez (KÉP C). Az írói folyamat során a körkörös mozgás központját, a spirál középpontját vizsgáljuk. Ryum ezt nevezi központi kérdésnek. Függőleges és vízszintes vonallal részekre osztja a spirált. A vízszintes vonalat időnyílnak nevezi, melyen az arisztotelészi dramaturgiának megfelelően balról jobbra halad. A spirál az az időtér, ami lehetővé teszi, hogy az időt dinamikus érzékeljük és ábrázoljuk (nem pedig lineárisan). Példaként a vízbe dobott kő hatását említi: a kő függőlegesen lefelé irányuló mozgása hullámokat hoz létre a víz felszínén, a kő becsapódási pontja a középpont, a hullámok pedig az egymás után kialakuló hullámok, gyűrűk. Jelenetek szerint strukturálja az elbeszélést, a drámát. A spirálvonalak és a keresztvonalak metszéspontjain jönnek létre a jelenetek, a spirál vonalainak a középponttól való távolsága szintén fontos jelzőeszköz. A bal alsó ábrán már az látszik, hogy a leírt jelenetek sorrendje hogyan változik meg a színrevitelkor. A számok az egyes jeleneteket jelölik. Az idővonalon feltüntetett sorrend pedig azt mutatja, hogy milyen sorrendben állnak össze végül előadássá, hogyan látja a néző a darabot. A jelenetek sorrendje így egy egyre bővülő felismerési és tudatossági folyamat eredménye lesz, amely nem feltétlenül oksági összefüggéseken alapul, hanem inkább a nézői vagy alkotói tudatfolyamat tükrözi.

Ryum tanulmányában megállapítja, hogy az elbeszélés elemeinek sorrendje szabadon szerkeszthető, csupán a folyamatos fejlődést kell tiszteletben tartani. A néző szerepéről azt állítja, hogy a folyamatorientált spirál modell akkor lesz igazán érdekes a néző számára is, ha hajlandó a hiányzó ok-okozati összefüggéseket saját tudatában megalkot-

dialog med sin samtid«”], in RYUM, szerk., *Female Language Expression...*, 2–25.

ni, ahelyett, hogy ezt az előadástól várná. Az utolsó, jobb alsó ábrán látható spirál szelet azt mutatja be, hogy egyrészt milyen árnyokban állnak össze a mozaikos dramaturgia részei, másrészt egy-egy kis sáv jelezheti például a zene, a kép/vetítés, az intertextualitás, a közönség jelenlétét és dramaturgiai funkcióját.

Ryum tanulmányában példaként használja és elemzi Theodoros Angelopoulos *Vándorszínészek* című 1975-ös filmjét. A filmben egy vándorszínész társulat életét követi nyomon a történet, akik a sorozatos rossz élményeik ellenére folyamatosan visszatérnek ugyanarra a helyre, ahol korábban már játszottak, egyszerre pedig végigjárják a kortárs görög történelem fontos fordulópontjait, miközben a társulat saját, belső drámáját is megismerjük. A filmben a hosszú tájképfelvételek és a rendszeres időugrások szervezik a dramaturgiát. Az állandó visszatérés, a körbeérés dramaturgiája jelenik meg a filmben, de szintén fontos szempont a témaválasztás is: az alkotók a művészet szerepéről is állást foglalnak azzal, hogy egy vándor társulatot választanak a film főszereplőjének. Majdnem ugyanekkor, 1978-ban készült el Ariane Mnouchkine *Molière*-filmje is, ami nagyon hasonló központi kérdést tárgyal a pályakezdő vándorszínész, a fiatal Molière történetének bemutatásával.

Annak, hogy Ulla Ryum darabjai nem váltak nemzetközi hírűvé, több oka is lehet. Egyrészt női szerző újdraturgiai kísérletei az 1980-as években komoly hátránnyal indultak a premierre szánt művek között, másrészt azonban lehetséges, hogy ezek is olyan művek, melyek hatása elsősorban nem a színpadi megvalósításban mérhető, hanem az általuk képviselt műfaji és írói kísérletezésben és annak leírásában. Ryum munkásságával inkább teret ad az újragondolásra, hangot ad a kérdéseknek és kételyeknek, de véleményem szerint nem bizonyítja, hogy az arisztotelészi forma meghaladott vagy szükséges lenne meghaladni azt.

Az európai drámairodalom klasszikusai és a kortárs dramaturgiai kísérletek legjobbjai mind meghaladók, szabály elvetők, melyek egyedi viszonyban állnak a *Poétikában* lefektetett tételekkel. A különböző, a hagyományostól eltérő dramaturgiai megoldásokat tanulmányozva gyakorló dramaturgként megkönnyebbüléssel jutok arra következtetésre, hogy a kivétel továbbra is erősíti a szabályt, a magunk alkotta szabályokat is. A fenti példákból egy általános törekvés mindenképpen kitűnik: a dramatikusság kutatása, a következmények feltárása (akár a fejlődésben, akár a mozdulatlanságban rejlenek) a mindenkori színházi alkotó munkájának egyik legfőbb mozgatórugója.

Bibliográfia

- ARISZTOTELÉSZ. *Poétika*. Fordította RITOÓK Zsigmond. Budapest: PannonKlett, 1997.
- AUSTIN, Gayle. „Feminism and Dramaturgy: Musings on Multiple Meanings”. *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 13, 1. sz. (1998): 121–124.
- CURRAN, Angela. „Brecht’s Criticisms of Aristotle’s Aesthetics of Tragedy”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59, 2. sz. (2003): 167–184.
- BRECHT, Bertolt. „Kis organon a színház számára”. Fordította EÖRSI István. In Bertolt BRECHT, *Színházi tanulmányok*, szerkesztette Werner HECHT és MAJOR Tamás, 403–445. Budapest: Magvető Kiadó, 1969.
- BRECHT, Bertolt. „Szórakoztató színház vagy tanító színház?”. Fordította WALKÓ György. In Bertolt BRECHT, *Színházi tanulmányok*, szerkesztette Werner HECHT és MAJOR Tamás, 124–134. Budapest: Magvető Kiadó, 1969.
- BENJAMIN, Walter. *Understanding Brecht*. London–New York: Verso, 1998.

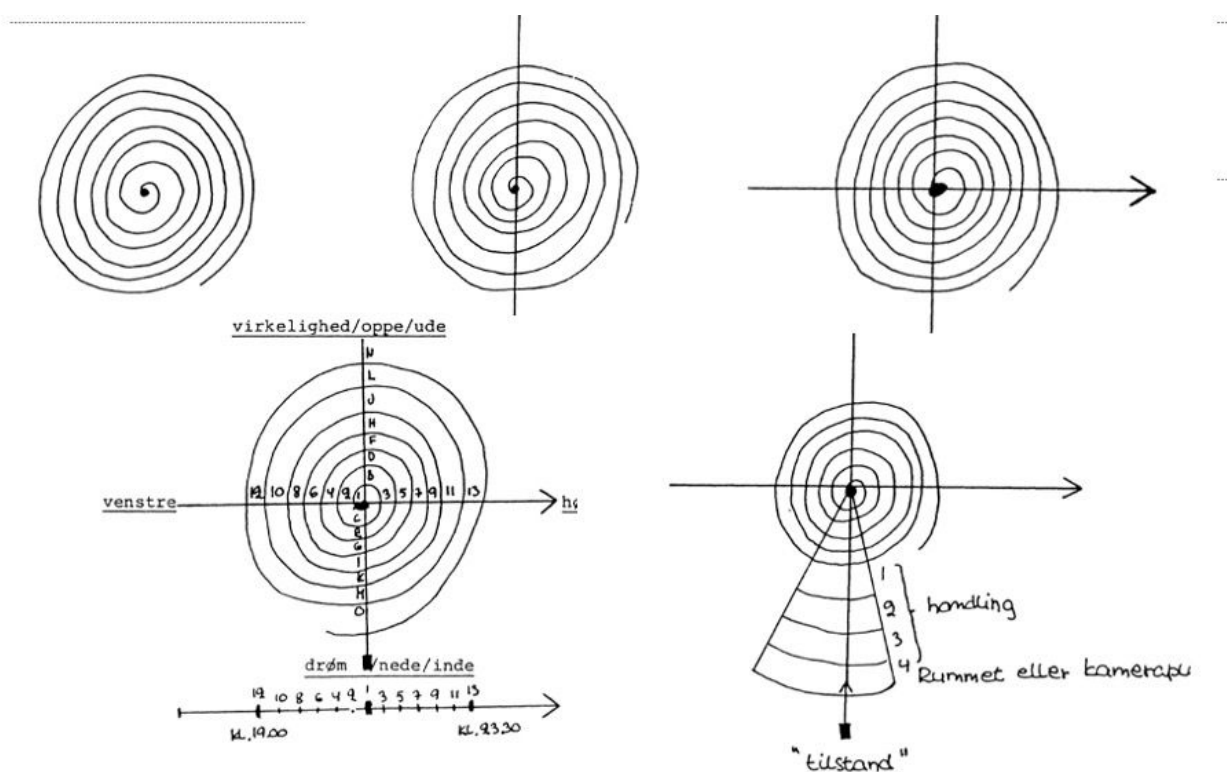
- HARING-SMITH, Tori. „The Dramaturg as Androgyne: Thoughts on the Nature of Dramaturgical Collaboration”. In *Dramaturgy in American Theater: A Source Book*, szerkesztette Susan JONAS, Geoff PROEHL és Michael LUPU. Orlando: Harcourt Brace & Company, 1997.
- HEGEDÜS Zoltán. „Az elvarázsolt Varázsló”. *Magyar Nemzet*, 1979. nov. 20., 4.
- LEHMANN, Hans-Thies. *A posztdramatikusszínház*. Fordította KRICSFALUSI Beatrix, BERCZ Zsuzsa és SCHEIN Gábor. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- LIPKING, Lawrence. „Aristotle’s Sister: A Poetics of Abandonment”. *Critical Inquiry* 10, 1. sz. (1983): 61–81.
- PRAZNIK, Katja. „A művészet eltagadott gazdaságának feminista megközelítése”. Fordította BÁRDITS Éva. *Fordulat* 30 (2022): 65–85.
- PRAZNIK, Katja. *Art Work: Invisible Labour and the Legacy of Yugoslav Socialism*. Toronto: University of Toronto Press, 2021.
- RADOŠAVLJEVIĆ, Duška. „The Heterarchical Director: A model of authorship for the 21st century”. In David BRADBY és David WILLIAMS, *Directors’ Theatre*, szerkesztette Peter BOENISCH és David WILLIAMS, 246–267. London: Macmillan International, 2019.
- RYUM, Ulla. „Om den ikke-aristoteliske fortælleteknik: Rapport från seminariet »Dramatikern i dialog med sin samtid«”. In *Kvindesprog: udtryk og det sete*, szerkesztette Ulla RYUM, 2–25. *Papirer om faglig formidling* 10. Roskilde: Roskilde Universitet, 1987.
- VAN KERKHOVEN, Marianne, szerk. *Theaterschrift: On dramaturgy* 5–6. sz. (1994). [Különszám.]
- VAN KERKHOVEN, Marianne. „European Dramaturgy in the 21st Century: A constant movement”. *Performance Research* 14, 3. sz. (2009): 7–11.
- <https://radiofreestein.com/>. Hozzáférés: 2023. 08. 13.



KÉP A Peter BALKE: *Partmenti tájkép* (1860-as évek). Fotó: Børre Høstland, Nemzeti Múzeum, Oslo, <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.01322>, hozzáférés: 2023.08.23.



KÉP B Zuzanna SKIBA: *Seefeld*, 2009. <https://www.zuzannaskiba.com>, hozzáférés: 2023.08.14.



KÉP C Ulla RYUM, „Om den ikke-aristoteliske fortælle teknik: Rapport från seminariet »Dramatikern i dialog med sin samtid«, in *Kvindesprog: udtryk og det sete*, szerk. Ulla RYUM, 2–25, *Papirer om faglig formidling 10.* (Roskilde: Roskilde Universitet, 1987), 7, 8, 9, 13.

Az emberi test és a báb kapcsolata

BÁLINT ZSÓFIA

1. Bevezetés

„Hogyan jeleníthetik meg az emberek a már nem emberit, de még nem teljesen embertelent?” – kérdezi Darida Veronika *A dehumanizáció színpadai* című tanulmányának előszavában.¹ A kérdés egy mondatban összegzi tanulmányom fő megfigyelési szempontját. Kutatásom célja rámutatni arra, hogy a választott kortárs magyar színházi előadásokban az emberi test és a báb közös szerepeltetése a színpadon milyen elemzési szempontokat villant fel, hogyan értelmezi újra egymás szerepét az élő és élettelen test.² Az előadásokban a báb különféle variációkban jelenik meg, ez a jelenség pedig kijelöl egy folyamatot, mely a báb és az ember összekapcsolt létezésénél kezdődik, és addig tart, amíg az élő test az „elbábosodás” technikája által próbálja magát élettelenné tenni. Az emberi test bábbá válásának lehetőségeit az emberbáb fogalom keretében elemzem. Az emberbáb többféle definícióját is ismertetem a későbbiekben, majd az idézett fogalmak felhasználásával kialakítok egy saját definíciót. A megalkotott fogalmon keresztül az előadások elemzésével igyekszem megválaszolni a következő kérdéseket: Hogyan értelmezhető a mozgó vagy táncoló test bábként? Mindig egyértelmű-e a határ a báb és a színész között? Hogyan értelmezik és

tágítják az előadások az ember mint dróton rángatható marionett toposzát, illetve hogyan értelmezhető a báb, mint ember fogalmára hatást gyakorló, animált matéria?

Az ember és a báb viszonya, illetve közös ábrázolásuk folyamatosan újra és újra felvetődő témaként jelenik meg a színházban.

„A kicserélt test színháza (az élő színész helyettesítése bábtesttel), vagy éppen a határait veszített test színháza (a testi vagy szellemi értelemben az ember továbbfejlesztése) két kategóriája a kortárs színház egyik fontos ágazatává, esztétikai fejlesztésévé vált.”³

Története mind a keleti, mind a nyugati színházban fontos szerepet tölt be, amelyre számtalan példát lehetne említeni, de tanulmányomban csak kortárs nyugati, elsősorban magyar előadásokat vizsgállok. Az elemzésekben a báb fogalmát a következő általam alkotott definíció alapján értelmezem: emberi külsejű tárgy, amely színpadi elemként vagy karakterként jelenik meg. Ez a definíció nagyjából megfeleltethető annak, amit doktori disszertációjában Ellinger Edina figurális (antropomorfizált) tárgyjátéknak nevez: „[a]mikor a bábok külső esztétikájában is az ember és közegének utánozó jegyei jelennek meg”.⁴ Jelen tanulmányban a báb többféle fajtájával is foglalkozom (például zsinóros marionett,

¹ DARIDA Veronika, „A dehumanizáció színpadai”, in DARIDA Veronika, *Filozófusok bábszínháza*, 66–76 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2020), 67.

² A tanulmány a Kulturális és Innovációs Minisztérium ÚNKP-22-2-SZTE–29. kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

³ HUTVÁGNER Éva, „Határesetek”, *Art Limes*, 6. sz. (2017): 67–73, 68.

⁴ ELLINGER Edina, *Szubjektív objektum: A funkcionális tárgyjáték vizsgálata és A csomótündér doktori műalkotás alkotói munkafázisai*, doktori értekezés (Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2017), 16.

óriásbáb stb.) az élő és az élettelen test viszonyában értelmezve azokat, ily módon a különféle fajták technikai és történelmi vonatkozásaira, elemzéseire nem térek ki.

A kortárs magyar színházat is folyamatosan foglalkoztatja a báb és az ember határainak, különbségeinek vagy éppen összemoshatóságának kérdése. Mint Gimesi Dóra is hangsúlyozza *Háromdimenziós hősök* című doktori disszertációjában:

„[a]z elmúlt évtizedekben számtalan példát láthattunk arra is, hogy báb és bábos együtt, egyenrangú szereplőként jelenik meg az előadásban [...] vannak olyan darabok is, ahol a bábok és mozgatók viszonya elválaszthatatlanul összefonódik a történettel, ahol az akció, a szöveg, a színész és a báb egymást kiegészítve, közösen teremti meg a hatást.”⁵

Kutatásom további célja annak föltárása, hogy az előadások hogyan értelmezhetőek különféle bábelméleti teóriák, illetve a poszthumán színház elméleti keretében. Az értelmezésekhez Kleist *A marionettszínházról* című szövegének különböző olvasataihoz kapcsolódó tanulmányokat használom.⁶ Emellett az elemzések kapcsán felvetem, hogy a báb és az ember összekapcsolódását, illetve összeolvadását lehetséges a poszthumán elméletek keretében értelmezni. Az elemzések fókuszában a báb és az emberi test összekapcsolódásának, illetve összeolvadásának

⁵ GIMESI DÓRA, *Háromdimenziós hősök: A kortárs bábszínházi adaptáció néhány dramaturgiai kérdése*, doktori értekezés (Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2016), 7, 58.

⁶ HEINRICH VON KLEIST, „A marionettszínházról”, ford. PETRA-SZABÓ Gizella, in *A dolgok színháza*, szerk. Markus JOSS és Jörg LEHMANN, 139–145 (Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2019).

értelmezési lehetőségei állnak. Az olvasat fő kérdése, hogy az ember és a báb összeolvadása tekinthető-e a felvilágosodástól örökölt, de a poszthumanizmus által megkérdőjelezett antropocentrizmus kritikájának (vagy dekonstrukciójának) eszközeként, hibrid létezésként.

2. Elméleti keret

Heinrich von Kleist *A marionettszínházról* című esszéje a báb és az emberi test mozgását veti össze. Munkájának számos értelmezése és olvasata született, ezek közül most két olvasatot ismeretetek: azt a kettőt, amelyet *Esztétikai formalizálás: Kleist Über das Marionettentheaterje* című tanulmányában Paul de Man „komoly-schilleriként” és „ironikus-kleistiként” állít szembe.⁷ A későbbi elemzésekben is ennek a két olvasatnak a keretében mutatom be az előadásokat bábelméleti szempontból, a szövegek nyelvfilozófiai, nyelvelméleti oldalára azonban – de Man-nal ellentétben – nem térek ki.

Kleist szövegének hagyományos, klasszicista vagy komoly értelmezésén azt az olvasatot értem, amelynek lényege, hogy a szöveg Schiller esztétikai kategóriáin keresztül a bábművészetet minden más színházi forma fölé emeli. Ebben az olvasatban Kleist a marionettekben a tökéletes mozgás lehetőségét látja, amiről a táncosoknak példát kell venniük:

„C... úr kijelentette, hogy ő bizony örömet leli a marionettek pantomimikájában, de meg afelől sem hagyott semmi kétséget, hogy őszerinte, ha egy táncos tanulni akar, hát azoktól a bábuktól egy és mást tanulhat”.⁸

A tökéletes, vagyis gráciás kifejezőmód oka, hogy a bábok nem tudnak szenvedni, azaz

⁷ PAUL DE MAN, „Esztétikai formalizálás: Kleist Über das Marionettentheaterje”, ford. BECK András, *Enigma*, 11–12. sz. (1997): 80–98.

⁸ KLEIST, „A marionettszínházról”, 139.

nem jellemzőek rájuk a spontán kilengések és a gravitáció hatásából adódó egyensúlyvesztés.

„Továbbá az az előnyük is megvan ezeknek a bábuknak, hogy antigravitánsak. A tehetetlenséget, az anyagnak ezt a táncsal szemben leginkább ellenálló tulajdonságát, nem ismeri, mivel nagyobb erő emeli a magasba, mint az, amelyik a föld felé vonzza.”⁹

Az a fajta súlytalanságra törekvés jellemzi a hagyományos balett-táncosok mozgását is, akiknek könnyedsége és nagy súlypont-emelkedéssel járó ugrásai járnak talán a legközelebb ahhoz, amit a klasszicista-schilleri olvasat alapján Kleist ideálisnak tart. A súlytalanságra, tökéletes mozdulatokra való törekvés, ugyanakkor az élettelen és az élő test mozgásának különbségei, határai jelennek meg például Gergye Krisztián *Kokoschka babája*, Markó-Valentyik Anna *Alaine – Ideje a meghalásnak* és Ladányi Andrea *BL* című előadásában.

Kleist esszéjének klasszicista olvasatában az emberi test bábbá válásának ideálja mellett a báb antropomorfizáló olvasata is kiolvasható.

„[A] bábu mint tárgy az marad, ami ön-maga lényege, azaz »holt« anyag, a tudatunkban mégis más, magasabb rendű szellemi tartalmat kap, elevenné válik, ember-jelképként jelenik meg. A báb-színpadon minden tárgy antropomorfizálódik”¹⁰

– írja tanulmányában Láposi Terka. A báb tökéletes test, amiben a bábos érzelmei meg

⁹ Uo., 142.

¹⁰ LÁPOSI Terka, „A drámai alak és a báb-test színpadi létezése”, *Drámapedagógiai magazin: A Magyar Drámapedagógiai Társaság periodikája*, 2. sz (2010): 27–32, 29.

tudnak jelenni, ezáltal válik emberivé: „ez a vonal nem más, mint a táncos lelkének az útja, mely útra, ezt nem kétli, sehogy másként nem találhat rá a gépész, csak úgy, ha belehelyezi magát a marionett súlypontjába”.¹¹ A zsinór ily módon egy összekötő kapocs-ként értelmeződik, amin keresztül a színész a lelkét, ezáltal érzelmeit a bába helyezi.

Egy másfajta olvasatot ajánl tanulmányában Paul de Man, aki hangsúlyozza, hogy Kleist felvetéseit az irónia felől kell megközelíteni: „észre kell vennünk a dialógus parodisztikus hangulatát, az apró elszólásokat”.¹² Paul de Man szembefordul azzal a gyakorlattal, hogy Kleist szövegét a schilleri esztétikai értelmezés felől olvassa: „a dolog távolról sem úgy áll, mint a Schiller által leírt esztétikai táncban”,¹³ illetve: „az esztétikai nevelés klasszikus fogalmára gyanakvással kell tekintenünk”.¹⁴ Az irónia véleménye szerint tetten érhető azokon a történetbe ágyazott allegóriákon, amelyekkel Kleist állításait példázza. Az ember bábbá válása ily módon elérhetetlen illúzióként jelenik meg ebben az értelmezésben, hiszen az élő test sosem teljesen ura a mozdulatainak. A test feletti tökéletes kontroll megvalósítása az egyensúlyvesztés miatt az ember számára elérhetetlen. A különböző kilengések, vagyis a szenvelgés folyamatos jelenléte miatt a teljes elbábosodás állapota illúzióként, az elérhetetlen vágy állapotaként értelmezhető.

Kleist szövegének ironikus olvasata egy dezantropomorfizált bábontológiát mutat meg: „az ember sosem válhat azonossá a fábbal, aminek legközvetlenebb bizonyítéka a bábos hiábavaló kapcsolatteremtési kísér-

¹¹ KLEIST, „A marionettszínházról”, 140.

¹² KÉRCHY Vera, „A marionettszínházról mint színházelmélet”, in *Miért éppen Kleist? Warum Gerade Kleist?*, szerk. TÖRÖK Dalma, 76–83 (Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2016), 77.

¹³ DE MAN, „Esztétikai formalizálás...”, 86.

¹⁴ Uo., 92.

lete a marionettel.¹⁵ A zsinór ily módon nem értelmezhető a táncos lelkének útjaként, a báb tehát nem antropomorfizálható, hanem élettelen tárgy marad. Az ironikus olvasat a báb élőhalottságát, kísértetiességét mutatja meg. Ebben az értelmezésben a végtagok súlytalansága nem a kecsesség és az emberi test határaitól való függetlenség, hanem a halott lét jeleként elemezhető: „a halott végtagok úgy lógnak, mint a zombik végtagjai”.¹⁶

A Kleist-szöveg kétféle olvasata egyrészt az ember marionetté válásának ideáját, illetve ennek az állapotnak az elérhetetlenségét mutatja meg, másrészt a báb antropomorfizációs és dezantropomorfizációs ontológiai értelmezéseit állítja szembe. Az általam elemzett előadásokban azonban felvillan az elbábosodás folyamatának részleges lehetősége is, amit az összekapcsolódás és az összeolvadás fogalmával jelölök. Összekapcsolódáson azt az állapotot értem, amikor az ember és a báb valamilyen módon kapcsolatba kerül (akár fizikailag összekötve, akár a reprezentáció szintjén), de mégis elhatárolható módon jelenik meg a színpadon. Az összeolvadáson azt az állapotot értem, amikor a báb és a színész/táncos teste közötti különbséget nem, vagy csak nehezen lehet elhatárolni. Az összeolvadás elemzéséhez további definícióként a hibrid emberbáb fogalmát használom.

A színház emberábrázolásából adódó elégedetlenség hívja életre a poszthumán színházat, melynek középpontjába a hibridizáció és a határok átlépése kerül. „[A]z ember antropológiai megítélése is változik: az ember fogalmának zárt elgondolása megszűnik, az ember a mutációban, a változásban fogalmazódik újra.”¹⁷ – írja Hutvágner Éva. Mivel a báb és az ember összekapcsolódása, illetve

összeolvadása tekinthető az emberen túli ábrázolások egyik fajtájának, ezért érdemes ezeket az előadásokat a poszthumanizmus felől közelítve is megvizsgálni. Mint Hutvágner Éva hangsúlyozza tanulmányában:

„Az ember és báb viszonyának központi kérdése a bábszínepadi gyakorlatot tekintve végighúzódik a teljes 20. és 21. századon: a melyik tartozik melyikhez, melyik melyiknek a kiegészítése – a kérdések akár a transzhumanista filozófia esztétikájaként is megjelenhetnek.”¹⁸

Tanulmányom egyik célkitűzése pontosan ezen kérdések megválaszolása azáltal, hogy a választott előadásokat a poszthumán színház fogalma felől közelítve is értelmezem. Az elemzésekben a Pramod K. Nayar által megalkotott poszthumanizmus definíciót használom, amelyet Nemes Z. Márió is idéz *Ember, embertelen és ember utáni: a poszthumanizmus változatai* című cikkében: „érdeklődésének terében egyebek mellett a technológiailag módosított ember, a hibridizált életformák, az állatok társadalmiságának új felfedezései, valamint az élet új megértése áll.”¹⁹

Ez az emberen túliság, amit a poszthumanizmus a középpontjába helyez, jelenik meg az élettelen és az élő test színrevitelével a színpadon. Az ember és a báb közös megjelenése (például Gergye Krisztián *Kokoschka babája* című előadásában) a kettő különbségeit élezi ki, míg a test részleges vagy teljes elbábosodása (például Markó-Valentyik Anna *Alaine – Ideje a meghalásnak* és Ladányi Andrea *BL* című előadásaiban) az emberen túlmutató értelmezéseket villant fel. Az emberbáb hibrid értelmezésének pontos definícióját a Donna J. Haraway által bevezetett

¹⁵ KÉRCHY, „A marionettszínházról...”, 79.

¹⁶ KÉRCHY Vera, „Egy ironikus-allegorikus színházolvasat: Zsótér sánta marionettjei”, 1. sz. (2010), hozzáférés: 2023.06.13, <http://apertura.hu/2010/osz/kerchy>.

¹⁷ HUTVÁGNER, „Határesetek”, 68.

¹⁸ Uo., 69.

¹⁹ NEMES Z. Márió, „Ember, embertelen és ember utáni”, *Helikon* 64 (2018): 375–393, 376.

kiborg²⁰ fogalmával vetem össze. A kiborg egy „gép és élő szervezet hibridje”,²¹ amely

„ott jelenik meg a mítoszban, ahol az ember és állat közti határvonal sérül. Szó sincs róla, hogy a kiborgok az embereknek más élőlényektől való elhatárolódását jeleznék, ellenkezőleg: a zavaróan és élvezetesen szoros összekapcsolódásra utalnak”.²²

Haraway kiborgjai tehát pontosan azt a határlépést, a határok összemosódását emelik ki, ami a poszthumanizmus központi kérdésévé válik. A kiborg, hasonlóan a színész és báb alkotta hibridhez, egy élő és egy élettelen test összeolvadásából jön létre, ami megkérdőjelezi a „nyugati ismeretelmélet megalapozó ontológiá[t]”.²³ Haraway kiborgmítosza, akárcsak a hibrid emberbáb, dualista identitásként értelmezhető, aminek középpontjában az „áttört határok”²⁴ állnak.

Azokat az előadásokat, ahol a színész teste és a báb nem olvad össze (tehát nem jön létre egy hibrid lény), nem lehet a Haraway-féle hibridek felől olvasni, hiszen ezekben az esetekben nem beszélhetünk olyasfajta határlépésről, ami a kiborgokat, illetve az emberbáb hibrideket jellemzi. Ily módon az általam megalkotott emberbáb másik definíciójához, az emberi test elbábosításának vizsgálatához Gilles Deleuze és Félix Guattari „leendés (becoming)”²⁵ fogalmát használom.

²⁰ Donna J. HARAWAY, „Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években”, ford. KOVÁCS Ágnes, *Replika*, 11. sz. (2005): 107–139.

²¹ Uo., 107.

²² Uo., 110.

²³ Uo., 111.

²⁴ Uo., 112.

²⁵ Gilles DELEUZE és Félix GUATTARI, *A Thousand Plateaus*, ford. Brian MASSUMI (Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 1980).

A szerzőpáros tanulmányában elsősorban állattá-leendésként alkalmazza a fogalmat:

„a leendés nem azt jelenti, hogy egy sorozat mentén haladunk vagy fejlődünk vissza. Az állattá-leendés nem álom és nem fantázia. Tökéletesen valóságos. De melyik valóságról van itt szó? Mert, ha az állattá válás nem abban áll, hogy állatot játszunk vagy állatot utánzunk, akkor világos, hogy az ember nem válik »valójában« állattá, mint ahogy az állat sem válik »valójában« valami mássá. A leendés nem hoz létre semmi mást, mint önmagát”.²⁶

Az általam elemzett előadásokban az idézett definíció alapján bábbá-leendésről beszélhetünk. A bábbá-leendés olyan köztes pozíció foglalt magában, amelyben a színész megkísérli a báb lényegiségét, főbb attribútumait (mozgás, mozgatottság) magára venni. Ily módon az elbábosítás folyamata egy alapvetően sikertelen átalakulás, amely során a színész a báb pozícióba próbál átkerülni. Ez a folyamat azonban mindig köztes, a két állapot közötti marad, hiszen egyrészt ember sosem válhat teljesen azonossá a bábbal (Kleist ironikus olvasatát igazolva), másrészt a leendés fogalma is magába foglal egy állandóvá váló átmenetiséget.

Összegezve a tanulmány főbb elméleti kereteit, az általam választott előadásokat (Markó-Valentyik–Ladányi: *Alaine – Ideje a meghalásnak*, 2018; Gergye Krisztinán–Gloria Benedikt: *Kokoschka babája*, 2020; Borlai–Ladányi: *BL*, 2008) négyféle elemzési szempontból értelmezem. Az emberi test és a báb kapcsolatát vizsgálom Kleist szövegének ha-

²⁶ Idézi: GYÖRFFY László, *Poszthumán stratégiák: Transzgresszív etika és esztétika a kortárs testábrázolásban*, DLA értekezés (Pécs: Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola, 2022), 121. Eredeti szöveg: DELEUZE és GUATTARI, *A Thousand...*, 238.

gyománys-schilleri, illetve a de Man által is hangsúlyozott romantikus-ironikus olvasata szempontjából. Emellett a poszthumanizmus elméleti keretében, a hibridizáció és a leendés folyamatát mutatom ki az előadásokban.

3. Útban a teljes összeolvadás felé – a báb és az emberi test eggyé válása

A báb és az emberi test részleges eggyé válását mutatja be Markó-Valentyik Anna és Ladányi Andrea közös előadása, az *Alaine – Ideje a meghalásnak*.²⁷ A darab Polcz Alaine írásaiból és Karády Katalin dalszövegeiből született,²⁸ főszereplői Markó-Valentyik Anna és egy, a derekánál a színésznő testére rögzített, idős asszonyt formázó báb. A két összekapcsolódó test valójában Polcz Alaine személyiségének két énje, amely bábotológiai szempontból belső heterogenitásként értelmeződik: „a szép halálra felkészítő pszichiáter és az elkerülhetetlennel viaskodó idős asszony”.²⁹ Ez a fajta összekapcsolt létezés az, amit Lőrinczi Máthé Rozália az emberbáb fogalmához sorol: „szorosan testére kötött bábbal együtt létezik, bábjaival egységet alkotva mozdul, és így önmaga és perceptív

környezete számára létezése »emberbábként« értelmezhető”.³⁰

A báb és a táncos összekapcsolódása elsősorban vizuálisan jelenik meg, a koreográfia és a szólások szintjén elkülönül. Ladányi Andrea előadásaira jellemzően a koreográfiában kortárs- és klasszikus balettmozdulatok keverednek. Fiatal nőként Markó-Valentyik táncja gyorsabb és energikusabb, miközben idős asszonyként lassabban és nehezkesebben mozog. Ezt a nehezebb mozgást az is érzékelteti, hogy „a báb kissé elválik a színésznő testétől, így tartása görnyedtté válik”.³¹ Ez az elkülönülés a szereplők szólámaiban is megjelenik. Amikor Markó-Valentyik Anna az idős asszony személyéből beszél, hangja mélyebbé és érettebbé válik, a fiatal nő ezzel szemben jóval élettelibb. Hasonló jellemző a mozgásra, mint a szólásokra, hiszen bár a két nő teste összeolvad, de a tánckoreográfia energikussága megváltozik, ha a fiatal nő vagy az idős asszony szerepe kerül előtérbe.³²

Az *Alaine* bábhasználatának fontos jellemzője, hogy az élő és az élettelen összekapcsolt létezésként jelenik meg, egyfajta hibrid identitásként. Ez az összekapcsolódás azonban nem végleges. Az előadásban a fiatal nő és az idős asszony kiegészítik egymást,

²⁷ Cím: *Alaine – Ideje a meghalásnak*, a bemutató dátuma: 2018.10.31., a bemutató helyszíne: KL Színház, rendező, koreográfus: LADÁNYI Andrea, a szöveget Polcz Alaine szövegeiből szerkesztette: MARKÓ-VALENTYIK Anna, dramaturg: NAGY Orsolya, zene: BORLAI Gergő, KÁKONYI Árpád, zenei vezető: KÁKONYI Árpád, báb- és jelmeztervező: HOFFER Károly, PALYA Gábor, RAFFAI Péter, produkciós vezető: MARKÓ Róbert, társulat: KL Színház, Szereplő: MARKÓ-VALENTYIK Anna.

²⁸ NÁRAY István, „Az elmúlás méltósága: *Alaine – Ideje a meghalásnak*”, *Revizor*, hozzáférés: 2023.06.13, <https://revizoronline.com/hu/cikk/7840/alaine-ideje-a-meghalasnak-kl-szinhaz>.

²⁹ Uo.

³⁰ LŐRINCZI MÁTHÉ Rozália, *Az ember és báb viszonya a színházi műfajokban* (Marosvásárhely: UArtPress, 2014), 25.

³¹ Az előadásról kritikát közöltem *Az elmúlás meséje* címen a *Tiszatájonline* honlapján, hozzáférés: 2023.06.13, <https://tiszatajonline.hu/szinhaz/az-elmulas-meseje/>.

³² Az előadásról elemzést közöltem „*Én táncolni fogok nyolcvan évesen is*”: *A táncoló test és báb kapcsolata Ladányi Andrea előadásai*ban címen a *THEALTER30(+1) színháztudományi konferencia* kötetben, szerk. JÁSZAY Tamás, 167–180 (Szeged: SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék–MASZK Egyesület, 2022).

segítenek egymás gondolatainak befejezésében, vagy csendben háttérbe szorulnak egy-egy monológ erejéig. A báb és az ember összeolvadó ábrázolásában megjelenik a humanizmusnak az az újradefiniálási kísérlete,³³ amit a poszthumanizmus elmélete a középpontba helyez. Ez az összeolvadó, hibrid identitás, amely elmosza a határokat, ugyanakkor mégis összekapcsolja az élő és az élettelen, megfeleltethető Haraway mechanikus és organikus kiborgjainak. Ez az értelmezés azonban sérül a lekapcsolás pillanatában. Amikor Markó-Valentyik Anna leveszi magáról az idős bábót, a köztes létmód, a közös identitás elképzelése megszűnik, hiszen a szereplők nem sérülnek a lekapcsolás által. A táncos és a báb közötti határok visszaállnak a megszokott rendbe. Különösen igaz ez a báb által megformált idős asszony halálakor, mikor a táncosnő még egy ideig elüldögél mellette, majd összepakolja az ott hagyott tárgyakat. Ily módon láthatóvá válik, hogy az *Alaine* esetében nem lehet hibrid vagy kiborg létezésről beszélni, mivel a báb halála nem okozta szükségszerűen a táncos halálát is.

A báb és a színész összeolvadó létezésének ábrázolása kortárs külföldi bábművészek munkásságában is megjelenik. A hibridizáció sérülésmentes példajaként említhető az ismert német bábművész, Ilka Schönbein munkássága. Schönbein báb- és emberábrázolásai párhuzamba állíthatók az *Alaine* megoldásaival, mivel mindkettőnek fontos eleme, hogy „a báb a bábjátékos testén játszik, [azt] támaszként, színpadként és társelőadóként használja”.³⁴ Az ő produkcióiban

is megjelenik a báb és az élő test összeolvadása, a határok elmosódása, illetve az a fajta heterogenitás, hogy a báb és a performer két, külön identitással rendelkezik. Különbösként említhető, hogy Schönbein előadásában az összekapcsolt létezés valamilyen konfliktusba torlódik, a bonyodalmakat általában a két személyiség egymásnak feszülése adja³⁵ – ily módon ezekben az esetekben is sérül a hibrid báb – hibrid kiborg megfeleltetés, hiszen tanulmányában Haraway a kiborgok esetében a mechanikus és az organikus békezés összekapcsolódását,³⁶ összemosódását hangsúlyozza. Ugyanakkor a hibrid identitás egységessége Schönbein előadásában vizuálisan is sokkal erősebben ábrázolódik. Az *Alaine*-ben Markó-Valentyik Anna és a báb is hasonló szabású és színű ruhát visel, mégis jól megkülönböztethetőek egymástól. Schönbein előadásában viszont smink és maszk használatával teljesen ugyanolyanná maszkírozzák a színészt és a bábót, ami megnehezíti a megkülönböztetést. Az összehasonlítás alapján kitűnik, hogy bár az *Alaine* az összeolvadás által felveti egy poszthumanista olvasat lehetőségét, de ez az értelmezés nem vihető végig. A teljes összeolvadás, a kiborg-hibrid állapota ebben a produkcióban még nem jön létre, ily módon az előadás esetében, bár kétségtelenül kapcsolódik hozzá, nem teljesen beszélhetünk hibrid bábábrázolásról.

Az *Alaine*-ben tehát a báb és a test összekapcsolódása megközelíti azt összeolvadást, amit az emberbáb fogalmával jellemez. Ladányi Andrea és Markó-Valentyik Anna közös előadása felveti az emberi test bábbá válásának lehetőségét, de a teljes összeolvadás nem jön létre.

³³ HORVÁTH Márk, LOVÁSZ Ádám és NEMES Z. Mária, *A poszthumanizmus változatai* (Budapest: Prae Kiadó, 2019), 11.

³⁴ Janni YOUNGE, „Reconfiguring Being: Puppetry and Perspectives on Being Human Explored Through the Work of Ilka Schönbein”, *Critical Stages*, hozzáférés: 2023.06.13,

<https://www.critical-stages.org/19/reconfiguring-being/>.

Saját fordítás: B. Zs.

³⁵ Uo.

³⁶ HARAWAY, „Kiborg kiáltvány...”, 110.

4. A táncoló test és a táncoló báb viszonya

A báb és az emberi test összeolvadásának és kapcsolódásának kérdései gyakori témaként jelennek meg a kortárs magyar táncszínházban is: „a 20–21. századi balett és bábszínház [...] továbbá a kortárs balett metszéspontjaként értelmezhető előadások többnyire az ember és a báb egymáshoz való viszonyára kérdeznak rá”.³⁷ A súlytalan, emberi határokkal nem rendelkező báb egy olyan ideál, amit a klasszikus balett folyamatosan elérhetetlen célként helyez maga elé.

A báb halottságát, illetve határtalanságát és az ember élőségét, illetve korlátozottságát állítja szembe Gergye Krisztián és Gloria Benedikt közös munkájában, a *Kokoschka babája*³⁸ című előadásban. A darab Alfonso Cruz azonos című 2014-es regényén alapul,³⁹ melynek cselekménye már megidézzi a báb hagyományos értelmezését. A történet egyfajta Pygmalion-átíratként értelmezhető, amelyben az élő helyettesítik az élettellel. A történetbeli báb értelmezése a hagyományos nyugati sztereotípiákat idézi meg: a báb egy játékbaba, vagyis egy pótlék, amit jelen esetben Kokoschka fantáziái és igényei töltenek fel szereppel és funkcióval. Gergye előadása azonban csak részlegesen kapcsolódik ehhez az értelmezéshez. A darab, amely inkább egymást követő jelenetek sorozataként, mintsem összefüggő történetként ér-

telmezhető, számos értelmezési lehetőséget felvet a test és a báb kapcsolatának elemzésében.

Az előadás kezdetén két táncos egy ember-nagyságú babát támogat be a színpadra. Az idős karmestert formázó bábót úgy kísérik, mintha magatehetetlen lenne, majd a kotta-állvány elé állítják, hogy megnyissa az előadást, de az elesik. Ebben az első jelenetben már megjelenik a báb halott mivoltának és kiszolgáltatottságának ténye, és az, hogy képtelen irányító pozícióba kerülni. A jelenet jól példázza Kleist szövegének ironikus olvasatát, ahogy az alapvetően antropomorf alakot felvevő, ember-pozícióba (karmester) tett báb élettellelenségének köszönhetően de-zantropomorfizálódik és mozgató híján holt-tetemként, anyagként hullik a földre.

A következő jelenetben egy idősödő nő bábja jelenik meg, aki táncba kezd mozgatójával, Gergye Krisztiánnal. A jelenet egyszerre ábrázolja a báb határtalanságát és esetlenségét. A báb gráciás, amennyiben olyan mozdulatokat, hajlongásokat, emelkedéseket mutat be, amelyeket az emberi táncos a test korlátai és az egyensúlyvesztés miatt nem tud végrehajtani. Ezekben a mozdulatokban Kleist szövegének klasszicista olvasata valósul meg, amint „a marionettben a tökéletes kifejezés, érzelmegjelenítés lehetőségét látja”.⁴⁰ Ugyanakkor a báb mozgása paradox módon egyszerre tűnik kecsesnek és esetlenségnek, ahogy Gergye irányításával hol elemelkedve körbeforog, hol a mozgás hiányában összecsuklik, mozgásában tehát ismét felidéződik a romantikus-ironikus báb-kép. Erre a jelenségre hívja fel a figyelmet Paul de Man elemző szövegében: a bábok visszataszító, élettelen tulajdonságaira, amire Kleist esszéjében utal – „[m]ár eddig némi ellenállást kellett ébresszen a bábuk élettelen ernyedtséggel csüngő végtagjainak és ízületeinek problémátlan reintegrációja a tánc

³⁷ HUTVÁGNER, „Határesetek”, 71.

³⁸ Cím: *Kokoschka babája*, a bemutató dátuma: 2020.04.25., a bemutató helyszíne: Horizont Táncfesztivál, rendező, koreográfus, látvány: GERGYE Krisztián, dramaturg: MIKLÓS Melánia, Bábterv: HOFFER Károly, jelmez: BÉRES Móni, fényterv: VAJDA Máté, vetítés: KARCIS Gábor, társulat: Gergye Krisztián Társulata és Gloria Benedikt, koreográfia, előadók: GERGYE Krisztián, Gloria BENEDIKT, BARABÁS Anita.

³⁹ Alfonso CRUZ, *Kokoschka babája*, ford. BENSE Mónika (Budapest: Typotex, 2014).

⁴⁰ KÉRCHY, „A marionettszínházról...”, 77.

folyamatába”.⁴¹ Ez az élettelenység, esetlenség jelenik meg az idős nő bábjának összecsuksulásában, ahogy a mozgató tartása nélkül holt matériaként esik össze.

A báb kísérteties, halott jellemzői a darab későbbi jelenetében is megmutatkoznak. Az egyik jelenetben Gergye élettelen holttestként egy kupacba dobál össze női testeket formázó bábukat, kiszolgáltatva, részvéttelennül. Az előadás talán legkísértetesebb mozzanata, mikor az élettelen testek hirtelen megmozdulnak (később kiderül, hogy a testek alatt fekvő, feketébe öltözött táncos mozog alattuk). A báb lélektelen, üres (ironikus) olvasata hangsúlyozódik a jelenetben, alátámasztva Kérchy Vera állítását, hogy „[ha] a bábót nem sikerül a bábosnak átlelkesíteni, a táncoló holt matéria marad csupán, egy zombi, aki sokkal inkább lehangoló és kísérteties, mintsem gráciás”.⁴²

A báb és az emberi mozgás különbségeinek kibontásaként olvasható a fiatal balerina, Gloria Benedikt táncjelenete. Paradox módon a jelenetben a táncos teste kerül a mozgatott szerepébe, akit a már említett embernagyságú női báb mozgat. A bábszínházi szituáció így módon kétszeresen is létrejön, hiszen az ember (Gergye Krisztián) által mozgatott báb (női báb) mozgat egy emberbábót (Gloria Benediktet). A táncosnő emberbáb létét erősíti, ahogy a mozgató báb a táncos felé nyúl, majd mintha láthatatlan zsinórokat fogna meg, irányítani kezdi, így módon születik meg a koreográfia. A leendés jelensége tapasztalható a jelenetben a táncosnő bábbá-leendésében. Gloria Benedikt a marionettek légies, súlytalan mozgásának hangsúlyozásával igyekszik átlényegülni, ezáltal mozdulatai felvetik a tökéletes, gráciás emberbáb ideáját, ugyanakkor azonnal meg is képződik ennek elérhetetlensége. Amikor az irányító túl nagy emelésre kényszeríti az emberbábót, a táncos kibillen az egyensú-

lyából, illetve a hirtelen elengedés esetén is jól látható, hogy végtagjainak nincs meg az a tehetetlen esése, mint az élettelen báboknak. Erre a tényre reflektál előadásában például a kortárs koreográfus, Jérôme Bel, akinél „[a] táncos nem kivételes képességekkel bíró lény, ő is ugyanolyan esendő és botladozó alak, mint a néző”.⁴³ Kleist elméletében (amennyiben a klasszicista-komoly megközelítés felől értelmezzük a szöveget) a marionett tökéletessége mellett a súlytalanság és a keccsesség érve, a táncosok ellen pedig a folyamatos gravitációval való küzdés szól:

„A bábuk viszont, akár a tündérek, pusztán elrugaszkodási felületnek használják a talajt, hogy a másodpercnyi ütközés ellenállása új lendületet kölcsönözzen tagjaiknak, nem úgy, mint mi, akik rajta támaszkodunk talpunkkal a talajon, s rajta támaszkodva pihenünk tánc közben: mely mozzanat maga nyilván nem tánc, hanem olyan szükséges rossz, mit mennél inkább eltüntetünk, annál jobb”.⁴⁴

A mozdulatok tehát jól tükrözik azt az állítást, hogy az ember bábbá válása, vagyis a teljes azonosulás sosem jöhet létre, hiszen a test feletti teljes kontroll elérése képtelenség a spontán rezdülések, az egyensúlymegtartás, a folyamatosan ható gravitáció és a fennálló korlátok, határok miatt, amelyeket a kortárs táncosok állandóan feszegetnek, kitolnak, de teljesen áthágni képtelenek. Gloria Benedikt bábbá-leendése tehát a leendés fogalmának megfelelően a két állapot között marad, ugyanakkor kevésbé törekszik az emberi attribútumok hangsúlyozására. A test ellenállása az irányításnak, illetve az egyensúlyra való törekvés állapota a táncosnő ese-

⁴¹ DE MAN, „Esztetikai formalizálás...”, 97.

⁴² KÉRCHY, „A marionettszínházról...”, 81.

⁴³ DARIDA Veronika, „Túl a táncon”, in DARIDA, *Filozófusok bábszínháza*, 155–163, 160.

⁴⁴ KLEIST, „A marionettszínházról”, 142.

tében önkéntelen kibillenések formájában jelenik meg.

„Az önmagát jelölő marionett-tánc az ember számára elérhetetlen idea, az ember nem tud »szenvelgésétől« szabadulni, azaz megnyilatkozásai mindig mást is jelentenek, mint önmagukat”⁴⁵ – táncos tehát soha nem tud kilépni a jelnélküliség állapotába. Ez az átléphetetlenség konstruálódik meg fordított helyzetben, amikor az idős asszony bábjának és a fiatal táncosnak a mozgáspárbaját látjuk. A táncosnő mintha versenyre hívná a bábót, provokatív mozdulatokat tesz, amelyeket a másik mozgása képtelen követni. Paradox módon a jelenetben az alapvetően testi korlátokkal nem rendelkező báb játssza el az öregedő test határaival küzdő szerepet. Az idős női báb láthatóan nem tudja utánozni a táncosnő mozdulatait, ezáltal megfordított helyzetben látható mindaz, amit szövegében Kleist eredetileg a színész jellemzése kapcsán szenvelgésnek, a báb kapcsán szenvelgésmentesnek nevez.

A bábbá-leendés pozíciója kerül további kibontásra a következő jelenetekben, amikor a Gergye által alakított táncos a babák arcához hasonló maszkot húz, majd ő maga is marionettként kezd mozogni. Az élő és élettelen közötti határok folyamatosan elmosódnak a mozdulatokban, ahogy a koreográfia hol a marionetteket, hol a felhúzható babák robotszerű mozgását idézi meg. Emellett az előadás végig játszik az emberi test korlátoltságának és a báb korlátlanságának, ugyanakkor esetlenségének, zombiszerűségének tényével.

A *Kokoschka babája* című előadás egymás mellett, illetve egymás után ábrázolja a báb különféle értelmezési lehetőségeit, miközben az emberi és az élettelen test határait, hasonlóságait, illetve különbségeit is megmutatja. Egyes jelenetekben a megszokott szerepekből való kitörés lehetetlensége is megmutatkozik, ahogy az élő test képtelen a

tökéletes tánc, a szenvelgés nélküli játék elérésére, az élettelen pedig a korlátozott, határokkal küzdő mozgás utánzására. A darab felveti az emberbáb értelmezési lehetőségeit a bábbá-leendés folyamatán keresztül (ily módon az előadás olvasható a posztumán elméletek felől), melynek végpontja, a teljes másikká válás, elérhetetlen állapotként jelenik meg, mind a báb, mind az ember számára. Az egymás mellett ábrázolás által Gergye előadásában egyszerre jelenik meg Kleist elméletének klasszicista értelmezése és a szöveg ironikus olvasata is.

5. A táncoló test bábbá válása

A *Kokoschka babája* című előadáshoz hasonlóan az emberbáb színreviteleként is értelmezhető Ladányi Andrea és Borlai Gergő 2008-ban bemutatott közös előadása, a *BL*.⁴⁶ A produkcióban maguk a bábok nem jelennek meg, de a mozgás, illetve a díszlet folyamatosan megidézi és használja a báb-színház elemeit.

Az előadás két test-értelmezési lehetőséget vet fel: egyrészt a test mint hangszer, amin játszani lehet⁴⁷ értelmezést, másrészt, hogy a táncos teste valójában egy emberbáb, egy marionett. Ez utóbbi, bábszínházi kontextust erősíti a díszlet: a fekete, paravánszerű függönyök, amelyeket mozgatva alakítható, szűkíthető/tágítható a tér. A koreográfia is az utóbbi értelmezést erősíti: Ladányi a testét a dobok ritmusára mozgatja, olyan összhangban, ami azt a hatást kelti, mintha a zenész mozdulatai irányítanák. A zene és a test mozgása fokozatosan összeol-

⁴⁵ KÉRCHY, „Egy ironikus-allegorikus...”.

⁴⁶ Cím: *BL*, a bemutató dátuma: 2008.05.23., a bemutató helyszíne: Sanyi és Aranka Színház, koreográfus: LADÁNYI Andrea, zene, dob, ütőhangszerek: BORLAI Gergő, jelmeztervező: LAKATOS Márk, fény: PAYER Ferenc, videotechnika: KESERŰ Zsolt, szereplő: LADÁNYI Andrea.

⁴⁷ BÁLINT, „»Én táncolni fogok...”.

vad a produkció során: az előadás első jeleneteiben a közös ritmusra mozgás jelenik meg, később azonban a zenész és a táncos teste egy közös mozdulatsorban egyesül. Ladányi ugyanazokat a mozdulatokat végzi a zenész háta mögött, mint Borlai a dobjain, bár azt lehetetlen megmondani, hogy ki irányít kit. A bábjátékos és az emberbáb egyszerre van jelen a színpadon, a mozgató ezúttal nem húzódik paraván mögé, noha a lehetőség meglenne rá. Borlai és Ladányi mozdulatai tökéletesen szimmetrikusak, akár a bábosé és az általa mozgatott bábé, de a szerepek felosztása nem egyértelmű egészen az előadás utolsó tételéig.

Ladányi mozdulatai megidézik a dróton mozgatható marionett alakját: kígyózó, olykor rángatózó mozdulatokat tesz, mintha egy láthatatlan mozgató irányításának engedelmessé válna láthatatlan zsinórokon keresztül. Ez a láthatatlan mozgató az utolsó tételben Borlaiban realizálódik, aki teljesen átveszi az uralmat az emberbáb felett, és a láthatatlan zsinórokat elengedve a táncos testét, karját fogva irányítja, mozgatja a hangszereken. Az elemzett jelenetben Ladányi megkísérli elbábosítani saját testét azáltal, hogy ernyedtt végtagokkal és kifejezéstelen arccal ül, akár a Kleist által megálmodott marionettek. A *Kokoschka babája* több jelenetéhez hasonlóan ebben az előadásban is megjelenik a bábbá-leendés, de az irányítotttság, a tökéletesen kiszámított mozdulatok állnak középpontban. Ugyanakkor Ladányi minden igyekezete ellenére, hogy testét teljesen elbábosítsa, illetve teljesen átadja az irányítást a mozgatójának, az izmai rándulásában megfigyelhető mindaz, amit a Kleist-szöveg ironikus olvasatában Paul de Man a marionettek kapcsán kiemel, miszerint bár az élőbáb „megidézi a marionettek közvetlenségét, de be is szennyezi azt az emberi

szenvelgéssel”.⁴⁸ Az élő test tökéletesen engedelmessé válna bábbá válása elérhetetlen marad.

Az előadás kétfajta olvasatának kérdése, vagyis az, hogy a test mint hangszer, vagy a test mint emberbáb működik-e az előadásban, végül megválaszolatlan marad, mivel nem egyértelmű, hogy a végső tökéletes összhang két test egybeolvadásaként értelmezhető a ritmusban, vagy pedig Ladányi ernyedtt, irányított mozdulatai és merev tekintete inkább élő marionett létére utalnak-e. Ez a fajta bizonytalanság, a határok átlépése az, amit a poszthumanista elméletek emberen túlinak neveznek.⁴⁹ A Ladányi által megformált marionettet idéző emberbáb alakja megkísérli részévé tenni a bábletet, ezáltal egy köztes, nem egyértelműen értelmezhető állapot jön létre. A *BL*-ben tehát megjelenik az élő és az élettelen összemosása, de ebben az esetben két élő test megjelenítése közben törekszik az egyik élettelené válni, sikertelenül.

6. Összegzés

A báb és az emberi test közös ábrázolása rendkívül sokféle módon jelenik meg a kortárs magyar színházban. Az általam vizsgált három előadás (*Alaine – Ideje a meghalásnak*, *Kokoschka babája*, *BL*) elemzésének fókuszában a mechanikus, irányított, illetve a spontán, ösztönös mozgás összehasonlítása áll. Az elemzések által és az összekapcsolódás, az összeolvadás, illetve az emberbáb fogalmainak tisztázásán keresztül egyfajta fejlődési pályát igyekeztem felvázolni. Ugyanakkor, bár a produkciók felvetik a bábbá válás lehetőségét, annak csak részleges, illetve

⁴⁸ KÉRCHY Vera, „Jeles András élő marionett-színháza”, *Apertúra*, 2. sz. (2008), hozzáférés: 2023.06.13,

<http://apertura.hu/2008/tel/kerchy>.

⁴⁹ DARIDA Veronika, „Poszthumán színterek”, in DARIDA, *Filozófusok bábszínháza*, 53–65, 59.

sikertelen állapota jelenik meg az előadásokban, vagy pedig elérhetetlen vágyként kerül ábrázolásra. Bár az ember és a báb sosem válhat teljesen a másikká, a határok megkérdőjeleződnek, ez pedig felveti az előadások poszthumanista szempontok felől közelítő elemzésének lehetőségét. A tanulmányban arra tettem kísérletet, hogy a poszthumán elméletek keretében, a kiborg és a leendés elméleteit a bábra vonatkoztatva elemezzem az előadásokat.

A báb és az ember egy testen való osztozása külföldi kortárs bábművészek munkásságával is kapcsolatba hozható, például az *Alaine* és Ilka Schönbein munkáinak esetében. Az elemzett előadások megidéznek az ember mint dróton rángatható marionett toposzát, ugyanakkor túl is lépnek ezen az értelmezésen, kitágítva élő és élettelen test használatának értelmezési lehetőségeit. Az előadások a báb gráciájának, határtalanságának hangsúlyozásával folyamatosan párbeszédbe lépnek Kleist *A marionettszínházról* című szövegének klasszicista-schilleri olvasatával, ugyanakkor az emberi test határainak kijelölésével és a báb élettelen kiszolgáltatottságának ábrázolásával megidéznek annak ironikus értelmezését is. Emellett az elemzések felvetnek egy olyan olvasatot, miszerint az ember és a báb viszonya értelmezhető egyfajta hibrid identitásként is. A határátlépések és az ember-báb hibrid megalkotása ismét kapcsolatba hozható a poszthumanizmus elméletével. A kortárs magyar színház (akár tánc-, próza-, vagy bábszínház) előadásainak poszthumán báb szempontú elemzése olyan értelmezési lehetőségeket vet fel, amivel korábban kevesen foglalkoztak.

Bibliográfia

- BÁLINT Zsófia. „Az elmúlás meséje”. *Tiszatáj-online*. Hozzáférés: 2022.06.13.
<https://tiszatajonline.hu/szinhaz/az-elmulas-meseje/>.
- BÁLINT Zsófia. „»Én táncolni fogok nyolcvan évesen is«: A táncoló test és báb kapcsolata Ladányi Andrea előadásaiban”. In *THEALTER30(+1) színháztudományi konferencia*, szerkesztette JÁSZAY Tamás, 167–180. Szeged: SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék–MASZK Egyesület, 2022.
- CRUZ, Afonso. *Kokoschka babája*. Fordította BENSE Mónika. Budapest: Typotex, 2014.
- DARIDA Veronika. „A dehumanizáció színpadai”. In DARIDA Veronika, *Filozófusok bábszínháza*, 66–76. Budapest: Kijárat Kiadó, 2020.
- DARIDA Veronika. „Túl a táncon”. In DARIDA Veronika, *Filozófusok bábszínháza*, 155–163. Budapest: Kijárat Kiadó, 2020.
- DARIDA Veronika. „Poszthumán színterek”. In DARIDA Veronika, *Filozófusok bábszínháza*, 53–65. Budapest: Kijárat Kiadó, 2020.
- DE MAN, Paul. „Esztétikai formalizálás: Kleist *Über das Marionettentheater*je”. Fordította BECK András. *Enigma*, 11–12. sz. (1997): 80–98.
- DELEUZE, Gilles és Félix GUATTARI. *A Thousand Plateaus*. Fordította Brian MASSUMI. Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 1980.
<https://doi.org/10.5040/9781472547989.ch-001>.
- ELLINGER Edina. *Szubjektív objektum: A funkcionális tárgyjáték vizsgálata és A csomótündér doktori műalkotás alkotói munkafázisai*. Doktori értekezés. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2017.
- GIMESI Dóra. *Háromdimenziós hősök: A kortárs bábszínházi adaptáció néhány dramaturgiai kérdése*. Doktori értekezés. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2016.
- GYÖRFFY László. *Poszthumán stratégiák: Transzgresszív etika és esztétika a kortárs testábrázolásban*. DLA értekezés. Pécs: Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola, 2022.

- HARAWAY, Donna J. „Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években”. Fordította KOVÁCS Ágnes. *Replika*, 11. sz. (2005): 107–139.
- HUTVÁGNER Éva. „Határesetek”. *Art Limes*, 6. sz. (2017): 67–73.
- KLEIST, Heinrich VON. „A marionettszínházról”. Ford. PETRA-SZABÓ Gizella. In *A dolgok színháza*, szerkesztette Markus JOSS és Jörg LEHMANN, 139–145. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2019.
- HORVÁTH Márk, LOVÁSZ Ádám és NEMES Z. Márió. *A poszthumanizmus változatai*. Budapest: Prae Kiadó, 2019.
- KÉRCHY Vera. „A marionettszínházról mint színházelmélet”. In *Miért éppen Kleist? Warum Gerade Kleist?*, szerkesztette TÖRÖK Dalma, 76–83. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2016.
- KÉRCHY Vera, „Egy ironikus-allegorikus színházolvasat: Zsótér sánta marionettjei”, *Apertúra*, 1. sz. (2010). Hozzáférés: 2023.06.13. <http://apertura.hu/2010/osz/kerchy>.
- KÉRCHY Vera. „Jeles András élő marionettszínháza”. *Apertúra*, 2. sz. (2008). Hozzáférés: 2023.06.13. <http://apertura.hu/2008/tel/kerchy>.
- LÁPOSI Terka. „A drámai alak és a báb-test színpadi létezése”. *Drámapedagógiai magazin: A Magyar Drámapedagógiai Társaság periodikája*, 2. sz. (2010): 27–32.
- LŐRINCZI MÁTHÉ Rozália. *Az ember és báb viszonya a színházi műfajokban*. Marosvásárhely: UArtPress, 2014.
- NÁRAY István. „Az elmúlás méltósága: *Alaine – Ideje a meghalásnak*”. *Revizor*. Hozzáférés: 2023.06.13. <https://revizoronline.com/hu/cikk/7840/alaine-ideje-a-meghalasnak-kl-szinhez>.
- NEMES Z. Márió. „Ember, embertelen és ember utáni”. *Helikon* 64 (2018): 375–393.
- YOUNGE, Janni. „Reconfiguring Being: Puppetry and Perspectives on Being Human Explored Through the Work of Ilka Schönbein”. *Critical Stages*. Hozzáférés: 2023.06.13. <https://www.criticalstages.org/19/reconfiguring-being/>.

A poszthumán színterek bábszínházi formában való megelevenedése Keresztes Tamás *Frankenstein*-rendezésében

LOKODI ANNA-ALETTA

Tanulmányom a poszthumán gondolatiság színházi reprezentációját és annak egy adott színházi előadás látványvilágára gyakorolt hatását vizsgálja. A Budapest Bábszínház 2022-es *Frankenstein* (rendező: Keresztes Tamás) című produkciójának elemzésén keresztül mutatja be az emberen túli dimenzió megjelenítésének hatását egy színházi előadás percepciójára. Azt kutatom, hogyan keveredik a színpadon az emberi és nem-emberi világ, miként testesül meg, és látványuk hogyan hat az előadás értelmezésére, a mai emberről alkotott képünkre. Azt az állítást igyekszem igazolni, miszerint az emberen túli dimenzió beemelése egy előadás látványvilágába mélyebb értelmezést ad és rálátást biztosít emberi mivoltunkra. Az emberi egzisztencia és érzelmi világ irracionálisát hangsúlyozza, megkérdőjelezi az ember humanista felfogását, miközben érzékenyíti is a témát, közelebb hozza a nézőkhöz.

Darida Veronika *A poszthumán színterei* című írásában a következő kérdésekre keresi a választ: „Mi az oka annak, hogy egyre több olyan előadással találkozhatunk, melyek eddig ismeretlen perspektívák feltárására vállalkoznak? Már nem elég érdekesek a színpadon ábrázolt emberek és emberi történetek?”¹ Darida arra a megállapításra jut, hogy

„a poszthumán törekvéseket felmutató színházak valószínűleg ugyanaz az igény hívta elő, mint a poszthumán filozófiákat. Vagyis azt mondhatjuk, hogy ere-

deti motivációjuk egy válság [...]. A klasszikus humanista értékek – melyek biztos emberképet és emberismeretet feltételeznek – régóta nem meghatározók a színházban. Az ember, ahogy sok más térről, a színpadról is lassan kiszorul, vagy legalábbis háttérbe kerül.”²

Mindebből az szűrhető le, hogy a technológiai fejlődés, a speciális színházi hatások és a robotika megjelenése tompítja, sőt szinte leszorítja az ember jelenlétét. Az erős technológiai effektusok gyengítik az emberi attribútumot, hiszen ahogyan Donna J. Haraway fogalmaz *A kiborg kiáltványban*: „Gépeink nyugtalanítóan elevenek, mi magunk pedig félelmetesen élettelenek vagyunk.”³ Darida szerint ez a kijelentés egyszerre fenyegetés és kihívás a színház számára.⁴

Haraway azt állítja, hogy a 20. század óta „mindannyian gépek és élőlények megszerkesztett és elméletbe foglalt hibridjei, egyszerűen kiborgok” vagyunk.⁵ Ugyanakkor azt is kijelenti, hogy „Frankenstein szörnyével ellentétben a kiborg nem várja apjától, hogy megváltsa őt az édenkert helyreállításával, azaz egy heteroszexuális társ létrehozása, világának befejezett egészzé (várossá és kozmosszá) való kiteljesedése által. A kiborg nem

² Uo.

³ Donna J. HARRAWAY, „Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években”, *Replika* 51–52 (2005): 107–139, 110.

⁴ DARIDA, „Poszthumán színterek”, 496.

⁵ HARRAWAY, „Kiborg kiáltvány...”, 108.

¹ DARIDA Veronika, „Poszthumán színterek”, *Helikon* 64 (2018): 496–505, 496.

ismerné fel az édenkertet, nem porból lett és nem álmodhat arról, hogy porrá lesz.”⁶

Ebből a perspektívából nézve a *Frankenstein* Kreatúrája a kísértetiesen emberi, míg szinte az összes többi karakter torz, immorális és dehumanizált. Az élő ember válik kiborggá, és a torz, szörnyszerű teremtmény lesz az emberihez közelebb álló lény. Ezt a Budapest Bábszínház előadásának vizuális reprezentációja is megerősíti, hiszen pózokba szervezett, statikus élőképekkel, maszkok és tárgyabok használatával távolodik el a hétköznapi emberi viselkedéstől.

Nemes Z. Márió szerint

„[a] kortárs technokulturális kondíciók között egyre inkább nem-emberi és/vagy hibrid ágensek mentén értelmezzük önmagunkat, ami a művészzel kapcsolatos viszonyunkat is radikálisan átalakítja, hiszen felveti az »emberkritikus«, embertelen és/vagy ember utáni esztétika lehetőségét is.”⁷

A *Frankenstein*-előadás jól alátámasztja ezt az állítást, hiszen fontos morális kérdéseket vet fel és tágít ki. Egy embertől elidegenedett világ megteremtése által fogalmaz meg sarkalatos kérdéseket arról, hogy mi számít morálisnak, honnan kezdődik az ember, mitől válik nem emberivé, szörnyszerűvé egy adott viselkedési forma, vagy éppen hogyan lesz a szörnyszerű viselkedés elfogadható és őszintén emberi.

A felvilágosodás korából származó emberképet⁸ lágyítja az előadás az által,

⁶ Uo., 109.

⁷ HORVÁTH Ádám, LOVÁSZ Ádám és NEMES Z. Márió, *A poszthumanizmus változatai: Ember, embertelen és ember utáni* (Budapest: Prae Kiadó, 2019), 1.

⁸ „Az antropológiai kutatások alaptétele, hogy az európai gondolkodásban a 18. század során az ember meghatározása, az ember fogalma központi problémává vált [...] a

hogy egy emberen túli réteg, egy szörnyalak viselkedése az adott helyzetben emberségesebbnek és ártatlanabbnak bizonyul, mint az emberi szereplőké. Mivel a Kreatúra poszthumán figurája felforgatja a klasszikusnak vélt, humanista emberképet, rámutat az emberi viselkedés plasztikusságára, a humánus meghatározásának határvonalait tágítja és tolja ki.

A Frankenstein-történet találkozása a bábszínházzal

Frankenstein története Mary Shelley 1818-ban írt regénye alapján (*Frankenstein, avagy a modern Prométheusz*, magyarul 1977-ben jelent meg Göncz Árpád fordításában) került be a köztudatba. A történet legismertebb színpadi feldolgozását a londoni National Theatre Danny Boyle rendezte produkciója jelentette 2011-ben, ahol a Kreatúra és Victor Frankenstein váltott szereposztásban jelent meg Benedict Cumberbatch és Jonny Lee Miller jóvoltából. Az adaptáció Nick Dear munkája volt, s ennek alapján született a Budapest Bábszínház előadásának szöveggönyve is, Koltai M. Gábor fordítói és Gimesi Dóra dramaturgi munkájának eredménye-

18. század végén az ember, a megismerés és a nyelv viszonya újfajta, a modern korra jellemző módon tételeződött: sajátos transzcendentális-empirikus kettősség alakult ki, az ember egyidejűleg a megismerés alanyává és tárgyává vált. A modern szubjektum egyrészt a megismerés, a tudás alanya, melynek teljesítménye nélkül nem lehetséges a világ megismerése; másrészt az ember testi, kulturális és szellemi megalkotottságában maga is a tudás tárgyává válik, s megszületnek a humántudományok.” LACZHÁZI Gyula, „Aranka György »ember esmérete« a felvilágosodás antropológiájának kontextusában”, in *Aranka György és a tudomány megújuló alakzatai*, szerk. BIRÓ Annamária és EGYED Emese, 19–33 (Kolozsvár: Erdélyi Múzeum Egyesület, 2018), 21–22.

ként.⁹ Danny Boyle rendezésében klasszikusabb értelmezést láthattunk, látványos és meglehetősen filmszerű, realista ábrázolással. A Budapest Bábszínház produkciója ezzel szemben inkább hasonlít egy elrajzolt, lídérces rémálomra. A történet groteszk ábrázolási formája azonban hasonló: a horrort és a szörnyűségeket folyamatosan feloldja a szörny groteszk, szinte bohóchoz hasonló esetlensége, gyermeki tisztasága. A két előadás ebben hasonlóságot mutat, amelyre rásegíthetett a közös szöveg humora, a magyar változat azonban más formanyelvvel operál.

Keresztes Tamás rendezése a bábszínház eszközeivel erősíti fel a történet horrorisztikusan elrajzolt, rémálomszerű világát. Az előadás vegyes bábtechnikával dolgozik: bunraku, maszkos játék és óriásbáb animációját láthatjuk a színpadon, de nem tiszta formanyelvvel. Mindemellett az élő szereplők is egészen bábszerű mozgással, festett arccal léteznek a színpadon. A bábszínház nem csak gazdagítja az előadás világát, hanem kitágítja annak értelmezési kereteit. Az alkotók a nem-emberi figurákat felvállaltan emelik be a történetbe, hiszen a báb mozgató színészeket nem elrejtik, inkább megmutatják, játszanak a jelenlétükkel. Azon túl, hogy így módon az előadás felvállaltan színháziává válik, egy mélyebb értelmezési réteget is nyer. A teremtő–teremtmény, élő–élettelen kapcsolatát firtatja, ezzel is érzékenyítve a emberi viselkedésről alkotott felfogásunkat.

A bábszínház műfaja adta is magát a teremtés tematikájához, hiszen „eleve lényegi működése, hogy élettelenből élő lesz”.¹⁰ Eb-

ben az esetben azonban a mozgatók és a báb viszonya még különlegesebbé válik: egyfelől felvállaltan megmutatják az embert a báb mögött, sőt azt is a szemünk elé tárják az alkotók, ahogyan a báb életre kel, a mozgató és a báb egymásra talál. Ezáltal a báb megelevenedésének momentuma „az ember belső ellentmondásairól, a test és lélek viszonyáról is vall”.¹¹ Ez nagyban segíti a teremtmény karakterének plasztikusságát, hiszen az emberi–nem-emberi, élő–élettelen között oszcillál a karakter, mélyen emberi dolgokról vallva, kérdezve. Ilyenek „a teremtett teremtő örök küzdelme a szabadságért”¹² vagy épp a teremtmény küzdelme a mássággal, a magány ellen. A fikció világában a nem emberi figuráción keresztül erősödik fel az az általános emberi kérdés is, hogy joga van-e mindenkinek a szeretethez.

Az előadás speciális ötvözete abból adódik, hogy félig bábszínházi, félig élő emberek által játszott. Az egyetlen, hagyományos értelemben vett báb a szörny, a „Kreatúra”, amely egy óriásbáb formájában elevenedik meg, három mozgató által. Ennek ellenére az előadás képi világa tele van dehumanizált figurákkal: minél bábszerűbb és elrajzoltabb egy karakter, annál inkább dominál viselkedésében a félelem és az agresszió. Azokat a karaktereket látjuk leginkább emberi ábrázolásban – De Lacey-t, az öreg tanítót (Blasek Gyöngyi), a kisfiút, Williamet, Victor öccsét (Engárd Emil) és Elisabethet, Victor menyasszonyát (Podlovics Laura) –, akik ártatlanok, és ezzel együtt áldozatai is a történetnek. Bár ők a legemberibb megjelenésű karakterek, bábszerű, kissé mechanikus mozgásuk, pózokba való beállásaik, fehérre festett arcuk őket is ehhez a disztópikus világhoz kapcsolja. E kontraszt által még erőteljesebbé válik a poszthumán gondolatiság.

⁹ GODA Móni, „Erőforgások/Erőforrások”, *Színház.net*, 2022.03.30, <https://szinhaz.net/2022/03/30/goda-moni-erofor-r-gasok/>.

¹⁰ GERGICS Enikő, „Magasan fejlett szervezet”, *Revizor*, 2022.03.15, <https://revizoronline.com/hu/cikk/9522/nick-dear-frankenstein-budapest->

babszinhaz?fbclid=IwAR2O7FnlCzvelUjAotDI_2DDlpXxTyZ_Gd2onurtvErABoBWzFGm8L5SoVM.

¹¹ Uo.

¹² GODA, „Erőforgások/Erőforrások”.

Egy rémálom elevenedik meg a néző előtt, amelyet a Kreatúra szemszögéből lát, mint ha az ő élményén keresztül születnének meg a szereplők. Ennek tükrében torzulnak: festett az arcuk, maszkot vagy félmaszkot viselnek, vagy éppenséggel teljesen tárgyiasulnak, emberi formától mentesek lesznek.

Victoria Flanagan egy olyan világban jelenlévő témaként definiálja a poszthumánt, ahol valamilyen technológiai hatás következtében a határok, amelyek egyszer meghatározták az emberiséget, újrarajzóldtak.¹³ Ennek értelmében az előadás több síkon is újrarajzolja az emberi dimenzió határait. Egyfelől a Kreatúra mint a tudomány és emberi kéz által teremtett szörny egyértelműen a poszthumán tapasztalat szülöttje, másfelől az előadás többi karaktere is egy poszthumán világból kilépett alak képében tűnik fel: a báb műfajába való beemelés nem csupán elrajzolja és dehumanizálja a karaktereket, hanem erősíti is a mese irracionális, fiktív világát, egy morális értelmezési réteget képez. Ezért a szörny és az ember közötti határ elmosódni látszik, de nem csupán a Kreatúra lénye miatt: a maszkos alakok, torz külsejű, bábarcú figurák ugyanolyan szörnyeszerűvé és félelmetessé válnak, mint az óriás teremtmény, sőt a néző hamarabb láthat a teremtményben kiszolgáltatottságot, áldozati állatot, úzótt vadat, aki védekezik, mintsem igazi gyilkost. Ebben a történetben a poszthumán lény akkor válik valóban szörnyeteggé és gyilkossá, amikor megismerkedik az emberi agresszióval és a tudással, amely elülteti benne a bosszúvágyat.

Megfogalmazható tehát, hogy egyfelől a történet és a témaválasztás, másfelől a báb-színházi formanyelv által az előadás újrarajzolja az ember és báb, élő és élettelen, em-

ber és szörny közötti határokat. Amíg az emberi szereplők sokszor bábszerűek, szörnyeszerű, agresszív viselkedést produkálnak, addig a báb, aki a szörny képét hivatott megéleveníteni, sokkal emberibben, humánusabban viselkedik, sőt, akkor válik szörnyeteggé, akkor kezd el gyilkolni, amikor találkozik az emberi tudással. Erről a rendező egy interjúban így nyilatkozott:

„a Kreatúra is emberi tulajdonságokkal bíró lény, lelke, öntudata és vágyai vannak. Az a megrendítő számomra a történetben, hogy a legemberibb lény maga a Kreatúra. Neki nincs öröksége az elmúlt generációkból, a létezése tabula rasa. Ily módon teljesen gyökértelen, súlyos örökségektől mentes, tiszta lény, aki ebbe a világba beleszületve szép lassan válik olyan emberré, mint akik körülveszik és kiteszítják. Beavatódik a világba.”¹⁴

Az előadás látvány- és hangzásvilága

A történet központi figurája a szörnyalak, itt: a Kreatúra. Victor Frankenstein egyik tudományos kísérletének eredményeként születik meg, aki istent játszva életet lehel saját teremtményébe. Az előadás kezdő pillanata Frankenstein megjelenése, aki egy határozott gesztussal elindítja a vetítést és a zenét. A vetítés absztrakt (Varga Vince), a zene pedig élő, egy muzsikus (Kézdy Luca) által játszott, improvizatív, kísérleti zajokból álló félelmetes géphang. A színpadkép (díszlettervező: Keresztes Tamás) ennek megfelelően egyszerű, mozgatható, kifeszített vásznanakból képez egy négyszögletű teret. Ezek a vásznak formálnak az előadás folyamán hol

¹³ Victoria FLANAGAN, „Posthumanism: Rethinking ‘the Human’ in Modern Children’s Literature”, in *The Edinburgh Companion to Children’s Literature*, szerk. Clémentine BEAUVAIS és Maria NIKOLAJEVA, 29–41 (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018), 35.

¹⁴ HOLLÓSI Zsolt, „Frankenstein démona: Beszélgetés Ellinger Edinával és Keresztes Tamással”, *Revizor*, 2022.02.23, <https://revizoronline.com/hu/cikk/9498/besz-elgetes-ellinger-edinaval-es-keresztes-tamással>.

félig, hol teljesen telített falakat, hol pedig teljesen eltűnnek, lecsupaszítva a színpadot. Lényegében üres térrel állunk szemben, amely némiképp emlékeztethet a regénybeli hajó vitorlás árbócaira, miközben látszólag a praktikum vezeti a tér szervezését, és a vetítés adja meg a különböző helyszínek hangulatát (város fényei, erdő, tűz, hó stb.). A térben a sötétség dominál, amelyben a karakterek elrajzolt formában teremtik meg (a jelmezek révén) a kor hangulatát. A ruhák és a bábok (Hoffer Károly munkái) egységes képet adnak, megidézik a korai romantika stílusjegyeit, de nem tiszta korhűséggel, s együtt egy fiktív vizuális valóságot teremtenek. Az előadás látványvilága visszafogott színvilággal operál: fekete, fehér, szürke és barna színeket látunk leginkább, amelyeket néhol kiegészít a vörös szín (tűz ábrázolása a vetítésben, véres zsák felmutatása a színpadon). Ugyanakkor nem használnak szerves anyagokat – minden szerves anyag (a vér, a víz stb.) vagy a vetítés által jelenik meg, vagy csak szóban hangzik el, ami erősíti a mese fikció jellegét, a történet absztrakcióját.

A zene a vetítéssel egységben néha ugyancsak hangulatfestő funkciót nyer: kísérteties és horrorisztikus. Olykor a szereplők hangja is zenévé válik, s a groteszk, ismétlődő hangok és mozgás egymásutánisága az élő karakterek bábszerű megjelenését még erősebbé teszi.

*A szörny mint poszthumán lény –
a Kreatúra ábrázolása*

Victor Frankestein laboratóriumi kísérleteinek életre keltett eredménye, a Kreatúra (KÉP A) elemzése révén arra kívánok rámutatni, hogyan tágitja az emberről alkotott képünket a poszthumán figuráció azáltal, hogy a humánmot közelíti a szörnyszerűhöz és a szörny alakját rajzolja meg tisztának. Ebben a történetben a Kreatúra, a „torzszülött” attól válik gyilkossá, hogy megtapasztalja az emberi viselkedés negatív formáit, felvértezi magát az emberi tapasztalással és történelmi tu-



dással. Az emberi tudás és gondolkodás elsajátítása által válik képessé a bosszúra, és az őt ért agresszió, az emberek félelemből fakadó támadása az, ami megtanítja a szörnyet szörnynek lenni, az állatot védekezni és támadni. Ebben a kontextusban ez pontosan felruházza a nem emberi lényt emberi tulajdonságokkal. A Kreatúra legfőbb vágya, hogy szeressen és szeretve legyen, ezért egy női társat kér alkotójától, ami szintén ösztönös és mélyen emberi, de a félelemmel és agresszióval találkozva mégis a kegyetlenséget és önzőséget tanulja el az emberektől végletes formában, így hidegvérű gyilkos lesz.



Az előadás első jelenete a teremtmény születését láttatja, ahol a három különböző tagból álló teremtmény (két kéz, két láb és egy fej) kapcsolatot teremt mozgatóival. A jelenet nem törekszik illúziókeltésre, hiszen minden mozzanat felvállaltan történik. Olyan-nak tűnik, mint egy rituális ismerkedés a mozgató és a báb között. A jelenet ritualitását és teatralitását a jól elhatárolt fénysugárban úszó, furcsa testrészek és a hangefektus játéka adja. Dacára a titoknak, amely a figurát övezi – egy-egy fénykörben testrészek –, a viszonyrendszer tisztává válik: az élettelen, faragott testet három ember működteti, olyan összhangban, hogy a jelenet

végére egyé válik a három testrészt és egy mozgásban pókszerű, hatalmas fejű, óriás végtagú, rugalmas emberforma kel életre. Az alak végtelenül esztelenül mozog, ezáltal egy csetlő-botló, erejével tisztában nem lévő gyermekre is emlékeztethet. (KÉP B)

Horváth Márk és Lovász Ádám David D. Gilmore antropológusra hivatkozva azt taglalja „A szörny szája” című írásában, hogy a szörnyek elsődleges, talán minden másnál fontosabb testi jegye a hatalmas alakjukban, groteszk túlméretezettségükben rejlik. Ez arra hívja fel az ember figyelmét, hogy léteznek a humánus számára nem kontrollálható jelenségek is. A szörnyeket mint szupernormális cselekvőket definiálja, amelyeknek legfőbb jellemzője az erő és az erő kifejtés, s ez a különbözőség generálja a félelmet, fenyegető mivoltukat az ember számára.¹⁵

A Kreatúrát a regényben Victor ekképp írja le:

„végtagjai arányosak voltak, s arca, amit választottam számára, szép. Szép! Uramisten! Sárga bőrén majd hogy át nem tetszett az izmok és artériák működése. Haja fényes fekete volt, vállára omló. Foga gyöngyfehér. De e pompás részleteknek ijesztően ellentmondott ráncos képe, egyenes, fekete ajka s vizenyős tekintete, amely majdnem ugyanolyan színű volt, mint a szürkésfehér szemgödör, amelyben ült.”¹⁶

¹⁵ HORVÁTH Márk és LOVASZ Ádám, „A szörny szája: Hibriditás és poszthumanitás a szörnykutatásban”, in *A találkozások antropológiája*, szerk. LAJOS Veronika, POVEDÁK István és RÉGI Tamás, 127–141 (Budapest: Magyar Kulturális Antropológiai Társaság, 2017), 128–129.

¹⁶ Mary SHELLEY, *Frankenstein vagy a modern Prométheusz*, ford. GÖNCZ Árpád, hozzáférés: 2022.09.19, <https://mek.oszk.hu/02700/02735/02735.htm>

A leírás alapján egy emberi alkatú, szörnyeszerű figurát képzelhetünk el. Ez az előadásban megelevenített óriásbábtól némiképp különbözik, hiszen dacára annak, hogy egy élettelen, szürke, túldimenzionált, részleges testet látunk, a rémisztő, horrorisztikus figura helyett inkább egy hátborzongatóan furcsa, groteszk alak képe tűnik fel, amely szemmel láthatóan, a bábok élettelen testéhez hasonlóan, a színészek révén kel életre. A popkultúra megszokott ábrázolásától eltérő teremtmény attól válik zavarba ejtővé, hogy emberi érzésekről, érzelmekről, erkölcsről vall a nézőknek, pontosan azáltal, hogy nem emberi dimenzió szülte. Itt inkább attól válik félelmetessé a sziluett, ahogyan a három animátor egyként működve, tiszta és pontos mozgató révén életet lehel a hatalmas faragott anyagba. A szürke színű báb egy túlméretezett fejből, két hosszú karból és két hosszú lábból áll össze. A hatalmas fej kísértetiesen hasonlít mozgatójára, nem véletlenül: a báb fejét animátora (Teszárek Csaba) arcára mintázta a tervező, ezáltal sokkal barátságosabb ábrázatot kölcsönözve a figurának. A túlméretezett fej kifejező és igencsak emberi, arányos anatómiával rendelkezik. A csupasz fej rémségét, a gigantikusságán és színén kívül az okozhatja, hogy néhol kasírozott anyagcsoatok türemkednek ki rajta, mintha sebes lenne az arc, ami tákoltságot, a zombie-világot megidéző



KÉP C

életteleniséget sugallhat, s ehhez a merev, kék, pislogni is képes üvegszemek is nagyban hozzájárulnak. A halott anyag életre kélése a báb műfajából kifolyólag is egyértelmű, de ehhez még hozzásegít a fő mozgató (Teszárek Csaba), aki olykor-olykor kilép a

báb mögül és meleg, kedves, emberi hangon szólal meg. (KÉP C) A néző, bár a látvány provokatív, ezáltal egy felvállalt, elidegenítő játékba tekint be. A Kreatúra ily módon kevésbé vált ki viszolygást, mint inkább egy zavarba ejtő mássággal való szembesülést és egy ingadozást az érzelmi távolságtartás és sajnálat vagy éppen elborzadás között. Az élettelen, túlméretezett arca mögött pedig egy egyszerű, fekete, semleges ruhát viselő ember áll, aki látszólag a bábbal is egy karakter-karakter, báb-mozgató viszonyt ápol, egyszerre lehel életet a testbe és válik eggyé vele, vagy éppen megfigyeli a jeleneteket, mintegy folyton jelenlévő külső szeme a történéseknek. A báb feje néhol levál a kéztől és lábtól, megmutatva azt az irracionális, amelyre a bábszínház képes, felülírja az ember fizikai korlátait, mégis egységben látjuk a figurát, hiszen hihetetlen összhangban, egymásra különösen figyelve működik a három mozgató.



A báb többi testrészei egy faszervezetből állnak, amelyre vékony falemezek vannak görbítve, erre kerül rá az anyagborítás, bőr gyanánt. A túldimenzionált láb és kéz üreges, jól kivehető az anatómiai struktúra, ahogy a csontokhoz kapcsolódnak az izmok. Az üreges szerkezet elsősorban funkcionális, hiszen könnyít a hatalmas testrészek súlyán, ugyanakkor ráerősít a Kreatúra élőhalott, poszthumán figurájára, sőt a mozgató-báb felvállalt kapcsolatát is segíti, hiszen ahelyett, hogy elrejtene a mozgatókat a báb mögé, kiemeli őket, sőt néhol külön szerepet is kapnak. A két mozgató (Bartha Bendegúz, L. Nagy Attila) ugyancsak fekete ruhát visel, sőt arcuk is

feketére van festve. A színészek így néhol beleolvadnak és eggyé válnak a bábbal, néhol pedig, mint valami belső lelkei a figurának, kibújnak a test mögül, ezáltal is sugallva a Kreatúra emberi lényét.



A báb felkarját a vállnál a mozgatók a fejükre rögzítve viselik, míg az alkarát és ujjakat a báb karjával megegyező karral mozgatják: a báb bal karját az egyik mozgató bal karjára rögzítve mozgatja, a báb jobb karja pedig a másik mozgató jobb karján rögzül. (KÉP D) A báb ujjai is külön-külön mozognak, megmutatva a kéz anatómiai szerkezetét és felvállaltan szemléltetve a báb struktúráját. A mozgatók kézfeje ezáltal pontosan a báb kézfeje fölött helyezkedik el, ujjuk billentyűkkel mozgatják az egyes ujjakat, amelyeket külön zsinórok kötnek össze. (KÉP E) Így a mozgatók kezének meghosszabbítása lesz a báb óriáskeze, lehetőséget biztosítva a finommotorikus mozgás élethű imitálására. Egy hibrid szerkezet jön létre: a teremtmény egyszerre kiborg és ember, s bár a kiborgok gépszerű, technológia által vezérelt testét látjuk (lásd az ujjak mechanikusan kitalált mozgatási technikáját), mégis a legemberibb problematikával küzd: magányos és társat kíván maga mellé, egy nőt. Ezért képes bármit megtenni, de amikor teremtője megszegi az ígéretét, szintén egy erősen emberi érzélem lesz úrrá rajta, ám ekkor már a szörny cseleszik, bosszút áll és hidegvérű gyilkos lesz.

Donna Haraway úgy véli, hogy

„a kortárs tudományos fantasztikum-ban hemzsegnek a kiborgok – egyszer-

re állati és gépi teremtmények, amelyek kétértelműen természetes és művi világokat népesítenek be. A modern orvostudomány szintén tele van kiborgokkal, kódolt szerkezetként elgondolt organizmusok és gépek párosításával, amelyek meghittsége és ereje nem a szexualitás történetében gyökerezik. A kiborg »szexualitás« visszaállít valamit a páfrányok és gerinctelenek kedves replikációs barokkjából.¹⁷

Ennek értelmében az előadás szörnyszülöttje egyszerre állati, gépi és emberi, hiszen mechanikusan, matematikailag kiszámolt szerkezet (a történet szerint és a báb technológiája révén egyaránt), ugyanakkor a kiborgokkal ellentétben mélyen emberi érzések vezérlik, emberi dilemmák és szexuális energia hajtja. A történet fejlődéstörténetnek is mondható, hiszen a teremtmény útja során tanul meg emberként viselkedni: figyel és utánoz. Állati viselkedése lassan-lassan átalakul emberivé: megtanul olvasni és beszélni, tudással vérteljesíti magát, de állati attribútumait nem vetkőzi teljesen le, egy mechanikusan működő testbe bújtatott ösztön-lény marad. Harraway továbbá arra is felhívja a figyelmet, hogy a „huszadik század végére az Egyesült Államok tudományos kultúrájában az ember és állat közötti határvonal teljesen áttörték [...] nyelv, eszközhasználat, társas viselkedés, mentális események, semmi sem rögzíti igazán meggyőzően az embert az állattól elválasztó határokat.”¹⁸ A kiborg az ember és állat között megsérült határvonal mentén jön létre, és a „bestialitásnak új státusza van a házasodás ezen rendjében”.¹⁹ A szóban forgó történetben az új házasodás révén valóban másféle szörny születik, meglepően hasonlít ránk emberekre, hiszen pontosan az embertől tanult viselkedési minták átértelmezése által

válik szörnyűségessé. Jogosan tehető fel tehát az a kérdés, hogy hol található az emberi és állati viselkedés közötti határvonal a 21. századi emberkép tekintetében, kik vagyunk mi emberek egy olyan színpadi világban, ahol a Frankenstein-féle szörnyek írják újra az erkölcsi normát, rajzolják újra a határt emberi és nem-emberi viselkedési forma között. Ebben az előadásban a szörny is áldozat: áldozata az emberi telhetetlenségnek és a másságtól való félelemnek.

A szörnyről Lovász Ádám és Horváth Márk mint „destabilizáló másságról”²⁰ beszél, vagyis arról, hogy sosem maradhatunk ugyanolyanok egy szörnnyel való találkozás következtében. Hasadáshoz hasonlítják ezt a találkozást, ahol a társadalom–természet, emberi–nem emberi tényezők már nem zárják ki kölcsönösen egymást, sőt igencsak hatással vannak egymásra. Az emberi rációt már a szörny fogalma is felülírja, Foucault-ra hivatkozva: „a normális és abnormális testek között átjárhatósági viszonyok tapasztalhatók”, vagyis a „szörnnyel való találkozás folyamatosan destabilizálja – az amúgy a bizonytalansággal, valamint a hibriditással inherensen rendelkező szörny alakja mellett – az ember fogalmát is”.²¹

Mindezek mentén az az állítás fogalmazható meg, hogy a mai világ emberképét vizsgálva, ahol egy előadás morális kérdéseit a poszthumán dimenzió jelenléte által boncolgatjuk, pontosan a szörny, a nem-emberi válik erkölcsileg tisztává és az ember válik annak megrontójává, általa válik a szörny gyilkossá. De ugyanez fordítva is érvényes, hiszen az emberi kéz alkotta bestia az amúgy jószándékú emberből is állati viselkedést és agressziót vált ki. Vagyis kölcsönösen destabilizálja egyik entitás a másikat, létre-

¹⁷ HARRAWAY, „Kiborg kiáltvány...”, 108.

¹⁸ Uo., 109.

¹⁹ Uo.

²⁰ HORVÁTH és LOVÁSZ, „A szörny szája...”, 128.

²¹ Michel FOUCAULT, „A rendellenesek: Előadások a College de France-ban (1974–1975)”. Idézi HORVÁTH és LOVÁSZ, „A szörny szája...”, 128.

hozva egy új hibridet, egy emberi és nem-emberi dimenzió közötti vékony határon, amely az előadás realitásában a groteszk esztétikai minősége révén vall mélyen emberi problémákról. Ahelyett, hogy gyengítené a nem-emberi dimenzió jelenléte az emberről és a társadalomról való gondolkodást, általa még erősebbé válik, hiszen távolságot tart, elidegenít és zavarba ejt, segítve ezáltal a mélyebb megértést. Hasonlít ez arra a mechanizmusra, amelyet Castellucci színházában láthatunk olyankor, amikor állatokat használva beinvitálja a nézőt a „nem narratív dimenzióba, a valódi veszély zónájába”.²² Darida Veronika Castellucci színházát tárgyalva ahhoz a poszthumán nézőponthoz jut el Valère Novarinára hivatkozva, hogy „az ember – egy hordozás helye: nem az ember, hanem az állat, amelyben az ember hordozása és felmutatása történik”.²³ Ebben a *Frankenstein*-előadásban az állat helyét a hibrid identitású félig ember, félig állat, félig gép teremtmény veszi át, amely pontosan a nem-emberi dimenzió révén mutat fel egyidejűleg emberi hiányosságokat és érdemeket. Darida Veronika egy másik novarinai nézetet is kiemel, amelyben Castellucci színházának ars poetikáját is sűrűsödni látja:

„A velünk szemben belépő színész végre lehetővé teszi számunkra, hogy ne emberből legyünk, ne kelljen többé embernek lennünk! A színház egyike azon ritka helyeknek, ahol kikísérletezhetjük azt, ami mindenütt tiltva van nekünk – és ami képmást felmutató színész áldozatával egy pillanatra az ember többé már nem kötelező számunkra.”²⁴

Ez egyszerre távolságtartást és ezáltal valamiféle tisztánlátást eredményez, s nevezhetjük ezt egy nyelv előtti vagy nyelven túli lét-

módnak is,²⁵ amely épp azáltal válik szabaddá, hogy eltörli a határokat, teret ad a különböző dimenziók összemosásának és új realitások kialakításának. Így a felszabadulás által válik még erősebbé és rétegzettebbé a mondanivalója egy olyan előadásnak, mint a *Frankenstein*, ahol egyik karaktert sem láthatjuk tisztán embernek. Az emberi mivoltuk elvesztése által fedik fel azt a hiányt, amelylyel csak ember képes küzdeni: a humanista értékek hiányát, ahol mindennek mértéke az ember, egy olyan korban, ahol az emberi identitás határai kitágulni látszanak. Giorgio Agamben szerint Heidegger volt az utolsó, aki hitte, hogy a történelem és a sors létrehozója lehet az az antropológiai gépezet, amely eldönti és kompenzálja az ember-állat, nyitott-nem nyitott közötti különbségeket. Ezzel szemben Agamben álláspontja az, hogy pontosan azt az antropológiai gépezetet kell felszámolni, amely az emberről való elképzelésünket irányítja. Ehhez pedig első lépésként, Agamben szerint, rá kell mutatni arra a központi ürességre, arra a hiányra (válságra, ahogy a fentieket kibontó Darida Veronika fogalmaz), amely az emberen belül különválasztja az állatot és az embert, és felfüggesztve tart minket ebben az űrben.²⁶

Az előadás karaktereinek találkozása a szörnyvel

A *Frankenstein* bábszínházi feldolgozása izgalmasan tágítja ki a határokat az élő-nem élő, báb-ember, szörny-ember, vagyis a humán-nem-humán kategóriák között. Érdeemes megvizsgálni a Kreatúrán kívül az összes szereplőt, hiszen a játékmód és a megjelenítés tekintetében is egy dehumanizált közeg elevenedik meg az előadás során. A Kreatúra mint egyetlen igazi áldozata az előadásbeli disztópikus világnak, voltaképpen nem is annyira eltérő sem kinézetre, sem viselkedésre a

²² DARIDA, „Poszthumán színterek”, 498.

²³ Uo., 500.

²⁴ Uo.

²⁵ Uo., 499

²⁶ DARIDA, „Poszthumán színterek”, 498.

többi karaktertől. Ez, mint fentebb említettem, felfogható a szörnyel mint hibrid, destabilizáló mássággal való találkozás eredményeként, de nem csupán erről van szó. Egy tudatos rendezői és tervezői szándék révén mindegyik karakter egy picit bábnak vagy akár élőhalottnak tűnik. Az erre utaló első jel a sminkhasználat (halvány fehér festékréteg az arcon), amely sápadt, halottfehér kinézetet kölcsönöz a szereplőknek, groteszkké téve a legdrámaibb pillanatokot is. Erre a játék is rásegít, hiszen mozgásban, testtartásban és beszédben eltérnek a hétköznapi viselkedéstől a szereplők, merevebb mozdulatokkal, pózokkal, természetellenesebb testtartással léteznek a színpadon. Ugyanakkor egyes karakterek megjelenítését még elrajzoltabbnak láttatják az alkotók: maszkok, félmaszkok, sötétben felbukkanó tárgybabok által jelenítenek meg tömegeket, utcai embereket. Ez rémálomszerű realitást teremt, amely egyszerre humoros és hátborzongatóan félelmetes. Az egyik pillanatban nevetségesek a figurák, esetlenek és meggyötörtek, a következő pillanatban pedig állati agressziót látunk (általában a Kreatúra és a vele találkozóik között), amely sokkoló és felkavaró.



A teremtmény először Victorral találkozik, de teremtője megrémül és elmenekül előle. Az első ütést is gazdájától kapja a szörny, és az ütések folytatódnak, valahányszor emberekkel találkozik. A teremtmény elmenekül, és az első jelenetet követően dekadens városi környezet hangulata elevenedik meg a vetítés által. Az improvizatív géphangok közé hegedű hangja és egy nő segítségkérő kiáltása vegyül: két karaktert látunk, egy örömlányt és egy városi, részeg fi-

gurát. Mintha egy némafilm vagy animációs film élő játékát látnánk, egy elrajzoltabb, torzabb külsővel. Az örömlány (Csarkó Bettina) karaktere (KÉP F) egyszerre komikus és elborzasztó: kikandikáló műmellei vannak és vörös, tépett parókája, arcán lyukadt necc-harisnya, félrecsúszott rúzsos szájától pedig egészen torzzá válik a látványa. Ruhája szakadt külsőt kölcsönöz a karakternek, korhű alsóneműjén kívül csak anyagcafatok lógnak róla, ezt pedig csak tetézi bicegő mozgása és kéjesen sóhajtó, sikongó hangja, részeges beszéde. Összetalálkozik a tekintete a gyermekien kíváncsi szörny egyik mozgatójának tekintetével, de az nem riasztja vissza, sőt flörtölni kezd vele. Ez a momentum is igencsak jól példázza a teremtmény szörnyeszerűségének relativitását, hiszen a mozgató és a báb felvállalt viszonya által a teremtmény emberi természetének plasztikussága, többrétűsége is erősebbé válik. Csak amikor megfordul, akkor szembesül a látvánnyal, sikítása vérfagyasztó, ő is menekül, groteszk és elrajzolt mozgással. Alig ocsúdik fel a néző, máris folytatódik az örület, hiszen az örömlány egy „tömeget” hoz magával, akik rátámadnak a Kreatúrára. A tömeg tárgybabok animációján keresztül kel életre: a talpnál kettévált cipők szétnyílt, acsarkodó emberi szájakat imitálnak. (KÉP G) A teremtmény ijedten védekezik, hosszú karjait a feje fölé tartja és szaladó mozdulatokat tesz, miközben a vetített kép bemozdul, egy üldözési jelenetet idézve meg a néző képzeletében. A tárgybabok csak növelik a jelenet irracio-



nalitását, sőt az sokkal vérfagyasztóbbá is válik, hiszen a néző saját határtalan képzele-

tére van bízva a nem-emberi alakok meg-személyesítése a hangok és a látvány által.

A Kreatúra magával is ismerkedik: egy furcsa tükörijátékot láthatunk, ahol a fej fő mozgatója, Teszárék Csaba, kibújva a báb mögül, mint a szörny emberi tükörképe ismerkedik bábójával, az ember a teremtmény-nyel vagy, ha úgy tetszik fordítva, a teremtmény az emberrel (nem-humán a humán-nal), sőt aztán a nézőkkel is ismerkedik a figura. Az óriásbáb az egyetlen, aki lebontja a néző-játszó közti határt, kilép a színpadter keretein kívül és észreveszi a közönséget. Ezáltal még inkább az ő figurájával azonosul a néző, ugyanakkor még felvállaltabbá és elidegenítőbbé válik az előadás: a nézők a Kreatúra cinkosaivá lesznek, és a poszthumán lény válik az emberhez legközelebbivé. Az is megfigyelhető, hogy a báb mögül való kilépés által a Kreatúra megbont egy rendszert is az előadásban: ő képes arra, hogy külső szemlélőként tekintsen a körülötte zajló eseményekre, akár egy narrátor, majd észrevétlenül visszabújjon a figurába és folytassa a mesét szereplőként, mintha az ő szemüvegén keresztül követnénk az eseményeket.



Két másik, ugyancsak társadalmon kívüli, hajléktalannak és kirekesztettnek tetsző figurát is látunk megelevenedni. (KÉP H) Ábrázolásuk szintén groteszk, bábszerű, sziluetttjük elrajzolt, fejük bábfej, testüket lepel fedi, amely alatt, bár kivehető az emberi alak, mégis torzzá, szinte teljesen deformálttá válik. A torzók emberek ugyan, de az ábrázolás eltávolodik az emberitől, beleláthatunk valamiféle hullószerű emberformát vagy asszociálhatunk valamilyen testi elváltozás-

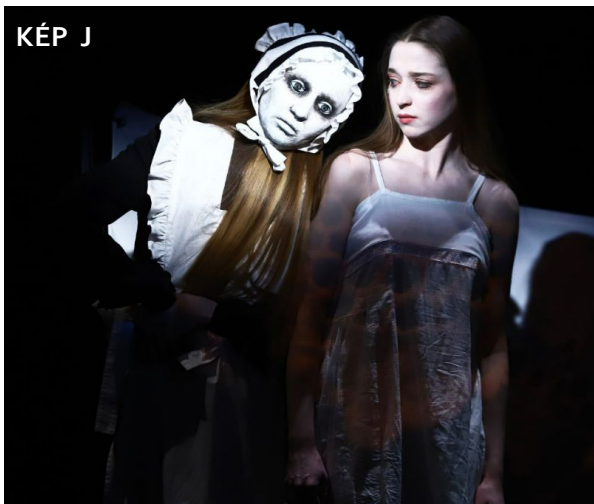
sal rendelkező emberre is, csak eltúlozva. A határ ily módon az ember és nem-ember között elmosódik, s bár egy bábszínházi forma által dehumanizált ábrázolást látunk, mégis pontosan felismerhető és dekódolható az emberi karakter a figura mögött. Sőt mozgás közben (miközben megtámadják a teremtményt) teljesen kivehető a mozgatók alakja a lepel mögött, felmutatva ezáltal az embert és leleplezve az átváltozás technikai bravúráját.



A tanító de Lacey, aki a történet egyik legtisztább figurája morálisan, egy vak öregember. A vakság itt tisztánlátással párosul, hiszen ő az első ember, akit nem borzaszt el a szörny látványa, meglátja benne az esendőséget, maga mellé veszi és kitanítja. A vak öregembert egy színésznő (Blasek Gyöngyi) játssza, aki a történetben az emberi bölcsesség megtestesítője, hiszen a tudást nem úgy használja, mint Frankenstein, nem vágyik sikerre és isteni szerepkörre, mégis ő az, aki pusztán jószándéka révén ad fegyvert egy kiszámíthatatlan teremtmény kezébe. Ez az ellentmondás is az emberi morál, a jó-rossz közötti határvonalat rajzolja újra, megkérdőjelezve a klasszikus értelemben vett, felvilágosodás kori emberfogalmat. Ezt a kérdést az előadás következő történései még markánsabbá teszik, hiszen a kitanítás, az emberi tudás elsajátítása által válik valóban szörnyé a teremtmény. Megismeri a bosszúvágy és szeretetvágy fogalmát, ami fékezhetetlen haragot vált ki belőle. Ehhez társul az állati ösztön, így válik a Kreatúra egy igazán hibrid identitássá, egy emberi és

állati viselkedés között ingadozó létezővé, aki gyilkolni képes a szeretetért.

A Frankenstein-család és a háznép szintén groteszk ábrázolásmódot követ. (KÉP I) A tömeg élő karakterei Victor (Márkus Sándor), Victor apja (Beratin Gábor), Elisabeth (Podlovics Laura) és a cseléd (Csarkó Bettina). Ezek közül a legemberibb ábrázolás Elisabeth karakteréé, aki csupán a halottsápadt fehér arc által válik idegenebbé, amúgy teljesen átlagos, fehér empír ruhát visel, kecses és bájos, ugyanakkor ő is pózokban és előre megkoreografált mozdulatokkal létezik, viselkedik. Az apa figurája félmaszkban végződő mellvértet visel. Jelmeze korhű, szintén átlagos, 19. század eleji, visszafogottan elegáns úri viselet. A maszk és a kemény mellkas azonban szoborszerű merevséget kölcsönöz az alaknak, amely emiatt megfoghatatlan és titokzatos marad: van benne valami elérhetetlenség, érzelmi ridegség, amely Victor kinézetében is visszaköszön, hiszen ő is valamiféle mellvértet visel vörös felöltője alatt.



A cseléd karaktere (Csarkó Bettina) a legelrajzoltabb (KÉP J), hiszen zavarba ejtő lényt látunk: a színész klasszikus cselédruhában jelenik meg, de arcán a smink erőteljesebben kelti egy halott test érzetét, mint bármely más figura esetében; szinte szürkés árnyalattú a bőr, karikás szemei pedig tágra nyíltak. A folyton pörgő alak hátán hasonló arc van, csupán egy maszk helyettesíti az élőt. Úgy szólván duplaarcú emberi lényel van dol-

gunk, aki helyenként megfordulva a másik arcát láttatja, identitást cserél, mint egy torzszülött és emberfeletti erővel rendelkező ötvözet; egy hibrid, emberi és nem-emberi figurát összemosó teremtménnyé válik ezáltal. A Frankenstein-család többi arctalan cselédjét ábrázoló tömeg csak tetézi az elrajzoltságot: fehéres-szürke arcú maszkokat látunk egy-egy korhű fekete ruhás mozgatón, akik a kezükben is maszkokat mozgatnak. A fényben egy pillanatra megteremtődik az illúzió: a sok fej testetlen tömeggé áll össze, akik emberhangon beszélnek. A maszkok érdekessége abban is rejlik, hogy a bábfejek itt is a mozgatók arcairól lettek modellezve, mint lehetséges, élő emberi alakok az élettelen figurák mögött.

A Kreatúra vitába száll alkotójával, ahol immár a kegyetlen, szörnyszerű és az asszerítván, diplomatikusan kommunikáló emberi viselkedés között oszcillál, sőt érvelései érzelmi manipulációvá fejlődnek: Victort a becsvágyára hatva győzi meg arról, hogy alkosson neki egy menyasszonyt. A teremtmény ezáltal valóban szörnyszerű mivoltát bizonyítja, hiszen „a szörny [...] olyan destabilizáló, dematerializáló, dekonstruáló gépezet, amely egyszerre idegen, ugyanakkor nagyon hasonlít az emberre”.²⁷ Ez a hasonlóság az emberi viselkedés és tudás leutánczása révén történik meg, nem pedig „az emberhús evése közepette jelenik meg”.²⁸ Ezek alapján nem hagyományos áldozati szerepbe kerülnek a Kreatúra által meggyilkolt emberek, inkább állati védekezés és intellektuális emberi furfang, ha úgy tetszik, pszichopata viselkedési minta ötvözete a teremtmény szörnyszerűsége, ahol az egymással találkozó élőlények egymásra hatva változnak át. Ez a megfigyelés is az előadás morális kérdéseit feszegeti, hiszen nem nyilvánvaló, hogy az ember váltja ki a teremtményből a szörnyet, vagy fordítva, a teremtmény látása által megszületett érzelmek (félelem, védeke-

²⁷ HORVÁTH és LOVÁSZ, „A szörny szája...”, 133.

²⁸ Uo.

zés) idézik meg az emberben a szörnyet. A határ, hogy meddig tart az ember fogalma és honnan válik állati viselkedéssé egy érzelmi kitörés, ebben a kontextusban is átrajzolódni látszik.

Az abszurdum, hogy a Kreatúra képes szeretni, vágyani a szeretetre, költőien és részletesen leírni a szerelmet (szemben Victorral, aki a saját teremtményét faggatja arról, milyen érzés a szerelem), ugyanakkor bosszúból képes ártatlanokat ölni, egyszerre felkavaró és megható, valamint fokozza az előadás disztópikus hangulatát. A mai emberben tomboló űrt és a világ morális válságát mintázza az előadás egy romantikus kor groteszké torzított esztétikai jegyein keresztül. Victor Frankenstein és teremtménye egy szintre süllyednek a darab végére, identitásuk az egymással való találkozásban is változik, ember és szörny ötvözetei lesznek.

Következtetések

Az előadás nem fest reményteli jövőképet. Az ártatlanok elpusztulnak, a gyilkosok meg egymással vívott harcuk eredményeképpen egymásra utaltan kell túléljenek, amely számukra talán nagyobb büntetés, mint a halál. A disztópikus környezet és hangulat egy olyan korszellemre utal, ahol válságban van az emberről alkotott kép. A fikción túl az ábra felismerhető és groteszk: a mai ember instabillá, megkérdőjelezhető identitásúvá és dekadensé változott; „a természet és társadalom közötti, felvilágosodásból származó »nagy elkülönülés« egyértelműen összeomlóban van”.²⁹ Horváth Márk *Sötét ökológia* címet viselő tanulmányában azt írja, hogy „az ökológiai katasztrófa árnyékában az élet maga ruházódik fel »sötét, depresszív jelleggel« [...] Eluralkodik fölöttünk a baljós érzés,

hogy a létezés maga fertőződött meg.”³⁰ A Budapest Bábszínház *Frankenstein*-előadásában a baljós érzés, a fekete, disztópikus hangulat az előadás teljes világát meghatározza. A hangeffektusok, a kiüresedett fekete tér, a zord, delírumszerű vetítések és a karakterek bábszerű, élőhalott jellege mind ezt az érzetet támogatja. Az antropocén korában hasonló válságban van az emberi létezés, nem csupán fizikai, de érzelmi értelemben is. S amikor a természet a maga szörnyszerű mivoltában mutatkozik előttünk, meg kell tanulni szeretni az undorítót is.³¹ Ráadásul „a válságban levő, pusztulásban levő természetnek több köze van a halotthoz, élőhalottsághoz, mint az élethez.”³² Ez a gondolat, bár az ökológiai természetre vonatkozik, ugyanúgy érvényes az emberi természetre is, amely szintén az ökológiai természet része. A humanista emberkép válságának korszakában újraértelmeződik az emberi identitás, amit hűen tükröz az előadás karaktereinek vizuális megtestesítése. A hétköznapiól elrugaszkodott ábrázolás ellenére az elidegenített karakterek ismerős problémákkal küzdenek: a társkeresés, magány, telhetetlenség vagy éppen érzelmi kiüresedtség és érzéketlenség, ha felnagyítva is, de ismerős a mai világ emberének szemében. A bábszínház formavilága a poszthumán gondolatossággal elegyedve elemeli a realitástól a történetet, a karakterek groteszk megtestesítésébe csempészett humor pedig feloldja a sötét és kilátástalan disztópiát. Bár a történet legártatlanabb figurái halálra vannak ítélve ebben a realitásban, a groteszk horrortörténet szélsőségessége kirántja és megneveteti nézőit, a poszthumán szereplők iránt pedig empátiát ébreszt az előadás, még akkor is, ha szörnyetegek. Keresztes Tamás rendezése megkérdőjelezi az ember mivoltát, vitát vált ki arról, hogy mitől ember az ember és szörny a szörny. A poszthumán tapasztala-

²⁹ HORVÁTH Márk, *Az antropocén: Az ökológiai válság és a posztantropocentrikus természet-kulturális viszonyok* (Budapest: Prae Kiadó, 2021), 353.

³⁰ Uo., 358

³¹ Uo., 359.

³² Uo., 358.

tok színpadra emelésével megbontja a hagyományos percepciót, kitágítja az előadás értelmezési kereteit, számos sarkalatos kérdést indít el a nézőben: mit is nevezhetünk morálisnak, hol húzódik a határ jó és rossz, erkölcsös és erkölcstelen között egy olyan világban, ahol látszólag ingatag az emberről alkotott fogalmunk, sőt lassan megkérdőjelezhetővé válik az emberi szubjektum elsődlegessége, az öntudatos, racionális ember képe is.

Ha a színpad és művészet világában tárgyaljuk a poszthumán gondolatiság jelenlétét, óhatatlanul egy más realitás, egy a valóságtól elrugaskodott ábrázolásmód érvényesül. Mindemellett az is elmondható, a fenti elemzés értelmében, hogy ennek a poszthumán gondolatiságnak a jelenléte az ember definiálását is befolyásolja. Ahogyan a szörny jelenléte, mint „destabilizáló más-ság” átformálja az embert, úgy a nem-emberi létformák színpadi megtestesülése is átszabja vagy legalábbis kitágítja az emberről alkotott fogalmunkat. Ez a párosodás (emberi–nem-emberi találkozása a színpadon) egy reális és fiktív réteg találkozását eredményezi, ahol a karakterek hibrid szerepbe kerülnek: az érzelmek és az intenciók válnak emberivé, míg a viselkedési formák, az érzelmek cselekedetekben való kiteljesedése válik torzzá, nem-emberivé. (Például a félelem mélyen emberi érzelem, de amit előhív az egyes karakterekből, az már egy szörnyszerű, elrajzolt, dehumanizált aktus.) Ezáltal a nem-emberi ábrázolás jelenléte az embertől nem elveszi az emberi mivoltát, nem gyengíti az emberi érzelmekről, morálról való gondolkodást, csupán egy másik, kifordított perspektívából mutat rá emberi gyengeségekre. Ehhez adódik hozzá az az érzelmi túlfűtöttség, ami a romantika korabeli szemléletmódot is tükrözi, de eltorzítva, felnagyítva, ily módon megkérdőjelezve az érvényességét, hiszen folyton elidegeníti azokat mozgással, maszkokkal és a felvállalt színházi formával. Az előadás ezzel rámutat saját emberi esendőségünkre, az érzelmek

kiszámíthatatlanságára, az emberi viselkedés irracionálisára.

Bibliográfia

- DARIDA Veronika. „Poszthumán színterek”. *Helikon* 64 (2018): 495–505.
- GODA Móni. „Erőforgások/Erőforrások”. *Színház.net*. 2022.03.30.
<https://szinhaz.net/2022/03/30/goda-moni-erofor-r-gasok/>.
- GREGICS Enikő. „Magasan fejlett szervezetek”. *Revizor*. 2022.03.15.
https://revizoronline.com/hu/cikk/9522/nick-dear-frankenstein-budapest-babszinhaz?fbclid=IwAR2O7FnIcZvelUjAotDI_2DDlpXxTyZ_Gd2onurtvErABoBWzFGm8L5SoVM.
- FLANAGAN, Victoria. „Posthumanism: Rethinking ‘the Human’ in Modern Children’s Literature”. In *The Edinburgh Companion to Children’s Literature*, szerkesztette Clémentine BEAUVAIS és Maria NIKOLAJEVA, 29–41. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.
- HARRAWAY, Donna J. „Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években”. *Replika* 51–52 (2005): 107–139.
- HOLLÓSI Zsolt. „Frankenstein démona: Beszélgetés Ellinger Edinával és Keresztes Tamással”. *Revizor*. 2022.02.23.
<https://revizoronline.com/hu/cikk/9498/beszeltetes-ellinger-edinaval-es-keresztess-tamassal>.
- HORVÁTH Ádám, LOVÁSZ Ádám és NEMES Z. Mária. *A poszthumanizmus változatai: Ember, embertelen és ember utáni*. Budapest: Prae Kiadó, 2019.
- HORVÁTH Márk. *Az antropocén: Az ökológiai válság és a posztantropocentrikus természetkulturális viszonyok*. Budapest: Prae Kiadó, 2021.
- HORVÁTH Márk. *A kiberkultúra megközelíthetlensége és a nonhumán filozófia lehetőségei*. Szombathely: Savaria University Press, 2018.

HORVÁTH Márk és LOVÁSZ Ádám. „A szörny szája: Hibriditás és poszthumanitás a szörnykutatásban”. In *A találkozások antropológiája*, szerkesztette LAJOS Veronika, POVEDÁK István és RÉGI Tamás, 127–141. Budapest: Magyar Kulturális Antropológiai Társaság, 2017.

LACZHÁZI Gyula. „Aranka György »ember esmérete« a felvilágosodás antropológiájának kontextusában”. In *Aranka György és a tudomány megújuló alakzatai*, szerkesztette BIRÓ Annamária és EGYED Eme-se, 19–33. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum Egyesület, 2018.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein vagy a modern Prométheusz*. Fordította GÖNCZ Árpád. Hozzáférés: 2022.09.19.

<https://mek.oszk.hu/02700/02735/02735.htm>.

© A tanulmányban szereplő képek forrása: a Budapest Bábszínház honlapja. (Fotó: Éltető Anna.) A fotók a színház engedélyével kerültek közlésre.

A színház mint menedékhely

Szabó Ernő: *Éjjeli menedékhely, 1948.*

MOLDOVÁN ORSOLYA

Az előadás színháztörténeti kontextusa

A második világháború lezárása utáni hónapokban, a hatalmi újraformálódások idején a marosvásárhelyi Salamon Ernő Munkás Athenaeum¹ 1945. július 21-i ülésének jegyzőkönyve szerint Tompa Miklós, Kemény János és Pittner Olivér beszámolnak egy állandó színház létrehozása érdekében folytatott munkájukról.² „[A]z értekezlet úgy a határozati javaslatokat, mint az eddigi megtett lépéseket elfogadja, helyesli és helybenhagyja”,³ két nap múlva pedig Molter Károly elnök hivatalos levélben tudatja Kemény Jánossal a vezetőségi döntést.⁴ Az 1945. augusztus vé-

gi, a Magyar Népi Szövetség szakbizottságai és az egyes minisztériumok között lefolyt tárgyalások során a Groza-kormány jóváhagyja és anyagilag támogatja a Székely Nemzeti Színház működését,⁵ az erről szóló törvényi határozat a Hivatalos Közlöny 1946. február 4-én kiadott 29. számában jelenik meg.⁶ A világháborút lezáró béketárgyalásokat még nem ratifikálták ugyan, a határok nem véglegesek, I. Mihály még uralkodó, de a Groza-kormány támogatásával létrejött magyar nyelvű intézmények, állampolgári jogosítványok, illetve közigazgatásbéli funkciók látszólag teljes körű kisebbségi jogokat feltételeznek. A Magyar Népi Szövetség 1945 novemberi marosvásárhelyi gyűlésén megfogalmazott határozatát⁷ Tătărescu külügy-

¹ 1944 őszén marosvásárhelyi értelmiségiek a kulturális újraszerveződés jegyében megalapítják a Salamon Ernő Munkás Athenaeumot. A társaság 1945. február 15-i Szakszervezeti Házban tartott gyűlése egyben a „műkedvelő gárda” első összejövele, ahol megfogalmazzák: „Reméljük, hogy az állandó műkedvelő gárda munkájával megteremtődik a Marosvásárhelyen annyira hiányzó színházi élet.” PITTNER Olivér, „Állandó műkedvelő gárda alakul Marosvásárhelyen”, *Szabad Szó*, 1945. febr. 17., 4.

² MAROSI Ildikó, „A rejtőzködő lélek”, in *Régi és Új Thália: A Hét évkönyve*, szerk. KACSIR Mária, 186–202 (Bukarest: A Hét, 1981), 192.

³ Uo., 195.

⁴ Uo., 196. Molter Károly elnök levelében a következőket közli Kemény Jánossal: „[a] Salamon Ernő Athenaeum önt és Tompa Miklóst a Székelyföldi Színház igazgatósági tagjának tekinti. Szervezési munkájukról rendszeres jelentést tesznek az Athenaeum megbízottjának, Pittner Olivérnek.”

⁵ „A Marosvásárhelyen létesülő »Székely Nemzeti Színház« pénzügyileg támogatott magánszínház jelleggel fog működni. Megszervezésére egyszeri segély címén 20 millió lejt kap. Későbbi támogatása a szükséghez képest állapítandó meg.” [Közlemény], *Népi Egység*, 1945. szept. 6., 1.

⁶ *Monitorul Oficial*, 29. sz., 1946. febr. 4.

⁷ „Tudatában vagyunk annak, hogy az erdélyi nemzetiségi kérdés megoldása nem határkérdés, hanem a demokrácia megerősödésének, a nemzeti jogegyenlőség tényleges megvalósításának, a határok feloldásának kérdése. Nem helyeselhetünk semmiféle »áttelepítést«, amely anyaföldünkötől szakítana el. Nem helyeselhetünk semmiféle olyan törekvést, akár magyar, akár román részről, amely a bécsi döntéshez hasonló módszerrel, a nemzetközi reakció szolgálatában, Erdélyből újra háborús tűzfészket teremtene [...]. A Romániai Magyar Népi Szövetség központi

miniszter meghatározó érvként használja az 1946. szeptember 2-i, párizsi békekonferencia keretében tartott beszédében,⁸ jelezvén, hogy az erdélyi magyarok a romániai demokráciában bízva nem kívánnak a bécsi döntéshez hasonlatos határrendezést.

Ebben a zavaros új világban alakul meg a Székely Színház. Több ízben meghirdetett megnyitása végül 1946 márciusában válik valóra, de személyzete,⁹ felszereltsége és anyagi

intézőbizottsága 1945 november 15–18. között Marosvásárhelyen tartott országos értekezletén hitet tesz a román népi demokráciával kötött szövetsége és a széleskörű demokratikus alapon álló Groza kormány iránti bizalma mellett. A romániai magyar demokrácia folytatja a harcot a nemzeti jogegyenlőség megvalósítása, a közös béke és szabadság biztosítása, a gazdasági építés elősegítése és a békeszerető államokkal való szövetségi jóviszony megerősítése érdekében. Magyarságunk minden társadalmi rétegét, minden becsületes tagját össze kell, hogy fogjuk munkaerőnk fokozására, szervezetünk tökéletesítésére, nevelő munkánk elmélyítésére és a javíthatatlan. népáruló elemek megsemmisítésére.” Marosvásárhely, 1945. november 17. A Romániai Magyar Népi Szövetség Központi Intézőbizottsága. „A MNSZ központi intézőbizottságának kiáltványa az országos magyarsághoz”, *Szabad Szó*, 1945. nov. 21., 1.

⁸ ROMSICS Ignác, *Erdély elvesztése 1918–1947* (Budapest: Helikon Kiadó, 2018), 406.

⁹ „Ugyancsak kiutazott vagy a napokban utazik Budapestre Tompa Miklós rendező, aki a Brassóban is játszó marosvásárhelyi »Székely Színház« igazgatója lesz s akinek szintén engedélye van 17 kitűnő színész lehozatalára. Janovics és Tompa között olyan megállapodás áll fenn, hogy bizonyos szerepekre kicserélik a főszereplőket a két színház között. Ezeknek a színészeknek a purifikációja természetesen már odahaza megtörtént, úgy, hogy csak politikailag kifogástalan emberek fognak lekerülni. Visszakerülnek a Budapest-

biztonsága¹⁰ nem elegendő ahhoz a színházi munkához, amiért létrehozzák. A kor hangulatát, társadalmi, emberi állapotait érzéketlenül mutatja az a két, Kovács György hagyatékából származó levél, melyben Kemény János és Gobbi Hilda fordul hozzá 1946 elején.¹¹ Kemény távirata optimista, egy államilag támogatott új színház biztonságába hívja haza (Kovács ekkor még nemet mond),¹² míg Gobbi a Magyar Művészeti Tanács Színházi Szakbizottságának, valamint az Ötös Bizottságnak a tagjaként elkeseredetten kéri köz-

re menekített díszletek.” s.b., „Beszélgetés Szentimrei Jenővel”, *Népi Egység*, 1945. szept. 28., 3.

¹⁰ „A marosvásárhelyi állami székely színház a súlyos gazdasági körülményekre való tekintettel a színház megszervezése céljára megállapított és jóváhagyott húszmillió lejből másodszer csak két és fél milliót kap e hónap folyamán.” [Közlemény], *Erdély*, 1946. dec. 19., 2; „Amint ismeretes, az új színházi törvény a kolozsvári magyar színházat az állami színházak csoportjába vette fel ugyan, de nem rendezte véglegesen a marosvásárhelyi Székely- színház kérdését, amelyet továbbra is az államilag segélyezett színházak csoportjában hagyott meg. Így a Székely-színház nem fog az állami költségvetésben a maga szerves egészében szerepelni, hanem csak esetről-esetre megállapított segélyt kap.” [Művelődés rovat], *Romániai Magyar Szó*, 1947. szept. 6., 2.

¹¹ GÁSPÁRIK Attila, *Kovács György 100* (Marosvásárhely: Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Kiadója, 2010), 128–182.

¹² „Nem tudok hazamenni színházat játszani Jánosom. [...] Nem mintha elfáradtam volna, egyszerűen azért, mert nem hiszek és én már tudom, hogy csak idő kérdése és új Tiborcok és Bánkok újból kiraknának az utcára, ha másért nem, hát mert barna a hajam. Aztán meg vannak mondatok, amiket már csak olyan rosszul és hamisan tudnék elmondani arrafelé, hogy arra nem kapnál állami szubvenciót.” MAROSI, „A rejtőzködő lélek”, 198.

benjárását a svájci vöröskeresztnél,¹³ hogy vitamint, ruhát, díszletvásznat kaphassanak.

A megalapítás és az *Éjjeli menedékhely* 1948-as bemutatója között eltelt két év viszont jelentős változásokat hoz: a történelmi román pártokat felszámolják, I. Mihály lemond a trónról és elhagyja az országot, magánvagyonokat sajátít ki az állam, az erdélyi katolikus egyházmegye püspöke, Márton Áron a vallási restriktiók és iskolabezárások ellen emel hangot, a szovjet hadifoglyok és munkaszolgálatosok jelentős hányada még nincs otthon, az 1946–47-es szárazság élelmiszerhiányt okoz és a pénzváltás utáni stabilizáció is várat magára, a Magyar Népi Szövetség vezetőségét (Kurkó Gyárfást, Jordáky Lajost, Méliusz Józsefet és Balogh Edgárt) pedig egy évvel később letartóztatják és több évi börtönre ítélik. Ebben a szociális és politikai konstellációban, egy háború eleven emlékével Gorkij *Éjjeli menedékhely*-nek nézőre és alkotóra gyakorolt hatását ma csak értelmezni tudjuk, tény viszont, hogy ez az évad legkiemelkedőbb produkciója, az első azon előadások sorában, amelyek meghatározzák a Székely Színház arculatát.

Dramatikus szöveg, dramaturgia

Az *Éjjeli menedékhely* már a megjelenése évében, 1902. december 18-án színpadra kerül Sztanyiszlavszkij rendezésében a Moszkvai Művész Színházban. A rendező maga játssza Szatyin szerepét. 1903. január 23-án a berlini Kleines Theater is bemutatja a darabot: Max Reinhardt rendezi és ő Luka megformálója is. Az előadás még ezen év május 16-án vendégszerepel Budapesten a Magyar Színházban. Krecsányi Ignác társulatának jóvoltából július 4-én sor kerül a magyar nyelvű ősbemutatóra is a Budai Nyári Színházban (Horváth Kert). Krecsányi együttese tulajdonképpen a nyári szezont Budapesten töltő

¹³ Kovács György 1944-ben a Kasztner vonattal előbb Bergen-Belsenbe, majd Svájcba került.

temesvári társulat, így előadásuk az első erdélyi *Éjjeli menedékhely* is, amelyet ugyanazon év december 12-én mutatnak be Temesváron. Lukát Bartos Gyula, Szatyint Palágyi Lajos, Nasztyát Medgyasszay Vilma játssza. A fordítás Kálnoki Izidor munkája, de ebben az évben Havas József és Hazai Hugó is lefordítja a darabot. Janovics Jenő rendezésében 1907-ben mutatják be Kolozsváron,¹⁴ ezt pedig egy 1922-es, egy 1931-es és egy 1944. november 23-i bemutató követi. Ez utóbbit Kőmíves Nagy Lajos rendezi. Szabó Ernő Havas József fordítását használja a marosvásárhelyi színház archívumában található szövegkönyv szerint. Az *Éjjeli menedékhely* első marosvásárhelyi műsorra tűzéséről Tompa Miklós 1947 októberében tesz említést.¹⁵ A Gorkij-mű bemutatása mindenképpen ideológiai vállalásnak értelmezhető,¹⁶ de ugyanakkor egyfajta erőpróbanak is, amely magában hordozza azt az alkotói vágyat és kérdésfeltevést, amit egy művészközösség fogalmaz meg formálódása legelején. Az, hogy

¹⁴ „1907-ben, Janovics rendezésében játszották először Kolozsváron [...] a kolozsvári magyar színház új Gorkij-bemutatójának műsorfüzetében utalnak a korán világirodalmi hírre jutott darab 1922-es, 1931-es, 1936-os, 1944-es és 1950-es előadásaira.” KÁNTOR Lajos, „Gorkij és a színészek Harag laboratóriumában”, *Új Élet*, 9. sz. (1971): 17–23, 17.

¹⁵ SZENTIMREY Jenő, „Évad eleji beszélgetés Tompa Miklós igazgatóval”, *Szabad Szó*, 1947. okt. 6., 7.

¹⁶ „Így válik az emberi elesettségről szóló tragikus színpadi mű művészi eszközévé a tisztult propagandának, amely az újrakezdést és az új világ építésének ügyét szolgálja.” [n. n.], *Marosvásárhelyi Székely Színház vendéggjátéka, 1948 Bukarest* (Brassó: Corvina Nyomda). Forrás: a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Archívuma. A kétnyelvű kiadvány egy turnéfüzet, amelyben részletesen ismertetik az 1948-as bukaresti vendéggjáték előadásait, de a szerkesztő/szerző neve nincs feltüntetve.

a realizmus mint kifejezési forma hogyan jelenik meg és válik védjegyévé a Székely Színház játéktílusának, a műsorpolitikán túl a drámai szöveg felől is megvizsgálható. Lukács György szerint csak a realizmus képes a típus- és társadalomrajzban a továbbvivő, fejlődő tendenciára rámutatni, míg a naturalizmus egyfajta passzív felmutatás eszköze. Ez a megállapítás 1946-ban, a *Nagy orosz realisták* című kötetben Gorkij kapcsán fogalmazódik meg, de a tanulmány részlete megjelenik az *Utunk* folyóirat első, induló számában is.¹⁷ Ez azt bizonyítja, hogy megkezdődik a realizmusnak mint művészeti ideológiának és kifejezési módnak a bevezetése, amelynek eredményeként a színházak műsorpolitikája fokozatosan eltolódik a realizmus jegyeit hordozó drámai szövegek bemutatása irányába. A Székely Színház 21 bemutatót tart az 1947–1948-as évadban, amelyek többsége prózai mű. Nyitóelőadásuk Katona József *Bánk bánja*, ezt követi Molière *A fősvénye*, de műsorra kerül Móricz Zsigmond, Zilahy Lajos, Gárdonyi Géza és Tomcsa Sándor egy-egy műve, valamint az 1947-ben magyar fordításban színpadra alkalmazott Steinbeck-kisregény, az *Egerek és emberek* is. Bemutatják továbbá Konstantin

¹⁷ „Gorkij azért nagy író, és pedig a realizmus klasszikusainak értelmében nagy író, mert az orosz forradalmi válság problémáját minden oldaláról látja és ábrázolja. Ábrázolja nemcsak a proletariátus és a parasztság forradalmi mozgalmának növekedését, hanem a polgárságot is, a kispolgárságot, az értelmiséget s mindenütt megmutatja, miért nem élhetnek ezek, már sokkal a forradalom előtt, a régi módon s miért fejlődnek azok a megoldhatatlan konfliktusok, melyeknek a »felsők« életébe be kell következniök, a forradalom győzelmének feltételeivé. [...] A gorkiji össz-mű fő problémája, hogy az emberek nem élhetnek tovább úgy, ahogy eddig éltek.” LUKÁCS György, *Nagy orosz realisták* (Budapest: Szikra Kiadó, 1946). A Gorkij-tanulmány részlete: *Utunk*, 1946. jún. 22., 6.

Szimonov *Az orosz kérdés* című propaganda-darabját, amely 1948 szeptemberében a Budapesti Nemzeti Színház vendégelőadása-ként is látható Marosvásárhelyen.

A helyi sajtó az *Éjjeli menedékhely* bemutatóját megelőzően részletesen foglalkozik az előadás népszerűsítésével és a dráma szerkezetéről is említést tesz.¹⁸ A színház archívumában megtalálható egy, a közönséget tájékoztató mozgósító beszéd is („Kedves Közönség!” megszólítással kezdődik), melynek hangneméből arra lehet következtetni, hogy különböző közönségszervező rendezvényeken kerülhetett felolvasásra. A gépelt példány szerint a propaganda kiegészült a drámai helyzet ismertetésével is,¹⁹ felépítve annak valóságát.²⁰

¹⁸ „Az *Éjjeli menedékhely* formailag nem dráma, de minden legegyszerűbb szavából és beállításából a gondolat olyan mélysége és az igazi emberiségnek olyan ereje árad, ami csak az emberiség néhány ritka, alkotójának kiváltsága. [...] Egy éjjeli szálláson életek kerülnek egymás mellé. Nem egy drámai szál, egyetlen cselekmény fut végig a négy képen. Nincs egyetlen hőse. Így tragédiája sem egyetlen személy bukásából származik.” MAROSI Péter, „A Székely Színház keddi Gorkij bemutatója elé”, *Szabad Szó*, 1948. jan. 14., 4.

¹⁹ „Gorkij műve ugyanis a szokványostól eltérően olyan színpadi alkotás amelynek külső cselekménye nincsen, sőt azt lehet mondani róla, hogy a régi szabályok szerint, nem is dráma. [...] kifogásolhatjuk, hogy hiányzik belőle a külső egység, nincsen benne folyamatosság, a belső mondanivalón keresztül válik hatalmas irodalmi s egyúttal közönség-sikerré.” A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Archívumában lévő gépelt iratban több helyen kézi javítások vannak, a végén megjegyzésként Méliusz József neve és akkori funkciója (Művészeti Vezérfelügyelő) olvasható.

²⁰ „A második világháború utáni újjáépítés gyakorlata és az államosítás ideológiája a realizmus esztétikájának nyelvét használja. A valóság észlelése helyett a valóság építése

A rendezés

Az *Éjjeli menedékhely* rendezői koncepciójának fókuszában az emberi viszonyok egymásra hatásának feltérképezése, egy ok-okozati kapcsolat gondolati felfejtése áll. A reményvesztettség, a pusztulás és halál drámáját Szabó Ernő a túlélés, az újrakezds programadó előadásaként definiálja.²¹ Tompa Miklós és Kemény János „biztos kézzel és még biztosabb szemmel kiválasztották a különböző társulatokból azokat a színészeket, akikre alapozták a nagy Székely Színházat.”²² Tapasztalattal és repertoárral rendelkezőkhöz társítják a pályakezdőket, így nagyon kevés idő alatt, ahogy ma fogalmaznánk, lejárópróbákkal tudnak bemutatókat tartani. Ez a nagyszámú bemutató egyrészt bevonzza a közönséget és kialakítja az állan-

válk ideológiai és játéknyelvi folyamattá, a színház pedig politikai gyakorlótereppe.” JÁKFAI Magdolna, „A Philter módszer mint színháztörténet-írás”, *Hungarológiai Közlemények* 20, 2. sz. (2019): 1–16, 5, <https://doi.org/10.19090/hk.2019.2.1-16>.

²¹ „Gorkij a szokványtól eltérően, külső cselekmény nélküli darabot írt, az »Éjjeli menedékhely« éppen belső mondanivalója folytán lett hatalmas irodalmi és egyúttal közönség-siker is. A darab címe oroszul így szól: »A fenéken.« A dráma a volt emberek, a mezítlásbasok, a társadalmon kívüliek, csavargók, iszákosok, tolvajok, szóval az elesettek világában játszódik le. Azok elevenednek meg, egészen a naturalizmusba hajló képekben, akiket a társadalom érvényei a legmélyebbre, a fenékre dobtak. Gorkij érezteti velünk hogy ezek a halak is halak, ezek az emberek is emberek, akik a jószág vágyával nyúlnak fel világosabb magasságokba.” MAROSI Péter, „Szabó Ernő nyilatkozik Gorkij *Éjjeli menedékhelyéről*”, *Szabad Szó*, 1948. jan. 10., 5.

²² NÁYAI István, „Életrajz-puzzle”, in *Harag György színháza*, szerk. NÁYAI István, 15–26 (Budapest: Pesti Szalon Könyvkiadó, 1992), 20.

dó színház jelenlétének tudatát, másrészt viszont a színészeket társulattá kovácsolja, különböző felkészültségű, világnézetű, gondolkodású embereknek sikerül nagyon rövid idő alatt alkotó közösséggé formálódnia.

A közös színpadi nyelv és egységes játékmód kialakulásához viszont nyilvánvalóan nem elégségesek a fent említett tények. Olyan színészvezetésre, rendezői koncepcióra van szükség, amely fejleszteni és irányítani tudja ezt a frissen alakult társulatot. Szabó Ernőnek 1946 és 1948 között, az *Éjjeli menedékhely* bemutatójáig 35 rendezése van a Székely Színháznál, amiből egyértelműen következik, hogy rendkívül jól ismeri a társulat képességeit. Ő az a vezéregyéniség, aki rendezői munkája által meghatározza a Székely Színház kezdeti arculatát. Tompa Miklóssal, Delly Ferencsel és Kovács Györggyel²³ a kor elvárása szerint, szovjet mintára kialakítanak és működtetni tudnak egy rendezői négyest, egy olyan színházi modellt (kollektív alkotás), ahol a vita és művészi konszenzus lenyomataként megszületik az a fajta csoportos munka „mely tíz év alatt korszakot teremtett a hazai színjátszás történetében.”²⁴ Színészvezetői, intelligens²⁵ szöveg-

²³ „Rendezői munkásságának értéke felbecsülhetetlen. A Vásárhelyen töltött évtizedek alatt a legtöbb darabot hallatlan színpadi rutinnal, olyan mesterségbeli tudással rendezte, amilyennel ma hazai magyar színházaink egyetlen rendezője sem büszkélkedhet. A Tompa Miklóssal, Kovács Györggyel, Delly Ferencsel együtt rendezett bemutatók országos hírnévnek örvendtek. Ezt a rendező kollektíva állami díjjal, Szabó Ernő és a többiek érdemes művészi címmel való kitüntetése is bizonyította.” GERGELY Géza, „Három színészportré”, *Igaz Szó*, 12. sz. (1971): 982–988, 983.

²⁴ GERGELY Géza, „Marosvásárhelyi alapítók”, in *Színjátszó személyek: A Hét Évkönyve*, szerk. KACSIR Mária, 63–71 (Bukarest: A Hét, 1981), 66.

és helyzetelemző képességei a kor rugalmas rendezőjévé formálják Szabót. Lohinszky Loránd egy 1979-ben készült portréfilmben a kezdetek legnagyobb hatású rendezőjeként nevezi meg, szerinte a Székely Színház sokat emlegetett nagyrealista korszaka 1955-ben az ő távozásával ér véget,²⁶ „minden nagy színház nagy periódusa is csupán hét-nyolc év, a Székely Színházé is ennyi volt. A kritikus idő bekövetkeztével mélypont jön.”²⁷

Színészi játékok

Marosvásárhelyen a két világháború között a Transsylvania teremben lépnek fel a meghívott együttesek, például a Kolozsvári Színház, Tony Bulandra vagy Constantin Tănase társulatai. A Kultúrpalota egyébként jó akusztikájú koncerttermét nem tekintik megfelelő helyszínnek a színpad szélességéhez képest csekély mélysége, a világítás nehézsége és a zsinórpádlás hiánya miatt, de a Székely Színház mint állami intézmény mégis itt kap játszóhelyet 1946-ban. A helyszín mostoha körülményeihez való alkalmazkodás (meghosszabbítják a színpadot a nézőtér felé, reflektortornyot építenek) természetesebb beszédmód és gesztusrendszer használatát teszi lehetővé, ugyanakkor a befogadói oldalról érkező impulzusok közelsége is meghatározó aspektusa lesz egy új játéktípus kialakulásának.

²⁵ „A Székely Színháznak azonban nemcsak volt bátorsága Gorkijt játszani, hanem az intelligenciáról tanúbizonyságot tevő Szabó Ernő rendezésében sikerült színvonalas előadást létrehozni.” Leon BOTNARIU, „Popas teatral la Tîrgu Mures”, *Contemporanul*, 1948. márc. 19., 7. Saját fordítás: M. O.

²⁶ „In memoriam Lohinszky Loránd”, hozzáférés: 2023.03.23, <https://www.youtube.com/watch?v=lGgVGAkHsEU&t=798s>.

²⁷ NAGY Béla, „Színház és dramaturgia”, in *Rendezte: Harag György*, szerk. NÁYAI István, 15–33 (Budapest: Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, 2000), 20.

lásának. Kovács György egy 1971-ből származó felvételen arról beszél, hogy a közönség partneri jelenléte milyen nagy mértékben határozza meg az itt játszott előadások hangulatát.²⁸

Az új politikai rendszer fontosnak tartja a frissen alakult kulturális, irodalmi folyóiratok és a színházak közötti párbeszédet (pártbeszédet), hiszen így valósulhat meg ezen új intézmények társadalmi beágyazódása. Kétségtelen viszont, hogy ez a dialógus az ideológián túlmutatva is jelentős, irodalmi értékkel bíró színház- és műkritika kialakulásához vezet. Több mint hetven év távlatából is meglepően magasnak tűnik azoknak a kritikáknak a száma, amelyek az előadás és a színészi játék minősége kapcsán jelennek meg.

Az *Éjjeli menedékhely* dramaturgiája több azonos volumenű szerep megformálására ad lehetőséget, az ezeket játszó színészek pedig segítik, kiegészítik egymást. A Szatyin–Színész–Báró hármas, azaz Kovács György, Anatol Constantin és Delly Ferenc kiemelkedő alakításai kapcsán a korabeli kritika és színházi legendák sora rögzíti, hogy a nagyon fiatal, Bukarestből szerződött, nem mellesleg a magyar nyelvet még nem teljesen birtokló Constantin, a budapesti film- és operettsztár Delly és az erdélyi drámai színész Kovács hogyan alakít ki partneri viszonyt, s hogyan formálják egymáshoz különböző játéktípusukat.²⁹ Szabó Ernő, Váradai Rudolf

²⁸ „In memoriam Tompa Miklós”, hozzáférés: 2023.03.23,

https://youtu.be/fOo2O_jKrZY?t=24.

²⁹ „A viszonylag kis terjedelmű szerep elég alkalmat nyújt Kovács Györgynek ahhoz, hogy érvényesítse fölényes intellektualitását, a cinikus és romlott Szatin beszéde mögött felsejlik egy elesett lélek sikolya.” (S. P., *Éjjeli Menedékhely: a Székely Színház fővárosi bemutatója*, *Romániai Magyar Szó*, 1948. máj. 13., 2; „Delly Ferenc egyenletességében megdöbbentő menedékhelyi bárója, Anatol Constantin költői színésze, három színházi világ érdekes keveredését jelenti a vásárhelyi

és Borovszky Oszkár mellett³⁰ pedig ott van Kiss László,³¹ aki jóformán civilként lép a színpadra.

Vaszilisz az első gorkiji nőalak az operett-primadonnaként Marosvásárhelyre szerződő Kőszegi Margit életművében, amely később a *Vassza Zseleznová*val teljesedik ki.³² Mellette a fiatal Izsó Johanna Násztját,³³ a Ko-

színpadon. Az első az erdélyi színészet lelkesedését hozza, a második a budapesti színházi nevelés legjobb hatásait őrzi, míg a harmadik a bukaresti színházak franciásabb levegőjére emlékeztet.” MAROSI Péter, „A Mosoly országától az Éjjeli menedékhelyig”, *Szabad Szó*, 1948. febr. 4., 7.

³⁰ „Szabó Ernő demitizálta hőjét, embernek (nem Próféta-nak és Megváltónak) ábrázolta, és ez jelentős lépés volt abban az időben a darab mondanivalójának újszerű megszólaltatása terén. [...] Váradi Rudolf aki apró gesztusaival már az első pillanatokban felkeltette a néző érdeklődését erre a ravasz, sunyi, számító, a menedékhely lakóinak nyomorán élősködő, kegyetlen ember iránt. Az egész alakot valami belső nyugtalanság hatotta át. Mintha saját lelkiismerete elől menekülne. [...] Borovszky Oszkár az élet mélyére taszított ember lázadását, konok kitörési vágyát jeleníti meg Klescs alakjában.” GERGELY Géza, „Három színészportré”, *Igaz Szó*, 12. sz. (1971): 982–988, 982, 983, 985.

³¹ „[Z]abolátlan szenvedéllyel megformált Vaszka Pepelje nyers erőt sugároz” GERGELY, „Marosvásárhelyi alapítók”, 67.

³² „Rendezőinek köszönhet mindent – vallja Kőszegi Margit elérzékenyült emlékezéssel. Annak a kiváló kollektívának, [...] amely felismerte az életpályája, derekára érkezett Kőszegi Margit tehetségének eddig rejtett oldalait, és kibontakoztatta legértékesebb lehetőségeit.” JÁNOSHÁZY György, „Kőszegi Margit köszöntése”, *Utunk*, 1982. jún. 4., 7.

³³ „Hogy az *Éjjeli menedékhely*ről mit írtak? Marosi Péter például a következőket: »Izsó Johanna idej legjobb teljesítményét nyújtotta. Násztjátja szájalomra méltó és vad volt,

lozsvárról vendégként meghívott Bara Margit pedig Natasát játssza (tőle később Szabó Duci veszi át a szerepet). A színésznők esetében ugyanaz a rendezői elképzelés figyelhető meg, mint a férfiszereplők dinamikájában: a kor- és felkészültségbeli különbségek egymásra gyakorolt hatása, a megszokott szerepkörökből való kimozdítás, az instrukciók pontossága és a színpadi helyzet aprólékos értelmezése minőségbeli ugrást eredményez. Az 1948. májusi bukaresti turné során háromszor is játszott előadás a román színházi kritika elismerését is megszerzi. A színészi játékon túl érdemes megemlíteni azt az előadói törekvést is, amely a tanulási folyamatra, a képzésre, a színészi munkamódszer tudatos kialakításra fekteti a hangsúlyt a mindaddig ösztönös szerepalkotási módzatok kiegészítéseként.³⁴ „Marosvásárhelyen tényleg létrejött egy friss, erős, fantasztikusan érdekes színház.”³⁵

Színházi látvány és hangzás

Az előadás díszletéről, a színpadkép jellegéről és a jelmezekről a marosvásárhelyi színház archívumában található fényképek tanúskodnak. „Háry Lajos díszlete a kicsi színpadon óriási feladatot oldott meg. Megküzdött a tér adottságaival. Külön érdeme, hogy nem ment naturalista túlzásokba, hanem józan realizmussal szolgálta a játékot a díszleti nyomor ábrázolása helyett” –írja a korabeli kritika,³⁶ a fotók viszont mást mutatnak. Háry ezek alapján szó szerint betartja az írói utasításokat (barlanghoz hasonló pinceszál-

az álmodozó utcalányt végig hihetővé és szomorúan igazzá tette.«” SZÓCS István, „Beszélgetés Izsó Johannával”, *Utunk*, 1971. dec. 1., 11.

³⁴ MAROSI Péter, „Mostmár tanulhatnak az államosított színház tagjai”, *Szabad Szó*, 1948. jan. 5., 4.

³⁵ NAGY, „Színház és dramaturgia”, 20.

³⁶ MAROSI Péter, „*Éjjeli menedékhely*”, *Szabad Szó*, 1948. jan. 5., 4.

lást tervez), ugyanakkor a kellékek és a berendezési tárgyak aprólékosságának tekintetében jelentős mértékben inspirálódik a Moszkvai Művész Színház ősbemutatójának képeiből. Kétségtelen, hogy a széles ám sekély színpad és a háttérben magasodó orgona olyan hátráltató tényezők, melyeknek kiküszöbölése a tervezőtől és a kivitelezőktől is technikai lelemények egész sorát követeli. A hatvanas évek elejéig a Székely Színház díszleteinek túlnyomó többsége Hány Lajos munkája, a színházi díszlet ebben az időben fontos technikai feltétel,³⁷ de nem kezelik művészi alkotásként, a jelmezek pedig nem is kötődnek tervező nevéhez, jó ízlésű varrónők és szabók állítják elő őket. Tompa Miklós vitathatatlan érdeme az is, hogy társulata összeállításakor gondosan válogatja ki technikai személyzetét. Füzessy István világítás-tervező, Nagy Sándor kellékes és Szabó Árpád díszletfestő neve mindenképp említést kíván. Huszti György felel továbbá a férfi, Bordi Ilona és Németh Erzsébet pedig a nő jelmezekért.

A jelmez meghatározó tényezője a színészi munkának, jelenléte ugyanúgy jel, mint a hiánya. Olvasható, értelmezhető, karaktert ad a figurának, a színészhez legközelebb álló scenikai elem. A puszta viselésén túlmutató interakció, a jelmezt a szerep részeként kezelő színészi munka 1948-ban a megszokottól eltérő gyakorlat. Delly Ferenc alakítását épp az teszi különlegessé, hogy a jelmeze segítségével kialakított mozgás- és gesztus-

rendszer használatán keresztül, illetve az ahhoz való viszonyulás révén fogalmazza meg a Bátor alakját.³⁸

Az előadás hatástörténete

Az előadás színháztörténeti jelentőségű, a 20. századi erdélyi magyar színjátszás meghatározó alkotása, egy olyan művészsínházi szemlélet elindítója, amely viszonyítási alappá válik több alkotóközösség számára is. Az előadást 35-ször játsszák, Marosvásárhelyen és a kiszállások alkalmával összesen 7196 (fizető) néző látja. A kezdeti időszak 20–25-ös szériáihoz mérten ez jelentős többletet jelent. Az akkori színházi gyakorlattól eltérően átviszik a következő évadra. Ezt 14 pontba foglalva, külön kérvényezik a Művészeti Minisztériumtól. A kérvényben az előadás adatain túl kitérnek a pozitív kritikai visszhangra, a bevételre, de a közönség összetételére is.³⁹ Bukaresti vendéggjátéka hatással van a színház magasabb kategóriába való besorolására, mely nemcsak az anyagi finanszírozást érinti, de maga után vonja az alacsonyabb elvárt bemutatószámot és az ebből következő hosszabb próbafolyamatokat is, ami minőségbeli ugráshoz vezet.

Az *Éjjeli menedékhelyet* a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház magyar tagozata 1989-ben Kincses Elemér, a Tompa Miklós Társulat pedig 2013-ban Keresztes Attila rendezésében (*Mélyben* címmel) tűzi műsorra. Ezen bemutatók esetében szintén művészi állás-

³⁷ „A bukaresti Szakszervezeti színház Délkelet Európa legmodernebben felszerelt színpadával rendelkezik. A Székely Színház ezen a színpadon mutatkozik be a fővárosi közönségnek, szombaton délelőtt, az Éjjeli menedékhely bemutatója előtt utolsó próbát tart az együttes. Első feladat a hazuról hozott díszletet a színpad kereteihez illeszteni. A tüdővésztes asszony vackát beljebb kell hozni, nehogy kiessen a szélen ülő nézők látásából, szufitát feljebb hozni.” rip., „Utolsó simítások”, *Romániai Magyar Szó*, 1948. máj. 11., 5.

³⁸ „Delly Ferenc bárója jelmezében is maradandó, nadrágszárát kicsit felhúzta, amikor leült, nemlétező éleit gondosan megigazította, s amikor a lyukas nadrágból elővillant meztelen térde, egy szemérmes mozdulattal igyekezett eltakarni. Zsebéből kiomló rongyos díszszekendő, kabátja hajtókáján az elhervadt virág és a hajdani szép napokra emlékeztető monokli.” GERGELY, „Marosvásárhelyi alapítók”, 66.

³⁹ Forrás: Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Színháztörténeti Intézete.

foglalásként, programelőadásként értelmezik, akárcsak 1948-ban.

Egy előadás hatástörténetének kibontása soha nem tud teljes és maradéktalan lenni, hiszen nem lehet közönsége után menni, hogy feltárjuk azon érzéseket és döntéseket, amelyeket kiváltott, utánajárni olyan véletlenszerű összefüggéseknek, amelyek sorsfordítóak lehetnek. Ádám Ottó, Kovács György és Szondi Lipót a Kasztner-vonatra felkerülve éli túl a holokausztot. Szondi hatására Ádám Ottó a második világháború után visszatér Kolozsvárra, és beiratkozik az orvosi egyetemre. 1969-ben így emlékezik:

„A marosvásárhelyi társulat Kolozsvárott vendégszerepelt az *Éjjeli menedékhellyel*. Jól emlékszem: Szatyint Kovács György játszotta csodálatosan, a Bárót Delly Ferenc, Lukát Szabó Ernő. Én akkoriban orvostanhallgató voltam az egyetemen, és az *Éjjeli menedékhely* megrázó előadásának a hatására másnap reggel közöltem apámmal, hogy színésznek megyek Pestre. A Főiskolán két tanszakra jelentkeztem: a színészire és a rendezőire, de csak az elsőre vettek föl. Három hónap múlva aztán Gellért Endre áthelyezett a rendezőire, így lettem Nádasdy Kálmán növendéke, 1948-ban. – Hatott-e mai rendezésére az a régi kolozsvári élmény? – A Színész szerepét azért osztottam Dégi Istvánra, mert az alak olyan sápadtsovány átszellemülten él bennem azóta is, ahogy ott láttam. Akkor értettem meg, hogy a Színész valamikor a Sírásó szerepét játszotta és sohasem Hamletet.”⁴⁰

Az előadás adatai

Az előadás címe: *Éjjeli menedékhely*. Bemutató dátuma: 1948. január 13. Bemutató hely-

színe: Marosvásárhelyi Székely Színház (a Kultúrpalotában). Rendező: Szabó Ernő. Szerző: Maxim Gorkij. Fordító: Havas József. Díslettervező: Háy Lajos. Jelmeztervező: –. Szereposztás: Váradi Rudolf (Michail Ivanov Kosztilev), Kőszegi Margit (Vasziliza Karpovna), Bara Margit m.v., Szabó Duci (Natasa), Kellán Sándor (Medvjegyev), Kiss László (Vaszka Pepel), Borovszky Oszkár (Klescs Andrej Mitrics), Tabódi Mária (Anna), Izsó Johanna (Násztya), Havasi Rózi, Hamvay Lucy (Kvásnya), András Márton (Bubnov), Delly Ferenc (Egy báró), Anatol Constantin (Egy színész), Kovács György (Szatin), Szabó Ernő (Luka), Tamás Ferencz (Aljoska), Halmágy István (Félrenyakú), Bedő Ferencz (Tár).

Bibliográfia

- BOTNARIU, Leon. „Popas teatral la Targu Mures”. *Contemporanul*, 1948. márc. 19., 7.
- GÁCH Marianne. „Négyszemközt”. *Színház*, 2. sz. (1969): 24.
- GÁSPÁRIK Attila. *Kovács György 100*. Marosvásárhely: Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Kiadója, 2010.
- GERGELY Géza. „Három színészportré”. *Igaz Szó*, 1971. jún. 15., 982–988.
- GERGELY Géza. „Marosvásárhelyi alapítók”. In *Színjátészó személyek: A Hét Évkönyve*, szerkesztette KACSIR Mária, 63–71. Bukarest: A Hét, 1981.
- „In memoriam Lohinszky Loránd”. Hozzáférés: 2023.03.23.
<https://www.youtube.com/watch?v=IGgVGAkHsEU&t=798s>.
- „In memoriam Tompa Miklós”. Hozzáférés: 2023.03.23.
https://youtu.be/fQo2O_jKrZY?t=24.
- JÁKFAI Magdolna. „A Philter módszer mint színháztörténet-írás”. *Hungarológiai Közlemények* 20, 2. sz. (2019): 1–16.
<https://doi.org/10.19090/hk.2019.2.1-16>.
- JÁNOSHÁZY György. „Kőszegi Margit köszönetése”. *Utunk*, 1982. jún. 4., 7.

⁴⁰ GÁCH Marianne, „Négyszemközt”, *Színház*, 2. sz. (1969): 24.

- KÁNTOR Lajos. „Gorkij és a színészek Harag laboratóriumában”, *Új Élet*, 1979. szept., 17.
- LUKÁCS György. „A Gorkij-tanulmány”. [Részlet]. *Utunk*, 1946. jún. 22., 6.
- LUKÁCS György. *Nagy orosz realisták*. Budapest: Szikra Kiadó, 1946.
- MAROSI Ildikó. „A rejtőzködő lélek”. In *Régi és Új Thália: A Hét évkönyve*, szerkesztette KACSIR Mária, 186–202. Bukarest: A Hét, 1981.
- MAROSI Péter. „A Mosoly országától az Éjjeli menedékhelyig”. *Szabad Szó*, 1948. febr. 4., 7.
- MAROSI Péter. „A Székely Színház keddi Gorkij bemutatója elé”. *Szabad Szó*, 1948. jan. 14., 4.
- MAROSI Péter. „Éjjeli menedékhely”. *Szabad Szó*, 1948. jan. 5., 4.
- MAROSI Péter. „Mostmár tanulhatnak az államosított színház tagjai”. *Szabad Szó*, 1948. jan. 5., 4.
- MAROSI Péter. „Szabó Ernő nyilatkozik Gorkij Éjjeli menedékhelyéről”. *Szabad Szó*, 1948. jan. 10., 5.
- NAGY Béla. „Színház és dramaturgia”. In *Rendezte: Harag György*, szerkesztette NÁRAY István, 15–33. Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2000.
- NÁRAY István. „Életrajz-puzzle”. In *Harag György színháza*, szerkesztette NÁRAY István, 15–27. Budapest: Pesti Szalon Könyvkiadó, 1992.
- PITNER Olivér. „Állandó műkedvelő gárda alakul Marosvásárhelyen”. *Szabad Szó*, 1945. febr. 17., 4.
- ROMSICS Ignác. *Erdély elvesztése 1918–1947*. Budapest: Helikon Kiadó, 2018.
- SENTIMREY Jenő. „Évad eleji beszélgetés Tompa Miklós igazgatóval”, *Szabad Szó*, 1947. okt.
- SZŐCS István. „Beszélgetés Izsó Johannával”. *Utunk*, 1971. dec. 1., 11.
- Közlemények, iniciáléval jelölt szerzők, levéltári anyagok*
- „A MNSZ központi intézőbizottságának kiáltványa az országos magyarsághoz”. *Szabad Szó*, 1945. nov. 21., 1.
- [Közlemény]. *Népi Egység*, 1945. szept. 6., 1.
- [Közlemény]. *Erdély*, 1946. dec. 19., 2.
- Monitorul Oficial*. 29. sz. 1946. febr. 4.
- [n. n.]. *Marosvásárhelyi Székely Színház vendégszínháza, 1948 Bukarest*. Brassó: Corvina Nyomda, Forrás: a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Archívuma.
- [Művelődés rovat]. *Romániai Magyar Szó*, 1947. szept. 6., 2.
- rip. „Utolsó simítások”. *Romániai Magyar Szó*, 1948. máj. 11., 5.
- s.b. „Beszélgetés Szentimrei Jenővel”. *Népi Egység*, 1945. szept. 28., 3.

Képgaléria



KÉP A Az előadás színpadképe



KÉP B Az előadás szereposztásának nagyrésze a díszletben.

Első sor balról: Tabódi Mária, Borovszky Oszkár, Havas Rózszi, Bara Margit, Izsó Johanna, Kovács György, Delly Ferenc, Kiss László. Második sor, balról: Anatol Constantin, Halmágyi Sándor, Szabó Ernő, Kőszegi Margit, Váradi Rudolf, Kellán Sándor, Andrászi Márton.



KÉP C Jobbról: Kiss László (Vaszka Pepel), Kellán Sándor (Medvjegyev), Szabó Ernő (Luka),
Andrási Márton (Bubnov), Bara Margit (Natasa), Anatol Constantin (Egy színész),
Tamás Ferenc (Aljoska), Izsó Johanna (Násztya), Havas Rózsi (Kvásnya), Kovács György (Szatyin).



KÉP D Jobbról: Delly Ferenc (Egy báró), Kovács György (Szatyin),
Anatol Constantin (Egy színész), Izsó Johanna (Násztya).



KÉP E Szabó Ernő (Luka), Andrási Márton (Bubnov).



KÉP F Delly Ferenc (Egy báró).



KÉP G Kovács György (Szatyin), Delly Ferenc (Egy báró).

A képek forrása: a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Színháztörténeti Intézete.
A fotók az Intézet engedélyével kerültek közlésre.

Az eklekticizmus lázadása Tomba Gábor: *Hamlet*, 1987.

KINCSES RÉKA

A két és fél évvel a romániai diktatúra összeomlása előtt bemutatott *Hamlet* egy érzékeny rendező és a pattanásig feszült, változásra kiéhezett közhangulat szerencsés találkozásából születik, hatalmas szenzáció lesz, igazi mérföldkő. A kolozsvári előadás kettős hatás alatt áll: a magyar és a román színházas keresztszövetében. Az előadásba kevert abszurd elemek, a régi és az új montázsa, a zenei eklekticizmus rímel benne a színészi stílusok sokféleségére, a műfaji vegyítés pedig leképezi azt az átmenetet, amelynek jegyében az előadás keletkezik, hiszen színháztörténetileg egy modernizálódási folyamat kezdetét jelzi. Mindezek mellett a *Hamlet* alkotóinak leszögezett premiszója: csak a művészet mentheti meg a világot, és a címszereplő a politikai elnyomásban túlélni próbáló tiszta lelkiismeret és humanizmus metaforája.

Az előadás színházkulturális kontextusa

Tomba Gábor 1987-es *Hamlet*-rendezésének értelmezésében a színház, a kultúra, a józan, világos gondolkodás az, amivel át lehet törni a hazugság falát. Hamlet pedig „egy nagyon éles eszű srác [...], aki már volt Wittenbergában”,¹ aki már majdnem mindenről mást gondol, mint a közege, de nincsenek meg az eszközei, hogy ezzel szembe menjen, amíg nem találkozik a színészekkel, tehát a kultúrával, amelyet fegyverként is lehet használni. Az előadás egy érzékeny rendező és a pattanásig feszült, változásra kiéhezett közhangu-

lat szerencsés találkozásából születik, és nagyot robban, hatalmas szenzáció lesz.

1987 ősze, Marosvásárhely. A színházban „emberölés” van, a színpad szélén is ülnek, a lépcsőkön, a sorok között. Vendéjáték: Tomba *Hamlet*-je. Az előadás híre mindenhova eljutott már, mindenkinek van róla véleménye, azoknak is, akik nem látták. Azt halljuk, „modern” – ami Vásárhelyen és másutt Erdélyben a színházba járó (bérletes) polgárság botrányköve, egyszerre taszító és vonzó. De a fiatalok, az egyetemisták, a művészmoziba járók ki vannak éhezve mindenre, ami kicsit is kortárs, kicsit is „nyugati”. Az „önerejéből valóban megújulásra képtelen erdélyi magyar színházasban”² tehát Tomba munkássága, ezen belül a *Hamlet*, mérföldkő. A rendező visszaemlékezése szerint

„az 1986–87-es évadban volt egy többszörösen letiltott előadásunk – Héjja Sándorral a címszerepben, aki éppen akkor Magyarországra áttelepedni készült, ezért az előadást többször is megállították, [...] a színészek nevét nem lehetett leírni a sajtóban [...] –, mely így is több mint harminc előadást ért meg, és mintegy előszobája volt a 89-es fordulatnak [...]. Hisz Hamlet rendező volt, aki felfedezi, hogy az egyetlen eszköz az igazság kiderítésére és a zsarnokság leleplezésére: a színház.”³

¹ KINCSES Réka interjúja ZALÁNYI Gyulával. A készítés időpontja: 2022. január 16.

² HORVÁTH Sz. István, „A szóhoz illesztett cselekvény: Sorok a kolozsvári *Hamletről*”, *Mozgó Világ* 13, 9. sz. (1987): 96–106, 96.

³ TOMPA Gábor videóüzenete a MITEM 2022 alkalmából, 2022.02.14,

A cenzúra ezek szerint vívódik az előadással, nem tudja, mitévő legyen. A bemutató után pedig az áramkvóta elfogyása miatt egy héti szünetel a színház. Az előkészületek és a bemutató sokszorosán akadályozott lefolyásáról hamar elterjednek a hírek. Amikor turnéra indul az előadás, már lázban az erdélyi magyar színházba járók közössége. Összesen két városban vendégszerepelnek: Csíkszeredában és Marosvásárhelyen.⁴ Csíkszeredában leszakítják a nézők az ajtót, akkora a tolongás, és három előadás helyett ötöt kell játszani.⁵

Vásárhelyen én is ott vagyok, tizenöt évesen. Kint dübörög a diktatúra. A folyamatos rettegéshez ugyanúgy hozzá vagyunk szokva, mint ahhoz, hogy a lakásokban hideg van és az élelmiszer beszerzése a fő elfoglaltság. Ott vagyunk „két évvel a nyolcvankilences történelmi változás előtt egy olyan országban, amelyet a gorbacsovi peresztrojka és glasznosztj messze elkerül, és rendíthetetlenül, sőt, ha lehet még kegyetlenebbül tombol Ceaușescu terrorista diktatúrája”.⁶ A kérdés, hogy lesz-e végre forradalom, és ha igen, mikor, kinek lesz bátorsága kirobbantani, kimondatlanul mindenhol jelen van. Ott lebeg az erdélyi színházak dugig telt nézőterein, az ajtót leszakító közönség tudatában vagy tudatalattijában.

A *Hamlet* mint a diktatúra rejtett kritikája komoly hagyományokra tekint vissza. Már a darab első, Kazinczy Ferenc által készített fordítása is a mindenkori kontextus, politikai helyzet szerinti értelmezés lehetőségét vetíti előre, a romantika Shakespeare-eszménye, illetve az európai szabadságharcok nyomán újra felfedezett darabot pedig egyre gyak-

rabban használják politikai metaforaként. Az első világháború után, a szétforgácsolódó és újrarendeződő Európa vezető színházai ugyanúgy használják politikai tartalmú üzenetek kifejezésére, mint később, a fölerősödő hitleri diktatúra alatt Németországban. 1921-ben Janovics Jenő *Hamlet*-rendezése alatt vonul ki a magyar társulat a Hunyadi téri magyar színházból,⁷ 1936-tól pedig, az olimpia miatt enyhített nyomást követően a hitleri Németország színházai is megtelnek *Hamlet*-előadásokkal. „*Hamlet* ekkor minden szempontból működőképes. A közönség számára nem mindig nyilvánvaló ugyan a szándék, de szemmel láthatóan értékeli a repertoárbeli változást.”⁸

A szabadságharcos tradíciót a keleti blokk megszállás alatt levő országai folytatják. A *Hamlet* „az a szivacs [...], [amelyik] azonnal magába szívja korunk összes problémáját”, írja Jan Kott 1964-ben.⁹ Így a „lenni vagy nem lenni” legendás kérdése egyre inkább azt jelenti, hogy „harcoljunk-e vagy sem az elnyomók ellen”.¹⁰ Az államosított színházak szigorú ellenőrzése következtében, a közönség lelkes reakciói miatt Shakespeare művei spontán módon válnak szubverzívúvá. A Nyikolaj Okhlopkov 1954-es moszkvai *Hamlet*-jét követő három és fél évtizedben tulajdonképpen minden kelet-európai bemutató arról szól, hogy „Dánia” börtön, és Hamlet egy-

⁷ TOMPA, videóüzenet...

⁸ Gerwin STROBL, „*Hamlet* in der NS-Zeit: (*Hamlet* auf der Bühne)”, in *Hamlet Handbuch: Stoffe, Aneinungen, Deutungen*, szerk. Peter W. MARX, 162–167 (Stuttgart–Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2014), 164,

https://doi.org/10.1007/978-3-476-00516-8_30. Saját fordítás: K. R.

⁹ Krystyna Kujawińska COURTNEY és Katarzyna Kwapisz WILLIAMS, „Central Eastern Europe: (*Hamlet* als Denkfigur in nationalen und regionalen Diskursen)”, in *Hamlet Handbuch*, 304–312, 308, https://doi.org/10.1007/978-3-476-00516-8_54. Saját fordítás: K. R.

¹⁰ Uo., 307. Saját fordítás: K. R.

https://www.youtube.com/watch?v=IN5_4so3tU.

⁴ KOVÁCS Emőke interjúja TOMPA Gáborral. Közlés KOVÁCS Emőke jóvoltából.

⁵ Uo.

⁶ DARVAY NAGY Adrienne, *A kor foglalatjai: Hamlet az ezredfordulón* (Budapest: Holnap Kiadó, 2006), 44.

szerre képviseli a szabadulni akarás lehetőségeit és lehetetlenségét. Okhlopkové a második világháború utáni első *Hamlet*-rendezés a Moszkvai Művész Színházban, Sztálin halála után egy évvel. Az előadás azt a kérdést teszi fel, van-e remény most, hogy a diktátor eltávozott, lehetséges-e egy jobb, emberibb élet.

S amikor Peter Brook 1964-ben, a Royal Shakespeare Company kelet-európai turnéja során megnézi Vámos László legendás *Hamlet*-játékát a Madách Színházban Gábor Miklós főszereplésével, úgy nyilatkozik: „önök itt Közép-Európában jobban tudják, milyen volt Shakespeare világa, mint mi Angliában. Önök háborúkat, forradalmakat és ellenforradalmakat, koncentrációs táborokat, a pusztulás és a pusztítás minden fajtáját megélték.”¹¹ Erdélyben azonban Harag György 1959-es szatmári kísérletén kívül, melyet később „sajnálatos ifjúkori ballépésnek” nevezett,¹² nem volt a *Hamlet* színrevitelére „vállalkozó, sem rendező, sem szereposztás.”¹³

Az erdélyi magyar színháztársáknak nincs könnyű dolga, hiszen a kommunista diktatúra szorításán túl az elnyomás egy másik rétegére is reagálnia kell, mégpedig a kommunista Románia nemzetiségekkel szembeni, az iparosítás és a falureform mezébe bújtatott asszimilációs politikájára. Az erdélyi magyar közönség intenzíven figyel minden vélt vagy valós áthallásra: mindenre, ami „a közös ügyet” érinti, hiszen nagy szükség lenne rá, hogy beszéljünk róla, de nem beszélünk.

A korabeli román sajtó több helyen is dicséretileg említi Tompa Gábort és a *Hamlet*-t, egy sorba helyezve őt a tehetséges, fiatal román rendezőkkel, az IATC (Bukaresti Színház- és Filmművészeti Egyetem) végzőseivel.¹⁴ Ugyanakkor ezek az írások alig emlí-

tik az előadás esztétikai kvalitásait, és nem annyira színikritikák, mint inkább a kisebbségek jogegyenlőségének, a testvériség mítoszának fenntartását szolgáló propaganda-szövegek. A *Scînteia Tineretului* például Tompa *Hamlet*-jének egy mondatos méltatása után, a kolozsvári színingazgatót, Kötő Józsefet idézve hosszan ismerteti a mára feledésbe merült román szerzők névsorát a magyar színház repertoárjából,¹⁵ s Létay Lajos, az *Utunk* főszerkesztője sem győzi hangsúlyozni, mennyire jól működik az együttélés.¹⁶ Mindeközben, a cikkek lelkes szövegeivel kontrasztban, az erdélyi magyarság a kollektív traumák és kibeszéletlen problémák aknamezején lavíroz, a hazugság sokszoros rétegei között. Többek között a Hunyadi téri színház erőszakos átvétele is olyan téma, amelyet nemhogy 1987-ben, de máig sem lehetett kibeszélni. Az impozáns épületről viszont annál gyakrabban esik szó, nem kis büszkeséggel, de mindig az eredettörténete említése nélkül.¹⁷ Tudatosan vagy sem, Tom-

febr. 26., 4; Carolina ILICA, „Seară teatrală la Cluj-Napoca”, *Scînteia Tineretului*, 1987. ápr. 28., 1.

¹⁵ Vö. „Anul 1988 a fost deosebit de bogat pentru colectivul teatrului nostru, îmi spunea interlocutorul. Un moment de vîrf al stagiunii l-a constituit premiera piesei *Ifigenia* de Mircea Eliade, în regia tînărilor Alexandru Dabija. Am prezentat, de asemenea, un colaj de trei piese foarte apreciate: *Oameni care tac* de Al. Voitin, *Puterea și Adevărul* de Titus Popovici, *Martorii sînt de față* de Virgil Stoenescu, dramatizarea unuia roman de Dinu Săraru. Spectacolul a omagiat împlinirea a 65 de ani de la crearea P.C.R.” LAZĂR, „Climat sănătos...”, 4.

¹⁶ Vö. „Vreau să accentuez, că noi aici, scriitorii români și maghiari, colaborăm și muncim în spirit de prietenie și frățietate. Nu avem nimic secret, nu avem nici un gînd ascuns.” Ioan LAZĂR, *Scînteia Tineretului*, 1987. ápr. 24., 2.

¹⁷ Vö. „Piața Ștefan cel Mare: Clădirea

¹¹ DARVAY NAGY, *A kor foglalatjai...*, 79.

¹² KACSIR Mária, „...látszanak, mert játszhatók”, *A Hét*, 1987. márc. 19., 6.

¹³ Uo.

¹⁴ Vö. Ioan LAZĂR, „Climat sănătos de frățietate și prietenie”, *Scînteia Tineretului*, 1987.

pa 1987-es rendezésének vége az 1921-es kolozsvári *Hamletre* rímel. Fortinbras győztes csapatának bevonulása kimaradt a Janovics Jenő-féle előadásból, mégpedig azért, mert a cenzúra betiltotta.¹⁸ Tompánál sem érkezik meg Fortinbras, csak hangfelvételtől szól az akkor már Magyarországra kivándorolt Cziki László hangján. A feszültség pedig egyre nő, folyik a magyarok tömeges kivándorlása, ami miatt az előadás szereposztása is többször változik. 1990 márciusában pedig, alig két évvel a *Hamlet* bemutatója után, véres utcai összecsapások formájában tör utat magának.

A „rendezőhiányos romániai magyar színjátszás”¹⁹ kellős közepén tehát több okból kifolyólag hat a reveláció erejével Tompa *Hamletje*, miközben színháztörténetileg legalább 150 éves hagyományra tekint vissza a darab politikai szemüvegen át történő értelmezése.

A kortárs erdélyi kritikák érthető módon semmilyen említést nem tesznek, mert nem tehetnek az előadás metaforikus rétegeiről, politikai konnotációjáról. Ehelyett a forró kása kerülgetésének magasművészete folyik, vegyítve a tisztán esztétikai, színházelméleti, színház-szakmai kérdésekre (mint például Zalányi Gyula dikciójára)²⁰ való fókuszálással, vagy az „általános emberi értékek” vélt és valós felfedezésével. Talán ez utóbbi miatt tűnnek a kritikák furcsán anakronisztikusnak. Mintha megállt volna az idő Erdélyben, és a 19. századi értékek jelentenék az egyetlen biztos pontot, mert azóta nem volt más, mint háború, veszteség meg diktatúrák. Így hát „erkölcsről”, „nagyságról”, „tá-

Teatrului Național, cu arhitectură de început de secol; în fața ei, statuia lui Blaga, ca o pavăză.” ILICA, „Seară teatrală...”, 1.

¹⁸ JANOVICS Jenő, *A Hunyadi téri színház* (Kolozsvár: Korunk Baráti Társaság–Komp-Press Kiadó, 2001), 9.

¹⁹ HORVÁTH Sz., „A szóhoz illesztett...”, 96.

²⁰ Vö. OLÁH Tibor, „*Hamlet*”, *Vörös Zászló*, 1987. szept. 19., 3–4.

lentumról”, „mindenkori önmagunkhoz való hűségről” írnak a kritikák, mert nem fogalmazhatják meg, miért üt az előadás akkorát.²¹ Mindenki meg tudja fogalmazni körmondatokban a semmit, tud rejtett üzeneteket küldözgetni, rossz lelkiismeretet felfújt intellektuális attitűddel kompenzálni.

„A művészetnek mindig ki kell mondania, hány óra”,²² említi Tompa Gábor egy interjúban, a kritikák nyelvezetével kontrasztosan, új hangot megütve. Egy többszörösen elnyomott és beszorított világban olyan művész látszik kibontakozni, aki képes átlépni a provinciális anakronizmus határait, és bekapcsolódni egy nemzetközi narratívába arról, ahogyan a világról gondolkodunk. Ez talán azért is lehetséges, mert a kolozsvári *Hamlet* a magyar és a román színjátszás keresztmetszetében keletkezik, mindkét irány lenyomatát magán hordja, kettős hatás alatt áll. Tompa erősebben kötődik Bukaresthez, mint a többi erdélyi magyar rendező, hiszen ott végezte az egyetemet.

A *Hamlet* kolozsvári bemutatóját Alexandru Tocilescu 1985-ös bukaresti, Bulandra Színházbeli rendezése előzi meg. „*Mai* arcokat látunk, én-arcomat, te-arcodat,” írja róla Visky András.²³ De Tompa *Hamletjére* emlékezve is ez ma a legerősebb impresszió, ami 35 év múltán is elevenen él bennem: Héjja Sándor és Zalányi Gyula *Hamletjei* mai arcok. „Tompáé ízig-vérig a bukaresti román színjátszás (és iskola) követője”,²⁴ megújulást hoz, új szelet, ahogy *Hamlet* és Horatio is, akik wittenbergi diákokként hazatérve a fel-

²¹ KANTOR Lajos, „Tükröt tartani”, in *Az előadás műsorfüzete*, 1.

²² Uo.

²³ VISKY András, „*Hamlet* elindul: Kísérlet a Bulandra Színház *Hamlet*-előadásának megértésére”, in *Új magyar Shakespeare-tár I.: Hungarian Studies in Shakespeare*, szerk. FABINY Tibor és GÉHER István, 203–220 (Budapest: Modern Filológiai Társaság, 1988), 206.

²⁴ HORVÁTH Sz., „A szóhoz illesztett...”, 96.

világosodás szellemét hozzák egy diktatúrába. Bukarestből hozza például az abszurd színház szeretetét, ismeretét.²⁵ S ahogy Tocilescu azonosítja magát Hamlettel, úgy Tompa is.²⁶ Sötétség, üresség, emelt tér, Claudius és Gertrud mint a román diktátorpár színpadi metaforái, belügyesekre emlékeztető Rosencrantz és Guildenstern, a szellem-jelenet mint Hamlet önmagával vívott tusája, a sötét színpadot pásztázó fénycsóvák, bohóc sírásók – Tocilescu elkezd a *Hamlet* nyelvén

²⁵ Vö. „Az igazság kimondásának abszurd lehetőségét használta ki például a romániai színházi élet a Ceausescu-korszakban, hogy az értelmiség felelősségvállalásának szükségességéről beszéljen, mely megváltoztathatja az aktuálpolitikát. Dinu Cernescu, Alexandru Tocilescu és Tompa Gábor a shakespeare-i *Hamlet* abszurd elemekkel történő színpadra állításával tudta csak kimondani, hogy a kor hőse az értelmiségi, tőle várja el a társadalom azokat a korszakújító eszméket, melyek átalakíthatják a rendszert. [...] Tocilescu [...] a felelősségtudattal rendelkező értelmiségi megjelenítésére törekedett. [...] Reménykedhetünk-e a rend megteremtésében? – folytatja ugyanezt a gondolatsort a Tompa-féle [...] *Hamlet*, hisz a zsarnoki hatalommal szembeálló kultúra halálra van ítélve. Az abszurd színház jegyeivel élve mindhárom rendezőnek Shakespeare *Hamlet*-jével egy olyan emberképet sikerült felmutatnia, mely arra figyelmeztette a nézőt, hogy az ember nem lehet pusztán eszköz a hatalom kezében, s bár a diktátor 1989-es bukását egyikőjük sem látta előre, a bebetonozottnak tűnő kommunizmusban arra intett, hogy hamleti lelkiületünk tisztaságát őriznünk kell, és meg kell védeni az abszurd világban, ha kell, akkor az abszurd eszközeivel.” PÉTERFY Orsolya Laura, *Abszurd Shakespeare: A karakterábrázolás változása* (Budapest: Publio Kiadó, 2021), 144.

²⁶ Vö. „Színház a színházban: Tocilescu azonosítja magát Hamlettel”. VISKY, „Hamlet elindul...”, 207.

gondolkodni az őt körülvevő világról, Tompa pedig folytatja. Azt is mondhatnánk: hasonló nyelven beszélnek.

Dramatikus szöveg, dramaturgia

Tompa Gábor Arany János fordítását használja, apróbb módosításokkal. Abban az időben még nem dolgozik dramaturggal, ő maga végzi el annak munkáját, maga dönt a változtatásokról. Mivel angolul jól beszél, az eredetivel is össze tudja hasonlítani a fordítást, és megváltoztatja, amit „prüdériának”, elavult kifejezésnek vagy pontatlan tolmácsolásnak tart. Így lesz a két sírásóból két bohóc, hiszen az angolban „two clowns – gravediggers” szerepel.²⁷

Az előadás 6:10 körül kezdődik, 23:15 körül van vége. Több mint 5 óra, 2 szünettel. A nyári próbaidőszakban nem történik nagyobb változtatás a szöveg tekintetében. Fortinbras és kísérete, illetve az egész Fortinbras-szál kezdettől fogva hiányzik az előadásból, egyébként csak jelenetekben belül húznak, monológokat rövidítenek. A húzásokat Tompa megbeszéli a színészekkel.²⁸ Zalányi Gyula szövegpéldánya tele van át- és aláhúzott részekkel, bár az előbbieket sokkal ritkábban fordulnak elő.

Tompa nem zárt szövegegységekként olvassa Shakespeare drámáit, a szavak mögött véli felfedezni a cselekvések nyitját, és az alakokat önmagukon túlnövőnek, metaforikus tartalmakat hordozónak látja.²⁹ Szerinte

²⁷ KOVÁCS, interjú TOMPA Gáborral...

²⁸ KINCSES, interjú ZALÁNYI Gyulával...

²⁹ „Shakespeare modernsége számomra nagyon is nyilvánvaló. Két perdöntő dolgot említenék. Az egyik, Umberto Ecoval szólva: ő az első, igazán nagy »nyitott« művek megalkotója. Csaknem minden drámája olyan struktúra, amelyet meg kell fejteni, amely csak egyfajta kulcsra táru fel. Ennél is erősebb Shakespeare-nél a színház mint világmodell, mint világkép. A színház mint a társadalom modellje. [...] A nyitottság azt is je-

erős archetipikus rétege van a shakespeare-i világnak és lakóinak, a szöveget „nyitottsága”, a sokféle értelmezés iránti engedékenysége leginkább a mitológiával rokonítja, hiszen jóval a pszichológia mint tudomány és világnézet, megszületése előtt vagyunk, amikor az emberek szellemekben hisznek, és a vallás, a mítosz, a filozófia és az alkímia nyelvén beszélnek az emberi pszichéről. Shakespeare-nek az emberi lélekről való tudása is másképp rendeződik, mint a mai emberé. A tudomány-előttiség pedig teret enged a misztériumnak: a létezés enigmatikus, és ez akkor is így marad, ha Hamlet ebben a rendezésben, a kelet-európai hagyományokhoz híven, elsősorban a politikai elnyomásban túlélni próbáló tiszta lelkiismeret és humanizmus metaforája. Az eredeti szöveghez va-

lenti, hogy a mű nem ragad le az egyszerű fabuláció szintjén, nem moralizál, nem a történet kedvéért íródik. Köztudott az is, hogy történeteit szabadon kölcsönözte. Valójában csupán ürügyek, áltörténetek. [...] Bár a szöveg a dráma alapja, a szöveg is csak a színházi eszköztár része, akár a kellék vagy a mimika. A drámai cselekvés magva a szavak mögött van. A kulcsfontosságú kérdés a szereplők identitásának megfejtése. Minden szereplő túlnő egyetlen emberi sorson. Többet jelent, többet foglal magába. A szövegpróbák érdemi része annak tisztázása, hogy a szereplők nem csupán egyéni sorsokat játszanak, hanem egyben gazdag filozófiai jelentéssel töltött metaforákat, szimbólumokat képviselnek. A szimbólumoknak természetesen van egy denotatív és egy konnotatív rétege. A szimbólumok konkrét emberi jellemekben és sorsokban fejeződnek ki. [...] Azonban a shakespeare-i jellemeket sem lélektanilag sem társadalmilag beskatulyázni nem lehet. Valami rejtély, balladai homály lengi körül őket. Hamlet egyik legjellemzőbb esete ennek.” SASZET Géza, „A megálmodott színház: Beszélgetés Tompa Gáborral, a kolozsvári *Hamlet* rendezőjével”, *Színház* 20, 7. sz. (1987): 36.

ló ragaszkodás persze egy bizonyos fokig jelenti a misztérium megőrzését is, hiszen az Shakespeare nyelvének és Arany fordításának egyaránt immanens része.

A rendezés

Hamlet tétovázik, kételkedik, álldogál. Mint ha nem is színpadon lenne. Helyenként úgy beszél, mint egy civil. Ilyet addig nemigen láttunk Erdélyben. Hamlet ember, közülünk való. Tompa Gábor a Szilágyi Domokos halálára készült emlékkötet kapcsán Hamlethez hasonlítja a költőt. Az idézetet olvasva pontosan körvonalazódik rendezése Hamlet-képe is:

„Költészetünk hercege volt ő, gnosztikus beállítottságú Hamlet, aki a halál perspektívájában élt, s a halál szempontjából gondolta át az életet. S ami számomra a legjobban rokonítja Hamlettel: tragikus öntudata. A küldetését maradéktalanul vállaló, értelmesen kételkedő, lelki egyensúlyát küszködve fenntartó (bár később elvesztő!), személyiségének minden erőforrását feladataira összpontosító öntudat: tragikus öntudat, amely szkeptikus, természetelvű, humanista, mélyen etikus töltésű filozófiára épül. A tragikus öntudat pedig az emberi helyzet problematikus voltának, a halállal való szembenézés elkerülhetetlenségének, a küzdelem kockázatosságának tudata is.”³⁰

Az előadás úgy kezdődik, mint egy próba. „Az örök kávé csészékkal és példányaikkal a kezükben »összmondják« a szöveget”,³¹ majd az előadás negyedik perce felé megszólal a

³⁰ TOMPA Gábor, *A késdőfés gyöngédsége* (Kolozsvár: Komp-Press–Korunk Baráti Társaság, 1995), [o. n].

³¹ DARVAY NAGY, *A kor foglalatjai...*, 43.

Pink Floyd („Is there anybody out there?”),³² megjelenik Horatio, és az „előkészület átfordul drámai szituációba”.³³ Ez az a zene, amire 1987-ben, fűtetlen tömbházakban forradalmat fantáziál az ifjúság. Ez is rendkívül váratlan: kortárs zene a színpadon. Tompa a fiatalokat, a rejtett progresszíveket, a modern, szabad világ után vágyakozókat is megszólítja ezzel: egy pillanatra összetalálkozunk azzal a jelennel, amelytől elválaszt a vasfüggöny. Aztán megjelenik Zalányi Gyula mint Hamlet, fekete garbóban és farmernadrágban – már-már hommage-ként Vlagyimir Viszockijnak, Ljubimov híres *Hamletjének* –, akár egy párizsi egzisztencialista. Hamlet a rendező, Tompa alteregója. A wittenbergi diák, aki hazamegy egy sokkal zártabb, középkori Dániába, ahova még nem hatoltak be a szellemi megújulás fuvallatai. Eltévedt „nyugati” entellektüel a keleti provinciában, mondhatni toposz: a „dunántúli mandulafácska”.³⁴ Megnyílik egy asszociációs mező, megvillannak az európai metropoliszok kivilágított utcái, a párizsi kávézók teraszai, ahol boldog emberek szabadon filozofálhatnak az élet nagy kérdéseiről – de csak egy pillanatra, mert aztán átveszi az uralmat a sötétség, hiszen alapvetően a sötétség uralkodik ezen a színpadon, ahogy az országban is, fizikailag és szellemileg is. Ebben a sötétben fénycsóvák pásztázzák a teret, Hamletet keresik és megfigyelik, miközben Hamlet is keres, kiutat és megoldást, és egyre mélyebben belebonyolódik az intrikák, a bosszú és a hazugság szövevényébe. A fény megpróbálja legyőzni a sötétséget, de kisebbségben marad.

Az előadás tempója gyors, energikus, mégis minden állapotnak és az állapotok változásának is megvan az ideje, és ha kell, a csendje is. A jelenetek sokkal inkább megtörténnek a színpadon, mintsem eljártsszák

őket, a színváltásokat zene vagy hangeffektek kísérik. Sokféle zenét használ Tompa: a Pink Floyd, Dire Straits, Laurie Anderson keveredik a *Kabaré* zenéjével és klasszikus zongoradarabokkal. A zenei eklekticizmus, a régi és az új keverése rímelt a színészi stílusok sokféleségére: arra a műfaji keveredésre (az egérfogó jelenet például abszurd pantomim, de van benne burleszk és más abszurd színházi elemek is), amely leképezi azt az átmenetet, amelynek jegyében az előadás keletkezik, hiszen színháztörténetileg egy modernizálódási folyamat kezdetén áll az erdélyi színháztársaságban.³⁵ Amíg Nyugaton már a posztmodern uralkodik, és bomladoznak a metanarratívák, addig nekünk vakon kellene hinni az egyetlen és igaz szocializmusban. Tudatosan vagy sem, az eklekticizmus is egyfajta lázadás, egy színikritika pedig konkrétan a színházi avantgárd szelleméről beszél.³⁶

³⁵ A műfajok vegyítését több recenzió megemlíti. „Három elem keveredik ebben a tragédiában. Elsőnek említsük az »ellenmérget«, amelyet a melodramázás lehetetlenné tétele és a horror kibírása érdekében adagol az ifjú rendező, kinek életérzésében láthatóan mai vétetésű tragikum birkózik mindenféle hagyományos, vegytiszta tragikummal. Ez az ellenmérget a bohóckodás. A nézők éltebbjét éppen ezzel sokkolja Tompa Gábor.” MAROSI Péter, „Játék játszhatatlannal”, *Utunk*, 14. sz. (1987), 7; „[...] a kabarétól a pantomimon keresztül (például Az *egérfogó* jelenet), a bábjátékig (két »sírásó« Hamlet nagymonológját megelőzve egy lefejezést imitál bábok segítségével), de a nagy huszadik századi színházi guruk szintén éreztetik hatásukat. Többek között benne van Brecht, sőt Artaud is, miután a megtébolyodott Ophelia – a magas, vonzó Rekita Rozália megszemélyesítésében – virágcsokor helyett egy babát szaggat ízekre, és annak tagjait osztja szét.” DARVAY NAGY, *A kor foglalatjai...*, 43.

³⁶ KACSIR, „...látszanak, mert...”, 6.

³² Pink Floyd, *The Wall*, stúdióalbum, 1979. november 30.

³³ DARVAY NAGY, *A kor foglalatjai...*, 43.

³⁴ Janus Pannonius verse, 1466.

A színpadon gyakran áll valaki közepén: a királyné Hamlet és Claudius között, Polonius Hamlet és Ophélia között, Hamletet előlről és hátulról öleli át anyja és mostohaapja. Döntéshelyzetek. Átmenetek. Szinte mind-egyik szereplő két pólus közé kerül, mindenkinek döntenie kell. Hamlet találkozása apja szellemével meghitt és személyes, egyetlen reflektor fényében zajlik a sötét színpadon. Semmi fenyegető nincs benne, inkább gyöngédség: egy humanista szellemet látunk. Egy mai apát, aki úgy autoritás, hogy egyenrangú félként kezeli fiát. Egy ágyon ülnek, akár Hamlet álma is lehetne az egész, vagy pszichoanalitikus díványa, a „vizsgálódívány”.³⁷ Később a helyzet megismétlődik, amikor Gertrud hívatja magához a fiát, és a díványon fekvő, nagystélyiben fogadja Hamletet. A szellem, aki Shakespeare-maszkot visel, átöleli a fiát. Ezt az örökséget kell Hamletnek érvényesítenie azzal a libidóval és hatalomvágygal szemben, amelyet Claudius képvisel, aki Keresztes Sándor értelmezésében a megátalkodottság és rossz lelkiismeret közötti magasfeszültségben tölti életét.³⁸

³⁷ Uo., 5.

³⁸ „Az előadás szereposztási érdekessége, hogy Hamletet Héjja Sándor, Claudius a nálánál jóval fiatalabb Keresztes Sándor játssza. Hamlet tehát jóval idősebb nevelőapjánál, Claudiusnál. Ez még hangsúlyosabbá teszi az utódlás természetes rendjében bekövetkezett törést, ugyanakkor a két színész művészi habitusából adódóan különösen erős kontraszt alakul ki a két figura között. Héjja valami egészen különös mélységű, fájdalmú, kiábrándult, keserű Hamletet formál. Olyan Hamletet, aki tökéletesen tisztában van azzal, hogy teljesen felesleges minden tette, nem fog megváltozni körülötte semmi. Mégis cselekednie kell. Még akkor is, ha meggyőződése szerint az ő rendeltetése nem az, hogy karddal szerezzen igazságot, hanem az, hogy megrendezze azt az előadást, amely tükröt tart a természetnek. Ennek a

„Tompá Gábor rendezői képzelete, mint rendesen, most is a jelenetek képszerű megfogalmazásában működik kiválóan.”³⁹ A színészcsapat a *Kabaré* zenéjére érkezik – újabb utalással egy olyan korra, amelyben a humanizmus megpróbálja túlélni az embertelenséget –, a színészcsapat egyik figurája pedig Chaplin, a Színészkirály meg maga Shakespeare, aki ugyanakkor Hamlet apjának szelleme is volt. Megjelenik tehát a nyugati humanizmus két ikonikus figurája. Hamlet „igazi színházi ember, aki egyesíti a rendezőt és a színészt. Asszisztensei, kellékesei, ügyelők, Az *egérfogó*-jelenet szereplői és a sírásók azok a bohócok, akik – mint menekülő földönfutók – állandóan egy hatalmas ládát cipelnek magukkal.”⁴⁰ A nézők párnákra ülnek, várják az előadást. Az emelvényen megjelenik a királyi pár, ritmikus taps fogadja őket, az alattvalók gyakorlottan tapsolnak. A királyné és a király hatalmas közös, barokkos kosztümben, amely akár egy nagy, közös takaró vagy zsák is lehetne – enyhe allúzióval Craig *Hamletjére*. A királyné felsőtestén hegyes, meztelen kosztümmellek meredeznek ruha helyett – e mögött pedig Zadek tíz évvel korábbi *Hamletjének* beállítása sejlik fel.

rendeltetésének maradéktalanul eleget tett, de részesévé kell lennie még a körülmények azon lavinájának is, amely természetétől oly idegen. Különös feszültséget ad Héjja alakításának az, hogy beszédének szenvedélyességével szemben a mozgása takarékos, önfegyelmet sugalló, kevés mozdulatot, gesztust engedélyező. Éppen ezért, amikor mozgásában is megjelenik a lefojtott indulat, egyszeriben félelmetesen erőteljessé válik a királyfi figurája. Még többet mond azonban Tompa Gábor *Hamletjéről* Claudius király megjelenítésének a groteszkig feszített lélektani felnagyítása, a bűn és bűnhődés folyamatának ez a fekete humorból, gúnyból való kibontakoztatása.” MAROSI, „Játék játszhatatlannal”, 7.

³⁹ KACSIR, „...látszanak, mert...”, 5.

⁴⁰ DARVAY NAGY, *A kor foglalatjai...*, 44.

A közös ruha alatt láthatatlanul ott bujkál a gyilkos rivális, innen bújik elő, hogy fülébe csepegtetett méreggel elpusztítsa a gyanútlan királyt. Abszurd pantomim: szeretkezés és gyilkolás fúziója. Amikor a gyilkosság után a királyné hátat fordít, látjuk, hogy hátul is félig meztelen, krinolinja alól kilátszik a fenéke.

Claudius leállítja az előadást, nekiront a színészkirálynak, aztán meggondolja magát és inkább kirohan. Nyomában pedig Hamletre és csapatára zuhan a lámpapark, mindenki hasra veti magát. A színpadi hatás rendkívül erős és váratlan, sokkolóan hat a közönségre. Nem világos, hogy ki élte túl, mert mindenki fekszik. A lámpák kialszanak, sötétség lesz és csend, Hamletért küldenek: Guildenstern, a beépített bőrdzsekis közli, hogy hívja az anyja. Aztán egyszer csak kigyúlnak a lámpák, a színpadot elárasztja a fény, a színészek feltámadnak, leszedik a keresztről a Színészkirályt. Újabb váratlan, transzcendens pillanat: a remény, hogy van feltámadás, hogy az elnyomás és a halál nem tudnak győzedelmeskedni az élet felett. Ennek akkor és ott, 1987-ben, erdélyi színpadon hatalmas ereje van, függetlenül attól, hogy a kortárs színház viszonylatában mennyire tekinthető innovatívnak a rendezés vagy modernnek a színészek játéka.

Tompa zenében, színházi formák ötvözésében, a jelenetek hangulatában és ritmusában is erős váltásokra, kontrasztokra épít, ami az előadást dinamikussá és váratlaná teszi. Claudius feketében és sötétben őrzöng, mintha a pokol kapujához lenne közel, vagy a tudatalattijának azon rétegeihez, amelyek képesek örökre elnyelni őt a rossz lelkiismeretével együtt. Claudius egyedül van, akár csak Hamlet, de míg Hamletnek vannak barátai, akik szeretik őt (Horatio, a színészek, az örök, Dánia lakossága), addig Claudius magánya végleges, mert csak talpnyalók és hazugok veszik körül, s nem számíthat az emberek őszinteségére, ezért szeretetére sem. Rosencrantz és Guildenstern úgy térdepelnek előtte, mintha a fekete köpenye

alól varázsolta volna elő őket. Hiába próbálja meg kontrollálni a kontrollálhatatlant, hiába tapsolja meg az örült Ophélia énekét, mintha csak színházat látna, hiába tagadja a szétesést, úgymint pusztulásra van ítélve, elnyomó rendszerével és talpnyalóival együtt.

Az egyetlen fennmaradt videófelvételről, amelyet Kántor László készített 1986 késő őszen, valamelyik próbán, hiányzik az előadás vége. Nem látjuk rajta, hogy a párbaj után Tompánál nem érkezik meg Fortinbras és serege, helyette mindenki menekül, ki a halálba, ki el a szellemi vagyonával, mint Csíky András Horatiója, aki gitárjával átgurul a vasfüggöny alatt, amely konkrétan a színpad tűzvédelmi függönye, és veszélyes is. Miután „megmenekült”, Horatio megismétli Hamlet utolsó mondatát: „A többi néma csend”.

Az előadás Tompa és az alkotótársak megbeszélte, leszögezett premisszája: csak a művészet mentheti meg a világot.⁴¹

Színészi játék

„Tizenegy hónapos intenzív próbaszakaszt követően a darabot 1987. február 23-án mutatták be a Magyar Színházban. Tompa ekkor még nem töltötte be harmincadik életévét, mint ahogy Brook sem első *Hamlet*-rendezése idején. Művészi hitvallásának középpontjában pedig a színház, mint világmodell állott.”⁴²

A hosszú próbafolyamat olyan luxus, amely a gazdasági szempontoktól függetlenebbül dolgozó szocialista intézményrendszer keretein belül gyakrabban fordulhatott elő, mint Nyugaton. Lehetőség van kísérletezni, elmélyíteni az anyagot, új utakat keresni. „Jobban meg lehetett érlelni egy-egy előadást”,⁴³ mondja Tompa, akinek bukaresti gyökerű rendezői módszereit, színészvezetési techni-

⁴¹ Uo.

⁴² Uo., 42–43.

⁴³ KOVÁCS, interjú TOMPA Gáborral...

káinak szokatlanságát (legalábbis pályája elején) többen megemlítik.⁴⁴ Az Osrickot alakító, frissen végzett színészként a próba-folyamatba csöppenő Bíró József szerint „a legtöbb erdélyi rendezővel ellentétben Tompa tudott a színészekkel bánni. Eleinte gyakorlatokat is végeztetett velük, később ezeket elhagyta.”⁴⁵ Tompa nyitott, nem fogalmaz meg előre elvárásokat, azt vallja: „majd menet közben kiderül”. Rendezői módszere a folyamatra, a színészekkel való együttműködésre alapoz, nem a hierarchiára, a „megmondásra”. „Minden megbeszélésre kerül, de nem egyszerre, hanem lépésről-lépésre. Még a bemutató napján is alakul [az előadás].”⁴⁶ Ez a fajta nyitottság nagyon szokatlan abban a közegben.

„Harag György kedvenc munkatársának, a sajnálatosan korán elhunyt Héjja Sándornak a megszemélyesítésében [...] középkorú, végtelenül elgyötört, »a kor gúny-csapásai, a zsarnok bosszúja, gőgös emberek dölyfe, a hivatalnak packázásai« miatt megviselt Hamletet” látunk.⁴⁷ Őt előadást játszik Héjja a bemutatóval együtt, utána helyettesíteni kell, mert kivándorol Magyarországra. Zalányi Gyula 1987 júliusában veszi át a szerepet, a nyári szünet alatt.⁴⁸

⁴⁴ DARVAY NAGY, *A kor foglalatjai...*, 46.

⁴⁵ KINCSES Réka interjúja BÍRÓ Józseffel. A készítés időpontja: 2022. február 16.

⁴⁶ KINCSES, interjú ZALÁNYI Gyulával...

⁴⁷ DARVAY NAGY, *A kor foglalatjai...*, 44.

⁴⁸ Zalányi és Tompa régóta ismerik egymást. A színész így idézi fel az előzményeket: „A *Hamletet* a *Cukorváros* előzte meg. [...] Ez a Főiskolán volt, a saját évfolyammal, egy Stephen Poliakoff nevű angol szerző darabja. [...] Bemutattuk a Gábor rendezésében, hatalmas siker lett. [...] A másik nagyszerű, közös előadásunk a *Zoo Story*, [...] a marosvásárhelyi színházban játszottuk, [Keresztes] Samuval meg velem [...], 82-ben mutattuk be. Abba bekerült még egy csomó ember [...], Ló [Bíró József] is. Utána Caragialékat csináltunk, aztán volt a Főiskolán a *Cukorvá-*

Tompa erdélyi magyar viszonyok között szokatlan – mert szabadabb, kevésbé hierarchikus – rendezői stílusát Zalányi is kiemelten említi.⁴⁹ A felújító próbákat és Hamlet szerepének átvételét pedig Tompa az előadás teljes újragondolására és újraértelmezésére használja. Sétálnak, mozognak a színpadon, sokszor karon fogva, közben beszélgetnek, ismerkednek a térrel, „a levegővel”, kettesben. Ugrálnak a szövegben. Tompa konyhájában ülve monológokat néznek meg, jelene- teket vesznek át. „Felelőtlenül ismerkedünk az anyaggal [...] játszadózunk, próbálgatunk”,⁵⁰ emlékszik vissza Zalányi. Minden jelenet sokféle variációját kipróbálják.⁵¹ Tompa úgy vezet színészt, hogy elmaradnak a manírok (legalábbis egy részük), és megjelenik egy kortársabb, egyszerűbb, belülről jö-

ros [...], és ősszel jött a *Hamlet*. Az együttműködés az nem hűlt ki. [...] Ne úgy képzeld el azt a munkafolyamatot, mint amikor két szigorú bácsi elkezd beszélgetni, hanem ökörködést és a marháskodást képzeld, [...] lazán, mindenre megvolt [Tompa] Gábornak is a hülyesége. [...] Életem egyik legfantasztikusabb munkája volt ennek a *Hamletnek* az újratelentése. Mert azért volt ott egy teher, és az a teher az volt, hogy ezt a *Hamletet* már megcsinálták. Ebben már volt egyszer egy *Hamlet*, akit én láttam.” KINCSES, interjú Zalányi Gyulával...

⁴⁹ „Elkezdődött egy olyan kéthetes próba-folyamat, amit rendelkező próbának is lehetne nevezni, de tulajdonképpen nem az volt, hanem azokat a kardinális dolgokat beszéltük meg, amelyekre később az előadás épült. Napi nyolc órát beszéltünk, mindenféle szövegtudás nélkül.” Uo.

⁵⁰ Uo.

⁵¹ „Hülyéskedős versmondást is csináltam a monológokkal. [...] Hülyüljünk, jöjjön, aminek jönnie kell. [...] Játékos megközelítés a könnyedség, de közben ott van mögötte a kökemény tudatosság, amit el tud érni könnyebben, hamarabb, izzadtság és vér nélkül. [...] Ezt Bukarestben tanulta.” Uo.

vőbb hang. A szereplők egymáshoz szólnak, nem monologizálnak. Zalányi Hamletje nem megmondó- és elszavaló ember, ő megszólítja a közönséget. Könnyebb vele azonosulni. Ő kicsit mi is vagyunk: akik kételkedünk, tévedünk, úgy érezzük, hogy hazugsággal vagyunk körülvéve, hogy a képmutatás tengerében a színház, a művészet képes megmenteni minket. Legalábbis egy este erejéig.

A színészek különböző játékmódokat vonultatnak fel.⁵² Héjja, később Zalányi minimalistább, eszköztelenebb színészi játéka Senkálscy Endre klasszikus, erős artikulációjával találkozik, míg a sírásók (Barkó György, Adorjáni Zsuzsa) világa a burleszk, hiszen ők bohócok. Keresztes Sándor Claudiusa a román színházból ismert vérbő, expresszív, kicsit felnagyított, néhol abszurdba hajló, ugyanakkor tűpontos pszichológiájú karakterábrázolás. Vele teljesen más szín jelenik meg az előadásban, amely eklekticizmusa ellenére egységes és következetes, mert premisszája egyértelmű.

Zalányi Gyula Nagyváradról hozza a másféle színészi stílust, amelyre Tompa, aki Bukarestben szocializálódott, régóta vevő, hiszen nem a *Hamlet* az első közös munkájuk. Zalányi a magyar televízióban nézi a színházi előadásokat, és ott másfajta, lazább stílusú színészetet lát. A nagyváradi társulatban is

⁵² „A bohóckodásokkal s Claudius félelmetes önkínzásával kerül szembe pedig a színpadon az összes többi szereplő játékmódja. Igaz, velük kapcsolatban sem beszélhetünk egységes hangvételről. Vannak, akik lehetőleg finom lélektani elemzésből bontják ki figurájuk drámáját; mások bölcs mérséklettel keverik a lélektani elemzést valamelyes öngúnynal; ismét mások, nagyobb szereppel birkózva, színenként, jelenetenként változtatják a játékmódjukat. Mégis elmondhatjuk, hogy a szereplők nagy része az előadás nagy részében társalgási drámának fogta fel a világirodalom leghíresebb és leghírhedtebb tragédiáját.” MAROSI, „Játék játszhatatlannal”, 7.

kevesebb a nagy „bölény”,⁵³ természetesebben beszélnek a színpadon, másfajta munkamódszer is van. „Elváradosodott” – gúnyolják később Marosvásárhelyen, mert lazábban beszél, és nem formálja meg annyira a szavakat.⁵⁴ Zalányi habitusa nem alkalmas statikus szövegmondásra, az ő Hamletje ideges, túlfűtött, teljes testtel van jelen.⁵⁵ Joggal állapítja meg játékáról a korszak legvitriolosabb tollú kritikusa:

„rendkívül kimunkált, szép és (a rossz akusztikájú teremben is) az utolsó betűjéig, sőt írásjeléig (!) érthetővé tett Hamlet szövegének, amely mégsem, pillanatig sem hatott felmondott leckének, mert mindvégig figyelemreméltó

⁵³ KINCSES, interjú Zalányi Gyulával...

⁵⁴ „Én nagyon nem szerettem ezt az öblөгөтös, teregetös szövegmondást. [...] A kolozsvári színháznak a terme erre nagyon-nagyon alkalmas volt, és a kolozsvári színészek szintén nagyon alkalmasak voltak erre a fajta »adjunk neki« [stílusra]. [...] Ilyen volt az oktatás, mert annak idején, a 30-as, 40-es, 50-es évek elején volt egy irányzat, ami a verbalításra tette a hangsúlyt, tulajdonképpen ez volt az erdélyi színjátszásnak a rettenete és a hátborzongató dolga, ez a verbalítás, ez a »kiállunk, és majd jól megaszondjuk«. Mindenki Bánk, mindenki Petúr, teljesen mindegy, hogy mit játszottak. [...] A kolozsvári színház adta meg mindenképpen ennek az alapját. A 30-as években, a Janovich-féle társaságban voltak a nagy bölénybikák, akik jöttek és elmondták az összes tutit. És ezek tanították aztán. [...] Kőmíves Laji bácsi [Kőmíves Nagy Lajos] és Tessitori Nóra néni. [...] Erdős Irma, aki nekem egy rövid ideig művészi beszédtanárom volt, [...] ha valamit az ember emberül akart mondani, akkor: »állj, állj, ne, ne«. Olyan volt, mintha egy idegen nyelvet beszéltünk volna.” Uo.

⁵⁵ Vö. „Nem megállni és egyhelyben mondani, amíg az ember tyúkszeme megfájdul.” Uo.

mozgáskultúrával, átéléssel és szenvedélyességgel járt együtt.”⁵⁶

Senkálzky Endre mint Hamlet apja teljesen más színészi stílusban játszik: ő maga a régi iskola, amely nem minősítést jelent, hanem egy stílusvilág megnevezését. A különböző stílusú és intenzitású formák azonban jól kiegészítik egymást. Senkálzky mint szellem, Csíky András mint Horatio eleganciát sugároznak és átélést. A gesztus nagyságától és kimunkáltságától függetlenül a játék belülről jövő és hiteles. Ahogy a realista játék nem a hitelesség záloga, úgy a teatralitás sem a hiteltelenségé. A társulat belülről ismeri a karaktereket.

Színházi látvány és hangzás

A játékstílusbeli eklekticizmust minimalista színpadkép ellensúlyozza. Középen emelvény, rajta a király és királyné trónja. Ők azok, akik mindenki felett trónolnak, és arra a két emberre emlékeztetik folyamatosan a közönséget – és a többszöri betiltásból ítélve a cenzúrát is –, akik akkor már huszonkét éve ülnek az ország nyakán.

„Középen látható a magaslatként kialakított színházi páholy, illetve trón: a hatalom, ahova csak keskeny, veszélyes, és ingatag vaslétrán lehet feljutni, *alatta* pedig a függönnyel ellátott színház – a színházban, ahol a csupasz műszaki berendezéseknek (tréger reflektorok, vasfüggöny stb.) a produkció folyamán ugyancsak elengedhetetlen dramaturgiai szerepük van.”⁵⁷

A *Hét* „kétszeresen színpadiasított, önmaga hatványára emelt színpadról” ír.⁵⁸ De lefele is van járás: Hamlet többször a süllyesztőből

⁵⁶ MAROSI Péter, „Arany Jánossal egy *Hamlet* felújításon”, *Utunk*, 1987. szept. 11., 7.

⁵⁷ DARVAY NAGY, *A kor foglalatjai...*, 43.

⁵⁸ KACSIR, „...látszanak, mert...”, 5.

jön fel, oda megy le. Az emelvény alatt függöny (színház a színházban), amely ugyanakkor ajtó, bejárat és kijárat is, sőt Gertrud hálószobájának fala, amelyen keresztül Hamlet leszúrja Poloniust. A király és a királyné fentről nézik a színházi előadást. Habár le- és felfelé egyaránt van átjárás, a terek mégis zártak, sötétség és klausztofóbia dominál.

T. Th Ciupe, aki közel hatvan évig a kolozsvári színház díszlettervezője, olyan színpadképet alkot, amely nem igényel nagyobb átrendezést. A színváltásokat kisebb bútorok, kellékek segítségével oldják meg. Az előadás kezdetekor például

„egy falként funkcionáló függöny előtt két színész öltözőasztal mellett memorizálja Bernardo és Francisco darabindító párbeszédét. Szövegük egyre hitelesebb és élőbb lesz, betoppan közéjük a Horatiót játszó színész, s egyszer csak drámai helyzet alakul ki. Felmegy a függönyfal, s kitárul az az alaptér, amelyet három oldalról piszkos-szürkés-zöldes színű, rugalmas anyagú falak vesznek körül, s amelyek hátterében fémvázas, kétszintes emelvény áll. (Az emelvény egyszerre idézi fel a Shakespeare-színpad képzetét, s jelent látványkontrasztot a hangszigetelt, ajtó nélküli, tökéletes bezártságot sugalló falakkal.) Ez az emelvény egyben színpad a színpadon is, amely többnyire a politikai cselekmények színhelye, igazi funkcióját a Hamlet által rendezett Egérfogó-jelenetben kapja meg, amikor valóban színpadként használják.”⁵⁹

A színpadot alkotó konstrukción és a kellékeken kívül magának a színháznak a technikai berendezése is fontos szerepet játszik, ami szokatlan és ismeretlen akkoriban. Az elnyomás nem csak ember, hanem gépezet

⁵⁹ NÁRAY István, „Fortinbras nélkül: *Hamlet* bemutatókról”, *Színház* 20, 7. sz. (1987): 18.

is. Masina. A színészekre zuhanó lámpapark, a Horatiót szinte agyonnyomó tűzvédelmi függöny. A legfélelmetesebb pedig, hogy nem tudni, ki mozgatja őket. Mintha Claudius haragjának és félelmének lennének a meghosszabbításai. Mivel nem emberek, még jobban ki vagyunk szolgáltatva nekik.

Az előadás hatástörténete

„Ez [az előadás] akkorát szólt, hogy országos vándorlás lett belőle. [...] Akkor volt a díszlet, hogy nem fért be Erdélyben csak négy színházba. A vásárhelyi színházba befért, de Csíkszeredában a Szakszervezetek Házába fért be, [...] erre a Székelyföldön kitalálták, hogy buszos utakat szerveztek a közönségnek. [...] Csurig volt az a 800 nézőhelyes terem”, emlékszik vissza Zalányi Gyula.⁶⁰ „Az utcán, Vásárhelyen megállított egy szekus, s azt mondja, hogy művész úr, ne haragudjon, szeretnék kérdezni valamit. Hát mondom, parancsoljon. [...] Legyen szíves, mondja meg, hogy mi van ebben az előadásban, hogy meg vannak bolondulva az emberek és autóbuszokkal mennek nézni. [...] Nézze, Kis elvtárs, maga látta az előadást? Azt mondja, igen, láttam. Hát csak az van benne, amit maga látott, amit maga értett. Nézett hosszasan, s azt mondja: akkor értem.”⁶¹

Sokáig, majdnem a kilencvenes évek végéig tart az erdélyi közeg jelentős részének ellenállása Tompával szemben. A színházba járók két táborra szakadnak. Vannak a Tompa-imádók, akik zarándokolnak *A kopasz énekesnőre* és más bemutatókra, és olyanok is akadnak, akik azt hányják a szemére, hogy kiutálta a közönséget a kolozsvári színházból, és felszámolta a polgári színház hagyományát. De 1987-ben még tolongás van és

óriási siker, mert a diktatúra összekovácsol, a dolgok tétje élet és halál,⁶² ezt a befogadói közeget nem lehet később mesterségesen megteremteni. A diktatúra kedvezett a színháznak, az emberek pattanásig feszült idegekkel figyelték az előadást.

1988-ban Zalányi Gyula is kivándorol Magyarországra, ezért végleg lekerül a *Hamlet* a műsorról, nem újítják fel a rendszerváltás után sem. 1997-ben Tompa megrendezi a *Hamletet* Craiován, Adrian Pintea főszereplésével. Sok mindent áttemel a tíz évvel korábbi kolozsvári előadás felismeréseiből, eszköztárából,⁶³ és ezt Zalányival is megbeszéli. Az előadásnak mégis más a hangvétele, sokkal több benne a humor, az előadás felvételét nézve feltűnő, hányszor nevet a közönség.

A *Hamlet* politikai olvasata a rendszerváltás után fokozatosan kopik, illetve a hatalmi viszonyok alakulását tükrözve sokkal komplexebbé, megfoghatatlanabbá válik. A fekete-fehér világ, az egyszerű értelmezések kora lejár. 2022-ben pedig Tompa már így nyilatkozik:

„Minden kornak megvan a maga Hamletje [...]. Én a mai Hamletben azokat a fiatalokat látom, akiket nem vakít el a fogyasztói társadalom, nem tud elnyelni a monetáris kapitalizmus, nem tud elsodorni az úgynevezett woke-hullám, amely a kulturális emlékezet teljes eltörlését tűzte ki célul, hanem igenis az igazság keresése érdekli őket, egyfajta neoaszketizmus, nem az Istent manapság helyettesítő profit és kamat. [...] Nálunk a szellem maga Isten, és ehhez kellett közel negyven év pályafutás, hogy felfedezzem, ami ilyen egyszerű és magától értetődő. [...] A jelenlegi globális diktatúra előszobájában, ahol mindenkit egyfajta digitális nyilvántartási rendszer, az or-

⁶⁰ KINCSES, interjú ZALÁNYI Gyulával...

⁶¹ Uo.

⁶² KOVÁCS, interjú TOMPA Gáborral...

⁶³ KINCSES, interjú ZALÁNYI Gyulával...

wellit is [...] meghaladó megfigyelési rendszer tesz függővé, nagyon kevés dolog számít igazából, mégpedig az a fajta szeretet, az a fajta remény, amelynek egyik formája a kétségbeesés, [...] a párbeszéd szorgalmazása, az ellentételek meghallgatása, az a fajta dialógus, ami szinte teljesen eltűnt a mai megosztott, és szélsőségesen ideologizált világból.”⁶⁴

Tompa ezen gondolatok jegyében rendezte újra 2021 végén a *Hamletet* Kolozsváron, s ugyan az előadás jobbára pozitív visszhangra talál, a rendező gondolatai és megnyilvánulásai alaposan megosztják a szakmai közvéleményt. Ennek ellenére egyértelmű, hogy munkássága és ezen belül az 1987-es *Hamletje* nélkül az erdélyi magyar színháztudomány nem az volna, ami. Bocsárdi László színháza, ahogy sok más fiatal alkotó munkássága is elképzelhetetlen nélküle. Az erdélyi színháztudományt a sokat vágyott „Nyugat” számára is láthatóvá, nemzetközivé tette.

„Vajon szellemünkön nem érződik-e menthetetlenül a vidéki, nedves szobák dohszaga?”⁶⁵ – kérdezi Gábor Miklós, az 1960-as évek magyar színházának legendás *Hamletje* Brook *Lear királyának* budapesti látogatása kapcsán. Tompa munkássága sok ajtót, ablakot kinyitott, és kiengedte a dohszagot. Sokat köszönhetünk neki.

Az előadás adatai

Cím: *Hamlet*. A bemutató ideje: 1987. február 23. A bemutató helye: Kolozsvári Állami Magyar Színház. Rendező: Tompa Gábor. Szerző: William Shakespeare. Fordító: Arany János. Díszlet: T. Th. Ciupe. Jelmez: Dorina Elena Sortan m.v. Szereplők: Keresztes Sándor (Claudius), Héjja Sándor / Zalányi Gyula m.v. (Hamlet), Csíky András (Horatio), László Gerő (Polonius), Sata Árpád (Laertes), Ille

Ferenc (Voltimand), Jancsó Miklós (Rosencrantz), Nagy Dezső (Guildenstern), Bíró József (Osrick), Bogdán István (Fóúr), Bíró Levente (Pap), Ander Zoltán (Marcellus), Schaaser Richárd / Sebesi Karen Attila (Bernardo), Senkálzky Endre (Színészkirály), Adorjáni Zsuzsa (Színészkirálynő), Ander Zoltán (Lucianus), Sebesi Karen Attila, Barkó György, Farkas Attila, Szócs Erika (Színészek), Barkó György (Bohóc I, Sírásó I), Adorjani Zsuzsa (Bohóc II, Sírásó II), Farkas Ibolya m.v. (Gertrud), Rekita Rozália (Ophélie), Senkálzky Endre (Hamlet atyjának szelleme).

Bibliográfia

- COURTNEY, Krystyna Kujawińska és Katarzyna Kwapisz WILLIAMS. „Central Eastern Europe: (Hamlet als Denkfigur in nationalen und regionalen Diskursen).” *Hamlet Handbuch: Stoffe, Aneinander, Deutungen*, szerkesztette Peter W. MARX, 304–312. Stuttgart–Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2014. https://doi.org/10.1007/978-3-476-00516-8_54.
- DARVAY NAGY Adrienne. *A kor foglalatjai: Hamlet az ezredfordulón*. Budapest: Holnap Kiadó, 2006. 44.
- HORVÁTH Sz. István. „A szóhoz illesztett cselekvény: Sorok a kolozsvári *Hamletről*”. *Mozgó Világ* 13, 9. sz. (1987): 96–106.
- KACSIR Mária. „...látszanak, mert játszhatók”. *A Hét*, 1987. márc. 19., 6.
- KÁNTOR Lajos, „Tükröt tartani”. In *Az előadás műsorfüzete*, 1.
- KINCSES Réka interjúja ZALÁNYI Gyulával. A készítés időpontja: 2022. január 16.
- KINCSES Réka interjúja BÍRÓ Józseffel. A készítés időpontja: 2022. február 16.
- KOVÁCS Emőke interjúja TOMPA Gáborral. Közlés KOVÁCS Emőke jóvoltából.
- MAROSI Péter. „Arany Jánossal egy *Hamlet* felújításon”. *Utunk*, 1987. szept. 11., 7.
- NÁRAY István. „Fortinbras nélkül: *Hamlet* bemutatásokról”. *Színház* 20, 7. sz. (1987): 18.

⁶⁴ TOMPA, videóüzenet...

⁶⁵ DARVAY NAGY, *A kor foglalatjai...*, 79.

- PÉTERFY Orsolya Laura. *Abszurd Shakespeare: A karakterábrázolás változása*. Budapest: Publio Kiadó, 2021.
- STROBL, Gerwin. „Hamlet in der NS-Zeit: (Hamlet auf der Bühne)”. In *Hamlet Handbuch: Stoffe, Aneinungen, Deutungen*, szerkesztette Peter W. MARX, 162–167. Stuttgart–Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2014. https://doi.org/10.1007/978-3-476-00516-8_30.
- TOMPA Gábor. *A késdőfés gyöngédsége*. Kolozsvár: Komp-Press–Korunk Baráti Társaság, 1995.
- TOMPA Gábor videóüzenete a MITEM 2022 alkalmából. 2022.02.14. https://www.youtube.com/watch?v=IN5_4sos3tU.
- VISKY András. „Hamlet elindul: Kísérlet a Bulandra Színház Hamlet-előadásának megértésére”. In *Új magyar Shakespeare-tár I.: Hungarian Studies in Shakespeare*. Szerkesztette FABINY Tibor és GÉHER István, 203–220. Budapest: Modern Filológiai Társaság, 1988. 206.

Az idő komédiája Nagy József: *Comedia Tempio*, 1990.

GÁL ESZTER

Az előadás színházkulturális kontextusa

Az 1990 végén bemutatott *Comedia Tempio* [Az idő komédiája] Nagy József negyedik alkotása,¹ amely a „vajdasági származású magyar, exjugoszláv, s mindemellett valódi európai táncművész-koreográfus”² korai alkotói korszakának „legpoétikusabb, legkiforrottabb előadása.”³ Ekkor már négy éve dolgozik társulatának magyar és francia színészekből, táncosokból álló csapatával a franciaországi Centre Chorégraphique National d’Orléans-ban.⁴ Az előadást Magyarországon, Budapesten 1992. október 27-én játszották a Fővárosi Operettszínházban.⁵ Ekkor még Nagy

József a hazai közönség körében kevésbé volt ismert, a tánccal és mozgásszínházzal foglalkozók is elsősorban a különböző pantomimtechnikák, majd a kontakttánc-tanításai révén ismerték. A *Pekingi Kacsa* 1986-os budapesti bemutatója utáni hat évben a táncról, a tánc- és mozgásszínházról való gondolkodás felélénkülését jelezte a társulatok, egyéni alkotók számának növekedése⁶ és a megszorodó képzési, tréningezési lehetőségek. A nagyközönség számára is elérhető különböző tánc- és mozgásszínházi tanfolyamok mellett 1990-ben elindult a Modern Tánciskolában a professzionális kortárstánc képzés, majd 1991-ben a Kortárstánc Műhely kezdte meg működését, ahol hazai és külföldi tanárok rendszeresen vezettek, egyebek mellett, kontaktimprovizáció órákat, tanfolyamokat.⁷ A 90-es évektől rendszeresen érkeztek Magyarországra külföldi kortárstánc- és színházi társulatok.⁸ 1992 tavaszán a Szkénében, majd Szegeden játszott az Odin

¹ *Pekingi Kacsa* (1986), *A rinocérosz hét bőre* (1988), *A kormányzó halála* (1989), *Comedia Tempio* (1990).

² OLÁH Tamás, „Minden ember szakadék: Nagy József: *Woyczeck, avagy a szédület karcolata* (JEL Színház – CCN Orléans, 1994)”, in *THEALTER30(+1): Színháztudományi Konferencia Tanulmánykötet*, szerk. JÁSZAY Tamás, 51–61 (Budapest, 2022), 51.

³ DARIDA Veronika, *Eltérő színterek: Nagy József színháza* (Budapest: Kijárat Kiadó, 2017), 41.

⁴ Nagy József a franciaországi Centre Chorégraphique National d’Orléans igazgatója 1995-től 2007-ig.

⁵ „Bár talán pontosabb volna így fogalmazni: táncszínházi est. Nagy József ugyanis, akit Nyugat-Európában jobban ismernek, mint itthon, sajátos táncszínházat teremtett. Társulata most Budapesten is bemutatkozik: október 27-én este hét órakor az Operett Színházban mutatják be *Comedia Tempio* című

produkciójukat.” [n. n.], „Francia-magyar balett est”, *Új Magyarország* 2, 252. sz. (1992): 11.

⁶ Várszegi Tibor ötvenegy társulatot és egyéni alkotót sorol fel az általa szerkesztett is kiadott *Fordulatok* című kiadványban 1992-ben. VÁRSZEGI Tibor, szerk., *Fordulatok: Hungarian Theaters 1992* (Budapest: [szerkesztői kiadás], 1992), 472–514.

⁷ A Kortárstánc Műhelyben többek között Goda Gábor, Mándy Ildikó, Hajós Nóra, én (G. E.), Daniel Lepkoff és KJ Holmes is tanított kontaktimprovizációt.

⁸ FUCHS Livia, „Repertórium”, *Táncstudományi Tanulmányok 1990–91*, szerk. MAÁ CZ László, 208–211 (Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége, 1991), 208–211.

Színház. Előadásaik mellett a társulat tagjai munkabemutatót és workshopot is tartottak Budapesten. A Petőfi Csarnokban a brit kortárs színház képviselője, a DV8 Physical Theatre vendégszerepelt. Októberben a Petőfi Csarnokban bemutatkozó vendégművészek között volt a flamand kortárstánc legprogresszívebb képviselői közül Anna Teresa de Keersmaeker *Rosas danst Rosas* előadásával, a Wim Wandekeybus vezette *Ultima Vez*, és decemberben Mark Tompkins tartott szülőestet a MU Színházban. A Jel Színház budapesti vendéggjátékának estéjén a Madách Színházban a *Cabaret*, a Nemzeti Színházban a Novák Ferenc rendezte és koreografálta *Kőműves Kelemen* rockballada volt műsoron, a Vígszínházban pedig az október 23-án bemutatott *West Side Story*-t játszották, amelyet Eszenyi Enikő rendezett, és melynek koreográfiáját Ladányi Andrea készítette.

Dramatikus szöveg, dramaturgia

Nagy József alkotásainak sorában a tíz előadó és négy zenész közreműködésével készült *Comedia Tempio* a legnagyobb létszámú előadóra komponált mű. Az előadásban a játsszók nem beszélnek. Csak egyszer hangzik el szöveg, amikor az egyik kamarajelenet szereplője hangos kántálásos olvasásba kezd. Így még ekkor sem a beszéd értelme, érthetősége számít, inkább a hangzás és a mozgás részeként működik a kimondott a jelenet történéseiben.⁹

Az előadás tehát alapvetően nem használ dramatikus szöveget, ugyanakkor Nagynak erre a művére is érvényes, hogy létrehozása során valamilyen mértékben irodalmi szöve-

gekre támaszkodik, azokból inspirálódik.¹⁰ A *Comedia Tempio* megalkotásához visszatér szülőföldjére, az egykori, Csáth Géza világát jelentő Szabadkára.¹¹

„A darab megírásához Josef Nadj koreográfus a 32 évesen elhunyt ópiumfüggő magyar író, Csáth Géza életébe ássa bele magát. Bár az előadás általános hangulata komor, a tánc által teremtett helyzetek sokszor burleszkszerűek, anélkül, hogy túlságosan belemerülne az elbeszélés sötétjébe. [...] Egyik helyzet követi a másikat, mint egy álomban, amelyben a beszédet száműzték, de a testek állapota egy közösség életért folytatott küzdelméről árulkodik.”¹²

Az előadásban nem került feldolgozásra egyetlen Csáth-írás sem és a darab szövegek interpretációjaként sem értelmezhető. Nagy Józsefet Csáth „mély bizonytalansága” és „totális ellentmondásos” élete érdekelte: „Az ő módján eljutni a végletekig éppúgy a szépségben, mint a kegyetlenségben.”¹³ Az előadás tekinthető az író iránti tiszteletadásnak is,¹⁴ az alkotás pedig Csáth szellemiségét idé-

¹⁰ „A feldolgozott szerzők kiválasztása különleges irodalmi látásmódot tükröz: egyéni, önző kutatást abban a közegben, amit Nagy József a „saját könyvtárának” nevez.” RAISSIGUIER-VILASPASA, „Szavak...”, 16.

¹¹ DARIDA, *Eltérő...*, 41.

¹² <https://josefnadj.com/comedia-tempio/?lang=en#presentation>, hozzáférés: 2023.04.03.

¹³ VARSZEGI, szerk., *Fordulatok...*, 268.

¹⁴ Major Ágnes doktori disszertációjában Thomka Beáta nyomán kiemeli, hogy Nagy Józsefet Tolnai Ottó „Csáth iránti figyelme [...] készítette arra, hogy létrehozza saját művészi interpretációját a Csáth-téma kapcsán.” MAJOR Ágnes, „miért üzentél?": Csáth Géza atipikus kultusza az adaptációk tükrében, doktori értekezés (Miskolc: Miskolci

⁹ „Csáth orvosi jegyzeteinek ironikus kántálásával – az előadásban ez egyszer – megszólal az ember.” BICSKEI Zoltán, „*Comedia tempio*: (a JEL Színház párizsi bemutatója)”, *Üzenet* 21, 1. sz. (1991): 57–64, 59.

zi. A Csáth-életműben is fontos szerepet betöltő idő problematikáját a színház lineáris idejében a múlt, a jelen és a jövő különbségeit eltüntetve jeleníti meg, és egyben a halálhoz való viszony kérdését is felveti.¹⁵ Nagy József előadásában a halál nem a test végeességét jelenti, nem életmeghatározásként szerepel, mint Tadeusz Kantor színházában, hanem az időben létező test számára a halál: szabadság.¹⁶

A rendezés

Nagy József darabjainak szerzője, írója, koreográfusa, rendezője és szereplője is. Előadásainak előkészületeit rajz-vázlatokkal kezdi, jegyzeteket készít és képekben gondolkodik. A próbákön ötleteket ad a társulat tagjainak, és instrukciók helyett engedi, hogy azokkal szabadon kísérletezzenek, megformálják a mozgásokat és a jeleneteket.¹⁷ Mivel a darabnak egyik szereplője is, elképzeléseit a testével valósítja meg, így a képi

gondolkodást felváltja a testi,¹⁸ és az előadást egyszerre rendező belső résztvevői és külső szemlélői nézőpontból. Az ilyen jellegű alkotói munka megkívánja a társulat minden tagjának aktív részvételét az előadás létrehozásának folyamatában. A rendezést a díszlet változásai és az így kialakult terek használata, az egymást követő jelenetek sorrendisége, a jelenetek koreográfiája, a fények és a zene mozgáshoz való viszonyulása határozza meg. Az előadást Nagy József térdelésben lépdelő, karjait oldalra kintartott, alkarját és kézfejét lóbálva mozgó figurájának alakja indítja és zárja. Ezzel egyértelműen a középpontba lép, pályafutása során ebben az előadásban először, és a többi szereplő közül kiemeli figuráját,¹⁹ hiszen játéka keretezi a darabot.²⁰

Az előadás tizenegy jelenetre és egy előjátékra tagolódik.²¹ A jelenetek rendező álta-

Egyetem Bölcsészettudományi Kar Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2021), 53.

¹⁵ „Az idő és a halál, valamint ezek egymáshoz viszonyított perspektívái a Jel Színház előadásainak központi gondolatai, emiatt azok Heidegger, ill. Kantor szellemiségének folytatói.” VÁRSZEGI, szerk., *Fordulatok...*, 268.

¹⁶ „De nem a hetvenes-nyolcvanas évek ellenkultúrájának szabadsága, amely szerint már csak halálomban lehetek szabad. [...] Ellenkezőleg, a lenni-tudás az élet hosszútávú tervét jelenti, amely fokozatosan számol a halállal.” Uo., 276–277.

¹⁷ „Nem jeleneteket próbáltunk. A próba inkább a tárgyakhoz kötődött. A kellékekhez. A tárgyak által implikált szituációkhoz. Ezt próbáltuk újra és újra, amikor pedig telítetté vált a dolog, akkor volt jó. Akkor azt megtartottuk. [...] a motívumok elkezdtek egymásra rakódni, mi meg figyeltük, hogy akkor tényleg kapcsolódik az egyik a másikhoz? Hogyan kapcsolódik? Van-e rá lehetőségük egyáltalán?” BALOGH József, „Legyen Jel”, *EX Symposion*, 89. sz. (2015): 9–11, 9.

¹⁸ VÁRSZEGI Tibor, „Testté lett alázat”, *Magyar Szó*, 2006. márc. 18., 19, VII.

¹⁹ „[Ebben] a darabban Nagy József kiválik a csoportból, és a jeleneteket összekötő főszereplő lesz. Kiváltképp a záróképben tudatosul ez bennünk, amikor egyedül ő marad a színen. Hátat fordít a közönségnek, egy falikútszerű mosdótál előtt térdel, melyből lassan csepeg a víz...” DARIDA, *Eltérő...*, 44.

²⁰ „Nagy József először most a *Comedia Tempió*ban lép egyértelműen a központba. Persze most is a rá olyannyira jellemző aprózó, csoszogó léptekkel, tónusos mozdulatokkal. De mondom, most először éreztem azt, hogy ezek a letisztított léptek valójában egy új tánccá álltak össze. Igen, a *Comedia Tempió*t akár úgy is értelmezhetnénk, mint Nagy József egy és fél órás fergeteges tánccát, amely, ha nem tartalmazná önmaga visszavonását, akár a nietzschei táncos léptű embert is elénk varázsolhatná, ami nem lenne egészen idegen a csáthi világtól.” TOLNAI Ottó, „*Comedia Tempio*: Nagy József Jel színházának párizsi bemutatója”, *Napló – Szabadelvű hetilap* 2, 35. sz. (1991): 32–33, 33.

²¹ BICSKEI, „*Comedia...*”, 58–59.

li elnevezései – *Építők, Első estély, Átöltözők, Halott asszony, Finom viszony, Dívány, Konziliium medicum, Terápia, A varázsló kertje, Utazás, Utolsó estély* –²² eltérő módokon utalnak a színpadi történésekre, nem minden esetben jelölik a jelenet kezdetén a központi színt. A színpad terének változása három egységre tagolja az előadást. Az első egységben egy szűkített szobabelső ad teret az előjátéknak és első jelenetnek, majd a díszlet oldalsó falainak enyhe záródásával leszűkített térben játszódik a második jelenet. Ezt egy hosszabb átrendezés-jelenet követi (falak behajtása, egy lámpa felhúzósa). A szobabelsőt alkotó falak dobozzá záródásával és annak a színpad bal oldalára kerülésével kinyílik a magas deszkafal kerítés által határolt játéktér. Ekkor kel életre a fal maga.

„Nyíló és csukódó ajtók, amelyek néha csak azért nyílnak ki, hogy még jobban bezáródjanak, vagy hogy más ajtókhöz, még zártabb terekhez vezessenek. [...] Szétdarabolt terek ezek, minden irányban felparcellázva, felnövő vagy ledőlő válaszfalakkal, elforduló, kinyúló vagy visszahajló falszakaszokkal, a fény által eltakart, súrolt, kivágott vagy átszelt vásznakkal, felnyíló vagy beszakadó padlózatokkal.”²³

Az előadás utolsó jelenetei a díszletfal belsejében kialakított, a színpad síkjából megemelt pár négyzetméternyi terekben játszódnak.

Színészi játék

Az előadásban nincsenek egyértelműen bizonyos színészekhez (táncosokhoz) rendelt, általuk az egész játék során végigvitt szere-

pek. Azt, hogy az egyes jelenetekben ki melyik szerepbe kerül (törpe, emelő óriás, ruganyos akrobata) a táncos testalkata, képességei és a koreográfia határozza meg. Ez alól csak a fent említett darabot nyitó és záró figura kivétel.

Nagy József alapvetően teátrálisnak nevezi színházi koncepcióját, amelyet a tánc nyelvén jelenít meg. Színpadi világa többszörösen metaforikus.

„Ez a metaforikus nyelv a *Comedia Tempio*ban úgy nyilvánul meg, hogy a táncos-színészek a másik testét használják arra, hogy saját egyensúlyukat megtartsák, még akkor is, ha ezek a testek közben azt játsszák, hogy haragszanak egymásra. Így keletkezik még egy kocsmai verekedés ellenfelei között is az egymásrautaltság metaforája.”²⁴

Nagy mozgásnyelvében a testek fizikális kapcsolódásának módját, sajátosságát és formáját a kontaktimprovizáció gyakorlásából nyert tapasztalat eredményezi. A *Comedia Tempio* mozgásnyelve kiforrott, ez többek között a táncosaival való több éves munkakapcsolatnak is köszönhető. Az előadás szereplőit légtornászoknak vagy ugró akrobatáknak is nevezi a kritika,²⁵ a páros és csoportos táncok repüléseinek, emeléseinek és néhol összekapaszkodó mozgásainak láttán. Felismerhető a kontakttáncra jellemző technikai tudás a statikus és dinamikus egyensúlyi helyzetekben.²⁶ A kontaktimprovizáció tré-

²⁴ VÁRSZEGI Tibor, „Jel Színház Zürichben”, *Élet és Irodalom* 35, 37. sz. (1991): 11.

²⁵ NÁYAY István, „Keménykalaposok a dobozból”, *Magyar Napló* 4, 26. sz. (1992): 37.

²⁶ „Az együttes kidolgozott magának egy kontakttánc technikát, amelynek egyik leglényegesebb vonása: az egyensúlyi állapotból indított mozgás, illetve az egyensúlyi állapotra való törekvés kiegyenlítetttsége. A játszó táncosok e technika magas színvonalú

²² Uo.

²³ Myriam BLŒDÉ, *Nagy József síremlékei*, ford. GEMZA Melinda (Kolozsvár: Koinónia, 2009), 93.

ning nemcsak technikát adott a táncosoknak, hanem viszonyulást, kapcsolódási minőségeket, a figyelem kiterjesztését a testi érzékelésen keresztül a térre és a környezetre, amelynek részét képzik a társak és a tárgyak egyaránt. A viszonyulás természetesen vonatkozik a táncos saját testére is, abban az értelemben, hogy hogyan éli át vagy meg a mozgást, ami minden pillanatban egy impulzusra adott válaszként válik láthatóvá. Így a tárgyhasználatban, a tárgyak mozgatásánál sem a tárgyat manipulálják, hanem ahogy a tárgy hat a testre, úgy hat a test a tárgyra. Ebben a kölcsönösségben jöhet létre egy a tárgy eredeti funkciójától eltérő használat vagy mozdulat. Az előadásban a tárgyak (asztal, szék, deszkalap, ágy) szinte eggyé válnak a testekkel, a test részévé válnak, vagy a test részeként táncolnak. Ugyanakkor autonóm módon is szerepet játszanak eredeti funkciójuk mentén. Ez a keveredés a darabban végig jelen van, de akár egy jeleneten belül is folyamatosan változhat. Például az első jelenetben a tárgyak és testek folyamatosan, szinte ritmikusan változó kontaktusa, amikor egy tárgy eredeti funkciójában szerepel (ráülnek a székekre), majd egy következő pillanatban az egyik táncos hozzáidomulva egyben mozog vele vagy mozdul a társak segítségével. Egy másik jelenetben a hátra erősített dézsa a test részévé válna mozog. A test beleterjeszkedik a tárgyba, ami egyrészt limitálja a mozgáslehetőségeket, másrészt szervezi is azokat.

A koreográfiában sok esetben megfigyelhető a kontaktra jellemző test egészének mozdulása a súlypont kibillenése által. Ekkor a mozgásokat szervező erő a test gravitációnak való megadása. Például az előadás nyitó jelenetében a színpadra térdein lépkedő figura szóló tánca, vagy az első jelenet végi ismétléses páros tánc eső-kelő mozgássora. Máskor a gravitáció meglovagolása hozza lét-

re a mozgásokat, mint a legtöbb dinamikus emelésnél vagy egymásra ugrásnál. A jelensorok mozgásaiban a test egésze mozdul, a végtagok támaszt adnak és kiszolgálják a mozdulatok létrejöttét. Ilyen például egy összezsugorodás, vagy hátra dőléssel fekvésbe érkezés, vagy egy emelésben a karokkal kapaszkodás.

A kezdőjelenetben a két asztaltársaság eltérő koreográfiája szimultán zajlik. A mozdulatok sebessége, a kapcsolódások sokfélesége (érintőleges, keresztező, egybeolvadó, egymás mellett levő, eltaszító, visszapattanó, szinkronban lévő), a táncosok folyamatosan helyváltoztató mozgása, az összekapaszkodások, majd az asztal körüli összeülés egy pillanatra megállított képe, a táncosok közötti távolság változásának sebessége szinte lehetetlenné teszi az egyedi mozgások követését. Ezáltal a néző rákényszerül, hogy hol az egyik, hol a másik társaság tánccát kövesse, vagy az egészre nézzen rá és a megkomponált tér változását, mozgását kövesse. A jelenet kompozíciójában a megállított, képpé formált mozzanatok azok, amelyekbe a néző megérkezhet és élménye kinestetikus tapasztalattá válhat. Ez a nézői tapasztalás váltja ki az előadás zsigeri élményét, értését az intellektuális értelmező befogadás helyett.

Nagy József munkamódszerének egyik jellemzője az improvizációkból lerögzített kombinációk, truvájok²⁷ gyakorlása és pontosítása, amelyek egy jelenetbe helyezve nyerik el végleges formájukat. Az improvizáció, mint munkamódszer során a mozgásanyag a testből bontakozik ki. A formák ismétlésében viszont a spontán történés emléke a táncosokban testi szinten jelen van. Ez a kontakttechnika megtestesülését jelenti, és az előadásban a precíz spontaneitás élményét ad-

birtokosai, s teljes nyitottságú alkotótársai az animátornak.” Uo., 37.

²⁷ Nagy József truvájoknak nevezi a páros vagy csoportos emelésekből, egymásra ugrásokból, együttes esésekből álló komplex mozgássorokat. GÁL, „Az ösztánckultúra...”, 2020. május 22.

ja. A koreográfia végrehajtásának pillanatában az előadói minőséget is formálja a valós történés megélése. A táncos, ha csak egy pillanatra is, de valóban zuhanásban van. Az előadók kontaktimprovizáció alapú mozgástechnikája és testtapasztalata, a tér minden irányába kiterjesztett figyelme és annak 360 fokos használata hordozza a virtuozitást. A fejfel lefele történő mozgások, átfordulások, ugrások, átemelések, a kontaktimprovizáció során létrejövő mozgások és mozgáskapcsolatok koreográfiai adaptálásának eredményei akrobatikus jelleggel kölcsönöznek a táncnak.

Színházi látvány és hangzás

A játék terét egy színpad-széles, magasfalú, szürkésfehér színű, a színpad terét körbeölelő deszkafal képezi. Lehet ez falépitmény, ami egy „festetlen fakerítés, és minden, ami mögötte van.”²⁸ Ez a deszkafal kellék már Nagy József korábbi előadásainak is szereplője, ebben az előadásban főszereplője, hasonlatosan az előadásban állandó mozgásban vagy épp átalakulásban lévő további kellékekhez, tárgyakhoz, mint a szék, asztal, pálca, kötél, deszka. Az átalakulás lehet a tárgyak átváltozása (díványból bőröndök lesznek), vagy a tárgy a test részévé válva mozdul (hátra rögzített dézsa), máskor a tárgyakat rendeltetésszerű használatuktól eltérő, szokatlan módokon használják vagy épp építmény elemei lesznek (székekből híd épül). De ahogy a tárgyak, a háttérdíszlet is mozgásban van, nyílik és zárul, megannyi különböző nagyságú előtűnő bejárata átjárhatóvá teszi a fal előtti és a mögötti tereket, és változásai az előadás jeleneteit tagolják.

Az előadásban a színészi- és látványelemek összefonódnak. „Asszociatív cselekvés-sorokból, vizuális és akusztikus elemek emocionális hatáseggyütteséből kerekedik ki a

²⁸ „Különös, hogy noha ez a fakerítés, ez a deszkafal direkt Csáthból vétetett, mégis olyannyira Nagy József-i kellék.” TOLNAI, „Comedia...”, 33.

történet.”²⁹ Az előadás menete folyamatos kilépés a képből, a keretből, „kilépés a dobozok, ládák, ajtók, ablakok, falak, nyílások, rejtett kijáratok, létező és lehetetlen alagutak szövevényéből.”³⁰ A megelevenedő díszlet zsilipei, ablakai, ajtajai nyílnak, záródnak és az azokon közlekedő testeket alkalmazkodásra, csavarodásra, zsugorodásra, átfordulásra, kúszásra készítetik.³¹

Az előadásban a férfiak fekete öltönyt és fehér inget viselnek, melyet az elengedhetetlen fekete kalap egészít ki, a nők jelmeze pedig visszafogott, egyszínű ruha. Ezek a bácskai ember ünnepi viseletének jellegzetes darabjai.³² A jelmez fekete-fehér színvilágát az egyszerűség is indokolja.³³ Az előadásban

²⁹ NÁNAY, „Keménykalaposok...”, 36.

³⁰ THOMKA Beáta, *Tolnai Ottó* (Pozsony: Kalligram Könyv- és Lapkiadó Kft., 1994), 111.

³¹ „A színpadkép megszámlálhatatlanul sok ki- s bejárata [...] a beállítások, grafikai megmunkáltságú látványkompozíciók a vizualitás felől érkező impulzusokat úgy átminősítik, hogy azok telitalálatnak tűnnek a szürrealista képzelet, a groteszk, az irracionális iránt oly fogékony francia szenzibilitás összefüggésében. Ennek az érzékenységnek a fokozása, kimunkálása, továbbépítése, árnyalása, kivételes teljesítmény. S mindegyik nem kerülhetne sor, ha a most emlegetett keretek, ihletések, források, példák sora nem minősült volna át a létérzékelés térbeli és testi alakzatokkal, mozgásművészettel artikulált formájává.” Uo., 111–112.

³² „Ez az igazi viselete a bácskai falusi embernek: alázatosan szegény is, de nem nélkülöz némi ünnepélyességet sem. Mindig és mindenhova megfelel. A kocsmaasztalnál. Az utcán. Leánykérésen. Táncmulatságon. Bárhol. Így mindazokon a helyszíneken, élet-epizódokban, amelyek a Jel Színház előadásán is láthatók.” GEROLD László, „Comedia Tempio: Beckett–Hangya–Nagy”, *Híd* 55, 4. sz. (1991): 402–404, 403.

³³ CSONTOS Erika, „Bőröndnyi cetli”, *Fényfüggöny* 1 (1996): 7–9, 8.

több ízben is lekerül a férfiakra a fekete kabát és nadrág, így a fehér alsónadrág és trikó lesz a jelmez. Majd a zárójelenetben a férfiak egy csoportja a fehér trikót is leveti. A harmadik, *Átöltözők* című jelenetben a hosszú fekete kabát az abba be- és kibújó, összega-balyodó páros harmadik partnerévé válik. A férfiak fekete kalapja külön hangsúlyt kap, ahogy a legtöbb jelenetben annak minden áron a fejen kell maradnia. Amikor a lassabb, vagy néha hirtelenebb átfordulások közben leesik, szinte azonnal vissza is kerül a helyére. A *Dívány* című jelenet kimerevített csoportképében az egyik férfi fején „emeletes kalaptorony”³⁴ képződik és a darabban szinte végig „állandó élethalálharc folyik a kalap megtartásáért.”³⁵ Az előadás előjátékában a félhomályban két fekete öltönyt, fekete kalapot viselő alak ül a díszlet hátsó falának támasztott két széken. Férfiruhás nők. A darabban ez az egyetlen jelenet, amikor a nők férfiruhában vannak.³⁶ Ezt követően már végig a hosszú fehér ünneplő ruhát viselik.

Az előadás akusztikus hangzását az élőben előadott megkomponált zene, a csendek, a mozgások zörejei és időnként az előadók hangjai adják. A zene nem illusztrálja a táncot, hanem együtt halad vele, kiegészíti, alátámasztja, szerves egységet alkot a ko-

reográfiával.³⁷ „Tickmayer zenéje hol lüktetve, hol kopogva, hol színes balkáni és más utalásokkal teljes, élő közeget szolgáltat az előadáshoz. A maga módján értelmezte, olykor szinte zokogássá fokozta a *Comédiát*. Amely valójában egy tragédia. Éppen azért, mert komédia.”³⁸

Az előadás hatástörténete

Az előadás a Théâtre JEL produkciója, a Centre Chorégraphique National d'Orléansban készült és a párizsi Théâtre de la Villeben mutatják be 1990. november 11-én, majd két év múlva játsszák újra Párizsban, egyetlen alkalommal. További koprodukciós partnerek a Festival d'automne, a berlini Hebbel theater, és a sceaux-i Les Gémeaux Scène Nationale. Az 1992-es budapesti vendégszereplés a fővárosi polgármesteri hivatal, a francia külügyminisztérium által támogatott Francia Művészeti Társulás, a budapesti Francia Intézet és az Operettszínház segítségével és közreműködésével jön létre.³⁹ Az előadást 17 éven keresztül több százszor játsszák⁴⁰ Franciaország 44 városában,

³⁴ BICSKEI, „*Comedia...*”, 60.

³⁵ Uo., 61.

³⁶ A férfiruhás nők első táncáról vagy tényéről minden írás csak említést tesz. Úgy tűnik a darab szempontjából nincs jelentősége, hogy a jelenetet nők táncolják. Feltételezem ennek inkább táncos, létszám logisztikai oka lehetett, hiszen a következő jelenetben a szobabelső két ablakából a színpadon lévő már megtáncoltatott alak mellé 7 másik férfi kúszik elő. Az előjelenetben a nők lágy mozdulatai táncosabbá teszik a koreográfiát, ezért elgondolkodtató a következő reflexió: „Valójában ez a bevezető hármast az egyetlen kimondottan táncos jellegű rész az egész előadásban.” Uo., 58.

³⁷ „A zongora, fúvósok és vonósok nem festik alá a színész játékát, hanem együtt szólnak velük, hol szaggatottan keményen, hol népszerű dallamokban úszva. Vannak az előadásnak képei, amelyekben mozdulatok előlegezik meg a zenét, belőlük nő ki a zene, máskor viszont a zene hívja elő a mozdulatot, hogy azután mindkettő élje önálló, a legkülönfélébb pontokon találkozó életét.” BARTUC Gabriella, „Az idő komédiája: Nagy József rendező és koreográfus párizsi JEL Színházának előadása a szabadkai nemzetközi táncszínházi fesztiválon”, *Magyar Szó*, 1991. febr. 28., 11.

³⁸ TOLNAI, „*Comedia...*”, 32–33.

³⁹ *Új Magyarország*, 1992. okt. 26., 11.

⁴⁰ Nagy József honlapja szerint 110, Rókás László közel 300 előadást említ a 2004-es bogotai előadás útinaplójában.

Európában és a tengerentúlon is.⁴¹ A bemutatóról elsőként a *Magyar Szó* ad hírt,⁴² a hazai sajtóban a *Magyar Nemzet* egy nappal később egy rövid hír formájában említi meg a „Francia balettszínpadon Csáth Géza ópiumálmai”⁴³ kezdőmondatával. Az első Magyarországon megjelent hosszabb elemzést Várszegi Tibor készíti a darab 1991-es kremsi előadása után, ahol interjút is készít Nagy Józseffel. Az általa szerkesztett *Fordulatok* című cikkgyűjtemény második kötetében egy teljes fejezet foglalkozik a Jel Színház 1992-ig bemutatott darabjaival és a mozgásnyelvének alapot adó kontaktáncsal. Gemza Péter, aki ekkor a Várszegi Tibor vezette Jászberényi Színházi Műhely tagja, a *Comedia Tempio* budapesti előadásának hatására Várszegivel közösen nekiáll felépíteni a társulati munkát, amihez Sárvári Józsefet majd Nagy Józsefet hívják kontaktánc-technikát tanítani.⁴⁴ Gemza Péter 1993-ban csatlakozik a Jel Színházhoz és a *Comedia Tempio* előadásába az 1998-as felújításakor kerül be.⁴⁵

⁴¹ <https://josefnadj.com/comedia-tempio/#calendrier>, hozzáférés: 2023.04.20.

⁴² „Az idő komédiája: A párizsi Jel színház új bemutatójáról”, *Magyar Szó*, 1990. dec. 13., 12.

⁴³ Napi krónika rovat, *Magyar Nemzet*, 1990. dec. 14., 6.

⁴⁴ „Az én életemben az volt a fordulat, amikor a Jel Színház a *Comédiát* játszotta az Operettben a kilencvenes évek elején. Innen úgy jöttünk ki Tiborral, hogy vagy abbahagyjuk az egészet, vagy akkor így. Legalább így. Az álmom az volt, hogy talán játsszak egyszer a *Comedia Tempió*ban.” GEMZA Péter, „A próbát kiálltam”, *EX Symposion*, 89. sz. (2015): 21–22, 22.

⁴⁵ Gemza Péter 1993 és 2010 között dolgozik Nagy Józseffel, 2018-tól a Debreceni Csokonai Színház igazgatója.

<http://csokonaiszinhaz.hu/vezetoseg/>, hozzáférés: 2023.02.03.

Az előadás tíz táncosa közül Hudi László, Szakonyi Györok és Kathleen Reynolds a társulat alapító tagjai, Rókás László és Sárvári József a harmadik, Döbrenyi Dénes és Cécile Thieblemont a második alkalommal dolgozik Nagy Józseffel. Lengyel Péter és Mészáros István ebben a darabban szerepel először. Kovács Tickmayer István először komponál zenét Nagy József számára és játszik Formatio zenekarával az előadásban, amit 1995-ig turnéznak élő zenével. Tickmayer 1997-ig dolgozik a társulattal, összesen 6 előadás zeneszerzője.⁴⁶ A darab 1998-as felújítása során új társulati tagok veszik át Lengyel Péter, Mészáros István és Hudi László helyét, aki az *Orpheus létráiban* dolgozik együtt utoljára a társulattal, majd 1994-ban önálló alkotásba kezd Mozdó Ház társulatával.⁴⁷ Rókás László és Lengyel Péter Oldal Istvánnal Sofa Trió néven készítik önálló darabjaikat. Első közös munkájuk, a *Dívány*⁴⁸ a franciaországi, talán az egyik legfontosabb európai táncversenyen, Bagnolet-ban nagy feltűnést kelt. Sárvári József és Lőrinszki Attila 1991 nyarán szintén saját társulatot alapít, a Kerek Színházat.⁴⁹

Az előadásról már a budapesti bemutató előtt megtudhatjuk, hogy „fantasztikus moz-

⁴⁶ *Comedia Tempio, Orpheusz létrái, A vad anatómiája, A kaméleon kiáltása, Habakuk-kommentárok, Szél a zsákban*. Az intenzív turnék alkalmával gazdag tapasztalatot és gyakorlati tudást szerzett, bár az előadásokban a zene szerepe valamennyire a háttérbe került. <http://www.tickmayer.com/cv.html>, hozzáférés: 2023.02.03.

⁴⁷ „A képekhez való viszonyom, kapcsolódásom Szkipétől jön. Meg tudod, mi? Az, hogy lehet. Lehet csinálni. Meg lehet csinálni! Ez a franciaországi élményem. Onnan úgy jöttem vissza, hogy csinállok egy együttest.” BALOGH, „Legyen...”, 9.

⁴⁸ A *Comedia Tempio* hatodik jelenetének címe: *Dívány*.

⁴⁹ VÁRSZEGI, „Jel Színház...”, 11.

gásszínház”⁵⁰ és a színészi játék megdöbentő és magával ragadó.⁵¹ Közvetlenül a budapesti előadás után kevés számú írás jelenik meg, de azok mind elismerően szólnak a darabról, az alkotókról, szereplőkről.⁵² Az

⁵⁰ „A *Comedia Tempio* fantasztikus mozgásszínház. Sem balettnak, sem táncnak nem nevezhetem... [...] költészet és filozófia, a mindennapi élet burleszkjének tragikomikus, átszemléltett, fájdalmasan mulatságos transzfigurációja. [...] Totális színház — a deszkalapokból készült, bűvös átváltozásokra képes díszlet, a hangulathoz simuló zene s elsősorban a színészek (szándékosan nem táncosokat mondok) erős személyisége a ritka élmény együttes forrása.” KOLTAI Tamás, „Kafkaland – Mittelfest Civalaléban”, *Színház* 25, 10. sz. (1991): 30–32, 32.

⁵¹ „A már látványban is megdöbentő színészi játék magával ragadja a nézőt. Az állandóan jelen lévő humorral is együtt félünk, szomorkodunk és nevetünk.” -ede-, „Visszajönni nem lehet! Sárvári keresi a bejáratlan utakat”, *Délvilág*, 1991. szept. 25., 4.

⁵² „olyan érték, amely kiemelkedik a színházi átlagkínálatból. [...] példa, amely arra figyelmeztet, hogy a mi abszolút szóra, szövegre orientált színházunk mellett milyen más utak léteznek a színházi kifejezőmódok körében. A hazai mozgásszínházak igyekeznek ezt bizonyítani, de igazi érvet és áttörést csak az olyan professzionális és művészi színvonalú előadás jelenthet, mint amilyen a *Comedia Tempio*.” NÁRAY, „Keménykalaposok...”, 37; „Kiérlelt forma, bravúros előadásmód, lényegre szorító rendezés.” MOLNÁR GÁL Péter, „Nadj”, *Mozgó Világ* 18, 12. sz. (1992): 117–119, 119; „A Jel Színház ritka bravúrt mutat azzal, ahogyan magától értető erővé tudja tenni a testek leleményes kicsavarásának esztétikumát.” MÉSZÁROS Tamás, „Túl az időn”, *Magyar Hírlap*, 1992. okt. 31., V; „Fölkavaró, remek előadást láthattunk kedden, amelyben az élő zene, mozgás, színészi alakítás egyformán fontos.” (ferch), „Nagy József Jel Színháza”, *Magyar*

előadást követő években Nagy József személye, pályája egyre gyakrabban kap hangot kiadványokban, tanulmányokban, munkája egyre szélesebb körben válik ismertté.⁵³ A *Comedia Tempio* nyelvezete Nagy József további darabjain is érezteti hatását. A következő előadása, az *Orfeusz létrái* a *Comedia Tempio* folytatásának is tekinthető, szintén szöveg nélküli játék, amelyhez Tolnai Ottó *Wilhelm-dalok* című költeményei adják az alapanyagot.⁵⁴ Amikor 2013-ban újrarendezi az előadást, immár Tolnai Ottó elhangzó szövegeivel, egy „megrázó erejű költészeti eseményt alkot *Wilhelm-dalok* címen.”⁵⁵ A társulat Budapesten legközelebb 1995-ben május 17-én, 18-án és 19-én látható az 1994-ben készült *Woyzeck, avagy a szédület karcolata* és az akkor legfrissebb *Vad anatómiája* című előadásokkal.⁵⁶

Az előadás adatai⁵⁷

Cím: Comedia Tempio. *Bemutató dátuma:* 1990. december 12. *Bemutató helyszíne:* Théâtre de la Ville, Párizs. *Rendező, koreográfus:* Nagy József. *Díszlet:* Goury. *Jelmeztervező:* Catherine Rigault. *Zeneszerző:* Kovács Tickmayer István. *Fénytervező:* Rémi Ni-

Nemzet, 1992. okt. 29. 10; FUCHS Lívia, „Jel: Három találkozás Nagy Józseffel, a Jel Színház vezetőjével”, *Iskolakultúra* 3, 10. sz. (1993): 87–88.

⁵³ „Nagy elérkezett a maga Csáth-interpretációjáig, és olyan szcénikus keretben fogalmazza meg saját kommentárját, amely újabb francia és európai sikert hoz számára. [...] Magasiskola az, amit a Jel Színház csodaként művel.” THOMKA, *Tolnai...*, 111.

⁵⁴ -C, „Orpheus létrái”, *Magyar Szó*, 1992. júl. 8., 13.

⁵⁵ DARIDA, *Eltérő...*, 45.

⁵⁶ FUCHS Lívia, „Repertórium”, in *Táncstudományi Tanulmányok 1994–1995*, szerk. SZÜDI Eszter, 198–230 (Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége, 1995), 230.

⁵⁷ BICSKEI, „Comedia...”, 64.

colas. *Társulat*: Théâtre Jel. *Táncosok*: Döbrenyi Dénes, Hudi László, Lengyel Péter, Mészáros István, Nagy József, Kathleen Reynolds, Róka László, Sárvári József, Szakonyi Györf, Cécile Thieblemont.

Bibliográfia

- [n. n.]. „Francia-magyar balett est”. *Új Magyarországi* 2, 252. sz. (1992): 11.
- BALOGH József. „Legyen Jel”. *EX Symposion*, 89. sz. (2015): 9–11.
- BARTUC Gabriella. „Az idő komédiája: Nagy József rendező és koreográfus párizsi JEL Színházának előadása a szabadkai nemzetközi táncszínházi fesztiválon”. *Magyar Szó*, 1991. febr. 28., 11.
- BLAÛDE, Myriam. *Nagy József síremlékei*. Fordította GEMZA Melinda. Kolozsvár: Koinónia, 2009.
- BICSKEI Zoltán. „Comedia tempio (a JEL Színház párizsi bemutatója)”. *Üzenet* 21, 1. sz. (1991): 57–64.
- C. „Orpheus létrái”. *Magyar Szó*, 1992. júl. 8., 13.
- CSONTOS Erika. „Böröndnyi cetli”. *Fényfüggöny* 1 (1996): 7–9.
- DARIDA Veronika. *Eltérő színterek: Nagy József színháza*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2017.
- EDE-. „Visszajönni nem lehet! Sárvári keresi a bejáratlan utakat”. *Délvilág*, 1991. szept. 25., 4.
- (ferch). „Nagy József Jel Színháza”, *Magyar Nemzet*, 1992. okt. 29., 10.
- FUCHS Lívia. „Repertórium”. In *Táncstudományi Tanulmányok 1994–1995*, szerkesztette SZÜDI Eszter, 198–230. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége, 1995.
- GEMZA Péter. „A próbát kiálltam”. *EX Symposion*, 89. sz. (2015): 21–22.
- GEROLD László. „Comedia Tempio: Beckett–Hangya–Nagy”. *Híd* 55, 4. sz. (1991): 402–404.
- KOLTAI Tamás. „Kafkaland – Mittelfest Cividálában”. *Színház* 25, 10. sz. (1991): 30–32.
- MAJOR Ágnes. „miért üzentél?”: Csáth Géza atipikus kultusza az adaptációk tükrében. Doktori értekezés. Miskolc: Miskolci Egyetem, Bölcsészettudományi Kar, Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2021.
- MÉSZÁROS Tamás. „Túl az időn”. *Magyar Hírlap*, 1992. okt. 31., V.
- MOLNÁR GÁL Péter. „Nadj”. *Mozgó Világ* 18, 12. sz. (1992): 117–119.
- NÁNAY István. „Keménykalaposok a dobozból”. *Magyar Napló* 4, 26. sz. (1992): 36–37.
- OLÁH Tamás. „Minden ember szakadék Nagy József: Woyzeck, avagy a szédület karcolata (JEL Színház – CCN Orléans, 1994)”. In *THEALTER30(+1): In Színháztudományi Konferencia Tanulmánykötet*, szerkesztette JÁSZAY Tamás, 51–61. Szeged: SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék–MASZK Egyesület, 2022.
- RAISSIGUIER-VILASPASA, Sylvie. „Szavak örvénylése”. Fordította GEMZA Melinda. *El-lenfény* 9, 2. sz. (2004): 16–20.
- THOMKA Beáta. *Tolnai Ottó*. Pozsony: Kalligram Könyv- és Lapkiadó Kft., 1994.
- TOLNAI Ottó. „Comedia Tempio: Nagy József Jel színházának párizsi bemutatója”. *Napló – Szabadelvű hetilap* 2, 35. sz. (1991): 32–33.
- VÁRSZEGI Tibor. „Jel Színház Zürichben”. *Élet és Irodalom* 35, 37. sz. (1991): 11.
- VÁRSZEGI Tibor, szerk. *Fordulatok: Hungarian Theaters 1992*. Budapest: [szerkesztői kiadás], 1992.

Internetes forrás:

A *Comedia Tempio* adatlapja. Hozzáférés: 2023.04.03. <https://josefnadj.com/comedia-tempio/?lang=en#presentation>.

Bajza József a Nemzeti Színház élén

GAJDÓ TAMÁS

Szalisznyó Lilla, szerk., tan. *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből: Bajza József színiigazgatói működése: Kritikai kiadás.* Budapest: Ráció Kiadó, 2021. 840.

Négyessy László 1904. április 27-én a Kisfaludy Társaságban *Bajza József emlékezete* címmel tartotta székfoglalóját. A terjedelmes tanulmányának csak egy rövid része számolt be az író, költő, kritikus, szerkesztő színházi tevékenységéről; de ebből is kiderül, hogy milyen pozitív kép élt még a századfordulón is Bajzáról, a színházigazgatóról:

„A színügy szervezése egyike volt a reformkorszak fontos kérdéseinek, éppen úgy, mint régi tárgya Bajza érdeklődésének. S ő ez ügy rendezésében előkelő részt vett, egyrészt mint publicista, illetőleg dramaturg, másrészt mint a Nemzeti Színház igazgatója, írásainak és idejének jó részét 1836-tól 48-ig a nemzeti színészet ügyére áldozta. Az ő érdeme mai nemzeti színházunk első szervezése, s ott bizonyos hagyományok első megalapítása; szoktatta színészeinket a tanulásra, maga is tanította őket, hatott a játékbeli ízlésre, és arra, hogy a színház mintaszerű beszédre és kiejtésre törekedjék. Tíz hónapi igazgatása alatt rendkívüli munkával átsegítette a színházat a kezdet nehézségein. De lemondása után is, mikor külső és belső válságok fenyegettek e műintézetünket, ő lelkesen küzdött mellette. *Szózat a pesti magyar színház ügyében* c[ímű], 1839-ben kiadott röpiratában sürgette a színház országossá tételét, s megjelölte fejlesztésé-

nek módjait. Felszólalt a nemzeti színház ügyében 1845 végén is, a Pesti Hírlapban. S 1847-ben ismét az ő szakavatott és erélyes kezébe tették le a színház igazgatását, s ő vezette azt 1848 első felében is, míg a politikai érdekek más térre nem szólították.”¹

Szalisznyó Lillának köszönhetően ezek a szép szavak és a mérvadónak tekintett megállapítások végre tartalommal töltődnek meg, ha kézbe vesszük és alaposan áttanulmányozzuk a *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből: Bajza József színiigazgatói működése* című könyvet.

A mű több szempontból jelentős és úttörő vállalkozás. Először tesz közzé színháztörténeti dokumentumokat az MTA Textológiai Munkabizottsága által elismert kritikai kiadás szabályai szerint. S témaválasztása is figyelemre méltó: az összeállítás az 1837-ben megnyitott Pesti Magyar Színház (1840-től Nemzeti Színház) üzemmenetét kéziratos források segítségével mutatja be. Az ismert és most először közölt levelek és jegyzőkönyvek értelmezését páratlan apparátus segíti. Az összeállítás újdonsága, hogy Szalisznyó Lilla nem elégedett meg a szokásos jegyzeteléssel; a hivatkozott írások nagy részét el is lehet olvasni a jegyzetekben, és a „belső színházi bíróság jegyzőkönyveit” is tanulmányozhatjuk.

„A kötet három forráscsoportot tartalmaz: Bajza József százötz színiigazgatói levelét (a címzettek között Kántor Ger-

¹ NÉGYESSY László, „Bajza József emlékezete”, *A Kisfaludy Társaság Évtapjai*, Új folyam 39. (1904–1905): 64.

zsonné Engelhardt Annát, Csató Pált, Egressy Gábort, Szigligeti Edét, valamint Kolosy Gergelyt találjuk); a jelenlétében tartott huszonnégy igazgatóválasztmányi (1837–1838), valamint az elnökletével zajló harminckét igazgató-sági ülés (1847–1848) jegyzőkönyvét” – szerepel a könyv előszavában.²

A három jól elkülöníthető szövegkorpuszt Bajza József személye köti össze, s a kutatásnak/kiadásnak – talán nem eléggé hangsúlyozott és kimondott – célja az volt, hogy végre összegezze Bajza és a Nemzeti Színház kapcsolatát. Ne feledkezzünk meg a tényről: a Pesti Magyar Színház első igazgatójának – még ha egészen másfajta jogkörrel járt is ez a hivatal, mint később – olyan embert választottak, aki hosszú ideig csak mint néző szemlélte a színház világát; s kizárólag elméleti munkáival hívta fel magára a figyelmet. Nyolcvan év múlva, 1917-ben hasonló direktort neveztek ki Ambrus Zoltán személyében. De később is megpróbálkoztak ezzel: Nagy Péter (1978) és Ablonczy László (1991) példája jól szemlélteti ezt a törekvést. Mintha a Nemzeti Színház esetében – legalábbis bizonyos történelmi korszakokban – az volna igazán fontos, hogy az intézmény karakterét meghatározó vezető elmentmondást nem tűrve álljon ki a nemzeti színház művelődéspolitikai jelentősége mellett. Valószínű, hogy Bajzát ezért tartották alkalmasnak erre a szerepre, noha – ahogyan Szalisznyó Lilla is rámutatott – „semmiféle intézményvezetői vagy színtársulat vezetői gyakorlata nem volt.”³ De hiába is lett volna, hiszen az állandó társulat kormányzásához egészen másfajta ismeretekre volt szükség, mint korábban. Bajza József jogi

diplomája, jogász szemlélete és gondolkodása lehetővé tette, hogy 1838-ban vármegyei tisztséget vállaljon, majd 1847-ben országos intézmény vezetője legyen. S természetesen az is kellett ehhez, hogy Bajza kihívást lásson a feladatban. Be akarta bizonyítani, hogy nem azért írta vehemens kritikáit, hogy önmagára hívja fel a figyelmet, hanem azért, mert – mint Kerényi Ferenc írta – „a játékszínt [...] a nemzetnevelés egyik legfontosabb színterének tartotta, az iskola–templom–színház intézményhármasság tagjaként”.⁴

Kinevezése után azonban hamar kiderült Bajza számára, hogy az eszmék mit sem érnek, ha a Pesti Magyar Színház nem tudja betölteni azt a feladatot, melyet elvárnak tőle. Könnyebb volt az állandó magyar színház megteremtését sürgető röpiratokat szép szavakkal megtölteni, mint változatos műsorral előállni, és színvonalas előadásokat rendezni.

Szalisznyó Lilla nagy apparátust mozgósítva, a kötetben közölt forrásokat felhasználva feltárta és összegezte, hogy mennyit sikerült Bajza Józsefnek elképzeléseiből megvalósítania. Az eddig megjelent összefoglalásokban olvasható értékeléseknél jóval részletesebb áttekintést nyújtott Bajza gyakorlati színházi munkájáról. Nem csupán a művészeti kérdésekre tért ki az összegzésben, legalább olyan fontosnak tekintette az igazgatónak azt a tevékenységét, mellyel a színház gördülékeny üzemmenetét biztosította. A színtársulatok életét a legelső hivatásos magyar együttestől kezdve színházi törvények szabályozták. Nem kétséges, hogy ezeket a paragrafusokat a gyakorlat alakította ki. Senki nem gondolhatja, hogy a társulatok irányítói előre látták, milyen vétségekkel kell majd szembenézniük, s milyen formulákat kell alkalmazni, hogy a nyugodt munkát biztosíthassák. A törvénykönyv kiváló forrás, hiszen megismertet a társulatok mindennapi életének legapróbb mozzanataival. A szabályzat alapján rekonstruálhatjuk azt a folyamatot, amíg egy drámai műből színháti

² SZALISZNYÓ Lilla, szerk., tan., *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből: Bajza József színházigazgatói működése: Kritikai kiadás* (Budapest: Ráció Kiadó, 2021), 7.

³ Uo., 18.

⁴ Uo., 11.

lett. De az is kiderül, hogyan lett a színház-üzem egyre professzionálisabb, miként önállóultak az egyes területek, hogyan alakultak ki azok a szakmák, melyek ma is meghatározzák a színtársulatok mindennapjait. Szalisznyó Lilla rámutatott, hogy Bajza József két igazgatása között nagyot változott a társulat helyzete, és sokat változott a vezetési gyakorlat is. Ehhez a változáshoz nagymértékben hozzájárultak a színházi törvények, melyeket először Bajza első igazgatása idején rögzítettek, majd 1842-ben átdolgoztak, s amelyek a „teljes személyzet feladat- és hatáskörét, valamint anyagi felelősségét szankcionált[ák].”⁵ Ez a rendtartás keret adott a rendszeres művészi és adminisztratív munkának, de az évtizednyi működés jótékony hatását is látnunk kell. Szalisznyó Lilla szemléletesen mutatta be, hogy milyen óriási változások történtek néhány év alatt az első állandó magyar nyelvű színházban:

„Amikor 1847 októberében Bajza átvette a színház napi szintű ügyeinek irányítását, a belső szakmai apparátus létszáma a tíz évvel korábbinak körülbelül másfélszerese, kétszázhat fő volt. 1842-ben a korábbi nyolc részleg kiegészült a könyvtári személyzettel (könyvtárnok, hangműtárnok, két színdarabmásoló, kottamásoló), a ruhatári munkatársak közé felvettek egy mosóasszonyt, a pénztári személyzethez egy pénzszedői ellenőrt, a gazdasági személyzethez pedig egy éjjeli őrt. 1848-ra még fegyverműves, szerepkihordó (aki a próbák megkezdése előtt a kézzel másolt szereppéldányt kézbesítette az előadóművészek lakására) és kertész is került állományba. 1847 áprilisára a prózai és operatagozat létszáma a kezdeti harmincegyről negyvenkettőre emelkedett. Az énekkart negyvenkettő, a zenekart negyven, a tánckart húsz, a művészeti személyzetet

hét, a könyvtárit három, a technikai és gazdasági személyzetet pedig harmincegy fő alkotta. Ekkoriban ritkán merültek már fel olyan, a színház indulásának hónapjaiban még gyakori problémák, hogy valamilyen feladatra új alkalmazott beállítása vagy a meglévők számának növelése szükséges.”⁶

Szalisznyó Lilla tanulmányából csaknem mindent megtudunk Bajza színházi működéséről, néhány esetben mintha személyisége is előbukkanna a korra jellemző hivatalos érintkezési formák mögül. Azt azonban homály fedi, vajon miért nem vállalta tovább az igazgatói teendőket. A szerző utal arra, hogy 1847-ben „csak bizonyos vonakodással vállalta el a feladatot”, de a *Pesti Hírlap*ban megjelent cikket – szokásával ellentétben – nem idézi. Pedig ebből kitűnik, hogy Bajzát csak hosszas rábeszéléssel lehetett a hivatalra megnyerni, mert egyáltalán nem akart ismét színházvezető lenni: „nekem e’ hivatalviseléshez sem időm, sem vágyam nincs, sőt ellenkezőleg, midőn egykor a’ lapok által nevem e’ tekintetben szóba hozatott, ’s visszaemlékeztem egykori színingazgatói keserves napjaimra, felfohászokodám, hogy „múljkék el tőlem e’ keserű pohár!”⁷

Ennek ellenére, ahogyan Szalisznyó Lilla rámutatott, amikor 1849 májusában Bajzát Kossuth Lajos hivatalvállalásra szólította fel, „válaszlevele szerint a Nemzeti Múzeum igazgatói, vagy a Nemzeti Színház főigazgatói tisztségét szívesen elvállalta volna”.⁸ Egy évvel később, 1849 júniusában Bajza arról számolt be feleségének, hogy ismét felkérték a színház élére, „azonban, úgy tűnik, nem a főigazgatóságot akarták rábízni, hanem ismét-

⁵ Uo., 37.

⁶ Uo., 34–35.

⁷ BAJZA [József], „Nyilatkozás a’ nemzeti színház’ igazgatói hivatala iránt”, *Pesti Hírlap*, 1847. júl. 1., 2.

⁸ SZALISZNYÓ, szerk., tan., *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből...*, 46.

telten az aligazgatóságot” – ő azonban ezt nem fogadta el.⁹ Bár a szerző Bajza döntésének tulajdonítja, hogy feladta színházvezetői terveit, fel kell tennünk a kérdést, vajon miért nem felelt meg a Nemzeti Színház főigazgatójának, noha ekkoriban erre a legrátermettebbnek bizonyult? Sajnos a kormányzat még azon az áron is ragaszkodott a társadalmi rangja és politikai szerepvállalása miatt kiválasztott, a tisztségre egyébként alkalmatlan gróf Ráday Gedeonhoz, hogy ezzel Bajzát a Nemzeti Színház végképp elveszítette.

A kötetben közölt források közül természetesen a levelek a legérdekesebbek. Modern kiadásban most jelennek meg először azok a dokumentumok, melyek megvilágítják, miért nem lett Kántor Gerzsonné Engelhardt Anna 1837 nyarán a Pesti Magyar Színház társulatának tagja. A dokumentumokhoz fűzött magyarázatok semmi kétséget sem hagynak afelől, hogy nincs szó félreértésről, nincs szó arról, hogy a választmány a színészpár napi késését torolta meg azal, hogy elálltak foglalkoztatásától. Kántorné jóval előnyösebb szerződést szeretett volna kötni annál, melyet felkínáltak számára. A választmány pedig rendíthetetlenül ragaszkodott döntéséhez, elejét akarták venni annak, hogy a színészek a vándorszínészet korának mindennapos gyakorlatát kövessék, s ne tartsák magukat adott szavukhoz, s ne vegyék komolyan a színház vezető testületének rendelkezéseit.

Bajza József leveleiből és a színészeti választmány, illetve az igazgatósági testület üléseinek jegyzőkönyveiből kiderül, hogy 1837-ben és 1847-ben sem volt egyszerű a társulat mindennapi életét megszervezni. A műsorgondok egy részét 1837-ben például csak úgy tudták orvosolni, hogy Udvarhelyi Miklós, egykori vidéki igazgató tulajdonában lévő daljátékok partitúráiból vásároltak.¹⁰ Megtudjuk, hogy nem csak Kántorné távol-

maradása okozott zavart; az első évadban Lendvay Mártonnal is meg kellett egyezni, hogy a színház üzemmenetében ne legyen fennakadás.¹¹ A színészek egymás közötti viszonyát már ekkor kisebb-nagyobb perpatvarok árnyékkolták be. Lendvay Mártonné Hivatal Anikó olyan becsmérítő szavakkal illette Laborfalvi Rózát, hogy az a szerződése felbontását fontolgatta. A botrány nagyságát jól jellemzi, hogy magának Bajzának kellett rendet teremtenie, a színházi törvényszék eljárása kevésnek bizonyult volna a konfliktus elsimításához.¹²

Bár az úgynevezett operaháború 1837 és 1843 között zajlott, Bajza 1848. január 4-én figyelmeztette Egressy Gábor rendezőt, hogy az opera- és a prózai részleg próbáit össze kell hangolni, mert „különböztetetlenül összeütközéseket fognak előidézteni.”¹³

A jegyzetekben nemcsak az adott eseményre vonatkozó kommentárokkal találkozunk, kimerítő leírások mutatják be a forrásokban előforduló személyeket, intézményeket, fejleményeket, fordulatokat. A Pesti Magyar Színház megszervezéséről szólva a szerző mintaszerűen mutatja be az épületet is.¹⁴

A bevezető tanulmánnyal nem zárul le az irodalom- és színháztörténeti háttér tárgyalása, a téma kibontása a jegyzetekben teljesedik ki; s ezzel Szalisznyó Lilla munkája az 1838 és 1848 közötti színháztörténeti korszak fontos kézikönyvévé vált. S hogy ez valóban így van, azt a mellékletek is bizonyítják. Megtaláljuk a kötet végén, hogy kik dolgoztak 1837-ben a Pesti Magyar Színházban, majd 1847–1848-ban a Nemzeti Színházban; megismerhetjük a belső színházi bíróság ülésein hivatkozott színházi törvénykönyvek paragrafusait. S ami még ennél is lényegesebb: Szalisznyó Lilla bemutatja a magyarító jegyzetekben hivatkozott színháztörténeti forrásokat. A belső színházi törvényköny-

⁹ Uo., 47.

¹⁰ Uo., 130.

¹¹ Uo., 136–137.

¹² Uo., 137–138.

¹³ Uo., 102.

¹⁴ Uo., 261–262.

vet, a drámabíró ítéleteket, a Nemzeti Színház műsorösszeállítását (Hajdú László kefelevonatban maradt művét), a Nemzeti színlapgyűjteményét, az intézmény pénzszedő naplóját, pénztári főkönyvét, Pest–Pilis–Solt Vármegye Színészeti Választmányának iratait, a színdarabok szerinti bevételi naplót, a zsebkönyveket, a törvényszéki jegyzőkönyveket. Nemcsak útmutatóként szolgál a mindössze néhány oldalból álló szakasz. A szerző

mintha arra ösztönözné az érdeklődőket, maguk is vegyék kézbe és tanulmányozzák a magyar nyelvű színjátszás hőskorának emlékeit, abban a reményben, hogy újabb rész tanulmányok születnek a reformkor színházi életéről. Mert ugyan a Nemzeti Színházról számos publikáció megjelent, Szalisznyó Lilla tanulmányával és szövegkiadásával bizonyította, hogy érdemes újra meg újra átolvasni a fennmaradt forrásokat.

A rekonstrukcióhoz alkotó fantázia kell

CSELLE GABRIELLA

CSISZÁR Mirella és GAJDÓ Tamás, szerk. *Színháztörténet nagytóval: Források a magyar színháztörténetének tanulmányozásához, 1920–1949.* Budapest: PIM–OSZMI, 2018. 591.

A *Színháztörténet nagytóval* című kötet, melyet Csiszár Mirella és Gajdó Tamás szerkesztett, *Források a magyar színháztörténetének tanulmányozásához 1920–1949* alcímmel jelent meg 2018-ban a Petőfi Irodalmi Múzeum és az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet gondozásában.¹ A kiadvány tematikus fejezetekben mutatja be a tárgyalt színháztörténeti jelentőségű dokumentumokat. Ezek a fejezetek fókuszpontokat határoznak meg, így a dokumentumok nem csupán önmagukban válnak értelmezhetővé, de a szerkesztési koncepciónak köszönhetően egymásnak is kontextust teremtenek. Erre szolgálnak az egyes egységek bevezetői

¹ Jelen recenzió címe a tárgyalt kötet mottójának részlete, mely idézet 1928-ból, Pukánszky Kádár Jolántól származik: „a színháztörténet művelőjének úgy kell rekonstruálnia a tovatűnt előadásokat, mint az archeológusnak romokból a hajdan pompázó épületet, vagy az őslénytantal foglalkozónak egy csontból az egész kihalt állatfajt. Ez a rekonstrukció a filológia segítségével történik, speciális színháztörténeti filológiát értve alatta. A színháztörténeti filológia művelője felhasznál minden emléket, amely ezt a rekonstrukciót teljesebbé teheti. [...] De magához a rekonstrukcióhoz nem elég a források tömege; ehhez alkotó fantázia kell.” PUKÁNSZKY KÁDÁR Jolán, „A színháztörténet tudományos rendszerének kialakulása és a magyar színháztörténet története”, *Budapesti Szemle* 608. sz. (1928): 139.

is, melyek általánosabban a színháztörténetről, konkrétan pedig az adott dokumentumok keletkezési, illetve történeti/történelmi körülményeiről szólnak.

A kötet első fejezete a *Színház és társadalom* címet viseli, mely interjúkból, naplórészletekből áll össze. Ezek azok a műfajok, melyekkel a hétköznapiak során a legtöbbet találkozhat az az olvasó, aki nem kutatóként közelít a színháztörténet felé, szemben például a hivatalos dokumentumokkal vagy szerződésekkel. Gábor Miklós, Gobbi Hilda, Jászai Mari és Blaha Lujza naplói mind olyan nyomtatásban megjelent művek, melyek színháztörténeti jelentőségűek, de szépirodalomként is értelmezhetőek, így a laikusok számára is elérhetőbbé teszik ezt a színháztörténeti kiadványt. Általuk a kötet az ismerőség érzetét kelti, és csak a fejezet második felében közöl egy olyan dokumentumot, melynek értelmezéséhez elengedhetetlenül válik a szerkesztők által biztosított lábjegyzet-apparátus. Ez Csontos Gyula háztartáskönyve, mely eredeti, vázlatos formájában kerül az olvasó elé. Csak a lábjegyzetek fedik fel a törzsszövegben szereplő nevek, helyek, előadások és dátumok jelentőségét.

A *Politika és színház* című fejezet első nagyobb egysége Hevesi Sándornak, a Nemzeti Színház igazgatójának leváltását tematizálja. Hevesi memorandumának lezárásában az olvasható, hogy „a Nemzeti Színház igazgatója az ország legrágalmazottabb embere.”² Ügye nem csupán történetileg releváns, de az utóbbi tizenöt év és napjaink színházi közéletének szempontjából is tanulságos párhuzam.

² CSISZÁR Mirella és GAJDÓ Tamás, szerk., *Színháztörténet nagytóval* (Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum–Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2018), 127.

zamokkal szolgálhat. A kötet több szemzőből ismerteti a leváltás körülményeit. Bevezetőként összegző áttekintést kínál kronológiai kiegészítéssel, mely politikai – elsősorban kultúrpolitikai – kivonatot ad a szóban forgó korszakról. Csak ezek után szólaltatja meg Hevesit egy levél formájában, majd a jobboldali radikalizmusáról ismert képviselő, Turchányi Egon beszédét közli, mely az Országgyűlés képviselőházának ülésén hangzott el. Turchányi beszédében számtalan vádat emel Hevesi ellen, de ezekhez a kötet szerkesztői nem fűznek megjegyzéseket, ehelyett visszaadják a szót Hevesinek. Ez is azt mutatja, hogy az objektivitásra való törekvés az egyik legnagyobb erénye e munkának. Csiszár és Gajdó a befogadó elé tárja a dokumentumokat, melyekhez kapaszkodókat nyújtanak, hogy segítsék az értelmezést, de véleményt csupán a források válogatásával nyilvánítanak: azzal, hogy mit tárnak elénk. A lábjegyzetekben mégis tetten érhetjük, ahogyan az objektivitásba szubjektivitás szálazódik. A pontatlanságok, tévedések pontosítása és helyesbítése az, melyből az olvasó a szerkesztők álláspontjára következtethet. Ez legfeltűnőbbben Koroda Pál levélnek lábjegyzetapparátusában figyelhető meg, ahol már az első lábjegyzet is határozott nézőpontot ad a levél egészének olvasatához:

„Érthetetlen, hogy miért kértek véleményt a hetvennégy éves, félbetört pályájú írótól. Koroda feljegyzése valótlanságok sorát tartalmazza. Tárgyi tévedéseit ki lehet javítani – torz irodalom- és társadalomszemlélete pedig hűen tükrözi annak a rétegnek a gondolkodását, mely Hevesi Sándor eltávolításához mindenáron ragaszkodott.”³

A fejezet következő nagy témája Harsányi Zsolt belépése a Vígszínház igazgatóbizottságába. Ez a rész a zsidótörvény és a kultúrpolitika összefüggéseire világít rá élesebben

– mely összefüggések már Hevesi ügyében is felmerültek. Bár a levelezés Roboz Imre és Harsányi Zsolt⁴ között nem maradt fenn teljes egészében, a bemutatott levelekből, melyek nagy része Roboztól származik,⁵ rekonstruálható Harsányi válaszleveleinek tartalma és hangvétele is.⁶ Ezeket követi a fejezet utolsó nagy témája, Fedák Sári politikai meggyőződése, valamint az ezzel kapcsolatos kultúrpolitikai szerepvállalása és ennek következményei.

A *Politika és színház* című egységet az *Intézménytörténet* követi, melynek bevezető összefoglalójában a szerkesztők állást foglalnak e fejezet színháztörténeti jelentősége mellett:

„A magyar színházművészet 1920-tól 1949-ig tartó korszakát a jelentős színházak történetével lehet a legszemléletesebben bemutatni. A repertoár, a színház társulatának összetétele, igazgatójának személye nemcsak az irodalmi, társadalmi, közéleti és politikai viszonyokat jellemzi, arra is utal, milyen volt a közönség ízlése, melyik társadalmi réteg járt színházba, az ország

⁴ Roboz és Harsányi a Vígszínház egymást követő két igazgatója, akiknek működésére nagy hatást gyakorolt a kor kultúrpolitikája. A színház irányításában betöltött szerepükről, ennek mértékéről az adott fejezet ad bővebb kifejtést.

⁵ A kötetben szereplő dokumentumok közül huszonnyolc levél és két távirat származik Roboz Imrétől, és csupán négy levél Harsányi Zsolttól.

⁶ Lásd pl. „Kedves Zsoltom, megkaptam tegnapi leveledet, és igazán hálás vagyok azért a meleg, baráti hangért, ami belőle kiárad. Jólásodnak igaza van, és számunkra nincs más tennivaló, mint lavírozni és ellentállni, amíg lehet, abban a reményben, hogy átmentjük a dolgot, jobb időkre.” CSISZÁR ÉS GAJDÓ, szerk. *Színháztörténet...*, 191.

³ Uo., 133, 1. l.j.

jelentős történelmi fordulópontjait milyen színházi bemutatók kísérték.”⁷

A fejezet érdekessége, hogy első témája Hevesi Sándor igazgatói programja a Nemzeti Színház élére kerülésekor azé a Hevesié, akinek leváltása körülményeire a kötet már negyvenhét oldalt szentelt az előző részben. A kiadvány egészének felépítéséről elmondható, hogy a fejezeteken belül időrendet követ, de szinte minden fejezet visszaugrik néhány évtizedet az előző befejezéséhez képest, így sok esetben az olvasó már birtokában van olyan információknak, melyek segíthetnek az épp tárgyalt események megértésben, illetve azokat több oldalról világíthatják meg. Hevesi programját a Nemzeti második világháború alatti helyzetének, továbbá a későbbi igazgató, Németh Antal egyes intézkedéseinek és rendezéseinek ismertetése követi. Ezekről a rendezésekről és vendégjátékokról a kötet kritikákat és beszámolókat tesz közzé a színészként, rendezőként és festőként is alkotó Abonyi Tivartól, így a kritikus nézőpontjából vizsgálhatjuk meg őket. Ezt követően Incze Antal két felszólalását olvashatjuk, melyek az országgyűlési képviselőház ülésin hangzottak el. Ezek a műsorpolitikát és a művészek politikai, ideológiai nézeteit tárgyaló szövegek. Több alkalommal szó esik bennük a Madách Színházról is. (Noha a főszövegben nem jelenik meg név szerint, a szerkesztők a lábjegyzetekben egyértelműsítik a vonatkozó szöveghelyeket.) A Madách megnyitását körüljáró, Gajdó Tamás által Károlyi Istvánnal készített interjú a kötet következő dokumentuma. Az *Intézménytörténet* című fejezet utolsó szövege pedig már 1945-ös eseményeket jelenít meg: a szovjet fennhatóság alá került Budapesten megalakuló öttagú⁸ színművészeti bizottsághoz kötődik. Ez a dokumentum a színházi élet átszervezésére

tesz javaslatokat mind adminisztratív, mind művészi kérdések tekintetében. A lábjegyzeteknek köszönhetően pontos képet kaphatunk arról, hogy milyen elképzelésekhez milyen megvalósulási formák társultak.

Az *Intézménytörténet* fejezettől kezdve a kötet egyre tágabb képet ad a magyar színháztörténet intézményeiről és eseményeiről. Budapestről – elsősorban a Nemzeti Színházról – kiindulva tágítja a perspektívát először a vidék, majd az utódállamok magyar nyelvű színháztörténetének történetével. A *vidéki színháztörténet a két világháború között* című fejezetben színházépületek és színházi ruhatárak bérleti szerződéseivel találkozunk először, majd a vidéki színháztörténet fejlesztésére szánt jutalomdíjak odaítéléséről szóló levelezést olvashatjuk. A fejezet zárásaként a pécsi Nemzeti Színházról szóló hosszabb interjú kap helyet, melyet Gajdó Tamás készített Székely Györggyel.

A *Színházi törekvések az utódállamok területén* című fejezet Janovics Jenő 1919-es naplóbejegyzéseivel indul, melyekből képet kaphatunk a kolozsvári magyar nyelvű színháztörténet elnémitéséről. Ezek az írások nem csupán egy színházigazgató szubjektív emlékei, de tartalmazznak olyan hivatalos-, illetve színháztörténeti jelentőségű dokumentumokat is, melyek máshol nem hozzáférhetőek. Az ezt követő egység Faragó Ödön működését kíséri végig, s egy hosszabb bevezetővel kezdődik, mely indokolt is, hiszen a határon túli magyar színháztörténet alig kerül a magyar színháztörténeti összegzések fókuszába. A bevezető megfelelően részletes képet nyújt ahhoz, hogy az azt követő dokumentumokat kontextusba helyezze, továbbá a források és a kimerítő lábjegyzetapparátus értelmezéséhez is fókuszot ad a befogadó számára. A bevezető ígéretéhez híven számos korabeli kritika szemelvénye járul hozzá Faragó jegyzetes játékkönyvének értő olvasásához.

A következő, hatodik fejezet *A színházak adminisztrációja* címet viseli. A kötet ebben két olyan hivatalos dokumentumot közöl el-

⁷ Uo., 225.

⁸ Both Béla, Gobbi Hilda, Major Tamás, Oláh Gusztáv, Várkonyi Zoltán.

sóként változtatás és lábjegyzetek nélkül, melyek húsz év eltéréssel tartalmazzák a színházakra vonatkozó törvényeket, illetve fegyelmi szabályokat. Külön említést érdemel, hogy ezek a szövegek teljes terjedelmükben olvashatóak a kötetben, így a szabályokban bekövetkezett bővítések, változtatások követhetővé, visszakereshetővé válnak.⁹ A két dokumentumot összevetve képet kaphatunk olyan módosításokról, melyek a büntetések mértékét, az előadások bemutatása előtt kö-

⁹ Lásd pl. „52. § Az, aki pályatársát a színház helyiségében szóval megbántja, aki a társulat valamely nőtagját tréfával, célzással, elménckedéssel, kétértelmű szavakkal vagy illetlen viselkedéssel megsérti, a nőtag, ha a női szeméremről és illemről megfélekedezik 20–50%-ig, súlyosabb becsületsértés esetén negyedhavitól egész havi fizetésének elvesztésére büntetendő. Aki a tagtársát tettelesen bántalmazza, egész havi fizetését veszti, sőt, a bíróság által elbocsátásra is ítéltető.” CSISZÁR és GAJDÓ, szerk. *Színháztörténet...*, 409.

„52. § Az, aki pályatársát a színház helyiségében szóval megbántja; aki a társulat valamely nőtagját *trágár* tréfával, célzással, elménckedéssel, kétértelmű szavakkal vagy illetlen viselkedéssel megsérti; az a nőtag, ha a női szeméremről és illemről megfélekedezik: 2–12%, súlyosabb becsületsértés esetén negyedhavitól egész havi fizetésének elvesztésére büntetendő. Aki tagtársát tettelesen bántalmazza, *félhavi* fizetését veszti, sőt, a bíróság által elbocsátásra is ítéltető. Az 52. §-ban felsorolt vétségek esetén kívánatos, hogy a bíróság elnöke feleket kibékülésre, megbocsátásra hívja fel. Amennyiben a sértő azok jelenlétében, akik előtt a sértést elkövette, megfelelő elégtételt ad, és ezt a sértett teljes mértékben elfogadja, az eljárás megszüntetendő. Nem szüntethető meg az eljárás, ha a sértés a közönség tudomására jutott, és általános megbotránkozást okozott.” Uo., 432. [A dőlt betűvel szedett, saját kiemelés itt a bekövetkezett változtatásokat jelöli.]

telezően tartandó próbák számát, a feladatok pontos leírását, valamint a színházi terminológiát érintik.¹⁰ A szabályzatokat szerződések, ajánlatok és megállapodások követik. Minden dokumentum után rövid összegzés hívja fel az olvasó figyelmét a szerződésben foglalt információk közül a legrelevánsabbakra.¹¹

A kötet utolsó előtti fejezete a *Műsorpolitika, dramaturgia* címet viseli. Az elsősorban a Nemzeti és a Vígszínházat előtérbe helyező bevezetőt követően egy Új Színház-i bemutató kerül elsőként középpontba, majd a Belvárosi Színház Barátainak Egyesülete nevű közönség-szervezet zártkörű előadások megtartására irányuló rövid életű próbálkozása. Ezek után tér vissza a fejezet részben a Nemzeti, de elsősorban a Vígszínház műsorához: erdélyi szerzők drámáinak színreviteléről, illetve ezek sorozatának nem megvalósult tervéről esik szó. Ez utóbbi témakör a következő fejezetben is helyet kap. Az erdélyi ciklus kérdésének több szöveghelyen való előfordulását mindkét fejezet bevezetője jelzi, így hívja fel a kötet a figyelmet az egyes egységek közötti tematikai kapcsolódásra, és vezeti, segíti az olvasót a dokumentumok közötti összefüggések értelmezésében.

A nyolcadik és egyben utolsó fejezet a *Színházi műhelymunka* címet viseli. Már a bevezető első mondataival figyelmezteti a befogadót a fejezet vállalásának nehézségeire. Itt három nagyobb témakört ölel fel a kö-

¹⁰ Lásd pl. A „részletes próba” kifejezést felváltja a „részpróba”. Uo., 413, 437.

¹¹ „A szerződés nem csak azért érdemel figyelmet, mert rögzíti azt az összeget, melyből – ha egyáltalán hozzájutott – Molnár Arankának fenn kellett tartania magát. Sokkal fontosabbak azok a részletek, melyek a munkakörülményekre – próbák és előadások rendje, szabadság, utazás – utalnak. A szerződés rögzíti azokat a színjátéktípusokat, melyekben a színésznek fel kellett lépnie, azaz azokat a műfajokat, melyeket a társulat előadott [...]” Uo., 455.

tet: Fedák Sári szereplését a Magyar Színházban Móricz Zsigmond *Szépasszony kocsisa* című színművében, ennek körülményeit és Fedák álláspontját a színrevittel kapcsolatban; Bulla Elma pályakezdését; valamint a Vígszínház erdélyi ciklusából egyedül megvalósuló Kós Károly-darab színrevitelének körülményeit. Ez utóbbi nemcsak ezzel a konkrét előadással kapcsolatban nyújt információkat, de a színházak egymás közötti jelmez- és díszletkölcsonzési szokására is ráirányítja a figyelmet. Ezek a levelek bepillantást engednek a budapesti színházak kapcsolatrendszerébe, mind a kölcsönzések, mind a darablekötések kapcsán.

A közel hatszáz oldalas kötet lábjegyzeteiről az adott fejezetek bemutatásánál is szó esett, szükséges azonban külön is említést tenni magáról a lábjegyzetapparátusról, hiszen a kötetnek ez nemcsak szerves részét képezi, de a jegyzetek önmagukon belül, a törzsdokumentumoktól függetlenül is hálószerűen kapcsolódnak, visszamutatnak egymásra. Bizonyos esetekben a lábjegyzetapparátusban felfedezhetők javítandó vagy nem feltétlenül konzekvens megoldások. Ilyen például a ma már ritkán használt kifejezések, idegen eredetű szavak lábjegyzetelése. Például a *dubiózus* szó a szerkesztők szemében magyarázatra szorul, a *doyen* vagy a *tantième* szó azonban nem. Ez utóbbi esetében tartom valóban problémásnak a magyarázat hiányát, hiszen a *tantième*-ekről, azaz „az előadás bevételéből a szerzőnek fizetett jogdíjakról”¹² az ezt követő oldalak számos alkalommal beszélnek. A kötet lábjegyzetelése az idegen nyelvű megszólalások tekintetében sem mindenütt egységes, hiszen míg bizonyos pontokon lefordítja a befogadó számára az adott megszólalást, addig ez helyenként elmarad.¹³ Olykor a lábjegyzetelés

logikája is magyarázatra szorulna. A dokumentumokban felső indexben megjelenő számok például nem különülnek el egyértelműen a lábjegyzetek ugyanott elhelyezett sorszámaitól. Ez elsősorban Csontos Gyula háztartáskönyvének jegyzetelésére vonatkozik,¹⁴ de Faragó Ödön játékkönyvének esetében is előfordul, és egyik helyen sem kapunk arra vonatkozó utalást a szerkesztőktől, hogy ezek a számok a megjelölt szavak (előadások) esetében pontosan mire vonatkoznak.

Ezek a lábjegyzeteléssel kapcsolatos következtetések mulasztásként értékelhetők, hiszen a kötet az összes név, fogalom és esemény vonatkozásában igyekszik megadni minden kapaszkodót a befogadó számára, hogy a dokumentumokat kiegészítve segítse a megértést. A kiadvány törekszik arra – és törekvésében szinte maradéktalanul sikeres –, hogy önmagában elégséges legyen az adott dokumentumok értelmezéséhez. A lábjegyzetek például számos információt tartalmaznak a dokumentumokban szereplő személyek életrajzával kapcsolatban is. A művészek esetében évszámokkal kiegészítve tüntetik fel játszóhelyeiket – legyen szó városról vagy azon belül konkrét intézményről –, amivel megkönnyíthetik a jövőbeli intézménytörténeti vagy lokális jellegű kutatásokat. A kötet egy 1307 nevet tartalmazó névmutatóval zárul, mely nemcsak a tárgyalt korszak művészeit, de a politika színterén szerepet vállaló személyeket is sorba veszi. Ezáltal a kötet nem csupán dokumentumok gyűjteménye lesz, hanem tematikusan összerendezett, alaposan jegyzetelt, személyenként is kereshető színháztörténeti munkává válik.

¹² BAKOS Ferenc, szerk., *Idegen szavak és kifejezések szótára* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989), 835.

¹³ Pl. „a következőt mondta: Hier spricht Sári Fedák. Wer dort? Sandschaft. Ich bitte um

Gottes willen was ist mit mein Führer passiert? Ledt er? Szórol szóra ezt mondta.” CSISZÁR és GAJDÓ, szerk. *Színháztörténet...*, 216.
¹⁴ Pl. „Fehér Lili⁵⁶ / 96.⁷⁰” Míg az első alkalommal használt felsőindexbeli szám egy lábjegyzethez tartozik, addig a másik a törzsszöveg része. Uo., 69.

Több, mint portrészorozat

JÁMBOR JÓZSEF

DOMA Petra. *Az idegen vonzásában: Sada-yakko, Matsui Sumako és Hanako: színésznők az interkulturális színház kontextusában.* Pécs: Kronosz Könyvkiadó, 2022. 328.

„Ars longa, vita brevis” – felvetődik egy kérdés, és néha csak harminc év múlva érkezik rá válasz. Így jártam én is Doma Petra *Az idegen vonzásában* című kötetével.

A könyv Japánnak az 1868 utáni nyugati nyitását követő időszakot (az ún. Meiji-korszakot) vizsgálja abból a szempontból, hogy milyen alapvető változásokon ment keresztül a japán színház, és a tradicionális formák művelői közül miként fordultak sokan a nyugati szemléletű színjátszás felé. Mindezt három korabeli színésznő pályarajzán keresztül teszi, akik közül ketten Amerikában, Európában, sőt Magyarországon is megfordultak, társulatuk tagjaként személyesen is reprezentálták a japán színházművészet legújabb törekvéseit, melyet a közönség ennek ellenére alapvetően tradicionális formaként apreciált.

Harminc évvel ezelőtt, a Színház- és Film-művészeti Főiskola hallgatójaként egyéb irányú kutatásaim közben (Tadashi Suzuki, világhírű színházi alkotó pályáját tanulmányoztam) találkoztam Takahashi Yasunari egy cikkével, melyben szót ejtett erről a korszakról is:

„A modern japán színházról azt mondhatjuk – legalábbis hozzávetőlegesen –, hogy 1901-ben kezdődött, amikor Tokióban először adtak elő nyugati darabot, Shakespeare *Julius Caesarját*. [...] [de] azt is mondhatjuk, hogy az egész 1885-ben kezdődött, amikor *A velencei kalmár* adaptált változatát kabuki-stílusban adták elő. [...] [Ám] a modern,

nyugat-orientált színház Japánban valójában az *Othello* és a *Hamlet* 1903-as, az egyik *shinpa* társulat által bemutatott előadásával kezdődött [...]”¹

A cikk ezek után már kizárólag a modern japán színház következő korszakát, az ún. *shingeki* tárgyalja, „amely a szó szoros értelmében elindította és kifejlesztette [...] a különleges, nyugat-orientált modern színházat”. Ez a pár mondat akkoriban felkeltette az érdeklődésemet, de mivel akkori témám nem indokolta e korszak tüzesebb vizsgálatát, nem kutattam tovább. Később, doktori disszertációm² írása közben – ahol a téma megkívánta a *shingeki* második világháború utáni korszakának alapos vizsgálatát – sem jutott rá hely és idő, hogy kellően elmélyüljek e korai folyamatok tanulmányozásában.

Doma Petra munkáját kezembe véve viszont nagy örömmel konstatáltam, hogy e könyv tárgya épp ez az időszak, ennek történetét, tendenciáit bontja ki részletesen, gazdagon. Bár úgy tűnik, elsősorban a korszak három meghatározó színésznőjének pályájára koncentrálni, a mű főszereplője mégiscsak az a kor és az az interkulturális folyamat, melynek során egy addig évszázados tradíciókat ápoló színházművészet egy tőle alapvetően idegen szemléletet igyekszik a magáévá tenni. Persze mindez része volt annak a katak-

¹ Takahashi YASUNARI, „Suzuki’s Work In the Context of Japanese Theatre”, in Tadashi SUZUKI és Takahashi YASUNARI, *SCOT Suzuki Company of Toga* ([a társulat magánkiadványa a Toga Fesztivál 10. évfordulójára], 1992), 20. Saját fordítás: J. J.

² JÁMBOR József, *Misima Jukio [sic!] színháza elméletben és gyakorlatban* (Budapest: SZFE Doktori Iskola, 2012).

lizmaszerű kulturális változásnak, a Meiji-császár által meghirdetett, fentebb említett nyugatosodási programnak, melynek keretében még olyan extrém elképzelések is megfogalmazódtak az ország vezetői részéről, hogy magát a japán nyelvet is le kellene cserélni az angolra (más vezetők szerint a németre).

A három színésznő: Sadayakko, Sumako és Hanako erősen eltérő pályát futottak be, ami azzal a haszonnal jár, hogy karrierjüket vizsgálva több oldalról is megközelíthetjük a színház átalakulásának akkori tendenciáit, mind japán, mind nemzetközi aspektusból.

A gésából lett színésznő, Sadayakko például mind a hazai, mind a külföldi (észak-amerikai, európai) színpadokon hatalmas sikert aratott, és bár nem ő volt az első nő, aki az újabb kori japán színház deszkáira lépett, mégis őt tekintették az első igazi japán színésznőnek, otthon és a szigetországon kívül egyaránt. Férje, a sikeres *sinpa*-színész és rendező, színházigazgató Kawakami Otojirō formált belőle színésznőt, Sadayakkónak saját bevallása szerint eredetileg esze ágában sem volt színpadra lépni. Férje korai halála után azonban már maga alakította karrierjét, és létrehozta Japán első színésznő-képző intézetét.

Matsui Sumako ezzel szemben soha nem járt külföldön, nem volt gésa-előélete, alkata is szabálytalan, nem a japán nőktől megszokott és elvárt habitusú, annál jóval robusztusabb volt, mégis – vagy éppen ezért – kivételes színpadi hitelességgel volt képes nyugati nőalakokat ábrázolni. Egyik legnagyobb alakítása Ibsen *Nórájának* címszerepe volt. Ő már tudatosan célozta meg a színésznői pályát, színiiskolát végzett és professzionális színésznőként határozta meg önmagát. Szenvedélyes kapcsolatba keveredett tanárával, Shimamura Hōgetsuval, aki nemcsak szerelmi partnere, de állandó rendezője is volt, csak az ő instrukciói alapján tudta megformálni szerepeit, ám a férfi itt is korán meghalt, mint Sadayakko esetében, csak éppen Hōgetsu halála után Sumako öngyilkos lett.

Hanako pályája mindkettőjükétől különbözött. Gyermekszínészként ugyan még fellépett Japánban, de sikereit alapvetően külföldön érte el, hazatérése után többé már nem állt színpadra. Ő is gésaként kezdte, mint Sadayakko, de tudatosan építette karrierjét, mint Sumako, viszont nem egy férj támogatta ebben, hanem Loie Fuller amerikai táncosnő, aki Kawakami és Sadayakko társulatának fellépéseit is szervezte Európában. Egy utazó társulat tagjaként fedezte fel a mellékszerepet játszó Hanakót, és úgy döntött, sztárt farag belőle, mely elhatározását siker koronázta. Hanako világszintű ismertségét segítette az is, hogy a híres francia szobrász Rodin, kisplasztikát készített róla a *Halál arca* címmel, erről az együttműködésről pedig a híres japán író, Mori Ōgai írt novellát.

A halál színpadi ábrázolása mindhárom színésznő kiemelkedő „attrakciója” volt, olyasmi, amit méltatóik mindig első helyen emeltek ki alakításaikban, s ami – különösen Sadayakko és Hanako esetében – nyilvánvalóan a tradicionális japán színház, főképp a *kabuki* hatását jelzi. Ám a nyugati közönség ezt a formalista emlékeken alapuló színészi teljesítményt a naturalista-realista színjátszás csúcsteljesítményeként értékelte, olyasminek, amiben azt gondolták, a japán színház egyedülálló és amit nyugati színésznőknek képtelenség követni.

Egyértelműen érzékelhető ebben a recepcióban (is) az a kulturális disszonancia, amely abból a szituációból fakadt, hogy egyik kultúra sem ismerte egymást elég alaposan ahhoz, hogy közel hiteles képet alkosson a másikról. A valós tartalmak közé képzetes elemek keveredtek, és a japánok vélekedései a nyugati kultúráról, illetve az európaiak és az amerikaiak által a Japánról gondoltak meglehetősen eltértek a valóságtól. Két, egymás számára eladdig ismeretlen kultúra interakciója mindig hosszú, bonyolult, ellentmondásos folyamat. Telve temérdek félreértéssel, félreértelmezéssel, pontatlansággal, illetve az ebből fakadó fals követke-

tetésekkel, melyek saját értelmezési rutinoknak a másokra való merev alkalmazásából fakadnak, a rosszul értelmezett nemzeti büszkeség, kulturális identitás alá-fölé rendelő aspektusairól nem is beszélve.

Doma Petra munkája azért is kivételes, mert több megközelítésből – mikroszinten és magasabb lépték szerint is – elvégzi az ismereteknek azt a „finomhangolását”, amely a téma iránt érdeklődő olvasók – szakemberek és laikusok – számára alapvető fontosságú ahhoz, hogy valós, hiteles képet alkothassanak a korszak történéseiről, folyamatairól.

Kifejezetten öröndetes például a *shinpa* kifejezés tartalmi tisztázása, mert ugyan a szakirodalomban sokszor találkozni vele, de többnyire homályos definíciók alapján, melyek szerint ez az „új iskola” átmeneti formát képez a *kabuki*, mint „régí iskola” (*kyūha*) és a modern, nyugati stílusú japán színházi színjátás – a fentebb már említett *shingeki* – között, ahol egyaránt szerepeltek színésznők, és női szerepet játszó férfiak, ún. *onnagaták*, és a *shingeki* idején már egyfajta avított, nosztalgikus és szentimentális hangulatot társítottak hozzá. Ez azonban nagyon felületes megközelítés. Doma Petra alaposan körbejárja és pontosan leírja ezt a formát, amely alapvetően a *kabukiból* indul ki, formai megoldásait tekintve nem sokat változtat azon, de a női szereplők 1629-es betiltását 1877-ben eltörlő rendelet után az addig csak zártkörű, udvari előkelőségek előtt színpadra engedhető, *okyōgenshik*nek nevezett női fellépőket immáron nyilvános előadásokon is szerepelteti *onna yakushaként*, női színészekként. Alkalmazza a nyugati megoldásokat (a nézőtér elsötétítése, a darabok társadalmi, politikai hangoltsága stb. terén), de bizonyos színpadi szituációkban még mindig *onnagaták*at alkalmaz, hogy egyes, csak a *kabukira* jellemző színpadi megoldásokat, például a pillanat kimerevítését jelentő ún. *miét* megfelelően tudjanak előadni.

Doma Petra kiemeli a fentebb már említett Kawakami Otojirōnak – Sadayakko fér-

jének – a szerepét, aki nyugati tanulmányútja után megreformálja a stílust, újabb színpadtechnikai újításokkal és a hagyományos, formalista *katák* (mozdulatsémák) helyett az érzelmek átélését célzó játékmóddal. Ezen kívül társulatának nyugati (Észak-Amerikát és Európát érintő) turnéja alatt komoly engedményeket tesz az ottani nézői ízlésnek, rövidítve a jelenetek számát, kihúzza a hosszú párbeszédet, látványos táncos és harcos betéteket iktatva a produkcióba. Kawakami saját tevékenységét egyébként egy nyelvi is izgalmasan leképezett elképzelésben foglalta össze: ő úgy mond, „ki akarta egyenesíteni” a *kabukit*, mely szóképet csak akkor érthetjük, ha ismerjük a japán ’kabuku’ ige jelentését, amely nem más, mint „elhajlani”. A *kabuki* ugyanis, amelyet egy Okuni nevezetű táncosnő (egyes feltételezések szerint egykori papnő) hozott létre, kialakulása idején – legalábbis a regnáló hatalom számára – egy morálisan igencsak megkérdőjelezhető, a társadalmi normáktól erősen eltérő, afféle „félvilági” műfajnak számított. Kawakami a maga által „kiegyenesített” műfajt *seigekinek* „egyenes” vagy „igaz színháznak” nevezte el, és általában a logocentrikus-realista nyugati stílust értette alatta. Ma, amikor a *kabuki* már köztisztviselőben álló műfaj, és néhány kiemelten jeles művelőjét az Élő Nemzeti Kincs megtisztelő címmel illetik, már senki nem emlékszik a műfaj mondén múltjára.

Ez a *shinpá*val kapcsolatos leírás is jól példázza, mennyire szükséges egy adott fogalom helyes értelmezéséhez a pontos adatokkal teli gazdag kontextus. Doma Petra könyvének éppen ez az egyik vitathatatlan erénye: hogy annyi oldalról közelíti meg témáját, amennyiről csak lehetséges, így minimális esélyt sem ad bárminemű félreértelmezésnek az eddig a hazai szakirodalomban csak felületesen érintett tartalmakkal kapcsolatban sem.

Másik erénye, hogy a könyvet eleve a „Fogalmi keretek, meghatározások” című fejezettel indítja, melyben tisztázza a *kultúra*-

kat átszelő, az interkulturális, a posztkolonialis, a multikulturális, a transzkulturális, valamint az intra- és az extrakulturális fogalmait. Szükség van erre a metodikai munícióna a japán színház e bonyolult korszakának megértéséhez, hiszen mint láthattuk, a Nyugat felé forduló japán színház teljesítményeit a megcélzott külföldi közönség igen sokszor autentikusan tradicionálisnak fogta fel, s közben maguk a japán alkotók is különböző hiedelmeket hordoztak magukban a nyugati naturalista-realista játéktípust illetően, de korábbi, a klasszikus japán színházi formákból megőrzött beidegződéseiket sem tudták teljes mértékben felülírni. Doma Petra ezt a speciális – amúgy minden interkulturális szituációban jelentkező – állapotot elemzi és magyarázza a *látens* és a *manifeszt interkulturális színház* fogalmainak bevezetésén keresztül:

„[...] olyan előadások, melyeket ma interkulturálisnak nevezünk, valójában a befogadói oldalon autentikusnak tünnek. Ennek oka, hogy a két vagy több kultúra egymáshoz mérten nagyon különböző arányban épült be az előadásokba. A domináns mellett a többi kultúra elemei csak »támogató« funkciót tölthetnek be, hogy ismerőssé tegyék a produkciót a közönség számára, és segítsék az értelmezést. Ma viszont, az interkulturális színház fogalmának kialakulása és elterjedése után vélhetőleg ezek az előadások is ebbe a kategóriába sorolhatók, hiszen egy markánsan eltérő színházi kultúra elemeit illesztették saját, több esetben évszázadokkal korábban kiforrott színjátéktípusukba, amely önmagában nem volt ismerős, így értelmezhető sem az adott befogadók számára. Ezek az előadások így a *látens interkulturális színház* kategóriába kerülnek. Ez a meghatározás a befogadó műveltségére és előzetes ismeretére [...] épít, hiszen a kor nézői – hiába láttak »interkulturá-

lis« előadást – még a saját fogalmi kereteik között sem érzékelték ezeket a produkciókat valamiféle »keveréknek«, amelyek két vagy több színházi kultúra találkozásából jöttek volna létre, hanem tradicionálisnak látták őket. S nemcsak a nézők kezelték így ezeket a produkciókat, hanem a kor színházcsinálói is [...].

A *manifeszt interkulturális színház* kategóriájába ezzel szemben azok az előadások kerülnek, melyek [...] »termékeny befogadásra« lelnek, [...] »produktív párbeszédet« képesek létrehozni a kultúrák és így a nézők között is.”³

Az idézetben említett „színházcsinálóról” is esik szó a kötetben, többek között Bertolt Brecht-ről és Antonin Artaud-ról, akik ugyanúgy beleestek a látens interkulturális színház csapdájába. Artaud egy Bali-szigeti társulat előadása láttán, Brecht egy kínai színész produkcióját megtekintve hitte azt, hogy valami autentikusnak, végtelenül eredetinek és hitelesnek lehetett a szemtanúja, holott mindkét produkció ár eleve a nyugati közönség számára készült, ennek megfelelően jelentős átalakításokkal. A két művész azonban saját elképzelései igazolását vélte felfedezni bennük: Artaud a szavak nélküli színházét, Brecht az elidegenítést, tehát a színház újrateatralizálásának lehetséges útjait. Ezeket később, a század második felében – miután kiderült a tévedés – „termékeny félreértésként” aposztrofálta a színháztörténet.⁴

Érdekes megfigyelni, hogy míg a japán színház a beszédközpontú, pszichologizáló színház irányába törekedett, addig Európában épp ellentétesen, az attól való eltávolodás programját tűzték zászlajukra a színház megújítását sürgető színházi alkotók. A má-

³ DOMA Petra, *Az idegen vonzásában: Sadayakko, Matsui Sumako és Hanako: színésznők az interkulturális színház kontextusában* (Pécs: Kronosz Kiadó, 2022), 56–57.

⁴ Uo., 37.

sodik világháború után viszont már a japán színházcsinálók is szabadulni akartak a *shingeki* örökségétől, létrejött a *butō*, a 60-as években megjelent az *angura* (underground), és egyes alkotók *intrakulturális* felfedezéseket téve visszanyúltak saját színházi kultúrájuk tradícióihoz, a *kabuki*hoz, *nó*hoz, *kyōgen*hez stb. Ilyen alkotók például a világhírű Tadashi Suzuki (akinek társulata áprilisban első alkalommal vendégszerepelt Budapesten), vagy Yukio Ninagawa. Mintha a kulturális impulzusok egyfajta hullámmozgást végeznének kelet és nyugat között, mint az óceán habjai a különböző földrészek között. Erre személyes példával is tudok szolgálni.

Közel harminc évvel ezelőtt találkoztam Andrew T. Tsubakival a Kansas University professzorával, aki Japánban született, 17 éves korában kivándorolt Amerikába, ott pedig annak érdekében, hogy minél tökéletesebben elsajátítsa az angol nyelvet, elkezdett színházzal foglalkozni. Eközben szerzett róla tudomást, hogy egykori hazája milyen gazdag és egyedülálló színházi hagyományral bír, ezért visszautazott Japánba, és tanulmányozni kezdte a tradicionális műfajokat, a *nó*, a *kyōgen*, a *kabuki* elméletét és gyakorlatát, majd Amerikába visszatérve egyetemi oktatóként és színházi rendezőként kamatoztatta megszerzett tudását. 1994-ben Debrecenben volt alkalmam dolgozni vele, amikor egy tervezetten interkulturális produkció, a Pinczés István rendezte, klaszikus görög darabokból kompilált szöveggönyvű *A sors gyermekei*⁵ előkészítését végezte, *nó*-járásra, ún. *suriashira*, valamint *kabuki katákra*, *miére* stb. tanítva az előadás szereplőit.

A *sors gyermekei* egy addigra Nyugaton már kialakult trendet igyekezett követni, ugyanis Eugenio Barba, Peter Brook, Ariane Mnouchkine a 20. század második felében

már több, az előbbi fogalmi besorolás szerint *manifeszt interkulturális* előadást hozott létre, egyenlően merítve mind a keleti, mind a nyugati színházi hagyományokból. Úgy tűnik, amint egyre jobban megismerjük az idegen kultúrát, az lassan – legalábbis részben – a sajátunkká válik, újabb utakkal, irányokkal, tartalmakkal bővítve saját színházi kifejezési lehetőségeinket. A minél alaposabb megismeréshez persze elengedhetetlenül szükség van az olyan magas színvonalú elméleti munkákra is, mint a Doma Petrée.

A könyv fontos részét képezi még az a fejezet, mely Sadayakko és Hanako magyarországi vendégszerepléseit tárgyalja a múlt század elején, s melyből kiderül, hogy a hazai publikum és a kritika ugyanolyan zavaros tartalmi és fogalmi ismeretekkel, mítoszokkal és illúziókkal bírt, akárcsak a nyugati közönség. Évekkel később is írtak Sadayakko fellépéséről, figyelemreméltó viszont, hogy már „leleplező” cikkek is születtek róla és Hanakóról, amikor egy Japánban járó magyar kritikus megírta, hogy e két színésznő csak Nyugaton létezik. Később egy Hanakóval készített interjú, melyet második magyarországi vendégjátéka alkalmával adott, rá is erősített erre, hiszen Hanako bevallotta, hogy amit Európában bemutat, az az impresszárió kívánságára történik, és vajmi kevés köze van a japán hagyományos színházhoz. Ebben a cikkben azonban számtalan valós információ is elhangzik Kawakamiról és Sadayakkóról, a *shinparól*, a japáni színházi mozgalmakról stb.

A három színésznő percepciójának története jól láthatóan vetíti elénk a Nyugat felé fordulás evolúcióját mind Japán, mind külföldi aspektusból: Sadayakko még *shinpa*-színésznő, akinek alakításaira tradicionális-ként tekint a kinti közönség, Sumako már *shingeki*-díva, akit otthon ismernek el nyugati szintű színésznőnek a hazai nézők, Hanako viszont már olyan nyugati kreálmányt visz a színpadra, ami a külföldi laikusok előtt is „lebukik”. A fentebb említett kulturális közeledés, mely az ismeretek gyarapodása által vá-

⁵ *A sors gyermekei* – a Labdakida mondakör alapján, Aiszhülosz, Szophoklész és Euripidész műveiből. Rendező: Pinczés István (Debrecen, Csokonai Színház, 1994).

lik egyre hitelesebbé, nem sok idő elteltével komoly fejlődésen ment keresztül.

Két kritikai megjegyzést szeretnék csupán hozzáfűzni a könyvhöz, melyek közül az első és legfontosabb az, hogy a cím keveset árul el arról, ami a könyv igazi erénye: hogy hitelesen és részletesen számol be a Meiji-kor bonyolult színházi folyamatairól, útkereséséről, a Nyugattal történő kulturális interakciók széles spektrumáról. Az *idegen vonzásában* kissé homályos, kissé általános cím, és bár alatta az alcím megemlíti, hogy „az interkulturális színház kontextusában”, mégsem kap elég teret az, hogy valójában miről is szól a könyv. Elviszi kissé a fókuszt a három színésznő név szerinti exponálása is, azt a csalóka érzetet keltve, mintha nem is tudomá-

nyos igényű munkáról lenne szó, hanem valamely könnyedebb (talán kissé bulvár-jellegű) portrészorozatról. Ez a kötet pedig messze több ennél. A könyv formátuma, külalakja méltó a tartalomhoz, ám nagy kár, hogy a fotó illusztrációk felbontása, minősége nem éri el azt a szintet, hogy valóban élvezhető képet kapjunk a korabeli jelenetrészletekről, valamint, hogy a három színésznő arcvonásai felidézhetően appercipiálhatók legyenek.

Ezzel együtt is Doma Petra munkáját kiváló, hézagpótló, fontos műnek tartom, mely újabb hatalmas fehér foltot tüntet el a japán színház terra incognitáján, és jelentős mértékben gazdagítja mind a magyarországi japanológiát, mind a színháztudományt.

A figyelem szubsztanciája – színház, mely nem hagy magunkra

SZÉKELY ROZÁLIA

Visky András monográfiája 2020-ban jelent meg a Károli Gáspár Református Egyetem és a L'Harmattan Kiadó közös, Károli Könyvek sorozatán belül, a *Monográfia* alorozatban, a KRE Rítus, Színház és Irodalom Kutatócsoport kari kutatási pályázatának keretében.¹ A szerző a Kolozsvári Állami Magyar Színház alkalmazott dramaturgja, emellett önálló darbjait számos alkalommal bemutatták Románián kívül Magyarországon és Amerikában is.² Elméleti és gyakorlati munkássága évtizedek óta stabilan elér egy értelmiségi, befogadói és alkotói réteget, kérdésfelvetései a színház egzisztenciális indítékait elemzik. Attitűdjét alapjaiban határozza meg a szakralitás, ettől függetlenül meglátásai, színházzal kapcsolatos gondolatai a gyakorlat szempontjából univerzálisak.

A kötet alcímében megjelenő „theatrum theologicum” kifejezés itt ernyőfogalomként funkcionál, mely magába foglalja azt a dimenziót, ami Visky elméleti szakemberként

és alkotóként is foglalkoztatja.³ A Beckett utáni drámairodalom szakított a színházi előadás „kozmosz karakterével”,⁴ a színház pedig a dráma általi uralommal, a szöveg mindenhatóságával. Visky a „theatrum theologicum” kifejezést arra a színházra használja, mely a drámától eltávolodott ugyan, viszont attól a filozófiától nem, mely a „létezés alapkérdéseire irányítja a figyelmet”.⁵ Részéről ez a könyv egy felvetés, „egy beszélgetés megnyitása”, az utolsó fejezet, a *Dialógus* pedig a remélt folytatás irányának „kijelölése.”⁶ A javasolt párbeszéd pedig a radikálisan kétfelé szakadt színházfelfogásról szól, melyek között Visky szerint nincsen átjárás.

A kötet borítóján egy sötét, csipkeszegélyes kombinéba öltözött, csapzott hajú nő látható, fekete angyalszárnyakkal. Első ránézésre egyszerű, a könyv tartalmának ismeretében mégis talányos kép. A fekete szárny Caravaggio *Amor vincit omnia* című festményét idézi meg. A női alak az alsónemű, a fedetlen bőr miatt csábító, tekintete mégis elmélyült, befelé irá-

¹ Az egyetem és a kiadó ezen együttműködése 2011-ben indult el, a sorozat további négy alorozatát a *Tanulmánykötet; Műfordítás, forrás; Idegen nyelvű sorozat; Jegyzetek* témakörökre tagolódik. Sorozatszerkesztő: Sepsi Enikő. A szerkesztőbizottság tagjai: Boros Gábor, Bozsonyi Károly, Czine Ágnes, Csanády Márton, Fabiny Tibor, Furkó Péter, Homicske Árpád, Horváth Géza, Kendeffy Gábor, Kocsev Miklós, Miskolczi-Bodnár Péter, Mogyorósi András, Pap Ferenc, Sepsi Enikő. Hozzájárás: 2023.05.17, <http://www.kre.hu/portal/index.php/kiadvanyok/karoli-konyvek.html> <https://szinhaztortenet.hu/>.

³ VISKY András, „Előszó”, in VISKY András, *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé*, 11–13 (Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem–L'Harmattan Kiadó 2020), 12–13. A „theatrum theologicum” kifejezés Gemza Melinda *Magánmitológiák: Nagy József és Romeo Castellucci mint képzőművész, színházi alkotó* című a Károli Gáspár Református Egyetemen fellelhető szakdolgozatához köthető. Először Daniel Fesselius teológus 1668-ban kiadott könyvének címében jelent meg.

⁴ Uo., 11.

⁵ Uo., 12.

⁶ Uo., 13.

nyuló figyelemről árulkodik, mely túl van minden testiségen. Hajának ziláltsága, a kékes-szürke, fakózöld színvilág, a fekete ruha és szárny a gyász hangulatát idézi.⁷ Visky *Caravaggio Terminál* című darabjának kilencedik jelenetében a címszereplő mondja ki a *szerelem mindent legyőz* latin kifejezését, majd a szerző e mondást ironikusan megkérdőjelezi a püspök alakjával, akinek meztelenül előadott prédikációjának sikere, azaz, hogy legyőzte a pestist, Caravaggio számára „felér egy istenbizonyítékkal”.⁸ Ehhez a következőkhez kapcsolódik szorosán Pseudo Augustinus pedagógiai célzatú története a *Dialógus* című részben: az arénában a kivégzésre váró pap valóságshízház keretén belül megkereszteli Genéziust, a császárt szórákkozató színészt, aki ezáltal megvilágosodik és újjászületik, továbbá az őket figyelő tömeg is részesül a megtestesülő isteni fényből. Pseudo Augustinus (azaz Visky András) szerint ez a jótékony színpadi siker: valódi téthelyzet, mely megvilágosodáshoz vezet. A kötetben átível az a gondolat, hogy a hízháznak kell betöltenie azt az űrt, mely Isten eltűnése után keletkezett a világban, azon belül is az egyházi intézményekben, így viszatérve azok eredeti rendeltetéséhez:

„a hízházat az ember valóság iránti kételye szülte meg [...]. Így talán érthető, miért áll a hízház olyannyira közel a vallási fenomenonhoz: vajon a vallás nem a valóság iránti, olykor kifejezetten radikális kételyünkből táplálkozik...?!“⁹

⁷ Bíró István fotója a *Caravaggio Terminál* című előadásról (Albert Csilla – háttal, Imre Éva). Kolozsvári Állami Magyar Színház (2014), rendezte: Robert Woodruff.

⁸ VISKY András, „Caravaggio Terminál”, *Alföld* 66, 11. sz. (2015): 9–20, 19.

⁹ VISKY András, „Az eltűnt valóság nyomában: A barakkdramaturgia lehetőségei”, *Visky, Mire való...*, 71–80, 75.

Visky írásaiban élesen elválaszt egymástól két minőséget: a nézőben beteljesedő, jelenidejű, és a valóság látszatát keltő hízházat. Ez a megkülönböztetés nem a „jó” vagy a „rossz” hízházat jelöli: egy szakadékra hívja fel a figyelmet, mely a kétféle indíttatású hízházcsinálást választja el egymástól. Illetve az első tanulmányban felteszi a kérdést:

„Vajon módunkban áll-e egy harmadik kategóriát azonosítani, amelyet a fönt említett poszt-brooki hízház utódjának tekinthetnénk az új fogyasztói szokásokat kiszolgáló hízház és az azonnali valóság hízháza között? Egyáltalán fönntartható-e a művészshízház?“¹⁰

Ezen első tanulmány alapvetően a huszadik századi, jellemzően despotikus *mise en scène*-nek és származékainak kritikája, és a benne említett „azonnali valóság hízháza” nem egyezik azzal a „jelenidejűség”-kategóriával, melyet Visky későbbi írásai jelentős részében kifejt. A Brook–Kantor–Grotowski–Stehler-követőktől kezdve felépít egy részletgazdag kritikát korunk kelet-európai hízházának szinte minden ágáról, a fesztiválokra készült előadásokon keresztül az improvizációs és dokumentarista alternatív hízházakon át, de példákat nem mond, konkrétumokkal nem szolgál, csak általánosít, így hiába gondosan felépített a tanulmány, állításai gyakorlatilag megfoghatatlanok maradnak. A kötet többi szövege viszont rendbe teszi ezt a problémát.

A kötet négy nagy részre tagolódik: *Tanulmányok*, *Esszék*, *Naplók* és *Dialógus*. Ez összesen harminc szöveget jelent: nyolc tanulmányt, tizenhét esszét, két próbanaplót és három fejezetnyi *Dialógust*.

A tanulmányok fókuszában a holokauszt utáni, Visky szerint Samuel Beckett és Kertész Imre művei által végrehajtott misztikus

¹⁰ VISKY András, „A mainstream vége: Jegyzetek a posztshízházi identitásról”, in *Visky, Mire való...*, 17–20, 20.

fordulat, illetve a 60-as években bekövetkezett performatív fordulat jelenségei, következményei állnak. Ezek az írások azokra a színházi eseményekre hívják fel a figyelmet, ahol a szöveghasználat nem a történetmesélés funkcióját tölti be, hanem vagy a dráma nyelvét önmagában újítja meg, vagy az előadás és a szöveg kapcsolata válik performatívvá, mint amilyen a verses dráma műfaja vagy George Banu szerepeltetése a saját maga által írt előadásban: a széles körben elismert szerző mondja a saját szövegét és hangja, jelenléte szövegen túli értelmezési horizontot nyit ki.¹¹ Visky a vizsgált színházi eseményekben, előadásokban a jelenidejűséget keresi és határozza meg. Beckett és Kertész a második világháború utáni nyugati kultúrát csődnek tekintik, a nyelvet traumatizálnak, és szándékuk, hogy az „írást, mint az olvasóval közösen végrehajtott tettet újítsák meg”.¹² Beckett „a huszadik századi színházi nyelv fordulatához jutott el”, ami a dráma nyelvét jelenti, és jelentősége egyenértékű a performatív fordulat nyomán létrejövő előadásokkal.¹³ Az a dramaturgia, állítja Visky, mely a nyelvben magában, a szöveg struktúrájában teremt kapcsolatot a valósággal, a nézőben teljesedik be, és így válik jelenidejűvé. Peter Handke *Közönséggyalázás* című darabjának 1966-os bemutatója színháztörténeti pillanat volt abból a szempontból, hogy itt a színház „a nézőre, mint az előadást befejező és egészségre tevő szubjektumra tekint...”.¹⁴ A polgári színház nézői öntudatra ébredtek és fizikai aktivitásra szánták magukat előadás közben. A Visky által elemzett befogadói aktivitás azonban más természetű. Szerinte a költészet, példá-

¹¹ VISKY András, „A színházi írás mint performansz”, in VISKY, *Mire való...*, 21–26.

¹² VISKY András, „Átugrandi egy szakadékot és a túloldaltól beszélni”, in VISKY, *Mire való...*, 27–43, 28.

¹³ Uo., 37.

¹⁴ VISKY András, „A néző játétere”, in VISKY, *Mire való...*, 132–134, 133.

ul Tolnai Ottó, Térey verses drámái, illetve a nézőben beteljesedő szöveg által hasonló jelenidejűség érhető el, de szelíd természetű együttlétként, mely gyakran az előadás utóhatásaként történik meg.¹⁵ Viskynek a színházi szövegekkel kapcsolatos megfigyelései tehát egyrészt az általa Becketthez és Kertészhez köthető misztikus, illetve a kulturális életben bekövetkezett performatív fordulatból táplálkoznak, másrészt egy kritikai álláspontot képviselnek a sztanyiszlavszkiji hagyománnyal szemben. Kifejti, hogy a hazai színházi hagyományba nem tud beépülni a magyar verses dráma. Egy-egy bemutató után nem játsszák a darabokat, mert dramaturgiájuk eltér az uralkodó lélektani realista, illetve a dokumentarista stílustól. Pedig az ilyen jellegű szövegek szintén „nem a mentális, hanem az érzéki »megértést« helyezik előtérbe...”¹⁶

Visky színházesztétikájának – mely az alkotó szándéka szerint nem elválasztható az istenkeresés tevékenységétől – gyakorlati megvalósulási formája az ebben a kötetben is kifejtett tárgyalt barakkdramaturgia, melyhez többféle, korábban említett hatáson keresztül jutott el. Nézete szerint Beckett „kényszeresen repetitív, zeneileg szervezett szövegei erős, ha nem a legerősebb példái az autista dramaturgiának”.¹⁷ Kertész *Kaddis a meg nem született gyermekért* című művének

¹⁵ Például Urbán András *A kisinyovi rózsarendezésére* hívja fel a figyelmet, melyben az előadás néhány sor után elhagyja a versnyelvet és cselekvéssort vonultat fel.

¹⁶ VISKY András, „Az új poétikus dráma és színház”, in VISKY, *Mire való...*, 53–62, 61. Kritikai attitűdje egyrészt jogos, másrészt újfent zavarba ejtően általánosító és pejoratív, azzal, ahogyan az ő általa preferált esztétikától és alkotóktól eltérő színházat jelöli: „a magyar színházi szcena kiegyenlített, színvonalas és szürkén eseménytelen...”.

¹⁷ VISKY András, „Végre beszél: Újabb megfontolások az autista dramaturgiáról”, in VISKY, *Mire való...*, 45–51, 48.

olvasmányélménye nyomán szintén autista dramaturgiának nevezte el az ismétlődést és ezen írástechnikát továbbgondolva, a Kolozsvári Állami Magyar Színházzal való termékeny együttműködéséből érlelte ki az ún. barakkdramaturgiát, melyet azóta egyetemi oktatói munkájába is beemelt.¹⁸ Ez a szöveg- és előadászerkesztési módszer egyszerre vonatkozik a térelrendezésre, a töredezett nyelvhasználatra, a mozgás- és szövegbeli repetícióra.

A kötet esszéi a tanulmányokban korábban kifejtett esztétikához kapcsolható alkotókat, előadásokat, jelenségeket vonultatnak fel, többek között Abramovic, Castellucci, Banu, Barba, Manea munkáit tárgyalják. Néhány esetben tér el a kötet fő témáitól (például *A csodálatos mandarin* egy nem konkretizált, kolozsvári előadása esetében, melyhez M. Tóth Géza készített számítógépes animációt¹⁹ vagy a *Hamlet* kortárs értelmezésénél²⁰). Az *öreg színész* című esszé viszont nem kizárólag témájában, hanem ideológiájában is különbözik a többi szövegtől. Visky

¹⁸ A nézőtér és a színpadtér egyben van, a játsszók a nézők között is vannak. „Az időfolyamatokat a fragmentált nyelv, a széthullt szintaxis és a megtalált mondatok dinamikája, a beszéd és a hallgatás viszonya, valamint a kényszeres-repetitív rítusok, az idegen test szétesései és a tagok összegyűjtéseinek a ritmusa reprezentálják. [...] [A] barakkszínházban rendszerint egy végtelenített, a videóművészetből ismert loopdramaturgiával van dolgunk (kényszeres visszatérés ugyanahhoz az időhöz, ugyanahhoz a szituációhoz, amikor még tudtunk magunkról, de ez az egyéni döntéseink és a történelem okozta agresszióknak köszönhetően a felismerhetlenségig széthullt).” VISKY András, „Barakkdramaturgia, avagy a fogságba esett néző”, in VISKY, *Mire való...*, 63–70, 66–70.

¹⁹ VISKY András, „A hétköznapi élet dramaturgiája” in VISKY, *Mire való...*, 102–104.

²⁰ VISKY András, „Go not to Wittenberg”, in VISKY, *Mire való...*, 123–127.

jellemzően a forma (szintaktika, térelrendezés, mozgás stb.) felől közelíti meg a „theatrum theologicum” megvalósulási lehetőségeit. Ennek az esszének az alapfelvetésével viszont megjelenik egy új perspektíva: az öreg színész jelentése – ha jól használják – a maga egyszerűségében sokrétű: a térben megjelenő ember a pusztá létezésével kozmikus távlatokat nyit.

„Az előadás, ha igazán szerencsénk van, valóságosan megosztott életidő: az én időm, azaz a nézőé is anyagává válik a történőnek. Ehhez azonban arra van szükségünk, hogy valóban sokféle életidő kerüljön egy térbe, mert csak ezzel a feltétellel tudunk szembesülni az idő közvetlen végességével és mérhetetlen tágasságával, a kettővel együtt, ami a színháznak, ha nem is kéznél levő tudása, de aligha kétséges, emlékezete. [...] Az a színházi kultúra, mely eldugja az öreg színészt, a saját önfel számolásán dolgozik.”²¹

Vagy ahogy Banu mondja ugyanezen témában megjelentetett esszéjében: „Az öreg színészek reszketeg teste sokkal erősebben hat, ha fiatal testek vesznek körül. Ilyenkor a színpad – mint egy középkori festményen – az életkorok összefonódásának allegóriájává válik.”²²

A két dramaturgnapló a kötet harmadik csoportját képezi. Részleteikben átszövik őket a korábbi témák gondolatai, de alapvetően mindkettő a színházi próbafolyamat élményszerű leírása. Az első Tompa Gábor rendezőnek a *Danton halála* próbafolyamata alatt készült. Tompa Szöulban, a Seoul Arts Center Towol Theatre-ben, Lee Jaram phanszori-performer közreműködésével készítette el az

²¹ VISKY András, „Öreg színész” in VISKY, *Mire való...*, 114–117, 116.

²² George BANU, „Az öreg színész, avagy az emlékezet allegóriája”, ford. MOLNÁR Zsófi, *Színház* 41, 11. sz. (2008): 116–121, 119

előadást, a Büchner-bicentenárium alkalmából.²³ Ebben az írásban is visszatér a rendezői színház kritikája, most egy egészen személyes nézőpontból. Visky önmaga dramaturglétét elemzi: munkakörének anonimitása a tervezés és a próbafolyamat alatt szabadságot és szélsőséges kreativitást, a bemutatót követő időszak viszont fájdalmas elidegenedést nyújt számára.²⁴ Véleménye szerint a színházak az előadásokat terméként tudják csak definiálni, melyet kizárólag a rendező nevével tudnak eladni, így a kollektív alkotás folyamatát nem tartják lényegesnek.²⁵

Érdekes és egyben meglepő, hogy a dramaturgnaplóban rendszeresen felmerülő perspektíva a nők színpadi reprezentációja, illetve a női nézőpont:

„A saját Danton változatomban éppen ezért a nők kerülnek középpontba: mi lesz azokkal, akik elszenvedői, és nem »alakítói« az ún. Történelemnek? [...] Meg kell küzdenem a nőkért ebben az előadásban is: le kell győznöm a színház genetikus nőgyűlöletét”.²⁶

De ide sorolható a „Hamlet például Ofélia szemszögéből” ötlet is, melyet Lee Jaram személye és a vele való közös munka inspirált: Visky Oféliát tenné meg épelméjűnek és mindenkit, aki körülötte van háborodottnak.²⁷ Ehhez az elszánt hangnemhez képest sem a tanulmányokban, sem az esszéikben

²³ A phanszori rituális tradíció, mely a narratív sámánénekből nőtt ki, és a mai napig jelen van a kortárs koreai színházban.

²⁴ VISKY András, „A Danton halála Szöulban” in VISKY, *Mire való...*, 137–174, 172.

²⁵ Ez a megjegyzése valószínűleg a „köszínházakra” vonatkozik. A független színházi előadásokban évek óta jelen van az a trend, hogy az összes tervező-alkotó vezetőneve szerepel az előadás címe mellett.

²⁶ VISKY, „A Danton...”, 162, 164.

²⁷ Uo., 174.

nyomokban sem fedezhető fel ez a gondolatkör.

Gyönyörűek és pasztikusak a Purcärete rendezte jelenetek leírásai. A második naplónak, mely *Az ember tragédiája* próbafolyamata alatt íródott – és az egész kötetnek – olyan részletei ezek, ahol az elmélet és a gyakorlat nem válik szét egymástól, jól követhetően összekapcsolódik. Például amikor a színészek arcáról maszkokat mintáznak, melyeket aztán ők az előadás ideje alatt viselnek, Visky megjegyzi: „Az arc, mint idézet. Ez a pasztikai licencia a közeli arcot is távolivá teszi számunkra: más időbe helyezi el, ami nem a sajátunk.”²⁸ A maszkok használata által az archaikus nyelvezet egyszerre lesz könnyen befogadható és időn túli. Vagy másik példa erre a vörös, női túsarkú cipő, mely „láncszemként” köti össze a jeleneteket, „a néző narrációigényét is kielégítve szemérmesen és szellemesen.”²⁹ A túsarkú továbbá erotikus jelkép, mely a romlást is magában hordozza: Lucifer odaadja Évának a cipőt, aki abba belebújva magasabb lesz és eléri a gyümölcsöt, melyet korábban nem tudott.

Ez a kötet megfogalmazásmódját és kiadóját tekintve egyértelműen a tudományos közeg számára készült, miközben a benne felmerülő kérdéseket és következtetéseket kifejezetten előnyös lenne végiggondolnia minden gyakorló színházcsinálónak. A *Danton halála* színdarab elemzését például nagy haszonnal tudja forgatni bármely dramaturg vagy rendező, aki az előadására készül. A próbafolyamat kihívásaira adott reflexiók, az akadályok őszinte felvállalása, főleg azok írásban történő rögzítése alapvetően hiánycikk, pedig fontos tanulságokkal szolgálhat, arról nem is beszélve, hogy akár a szakmában dolgozó emberek egymás iránti szolidaritását is erősítheti. A jelenetek erősen képi,

²⁸ VISKY András, „Az ember tragédiája mint *theatrum theologicum*”, in VISKY, *Mire való...*, 178, 190.

²⁹ Uo., 197.

szinte megfogható leírásai szintén inspirálóak, a barakkdramaturgia képletét pedig táblázatba lehetne foglalni. Ezeken kívül viszont a kötet leglényegesebb kérdései, melyek a színház alapvető funkcióját és célját taglalják, jóval bonyolultabbak és elemeltebbek, tehát homályosabbak is, ezért különösen fon-

tos lenne, hogy idővel olyan – talán kevésbé misztikus, egyszerűbb és egzaktabb – formában is elérhetővé váljanak, mely azok számára is befogadható, akik munkakörükből adódóan nincsenek hozzászokva szépirodalmi igénytel megírt elméleti szövegek olvasásához.

Júlia célpontja

RAINER-MICSINYEI NÓRA

DONNELLAN, Declan. *Színész és célpont.*

Fordította KOLTAI M. Gábor. Budapest: Corvina, 2021. 264.

Nehéz elképzelni, milyen érzésekkel, lehetőségekkel vág neki a pályának egy hazai pályakezdő színész, színházi alkotó, akinek a széteső, elszegényedett, világjárványtól sújtott, átpolitizált színházi rendszerben kell megvetnie a lábát. Vagy független társulatoknál, akik a létfenntartással küzdenek, vagy kőszínházaknál, amelyek többsége szintén súlyos anyagi válságban van. Annak, hogy kevesebb előadást tudnak évente elkészíteni a társulatok, egyenes következménye, hogy a színészi munkalehetőségek, szerepajánlatok száma is csökken. Elképesztően szerencsésnek mondhatja magát ma az a fiatal színésznő, aki a *Színész és célpont* című könyvben megjelenő Irinához hasonlóan megkapja Júlia szerepét. A *Rómeó és Júlia* női főszerepét játszani pályakezdőként irigylésre méltó lehetőség, és óriási bizalmat feltételez a rendező és a színház vezetősége részéről. A lehetőség adott, innentől kezdve a színésznőn múlik a munka minősége és sikere. De vajon mennyire egyszerű ezt a lehetőséget belülről is lehetőséggé, és nem bénító, megoldhatatlan feladatnak, tehernek megélni? Mennyi figyelem jut az alkotótársak, a színházi közösség részéről a fiatal kollégák elakadásaira, szakmai problémáira, színészi szorongásaira egy próbafolyamat során? És mennyi az idősebbekére, a tapasztaltakéra, akiknél már az elakadás lehetősége is degradálónak tűnik? Milyen módszerek segítik a színészt, hogy ne roppanjon össze egy nagy szerep súlya alatt?

Declan Donnellan író, rendező, a Cheek by Jowl társulat alapítója, Angliában él. A 2000-ben íródott, magyarra 2021-ben lefordított

Színész és célpont című könyvében fiktív színésze, Irina, Júlia szerepének megformálásával küzd.¹ A könyv Irina példáján keresztül tételesen sorra veszi a színészi munkafolyamat során felmerülő szakmai problémákat, bizonytalanságokat; huszonegy fejezetben tárgyalja a klasszikus lélektani realista szerepépítés során rendre felmerülő kríziseket, elakadásokat. Donnellan könyve először oroszul jelent meg, miután a szerző és állandó alkotótársa rendszeresen dolgozni kezdett Moszkvában.² A szerző a magyar kiadást az egyetemfoglaló SZFE-s diákoknak ajánlja.³

¹ A könyv először orosz nyelven jelent meg 2001-ben, ezt követte az angol kiadás 2005-ben. A mű tizennegyedik fordítása a magyar nyelvű változat Koltai M. Gábor fordításában. Forrás:

<https://www.cheekbyjowl.com/learning/books/>, hozzáférés: 2023.05.31.

² 2000-ben egy *Borisz Godunov* előadással kezdődött az együttműködés, melyet az Avignoni Fesztivál és a Nemzetközi Csehov Fesztivál koprodukciójaként mutattak be a moszkvai Művész Színházban.

<https://www.cheekbyjowl.com/productions/boris-godunov/>, hozzáférés: 2023.08.29. Ezután egy csapat orosz színésszel éveken át hoztak létre előadásokat.

<https://2011.bolshoi.ru/en/persons/people/405/>, hozzáférés: 2023.08.29.

³ Declan DONNELLAN, *Színész és célpont*, ford. KOLTAI M. Gábor (Budapest: Corvina Kiadó, 2021), 7–8. A helyzet értelmezéséhez: 2020. augusztus 31-én a Színház és Filmművészeti Egyetem hallgatóságának egy jelentős része az Egyetem minden szakmai egyeztetést nélkülöző és erőszakos alapítványi átszervezése ellen folytatott demonstráció után, az eljárás elleni tiltakozás jeléül bevonult az

Donnellan ismeri és használja Sztanyiszlavszkij munkásságát. A *Színész és célpont* a színészi munka tárgyalásakor a szerepformálás célját tekintve egyértelműen a sztanyiszlavszkiji hagyományra épít: azt kutatja, mitől lesz a szerepet játszó színész játéka élő.⁴ Már az elbeszélés koncepciójában is fellelhetőek hasonlóságok *A színész munkája* című művel: Sztanyiszlavszkijnál egy fiatal, tapasztalatlan színinövendék próbanaplóját olvashatjuk, Donnellan könyvének szereplője pedig a kezdő színésznő, Irina.⁵ Mindketten folyton elakadnak, hibáznak, és a hibák fölismerése, tudatosítása által tanulnak. Az elemzések és tanácsok kifejezetten a lélektani realista színházi nyelv rendszerére szabottak, és mivel Magyarországon a színházi hagyományoknak köszönhetően a független és kőszínházi rendszerben is mindmáig ez a domináns színházi nyelv, a Donnellan által bemutatott helyzetek és problémák a hazai színészek többsége számára ismerősek és relevánsak lehetnek. A könyv lépésről lépésre vezet végig a színész első pillantásra triviálisnak tűnő

egyetem épületébe, szimbolikusan elfoglalta azt. Őrséget állítottak, az új vezetőség tagjait nem engedték be. Az egyetemfoglaló diákok széles körű szakmai és társadalmi támogatás ellenére, az egyre romló járványhelyzet miatt végül hetven nap után elhagyták az egyetemet. Az egyetemfoglaló diákok és tanárok egy része megalapította az egyetemfoglalás szemléletét továbbvivő Freeszfe Egyesületet, amelyen keresztül több egyetemfoglaló diák végül külföldi egyetemek támogatásával/keresztül szerezte meg diplomáját.

⁴ Donnellan a példáit a hétköznapi életből hozza. Azt például, hogy a színésznek figyelmét kívülre és nem önmagába kell fordítania, az a példával illusztrálja, hogyha nincs otthon étel és üres a hűtő, akkor ki kell menni a lakásból.

⁵ Konzstantyin SZTANYISZLAVSZKIJ, *A színész munkája*, ford. MORCSÁNYI Géza (Budapest: Gondolat Kiadó, 1988).

kétségein, melyek azért rendre akadályozzák a próbafolyamat sikerességét. A főszereplő végig Irina marad, a konkrét szöveg- és helyzetelemzéshez pedig azt az anyagot használja a szerző, amivel Irina is dolgozik: Shakespeare *Rómeó és Júliáját*. A fejezetek, akárcsak Sztanyiszlavszkijnál, problémafelvételekkel indulnak, Donnellan időnként csak további fejezeteken keresztül jut el a megoldásig, melyet olykor vázaltszerűen, ismétlésképpen össze is foglal egy-két szóban vagy tételben. A problémát jellemzően Irina dilemmái mentén vázolja fel – a könyvben kétfajta fejeztcím fordul elő, az egyik egy színházi jelenség, fogalom, például „Tét” vagy „Félelem”, a másik típusú a „Nem tudom...”-mal kezdődő, egyes szám első személyű kijelentések. A „Tét” című fejezetben például azt tárgyalja, hogyan találhatja meg Irina Júlia szerepében a helyzetek tétjét, majd egyrészt konkrétan Irina példájánál maradván mutat kiutat belőle, másrészt kiterjeszti és általánosítja is megfogalmazza a teendőket. A kérdés-felelet elbeszélői technika miatt a *Színész és célpont* formailag sokszor tankönyvre emlékeztet.

Donnellan könyvében a színészmesterségről nem mond semmi újdonságot, és nem is ez a célja. A színészi dilemmák, amelyeket felsorol (blokk, félelem, önmagunk megkérdőjelezése, a célpont elvesztése stb.) mindennaposak a szakma művelői körében. Megoldásai sem bonyolult gyakorlatok, többségében a legrövidebb, legegyszerűbb utak, technikák. Azokkal a szakmai evidenciákkal szembesít, amelyek egy óra alatt összefoglalhatóak a színészmesterségről. Gyakorló színművészként tudom, hogy egy próbafolyamat alatt legalább egyszer mindannyian Irinák vagyunk. És óriási szerencse, ha ez csak pillanatnyi állapot és nem ragadunk bele évekig, egy „nem tudom, hogy mozogjak”, „nem tudom, ki vagyok” gondolatba. Declan Donnellan tehát a legtöbbet teszi, amikor kétszáz oldalban ad sorvezetőt és kiutat a krízisből, miközben végig azt suttogja a szí-

nész-olvasó fülébe: nyugodj meg, nem vagy egyedül, látod, Irina ugyanezt érzi, mint te.

Donnellan úgy oldja meg a helyzeteket, hogy nevükön nevezi őket, ezzel egyrészt validálja a színész-olvasó előtt, hogy az általa megélt krízisek léteznek, és nem is feltétlen egyedi, sajátos pszichés elakadások, hanem a szerepformálás munkájával együtt járó természetes szakmai nehézségek; másrészt a probléma pontos meghatározása után minden esetben egyszerű, könnyen követhető megoldókulcsot is kínál. Ismeri a színészeket és a színészi elakadás legkülönbözőbb megjelenési formáit, mintha maga is színész lenne. Bagatell, gyerekes problémának tűnhet első olvasatra, ha egy színész az aktuális próbafolyamat válságáról csak annyit tud megfogalmazni: „nem tudom, mit akarok”, „nem tudom, ki vagyok”, „nem tudom, hogyan kellene mozognom”. Pedig nincs alkotó, aki ennél pontosabban, konkrétan körül tudná írni a blokk, a leállás problémáját. Donnellan komolyan veszi ezeket a mondatokat, és mint egy megértő rendező, minden szemrehányás és értékképlet nélkül azt tanácsolja a színésznek: kevesebbet foglalkozzon magával, többet a szereppel: a technika lényege, hogy a célpont, amire figyelni kell, sosem a színészben, hanem mindig rajta kívül található. Donnellan megértő, de nem udvariaskodik, a munkavégzési hibákra úgy hívja fel a figyelmet, hogy közben folyamatosan azzal nyugtat, hogy a megoldás pofonegyszerű, és felajánlott módszerek alkalmazásához nincs szükség különösebb tehetségre.⁶ Ezzel nemcsak kapaszkodót ad a tanácstalanságban, de a színészi munkát a tehetség misztikumából a praktikum szintjére fordítja. Könyve során nem foglalkozik azzal, hogy Irina egyébként milyen adottságokkal és képességekkel megáldott színésznő, mert az általa javasolt alkotói módszerek és megoldások nem is

függvényei ezeknek. Amit Irina meg tud tenni, arra minden elhivatott fiatal színész képes.

A Donnellan kínálta megoldások többségének lényege, hogy a színész akkor akad el munkájában, ha nem pontos a célpontja, akár fizikai („nem tudom, hogyan mozogjak”)⁷, akár gondolati szinten („nem tudom, hogy miért mondom ezt”)⁸. Donnellan szerint a célpont konkretizálása a kulcs a megoldáshoz. Ha nem tudja a színész, hogyan mozogjon, akkor gondolatban pontosítania kell a szerep fizikai céljait – például célpont lehet az is, hogy Júlia ki akar menni az erkélyre –, ha nem tudja, hogy miért mond egy monológot, pontosítania kell, hogy milyen elképzelt kérdésre lehetnek válaszok az elhangzó mondatok.⁹ Ha mindezeket színészként végiggondoljuk, máris teljesítjük Donnellan alapvető tanácsát: a szereppel foglalkozunk és nem saját magunkkal. Peter Brook a könyvről szóló méltatásában éppen ezt, az általánosságok elkerülését és a konkrétumokra való törekvést értékeli.¹⁰

A célpontnak Donnellan szerint hat szabálya van, ezek segítenek a keresésben: (1) célpont mindig van; (2) a célpont rajtunk kívül van, mérhető távolságban; (3) a célpont már azelőtt létezik, hogy szükségünk lenne rá; (4) a célpont mindig konkrét; (5) a célpont folytonos változásban van; (6) a célpont mindig aktív. Ezeknek bőséges példákkal történő kifejtése mellett Donnellan mindig hangsúlyozza, hogy Irina mindig, minden pillanatban választhat, dönthet. Ellentétpáro-

⁷ Uo., 154.

⁸ Uo., 199.

⁹ Uo., 212.

¹⁰ „Ez a könyv leszámol a színjátszással kapcsolatos közhelyekkel, és ragyogó konkrétumokat mutat fel helyettük.” Fülszöveg a könyv borítójáról. Peter Brook mellett az angol kiadásról Alan Rickman és Joseph Fiennes is írt pársoros véleményét. Magyarul Ascher Tamás, Tasnádi Bence és Sodró Eliza méltatták a könyvet, Zsótér Sándor írt hozzá előszót.

⁶ Ugyanakkor evidenciának tekinti, hogy Irina „okos, szorgalmas és tehetséges”. DONNELLAN, *A színész...*, 30.

kon mutatja be, mi a technika követésének a javasolt módja (ezek a fogalompárok: koncentráció vagy figyelem; függetlenség vagy szabadság; mutatni vagy látni; bizonyosság vagy hit; kreativitás vagy kíváncsiság; eredetiség vagy egyediség; izgalom vagy élet). A célpont alkalmazásának végeredménye, hogy a színész nem azzal foglalkozik, hogy őt hogyan látják mások, hanem azzal, hogy ő mit lát. Ráadásul mindig megengedően fogalmaz: könyve zárszavában leszögezi, hogy

„Irinának nem dolga, hogy bármit is jól csináljon. Nem azért vagyunk itt, hogy a dolgokat jól vagy rosszul csináljuk. Azért vagyunk itt, hogy a tőlünk telhető legjobbat tegyük. Hogy a tőlünk telhető legjobb miből áll, azt mi magunk döntjük el, egyénileg, látván a világban rejlő ellentmondásokat, méghozzá olyan tisztán és érzelmösségtől mentesen, amennyire csak lehetséges.”¹¹

Ezzel hangsúlyozza, ami az egész könyvből kiderül egyébként: a színészt önálló alkotónak tekinti.

Donnellan könyve azon túl, hogy hiánypótló kézikönyv a színész szakmát űzőknek, messzebb menő kérdéseket is felvet. Mi az, ami tanítható a színészképzés során? Milyen eszközöket lehet átadni egy hallgatónak, amikhez aztán vissza tud nyúlni, ha elakad? Léteznek általános szakmai igazságok, biztos módszerek a szerepformálásra? Magyarországon jelenleg két egyetemen, a Színház- és Filmművészeti Egyetemen és a Magyar Agrár- és Élettudományi Egyetem Rippl-Rónai Művészeti Intézetében tanítják felsőfokon a színészmesterséget, de a tárgyban egyik képzés sem kínál írásban rögzített, egzakt átadni való tudást. A szakmához elengedhetetlen beszéd- és hangképzés elsajátítható, fejleszthető készségek. Ám, mint megannyi példa mutatja, tökéletes elsajátításuk sem biztosíték semmire, senki nem garantálja, hogy

a legszebben beszélő színésznövendék lesz a pályán a legsikeresebb, ahogy Irináról sem tudjuk, hogyan énekel. Nem számottevő. Nincsenek országosan egységes kritériumok, szemináriumok és tételek, amelyek alapján vizsgázni lehet az egyetemi félévek során. A felvételi folyamat során sincsenek pontosan körülírható, egzakt, univerzális szempontok, amelyek szerint kiválasztásra kerülnek a tanulók. Az egyetemi színészképzésben az oktatási módszer osztályonként/osztályfőnökönként változik. Az egyetem, de leginkább az aktuális osztályfőnök gyakorlati úton felkészíti a hallgatót egy általa elképzelt – fiktív – pályára, de a színész a saját tapasztalataiból tanul, minél több szereppel találkozik, annál intenzívebben. Nagyon sok múlik azon, hogy egy pályakezdő színész milyen közegbe, milyen társulatba kerül az egyetem után, hogyan reagálnak munkatársai a kezdeti bizonytalanságokra, sikerül-e olyan bizalmi légkört kialakítani maga körül, hogy egyáltalán felismerje, ha bajban van, és segítséget merjen kérni szakmai problémáihoz.

Donnellan könyve egy hangsúlyozottan fiatal színésznő, Irina dilemmáin keresztül mutatja be a színészi munka válságait, ezért könnyen tehetünk olyan elhamarkodott megállapítást, hogy az általa felmutatott kétségek csak a fiatal, tapasztalatlan színészek problémái. A színészet azonban éppen megfoghatatlansága miatt speciális szakma, mert minden darab, minden próbafolyamat a nulláról való újrakezdést jelenti. Az eddig eljátszott szerepek, a munkafolyamatok során megélt elakadások és sikerek száma csak abban ad némi rutint a színésznek, hogy mennyire élje meg szélsőségesen a munka során jelentkező krízist, de a Donnellan által felsorolt kétségek ugyanúgy előjöhhetnek egy tapasztaltabb, idősebb színésznél és a bukás lehetősége is ugyanúgy fennáll, a célpont kijelölésének munkáját nem lehet elkerülni.

Donnellan a színészi szorongást a kézikönyv puszta létrejöttével megszünteti, sőt, ennél sokkal többet tesz, kedvet csinál a megfelelési kényszer-mentes, tudatos, de

¹¹ DONNELLAN, *A színész...*, 265.

szabad játékra, és nem utolsósorban Júlia szerepét is kívánatossá teszi szerepelemzéseivel. A színházművészet területén dolgozóknak az angol rendező több mint húsz éve kezébe adott egy útmutatót egy sikeres próbafolyamathoz. Az, ha minél több – pályakezdő és már gyakorló – színészhez eljutna a

könyv, a jellemzően minden próbafolyamatban megjelenő színészi bizonytalanságnak elejét vehetné, ami nemcsak az emberi létezés minőségét nézve, de egy adott próbafolyamat során hasznos munkával telt idő arányát tekintve is jelentős előnyökkel járna. Bízunk benne, hogy meg fog történni.

E számunk szerzői

BÁLINT ZSÓFIA, a Szegedi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Karának magyar-dráma- és színházismeret szakos hallgatója. Jelenlegi kutatási területe az emberi test és a báb összekapcsolódásának értelmezési lehetőségeinek vizsgálata a kortárs magyar színház keretében. Publikációi a *Revizor*, a *Tiszatáj Online*, a *Kortárs*, a *Spiritusonline*, a *Tempevölgy Online*, az *f21.hu* és a *Thealter Blog* oldalain jelennek meg.

CSELLE GABRIELLA, színháztörténész, a Károli Gáspár Református Egyetem magyar szakának elvégzése után színháztudomány mesterszakon diplomázott 2021-ben. Jelenleg a Budapest Tánciskola archívumában dolgozik, valamint a Keleti István Művészeti Iskolában tanít bábtörténetet. Kutatásainak fókuszában a cigányság színházi reprezentációja áll.

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.

GAJDÓ TAMÁS, az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet tudományos munkatársa. 20. századi magyar színház- és drámatörténettel foglalkozik. Szerkesztésében jelent meg 2002-ben *A magyar színháztörténet, 1873–1920* és 2005-ben *A magyar színháztörténet, 1920–1949* című kézikönyv.

GÁL ESZTER, táncművész, koreográfus és táncpedagógus, a Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolájának PhD-hallgatója. Több mint huszonöt éve tanít kontaktimprovizációt és testtudati technikákat. Ku-

tatási területe a kontaktimprovizáció magyarországi kultúrtörténeti feltárása, fenomenológiai kibontása és alkalmazásának elemzése.

JÁMBOR JÓZSEF, színész, rendező, műfordító, író, japanológus. Fő kutatási területe: Yukio Mishima munkássága, valamint a 20. századi japán színház. Az első magyar nyelvű Mishima-drámakötet szerkesztője, Tadashi Suzuki *A testben élő kultúra* című esszékötetének fordítója.

JESZMÁS LÁSZLÓ, hivatásos szoftvermérnök, de tanulmányait és érdeklődését tekintve a bölcsészettudományokhoz áll közel. 2015-ben végzett a Károli Gáspár Református Egyetem magyar szakán, majd ugyanitt, 2023-ban szerzett oklevelet színháztudomány szakon. Szakdolgozatában a Samuel Beckett drámáiban és rendezéseiben fellelhető testi aspektusokat vizsgálta.

KINCSES RÉKA, film- és színházrendezőként dolgozik Berlinben, Budapesten és szülővárosában, Marosvásárhelyen. Diplomáit a kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetem magyar-német szakán, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem színházrendező és drámaíró képzésében, valamint a Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin filmrendező szakán szerezte. Jelenleg Berlinben él és a marosvásárhelyi Művészeti Egyetem doktori iskolájának hallgatója.

KISS GABRIELLA, színháztörténész, drámapedagógus, a Károli Gáspár Református Egyetem Színháztudományi Tanszékének docense. Kutatásai középpontjában jelenleg a kortárs színház és a színházi nevelés kapcsolata áll.

KOLTAI M. GÁBOR, rendező, esszéista, a Színház- és Filmművészeti Egyetem PhD-hallgatója. Kőszínházakban és vidéki társulatokkal egyaránt dolgozott, eddig negyvenhárom előadást állított színpadra. Tanulmányait számos periodika közölte. Szak- és mű

fordítóként is tevékeny, utoljára Declan Donnellan *Színész és célpont* című könyvét ültette át magyarra. Színészmesterséget és drámaelemzést tanít a Színház- és Filmművészeti Egyetemen.

KOZMA GÁBOR VIKTOR (1990) PhD, színházcsináló, színésztréner, a kolozsvári BBTE tanári asszisztense, A Vadász Esélye társulat művészeti vezetője. Egyetemi tanulmányait a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen végezte. 2018–2022 között a Magyar Művészeti Akadémia ösztöndíjasa. 2022-ben summa cum laude minősítéssel védte meg PhD-fokozatát a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen.

LOKODI ANNA-ALETTA, 1995-ben született Csíkszeredában. Egyetemi tanulmányait látványtervező szakon a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen, majd a Budapesti Képzőművészeti Egyetemen végezte. Jelenleg szabadúszó látványtervezőként dolgozik, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem doktorandusza és tanársegédje.

MOHÁCSI ISÓ ISTVÁN (1969), drámaíró, dramaturg. A storyline alapú drámaírói technikát kutatja. 2019-től doktori tanulmányokat folytat a Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolájában. Témavezetője Karsai György.

MOLDOVÁN ORSOLYA, a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulatának tagja, aktív színpadi és filmszínész, jelmeztervező. Színész- és pedagógiai diplomát a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen szerzett, ahol jelenleg a doktori iskola hallgatója. A színész munkájának jelmezbéli meghatározottságát kutatja: a szerepalkotás azon aspektusát, amely a jelmezzel való kapcsolódás folyamatát jelenti.

RAINER-MICSINYEI NÓRA (1988), szabadúszó színésznő, humorista és forgatókönyvíró, akinek munkái a független színháztól a klasszikus színházon és stand upon át a filmig terjednek. Készülő DLA-dolgozatában a kortárs magyar filmek nőképeivel foglalkozik. Első nagyjátékfilmjét (*A legjobb dolgokon bőgni kell*), amelyben nem csak főszereplőként, de forgatókönyvíróként is tevékenykedett, 2021-ben mutatták be a Szarajevói Nemzetközi Filmfesztivál versenyprogramjában. A film számos nemzetközi fesztiválon szerepelt, és Nóra 2021-ben a Boszporusz Nemzetközi Filmfesztiválon a legjobb színésznőnek járó elismerést vehette át.

SZÉKELY ROZÁLIA (1983), színművész, gyermek- és ifjúsági irodalom, színháztudomány szakokat végzett, jelenleg szabadúszó. Gyermekkorától fogva dolgozik színészként színházban és filmekben egyaránt. Első önálló színdarabját, a *Kálvária lakóparkot* a Trafó mutatta be 2018-ban, a szerző rendezésében. Az előadás részt vett a XIII. DESZKA Fesztiválon, a darab letölthető a színház.net drámatárából.

ZÁVADA PÉTER (1982), költő, drámaíró, műfordító. Jelenleg az ELTE Esztétika szakának adjunktusa.

ZSIGÓ ANNA, színházi dramaturg, számos kőszínházi és független előadóművészeti projektben dolgozik. A művészet mint kutatás metodikájú munkáiban azt keresi, miként formálja a kollektív színházi alkotófolyamat a dramaturg szerepét és mindez milyen dramaturgiai következményekkel jár. 2020 óta doktori tanulmányokat folytat.