



# THEATRON

18. évf. 2. szám  
2024. nyár

*Dalalaggy jelét adhatnám*

# THEATRON

*Valahogy jelét adhatnám*

Színháztudományi periodika  
18. évfolyam, 2. szám  
2024. nyár

Szerkesztőség, kiadó:  
Theatron Műhely Alapítvány  
1041 Budapest  
Kiss János utca 4/A.  
E-mail: info@theatron.hu

A kiadásért felel: Jákfalvi Magdolna  
Főszerkesztő: Kékesi Kun Árpád

A számot szerkesztette: Porogi Dorka

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

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



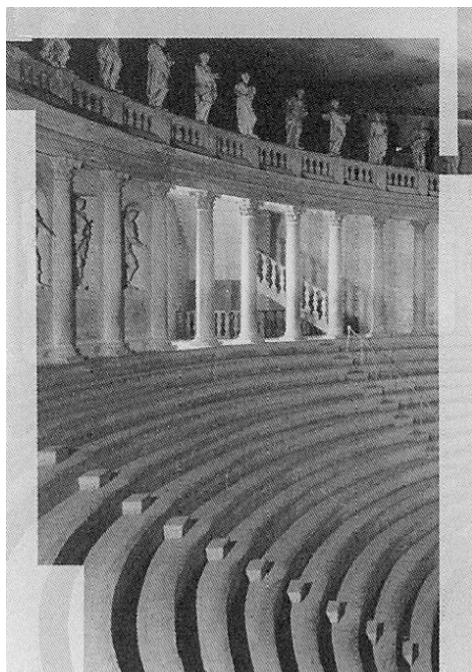
Petőfi  
Kulturális  
Ügynökség



MEGVALÓSULT A MAGYAR KORMÁNY  
TÁMOGATÁSÁVAL



ISSN14189941



# Tartalom

## # *Dramaturgok*

- 3 **A magyar dramaturgia helyzete 2024-ben. Szerkesztői előszó**  
POROGI DORKA
- 4 **Az élő szerző**  
TASNÁDI ISTVÁN
- 7 **Mi a dramaturgia?**  
WÉBER KATA
- 10 **A valóság mint fikció**  
ZSIGÓ ANNA
- 19 **Kísérletek gondoskodásra**  
BOROS KINGA
- 27 **Vándorszínházi dramaturgia a 21. században.  
Petőfi Sándor és a vajdasági Tanyaszínház esete**  
OLÁH TAMÁS
- 36 **Mi az, hogy dramaturg? Dramaturgok önmagukról, színészek dramaturgokról**  
DEÁK KATALIN
- 56 **A fluid dramaturg**  
BORONKAY SOMA
- 65 **Kalandos huszonöt év. Egy dramaturg tapasztalatai**  
SEDIÁNSZKY NÓRA
- 74 **A láthatatlan jelenlét**  
RÓBERT JÚLIA
- 76 **A dramaturgi lét aspektusai**  
ADORJÁN BEÁTA

## # *Barbélyok*

- 82 **A sztereotípiá tapasztalata. Cigányreprezentáció Az Olaszliszkaiban**  
CSELLE GABRIELLA

- 89 **Az elidegenült ember mintázatai**  
**Borbély Szilárd Akár Akárki** című dramatizált példázatában  
JÁNOS EMÍLIA
- 101 **Borbély Szilárd: Ólomka és Papírlány. „Andersen(ek) újratöltve”**  
HORVÁTH ZSUZSA
- # *Egykori és mai alak(zat)ok*
- 109 **„Azok vagyunk, amit elvesztettünk. Egy kiskacsa emlékiratai”.**  
**A Szentkirályi Színházi Műhely**  
SZÉKELY ROZÁLIA
- 125 **A radikalitás elkerülhetetlensége. Bodó Viktor hazai Kafka-adaptációi**  
SZILÁGYI ZSÓFIA EMMA
- 141 **A francia forradalom mint színházi előadás. Kant-értelmezés**  
TÓTH ANNA
- 157 **A nézői pozíciók metadramaturgiája**  
**Molnár Ferenc Játék a kastélyban** című drámájában  
MUNTAG VINCE
- 169 **A vendéjjáték mint stílusformáló tapasztalat**  
HEVESI LÁSZLÓ
- 187 **Shylock mint emlékezetes alak**  
SABINE SCHÜLTING (*Fordította: Hevesi László*)
- # *RöVü*
- 200 **A színházi technológiák vetületei**  
(Deres Kornélia, Imre Zoltán, Mátravölgyi Dorottya és P. Müller Péter, szerk.:  
*Színház és technológia.*)  
FARKAS NOÉMI
- 206 **A magyar operajátszás első fejezete, avagy kultúrtörténeti kirándulás Eszterházára**  
(Malina János: *L'isola incantata, avagy Joseph Haydn és az eszterházi operajátszás*)  
VÁRADI ÁGNES
- 212 **Operett-legendárium 15 (pálya)képben**  
(László Ferenc: *Operettország. Pályaképek a bécsi-budapesti operett történetéből*)  
KILITI KRISZTIÁN
- 218 **E számunk szerzői**

## A magyar dramaturgia helyzete 2024-ben Szerkesztői előszó

POROGI DORKA

A *Theatron* 2024/2. számában a dramaturgiát és a kortárs dramaturg munkáját, helyzetét járjuk körbe. 2024 márciusában levelet küldtünk harminc magyar nyelven (is) alkotó gyakorló dramaturgnak, és fölkértük őket, hogy írjanak tapasztalataikról, osszák meg tanulmányformában véleményüket, helyzetértékelésüket a mesterségről, szakmáról. Egy kérdéssort is mellékelünk, amelyet gondolatébresztőnek, sorvezetőnek szántunk, az alábbi kérdésekkel:

*Milyen munkát végez dramaturgként? Kivel?*

*Hol? Mindez mennyire befolyásolja és alakítja munkáját?*

*Milyen technikával elemez egy klasszikus drámát? Milyen technikával ír egy drámát?*

*Az átírásnál milyen szempontokat részesít előnyben?*

*Milyen drámaírói vagy írói mintákat követ? Kit olvas? Kik inspirálják?*

*Mit tart dramaturgiai alapelveknek? Hogyan tanítaná? (tér, idő, viszonyok...)*

*Hogyan építi fel a dráma fikcióját? A cselekmény, a karakter, a dokumentum vagy teljesen más felől?*

*Van-e sablonja (felütés, finálé, felvonászáras stb.)?*

*Számolnia kell-e a hihetőség és a valóság elvével?*

*Kit képz el nézőként–olvasóként?*

*Milyen veszélyeknek igyekszik ellenállni? Mit kerül?*

*Hogyan fordítja le a dramaturg szót különféle nyelvekre? Releváns-e más nyelvi kultúrában ez a gyakorlat?*

Jelen lapszámában az erre a fölkérésre érkezett tíz szöveg olvasható. Abból, hogy ez a szám csak a harmada annak, mint amennyi érkezhett volna, máris látható, ami számunkra a válaszlevelekből is kiderült: színházban folytatott mindennapos gyakorló dramaturgi tevékenység mellett tanulmányt írni emberpróbáló vállalkozás. A tíz szöveg azonban olyannyira különböző, hogy együttesük – a lapszám első része – mégis jól mutatja a szakma sokféleségét, sokféleképp megragadhatóságát.

A megjelenő szövegek szerzői között van dráma- és forgatókönyvíró, külföldön dolgozó, független színházi, erdélyi, vajdasági, budapesti, kőszínházi vagy kőszínházat elhagyó alkotó; vannak esettanulmányok, melyek munkafolyamatokat mutatnak be, pályakép-összegzések és különböző módszerek rögzítésére vállalkozó tanulmányok. Tíz dramaturg színházi és írói műhelyébe tekinthetünk be egyszerre, egy-egy pillanatra, és a munkafolyamatok, írástechnikák, alkotói manőverek és magatartások ö-reflektív lejegyzéseinek, értékeléseinek olvasása során azt is nyomon követhetjük, hogy a legerősebb szakmai kérdések miként válnak egyúttal a legszemélyesebbekké is ezen a pályán.

Köszönjük a szerzők hozzájárulását ahhoz a törekvésünkhöz, hogy nyilvánosan és az olvasóval együtt gondolkodjunk a kortárs magyar dramaturg helyzetén.

## Az élő szerző

TASNÁDI ISTVÁN

A kovács megpatkolja a szódás lovát. Érezzük, hogy ez nem egy mai mondat. A jelenre való vonatkozathatósága csekély. A kovácsmesterség mára egy egzotikus skanzen-szakmává degradálódott, patkót legfeljebb kabalapatkó formájában láthatunk a terepjárók vadrácsára hegesztve, szódáskocsik sem járnak többé a macskaköves utakat, a ló sem közösleges haszonállat többé, sokkal inkább a felső középosztály egyik ritka és megbecsült játékszere. Tapasztalatom szerint a drámaíró, illetve a drámaírás kifejezések jelentése is folyamatosan ürül. Ha rákérdeznek a foglalkozásomra, mostanában sokkal gyakrabban mondom azt, hogy forgatókönyvíró, mint hogy drámaíró, mivel azt kevésbé kell magyarázni. (Hát még ha azt mondanám, hogy dramaturg.) Új foglalkozások születnek, streamer, youtubeer, influencer, míg sejtethetően a drámaíró lassan beáll a kiháló szakmák sorába a takács, a bognár, a kádár és a vincellér mellé.

A dráma mint harmadik műnem az irodalomtörténet mostohagyereke volt mindig is, legalábbis Magyarországon, drámakötetről recenziók nem nagyon születtek illetve születnek, bár manapság nem is lenne igazán miről kritikát írni, hiszen a drámakötet kiadás haldoklik, a *Rivalda* megszűnt, a *Színház* című lap drámamelléklete szintén és az irodalmi lapok is csak a legkritikább esetben közölnek drámaszöveget, leginkább csak akkor, ha egy neves prózaíró vagy költő próbálja meg tollát ebben a műnemben. A dráma létjogosultságát a színház is igazolhatná, viszont a posztdramatikus színházi korban a teátrális reprezentáció folyamatában a szöveg szerepe folyamatosan csökken.

Hagyományos értelemben véve a dramaturg az írói szemlélet és képesség képviselője a színházi próbafolyamatban, a rendező

segítőjeként. Ha a szerző már nem él, ő írja, húzza, változtatja a szöveget, de nem feltétlenül irodalmi-esztétikai, hanem sokkal inkább praktikus szempontok alapján: a rendezői koncepció kiszolgálójaként. Ha a drámaíró még él, ráadásul szeret bejárni a próbákra, sőt még a szövegen is hajlandó változtatni a rendezővel való egyeztetések után, a dramaturgnak jóval nehezebb érvényes pozíciót találni a munkafolyamatban, sokkal inkább diplomáciai, mintsem írói eredményeket kell csillogtatnia, elsősorban annak érdekében, hogy valóban megtörténjenek azok a változtatások, amit a rendező szeretne. (Ezért olyan népszerű manapság is az a régi színházi *bon mot*, hogy a „halott szerző a jó szerző”. Ha az olvasópróbára érkező drámaírót kedélyesen így köszöntik, „hurrá, itt az élő szerző”, biztos lehet benne, hogy azt kívánják, bárcsak elpatkolt volna már, lehetőleg hetven évvel ezelőtt, mert akkor már jogdíjat sem kell fizetni.)

Életem első – és mindmáig utolsó – ún. rendes munkahelyén, ahol bejelentett állásom volt, dramaturgként dolgoztam. Ez a néhai Bárka Színház volt alapításától, 1996-tól egészen 2001-ig, mikor is átigazoltam a Krétakör csapatához. A Bárkás munkák között volt klasszikus dramaturgi feladat, mikor Bagossy László rendezővel a *Cseresznyeskert*<sup>1</sup> példányát hangszereltük át a koncepció, a szereposztás és a színházi tér adottságainak megfelelően, és volt olyan félig-meddig írói megbízás is, mikor Simon Balázs rendező számára készítettem Szép Ernő *Lila akác* című darabjából az eredeti regény felhasználásával új színházi példányt.<sup>2</sup> A két

<sup>1</sup> Bemutató: 1999. március 16.

<sup>2</sup> Bemutató: 1998. december 1.

előadásban – az én szempontomból – az is közös, hogy a *port.hu* adatlapján egyik bemutatónál sem vagyok feltüntetve. Ezt nem a személyes sérelem felhánytorgatásaként, hanem a dramaturg mindenkor hazai helyzetének pontos illusztrálásaképpen írom.

A dramaturg mindenképpen a háttérben marad, ahogy fontos, de mégis csak mellékszereplője a színházi próbafolyamat nagy drámájának is. Hiszen minden közösségi alkotófolyamat egyben dráma is, amiben ugyanúgy megvannak a királyok és az udvaroncok, a hisztérikák és a drámai szendék, a hőst – főszereplőt – támogató karakterek és intrikusok, mint bármilyen valamirevaló romantikus színműben. (Persze a műfajt próbafolyamata válogatja, egy ambíció nélküli pepecselés egy közepes darabbal és/vagy egy tanácstalan rendezővel hasonlíthat inkább egy abszurdhoz vagy egy bohóctréfához is.) A jó dramaturg mindig Horatio. Egy dramaturgnak nem elég, ha jó íráskészsége, stílusérzéke és megfelelő műveltsége van, ezen felül remek pszichológusnak is kell lenni. Nem vonulhat el, nem sértődhet meg (mint például egy író), jóban kell tudni maradnia a színésszel is, miközben öltözői beszélgetésekben és éjszakai telefonokban ügyesen adagolva támogatnia kell a rendező céljait. Ha az instrukció túlságosan elvont, azaz nem elég konkrét, akkor a dramaturg lefordítja, finomítja, vagy ha kell, áthangolja annak érdekében, hogy a színész számára úgy már érthető és elfogadható legyen.

Mivel a dramaturgnak mindenkivel jóban kell lenni, ezért állandóan lojalitás problémákkal küzd. Kihez legyen elsősorban lojális? A szerzőhöz? A rendezőhöz? A színházhoz? Mit mondjon, ha egy krízissel teli próbafolyamat közepén az igazgató rákérdez, hogy mennek a próbák? A dramaturg nem lehet áruló, de ostoba sem. Igazi intellektuális, ha úgy tetszik, értelmiségi szerep az övé az alapvetően érzelmekkel és indulatokkal áthatott közös, intenzív élethelyzetben, ami a színházi próbafolyamat. Soha

nem használhat erőt és nem használhat hatalmat (nincs is neki). Amit használni tud, az a tudás, tájékozottság, tapintat, empátia és pszichológiai érzék. A dramaturgnak tudnia kell hallgatni: először az elvárásait közlő igazgatót, majd a koncepcióját felvázoló rendezőt, végül a kétségbeesve panaszkodó színészt. És mindháromat máshogy kell hallgatni. És mikor végre megszólalhat, mindháromnak más kell mondania. Ha közös munkát végül siker koronázza, a dramaturgot általában nem igazán említik, ha azonban az előadás bukás, mindenképpen előveszik, hogy rossz darabot ajánlott, vagy jó darabot, csak nem jó időben, vagy ha jó darabot jó időben, nem tudott igazán ráhangolódni a rendező elképzeléseire vagy épp túlságosan ráhangolódott és ezért nem tudta időben figyelmeztetni, hogy nem megfelelő irányban haladnak a dolgok.

Az eddigiekből talán úgy tűnhet, hogy dramaturgnak lenni nem túl hálás dolog. Szívesen cáfolnám, de nem tudom. Ráadásul rengeteget kell tanulni hozzá. Tanítottam a régi Színház- és Filmművészeti Egyetemen, és elmondhatom, hogy a tanterv olyan drámatörténeti olvasottságot követelt meg a hallgatóktól, hogy nekem is jó időbe telt felkészülni a vizsgáztatásra. Ráadásul a dramaturg hallgatóknak, miután megismerték az adott kor szerzőit, meg kellett tanulniuk abban a stílusban írni, imitálni a dikciót, a szerző gondolatritmusát és a szókészletet. Egy jó dramaturgképzés valójában hatékony íróiskola. Amikor a HBO *Terápia* című sorozatához kerestem írókat, a csatorna nem kis meglepetésére nem forgatókönyvírókat, hanem színházi dramaturgokat ajánlottam. Mivel 25–30 perces, általában egyhelyszínes és kétszereplős mini egyfelvonásokat kellett írni, úgy gondoltam, ebben jóval jártasabbak a színházi jelenetezést ismerő dramaturgok, mint a nagyobb struktúrákban és általában képanyelvben gondolkozó forgatókönyvírók. És a dramaturg kollégák valóban nagyszerűen megállták a helyüket ebben is!

A dramaturg tehát olyan írástudó, akit jobban érdekel a színház, mint az irodalom. Az 1990-es évek második felében Veszprémbe jártam színháztudomány szakra, de már színházi bemutatóim is voltak és épp akkor alapítottuk a Bárkát. Emlékszem, egy vizsga után Bécsy Tamás professzor aggódva rám nézett és azt mondta: „István, ne hagyja,

hogyan szippantsa a színház! Mert akkor pár éven belül azon kapja magát, hogy nem nagyszerű drámákat ír az örökkévalóságnak, hanem pocsék darabokat közepes színésznőknek.” Azóta is eszembe szokott jutni ez a jótanács. Mert hát beszippantott.



## Mi a dramaturgia?

WÉBER KATA

A mai progresszív színházi szcénában elég népszerűtlennek tűnhetnek, de a dramaturgiai alapelveket tekintve számomra még mindig Arisztotelész sorai a mérvadók, a drámai cselekményt egységes egésznek látom, melynek eleje, közepe és vége van, és amelyben a különböző jelenetek vagy epizódok szükségszerűen kell egymásból következzenek, és egyazon gondolat vagy konfliktus köré csoportosulnak. Ettől függetlenül nagyon szórakoztat, amikor valamelyik kortárs színházi előadás kihívás elé állít és felrúgja a történetmesélés eme ódivatú módját, és én is gyakran kísérletezem azzal, hogyan lehet egy drámai történetet bizonyos elemeinek felcserélésével, kihagyásával vagy felnagyításával bemutatni. Az én elképzelésem szerint a kortárs dramaturg dolga éppen az, hogy képes legyen koherenciát teremteni és létrehozni egyfajta közös gondolatot vagy narratív struktúrát még akkor is, ha egy előadás nem a klasszikus dramaturgiai alapelvekre épül. Nagyon megkapó volt egy gondolat, amit egy számomra kedves forgatókönyvírótól hallottam: a jó történet alapja a változás. Van egy helyzet, amely megváltozik. Banálisan hangzik, de mégis remek kiindulópont, amikor történetek megformálásáról beszélünk – függetlenül azok formai felvételéről. A változás, de Csehov esetében már a változás hiánya is, maga a drámaiság. Számomra ebben van valami lenyűgöző. Természetesen műfajtól függ, hogy mennyi időnk van a változást bemutatni. Egy forgatókönyvben csak pár oldal. A színházban akár egy egész darab.

Egy drámai történetet természetesen számtalan irányból fel lehet építeni. Korai színházi munkáimban – amellet, hogy jó pár adaptáción is dolgoztam –, mindig egyfajta feloldhatatlan konfliktust kerestem, és ezek

köré a számomra elviselhetetlennek tűnő konfliktusok köré építettem a történeteimet. Egy ideggyógyintézet betegei harcolnak a hely bezárása ellen,<sup>1</sup> egészséges emberek, akik saját maguk választják a halált,<sup>2</sup> egy identitását tagadó cigány fiú szélsőjobboldali csoport tagjaként cigány társát öli meg,<sup>3</sup> egy zsidó nőt a saját anyja akadályoz meg, hogy zsidó intézménybe írassa a gyereket,<sup>4</sup> egy gyermekét elvesztő nő nem hajlandó pert indítani kisbabája halála miatt.<sup>5</sup> Ezen munkák mind valódi dokumentumokon alapultak (a *Demencia* történetét a „Lipót” bezárása, a *Bat*-et az asszisztált öngyilkosság svájci legalizálása, a *Látszatélet* a magyar sajtóban nagy visszhangot kiváltott Mortimer-ügy inspirálta és folytathatnám a sort). Azt hiszem, ha egy probléma valós, akkor a karakterek eleve drámaiak lesznek. Természetesen, a karakterek megformálása során már közelebb kerülök a személyes történetekhez, amelyek soha nem olyan feketék vagy fehérek, mint a példázatok. Az utóbbi időben úgy érzem, közelebb is kerülök a karaktereimhez, mint korábban, így azok erősebben formálják a történeteimet. Ma már azt hiszem, egy valódi drámai karakter önmagában is inspirálhat egy drámát, amennyiben elég feszültséget hordoz és amennyiben az

<sup>1</sup> Mundruczó Kornél, Wéber Kata: *Demencia. Öngyilkosság trilógia II.*, Proton Színház, 2013.

<sup>2</sup> Mundruczó Kornél, Wéber Kata: *Denevér, avagy az én kis temetőm. Öngyilkosság trilógia I.*, TR Warszawa, Lengyelország, 2012.

<sup>3</sup> Wéber Kata: *Látszatélet*, Proton Színház, 2016.

<sup>4</sup> Ligeti György (zeneszerző), Wéber Kata: *Evolúció*, Ruhrtriennale, Proton Színház, 2019.

<sup>5</sup> Wéber Kata: *Pieces of a Woman*, Tr Warszawa, 2018.

író elég pontosan képes megrajzolni az alakját.

Íráskor semmilyen sablonom nincs, de kétségtelenül szeretek egy történet közepébe belevágni, fókuszba helyezve annak legfontosabb tárgyát. Mindez persze sokkal könnyebb a filmes munkákban, ahol végig lehet futtatni háromszáz kutyát az Alkotmány utcán, mint a színházban, ahol a színpadi tér korlátozza a lehetőségeket. De például a *Szégyenben*<sup>6</sup> a könyv középpontjában álló abúzust helyeztük a történet elejére. Ha belegondolok, a provokáció mellett van ebben valami naiv is: rögtön a néző szeme elé tární a gondolkodás tárgyát, mintegy azonnal bevonva őt a történetbe. Ez nagyfokú nyitottságot követel a nézőtől. Ugyanennyire fontos a számomra egy történet lezárása is – hogyan tudunk többet mondani a történet általános tanulságánál?

Természetesen, amikor realista szövegen dolgozom, minden elemét hihetővé kell tennem, de más esetekben is nagyon fontosnak tartom a koherens gondolkodást, ami egy színházi szöveg vagy este dramaturgiáját illeti. A néző mindent hajlandó követni és „elhinni” azt, aminek ismeri a szabályait vagy a kereteit. Míg a filmet eleve valóságként nézzük – még ha tökéletes fikció is –, hiszen a kamera nem tud nem hús-vér valóságot rögzíteni, a színházban tudjuk, hogy minden, ami a színpadon van, csupán „tettetés”, a néző és a színész ezt a konszenzust eleve megköti. Innentől kezdve a színészi jelenlét az, amelyik valósággá teheti azt is, ami nem valóságos. És ez a színházi csoda.

Hazudnék, ha azt mondanám, hogy nem gondolok a nézőkre, amikor egy-egy anyagon dolgozom, de nem feltétlenül tetszeni vágyásból. Mivel évek óta külföldön dolgozom, meg kellett értenem, hogy a szövegek más-más kultúrákban más-más jelentéssel bírnak. Ugyanaz a mondat/gesztus mást jelent egy lengyel vagy egy német közegben,

<sup>6</sup> A J.M. Coetzee *Szégyen* című regényéből készült 2012-es előadásban.

nem beszélve az amerikaiáról. Nagyon figyelmesnek kell lenni ahhoz, hogy az ember képes legyen ezeket az akár nüansznyi különbségeket megérezni, megérteni és implikálni – amennyiben azt akarja, hogy azt pontosan értsék. A fordítókkal való munka során derül ki igazán, hogy egy-egy szöveg meg tudja-e őrizni a jelentését vagy változtatni kell rajta. Hiába hangzik jól valami magyarul, ha a német fordításban túl nehézkesé válik és elveszti a ritmusát, vagy ha a lengyel fordításban nem érteni a humorát, vagy az angol fordításban teljesen értelmezhetetlenné válik a kulturális különbségek miatt. Sokszor emiatt egyfajta pseudo-nyelven gondolkodom és eleve nem teszek olyasmit a szövegbe, amiről azt gondolom, hogy nem fog működni.

Számomra a legfontosabb, hogy a főszereplők szándékát értem. Így van ez, ha más drámáját olvasom vagy ha én dolgozom egy történeten. A tiszta szándék tiszta cselekedeteket von maga után, melynek csak az egyik kifejeződése a szöveg. A szöveg alatti tartalom tehát sokkal fontosabb. Igyekszem erre koncentrálni. Jó példa erre a *Pieces Of a Woman*-ben Martha figurája. Úgy tűnhet, hogy azért nem akar pert indítani, mert nem akar továbblépni a tragédia után, megrekedt a gyászfolyamatban. Valójában azonban nem akarja elveszíteni gyermekét, hű akar lenni annak emlékéhez. Noha ezt képtelen kimondani, ennek megfelelően cselekszik. Ez egyébként a színpadi jelenlétre is tökéletesen igaz. Másképp áll egyhelyben valaki, aki áll, mint az az ember, aki szomjas és nem vehet el egy pohár vizet az asztalról.<sup>7</sup> A szándék akkor is jelen van, ha nem fejeződik ki.

Amikor adaptálnom kell egy művet, általában lebontom egy számomra átlátható, egyszerű story-line-ra, aztán megnézem,

<sup>7</sup> Wéber Kata DLA-dolgozata.

<https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2017/09/W%C3%A9ber-Kata-DLA-dolgozat.pdf> (letöltés: 2024.11.10)

mely jelenetek összevonására, kihagyására vagy átalakítására lesz szükségem, hogy valódi drámai szöveget tudjak teremteni. Praktikusán tehát egy számozott dokumentumot készítek, amibe sorba rendezem a jeleneteket, hogy lássam melyek elengedhetetlenek a drámai cselekményhez. Vannak anyagok, amelyekben szinte azonnal kirajzolódik a dráma íve, mások – gondolok például egy Murakami Haruki-regényre, noha ezeknek még sosem sikerült megszerezni a jogait – nem igazán rendelkeznek ilyenekkel. Ilyen esetben a kérdés az, hogy ki lehet-e egészíteni a történetelemeket, hogy kirajzolódjon egyfajta drámai cselekmény vagy épp ellenkezőleg, valamiféle anti-dramatikus színházi este felé érdemes ellépni, esetleg erősebb formaiság felé törekedve. Hozzá kell tennem, egész más lehetőségeket ad egy színházi vagy például egy operának készülő átírás – egy libretto esetében a zenei szempontok felülírják a drámai cselekmény szerkesztésének szempontjait, hisz ez esetben a zene maga adja a drámai anyagot.

Az utóbbi években színházakban és operaházakban végeztem dramaturgiai munkát, leginkább német nyelvterületen. Míg Amerikában kicsit furcsán néznek, ha azt mondom dramaturg, Németországban vagy Svájcban nagy tekintélye van ennek a beosztásnak. Munkáim szorosan összefonódnak Mundruczó Kornél munkásságával, így számtalanszor együtt alakítjuk ki a koncepciót, melyet aztán egy az adott házból jövő dramaturggal együtt dolgozok át vagy alakítok tovább. Ez számomra nagy segítség, hisz általában segít elhelyezni az elképzelést az adott közegben. Ha számára nem világos valami, biztos lehetek benne, hogy a néző számára sem lesz az. A Schiffbau Zürich egyik vezető

dramaturgja egyszer figyelmeztetett, hogy ne használjunk kiszólást a színpadról – az ottani nézők nem szeretnek megszólítva lenni. A Volksbühnében ennek az ellenkezője az igaz: alig van előadás, ahol nem fordulnának ki a nézők felé. Amikor íróként vagyok jelen egy-egy projektben, a dramaturg-feladatokat általában Boronkay Soma, illetve a legutóbbi munkánál ő és Stefanie Carp közösen veszik át tőlem – biztosítva a szükséges rálátást.

Kislányom még csak nyolcéves, így a kevés időből, amivel gazdálkodom, sajnos az olvasásra jut a legkevesebb. A tíz évben azonban, amit színpadon töltöttem, Ibsent szerettem a legjobban, az ő műveit rendre újraolvasom, ahogyan – a véleményem szerint túlságosan is alábecsült – Strindberg drámáit is, aki szintén régi szerelem. Kortárs drámaírókból kevésbé vagyok felkészült, de nagyon becsülöm Elfriede Jelinek műveit, akit kivételes tehetségnek tartok. Az utóbbi időben nagy hatást gyakorolt rám Matthew Lopez *The Inheritance* című drámája, amely tizenkét meleg karaktert mutat be a színpadon. Pár évvel ezelőtt nagy felfedezés volt számomra Clemens J. Setz short-story gyűjteménye – úgy tudom drámákat is ír, alig várom, hogy olvashassam őket. Ha tehetem, azonban inkább regényekből inspirálok: Roberto Bolano vagy Jeannine Cummins könyveiben a dialógok vannak olyan jók, mintha egy Ibsen-drámában lennének.

## A valóság mint fikció

ZSIGÓ ANNA

A következőkben a folyamatra fókuszálva, ez esetben a színházi próbafolyamatot vizsgálva igyekszem bemutatni olyan eseteket, amelyeken keresztül jól láttatható a dramaturgiai alkotás folyamata is. Úgy gondolom, hogy a gondolkodásmódok feltárásával megrajzolható a dramaturgi hagyomány térképe, a gondolatok és módszerek öröklődésének útvonala.

Kárpáti Péter hosszúimprovizációs, más néven létezésimprovizációs technikájában és Konsztantyin Sztanyiszlavszkij életének utolsó próbafolyamatában közös, hogy egyik sem csak alkotói módszer, hanem kísérlet és szemléletmód is egyben – ez utóbbinak pedig erős pedagógiai, hagyományozási céljai is vannak. Mindkettőre igaz továbbá, hogy a végeredmény (az előadás, a darab) az alkotói folyamat egy későbbi fázisában lesz hangsúlyos cél.

### *A valóságsszimuláció*

Kárpáti Péter író, rendező, dramaturg és egyetemi tanár saját rendezői, alkotói módszert fejlesztett ki, mely a létezésimprovizáció, hosszúimprovizáció, meglepetésimprovizáció, esetleg valóságsszimuláció néven is ismert. A legkorábbi kísérletezések idején még nem vettem részt a munkában, az első, színdarabbá és előadássá formálódott alkotásokban sem dolgoztam. Első létezésimprovizációs munkáim során a módszer már létezett, működött, tehát stabil alapjaink voltak, amikor csatlakoztam Kárpáti próbáihoz. Ez volt az az időszak, amikor lehetőség adódott arra, hogy ezt a próbamódszert különféle formai, műfaji vagy tematikus szempontokkal ötvözzük. Színházi nevelési előadást, moz-

gásra fókuszáló darabokat, térben is kísérletező próbafolyamatokat hoztunk létre.

A következőkben a létezésimprovizációs módszer néhány, dramaturgiai szempontból jelentős aspektusát mutatom be. Mindenekelőtt azonban érdemes tisztázni, hogy mi-  
ben különbözik a létezésimprovizáció a szélesebb közönség által ismert, improvizációként emlegetett technikától. A válasz az, hogy szinte mindenben. A valóságsszimulációs alkotás fókuszában nem a szöveganyag előállítása helyezkedik el, így semmiképpen nem instant megoldásokat, színészi frappírozást vár el. Nem az előadás jeleneteit készítjük el, hanem az a cél, hogy a színészek feltérképezzék a közösen megalkotott világ működésmódját, és erről a világról birtokolt, mindig részleges ismereteik alapján reagáljanak az őket érő impulzusokra – ahogy az a színházon kívüli valóságban is történik.

### *Folyamatorientált szemlélet*

A valóság mint fikció a történetépítés színházi megközelítésére vonatkozik, dramaturgiai módszer. Az improvizációs próbaszakaszban a színészekkel közösen emlékeket gyártunk és történetfragmentumokat készítünk, majd ezeket újra és újra megvizsgáljuk – ez még nem a darabírás vagy példánykészítés időszaka. Az majd a munka következő fázisában valósul meg, amikor a szerző darabot ír a történetekből, amit a dramaturg gondoz, a rendező megrendez, a színészek pedig eljátszanak. Előadás készül, nézők érkeznek rá, akik estéről estére nagyjából ugyanazt láthatják a színpadon.

Kiindulópontunk, hogy alternatív valóságot építünk és ezt használjuk fel a fikciós történet illetve a dramaturgia kereteként úgy,

hogy még nem tudjuk, hogy ez a valóság milyen dramaturgiákat kínál majd. Először kitálaljuk, hogy kik ők és hogyan élnek, és csak utána azt, hogy mi történik velük. Ha például a *Sirállyal* foglalkoznánk, akkor először elolvassuk, hogy mi történik a karakterekkel, majd utána megalkotnánk, hogyan élnek és kik ők.

A folyamatorientált szemlélet (a process art), mint az eredményközpontú munka alternatívája (és ekként kapitalizmuskritika) a művészeti és tudományos irányzatokban is megjelenik. A process art elsősorban a képzőművészetre hatott. Robert Morris szobrász 1968-ban azt írja *Anti-form* című manifestójában,<sup>1</sup> hogy a képzőművészetben vagy építészetben domináló, a racionalitást hirdető négyzetes forma mára a jól-megépítettség egyöntetűen elfogadott szimbóluma lett. Ezzel szemben pl. Jackson Pollock véletlenszerűen a vászonra hulló pacái egyszerre oldják fel a racionális rend iránti igényt, miközben ráirányítják a figyelmet az alkotói folyamatra. Pollock ecset helyett kis botokkal vitte fel a festéket a vászonra, ezzel elismerte és felerősítette a festék valódi természetét, azt, hogy folyékony és kevésbé kontrollálható, mint azt szeretnénk.

Szemléletében hasonlóságokat találunk Morris állításai és a létezésimprovizáció között. Az festék viselkedése, ha bottal viszik fel a vászonra, hasonlít ahhoz, mint amikor még nem tudjuk, hogy a felépített valóságunk milyen helyzeteket kínál.

#### *A próba mint előadás*

Ezekben a munkafolyamatokban gyakran fázisbemutatókat, előbemutatókat, munkabemutatókat tartunk a végleges(nek tekintett) bemutató előtt. De mi az, amit ilyenkor

<sup>1</sup> Robert MORRIS, „Anti-form”, in *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, 41–47 (Massachusetts: The MIT Press, 1993).

a nézők látnak? Előadás? Próba? Vagy mindkettő egyszerre? Egyáltalán mi a különbség a kettő között? Mik a feltételeik?

Ez utóbbi kérdésre másként válaszol a színházi alkotó (ezen belül is másképp a színész vagy a rendező és dramaturg) és másként a néző. A színész például mondhatná azt, hogy a próbán lehet hibázni, az előadáson nem. A rendező fogalmazhatna úgy, hogy a próba a keresés időszaka, az előadás pedig a kutatás eredménye. A próbát meg lehet állítani, újra lehet kezdeni, a színész ki-be kapcsolja az idegrendszerét, a színészi jelenlétét. A Sztanyiszlavszkij-féle színházi hagyományban a színész a próbán apránként, részleteiben teremti meg azokat a pszichológiai állapotokat, melyekből a próbafolyamat végére összeáll a szerepív, az alakítás. A színészek tulajdonképpen tartalékokat képeznek és tartalékolják magukat is, hogy ne „égessek el” magukat / a szerepet idő előtt (idő előtt: a bemutató előtt).

Az improvizációs próbafolyamatban más sorrendben érik a színészeket azok az impulzusok, melyekből szerepet formálnak. Az improvizációs alkalmak hossza általában eltér az átlagosan négy órás kőszínházi próbától, és az adott helyzet dramaturgiája és az alkotók döntése határozza meg, hogy meddig tart. Amikor úgy döntünk, hogy egy problémát több szemzőből is megvizsgálunk és ehhez a létezésimprovizációs módszert alkalmazzuk, akkor nem látjuk pontosan előre, hogy milyen megoldások születnek majd, hiszen meglepetések és a színészek a helyzetben születő döntései határozzák meg a helyzetek dramaturgiáját. Tehát az alkotók, miközben improvizációval próbálnak, előadást is néznek, méghozzá olyan előadást, amit még nem láttak korábban és nem ismerik a történetét.

Van, hogy a résztvevők döntésén múlik csupán, hogy egy létezésimprovizációval létrehozott alkalom próba-e vagy előadás. Próbának tekintjük, ha a célunk az, hogy egy ponton lezárjuk majd az improvizációs pró-

bafolyamatot és az anyagból drámát írunk, azt pedig megrendezzük. Ebben a folyamatban az improvizáció próba, a dramaturgia próbája.

Olyan is létezik azonban, hogy egy-egy alaposan előkészített improvizációs alkalom maga az előadás. Ez volt a helyzet Kárpáti Vándoristenek című akciószínházi sorozatában is, ahol a nézők mindig más és más előadást láttak, az egyes alkalmak az előző esték történései alapján épültek tovább.

### *Dramaturgiai sajátosságok*

A sorrend tehát úgy néz ki, hogy először kialakul az igény egy új szemlélet gyakorlatba fordítására, ami kísérletek formájában valósul meg, létrejön egy új módszer, ami pedig már arra is alkalmas, hogy végül klasszikus értelemben vett színházi előadások jöhesse- nek létre. Ezt a gondolatmenetet vezette le Tadeusz Kantor is,<sup>2</sup> amikor arról beszélt, hogy *A halott osztály* című színházi előadását nem tudta volna megcsinálni, ha előtte nem készítette volna el a tengerparti happening sorozatát. A happening vagy az improvizáció esetlegessége olyan dramaturgiai élményt nyújt, ami később, az előadáskészítés során is meghatározó. A létezésimprovizáción alapuló, de lefixált dramaturgiájú színházi előadásokra például jellemzőek a filmes vágások és a metszetek. Ha egy-egy ilyen improvizációs alkalom dramaturgiáját megvizsgáljuk, azt láthatjuk, hogy a nem-hierarchikus dramaturgiák változatos és meglepő megoldásai jönnek létre.<sup>3</sup> Tehát a

<sup>2</sup> Tadeusz KANTOR, *Happening*, hozzáférés: 2024.11.11, <https://vimeo.com/126380094>.

<sup>3</sup> A nem-hierarchikus dramaturgiákról korábbi tanulmányomban részletesebben beszámoltam: ZSIGÓ Anna, „A nem-hierarchikus dramaturgiák néhány esete”, *Theatron* 17, 2. SZ. (2023): 105–119, doi: [10.55502/the.2023.2.105](https://doi.org/10.55502/the.2023.2.105).

próba alatt improvizált életjelenetek dramaturgiája szertelen.

Az improvizációk dramatikussága, sűrítettsége, a felmerülő konfliktusok és tétek jellege teljesen más, mint a később elkészülő darabé és előadásé. Kárpáti bevezeti az implicit dráma fogalmát, mely felőle a következőképpen határozható meg:

„Amikor valódi válasz helyzet elé kerül valaki, amiben nem tud dönteni, és arra kényszerül, hogy együtt éljen egy ilyen valódi dilemmával, az tulajdonképpen sokkal izgalmasabb, mint amikor a dolog kirobban. Mert ott sem a kirobbanás az érdekes, hanem az, hogy mi történik egy órával később, másnap, egy hét múlva, tehát, hogy mi fog ebből az egészből kisülni. Tehát valójában a legdrámaiatlanabb pillanata pont a nagy dráma. Magyarul különbség van az explicit dráma és az implicit dráma között.”<sup>4</sup>

Természetesen nem arról van szó, hogy a konfliktust, az egyik legfontosabb dramaturgiai eszközt elfelejtjük. A magatartásvizsgálatot a létezésimprovizációban is konfliktusok mentén végezzük, de ezeket sokkal inkább a háttérben futó titkos konfliktusokként kell elképzelni.

Ebben a szakaszban nem csak a színészek improvizálnak, hanem a rendező és a dramaturg is, tehát azok, akik felépítik az imprót. Úgy tűnik, hogy az intuíció és a kockázatvállalás mintha itt tudatos alkotói eszközök volnának, hiszen mindenki játszik.

### *Emlékeztetés*

Kárpáti módszerének egyik kulcseleme az ún. emlékeztetés. Ez egy felkészülő időszak, ahol a színészekkel emlékeket, múltat és vi-

<sup>4</sup> Kárpáti Péter szóbeli közlése 2024 szeptemberében.

szonyokat építünk. Nagyon fontos azonban, hogy soha nem jellemrajzokkal dolgozunk. Nincsenek gonosz, naiv, türelmetlen, sértődős stb. szereplők. Nem az a cél, hogy a színészek karaktereket gyártsanak, hanem saját magukból kiindulva, valódi tapasztalataikat és emlékeiket is beemelve egy közösen alkotott fikció jöjjön létre. Ezért aztán az is fontos, hogy a színészek által (vagy a rendező-dramaturg által) megajánlott emlékekhez és történetekhez közük legyen a színészeknek. Ha az egyik színész kitalálja, hogy az ő foglalkozása legyen autófényező, akkor fontos, hogy legyen térbeli, fizikai élménye az autófényezéssel kapcsolatban. (Még akkor is, ha végül nem ez lesz a szerepének lényege.) Vagy ha valaki az emléképítés során szerepből elmeséli, hogy pár éve fogta magát, és egyetlen hátzissákkal elment egy ismeretlen országba szerencsét próbálni, akkor is nyilván szükséges, hogy legyen erről élménye, esetleg hozzá közel álló embernek legyen ilyen élménye, vagy olyan tapasztalata, ami analóg ezzel a mindent hátrahagyás, újrakezdés, ismeretlenbe zuhanás helyzetével.

Az emléképítés során konkrétumokat használunk, kiemelkedő hangsúlyt fektetünk az emlékek tereinek a felidézésére és irányított kérdések mentén beszélgetünk a színészekkel. A kérdések magukban foglalnak bizonyos információkat a színészek számára, ami keretet ad az építésnek. Például az irányított kérdések olyan helyzetet kínálnak, amire jól esik igent mondani. Céljuk nem az, hogy minél fordulatosabb, szaftosabb történeteket facsarjunk ki a színészekből; ha így lenne, az óriási hiba lenne, akkor a színészet eszköznék tekintenénk. Az irányított kérdések abból indulnak ki, hogy kíváncsiak vagyunk arra az emberre, akivel együtt dolgozunk. (Ez a kíváncsiság természetesen nem a létezésimprovizáció sajátja, hanem minden tisztességes színházi alkotófolyamaté.) A közös beszélgetések szabad döntéshelyzetbe hozzák a színészt, hogy annyit és úgy adjon saját magából, ahogy azt ő jónak

látja. Ezzel együtt természetesen a felelősség is megoszlik: a színész bízik abban, hogy amit kínál azzal felelősen bánunk, és mi is bíznunk a színészben, hogy amit megoszt, azzal képes dolgozni.

Tegyük fel, hogy két színésszel, egy férfival és egy nővel beszélgetünk. Annyit tudnak, hogy családtörténetből indul majd az improvizációs folyamat. „Emlékszel, hogy hol laktatok, amikor az első gyereketek született?” (Ebből pl. megtudhatják, hogy legalább egy gyerekük van.) „Melyik utcában?” „Hányadikon volt a lakás?” „Volt külön gyerekszoba? Hol aludtatok?” „Kinek a lakása volt? A másikótok hozott oda valamit? Bútor, tárgyat?” „Merre jártatok a babával sétálni?” És így folytatjuk – nem csak a térre fókuszálva –, időugrásokkal haladunk, és különböző technikákkal elmélyülünk az emlékek kibontásában. Az emlékek között rengeteg titok is születik, egyéni és páros titkok is, amelyeket a színészek csak velünk (a rendezővel és dramaturggal) osztanak meg, de egymással nem.

Az emlékek felidézése a mi színházkulturális hagyományunkban Sztanyiszlavszkij módszeréhez kötődik. Sztanyiszlavszkij, amikor emlékezetéről beszél, az érzelmi emlékezet fogalmát használja.<sup>5</sup> A *színész munkájában* részletesen kifejti, hogy a színész nem jól jár el akkor, amikor a térben végzett mechanikus cselekvések megismétlésével rögzíti és reprodukálja a próbán történeteket, hanem az egyes cselekvésekhez és a térhez kapcsolható érzelmek felidézésével kell megformálnia a szerepét. Sztanyiszlavszkij az érzelmek mellett az érzetek emlékezetéről is említést tesz, mintegy mellékesen, mondván, hogy azok szerepe a művészi mun-

<sup>5</sup> Konsztantyin SZTANYISZLAVSZKIJ, „Az érzelmi emlékezet”, in Konsztantyin SZTANYISZLAVSZKIJ, *A színész munkája*, ford. MORCSÁNYI Géza, 200–231 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1988).

kában csak kisegítő jellegű. Megemlít egy példát:

„Mondok egy példát – felelte Torcov. – Nemrég tanúja voltam a következő jelenetnek: két fiatalember valami éjszakai tivornya után megpróbált visszaemlékezni egy banális kis polka dallamára, amelyet valahol hallottak, de maguk sem tudták, hogy hol. „Ott volt... De hol is volt? Valami oszlopnál ültünk... – próbált emlékezni nagy nehezen az egyik. – Hogy jön ide az oszlop? – fortyant föl a másik. – Te ültél balról, jobbról pedig... Ki a fene ült jobbról? – erőltette vizuális emlékeztét az egyik korhely. – Senki, és nem volt ott semmilyen oszlop. Az viszont biztos, hogy töltött csukát ettünk, és... – Valami erős, virágillatú kölniszag volt. – tette hozzá az első. – Igen, igen. – erősítette meg a második. – A parfüm és a töltött csuka szaga olyan undorító volt, hogy azóta sem bírom elfelejteni.”<sup>6</sup>

Ezeknek a benyomásoknak a segítségével eszükbe jutott egy hölgy, aki egy asztalnál ült velük, és rákot evett. Aztán felidéződött bennük az asztal, a teríték, az oszlop, ahol, mint kiderült, tényleg ültek. Erre az egyik fiatalembernek hirtelen eszébe jutott a fuvola egyik futama, dúdolni kezdett és meg is mutatta, hogyan játszotta a futamot a zenész. Még a karmesterre is vissza tudtak emlékezni.

Ez a párbeszéd meglepően emlékeztet arra, amikor az improvizációkat megelőző emléképítés során a színészek közös emlékeket gyártanak. Érzelmi állapotokat ritkábban idéznek fel, fizikai érzetekhez annál inkább kapcsolnak akár fiktív, akár valós helyzeteket.

<sup>6</sup> SZTANYISZLAVSZKIJ, *A színész munkája*, 206–207.

### *Titkok*

A szerepek és szituációk élményszerűségét az adja, hogy minden résztvevő csak egy bizonyos valóság-részlettel rendelkezik és a helyzetek sosem teljesen megismerhetők. Még a rendező és a dramaturg sincs tisztában a szereplők összes titkával – előfordult már, hogy egy előadás bemutatása után évekkkel később derült ki számomra valamilyen részlet, amit két szereplő talált ki a saját viszonyukat illetően.

A felépült alternatív valóságból nehéz kiesni, a színészek inkább közelednek vagy távolodnak a szerepüktől, néha többet, néha kevesebbet merítenek a valós tapasztalataikból, saját magukból. A rendező és a dramaturg felelőssége az, hogy ez az alternatív valóság színházzá váljon. Ők azok, akik ismerik a titkokat, az egymásra ható erőket, a szándékokat és az a feladatuk, hogy az improvizációs szakasz végéig megőrizték és dramaturgiai céllal használják az információkat. A dramaturg szerepei közül ez a szakasz jelenti a legkomolyabb kihívást. A titkokat megőrizni és jó időben, jól adagolni óriási felelősség. Ráadásul az egész játékot az teszi színházzá, az különbözteti meg a valóságtól, hogy a résztvevők tudják, hogy van két ember (a rendező és a dramaturg), akik az összes titkot tudják. (Vagy majdnem az összeset.) A színészek számára ez jelentheti a biztonságot, ez adja a keretet. A titoktartás pókerarcot kíván, mégis, dramaturgként ritkán kerülök ilyen közel a játzó pozíciójához, mint amikor egy improvizációs időszakban a színészekkel beszélek. Minden arckifejezésnek jelentősége lehet, minden kérést, információt, minden megfogalmazást éberem és kontrollálva közvetítek, és ez a feszült figyelem a próbaszünetekre és a munkaidőn kívülre is kiterjed. Ilyenkor nincs különbség a színészek szerepbeli és civil énje között, amíg tartanak az improvizációk, nem lehet megbeszélni, elmesélni, elemezni a próbán történeteket.



A tények birtoklása felől nézve létrejön a hierarchia az alkotók között. Más tekintetben azonban a hierarchia időlegesen felbomlik. Ennek legnyilvánvalóbb gyakorlata egyfajta színészközpontú alkotói hozzáállásban fedezhető fel – ez a megközelítés nem a módszer kizárólagos sajátja, sokféle alkotó sokféle struktúrában dolgozik így. Színészközpontú olyan értelemben, hogy azzal az alapvetéssel operál, hogy semmi olyan nem történik a próbán, és így az előadásban sem, ami ellentétes a színész akaratával.

### *Őrangyalok*

A létezésimprovizációs folyamatban kialakult egy stratégiai pozíció, amit a rendező, a dramaturg és más alkotótársak töltenek be – ez az ún. őrangyal pozíció. Dramaturgként sokszor voltam őrangyal szerepben a próbákon. Kettős értelemben vett láthatatlan munkáról van szó. Láthatatlan a szó szoros értelmében, és láthatatlanságában a társadalmi nemek tudományában használatos láthatatlan munka fogalmával is párhuzamba vonható. A nézés itt aktív cselekvéssé változik, többletjelentésekkel gazdagodik: a gondoskodás, vigyázás, felügyelet, kontroll, a felnőtt-gyerek viszony is megjelenik az őrangyal tekintetében és jelenlétében.

„Mostantól láthatatlanok vagyunk” – általában így kezdődik az éles helyzet, maga az improvizáció. Ez a mondat azokra vonatkozik, akik jelen vannak, de nem játszanak. Ez a kijelentés a közösen elfogadott szabályt feltételezi: jelen vagyunk, de a jelenlétünk nem befolyásolja azt, hogy a színészek hogyan hozzák mozgásba az előzetesen megbeszélt helyzetet. Ebből a szempontból a rendező, a dramaturg, a zenész, a látványtervező jelenléte és „nézése” más funkciót tölt be, mint egy hagyományos próbán. A színészek nem nekünk termelnek, nem az a cél, hogy konfliktusokat és fordulatokat gyártsanak a számkra. A mi tekintetünk itt nem elvár, hanem teret ad és megtart. Felmerülhet a kér-

dés, hogy ha az a cél, hogy a színészek a pusztá létezésükkel megtöltsék a teret, mondjuk eltöltsenek egy estét egy lakásban, ahhoz miért kell „néző”?

Az őrangyal nem pusztán személy- és vagyionőr, de kétségtelen, hogy ez is fontos része a próba kísérésének, különösen azért, mert az improvizációk sokszor elhagyják a próbatermek biztonságos falait. A kinti világban (is) az őrangyalok tartják meg a valóság mint fikció kereteit.

De hogyan legyünk őrangyalok? A próba láthatatlan résztvevőinek a jelenlétét természetesen érzékelik a színészek. Akkor működik jól a helyzet, ha ez az érzékelés kölcsönös. Vigyázó és figyelő feladataink mellett pontosan meg kell éreznünk például, hogy mikor lehet együtt nevetni a színészekkel. Hogy a játékukra adott reakció jelzés lehet számukra, hogy érdemes azon a nyomvonalon maradni. De az sem mindegy, hogy időben felismerjük-e, amikor teljes pókerarcra van szükség, ilyenkor akár a tekintetünket is elfordítjuk, távolabb helyezkedünk el a játszóktól. Ez a finom koreográfia egységet teremt az alkotók között.

Ha a helyzetben résztvevő színészek száma, esetleg maga a helyzet azt feltételezi, hogy szétszakadhat a csoport (külön útra indulnak egyesek, elhagyják a teret, új témák jelennek meg), akkor szerencsés, ha több őrangyal is jelen van. Ilyenkor minden őrangyal csatlakozik valaki(k)hez és ha szükséges, akkor az improvizáció során a rendező, a dramaturg egyeztetnek egymással.

Egy hosszú improvizációba legritkább esetben a veszélyhelyzet elhárítása miatt avatkozik bele a rendező. A színészek a jelenet közben is kaphatnak új információkat, telefonhívást, üzenetet. A rendező és a dramaturg megerősíthetnek színészi szándékokat, adhatnak javaslatokat, új irányokat. Hosszú próba lévén meg lehet találni azokat a nyugvópontokat, amikor az adott színésznek megsúghatjuk az üzeneteinket anélkül, hogy zavarnánk őt a játékban. Mivel azon-

ban éles helyzetbe lépünk be, ezért nem mindegy, hogy ezek az üzenetek hogyan hangoznak. A rendezői utasításoknak vagy a színészi játékkal kapcsolatos megjegyzéseknek még nem itt van a helyük, ezek majd a próbafolyamat későbbi szakaszában kerülnek előtérbe. Az improvizációs helyzetben új információkat, kérdéseket vagy megerősítéseket kapnak a színészek, de az is előfordul, hogy váratlan fordulatot is elő lehet idézni, ha szükség van rá. Ilyenkor a színész a cinkosunkká válik, hiszen egy pillanatra kiléptetjük a helyzetből. Az a tény, hogy erre lehetőség van, hogy a ki- és belépés játéka megengedett, láthatóvá teszi, hogy az összes alkotó közötti közös játékról van szó.

Különbőség van az egyes helyzetek között abban is, hogy mikor fejeződik be az improvizáció. Előfordul, hogy a színészek egy sűrűbb szakasz után maguktól lecsendesítik, lezárják a helyzetet. Ezek a történetek akkor igazán izgalmasak, amikor megszületik a csend, de a feszültség bent marad, tehát nem lesz megoldás. A további munka szempontjából ezen a ponton hasznos befejezni az improvizációt. A másik lehetőség, hogy a rendező egy ponton, akár váratlanul is leállítja a játékot. Ekkor is az a cél, hogy ne derüljön ki az összes titok, ne uralkodjon el a színházi helyzeten az a természetes „civil” ösztön, ami a harmónia és a lekerekítés felé vinné a szituációt.

Összefoglalva: az improvizációk során a színészek játékba hozzák a rendező és dramaturg által felkínált helyzetet, ezáltal pedig ők is dramaturgiai munkát végeznek. A játék során eltérnek az előzetes elképzeléseinktől, rávilágítanak a kitalált helyzet hibáira, a játék szabadsága váratlan fordulatokat és megoldásokat szül, amik később, a megírt dráma vagy elkészített előadás kulcspontjává válhatnak. A felvázolt problémák mögött pedig felsejlenek a valódi kérdések.

### *Sztanyiszlavszkij utolsó próbamódszere*

1938-ban különös próbafolyamat vette kezdetét a Moszkvai Művész Színházban. A legszembetűnőbb talán az volt, hogy a színészek a megszokott próbaterem vagy színpad helyett az emeleti öltözőkben próbáltak. Jobb híján próbának nevezhetjük azt, ami történt, de Vaszilij Toporkov, a társulat egyik színészeinek visszaemlékezése alapján sokkal inkább a mindennapos élet helyzeteivel játszottak.<sup>7</sup> A külső megfigyelő nem találta volna ki, hogy pontosan melyik darabot próbálják, hiszen a próbafolyamat ezen korai fázisában kifejezetten az volt a cél, hogy szövegtől, darabtól, szereptől kellő távolságban egy új világ kollektív megalkotásán dolgozzanak a színészek.

Konsztantyin Szergejevics Sztanyiszlavszkij orosz színházrendező nem sokkal 1938-ban bekövetkezett halála előtt kezdte el próbálni Molière *Tartuffe* című darabját. A közös munka célja sokkal inkább pedagógiai, mintsem művészi volt. „Semmiféle előadásra ne gondoljatok – csakis tanulás és tanulás” – emlékezik vissza Toporkov.<sup>8</sup> Sztanyiszlavszkij célja ez esetben sem volt más, mint korábban, tehát, hogy a fizikai cselekvésekből kiindulva a színészt önmaga felé fordítsa, hogy a szerep megformálásának kiindulópontja maga az élet legyen. „A művészet akkor kezdődik, amikor eltűnik a szerep”<sup>9</sup> – tanította a rendező a társulatnak. De mi lehetett az oka annak, hogy ezúttal a megszokottól eltérő próbamódszert alkalmazott?

Sztanyiszlavszkij a *Tartuffe*-fel kívánta bebizonyítani, hogy a realista színjátszásnak nevezett módszere, az életműve egyetemes tanulságokkal bír, tehát azt, hogy Csehovon kívül más dramaturgiákra is alkalmazható. A

<sup>7</sup> Vaszilij TOPORKOV, *Sztanyiszlavszkij a próbákon: Visszaemlékezések*, ford. BENEDEK ÁRPÁD (Budapest: Művelt Nép, 1952).

<sup>8</sup> Uo., 145.

<sup>9</sup> Uo., 146.

szemlélet átadására helyezte a hangsúlyt, ebben sejtette a módszer továbbhagyományozásának kulcsát. De hogyan tanítható a gondolkodásmód? Sztanyiszlavszkij *Tartuffe*-próbáinak megértésén keresztül választ kaphatunk a fenti kérdésre.

Toporkov részletesen bemutatja az alkotófolyamatot, melynek kiindulópontja a szöveg tanulása tilalma volt. A szöveget el kell felejteni, mintha nem is lenne. A közös munka első szakaszát ún. felderítő munkának nevezték, ma ezt a fázist nevezhetjük kutatásnak vagy fejlesztésnek. A létezésimprovizációs munkafolyamat kezdetén kanavászt írunk (a rendező és a dramaturg) egy elképzelt történetről – ez lesz később a kályha, a viszonyítási pont. Sztanyiszlavszkij arra kérte a színészeket, hogy mondják el a darab „mesevonalt”, mintha egy tíz éves gyerek mesélné el a történetet, kiemelve, hogy ki mit csinál – tehát a cselekvések felől közelített az anyaghoz. A következő körben került sor a szerepelemzésekre, de ehhez is rendhagyó módon nyúlt Sztanyiszlavszkij. A színészek feladata az volt, hogy saját vagy ismerőseik életéből vett megfigyelésekkel, élményekkel és fantáziájuk segítségével minél pontosabban és minél irodalmibb stílusban írják le azt az embert, akit játszani fognak. Szándékát tekintve a fenti módszer hasonlít a létezésimprovizáció emléképités fázisához.

Sztanyiszlavszkij *Tartuffe*-próbái és a létezésimprovizációs próbamódszer kezdeti szakaszaiban tehát felfedezhetők hasonlóságok, melyek két fő szempont köré csoportosíthatók:

1. Az első cél a szövegen kívüli közös világ megkonstruálása.

Itt a különbség az, hogy a moszkvaiaknál a munka kezdetén volt szöveg, ismert történet, a létezésimprovizációban a szöveg is és a történet is később jön létre. Ebből látszik talán igazán, hogy mindkét esetben szemléletátadásról van szó: a sorrend a két esetben teljesen ellentétes (szöveg/történet elemzése – valóságalkotás; valóságalkotás – történet- és

szövegfejlesztés), mégis nagyjából ugyanazzal a módszerrel kezdődik a munka.

2. Az idő.

Toporokov is hangsúlyozza, hogy a legfontosabb eltérés Sztanyiszlavszkij előző próbafolyamataihoz képest az egyes fázisokra fordított idő hosszában fedezhető fel. Sokkal többet, alaposabban és árnyaltabban foglalkoztak a felderítő szakasz kérdéseivel, mint korábban, egészen addig, amíg „már megtörtént eseményként kezdtünk hinni benne” (mármint Orgon és családja történetében).

A felderítés után megjelenik a tér és a játék. Ezt a próbaszakaszt Sztanyiszlavszkij a felszólítással vezette be, hogy „Felejtsek el a darabot. Nem létezik... sem Orgon, sem Marianne... senki sem létezik a darabból. Csupán maguk léteznek és gyerünk játszani.”<sup>10</sup> A szöveg tehát továbbra sem szempont, a tér viszont annál inkább. Toporkov leírásában, ahogy a színház öltözőit Orgon polgári családi lakásává változtatták a színészek. Ebben a gesztusban ráismerek a létezésimprovizáció talált tereire, a pesti lakásokra, kocsmákra, parkokra, tehát annak a szükségességére, hogy a valódi terekből a színészek fantáziája által fikciós tér váljék. Orgonék eleinte békés családi életet éltek, a visszaemlékezés többek között egy nagy közös vacsoráról szól. Az általunk használt valóságsszimuláció típusok közül ez a hosszú impróra, esetleg az előimpróra hasonlít. Mindkét impró típusnak az a célja, hogy a színészek, már emlékekkel és viszonyokkal felruházva belakják az általuk teremtett világot, akár teljesen hétköznapi módon használják a tereit, kutassák a viszonyok lehetőségeit. Ezeknek a próbáknak nem célja a drámai sűrítés megteremtése, bizonyos szempontból kifejezetten antidramatikusak. Toporkov a „kószálás” kifejezést használja erre az időszakra („az egész család a folyo-

<sup>10</sup> Uo., 162.

sókon kószált<sup>11</sup>) és ezzel pontosan rámutat a lényegre, de nem csak fizikai értelemben. A hosszú imprók során valódi és dramaturgiai kószálásra is lehetőség van. Olyan dramaturgiai gondolatok kipróbálására, melyek lehetséges, hogy zsákutcába vezetnek, de az is lehet, hogy új kapukat nyitnak meg.

Sztanyiszlavszkij szinte észrevétlenül közelítette az improvizációs életmódkísérletet a darab történetéhez. A békés családi élet már megismert világába érkezett meg Tartuffe-öt, akinek a megjelenése lassan és változatos módokon fejtette ki hatását. Tartuffe tulajdonképpen pontosan a meglepetés improvdramaturgiai szerepét töltötte be a Művész Színház társulatánál.

Természetesen maga az előadás Molière *Tartuffe*-je lett, melyet Sztanyiszlavszkij halála után Kedrov állított végül színre, az 1939 decemberében megtartott bemutató komoly siker volt. Hogy szétválasztható-e az előadás sikere a folyamat sikerességétől? Tapasztalataim szerint ez változó, de ez esetben a kérdés inkább az, hogy Sztanyiszlavszkijnek sikerült-e átadnia, tovább örökítenie a szemléletét?

Toporkov azt írja, akkor még nem is sejtette, hogy mekkora hatással lesz egész további pályafutására ez a próbafolyamat. Beszámolójában nem kap különösebb hangsúlyt az egyik megállapítása, ami azonban a létezésimprovizáció dramaturgiája és a folyamat felől olvasva mintha annak lényegét ragadná meg: „A meglelt formák legnagyobb részét azonban, amelyek megnyitották számunkra az utat arra, hogy a jelenben teljesen felolvadjunk – a továbbiakban nem használtuk fel.”<sup>12</sup> Ezzel egy pillanatra elvonja a figyelmet a végeredményről, és a színházi munkának az előadáson kívüli eredményeire

fókuszál. A „meglelt formák” vagy az egyes improvizációs alkalmak célja nem az előadás látható jeleneteinek elkészítése, hanem a jelenben való felolvadás, vagyis az alkotói szemlélet cselekvés általi megtapasztalása és megtanulása.

### Összegzés

Összegzésül elmondható, hogy a fent bemutatott két próbamódszerben közös a kortárs valóság kutatása és a magatartásvizsgálat, ahol egy körvonalazott metodikájú kísérletező szakasz előzi meg a darabírást és/vagy a színpadi próbát. Feltételezhető, hogy az implicit drámaiság később is jelen marad, még a dramatikusan sűrített, megírt szövegekben és előadásokban is. De ami leginkább összekapcsolja őket, az egy olyan fajta kollektív munka, melynek célja a szemlélet átadásán keresztül az alkotótársak felszabadoztatása és játékba léptetése.

### Bibliográfia

- KANTOR, Tadeusz. *Happening*. Hozzáférés: 2024.11.11. <https://vimeo.com/126380094>.
- MORRIS, Robert. „Anti-form”. In *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, 41–47. Massachusetts: The MIT Press, 1993.
- SZTANYISZLAVSZKIJ, Konsztantyin. *A színész munkája*. Fordította MORCSÁNYI Géza. Budapest: Gondolat Kiadó, 1988.
- TOPORKOV, Vaszilij. *Sztanyiszlavszkij a próbákon: Visszaemlékezések*. Fordította BENEDEK Árpád. Budapest: Művelt Nép, 1952.
- ZSIGÓ Anna. „A nem-hierarchikus dramaturgiák néhány esete”. *Theatron* 17, 2. sz. (2023): 105–119. doi: [10.55502/the.2023.2.105](https://doi.org/10.55502/the.2023.2.105).

<sup>11</sup> Uo., 156.

<sup>12</sup> TOPORKOV, *Sztanyiszlavszkij ...*, 194.

## Kísérletek gondoskodásra

BOROS KINGA

A nagyváradai Szigligeti Színházban 2023. február 3-án mutattuk be a *Magyarosaurus Dacus* című előadást Gianina Cărbunariu rendezésében. A 2023/2024-es évad végéig a színház további nyolc alkalommal tűzte műsorra a produkciót saját székhelyén, és négyszer játszotta vendégként, romániai fesztiválokon. *Fun fact*: ez az előadásszám hárommal elmarad a *Magyarosaurus*ról megjelent kritikák számától. Ha erősebb kijelentést akarunk: saját színpadán az előadás feleannyiszor ment, mint ahány kritika, fesztiválbeszámoló és szakmai kommentár összesen megjelent róla.<sup>1</sup> Ha a színháztörténet hűvös távlatából kísérünk meg ránézni ezekre az arányokra, akkor tárgyilagosan megállapítjuk: a produkció előadásszáma a Szigligeti átlagának megfelelő,<sup>2</sup> az iránta tanúsított szakmai érdeklődés átlag fölötti.<sup>3</sup> Milyen

<sup>1</sup> Az előadás általam összeállított sajtódosz-  
sziéja:

<https://drive.google.com/drive/folders/1ppVxcoVicyS9c1sxuRgWR8op98HooyDE?usp=sharing>, hozzáférés: 2024.11.10.

<sup>2</sup> A Szigligeti Társulat bérletházai:

<https://www.szigligeti.ro/jegyekberletek>,  
hozzáférés: 2024.11.10.

<sup>3</sup> „Fontos fejleményt jelent, hogy a *Magyarosaurus Dacus* előadás a Szigligeti Társulatot feltette a romániai színházi térképre, hiszen szinte biztos, hogy soha ennyi méltató kritika egyetlen váradi magyar nyelvű előadásról nem jelent meg a román lapokban, s ha nem is ilyen mértékben, de a magyarországi sajtóban is elismerően írnak róla” – állítja Simon Judit nagyváradai kulturális újságíró. SIMON Judit, „Látogatás a Nopcsa-revűbe”, hozzáférés: 2024.11.10,

szabályszerűségek alakítják a kulturális mezőt, amelyet ez az ellentmondásos mintázat jellemez? Miként írható le a műsorpolitika és a nézői elváráshorizont, illetve a repertoárpolitika és a fenntartói elvárások egymásnak feszülése? A váradi színházi profilalakítás – a 2011-es intézményi önállósulás óta érzékelhető? Az 1950-es évektől konszolidálódott? Netán az 1900-ban átadott Fellner és Helmer épület által meghatározott? – folyamatában mit képvisel a *Magyarosaurus Dacus*-eset, avagy mekkora időbeli és társadalmi kontextust érdemes vizsgálnia annak, aki magyarázatot, összefüggéseket keres? Beszélhetünk-e az előadásról mint stíláriis lázadásról, és ha igen, sikeresnek vagy kudarcosnak mutatkozik ebben a hatalmi harcban másfél évados története alapján? E kérdéseket itt hagyom a jövő színháztörténetészeinek. Kutatói éleslátásukat nem homályosítja el, mint nekem, a közreműködő párás tekintete. Ez a szöveg a dramaturg perspektívájából tárgyalja a *Magyarosaurus Dacus* születését, és fordítva, az előadás születésének perspektívájából néz rá a dramaturgra.

Gianina Cărbunariu nagyváradai meghívásának közvetlen előzménye lehet Tóth Tünde, a társulat színész-rendezőjének *A tigris* rendezése a szerző darabja alapján. A 2021-ben bemutatott stúdióelőadásnak szomorú hírértéket adott, hogy játszóhelyét, a Szigligeti Stúdiót jószerivel a premier pillanatában ítélték bezárássra, és örvendetes jelentőséget az, hogy később új terekbe költözve 2024-ben immár negyedik évada műsoron tudott maradni. *A tigris* váradi népszerűsége jogos alapot teremthetett a gondolatnak, hogy

<https://www.ujvarad.ro/kritika/latogat-as-nopcsa-revube/>.

Cărbunariu színháza mind szakmailag, a társulaton belül, mind a helyi nézők körében érdeklődésre tarthat számot. A helyzet hasonlatos ahhoz, ahogy a *Stop the tempo* marosvásárhelyi produkcióját követően Sebestyén Aba felkérte a darab szerzőjét egy saját előadás létrehozására a Yorick Stúdióban. Így született meg 2009-ben a fekete márciust feldolgozó *20/20*.

Vendégként mindkét esetben úgy léptem be az előadás alkotócsapatába, hogy a producer intézménnyel korábbi együttműködésekben ismertük egymást,<sup>4</sup> és úgy érezhettem, nem a rendező farvizén evezek be, hanem tőle függetlenül is, kölcsönösen keressük a színházzal a közös munka folytatásának lehetőségét, amelynek feltételeit az intézmény magától értetődő természetességgel teremtette meg. Másrészt ugyanez volt a viszonyom Gianinával: a román szerző mellé kötelezően állított magyar fordító státuszán túl, több mint tíz évvel a *20/20* után Váradon végre újra együtt dolgozhattunk egy előadáson. Gondoskodó fogadtatásba, megelőlegezett bizalomba és pozitív szakmai várakozásba érkezni – kivételes munkakörülmény az erdélyi magyar dramaturg számára.

Miért kivételes? A legtöbb erdélyi társulatnak, köztük a Szigligeti Színháznak, nincs célirányosan dramaturgi munkakörbe szerződtetett alkalmazottja. S noha ebből akár következhetne a külsős dramaturg rendkívüli megbecsülése és szakmai értékelése is, Deák Katalin 2019-ben készült, egyedülállóan bátor és fontos kutatásából tudjuk, sűrűn előforduló tapasztalat, hogy a szerződéskötés és a próbafolyamat során „a dramaturgnak a

<sup>4</sup> Az Erdélyi Múzeum-Egyesület és az UArtPress közös kiadásában, a Szigligeti Színház és a Theatron Műhely Alapítvány közreműködésével 2022-ben jelent meg a *Nagyvárad magyar színháztörténet 1950–1990: Philther-elemzések* című tanulmánykötet Boros Kinga, Jákfalvi Magdolna és Kékesi Kun Árpád szerkesztésében.

saját létjogosultságát kell igazolnia”<sup>5</sup> ahelyett, hogy a tényleges, kreatív munkájára koncentrálna. Ehhez képest a Szigligetiben számos tényező táplálta a normalitás légkörét: a főigazgató Czvikker Katalin gyakorló dramaturg, a társulatvezető Novák Eszter „dramaturgos” rendező, állandó munkatársa Kárpáti Péter, a 2022/2023-as évadban olyan kiváló szakmatársak voltak dramaturgok a társulat különböző produkcióiban, mint Dálnoky Réka és Bíró Bence. Az irodalmi titkárságot vezető Fazakas Márta pedig magabiztos ismerője az intézményi dramaturgia szempontjainak.

Ebben a konstellációban tehát minden adott volt, hogy a klasszikus dramaturgi szerepbe lépve az – esetünkben nem dráma, hanem – téma körüljárásának első pillanatától a művészetközvetítési stratégián való gondolkodásig hozzátehessek az előadás megszületéséhez, és közben egyetlen percig se merüljön fel bennem a kétely, hogy lesz-e kifutása a munkámnak, vagy út közben „ejtenek”, mint annyiszor, amikor a láthatatlan, mert az előadásba beleivódó dramaturgi munkán a legkézenfekvőbb spórolni.

Spórolni ugyanis mindig, mindenhol kell, ez is alaptézis az erdélyi magyar színházban. Némelykor fokozottan is. 2022 őszén a szakmában már évek óta tudni lehetett, hogy a Szigligeti kényszerű küzdelmet folytat egyrészt a túlzás nélkül kultúraellenesnek

<sup>5</sup> DEÁK Katalin, „»Sztárdramaturgokról még nemigen tudunk« – a dramaturg megbecsültségéről”, *Játéktér*, 3. sz. (2019): 56–64, 57. A kutatás hasonlóan fontos egyéb részei: „A színház sem lehet jobb, mint a saját társadalma. Beszélgetés Visky Andrással”, *Játéktér*, 3. sz. (2018): 26–33; „Segít vagy akadályoz? – a dramaturg és az intézmény viszonya Erdélyben”, *Játéktér*, 4. sz. (2019): 46–52; „»A háromfejű sárkány megint moco-rog«, avagy hogyan látják a színészek a dramaturgokat – és vice versa”, *Játéktér*, 4. sz. (2020): 36–48.

nevezhető Ilie Bolojannal, a színházat fenntartó, liberális párti megyei tanácselnökkel,<sup>6</sup> másrészt a magyar nézőközönség egy hangos rétegével, amely laikus érveléssel követel beleszólást a színház munkájába.<sup>7</sup> A Czvikker–Novák vezetőségek e Szkülla és Kharübdisz közt manőverezve igyekeznek

<sup>6</sup> 2021 májusában a váradi román és magyar színház a HolnapUtán Fesztivál keretében tartott közös eseménnyel tiltakozott a kilátásba helyezett Bolojan-reformok ellen, melyek nyomán a bár egyazon épületben, de 2011 óta külön intézményekként működő két színházat újra összevonták volna. A protesztelőadáson elhangzott egyik dal szövegét Cărbunariu írta, és így hangzott: „Bolojan, frate, fă un pas în spate!” Hozzávetőleges fordításban: Bolojan, haver, hátrább az agarakkal!

<sup>7</sup> 2024 júniusában még nem áll rendelkezésünkre annak a nézőkutatásnak az eredménye, amelyet a Szigligeti az épp lezáruló évadban készített, ezért a helyi influenszernek nevezhető Thurzó Zoltán zongoraművész egy 2023. januári bejegyzésére hivatkozom példa gyanánt. Thurzó nézői minőségében tiltakozik az előzőleg bemutatott *Figaro házassága* nyelvezete ellen („De mivelhogy én pénzt adtam az előadásért, én bizony sérelmeztem a trágár beszéd helyét egy ilyen klasszikusnál.”), bejelenti, hogy nem fogja megnézni a pár napon belül a premierjéhez érkező *Magyarosaurust* („Az előadást most ki fogom hagyni. Személy szerint nem szeretem a modern dolgokat a színházi sokrétűségben. Modern jellegéből fakadóan számomra túl nagy a rizikófaktor amiért én pénzt adnék rá. Pénzért nem veszek olyasmit, ami nem érdekel.”), és homályos utalást tesz a Szigligeti vélt politikai elfogultságára („Mert EGY magyar színházunk van. [Mondjuk depolitizálhatnák...]”), hozzáférés: 2024.11.10,

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=715188359964288&set=a.240233717459757>.

szakmailag autentikus arcélet adni a Szigligeti Társulatnak, (amelyet eleve fenntartani is nehéz az időről-időre rájuk kényszerített létszámcsökkentés miatt), úgy, hogy közben az infrastruktúrán két másik társulattal osztva<sup>8</sup> kikezdhetetlen nézőszámot és bevételt is produkáljon.

Legalábbis tapintatlanság, de számunkra eleve elképzelhetetlen lett volna az előadás világának kialakításában nem számot vetni az érzékenységekkel függetlenül attól, hogy reális téttel bírónak vagy bagatellnek, némelyiket egyenesen hipokrizisnek gondoltuk. A makrodramaturgiai, vagyis a produkció szigorúan értett keretein túl tekintő, a szélesebb társulati és társadalmi kontextusra érzékeny diszpozíció szorosán hozzátartozik Gianina alkotói habitusához, dolgozzon akár ismerős, akár, mint Váradon, ismeretlen terepen: a szűkebb és tágabb hely, ahová egy próbafolyamatnyi időre érkezik, a társulat és a város ugyanannyit nyom a latban szerzői-rendezői döntéseiben, mint az ajánlat, amelyet vendégrendezőként tesz. Ajánlat, nem vízió. Gianina soha nem hozza készen a rendezést és a szöveget sem. (Nem véletlen, hogy soha nem újráz előadást.) Se előadástervet, se színpadi képeket, még ideológiai értelmezést se feltétlenül, csak egy témát, amely az alkotócsapat tégelyében szinte

<sup>8</sup> A Fellner és Helmer épületet közösen használja a Szigligeti Színház két társulata, a Szigligeti Társulat és a Nagyvárad Táncegyüttes, valamint a Regina Maria Színház Iosif Vulcan Társulata. 2023 februárja óta az egykori Transilvania mozi felújított és stúdióteremmé alakított tere is a két színház használatába került. A *Magyarosaurus* 2022 októberétől 2023 február 3-ig szakaszokban zajlott próbafolyamata idején a Szigligeti vezetősége a nagyszínpad mellett négy másik próbahelyet szervezett a párhuzamosan készülő produkciók számára (a Léda-házat, a filharmónia egy balett-termét, a nagyváradi vár egy termét és a PKE dísztermét).

bármivé kiforthatja magát attól függően, hogy ott milyen szabad vegyértékekkel lép reakcióba. Kutatásalapú szerzői színházában a munkatársak ugyanannyira alanyai, mint tárgya a vizsgálódásnak: a téma és a színészek, alkotótársak találkozásából dolgozik.<sup>9</sup>

Nagyvárakon nagy létszámú, a dramatisz színrevitelben otthonosan mozgó társulat fogadott. Utólagos bölcsesség, itt hagyom magamnak szigorú tanulságként a továbbiakra: a társulat munkásságát és a rendező munkamódszerét egyaránt ismerő dramaturgnak már-már kötelező volna nulladik napot tartania a színészekkel, és világossá tett fogalmakkal, szabatosan összegezve, előadásfelvételeket vetítve, felszabadult beszédhelyzetet teremtve megismertetnie a színészekkel azt az esztétikát, gyakorlatot, rendezői gondolkodásmódot, amelyhez épp társul szegődni készülnek. Ha van olyan pillanat, amikor a dramaturgnak félre kell tennie háttérbe húzódó énjét, és megkeresnie magában a tevékenyen facilitáló, csacsogó *matchmakert*, akkor ez határozottan az. Mi azonban egy rövid, évad eleji ismerkedés után két hónappal a *Magyarosaurus Dacus*

<sup>9</sup> „Szeretek olyan színészekkel dolgozni, akikben a tehetség és a munkafegyelem mellett kíváncsiság is van, érdeklí őket a világ, amelyben élnek, és kérdéseket fogalmaznak meg. Az előadásaim alapjánál egy koncepció áll, nem egy korábban már létező szöveg. Ebben a munkafolyamatban a színész pont annyit kap, amennyit beleadott. A színen is láthatóvá válik, ha megmerítkezett a témában, amint az is, ha kívül maradt azon. Komoly témafeldolgozó beszélgetések és improvizációk építik az alakítást, a színésznek a kisagyában, a zsigereiben ott működik a próbaidőszak kezdetén megszerzett tudás.” Gianina Cărbunariu nyilatkozata a *Magyarosaurus Dacus* műsorfüzetében. Hozzáférés: 2024.11.10,

[https://issuu.com/szigligetiszinhaz/docs/magyarosaurus\\_dacus\\_szigligeti](https://issuu.com/szigligetiszinhaz/docs/magyarosaurus_dacus_szigligeti).

tényleges, váradi munkálatait Nopcsa Ferenc élettörténetének bemutatásával, közös kutatásával kezdtük. Szövegpéldány helyett többszáz oldal bibliográfia, olvasópróba helyett prezentációk, szereposztás helyett kutatói feladatok, szerepelemzés helyett az egyéni szellemtörténeti reflexió követelménye várta a Gianinával első közös munkáját elkezdő tizenkilenc színészt.<sup>10</sup> A megmondó rendező bejárattott intézménye helyett a kisé ismeretlen kérdező rendező. Volt itt egy „dramaturgnyi űr”,<sup>11</sup> amelynek áthidalásáról gondoskodnom kellett volna.

Gianina 2021 nyarán találkozott a Nopcsasztorival Ionuț Sociu által, aki cikket készült írni a századfordulón élt paleontológusról.<sup>12</sup> Az érdeklődését Nopcsa fluid identitása ragadta meg,<sup>13</sup> tudományos és közéleti sze-

<sup>10</sup> A próbák kezdetén induló tizenkilenc fős csapat különböző, személyes okokból tizenötöre csökkent később. Közülük hatan az első hetekben párhuzamosan próbálták Botos Bálint rendezővel a *Figaro házasságát*.

<sup>11</sup> UPOR László, „Aki már tegnap”, *Színház*, 3. sz. (2021): 26–29, 26.

<sup>12</sup> Ionuț SOCIU, „Baronul Nopcsa, între Kafka și Indiana Jones”, *Scenag*, 4. sz. (2022): 122–131. Az eredeti elképzelés szerint Ionuț is részt vett volna a váradi előadásban Gianina szövegíró társaként, végül más munkái miatt visszalépett.

<sup>13</sup> „Gianina számára a figura kettőssége, elentmondásossága volt színházilag vonzó. Egy *James Bond*-, egy *Jurassic Park*-, egy Netflix-film és egy Shakespeare-tragédia főhőse egy személyben. Járja Albániát, albánnak beöltözve, elvegyülve az akkor barbárnak tartott népszerűség között, a következő pillanatban pedig román juhásznak öltözve kémkedik Bécsnek, majd másnap Londonban, a British Museumban kutatja a dinoszaurusz-maradványokat. Egy tudós, aki folyamatosan implikálódik a politikai mozgásokba, majdnem albán király lesz belőle. Az albániai néprajzi írásai sokszor elképesztő



repvállalásának ellentmondásos megítélése, valamint, ahogy egyre inkább beleástuk magunkat az életműbe, a hol göggé, hol önpusztítássá súlyosodó fanatikusság. Nopcsa írásaiból végletes, kíméletlen szakmai-emberi attitűd süt.<sup>14</sup> A róla szóló irodalmat tanulmányozva azt látni, kutatói maguk is hasonlóképp megszállottá válnak, sarkos, elfogult olvasatokat képviselnek egymással szemben<sup>15</sup> – ahogy Gianina fogalmazott beszélge-

---

empátiával és humanizmussal vannak átítatva, de társas kapcsolataiban gyakran teljesen szociopata módon viselkedik. Amikor haragszik, nagyon kicsinyes, kegyetlen. Például a végrendeletében azt írja, hogy a családjának semmit, még egy apró emléket sem hagy – a színészekkel azon röhögtünk, hogy még egy hűtőmágnest sem.” FAZAKAS Márta, „Az a színház érdekel, ami érvényes: Beszélgetés Boros Kinga dramaturggal”, *Újvárad*, 2. sz. (2023): 26–29, 37.

<sup>14</sup> Életrajzának egyes mai elemzői azt feltételezik, hogy az ideggyengeség, amely élete során többször legyűrte Nopcsát, egy a korban még le nem írt pszichiátriai kórkép volt, mániás depresszió, azaz bipoláris zavar. Lásd Vanessa VESELKA, „Lost in Transylvania”, *Smithsonian Magazine*, 7–8. sz. (2016): 102–106, 106.

<sup>15</sup> „Nopcsa Ferenc életéről, személyiségéről és széles körű tevékenységéről eddig nem születtek kiegyensúlyozott összefoglalások. A róla szóló írások többsége vagy valamelyik kiemelkedő tudományos eredményét vagy politikai tevékenységét méltatta. A vele foglalkozó szerzők többsége érzelmileg kötődött személyéhez, emiatt sok mindent beleláttak az életébe, ami forrásokkal sokszor nem, vagy nem meggyőzően igazolható. Ugyan az »igazi arcának« a bemutatását ígérik, emlékezetének mégis csak töredékét kínálják.” CSAPLÁR-DEGOVICS Krisztián, „Nekünk nincsenek gyarmataink és hódítási szándékaink”: Magyar részvétel a Monarchia gyarmatosítási törekvéseiben a Balkánon (1867–

téseink alkalmával: mindenkit megfertőz a Nopcsa-vírus. A vírus metafora nekem mint dramaturg munkatársnak azt a reflektált, és ilyenképpen védett pozíciót teremtette meg, amelynek köszönhetően – hogy benne maradjak a képzettársításban – immunis maradhattam a tomboló Nopcsa-járvány közepe. Mint olyan vitapartner, aki nem győzni akar, noha folyton elégedetlen a könnyűnek ítélt válaszokkal, hozzá tudtam járulni ahhoz, hogy Gianina ne állapodjon meg semelyik készen kapott interpretáció mellett. A koncepciót kiizzadó kutatási fázisban ugyanis kihívás volt egyetlen forrásnak sem hinni feltétel nélkül, és elkerülni, hogy egy Nopcsa öltön majd alakot a színen. Hiszen akkor pont a figura ambivalenciáját és sokrétűségét, egyszerismind a bonyolult történelmi háttérrel vesztettük volna el.

Nopcsa identitásának a mai recepció számára legprovokatívabb, vitára ingerlő vonatkozásai a nemzeti hovatartozása, a szexuális irányultsága és a politikai identitása. Ő maga egyikről sem nyilatkozik direkt módon. Vagy azért, mert nem gondolkodott róla olyan elvágólagosan, mint ahogy a 21. századi kelet-európai értelmezők elvárják és meg is teszik helyette: így lesz „a sárkányok magyar királya” Gyurkovics Györgyi interpretációjában,<sup>16</sup> és Franz Nopcea, magyarosított nevű román tudós Dacian Munteanban.<sup>17</sup> Vagy azért, mert korának társadalma tabusította a kérdést: feltételezett homoszexualitását saját korában is csak német nyelvű források merik kimondani, s azt is csak

---

1914) (Budapest: Bölcsészettudományi Kutatóközpont Történettudományi Intézet, 2022), 349–350.

<sup>16</sup> GYURKOVICS Györgyi, szerk., *Báró Nopcsa Ferenc: a sárkányok magyar királya* (Budapest: Szépmíves Kiadó, 2018)

<sup>17</sup> DACIAN MUNTEAN, *Aventurile și călătoriile Baronului Nopcsa* (Deva: Societatea de Educație Nonformală și Socială, 2013), 37.

a halála után.<sup>18</sup> Az elhallgatással övezett szerelmi élet utóbb megintcsak homlokegyenest ellentmondó olvasatokat szül, Muntean cáfolni igyekszik a barátságok homoerotikus természetét,<sup>19</sup> Gyurkovics egyenesen neuroszifilisznek gondolja Nopcsát és férfiszerelemét egyaránt.<sup>20</sup> Robert Elsie, noha nem ír bele Nopcsa naplójába, mint említett két, román és magyar monográfusa, mégis úgy avatkozik bele az általa szerkesztett német,<sup>21</sup> illetve angol nyelvű kiadás szövegébe,<sup>22</sup> hogy a kettő különböző narratívát eredményez: Nopcsa fiatalkori kapcsolata, Louis Drašković neve tizennyolcszor jelenik meg az angol kiadásban, miközben a németben legalább ötvenszer, vagyis az angolt olvasva kevésbé látványos rajongása a horvát gróf iránt; albán titkárához, Bajazid Dodához fűződő viszonyát szintén árnyaltan eltéréssel írja le a német eredeti és az angol fordítás.<sup>23</sup> Politikai-ideológiai hovatartó-

<sup>18</sup> „Homosexuelle Freundschaft? Nach noch nicht überprüften Angaben einiger Nachbarn Dr. Nopcsas sollen zwischen ihm und seinem Sekretär homosexuelle Beziehungen bestanden haben“ N.N., „Um den Freund nicht im Elend zurückzulassen: Eine aufsehenerregende Bluttat in der Innern Stadt – Den Freund und sich selbst erschossen“, *Arbeiter Zeichnung*, 1933. ápr. 26, 7.

<sup>19</sup> MUNTEAN, *Aventurille...*, 331.

<sup>20</sup> GYURKOVICS, *Báró...*, 23.

<sup>21</sup> Robert ELSIE, szerk., „Reisen in den Balkan: Die Lebenserinnerungen des Franz Baron Nopcsa“, *Albanian Studies*, Vol. 11 (2001).

<sup>22</sup> Robert ELSIE, szerk., *Traveler, Scholar, Political Adventurer: A Transylvanian Baron at the birth of Albanian Independence: The Memoirs of Franz Nopcsa*, fordította Robert ELSIE (Budapest: Central European University Press, 2014).

<sup>23</sup> „Bajazid ist seither bei mir geblieben und nach dem Tode von Louis Drašković war er der einzige Mensch, der mir (sic!) wirklich gern hatte, dem ich daher in allen und jeden

zása az épp széteső Osztrák–Magyar Monarchia kontextusában is épp eléggé bonyolult volt,<sup>24</sup> közel száz év távlatából nézve pedig egészen más fénytörésbe kerül: a napló mai olvasójának feltűnik a néha egészen agreszív zsidózás,<sup>25</sup> a személyes kapcsolatait átható kolonializmus,<sup>26</sup> a látens nőgyűlölet.<sup>27</sup>

---

vollstens Vertrauen entgegenbringen konnte, ohne einen Augenblick zu befürchten, daß er es mißbrauchen würde.“ ELSIE, „Reisen...“, 112. „Bajazid has been with me ever since and, since the death of Louis Drašković, he has been the only person who has really loved me and whom I could therefore trust completely in everything without fearing for a moment that he would misuse my confidence.“ ELSIE, *Traveler...*, 25.

<sup>24</sup> „A Monarchia iránti hűsége vitán felül áll, ahogy az albánok iránti szimpátiája is axióma. Mégis, politikai tevékenységének megítélésekor nem lehet megkerülni személyének ellentmondásosságát és »bajkeverő« természetét. Kommunikációja a Ballhausplatzcal például konfliktusok sorozataként is bemutatható.“ CSAPLÁR-DEGOVICS, „*Nekünk...*“, 351.

<sup>25</sup> Az első világháború hajnalán judeo-kapitalista összeesküvésről ír eszmefuttatást és fajelméletet fogalmaz meg: „Sogar ein grosser Teil des sogenannten »internationalen Kapitals« ist keineswegs international sondern ausgesprochen »jüdisch national«. Um dies zu verschleiern, trachten allerdings die auf der ganzen Welt verbreiteten Juden die Existenz des Nation-Begriffes zu leugnen, aber gerade als Naturforscher und als Zoologe muss man die Existenz einzelner Nationen betonen. Nationen sind freilich ebenso wenig »rein« wie die meisten Rassen der domestizierten Tiere, aber deshalb wird doch niemand die unbestreitbare Existenz von Dachshunden und Terriers oder Juden leugnen.“ ELSIE, „Reisen...“, 358.

<sup>26</sup> A fehér, európai arisztokrata privilegizált helyzete és kizsákmányoló attitűdje a szegénységből származó, albán muszlim Bajazid

Mivel párhuzamosan haladtunk az anyagok feldolgozásával, s az éppen olvasottakra személyisége és világnézetei szerint ki-ki másképp rezonált, mindezek a feszültségek óhatatlanul testet öltöttek a próbateremben. Az ilyen patthelyzeteket a hagyományos színházi munkafolyamat a rendezői véleményhierarchiával oldja meg: a rendező a teremtő isten, tehát az ő elgondolása érvényesül abszolút igazságként. Gianina ezzel szemben diszkurzív dramaturgiát teremtett, és színpadi helyzetté írta a Nopcsa körüli nézetkülönbségeket. A *Magyarosaurus* meta-teatrális világában a szereplők fel-fellázadnak a szerzőjük ellen, és tizenöt Nopcsa viaskodik egymással, hogy a maga nézőpontját, akaratát érvényesítse a többieké fölött.<sup>28</sup> A játék így megőrzi a disszenszus feszültségét, anélkül, hogy didaktikusan konszenzust sürgetne: értéktárgyalást indít be.

A „Nopcsa a Nopcsa ellen” jelenet megszületését a dramaturgtanú az elismerésnek azon a hangján tudja elbeszélni, mint ame-

---

Dodával kapcsolatban mutatható ki igazán: negyedszázadon át élnek és dolgoznak egymás társaságában, ám Doda tudományos érdemei és megvalósításai sem ezalatt, sem később nem érvényesülnek önértékükön. Vö. Harper-Hugo DARLING, „Bajazid Doda”, hozzáférés: 2024.11.10, <https://www.makingqueerhistory.com/articles/2018/11/24/bajazid-doda>.

<sup>27</sup> „Szinte megfoghatatlan, miként nevelhetnek a csúf és silány albán asszonyok olyan jól megtermett, egészséges, edzett fiaikat, amikéssel Albániában találkozunk.” NOPCSA Ferenc, *A legsötétebb Európa: Vándorlások Albániában*. (Budapest: Utazások Könyvtára, 1911), 39.

<sup>28</sup> Az előadás szövege megjelent a Színház.net drámatárában. Hozzáférés: 2024.11.10, [https://szinhaz.net/wp-content/uploads/2023/06/Gianina-Carunariu\\_MAGYAROSAURUS\\_DACUS\\_hu.pdf](https://szinhaz.net/wp-content/uploads/2023/06/Gianina-Carunariu_MAGYAROSAURUS_DACUS_hu.pdf).

lyen Lambrecht Kálmán, Nopcsa kéziratainak magyar fordítója, gondozója a British Museumban tett látogatást: Nopcsa belép, és magabiztos kézzel helyükre rakja a Diplodocus-csontváz hibásan felállított, tulajdonképpen tehát mindaddig értelmezhetetlen halomban tornyosuló darabjait.<sup>29</sup> Az analógia jól mutatja, hogy ahogy az előrehaladó munkafolyamat egyre beljebb rántott, úgy szakadtunk mind jobban el, rendező és dramaturg, akik Váradon együtt laktunk a színház vendéglakásában, az előadáson kívüli életünktől, és láttuk magunkat és egymást a Nopcsa-világ díszleteiben, a *Magyarosaurus Dacus* szereplői közt. Nopcsával és Dodával ellentétben mi szerencsére ismerjük a történet befejezését. Óva intőleg tréfálkoztunk: reméljük, a végén egyikünk sem puffant le senkit.<sup>30</sup>

A bemutató így is, úgy is egyfajta halál: amiről addig nem sikerült gondoskodni, az végleg gondozatlan marad. A csapat egy része elutazik, a játszóknak bele kell dermedniük a produkció addig elért állapotába, az a néző pedig, akit – az előadás által, vagy szervezett találkozás során személyesen – nem sikerült megszólítani, távol marad. A dramaturgus előadásokhoz képest a *Magyarosaurus...* esetében ez nem pusztán esztétikai megvalósítás, hanem a tematizálás és a reprezentáció módjának kérdése. Tud-e jönni velünk a nemzetpolitikai erőterben létező váradi magyar közönség abba az önironikus identitáselbeszélő játékba, amelyben nemcsak a román és az albán, de Nopcsa, a magyar is fajankó kisé? Vagy elveszítjük őt abban a pillanatban, amikor a szereplő harsány dizájnerszerkója fölé kanyarítja magára a népviseleti mellénykét? Áttörhet-e a befogadói heteronormativitás fala azáltal, hogy színésznők játsszák az egymást szerető férfial-

---

<sup>29</sup> LAMBRECHT Kálmán, „Báró Nopcsa Ferenc”, *Budapesti Szemle*, 668–670. sz. (1933): 363.

<sup>30</sup> Ti. 1933 áprilisában Nopcsa Ferenc föbbe lötte előbb Bajazid Dodát, majd saját magát.

kat, és ha nem élnek a homoszexualitás ábrázolásának sztereotip gesztusaival? Másfelől pedig: nem cserben hagyás a homoerotikus szerelem gendervak elbeszélése? Tudunk az antiszemitizmusról előremutatón beszélni, nem kioktatólag és nem is újratraumatizálva abban a városban, amely lakossága durván egyharmadát veszítette el a holokausztban? Vajon elegendő-e a nagyváradai potenciális néző számára a *Belle Époque*-ban megragadni a Nopcsa-kor és az ő, szecesszióban épült városa összekapcsolódását? Megfelelünk-e a művészettől elvárt igényességének, ha egyetlen trágár kifejezés sem hangzik el a színen? Ha nincs az előadásban meztelenség? Megtettünk-e minden szükségeset, hogy potenciális nézőnk egyáltalán felismerhesse művészetként azt a színházat, amit nem validál „autorizált” szöveg? Sikerült-e a világlátását gondoskodva provokálnunk, hogy hatalmát ne elutasításra akarja használni, hanem kívánjon belépni az előadás diszkurzív értékközösségébe? Kísérletet tettünk rá.

### Bibliográfia

CĂRBUNARIU, Gianina. *Magyarosaurus Dacus*.

Fordította BOROS Kinga.

[https://szinhaz.net/wp-content/uploads/2023/06/Gianina-Carbutariu\\_MAGYAROSAURUS\\_DACUS\\_hu.pdf](https://szinhaz.net/wp-content/uploads/2023/06/Gianina-Carbutariu_MAGYAROSAURUS_DACUS_hu.pdf)

CSAPLÁR-DEGOVICS Krisztián. „Nekünk nincsenek gyarmataink és hódítási szándékaink”: Magyar részvétel a Monarchia gyarmatosítási törekvéseiben a Balkánon (1867–1914). Budapest: Bölcsészettudományi Kutatóközpont Történettudományi Intézet, 2022.

DARLING, Harper-Hugo. „Bajazid Doda”. Hozzáférés: 2018.11.24.

<https://www.makingqueerhistory.com/articles/2018/11/24/bajazid-doda>.

DEÁK Katalin. „»Sztárdramaturgokról még nemigen tudunk« – a dramaturg megbeszültségéről”. *Játéktér*, 3. sz. (2019): 56–64.

ELSIE, Robert, szerk. „Reisen in den Balkan: Die Lebenserinnerungen des Franz Baron Nopcsa”. *Albanian Studies*, Vol. 11 (2001).

ELSIE, Robert, szerk. *Traveler, Scholar, Political Adventurer: A Transylvanian Baron at the birth of Albanian Independence. The Memoirs of Franz Nopcsa*. Fordította Robert ELSIE. Budapest: Central European University Press, 2014.

FAZAKAS Márta. „Az a színház érdekel, ami érvényes: Beszélgetés Boros Kinga dramaturggal.” *Újvárad*, 2. sz. (2023): 36–39.

GYURKOVICS Györgyi, szerk. *Báró Nopcsa Ferenc: a sárkányok magyar királya*. Budapest: Szépművészeti Kiadó, 2018.

LAMBRECHT Kálmán. „Báró Nopcsa Ferenc”. *Budapesti Szemle*, 668–670. sz. (1933): 361–372.

*Magyarosaurus Dacus* műsorfüzet. Hozzáférés: 2024.11.10.

[https://issuu.com/szigligetiszinhaz/docs/magyarosaurus\\_dacus\\_szigligeti](https://issuu.com/szigligetiszinhaz/docs/magyarosaurus_dacus_szigligeti).

MUNTEAN, Dacian. *Aventurile și călătoriile Baronului Nopcsa*. Deva: Societatea de Educație Nonformală și Socială, 2013.

[n. n.] „Um den Freund nicht im Elend zurückzulassen: Eine aufsehenerregende Bluttat in der Innern Stadt – Den Freund und sich selbst erschossen”. *Arbeiter Zeichnung*, 1933. ápr. 26., 7.

NOPCSA Ferenc. *A legsötétebb Európa: Vándorlások Albániában*. Budapest: Utazások Könyvtára, 1911.

SIMON Judit. „Látogatás a Nopcsa-revűbe”. Hozzáférés: 2023.05.17.

<https://www.ujvarad.ro/kritika/latogatas-a-nopcsa-revube/>.

SOCIU, Ionuț. „Baronul Nopcsa, între Kafka și Indiana Jones”. *Scenag*, 4. sz. (2022): 122–131.

UPOR László. „Aki már tegnap”. *Színház*, 3. sz. (2021): 26–29.

VESELKA, Vanessa. „Lost in Transylvania”. *Smithsonian Magazine*, 7–8. sz. (2016): 102–106.

## Vándorszínházi dramaturgia a 21. században. Petőfi Sándor és a vajdasági Tanyaszínház esete

OLÁH TAMÁS

A vajdasági Tanyaszínház fennállásának 45. évében a társulat vezetősége úgy döntött, hogy azzal emlékeznek meg a „kerekedő” évfordulóról, hogy meghívják a színház két megálmodóját s egyben az első évek legmeghatározóbb alkotóit, hogy vegyenek részt legújabb előadásuk elkészítésében.

Hernyák György az akkor épp másodéves rendezőhallgató és Kovács Frigyes, frissen végzett színész – az első magyar újvidéki színművészosztály diplomása – 1978 tavaszán vették a fejükbe, hogy létrehoznak egy olyan utazó színtársulatot, mely a vajdasági kistelepülések magyar nemzetiségű nézők számára készíti előadásait. A szerbiai magyarok abszolút többsége ma is falvakban és kisvárosokban él, s ugyan a társulat alapító tagjai is szinte kivétel nélkül rurális közegből származtak, az ottani lakosság esztétikai igényei ismeretlenek voltak előttük. „Olyan közönség számára kínálták fel előadásaikat, mely ezeken kívül a színjáték semmilyen válfajával nem találkozott korábban, s ez döntően befolyásolta elváráshorizontjukat és a befogadás módját.”<sup>1</sup>

A huszoneves fiatal művészek „a hetvenes évek végének posztdramatikus formanyelvi törekvései[ről]” látszólag tudomást sem véve „a 18. és 19. századi vándorszínjátszás formai és esztétikai hagyományához nyúltak vissza.”<sup>2</sup> A társulat azóta is minden nyáron újraszerveződik egy-egy produkció erejéig, amelyet néhány hetes próbafolyamat után

egy nagyjából másfél hónapos turné keretében huszonöt-harminc alkalommal, minden este más-más játszóhelyen adnak elő a szabad ég alatt. Az esti előadások után színpadot bontanak, megpihennek, majd reggel továbbindulnak a következő falu felé. A hang- és fénytechnikuson kívül műszaki személyzet nem segíti munkájukat, sőt háttérmunkásaik sincsenek. A színészek díszleteket építenek és festenek, hegesztenek, ácsolnak, kosztümöket varrnak, parókákat és kellékeket gyártanak, akárcsak az utazó társulatok hőskorában az akkori alkotók. A Tanyaszínház együttesének gerincét az Újvidéki Művészeti Akadémián épp felsőfokú színművészeti tanulmányaikat folytató egyetemisták alkotják, akikhez önkéntes alapon hivatásos színészek és meghívott amatőrök is csatlakoznak. Tehát túlnyomó többségben mindmáig huszoneves fiatalok lépnek színre estéről estére, s mindeközben alapélménnyé válik számukra e sajátos szabályok szerint működő élet- és alkotóközösségben való létezés és színházcsinálás, valamint az a tapasztalat is, hogy éves vándorútjuk során közvetlenül találkozhatnak tágabb szülőföldjük legkülönbélebb, de identitásukban többnyire osztozó közösségeivel.<sup>3</sup>

A Tanyaszínház évtizedeket átívelő tevékenysége az egész régióban egyedülálló, hiszen a szocialista Jugoszláviában alakult társulat megélte Josip Broz Tito rendszerének teljes összeomlását (1989), a délszláv pol-

<sup>1</sup> OLÁH Tamás, „»Eljutunk még Shakespeare-ig!«: A Tanyaszínház első öt évadának (1978–1982) színházi formakereséséről”, *Híd* 86, 8. sz. (2019): 100–110, 100.

<sup>2</sup> Uo., 103.

<sup>3</sup> Lásd bővebben Tamás OLÁH, „The Self-Definitions of the Hungarian Minority in Vojvodina in the Performances of the Tanyaszínház (Grange Theatre)”, *Theatron* 17, No. 4. (2023): 53–61. doi: 10.55502/the.2023.4.53.

gárháborúkat (1991–1999), az ország 1999-es NATO-bombázását, a Milošević-rezsim megdöntését (2000), és aktív maradt a rendszerváltozást követő, máig tartó időszakban is. Mindezt úgy, hogy – a 2020-as év kivételével – egyetlen nyáron sem szakította meg tevékenységét. Az évek során pedig az eklatánsan változó körülmények között eklatánsan változó közösség(ek) önidentifikációját is rendszeresen színre vivő előadások alkotóinak – a közösség tagjaiként – törvényszerűen újra és újra kellett definiálniuk önmagukat is, sőt mi több e folyamat során nemcsak tematizálták a szerbiai (jugoszláviai) magyar kisebbség rendkívül összetett önértelmezési folyamatát, de tevékenységükkel részt is vettek abban.<sup>4</sup> A Tanyaszínház előadásait nézve a közösség mindig is önmagáról gondolkodott. Nem túlzás azt állítani, hogy az együttes az évek során a közösségbe leginkább integrálódott vajdasági magyar kulturális intézménnyé vált.

Noha a szervezeti felépítés szempontjából sok minden módosult az elmúlt közel fél évszázadban, az alkotói szándékok és repertoárpolitikai elképzelések szinte változatlanok maradtak. A Tanyaszínház művészei a közösség létállapotára reagáló, a vándorszínházi formához eredményesen adaptálható szövegeket tűztek és tűznek műsorra.

A társulat történetében nem előzmény nélküli, hogy a kerek jubileumok közé eső évtizedek derekán merül fel a visszatekintés, az összegzés és értékelés igénye, s mindezekelőtt az alkalmi produkciók elkészítésének vágya. 1982-ben, munkásságuk ötödik évében sikerült megvalósítani a kezdettől fogva áhított tervet: Shakespeare-t játszottak a bácskai porban, Csipak Angéla, a trupp első dramaturgja pedig ez alkalomból egy tanulmányban elemezte saját tevékenységüket.<sup>5</sup> A huszonötödik évforduló apropóján

<sup>4</sup> Uo., 54–55.

<sup>5</sup> Lásd CSIPAK Angéla, „Ötéves a Tanyaszínház”, *Híd* 46, 9. sz. (1982): 1072–1077.

Kukorica Jancsi vándorlását nézve ismerhett magára és színházára a közönség, a harmincötödik évben pedig Gyarmati Kata dramaturg *Mérföldkő* című, kifejezetten a Tanyaszínház számára íródott szövege tematizálta a társulat és nézőinek dilemmáit. Ezek a jubileumok nemcsak az együttes – kultúrpolitikai botrányoktól sem mentes<sup>6</sup> – múltbéli közösségteremtő tevékenységének áttekintésére és a tapasztalatok összegzésére nyújtottak ideális alkalmat, de jelenkori pozíciójának megfogalmazására, sőt a jövőbeli célok kijelölésére is. Nem történet ez másként a 45. évadban sem.

A Magyar Országgyűlés egy határozatával Petőfi Sándor-émlékkévvé nyilvánította a 2022–2023-as éveket a költő születésének (1823. január 1.) kétszázadik évfordulója alkalmából. Számos magyarországi és határon túli kulturális intézmény döntött úgy, hogy egy-egy projektummal reagál a kezdeményezésre, köztük a Tanyaszínház is, melynek vezetősége így kettős évforduló jegyében kezdte meg a negyvenötödik nyári szезon előkészületeit, melyekhez dramaturgként csatlakoztam. Eredeti megbízásom még arra szolgált, hogy Hernyák György társulatalapító-rendező – régóta dédelgetett – tervei nyomán adaptáljam *A helység kalapácsa* című vígposzt a vándorszínház sajátos követelményeinek megfelelően, ám hamar felismertük, hogy kihagyott ziccer volna nem tematizálni a fiatal vándorszínhász, Petrovics Sándor alakját, párhuzamot vonni a 19. század és a jelen huszonéves, utazó színházcsinálói között, s egyúttal elgondolkodni az utóbbiak misszióján.

Az elmúlt évtizedek tapasztalatai egyértelművé tették, hogy a közönség azokra az előadásokra reagál a legintenzívebben, melyek zenés-énekes betéteket is tartalmaz-

<sup>6</sup> Lásd OLÁH Tamás, „»Magyar a magyar ellen«: Ödön von Horváth–Lénárd Róbert: *Kazimír és Karolina* (r.: Lénárd Róbert, Tanyaszínház, 2021)”, *Híd* 88, 1. sz. (2022): 73–87.

nak, és kézenfekvő volt, hogy az anyaghoz Petőfi verseit fogjuk felhasználni.<sup>7</sup> Az alkotócsapathoz az ugyancsak veteránnak számító tanyaszínházcsináló, Bakos Árpád énekes, zeneszerző is csatlakozott, aki a nyolcvanas évek elején került először a társulat közelébe, majd olyan előadásoknak szerezte a zenéjét, mint *A sárkány* (1987), az *Amphitruo* (1989) a *Csantavéri passió* (1993), a *Két úr szolgája* (1995) vagy a *Kir Januli, avagy az ördög tudja* (2006). Petőfi vándorszínijátást és a színészi pályát tematizáló költeményeinek megzenésítésén a szöveggönyv megalkotásával párhuzamosan dolgozott.

A szöveggönyv megírását megelőző kutatómunkám alapjául elsősorban két monográfia, Fekete Sándor *Petőfi, a vándorszíniész*<sup>8</sup> című műve, továbbá Kerényi Ferenc *Petőfi Sándor élete és költészete*<sup>9</sup> című kötetének vonatkozó fejezetei szolgáltak.

Kapóra jött, hogy az életrajzírók és a kortársak is csak kevés biztos információval szolgálhatnak azokról az évekről, amikor a fiatal költő apja intelmei ellenére vándorszíniésznek állt. Annyi bizonyos, hogy a fővárosi diákévek alatt Petőfi nemcsak „a színházak körül ólalkodott”,<sup>10</sup> de statisztaként<sup>11</sup> a kullisszák mögött is megfordult, majd katonai szolgálata után (tizenöt évesen vonult be) hamarosan megtalálta a módját, hogy maga

<sup>7</sup> *Az első dal, Ideál és való, Nem megyek én innen sehova... Színiészdal.*

<sup>8</sup> FEKETE Sándor, *Petőfi a vándorszíniész* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1969)

<sup>9</sup> KERÉNYI Ferenc, *Petőfi Sándor élete és költészete* (Budapest: Osiris Kiadó, 2022)

<sup>10</sup> Idézi az apa, Petrovics István szavait uo., 37.

<sup>11</sup> A statisztika kifejezést a korban a „színházi szolgákra” használták. Petőfi maga sorolja fel feladatait egy levelében: „hordtam a színpadra a székeket és pamlagokat, s a színészek parancsára kocsmába szaladtam sérért, borért, tormás kolbászért stb.” Idézi uo., 54.

is színésznek álljon, s viszonylag rövid időn belül több utazó társulathoz is csatlakozott.

Ma sem tudjuk pontosan, hogy 1841 tavasza és 1844 tele között pontosan merre járt az akkori Magyarország területén, és mely együttesek tagjaként áll közönség elé. A bizonyítható események között rendkívül sok a kitöltésre váró fehér folt, a színészi ambíciókat nevelgető költő gyakran tűnik el a kutatók szeme elől. Ez adta az ötletet, hogy a Tanyaszínház előadásának fókuszába egy olyan vándortársulat kerüljön, mely egyetlen színháztörténetünkben sem szerepel – lévén, hogy sohasem létezett –, ám alakjait, eszközeit tekintve nagyon is hasonló a korabeli truppokhoz, céljainak tekintetében pedig a Tanyaszínház együtteséhez.

A vajdasági vándortársulat ars poeticáját ugyanis egyfajta színházi nevelésnek is tekinthetnénk. Noha előadásaik sohasem érik el a részvételiségnek az alkalmazott színházi formákra jellemző szintjét, a színházi nevelési foglalkozásokhoz hasonlóan „erkölcsimorális, mikro- és makrotársadalmi kérdéseket járnak körül”, s céljuk a „fókuszba helyezett problémáról való közös gondolkodási keret kialakítása”, mely lehetővé teszi, hogy nézőik meghatározzák az adott „problémához fűződő személyes viszonyulásukat.”<sup>12</sup> E pedagógiai szándékból következik, hogy a Tanyaszínház mindenkor alkotói tudatosan olyan történeteket visznek színre, és e színrevitelt olyan műfaji keretek, minták felhasználásával végzik, melyek a társadalmi rétegződés szempontjából vertikálisan és horizontálisan egyaránt erősen tagolt és korosztályi szempontból is változatos közönségük számára jól ismertek és olvashatóak. Nemcsak felhasználják, de újra is olvasásuk a dramatikusan hagyományokat annak érdekében, hogy saját történeteik által pozícionálják kisebbségi közösségüket a társada-

<sup>12</sup> TAKÁCS Gábor, „Padlóváza a színpadon”, *Színház* 42, 2. sz. (2009): 42–49, 42.

lomban.<sup>13</sup> Ennek érdekében az egyébként máshol játszódó történeteket szívesen lokalizálják, így azok sajátos helyi színeket nyernek, továbbá gyakran élnek allegorikus és parabolisztikus fogalmazásmódokkal, még ha az ábrázolás mimetikus keretek között marad is. Az Erzsébet-kori Shakespeare-előadásokhoz hasonlóan a Tanyaszínházban is „egymás mellé kerül a jellemkomikum, a vaskos, altesti humor és az emelkedett gondolati tartalom.”<sup>14</sup> Ennek jegyében a 2023 nyarán bemutatott, *Útkeresők* című produkcióban is egy komikus és egy analitikus történetstílus fonódik össze egymással.

A játék keretes szerkezetű. A prologusban Kovács Frigyes látszólag civilben lép a nézők elé. Úgy tűnik, mintha ünnepi beszédet mondana. Elárulja, hogy negyven éve, huszonnyolc évesen állt utoljára a Tanyaszínház színpadán. A társulat megalapításának körülményeiről, annak szerepéről, társadalmi vívmányairól fogalmaz személyes hangon – sok rögtönzéssel a turné aktuális eseményeire utalva –, de amikor egy ponton a közel kétszáz évvel korábban színésznek álló Petőfi Sándorról kezd beszélni, világossá válik, hogy monológja közben – fokozatosan kosztümöt váltva – átlényegült Kétszery Szabad Vilmos<sup>15</sup> színigazgató szerepébe, ezzel kapcsolatot teremtve jelen, múlt és régmúlt között.

Ezt követően egy kocsmai életképpel indul el a cselekmény az immár benépesült, falusi fogadót megjelenítő színpadon. Hernyák

<sup>13</sup> OLÁH, „The Self-Definitions...”, 54.

<sup>14</sup> OLÁH, „»Eljutunk még Shakespeare-ig!«, 109.

<sup>15</sup> Neve egyrészt Kétszery József (1809–1889) színigazgatóra utal, akinél – saját bevallása szerint – Petőfi is játszott egy rövid ideig, másrészt arra a gesztusra, hogy szerepét Kovács Frigyes mellett a turné egyes állomásain a Tanyaszínházzal egyidős Kovács Nemes Andor alakította, aki természetesen személyes történeteket oszt meg.

a korai Tanyaszínház-előadások világát idézi meg, amikor a középkorban népszerű farceok és vásári komédiák formai jegyeit használja a kocsmánép ábrázolása során. E műfajok elsősorban az előadók fizikai teljesítményére, s nem „valamely szöveges vagy szimbolikus jelentés létrehozására” épültek,<sup>16</sup> az intellektuális humor eredendően nyelvi természetével szemben „az alak és a színész testi mivoltát” hangsúlyozták.<sup>17</sup> Esetükben – mint ahogyan a Tanyaszínház esetében is – a „bohóckodás és a »költői szabadság« álarc mögött az ösztönösség és a felszabadító nevetés diadalmaskodik a gátlások és a tragikus félelmek felett.”<sup>18</sup> Nem véletlen, hogy a játék során ezek a színészek improvizációin alapuló, farce-jellegű epizódok aratták a leghangosabb sikert a közönség körében (koreográfus: Crnkovity Gabriella).

Az *Útkeresők* története szerint Kétszery Szabad Vilmos kicsiny, mindössze héttagú vándortársulata egy meg nem nevezett faluba érkezik – mely akár a Tanyaszínház aktuális állomása is lehetne –, hogy *A helység kalapácsából* ismert Szemérmetes Erzsók (Bagi Natália) fogadójában eljátsszák a kor népszerű vígjátékát, *A peleskei nótáriust*.<sup>19</sup> A felkészülés és díszletállítás közben azonban nemcsak az ifjú Petrovics Sándor (Kőműves Csaba Bence) tűnik fel váratlanul – Borostyán<sup>20</sup> állneven –, hogy felvételét kérje a tár-

<sup>16</sup> Patrice PAVIS, „Vásári komédiás”, in Patrice PAVIS, *Színházi szótár*, ford. GULYAS Adrienn et alii, 471–472. (Budapest: L’Harmattan Kiadó, 2006), 471.

<sup>17</sup> Patrice PAVIS, „Farce”, in PAVIS, *Színházi szótár*, 138–139.

<sup>18</sup> Uo., 139.

<sup>19</sup> Petőfi *A peleskei nótáriusban*, Gaál József komédiájában lépett először színpadra 1841-ben egy Balaton környékén vándorló, hatfős társulat tagjaként 1941-ben. Három szerepet is játszott. KERÉNYI, *Petőfi...*, 55

<sup>20</sup> Petőfi vándorszínészként a Rónay és a Borostyán állneveket is használta.



sulatba, de a vígeposzát ihlető/felidéző események is lejátszódnak a nézők szeme előtt, melyek végzetes hatással vannak a meghirdetett produkcióra.

Itt érdemes rögzítenünk, hogy *A helység kalapácsán*ak szüzséje a feltételezések szerint valós eseményeken alapszik. Kiskunfélegyházán 1829–1830-ban hosszú hónapokig szolgáltatott beszédtemát a közvélemény számára, hogy „a részeges Kántor, Szabó Ferenc elcsábította Nemesi Mihály harangozó feleségét, amiért a férj pofozkodással vett magának elégtételt.”<sup>21</sup> Az iskolai szünetekben hazlátogató ifjú Petrovics Sándor előbb vagy utóbb minden valószínűség szerint hallhatott a botrányos ügyről, mely megragadhatta képzeletét. Később, rövid vándorszínészi pályafutása során feltehetőleg számos hasonló történetmagot, motívumot és figurát gyűjtött össze.<sup>22</sup> Akár efféle ihlető alakok is lehetnének az *Útkeresők* kocsmájában megjelenő szereplők. Szemérmetes Erzsók és Szélestenyerű Fejenagy (Ágyas Ádám) mellett természetesen ott van a – Petőfi által meg nem nevezett, de a Tanyaszínház színpadán Feriként szint valló – kántor (Gusztony Endre), annak felesége, Amazontermészetű Márta (Nagy Evelyn), s a falu egyéb figurái: Korsós Lapocka József bírós (Kéri Sándor Botond), Vércse Piroska csaplároslány (Arnold Zsófia), továbbá Ozsonna Gáspár (Szőnyi Márton) és Balázs (Mendrei Zolt) cigányzenészek. Bár a Petőfinél kulcszerephez jutó Harangláb, a „fondor lelkű egyházfi”, Bagarja, a csizmakészítő és Csepű Palkó, „a tiszteletes két pej csikájának jókedvű abraolója” nem jelennek meg az adaptációban, dramatikusan funkcióikat és szövegeiket más szereplők – a vándortársulat egyes tagjai – veszik át. Így a csábítási ki-

<sup>21</sup> KERÉNYI, *Petőfi...*, 29

<sup>22</sup> Ne feledjük, hogy *A helység kalapácsa* volt a költő első könyve, mely alig két és fél héttel színészi „bukása” után jelent meg 1944 októberében.

sérletet és annak megtorlását tematizáló történetzál tartalmazza *A helység kalapácsán* összes dialogikus sorát s annak epizódjait, természetesen az adott szituációkhoz igazítva azokat.

Az utazó színházcsinálás mindenkor gyakorlatát és viszontagságait megjelenítő másik történeti egység eredeti párbeszédéből bontakozik ki, melyek számos jelöletlen idézetet tartalmaznak Petőfi Sándor verseiből,<sup>23</sup> leveleiből és naplójából, a kortársak, Blaha Lujza, Szuper Károly, Egressy Gábor, Vörösmarty Mihály és Gaál József műveiből, továbbá Hernyák György, Kovács Frigyes és a Tanyaszínház tíz évig vezető legendás színész-rendező, Soltis Lajos korábbi interjúiból és nyilatkozataiból.<sup>24</sup>

A színészek érkezésekor a kocsmárosnő elhessegeti az okvetetlenkedő falusiakat, hogy a társulat zavartalanul készülhessen az esti előadásra. A lejárópróbát megjelenítő szegmens a szereplők jellemzésére szolgál, és klasszikus, a nézők számára is jól olvasható vígjátéki mintákat követ. Ismerős toposz a folytonosan rivalizáló komika és tragika, Cipelle Borcsa (Hodik Annabella) és Tövisházi Kanóc Aranka (Dedovity Tomity Lea) civódása, a kétballásos dízmester, Kistompa Zsigmond (Sadiković Marijo) burleszkbe illő botladozása vagy Szekerce Panna (Szalma Antónia) segédszínész esetlen közeledése a társulat sztárjához, a színpadon hőszerelemként, azon kívül pedig intrikusként cselekvő Baky Sámuelhez (Dudás Dániel).

A rosszul sikerült próba után a kétségbeesett társulatvezető megnyílik a mindig ré-

<sup>23</sup> *Első esküm; Levél egy színészbarátomhoz; A virágnak megtiltani nem lehet; Szeretlek, kedvesem!; Felköszöntés; Dalaim; Egressy Gáborhoz; Ha férfi vagy, légy férfi; Világosságot!; Lehel vezér.*

<sup>24</sup> Soltist az előadás ezen felül azzal is megidézi, hogy neve első helyen szerepel az italtartozásokat összesítő palatáblán, a söntéspult felett.

sen lévő sűgő és ügyelő, Eibenschütz Rózi (Greguss Lilla) előtt.<sup>25</sup> Először ismerjük meg alkotói hitvallását: ugyan tudja, hogy a közönség körében „a korcsmárosok, a falubírók és az ispánok” által megrendelt<sup>26</sup> komédiák mindig sikert aratnak, meggyőződése, hogy „a mi embereink, a falusiak” pontosan értenék Shakespeare-t is. A replika utolsó szavainak már az épp megérkező Petrovics is fültanújává válik: „De lesz még itt Shakespeare! Esküszöm magának, hogy én, Kétszery Szabad Vilmos nem nyugszom addig, amíg itt, az Alföld porában nem fogunk Shakespeare-t játszani! Eljutunk még Shakespeare-ig, Rózi!”<sup>27</sup>

Petrovics a felvételét kéri a társulatba segédszínészent, de már a következő jelenetben kiderül, hogy nemcsak a színház érdekli, hanem Cipelle Borcsa is, akinek már régóta csapja a szelet.<sup>28</sup> Ugyan a színésznő

<sup>25</sup> Eibenschütz Rózi a szabadkai Népszínház első állandó társulatának a sűgője volt.

<sup>26</sup> Utalás a nagy médiavisszhangot és közfelháborodást kiváltó 2021-es esetre, amikor a vajdasági Magyar Nemzeti Tanács elnöke ellehetetlenítette a *Kazimír és Karolina* című előadás nyári turnéját, mivel az véleménye szerint az elvárt „fölszabadult öröm és kacagás, az okos gondolkodás és a népmesei bölcsesség helyett az öncélú közönségességet, a parttalan ízléstelenséget, a közönség alpári provokálását és a színpadi megszólalás vállalhatatlanságát jelenített[e] meg.” Lásd OLÁH, „»Magyar a magyar ellen«...”, 75.

<sup>27</sup> Az utolsó mondat szó szerint idézi Soltis Lajos szavait. Lásd VIDA DARÓCZI Júlia, „Tanyaszínház másodszer”, *Magyar Szó*, 1980. júl. 24., 12.

<sup>28</sup> A visszaemlékezések szerint az aszódi diákevek alatt a kamasz Petőfit valóban elbűvölte egy Borcsa nevű színésznő. Valószínűleg László Borbáláról lehet szó, aki Balogh István vándortársulatával 1837 májusa és júniusa között tartózkodott a településen. Lásd KERÉNYI, *Petőfi...*, 44.

ezúttal is visszautasítja, a fiatalok dialógusából kiderül, hogy miként tekintenek a színházra pályakezdőként. Önreflexív mondataik egyértelműen utalnak a 45 éves Tanyaszínházra is. Borcsa tisztában van vele, hogy minden, amit a színpadon tesznek hamis, de elhiszi, hogy valamiképpen „mégis valóságos”, „tétje van”, még akkor is, ha „a színész lekötvé csügg egy rövid bilincsen, amit úgy hívunk: jelen. Bármit is csinálunk, eltűnik. Nem fognak emlékezni rá” – állítja.<sup>29</sup> Petrovics viszont kijelenti, hogy őt elsősorban az emberek foglalkoztatják: „Micsoda kaleidoszkóp, mozgó panoráma! Eleven alakok, mondatok vésődnek a szívembe. [...] Ahogyan a saját tiszta törvényeik szerint élnek. Ez a szabadság érdek. Az ő szabadságuk.”<sup>30</sup>

Kétszery Szabad Vilmos az előadás központi jelenetében szintén a népről, saját közegeéről beszél Petrovicsnak, aki nem tud szabadulni a Borcsától hallottaktól:

PETROVICS: Nem tudom, hol van a helyem, Vilmos úr! Hogy mi vagyok s miért vagyok...<sup>31</sup> [...] Én egy egész nemzethez akarok szólni, de ki fog meghallgatni egy segédszínészt?

KÉTSZERY: Miket beszélsz, fiú?

PETROVICS: Ha nem bocsátom le időben a hírnév horgonyát, elmegy szavaimmal az idő hajója.<sup>32</sup> Na de itt? Hogyan?

KÉTSZERY: Értelek én, de ha örök hírnévről álmodsz, azt itt nem fogod meg-

<sup>29</sup> Petőfi *Egressy Gáborhoz* című versének sorait parafrázeálja.

<sup>30</sup> A replika Jászai Mari írásának sorait idézi: „De minő kaleidoszkóp, micsoda mozgó panoráma volt ez az élet Petőfinek! Hány olyan eleven alak vésődött azalatt a lelkébe, akiket azóta mind ismerünk a verseiből!” JÁSZAI Mari, „Petőfi és a színészet”, in *Petőfi-album*, 21–32 (Budapest: Pesti Napló, 1907), 28.

<sup>31</sup> A *Világosság*! című vers sorai.

<sup>32</sup> Az *Egressy Gáborhoz* című verset parafrázeálja.

kapni. Nekünk nem az a jussunk. És mégis itt kell lennünk...

PETROVICS: De mi végre?

KÉTSZERY: Azért, mert itt van dolgunk!

PETROVICS: A kérdések kérdése nem a „lenni vagy nem lenni?“, uram, hanem, hogy használ-e a világnak, aki érte föláldozó magát?<sup>33</sup>

KÉTSZERY: Én meg tudom mutatni az embereknek, hogy kiket kövessenek és kiktől óvakodjanak. Hogy hogyan lehetnek jobbak, mint amilyenek.<sup>34</sup> Érttem én, hogy a tömeg kedvére kell lenni, de egy magyar színigazgatónak nem lehet egyedüli célja a közönségcsődítés, a szórakoztatás, hanem az erkölcs-simitás, a nemzetiség terjesztés, a nyelvallérozás...<sup>35</sup>

PETROVICS: De uram, én...

KÉTSZERY: Nekünk nemcsak az a feladatunk, hogy nekik játsszunk, hanem, hogy értük játsszunk. Lassan mindenki eltűnik ezekről a tanyákról. Kiürülnek az ivók, az iskolák, a templomok. Elmennek a városokba.<sup>36</sup> Lassan nem lesz itt más, csak egy nagy sír kimerített képe. Lehet, hogy a te helyed nem itt van, de ameddig még ők itt vannak, addig én is itt maradok. Mert, nekem itt van dolgom.

Kétszery a *Nem megyek én innen sehova* című dal eléneklése után távozik, hogy a történet szerint a piactéren folytassa a nézőcsa-

<sup>33</sup> A *Világosságot!* című vers sorai.

<sup>34</sup> A replika Kovács Frigyes egy korábbi megszólalását parafrázeálja Siflis Zoltán *Tolja a szél a szekeret* (2002) című, a Tanyaszínházról szóló dokumentumfilmjéből.

<sup>35</sup> A *Regélő* című korabeli lap tatai levelezőjének sorait idézi. Lásd [sz. n.], „Levelezések. Tata, máj. 21-én”, *Regélő*, 1843. jún. 1., 1403–1407, 1405.

<sup>36</sup> A vajdasági magyarságot hatványozottan érintő gazdasági emigrációra utal.

logatást a társulat fiatal tagjaival.<sup>37</sup> S míg Petrovicsot megbénítja a töprengés, a hősszerelmes Baky Sámuel Harangláb szövegeivel arra sarkallja a kocsmába visszatérő bús szerelmes kántort, hogy lépjen a tettek mezejére, és valljon színt Erzsók előtt. Persze in flagranti a vallomás fültanúja lesz Széles-tenyerű Fejenagy is, aki kirobbantja a vígeposz jól ismert tömegverekedését, melybe természetesen a színházcsinálók is belekeverednek – a fokozatosan felocsúdó Petrovics pedig bőszén jegyzetel –, és mivel Baky úr lábát töri a küzdelemben, a hamarosan kezdődő előadás is veszélybe kerül. Még szerencse, hogy Petrovics önként vállalkozik rá, hogy átveszi a szerepét – mondván, fejből tudja a szövegeit, hiszen statisztá korában számtalanszor átmásolta *A peleskei nótáriust*.<sup>38</sup> Kétszery kijeleti, hogy ez lesz a segédszínész jutalomjátéka.<sup>39</sup>

Hamarosan tehát megkezdődik az előadás az előadásban, de már Petrovics első megjelenésénél világossá válik, hogy hazudott. Maga helyett váratlanul Kétszery Szabad Vilmost szólítja a színre, és arra kéri,

<sup>37</sup> A hagyomány szerint a Tanyaszínház társulata az esti előadások előtt körbejárja az őket vendégül látó település utcáit, és énekszóval csábítják a lakosságot színházba.

<sup>38</sup> Általában a statiszták – és kezdő vándorszínészek – feladata volt a korban az is, hogy a darabokról és színlapokról kézzel írt másolatokat készítsenek.

<sup>39</sup> Petőfi színészi pályája során egyetlen egyszer, 1843-ban kapott jutalomjátékot. Szerepei közül a *Lear király* bolondját (akkori fordításban bohócát) választotta, s március 25-én el is játszotta Kecskeméten, Szabó József társulatával. Jókai Mór úgy emlékszik vissza, hogy a figurát „igen szomorúnak vette; komoly filozófiát játszott benne, s egy cseppet sem álcázta magát: egészen Petőfi volt, s ezért nem is tetszett a publikumnak. Hisz nem volt abban semmi bolond!” Idézi KERÉNYI, *Petőfi...*, 92

hogy mondja el a nézőknek Lear király pusztaságbéli monológját.<sup>40</sup> E dramatikus helyzet lehetőséget teremt rá, hogy kiderüljön, miként értelmeződik egy Shakespeare-monológ a vajdasági porban a huszonegyedik század húszas éveiben. A Tanyaszínház társulata Kétszeryvel együtt újra eljut Shakespeare-ig.

A hatalom színeváltozásáról és a bűnök elszámolásáról szóló monológ után a társulatigazgató távozik, s Petrovics ismét magához ragadja a szót. Vallomásában a falusi környezetből származó, a közösségéért tenni akaró művész alakja jelenik meg:

PETROVICS: Tudják, én színész akartam lenni, hogy elérjek a néphez, aki felnvelt, és tükröt tarthassak eléjük.<sup>41</sup> De be kell lássam, hogy beszélni jobban tudok, mint játszani. És ma arra is rájöttem, hogy el kell mennem innen, hogy ezt a népet segíteni tudjam.<sup>42</sup> A

<sup>40</sup> PETROVICS: [...] Messze innen, korokkal mielőttünk pedig élt egy angol költő, aki egymaga fele a teremtésnek. Kétszery Szabad Vilmos, ennek a társaságnak az alapítója annak idején többször is eljátszotta alakjait. De önöknek, tisztelt hölgyek, kisasszonyok, urak és ifjak, még soha, pedig tudja, hogy pontosan értik azt, amiről beszélnek. Kétszery uram, arra kérem, hogy ma a korcsmárosok és falubírók kívánalmi helyett szavaljon Shakespeare-t nekünk! Talán ők sem fognak megharagudni!

<sup>41</sup> Kovács Frigyes megszólalását parafrazeálja a *Tolja a szél a szekeret* című filmből.

<sup>42</sup> Arra a 2023 tavaszán nyilvánosságra került, magyarországi médiavisszhangot is kiváltó hírre utal, mely szerint a Forum Könyvkiadó Intézetben – a legnagyobb vajdasági magyar kiadóban – „felsőbb utasításra” több könyvet egyszerűen kihúztak az az évre előlátott kiadványok listájáról azzal az indokkal, hogy vajdasági származású, szülőföldjükhöz kötődő, helyi témákkal foglalkozó és rend-

szabadság az én világom. De bárhol is legyek, én ezeknek a kunyhóknak leszek a mécsvilága.<sup>43</sup> Hallani fognak még rólam. Ígértem. Jegyezzék meg, hogy a nevem többé nem Borostyán segédszínész és nem is Petrovics Alex. Petőfi Sándor vagyok, költő!<sup>44</sup> Hallgassanak ezekre a színészekre itt mögöttem! Ők mindent tudnak! *(lelép a színpadról és elindul a közönség sorai között, majd egy ponton megáll)* Hölgyeim és uraim, Kétszery Szabad Vilmos szerepében Kovács Frigyes! *(eltűnik a közönségben)*

Ezzel Kovács visszatér a színpadra, és bezárja a keretjátékot. Minden játszót maga mellé szólít, és együtt mondják el, mit jelent számukra a Tanyaszínház. Elhangzik, hogy „45 év alatt huszonhárom generációnyi színész és félmillió néző fordult meg” a vándortársulat színpada körül. A fináléban közösen, saját nevükben éneklék el Petőfi Sándor *Színészdalát*.

Az *Útkeresők* című előadás 2023-ban a tartomány magyar lakosságának – de elsősorban a fiatal felnőtteknek – a szülőföld elhagyásával kapcsolatos dilemmáit a falusi közösségét elhagyó, de azért tenni akaró Petőfi Sándor dilemmáival helyettesítette be. A Petőfi-legendárium jól ismert elemei mellett a hagyományos dramaturgia struktúráit és a korabeli komédiák toposzait használta fel annak érdekében, hogy a közösség és a művészek viszonyáról fogalmazhasson a vajdasági magyar társadalomba leginkább be-

szeresen hazajáró szerzőik nem Vajdaságban, hanem Magyarországon élnek. Lásd KRUSOVSKY Dénes, „Családi ügyek: Kézi vezérelt kultúra a Vajdaságban”, *Magyar Narancs*, 2023. máj. 24., 9–11.

<sup>43</sup> Petőfi *Lehel vezér* című versének egy sorát parafrazeálja.

<sup>44</sup> Ez az önbejelentő mondat több játszóhelyen is nyílt színi tapsot kapott.

ágyazott kulturális intézmény, a Tanyaszínház közönsége számára.

### Bibliográfia

KERÉNYI Ferenc. *Petőfi Sándor élete és költészet*. Budapest: Osiris Kiadó, 2022.

KRUSOVSKY Dénes. „Családi ügyek: Kézi vezérelt kultúra a Vajdaságban”. *Magyar Narancs*, 2023. máj. 24., 9–11.

OLÁH Tamás. „»Eljutunk még Shakespeare-ig!«: A Tanyaszínház első öt évadának (1978–1982) színházi formakereséséről”. *Híd* 86, 8. sz. (2019): 100–110.

OLÁH, Tamás. „The Self-Definitions of the Hungarian Minority in Vojvodina in the Performances of the Tanyaszínház (Grange Theatre)”. *Theatron* 17, No. 4. (2023): 53–61.

doi: [10.55502/the.2023.4.53](https://doi.org/10.55502/the.2023.4.53).

PAVIS, Patrice. „Farce”. In Patrice PAVIS, *Színházi szótár*, fordította. GULYÁS Adrienn et alii, 138–139. Budapest: L’Harmattan Kiadó, 2006.

PAVIS, Patrice. „Vásári komédiás”. In Patrice PAVIS, *Színházi szótár*, fordította. GULYÁS Adrienn et alii, 471–472. Budapest: L’Harmattan Kiadó, 2006.

SIFLIS Zoltán., *Tolja a szél a szekeret.*, 2002.

TAKÁCS Gábor. „Padlóváza a színpadon”. *Színház* 42, 2. sz. (2009): 42–49.

VIDA DARÓCZI Júlia. „Tanyaszínház másodszor”. *Magyar Szó*, 1980. júl. 24., 12.

## Mi az, hogy dramaturg? Dramaturgok önmagukról, színészek dramaturgokról

DEÁK KATALIN

2013-ban végeztem a kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetem Színház és Televízió Karán színházstudományt, majd ugyanitt kortárs színházat mint mesterképzést. 2014 és 2018 közt a Kolozsvári Állami Magyar Színházban voltam irodalmi titkár, valamint különböző közösségteremtő projektek ötletgazdája, szervezője és nem utolsósorban a máig aktív *ESziK vagy isszák?* nevű edukatív színházi különórák megálmodója, projektmenedzsere. És nagy ritkán dramaturg is. Ez utóbbi volt viszont az a munkakör, ami igazán érdekelt, ezért 2018-ban úgy döntöttem, szabadúszó dramaturgként folytatom.

Így végül több mint húsz előadásnak lehettem dramaturgja, drámaírója vagy rendező-asszisztense az említett KÁMSz-ban, a Szatmárnémeti Északi Színház Harag György Társulatában, a csíkszeredai a Csíki Játékszínpén, a kézdivásárhelyi színházban, a gyergyószentmiklósi Figura Stúdió Színházban, a székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színházban, illetve a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színházban a következő színházi alkotók mellett: Barabás Árpád, Bartalis Gabriella, Hatházi András, Pálffy Tibor, Tom Dugdale, Vargyas Márta, Visky András, Visky Andrej. Ezek a próbafolyamatokban leggyakrabban ún. *produkciós dramaturgként* vettem részt.

[a kutatás háttéréről]

2019-ben *A dramaturg és a színész közös munkája* címmel védtem meg mesteri dolgozatomat, melynek alapját dramaturgokkal, illetve színészekkel készített interjúk és fó-

kuszcsoportos beszélgetések adták. Ezek kiindulópontját pedig saját munkáim során megfogalmazott – a dramaturgi szakma hasznosságával, szükségszerűségével kapcsolatos – kérdéseim jelentették. 2015-ös jegyzeteimben például ezt kérdezem: szükség van-e ma dramaturgra? Első észrevételeim pedig a következők voltak: (1) az irodalmi titkárként alkalmazott dramaturg munkája PR- és marketing-tevékenységekkel, különböző irodai feladatokkal egészül ki, amelyek hátráltatják őt abban, hogy a készülő előadásra maximálisan figyelhessen; (2) a dramaturg maga sem tudja, milyen feladatokat kellene elvégeznie, mit várnak el tőle az alkotótársai, illetve mekkora alkotói szabadsággal rendelkezik; (3) a dramaturgot az előadás munkatársai nem tekintik egyenrangú partnernek – ennek következtében nincsenek önálló szakmai döntései. Ezek lettek kutatásom kiinduló hipotézisei is.

Gondolataimat, kérdéseimet szerettem volna másokkal is megosztani, elkezdtem tehát dramaturgokkal, majd színészekkel beszélni a témáról, fő kérdésem pedig még mindig ez volt: *Szükség van-e ma az erdélyi magyar színházakban dramaturgra?* Kilenc dramaturggal és ötvenkét színésszel összesen negyvenhárom órát beszélgettünk többek között erről a kérdésről; az interjúk hanganyagának begépelése során pedig több mint hatszáz oldal született. Terveim szerint rendezőkkel is készítettem volna interjúkat, mert a dramaturg-rendező együttműködés megvizsgálását szintén fontosnak tartom, viszont a dramaturgokkal és a színészekkel való beszélgetéseket követően úgy láttam, érdemes lenne az adatgyűjtéssel kis időre leállni, és az

eddig megszerzett információkat rendszerezni, elemezni. A dramaturg- és színész-interjúk feldolgozásakor pedig arra a következtetésre jutottam, hogy egyelőre leszűkítem a témát a dramaturg és a színész közös munkájára. Ennek fontosságáról maguk az interjúalanyok győztek meg, vagyis azok az élmények, amelyeket beszélgetéseink során megosztottak. Ehhez társult az is, hogy saját tapasztalataim nyomán szintén úgy éreztem, hasznos és hiánypótló lenne erről a munkatársi viszonyról érvényes állításokat megfogalmazni.

A beszélgetések azokkal a dramaturgokkal készültek, akik 2010 és 2017 közt a legtöbb dramaturgi munkát végezték az erdélyi magyar kőszínházaknál és független társulatoknál, valamint azokkal a színészekkel, akik ezeknél a társulatoknál akkor játszottak. Az opera, a bábszínházak és a mozgásműhelyek társulatainak dramaturggal való munkakapcsolata szintén fontos aspektusa lehetne e témának, a kutatás viszont ezekre nem terjed ki. Továbbá, az interjúalanyoknak ígéretet tettem, hogy az adataikat és a tőlük kapott információkat bizalmasan kezelem, és hogy a beleegyezésük nélkül semmilyen körülmények közt nem hozok nyilvánosságra olyan interjúrészletet, amely által azonosítani lehetne kilétüket. Garantáltam számukra a titkosságot, ezért személyazonosságuk védelmét ezúttal is szem előtt tartom. Ennek érdekében nevek helyett jelöléseket használlok: (d.) = dramaturg-interjúalany; (sz.) = színész-interjúalany. Nem idézek úgy a beszélgetésekből, hogy a válaszadó kiléte kideríthető legyen. Egy-egy ilyen szempontból kérdéses interjúrészlet esetében engedélyt kértem az alanyoktól. Az ilyen típusú idézetek tehát a beleegyezésükkel maradtak végül.

Nem céлом bárkit vagy bármilyen színházi gyakorlatot is felmenteni, esetleg elmarasztalni; ehelyett megpróbálok egy keresztmetszetet minél figyelmesebben megvizsgálni, és az ott jelenlévő színházi helyzeteket, alkotói viszonyokat leírni. Az itt kiraj-

zolódó dramaturg-kép és a belőle kiolvasható dramaturg–színész viszony nem örökérvényű, hiszen ezek a jelenségek folyamatosan változnak.

Kutatásom nyomán eddig három esszé jelent meg a *Játéktér*ben.<sup>1</sup> Ezúttal a még nem publikált részek következnek. Annak érdekében, hogy láthatóvá váljon, a dramaturg miként jutott el a próbateremig, majd odáig, hogy a színész alkotótársa is legyen, elengedhetetlennek tűnik a *dramaturg* fogalmának körüljárása, illetve egy rövid betekintés a *dramaturgi munka* kialakulásába, változásába, ezért elméleti áttekintéssel indítok a dramaturg fogalmáról, majd röviden felvázolom e szakmai jelenlegi, romániai helyzetét.

A *dramaturg*, ezen belül is a *produkciós dramaturg* fogalmának részleges tisztázását követően rátérek arra, hogy beszélgetéseink alapján a megkérdezett színészek mit várnak el a dramaturgtól, zárásként pedig azt láthatjuk, hogy a maguk a dramaturgok mit várnak el a színésztől.

<sup>1</sup> DEÁK Katalin, „»Sztárdramaturgokról még nemigen tudunk« – a dramaturg megbecsültségéről”, *Játéktér*, 3. sz. (2019), hozzáférés: 2024.11.11, <https://jatekter.ro/deak-katalin-sztardramaturgokrol-meg-nem-igen-tudunk-a-dramaturg-megbecsultsegerol/>; DEÁK Katalin, „Segít vagy akadályoz? – a dramaturg és az intézmény viszonya Erdélyben”. *Játéktér*, 4. sz. (2019), hozzáférés: 2024.11.11, <https://jatekter.ro/deak-katalin-segit-vagy-akadalyoz-a-dramaturg-es-az-intezmeny-viszonya-erdelyben/>; DEÁK Katalin, „»A háromfejű sárkány megint moco-rog«, avagy hogyan látják a színészek a dramaturgokat – és vice versa”. *Játéktér*, 4. sz. (2020), hozzáférés: 2024.11.11, <https://jatekter.ro/deak-katalin-a-haromfeju-sarkany-megint-mocorog-avagy-hogyan-latjak-a-szineszek-a-dramaturgokat-es-vice-versa/>.

[mit jelent egyáltalán a dramaturg szó?]

A vélemények a dramaturg szakmájáról feltehetően hasonlóan ellentmondásosak lehettek régebben is, mint napjainkban. A következőkben mégis a *dramaturg* fogalmának valamelyes tisztázására teszek kísérletet; majd kitérek néhány olyan színháztörténeti pillanatra, amelyeket a dramaturgi munka átalakulásának meghatározó állomásaiként szoktak említeni. Ezekben a korokban a dramaturg szakmájáról olyan gondolatok fogalmazódtak meg, olyan metaforák társultak hozzá, valamint olyan elvárások születtek a dramaturggal szemben, amelyek nagy része még ma is jelen van a szakmát érintő diskurzusokban, és amelyeket az általam készített beszélgetésekben is gyakran említenek az interjúalanyok.

A most következő történeti áttekintés nem teljes, csak néhány fogódzót ad ahhoz, hogy közelebb kerüljünk a dramaturgi munka átalakulásának megismeréséhez. A *dramaturg* kifejezés

„több okból is problematikus: a szó etimológiája félrevezető, a magyarban (angolban, franciában stb.) rosszul hangzó, idegen, ami sokadszori hallásra sem fed fel semmit jelentéséből, hanem olyan benyomást kelt, mintha ez valami homályos, csak a beavatottak számára érthető, nehéz tudomány volna, és semennyire sem utal arra, hogy ez a munka művészi és személyes érzékenységgel bíró alkotótársat kíván”<sup>2</sup>

<sup>2</sup> TRENCSENYI Katalin, „Szimbiózisban: A próbatermi dramaturg munkájáról”, *Critikai Lapok*, 1. sz. (2011), hozzáférés: 2024.07.31, [https://www.criticailapok.hu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=38054&catid=24](https://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=38054&catid=24).

– írja Trencsényi Katalin, aki szerint például a *beszélgetőtárs* megjelölés sokkal kifejezőbb volna.

A dramaturg a *dramaturgos* görög összetett szóra (drama + ergo) vezethető vissza, amely alatt *drámaválogatót* értettek: „azok a személyek viselték ezt a megtisztelő titulust, mint tudjuk, akik az ünnepi játékokon kiválasztották a jutalmazásra érdemes drámát”.<sup>3</sup> *Színházi szótár*ában Pavis a francia ‘dramaturge’ szónak két különböző jelentését tünteti fel: (1) a hagyományos francia szóhasználatban a dramaturg a drámai szerzőt, (2) míg a modern szóhasználatban „egy társulat, egy rendező irodalmi és színházi szaknácscsodóját, illetve az előadás előkészületeiért felelős személyt jelöli”.<sup>4</sup> A német nyelv ezzel szemben – ahogyan azt Pavis is megjegyzi – különbséget tesz a *Dramatiker* (drámaíró) és a *Dramaturg* (a szöveget színpadra előkészítő munkatárs) között. A magyar nyelv szintén különválasztja a *drámaíró*t a *dramaturgtól*.

[mivel foglalkozik?]

A máig hivatkozási alapnak tekintett, 1767-ben megjelent *Hamburgi dramaturgiában* Lessing kidolgozta a dramaturgia mint különálló színházi munkakör feladatait: „ez a dramaturgia kritikailag beszámol majd minden színpadra kerülő darabról és figyelemmel kíséri mind a költő, mind a színész minden itteni lépését”.<sup>5</sup> Sőt, a lessingi dramaturg már részt vett a színház repertoárjának összeállításában is; a drámai szerkezetek és technikák legfőbb ismerőjeként ő volt az, aki

<sup>3</sup> VISKY András, *Írni és (nem) rendezni* (Kolozsvár: Koinónia Kiadó, 2002), 7.

<sup>4</sup> Patrice PAVIS, *Színházi szótár*, ford. GULYÁS Adrienn et alii (Budapest: L’Harmattan Kiadó, 2006), 105.

<sup>5</sup> Gotthold Ephraim LESSING, *Laokoón: Hamburgi dramaturgia* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1963), 209.



átdolgozta, színházi felhasználásra készített elő a drámát.

Míg például Shakespeare és Molière színészként írt drámát, addig a hamburgi dramaturgiában a szöveg gondozója és a színész különvált egymástól, hiszen a lessingi dramaturg leginkább külső megfigyelő, a szöveg és a drámai szerkezet védelmezője, valamint a színész játékanak kritikusa lehetett. A *Hamburgi dramaturgia* megjelenése után húsz évvel, 1787-ben Goldoni írja, hogy „ezektől a színészekről sok várható, de ha az ember kellőképpen akarja kiaknázni tehetségüket, előbb tanulmányozni kell őket; mindegyik önálló jellem, ha a szerző olyan jellem alakítását bízta rájuk, amely hasonlít az övékéhez, szinte biztos a siker”.<sup>6</sup> Ő tehát a minél „testhezállóbb” szöveg megírása érdekében tanulmányozta egy-egy színész sajátosságait.

Később, 1941-ben Thornton Wilder ugyanennek a megfigyelői pozíciónak a fontosságát hangsúlyozza, amikor azt írja, hogy a dráma szerzőjének meg kell tanulnia a színházi munka során figyelembe venni a munkatársai jelenlétét, és azt a szöveg kibontásakor is szem előtt tartani: „e munkatársak közül a színészek a legfontosabbak”.<sup>7</sup>

[*hogyan lett a „rendező barátja”?*]

Valószínűleg Bertolt Brechtnél, a második világháborút követően. Ekkor a dramaturgi feladatkör kiszélesedett: már a dramaturg is részt vett a próbákon; az összegyűjtött háttéranyagait, elemzéseit megosztotta alkotótársaival, de leginkább a rendezővel. A dra-

<sup>6</sup> Carlo GOLDONI, „Carlo Goldoni emlékezései”, ford. GERA György, in *Dramaturgiai olvasókönyv*, szerk. DURÓ Győző és NÁRAY István (Budapest: Marczibányi Téri Művelődési Központ, 1993), 53.

<sup>7</sup> Thornton WILDER, „Néhány gondolat a drámaírásról”, ford. L. SÁNDORI Ágnes, in DURÓ és NÁRAY, szerk., *Dramaturgiai olvasókönyv*, 129.

maturnak innentől fogva nem pusztán esztétikai kérdésekkel kellett foglalkoznia, hanem a szövegek és a színházi esemény társadalmi vonatkozásával, a színház és a társadalmi valóság egymásra gyakorolt hatásával, illetve olyan színházi formák keresésével is, amelyek a nézőt minél inkább önvizsgálatra készítették.<sup>8</sup>

Mindeközben Magyarországon a drámaíró egyre inkább eltávolodott a színpadtól, és ennek következtében *könyvdrámák* születtek – írja Almási Miklós 1966-ban, Brecht halála után pontosan tíz évvel.<sup>9</sup> A dramaturgnak, Almási szerint, az lett a feladata, hogy helyettesítse azt az író, akinek a színházban lenne a helye. A darabokat „előbb a dramaturgiai javító műhelybe kell leadni, hogy játszhatóak legyenek”.<sup>10</sup> A dramaturgok itt „jól kiépített jelenetekkel, húzásokkal, kellemes slusszpoénokkal stb. látják el a darabot, hogy a nézőtér spontán igényeit a két-három órára lebilincselje a játék”.<sup>11</sup>

Almási után három évtizeddel, a 20. század legvégén Nánay István már a *rendező barátjának*, *vitapartnerének*, a munkafolyamat *külső szemlélőjének* nevezi a dramaturgot.

„A dramaturg – egyes megfogalmazások szerint – a rendező *barátja*, de találhatóbb, ha azt mondjuk: a rendező *vitapartneré*, elképzeléseinek élő tükre, aki a rendező előkészítő munkájában együttműködő, a rendezőt kiegészítő munkatárs, majd a próbák során a belevakulást, a részletekben való elmerülést meggátoló *külső szemlélő*, aki a

<sup>8</sup> Lásd Magda ROMANSKA, „Introduction”, in *The Routledge Companion to Dramaturgy*, szerk. Magda ROMANSKA, 1–16 (New York–London: Routledge, 2015); Bernd STEGMANN, „On German Dramaturgy”, in *uo.*, 45–49.

<sup>9</sup> ALMÁSI Miklós, *Színházi dramaturgia* (Budapest: Színháztudományi Intézet, 1966), 38.

<sup>10</sup> *Uo.*

<sup>11</sup> *Uo.*

színházcsinálás élő folyamatát figyelembe véve szembesíti a rendezőt az eredeti koncepcióval.”<sup>12</sup>

Nánay közismert dramaturg-meghatározását azonban Trencsényi több szempontból is kifogásolja. Egyrészt Trencsényi szerint a Nánay-féle definíció csak részben érinti a mai színházi dramaturg feladatkörét, hiszen, ahogy Trencsényi fogalmaz, kizárólag a *produkciós dramaturg* (előadások létrehozásában résztvevő dramaturg) munkájáról beszél. Továbbá, Trencsényi problematikusnak találja a dramaturg „külső szemlélővé” való redukálását is: Nánay meghatározása – érvel tovább Trencsényi –

„figyelmén kívül hagyja a próbatermi munkában a kortárs európai és amerikai színházban a dramaturg számára nyíló jóval aktívabb szerepet, amikor is a dramaturg nem csak a rendezőt »kiegészítő« szerepet tölt be, hanem az előadást és/vagy a kész drámaszöveget formáló önálló erők egyike lehet”.<sup>13</sup>

A dramaturgról a fent említett formában Nánay *A színpadi rendezésről* című könyvében beszél, ahol a színházi előadás létrehozásának körülményeit bontja ki, legfőképp tehát egy rendező koncepcióját megteremtő és azt szolgáló színház kontextusában kerül bemutatásra a dramaturg feladatköre. A dramaturg viszont más színházi struktúrában a próbákon drámaírói szerepet is betölthet, például a devised-módszereknél.

Dramaturgnak, mindezek mellett, ma már nemcsak azt a személyt nevezzük, aki színházi előadásokon dolgozik, pontosabban a dramaturg ma már nem csak ezt teszi. A romániai magyar színházakban dolgozó

dramaturgok sem kizárólagosan előadások létrehozásában vállalnak szerepet, hanem azzal párhuzamosan közönségszervezők, irodalmi titkárok, fesztiválszervezők, kiadványszerkesztők, fordítók, egyetemi oktatók, színház-menedzsmenttel foglalkoznak, és még sorolhatnánk. Magda Romanska szerint a dramaturg mára kiteljesedett globalistává (*ultimate globalist*) vált: „kultúrák közti közvetítő” (*intercultural mediator*), „információ- és kutatás-menedzser” (*information and research manager*), „médiatartalom-elemző” (*media content analyst*), „interdiszciplináris közvetítő” (*interdisciplinary negotiator*) és „a közösségi média stratégája” (*social media strategist*).<sup>14</sup>

[és a produkciós dramaturg vajon mi?]

Ennek a sokszínű dramaturgi munkának csak egyik formája a *produkciós dramaturg* (*Produktionsdramaturg, production dramaturg*), vagyis az a dramaturg, aki „részt vesz az előadás koncepciójának kidolgozásában, majd a próbák egész ideje alatt a rendezővel együtt azt keresi, hogy a kívánt koncepció miként ölthet testet az előadásban”.<sup>15</sup> Kialakulása kapcsán ezt olvashatjuk:

„azt is mondhatnánk, hogy produkciós dramaturgi munkát először Brecht végzett a Berliner Ensemble-ban, mivel ő volt az, aki a *produkciós* jelzőnek érvényességet adott azáltal, hogy a dramaturgot felállította az íróasztaltól, azaz a

<sup>14</sup> ROMANSKA, „Introduction”, 14.

<sup>15</sup> Jacqueline Louise BOLTON, *Demarcating Dramaturgy: Mapping Theory onto Practice*, The University of Leeds (Workshop Theatre, School of English, 2011), 15. [Saját fordítás – D. K.]

<sup>12</sup> NÁNAY István, *A színpadi rendezésről* (Budapest: Magyar Drámapedagógiai Társaság, 1999), 43.

<sup>13</sup> TRENCSENYI, „Szimbiózisban...”.

könyvek meg a drámaszövegek renegetéből a próbaterembe vitte”.<sup>16</sup>

Egyik legfontosabb feladata a dramaturgnak, hogy a színpadi folyamatok „külső szemléljé” legyen – állítja Nánay, és gyakran ezt az elvárást fogalmazzák meg a rendezők is a dramaturggal, valamint a dramaturgok önmagukkal szemben. Trencsényi meghatározásában

„nem az a dramaturg, aki a »színházcsinálók« elől egy poros könyvtári sarokba, az intellektuális biztonságba rejtőzik. A dramaturg a színházcsinálás szerves résztvevőjévé vált – a 19. században a rendező megjelenésével kreatív alkotótársaként ő is otthonra lelt próbateremben”.<sup>17</sup>

A kortárs dramaturgiáról szóló szakirodalomban gyakran megtalálható a „külső szem” kritikája is, azaz: ha a dramaturgnak külső szemnek kell lennie, akkor az objektivitást, valamint kívülálló, nézői attitűdöt vár el tőle. „Hogy a produkciós dramaturg »egy kívülről érkező szaktekintély«, az feltételezhetően az intézményes hierarchiai rendszer hozadéka, ahol a dramaturg a próbák előtt kidolgozott »konceptió védelmezője«”.<sup>18</sup> Ilyenkor az jelenthet problémát, hogy a külső szemlélként megjelenő dramaturg nem az alkotói folyamatot figyelembe véve ad javas-

<sup>16</sup> Lásd Cathy TURNER és Synne BEHRNDT, *Dramaturgy and Performance* (London: Palgrave, 2016), 153. [Saját fordítás – D. K.]

<sup>17</sup> TRENCSENYI Katalin, *Dramaturgy in the Making* (London: Bloomsbury, 2015), 107. [Saját fordítás – D. K.]

<sup>18</sup> Synne BEHRNDT, „Dance, Dramaturgy and Dramaturgical Thinking”, in *Demarcating Dramaturgy: Mapping Theory onto Practice*, szerk. Jacqueline Louise BOLTON (The University of Leeds. Workshop Theatre, School of English, 2011), 16. [Saját fordítás – D. K.]

latokat a csapatnak, hanem saját, kívülről hozott elvárásait erőszakolja rá a munkára.

Azok azonban, akik a „külső szem” mellett teszik le a voksukat, azt állítják, hogy dramaturgra az előadás érthetőségének és esztétikai koherenciájának megmaradása érdekében is szükség van. Visky András például ezt a következőképpen fogalmazza meg: a dramaturgnak

„szerepet kell vállalnia az előadás létrejöttében is, amennyiben a dramaturg folyamatosan megőrzi a néző pozícióját, úgy vesz részt a próbákon, mint aki a kívül levő, a színházat, ha úgy tetszik, nem is ismerő embert képviseli. A rendező önmagának engedelmessékedik, amikor a színpadi művet megalkotja, így nem egyszer elveszíti vagy észrevétlenül feladja a kívülálló szemlélő »hideg«, »elfogulatlan«, »tárgyilagos«, »romlatlan« magatartását...”<sup>19</sup>

Többen hangsúlyozzák, hogy a dramaturg próbákon való részvételének gyakorisága és intenzitása csapatonként, projektenként, illetve színházi kultúránként változhat; a próbákon néha-néha megjelenő, a munkát objektíven véleményező dramaturg viszont egyre ritkább: „a klasszikusnak mondható dramaturg is észrevehetően elmozdult a gyakorlat felé, egyre inkább a próbán lehet megtalálni, vagy a rendező mellett, a büfében”<sup>20</sup> – mondja Kárpáti Péter.

Hol az egészséges határ a dramaturg objektivitása és aktív részvétele közt? – ez talán a mai produkciós dramaturgiáról szóló szakirodalom legtöbbször tárgyalt és leginkább vitatott kérdése. Változó erről nemcsak a

<sup>19</sup> VISKY, *Írni...*, 13.

<sup>20</sup> TASNÁDI-SÁHY Péter, „Mit csinál a dramaturg? – interjú Kárpáti Péterrel”, *Erdélyi Riport*, 2015.10.03,

<http://erdelyiportal.ro/interju/mit-csinal-a-dramaturg>.

szakírók, az alkotótársak, hanem a dramaturgok véleménye is. Kovács Bálint „*Mintha két fejed lenne*” – *A színházi dramaturgok titokzatos világa* című riportjában olvashatjuk, hogy

„ha valaki végigüli a próbákat, akkor pontosabban lát minden rezdülést, szándékot vagy problémát. Radnai szerint »ez megterhelőbb lelkileg és idegileg, de nagyobb a határfokod«. »Viszont elveszhet a rátekinteni tudás képessége: amikor az ember hidegen és kegyetlenül tud rápillantani az előadásra» – kontráz Gáspár. Abban mindenki egyetért, hogy ez nem annak a kérdése, jó vagy rossz-e az adott szakember; Fodor Géza, a Katona legendás és feltétlenül tisztelt dramaturgja például sosem járt be a próbákra.”<sup>21</sup>

A felkészülési fázishoz képest a próbákon a dramaturgnak valamennyire azért hátra kell lépnie – ezt már többen így gondolják. Ez a hátralépés viszont nem jelent kevésbé intenzív figyelmet a dramaturg részéről: ő a próbateremben inkább a dramaturgiai szerkezet működésére meg a szövegmondásra összpontosít. Ungár Júlia például azt meséli, hogy a színészi játékra ő a szövegen keresztül figyel: „hogyan minél értelmesebben kiderüljön a szövegből, aminek ki kell derülnie”.<sup>22</sup>

Nincs recept arra, hogy a próbák alatt a színésznek mennyi háttéranyagra, elméleti tudásra van szüksége – ezt a dramaturgnak kell megéreznie. Ezzel kapcsolatban Andrew Ian Carlson például (aki színészként és dramaturgként is dolgozik, illetve a texasi egyetemen, Austinban oktat dramaturgiát, szín-

<sup>21</sup> KOVÁCS Bálint, „»Mintha két fejed lenne« – A színházi dramaturgok titokzatos világa”, *Magyar Narancs*, 2014.02.20, <https://magyarnarancs.hu/szinhaz2/mintha-ket-fejed-lenne-88850>.

<sup>22</sup> TRENCSENYI, „Szimbiózisban...”.

háztudományt, valamint színészetet) *Színészként gondolkodni – útmutató produkciós dramaturgoknak* című tanulmányában a következőket fogalmazza meg:

„a színészek számára veszélyt jelenthet, ha az előadás elméleteken és irodalmi szerepelemzéseken alapszik, mert ez őket is az irányba viszi, hogy agyból kezdjenek játszani. Emiatt az a dramaturg, akit arra képeztek, hogy megvédje a szöveget az alkotóktól, vagy hogy a darab történeti vonatkozásait boncolgassa – anélkül, hogy a többiek ennek gyakorlati hasznát éreznék – nem tud hasznossá válni egy olyan közegben, ahol tulajdonképpen arra fókuszálnak, hogy mi az, ami »működik«.”<sup>23</sup>

*Színész-érzékeny dramaturgnak (actor-sensitive dramaturg)* nevezi Andrew Ian Carlson azt a dramaturgot, aki látja, hogy színésznek milyen típusú háttéranyagra van szüksége például akkor, amikor a szerepén kezd dolgozni. Az ilyen dramaturg úgy adja át az elméleti tudást, hogy azt a színész a saját munkájába képes legyen beépíteni és a színpadon is hasznosítani. Carlson az említett tanulmányának végén azt hangsúlyozza, hogy a produkciós dramaturg legfőbb ereje voltaképpen nem a bonyolult szövegelemzésekben, a háttértudásban és ezek próbákon való felvilágosításában rejlik, hanem abban, ahogyan kommunikálni tud az alkotótársaival. Mert a dramaturgia – állítja D. D. Kugler rendező-dramaturg – „azt gondolnánk, hogy munka. És nyilvánvalóan az. Közben meg a drama-

<sup>23</sup> Andrew Ian CARLSON, „Thinking like an actor: A guide for the production dramaturg”, in ROMANSKA, szerk., *The Routledge Companion to Dramaturgy*, 318. [Saját fordítás – D. K.]

turgia a tánctól is szól, a szövegről és az előadásról. De leginkább a *kapcsolatról*”.<sup>24</sup>

A dramaturgok, a dramaturggal dolgozó rendezők és a dramaturgi munkáról szóló szakkönyvek szerint meghatározó, hogy a dramaturgnak milyen a személyisége, illetve hogy milyen a kapcsolata a csapattal. Erről beszél Radnóti Zsuzsa is: „az biztos, hogy a dramaturgok valamiféle *szakmai és emberi támaszt* tudnak nyújtani”;<sup>25</sup> és Ungár Júlia szintén ezt hangsúlyozza:

„furcsa lesz, amit mondok, de valahogy megnyugtató Zsótérnak, ha ott vagyok. Lehet, hogy nem szólok egy szót sem, de a jelenlétem valamilyen pozitív hatással van rá. Akkor nyugodtabb, türelmesebb, biztonságban érzi magát. És ugyanezt mondták a színészek a József Attila Színházban is, hogy az olyan jó érzés, hogy ott lent ül valaki, aki rá figyel. [...] Valószínűleg nagyon sokat számít valamilyen *emberi tényező*. Tehát valami, ami se nem tudományos, se nem megfogható”.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> D. D. KUGLER, „Hildegard de Vuyst”, interview with Jake Orr, Dance Dramaturgy Workshop, Day 3. – Dance Dramaturgy Workshop 2012, organised by the Dramaturgs’ Network and Company of Angels, London, 29 May – 2 June 2012, <http://www.youtube.com/watch?v=oGY8gXzihDg&feature=plcp> [accessed: 14 February 2014], in *Dramaturgy in the Making*, szerk. TRENCSENYI Katalin (London: Bloomsbury, 2015), 160. [Saját fordítás – D. K.]

<sup>25</sup> NÁRAY István, „Egy szabad dramaturg: Nánay István Radnóti Zsuzsával beszélget”, *Színház*, 3. sz. (2014), hozzáférés: 2024.11.11, <http://szinhaz.net/2014/03/11/nanay-istvan-egy-szabad-dramaturg/>.

<sup>26</sup> TRENCSENYI, „Szimbiózisban...”.

[*mi a helyzet Romániában?*]

Az elméleti áttekintést követően most rátérek saját kutatásomra, melynek során az erdélyi dramaturg helyzetét igyekszem feltérképezni, ezen belül is a dramaturg és a színész munkaviszonyát.

Indítsunk talán azzal, hogy dramaturg Romániában hivatalosan nem létezik,<sup>27</sup> azaz ilyen nevű munkakört nem lehet bejegyezni, az itthoni színházak dramaturgot tehát csak külső munkatársként, egy-egy próbafolyamat idejére alkalmazhatnak. Ennek ellenére – 2018-ban végzett kutatásom szerint – 2010 és 2017 között az erdélyi magyar társulatok több mint száz különböző, *dramaturgként* megjelölt személyt tüntettek fel előadásaik stáblistáján. A színházak honlapján található archívumok alapján húsz erdélyi magyar társulat előadásait volt lehetőségem átböngészni, ezeknek a szóban forgó nyolc év alatt összesen 663 bemutatójuk volt; dramaturg pedig 235 előadásban dolgozott. Tehát az előadások kevesebb mint felében, pontosan 35,44 százalékában vett részt dramaturg.

A 235 „dramaturgos” előadásban 103 különböző személy dolgozott – színházi alkalmazottak és külső munkatársak egyaránt. Az általam összeállított listában mindössze tíz olyan személy szerepel, aki nyolc év alatt minimum öt előadásban vett részt mint dramaturg, a többi 93 személy nyolc év alatt ötnél kevesebb dramaturgi munkát végzett. Az erdélyi magyar dramaturgok körében nagyfokú pályaelhagyásról beszélhetünk: gyakran látjuk, hogy valaki egy-két alkalommal

<sup>27</sup> A romániai állások hivatalos listájában (Lista ocupațiilor din Clasificarea Ocupațiilor din România / COR) nem szerepel a 'dramaturg'. Lásd *Lista ocupațiilor din COR în ordine alfabetică*, hozzáférés: 2024.11.11, [http://www.mmuncii.ro/j33/images/Documente/Munca/COR/03052019\\_ISCO\\_o8\\_lista\\_alfabetica\\_ocupatii\\_cor.pdf](http://www.mmuncii.ro/j33/images/Documente/Munca/COR/03052019_ISCO_o8_lista_alfabetica_ocupatii_cor.pdf).

kipróbálja magát dramaturgként, majd több nem dolgozik ebben a szerepkörben.

A színházak és dramaturgok kapcsolatáról a *Játéktér* 2019/4-es lapszámában megjelent *Segít vagy akadályoz? – a dramaturg és az intézmény viszonya Erdélyben*<sup>28</sup> című esszémben részletesebben is beszéltem. A publikáció alapját azok a mélyinterjúk adták, amelyeket a kilenc legfoglalkoztatottabb dramaturggal készítettem 2018-ban. A következőkben megjelenő, *(d.)-vel, illetve (sz.)-szel jelölt* idézetek – ahogyan azt jelen írásom elején jeleztem – a 2018-ban általam megkérdezett dramaturgoktól, illetve színészekről származnak. Az alábbi válaszokból látható, hogy nem könnyű feladatra vállalkozik, aki dramaturgként szeretne érvényesülni Romániában, hiszen az intézményeken belül sem tisztázottak saját feladatkörei. Kérdéseimre akkor ilyen és ehhez hasonló válaszokat kaptam:

*(d.)* „»A dramaturg nálunk *referent literar* vagy *secretar literar*.<sup>29</sup> A *secretar literar*nak nálunk el is kell adnia az előadást, a nyomdával kell tartania a kapcsolatot. [...] Az irodalmi titkár és a referens a színházi intézményen belül egy olyan képződmény, amelynek mindenhez kell értenie: fesztiválszervezéshez, dramaturgiához...«

[...]

*(d.)* »Elsősorban irodalmi titkár voltam és irodás és minden. És igazából... hát, szabadidőmben lemehettem próbára. [...] Tehát én általában úgy dolgoztam, hogy fél kilenctől tízig iroda. Tíz-től kettőig próba. Kettőtől hatig iroda, és hattól tízig próba. Nekem nagyon sok próbafolyamatom így ment le, azért, hogy tudjak az irodai dolgokkal is haladni, s rengeteget veszeked-

tem az igazgatóval arról, hogy [szerintem] *hát, jó, de hát bemész pár próbára, s minden rendben van*«.<sup>30</sup>

Idézett esszémben kitérek többek közt még arra, hogy mi lehet az oka annak, hogy a romániai színházak a mai napig nehezen értelmezik a dramaturg szerepkörét, és hogy a dramaturgok számára miért nem biztosítanak megfelelő anyagi fedezetet.

*[híd a rendező és a színészt közt]*

A megkérdezett színészek legtöbb esetben úgy vélték, a dramaturg elsősorban az, aki a szöveggel foglalkozik: *(sz.)* „a dramaturg a szöveg ápolónője”, *(sz.)* „a szöveg rendezője”, vagy:

*(sz.)* „aki a rendezővel együttműködve az előadásnak a szövegét karban tartja, kézben tartja az első perctől kezdve egészen a végsőig. És talán a művészi rész mellett ilyen technikai is a szerepe, hogy minden változtatás meglegyen, napirenden legyen a szöveg, legyen példány, amihez fordulni lehet. Ezek most mind azok, amik hiányoznak nekünk”.

Szóval, a szöveggel való munka szerintük egyértelműen dramaturgi kötelesség, de van még valami, amit a dramaturggal kapcsolatban színészek nagy része fontosnak tart.

*(sz.)* „Úgy képzelem el a dramaturgot, mint egy *hidat a rendező és a színész között*” – a kilenc fókuszcsoporthoz tartozó interjúból hatnál beszéltek arról a színészek, hogy a legfontosabb számukra talán az lenne, hogy a dramaturg összekötő elemként legyen jelen a rendező

<sup>28</sup> DEÁK, „Segít vagy akadályoz?”.

<sup>29</sup> Referent literar = irodalmi referens; secretar literar = irodalmi titkár.

<sup>30</sup> DEÁK, „Segít vagy akadályoz?”.

és színész közt.<sup>31</sup> Ez többek közt azt jelenti, hogy ha a rendező nem tud a színész számára érthetően fogalmazni, akkor a dramaturg lehetne az, akihez fordulhat a színész, hogy a szövegen és az előadás egész dramaturgiáján keresztül megértesse, megéreztesse a színésszel a rendezői szándékot. Azt igényelnék, hogy a dramaturg tisztázza a félreértéseket:

(sz.) „egy csomó esetben a dramaturg látja, tudja, hogy mit szeretne a rendező. És látja, hogy nem tudja megcsinálni a színész, és sokszor látja, hogy mit nem ért a színész. Nem tisztázódnak az idétlen félreértések azért, mert nem mondja senki, hogy egy egyszerű félreértésről van szó”.

Ha szakadék keletkezik a rendező és a színész közt, akkor ott a dramaturg összekötő elem, aki ezt a két felet közelíteni tudja egymáshoz, hiszen legtöbb esetben ő az, aki a rendező legjobb „barátja”, ő ismeri leginkább a koncepciót, az instrukciók mögötti

---

<sup>31</sup> Szakirodalmakban, az általam használt elméleti háttérben is olvasható, hogy a dramaturg egy híd, ám ott leginkább a szöveget a színházzal vagy az elméletet a gyakorlattal köti össze, nem pedig a színészt a rendezővel:

– „A dramaturgia és a dramaturgiai elemzés arra tesz kísérletet, hogy hidat képezzen az elmélet és a gyakorlat közt; valamint hogy az elméletet a gyakorlati megvalósíthatóság felé közelítse.” – TURNER és BEHRNDT, *Dramaturgy...*, 150. [Saját fordítás – D. K.]

– „Kárpáti gondolatmenetét hallgatva egy kép ötlük az eszembe: egy folyó, amelynek egyik partján az író, a másik partján pedig a rendező áll. Arra a kérdésemre, hogy ehhez képest hol van a dramaturg, Kárpáti azt válaszolja, hogy a folyó két partja között.” – TRENCSENYI, „Szimbiózisban...”.

rendezői szándékot. Ez főleg abban az esetben lehet érvényes, ha a dramaturg részt vesz a próbákon, ha követője a színész és a rendező közti párbeszédnek, egymás megértésének vagy meg-nem-értésének, valamint az esetleges konfliktusoknak. Ha a színész nem találja a közös hangot a rendezővel, legtöbbször szüksége van valakire, aki hátha eljuttatja hozzá a számára még igen ködös információt:

(sz.) „találkoztam olyan rendezővel is, hogy abszolút nem értem, hogy mit mond, nem beszéljük ugyanazt a nyelvet. És kér tőlem valamit [...], azt mondom, hogy »ühüm, jó«, és akkor úgy nekiszökök, és valahogy megpróbálom megoldani zsigerből vagy ösztönből. Na, ilyenkor milyen jó lenne egy dramaturg, aki hátha értené, és el tudná magyarázni, az én nyelvemre tudná fordítani, hogy mit is kér a rendező”.

Miután hallottam a színészekről ennek az igénynek a megfogalmazását, kíváncsi voltam arra, hogy a dramaturgok maguk miként viszonyulnak ehhez a híd-szerephez. A tőlük kapott válaszok eltérőek. Vannak, akik számára magától értetődő, és nem jelent különösebb terhet, hogy a rendező és a színész közt összekötő elemként vegyenek részt. Sőt, több dramaturg válaszolta, hogy ha igazán figyel a színészre, akkor észreveszi, hogy ilyen szempontból is szüksége van rá, illetve ha jól működik ebben a híd-szerepben, ha valóban világossá tudja tenni a rendezői szándékot, akkor a próbákon egy idő után a színész számára is természetessé válik a dramaturgnak ez a funkciója:

(d.) „igyekszem én is segíteni a színészt, ahol tudom. Abban, hogy megtalálja magát ebben az egész történetben. Ugye a rendező tud vele egyféléképpen kommunikálni, de mivel ott mindig van egy státus, vagy nem min-

dig, de nagyon sok esetben, ezért én, aki úgymond egy kicsit senki vagyok a történetben, nyugodtabban tudok beszélni”.

(d.) „Ez végül is a mi hibánk is, mármint a dramaturgok hibája is, hogyha ez kialakul. Mert felvesszük ezt a feladatot” – mondja egy másik dramaturg a kérdésemre; utána pedig hozzáteszi, hogy nem tudja, ez igazából mennyire tartozik a dramaturg feladatköréhez:

(d.) „mert lehet, igen; olyan értelemben, hogy a rendező kér valamit, és te segítesz abban, hogy a színész megértse, hogy a rendező azt miért kéri. Kibontod. De miért nem mondja el maga a rendező, hogy hogy értette, amit kért?”

Kaptam olyan választ is, amelyben azt fogalmazza meg a dramaturg, hogy nem igazán tartja hasznosnak ezt a szerepet felvállalni:

(d.) „nem nagyon vettem fel, az az igazság, ezeket a szerepeket a rendező meg a színész között. [...] Szerintem elsősorban a rendezőhöz kapcsolódik a dramaturg, és nem is... Jó, most pont olvastam egy ilyen interjút. Egy dramaturg mondta, hogy nem szerencsés az, hogyha a dramaturg külön csatornát nyit a színészek felé, és ez szerintem sem jó, hogy a rendező is meg a dramaturg is...”

Az említett interjúban<sup>32</sup> Radnai Annamária hangsúlyozza azt, hogy azért veszélyes külön csatornát nyitnia a dramaturgnak a színész felé, mert lehet, hogy bár a dramaturg

ugyanazt mondja, mint a rendező, a színész nem ugyanazt fogja érteni és összezavarodik.

Mit tegyen hát a dramaturg? Működtesse a híd-funkciót vagy ne? Amikor dramaturgként dolgozom, én is folyamatosan keresem erre a választ. Volt, amikor könnyedén magamra tudtam venni ezt a szerepet; és volt, amikor kevésbé. Legtisztább helyzet ezzel kapcsolatban számomra az volt, amikor már a próbafolyamat előtt megbeszéltük, ki mit vár el a másiktól: a rendezőnek miért van szüksége dramaturgra, miben kéri a segítséget, milyen feladatokat szán neki, és fordítva: mert azt hiszem, a dramaturg is fogalmazhat meg kéréseket, elvárásokat a rendezővel szemben. És ezután következik talán a legfontosabb lépés, amit – legalábbis a saját tapasztalatom szerint – sokszor elfelejtünk, vagy nem tartunk igazán lényegesnek: a játékszabályokról a csapat minden egyes tagjának értesülnie kell.

Ha úgy döntünk, hogy a dramaturg bátran nyithat külön csatornát a színészek felé, akkor erről a színészeknek is szólnunk kell: a színésznek tudnia kell, hogy bármikor odamehet a dramaturghoz a kérdéseivel. Vagy ha a rendező arra kéri a dramaturgot, hogy ő is szóljon bele a próbába, mondja el a véleményét, akkor ezt szintén közölni kell a csapattal, hogy a végén ne kérjünk számon egymástól hatásköröket, vagy azt, hogy a dramaturgnak pontosan mit ír a szerződésében, mi az ő feladata. Mert a feladat, azt gondolom, mindenki számára az lesz, amiben az első találkozáskor közösen megegyeztünk; ahogy egyik dramaturg-interjúalany fogalmazott:

(d.) „szerintem az, ha leülünk egy próbafolyamat kezdetén az egész banda, azért csak benne van az a levegőben, hogy mindenki törekszik arra, hogy a végén legyen egy jó előadás. Tehát, azért csak nem ellenségként indulnak az emberek, hanem van egy ilyen meg

<sup>32</sup> PUSKÁS Panni, „Menő drámát írni: Beszélgetés Radnai Annamáriával”, *Játéktér*, 4. sz. (2016): hozzáférés: 2024.11.11., <http://www.jatekter.ro/?p=23641>.



nem beszélt közös kiindulópont, hogy na, akkor azt akarjuk, hogy ebből valami jó legyen”.

Mindezek után azt kérdeztem interjúalanyaimtól, hogy egy előadás létrehozásakor pontosan mit is várnak el a munkatársuktól. Jöjjen tehát az egymással szemben megfogalmazott elvárások listája.

*[mit vár el a színész a dramaturgtól?]*

Egyik legegyszerűbb és legőszintébb válasz, amit a *mit vársz el a dramaturgtól?* kérdésre kaptam, a következő:

(sz.) „szerintem egy színésznek ez a legfontosabb, hogy folyamatosan érezze, hogy figyelik, hogy szeretik, hogy szeretettel figyelik. [...] Hogyha szeretettel van körülveve, az nagyobb szárnyakat ad, mint az a görcs. És ha látom, hogy te is úgy nézel, hogy szeretet van abban... Még ha rossz dolgot is mondasz, de szeretettel mondd.”

Ennek a válasznak a párja, amikor egy másik színész hangsúlyozza, hogy szeretné, ha a dramaturg nem csak a hibákra figyelmeztetné, mert ha a rendezőtől és a dramaturgtól is kizárólag negatív visszajelzéseket kap, akkor a színész egy idő után begörcsöl, és belecsúszik az önmarcangolásba. Jó lenne néha azt hallani a dramaturgtól – mondja a színész –, hogy (sz.) „»nagyon jól mondtad most ezt a mondatot!« S az szárnyakat ad, na...” A dramaturg kezében mindig ott kell lennie egy irányjelző-táblának, amit bármikor fel tud mutatni, és ha szükségesnek látja, figyelmeztetni tudja a csapatot, hogy már nem az előre megbeszélt irányba tartanak. *Amikor az alkotásba már mind belevakultak, a dramaturg feladata adni egy kis fényt, vélik a színészek.*

(sz.) „Most úgy képelem, hogy amikor a Mória bányába lemegy *A Gyűrűk Ura*-stáb, és elől megy Gandalf, aki a rendező, és van az a botja, amin van az a kő [...], amit a sötétben meggyújt, és világít. A kő a dramaturg, ami világít, és tudja, hogy merre kell menni. Holott az eszköz magának a rendezőnek van a kezében.”

Ennek értelmében az *összképet kell a dramaturgnak figyelnie*: amit a csapat az elején felvázolt, azt a dramaturgnak nem szabad elfelejtenie. Folyamatosan követnie kell, hogy azok az apró részletek, amelyekkel az alkotótársak foglalkoznak, illeszkednek-e még a nagy egészhez. Tehát, látnia kell az összefüggéseket és a teljes folyamatot.

*Legyen pszichológus.* A színészek úgy látják, hogy a dramaturgnak pontosan kell éreznie, kivel mit és hogyan. (sz.) „Lehet, hogy valakinek negyven mondatot kell mondani, s lehet, hogy valakinek csak két szót.” Azok az elvárások pedig, amelyeket a legtöbb színész megfogalmazott a dramaturggal szemben, a következők: legyen ott, segítsen, ne kerülje meg a rendezőt; valamint külső szemként, nyelvészként, tolmácsként is legyen jelen. Ezek kibontása következik.

#### a. legyen ott

(sz.) „Na, de pont ez az, hogy ha nem ül ott a dramaturg, és nem látja, hogy hogy történik egy építkezés, nem ismeri meg a habitusát a színésznek, a figurának, aki éppen már testet ölt, hanem csak egyszer belecsöppen a próbafolyamatba, és akkor kezd alkotni.”

A dramaturg próbákon való jelenléte az, amiben a dramaturgok meg a színészek nem igazán értenek egyet. Az interjúk készítésekor tehát az vált világossá számomra, hogy a dramaturg–színész viszony egyik alapfe-

szültsége éppen a jelenléthez köthető. A megkérdezett színészek mondhatni egyöntetűen válaszolták azt, hogy számukra elengedhetetlen lenne a dramaturg folyamatos jelenléte, és nem értenek egyet azzal, hogy sok esetben a dramaturg csak „távírányítás-sal” dolgozik. Többen fogalmazzák meg, hogy színészként nap mint nap találkoznak azzal, hogy (sz.) „úgy mész be, hogy azon izgulsz, hogy jaj, vajon a dramaturg ott lesz-e”. A dramaturgnak látnia kell, merre alakul a munka, hogyan épülnek a karakterek meg a viszonyok, és hogy mindezeknek megfeleltethető-e a szöveg – mondják a színészek –, de ezt csakis akkor tudja megtenni, ha próbáról próbára folyamatosan jelen van.

Ezzel szemben a dramaturgok nem minden esetben látják értelmét annak, hogy az összes próbán ott legyenek. Egyrészt nem mindig érzik szükségesnek a jelenlétüket, másrészt számukra sem eléggé világos, hogy a dramaturgnak pontosan milyen feladatai vannak vagy lehetnének bent a próbán. Kutatásomnak többek közt az is a célja, hogy a dramaturgokat közelebb vigye ennek a kérdésnek a megválaszolásához. Addig is, lássunk egy, a színészek álláspontját jól érzékeltető választ erre:

(sz.) „hogya jelen van, az már nagyon sokat számít. Megszokom a közelségét, megszokom, hogy ott szuszog, megszokom, hogy issza a kávéját. Megszokom. Ott lesz. Benne lesz az aurámban. Az már egy nagyon fontos dolog. Nem egy kívülálló elemként megmegjelenik, vagy... Érted? Nem idegen elem. [...] Olyan nincs, hogy megjövök, felbaszom a laptopomat, és mivel gyakorlatok vannak, én laptopozok. Nem, akkor a gyakorlatoktól kezdve végignézek mindenkit. Megtisztellek mindenkit. Ott vagyok vele. Vele szuszogok, vele vagyok... [...] Ha a dramaturg nem része a csapatnak, akkor nem tud része lenni az előadásnak. Nem tud ré-

sze lenni a munkának. Nem tud. Maximum egy elméleti szakember... A tudomány képviselője. Ennyi.”

## **b. segítsen a dramaturg, ha**

### **– a színész kifelejt valamit a szövegből**

A szöveg-kihagyásra is érdemes felhívni a színész figyelmét, mert ő nem minden esetben veszi ezt észre. (sz.) „Kimarad egy mondat, és nem tűnik fel, mert annyira más tudatállapotban vagy, hogy kihagytad a mondatot. »Mi van?! Milyen mondatot?« Nem tudsz róla”.

Viszont van, aki nem fogadja el, ha a dramaturg egyből jelzi számára, hogy kimaradt valami a szövegből. Volt színész-interjúalany, aki azt javasolta, hogy egyrészt ne nyilvánosan, ne az egész szereposztás előtt érkezzon erről visszajelzés, másrészt lehet, hogy jó, ha van egy „kivárási időszak”, ami alatt a dramaturg megfigyeli, hogy a színész több alkalommal hagyja-e ki azt a szövegrészt, vagy csak egyszer felejtette ki véletlenül, és rögtön észre is vette. Tehát, hasznos megkérdezni a színészt, hogy számára melyik visszajelzési forma az ideális.

### **– pontatlanul mond, vagy kicserél szavakat**

Végig kell gondolni, milyen következményei vannak annak, ha a színész nem a példányban lévő szószerkezetet, szórendet, szót, hanem valami ahhoz hasonlót, vagy annak a szinonimáját használja. Ha jónak tűnik az új verzió is, és nem bontja meg a szöveg logikáját, meg a színésznek is könnyebb úgy mondania, akkor természetesen maradhat az, amire ő rátalált. Ha viszont nem ez a helyzet, akkor jelezni kell, hogy például (sz.) „ha egy másik szót használsz, akkor az egész borul, az nem azt jelenti, vagy használd ezt a szót, mert valaki az első jelenetben ugyanezt említ”.

– a színész rosszul hangsúlyoz

(sz.) „Sokszor egy hangsúlyon múlik a szövegnek az értelme, és hibásan építi fel” – van, amikor tényleg csak arra van szükség, hogy jelezzük, a mondatban melyik szót kell hangsúlyozni. Néha egy-egy rossz hangsúlyhasználat szövegértelmezési problémához kapcsolódik, azaz nem teljes tiszta a színész számára, hogy minek kell nagyobb fontosságot adnia a szövegében.

– a színész nem érti, amit mond

Ha a dramaturg figyelmesen hallgatja a színészt, egy idő után elég pontosan látja, melyik az a mondat, amit a színész úgy mond, hogy tulajdonképpen nem érti, vagy nem azt érti alatta, amit az adott szituáció kér: (sz.) „ha valaki próbákon keresztül úgy mondja a szöveget, hogy nem érti, valaki azért mondja meg neki”.

– a színész „nem lát a szöveg mögé”

Több színész mesélt arról a tapasztalatáról, hogy már jó ideje játszott a előadást, és csak utána „esett le a tantusz”, azaz hogy a szövegnek többértű a jelentése, vagy hogy milyen összefüggések vannak mögötte.

(sz.) „Normális, hogy mivel nem kívülről áll hozzá a színész, hanem belülről, ezért valahogy olyan sajátosan lassabban hánt le rétegeket. És a dramaturg ebben nagyon tud segíteni, hogy még ez is, ebben még ez is benne van. Tehát, a rétegeknek a lehántásában, a szövegnek az elmélyítésében tud gyorsítani egy dramaturg.”

Ez összefügg azzal, hogy a dramaturgnak az is feladata, hogy átadja a színésznek mindazt a tudást, ami még a próbafolyamat előtt, felkészülési időszakból származik.

– „esik ki a szöveg a színész szájából”

Dramaturgként gyakran halljuk színészekről, hogy a szöveg „mondhatatlan”. Vagy éppen nekünk tűnik úgy, hogy bárhogya is próbálja a színész azt elmondani, valahogy „nem áll jól a szájában”. A jó színész–dramaturg viszonyban ezek megbeszélhetők, vélik az interjúalanyok. Egyfelől a színésznek is tudnia kell, hogy ha nem sikerül megbirkózni a szöveggel, akkor kérhet segítséget a dramaturgtól; másfelől a dramaturgnak sem szabad félnie attól, hogy ha ő szöveg-változtatást javasol, akkor a színész megsértődik.

(sz.) „Én úgy szoktam mondani, hogy esik ki a számból. Nem tudom megformálni. És emiatt sokszor át kell a mondatszerkezeteket alakítsam, hogy az a helyzetben jó legyen, de nekem is mondható legyen. És ilyenkor nagyon jó lenne, ha a dramaturg abban segítene esetleg, vagy jóváhagyná, vagy rábólintana, hogy jó felé alakítod azt a szöveget, vagy nem.”

– a színésznek kérdései vannak

Hogy a színész oda fog-e menni a dramaturg-hoz, ha kérdései vannak, megint csak azon múlik, hogy megbízik-e a dramaturgban, annak tudásában.

(sz.) „Az az igazság, hogy ilyen szempontból én azt hiszem, hogy ha aktív dramaturggal dolgoznék, akkor el is várom tőle, hogy legyen okosabb, mint én, mert az az ő munkaköri leírása, hogy legyen okosabb, mint én. Én majd jobb színész leszek, mint ő. Tehát, igenis ha én elakadok, és vannak kérdéseim, akkor ő legyen annyira informált, amennyire én nem vagyok, hiszen azért kérdelem őt. Ez nem kéne ok legyen arra, hogy ilyen szintbeli különbségek legyenek vagy státuszbeliek, vagy lené-

zések vagy fentek-lentek, hanem igen, az kéne, hogy ez az én részem, az az ő része, tegyük össze, amink van, és együtt menjünk ebben a dologban.”

### c. ne kerülje meg a rendezőt „suttyomban”

Igaz, hogy a dramaturg hatásköre nehezen tisztázható, és számára sem minden esetben világos, hogy próbán mit engedhet meg magának, meddig szólhat bele a rendezésbe, illetve mi az, amihez már nincs joga, az ellenben vitathatatlan, hogy megkerülni a rendezőt, a háta mögött instruálni a színészt, esetleg a rendezőével ellentétes instrukciókat adni neki, nem etikus.

A munkatársait tiszteletben tartó dramaturg

(sz.) „nem kezd el instruálni, nem kezd megfúrni a rendezőt hátulról. Mert olyannal is találkoztam, aki olyan módon kezdte fúrni a rendezőt hátulról, hogy azt mondtam, hogy »hát, de ember, akkor miért dolgozol vele, hogyha ennyire nem tartod semmire?« Tehát, ez is nagyon fontos, hogy az ő viszonyukat tisztességesen kezelje felénk.”

### d. legyen külső szem

A színészek szerint a dramaturgnak külső szemnek is kellene lennie az előadás létrehozásakor. Azaz a csapatnak ő az a tagja, aki szervesen részt vesz az alkotói folyamatban, de megvan az a képessége, hogy kívülről is rá tud látni a közös munkára: a dramaturg a 'szövegcentrikusabb külső szem', a 'józan ellenpont', a 'másik nézőpont', a 'friss szem' vagy a 'tisztá szem', a 'kézfék', a 'zen-néző' – sorolják a színészek –, a dramaturg az, aki (sz.) „folyamatosan jegyzetel, és mindig nullából kezd, és mindig mindent nullából lát”. Van olyan színész, aki számára azonban ez nem ennyire egyértelmű:

(sz.) „többen is nagyon természetesen használjuk azt, én is, hogy a dramaturg külső szempont kéne legyen. Csak olyan fura nekem, olyan fura elvárni valakitől, aki ugyanolyan része a munkának, mint mindenki, hogy külső szempont legyen. Ez egyáltalán mennyire lehetséges? És közben nem véletlenül mondjuk, mert bizonyos dramaturgoknál tapasztaljuk ezt, hogy tényleg tudnak külső szempontok lenni, vagy legalábbis úgy tűnik, hogy azok.”

A dramaturgokat, akikkel beszélgettem, kérdeztem arról, hogyan viszonyulnak ehhez a feladathoz, és úgy tűnik, többen is nehezen tudnak azonosulni a külső szem szerepével, meg technikai tudásuk sem igazán van hozzá.

(d.) „Ezt megtanulni nem egy-két próbafolyamat, hanem évek, mármint azt megtanulni, hogy tudj friss szem lenni akkor is, ha közben nagyon benne vagy. Hogy tudj eltávolodni, és ránézni meszsziről. És ez szerintem nemcsak a dramaturg, hanem a rendező feladata is.”

– fejti ki egyik dramaturg, majd arról beszél, hogy számára felelősség-áthárításnak tűnik, amikor a rendező a dramaturgtól kéri számon, hogy legyen valaki, aki kívülről megmutatja az irányt. Egy másik dramaturg a fő ellentmondást abban érzi, hogy az alkotótársai egyrészt elvárják a próbákön való folyamatos jelenlétet, másrészt azt is igénylik, hogy külső szem legyen<sup>33</sup>:

<sup>33</sup> A munkahelyi pszichológiai vizsgálatok ezt a jelenséget 'szerep-konfliktus'-nak nevezik, és komoly stresszfaktorként jelölik meg „amikor egy dolgozóval szemben támasztott különböző követelmények egymásnak ellentmondóak, olykor egyenesen egymást kizáróak”. Lásd JUHÁSZ Ágnes, *Munkahelyi stressz, munkahelyi egészségfejlesztés* (Budapest:

(d.) „ez az én hibám szerintem, hogy nem tudok eléggé kívülről ránézni az előadásra. Merthogy minden alkotónak az lenne a dolga, hogy kívülről is lássa, amit csinál. Külső szem. És van egy része a próbafolyamatnak [...], amikor legszívesebben kihagynám, és visszajönnék egy friss szemmel. És lehet, hogy jobbat is tenne. Csak az meg egy kicsit úgy nézne ki, hogy cserbenhagytad a produkciót, és kivonulsz. És akkor ott ülsz, de igazából szenvedsz, mert érzed, hogy beszippann a dolog”.

Ebben a megfogalmazásban az tűnhet fel, hogy miközben a dramaturg önmagát hibáztatja, azt is tudja, legalábbis elmondja – akár csak az előtte idézett dramaturg –, hogy ez minden alkotónak a feladata lenne, azaz a külsőszem-funkciót nemcsak a dramaturgnak, hanem a rendezőnek is be kellene tudnia kapcsolni.

Többéves tapasztalattal rendelkező dramaturg ennek a kérdésnek a kapcsán a következőt válaszolta:

(d.) „a dramaturgnak az értetlenség pozíciójából kell szemlélnie mindazt, ami történik. Meg kell tartania magának az értetlenség pozícióját, miközben nagyon felkészültnek kell lennie. [...] Én ezt egy technikai kérdésnek tartom, mert arra próbálok rávenni magamat, hogy nagy távolságról szemléljem azt, ami éppen történik. És hogy

---

Munka- és szervezetpszichológiai Szakképzés, 2002), 8. A dramaturg munkájához továbbá gyakran kapcsolódik 'szerep-kétértelműség' is, ami „akkor állhat elő, ha a dolgozó inadekvát információkkal rendelkezik a munkáját illetően. Amikor nem világos számára, hogy mik e szerepével kapcsolatos munka-célok, mik a munkatársai elvárásai az ő szerepére vonatkozóan, s mire terjed ki a felelőssége.” Lásd *uo.*, 7–8.

megőrizzem ezt a távolságot a munka alatt. Hogy ne szívjon be a munka, ne szívjon fel annyira a munka. És olyan kérdéseket tegyek fel magamnak, hogy »ez most mit jelent? És ha ezt jelenti, ennek a jelentésnek van-e valamilyen súlya, értéke, értelme? Van-e valamiféle energia, ami át fogja ütni?« Mert az előadást mindig beburkolja a konvenció. Azt figyelem mindig, hogy mi az, ami átüti ezt a konvenciót. És mi az, ami egy valóságos eseményt hoz létre számunkra? Én a számunkra alatt mindig azokat gondolom, akik jelen vannak egy előadásban. Tehát, a nézőket is.”

Szóval, a dramaturgnak, ha nem is sikerül külső szemként jelen lennie, kérdéseket mégis érdemes feltennie, és ezzel valószínűleg a csapattagokat arra ösztönözheti, hogy egy pillanatra kilépjenek saját alkotásuk vak-ságából, és amennyire lehet, próbáljanak mindannyian kívülről ránézni arra, amit addig létrehozta. Így a külső szem felelőssége már mindannyiukat fogja érinteni.

### e. egy igazi nyelvész vagy csak egy idegesítő szótagkirály?

A következő vita az egyik fókuszcsoportos beszélgetésen hangzott el:

„– (sz. 1.): Azért amikor te dramaturg vagy, a magyar nyelvvel azért legyél tisztában... Hogy mi az. Tehát, én szerintem annyira nem tanulnak semmit ilyen szinten, hogy borzalmas. Tehát, ha nem tudom elemezni a szöveget, hogy hol van egy szakaszhangsúly, hol van egy főhangsúly, mi az, hogy retorika. Semmi. Tehát, ez zéró. S akkor te akarsz tanácsot adni annak a színésznek, akinek a helyzetét te ott meg kell oldjad, aki egy karakterben van, aki egy indulatban van, aki egy szituáció-

ban van? Izé... Te ott érvényes dolgokat kell tudjál neki mondani, hogyha ebben a folyamatban aktív és segítős szándékkal szeretnél részt venni.

– (sz. 2.): Azt ne felejtsük el, hogy nem irodalom. A színház nem irodalom. Az is, de nem irodalom. Elsősorban szerintem sokkal fontosabb az a fajta érzék, az a fajta nyelvi érzék, hogy bizonyos gondolatokat, bizonyos érzelmeket bizonyos személyek bizonyos helyzetekben hogyan mondanak el az életben. Nem is az életben, mert az ilyen túl romantikus, hanem...

– (sz. 3.): A beszélt nyelvben.

– (sz. 2.): ...a leghatásosabban. [...] Azt hiszem, hogy sokkal inkább ez a fajta érzék vagy drámai érzék, vagy nem tudom, minek nevezzem, ez kéne benne legyen."

Ebben a kérdésben a színészeket – legalábbis akikkel interjút készítettem – többnyire két csoportra oszthatjuk. Az első csoport a (sz. 1.) álláspontját képviseli, azaz az ideális dramaturg számára nyelvész, a magyar nyelvtan tökéletes ismerője, az irodalom szakértője. A másik csoport számára, amelynek véleménye közelebb áll ahhoz, amit (sz. 2.) fogalmaz meg, fontosabb, hogy a dramaturg gyakorlati tudással rendelkezzen, és konkrét színpadi helyzetekben gondolkodjon. Akik az utóbbi csoportba tartoznak, arról mesélnek, hogy a szöveg, amit a dramaturgtól kapnak, gyakran túl irodalmi, papírszagú, és nem színpadi helyzetekre készült, vagyis a dramaturg gyakorlati érzékét hiányolják belőle. Az ezen a véleményen lévő színészeket kifejezetten idegesíti, ha a dramaturg inkább irodalmárként vesz részt a próbákon, és (sz.) „nem engedi ki a kezéből a szöveget”. Vagy foggal-körömmel ragaszkodik a leírt szavakhoz. Néha meg, amikor hibázik valaki a szövegben, azt kérdezi a dramaturg, idézi őt a színész: (sz.) „Hozzam? Hozzam ide a példányt? Hozzam?” Vagy

számolja a szótagokat, és ha véletlenül kihagyott a színész egy fél szót, egyből jelzi. Vagy leállítja jelenet közben, hogy nem a jó ragot használta.

A legtöbb megkérdezett dramaturg nem igazán tud azonosulni ezzel a nyelvészszereppel, mert az egyetemen – mint mondják – valóban nem kaptak ilyen fajta képzést. Nem érzik magukat felkészültnek ezen a területen, és ha alapos nyelvtani ismereteket kérnek számon tőlük, eszköztáruk hiányában nem tudják megállni a helyüket. Egy dramaturg mesél az ezzel kapcsolatos tapasztalatairól:

(d.) „Az első olvasópróba, tudod, hogy »jaj, milyen rossz a szöveg!« [...] Sosem értettem, hogy mire gondolnak konkrétan, hogy mi a rossz benne. Akkor mondják meg, hogy mit tudom, ez a mondat nem jó. Vagy az nem jó. Voltak ezek a színészek, akik mindig mondták az egész szövegre értelmezhetően, hogy rossz a szöveg, és akkor így rád néztek. Te meg teljesen tanács-talanul, hogy »oké, persze, megoldjuk. Rossz. Oké. Akkor most én kéne valamit csináljak. De mit?!« [...] És akkor próbálok átírogatni. Fogalmam sincs, hogy minek próbálok megfelelni utána, de dolgozom rajta. [...] Nem is tudod, hogy mit csinál a dramaturg, de hogyha arról van szó, hogy rossz a szöveg, akkor tudják, hogy kire kell ránézni csúnyán a szobában. Mindig megkapod ezt. Vagy nem néznek, de lesütik a szemüket, és akkor érzed ennek a súlyát. Azt, hogy mennyien gondolnak most rólad dolgokat.”

Dramaturgként valószínűleg azzal az érvel, hogy „rossz a szöveg”, nem igazán lehet mit kezdeni, mert akkor tényleg kialakul a fent említett helyzet, hogy a dramaturg igyekszik csiszolgatni a szöveget, javítgatni rajta, de igazából nem tudja, milyen irányba, illetve

hogy tulajdonképpen mi a hiba, amit helyre kell neki hoznia, vagy hogy valójában mi zavarja a színészt. Úgy tűnik, egymás munkáját akkor tudná a színész és a dramaturg segíteni, ha mindkét fél részéről konkrétumok és nem indulatból jövő minősítések hangzanának el.

#### f. legyen tolmács

Az ideális dramaturg, mondják a színészek, fordít. A dráma eredeti nyelvéről, ha kell, simán újr fordítja a szöveget. Ha a rendező nem tud magyarul, akkor a dramaturg lesz az, aki románból vagy angolból fordít a színészeknek, az ügyelőnek, a technikai személyzetnek. A rendező mellett (sz.) „ott kell üljön az a dramaturg, hogy fordítsa, hogy hol akadunk el. Tehát, abban a pillanatban, ha ez nem történt meg, akkor lesz egy cacamaca belőle”. Vagy lehet, hogy a rendező tud magyarul, csak valahogy a színészekkel mégsem beszélnek ugyanazt a „nyelvet”. Nem baj, mert ott a dramaturg, aki lefordítja nekik, hogy mit akar a rendező (lásd korábban a *híd a rendező és a színészt közt* című résznel). És ezt a rendezői szándékot nemcsak a színészeknek fordítja le, hanem működőképes színpadi szöveggé alakítja. Szabadidejében még gyorsan lefordít ezt-azt, amiről már lehet, hogy a színész sem tud: ha kell, elkészíti a rendező kétnyelvű példányát. Sőt: főpróbahéten gond nélkül megszerkeszti az előadás feliratát; és két próba közt egykettőre elküldi az előadás többnyelvű műsorfüzetét a nyomdába.

Ilyen lenne a tökéletes dramaturg, csak hogy az igazi dramaturg néha elfárad; vagy úgy érzi, nem tud mindenre figyelni; netán azt gondolja, hogy nem kötelessége fordítónak is lenni. Mert az, hogy fordítson próbán – mondja az egyik dramaturg,

(d.) „egyértelműen nem a dramaturg feladata. [...] Egy teljesen más intellektust bevonó. Teljesen más szinten mű-

ködik az agyad, más szegmensen működik, nem az, amivel máskor gondolkodsz. És sőt, nagyon megterhelő. [...] Egyértelműen akkor valamit félig végzel. Tehát, akkor a dramaturgiát nem fogod teljesen elvégezni”.

[mit vár el a dramaturg a színésztől?]

A dramaturgok a színésszel szembeni elvárásait általában röviden és egymáshoz igen hasonlóan fogalmazták meg.

#### a. a színész tanulja meg a szöveget

Amíg példánnyal a kezében dolgozik, vagy sügni kell neki, addig a dramaturg sem igazán látja, hol vannak hangsúly-eltolódások, értelmezési problémák, javítandó szövegrészek.

#### b. készüljön próbára és előadásra is

(d.) „Nem szeretem, amikor előadás előtt valaki nem vette át a szövegét. Az nagyon látszik. Ilyenkor azt gondolom, hogy az az ember komolytalan. Nem veszi komolyan magát.”

#### c. törekedjen a jelzett hibák kijavítására

(d.) „Azt várnám el, hogy ha valamiben megegyezünk, akkor lássam rajta a hajlandóságot, hogy azt meg akarja csinálni. Főleg, hogyha egyetért vele. (...) Hogyha már tízszer kijavítottad, hogy az nem úgy van, akkor továbbra is átsiklik fölötte, és másnap másképp mondja”.

#### d. legyen nyitott

Ha a dramaturg segítőszándékkal tesz javaslatokat, vagy felhívja valamire a színész figyelmét, azokat ne támadásnak vegye.

### e. kérjen segítséget

Ha a színész valami dramaturgiai megoldással nem ért egyet, kérdései vannak vagy elakadt, bízson abban, hogy a dramaturg legjobb tudása szerint megpróbál neki segíteni. A megkérdezett dramaturgok nagy része örül annak, amikor a színész őszintén tesz fel nekik kérdéseket, ha kíváncsi a véleményükre, illetve ha a közös beszélgetéseiket néha a színész is kezdeményezi.

### f. engedjük meg magunknak, hogy barátok legyünk

(d.) „Nagyon szeretem azt, hogyha megengedjük magunknak azt, hogy barátok is legyünk. Én nem nagyon hiszek a szakmában. Kicsit mindig viccesnek tartom, amikor... Lényegében miről szól ez az egész? Kiteszem én is a lelke. Kiteszed te is a lelked. Akkor most? Én ezeket barátoknak hívom.”

Összegzésként hangsúlyozni szeretném, hogy a fenti információk pusztán vélekedések. Itt most hatvanegy interjúalany véleményének részleges bemutatására került sor, amiből a legjobb esetben is csak az derül ki, hogy ők 2018-ban mit gondoltak a dramaturg és a színész közös munkájáról. Nyilván az interjúk és a fókuszcsoportokban elhangzott

„vélemények nem tekintethetők adott-nak, hanem minden egyes helyzetben az adott kontextusnak megfelelően konstruálódnak. A válaszadó eltérő viszonyok között másként határozza meg saját magát, és másként alakul ki, más lesz a véleménye”.<sup>34</sup>

<sup>34</sup> LETENYEI László, *Fókuszcsoporthoz interjú: Településkutatás: A települési és térségi tervezés társadalomtudományos alapozása* (Budapest: TeTT-könyvek–L'Harmattan Kiadó, 2004), 102.

Ez tehát egy keresztmetszet volt, és az interjúalanyoktól kapott információk is szubjektívek. A téma perspektívájának kiszélesítéséhez más aspektusokat is meg kellene vizsgálnunk. Az elvások felsorolása után például jó, illetve rossz tapasztalataikról is kérdeztem beszélgetőtársaimat. „*A háromfejű sárkány megint mocorog*”, avagy *hogyan látják a színészek a dramaturgokat – és vice versa*<sup>35</sup> című írásomban ezek olvashatók. És azóta még rengeteg kérdés született bennem, amelyek majd egy következő kutatási téma alapjául szolgálhatnak.

### Bibliográfia

- ALMÁSI Miklós. *Színházi dramaturgia*. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1966.
- BOLTON, Jacqueline Louise. *Demarcating Dramaturgy: Mapping Theory onto Practice*. The University of Leeds. Workshop Theatre, School of English, 2011.
- DEÁK Katalin. „»A háromfejű sárkány megint mocorog«, avagy hogyan látják a színészek a dramaturgokat – és vice versa”. *Játéktér*, 4. sz. (2020). Hozzáférés: 2024.11.11. <https://jatekter.ro/deak-katalin-a-haromfeju-sarkany-megint-mocorog-avagy-hogyan-latjak-a-szineszek-a-dramaturgokat-es-vice-versa/>.
- DEÁK Katalin. „Segít vagy akadályoz? – a dramaturg és az intézmény viszonya Erdélyben”. *Játéktér*, 4. sz. (2019). Hozzáférés: 2024.11.11. <https://jatekter.ro/deak-katalin-segit-vagy-akadalyoz-a-dramaturg-es-az-intezmeny-viszonya-erdelyben/>.
- DEÁK Katalin. „»Sztárdramaturgokról még nemigen tudunk« – a dramaturg megbecsültségéről”. *Játéktér*, 3. sz. (2019). Hozzáférés: 2024.11.11. <https://jatekter.ro/deak-katalin-sztardramaturgokrol-meg-nem-igen-tudunk-a-dramaturg-megbecsultsegerol/>.

<sup>35</sup> DEÁK, „»A háromfejű...”.



- GOLDONI, Carlo. „Carlo Goldoni emlékezései”. Fordította GERA György. In *Dramaturgiai olvasókönyv*, szerkesztette DURÓ Győző és NÁNAY István. Budapest: Marczibányi Téri Művelődési Központ, 1993.
- JUHÁSZ Ágnes. *Munkahelyi stressz, munkahelyi egészségfejlesztés*. Budapest: Munka- és szervezetpszichológiai Szakképzés, 2002.
- KOVÁCS Bálint. „»Mintha két fejed lenne«: A színházi dramaturgok titokzatos világa”. *Magyar Narancs*. 2014.02.20. <https://magyarnarancs.hu/szinhez2/mintha-ket-fejed-lenne-88850>.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laokoón. Hamburgi dramaturgia*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1963.
- LETENYEI László. *Fókuszcsoportos interjú: Településkutatás: A települési és térségi tervezés társadalomtudományos alapozása*. Budapest: TeTT-könyvek–L’Harmattan Kiadó, 2004.
- NÁNAY István. *A színpadi rendezésről*. Budapest: Magyar Drámapedagógiai Társaság, 1999.
- PAVIS, Patrice. *Színházi szótár*. Fordította GULLYÁS Adrienn et alii. Budapest: L’Harmattan Kiadó, 2006.
- PUSKÁS Panni. „Menő drámát írni: Beszélgetés Radnai Annamáriával”. *Játéktér*, 4. sz. (2016). Hozzáférés: 2024.11.11., <http://www.jatekter.ro/?p=23641>.
- ROMANSKA, Magda. *The Routledge Companion to Dramaturgy*. New York–London: Routledge, 2015. <https://doi.org/10.4324/9780203075944>.
- TASNÁDI-SÁHY Péter. „Mit csinál a dramaturg? – interjú Kárpáti Péterrel”. *Erdélyi Riport*. 2015.10.3. <http://erdelyiportal.ro/interju/mit-csinal-a-dramaturg>.
- TRENCSENYI Katalin. *Dramaturgy in the Making*. London: Bloomsbury, 2015. <https://doi.org/10.5040/9781408166475>.
- TRENCSENYI Katalin. „Szimbiózisban: A próbatermi dramaturg munkájáról”. *Critikai Lapok*, 1. sz. (2011). Hozzáférés: 2024.11.11. [https://www.criticailapok.hu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=38054&catid=24](https://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=38054&catid=24).
- TURNER, Cathy és Synne BEHRNDT. *Dramaturgy and Performance*. London: Palgrave, 2016. <https://doi.org/10.1057/978-1-137-56185-5>.
- VISKY András. *Írni és (nem) rendezni*. Kolozsvár: Koinónia Kiadó, 2002.
- WILDER, Thornton. „Néhány gondolat a drámaírásról”. Fordította L. SÁNDORI Ágnes. In *Dramaturgiai olvasókönyv*, szerkesztette DURÓ Győző és NÁNAY István. Budapest: Marczibányi Téri Művelődési Központ, 1993.

## A fluid dramaturg

BORONKAY SOMA

2010 óta dolgozom színházban, ezalatt a 14 évad alatt 30 produkció létrejöttében vettem részt különböző feladatkörökben, leggyakrabban dramaturgként. De mindössze négy-szer dolgoztam klasszikus, tehát már létező drámai szövegből készült előadásban, egyszer a Budapesti Kamaraszínházban,<sup>1</sup> háromszor pedig a hamburgi Thalia Theater-ben,<sup>2</sup> ráadásul ezek közül is a legrégebbi szöveg Gerhart Hauptmann *A takácsokja* volt 1892-ből. Tehát alapvetően új, kortárs szövegekkel és ősbemutatókkal dolgozom, szerzői színházi dramaturg vagyok. Eleinte magyarországi kőszínházakban, majd főleg magyar független előadásokban vettem részt. 2014-től pedig elsősorban a német kőszínházi rendszerben dolgozom.

Függetlenül attól, hogy melyik országban mutatok be, amikor megemlítem, hogy dramaturg vagyok, az szinte mindig magával vonja a kérdést, hogy mit is csinál egy dramaturg. Ez a kérdés teljesen jogos, ugyanakkor zavarba ejtő, mert megválaszolhatatlan. Hogy mit csinálok dramaturgként, azt azért is nehéz egy mondattal megválaszolni, mert mindegyik projekt más és más. Hol ez, hol az a feladat. Éppen mit kíván meg a projekt, a rendező, a színház. Vagyis dramaturgnak lenni folyamatos változásban lévő identitást igényel, nem definiálható, sosem kész és sosem biztos. Fluid.

Talán az egyik legjobb dramaturg tulajdonság az adaptív képesség. Megérezni, hogy az adott projekt, munkatárs, helyzet milyen feladatokat és elvárásokat kíván, és aszerint

<sup>1</sup> Léner András: *Teljes napfogyatkozás*, 2011. Budapesti Kamaraszínház, Ericson Stúdió.

<sup>2</sup> Pl. Mundruczó Kornél: *Liliom*, 2019, Thalia Theater, Hamburg.

dolgozni tovább. A dramaturg munkájában sok minden a megérzésen alapul. Ezért egyszerre nehezen megfogható szakma, brechti valahogy úgy mondja, hogy a dramaturg a színház tétlenjeinek egyike.

Azzal nagyon nem értek egyet, amit a magyar dramaturgok álszerűen rendre nyilatkoznak az egyetlen Kossuth-díjas dramaturgtól<sup>3</sup> a pályakezdőig:<sup>4</sup> a dramaturg az háttérszakma. A dramaturg nem háttérszakma, hanem szakma. Munkája ugyanolyan komolyan vehető és számonkérhető, mint például a rendező munkája.

*Az első évek magyar kőszínházi tapasztalatai, avagy magyar dramaturg létbe való beleszokás*

Mint már említettem, nem kőszínházi dramaturg vagyok – nem is adódott ez a helyzet, de én se mentem a helyzet elé. Valahogy mindig jobban illett hozzám a független szerep. De azt is tudtam, hogy a hierarchikusan felépített színházi világban, legyen az kőszínházi vagy független, a dramaturgok nem lehetnek önállóak, hanem vagy egy színházhoz vagy egy rendezőhöz tartoznak. Holdak, de nem bolygók a színházi Naprendszerben.

Nekem sokszor szerencsém volt. Nem volt kifejezett vágyam a dramaturglét. Skandina-

<sup>3</sup>

[https://www.vasarnapihirek.hu/fokusz/gyonyoru\\_talany\\_radnoti\\_zsuzsa\\_dramaturg\\_kossuth\\_dij\\_kv](https://www.vasarnapihirek.hu/fokusz/gyonyoru_talany_radnoti_zsuzsa_dramaturg_kossuth_dij_kv), hozzáférés: 2024.11.10.

<sup>4</sup> <https://humenonline.hu/nem-o-szul-nem-ot-szulik-meg-de-ott-van-es-felugyel-interju-kautzky-dallos-mate-iro-dramaturggal/>, hozzáférés: 2024.11.10.

visztika szakra jártam az ELTE-re, amikor hirtelen ötlettől vezérelve jelentkeztem a dramaturg szakra Színház- és Filmművészeti Egyetemre. Nem gondoltam annyira komolyan, nem is készültem rá különösebben. Szerencsém volt, felvettek. Szerencsés osztályba is jártam, egy új szemléletű dramaturgképzésbe, még egy normális működésű egyetemre, amit Egyetemnek lehetett tekinteni, nagy nevű előadókkal, szakmai kirándulásokkal, vidéki és külföldi színházlátogatókkal. 2012-ben, mikor végeztünk, kiderült azonban, hogy nem túl szerencsés időben végzett osztály vagyunk, a színházi szakma gyökeres változásokat élt át éppen, osztályunkból senkinek nem lett szerződése kőszínháznál, mindenki maradt független macska, leginkább kóbor macska, elkóborló macska, aki csak néha téved be egy-egy színházba.

Szerződésesem nem, de színházi munkám volt, dolgoztam vendégként a budapesti Katona József Színházban – mit akarhatnék?! 2012-ben a *Virágos Magyarország*<sup>5</sup> bemutatója előtt nem sokkal közölte a színház gazdasági vezetője, hogy az osztálytársammal együtt végzett munkánkért nyolcvanezer forintot fizetnek. Kettőnknek. Szóval fejenként negyvenezeret.<sup>6</sup> Egy új magyar operett-kísérleti projektért, több hónapos előkészületekkel – a színház láthatatlan háttérmunkának vélhette dramaturgi tevékenységünket. De úgy tűnik, inkább csak önkéntes munkának. Ott, hirtelen, a gazdasági irodában nem éreztem dühöt, felháborodást sem, inkább csak azt éreztem, hogy megsemmisítettek. Hogy ennyire nézik a dramaturgi munkát. Le. Ezzel az én munkámat is. És még egy dolgot éreztem: ennek így semmi értelme. Ahogy annak se, hogy titkoljuk a gázsikat.

<sup>5</sup> Kovács Dániel: *Virágos Magyarország*, 2012. Katona József Színház, Budapest.

<sup>6</sup> 2012-ben 93000 Ft a minimálbér.

[https://ado.hu/ado/minimalber-es-garantalt-hozzaférés:2024.11.10.](https://ado.hu/ado/minimalber-es-garantalt-hozzaférés:2024.11.10)

Hogy nem tudjuk, hogy ki mennyit keres, nincs egy átlátható rendszer, hanem kollegiális telefonokból kell megkérdezni, hogy vajon ez még oké-e. Felhívhatom a volt osztályfőnökömet, hogy szerinte a negyvenezer forintba most bólnintsak-e rá. De nem hívtam fel. Én azt éreztem, hogy ezt kimondani is megalázó. Kvázi én szégyelltem magam a színház helyett. Nota bene a telefon végén tanácsokat osztogató tapasztalt dramaturg azt nem feltétlenül mondja meg, hogy ő mennyit keres. Én most már vállalom. Nem büszkeségből, hanem mert, azt hiszem, már túl sok megalázó szerződési tárgyalásnak nem nevezhető, bemutatás előtt pár nappal történő telefonos odaböfentésen vagyok túl. Vagy a: „függetlenek vagyunk, nincs pénzünk, csináld meg százezer forintért, számlásan kérlek”. Nem. Amíg mi nem mondjuk erre, hogy ez így megalázó, ez így fog maradni. Tudom, igen, ezekbe a helyzetekbe én is belementem, de ennek nincs is kultúrája, vagyis a belénk nevelt tárgyalási kultúra a megvetett háttérmunkás csendes meghunyászkodása. Örülj, hogy velünk dolgozhatsz és kapsz valamennyit. Nem, ez nem így működik. A dramaturgi munka munka, nem háttérben elvégzett önkéntes munka, hanem munka, amit igenis tisztességes eljárásban, tisztességesen kell megfizetni. Amíg ez nem történik meg, addig kérdezzetni fogják az emberek, hogy valójában mit is csinál egy dramaturg. Egyet lehet biztos állítani: elegendő pénzt nem keres.

Az alulfizetett dramaturgi munkáknak van egy elég súlyos következménye. Még hozzá az, hogy mivel keveset fizetnek a dramaturgoknak egy-egy projektben, ezért arra kényszerülnek, hogy minél többet dolgozzanak máshol. Én magamon azt tapasztaltam, hogy alapos dramaturgi munkát egyszerre csak egy projektben tudok végezni. Párhuzamos munkák félszegesek. És az alacsony fizetéssel arra kényszerítik, hogy párhuzamosan dolgozzon több projekten, vagy legyenek mellékbevételei. Egy ügyes drama-

turg több lábon áll az alulfizetett magyar színházi szcénában. De közben én a színműs osztályfőnökeimnek életem végéig hálás leszek, hogy arra neveltek minket szinte a kezdetektől fogva öt éven át, hogy mi nem ebből fogunk megélni, mert ez egy alulfizetett szakma (okait lásd fentebb!?). Jó tanuló lévén én ezt tudomásul vettem, és a végzés évében már el is kezdtem norvég (bokmål) nyelvet oktatni, mely a mai napig kitart a színházi munkáimmal párhuzamosan.

Ezen okok miatt valahogy kialakult az a szokás a magyar dramaturgoknál, hogy egyszerre több helyen, több színházban, több projektben is dolgozzanak. De egy évadban nem lehet 8–10 produkcióban részt venni, amiből mondjuk egy átlag magyar jövedelemre talán már szert lehetne tenni. Ez a több lábon állás egy jó kibúvó is az adott dramaturgi munka elvégzése alól. Több helyen is vagyok egyszerre, de sehol se teljesen. Egyik helyen azt mondom, hogy nem tudok menni, mert a másik helyen van szükség rám, ahol azt mondom majd, hogy az előző helyre kell menni próbálni. A magyar dramaturglét kicsit olyan, mint az okos lány Mátyás királynál a népmesében: ott is volt, meg nem is; dolgozott is, meg nem is...

*A magyar független színházi lét  
a kiégés szélén*

Friszdiplomás színházi dramaturgként tehát elkezdtem norvégot tanítani, ami egy kiszámítható, biztos megélhetést adott. Úgy gondoltam, hogy így már válogathatok majd, hogy mely színházi munkákat vállalom el és melyiket nem. Aztán az összes felkérésre igent mondtam. Nemet mondani amúgy sem tanultam meg (a dramaturgképzés évtizedes hiányossága). Ráadásul az összes felkérés független színházas projekt volt. Besztottam őket időben a 2012/2013-as évadra, szépen egymás után. Aztán persze nem így lett, mindegyik csúszott, nagyjából egy időpontra, szóval ott álltam, hogy egyszerre

három projektet kellene csinálnom, azt se tudtam, hol vagyok, hova rohanok. Azon kaptam magam, hogy miközben az egyik próbán ülök, a másik projekten gondolkodom, és végeredményben teljesen dekon-centrált vagyok. Ez abban csúcsosodott ki, hogy 2013 augusztusában, mikor egyszerre várt rám egy főpróbahét és egy olvasópróba, biciklibalesetem lett, eltörtem a jobb vállamat, így hetekre kiírtam magam minden projektből. Ez a két hét kényszerpihenő időt adott arra, hogy elgondolkodjak, hogy van-e ennek értelme. Akkor is éreztem, amit ma már biztos állítok: ennek, így: nincs. Zsámbékon volt az *Állampolgári ismeretek* főpróbája Tengely Gábor rendezésében, amit nagyon szerettem és sajnáltam, hogy ott nem tudok jelen lenni.<sup>7</sup> Közben ez a kihagyás rávilágított arra is: a próbák bizony nélkülem is lemennek, az én jelenlétem nélkül is lesz bemutató. Szóval a dramaturg identitáshoz adott egy kvázi fölöslegesség-érzetet, ami miatt olyan könnyen mondja az ember dramaturgként, hogy ma inkább kihagyom a próbát. A másik produkció, a Gulyás Márton rendezte *Korrupció* meglehetősen problematikus volt,<sup>8</sup> nem is igazán találtam meg benne a helyemet – ez múltott rajtam is, de a rendező se segített abban, hogy rájőjsek, mire is kell neki ebben a produkcióban egy dramaturg. A kényszerpihenő alatt elgondolkodtam, hogy lehet, hogy a *Korrupció* próbafolyamatát ott kellenne hagynom. Mai fejjel, 10 év távlatából tudom, hogy ott ezt meg kellett volna tennem. De nem így történt, tanultam belőle. Munkatapasztalat, ilyen is kell gyűjteni még a pályá elején. Talán.

Az *Állampolgári ismeretek*nél a munkamódszerünk Tengely Gáborral a már megírt jelenetek leimprovizáltatása volt a színe-

<sup>7</sup> Tengely Gábor: *Állampolgári ismeretek*, 2013, Zsámbéki Színházi és Művészeti Bázis.

<sup>8</sup> Gulyás Márton: *Korrupció*, 2013, Krétakör, Budapest, Róna utcai Mafilm filmgyár, H stúdió.

szekkel, majd ezen improvizációkból szerkesztettük meg a végső jeleneteket. E mögött az elgondolás az, hogy így a színészhez közelebb kerül a jelenet, jobban magáénak érzi majd, de ugyanakkor ez egy ál-személyes (autofikciós) érzetet is ad. Dramaturgként ezt izgalmas munkának találtam. Mindig is élveztem egy meglévő, adott szöveg-halomból előadásszöveget létrehozni – ez hasonlít az általam oly nagyon kedvelt dokumentumszínházi munkamódszerhez. De ez a kreatív munka sok pluszmunkával is járt: az improvizációk legépelésével, szerkesztésével. Később ezzel a módszerrel hoztuk létre Tengellyel még *A ludas*<sup>9</sup> és a *Hol utca hány*<sup>10</sup> előadások jeleneteit is. Pár évaddal később már azt tapasztaltam, hogy a függetlenek között ez a fajta munkamódszer vált beválttá, sok előadás jön így létre, de időközben számomra unalmassá, megterhelővé és ál-ságossá is vált. Ha jó konstellációk vannak: jó a szerkezet, improvizálni szerető és jól tudó színészek vannak, akkor örömteli munka tud lenni – de ha ez nem így van, akkor inkább kínszenvedés mindegyik részről – mind a színésznek, mind a végtelen improvizációkat unottan pötyögő, egyre feszültebb dramaturgnak, hiszen belül érzi, hogy fölöslegesen gépel, ő ennél jobbat is tudna írni. Ez a munkamódszer nagyon illik ahhoz is, ami szintén lehet a színház sajátja, közösségi jellegéből fakadóan: hogy bizonyos helyzetekben bizonyos pozíciókban nem muszáj felelősséget vállalni. A végső jelenetszövegekért a dramaturg könnyen átháríthatja a felelősséget a színészre (nem az én jelenetem, hanem impróból lett), a színész a dramaturgra (nem lett jól megszerkesztve), így a felelősség, a siker és a sikertelenség is kézen-közön elvész, mint oly sok minden a színházban.

<sup>9</sup> Tengely Gábor: *A ludas*, 2014, Zsámbéki Színházi és Művészeti Bázis.

<sup>10</sup> Tengely Gábor: *Hol utca hány*, 2016, Ódry Színpad, Budapest.

### *Német színházi világba kerülés*

2014-ben Kricsfalusi Beatrix átküldött nekem egy álláshirdetést, melyben Vegard Vinge és Ida Müller Berlinben rendezőasszisztenst kerestek. 2010-ben Osloban láttam életemben először Vinge/Müller előadást, mely azonnal letaglózott. Én olyat addig még nem láttam, minden várakozásomat seggbe rúgta és felülmúlta, és azt gondolom azóta is, hogy ez a színházművészet csúcsa. Onnantól kezdve követem munkásságukat, a rajongásomat többek között Beatrixszal is megosztottam, ezért gondolta, hogy érdekelhet a velük való munka lehetősége. Gyorsan elküldtem a jelentkezésemet, nem is igazán gondoltam bele, hogy mit jelenthet rendezőasszisztensek lenni, majd izgatottan vártam az első állásinterjúmat Berlinben, ami életem egyik legemlékezetesebb interjúja volt. Ültem egy halom rajzzal teli asztal mellett (feladatom volt ezek között rendszert találni és archiválni), és olyan kérdéseket kaptam, mint például: „El tudod képzelni, hogy órákig ülj egy két-dimenziós, rajzolt pálmafa alatt, fejedden maszkkal, de amúgy meztelenül?” Tudtam, milyen jellegű előadásokat csinálnak, tudtam, hogy minden dolgozó szerepel náluk, fejükön maszkkal, hogy nincsenek háttér-munkások, csak szereplők, szóval el tudtam képzelni. Szerencsém volt, felvettek. Fiatal voltam, lelkes, beszéltem az összes nyelvet (angol, német, norvég) amiket ők használnak. Praktikus rendezőasszisztensnek tűntem, igaz, ilyen jellegű munkatapasztalatom nem volt. Szóval mindkét oldalról merész vállalásnak tűnt, de belevágtunk.

A német kőszínházi rendszer elég rigid és hierarchikus, csúcson az intendánssal, alul a hospitánssal. A kezdetek kezdetén hospitáns lehetsz, azaz ingyen nézed csendben a próbákat és örülsz, ha néha megkérnek, hogy hozzád vizet vagy kávé, illetve, ha bárki is hozzád szól valamelyik szünetben. Egy szakirányú (művészeti) egyetem elvégzése után pár év szakirányú asszisztenciával lehet a

színházi rendszerbe bekerülni. Tehát a díszlettervezést hallgató diákok, végzés után, ha szerencséje van, akkor egy kőszínház leszerződött díszletasszisztensnek pár évre, és ezután már maga is csinálhat díszleteket kisebb produkciókhoz. Dramaturgasszisztens sok szakról lehet valaki: színházi dramaturg, színháztudomány, kultúratudomány, filozófia... Ráadásul dramaturgasszisztensnek lenni irodai kulimunka: különféle szövegek lektorálása, utazások előkészítése, e-mailek írása, műsorfüzetek háttérszövegeinek olvasása a feladat, többek közt. De legalább bejelentett és fizetett munka, kőszínházi szerződéssel. És ha az ember ügyes és kitartó, akkor lehet, hogy leszerződtek dramaturgnak az adott színházhoz pár év asszisztenskedés után. Rendezőasszisztens-képzés nincsen a németajkú rendszerben. A rendező szakon végzett hallgatókat a végzés után egy kőszínház leszerződött rendezőasszisztensnek, de ez a legstresszesebb színházi munka. Megkapsz egy előadást, már ott vagy az előkészületeknél, ott vagy az összes próbán, vezeted a rendezői példányt (sokszor a szövegkönyvet is), egyezteted a színészeket, te írod ki a próbákat. A délelőtti próba után lehet, hogy van délután beugrópróba, majd az esti előadások ügyeletes rendezői is az asszisztensek. Tehát nonstop a színházban vannak, ami teljesen kihasználja őket. Ha ezt éveig bírod és ép ésszel túléled, akkor már készen állsz önálló rendezésre is. Más út nem nagyon van, csak így válhat valaki rendezővé Németországban, már ha idegösszeroppadások nélkül túlélte az asszisztensi éveit, és még maradt egy kis kedve a rendezéshez, meg persze lehetősége is adódik. Ezen rendszer miatt a színházaknál az asszisztensek gyakran cserélődnek, és mind huszonéves fiatalok. Frissen végzett színházi alkotók, akik vagy beletörnek, vagy beletörődnek a német színházi rendszerbe. Hozzáteszem: elég nagy a lemorzsolódás, és kevés az asszisztensi munka utáni valódi felkérés.

Szóval 2014-ben én nem tudtam, hogy mire vállalkoztam Vingééknél. De amikor egyszerre kellett a színpadon maszkban ritmusra mozognom, jegyzetelnem, dokumentálnom képekkel az adott jelenetet (amiben ugye benne vagyok), akkor éreztem, hogy ez sok nekem. Ráadásul Vinge elvárása az volt, hogy úgy írjak le egy jelenetet egy A/4-es oldalon, hogy ha arra ránéz, akkor egyből tudja, hogy mi az a jelenet, mi kell hozzá – és mindehhez maximum csak pár szót használhatok. Ez nagy dramaturgi kihívás volt számomra, érdekelt is kitalálni, hogy ez hogyan lehetséges, és tanultam is belőle. Egy hónap asszisztenskedés után leültünk Vingével és Müllerral és megbeszéltük, hogy ez nem nekem való. Vinge mondta, hogy anno neki se volt való. Őszintén megkönnyebbültem. Megbeszéltük azt is, hogy a hónap végéig maradok, míg megjön az új rendezőasszisztens Norvégiából. Aki aztán csak nem jött, de a színészek már érkeztek, kezdődtek a próbák, én a teljesítési kényszer alól felszabadultan léteztem a színházban, ami azt is jelentette, hogy magamtól jobban megtaláltam a helyemet, a feladatokat, amiket jól el tudok végezni. Amikor megérkezett az új rendezőasszisztens és beindultak a napi 12 órás próbák, akkor realizáltuk, hogy annyi feladat van, amit egy rendezőasszisztens nem tud elvégezni, így miután kirúgtak, mégis maradtam. A feladatokat felosztottuk: a norvég asszisztens vitte a technikai dolgokat, ő beszélt a technikusokkal, míg én a színészekkel kommunikáltam és készítettem fel őket, hogy melyik az a jelenet a *Hamlet*ben, amit próbáltunk éppen. Szóval a hátralevő két hónapban inkább dramaturgként funkcionáltam, aki persze alkalomadtán szerepel is egy-egy jelenetben, maszkban, jelmezben. Eléggé élveztem, életem meghatározó élménye volt.

Mikor a karácsonyi próbaszünet után egy közös meetingen személyesen közölte a két rendező, hogy nem próbálunk tovább, mindenki ledöbbsent. Elmondták az okokat (az

anyagiak mellett azt is, hogy a berlini Volksbühne nem biztosítja az előadás technikai hátterét), majd a szereplők közül volt, aki jelezte, hogy ő szívesen próbál tovább akár pénz nélkül is, csak ne vesszen el a két hónapos jó munka és lendület. Ebbe mindenki bele is ment volna, két embert kivéve: a rendezőket. Ők hálásan megköszönték ezt a felajánlást, de gondolkodás nélkül azt reagálták, hogy ők nem akarnak senkit ingyen dolgoztatni. Egy magas művészeti produktumot akarnak létrehozni, aminek ára van; a befektetett energiának, a hosszú ideig tartó jelenlétnek is. Azzal, hogyha elfogadnák, hogy a színészek ingyen dolgozzanak, tulajdonképpen a saját színészeiket aláznák meg. Ez a reakció engem teljesen megdöbbsentett. A magyar színházi közegben egy ilyen felajánlkozásnak mindenki örülne, sőt szinte már-már elvárás, hogy ingyen dolgozz, aztán majd örülj, ha a végén mégis kapsz kis alalmaznapénzt. Akkor, ott, Berlinben elég konkrétan elhangzott, hogy ez a másik munkájának kizsákmányolása és semmibe vétele. Ez alapjaiban változtatta meg a színházi munkához, a dramaturg-léthez való hozzáállásomat. Teljesen egyetértek azzal, és tartom is magam hozzá, hogy a munkának ára van, ingyen márpedig nem dolgozunk. Hozzáteszem, hogy dramaturgként nehéz megmondani, mikor kezd az ember dolgozni. Amikor beül az olvasópróba (még mindig szerződés nélkül)? Vagy amikor elkezd a szöveggönyvet összeállítani (azt se tudja, hogy mennyiért)? Vagy amikor ajánl egy darabot egy rendezőnek (azt se tudva, melyik színháznak, vagy hogy ő lesz majd a dramaturgja a produkciónak)?

#### *A dramaturgi munkakör kiszélesítése*

2015 nyarán kezdtem el először dolgozni Wéber Katával és Mundruczó Kornéllal. Berlinben találkoztunk, ott kezdtünk el gondolkodni közösen a következő Proton Színház projekt irányairól. Aztán Magyarországon

próbáltunk több részletben, és 2016 áprilisában a Trafóban, majd májusban a Wiener Festwochenen volt a *Látszatélet* bemutatója.<sup>11</sup> Ez volt az első közös munkánk, melyben dramaturgként vettem részt. Feladatom dramaturgként különféle szövegek véglegesítése, színészi improvizációk legépelése, ajánlók első változatainak megírása és az előadás koncepciójának átgondolása volt. Ebben az előadásban szerepelt egy gyerek is, akinek a castingjain is részt vettem – ami egy teljesen új, ám érdekes feladat volt számomra. Volt az előadásnak rendezőasszisztense, de nem volt sűgő például, ezért volt, hogy én sűgtam a színészeknek, amit nem tudtam, hogy hogyan is kellene csinálni, ezért nem is nagyon voltam rá alkalmas. Monori Lilinek sűgni például nagy kihívás, hozzáteszem, számomra élvezetes kihívás. Lelkes voltam, élveztem a munkát, élveztem próbálni, látni a magas szintű teljesítményt nyújtó színészeket, akikkel én addig még nem dolgoztam. Sok új ember, új helyzet, megfelelési kényszer, frusztráció, de ugyanakkor öröm és sikerélmény is.

Ennél a próbafolyamatnál valahogy természetesen úgy alakult, hogy az összes próbán ott voltam. Ami dramaturgként nekem furcsa és szokatlan volt, addig nem is találkoztam olyan magyar rendezővel, aki ezt elvárta volna. De Mundruczó filmesként ezt várta el, amit teljesítettem, és meglepő módon nem is volt az az érzésem, mint a korábbi produkcióknál: hogy jajj, még egy próba, amihez nincs kedvem, és teljesen fölöslegesnek érzem, hogy ott ülök csendben. Addigi dramaturgi tevékenységem során nem volt kedvencem a próbára járás, volt olyan produkció, ahova tudtam, hogy aznap épp be kellene mennem próbára, de annyira nem volt kedvem hozzá, hogy inkább órákat késtem, csak hogy ne kelljen ott ülnöm és szenvednem. Visszagondolva a legször-

<sup>11</sup> Mundruczó Kornél: *Látszatélet*, 2016. Trafó Kortárs Művészetek Háza, Budapest.

nyűbb ebben az, hogy akkor emiatt nem is volt lelkiismeret-furdalásom, hanem nyugodtan konstatáltam a hosszú késés után, hogy senkinek nem hiányoztam a próbáról, minden lezajlott nélkülem is.

A *Látszatélet* próbafolyamata ezt változtatta meg bennem gyökeresen. Megszerettem próbára járni. Megtaláltam benne az örömet, a munkát, a jelentőségét. Az, hogy arra voltam kényszerítve, hogy próbán üljek, előhozta belőlem azt is, hogy megkeressem benne a saját helyemet, feladatomat. Paszszív megfigyelőből aktív figyelővé, ágenssé nevelődtem. Ehhez kellett Mundruczó és a színészek is, hiszen őket hallgatja, nézi végső soron az ember – és azért Láng Annamari, Monori Lilit, Rába Rolandot próbálni nézni is nagy élmény, sokat lehet belőlük tanulni színházilag is – már csak abból kiindulva is, hogy mennyire különböző technikákat alkalmazó színészek ők.

Azóta eltelt kilenc év, és még mindig együtt dolgozom Wéber Katával, Mundruczó Kornéllal, a Proton Színházzal. Nem csak Magyarországon, külföldön is. Összeszoktunk, csapattá lettünk. Meglett az, amit ke-restem az egyetemi éveim alatt, emberek, akikkel hasonló az ízlésünk, véleményünk, színházi látásmódunk. A közös munka nem szűkül csak a színházra. Wéber Kata és Mundruczó Kornél alapvetően színészek, ezt tanulták, ez az alapszakmájuk, identitásuk. Aztán Kornél filmes lett, Kata meg író. Kornél identitása a filmrendezői identitás lett, anyanyelve a film. Az én identitásom a színház maradt, anyanyelvem a színpadi nyelv. Kétszer volt szerencsém végigdolgozni egy-egy filmen az előkészületektől a forgatáson át az utómunkákig, láttam, mennyire más világ, mennyire más energia és időbeosztás; hogy a film egy Forma1-es futam nagy csapattal, sokkal stresszesebb és egy pillanat teljesítményére koncentráció nagyon becsapós műfaj, míg a színház szervesen alakuló massa, lassan folyó láva, mely lassan is szilárdul meg, és a végeredmény egy

színészi ámokfutás, ahol a néző leginkább az aznapi színészi teljesítményt látja. A film sokkal rendezőibb műfaj, a színházban több múlik a színészeken.

Megmaradtam színházasnak, és ha nem dolgozom hónapokig színházban, bizony hiányzik, meglepő módon a próbára járás hiányzik. Frissen végzett dramaturgként sose gondoltam volna, hogy tíz évvel a végzés után azt fogom érezni, hogy ajj, de mennék ma próbálni. De a Katával és Kornéllal együtt végigdolgozott évek alatt kialakult bennem ez, ahogy az is, hogy rossz érzésem van, ha kihagyok egy próbát. De ahhoz, hogy ez így kialakuljon bennem, az is kellett, hogy ne csak alkalmazott dramaturgként legyek jelen, hanem már nulladik pillanattól, az ötleteléstől a castingon át a téma kitalálásáig, az utánaolvasásig benne vagyok mindenben, ezáltal sokkal jobban magaménak érzem a projekteket, felelősségteljesebb a projekthez és a munkához való hozzáállásom is. A próbafolyamat alatt pedig igyekszem megtalálni azt, amiért nekem fontos a próbákra bejárni: ez a téma, a szöveg, a színészek. Most már automatikusan jön magamtól az, hogy minden próbán ott akarok ülni, akkor is, ha nem Mundruczóékkal dolgozom, amit néha furcsának tartanak, hiszen a dramaturg az „a külső szem”, és ha minden próbán ott ül, elveszti háttérmunkás jellegét.

Nyolc évvel később, a Proton legutolsó bemutatója esetében, a *Parallax*<sup>12</sup> már én mondtam, hogy nem kell rendezőasszisztens, inkább csinálom azt is. Identitásom ekkor is a dramaturg, lehet, nem is vagyok jó rendezőasszisztens, de praktikusabbnak éreztem ezt a megoldást. Végül ennél az előadásnál csúcsra járattam a fluid identitást: dramaturg vagyok és rendezőasszisztens, az előadás első részében a díszletben

<sup>12</sup> Mundruczó Kornél: *Parallax*, 2024, Proton Színház, bemutató: Bécsi Ünnepi Hetek, 2024. május 27.



ülök mint sűgő, majd aztán nemsokára mint előadó lépek a színpadra.

### *Idegenként idegenben*

A német színházi rendszer elég zárt és nacionalista. Internacionalizmusa látszólagos, nevek és nemzetiségek kellene az adott évadra. Évadtervre tűzött internacionális pántlikák. A német színházban tudják, most nekik kell egy rendező Kelet-Európából, vagy egy új queer színházi alkotó Afrikából. Divat után mennek, az integrálás különösebb szándéka nélkül. Ez egyrészt jó, mert lehetőséget ad, másrészt ugyanakkor a kívülállóság érzetét is adja. A meghívott rendezőnek, színházi alkotónak kell alkalmazkodnia a fennálló német színházi rendszerhez, ami valahol érthető, de a meghívó részéről azt is jelenti, hogy a névtáblán kívül nem igazán érdekli őket a dolog.

Wéber Kata és Mundruczó Kornél szerzői színházi alkotók, tehát saját ötleten alapuló új színpadi szöveggel dolgozó előadásokat hoznak létre, amire a klasszikusok újrajátszására szakosodott német kőszínházi rendszer nem annyira nyitott. Ebben az esetben alkalmazkodni kell. Az egyik út, hogy az alkotók kiszolgálják a színház támasztotta igényeket, klasszikust játszanak. Ha szerencsénk van és ügyesek, akkor új interpretációban, így félutas megoldásként cím is van és szerzői színház is. A mi esetünkben ez volt a megoldás a Brecht-Weill *A hét főbűn* zenés művén alapuló *Motherland* című előadás esetében Freiburgban,<sup>13</sup> vagy Molnár Ferenc *Liliomja* és aztán a bemutatóig el nem jutó, Sardou-féle *Tosca*-átirat kapcsán is. Ritkább esetben a színház új, saját produkció létrehozására kéri fel alkotókat. Ez leginkább a kifejezetten a szerzői színház identitású René Pollesch-vezette Volksbühnére igaz, ahol 2021-ben készítettük a *MiniMe* előadásun-

<sup>13</sup> Mundruczó Kornél: *Motherland*, 2020, Theater Freiburg, Freiburg.

kat.<sup>14</sup> Egy másik ilyen volt a varsói TR Warszáwában készült *Czqstki kobiety* (Pieces of a Woman, 2018) nagy sikerű előadásunk.<sup>15</sup> Ezen előadások létrejöttében dramaturgként veszek részt Wéber Kata író és Mundruczó Kornél rendező mellett. Igaz, a lengyel színházi rendszerben nincsen dramaturg-pozíció, nem is értik, hiszen egy kőszínháznál művészeti munkatárs van, dramaturg nincs. A TR esetében én „asistent dramaturga” vagyok feltüntetve, ami a drámaíró asszisztensét jelenti.

Az összes próbán jelen vagyok, ha szereplőket kell castingolni, azokon is végig ott vagyok, elkészítem a kétnyelvű szöveggönyvet a magyar kollegáknak és ha szükséges, akkor a próbákon gyorsan fordítok is, például, ha németül improvizálnak a színészek. De színházi tolmácsolást (mint amit a varsói próbák esetében Pászt Patrícia végzett) nem végzek, igaz, nincs is rá igény, a próbák általában angolul zajlanak. Mindezek mellett a színház és a „rendezői csapat” közötti kommunikációt, előkészületeket is viszem, tehát itt inkább egy dramaturg és rendezőasszisztens fluid állapotában vagyok jelen, mely több év után alakult ki.

### *A német színházi dramaturg*

Legendás. A magyar színházi tudatban (a priori) legendák terjengenek a német színházi dramaturgiáról, a dramaturgság non plus ultrájaként van számon tartva. Nekem (a posteriori) cizelláltabb a véleményem. Amikor mi egy német kőszínháznál dolgozunk, akkor vagyok én, mint a „rendezői csapat” része és dramaturgfunkciót ellátó személye, és van egy dramaturg a „háztól”, tehát az adott kőszínház dramaturgja. Legtöbb esetben ő kevés kreatív feladatot lát el.

<sup>14</sup> Mundruczó Kornél: *MiniMe*, 2022, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin.

<sup>15</sup> Mundruczó Kornél: *Czqstki kobiety* (Pieces of a Woman), 2018. TR Warszáwa.

Segít a szervezésben, a színház és a rendezői csapat közti kommunikációban, előkészíti a műsorfüzetet, megcsinálja a rendezői csapattal a műsorfüzetbe való interjút. Aztán az előadásokat kíséri: bevezetőt tart a közönségnek az előadás előtt, ha kell, közönségtalálkozót szervez, vezet. De a próbákon keveset van jelen és még kevesebbet szól hozzá. A német dramaturgok a kőszínházakban inkább bürokratikus feladatokat látnak el, távlatokban gondolkodnak (sokan szeretnének például intendánssá válni), de nem előadásokban. Gyakorlati hasznuk a próbákon kevés. Fő feladatuk az évad megtervezése, a műsorfüzetek megszerkesztése, a bevezetők megtartása, rendszeres dramaturgi meetingeken való részvétel. A német kőszínházi dramaturg inkább egy produkciós menedzserhez áll közelebb, mint egy kreatív dramaturghoz. Ugyanakkor a presztízszük egy kőszínházban nagyobb, mint Magyarországon, abszolút nem háttérmunkások, és gyakori az is, hogy dramaturgból lesz intendáns, például a hamburgi Thalia Theaterben.

Én magamat ennél kreatívabbnak látom, éppen ezért nem is vágyom kőszínházi dramaturgi pozícióra a német rendszerben, nem mintha a rendszer annyira nyitott lenne a nem német anyanyelvű dramaturgokra (valahol érthető módon), bár két magyarnak sikerült: Thury Gábornak a hamburgi Thalia

Theaterben és Gábor Sárának a Theater Aachennél.

### *Visszaolvasva*

Közel másfél évtizedes színházi tapasztalatom nem egy átlagos dramaturg pályakezdet. Elég szerteágazó, összetett és folyamatos átalakulásban lévő. Fluid. Identitásom egy tiszta dramaturgi létből dramaturg-rendezőasszisztens furcsa keverékévé vált, aki alkalomadtán performer is. Azt tapasztalom, főleg a magyar színházi világban, hogy a tisztán csak dramaturgi feladatokat ellátó háttérmunkás dramaturg mára már kikopott (szerencsére).

Ha valaki megkérdezné, hogy mi is a dramaturg, most azt mondanám, hogy átalakulóművész, aki az adott helyzethez, munkatársakhoz próbál idomulni. Feladatköre más és más: intelligens társalkodónő, gyors és gépíró, lelki felszopó, pszichológus, sűgő és így tovább; a sor a dramaturg pálya végéig (a halálig) bővül és változik.

## Kalandos huszonöt év. Egy dramaturg tapasztalatai

SEDIÁNSZKY NÓRA

Az elmúlt bő huszonöt évben, mióta a pályán vagyok, nagyon sokféle munkában volt részem, számos rendezővel, több generációval tudtam izgalmas, inspiráló, egymást gazdagító módon, harmonikusan együttműködni (természetesen ebben a harmóniában ugyanakkor nagyon sok dinamika is volt, adott esetben konfliktusok felmerülése, azok kezelése is – de hát ez hozzátartozik a dramaturg munkakörhöz, sőt magához a színházi létezéshez is). 2000-ben diplomáztam az akkori Színház- és Filmművészeti Egyetemen, de valódi pályakezdésemet 1998 óta számítom, ekkor kerültem be ugyanis a Radnóti Színházba dramaturgként, és ekkor nyílt módomban az egyetemi rendező vizsgák során, mintegy gyakorlatban is megtanulni a szakmát. Az első időkben nagyon sokat tanultam Valló Pétertől a mesterségről (dialógusírást, színpadon hitelesen megszólaló mondatokat fogalmazni), és mintegy tizenöt éven át voltam Koltai M. Gábor állandó dramaturgja, ez nagyon sok előadást, szöveget, olykor közösen készülő fordítást jelentett. Az elmúlt időszakban talán kissé kevesebbet dolgozom az első tizenöt-húsz év évadonként négy, olykor öt produkciójához képest, fontos lett számomra az önálló alkotómunka, az írás, a kutatás is. 2016 óta talán Horváth Illéssel volt a legtöbb közös munkám, ő jelenleg a Móricz Zsigmond Színház művészeti vezetője, vele is már a tizenegyedik közös produkción vagyunk túl. Itt az jelent komoly kihívást és önnevelő tapasztalatot, hogy egy másik, fiatalabb generációt képviselő alkotó, egy másfajta művészalkat gondolkodásához kell idomulnom, de amellett, hogy nagyon bírom Illés tehetségében és nagyra tartom őt, fontos az is, hogy a színház – és az élet – alapvető értékeiről hasonlóan gondolkodunk,

hasonló a színházi ízlésünk, az pedig nagyon izgalmas, hogy időről időre meg kell haladnom magam, át kell lépnem a korlátaimon, miközben a rugalmasság, az alkalmazkodóképesség megőrzése is nagyon fontos.

Egy dramaturg számára nagyon fontos, alapvető követelmény az alkalmazott íráskészség, hogy többféle stílusban, nyelven, egy adott korhoz vagy szerzőhöz idomulva tudjon fogalmazni; szinte minden műfajban és textusban, prózában, versben, dalszövegben egyaránt otthon kell lennünk. Én nagyon szeretem ezt a változatosságot, és azt is, hogy annak megfelelően változom én magam is, hogy kinek, milyen felkérésre dolgozom, kivel működöm együtt, milyen személyiségű rendező felkérésére írok. Példát is tudok erre mondani: éveken át dolgoztam együtt Ladányi Andreával, akinek őszintén csodálom sajátos, öntörvényű, meg nem alkuvó művészetét, de akinek számára új, egyéni nyelvet kellett kialakítanom, bizonyos értelemben meghaladnom magam; én kicsit klasszicista alkat vagyok, ha fogalmazhatok így, Andrea viszont vagányabb, sprődebb, helyenként szlengesebb szövegeket várt tőlem. Először például rappelnem kellett neki egy *Csongor és Tünde* parafrázisban.<sup>1</sup> Nem volt könnyű belehelyezkednem abba az alkotói stílusba, amit elvárt tőlem, de ugyanakkor nagyon inspiráló is volt ez a kihívás. Sok rapet hallgattam akkoriban (előtte szinte egyáltalán nem), majd elkezdtem szabadon improvizálni rap stílusban a vándorok szövegeire – végül „megugrottam” a feladatot.

---

<sup>1</sup> [tunde@csongor.hu](mailto:tunde@csongor.hu). Bemutató: 2009. március 5. Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza, Krúdy Kamara. Rendező: Ladányi Andrea.

Sajátos egyensúly-játék a miénk, nem mindig könnyű ráérezni, mikor kezdeményezhet, akár irányíthat egy dramaturg, mikor léphet fel több önállósággal, és mikor kell idomulnia, alkalmazkodnia, vagy egyszerűen csak csöndben lennie és figyelnie, ez egy hosszabb tanulási folyamat. Az biztos, hogy egy jó dramaturgnak nem árt a megfelelő pszichológiai, pedagógiai érzék sem, éreznie, tudnia kell, hogy mikor érdemes vagy kell színrelépnie, és mikor kell csendben, figyelmesen léteznie, azaz „ideje van a hallgatásnak, és ideje van a szólásnak.” De mindig örülök, ha egy-egy új alkotói találkozásra nyílik lehetőség, új rendezőt, új alkotótársat ismerek meg, különösen izgalmas ez, ha általa egy korábban nem próbált színházi nyelvvél, gondolkodásmóddal találkozhatok, ahogy korábban Ladányi Andreánál vagy Menszátor Héresz Attila esetében, de ilyen volt legutóbb a munka Czukor Balázssal vagy Balázs Zoltánnal is. Minden ilyen egyedi kirándulás egy másik ember alkotói univerzumába új vonásokkal, új színekkel gazdagít, segít megőrizni az írói, színházi rugalmasságot, fiatalon tart. A világ, és ezen belül a színházi világ is nagyon sokat változott, mióta a pályán vagyok, egy jó színházi embernek pedig tudnia kell haladni az idővel. Számomra nagyon fontosak a hagyományok is, amelyekben felnőttem – Fodor Géza, Balassa Péter, Spiró György, Kornis Mihály, Radnóti Zsuzsa rengeteg ihletet adott – de fontos, hogy tudjak új impulzusokkal is gazdagodni, értsem a fiatalabb kortársak nyelvét, megőrizzem a nyitottságot újabb tendenciák számára. Ebben is az arany középutat és az egyensúlyt tartom fontos kérdésnek. És persze a személyiség megőrzését – árulkodjon rólam is az a darab, amin éppen dolgozom, még ha természetesen nem is vihetjük bele magunkat minden produkcióba a maga teljességében.

Az elmúlt másfél évtizedben lett egy új szegmense is a munkámnak: elkezdtem rendezni, ez általában saját adaptációk színpad-

ra állítását jelenti, és mivel ilyenkor önmagam dramaturgja vagyok, ez is adott egy újfajta lendületet a bennem élő dramaturgnak. Másfajta próbatételt jelent az a helyzet, melynek tétje, hogyan dolgozik egyik énem – a dramaturg – a másik – a rendező – keze alá. És természetesen ilyenkor alakulnak belső konfliktusok is, ahogy az is jellemző momentum, amikor már a rendezői munka során veszem észre és korrigálom azokat a hibákat, melyeket az írás során követtem el.

Pályafutásom egy újabb ajándéka, hogy 2020 óta rendszeresen gondolkodom és dolgozom együtt korábbi gimnáziumi osztálytársammal, Novák Péterrel, több rendezésének voltam dramaturgja, szövegírója. Ez különösen összetett feladat: mindegyik munkánk más és más volt, az pedig különösen nagy kihívást jelentett, hogy ezáltal (Ladányi Andrea után másodszor), a táncdramaturg szerepébe is belekóstolhattam. Talán azzal jellemezhetném ezt leginkább, hogy itt bizonyos „balladai gondolkodásmódra” van szükség, meg kell ismerni a kihagyás, az elhallgatás, a szavak nélkül, csupán képekben, mozdulatokban gondolkodás művészetét. Legutóbbi munkánk egy sajátos táncszínházi parafrázis készítése volt Mozart *Varázsfuvolája* alapján, Péter koncepciója szerint, amely szabad asszociációk segítségével egy parasztlakodalom keretei közé volt ágyazva.<sup>2</sup> Az elkészült produkció végül is csak „nyomokban tartalmazta” a *Varázsfuvolát*, kissé úgy működött, mint egy zenés-táncos családállítás és a *Magyar menyegző* társítása, mindez az opera fontosabb motívumaira építve, de ugyanakkor attól bátran el is rugaszkodva. Itt újra patchworkszerűen építhettem, egyszerre nagyon tudatosan és intuitíven: használtunk Csokonai-verseket, protestáns esketési szöveget, teljesen mai dialógustechnikát és Mozart-áriák szabadvers

<sup>2</sup> *Varázsfuvolya*. Bemutató: 2023. május 4. Nemzeti Táncszínház, Budapest. Rendező: Novák Péter.

átiratát is. Végül olyan adaptáció született, amely nagyon erősen hatott az érzésekre, és a legjobban ösztönösen lehetett megközelíteni, lebontva a műhöz korábban tapadó asszociációkat, formákat.

Mindent egybevetve szinte az összes létező (és nem létező) színházi műfajban dolgoztam már. Dolgoztam hagyományos színházi előadások, klasszikus és modern drámák dramaturgjaként, de ugyanígy alkotótárs lehettem hangjátékoknál, felolvasószínházaknál, koncertszínháznál, táncjátéknál, operánál. Én nagyon szeretem ezt a változatoságot, a munka egyik örömteli velejárójának érzem; a dramaturg, akit Forgách András annak idején „valami Figaro-féle alak”-ként határozott meg,<sup>3</sup> olyan mindeneként, aki a színházi munkafolyamat *jolly jokere*, kitölti a hézagokat, és a lyukakból folytonosságot teremt, valóban igazi *próteuszi lény*, számtalan nyelvi és formai alakváltó képességgel.

Ha klasszikus drámaszöveggel találkozom, általában ugyanúgy járok el, mint egy kortárs szövegnél. (Amúgy, mint ez már az eddigiekből is kiderülhetett, a klasszikus textusok a gyengéim, mindig nagy örömmel tölt el, ha egy ógörög darabbal, egy Shakespeare-drámával, vagy – mint legutóbb – egy Molière-anyagon dolgozhatok.) Mindig az adott textusból indulok ki, igyekszem a lehető legalaposabban elemezni a szöveget, a mélyére hatolni; annak idején Spiró György drámaelemző óráin tanultam meg, hogy a legpontosabb, legérzékenyebb elemzés kulcsa a szövegolvasás. Ha rendelkezésemre áll több fordítás, igyekszem mindegyiket elolvasni, összevetni a különböző szövegeket, illetve, ha beszélem az adott nyelvet, mindig alaposan átnézem az eredetit is, hogy még közelebb kerülhessünk rendező kollégámmal a darab lényegéhez. Még akkor is, ha ké-

<sup>3</sup> FORGÁCH András, *Valami Figaro-féle alak* (Budapest–Pécs: Neoprológus Bt.–Jelenkor Kiadó, 1993).

sőbb gyökeresen átalakítjuk az adott textust, a struktúrát, az egész felépítményt, akkor is fontos, hogy minél tökéletesebben ismerjük az eredetit, amelytől később elrugaszkodunk. (Ahogy egy színésznő nyilatkozta egyszer: egy szép jelmezt is akkor lehet összeszaggatni, ha már megtanultam járni benne a színpadon.) Négy nyelven olvasok darabot – angol, francia, olasz, spanyol – erre tudatosan törekedtem már a főiskolai évek alatt is, nagyon jó, ha az ember az eredetin keresztül a lehető legközelebb juthat a szerzőhöz, és minél több színdarabban tud ily módon is „otthon lenni”. Ha több nyelven tudunk megnevezni egy adott mondatot, a lényegéhez is közelebb kerülünk, egyre több jelentéstartalmat, árnyalatot ismerünk fel. Fontos a különböző viszonyrendszerek felderítése is, annak a pszichológiáját megtalálni, mi mozgat egy-egy szereplőt, mi rejlik az indítékai mögött; ebben Major Tamás írásai (a *Téli rege – a színpadon*<sup>4</sup> kezdőként mindennapos olvasmányom volt – de nem csak egy kezdőnek hasznos), és Anatolij Efrosz két könyve (*Mestersége: rendező*<sup>5</sup> és *Szerelmem, a próba*<sup>6</sup>) a legfontosabb sorvezetőim. Annak idején gyakori feladatunk volt megírni egy-egy szereplő életrajzát, hátterét, olykor egy négy mondatos figuráét is – ennek ma is hasznát veszem. Lehetőleg olyan ismeretségbe kerülni a szereplőkkel, mintha valóban közeli ismerőseim, hús-vér emberek lennének, élővé tenni őket a magam számára – ez abban is segít, hogy ha új szövegeket kell írnom nekik, új jelenetet, szövegbetétet tenni a már meglévő darabba, vagy újabb szituáci-

<sup>4</sup> MAJOR Tamás, *Téli rege – a színpadon* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983).

<sup>5</sup> ANATOLIJ EFROSZ, *Mestersége: rendező*, ford. SZEKERES Zsuzsa (Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1984).

<sup>6</sup> ANATOLIJ EFROSZ, *Szerelmem, a próba*, ford. SZEKERES Zsuzsa és NEUMARK Anna (Budapest: Magyar Színházi Intézet Népművelési és Propaganda Iroda, 1982).

ókat építeni köréjük, könnyebben megtaláljam a helyes utat, vagy azt, ami adott esetben a rendezőt, a koncepciót a legjobban segíti. Mindig a rendezői koncepció vezet a tollunkat, ahogy a színpadon a gondolat indítja meg (jó esetben) a színész cselekvését. De nagyon fontos számomra az összehasonlító elemzés is, a komparatiztika; milyen hatások érvényesülnek egy adott darabban, milyen párhuzamokat lehet felfedezni más alkotásokkal, ami esetlegesen hasznos lehet a drámai textus gazdagításánál, milyen fontosabb toposzok szerepelnek a darabban, s azoknak milyen elő-, illetve utóéletük van; ezek mind igen izgalmas, fontos kérdések, és új szempontokkal gazdagíthatják a létrehozandó előadásszöveget.

Én általában nem drámaszövegeket, inkább adaptációkat írok – igaz, ezek már új, önálló szövegekként léteznek tovább. Ahogy már említettem, nagyon szeretem a kissé „patchwork-szerű” írói munkát, amikor többféle szöveget emelek be egy-egy megírandó anyagba, a legkülönbözőbb helyről merítek hozzá, ez adott esetben nem csupán irodalmi szöveget jelenthet, de filmet, sanzont, animációt, más vizuális alkotást, de akár statisztikai kimutatást, tudományos passzust is; bármi megihlelhet, ami valamilyen módon kapcsolódik az adott tematikához. Ez már a posztmodern eszköztára is... Saját *Carmen*-adaptációm<sup>7</sup> kialakításakor például alapvetően Prosper Mérimée kisregényéből indultam ki, ami az opera forrásául is szolgált, annak magam által fordított részleteit használtam, illetve írtam tovább, de ugyanígy szerepelt a végleges szövegben néhány spanyol népdal parafrázisa, a Bizet-opera librettójának egy-egy replikája (átdolgozva), vagy egy korabeli andalúz kalendárium néhány sorának átköltése. Amikor drámaszöveget készítek, rendszerint ezt az utat követem: kivá-

lasztok egy témát, egy anyagot, egy motívumot, ami foglalkoztat (vagy amire egy színház, egy rendező felkért), és a rendelkezésemre álló bő alapanyagtárat felhasználva, kialakítom a saját változatomat, vagy a *mi* változatunkat, ha az anyag külső megrendelésre (és nem csupán belső készítésre) születik. Olyan is előfordul, amikor a külső igény és a saját érdeklődés összeér: így készült el idén februárban a *mi* Molière: *Don Juan*-változatunk Horváth Illéssel. Nekem szinte egész életemet végigkíséri a *Don Juan* téma: kétszer írtam szakdolgozatot belőle, dolgoztam Tirso de Molina verzióján dramaturgként, Puskin feldolgozásából felolvasószínházat, majd hangjátékot készítettem, ehhez az előadáshoz pedig mindketten sokat olvastunk Illéssel. Sokat beszélgettünk az anyagról, így jött létre az előadás szöveggönyve, amelynek azonban természetesen Illés koncepciója volt a *leitmotifja*, én pedig igyekeztem a legjobb tudásommal és tapasztalatommal segíteni mindazt, amit ő elképzelt, a rendezői vízió minél teljesebb kibontakozását. Igazi örömmunka volt, amiből megint csak sokat tanultam. Olykor el kell engedni azt, amit talán hosszú évek óta vallunk és képviselünk, cserébe új gondolatokat kapunk, új szemszögből tekinthetünk rá egy már jól ismert problematikára, új távlatokat nyithatunk; máskor az jelent örömet, ha épp egy saját gondolatunk indít el egy adott színpadi folyamatot. A dramaturgi munka szépsége és nehézsége is az, hogy nem mi vagyunk egy adott piramis csúcsán, nem mi fejezünk be egy gondolatmenetet, mindig jön egy válasz, egy kérdés, egy rácsatlakozás a gondolatunkra, egy újabb inger vagy egy kritikai megjegyzés; folyamatos kölcsönhatásban létezőnk, és ez nagyon jó, ha nem is mindig egyszerű.

Amikor átiratot készítek, mindig abból indulok ki, mi az adott koncepció, illetve kiknek, milyen célból készítjük a darabot. A saját magam számára adaptált anyagok esetében természetesen az vezet, miért akarok én

<sup>7</sup> Sediánszky Nóra: *A név: Carmen*, bemutató: 2017. szeptember 29. Móricz Zsigmond Színház, Művész Stúdió, Nyíregyháza.

erről a témáról beszélni, miért szeretnék előadást csinálni róla, mik a kérdéseim, mi motivál. Az első rendezésem például, a *Kaméliás* a Thália Színházban, 2010-ben<sup>8</sup> – ami egy első rendezés minden gyerekbetegség-jegyét magán viselte – ifj. Alexandre Dumas *Kaméliás hölgyét* vette alapul, de igazából több engem akkor nagyon foglalkoztató kérdésre kerestem választ, mind tematikusan, mind formai szempontból. Szerettem volna úgy előadást készíteni a szerelemről, a szerelem (vagy legalábbis egyfajta szerelem) természetrajzáról, hogy közbe szinte beköltözünk egy nő agyába, minden a főszereplő (címszereplő) tudatán, emlékein, álmoképein át kerül elénk; voltaképpen csak olyan jelenetek kerülnek színre, amelyekre ő emlékszik vissza, amiket ő él át újra az agónia során (a haldoklás különböző stációiban múltja egyetlen, az egész tudatát betöltő szenvedéllyé válik), ezeket a képeket szakítják meg saját narrációi, az egyes jelenetek között elhangzó monológok, amelyek azonban sosem statikusak, mindig illeszkednek a betegség, a lázas állapot egy-egy fázisába. Nagyon izgatott a betegség valamiképpen elvont bemutatása, annak az állapotnak a megjelenítése, ahogyan a fájdalom, a láz deformálja a tudatot, alakítja, roncsolja a személységet, így mozdulnak el az egyes emlékképek is a realitástól, egyre szürreálisabbak, víziószerűbbek lesznek. A darab szerkezete a következőképpen épült fel: Marguerite, a Kaméliás egy-egy monológja indította el, vezette be az adott jelenetet, visszaemlékezést, a szövegek szikársága, csendessége vagy éppen zaklatottsága ellenpontozta az azt követő emléket, lázálmot, látomást. Ez a struktúra olykor nagyon jól működött, más esetben – főként az elején – kissé vontatottá, elnyújtottá tette a történetet. Ahogy haladtam az írásban – és a rendezésben – mintha mind jobban megéreztem vol-

na, mit kíván a drámai tér és idő: egyre jobban tudtam élni a sűrítés és a drámai szerkesztésmód, a kontrasztba állítás és a feszültségfokozás eszközeivel. Az is érdekes kihívást jelentett, (még ha korántsem sikerült tökéletesen megoldanom), lehet-e egy operát, az operában felhalmozódó szenvedélyt, többszólamúságot prózában megjeleníteni, a *Gesamtkunstwerk*et kamaradramává „fokozni”, és a lényegét ebben a formában is megőrizni. Az előttem álló példa Willy Decker 2005-ös híres salzburgi *Traviata*-rendezése volt, amit természetesen megközelíteni sem tudtam, de az inspirált, hogy prózai színpadon hogyan, milyen módon lehetne valami hasonlót létrehozni, ráadásul mindezt kamarateremben, hét szereplőre redukálva. Létezhet-e intim, bensőséges, szikárabb *Traviata*, ez volt az alapvető kérdésem – a válasz felemás lett, de mindenképpen tanulságos.

Meg szokták kérdezni, hogy amikor írok, befolyásolja-e a születő drámai anyagot az, hogy kamaraszínpadra vagy nagyszínpadra, netán szabadtérre készül (szemfüles gazdasági igazgatók különösen szeretnek érvelni ezzel). A válasz természetesen az, hogy valamennyire kell befolyásolnia, hiszen az ember teljesen másképp fogalmaz meg, mondjuk, egy előbb említett stúdiószínpadi *Carmen* vagy *Kaméliás hölgyet*, és egy olykor ezer ember elé kerülő musicalt. Olykor nemcsak rendezői oldalról, de a mi részünkről is másfajta fogalmazásmódot követel meg az intimitás, a néző közelsége, az olyan adaptáció, melynek színrevitelénél filmes eszközökre is lesz lehetőség – és más a dinamikája a nagyobb lélegzetvételő, monumentálisabbra tervezett előadás szövegnek. Azt is fontos tudni, hol van szükség rövidebb vágásokra, lüktetőbb ritmusra; ha például fiatal közönségnek készítünk Shakespeare-előadást, érdemes az ő befogadói szintükhöz igazítani a textust, olykor több, merészebb húzással élni a szövegben, lendületet adni a majdani előadásnak, bátrabban, merészebben fogal-

<sup>8</sup> Bemutató: 2010. március 26., Új Stúdió, Thália Színház, Budapest.

mazni. Én általában szeretem megőrizni az eredeti klasszikus szöveget, és annak mindenkorai érvényességét, aktualitását felmutatva közelíteni a diákokhoz (bár nemrég elkezdtem egy ógörög szöveg mai közegbe ültetett változatával is foglalkozni). Az eddigi klasszikus anyagot feldolgozó előadásoknál rendszerint törekedtünk arra a rendezőimmel, hogy érvényes, mai színpadi szöveget alakítsunk ki az eredetiből, dinamikus egyensúlyt teremtsünk a költészet és a szituáció nyersesége, feszültsége között. (Mégint az egyensúly és az arany középút elve, de a *mérték* fogalma mindig nagyon fontos számomra, amikor dolgozom.) Ahol kell és érdemes, ott rövidítünk, maibban fogalmazunk, betoldunk egy poént, azért, hogy a legfontosabb metszéspontokon megélhessen és megszólalhasson a költészet, például a Mab-monológ, vagy Hamlet és a Szellem találkozása. Az is megtörténik, hogy az elhangzó szöveg egy csorbítatlan, tőlünk most már kissé távol álló klasszikus, a megvalósítás eszközei viszont a kortárs technikát használják: videokamerát, kivetítőt, többdimenziós optikát – így volt ez például a Menszátor Héresz Attilával készített *Hamlet-monodrámánál*.<sup>9</sup> Hiszem, hogy a kulcs mindig egy adott jelenet drámaiságának érvényre juttatásában, a szituáció mind pontosabb és élesebb megjelenítésében rejlik, és akkor a szöveg is megtalálja helyét a fiatalabb befogadó számára is; éppen úgy, ahogy egy kortárs módon fogalmazó operaelődásban is érvényesen tud megszólalni egy kötött formájú ária vagy zenei együttes.

Mint említettem, nagyon szeretem a klasszikusokat olvasni, és amennyire képességeim lehetővé teszik, igyekszem is követni őket, újra és újra tanulok tőlük. A drámai iskolám voltaképpen Szophoklész és Euripidész, Shakespeare, Molière, Calderón, Gol-

<sup>9</sup> Menszátor Héresz Attila: *Hamlet-illúziók*, bemutató: 2009, július 21. Szeged, Thealter Fesztivál, Régi Zsinagóga.

doni, Kleist, Musset, Puskin, Csehov, Bulgakov. És – bár ő nem írt drámát – de nem lehet elég Dosztojevskijt olvasni, a *Bűn és bűnhődés*t gyakorlatilag évente előveszem, és természetesen az elbeszéléseket is. Egyszer, pályám elején Valló Péter számára adaptáltam a *Fehér éjszakákat* és *A szelíd teremtetést*;<sup>10</sup> ezek valójában sűrű kamarajátékok már elbeszélés voltukban is, inkább csak ki kellett bontani a drámát a meglévő szövegből, Dosztojevskij olyan pontos utasításokat ad a textusban. A nagyregényekből viszont még sohasem láttam igazán jó, érvényes átíratot (igaz, az Örkény jelenlegi előadását<sup>11</sup> még nem láttam.) Minden vágyam egy *Félkegyelmű* adaptáció szövegének megírása lenne, de még nem mertem belefogni, egyszerűen úgy érzem, még mindig nem tudok hozzá eleget, nem találom hozzá a kiindulási pontot, azt az ideális szerkezetet, mely a regény polifóniáját ideálisan szólaltatná meg színpadon. Igazából két véglet, egy opera, vagy egy végletekig redukált változat van a fejemben. Talán az okozza a nehézséget, hogy míg a legtöbb Dosztojevskij-ebeszélés valójában miniatűr dráma, vagy legalábbis magában hordozza a dráma lehetőségét, addig a nagyregények inkább filmre kíváncsoznak jobban, amin végül is nem lehet csodálkozni, hiszen a regény is, a film is alapvetően narratív műfaj, a dráma viszont nem. Minden esetben, ha epikus művet akarunk színpadra állítani, ezzel a jelenséggel találkozunk: meg kell változtatnunk a mű alapvető minőségét, valóban át kell alakítanunk, transzformálnunk kell, hogy új, önálló minőséggé formálhassuk a meglévő szöveget. Dramaturgi pályám egyik legnagyobb tanulsága, hogy egy novellából vagy regény-

<sup>10</sup> Valló Péter: *Fehér éjszakák*, és Valló Péter: *A szelíd teremtetés*, bemutató: 1999. október 9., Bartók Kamaraszínház és Művészetek Háza, Dunaújváros.

<sup>11</sup> Gáspár Ildikó: *Bűn és bűnhődés*, bemutató: 2024. március 8. Örkény Színház, Budapest.



ből kiragadott párbeszédék egymásra rétegzése önmagában még nem ad ki drámát, a drámai mű nem ilyen mechanikusan születik; a betű önmagában kevés, valóban a belső lényegyet kell megtalálni, azt a belső törvényszerűséget, ami a drámai szöveget mozgatja. Ugyanígy a dialógussá formált leírások sem válnak maguktól drámai jelenetté, ahhoz, hogy drámai szöveggé működjenek, meg kell töltenünk dinamikával, feszültséggel, ok-okozati összefüggésekkel. Ha regényt adaptálunk, valójában nulláról kell kezdenünk a munkát – meg kell találnunk azt a szerkezeti magot, azt a drámai embriót, amiből újra felépíthetjük az író által megálmodott történetet, olykor teljesen eltérő eszközökkel. Én nagyon szerettem azt, amikor Miloš Forman úgy készítette el a maga *Veszedelmes viszonyok* adaptációját, hogy a végső verzió valójában egyetlen jelenetet sem tartalmazott Laclos regényéből – a szelleméből annál inkább. Forman *Valmont* című filmje pontos és egyedi módon adja vissza a regény erőviszonyait (már a címválasztás is jelzi, hogy nála elmozdult a fókusz, a viszonyok összetettsége helyett elsősorban az egyik karakterre koncentrál, az ő szemszögéből meséli el a történetet). A rendező és a forgatókönyvíró Jean-Claude Carrière pontosan értik és érzékenyen elemzik a mű érzelmi-strukturális térképét, a regény alapproblematikáját, csak éppen teljesen más utat választanak, mint az író; mintha újrasztanák egy kártyajáték lapjait, az adott karaktereket másfajta kölcsönhatásba helyezik egymással, még ha követik is Laclos eredeti elképzelését; új jeleneteket építenek köréjük, eljászanak más végkifejleti lehetőségekkel. Annak idején, még az egyetemen, Bereményi Géza tanított meg rá: a dráma és a film különbségének lényegi része az időkezelés, az, hogy az adott műben *hogyan múlik az idő*. Az utóbbi, a film mindig mesél, folyamatot ábrázol, a színház pedig mindig jelen idejű, sok jelen idejű pont összessége. És

ezzel nagyon tisztában kell lennünk, amikor adaptációt készítünk.

Amikor dramaturgiát, dramaturgiai elemzést tanítottam, szinte mindig a tér-idő viszonylatból indultam ki: milyen szerepe van a drámában az időnek, hogyan él a szerző a drámai sűrítés módszerével, hogyan érzékelik vagy közvetítik ezt az egyes szereplők, milyen a viszonyuk az időhöz, és ehhez képest milyen az a tér – konkrétan és átvitt értelemben is – ahol az adott dráma játszódik. De ugyanilyen fontos szempont a drámai szituációk és jellemek vizsgálata, a drámai cselekmény, a dráma konfliktusrendszerének elemzése. Egyszer Corneille *Cidjét* választottam ki közös olvasásra és elemzésre: azt vizsgáltuk, hogyan lesz egy epikus mű egyik mozzanatából drámai téma, miért választott jól Corneille, amikor Don Rodrigo életének egyetlen epizódját választotta ki (magát a „Ciddé válást”, főként pedig az azt kísérő hatalmas érzelmi konfliktust), nem pedig az egész hősköltemény feldolgozását, igaz, erre a hármas egység korabeli követelménye miatt alig lett volna lehetősége. Vizsgáltuk és elemeztük a cselekmény szerveződését, a szituációk és jellemek kibontakozását, a párhuzamosan haladó és egymást keresztező erővonalakat, a drámai konstrukció egyes pilléreit. Elsőre nem tűnt túl hálás feladatnak, a diákok berzenkedtek is: túl távol van tőlük, túl nehéz a szöveg, nincs igazi cselekmény, csak „nyavalygás”, statikus az egész, nem történik semmi. Azután elkezdtük olvasni, részletesen elemeztük az exozíciót: milyen felütéssel indít Corneille, milyen eszközök segítségével fokozza a kezdeti feszültséget, hogy helyezi el az alapkonfliktus, és a különböző mellékszálak ütközőit, csírát? Hogyan készíti elő a terepet az író a Gróf és Don Rodrigo apjának összeütközésével a dráma középponti konfliktusához, Rodrigo és Ximena tragikus szembenállásához? Milyen a szereplők egymáshoz való viszonya, különösképp a szerelmespár ellentmondásos, bonyolult kapcsolata? Megkértem a diá-

kokat, hogy próbálják egy sakktábla segítségével modellezni a dráma zárt kapcsolódási rendszerét, az udvar felépítését. Magam sem hittem el, de csaknem két hónapot töltöttünk a darabbal (amit én egyébként nagyon szeretek), és ahogy mondatról mondatra, szempontról szempontra haladtunk, úgy lett a statikus, unalmas, halott anyagból élő, összetett drámai szövet, amiben ráadásul még a franciakertek rafinált szerkesztésmódját is felismerhettük – legalábbis annak a darab számára is leképezhető sémáját. De ugyanilyen fontos meghatározni egy dráma alapvető struktúráját is: szintekre tagolódásról van-e szó, a korai misztériumjátékok mintájára; centrális elrendezésű-e, esetleg parallel szerkezetekből építkezik, vagy éppen a szilárd struktúra felbontásával, töredezett szerkesztésmóddal dolgozik.

Amikor írok, ritkán indulok ki meglévő sablonokból, mindig a téma, a történet alakítja az adott színpadi struktúrát a fejemben, és ha nem a magam számára írok, akkor természetesen a rendezői koncepció, igény a legjobb motiváció egy szerkezeti felépítmény kialakításához. Minden adaptációs munka más egy kicsit, sokszor a leírt első mondat dönti el, merre kell a továbbiakban alakulnia a történetnek, olykor egy elképzelt színpadkép, ahol majd a figuráknak mozognia kell (és ilyenkor maga a tér határozza meg a kialakítandó drámai szerkezetet, például, hogy lesznek-e változások az adott térben, vagy esetleg szimultán konstrukciót képzelek, képzelünk el); esetemben azonban legtöbbször egy figura, egy adott karakter a kiindulópont és a kulcs, ő hozza magával a többit. Így volt ez a *Kaméliás* Marguerite-jénél, második rendezésem, a Guillaume Depardieu személyiségéből és pályafutásából szabadon építkező *Ennyi* című előadás esetében is,<sup>12</sup> ahol egy férfi karakter szemén át figyeltem és alakítottam, megint csak

<sup>12</sup> Bemutató: 2011. október 15. Sirály, Budapest.

képzelet és valóság határmezsgyéjén a történetet, egy sorsfordító eseményt, a főhős amputációját állítva a cselekmény prizmaszerű középpontjába.

Legutóbbi szakmai tapasztalatom a legkisebb korosztálynak szóló meseírás. 2018-ban kaptam Nyíregyházán azt a feladatot, hogy készítsek kb. 45 perces mesét óvodások számára. Hosszan gondolkodtam azon, hogyan induljak el, hiszen korábban nem volt a fiatalabb korosztályoknak, különösen nem az egészek kicsiknek szóló színházról személyes tapasztalatom. Úgy éreztem, akkor lehetek ebben sikeres, ha olyan történetet választok, ami engem is foglalkoztat, inspirál, személyes dolgom van vele, így tudom hitelesen megszólítani a gyerekeket, érdekeltté tenni őket a történetben, valódi élményt adni. Először Andersen *Kis hableányából* készítettem átíratot intim stúdió térben, három szereplőre,<sup>13</sup> majd *A fából faragott királyfit* alakítottam át ilyen módon,<sup>14</sup> idén pedig a legmerészebb vállalkozásba fogtam: *A bolygó hollandit* formáltam gyerekmesévé.<sup>15</sup> Különösen ez utóbbi jelentett kihívást, hiszen egy komor hangütésű, igazán felnőtteknek szóló operát kellett átadnom az óvodás korú nézőknek, de mindhárom esetben figyelmem kellett arra, kiknek és hogyan írok: figyelmem kellett a scenikai változatosságra, a megfelelő ritmusra, a lehetőleg gyors tempóban váltakozó jelenetekre, és arra is, hogy kellő számban legyenek zenei, illetve dalbetétek az előadásban, valamint kulcskérdést jelentett a koncentrációképesség figyelembe vétele a végleges színpadi struktúra kialakítá-

<sup>13</sup> Bemutató: 2018. november 30. Móricz Zsigmond Színház, Művész Stúdió, Nyíregyháza.

<sup>14</sup> Bemutató: 2022. május 5. Móricz Zsigmond Színház, Művész Stúdió, Nyíregyháza.

<sup>15</sup> Sediánszky Nóra: *Hét tenger meséje*, bemutató: 2024. április 12. Móricz Zsigmond Színház, Bárány Frigyes Stúdió, Nyíregyháza.

sakor. Mindig nagyon fontos a nyelv kérdése is: hogyan beszélgetünk egy adott színpadi alakot, képesek vagyunk-e többféle nyelvi réteget megjeleníteni, nyelvében is jellemezni egy adott szereplőt (valójában ez is a dramaturgi alkalmasság része); épp ilyen fontos az is, hogy amikor gyerekeknek írunk, figyelnünk kell arra, hogy általuk is értelmezhető módon fogalmazzunk, egyszerűen követhető, jól kódolható jelrendszert használjunk, így adott esetben bevezethetünk új fogalmakat, új megközelítéseket is. Az első két mese megírásánál be is tartottam ezeket a szabályokat – végig fenntartani a gyerekek érdeklődését, a mese utolsó harmadában pedig minél több eseményt, látványt és mágiikus elemet „adagolni”, hiszen ilyenkor már fáradtak – a legutolsó előadásnál, *A bolygó hollandira* épülő *Hét tenger meséjénél* viszont, szinte kísérletképpen, megszegtem a saját a szabályaimat. A mintegy ötven perces mese nagyobb részében különböző kalandok, látványos találkozások és csodás elemek egymás utáni epizódjaiból épült fel a mese (a kalandokhoz felhasználtam a *Szindbád*-mesék és az *Odüsszeia* egyes motívumait), melyet a főszereplő kislány narrációja kötött össze (a *Hollandi hősnőjéből*, Sentából magányos, elvágódó gyereklányt formáltam), az utolsó negyedében viszont hirtelen letisztult, átalakult az előadás, és két hosszabb, figyelmet igénylő, „felnőtt jelenet” következett, kopárabb dialógusok, melyek inkább tizenévesek érzelmi problémáira rezonáltak, az ő gesztusrendszerüket használták. Voltaképpen arra voltam kíváncsi, meg lehet-e az utolsó pillanatban változtatni a korosztályos mese feltételrendszerét, ha addig végig betartottam a szabályokat, utána viszont komoly dramaturgiai kanyart vesznek. Volt példa erre is, arra is, figyelemre is,

lankadásra is (arról nem is beszélve, hogy a kisfiúk a kalandos epizódokkal, míg a kislányok az érzelmi tartalommal azonosultak jobban), de az bizonyos: egy adott színpadi szöveg létrehozásánál nagyon fontos figyelembe venni, kinek is szánjuk majd az előadást. Vagy nem – de annak is meg lehetnek a konzekvenciái.

Végül a dramaturg megnevezéséről. Ugyan bizonyos nyelvekben létezik már ez a terminus úgy, ahogy mi használjuk (pl. németül, angolul), ha olaszul vagy franciául kell beszélnem magamról, mindig körülírom kicsit, amit csinálok: a rendező irodalmi munkatársa, irodalmi konzultáns, hogy így különböztessem meg magam a rendező munkatársától, vagyis az asszisztentstől. Érdekes dolog ez: valahogy olyan szerteágazó a munkánk, hogy egyetlen szóval mintha nem is igazán lehetne definiálni, még az angol is megkülönbözteti egymástól a „desk” típusú dramaturgot, aki az íróasztalnál dolgozik inkább, a „floor” típusútól, aki a próbateremben van jobban otthon; én leginkább ötvözni szeretem a kettőt.

#### Bibliográfia

- EFROSZ, Anatolij. *Mestersége: rendező*. Fordította SZEKERES Zsuzsa. Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1984.
- EFROSZ, Anatolij. *Szerelmem, a próba*. Fordította SZEKERES Zsuzsa és NEUMARK Anna. Budapest: Magyar Színházi Intézet Népművelési és Propaganda Iroda, 1982.
- FORGÁCH András. *Valami Figaro-féle alak*. Budapest–Pécs: Neoprológus Bt.–Jelenkor Kiadó, 1993.
- MAJOR Tamás. *Téli rege – a színpadon*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983.

## A láthatatlan jelenlét

RÓBERT JÚLIA

Jó tizenöt évvel ezelőtt a Színház- és Film-művészeti Egyetem dramaturg szakján sok kiváló tanár remek órája mellett az egyik legemlékezetesebbek Radnai Annamária gyakorlati dramaturgia órái voltak. Elővette kis zsebhamutartóját, szívta egymás után a cigarettákat (sajnos), és mesélt egy gyakorló dramaturg mindennapjairól. A saját napi dramaturgi gyakorlatáról. Küzdelmekről és sikerekről, a láthatatlan jelenlétről. Aztán évekkel később osztályfőnök-helyettes tanársegédnek hívott maga mellé, és elkezdtem én is gyakorlati dramaturgiát tanítani. Én nem a saját működésemről beszéltem, hanem igyekeztem minél több olyan feladatot adni a hallgatónak, amelyekkel napi munkája során egy dramaturg találkozhat, beleértve a független színházak helyzetéből adódó munkakör-halmazát is. Mindezzel ráadásul igyekeztem megfelelni az örök hallgatói elvárásnak: „több gyakorlati órát!” – ezt mondtuk mi is, ezt mondták az utánunk jövők, és ezt mondta az „én” osztályom is. Pedig kívülről, és most már utólag ránézve, a képzés folyamatosan alakult, és egyre több gyakorlati elem került bele. Az örök elégedetlenséget talán az is kiválthatta, hogy iskolai keretek között sok minden nem is tanítható. Van, amit tényleg csak „terepen”, egy próbafolyamat során lehet megtanulni. Sőt, egy próbafolyamat még nem jelent semmit, jó esetben jön utána egy következő – ha jön. Kialakul valamiféle folytonosság, például egy rendezővel vagy alkotócsapattal – ha kialakul.

Nyolcéves koromban döntöttem el, hogy színházzal szeretnék foglalkozni, és tizenkét éves voltam, amikor megtudtam, hogy létezik olyan, hogy dramaturg. Onnantól készültem erre a pályára. „Ez az az ember a színházban, aki sokat olvas és ír” – mondta

Anyukám, én pedig ezt teljesen magaménak éreztem. És tényleg: sokat kell olvasni és sokat kell írni, és még ezernyi minden mást csinálni, de talán nem is ez az irodalmi fogékonyság az, ami igazán alkalmassá tesz egy embert arra, hogy dramaturg legyen. Talán van egy bizonyos lelkialkat, aki képes ezt a fajta támogató kiszolgáltatottságot jól viselni, ami Magyarországon oly sok dramaturg létét jellemzi. Mert persze széles a skála: vannak olyan országok, ahol ez a szakma nem is létezik, és vannak olyanok, ahol sokkal nagyobb a presztízse, mint nálunk. „A dramaturg a rendező barátja... lelki társa... anyukája...” – rengeteg ilyen meghatározást hall az ember az évek során, de bármelyiket is érzi magára nézve igaznak, egy biztosnak látszik: függ a rendezőtől. És az embert állandó kétségek gyötrik: hív-e a rendező egy munkára? Hív-e egy következő munkára? Nem hívott egy következő munkára, de hív-e egy azt követő munkára? Elég jól tudtam segíteni a próbafolyamat során? Elég jól tudtam támogatni a nehéz helyzetekben? – miről is beszélek? Még el sem jutottunk odáig, hogy a szűken vett szakmai munkát az ember hogyan végezte el, ezek még „csak” a pszichológiai aspektusok. Türelmesnek lenni, támogatóan és nem tolatkodóan jelen lenni, figyelni, jó helyen és jó időben mondani, közvetíteni. Mindez az, ami nem tanítható.

Sokszor fordul elő, hogy dramaturgiát kell tanítanom különböző képzéseken és workshopokon olyan embereknek, akik nem dramaturgnak készülnek. Kicsit nagyképen ilyenkor azzal szoktam kezdeni, hogy az élet minden apró mozzanata felfogható dramaturgiai folyamatként, csak ilyen szemmel kell tekinteni rá. És ez – sok más minden mellett – tanítható. A dramaturgi gondol-

kodásmód, a drámai helyzetek keresése és felismerése.

Valamit jól megéreztem tizenkét évesen, hiszen minden szorongás ellenére szerencsésnek mondhatom magam, mert sokféle helyzetbe kerülök: a kőszínházi, „klasszikusabb” dramaturg munkák mellett sokszor dolgozom független színházi közegben, a szöveggondozási feladatok mellett sokszor én magam írom a szöveggönyvet, ráadásul speciális műfajokban, részvételi és közösségi színházi előadásokhoz is. Minden munkámban közös, hogy azt keresem, mi az a kérdés, amire az előadás választ keres, amire mi alkotók a választ keressük, és hogyan reagál, reflektál az előadás arra a világra, amiben élünk? A színházat társadalmi fórumnak gondolom, ahol a munkámmal abban segítem a színészeket, hogy (indirekt vagy direkt) párbeszédet tudjanak kezdeményezni a közönséggel.

Író-dramaturgként sokszor dolgozom civilekkel. Akkor is, amikor a próbafolyamatban csak hivatásos színházi szakemberek vesznek részt. Ilyenkor szakértőként vonom be őket. Gyakran konzultálok szociológussal, pszichológussal – az ő segítségükkel szeretném jobban megérteni azokat a társadalmi vagy emberi folyamatokat, amiket majd láttatni szeretnék a színpadon. Vagy ha a történet úgy kívánja, egy-egy szereplő háttérét építem fel egy, az életben hozzá hasonló helyzetben levő ember segítségével. Ez nem fantázia- vagy kreativitáshiány, ez a kapcsolódás a valósághoz. Hatványozottan igaz ez a közösségi színházban, ahol az előadás szereplői maguk is civil emberek, akik saját történeteiket mesélik, játsszák el a színpadon. Érzékeny szakmai kérdés, hogy miként lehet a hozott történetből a szereplő számára legkomfortosabban, mégis a drámaiságot leginkább kiemelve megragadni a lényegét.

Terápiás jelleggel egyszer készíthetnénk egy közösségi színházi előadást a dramaturg létről. Különböző generációk, különböző hozzáállások, különböző munkamódszerek. Változik-e vajon a dramaturgok pozíciója? Van-e bármi elmozdulás, lassú araszolás a teljes alá-fölérendeltségből a partneri viszony felé? Hogyan lehet egészséges önértéssel kiállni magunkért? Tud-e változni a „dramaturg lelkialkat” vagy a vívódás örök?

## A dramaturgi lét aspektusai

ADORJÁN BEÁTA

Ez a történet, azt hiszem, ott kezdődik, hogy gyerekként az unokatestvéremmel nagyon szerettünk színházasdit játszani: fogtunk egy szöveget, igényeink szerint meghúztuk, majd megtanultuk és előadtuk. Nekem már akkor is fontos volt a kísérletezés, a művészi szabadság megélése egyénileg és csoportban is. Így miután elvégeztem Marosvásárhelyen a teatrológia szakot – ami alapvetően színház-tudományi képzés volt –, Budapestre költöztem, hogy szabadúszó dramaturgként tegyem próbára magam a színházi szakmában. Szilágyi Marinál kezdtem el dolgozni a fesztiválirodában. A Kortárs Drámafesztivál szervezése során rengeteget tanultam tőle a színházról, később pedig az ügynökségi munkám során sok német darabot is olvastam. Akkor fordítottam le Felicia Zeller darabját, ami aztán megjelent a *Játéktér*-ben.<sup>1</sup> Mari biztatására írtam meg a *Pali és Lea* című darabomat is a Kolibri ifjúsági drámapályázatára, amit aztán évekkel később tantermi keretek között bemutatott a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház.<sup>2</sup> Dramaturgi és drámaírói munkát végeztem, mégsem éreztem magam egyiknek sem. Akkor kezdtem magamra először dramaturgként tekinteni, amikor Gyulai Eszter azt mondta az első lakásszínházi munkám után, hogy aranyollóm van. Végül négy évig dolgoztam szabadúszó dramaturgként Budapesten, így amikor a debreceni Csokonai Színházhoz szerződtem, egészen új volt számomra a kőszínházi struktúrában való létezés, működés.

<sup>1</sup> Felicia ZELLER, „Beszélgetések űrhajósokkal”, ford. ADORJÁN Beáta, *Játéktér* 4, 3. sz. (2015): 61–99.

<sup>2</sup> <https://nemzetiszinhas.ro/play/pali-es-lea/>, hozzáférés: 2024.08.09.

Első megbízásaim között volt Szabó Magda *Az ajtó* című regényének Bereményi Géza által írt adaptációján való dramaturgi munka.<sup>3</sup> Nagy lendülettel vettem bele magam a folyamatba. Felszabadító érzés volt, hogy mint produkciós dramaturg foglalkozhatok csak a szöveggel. Szabadúszóként gyakori volt például, hogy ügyintézés, beszerzést is kellett bonyolítani, majd díszletkészítésben segíteni, sügni, díszletezni, sőt hangosítani.

Eloolvastam az adaptációt, elolvastam a regényt, majd újra az adaptációt. Igyekszem a szövegeket mindig úgy olvasni, mintha először olvasnám, figyelni arra, mi hogyan hat rám, hol érint meg, és megfogalmazni, számomra miről szól. Nekem fontos, hogy megtaláljam a kapcsolatot a művel, anélkül nehezen tudok dolgozni vele. Aztán elkezdem vizualizálni a helyszíneket, a szituációkat, a szereplőket, és megpróbálom beleélni magam ezekbe a helyzetekbe, bebújok a szereplők bőrébe, próbálom felépíteni magamban a világukat, hogy hogyan gondolkodnak. Ehhez újra meg újra elolvasom a darabot. És hagyom, hogy dolgozzon bennem. Minden ilyen találkozás számos meglepetést rejteget, és ez egy nagyon izgalmas folyamat.

*Az ajtó* adaptációjával azonban nem találtam a kapcsolatot. Egyik kedvenc jelenetem, amit nagyon fontosnak is tartottam Emerenc és Magda viszonyának alakulása szempont-

<sup>3</sup> SZABÓ Magda, *Az ajtó*, színpadra alkalmazta: ADORJÁN Beáta, rendező: NASZLADY Éva, dramaturg: ADORJÁN Beáta, bemutató dátuma: 2016. január 15., Csokonai Színház, Debrecen.

jából, amikor Emerenc összetöri a gipszkutyát, hiányzott belőle például. Az *ajtó* magját ugyanis számomra a két nő egymáshoz való viszonya adta. Ekkor született meg bennem a gondolat, hogy saját verziót írjak. Nem lepett meg, mégis új tapasztalat volt, hogy a drámaírói szerep nagyobb figyelmet kap, nagyobb tiszteletnek örvend és mintegy magasabb státusznak számít, mint a dramaturgi.

A dramaturgi lét egy másfajta tapasztalattal nyújtotta az is, amikor 2016 nyarán szerepet vállaltam a *debreceni botlatókő* letételénél. Gunter Demnig német képzőművész itt is elhelyezte a macskakő nagyságú réz emléktáblákat a holokauszt során elhurcolt és meggyilkolt áldozatok emlékére azok korábbi házainak kapui elé. Az eseményt egy tematikus séta keretezte, melynek stációi a kövek letételének helyszínei, ahol felolvasások is zajlottak. Ennek a sétának a megrendezéséhez kerestek rendezőt, és engem találtak meg velem. Az volt a feladatom, hogy kiválogassam a séta során elhangzó szövegeket, és ezeket valamilyen sorrendbe tegyem, hogy melyik szöveg hol hangozzon el.

A séta megtervezése során nemcsak egy másfajta dramaturgi minőséggel, de egy másfajta felelősségvállalás-érzéssel is találkoztam. Korábban is bennem volt a csírája annak a gondolatnak, ami akkor tisztábban megfogalmazódott bennem: egy dramaturgnak nemcsak a színházon belüli próbafolyamatban van felelőssége, hanem annak keretein túl, társadalmi szinten is. Ezért az egyik stációhoz magamat javasoltam felolvasónak. Az esemény után vált számomra hangsúlyosabbá és még egyértelműbbé, mennyire fontos, az ember milyen ügyek mellett áll ki, főként, ha a város egyetlen kőszínházának dramaturgja.

Fokozatosan kezdtem el látni, hogy a próbafolyamatok javarészt olyan normák szerint működnek, melyek értékrendje vitatható, mégis az a jellemző, hogy szinte észre sem vesszük őket, sőt természetesnek, adott-

nak fogadjuk el. Ha megpróbálom én is onnan nézni a helyzetet, hogy „színház az egész világ, és színész benne minden férfi és nő”, akkor egy színházi próbafolyamatban részt vevő alkotók is szerepeket játszanak. De a legtöbb ilyen „darabban” a rendező a király és alkotótársai az alattvalók.

Én nem szeretek ilyen forgatókönyv szerint játszani. És jó okom van azt mondani, hogy többen nem szeretünk. Gyakran tapasztaltam, főként a büfében, hogy mennyire nem. Az alkotótársak gyakran elpanaszolják a dramaturgnak problémáikat, köztük a lelkieket is. Mert a dramaturg külső szem, és külső fül is, száj nélkül.

Én szeretnék olyan forgatókönyv szerint játszani, melyben egy alkotóközösség dinamikáját nem az ego nagyratörése és az egymás elleni harc határozzák meg, hanem elsősorban a felnőtt professzionalizmus és a közös cél elérése. Vagy melyben a párbeszédnek álcázott monológok, illetve a személyes konfliktusok helyett valódi szakmai viták vannak.

Nekünk már az egyetemen lehetőségünk adódott azzal kísérletezni, hogyan működnek, működhetnek a színházi szerepek. Több egyetem együttműködésében létrejött egy projekt, melynek keretében mi, egyetemisták (különböző színházművészeti szakok diákjai) egy színházi társulás működését szimulálva bemutathattunk egy előadást. Én a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem drámaíró-hallgatójaként vettem részt a projektben, és a csapattal együttműködésben szeretnénk volna előadás helyett egy performanszt létrehozni. A játék alapszituációja az volt, hogy többé nem lesznek alkalmazva színészek, viszont még van egy utolsó lehetőség betölteni egy színész-pozíciót az ország legjobb kőszínházában. Hogy ki lesz az az egy színész, azt egy tévéműsor keretében választják ki különböző próbatételek során. Én egy zongorista voltam, aki a tévéműsor szignáljait játssza be adott pillanatokban. Volt, aki megkérdőjelezte, hogy az előadás

szövege drámai szöveg lett volna, és megkérdőjelezte az én drámaírói minőségemet is. Akkor ejtett először gondolkodóba, mit is jelent számomra drámaírónak lenni. Szeretem azt gondolni, hogy drámaíró az is, aki performanszövegeket ír, illetve az is, akinek szövege csak a performansz megtörténte után kerül lejegyzésre.

Érdekes, hogy a román nyelvben például a dramaturg szó drámaírót jelent. Mivel Marosvásárhelyen szocializálódtam, nagy valószínűséggel észrevétlenül ez is közrejátszik abban, hogy számomra a dramaturg egyben kissé drámaírót is jelent és fordítva.

Hiába szeretnék azonban egyenrangúságot a színházi szerepköröknek, jelenleg a kőszínházi keretek még mindig erőteljesen hierarchikusak, nemcsak struktúrában, de mentalitásban is. Művészeti vezetője válogatja, hogy éppen együttműködik-e a dramaturggal, kéri-e, meghallgatja-e a tanácsait, támaszkodik-e a szaktudására vagy sem. És miközben szakmánk révén sokat foglalkozunk az emberek közötti viszonyokkal, azok mozgatórugóival, hogy jobban megértsük, ki miért cselekszi azt, amit éppen cselekszik, ezen elemzéseket elsősorban a szövegek kapcsán tesszük, míg a körülöttünk, velünk együtt dolgozó emberek közti dinamikákra kevés figyelmet szentelünk. Ráfeszülünk az előadások létrehozására, a művészetcsinálásra, teljesítményorientáltak vagyunk, miközben a gépezetben rohad valami, és gyakran az a valami mi magunk vagyunk.

Eljátszottam a gondolattal, hogy dramaturg végzettségem mellé szerezzek egy mentálhigiénés képesítést, hiszen egy-egy próbafolyamat során sok ahhoz hasonló feladatot is elláttam. Ez is azt mutatja, hogy a színházban, ahol az emberek konkrétan a testükkel is dolgoznak, szükség van a lelki egészséggel való foglalkozásra. Magyar közegben ennek még nincs kultúrája. Vannak már kezdeményezések, talán a metoo mozgalom hatására is; van, hogy például intimitás-koordinátor dolgozik egy előadásban és

ő koreografálja az intim jeleneteket. De sok színházi alkotó többnyire még poént csinál az ilyesimből: „...és ha hozzád érek, az már abúzus?“. Több esetről is tudok, amikor színészeket a próbafolyamat alatt, jelenetben megélt fizikai kontaktusok rosszul érintettek, de erről nem mertek beszélni. Az ilyen, már szinte tetten érhető abúzusokat is hajlamosak vagyunk elbagatellizálni. A verbális abúzusoknak viszont se szeri, se száma. Kommunikációban kompetens szakemberre lenne szükség, aki mediál bizonyos helyzetekben, akárcsak egy intimitás-koordinátor. De az egyetemi tanmenetbe is be lehetne vezetni az erre való fölkészülést, ahogyan például a Semmelweis Egyetemen az orvosi képzésnek is része az orvosi kommunikáció elsajátítása.

Mivel nagyon foglalkoztat a kérdés, doktori dolgozatomban is a színház hatalmi mechanizmusait, dinamikáit vizsgálom.<sup>4</sup> Elterjedőben van egy megközelítés,<sup>5</sup> mely szerint minden hatás, amely ér bennünket – már gyerekkorunktól fogva – a testünkbe íródik, és a test jól elraktározza ezeket, megőrzi és

<sup>4</sup> 2019-ben kezdtem el doktori tanulmányaimat a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen. A kislányom születése, 2022 óta szüneteltetem. Részletei már megjelentek 2021-ben a *Theatronban*: „A tekintet hatalma a színházi gyakorlatban”, *Theatron* 15, 3. sz. (2021): 174–185,

<https://doi.org/10.55502/the.2021.3.174>), illetve „Szakmai módszernek álcázott erőszak a '60-as évek kiemelkedő erdélyi színésznőinek megnyilatkozásaiban”, in *Test-intézmény-hatalom: A színházi nyilvánosság szerkezetváltozásai Erdélyben*, szerk. UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó és KRICSFALUSI Beatrix, 67–77 (Bukarest–Marosvásárhely: Eikon Kiadó–UArt Press, 2021).

<sup>5</sup> Pl. Bessel VAN DER KOLK, *A test mindent számon tart: Az agy, az elme és a test szerepe a traumafeldolgozásban* (Budapest: Ursus Libris, 2020).



emlékezik rájuk. Ha ez így van, akkor mi a teendő, hogy azokat a kellemetlen, olykor konkrét fizikai erőszakos hatásokat, amik a színész testébe íródnak egy-egy próbafolyamat, előadás során, valahogy kitöröljük onnan, esetleg átkeretezzük? Egyáltalán szükség van-e arra, hogy ilyen hatásokat, történeteket emberekbe a művészet eszközeivel, a művészet oltárán beleírjunk? Ha egy próbafolyamatban nem elfogadható bánásmódban részesíti például a rendező a színészt, kinek tiszte, feladata, felelőssége eldönteni, hogy az belefér-e a szakmai keretbe vagy túlmutat rajta?

Az intimitás-koordinátor is egy rést tölt be a színházi szerepkörökben. De úgy tűnik, nemcsak testi, hanem kommunikációs, sőt lelki koordinációra is szükség lenne. Sajnos gyakran a világosnak tűnő szerepek keretei, feladatai és felelőssége is kérdéses és tisztázásra szorul.

Amikor egy-egy előadás után számonkérték rajtam a dramaturgi munka hiányosságait, előfordult, hogy nehezemre esett válaszolni, ha azt a kérdést tették fel nekem vagy vetették fel megoldatlanként, amit a próbafolyamat idején én is szóvá tettem a csapatnak, mint megoldásra váró problémát. Gondolkodóba ejtett a jelenség: ha a rendező hozza meg a végső döntést dramaturgi problémák megoldását illetően (is), akkor hol az én felelősségem? Rájöttem, hogy a próbafolyamatok többségében nem tiszták a határok, hogy miben dönt a dramaturg, miben a rendező. Mintegy átmos minket egy hierarchikus rendszer, melyben a rendezői szerep visz úgymond minden felelősséget, és ennek a hatalomnak önkéntelenül mindenki aláveti magát. A nézői oldalról viszont, ahol például adott esetben a kritikus is ül, jogos a dramaturgiai kérdést a dramaturghoz intézni, akinek a neve fémjelzi a kérdéses előadást.

Munkám során gyakran tapasztaltam, a rendező adottnak veszi, hogy dramaturgiai kérdésekben is ő hoz döntést. Méltatlan helyzetbe hoz, hogyha ezért harcba kell száll-

nom és vissza kell vennem magamnak ehhez a döntéshez a jogot. Mintha magyaráznom kellene a bizonyítványom. Valódi alkotói párbeszéd helyett valami fura személyeskedés uralja ilyenkor a teret. Dramaturgként azért teszek fel kérdéseket az alkotótársaimnak, hogy a közös munkafolyamatot segítsen. Volt eset, hogy az előadás szimbolikáját érintő kérdéseimre a rendező azt kérdezte tőlem, hogy én hülyének nézem-e őt. Sok rendezőt zavarnak a kérdésfelvetések, hagyni kell őket, hogy végezzék a munkájukat. Több olyan is volt, aki zokon vette, ha nélküle beszélgettem színészekkel a szövegről.

Dramaturgi munkáim során gyakran éreztem büntudatot. Kérdések mardostak: vajon elég jól végzem-e a munkám, hogyan tudnám jobban végezni a munkám, mit csináljak, ha valaki elfoglalja a helyem, ha nem hozhatok döntéseket, hogyan vállaljak felelősséget a munkáért? Mára már tudom, hogy indokolatlanul. Az az érzés nem csupán az én személyes érzésem volt, hanem egy rendszer működéséből adódó sokunk érzése, mely rendszer a rendezői szerepet betöltőre hárítja egy alkotói folyamat felelősségének javarészét, mint ahogyan társadalmi berendezkedésünk még mindig olyan, hogy például nagyrészt még mindig a férfi egyedeitől várja el a családfenntartói szerepet. Talán érdemes elgondolkodni azon, hogy a dramaturg szakmában miért vannak túlnyomórészt nők, és ha nő a rendező, miért olyan nehéz neki érvényesülni.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Vö. pl. GALGÓCZI Krisztina, „Új forma, új hang, új funkció” [beszélgetés LENGYEL Annával, GARAI Judittal és HÁRS Annával a Pano-drámáról], *Színház* 46, 3. sz. (Mennyi a nő?) (2013): 20–23,

<https://szinhaz.net/2013/03/18/galgoczi-krisztina-uj-forma-uj-hang-uj-funkcio/>;

FENYVESI Zsófi, „Tűsarkon és hátrafelé: A nők hátrányos helyzetéről az élet minden színpadán” [interjú TRENCSENYI Katalinnal], *Dívány.hu*, 2019.11.20,

Kislányom születése a színházzal való viszonyom újragondolását is jelentette. Férjemmel, Benedek Zsolttal, aki szintén színházcsináló, létrehoztunk egy közös vállalkozást, a Sztoriműhelyt.<sup>7</sup> Abból indultunk ki, hogy mindketten abban hiszünk: a történeteink meghatároznak minket, így nem mindegy, milyen történeteket, hogyan mesélünk. Érvényes ez arra is, hogy milyen történeteket mesélünk magunkról. Hogy ezekben a történetekben és történetekkel ki tudunk-e lépni a cselekvéseinket, az ítéleteinket és ezzel együtt az érzelmeinket meghatározó mintákból. Hiszen az életünk is egy történet. És ha úgy tekintünk saját életünkre, mint egy történetre, és benne magunkra, mint szereplőre, talán jobban rálátunk arra a viszonyrendszerre, amiben élünk és amiben napi szinten benne vagyunk. Azonban gyakran észre sem vesszük, hogy elhallgatjuk valódi vágyainkat, nem figyelünk érzéseinkre, és meghamisítjuk történeteinket a társadalmi normák elvárásai szerint.

A Sztoriműhelyben azzal kísérletezünk, hogyan lehet különböző önismereti módszereket a színház és művészet eszköztárával ötvözni. Majd ezt a tapasztalatot szeretnénk továbbvinni és színházi formába önteni. Jelenleg önismeretre irányuló foglalkozásokat tartunk, de tervben van közösségi történetmesélő szerepjáték, és közösségi színházi előadás létrehozása is.

Ezen az úton való haladás gyakran jár elbizonytalanodással. Szerencsére, ha efelé keresgél az ember, lépten-nyomon találni olyan alkotókat, akik hasonló szemléletmóddal dolgoznak, és tőlük nemcsak inspirálódni, de erőt, bátorságot gyűjteni is lehet. Ilyen volt számomra például a Common Ground Dialogues projekt keretében az Arдай Petra vezette történetmesélő-játék, amiben

<https://divany.hu/vilagom/2019/11/20/egyenjogusag-szinhaz/>.

<sup>7</sup> <https://sztorimuhely.hu>, hozzáférés: 2024.08.09.

részt vettem.<sup>8</sup> Majd ezt követően, a játék egyik fejlesztési szakaszában is beléphettem a közös gondolkodásba. Vagy a Tomi Janezics-csel és Katja Leginnel való találkozás egy artist residency keretében a házaspár által működtetett művészeti központban, a Krusce Creative Centerben, mely egyben az otthonuk is.<sup>9</sup> Tomi Janezic rendező és pszichodráma-pszichoterapeuta a pszichodráma módszereit is használja színházi folyamataiban.

Mind kőszínházi, mind szabadúszói megéléseim megerősítettek abban, hogy valamilyen terápiás irányba kell kiegészítenem dramaturgi képzettségem. Elvégeztem egy meseterápiás részképzést Boldizsár Ildikónál, ahol megismerkedtem a mesék varázslatos erejével, mely tapasztalatot mielőbb szeretném majd másokkal is megosztani.

Most már világosabban látom, hogy olyan színházat szeretnék csinálni, amitől a világ egy picit jobb helyé válik, amitől mi is jobb emberekké válunk. És ezt felnőtt módon, a szakmai keretek tiszteletben tartása mellett szeretném megvalósítani olyan emberekkel, akik társaim tudnak lenni ebben.

### Bibliográfia

ADORJÁN Beáta. „A tekintet hatalma a színházi gyakorlatban”. *Theatron* 15, 3. sz. (2021): 174–185.

<https://doi.org/10.55502/the.2021.3.174>.

ADORJÁN Beáta. „Szakmai módszerek álcázott erőszak a '60-as évek kiemelkedő erdélyi színésznőinek megnyilatkozásai-ban”. In *Test-intézmény-hatalom: A színházi nyilvánosság szerkezetváltozásai Erdélyben*, szerkesztette UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó és KRICSFALUSI Beatrix, 67–77. Bukarest–Marosvásárhely: Eikon Kiadó–UArtPress, 2021.

<sup>8</sup> <https://cgd.spaceexplorers.nl>, hozzáférés: 2024.08.09.

<sup>9</sup> <https://krusce.si/index.php/about/>, hozzáférés: 2024.08.09.

FENYVESI Zsófi. „Tűsarkon és hátrafelé: A nők hátrányos helyzetéről az élet minden színpadán”. [Interjú TRENCSENYI Katalinnal]. Dívány.hu. 2019.11.20.

<https://divany.hu/vilagom/2019/11/20/egy-enjogusag-szinhaz/>.

GALGÓCZI Krisztina. „Új forma, új hang, új funkció”. [Beszélgetés LENGYEL Annával, GARAI Judittal és HÁRS Annával a Pano-

drámáról]. *Színház* 46, 3. sz. (Mennyi a nő?) (2013): 20–23.

VAN DER KOLK, Bessel. *A test mindent számon tart: Az agy, az elme és a test szerepe a traumafeldolgozásban*. Budapest: Ursus Libris, 2020.

ZELLER, Felicia. „Beszélgetések úrhajósokkal”. Fordította ADORJÁN Beáta. *Játéktér* 4, 3. sz. (2015): 61–99.

## A sztereotípiá tapasztalata. Cigányreprezentáció Az Olaszliszkaiban

CSELLE GABRIELLA

2006-ban Szögi Lajos, tiszavasvári tanár Olaszliszkaán haladt át autójával, amikor egy, az autó előtt átfutó kislány beesett az árokba. Az ott élők azt hitték, hogy a sofőr elsodorta a gyermeket, ezért a férfit kirángatták az autójából és halálra verték. Az autó hátsó ülésén két saját kislánya ült. Az árokba eső kislányról kiderült, hogy az autó hozzá sem ért, a tömeg mégis megtorolta a feltételezett elütést. Az eset nagy port kavart, a média állandó témájává vált az ügy. Borbély Szilárd *Az Olaszliszka*i című drámája ennek „az olaszliszka lincselés”-nek az eseményeit, illetve az ezt követő tárgyalást dolgozza fel.<sup>1</sup> Fontos már itt tisztázni, hogy bár azt állítom, hogy a dráma cigányreprezentációja bizonyos tekintetben merít a sztereotipikus cigányreprezentáció hagyományából, ennek ellenére Borbély drámájában sem a cigány, sem a roma – és egyébként a zsidó szó sem – hangzik el: sem a karakterek megnevezéseiben, sem pedig szövegeikben. Azt azonban tudjuk, hogy a liszka lincselők romák voltak, hiszen a hírverésnek köszönhetően mindenki tudta, hogy „cigányok ölték meg a tanárt”.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Borbély emellett az olaszliszka zsidók történetét is a dráma tárgyává teszi, amelyre jelen tanulmányban nem térek ki, hiszen témám a cigányreprezentáció *Az Olaszliszka*i-ban.

<sup>2</sup> Lásd HIDVÉGI-B. Attila, „Válogatás a magyarországi romákat érintő legfontosabb eseményből – 2006”, in *Átszervezések kora: Cigánynak lenni Magyarországon: Jelentés 2002–2006*, szerk. KÁLLAI Ernő és TÖRZSÖK Erika, 7–39 (Budapest: Európai Összehasonlító Kisebbségkutatások Közalapítvány, 2006), 28–29.

Ennek a nyomai pedig a drámaszöveg nyelvi megformáltságában megtalálhatók. Ahhoz azonban, hogy teljes egészében rálássunk erre a megjelenítésre, fontos történetileg is elhelyeznünk a magyar drámák cigányreprezentációi körében.<sup>3</sup>

Veres András *Cigányok az irodalomban* című tanulmányában az epikában előforduló megjelenéssel kapcsolatban úgy látja, hogy a cigányokhoz „bár kriminalitás tapad [...], ennek mértéke enyhe másokéhoz képest”.<sup>4</sup> A cigánykarakterek találkozása az igazságszolgáltatással a magyar drámatörténetben nem egyedi eset. Több példát találunk arra, hogy a cigánykarakterek kihallgatási helyzetbe kerülnek, ezek azonban általában olyan esetekben történnek meg, mikor ezek a szereplők nem bűnösök, vagy nem ők a legbűnösebbek. Abban az esetben, amikor valóban ők a bűnösök, akkor nem történik kihallgatás: nem is kérdőjeleződik meg bűnösségük.<sup>5</sup> A kihallgatási helyzetre egyik példa

<sup>3</sup> A szerző 2024-től a Pécsi Tudományegyetem doktoranduszaként Egyetemi Kutatói Ösztöndíj Programban részesül, mely a Kulturális és Innovációs Minisztérium és a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alap finanszírozásában jön létre.

<sup>4</sup> VERES András, „Cigányok az irodalomban”, in *Tanulmányok a cigányság társadalmi helyzete és kultúrája köréből*, szerk. KOVALCSIK Katalin, 277–291 (Budapest: IFA–OM–ELTE, 2001), 285.

<sup>5</sup> Így történik ez pl. Csepreghy Ferenc *Piros bugyelláris* című népszínművében is, ahol Sutták Kata, kártyavető cigányasszonyt ítélik el jogosan. „NÉP: Hozzák a Katát! / MÁSODIK KISBIRÓ: Itt a Kata! / KATA: Csókolom a kezét

Tóth Ede *A falu rossza* (1874) című népszínműve, ahol a kihallgatás komikus epizóddá válik, vagy Bródy Sándor *A tanítónő* (1907-1908) című drámája. Bródynál a Prímás elnevezésű cigányzenész karakter azért kerül a Szolgabíró elé, hogy valljon az ártatlan tanítónő ellen. Mikor erre nem hajlandó, rögtön megkapja a kérdést, hogy volt-e „már büntetve lopásért”,<sup>6</sup> és mivel ezek után sem hajlandó együttműködni, a romani nyelvhez társítható szóval küldik el: „Hordd el magad: vigyen el a devla!”.<sup>7</sup>

A Borbély-szöveghez leginkább hasonlító megjelenéssel a Mohácsi István és János jegyezte *Csak egy szög* (2003) című drámában találkozunk. Ez azért áll legközelebb a Borbély-dráma helyzetéhez, mert mindkét esetben bíróság, ügyész előtt állnak a karakterek. Tehát nem csupán kihallgatási helyzetet látunk, de hivatalos, komoly következményekkel járó eseteket. A helyzet azonban különböző, mivel a *Csak egy szögben* egy régmúltból vett – egyébként szintén megtörtént – esemény kapcsán találkozunk ezzel a kihallgatási helyzettel. Itt emberevő cigányok jelennek meg, akik ellen még a megevevett ember is vall. Groteszk, kiforgatott, túlzásoktól hemzseggő jelenet ez. Itt azonban megvan az a távolság, ami a rálátást segíti. Borbélynál még az események közelsége miatt nehezebb elvonatkoztatni – nem véletlen, hogy a drámát adaptáló előadás bemutatását felháborodás követte. A meggyilkolt tanár családja pert tervezett kezdeményezni a színház ellen, hiszen nem kérték beleegyezésüket az előadás létrehozásakor és olyan mondatokat adtak egy kiskorú karakter szá-

---

lábát... / TÖRÖK: A kalodába veled!” CSEPREGHY Ferenc, *A piros bugyelláris* (Budapest: Bródy József Kiadása, [é. n.]), 80.

<sup>6</sup> BRÓDY Sándor, „A tanítónő”, in *A magyar dráma antológiája I.*, 777–823 (Budapest: Osiris Kiadó, 2005), 805.

<sup>7</sup> Uo.

jába, melyeket, a család állítása szerint, sosem mondott volna.<sup>8</sup>

Mielőtt rátérnék a színrevitel elemzésére, előbb magát a drámát kell megvizsgálnom. Borbély Szilárd *Az Olaszliszkai* című drámája először a *Kalligram* folyóiratban jelent meg két részletben 2010-ben,<sup>9</sup> majd 2011-ben került kiadásra a *Szemünk előtt vonulnak el* című, Borbély négy drámáját tartalmazó kötetben.<sup>10</sup> A dráma ekkor már túl volt egy felolvasóelőadás, illetve egy rádiójáték-adaptáción. A felolvasó 2011-ben a Pécsi Országos Színházi Találkozón került bemutatásra Forgács Péter rendezésében, a Nyílt Fórum szervezésében.<sup>11</sup> Szintén Forgács rendezte enyhén változtatott szereposztással a Kosuth Rádióban leadott rádiójátékot is.<sup>12</sup> A dráma műfajmegjelölése – *Sorstalandráma*<sup>13</sup> – sokat sejtet. Ez már magában foglalja azt a kiforgatott, ellentétre épülő látásmódot, ami a cselekmény és a drámaforma viszonyát illeti. Nemcsak a görög sorsdrámát, de Kertész Imre *Sorstalanság* című regényét is felidézi<sup>14</sup> egy, a drámában szereplő rabbi történetéhez köthetően. A szereplők listájára térve<sup>15</sup> azonnal feltűnik, hogy Borbély nem nevezi meg a szerepeket, csak szerepköröket

---

<sup>8</sup> SÜMEGI Noémi, „Semmi sem szent: Botrányos színdarab a leszbikus politikusfeleségről”, *Heti Válasz*, 12. sz. (2016): 68.

<sup>9</sup> BORBÉLY Szilárd, „Az Olaszliszkai: Első rész”, *Kalligram*, 11. sz. (2010); BORBÉLY Szilárd, „Az Olaszliszkai: Második rész”, *Kalligram*, 12. sz. (2010): 28–35.

<sup>10</sup> BORBÉLY Szilárd, *Szemünk előtt vonulnak el* (Budapest: Palatinus, 2011)

<sup>11</sup> M. K., „Olaszliszka: dráma már a színpadon is”, *Dunántúli Napló*, 159. sz. (2011): 5.

<sup>12</sup> <https://radiojatek.elte.hu/radiojatek/33255/>

<sup>13</sup> BORBÉLY Szilárd, „Az Olaszliszkai”, in BORBÉLY Szilárd, *Szemünk előtt vonulnak el*, 5–50 (Budapest: Palatinus, 2011), 5.

<sup>14</sup> FÖLDES Gyöngyi, „Műfaji kavalkádban vonulnak el”, *Beszélő*, 9. sz. (2011): 55–56.

<sup>15</sup> BORBÉLY, „Az Olaszliszkai”, 6.

ad: egyes karaktereket csupán a cselekmény viszonyrendszerén belül tudunk értelmezni. Az, hogy Borbély nem ad nevet karaktereinek, fakadhat egyrészt a megtörtént esemény közelségéből is, de ami ennél lényegesebb, hogy ezáltal mintha zsáneralakokat jelenítene meg. Bárki lehet, mindegy hogy hívják, de sorsát tekintve az Áldozat, a Középső lánya, a Bíró, a Rendőr, a Tettesek szerepkörét fogja betölteni. Mindez a témám szempontjából különösen fontos, hiszen egészen a 20. század második feléig leggyakrabban ilyen zsáneralakokként találkozunk a magyar nyelvű drámairodalomban cigánykarakterekkel. Név nélküli, nem egyénített, sztereotipikus alakok, akiknek bár dramaturgiai szerepe általában jelentős, önálló személyiséggel ritkán rendelkeznek. Ilyen alakok sorát és sorsát látjuk ebben a drámában kiegészülve a görög tragédiákra emlékeztető karral: aki kívülről nézi az eseményeket, aki eszmékről és értékekről filozofál. Ezeknek az értékeknek a tárgyalása nem csupán a kar feladata a drámában. Mivel az Áldozat egyben tanár is, így nem meglepő, hogy két lányát tanítva utaznak a kocsiban. Ilyen tanítószerepet képvisel még a rabbi, illetve a bíró is.

A dráma időkezelése nem lineáris utat követ, az események nem az időbeli linearitás sorrendiségében zajlanak. Így történik utalás az egyszerre még be nem következett, de már megtörtént tragédiára, valamint így próbálják a Rendőrnél eltusolni a Tettesek a lincselést, mikor már találkoztunk a tárgyalás során a Bíróval. Mintha ez a sorstalandróma folyamatosan történne. Nem csupán egy időpillanat egy bizonyos tragédiájáról szól, hanem az összes megtörtént és még meg nem történt eseményről egyszerre.

A cigányok reprezentációja, ahogyan korábban utaltam rá, nem a konkrét megnevezéssel történik. Arra azonban, hogy roma karaktereket látunk a Vádlott és a két Tettes személyében, több jelet találunk a szöveg-

ben. Ezek a jelek elsősorban a nyelvi megformáltságra vonatkoznak.

HANG: *(Tompán, mintha nagyon messziről, behallatszik)*

Megölte a kissányt! Szomorodj meg!  
Rák egye a szívedet ki! Öljétek meg!  
Öljétek!<sup>16</sup>

VÁDLOTT: [...] A megalázottak becsülete hol van? Akiktől elvették a reményt, hogy élhetnek becsülettel, azokat ki látja meg?

Gyerekek nőnek fel a koszban és senki se bánja.

„Ezek szaporák.” „Egytel kevesebb.” „Sebaj.” Ezt mondogatják. És vigyorognak magukban.

„Ha öt perccel tovább maradsz anyádba, megégsz”

mondják és kiröhögnek, mert más a színünk, a beszédünk, más a fejünkön a haj tapadása...<sup>17</sup>

Megfigyelhető, hogy az írásmódban is jelezve van („kissány”) egyfajta akcentus, illetve az átkozódási formulák („Rák egye a szívedet ki”) használata is elősegíti a „beazonosítást”. A jelek másodsorban a Vádlott monológjából kiolvasható mélyszegénység, („Gyerekek nőnek fel a koszban”), valamint a bőrszín említése („más a színünk”) enged következtetni a karakterek cigányságára. Borbély azzal, hogy nem nevezi meg cigányságukat, de sztereotipikus megjelenítési formára emlékeztető jegyeket használ, bekapcsolja a befogadóban a sztereotipikus cigányképet. Ez a szöveg sorsot és múltat körüljáró tematikájával korrelál. A befogadó önmagán gondolkodik el, hiszen senki nem mondta meg, hogy cigány karaktereket lásson, nem

<sup>16</sup> BORBÉLY, „Az Olaszliszka”, 27.

<sup>17</sup> Uo., 40–41.

kapott utasítást a szerzőtől, mégis tudja, hogy cigányokról van szó. Borbély úgy használja fel a sztereotípiákat, hogy közben nem ragad bennük. Úgy mond ki, hogy erre nem a megbélyegzés szavait használja, csupán a befogadó tapasztalatainak horizontját kapcsolja be, amellyel egy új jelentéshorizont felé nyit.<sup>18</sup>

A dráma dokumentumdrámának, illetve részben dokumentarista jegyeket is viselő műnek tekinthető, hiszen egy konkrét írásos dokumentumot is a dráma szövegébe emel. Bár Borbély egy interjúban tett nyilatkozata ellentmond a dokumentarista igény szándékának,<sup>19</sup> a szöveg mégis ennek a műfajnak a fogalmi keretébe tartozik. Dokumentarista jegyeket viselő drámának nevezem, mert bár a szöveg nagy része elemelt, a tragédiák nyelvezetéhez, emelkedettségéhez közelebb álló szöveg, „egy valós dokumentumot is tartalmaz, az elsőrendű vádlott levelét a börtönből a bűnygyben ugyancsak részt vevő, de még kiskorú öccsének.”<sup>20</sup>

VÁDLOTT: Szevasz krisztián öcsém!

Remélem jól vagytok az egészen és nincs semmi bajotok. Én jól vagyok miattam ne idegeskegyetek és ne féljetez én ki fogom bírni amit kapok úgy hogy nyugoggyatok meg. én el gyúrogatok magamnak járok könyvtárba minden szerdán és sokat gondolok rá-

<sup>18</sup> Lásd bővebben Hans Robert JAUSS, „Horizontszerkezet és dialogicitás”, ford. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, in Hans Robert JAUSS, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, 271–319 (Budapest: Osiris Kiadó, 1997).

<sup>19</sup> „A legkevésbé sem akartam dokumentumdrámát írni, noha igyekeztem tárgyyszerű lenni. Ez az eset különösen darázsfészek. Nem szívesen nyúltam bele.” – HAJDU Mariann, „Isteni igazság, emlékezet”, *Hajdú-Bihari Napló*, 300. sz. (2011): 6.

<sup>20</sup> FÖLDES, „Műfaji kavalkádban...”, 55.

tok és nagyon hiányoztok az egészen. [...] Puszilok minden kit és ne agodgyatok miattam. Ere a levélre ne válaszoljatok mert ez nem ínen meg jó? és lehet hogy ami volt bent nekem a 20 ezres dólóg lesz megint de most már ingyen lesz.

Soksok púzi. Vigyázatok Magatokra Szerető Bátgyód dezső<sup>21</sup>

Tehát a levél mint dokumentum szövegbe emelése miatt tekinthetjük a drámát dokumentarista jellegzetességeket magán hordozó műnek, illetve a dokumentumszínház műfaja, valamint az említett levél az, mely a cigányreprezentáció tekintetében átvezet minket a Borbély-dráma színrevitelére.

A budapesti Katona József Színház Máté Gábor rendezésében mutatta be *Az Olaszliszkaít* 2015-ben.<sup>2223</sup> Egy évvel Borbély Szilárd halála, illetve Máté Gábor *Nincstelenek* vizsgarendezése után.<sup>24</sup> A cigányság reprezentációja *Az Olaszliszkai* előadásának során főképp a tárgyalás eseményének színrevite-

<sup>21</sup> BORBÉLY, „*Az Olaszliszkai*”, 42–42.

<sup>22</sup> Máté Gábor: *Az Olaszliszkai*, 2015. – Link az előadás rekordjához az Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet online elérhető színházi adattárában: <https://resolver.szhztortenet.hu/collectio/n/OSZMI148569>

<sup>23</sup> Az előadás elemzésében nagy segítséget nyújtott a Katona József Színház, amikor 2020-ban rendelkezésemre bocsátotta az előadás felvételét.

<sup>24</sup> A *Nincstelenek* című Borbély-regényből készült azonos címmel bemutatott vizsgálóelőadást Máté Gábor az akkori IV. éves Bagossy-Rába-Pelsöczy osztály színészhallgatóival készítette az Ódry Színpadon. – Link az előadás rekordjához az Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet online elérhető színházi adattárában:

<https://resolver.szhztortenet.hu/collectio/n/OSZMI146581>, hozzáférés: 2024.11.26.

lekor hangsúlyos. Az előadásban három romaszereplő jelenik meg, akik mindannyian a lincselés résztvevői, azt azonban, hogy valójában miképpen vesznek részt benne, teljes bizonyossággal nem tudjuk meg. A tárgyaláson mindhármuk kihallgatása megtörténik, viszont csupán egyiküket követjük még a tárgyalás után is a börtönbe. Ő a részvételét nem tagadja az esetben, az „egy pofon” büntetését pedig vállalja. A színészi játék a három alak esetében főképp a nyelvi dimenzió tekintetében hangsúlyos: a cigányságot a furcsa beszédmóddal, egyfajta akcentus megjelenítésével alakítják. Túlzó, sztereotipikus megformálások ezek; a Tasnádi Bence által játszott karakter (Vádlott) azonban eltér a másik két alakítástól (Tettes I., Tettes II.).<sup>25</sup> Bár a nyelvi különbözőség itt is megjelenik, ez egyfajta határon mozog. Ez is a sztereotípiára épít, de megformálása finomabb. Felidéz, de nem túloz. Ezáltal, és a magával ragadó, indulatokat és érzelmeket az orrvérzésig<sup>26</sup> megformáló alakítása elgondolkodtat azokról a sztereotípiákról, melyek igazán akkor érzékelhetők, amikor Tasnádi játékát két túlzó alakítás mellett látjuk.<sup>27</sup>

A konkrét cigányreprezentációkon kívül hangsúlyos az előadás tárgyalásjelenetében a cigányságról és a gyilkossági esetről alkotott kép és ennek nyelvi, dramaturgiai megformáltsága. Török Tamara, az előadás dramaturgja nem csupán Borbély Szilárd drá-

<sup>25</sup> Papp Endre és Dér Zsolt alakítása.

<sup>26</sup> A Katona József Színház 2015-ben készült előadásfelvételen Tasnádi Bence orra valóban elkezd vérezni az érzelmileg megrendítő és megterhelő monológ közben.

<sup>27</sup> A sztereotípiák életben tartása szempontjából említésre méltó, hogy a Tetteseket, tehát a bűnt elkövető személyeket sztereotipikusabb, míg a Vádlottat, akinek megnevezése kevésbé determinálja bűnösségét, kevésbé sztereotipikus megjelenítés jellemzi.

máját, de lincselést követő tárgyalások során készült jegyzőkönyvet is felhasználta a dramaturgikus szöveg végleges formájának kialakítása során.<sup>28</sup> Ez a cigányság reprezentációját tekintve azért fontos, mert ezáltal hangsúlyosan megjelenik a színpadon a többségi társadalom képe a cigányságról. A felhasznált szövegek nagy része az ügyész és ügyvédek megszólalásaiból emel be az előadásba.

ÜGYVÉD: Más bűncselekményekből is ismert tény sajnos, hogy a cigány elkövetők az értelmetlen pusztításra igencsak hajlamosak. Sajnos az is ismert, hogyha sok cigány van együtt, rendkívül bátrak. Természeti adottságaikból eredően cselekedeteiken uralkodni nem tudnak. Ez nem mentség, de a hisztérikus helyzetre magyarázatul szolgálhat. ÜGYÉSZ: Szeretném megjegyezni, hogy nincs a BTK-ban heves vérmérsékletű cigány személyekre külön paragrafus.<sup>29</sup>

Az idézetből is látható, hogy az előadás, a drámával ellentétben, verbalizálja a cigányság megbélyegzését. A dramaturgikus szövegben a dráma törzsszövege mellé beemelt szövegek, Borbély-líra, -próza, -interjú, számos alkalommal (hétszer) mondják ki a cigány, illetve (kétszer) a roma szót: ezáltal az egyetemes tragédiát szűkítik, hangsúlyosabban egy adott társadalmi kontextusba helyezik.

Az előadás látványvilágának ezekhez a szereplőkhöz kapcsolható része, tehát elsősorban a három tárgyalt karakter jelmezei megerősítik a sztereotípiákat, ahogyan bi-

<sup>28</sup> TÖRÖK Tamara, „A riasztó valóság költőisége: Az *Olaszliszkai* című előadás dramaturgiai munkálatai”, *Színház*, 1. sz. (2016): 14–18.

<sup>29</sup> Az előadás szövegéből általam lejegyzett részlet.



zonyos helyeken az előadás hangzásának kezelése is. A romani nyelvű dalszöveggel elhangzó cigányzenét<sup>30</sup> a lincselés aktusához köti az előadás. Nemcsak azzal, hogy az esemény közben azt halljuk, de traumatikus visszaidézése is megtörténik a Középső lány kihallgatása során. A cigánykarakterek jelmezei tréningruhák, melyekhez színesen világító edzőcipők társulnak, s világítanak, amikor elvégzik a lincselés aktusát. Villogó cipőket látunk csak, melyek a tárgyalás idejére már nincsenek a Vádlott és a Tettesek lábán. Bár a cselekménnyel összecsengő, hogy a cipők nem jelennek meg, hiszen elégették a lincseléskor hordott ruhákat, így azonban a cigánykarakterek mezítláb, melegítőben jelennek meg a tárgyaláson. Ez egyszerre idézi meg a mélyszegénységet, a sebezhetőséget és a tiszteletlenséget. Ez a fajta tiszteletlenség a börtön jelenetében a könyvekkel szemben is látható.

Az előadás nem változtat a dráma szövegéhez képest a börtönben játszódó jeleneten, a színrevitelben azonban több szembe-tűnő, említésre érdemes döntés figyelhető meg. A könyvtárba járás itt átfordul a kultúra lealacsonyításába,<sup>31</sup> a levél pedig nem elég,

<sup>30</sup> „A Kiss Ferenc és Vígh Rudolf népzenei gyűjtéseinek felhasználásával készült zenei anyag hangfelvételén közreműködnek: az Etnofon Zenei Társulás tagjai – Kiss Ferenc (hegedű, gitár), Küttel Dávid (harmonika), Szabó Dániel (cimbalom), Szokolay Dongó Balázs (tárogató, szaxofon, furulya), valamint Jordán Adél (ének) és archív felvételtől Horváth Sándorné Lakatos Vera tuzséri cigányasszony (ének).” – Részlet az előadás színlapjából, mely a Katona József Színház honlapján érhető el.

(<https://www.katonajozsefszinhaz.hu/42245>)

<sup>31</sup> A börtönjelenet során a könyvek támasztékul szolgálnak az edzés során. Ezeken támaszkodik a szereplő fekvőtámaszozás közben. A megjelenítés reflektál, illetve kifordítja az elhangzó levél szövegét: „el gyúrogatok

hogy írásban más nyelvi regisztert hoz be, hiszen ezt a kivetítés által itt is megjeleníti, de hangzását tekintve is előtérbe helyezi a különbséget. Schuller Gabriella „Szóra bírható-e az alárendelt a kortárs magyar színpadon?”<sup>32</sup> címmel írt tanulmányában rendkívül pontos elemzést ad erről a jelenetről. Schuller szerint:

„A verbatim előadások gyakran élnek az interjúalanyok szociolektusainak egy az egyben történő lekövetésével. Itt az elv az, hogy a megnyilatkozás egésze a mérvadó, nem csupán a közöltek tartalma. Az *Olaszliszkai* esetében azonban nem egy valós szociolektusról van szó, hiszen egy levél és annak helyesírási hibái jelentik a kiindulópontot. Az elírás illetve a szóelemző írásmód elveinek figyelmen kívül hagyása nem jelenti azt, hogy az illető előszóban is így nyilatkozik meg. [...] Az *Olaszliszkai* vonatkozó jelenetében a felhasznált dokumentum egyfajta kísérteties jelenlétre tesz szert: az előadás, miközben látszólag hangot ad az alárendelteknek, egy pszeudohangot kreál hozzá és metaforizálja. Ennek tökéletesen megfelel a díszlet kialakítása is: a kivetített levél a Borbélynál olvasható szövegnek a vádlottat játszó színész nem domináns kezével írt másolata, ami azonban nem derül ki az előadásból.”<sup>33</sup>

Tehát összességében elmondható a Máté Gábor által rendezett előadásról, hogy a

magamnak járok könyvtárba minden szerdán.” – BORBÉLY, „Az *Olaszliszkai*”, 42.

<sup>32</sup> SCHULLER Gabriella, „Szóra bírható-e az alárendelt a kortárs magyar színpadon?”, in *Színház és társadalom*, szerk. DERES Kornélia és HERCZOG Noémi 70–82 (Budapest: JAK + PRAE.HU, 2018).

<sup>33</sup> Uo., 74–75.

Borbély-dráma kérdéseit, horizontját bár kitágítja, ugyanakkor be is szűkíti azt. Az egyetemességet sok esetben konkretizáló előadás adott társadalmi problémákat hangsúlyoz, illetve a személyes tragédia felé billenti a fókuszot. Fontos megjegyezni, hogy a kritikák és elemzések jelentős százaléka elsősorban a dokumentarista módszerekre, a valós esemény feldolgozására, valamint a múltra való emlékezésre, a múltfeldolgozásra helyezi a hangsúlyt. Ezekhez képest a romareprezentáció kérdése az előadásról szóló kritikákban háttérbe szorul. Tanulmányomban ezt a nézőpontot igyekszem érvényre juttatni, és bár törekszem az átfogó elemzésre, olyan nézőpontok váratnak még magukra, mint a Borbély drámák összességének vizsgálata a cigányság szempontjából, *Az Olaszliszka*inak a *Nincstelenek* cigányképeivel való összevetése, valamint Máté Gábor Borbély-rendezéseinek összegző elemzése a cigányreprezentáció szemszögéből.

### Bibliográfia

- BORBÉLY Szilárd. „Az Olaszliszkai: Első rész”. *Kalligram*, 11. sz. (2010).
- BORBÉLY Szilárd. „Az Olaszliszkai: Második rész”. *Kalligram*, 12. sz. (2010): 28–35.
- BORBÉLY Szilárd. „Az Olaszliszkai”. In BORBÉLY Szilárd, *Szemünk előtt vonulnak el*, 5–50. Budapest: Palatinus, 2011.
- BRÓDY Sándor. „A tanítónő”. In *A magyar dráma antológiája I.*, 777–823. Budapest: Osiris Kiadó, 2005.
- CSEPREGHY Ferenc. *A piros bugyelláris*. Budapest: Bródy József Kiadása, [é. n].
- DERES Kornélia. *Besúgó Rómeó, meglékelte Yorick: Dokumentumszínház, újrarájátszás és az archívumok felnyitása*. Pécs: Kronosz Kiadó, 2022.
- FÖLDES Gyöngyi. „Műfaji kavalkádban vonulnak el”. *Beszélő*, 9. sz. (2011): 55–60.
- HAJDU Mariann. „Isteni igazság, emlékezet”. *Hajdú-Bihari Napló*, 300. sz. (2011): 6.
- HIDVÉGI-B. Attila. „Válogatás a magyarországi romákat érintő legfontosabb eseményből – 2006”. In *Átszervezések kora: Cigánynak lenni Magyarországon: Jelentés 2002–2006*, szerkesztette KÁLLAI Ernő és TÖRZSÖK Erika, 7–39. Budapest: Európai Összehasonlító Kisebbségkutatások Közalapítvány, 2006.
- JAUSS, Hans Robert. „Horizontszerkezet és dialogicitás”. Fordította KULCSÁR-SZABÓ Zoltán. In Hans Robert JAUSS, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, 271–319. Budapest: Osiris Kiadó, 1997.
- M. K. „Olaszliszka: dráma már a színpadon is”. *Dunántúli Napló*, 159. sz. (2011): 5.
- SCHULLER Gabriella. „Szóra bírható-e az alárendelt a kortárs magyar színpadon?”. In *Színház és társadalom*, szerkesztette DERES Kornélia és HERCZOG Noémi, 70–82. Budapest: JAK + PRAE.HU, 2018.
- SÜMEGI Noémi. „Semmi sem szent: Botrányos színdarab a leszbikus politikusfeleségről”. *Heti Válasz*, 12. sz. (2016): 67–69.
- TÖRÖK Tamara. „A riasztó valóság költőisége: Az Olaszliszkai című előadás dramaturgiai munkálatai”. *Színház*, 1. sz. (2016): 14–18.
- VERES András. „Cigányok az irodalomban”. In *Tanulmányok a cigányság társadalmi helyzete és kultúrája köréből*, szerkesztette KOVALCSIK Katalin, 277–291. Budapest: IFA–OM–ELTE, 2001.
- <https://radiojatek.elte.hu/radiojatek/33255/>  
Hozzáférés: 2024.08.21.

## Az elidegenült ember mintázatai Borbély Szilárd *Akár Akárki* című dramatizált példázatában

JÁNOS EMÍLIA

„A létező léte maga a lét kérdése.”  
(Borbély Szilárd: *Akár Akárki*)

*A példázat bibliai hagyománya –  
a példázat színrevitele*

A példázatok a Tízparancsolat mint isteni törvény alapján egy közösség által elfogadott és követendő viselkedési- vagy magatartási mintákat, erkölcsi szabályokat, normákat fogalmazznak meg. Szövegszerűségükben lehetnek kifejtetlenek – általános a megfogalmazás: gyakran egymondatosak<sup>1</sup> – vagy kifejtettek, melyek konkrét történetet tartalmaznak (Lukács 10. 25-37.) Ezeknek megfelelően a példázatok értelmezéséhez induktív vagy deduktív logikai művelet szükséges.

A bibliai példázat bizonyíték: egy rövid, tanulságos, erkölcsi és morális kérdés megértésére szolgáló történet, melynek végső célja Isten valóságának igazolása. A *Bibliá*-ban a példázatok többféle módon is megjelennek. Az Ószövetségben Példázatok Könyve, Salamon bölcsességek könyve, az Újszövetségben pedig többnyire a Jézus által elmondott rövidebb történetként a szinoptikusok általi függő beszédben elbeszélve, de előfordulnak elbeszélte jelenetek is, ilyen például a lábmosás példázata (János 13, 1–11), mely Jézus saját cselekedetének dramatizálása (performansza). A jézusi példázatok a szinoptikusok interpretációi által szerepelnek az egyes Evangéliumokban, a jézusi élet(történet)példázaton belül a Jézus által elmondott példázatok egymáshoz való viszo-

<sup>1</sup> Ilyen tipikusan: mondások a Példázatok könyvében.

nya pedig a modern regény egyik önreflexiós alakzataként, *mise en abyme*-ként is értelmezhető.

A bibliai történetek dramatizálása, a párbeszédbe, monológba foglalt (dramatizált) előadás a középkorban jelent meg: az egyházi szertartásokon bemutatott liturgikus drámák, az azokból kialakuló misztériumok, mirákulumok, moralitások, mint például az *Akárki*. A középkori angol színpadon, a színjátszás kezdetei tekintetében, az angol *play* tágabb értelmű fogalom volt, mivel nemcsak a bibliai témájú előadásokat jelentette. A 15–16. század fordulóján nagy népszerűségnek örvendő moralizáló allegorikus drámákat is a *play* egyik fajtájának tekintették.<sup>2</sup>

Az *Akárki* moralizáló, allegorikus színjátékot egyrészt az *ars moriendi*, a jó halál elérésének módjáról szóló tanításra lehet visszavezetni. Karáth Tamás azzal érvel, hogy míg a vallási tanítás elsődleges didaktikai célja mellett a holland szövegváltozatban a félelemre, addig az angol nyelvű inkább a szégyenre építi *Akárki* főhősének önfelismerését. Karáth következtetése szerint az érzelmek különböző (irodalmi) reprezentációkban történő megjelenítése hatást gyakorolt és egyúttal formálta is az adott korszak érzelmi közösségét, hiszen olvasatuk hasonló értelmezésében is osztoztak.<sup>3</sup> A másik for-

<sup>2</sup> KARÁTH Tamás és HALÁCSY Katalin, szerk., *Az angol irodalom története, 1. kötet: A középkor* (Budapest: Kijarat Kiadó, 2021), 287.

<sup>3</sup> Tamás KARÁTH, „Shameful Everyman: Emotional Landscapes of the Late Medieval Morality Plays *Elckerlijc* and *Everyman*”, in *Studies in Foreign Language Education*, szerk.

rás a haláltánc műfajában található, melyben a csontváz alakban megjelenő Halál előbb táncba, később a sírba viszi az áldozatait tekintet nélkül nemre, korra vagy társadalmi rangra; ebben fejeződik ki egyetemessége. A műfaj az emberi lét végességére irányítja a figyelmet, valamint arra, hogy a halála előtt mindenki egyenlővé és egyenrangúvá válik.

Az *Everyman* moralitásdrámát a 16. században Angliában közel hetvenöt évig játszották, ennél későbbi feljegyzések nem állnak rendelkezésre.<sup>4</sup> Hosszú idő után, a 20. században jelenik meg ismét az *Everyman* a színházban, illetve a drámairodalomban. 1901. júliusában Londonban, a Charterhouse ötszögletű parkjában megtartott előadás két okból is szimbolikusan tekinthető. A haláltánc műfajának kialakulása a holtak feltámadásának hiedelméhez, elterjedése pedig a 13. században Európában végig söprő, nagyszámú áldozatot követelő pestisjárványhoz köthető. A Charterhouse tere volt a pestisjárvány idején a főváros legnagyobb temetkezési helye. Másrészt az Elizabethan Stage Society az Erzsébet- és Jakab-kori drámák hagyományait vitte a modern korban ismét színre, szigorúan az eredeti szöveg szerint. William Poel, a társulat alapítója a nagy sikerű premier után a darabbal évekig járta Angliát.<sup>5</sup>

---

Gabriela LOJOVÁ, Mária KOSTELNÍKOVÁ és Mária VAJICKOVÁ, 70–87 (Universitate zu Köln: Published by the Institute of Philological Studies, Department of English Language and Literature, Faculty of Education, Comenius University, Bratislava in cooperation with Slavisches Institut, 2019).

<sup>4</sup> Patrick Ian WHITE, „Everyman. A Study in the Design and Production of Medieval Drama”, hozzáférés: 2024.11.04, [https://faculty.winthrop.edu/kosterj/ENGL325/everyman\\_white\\_thesis.htm](https://faculty.winthrop.edu/kosterj/ENGL325/everyman_white_thesis.htm).

<sup>5</sup> Ben Greet, a társrendező vitte át a darabot az Egyesült Államokba, 1912-ben. – Uo.

Max Reinhardt német rendező, miután látta Poel előadását, úgy döntött, hogy saját produkciót készít az *Everyman*ből, és megbízta Hugo von Hofmannstahl, hogy dolgozza át és modernizálja a darabot.<sup>6</sup> Az elkészült dráma színrevitelét Ausztriában 1911. december 1-jén mutatták be *Jedermann. Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes* címmel. A Hofmannstahl-dráma előzményének tekinthető Hans Sachs *A halál és a gazdag ember komédiája* című, reformáció kori moralitásjátéka is. Reinhardtnak célja volt, hogy a középkori színházi hagyományoknak megfelelően az új darab minél nagyobb tömeget megszólítson, és hogy a Salzburgi fesztiválon rámutasson kora modern valóságának problémáira. Hofmannstahl visszatért a dráma gyökereihez, szembeállította a modernséget a hagyományokkal, valamint a drámától elidegenítette a vallási kontextust, de emellett kiemelte Jedermann telhetetlen étvágát is.<sup>7</sup>

Mind a londoni, mind pedig a Salzburgi előadás<sup>8</sup> a modernség, benne a modern ember egzisztenciális kérdésére, és a tradíciókkal való kapcsolatára világít rá, azok értelmezését állítja a középpontba. Az *Akárki* moralitásjáték példázatosága miatt is alkalmas darab a társadalmi és morális változások megjelenítésére.

#### *A modern ember válsága az elidegenedés paradigmaváltásai tükrében*

Akárki az emberi lelket megtestesítő allegorikus szereplő, a létértelmezés egyetemes kérdésének elvont alakja. Az *akárki* névmási jellegéből következően eltérő szemantikájú,

---

<sup>6</sup> Uo.

<sup>7</sup> WHITE, „Everyman...”

<sup>8</sup> Hugo von Hofmannstahl *Jedermann*-ját a Salzburgi Fesztiválon 1920 óta minden évben műsorra tűzik. A fesztivál rövid történetét lásd a

<https://archive.salzburgerfestspiele.at/en/history> archívumában. (Hozzáférés: 2024.07.04.)

jelentését az adott szintaxisban betöltött szerepe jelöli ki. Ez a megosztottság prezentálja, hogy az *Akárki* moralitásjátékok példázatának hőse az egész emberiséget (mindenkit), a sokaságból egy határozatlan vagy egy meghatározott személyt, vagy akár személyek valamilyen szempontból jól elkülöníthető csoportját képviseli. Az *akárki* névmás szemantikai hálójának kiterjesztésével, az életvég kontextusában, és a társadalom érték- és normaviszonyaiban bekövetkezett változások tükrében mutatom be az elidegenedés (szociál)pszichológiai és filozófiai aspektusait.

Northrop Frye az ember és természet két-szintű kapcsolatának bibliai aspektusában fogalmaz meg elidegenedést. Az alsóbb szinten Isten szövetséget köt Noéval, és nem korlátozza étkezési szabályokkal; ezen a szinten az ember a természetet nemcsak kihasználja, hanem uralja is. A felsőbb természeti szintet Isten az első emberpár számára jelölte ki, ahol Ádám és Éva pusztán gyümölcsöt evett. A bűnbeeséssel az ember közömbös és idegen világba került, ahol munkájával a természetet uralja, és ahhoz, hogy visszanyerje elveszített világképét, dolgoznia kell, amíg fel nem ismeri, hogy a természetén és másokon történő uralkodás élvezete a pokolhoz vezet. Az embernek azt kell felismernie, hogy ha ettől a világtól elszakad, ez a természettől elidegenedett kapcsolata átalakul, élete kényszertől és erőfeszítéstől mentessé válik.<sup>9</sup>

Julie Paulson<sup>10</sup> *Everyman* és a közösség problematikájára világít rá. A „színdarab a szó szoros értelmében egy másik emberről szóló történet, egy színész által játszott emberről, de úgy is kell értenünk, mint önmagunkról

szóló történetet.”<sup>11</sup> Az allegorikus dráma keretében végig követhetjük a bűnbánati folyamatot, melyet rituális keretek között, példázatként vittek színre, ezzel segítve megkonstruálni a kor normáinak megfelelő, ideális ént, hogy annak mintája így minél nagyobb tömeghez elérjen. *Everyman* allegorikus figurájának története általánosított éntörténet, benne az (ön)értelmezés problematikájával. Paulson meglátása szerint az *Everyman* színjátékban *Everyman* a Halál felé halad, elhagyatottsága egyre nő. Ez az elszigeteltség az individuális karakter visszanyerésének korai példája.<sup>12</sup> *Everyman* neve is jelzi a darab nyitóbeszédében Istennek az egyes és többes számú általános névmások közötti ingadozását.

Kinek-kinek önnön öröme fontos, [...] Minden, mi él, korccsá leszen, / s ezért akarom, hogy / egyszeriben / ki-ki magáról számot adjon; [...] Reméltem, hogy az emberfajta / házát dicsőségemre rakja, / merthisz evégből teremtettem őket. [...] Világi kinccsel mind oly telhetetlen, / hogy muszáj immár igazságot tennem / mindenkin, minden vakmerőn.<sup>13</sup>

*Everyman* különösségében pedig nem csak önmagára, különállóságára ismer rá, hanem mások jelenlétére is (a halálba Jócselekedet kíséri), és az azokkal való kapcsolatra is, ami pedig az egyes (különös) és az általános közötti szoros kapcsolatára utal.<sup>14</sup>

Míg Julie Paulson a középkori keresztény ember elszigeteltségére világított rá, ebből az elidegenedés állapota az ember és Isten

<sup>11</sup> Uo., 67.

<sup>12</sup> Uo., 70.

<sup>13</sup> „Akárki”, ford. TELLÉR Gyula, in *Akárki: Misztériumjátékok, mirákulumok, moralitások*, vál. SZENCZI Miklós (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984), 416–417.

<sup>14</sup> PAULSON, *Theatre of the Word...*, 77.

<sup>9</sup> Northrop FRYE, *Kettős tükör: A Biblia és az irodalom* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1996), 142–144.

<sup>10</sup> Julie PAULSON, *Theatre of the Word: Selfhood in the English Morality Play*, e-book (USA: University of the Notre Dame. 2019)

viszonylatában, viszonyában bekövetkezett változásokban érhető tetten. A keresztény ember kinyilatkoztatásában a túlvilági létet tartotta realitásnak, a földi élet realitásáról történő lemondással saját lényegéről is lemondott. A filozófiai probléma ezen aspektusát tekintve Friedrich Nietzsche gondolata tekinthető kiindulópontnak:

„A legnagyobb újabbkori esemény, – hogy »az istenség meghalt«, hogy a keresztény istenbe vetett hit elvesztette hitelét – kezdi már első árnyékát rávetni Európára. [...] az az esemény maga túlon túl nagy, távoli, sokkal távolosabb sokaknak fölfogóképességétől, semhogy akárcsak hírért is hozzájuk *érkezettnek* mondhatnék, annál kevésbé azt, mintha már sokan tudnák, *mi* is történt azzal tulajdonképpen – és, mint-hogy ez a hit aláásatott, mi mindennek kell majd összedőlnie, mert reá épült, hozzátámaszkodott, belenőtt vala: például egész európai morálunk.”<sup>15</sup>

A paradigmaváltás eredője par excellence Isten halálában érhető tetten: Isten halálával meghalt a keresztény hit és vele a morál alapja is, vagyis megerősödik az a tétel, miszerint minden bűn eredője a test, ezért a testiségnek és az érzékiségnek nincs helye a földi életben. Isten halála Nietzschénél nem csupán egy kijelentés, és nem is a történeti események deklarálása. Isten halálával lezárul egy szellemi korszak: a másvilágba vetett hit, és a remény világa is meghal, a lét kiüresedik, az ember pedig szembesül a valós (testi) léttel. Hogyan értelmezze, hogyan konstruálja önmagát újra az ember Isten, az

<sup>15</sup> Friedrich NIETZSCHE, *A vidám tudomány*, ford. WILDNER Ödön (Budapest: Világirodalom Könyvkiadó Vállalat, 1926), 243–244, hozzáférés: 2024.10.30, <https://mek.oszk.hu/15200/15256/15256.pdf>. [Kiemelés az eredetiben.]

Abszolútum nélkül? Ehhez új értékek kellenek, mely a legmagasabb értékben, a földi létezésben, a testbeni valóságban ragadható meg.

Isten halálával, annak Nietzsche általi ki-mondása idején nemcsak az ember evilági létének, valóságának értelmezése, hanem a nyugati társadalom berendezkedése, benne az ember szerepe is megváltozott. Míg a középkori *Akárki* moralitásjáték rámutat arra, hogy a földi vagyon birtoklása csak átmeneti, azt az ember nem viheti át Isten országába (az örök életbe), hanem meg kell osztania másokkal, addig az új típusú, polgári társadalomban az ember is változik, benne új ember születik: a tömeggyártás korában élő tömegembernek transzcendens nélküli világában, a túlvilág mint olyan nem létezik, az evilági birtoklás kerül a középpontba. A neomarxista Erich Fromm mottójában Karl Marxot idézi: „Minél kevesebb *vagy*, minél kevésbé nyilvánítod ki az életed, annál többet *birtokolsz*, annál nagyobb a külsővéidegenné vált életed.”<sup>16</sup> Fromm úgy véli, hogy a birtoklás és létezés mindennapi tapasztalat, az emberi egzisztencia két különböző formája,<sup>17</sup> illetve két kód; a különbség a társadalom szellemiségétől függ, vagyis attól, hogy az embert vagy a dolgot/tárgyat állítja középpontba. A tömeggyártásban mint új termelési modellben az ember magát egy gyártási folyamat részének, szétszedhetőnek, helyettesíthetőnek tekinti. Ebben a társadalomban az ember a saját alkotói tevékenységétől idegenült el. Az egzisztencia átértelmezéséhez az is hozzájárult, hogy az új élettoposzok (pénzszóvárság, hírnév, hatalom) megjelenése az ember (társadalomtól, munkájától, más embertől való) elidegenülését is magával hozta.

<sup>16</sup> Erich FROMM, *Birtokolni vagy létezni?: Egy új társadalom alapvetése*, ford. HIDAS Zoltán (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994), 9. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>17</sup> Uo., 156.

Az ember örök kérdése a lét Istentől történt megfosztottságában Martin Heidegger egzisztencialista szemléletében a Dasein, a Das Man és a Mitsein (Jelenvalólét, akárki mint általános alany, és az együttlét) kulcsfogalmak együttesében és a végesség felől közelíthető meg. A Jelenvalólétben a mindennapi lét alapvetése, hogy létezik akárki, az átlag(ember), a sokaság, melyben „mindenki a másik, senki sem önmaga. Az *akárki*, akivel a mindennapi jelenvalóiét *ki*-jére vonatkozó kérdést megválasztottuk, a *senki*, akinek a jelenvalólét az egymásközlétben már mindenkor kiszolgáltatta magát.”<sup>18</sup> A létezés értelmezni társas térben, és a társadalmi valóságban lehetséges, ebben a valóságban az egzisztencia időben és térben nem önmagában, hanem másokhoz viszonyítva nyilvánul meg, hiszen együttlétben (Mitsein) élünk. Heidegger meglátása szerint „akárki mindenütt ott van, és megengedheti magának, hogy »bárki« állandóan rá hivatkozzék.”<sup>19</sup> A Jelenvalólét időbeli lét, így halálhoz viszonyuló lét is. A heideggeri halálfogalmat a végesség felől lehet megközelíteni: „a halálhoz viszonyuló mindennapi lét mint hanyatló állandó menekülés a halál elől. A véghez viszonyuló lét a halál elől való átértelmező, nem-tulajdonképpenien megértő és elleplező kitérés módusával rendelkezik.”<sup>20</sup> Azzal, hogy akárki megtapasztalja mások halálát, léte a halálhoz mint tagadhatatlan tapasztalati tényhez viszonyul.

Az elidegenedés kritikájában a társadalomelmélet és egzisztencializmus a hatvanas évek végén erőteljesen összekapcsolódott. Az elidegenülés (vagy elidegenedés) mint egzisztenciális zsákutca értelmezése a poszt-

indusztriális korban felveti a kérdést, hogy a fogyasztói társadalom mennyire alkalmas az autentikus lét feltételeinek megteremtésére. Éppen az elidegenedés jelzi azt az egzisztenciális krízist, amely megakadályozza, hogy az egyén saját életcéljának, személyiségéből fakadó belső igényeinek megfelelő életet éljen. Kiszolgáltatott, ráutalt, alávetett, tehetetlen, elszigetelt, elidegenedett, elszemélytelenedett, konformizált és uniformizált tömegemberré, általános és átlagos alanná válik.

*Az elidegenítés mintázatai az Akár Akárki posztmodern moralitásjátékban*

Az elidegenedés paradigmájának másik aspektusa éppen a fogyasztói társadalom központi eleme, az áru megtestesülése, avagy a személy saját testének elidegenítésével annak áruvá tétele, és a bölcséleti gondolkodás mint szellemi tevékenység terméke áruként való megjelenésének devalválódása.<sup>21</sup> Borbély Szilárd *Akár Akárki* című posztmodern moralitásdrámájában szépítés nélkül tart befogadói elé tükröt, felhasználva a parabolák és példázatok műfaját az egyéni és társadalmi valóság ábrázolására.

Tanulmányom e fejezetében röviden, főként a magyar hagyományok aspektusából vizsgálom a drámát. Az elidegenítést a darab szerkezeti felépítése tekintetében, majd a színpadi megjelenítésére fókuszálva mutatom be, ezt követően szövegelemzéssel is igazolni kívánom, hogy a dráma, azon belül az egyes szereplők az elidegenedett ember posztmodern példázatai. Az egyéni és társadalmi értékek válságának bemutatásához a szociológiai tudományból merítve, Emile Durkheim anómiafogalmát használom, me-

<sup>18</sup> Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, ford. ANGYALOSI Gergely, BACSÓ Béla, KARDOS András és OROSZ István (Budapest: Gondolat Kiadó, 1989), 260–261. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>19</sup> Uo., 260.

<sup>20</sup> Uo., 435.

<sup>21</sup> HAJLÉKTALAN FILOZÓFUS mintázata, BORBÉLY, Drámamelléklet, 4. FÉRFIMOSDÓ példázatát és *Borbély, Szemünk előtt...*, 101–114.

lyet Robert Merton a társadalmi változások tükrében újraértelmezett.

A kortárs magyar irodalomban az *Akárki* moralitásdrámának eddig négy parafrázisa jelent meg: Garaczi László *Jederman*<sup>22</sup> című darabját a Katona József színház pályázatára írta, ezt követően 2010-ben olvashatta a nagyközönség Thuróczy Katalin<sup>23</sup> *Akárki* és Borbély Szilárd *Akár Akárki* című szövegeket, majd 2017-ben Tasnádi István *Finito*<sup>24</sup> című darabját. A kortárs magyar és ezredvégi európai *Akárki*-parafrázisok kutatásának eredményeit Tóth Miklós doktori disszertációja tartalmazza.<sup>25</sup>

Borbély Szilárd amoralitása nyomtatásban először a *Színház* 2010. júniusi számának drámamellékletében jelent meg,<sup>26</sup> majd egy évvel később a *Szemünk előtt vonulnak el* című kötetben *Az Olaszliszkai: Sorstalanság-dráma, Szemünk előtt vonulnak el* és az *Isten-asszony Debreczen* című drámákkal együtt a Palatinus Kiadó gondozásában került kiadásra.<sup>27</sup> Borbély az *Akár Akárki* címet és *Amorali-*

<sup>22</sup> GARACZI László, „Jederman”, in GARACZI László, *Bálnák tánca*, 91–129 (Budapest: Pesti Szalon, 1994)

<sup>23</sup> THURÓCZY Katalin, „Akárki”, in THURÓCZY Katalin, *Csütörtökünnep*, 83–125 (Budapest: Neoprológus Bt., 2000.)

<sup>24</sup> TASNÁDI István, „Finito”, in TASNÁDI István, *Fédra fitness: Verses drámák*, 5–82 (Budapest: Palatinus Kiadó, 2010)

<sup>25</sup> TÓTH Miklós, *AKÁRKI a kortárs európai drámairodalomban*, doktori disszertáció, témavezető MÁTÉ Gábor DLA, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013. hozzáférés: 2024.07.04., [https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2016/09/toth\\_miklos\\_dolgozat.pdf](https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2016/09/toth_miklos_dolgozat.pdf).

<sup>26</sup> Lásd [https://szinhaz.net/wp-content/uploads/pdf/drama/2010\\_o6\\_drama.pdf](https://szinhaz.net/wp-content/uploads/pdf/drama/2010_o6_drama.pdf), hozzáférés: 2024.07.04.

<sup>27</sup> Tanulmányomban elsősorban a két szövegvariáns közül a drámakötetre hivatkozom, mivel későbbi kiadások hiányában az

*tás*<sup>28</sup> alcímet viselő moralitása kezdő sorai-  
ban, a szerzői megjegyzéseket az alábbiak-  
kal kezdi: „a játék a moralitások színpadi ha-  
gyományát követi.”<sup>29</sup>

A moralitásdráma a hazai drámahagyományban nem előzmény nélküli, a gyökerei a bibliai *A gazdag és Lázár* példázatáig (Lukács 16:9-31), és az *ars moriendi*ig nyúlnak vissza. Változatosságát mutatja a *Comicon Tragoedia*<sup>30</sup> megjelenése a magyar színját-  
szásban, vagy az Erdélyben elterjedt, ún. dús-  
gazdagolás. Ez utóbbi *A gazdag és Lázár* pél-  
dázatában szereplő két társadalmi rétegből  
a tehetősebbekre irányítja a figyelmet. A  
*Comico Tragoedia* ismeretlen szerzője művé-  
ben felvonultatott négy példázatból<sup>31</sup> Bor-  
bély a második szcena, a Lázár-példázatok  
hagyományaihoz kapcsolódóan elkülönült,  
ún. Lázár-drámákkal rokonítható. Borbély  
példázatai nem bibliai példázatok, de a bibli-

---

utolsó szöveget tekintem ultima manusnak.  
A drámamellékletre csak akkor hivatkozom,  
ha a két szövegben eltérés tapasztalható, és  
kifejezetten egyik vagy másik szövegválto-  
zatot emelem ki. (A példázatok számozása  
például csak a Drámamellékletben szerepel.)

<sup>28</sup> BORBÉLY, „Akár Akárki: Drámamelléklet...”,  
1.

<sup>29</sup> BORBÉLY Szilárd, „Akár Akárki”, in *Szemünk  
előtt vonulnak el*, 51–177 (Budapest: Palati-  
nus Kiadó, 2011), 54.

<sup>30</sup> *Régi Magyarországi Nyomtatványok, III. kö-  
tet, 1636–1655*, szerk. HELTAI János (Buda-  
pest: Akadémiai Kiadó, 2000), 425, hozzáfé-  
rés: 2024.11.04., [https://real-  
eod.mtak.hu/9184/8/regi\\_magyarorszagi\\_ny-  
omtatvanyok\\_1636\\_1655.pdf](https://real-eod.mtak.hu/9184/8/regi_magyarorszagi_nyomtatvanyok_1636_1655.pdf).

<sup>31</sup> KAPOSÍ Krisztina, „A Névtelen Comico-  
Tragoedia műfaji komplexitása és összefüg-  
gése a Drei Lebende und drei Tote-szöveg-  
csoporttal”, in *A szövegtől a szcenikáig: Ta-  
nulmányok a dráma- és színháztörténet köré-  
ből*, szerk. CZIBULA Katalin, DEMETER Júlia és  
PINTÉR Márta Zsuzsanna, 204–230 (Eger: Lí-  
ceum Kiadó, 2016), 207.



ai Lázár-példázattal annyiban mutatnak rokonságot, hogy a dráma szcénáiban/jelene-teiben felvonultatott, allegorikus figurákként megjelenő (hétköznapi tevékenységet folytató) szerepekben, társadalom perifériáján élő típusokat vonultat fel. Ezek a társadalom és a város peremén élő peremfigurák azonban a haláluk után a bibliai koldussal ellentétben nem kerülnek a mennybe.

Borbély nemcsak a Lázár-drámák kifordított, groteszk játékával, hanem szerkezeti felépítésével is kapcsolódik a *Comico Tragoedia*hoz. A négy példázatból álló, a korban interludiumként (azaz rövidsége miatt leginkább szünetekben játszott rövid darabként) játszott előadásból Borbély egész estés darabot komponált. A *Comico Tragoedia* példázatsorozatát multiplikálva Borbély a drámájában nyolc példázatot vonultat fel. Az *Akár Akárkiben* az interludium szerepe is megfordul: a példázatok szcénákká váltak, a jelenetek közti interludium valóban rövid közjátékként, versbe foglalt, groteszk, a nyelv degradálásával, sokszor az argó elemeit felhasználó brechti songokként jelennek meg. Az ilyen montázsszerű szerkezet a brechti epikus színház elidegenítő ábrázolása,<sup>32</sup> a songok pedig nemcsak megszakítják a cselekményt, hanem sűrítik, és egyúttal kommentálják is azt.<sup>33</sup>

Borbély azzal, hogy az *Akárki* példázatot egy művön belül sokszorosítja, folytatja a *Comico Tragoedia* verses dráma hagyományait; ugyanakkor a példázatok szereplői tekintetében nem egyes erények allegorikus megszemélyesítőiként jelennek meg a szereplők, hanem jelzős szerkezetben a társadalmi és nemi szerepek feltüntetésével. A példázatok egymásutánisága, sorozata, va-

<sup>32</sup> SZÉKELY György, főszerk., *Magyar színházművészeti lexikon* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994), 187. hozzáférés: 2024.07.04, <https://mek.oszk.hu/02100/02139/html/index.html>.

<sup>33</sup> Uo., 696.

lamint a nyolc példázat szegmentumként, avagy összefüggő egységként történő értelmezése tekintetében a dráma szerkezeti felépítése a *Comico Tragoedia* verses dráma analógiájára épül fel:

„A színjáték nem szerves egész. Az előjátékul szolgáló első felvonás után három kép következik: egymásnak másolata valamennyi. A szerző hasonló módszerrel még számos más képet ragasztott volna egymás mellé, hogy a bűnök büntetését és a halál hatalmát bemutassa. De ha a cselekvény egysége hiányzik is a darabból, mint olvasmány nem érdektelen.”<sup>34</sup>

A nyolc példázat látszólag nem függ össze, de mind részei egy nagy egésznek. Ahogy minden egyes példázatnak, a nagy egésznek is van egy narratív és időbeli kerete. A foglalatot az első és utolsó példázat adja: az Ideges Nő az utolsó példázatban áldozattá (holttestté) válik, vagyis a dráma egy általános (kifejtetlen) példázat, és nyolc, külön-külön kifejtett példázat sorozatából áll. A nyolc példázat az egész mű példázatoságát fokozza.

Borbély több példázatában különböző módon alkalmazza a modern regény egyik önreflexív alakzatát, a *mise en abyme*-et is. Ez ismert volt Shakespeare színházában is, például a *Hamletben* az Egérfogó című, vándorszínészek által játszott darab mint szöveg-egység a dráma egészére is utal. (A korábban említett, a szinoptikusok elbeszélésébe beillesztett jézusi példabeszédek egymáshoz való viszonyában értelmezői szempontból az egész szöveg mondanivalójának megkonstruálását segíti elő.) Szintén a shakespeare-i

<sup>34</sup> PINTÉR Jenő, *Pintér Jenő magyar irodalomtörténete: Tudományos rendszerezés: Harmadik kötet: A magyar irodalom a XVII. században* (Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 1931), 522.

hagyományokig nyúlik vissza az *Akár Akárki* felütése. A Prológusban Akárki a lét kérdését a jól ismert hamleti kérdéssel és mozdulattal vezeti be, majd a lét feltételessége helyett annak jelenidejűségére hívja fel a figyelmet:

AKÁRKI: Lenni vagy nem lenni? – Mi-csoda kérdés! / és milyen közhelyes a feltételezés, / hogy csak olyan valaki kérdezheti ezt meg, / akit a létezés szakmába belevetnek. [...] A koponya kérdezi kezemben, / hogy Hamletet fordítani helyesebben / nem így kén: *Vanni* vagy nem *vanni*? / De ki szeretne *vanni* egy kicsit?<sup>35</sup>

Borbély a *Hamlet*beli kicsinyítő tükör megoldást is a visszájára fordítja, amikor a példázatba epikus részként a dialógusba ékel egy-egy élettörténetet: az 5. Áruházi kirakat példázatban a Hajléktalan Jób Dalá-ban mondja el saját történetét,<sup>36</sup> a 6. Lakópark kapujában példázatban a Holland Rabbi a saját családjának holokauszt-tragédiáját meséli el. Az élettörténetek beépítésével a párbeszéd megszakadnak. Borbély ezzel a megoldással szintén szervesen kapcsolódik a brechti epikus színházhoz. A *mise en abyme* másik megjelenése a sokszorozódás, mélyítés nemcsak a fentebb említett példázatmultiplikálással, hanem az Áruházi Kirakat jelenetben a közönség (mint a színház néző) és a koldus (mint a kirakatban folyamatosan ismétlődő reklámokat néző) viszonylatában is megragadható. A Pályaudvari Fotóautomata példázatában a Sietős Utazó gyorsfotót készít

<sup>35</sup> BORBÉLY, „*Akár Akárki: Drámamelléklet...*”, 1. [Kiemelés az eredetiben]

<sup>36</sup> Véleményem szerint kísérletként ezt igazolja az is, hogy a színrevitelkor a Forte Társulat, a Szkéné Színházban az ÁRUHÁZI KIRAKAT példázatot (melyben JÓB DALA mint kicsinyítő tükör szerepel), nem vitte színre. Úgy vélem az élettörténet-mesélés lassítaná a játék dinamikáját.

magáról, majd arcképét sokszorosítva megjegyzi: „Most már négy másolatban létezem.”<sup>37</sup> A példázatok sokszorosításával, példázatsorozattal, illetve a fotóautomata általi sokszorozódással is lehetővé vált az elidegenült ember többféle mintázatban történő megjelenítése.

Az *Everyman* középkori előadásában a színészek és a közönség közötti különbség a játéktér elhelyezése miatt alig volt érzékelhető, a színpad elhelyezése elősegítette a szereplők és a közönség közötti szimbolikus és szó szerinti folytonosságot. Ha *Everyman* karakterét a nézőtérben ülő minden ember szimbolikájaként kell értelmezni, akkor fizikailag is ugyanabban a szférában cselekszik, mint a közönség.<sup>38</sup> Borbély a dráma színrevitelével a brechti színház elidegenítő, ún. V-effektusát alkalmazza, ahol a hatás elérésének technikája ellentétes a középkori drámák színreviteli módjával. A nézőtér elsötétítésével egyszerűen elérhető a közönség leválasztása a színpadtól, ettől azonban még a nézők a szereplőkkel együttéreztek. Az elidegenítő hatás célja, hogy a művész olyan technikákat alkalmazzon,<sup>39</sup> mellyel megakadályozza, hogy a közönség bármilyen módon azonosuljon a darab szereplőivel: vagyis azt kell elérni, hogy a nézők érzelmileg elidegenedjenek (ennek eszközei például a songok).

A létkérdés és Akárki önmaga valamint önmagának szűkebb-tágabb közösségi értelmezési keretében szövegszerűen is kimutatható az elidegenítés. Az egyik posztmodern szójáték keretében érhető tetten például a műfajként megjelölt amorális, vagy Akárki beceneve: Ali.<sup>40</sup> „A morali, a morali, /

<sup>37</sup> BORBÉLY Szilárd, „*Akár Akárki...*”, 97.

<sup>38</sup> PAULSON, *Theatre of the Word...*, 71.

<sup>39</sup> *Magyar színházművészeti...*, 851.

<sup>40</sup> Véleményem szerint a latin *alienatio* vagy az angol *alienation* kifejezésekre történik utalás.

a moralitás ósdi?"<sup>41</sup> a retorikai paronómaziaként megjelenő utalásokban, vagy a Prologus szerzői instrukciójában: „az Akármaszkot viselő szereplő minden jelenet végén tesz néhány *elidegenítő* kijelentést,”<sup>42</sup> de a Hajóállomás című példázat Alkalmazott Szerepek Dala utolsó szakaszában is tetten érhető:

A végén majd a sírjára felírják: / itt fekszik, aki épp olyan volt, mint más. / Nem különbözött soha a Haláltól, / mert *elidegenedett* már rég önmagától.<sup>43</sup>

Az egzisztencia szorongását, mint a modern lét tapasztalatát, Søren Kierkegaard művének alcímében fogalmazza meg: „Vigilius Haufniensis egyszerű pszichológiai irányú vizsgálódása az eredendő bűn dogmatikai problémájával kapcsolatban.”<sup>44</sup> A Borbély példázataiban szereplő hétköznapi figuráknál nem kifejezetten a kierkegaardi szorongás, és még csak nem is Albert Camus Meursault-jának közönye, inkább az anómia jelensége érhető tetten. Borbély posztmodern moralitásában a szociológiában Durkheim által bevezetett anómia<sup>45</sup> jelenségének tükrében nem pusztán a szereplők deviáns viselkedéséről van szó. A *Drámamellékletben* szereplő szövegvariáns *Amoralitás* alcíme a dráma kontextusában nem azt jelenti, hogy egy moráljától megfosztott társadalomban a szereplők amorális módon viselkednek, vagy amorális magatartást tanúsítanak az adott szituációban, hanem azt, hogy a társada-

<sup>41</sup> BORBÉLY, „Akár Akárki...”, 113.

<sup>42</sup> BORBÉLY, „Akár Akárki: Drámamelléklet...”, 1. [Kiemelés tőlem – J. E.]

<sup>43</sup> BORBÉLY, „Akár Akárki...”, 162. [Kiemelés tőlem – J. E.]

<sup>44</sup> SØREN KIERKEGAARD, *A szorongás fogalma*, ford. RÁCZ Péter (Győr: Göncöl Kiadó, 1993)

<sup>45</sup> ANDORKA Rudolf, *Bevezetés a szociológiába* (Budapest: Osiris Kiadó, 2006), 59.

lomban és az egyén viszonylatában *ab ovo* hiányzik a morál. Ennek egyik illusztrációja a 7. Színpad Előadás Után példázata: a Szerepek Dalában kifigurázzák a Könyörület, Szorgalom, Barátság, Megbocsátás, Együttérzés erényeket, és a szereplők (Díszletező és Színesztanonc) nem vállalják a bűnt a vele járó büntetéssel, és azon vitáznak, hogyan tüntessék el az emberölés bűnjeleit.<sup>46</sup>

Borbély nemcsak az egyéni és társadalmi normák, hanem az értékek válságát is szemlélteti, melyben az anyagi javak földi birtoklása is meghatározó. Merton a 20. század végén átértékelte az anómia fogalmi kereteit. Eszerint az anómia a társadalmilag elfogadott célok (például meggazdagodás) és a társadalmilag megengedett viselkedés közötti ellentmondásban érhető tetten, például abban, hogy tanulással, munkával, takarékossággal nem mindenkinek sikerül meggazdagodnia. Merton szerint az anómia sokkal gyakoribb a társadalmi hierarchia alján, mint a csúcán.<sup>47</sup> Borbély koncepciójában ez az iránymutatás erőteljesen jelen van: rávilágítani a normák degradálódására, az erkölcs nélküli életre, a normátlanságra a társadalomnak ezen a (korábban hivatkozott Lázárdrámák koldusszerepének tükrében) legalsó, periférikus szintjén.

Borbély a társadalom általános amoralitását az egyes emberi magatartások (anómiák) kicsinyítő, sokszorozódott tükreiként, mise en abyme-jeiként szemlélteti. Erre kataforikus módon utal a brechti idézettel: „Nem az a legtragikusabb, hogy mindenki egyforma?”<sup>48</sup>

A posztindusztriális társadalomban a Fromm által kritika alá vetett birtoklás egyik formája, a fogyasztás markánsan uralja a darabot. A bibliai pretextus, *A gazdag és Lázár* példázatának többszöri kifordításával Borbély groteszk módon (utalva a dúsgazdagolás

<sup>46</sup> BORBÉLY, „Akár Akárki...”, 113.

<sup>47</sup> ANDORKA, *Bevezetés a...*, 609–610.

<sup>48</sup> BORBÉLY, „Akár Akárki: Drámamelléklet...”, 1.

műfajára) rámutat: az anyagi javak evilági birtoklásával, a gazdagsággal átmenetileg sem érhető el a földi boldogság. A társadalom felső rétegeihez a perifériáról nem lehet alkalmazkodni, az merő illúzió, és nem lehet a ranglétra legmagasabb fokát tipikus és átlagos étellel és munkával elérni; a szegénység pedig új bűnként aposztrofálható. A perifériaéletből való kitörés amorális lehetőségeiként jelenik meg többek között a szervkereskedelem, a bűnöző életmód különböző megnyilvánulásai, vagy 8. Hajóállomás<sup>49</sup> példázatban az ún. fehérgalléros bűnözés, a korrupció és az adókikerülés.

A test áruvá válását példázza, az egyéni és társadalmi értéktelenedést szemlélteti egy sajátos, groteszk ökoszemlélet is. A testnek nemcsak a szerveit lehet újrahasznosítani (bűncselekmény keretében eladni vagy megszerezni és a feketepiacon kereskedni vele, tiltott műtét kockázatával beültettetni), hanem mint egésztest szerves hulladékként is újra lehet hasznosítani. Ennek a több tekintetben is illegális, de haszonelvű jelenségnek reprezentációja több szcénében megfogalmazódik (a Hajóállomás példázatból kiemelve):

RENDRÖNYOMOZÓ: A boncolás után majd lesz belőle akta, / és ha nem jelentkezik érte senki fattya, / majd mehet át a fehérjetelepre, / és hasznosítják, amit még lehetne. Húsliszt készül belőle vagy trágya, / és az pedig nem tartozik magára.<sup>50</sup>

Borbély a drámájában a régi bűnök (a bibliai hét főbűn) mellett újakat nevesít (szegénység, menedzserlét, érzelem nélküli testiség, testkultúra, fogyasztás/felhalmozás és reklám, hazugság, korrupció, uzorakölcsön, hamis eszme, hatalom). A fogyasztói társadalomban minden, a test, a lélek és még az idő

is eladó, minden megvehető, és nemcsak az élő, hanem a holt test is áruvá válik. A dráma két kulcsmondata, esszenciája: „a Pénz vad posztmodern rabszolgasága”,<sup>51</sup> „A Test újratermelése: / Az a Tőke érdeke.”<sup>52</sup> A fogyasztói társadalom világméretű jelenségei tűnnek fel a példázatok mikrokörnyezetében, melyeket Borbély a példázatok helyszínékként (taxiállomás, lépcsőház, folyópart, áruházi kirakat stb.) jelöl ki.

A darabban nemcsak a hagyományos nemi szerepek (pl. a Transzvesztitának testi és a lelki mivolta összeegyeztethetetlen), hanem a társadalmi szerepek sem működnek: az áruházi kirakat előtt a banki alkalmazott kifosztja és megvádolja a koldust. A szereplők magatartásai amorálisak, az önértelmezés aspektusából tekintve a test és szellem egységének felbomlása, a saját test elidegenítése, áruvá tétele markánsan jelen van: a Bérsorbanálló az idejét adja el szolgáltatásként, a Beteges Nő teste szétbontható, újrahasznosítható és meggyalázható, az Ideges Nő alkalmatlan a társas kapcsolatra, és a testét bocsátja áruba, a Taxis (mint Kharón, az alvilági csónakos) egy szervkereskedelmi hálózat tagjaként várja következő utasát.

A Borbély-dráma a haláltánc műfaji hagyományaihoz is kapcsolódik. A Haláltánc Dalokban a végső bizonyosság jegyében a Halál a tanulság nélküli példázatok allegorikus figuráit újra megszólítja, és a színpadon állandó jelenlévőként minden egyes példázat amorálisát láncolatban egymás mögé sorakoztatva őrült táncba visz mindent és mindenkit az életvégi haláltáncban.

Az a jelenség, hogy az *Akárki*-parafrázisok ismét megfogalmazódnak, illetve a moralitások nagyobb számban vagy erőteljesebben jelennek meg, a nagyobb társadalmi változások idejéhez kapcsolhatók. Borbély megújítja az *Akárki* moralitásdráma műfaját: a moralitás, ezen belül a Lázár-példázatok

<sup>49</sup> Uo., 21–23.

<sup>50</sup> BORBÉLY, „*Akár Akárki...*”, 166.

<sup>51</sup> Uo., 58.

<sup>52</sup> Uo., 103.

értelmezői kerete átstrukturálódik; a bibliai kontextustól való megfosztottság a szekularizálódott társadalomban kiüresítette a példázat tanulságát. Ám nemcsak a példázatból levonható konklúzió, hanem a dráma szereplőinek emberi kapcsolata is kiüresedtek, és nemcsak egymástól, de saját testüktől is elidegenedtek. Az *Akárki*-drámákban az ember mint létező áll a fókuszban. Az emberi lét, a létezés és annak véglegességének kérdése, az egzisztencia önértelmezésének, az elidegenedés paradigmaváltásainak Borbély drámája szempontjából kiemelkedő a jelentősége. Az *Akár Akárki* (a)moralitásjátékban újabb aspektussal tágulnak az elidegenedés egzisztenciális és szociológia felfogásának fogalmi keretei, és kiterjednek a fogyasztói társadalom problematikájára, annak következményeire és a társas kapcsolatok deficitjére is. Az *Akár Akárki* a létezés kérdésében nem a túlvilági életre való készülés, hanem a földi élet halandóságának példázata. A példázat örökérvényűsége részben bizonyítható, hiszen Istent, és a túlvilági lét elérésének lehetőségét kétségbe lehet ugyan vonni, a Halált azonban nem. Borbély az amorálisan viselkedő személyek különböző mintáinak felsorakoztatásával mutatja be az amorálisan működő társadalomban elidegenedett emberek mintázatait. Mivel Akárki a közöségtől független entitásként nem értelmezhető, induktív logikai módszerrel az egyes példázatokon keresztül az általános, társadalmi (a)morálra is következtetünk, amelyben a normák mögötti értékek, így a normák is annullálódnak.

És tudd: az Életnek nincs tanulsága. / Az eldobható test a csomagolása. [...] De vidd magaddal tanulság gyanánt: / hogy néha csendben majszolj egy banánt.<sup>53</sup>

<sup>53</sup> BORBÉLY, „*Akár Akárki*”..., 176–177.

A modern parabola önmagát az értelmezést tematizálja azzal, hogy magát a problémát<sup>54</sup> teszi tárgyává. Borbély Szilárd *Akár Akárki* moralitásdrámája ezt teljes mértékben alátámasztja: az egyes példázatok explicite (mint Aiszóposz tanmeséiben) nem tartalmaznak tanulságot, de implicite sem fogalmazható meg belőlük ez a tudás. Végző konklúzió sem az egyes példázatokból, sem a teljes mű egészére vonatkozóan nem vonható le.

### Bibliográfia

- ANDORKA Rudolf. *Bevezetés a sSzociológiába*. Budapest: Osiris Kiadó, 2006.
- BORBÉLY Szilárd. „*Akár Akárki*”. Drámamelléklet”. *Színház*,. 2010. június, 1–24.
- BORBÉLY Szilárd. „*Akár Akárki*”. In: BORBÉLY Szilárd. *Szemünk előtt vonulnak el*, 51–177. Budapest: Palatinus Kiadó, 2011.
- FROMM, Erich. *Birtokolni vagy létezni?: Egy új társadalom alapvetése*. Fordította HIDAS Zoltán. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994.
- FRYE, Northrop. *Kettős tükör: A Biblia és az irodalom*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1996.
- GARACZI László. „*Jederman*”. In: GARACZI László, *Bálnák tánca*. Budapest: Pesti Szalon, 1994.
- HEIDEGGER, Martin. *Lét és idő*. Fordította VAJDA Mihály ANGYALOSI Gergely, BACSÓ Béla, KARDOS András és OROSZ István. Budapest: Gondolat Kiadó, 1989.
- HELTAI János, szerk. *Régi Magyarországi Nyomtatványok, III. kötet, 1636–1655*. Szerkesztette HELTAI János. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2000. Hozzáférés: 2024.07.04, [https://real-eod.mtak.hu/9184/8/regi\\_magyarorszagi\\_nyomtatványok\\_1636\\_1655.pdf](https://real-eod.mtak.hu/9184/8/regi_magyarorszagi_nyomtatványok_1636_1655.pdf).
- KAPOSI Krisztina. „A Névtelen Comico- Tragoedia műfaji komplexitása és összefüggése a *Drei Lebende und drei Tote* szövegcsoporthal”. In *A szövegtől a szceni-*

<sup>54</sup> Az *Akárki* esetén a létezés, a létértelmezést.

- káig: *Tanulmányok a dráma- és színháztörténet köréből*, szerkesztette CZIBULA Katalin, DEMETER Júlia és PINTÉR Márta Zsuzsanna, 204–230. Eger: Líceum Kiadó, 2016.
- KARÁTH Tamás és HALÁCSY Katalin, szerk. *Az angol irodalom története. 1. kötet: A középkor.*, szerkesztette KARÁTH Tamás és HALÁCSY Katalin, Budapest: Kijarat Kiadó, 2021.
- KARÁTH, Tamás. „Shameful Everyman: Emotional Landscapes of the Late Medieval Morality Plays Elckerlijc and Everyman”. In *Studies in Foreign Language Education*, szerkesztette Gabriela LOJOVÁ, Mária KOSTELNÍKOVÁ and és Mária VAJICKOVÁ, 70–87. Universitate zu Köln: Institute of Philological Studies, Department of English Language and Literature, Faculty of Education, Comenius University, Bratislava in cooperation with Slavisches Institut, 2019.
- KIERKEGAARD, Søren. *A szorongás fogalma*. Fordította RÁCZ Péter. Győr: Göncöl Kiadó, 1993.
- Magyar színházművészeti lexikon*. Főszerkesztő SZÉKELY György. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994. Hozzáférés: 2024.07.04, <https://mek.oszk.hu/02100/02139/html/index.html>.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A vidám tudomány*. Fordította WILDNER Ödön. Budapest: Világirodalom Könyvkiadó Vállalat, 1926. Hozzáférés: 2024.06.30, <https://mek.oszk.hu/15200/15256/15256.pdf>.
- PAULSON, Julie. *Theatre of the Word: Selfhood in the English Morality Play*. E-book. USA: University of the Notre Dame, 2019.
- PINTÉR Jenő. *Pintér Jenő magyar irodalomtörténete. Tudományos rendszerezés. Harmadik kötet: A magyar irodalom a XVII. században*. Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 1931.
- SZENCZI Miklós, vál. *Akárki. Misztériumjátékok, mirákulumok, moralitások*. Válogatta SZENCZI Miklós. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984.
- TASNÁDI István. „Finito”. In. TASNÁDI István, *Fédra fitness: Verses drámák*. Budapest: Palatinus Kiadó, 2010.
- THURÓCZY Katalin. „Akárki”. In THURÓCZY Katalin, *Csütörtökünnep*. Budapest: Neoprológus Bt., 2000.
- TÓTH Miklós. *Akárki a kortárs európai drámairodalomban*. Doktori disszertáció. Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013. Hozzáférés: 2024.07.04, [https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2016/09/toth\\_miklos\\_dologzat.pdf](https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2016/09/toth_miklos_dologzat.pdf).
- WHITE, Patrick Ian. *Everyman. A Study in the Design and Production of Medieval Drama*. Hozzáférés: 2024.11.04, [https://faculty.winthrop.edu/kosterj/ENG L325/everyman\\_white\\_thesis.htm](https://faculty.winthrop.edu/kosterj/ENG L325/everyman_white_thesis.htm).

## Borbély Szilárd: *Ólomka és Papírlány.* „Andersen(ek) újratöltve”

HORVÁTH ZSUZSA

Tanulmányomban<sup>1</sup> Borbély Szilárd drámai és lírai életművéhez egyaránt kapcsolódó, műnemek és műfajok – irodalom és színház, irodalmi eredet és színpadi adaptálás, mese, papíropera, librettó – határán egyensúlyozó, már e fentiek miatt is izgalmas dramaturgikus szövegét vizsgálom.

Kérdésselvetésem először Hans Christian Andersen és Borbély Szilárd kapcsolatára irányul, mely kapcsolat túlmutat a címbe emelt *Ólomka és Papírlány* librettóján,<sup>2</sup> hiszen nemcsak *A rendíthetetlen ólomkatona* szüzséje nyomán írt drámai művet Borbély, hanem *A fülemüle* című meséjét adaptálta 2008-ban.<sup>3</sup> Éppen *A fülemüle* adaptációja vezetett el a kortárs dráma egy jól láthatóan elkülöníthető rétegéhez, melyet így szintén bevonhatunk az értelmezésbe. Ez az elkülöníthető réteg az Andersen-mesékből írt drámai művek,

színpadra írt kortárs magyar gyerekdarabok, ifjúsági darabok, az *Andersenek újratöltve* című 2019-es kötet, ahonnan tanulmányom alcímét is kölcsönöztem.<sup>4</sup> A kötetben a *Pötöm Panna* Góczán Judit, *A harmadik habléány* Markó Róbert és Tengely Gábor, *A rút kiskacsa* Kolozsi Angéla, a *Borsószem hercegisasszony* Szabó T. Anna valamint a *Fülemüle* Borbély Szilárd jóvoltából kelt új színpadi életre. Ebbe a sorba is illeszkedik tehát az *Új Forrás* lapjain 2004-ben megjelent *Ólomka és Papírlány*, melyben Borbély Szilárd az anderseni *A rendíthetetlen ólomkatona* történetből az ólomkatona és szerelme, a balerina viszonyát képzelettel tovább egy verses meselibrettó formájában. A folyóiratbeli megjelenés előtt már 2002 szeptemberében *Ólomkatona és Papírlány* címmel a kecskeméti Katona József Nemzeti Színházban mutatták be Weber Kristóf és Borbély Szilárd meseoperáját egy felvonásban.<sup>5</sup> Sőt, a librettó egészéből önállóan is megjelentek részletek, lírai szövegeként, pl. az *Ólom-katonadal* és *Az ötórai tea dala*.<sup>6</sup> A fentiek egyrészt a szöveg létmódjára

<sup>1</sup> A tanulmány kiegészítő alcímét a *Drámai mesék: Kortárs magyar gyerekdarabok 5. Andersenek újratöltve* című kötetből kölcsönöztem. MARKÓ Róbert és PAPP Tímea, szerk., *Drámai mesék: Kortárs magyar gyerekdarabok 5.: Andersenek újratöltve*, (Győr: Vaskas Bábszínház, 2019).

<sup>2</sup> BORBÉLY Szilárd, „[Ólomka és Papírlány]: Papíropera-Librettó, I. rész”, *Új Forrás* 36, 4. sz. (2004): 83–96; BORBÉLY Szilárd, „[Ólomka és Papírlány]: Papíropera-Librettó, II. rész”, *Új Forrás* 36, 5. sz. (2004): 37–48.

<sup>3</sup> A darabot 2008. március 29-én a debreceni Vojtina Bábszínházban mutatták be, Rumi László rendezésében, melynek dramaturgja Borbély Szilárd volt. Később, 2012. nov. 17-én felújították ugyanott, szintén Rumi László rendezésében.

<sup>4</sup> MARKÓ és PAPP, szerk., *Drámai mesék...*

<sup>5</sup> A bemutató 2002. szeptember 21-én volt, az előadást rendezte Pinczés István, főbb szerepekben Krett Dáviddal és Sirkó Eszterrel. A teljes szereposztás, tartalomleírás, valamint képek az előadásról a színház honlapján elérhetők. Hozzáférés: 2024.11.11, [https://www.kecskemetinemzeti.hu/hu/eloadasok/aktualis.html?eloadas\\_id=3246](https://www.kecskemetinemzeti.hu/hu/eloadasok/aktualis.html?eloadas_id=3246).

<sup>6</sup> BANYÓ Péter és CSÁNYI Dóra, szerk., *Friss tinta!: Mai gyerekversek* (Budapest: Csimota Könyvkiadó–Pozsonyi Pagony, 2005), 108, 112.

nak kérdését is felvetik, másrészt átvezetnek a műfaj kérdéséhez is. Így a továbbiakban foglalkozom a Borbély-szöveg paratextusával, műfaji jegyeivel, mely így a mese, opera, librettó, lírai mű felől is értelmezhetővé válik. Továbbá érintem a szöveg intertextusait is, motívikus, verstani kapcsolatát a Borbély-korpuszsal.

De mindenekelőtt lássuk az Andersen-kérdést! Gulyás Judit összegzésében olvashatjuk,<sup>7</sup> hogy Hans Christian Andersen (1805–1875) első mesegyűjteménye 1835-ben jelent meg. Andersen meseként (eventyr) megnevezett elbeszélései a romantikus irodalmi mese (Kunstmärchen), illetve a népmese műfaji hagyományából építkezve és azokat újraírva a 19. század közepe óta páratlan népszerűségnek örvendenek az európai kultúrában. Egyes mesék (*A kis hableány*, *A rendíthetetlen ólomkatona*, *A rút kiskacsa* stb.) olyan alapnarratívaként funkcionálnak, amelyek hatása csak a Grimm testvérek meséihez hasonlítható: értve ezalatt, hogy e mesék szereplői, motívumai, szüzséi rendkívül széles körben váltak ismertté. Ezek bekerültek a közbeszédbe, számos médiumban különféle formában terjednek, olyan alapvető tudás elemeiként, amelyek a populáris és az elit kultúra alkotói és fogyasztói javarésze számára ismertek és azonosíthatók. Az Andersen-mesék a szocializáció részévé váltak, maga az Andersen név pedig éppen olyan márka lett, mint a Grimm. A 19. században nem csupán a romantika irodalmában, hanem még a századfordulón is nagyszámú mese jelent meg különféle kanonikus pozíciójú szerzők műveiként: de igazi népszerűsége, hatásra, kulturális ikon státuszra csak a Grimm- és az Andersen-mesék tettek szert.

<sup>7</sup> GULYÁS Judit, „Andersen meséinek korai magyar recepciója (1840–1858)”, in *Nők, időszaki kiadványok és nyomtatott nyilvánosság, 1820–1920*, szerk. TÖRÖK Zsuzsa, 91–131 (Budapest: reciti, 2020), 91.

Olyannyira fontos és megkerülhetetlen része kultúránknak Andersen, hogy a 2000-es évek elején írók és rendezők nyúltak az eredeti Andersen-mesékhez: Szabó T. Anna: *Borsószem és a többiek* címmel, a *Borsószem hercegisasszonyt*, Markó Róbert és Tengely Gábor: *A harmadik hableánnyal*, *A kis hableányt*, Góczán Judit a *Pöttöm Pannát*, Kolozsi Angéla *A rút kiskacsát*, és Borbély Szilárd *A fülemülét* adaptálta. A mesékhez fordulásban a közös pont: Andersen, a nagy dán meseköltő alakja és meséi. Az odafordulás miéértje és módja azonban más és más: hogy mit tartottak fontosnak, mit emeltek ki a történetekből, mely pontokon gondolták és gazdagították tovább őket az minden adaptációnál más. „A miért éppen az Andersen mesék?” kérdésre több válasz is lehetséges. Magyarázat lehet többek között Andersen tudatos kapcsolata a meséhez, a mese műfajához: kutatta őket és titkukat fürkészte, mindent szeretett volna megtudni erről a műfajról, így az anderseni mese újragondolta magát a mesét mint műfajt is. Az az író, aki a természet figyelmes szemlélését teszi meg művészeté alapjául, nem hagyhatja figyelmen kívül azokat a tragédiákat sem, amelyek e szemlélődés során megmutatkoznak. Andersen jól látta, hogy nem mindig jön el a boldog vég, nem minden élethelyzet oldódik meg népmesei módon, s neki, mint a valóságot a meséken keresztül tükrözőtető írónak, azt is meg kell mutatnia, ami tragédiába torlik. Rosszul végződő történetei csupán azt a tagadhatatlan ténytet nyilánvalóvá, hogy vannak a világban olyan helyzetek, amelyek nem fordíthatók jóra. A másik ok az Andersen-mesék gazdag motívumkincsében és az eredeti látásmódban keresendő: ahogyan Andersen szemlélte a világot. Különleges tehetséggel tudta képekké formálni a láthatatlan és a belső világok történéseit, és tudta szavakká formálni a látható világot: a körülöttünk érzékelhető jelenségeket éppúgy, mint az élőlényeket és a tárgyakat. Mindig pontos miliőt teremtett hőseinek. A hely-



színleírások lehetőséget adnak arra, hogy a mese hallgatója a saját képzeletében keltse életre a hallottakat.<sup>8</sup>

A tipikus anderseni mesék szemben a népmesék zárt szerkezetével és motívumrendszerével, töredékesek, olykor a befejezetlenség érzetét keltik, és ironikus felhangjuk is idegen a népmesék stílusától. Andersen legtöbbször a tárgyakkal cselekedtet meg mindazt, ami a varázsmesékben a hősökkel történik. Meséiben a leggyakoribb helyszín a korabeli dán városok világa, vagyis mondhatjuk erős a mesék valóság-vonatkozása. A hősöket a boldogság és a boldogulás utáni vágy motiválja különféle tettekre, de az anderseni mesékben nem a kaland elsődleges, hanem az a történet, amely a hős lelkében játszódik le. A pillanatnyi boldogságot gyakran a megsemmisülés követi, az öröm hiányzik. Andersen tárgyakkal játszatja el a klaszikus szerelmi történeteket is: a féllábú ólomkatona beleszeret a papírmasé táncosnőbe, akivel különféle megpróbáltatások után végül a kályha tüzeiben találnak egy lobbanás erejéig egymásra. Andersen mesebefejezései hátborzongatóan jelölik ki a létezés határait. Tragikus sorsú hősei nincsenek mágikus kapcsolatban a világgal és saját sorsukkal: sem befolyásolni, sem megváltoztatni nem tudják az eseményeket. A cselekvő hős helyébe a passzív elszenvedés lép. A legtöbb anderseni hős nem is az életben, hanem a halálban nyeri el jutalmát.<sup>9</sup>

Andersen meséi varázslatosak és szóra-koztatóak, de egyben búskomorak és felkavaróak is. Talán a szerző traumatizált gyermekkorára is szerepet játszott abban, hogy olyan komor, gyakran traumatizált, de mégis a szeretet erejére épülő fikatív világot hozott létre. Andersent a színházon és a költői mesevilágokon kívül más nem érdekelte, a tár-

<sup>8</sup> BOLDIZSÁR Ildikó, *Varázslás és fogókúrá: Mesék, mesemondók, motívumok* (Debrecen: Didakt, 2003), 114–115. 156–156.

<sup>9</sup> Uo., 172–173.

sadalomba való beilleszkedéssel gondjai voltak. Harmincévesen jelentette meg az első négy meséjét tartalmazó kötetét, egyre ismertebb lett a neve az olvasóközönség körében, a király jóindulatának újabb megnyilvánulásaként pedig utazási ösztöndíjat is kapott. Bebarangolta egész Európát, és útjairól később hatalmas sikert arató útleírásokat publikált. Egymás után jelentek meg a meséskönyvei, negyvenes éveire már világhírvé vált. A siker ellenére Andersen magányos volt, pedig mindennél jobban vágyott arra, hogy valaki végre szeresse. Számos nőbe lett halálosan szerelmes, de mindegyikük visszautasította a közeledését.<sup>10</sup> A szeretetkeresés utat talált magának az Andersen-mesékbe is. A kis hableány annyira vágyakozik az emberek közé, hogy egész harmonikus világát hajlandó hátrahagyni a gyönyörűséges, fiatal királyfi szerelméért. Vállalja, hogy soha többé ne tudjon beszélni, sőt azt is, hogy halfarka helyett lábat varázsoljon neki egy boszorkány, és minden lépése annyira fájjon, mint ha késpengéken járna. A végén mindent elveszít, meghal, és habként szétfoszlik a tenger vizében, miután a királyfi egy emberlányt vesz feleségül. Hasonló mélabú, reménytelen szerelem és kirekesztettségérzés árad *A rendíthetetlen ólomkatona* történetéből. A féllábú katona veszélyről veszélyre bukácsol a balerina szívéért, míg végül mindketten a kályhában halnak tűzhalált.

Hans Christian Andersen meséi műfaji szinten többféle drámai hatást mutatnak, – ilyen a jelenetezési technikája, a tragédia vagy a melodráma hatáselemeinek használata – így prózában írt meséit is a drámai műfajok felé közelíti. A népmesék eseményközpontú szemléletével ellentétben a karaktert

<sup>10</sup> MÁRTONFFY András, „Mesékbe menekülve – Hans Christian Andersen tragikus élettörténete”, *Képmás*, 2022.06.10, <https://kepmas.hu/hu/mesekbe-menekulve-hans-christian-andersen-tragikus-elettortenete>.

helyezi a történetek középpontjába. Kibontja hőseinek jellemét, gondolatait, érzéseit úgy közvetíti, hogy az olvasó kötődni kezdjen hozzájuk. Andersen meséinek jelentős része specializált tündérmese. Gyakran ismert szüzséket mesél újra, gazdagít új részletekkel, ruház fel különös, csak rá jellemző hangulattal. Meséiben nem nehéz felfedezni a színpadi szerző gondolkodását, a színházi hatásmechanizmust – ez is lehet az egyik oka, hogy olyan szívesen és gyakran készítenek belőlük színpadi adaptációt. Andersen gondolkodásmódjára és dramaturgiai módszereire hatással lehetett a melodráma népszerű színpadi műfaja, a melodráma esztétikája és a színpadi hatásokra való törekvés.<sup>11</sup>

De a „Miért éppen Andersen?” kérdésre válaszokat keresve nem mehetünk el szó nélkül a mellett a darab mellett, amely Andersen életrajzi figuráját, művészi alakját, művészi táalentumát, a hozzá kapcsolódó mítoszokat forgatja ki, teszi nagyon is huszonegyedik századivá az irónia, a fekete humor, az abszurditás eszközeivel. A kortárs dráma ír származású angol fenegyerekének Martin McDonagh-nak a 2018-ban a dán meseíró szerepében Jim Broadbenttel Londonban sikerre vitt,<sup>12</sup> abszurditásával és radikalizmusával zavarba ejtő fekete komédiájáról *A Very Very Very Dark Matter*-ről is érdemes

<sup>11</sup> GIMESI Dóra, *Háromdimenziós hősök: A kortárs bábszínházi adaptáció néhány dramaturgiai kérdése*, doktori értekezés (Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2016), 30–32, hozzáférés: 2024.07.08, [https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2017/06/DI\\_Gimesi-Dóra-DLA-dolgozat.pdf](https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2017/06/DI_Gimesi-Dóra-DLA-dolgozat.pdf).

<sup>12</sup> *Did Hans Christian Andersen keep a woman in cage? A Very Very Very Dark Matter review*, hozzáférés: 2024.11.11., <https://www.theguardian.com/stage/2018/oct/25/a-very-very-very-dark-matter-review-martin-mcdonagh-wildly-inventive-jim-broadbent>.

megemlékeznünk, annál is inkább, mivel hazai bemutatója is volt.<sup>13</sup> Alföldi Róberttel Andersen szerepében, Szikszai Rémusz rendezésében magyarországi ősbemutatóként láthatta a közönség a Szegedi Nemzeti Színház Kisszínházban. McDonagh teljesen szabadjára engedte a képzeletét, amikor Hans Christian Andersenről írt fekete humorral átítatott, brutálisan abszurd történetet, aminek nyilvánvalóan kevés köze van a valósághoz. *A Nagyon, nagyon, nagyon sötét dolog* című darab abból a képtelennek tűnő állításból indít Andersenről, hogy a meséit igazából nem is ő írta, hanem egy pici, fekete, kongói pigmeus nő, akit tizenhat évig tartott fogságban szűk vitrinbe zárva koppenhágai padlásszobájában. Az pedig már a horrorkomédiák világát idéző abszurdum, hogy a meséket gyártó törpe nő egyik lábfejét még le is fűrészelte, és a feleslegessé vált testrészt egy varázserejű tangóharmonikáért elcserélte a cigányokkal. A darabot és az előadást a fekete humor mellett az intenzív nyelvhasználat jellemzi, melyről Varsányi Anna fordítása mellett Parti Nagy Lajos gondoskodott, hogy a magyar szöveg végső formájában kellőképpen vad legyen.<sup>14</sup> McDonagh azzal, hogy a képtelenségig eltúlozza a jogi, etikai, erkölcsi határátlépéseket, valójában a fekete humor eszközével aktuális társadalmi problémákat állít pellengérré. Összegezve úgy vélem, hogy Andersen alakja, meséinek sajátos, kissé traumatizált világa kiváló alapot nyújt különböző szemléletű íróknak arra, hogy valami újat, valami lényegeset mondassak el világunkról, az emberről, a szeretet erejéről, hiányáról.

<sup>13</sup> Ezúton is köszönöm P. Müller Péternek, hogy felhívta a figyelmemet McDonagh darabjára és a szegedi előadásra.

<sup>14</sup> HOLLÓSI Zsolt, „Andersen, a rasszista plagizátor”, *Tiszatáj online*, 2021.10.18, <https://tiszatajonline.hu/szinhaz/andersen-a-rasszista-plagizator/>.

Tovább lépve az Andersen-Borbély és a kortárs magyar gyerekdarab vonalon, Borbély Szilárd *A fülemüle* című mesét adaptálta, mégpedig úgy, hogy megtartotta az értékek viszonylagosságát középpontba helyező anderseni dilemmát. Mi az értékesebb: a mű- vagy az igazi fülemüle? A szabadság vagy a rabság? A behódolás vagy a függetlenség? A mindig hibátlan és mindig ugyanúgy zengő ének, vagy az étellel telített, az énekes személyiségjegyeit is magán viselő, olykor-olykor megbicsakló dallam? Andersen saját korának szóló iróniája kiegészül a mi korunk és a fogyasztói társadalom felé szóló iróniával. A császárnak a halál közeledtét kellett megéreznie ahhoz, hogy észrevegye, ami természetes és nyilvánvaló: a valódi érzelmek fontosságát. Színpadra alkalmazva a mesét a rendező, Rumi István és Borbély Szilárd dramaturgiai szempontból érezhették, hogy kevés a cselekmény, a helyszínváltás az eredeti mesében, így a történet egy adott pontján a császárt kínai cirkuszi mutatványosok szórakoztatják, ezzel színesítve nemcsak a dramaturgiát, de mozgalmassabbá, látványosabbá téve is az előadást. Az adaptáció nyelvi rétegzettségéről szólva kiemelhető a szöveggönyv nyelvi anyagának sokszínűsége és a célközönség, a gyerekközönség ízléséhez, nyelvi horizontjához való igényes igazodás is. Úgy vélem, jó példa erre a magyar népdal parafrázis megoldás. A *Megkötöm lovamat* utolsó szakasza a „Nem szoktam, nem szoktam/ Kalitkába hálni, / csak szoktam, csak szoktam/ Zöld erdőbe járni” megjelenik a *Fülemüle* groteszk pórázon való séáltatása közben, amikor is így énekel a *Fülemüle*:

Nem szoktam, nem szoktam kalickában lakni, / csak szoktam, csak szoktam szabadon szállani.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> BORBÉLY Szilárd, „A fülemüle”, in *Drámai mesék: Kortárs magyar gyerekdarabok 5.: Andersenek újratöltve*, szerk. MARKÓ Róbert és

A sokszínűséget a népdalparafrázis mellett bizonyos szereplők verses formában való beszéltetése is alátámasztja. A *Fülemüle* alakja mellett a groteszk fülemüle kereső-expedíció során a rizsszedők, a kovácsok, a bivalyosok, a cipekedők, a halász csoportja páros rímű, kétütemű felező nyolcasokban beszél; a darabot bevezető, felvezető Gyerek is páros rímű felező tizenkettesekben beszél:

Valahol az éjben, készül már a hajnal. / Szunnyad a világ egy fülemüle-dalban.<sup>16</sup>

Az ismétlés, az inverzió alakzatával olyan figurákat karikíroz Borbély, akik a császár szolgálatában állnak, csak a parancsait teljesítik gondolkodás nélkül.

MINISZTER 1: Semmit nem hallunk.

MINISZTER 2: Nem semmit hallunk.

CEREMÓNIAESTER: Nem hallunk semmit.<sup>17</sup>

A nyelvi humort, a nyelvjátékot igazolja a kínai császár kedvenc palotapincsijének neve: Pin Csi is, vagy az alábbi félrehalláson, értetlenségen alapuló párbeszéd is:

MINISZTER 2: Hé! Jóemberek!

MINISZTER 1: Hallottatok a fülemüléről?

FŐKATONA: He?!

KOVÁCSOK: Miféle szagosmügeről?

FŐKATONA: Nem szagosmüge, fülemüle!

KOVÁCSOK: Kinek a füle? Ürge füle? Barátfüle? Gügye? Lüke? Tütye?

FŐKATONA: Ezek süketek! Menjünk!<sup>18</sup>

Gondolatmenetem utolsó darabjaként a 2004-ben az *Új Forrás*ban megjelent *Ólomka és Papírlány* verses szövegét vizsgálom meg.

PAPP Tímea (Győr: Vaskakas Bábszínház, 2019), 184.

<sup>16</sup> Uo., 171.

<sup>17</sup> Uo., 175.

<sup>18</sup> Uo., 176.

Míg *A fülemüle* színpadra állítása szorosabban nyomon követte az eredeti Andersen-mesét, addig az *Ólomka és Papírlány* inkább átírásnak nevezhető, és bonyolultabb kapcsolatot ápol a pretextussal. Erre már a címbe emelt két főszereplő neve is utal: így lesz a rendíthetetlen ólomkatonából Ólomka, és szerelméből Papírlány. A paratextusként a szöveg műfaji olvashatóságára, értelmezhetőségére utal a papíropera-librettó hapax legomenonja is. A papír így nemcsak Ólomka szerelmére, a Papírlányra utalhat, de a szöveg, a papíropera papír alapú, papír anyagú, papírvilág létezésére is. Ez a nyelvi játék, ez a papírvilág értelmezhető egyfajta palimpszesztként is. Az Andersen-mesére íródott Borbély-szöveg, amely alól kivillan az „eredeti” mese. A kettő hol elfedi, hol lefedi egymást, hol megmutatja önmagát, mint szöveget, motívumot, karaktert. Másrészt a papír mint létforma a papírmáséfigura és a szereplő Papírlány mint élettelen és élő kettősségére is utal. Ólomka esetében a papírmadár lélek a szeretet általi transzformáció révén szintén az élettelen és élő kettősségét hozza játékba az értelmezés során.

A szöveg egy ténylegesen előadásra kerülő (gyerek)opera, meseopera librettójaként, meselibrettóként, szöveggönyveként is olvasható, mindemellett önálló, dramaturgiailag koherens, prózai színpadon is helytálló, magas irodalmi értékű dráma. Borbély Szilárd Andersen *A rendíthetetlen ólomkatona* mese történetéből az ólomkatona és szerelme viszonyát képzelettel tovább. Andersen-mesékre jellemző valóság-vonatkozás Borbélynál is megjelenik, hiszen egy padláson játszatja az eseményeket, a szereplők dialógusaikban élőbeszédszerűek. „Ez az üres padlás lesz az én birodalmam!” – mondja Patkány. A két szerelmes mellett Patkány Úrfi, Denevér kisasszony, Őrmester, Tábornok, Császár, ólomkatonák és pribékek szerepelnek, mely figurák szintén beleillenek az anderseni mesevilágba. Borbély Szilárd szövegének egyik jellegzetessége az a kettős-

ség, mely a párbeszéd hétköznapisága mellett az egyes karakterekhez, szereplőkhöz rendelt dalok, betétdalok, áriák, duettek, verses betétek jelenlétében mutatható ki (pl. *Kövér Vándor Patkány dala*, *Denevér kisasszony dala*). Ezek a karakterekhez rendelt dalok meg-megszakítják a cselekményt, az események menetét, lelassítják, kimerevítik az időt, reflexiókkal látják el a megszólalásokat, hasonlóan az *opera seria* megoldásaihoz, megadják a ritmusát a szövegnek (párbeszéd, dal, párbeszéd, dal). Maguk a dalok, versbetétek a szereplők jellemrajzán túl ritmusukkal is felhívják magukra az olvasó figyelmét: jambikus lejtésű sorok éppúgy megtalálhatók, mint a Borbély költészetére olyannyira jellemző jambikus-trochaikus, olykor spondeuszokkal elnyújtott, máskor pyrrichiusokkal felpörgetett ritmus.<sup>19</sup> Ráadásul ezek a dalok megidéznek verseket, mondókákat, más gyerekeknek szóló műveket. A *Kövér Vándor Patkány dala* például Tamkó Sirató Károly *Málna* című verse (málna – bálna rímpár) mellett megidézi Varró Dani *Túl a Maszat-hegyen* című művéből *A Bús, Piros Vödör dalát*. Az *Ólom-katonadal* pedig, mindamelllett, hogy az Ólomka és az ólomkatona szójátékot használja ki, megidézi az *Aki nem lép egyszerre, nem kap rétest estére...* gyerekmondókát. („De tudnak lépni egyszerre, / mert kapnak rétest estére.”) Kiemelném még *A szürke nap dala* Ólomkához kapcsolódó betétdalt, áriát, ahol az emlékezés motívuma révén rákérdezhetünk a Borbély-szöveg és az Andersen-mese megidézte történetek időbeli kapcsolatára is: hiszen a dal mintegy múltbeli eseményként idézi fel a Papírlány alakját, éppúgy mint magát a tragikus szerelmi történetet is.

<sup>19</sup> VALASTYÁN Tamás, „A lélek kozmosza”, *Új Forrás*, 4. sz. (2004): 97–103, 103.

ÓLOMKA: Szép hölgy, te mozdulatlan, /  
emlékszem rád, valahonnan.<sup>20</sup>

ÓLOMKA: Mintha a szív, / amely már  
nem dobog, / dalolna még, / de már ha-  
lott. / S ha felgyújtja a szerelem, / elol-  
vad ó, / ólomszívem!<sup>21</sup>

A karakterekhez kötött dalok hol szatirikusak, ironikusak – mint a Patkány, az Őrmester, a Tábornok és a Császár esetében – hol tragikusak, poétikusak és ironikusak – mint Ólomka és a Papírlány „kettősében”. A *szürke nap dalában* Ólomka játéktárgyi mivolta mellett az ólom – köd – szürke metaforikával mélységet nyer a figura és az anderseni rendíthetlenség is megidéződik.

ÓLOMKA: Ólomból öntött katona, / ez  
vagyok én, egyenruha, / mely belül szür-  
ke, mint a köd. / Kedélyem néha hábo-  
rog, / rendíthetetlen fém a lelkem, /  
ólomszív, amelyre leltem. / emlékszem  
rá, én voltam ott. / De nem tudom,  
most hol vagyok?<sup>22</sup>

A második részben a *Papírlány első dala* és a *Dal a Papírlány lelkéhez* két egymásnak felelő darab, mely a legyőzhetetlen távolság, a mozdulatlanság, a szótlanság, a némaság ellenére mégis egyfajta összetartozást sejtet a két figura között, melyet *Az ötóra tea dala* Ólomkája ki is mond:

ÓLOMKA: Ó Papírlány, te is épp olyan  
vagy, / mint jómagam, Mintára vágott,  
/ és kifestett forma.

<sup>20</sup> BORBÉLY Szilárd, „[Ólomka és Papírlány]: Papíropera-Librettó, I. rész, *Új Forrás* 36, 4. sz. (2004): 83–96.

<sup>21</sup> Uo., 87.

<sup>22</sup> Uo., 86.

ÓLOMKA: Mert olyan, mint én: / ő is csak  
forma.<sup>23</sup>

Ahogy az Andersen-mesében, itt sem teljesülhet be a szerelem a gonosz császár birtoklási vágya miatt. A Denevér tanácsára azonban az alázat, a lemondás, és a szeretet révén Ólomka megmentheti a Papírlányt, hiszen feláldozza magát szerelméért. Papírmadárrá változik az ólomlelke, könnyűvé lesz, transzformálódik a papírnehezék papírrá, majd a csetepaté során keletkezett tűzben „Ólomka és papírlány papírfigurái lángra gyúlnak és ellobbannak.” A meselibrettó végén *Az örök szerelem dala* hangzik fel, melyben Papírlány és Ólomka együtt „éneklik” meg az egyszerre tragikus és beteljesült szerelem érzését.

PAPIRLÁNY, ÓLOMKA: A vég az mindig  
szép és izgató, / feledhetetlen és oly  
megható! / Mint fáradt pilla, hull alá a  
függöny: / mint lassú könnycsepp, /  
hogy lelkünk trónjára üljön! / Mert aki  
ott áll mögötte: / az szomorú mind-  
örökre! / Szomorú minörökre!<sup>24</sup>

Egyetértve Valastyán Tamás Borbély Szilárd Andersen-átiratát értelmező meglátásával, „a mostani szövegváltozat, a papíroperalibrettó esetében szintén nehéz lenne pontosan meghatározni, hogy milyen viszonyt tart fenn a referenciális szövegével”,<sup>25</sup> hiszen egyaránt látunk példát arra, mely az ironikus átirat irányába tolja el a kapcsolat jellegét, ugyanakkor bizonyos anderseni mesemotívumok és eljárások affirmatív érvényesítése a komoly átirat mellett szól. Ironikusságot a hatalmi kérdések megítélésében tapasztalok (a Császár, az Őrmester, a Tábornok alakjaiban), míg az anderseni mesemotívumok –

<sup>23</sup> BORBÉLY, „[Ólomka és Papírlány]: Papíropera-Librettó, II. rész...”, 84.

<sup>24</sup> Uo., 96.

<sup>25</sup> VALASTYÁN, „A lélek...”, 103.

tárgyak szerepeltetése, halál-momentumokra való hangsúlyos rájátszás – esetében az affirmatív kapcsolatot érzem mérvadónak. Jőmagam úgy vélem, ez a kettősség is hozzájárul a szöveg összetett esztétikai hatásához, illetve ez a kettős, hol ironikus, hol komoly átírat, Borbély Szilárd Andersen fiktív mesevilágának interpretációjaként is olvasható.

Az Andersen-meséből tudatosan átvett poétikai és motivikus jegyek mellett jól látható Borbély Szilárd operalibrettójában a saját világlátás, a saját költői hang, különösen a betétdalokban. Írásművészetére jellemző, hogy szívesen nyúlt különböző szöveggyománnyokhoz vagy épp kortárs szövegekhez, és azokat invenciózus eljárásokkal elevenítette meg. Úgy gondolom, a fentiek meggyőzően bizonyítják, hogy ezekkel az eljárásokkal az általam bemutatott szövegek esetében is élt és alátámasztják hipotézisemet: Borbély Szilárd műve szerves része a Borbély-életműnek éppúgy, mint a kortárs magyar drámairodalomnak.

#### Bibliográfia

- BILLINGTON, Michael. „Did Hans Christian Andersen keep a woman in cage? A Very Very Very Dark Matter review”. *The Guardian* 2018.10.25, hozzáférés: 2024.11.11., <https://www.theguardian.com/stage/2018/oct/25/a-very-very-very-dark-matter-review-martin-mcdonagh-wildly-inventive-jim-broadbent>.
- BOLDIZSÁR Ildikó. *Varázslás és fogyókúra: Mesék, mesemondók, motívumok*. Debrecen: Didakt, 2003.
- BORBÉLY Szilárd. „[Ólomka és Papírlány]: Pápiropera-Librettó, I. rész”. *Új Forrás* 36, 4. sz. (2004): 83–96.

- BORBÉLY Szilárd. „[Ólomka és Papírlány]: Pápiropera-Librettó, II. rész”. *Új Forrás* 36, 5. sz. (2004): 83–96.
- BANYÓ Péter és CSÁNYI Dóra, szerk. *Friss tinta!: Mai gyerekversek*. Budapest: Csimota Könyvkiadó–Pozsonyi Pagony, 2005.
- GIMESI Dóra. *Háromdimenziós hősök: A kortárs bábszínházi adaptáció néhány dramaturgiai kérdése*. Doktori értekezés. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2016.
- GULYÁS Judit. „Andersen meséinek korai magyar recepciója (1840–1858)”. In *Nők, időszaki kiadványok és nyomtatott nyilvánosság, 1820–1920*, szerkesztette TÖRÖK Zsuzsa, 91–131. Budapest: reciti, 2020.
- GYÁRFÁS Orsolya. „Udvari ékkő: az opera seria története és jellemzői”, hozzáférés: 2024.07.08, [https://www.parlando.hu/2023/2023-3/Gyarfas\\_Orsolya.pdf](https://www.parlando.hu/2023/2023-3/Gyarfas_Orsolya.pdf).
- HOLLÓSI Zsolt. „Andersen, a rasszista plagizátor”. *Tiszatáj online*, 2021.10.18, <https://tiszatajonline.hu/szinhaz/andersen-a-rasszista-plagizator/>.
- MARKÓ Róbert és PAPP Tímea, szerk. *Drámai mesék: Kortárs magyar gyerekdarabok 5.: Andersenek újratöltve*. Győr: Vaskakas Bábszínház, 2019.
- MÁRTONFFY András. „Mesékbe menekülve – Hans Christian Andersen tragikus élettörténete”. *Képmás*, 2022.06.10, <https://kepmas.hu/hu/mesekbe-menekulve-hans-christian-andersen-tragikus-elettorteneteho>.
- VALASTYÁN Tamás. „A lélek kozmosza”. *Új Forrás*, 4. sz. (2004): 97–103.

## „Azok vagyunk, amit elvesztettünk. Egy kiskacsa emlékiratai”. A Szentkirályi Színházi Műhely

SZÉKELY ROZÁLIA

*A Szentkirályi Színházi Műhely:  
személyes ügy, mely a színházi rítus  
sajátos, posztdramatikus megközelítése*

A Szentkirályi Színházi Műhelyt Monori Lili és Székely B. Miklós alapították, aki jelen tanulmány szerzőjének szülei.<sup>1</sup> Székely B. így definiálta a Szentkirályi belső működési mechanizmusát:

„A mi közös munkánk egyedi vállalkozás. Valami olyasmi ez, mintha állandóan azzal küszködneek mi ketten, hogy költők vagyunk, és közösen akarunk verset írni. Reménytelen dolog, de olyan erős a kapcsolódás köztünk, hogy nem adjuk fel. Mindig megkíséreljük, hogy létrehozzuk, és természetesen mindig kiderül, hogy nem megy. De amíg ezzel küszködünk, addig születik valami, amit bemutatathatunk.”<sup>2</sup>

A színház elemzői, kritikusai gyakran használtak írásaikban olyan kifejezéseket, amelyekről könnyű a színházi rítus gondolatára asszociálni. Egy 1999-es írásban például ezt olvassuk: „Ez nem úgy színház, hogy színház. Valami atavisztikusabb, zsigeribb, ijesztőbb. (...) Ők a létükkel a színházat, mint szolgáltatást tagadják, és mint kultikus létformát élesztik újjá.”<sup>3</sup> Bár a Szentkirályi előadás-szerkesztési módjában posztdramatikusnak

mondható, például, mert nem lineáris dramaturgiát követ, és adott esetben szöveget sem használ, személyessége miatt mégis elsősorban a Grotowski által megfogalmazott rituális színház eszméje felől közelíteném meg. Monori Lili olvasott is Grotowski-írásokat abban az időszakban, amikor a fordító, Pályi András az élettársa volt. 1974–1975 környékén, amikor Székely B. még a Stúdió K. tagja volt, Fodor Tamás hozzájutott egy hangkazettához, amelyen Grotowski *Apocalypsis cum Figuris* című előadásának egy részlete volt hallható. Székely B. ezt meghallgatta, és elmondása szerint nagy hatással volt rá.<sup>4</sup> Grotowski írja, hogy miután a Laboratórium Színház színészeivel rájöttek, hogy el kell vetniük a rituális színház eszméjét, emberi rituáléként rekonstruálták azt, ami „nem a hit, hanem az aktus által születik meg”. Ugyanitt idézi Brechtet, aki szerint „bár igaz, hogy a színház a rítusból ered, de épp azáltal lett színház, hogy megszűnt rítus lenni”.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> SZÉKELY B. szóbeli közlése.

<sup>5</sup> „Lehet, hogy létre kellett volna hoznunk egy másfajta terminológiát, mert amikor a »rituális színház« használatban lévő terminusait, fogalmait használjuk, akkor meghatározott sztereotípiákat engedünk útjukra: a szó szerinti részvétel sztereotípiáját, a féktelenség és a csoportos vonaglás sztereotípiáját, a kaotikus spontaneitás sztereotípiáját, a feltámasztott, s nem az újra testet öltött mítosz sztereotípiáját (hisz ez két külön dolog, az előbbi sajátos stilizáláshoz vezet), továbbá a különböző vallások és különböző kultúrák motívumait összeragasztó ökumenizmus sztereotípiáját; lehet tehát, hogy szakítani kellene ezzel a terminológiával.”

<sup>1</sup> A tanulmány címe idézet Monori Lilitől, a *Rókatánc* című előadásból.

<sup>2</sup> HEGEDŰS Bálint, „Annyi a jelenem, amennyi a múltam”, *Ellenfény* 3, 1. sz. (1998): 26–29, 28.

<sup>3</sup> KOLTAI Tamás, „M mint Macbeth”, *Élet és Irodalom* 43, 27. sz. (1999): 17.

Grotowski a rituális színházat mint terminust félrevezetőnek tartja, mert sztereotípiák övezik. A világi rítusról szőtt elképzelése azonban erősen kapcsolódik a Szentkirályihoz, hiszen Grotowski úgy fogalmaz: „Mi a lényeg? Mi a leglényegesebb? Lehet, hogy nem én, lehet, hogy a színész, de nem a színész, mint színész, hanem a színész, mint emberi lény.” A Szentkirályi legfontosabb szervezője is maga az ember, aki amúgy színész. Az ebből következő személyesség örök motorja és alapanyaga volt a munkának, de sok kétséget is felvetett, amely részben egyéni szorongásból, részben a pályatársak visszajelzéséből fakadt, miszerint ez az út túl „intim”.<sup>6</sup> Fontos megerősítést jelentett számukra, amikor Tadeusz Kantor könyvében olvasták, hogy a lengyel képzőművész-rendező hozzájuk hasonlóan gondolkozott erről a kérdésről: „Elég valami végtelenül kicsi egyéni, védtelen emberit fölmutatni az eltömegesítés ellen. A tömeg és közösségi élet / világa / megtorpan ezen a [színpad és nézőtér közötti] Maginot vonalon.”<sup>7</sup> Monori és Székely B. társkapcsolata kezdettől fogva az előadások forrása volt. A magánélet és a színházcsinálás egygyé olvadása a korszellem része volt, ez jellemző mind az Orfeo Stúdióra / Stúdió K-ra, Bódy Gáborra, a Kassák Ház Stú-

---

Jerzy GROTOWSKI, *Színház és rituálé*, ford. PALLYI András (Budapest–Pozsony: Kalligram Kiadó, 1999), 76–77.

<sup>6</sup> „Kivártam, és azt gondolom, túljutottam egy perióduson. Már tudom, elég nekem a saját életemből merítkeznem. Sokan ezt meglehetősen intimnek gondolják, azt mondják, a személyes vallomásaimmal kiadom magam.” ZENTAI Mari, „Mamutok pedig vannak”, *Kurir* 8, 39. sz. (1997): 11.

<sup>7</sup> Tadeusz KANTOR, „Az én szobám”, in *Halálszínház: Írások a művészetről és a színházról*, ford. KIRÁLY Nina, szerk. BEKE László és KIRÁLY Nina, 235–236 (Budapest–Szeged: Prospero Könyvek, 1994), 236.

dióra.<sup>8</sup> Ezt az összefonódást a Szentkirályi mindvégig megtartotta, lévén családi színház.

Először 1988–1989-ben, a *Műtét* forgatókönyvből kiindulva kezdtek próbálni. Az első bemutatójukat véletlenül vagy sem, de az első szabad választások napján, 1990. április 8-án tartották: így az egyetlen nézőjük Molnár Gál Péter volt. Székely B. egy interjújában említi, hogy ötven levelezőlapot küldtek ki, de senki nem ment el az előadásra.<sup>9</sup> Ugyanitt van egy érdekes meglátása a pincéről: „Próbahelyiség és színház az előadásainkhoz. És börtön. Miért egy börtönben csináltunk előadásokat? Mert abban éltünk. Diktatúrában. Így a pince adekvát, eleve személyes helyszín.”<sup>10</sup> Ez a hozzáállás több későbbi interjújában is visszaköszön: hiába volt rendszerváltás, őket ez nem érintette, a pince konzerválta számukra a szovjet korszakot, amely így visszatérő témájukká vált.<sup>11</sup> Az évekig tartó első próbafolyamat időszakában, a nyolcvanas években menedékké, majd a kilencvenes évek második felétől, amikor már rendszeresebben tartottak bemutatókat, a személyes emlékezés templomává vált ez a helyszín.

A második bemutatóban már én is szerepeltem 1992-ben: ez a *Műtét/Analízis/Orlando* címet viselte, és a *Műtét* kiegészített verziója volt. Két év telt el tehát az első bemutató óta, és a Szentkirályira végig jellemző

---

<sup>8</sup> „Része mindannak, amit látnia kell a nyilvánosságnak, hiszen az életünkkel csináljuk a művészetet. És a művészet az életünk.” FODOR Tamás, „Társulati létezés”, in *Szabadságszigetek*, szerk. SÁNDOR L. István és KISS Mónika, 435–440 (Budapest: Selinunte Kiadó, 2020), 437.

<sup>9</sup> KÖVÁRI Orsolya, „Nem színházhoz, emberekhez kötődtem: Beszélgetés Székely B. Miklóssal”, *Kritika* 38, 11. sz. (2009): 17–21, 20.

<sup>10</sup> Uo., 19.

<sup>11</sup> Az első három előadásra (*Műtét*, *Orlando*, *Matiné*) ez mindenképpen igaz. Később azért csökkent ez a tendencia.



hosszú próbaidőszakoktól eltérően az *Orlando*-részt Monori néhány hét alatt megírta és ugyanilyen gyorsan be is próbáltuk. Rajtam kívül Horváth Sándor Farkas, a bátyám, Tihanyi Ernő, egy amatőr szereplő és az állataink, tyúkok, kutyák, macskák szerepeltek benne. Az amatőr szereplők, akikkel az évek során dolgoztunk, alkati sajátosságuknál fogva és személyiségként, magánemberi minőségükben is fontosak voltak: Tihanyi Ernő, Greff Lajos és Újlaki Béla. Ők hárman elütnek attól az általános esztétikától, amely a gyakorló színészeket jellemzi. Azt az esztétikát képviselik, amelyre Lehmann *deviáns testként* utal.<sup>12</sup> Fizikumon is kiütőző betegség, púposság, dadogás és egyéb beszédnehézség jellemezte őket. Jelenlétük nagyban hozzájárult az előadások egyéni atmoszférájához, a dramaturgia hatásmechanizmusához. Profi, színpadi gyakorlattal rendelkező munkatársaink ketten voltak: Francia Gyula, aki az első években, még a pince időszakában a nézők érkezése körül és az előadások alatt ügyelt a bejárat vasajtójánál állva, később többek között a *Karamazov nővérek* című előadásunk szereplője lett; és Stork Natasa, aki a *Rókatánc* című előadásunkban szerepelt. Mindketten a személyes kötődés miatt kerültek bele az előadásokba, s jelenlétük különleges helyzetet eredményezett, hiszen a *Karamazov nővérek* előtti nagyjából tizenöt év alatt csak a családtagok, amatőr

<sup>12</sup> „A posztdramatikus színház az önmagának elégséges testiség színházaként jelenik meg, és ezt a testiséget a maga intenzitásával, gesztuspotenciáljával, auratikus »jelenlétével« és belső, valamint kifelé mutató feszültségeivel együtt jeleníti meg. Ehhez járul a *deviáns test* megjelenése, mely betegsége, korlátozottsága, deformációi révén eltér a normától, és »amorálisan« vonz, irritál vagy éppen félelmet vált ki.” Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. BERECS ZSUZSA, KRICSFALUSI BEATRIX és SCHEIN GÁBOR (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 111.

szereplők és a házi-, háztáji állataink szerepeltek. Stork Natasát a *Frankenstein-terv* című előadásban ismerte meg az édesanyám, tehát ő Monori azóta is tartó, új színházi korszakához tartozott már, és az első közös munkájuk óta baráti kapcsolatot ápolnak. Az amatőrök, a profi színészek, a gyerekszereplők és az állatok organikusan működtek együtt. A Szentkirályira jellemző színészi létezés mód évekig tartó, csöndes figyelemből született. Lényegévé maga az ember vált, nem a színész.

Mitől válik a színház közüggé? A problémák egyeznek akkor is, ha húsz fős csoport fogalmazza meg a kánonból vett alapanyagon keresztül, és akkor is, ha egy ember, a saját személyes történetén keresztül. Monori és Székely B. sajátos filozófiai szempontból közelítették meg a színházat. „Színészet mint önálló formanyelvű művészet” volt a kérvény címe, amellyel Monori kibérelte a pincét. Bár sok szuverén művész hatott rájuk közvetlenül vagy olvasmányaik alapján, az az út, amelyet bejártak, egyéni. A saját színészi sajátosságaiukon keresztül fogalmazták meg színházukat, nem kívülről meghatározott esztétikai fogalmak és az előadóművészeti hierarchia megszokott struktúrája segítségével. Azaz nem rendezői vízió, illetve szervezőerő nyomása alatt dolgoztak. Monori mindig azt mondta, hogy semmit sem „talált ki”, minden ösztönből jött. Azok az állomások, eredmények, amelyeket a nézők az előadásokban megtapasztalhattak, bár nehezen megközelíthetőek, általános érvényűek. Regős János meglátása szerint „bármennyire is a magatok személyes életében fogan minden esemény, bármennyire is egy zárt, beszűkült világ vesz körül, mégis tágas kilátás nyílik innen eddig ismeretlen emberi tájakra.”<sup>13</sup> Az alkotók tehát teljes személyiségük-

<sup>13</sup> REGÖS JÁNOS, „Én nem a színházzal akarok foglalkozni”, *Szcenárium* 5, 3–4. sz. (2017): 117–128, 126, hozzáférés: 2024.04.30,

kel vesznek részt az előadásban, nem szerepalakítást látunk.<sup>14</sup> Bódy Gábor kifejezésével élve – amelyet a Kassák Ház Stúdió színezeire használt – „autodokumentáció” történik.<sup>15</sup> A Szentkirályi kulcsa létrehozóinak emberi minőségében rejtőzik. Igaz ez Monori Lilire, Székely B. Miklósról, de ugyanannyira Tihanyi Ernő filmgyári statisztára, aki a kezdeti időszakban, az első bemutatót megelőző, majd nyolc évig tartó „próbaanyagban” szó nélküli támasza volt a munkának. Ugyanehhez a kérdéshez kapcsolódik az a tény, hogy a Szentkirályi elsősorban személyes élményekből táplálkozik, másodszorban társadalmi, politikai, művészeti eseményekből. Ez a réteg legtöbbször rejtve marad a dramaturgiában, az előadók személye hordozza azt. Lefülni nehéz – ha egyáltalán lehetséges –, mindenesetre az előadásokban egyértelműen érezhető, a legfontosabb hatáselem és szervezőelv. Nyilvánvaló például a *Matiné* előadásban, ahol *Anyuka*, a nagymamám végzetes balesetét és temetését játszottuk el szimbolikusan, játékvonat által elütött fénykép-alakkal, virágföld-sírhalom-

[https://nemzetiszinhaz.hu/uploads/files/folyoirat/szcenarium\\_V\\_3.pdf](https://nemzetiszinhaz.hu/uploads/files/folyoirat/szcenarium_V_3.pdf).

<sup>14</sup> „[A] szerep tétje nemcsak a színészi alakítás sikere, hanem a művész egész személyisége, vagy legalábbis személyiségének az előadásban való közvetlen megvalósulása.” TORDAI Zádor, „Székely B. Miklós”, in *Székely B. Miklós – Színész*, szerk. BARI Károly és PÁLFFY Ildikó (Budapest: Íves Könyvek 16, 1996), 25.

<sup>15</sup> „Ez a színi jelenlét nem az utánzáson és »alakításon« nyugszik, hanem inkább a megidézésen, amely egyúttal egyfajta autodokumentáció, épp ezért roppant leleplező, hiszen az előadások hitele így a benne résztvevő emberek hitelén áll.” BÓDY Gábor, „[»Holt színház« – kulturális vákuum]”, in BÓDY Gábor, *Egybegyűjtött filmművészeti írások 1*, szerk. ZALÁN Vince, 83–92 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2006), 86.

mal és gyufaszálkeresztel. Ebben a gyászjelenetben a személyes történet verbalizálódik és a fikciós sík középpontjába kerül. Ugyanennek az előadásnak egy későbbi szakaszában, ahol Beckett *A játszma vége* című darabjából játszottunk részleteket, a személyesség rejtve marad, az eljátszott szerepek hatalmi dinamikáján üt át a párkapcsolati önéletírás. Ez utóbbihoz hasonló példa a *Műtét*, ahol a teljes előadást átszőtték a szimbolikusan megjelenített párkapcsolati állomások, mégpedig folyamatos transzformációs fázisként: ismerkedés–nászjelenet–házasság jelenetekben. Ha egy ívként nézem a Szentkirályi évtizedes történetét, akkor a formanyelv alakulásán túl (a rituális színházat karcoló stílusselektől a posztdramatikus szerkesztési elvet mozgó autofikcióig) megjelenik a család lenyomata is, és ez az egyik támasza a színészi minőségnek. Lehmann a *jelenlét*en keresztül fogalmazza meg a posztdramatikus színház színészetét, nem színészként, hanem *performerként* hivatkozva az előadókra.<sup>16</sup> Viszont ez a megközelítés véleményem szerint csak külsőségeiben vonatkoztatható erre a Műhelyre, hiszen attól még, hogy a performer „nem szerepet formál”, nem jelenti azt, hogy jelenléte személyessé válik. Molnár Gál Péter szerint a Szentkirályi állandó jellemzője „az emberi viselkedés, viszonyrendszer” tematizálása, amellyel ez a műhely „jutott legmélyebbre a színjátszás új lehetőségeinek megvalósításában”.<sup>17</sup> A *jelenlét* kérdését illetően Grotowski megközelítését is fontos idevenni: a színész ne a

<sup>16</sup> „A posztdramatikus színház színésze gyakran már nem »szereplő« (actor), hanem performer, aki a színpadon saját jelenlétét kínálja fel a szemlélet tárgyául.” LEHMANN, *Posztdramatikus...*, 158.

<sup>17</sup> MOLNÁR GÁL Péter, „Monori figyel – Poyntz Hall”, *Critikai Lapok* 17, 12. sz. (2008): 1–2, 2., hozzáférés: 2024.04.30,

[https://criticailapok.hu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=36970](https://criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=36970).

nézőnek, hanem a néző jelenlétében játszszone.<sup>18</sup> Székely B. egy interjúbán úgy beszél erről a kérdésről, hogy kerülük a hatásvadászatot és az a színészetet, amelyet kutatnak, és számukra egy ismeretlen terület. Olyan határterület, ahol a létrejövő érzelmek, gondolatok sokszor valódiak, és a megrendezett színészi állapottal egylényegűvé válnak. Másrészt formai szempontból közelíti meg a kérdést: „Nálunk aprólékosan kimunkált, pontos hangok vannak és lényeges a tiszta leütés.”<sup>19</sup> Tordai Zádor Gaál Erzsí emlékére írt szövegében párhuzamot von a *Woyzeck* főszerepeit alakító Székely B. és Gaál Erzsí párosa és a Monori–Székely B. páros között, mondván, utóbbi továbbviszi azt a színészi alkotói minőséget, amely a *Woyzeck*ben létrejött.<sup>20</sup> A Szentkirályiban szinte dokumentumfilmszerű a színészi jelenlét, a történekek pedig részben a családon belüli kapcsolatok dokumentumai, vendégszövegekkel és szűrreális képekkel bemutatva.

Monori kezdetben forgatási helyszínt keresett a *Műtét* anyagához. Az Ingatlankezelő Vállalat adott neki egy listát pincehelyiségekről, és nagyon sokat megnézett, mire rátaált az igazira. Elsőre nem bérelte ki, csak miután találkozott Székely B.-vel. Egy interjúbán azt mondta, hogy azért választotta ezt

<sup>18</sup> „Grotowski: Ha a színésznek a néző lesz a viszonyítási pontja, mindig bizonyos fokig rosszabb lesz nála. Másképp szólva, el akarja magát adni. **Lettres:** *Ez lenne az exhibicionizmus...* **Grotowski:** A prostitúció, a rossz ízlés stb. egy formája. [...] Mint tudja, előadásainkban más-más módon határozzuk meg a színész-néző viszonyt: a *Faustus*ban a nézők vendégek voltak, az *Állhatatos herceg*ben megfigyelők; de a legfontosabb, azt hiszem, hogy a színész ne a közönségnek játsszon, hanem – tudatosan – a nézők előtt, a nézők jelenlétében.” GROTOWSKI, *Színház...*, 54.

<sup>19</sup> ZENTAI, „Mamutok...”, 11.

<sup>20</sup> TORDAI Zádor, „Két szék közt a padlón”, *Színház* 36, 11. sz. (1998): 28–29.

a pincét, mert részben arra emlékeztette, ahova 1956-ban bújtak el a Bérkocsis utcában.<sup>21</sup> Továbbá egyik kedvenc rendezőjének, Andrej Tarkovszkij filmjeinek hangulatát is felidézte benne a vizes, lomokkal és pallókkal borított helyszín, amelyet csak az utcáról, a pinceablakokon át éppenhogy beszűrődő fény világított meg. Először tehát nem színház, hanem egy film létrehozása céljából vették bérbe a tanácstól a pincerendszert. 1984. január 15-től lett hivatalosan az övék, de a szerződés szerint csak próbálni lehetett ott, nyilvános előadásokat tartani nem, mert nem volt szabályosan kialakított fogadótér és mosdó a nézők számára. Később, amikor már előadások voltak, „nyilvános próbának”, „nyílt napnak” nevezték időnként az eseményeket, főleg az interjúkban. Újsághirdetések viszont mindig megjelentek az aktuális előadásokról, a *Magyar Narancs*ban vagy az *ÉS*-ben. 1984 nyarán költöztek Kisorosziba, onnantól hétvégenként tudtak dolgozni a Szentkirályiban. Az első években ez abból állt, hogy rendbe hozták a termeket annyira, hogy lehessen bennük próbálni, legyen fűtés, világítás, működjön a WC, és legyen folyóvíz. Amikor az önkormányzattól megkapták a használati engedélyt, mind a négy teremben állt a víz, csak pallókon lehetett közlekedni. A pincerendszert Székely B. tette használhatóvá, kilapátolta a sítet és kiépítette a fűtésrendszert. Majd a kilencvenes évek második felére a kisoroszi telken sikerült felújítaniuk egy romos épületet, és próbatermet kialakítani benne. Onnantól a próbák ott zajlottak, néhány lépésre a családi háztól.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> SZENTGYÖRGYI Rita, „Jött a gyomorgörcs”, *Magyar Narancs*, 2012. okt. 29., hozzáférés: 2024.04.30., <https://magyarnarancs.hu/szinhaz2/jott-a-gyomorgorcs-monori-lili-82107>.

<sup>22</sup> Ez a szituáció is ismerős lehetett Székely B.-nek. Az Orfeósok, későbbi Stúdió K-sok folyamatosan fizikai munkásként is dolgoz-

A Szentkirályi utca 4. szám alatt levő pincébe egy rozsdás vasajtón keresztül lehetett bejutni, és kopott falépcső vezetett le a sötétbe. Jobbra és balra két-két, nagyjából száz négyzetméteres terem. Az egyikben leválasztottak egy részt faltól falig, plafontól földig érő nejlonnal, amelyen hasíték jelentette az ajtót. E mögött alakították ki az „öltözőt”. A Szentkirályi pince léte és tapasztalata a színház és valóság kapcsolatának izgalmas dimenzióját nyitotta meg.<sup>23</sup> Ez később, a pince utáni korszakban is megjelent, például az *Egy szívvel két hazában* előadásunkban.<sup>24</sup> Ezen perspektíva kialakulásához nagyban hozzásegített az akusztika. Erika Fischer-Lichte írja, hogy „a környező tér a hangok és a zajok révén behatol a performatív térbe, és nem sejtett mértékben növeli meg méreteit: valamennyi véletlenül hallható jelenség az előadás elemévé válik és képes lesz a perfor-

tak a színházcsinálás mellett, sőt maguk építették a kommunának és próbahelyiségnek szolgáló épületeket Pilisborosjenőn.

<sup>23</sup> „Van egy tér, emberek, állatok, fény, por. És van egy ajánlat: a Macbeth. Mindkettő valóságos, ez Monoriék nagy tudása. Valóságos a tér, valóságos a fikció, vagyis valóságos a színház.” ESTERHÁZY Péter, „Megint: Monori, Székely B.”, *Élet és Irodalom* 43, 25. sz. (1999): 3.

<sup>24</sup> „A Király utca 9.-ben, egy barátom lakásán csináltuk Babel Árulását, utána Rozi lányom lakásán a Maros utcában a Don Quijotét. Akkor én már nem tudtam jelen lenni, mert infarktuszom volt, Skype-on kapcsoltak Kisorosziba, Rozinál Zsótér, MGP, pár ember és Rozi cicája ült. MGP megírta, hogy vetítenek ugyan a színházakban, de itt minden valódi: egy valóban beteg ember Kisorosziban, a másik Budán, mégis van közöttük kapcsolat. Tehát a kapcsolat a lényeg.” SZENTGYÖRGYI, „Jött a gyomorgörcs”.

matív tér megváltoztatására”.<sup>25</sup> A Szentkirályiban a pinceablakokon és a vasajtón keresztül mindig beszűrődött az utcazaj, és a fölötte levő ház belső udvarának atmoszférája. Ez egészen különleges hangulatot teremtett. Például, emlékeim szerint a *Matiné* előadásban az utcán elhaladó cipőkopogás zaja és Beckett darabjának, *A játszma vége* mondatainak találkozása kitágította a játék terét, időn túli atmoszférát eredményezett, ahol a teremtett világ, a művészet és a valóság hétköznapisága egybeolvadt. Így a tér hatása is sokat formált a Szentkirályiban kialakuló esztétikán és dramaturgián.

A színház, az előadások személyességéhez az állatok is hozzátartoztak, nem csak abban az értelemben, hogy a magánéletünkben is birtokoljuk őket. Például az *Orlandó* szerves részévé váltak azok a rituálék, ahogyan én játszottam a kutyáinkkal, macskáinkkal. A harmadik előadásban, az 1996-os *Matiné*-ben szerepelt először Totyi, a lábatlan kacska; kiskorában lefagytak a lábai, így került hozzánk. A *Matiné* első része Monori édesanyjának állított emléket, aki vonatbaleset áldozata lett 1975-ben, miközben kacsákat terelgetett. Totyi ezek után még körülbelül tizenöt évig szerepelt a Szentkirályiban, szimbolikus kapcsolatot teremtve a veszteséggel. Mivel lábak hiányában nehezen mozgott, erős jelentést hordozott az előadásainkban, amelyek mindig egyfajta bezártságot, kilátástalanságot, börtön-lételem tematizáltak: az emberi szabadság hiányát, vagyis inkább lehetetlenségét. De az állatok szerepeltetése egyébként is jellemző volt a korszakra. Ahogy Fischer-Lichte írja: „az alkotók nyilatkozataiból inkább arra lehet következtetni, hogy az ember és az állat közötti kommunikáció új formájáról van szó”.<sup>26</sup> A nézőt izgalommal tölti el az állat jelenléte,

<sup>25</sup> Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella (Budapest: Bállassi Kiadó, 2009), 173.

<sup>26</sup> Uo., 143.

mert kiszámíthatatlanságot hoz be, amely érdekesebbé válik, mint a rendezői koncepció. Az állat színpadi jelenlétét úgy érzékeljük, mint a valós betörését a fikcióba, a véletlenét a rendbe, a természetét a kultúrába.<sup>27</sup> Monori az állatok jelenlétét az előadás olyan síkjának tekinti, amely kiegészíti az emberi perspektívát.<sup>28</sup> Lehman az „eldönthetetlenség esztétikájaként” írja le azt a hatásmechanizmust, amely a valóság és a művészet keveredéseként jön létre.<sup>29</sup> A Szentkirályiban ilyen volt például Totyi kacsá kopogása a *Karamazov nővérekben*, amely számunkra is meglepetés volt, és egy szakaszon uralta az előadást, vagy amikor a kutyáink váratlanul beleugrottak a nézők ölébe. Ezek nem előre kitervelt, atmoszférateremtő elemek. A *Levél* egyik előadásának végén – ezt a szüleim mesélték –, amikor Székely B.-nek a rendezés értelmében sírnia kellett, Gina kutya leült elé, szemben a nézőkkel, egyértelműen védelmező szándékkal.

Lehmann a posztdramatikus színház fogalmát nem csak bizonyos előadások stílusára, eljárásaira alkalmazza, hanem „színház-esztétikai problémafelvetést” is jelöl vele, miáltal még inkább összekapcsolható a Szentkirályival.<sup>30</sup> A Szentkirályi mint színházi

<sup>27</sup> „Tehát az állatokkal is dolgozó előadások különösen alkalmasak arra, hogy az érintett nézők számára azon természetes rendszerek egyikeként mutatkozzanak meg, amelyekről semmiképpen sem feltételezhető, hogy egy jól átgondolt terv szerint működnek, és amelyek esetében (az immunrendszerhez hasonlóan) állandóan számolni kell az emergenciával, és reagálni is kell rá.” Uo., 149–150.

<sup>28</sup> „Az állatokról azt mondtam a Lacának: ő az Idegen. Egy másik nézőpont, mint a miénk, és ezért kellene.” MONORI Lili, magánlevelezés, 2023.06.02.

<sup>29</sup> LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, 117.

<sup>30</sup> „Ha nem akarjuk a művészetéről folytatott gondolkodást egyformán értelmetlen archiválássá és kategorizálássá változtatni, két út

műhely a két ember sorszerű találkozásával részben egyéni, magánjellegű út, de ezzel együtt fontos művészetfilozófiai problémára adott reakció: mi a színház? Erre a kérdésre számtalan válasszal rendelkezünk, az „üres tértől” a „kegyetlen színházig”. A Szentkirályi esetében a költészet olyan színpadi megvalósulásáról van szó, amely nem a külön-külön művészileg kidolgozott szövegben, mozgásban, látványvilágban vagy akusztikában megjelenő poézisben, illetve annak illusztrációjában, hanem atmoszférateremtő erejében nyilvánul meg. Ha Ascher Tamás azon megfogalmazásán keresztül vizsgálom a Szentkirályit, hogy a színház a „nyilvánosság művészete”, akkor itt a nyilvánosság azt jelentette, hogy a személyes tér művészi megfogalmazását tettük nyilvánossá, színház-költészeti vallomásként.<sup>31</sup> Székely B. úgy fogalmaz egy interjúban, hogy Monori azért távolodott el a hivatalos színháztól, hogy újra felfedezze maga számára ezt a műfajt, oly módon, amiben hinni tud.<sup>32</sup> Ez

marad. A megvalósult művészi alakítások és praxisformák egyfelől – Peter Szondit követve – olvashatók művészeti kérdésekre adott válaszokként, a színház számára felvetődő ábrázolási problémákra születő nyilvánvaló reakciókként. A »posztdramatikus« fogalma ebben az értelemben – szemben a »posztmodernnel«, mint korszakfogalommal – konkrét színház-esztétikai problémafelvetést jelöl.” Uo., 15.

<sup>31</sup> „A színház a nyilvánosság művészete, fontos számára a botrány, az izgalom, amit a nyilvánosság előtt és benne kelt.” TÖRÖK András, „Vadászni kevés, találni kell – Színházi értékről, felületességről Ascher Tamás rendezővel”, *Zalai Hírlap* 55, 182. sz. (1999): 7.

<sup>32</sup> „Mert Lilinek sem volt könnyű. El kellett jutnia újra a színházhoz, az irodalmon át, a maga történeteinek át. El kellett mennie messzire, hogy visszataláljon a színház tágabb értelmezéséhez, ami szerintem nem más,

pedig a bizonytalanság, a keresés, a sebezhetőség színháza. A próba színháza. Nem produkciós, hanem valódi műhely. Monori a mai napig gyakran hozza szóba, hogy az az út volt az igazi, amikor még nem pályáztak: „Nagyon sajnálom, hogy nem tudtunk úgy maradni, hogy semmit ne akarjunk, hanem majd a dolog megmutatja magát. Különben az ember elvesz abban, amit akar.”<sup>33</sup> Az első három előadás, az 1990-es *Műtét*, az 1992-es *Orlandó* és az 1996-os *Matiné* még pályázati rendszeren kívül jöttek létre. Bemutatókényszer nélkül tudtak dolgozni, el lehetett vetni a darabot a folyamat közben, és előről lehetett kezdeni mással, ami a *Matiné* több éves próbafolyamatában meg is történt. Beckett *Minden elesendő*k című darabját próbálták sokáig, majd elvetették, és áttértek *A játszma végére*. Ennek a szabadságnak viszont ezután vége szakadt, a Szentkirályi művészetfilozófiája pedig présbe került. Az alkotóknak az az érzete alakult ki, hogy innentől bizonyos értelemben mellékvágányra került ez a színház, elveszítettek egy fontos dimenziót, amelyet Székely B. így fogalmaz meg: „a leglényegesebb az, hogy amikor »válságba« jut a munkánk, félretehetjük. Ha nekünk nem megy, akkor dolgozzon az idő.”<sup>34</sup>

Sosem akarták definiálni magukat egy névvel, s Bihari László 1997-ben le is írta, hogy „a Szentkirályi utcában 15 éve működik egy színház, melynek nincs neve”.<sup>35</sup> Még 2011-ben is Szentkirályi utca 4.-ként jelölte Kővári Orsolya a *Kafka bogara* című portréban. A pince korszakában a plakátokon is a Szentkirályi utca 4. szerepelt, csak nagy betűkkel írva. A helyszín volt maga a színház, hiszen a tér egynemű volt az előadások minden elemével, a játszók és a falak egy test,

mint a megismerő tevékenység.” ZENTAI, „Mamutok...”, 11.

<sup>33</sup> SZENTGYÖRGYI, „Jött a gyomorgörcs”.

<sup>34</sup> HEGEDŰS, „Annyi...”, 29.

<sup>35</sup> BIHARI László, „Életjel egy pincéből”, *Magyar Hírlap* 30, 33. sz. (1997): 30.

egy lélek. A Szentkirályi Színházi Műhely mint név lassan ivódott be a köztudatba, mi magunk is csak az utóbbi években hivatkozunk így rá konzekvensen. A *Karamazov nővérek* bemutatója a KultiPLEXben volt, a Kinyzi utcában. Mivel azt a helyet is lebontották, a MU Színház következett. Ott néhány évig zavartalanul tudtunk előadásokat tartani, egészen a Szputnyik érkezéséig, amely átalakította a teret, falakat bontott ki, vakító fehérre festett mindent. Ezután a Király utca 9. alatt található Dover Nyelvi Centrum egy földszinti garzonjában volt *Az árulás* című bemutatónk, amelyben csak én és Monori játszottunk, mivel abban az évben a szüleim elváltak. 2009-ben Monorinak infarktusa volt a *Frankenstein-terv* 100. előadása közben.<sup>36</sup> A következő bemutatót, az *Egy szívvel két hazábat* 2010-ben tartottuk, és Monori Skype-on keresztül vett részt benne, mert akkoriban erősen kerülnie kellett a stresszt a korábbi infarktus miatt. A próbákat is Skype-on tartottuk. Sajnos több előadásról nem készült felvétel (*Az árulás, Egy szívvel két hazában, A Kilimanjári hava, Argosz földje, én hazám, Shadow*), esetleg kisebb próbarészletek vannak belőlük. A műhely azután is próbálta tartani magát eredeti elképzeléseihez, hogy beleállt a pályázati rendszerbe. A kisoroszi elzártság, a pince aurájának megtapasztalása segített megőrizni valamit abból, amiért ezt elkezdték.<sup>37</sup> Az utolsó, 2014-ben bemutatott *Magyar Elektra* óta (ebben Monori, Székely B. és Újlaki Béla vettek részt) a műhely nem kezdett új próbafolyamatba. Monori folyamatos színészi munkát végez a Proton

<sup>36</sup> *Frankenstein-terv*. Rendezte: Mundruczó Kornél. Bárka Színház, 2007.

<sup>37</sup> MONORI Lili: „Rengeteg gondolat és kétség van bennem, de azt hiszem, ami ez alatt a 6–8 év alatt kialakult műfajilag, az kifejez egyfajta arculatot. [...] Végre megmozdultam, föltapostam magam az örvényből. Csak az ürességtől hal meg az ember.” ZENTAI, „Mamutok...”, 11.

Színházban, Mundruczó Kornél rendezéseiben, és filmszerepeket is vállal. Székely B. főleg filmszínészi munkáira koncentrál. Horváth Sándor Farkas a pince elvesztése után már nem dolgozott a Szentkirályiban. Székely Rozália pedig 2009-ben, a Kaposvári Egyetem színész szakának elvégzése után a Szputnyikhoz szerződött, majd 2011-től szabadúszó lett. Doktori kutatását jelen témában 2024 szeptemberében kezdi meg a Pécsi Tudományegyetemen.

A Szentkirályi szakmai elismerése a kritikák és interjúk mellett díjakban is kifejeződött. Az Országos Alternatív Színházi Szemlén 1996-ban a *Matiné* lett a legjobb előadás, az *Ernő* pedig 2000-ben Alkotói díjat kapott. Továbbá Monori több olyan elismerést vehetett át, amely az alternatív/független színházi munkásságához kapcsolható: Mediawave Párhuzamos Kultúráért díj 2003-ban, a Független Előadó-művészeti Szövetség életműdíja 2014-ben, Hevesi Sándor díj 2020-ban.

### *Próbajegyzetek*

Az előadások közben az az érzete támad a nézőnek, hogy a való élet és a színház összefolyik. Ez a jelenség a Szentkirályiban a munka minden szintjén megjelent. Monori határidőnaplókba, spirálfüzetekbe írt jegyzeteket az előadásokra való készülés ideje alatt. A jegyzetekben folyamatosan, egymással párhuzamosan fellelhetőek a kisorszi ház közműállásai, a család anyagi helyzetének újra- és újra átszámolása, Monori életeseeményeinek évekre visszamenő listázása és a készülő előadás jelenetsorrendje. A jeleneteket listaszerűen írja le, újra és újra, hónapokon keresztül, csak a sorrendjük cserélődik, illetve újakkal egészülnek ki. Van egy fő anyag, például a *Borisz Godunov* vagy *A játszma vége*. „Mellégyűjtés” kifejezéssel jelöli azokat az irodalmakat, zenéket, képeket, amelyeket az előadástervezet asszociációs mezőjében helyez el. Tartalmilag nem elemzi a jeleneteket, motívumokat, hanem rendsze-

resen, több évtizedre visszatekintő önreflexiót ír le, amelyben időrendi sorrendbe teszi, hogy mit miért csinált, és melyik, számára fontos embert mikor veszített el. Továbbá gyakran eljátszik a gondolattal, hogy 80–90 évesen is ugyanezt csinálja, ezt a színházat, Székely B.-vel együtt (a füzetekben Lacának nevezi, amely Székely B. szakmában elterjedt beceneve), és akkor már hány évtizede lesznek halottak azok, akik a legfontosabbak voltak neki: édesanyja, nagymamája és Bódy Gábor. A gyász, mint alkotói energia örökérvényű a művészetben. Lehmann írja Heiner Müllerre és Genet-re hivatkozva, illetve a színház kultikus gyökereire utalva, hogy „a színház halottakkal folytatott párbeszéd”.<sup>38</sup> Az önelemzés visszatérő eleme továbbá az a kérdéskör, hogy ha Monori mindig színésznő szeretett volna lenni, akkor miért fordult le a hivatalos pályáról, és miért született meg a Szentkirályi Színházi Műhely, továbbá, hogy miért szenvedett a főiskola óta. Illetve, a pince elvesztése utáni jegyzetek gyakori motívuma az a kérdés, hogy mit tanult a Szentkirályiból. Ezek a kérdések egy idő után már nyíltan, verbális formában is megjelentek az előadásokban, például a *Rókatánc*ban. A 2010-es évekre kialakult egy külön jellegzetesség a dramaturgiában – például szintén a *Rókatánc* előadásban vagy Monorinak azokban a színészi munkáiban, amelyeket Mundruczó Kornél rendezett –: a magánéleti történet és a szépirodalmi szöveg keverése egy monológban, amelyet Monori időnként egyértelműen a közönségnek mond, leválva a többi szereplőről. A naplókban a képzőművészet és az irodalom hatását emeli ki. Például Gedő Ilka kiállítása kapcsán jegyzi meg a képek művészileg és emberileg is inspiráló hatását: „felszabadítólag hatnak rám: embernek érzem magam újra.” A színházat viszont ebből a szempontból sötét színben

<sup>38</sup> LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, 79–80.

festi le. „A színház pedig maga a pokoli kétségbeesés tud lenni.”<sup>39</sup>

Jelen írásban két előadást elemzek, amelyek már a pince utáni korszakban születtek. A munkamódszer, a sajátos dramaturgia és színészi stílus eddigre már kikristályosodott. Mindkét előadás tematizálja a pince elvesztését és az „apát” mint karaktert, a *Karamazov nővérekben* a 2004-ben történt balesettel együtt, amikor Monori leesett a Szentkirályi falépcsőjén, és spirálisan, több helyen eltört a lába.

### *Karamazov nővérek*

Ez volt az első bemutatónk a Szentkirályi elvesztése óta.<sup>40</sup> Szereplők: Monori Lili, Székely B. Miklós, Székely Rozi, Francia Gyula, Masni kutya, Grusenyka kutya, Totyi kacsa. A bemutató előadás a KultiPLEX-ben volt 2005 tavaszán.<sup>41</sup> Ezután a Leszták Tibor vezetése alatt álló MU Színház kistermében tartottuk meg az előadásokat.

A szövegvilágot Dosztojevszkij *A Karamazov testvérek* című regényéből vett részletek, Monori saját történetének mondatai, Freud *Totem és tabujából* vett idézetek, Hajnóczy Péter *Az elkülönítő* című szociográfiai írásának egy részlete, illetve kevés, a próbák alatt improvizált átvezető szöveg teszi ki. Az előadás tere lényegében a szobalámpák halvány fényében látható kellék- és díszletelem kupacok által határolt terület, amelyet a félkörívben elrendezett, szürke nézőtéri székek és a feketére festett előadótér ablakos fala szegélyeznek. Szinte egybeolvad a nézőtér a játéktérrel, a félhomályos látványvilág csak lassan fogható fel. A szedett-vedett tárgyi világban, a jelmezekben a föld színek, a fe-

lete, a fehér és nagyon kevés kirívó szín dominálnak, például a hosszabbító narancssárgája, az IKEÁ-s lámpa kékje. A kislámpák, a belógatott villanykörte, a falnak döntött, tükörfóliával borított táblák által keltett fényárnyék játék sejtelmes, kaotikus hangulatot kelt. Az előadás atmoszféráját meghatározza az erősen anyagi, természetközeli látvány (az állatok jelenléte, a sült csirke, az érezhetően otthonról hozott tárgyak: falhoz állított, összecukott járókeret, mikrohullámú sütő, régi portréfestmény, lámpák, IKEÁ-s bárszék) és a hanghatások. Székely Rozi aprópénzt dobál egy rézlavórba, és az éles, ütemes csörrenéseket erőteljes kutyalihegés egészíti ki. Francia Gyula a díszleten kívül, a nézők között áll, kezében a vörösésbarna kiskutyával, Masnival, aki kórusban zihál Grusenykával, a nagyobb termetű, fekete kutyával. Székely B. elfekszik a tükörfóliás táblák előtti laticelen, arcát eltakarja. Monori egy járást segítő bottal magassarkú cipőket piszkálgat maga előtt. „Én ilyet már soha többet nem tudok felvenni.” A darabban elsőként elhangzó mondat azt a dramaturgiai stíluselemet vetíti előre, amely Monori több későbbi munkájában meghatározó lesz: az ő saját történeteinek szó szerinti beépítését az előadásokba.<sup>42</sup> Ennek a mondatnak a valóságtartalmát ezen a ponton csak azok ismerhetik fel, akik tudják a személyes vonatkozását. Az önéletrajziság fontos hatáseleme az előadásnak, de nem ez a személyes történet adja a gerincét. A fő irodalmi alapanyagának, *A Karamazov testvéreknek* egyik párbeszédébe váltanak: Iván (Székely B.) azzal vádolja Szmergyakovot (Monori), hogy az meg tudja játszani az epilepsziát, és direkt esett le a pincébe. Székely Rozi Monori utasítására felkapcsolja a szobafényt, a tér kivilágosodik. Monori kinyitja a létrát, beállítja középre, felmászik rá, és elmeséli, amikor 2004-ben legurult a Szentkirályi pince falép-

<sup>39</sup> Publikálatlan próbanapló.

<sup>40</sup> 2004. december 31. után nem mehettünk többet a pincébe, az önkormányzatnak sikerült eladnia az épületet.

<sup>41</sup> *Karamazov nővérek*, rendezte: Monori Lili és Székely B. Miklós, KultiPLEX, 2005.

<sup>42</sup> Mundruczó-rendezések, más Szentkirályi előadások (*Egy szívvel két hazában, Rókatánc*).



csőjén, és a bokája több helyen eltört. Így montírozza egymásra Szmergyakov és a saját balesetét. Bár a hirtelen fényváltásnak, az explicit önéletrajziségnek és a Dosztojevskij-szövegnek drámai súlya van, mégis ezek és a soron következő jelenetek mintegy nyitányként szolgálnak valami máshoz. Vontott, csendes, lassú minden, „légüres a tér”, valamire várunk, miközben az állatok által keltett hangyi atmoszférát tovább erősíti Totyi, a téglához kötött, lábatlan kacsa ritmikus kopogása, ahogy apró csonkjain szökni próbál. A hosszabb-rövidebb megszólalások, mikrojelenetek egyforma tónusúak (Monori megkérdi Francia Gyulát, kik vannak szerinte a festményen: a Karamazov testvérek, ugye? De nem: Pecsenkáké Kisorosziból. Székely Rozi szoknyás játékbabával a kezében elmesél egy megátkozás-történetet), a fontosnak tűnő epizódok céltalanná és mellékessé válnak. Az előadásnak Francia Gyula jelenete ad valódi értelmet: egy szabadkai *Antigoné* előadás történetével indít, amelyet meghívtak a Szegedi Szabad Színházak Fesztiváljára.<sup>43</sup> A férfi színészek nem jöhetnek át a határon, így a nézőket akarták buszokkal Szabadkára vinni, viszont utaslista hiányában visszafordították őket. A szervezők végül személyautókban vitték el a nézőket az előadáshoz. A történet végén Francia bonbont osztogat a többi szereplőnek, majd kirak egy nyers disznófejet a bárszékre, a következő mondatok kíséretében: „Édesanyám küldi Kanizsáról, csak meg kell főzni. Nem Nagykanizsáról. Magyarkanizsáról. Vajdaság? Szerbia? Délvidék? Újvidék?” Végül elmeséli egy rémálmát a délszláv háborúról. A jelenet aktualitását igazán az adja meg, hogy nem sokkal a sikertelen, kettős állampolgárságról szóló népszavazás után készült ez az előadás.<sup>44</sup> Székely Rozi Totyit a vízzel telt,

fehér, zománcozott lavórba teszi, és a kacsa – rövid megilletődöttség után – három és fél perces, virgonc fürdésbe kezd. Ahogy boldogan tisztálkodik, úgy lesz egyre mocskosabb a víz, és ez a vizuális és akusztikai hatáselem egyszerre felerősíti, mégis oldja a Francia Gyula mondandója által nyitott dimenziót. A szégyen, a bűntudat gondolatköreit. Az emberszereplők szótlanul, elgondolkozva nézik őt, Masni kutya Francia kezében nyüszög, Grusenyka a nézők lábai között húzza meg magát. A lelkiismereti gyötrelmek asszociatív jelentsora következik, amelyekben a halkán elmondott, egymáshoz szorosan nem kapcsolódó szövegek elemelik a jeleneteket.<sup>45</sup> Az ismét téglához kötött Totyi kacsa kitartóan próbál elszaladni, de a madzag

---

amely a határontúli magyarok kettős állampolgárságának könnyített megszerzéséről szólt. 3 millióan szavaztak, annak az egyharmada nemmel.

<sup>45</sup> Székely B. bekapcsol egy *Borisz Godunov* (?)-operarészletet, majd miután meghallgatuk, lassan felmossa a Totyi által kifröcskölt vizet. Elmondja Francia Gyulának (akit egy ponton Aljosaként nevez meg) Iván panaszos monológját arról, hogy megkörnyékezte az ördög: vallja be, az inas az ő felbujtására ölte meg az apját. A monológ vége felé beleáll a koszos vízzel teli lavórba, és az előadás végéig ott is marad, a felmosóra támaszkodva. Székely Rozi közli Székely B.-vel, hogy „nem elég megölni az apát, meg is kell enni”, majd Monorival Freud-ot is idézve arról beszélnek, az ember atavisztikus félelme, hogy kannibalizmus áldozata lesz (Freud *Totem és tabu*-jának egy részletét olvassák fel). Székely Rozi kislábasban vizet tesz fel egy rezsóra. Gyurmából babát mintáz, Fjodor Mihajlovics Karamazov feliratos papírdarabot nyomkod a hasába, majd felteszi főni. Később kiderül: nincs áram az eszközben. Majd újabb, kissé céltalan párbeszéd következik Szmergyakov és Iván között a gyilkosságról, Iván tervezett elutazásáról.

<sup>43</sup> *Antigoné*, Rendezte: Ljubiša Ristić, Szabadkai Népszínház, 1994.

<sup>44</sup> 2004. december 5-én az alacsony részvétel miatt érvénytelen lett az a népszavazás,

nem engedi. Nekifeszül, lábcsontjai hangosan, ütemesen kopognak a padlón, menekülése olyan kézzelfogható valóságot hoz be, amely jelenidejűvé teszi az előadást, és erősíti az egymáshoz áttételesen kapcsolódó, önmagukba zárt epizódok feszültségét. Az elhangzó irodalmi szövegekből Francia történetével a gyilkosságot elkövető, és a gyilkosságra felbujtó Karamazov testvérek beszélgetéseiből a vád, a lelkiismerettel való viaskodás, az önvád, az önsajnálát és a gyilkosság hidegvérű elmesélése rezonál. Az asszociatíván kapcsolódó szövegek, a cselekvések, a vizuális és hanghatások érzéki dimenziót nyitnak. Francia az 1996–1997-es *Matiné* előadás úttörőnek öltöztetett sült csirkéjéből falatozgat, Monori elmond egy részletet Hajnóczy Péter szociográfiájából, Sz. Alíz, a jogtalanul elmeszociális otthonba zárt, épelméjű nő szerepében. Székely Rozi úttörőruhába öltözik, és a szintén úttörőruhás csirkét a játéktér közepén levő kis hokedlire teszi, fejjel lefelé egy vázába állítva. A csirke körmeit sötétbordó körömlakkal festi ki, közben Szmergyakov monológját mondja, amelyben az elmeséli az általa elkövetett gyilkosságot. A jelenet bizarr esztétikája erős kölcsönhatásba lép a szöveggel, az előadás fojtott atmoszféráját mélyíti tovább. Miután végzett a festéssel, levágja a körmököt, széttépi a csirkét és a kutyáknak adja, Francia pedig megint eszik belőle. A kutyák lihegnek, Totyi kopog, majd a játszó elpakolják a kellékeket, a díszletet, halk jazz zene szól. Ez jelzi az előadás végét. Taps nincs, a Szentkirályiban sosem volt. Hangulatában ez egy szándék nélküli esemény, láthatatlan költészet, szeánsz. Mintha a szereplők otthonában lennének, ahol olykor megnyílik a föld, és felcsap az emberi természet és közösség pusztító hajlama. A színészi játék mellőz minden „eljátszottságot”, a szereplők „önmagukat adják”, Monori például a privát nevükön szólítja a többieket: Rozi, Gyula. Semmilyen érzelmet nem játszanak el, vagy van, vagy nincs. A szövegek elmondása köz-

ben a szereplők nyugodtan és kissé rosszkedvűen figyelik egymást, kapcsolat nincs közöttük, inkább önálló szigetekként léteznek. Egymás hegyén-hátán létező emberek, mély, belső feszültségekkel. Francia szelíd, emberi jelenléte, figyelme sokat hozzátesz az előadáshoz. Minden jelenetet, megmozdulást diszkrétén kíváncsi, elgondolkodó tekintettel követ. A sötét, titokzatos atmoszférájú előadásban a Karamazovok apagyilkossága kiemelt, mégis mellékes motívum. A magyarkanizsai disznófej, a szabadkai előadás története, a dél-szláv háborús álm, Francia Gyula jelenléte, Totyi fürdése és kitarató menekülése szólaltatja meg a lényegét.<sup>46</sup>

#### *Miért járják a rókatáncot?*

A Szentkirályi előadásaiban Monori és Székely B., de főleg Monori életének néhány meghatározó, traumatikus eseménye adta a

<sup>46</sup> „Így van, a Karamazovban is játszott Francia Gyula, aki vajdasági. Ő volt a harmadik testvér. Adtam neki két disznófejet azzal, hogy hozza be nekünk a következő szavakkal: »édesanyja küldi nekünk Magyarkanizsáról. Nem Nagykanizsa. És tudjuk-e hol van Vajdaság? Újvidék? És Szerbia?« Gyula itt élő vajdasági barátai többször megnézték az előadást, ennél a résznél mindig sírtak. MGP pedig azt írta, hogy a *Karamazov testvérek* ilyen aktuálisan még nem szólalt meg. Nem sokkal előtte zajlott le a népszavazás arról, kapjanak-e a külhoni magyarok magyar állampolgárságot. Undorítónak találtam a hisztérikus ellenkampányt. Megdöbbenett, hogy a magyarországi magyarok hátat fordítottak a kérdésnek. [...] Lehet játszani a kérdéssel, forgatni a szavakat, de sajnos az a lényeg, hogy Magyarország elszomorítóan távol áll attól, hogy megértse, mit érez egy Vajdaságban élő magyar.” KÖVÁRI Orsolya, „Legalább keresem, amire vágyom: Beszélgetés Monori Lilivel”, *Kritika* 42, 9–10. sz. (2013): 25–27.

háttéranyagot, és az ő társadalmi-politikai nézőpontjuk. A jelen tanulmányban elemzett két előadás ebből a szempontból különbözik egymástól. A *Karamazov nővérek* legfontosabb rétege Francia Gyula személyes történetén keresztül épül be az előadásba és teszi azt közüggé, miközben a szépirodalmi és egyéb rögtönzött szövegek asszociatív jelentésrétegei nem Monoriék saját történetét írják. A *Rókatánc* viszont ízig-vérig tartalmazza azt az esztétikát, amely a műhely legfontosabb eredménye: a ravasz dramaturgia által a személyes történet társadalmi körkép nélkül válik univerzálissá.<sup>47</sup> A pince elvesztése szó szerint, Monorinak az apjával való kapcsolata szimbolikusan, Székely B.-vel való elválásuk pedig rejtve tematizálódik benne. Ez utóbbi a próbafolyamat alatt nem volt része a munkának, hanem az előadáson született meg, tervezetlenül. Monori ott helyben improvizálta, hogy a darab részévé teszi őt, amint kamerával rögzíti az eseményt; a láthatót és láthatatlant. Szereplők: Monori Lili, Székely Rozi, Stork Natasa, Újlaki Béla, Székely B. Miklós, Miska kutya. A nézők pedig mind ismerősök. A Dover Nyelvi Centrum egyik kisebb méretű, alig húsz négyzetméteres tantermében került sor a bemutatóra. A látványvilág puritán. A tanterem fehér, szürke és faközöld színvilágának és bútorainak semlegességét az előadás tárgyi világa nem ellensúlyozza: asztalra helyezett, nyitott mogyorókrémes üveg, laptop, minihangfal, tányéron gyertya; a földön egy nagy, barna papírhenger, madzaggal összekötve. Rögtönzött díszletelem a hordozható iskolai tábla, felső sarkára ragasztva a Szentkirályi eredeti alaprajza. A laptop képernyőjén a Szentkirályi utca 4. szám alatt levő épület utcafronti oldala látszik, szemből jobbra a pinceajtóval. Verasztó Lajosnak, Monori legrégebbi barátjának, a nyelviskola egyik tulaj-

<sup>47</sup> *Rókatánc*, rendezte: Monori Lili, Szentkirályi Színházi Műhely, Dover Nyelvi Centrum, Budapest, 2011.

donosának hangját halljuk a képen kívülről: „A Szentkirályi”, ami megalapozza a közvetlen hangulatot. A két lány (Székely Rozi, Stork Natasa) felír a táblára néhány sort, feladják az aznapi leckét: „Miért járják a Rókatáncot?” és „Szentkirályi utca 4. 1984–2004”.<sup>48</sup> Bár az előbbi mondat a *Szindbád-történetek* (Krúdy Gyula) egyik részének címe, ebből a műből a címnél többet nem használtunk fel. Monori egy hosszabb, humoros, csapongó gondolatfolyamba kezd, amely röviden érinti az előadás összes témáját: a betegségét, Totyit (a Szentkirályi színész-kacsáját, aki sok előadásunkban szerepelt), a fiktív apát, akinek puhák voltak a csontjai, ezért karikára görbültek a lábai és az emlékezés nehézségét. Majd kontextusba helyezi az őt kamerázó Székely B.-t: „Ezért kértem meg a kollégámat, Székely B. Miklóst, hogy rögzítse ezt, amit én nem tudok.” A jelenlevők mind tudják, hogy a Szentkirályi Monori és Székely B. alapították, és több, mint két évtizedig együtt működtették. Utóbbi pozíciója ebben az előadásban erős jelentést hordoz, bár mivel rögtönzött, ezért kidolgozatlan, csípős „feltét” marad. Egy-egy említés erejéig van róla szó, mint amikor Monori tematizálja a madárfejt, „perverz öreg faterként”. Ez az alak a Szentkirályi első előadásának, a *Műtétnek* volt fontos figurája: a női kombinéba öltözött madárfejtű lény, ágyékára kötözött, WC pumpafallosszal.<sup>49</sup> Monori elmondja, hogy Székely

<sup>48</sup> A cigánylakodalmak legvégén következik a rókatánc, a szomorúság tánca. Szerelmi bánat esetén szokták táncolni férfiak, lekoprodnak a földre és körbetáncolnak egyedül egy földbe ásott lyukat.

<sup>49</sup> Érdekes párhuzam, hogy Richard Schechner egy nagyon hasonló alakot ír le, amelyet a Pech Merle-i barlang Hieroglifák termében találtak, és a legkorábbi, ismert ábrázolása állat és ember ötvözetének: a táncoló, madárfejtű nő. Richard SCHECHNER, *A performance*, ford. REGŐS János, szerk. BÓNA László és

B. – még a pincében – a madárfejűt játszotta, és azt is, hogy Székely Rozi (nyolcéves gyerekként) elrejtőzve figyelte őt. Mindezeket egyik érintett sem kommentálja, minden úgy megy tovább, mintha ebből semmi sem hangzott volna el. Újlaki Béla Horváth Sándor Farkas *Rókatánc* című, újságíró iskolában írt szakdolgozatát tartja kezében.<sup>50</sup> Gyerekkori baleset következményeképpen csak erősen dadogva tud beszélni, és púpos is. Tragikomikus színezetet ad az előadásnak, hogy saját szerzeményként hivatkozik a dokumentumra. Beszédhibája szívszorító szimbólumává válik annak, amit Monori nem tud elmondani: mi volt neki, nekünk a Szentkirályi, és mit jelent az, hogy a másik alapító tag, Székely B. már csak kívülről, egy kamera objektívén keresztül figyel az eseményeket. Ahogy küzd egy-egy hanggal, ahogy szakadatlan kitartással préseli ki magából a szótagokat: kifejezi az emlékezés és az emlékállítás képtelenségét és elementáris szükségét. Egnemű azzal a motívummal, ahogy sok-sok előadásunkban próbált a lábatlan Totyi kacska menekülni, egy téglához kötözve. Az említett *Rókatánc*-szakdolgozat egy interjú, amelyet Monorival készített Horváth Sándor Farkas a Szentkirályi pince elvesztése után. Újlaki tévedésére, miszerint a szöveget ő írta volna, Stork hívja fel a figyelmét, Sanyikának nevezve a szakdolgozat valódi szerzőjét, smely szintén egy (talán önmagának szóló) fricska Monoritól, és tovább mélyíti a darab fájdalmas-önironikus rétegét. Stork nem ismerte személyesen Horváthot, mégis becézi, miközben a többi szereplő, akik rokoni kapcsolatban állnak vele, látszólag semlegesek. Horváth Sándor Farkas Monori fia, Székely Rozi bátyja, Székely B. mostohafia. Ketten fejeznek ki erős viszonyulást a szakdolgozathoz: Újlaki, aki azt állítja, ő írta és

Stork, aki figyelmezteti az ellenkezőjére. Mindketten kívülállók ebben a kapcsolati hálóban. A valódi érintettek pedig nem nyilatkoznak.

Monori hosszú monológban keveri egymásra egy fiktív apa történetét (akinek – ha elragadták az érzelmek – puhává váltak, majd megnőttek a végtagjai, és kitüremkedések jöttek létre a testén), a *Műtét*ben és az *Orlandóban* is feltűnt madárfejű lény motívumát, a rókatánc történetét, valamint tematizálja a fűzöt mint szimbólumot, amely egyben tartja, átformálja az embert. A rókatánc története önvallomássá válik: 1970-ben egy filmforgatáson látott egy cigányembert, aki nem táncolta el azt a táncot. Monori a színházzal való kapcsolatára vonatkoztatja a problematikát: neki az a dolga, hogy ne táncolja el a „rókatáncot”. Az eddig felvázoltak bonyolult jelentésrétege, rafináltan keretezett fájdalom és humora készíti elő a terepet a két explicit gyászjelenethez. Székely Rozi leterít egy emberméretű, barna papírt a földre, és felrajzolja rá a Szentkirályi pince alaprajzát. Megmutatja a rajzon, hogy általános iskolás korában melyik teremben tanulta a verseket, miközben szülei a szomszéd teremben gyakorolták a magyar lovat (az állatkertben látták, hogy a magyar ló körbe-körbe járkal, szorosan a fal mentén, szemelenzővel, nem nézve sem jobbra, sem balra). Majd lekapcsolják a villanyt, meggyújtják a gyertyát az asztalon. Megnézünk egy részletet a *Matiné* című előadásunkból: Totyi repülését. A *Matiné* bemutatója 1996-ban volt, még a Szentkirályi pincében. Monori és Székely B. az egyik nagyteremben reptették egymásnak az úttörő nyakkendős Totyit. A felvételen zeng a DIVSZ-induló magyarul. A kis gyertyaláng világít, a *Rókatánc* szereplői együtt énekelnek a videóval, a dalból legtisztábban kihallatszó szó: „ifjúság”. Az emlékállítás gesztusát figurázza ki, hogy Székely R. mogyorókrémet ken a Szentkirályi-alaprajzra, Miska kutya pedig fölnyalja azt. A valós élmények mellett van egy fikciós, áttételes

BÓNA Adél (Budapest: Múzsák Kiadó, 1984), 72.

<sup>50</sup> A Budapest Média Intézet újságíró képzésén írt szakdolgozat.

része is az előadásnak, amely abszurd képekben, szövegekben jelenik meg: a bántalmazás motívuma. Például a Monori monológjában megjelenő apafigura, aki bezárja a lányát, és örökre el akarja altatni őt. Vagy a fűzősfórum-jelenetben a fallikus szimbólumként megjelenő virslik „kínzása”: Székely Rozi és Stork Natasa túvel átszúrják a virsliket, cernát húznak bele, gombot varrnak rá arcként, majd gézt ruhaként. Székely Rozi beszél hozzánk, majd megégeti a kezében levő virslit a gyertyalángban, közben szerelmes szavakat fűz hozzá, és bánkódik afelett, hogyan bánthat valakit, akit szeret. Végül Miska kutya kapja meg a megperzselt, összenyomott áldozatot. Stork Székely Rozi szomszédjáról beszél, aki olyan lányok társaságát keresi, akik nem utasítanak vissza a fűzős ruha viselését. Képeket mutatnak rajzokról, amelyek megmutatják, hogyan nyomorítja össze a fűző a belső szerveket. A bántalmazás tematika megváltozik, az előadás tovább töredezik látszólag semmibe tartó jelenet-szilánkokra. Monori maszkot szeretne, madárfejűt, nem akar ember lenni (a korábban említett apafigura madárfejű fűzőt hordott), és a hangsúly ismét az idő múlására helyeződik. Stork virgonc, sokat nevet, felszabadultan viccelődik a halállal és a nőiséggel. Monori egy ponton improvizatívan megkérdezi Székely Rozit: „Rozi, miről szól ez?”. Ezáltal az események megfigyelőjeként pozicionálja őt, mely szerep analóg az előadás valódi apa-figurájával, Székely B. jelenlétével. A válasz szintén spontán: „Az öregedésről.”. Újlaki ismét előveszi Horváth szakdolgozatát, a *Rókatáncot*, amelyet az a pince elvesztése után írt. Kérdései is ehhez kapcsolódnak: „És akkor ezzel vége, vagy folytatod máshol? Az ott született darabokkal mi lesz? Mi az, amit ott tanultál? Te hagyományos színházakban is játszottál. Miért?” Végül teljesen kinyitnak az előadók a nézők felé, párbeszédbe elegyednek, megnéznak közösen egy YouTube-videót, amelyben egy roma férfinak kiabál a képen nem látható környe-

zete, hogy járja el a rókatáncot. A nézőkkel együtt találgatják, hogy mi is lehet ez a sokat emlegetett tánc. Miska megkapja a virsliket, Monori pedig elmondja, hogy ez a kis kutya ölte meg a Totyit. A dramaturgia szövevényes, csapongó, a témák szétfutnak, majd összeérnek. Monori író-rendezőként, előadóként szabadon ugrál a témák között, ok-okozati összefüggések nélkül, akár mondaton belül is. A motívumok, a jelenetek nem lineárisan kapcsolódnak, hanem újabb és újabb értelmezési és érzelmi síkokat adnak egymáshoz. Múlt és jelen darabokra hasadt, a vékony szál, amely összetartja a részeit: a kín, és a hiány okozta vákuum. Az előadás érzelmi dimenzióját a játékosság teszi elviselhetővé. Újlaki Béla jelenete összetett, bizarr humorú és egységes dimenzióvá sűríti ezeket a szerteágazó valóságzilánkokat, amelyek tükrében Székely B. kontextusba helyezése Damoklész kardjaként lebeg az előadás felett, és az az igazán fájdalmas, hogy tudjuk: örökre elveszett az a pillanat, hogy lecsapjon. Újlaki abba a sorba illeszkedik, amely Tihanyi Ernővel indult a *Műtétben* és Greff Lajos bácsival, Francia Gyulával folytatódott a későbbiekben. Az ő jelenlétük az előadások tragikumát, különös vízióját építette. Stork Natasa hozzánk képest mást jelent, nem válik érintetté az előadás témáiban, az eltávolítás és könnyítés funkcióját tölti be. Újlaki jelenléte komoly kérdést vet fel: melyik törékenyebb állapot? A veszteségeinkkel foglalkozni nyilvánosság előtt, egy sérült ember küzdelme a szavakkal vagy a volt társ (szakmai és magánéleti értelemben) kameraobjektíve előtt beszélni a közös múlt-ról, nélküle. Az előadás Monori személyes vallomása, amelyben a közös történet két másik szereplője megfigyelőként viszonyul hozzá, és saját érintettségükhöz is.<sup>51</sup>

<sup>51</sup> „A *Rókatánc* tömör előadás. Benne van Monori egész élete, összes nagy fájdalma. Magára maradása, állandó szorongása, a kiszolgáltatottság elbírhatatlanságával való

## Bibliográfia

- BIHARI László. „Életjel egy pincéből”. *Magyar Hírlap* 30, 33. sz. (1997): 30.
- BÓDY Gábor. *Egybegyűjtött filmművészeti írások 1.* Szerkesztette ZALÁN Vince. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2006.
- ESTERHÁZY Péter. „Megint: Monori, Székely B.”. *Élet és Irodalom* 43, 25. sz. (1999): 3.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *A performativitás esztétikája.* Fordította KISS Gabriella. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- FODOR Tamás. „Társulati létezés”. In *Szabadságszigetek*, szerkesztette SÁNDOR L. István és KISS Mónika, 435–440. Budapest: Selinunte Kiadó, 2020.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Színház és rituálé.* Fordította PÁLYI András. Budapest–Pozsony: Kalligram Kiadó, 1999.
- HEGEDŰS Bálint. „Annyi a jelenem, amennyi a múltam”. *Ellenfény* 3, 1. sz. (1998): 26–29.
- KANTOR, Tadeusz. *Halálszínház: Írások a művészetről és a színházról.* Fordította KIRÁLY Nina, szerkesztette BEKE László és KIRÁLY Nina. Budapest–Szeged: Prospero Könyvek, 1994.
- KOLTAI Tamás. „M mint Macbeth”. *Élet és Irodalom* 43, 27. sz. (1999): 17.
- KÓVÁRI Orsolya. „Nem színházhoz, emberekhez kötődtem: Beszélgetés Székely B. Miklóssal”. *Kritika* 38, 11. sz. (2009): 17–21.
- KÓVÁRI Orsolya. „Legalább keresem, amire vágyom: Beszélgetés Monori Lilivel”. *Kritika* 42, 9–10. sz. (2013): 25–27.

---

küzdeme, hogy minden burokból kényszerűen ki kellett vágnia magát, hogy egész életében egy szék szélén ült és kapaszkodott, hogy színésznő léteére nem tudott játszani; hogy sosem volt képes eljárni a brezsnyevi korszak tánclépéseit, a generációja számára adódó lépéseket – azt a bizonyos »rókatáncot«.” KÓVÁRI Orsolya, „Kapukód: Sztálin halála”, *Kritika* 41, 1. sz. (2012): 28.

- KÓVÁRI Orsolya. „Kapukód: Sztálin halála”. *Kritika* 41, 1. sz. (2012): 28.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Posztdramatikus színház.* Fordította BEREZC Zsuzsa, KRICSFALUSI Beatrix és SCHEIN Gábor. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- MOLNÁR GÁL Péter. „Monori figyel – Poyntz Hall”. *Critikai Lapok*, 17, 12. sz. (2008): 1–2. Hozzáférés: 2024.03.06, [https://criticailapok.hu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=36970](https://criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=36970).
- REGŐS János. „Én nem a színházzal akartam foglalkozni”. *Szcenárium* 5, 3–4. sz. (2017): 117–128. Hozzáférés: 2024.03.06, [https://nemzetiszinhas.hu/uploads/files/folyoirat/szcenarium\\_V\\_3.pdf](https://nemzetiszinhas.hu/uploads/files/folyoirat/szcenarium_V_3.pdf).
- Richard SCHECHNER. *A performance.* Fordította REGŐS János, szerkesztette BÓNA László és BÓNA Adél. Budapest: Múzsák Kiadó, 1984.
- SZENTGYÖRGYI Rita. „Jött a gyomorgörcs”. *Magyar Narancs*, 2012. okt. 29. Hozzáférés: 2024.03.06, <https://magyarnarancs.hu/szinhasz2/jotta-gyomorgorcs-monori-lili-82107>.
- SZÉKELY B. Miklós. „Beszélgetés Székely B. Miklóssal”. In *Székely B. Miklós – Színész*, szerkesztette BARI Károly és PÁLFFY Ildikó, 3–12. Budapest: Íves Könyvek 16, 1996.
- TORDAI Zádor. „Két szék közt a padlón”. *Színház* 31, 11. sz. (1998): 28–29.
- TORDAI Zádor. „Székely B. Miklós”. In *Székely B. Miklós – Színész*, szerkesztette BARI Károly és PÁLFFY Ildikó, 25. Budapest: Íves Könyvek 16, 1996.
- TÖRÖK András, szerk. „Vadászni kevés, találni kell – Színházi értékről, felületességről Ascher Tamás rendezővel”. *Zalai Hírlap* 55, 182. sz. (1999).
- ZENTAI Mari. „Mamutok pedig vannak”. *Kurir* 8, 39. sz. (1997).

## A radikalitás elkerülhetetlensége. Bodó Viktor hazai Kafka-adaptációi

SZILÁGYI ZSÓFIA EMMA

### *Az adaptáció mibenléte*

Az adaptáció mibenlétét érintő, máig tisztázatlan kérdések nem kis hatást gyakorolnak magukra az adaptációkra, az általuk készült előadásokra. A viták egyrészt a fogalom köré szerveződnek, hiszen az adaptációról csupán annyi állítható biztosan, hogy kiindulópontja minden esetben egy eredetileg *nem színpadra* vagy (a posztdramatikus tendenciáknak köszönhetően) *másként színpadra szánt* szöveg. Másrészt, az adaptációk kategorizálása rendre újbóli kategorizálásokat szül, ami mindinkább alámossa a főfogalom egyértelműségét. Harmadrészt, a szerzőség kérdése sem egyértelmű: a műnemváltásban érintett alapmű írójának és színpadra írójának a viszonya.

Az elmúlt húsz évben két kerekasztalbeszélgetés is betekintést nyújthatott abba, hogyan él a színházi adaptáció fogalma a magyar színházi köztudatban.<sup>1</sup> Ezekből pedig az is kiderült, hogy szűkre vonjuk az adaptáció határait, ha azt értjük alatta, hogy „hűek maradunk az eredeti mű dramaturgiájához, fölépítéséhez, és úgy próbáljuk meg színpadiassá tenni”,<sup>2</sup> s ha úgy véljük, „amíg az alapműnek a szerkezete vagy a fő tartalmi vonala nem sérül, nem változik, illetve ha maguk a dialógok a regény dialógusaira épül-

nek, addig (...) mindig adaptációról van szó”.<sup>3</sup> A két állításból kitűnik a ragaszkodás az eredeti műhöz, amely alkalmazkodást feltételez, az pedig kontroll alatt tartja az adaptálás folyamatát. Ezzel szemben több író érvényesíti az alapműtől való elrugaszkodás igényét és szükségességét, például amikor Mikó Csaba arról számol be, hogy „a *Szürke galamb*nál éreztem azt, hogy már nem a regényt írom, hanem azt a valamit, amit visszafejtettem abból a Tar Sándor-i helyzetből, amiben a saját múltjával próbál szembenézni”.<sup>4</sup> Forgách András markáns reakciója az átlendülésnek, a saját formálásnak ezt az élményét viszi tovább: „nem érdekel az adaptáció, ha nem tehetem a művem a magamévá, és nem szembesíthetem az eredeti művet a saját, legszemélyesebb világgal”.<sup>5</sup> Innen már csak egy lépés az adaptáció határainak eloldása az eredeti mű struktúrájától, szoros nyomvonalától, amely tetten érhető Fábri Péter azon meglátásában, hogy „igazából színpadilag, szerzőileg sokkal jobban sikerültek a kváziadaptációim, és még amin nem látszik, hogy az, az is adaptáció vagy műfordítás a szónak nagyon mély értelmében”.<sup>6</sup> Tompa Andrea pedig az adaptáció autonómiája, ezzel együtt az alkotói szabadság felé mozdul el, amikor azt írja, „az adaptációk egyik hibája az, hogy hivatkoznak egy műre, amelyre nemcsak a nézők hiányos műveltsége miatt nem lehet hivatkozni, hanem azért sem, mert a színpad ön-

<sup>1</sup> N.N., „Drámaíró kerekasztal 2006: Adaptáció: Forgách András, Fábri Péter, Tompa Andrea előadásai”, *Színház* 39, 7. sz. (2006): 36–43; BÍRÓ Bence, „Próza a színpadon”, *Színház* 51, 4. sz. (2018): 2–5.

<sup>2</sup> Verebes Ernő meghatározása, „Próza a színpadon”, 3.

<sup>3</sup> Rusznyák Gábor álláspontja. Uo.

<sup>4</sup> Uo.

<sup>5</sup> N.N., „Drámaíró kerekasztal 2006...”, 39.

<sup>6</sup> Uo.

álló, autonóm műalkotást kínál fel, amely csak önmagára hivatkozhat. Ezért eredeti műveknek kell őket tekinteni.”<sup>7</sup>

A fenti beszélgetésekben résztvevők mindegyike a forrásszöveg felhasználásának mértéke szerint igyekezett meghatározni az adaptációt, ám ez alapján nem kapunk pontosabb definíciót a fogalomról, inkább annak diverzitása válik nyilvánvalóvá. A vélemények alapján kitűnik, hogy az adaptáció határának rögzíthetlensége leginkább annak bizonytalanságából fakad, hogy meddig nevezünk valamit adaptációnak, és mikortól tekintünk inspirációnak, parafrázisnak, átdolgozásnak vagy akár teljesen új, saját anyagnak. A „saját anyag” kifejezés által pedig eljutunk ahhoz a kérdéshez, hogy az adaptáció meghatározásakor miért az adaptált szöveghez való kapcsolódás vagy hűség mértéke a leglényegesebb szempont.<sup>8</sup> E kérdéssel, az adaptált szöveg és az adaptáció közötti viszony ezen aspektusával például Linda Hutcheon egyáltalán nem is foglalkozik a témáról írt kiváló monográfiájában, mert szükségtelennek véli az „eredeti” műhöz való közelség mértéke körül állandósult vitát, amely az adaptációs folyamatok számos kategorizálását eredményezte.<sup>9</sup>

Az adaptáció fogalmának rögzíthetlensége és számos irányból való megközelíthetősége arra hívják fel a figyelmet, hogy az adaptálásnak van egyfajta „mozgásban lévő” jellege,<sup>10</sup> ahogy a folyamatát meghatározó

<sup>7</sup> Uo., 43.

<sup>8</sup> Vö. Linda HUTCHEON, „Elmélkedés az adaptációról: Mit? Ki? Miért? Hogyan? Hol? Mikor?”. ford. KUKLIS Katalin, *Kalligram* 23, 12. sz. (2014): 98–102, 100–101.

<sup>9</sup> Vö. uo.

<sup>10</sup> Margaret Jane Kidnie hasonló megállapításra jut a Shakespeare-adaptációkkal foglalkozó monográfiájának bevezetőjében. Margaret Jane KIDNIE, *Shakespeare and the Problem of Adaptation: Forms of Possibility* (London: Routledge, 2008), 1–10.

szempontoknak is,<sup>11</sup> ezért értékelődik fel az esettanulmányok szerepe.<sup>12</sup> Következésképpen – csupán annyit rögzítve, hogy minden esetben kiindulópontként szolgál egy már megírt szöveg –, sem az adaptáció fogalmát, sem a szerzőség kérdését nem érdemes konkretizálni, mert célravezetőbb annak utánajárni, mindig specifikusan, hogy mitől tekinthető egy adaptáció sikerültnek. Az egyedi példák mentén való vizsgálódás egyrészt segít abban, hogy a visszatérően felmerülő kérdések alapján lényeges megállapításokat tegyünk az adaptáció tárgykörére vonatkozóan, másrészt megkönnyíti az elhatárolódást az olyan kérdésektől, amelyek szükségtelenül elmutatnak a színháztudomány területétől. Ez a vizsgálat pedig jelentősen árnyalhatja is az adaptációról alkotott képet.

#### *Az adaptáció sikerültségének kérdése*

A kortárs színházi rendezők egészen merész módon nyúlnak a forrásszövegekhez, és távol áll tőlük az „illusztratív adaptáció”, befogadói oldalon azonban ez a nyitottság nem mindig érzékelhető. A néző szigorúbban ítéli meg a nem színpadra szánt, mint a színpadra

<sup>11</sup> Kidnie az adaptálást alakulásban lévő kategóriaként („evolving category”) értelmezi, ahogy a folyamathoz kapcsolódó kérdéseket is, amelyek nem statikusak, hanem állandó változáson mennek keresztül, a kulturális közegben és az értelmezési tendenciákban bekövetkező szüntelen módosulásoknak megfelelően. Uo., 5–6.

<sup>12</sup> Az esettanulmányok szerepének jelentőségét Kara Reilly is külön kiemeli az általa szerkesztett, adaptációkkal foglalkozó antológia előszavában. Kara REILLY, „Introduction to Contemporary Approaches to Adaptation”, in *Contemporary Approaches to Adaptation in Theatre: Adaptation in Theatre and Performance*, szerk. Kara REILLY, XXI–XXIX (London: Palgrave Macmillan, 2018).



szánt művekből készült előadásokat. A jelenség egyrészt a drámaolvasásnak az olvasói szokásrendből való kiszorulására, másrészt a konzervatív színházfelfogásra vezethető vissza. Egy drámából készült színházi előadást nem az alapjául szolgáló szöveggel vet össze a néző, hanem a korábban látott (ugyanazon a darabból készült) előadásokkal,<sup>13</sup> hiszen drámát nem olvas. Habár a prózából készült előadások esetében jobbak a pretextus ismeretének arányai (hiszen eredetileg olvasásra szánt művekről van szó), tulajdonképpen itt sem az alpmű vetekszik a belőle készült előadásokkal, mégis hevesebb indulatokat váltanak ki a befogadóból. Amikor drámából készült előadással van dolga, a néző úgy vélheti, a feltételezett szerzői intenció felől tekintve a dráma – bármilyen minőségben is interpretálták – a „helyére” került. A mediális váltáshoz azonban ösztönös ellenállás, bizalmatlanság társulhat, hiszen a rendező a vélt szerzői intenció ellenében jár el azzal, hogy színpadra állít egy irodalmi művet. Az irodalmi szöveg jelentései azonban sohasem változatlan (és változtathatatlan) módon kódoltak az alko-

<sup>13</sup> Katie Mitchell hasonlóképp vélekedik, továbbá egy Csehov-rendezése kapcsán említi, hogy amíg ő (saját felfogása szerint) minimális változtatásokat hajtott végre a drámán, addig a nézők zöme adaptációként érzékelte az előadást, ami megdöbbenette a rendezőt. Ráadásul ebben az esetben nem történt médiumváltás, így a helyzet jól példázza, milyen érzékenyen érintheti a nézőket, ha egy rendező nem a vélt szerzői intenció, illetve a játékradíció szerint jár el, azaz egy csekély módosítást is radikálisnak élhet meg. Dan REBELLATO, „Doing the Impossible: Katie Mitchell in Conversation with Dan Rebellato”, in *Theatre and Adaptation: Return, Rewrite, Repeat*, szerk. Margherita LAERA, 215–216 (London: Bloomsbury Publishing, 2014), 213–226.

tás nyelvébe,<sup>14</sup> ezért az adaptálás során mindig a szöveg és a befogadó mindkét részről aktív, a művet folyamatosan mássá alakító interakciójáról van szó, amely rendre másfajta jelentéseket generál.<sup>15</sup>

A továbbiakban két olyan színpadi regényadaptációt vizsgálok, amelyek önmagukban, bármiféle előzetes tudás nélkül is működnek, mégis, a különböző médiumok kombinációját alkalmazva lehetőséget teremtenek arra, hogy a látottak alapján a befogadó diverzifikálja az „eredeti” művekről való gondolkodást. Bodó Viktor két Kafka-rendezésének, a *Ledarálnakeltűntem* (Katona József Színház, Kamra, 2005) és *A kastély* (Vígyszínház, 2022) előadásainak összehasonlító elemzését végzem el, mindkettőt összevetve a referenciájukként szolgáló regénnyel.

Kafka szövegeinek szenttelen, puritán és rendkívül tárgyilagos szépírói hangvétele, rajzainak trivialisitása, talányosságja – amelyre szimplán „magánjelrendszerként” utal<sup>16</sup> – önmagukban szemlélve erősen csábítanak a spekulációra, szimbolikus és allegorikus jelentéstartományok megképzésére. Az író személyes megnyilvánulásai azonban szenvedélyesek és érzelemdúsak, gazdag kommentárt, reflexiót és párhuzamokat bontakoztatnak ki az irodalmi művei mellett. A Kafkáról szóló bőséges szakirodalom szerzőit pedig mindig is befolyásolták az író naplói, levelei, aforisztikus feljegyzései, és az irodalmi munkáiról tett állításokat a szakírók nem (csak) az adott szöveg alapján indokolták meg, hanem az önéletrajzi elemek által

<sup>14</sup> Vö. SÁGHY Miklós, *Az irodalomra közelítő kamera* (Budapest: Kalligram Kiadó, 2019), 18.

<sup>15</sup> Vö. KÉKESI KUN Árpád, *Tükörképek lázadása: A dráma és a színház retorikája az ezredvégen* (Budapest: JAK-füzetek, 1998), 42.

<sup>16</sup> „Rajzaim nem képek; az egész nem más, mint egy magánjelrendszer.” Gustav JANOUCH, *Beszélgetések Kafkával*, ford. TANDORI Dezső (Budapest: Gondolat Kiadó, 1972), 58.

hitelesítették. Ennek eredménye, hogy a Kafka-szövegek úgy kanonizálódtak, mint a hatalom által megnyomorított kisember hányattatásait bemutató művek. Ebből kifolyólag az előadások tétje az, hogy mennyire és milyen eszközökkel képesek érzékelhetővé tenni a regényektől való eltávolodást, vagy éppen az azokhoz való kapcsolódást, az előadások olvasásáé pedig az, hogy mennyire észleljük előzetes élő tudásunk aktiválódását, és hogy mennyire tudunk túljutni a kanonikus értelmezéseken.

#### *Kanonrombolás: provokatív újragondolás*

A Vinnai Andrással közösen jegyzett *Ledarálnakeltüntem (Franz Kafka A per című regénye miatt)* a szóban forgó írás főszereplőjének, Josef K.-nak a megpróbáltatásait egy abszurd, a kabaré műfajából építkező világban alkotta újra, amelynek fő attrakciója K. vérnek lecsapolása és testének ledarálása egy fém gépezetben. A *kastély* magát földmérőnek valló K.-ja is hasonló, egyszerre magával ragadó és torz, ijesztő és szórakoztató atmoszférájú világban lavírozgat, hogy elérje célját és bebocsátást nyerjen a vágyott kastélyba, ám megpróbáltatásainak végén csak homályos lehetőségek várják.

Egyik előadás sem a regények történéseinek cselekményesített elmesélését tűzi ki célul, sokkal inkább azok esszenciáját, (Bodó kifejezésével) „ízét”<sup>17</sup> színháziasítja, amelyet a 2005-ös előadás már a címmel és a színlappal is tudtunkra ad. A beszédes előadócím (amely mellett a kritika sem tud elmenni), *Ledarálnakeltüntem (városi falfelirat ismeretlen szerzőtől)* K. csúfos végét vetíti előre. A színlap pedig egyértelművé teszi, hogy a Bodó–Vinnai szerzőpáros nem *A per*

<sup>17</sup> N.N., „Bodó Viktor rendező *A kastélyról*”, [kultura.hu](https://kultura.hu), 2022.09.16., <https://kultura.hu/igyekszem-minel-eroteljesebben-kibontani-kafka-humorat-bodo-viktor-rendezo-a-kastelyrol>.

alapján, hanem „A PER miatt” írta a darabot: „Bár a történet gerincét az eredeti mű adja, még sincs olyan jelenet, melybe ne nyúltunk volna bele azzal a szándékkal, hogy valami újat, hozzánk közelebb állót hozzunk létre.”<sup>18</sup> Mindez egy Kafka-idézettel is kiegészül, amely *A nyolc októberfüzet*ből került kiemelésre: „Egy bizonyos ponton túl nincs többé visszatérés. Ez a pont elérhető.”<sup>19</sup> Ezzel szemben *A kastély* előadása az „elkafkásodás egy részben álszünettel”<sup>20</sup> műfaji megjelöléssel igyekszik meghatározni önmagát és egyben elrugaszkodni a Kafka-regénytől. Ugyanakkor az előadás bátran viselheti a regénnyel megegyező címet, hiszen Kafkánál sem derül ki, mit is jelöl a kastély tulajdonképpen, sőt még a külső megjelenésére sem lehet egyértelmű választ adni, mert az is attól függ, hogy melyik szereplőnek milyen a viszonya a kastéllyal.<sup>21</sup>

Mindkét előadás kezdőjelenete azonnal a karkai világba repíti a befogadót. Ahogy *A per*, úgy a *Ledarálnak...* is a „magánélet megerőszakolásával indul”:<sup>22</sup> a privát szférába való betöréssel kezdődik K. József (vagy Józsi,

<sup>18</sup> Az előadás színlapja:

<https://katonajozsefszinhaz.hu/g-a-katona/archivum/41662-vinnai-andras-bodo-viktor-ledaralnakeltntemd>,

hozzáférés: 2024.06.25.

<sup>19</sup> Franz KAFKA, *A nyolc októberfüzet*, ford. TANDORI Dezső (Budapest: Cartaphilus Kiadó, 2000), 25.

<sup>20</sup> Az előadás színlapja:

[https://www.vigszinhaz.hu/A\\_kastely](https://www.vigszinhaz.hu/A_kastely),

hozzáférés: 2024.06.25.

<sup>21</sup> A regényszereplők sajátos értékrendszeréről és világlátásáról lásd bővebben: Michael MÜLLER, „*A kastély*”, ford. OROSZ Magdolna, in *Interpretációk: Franz Kafka regények és elbeszélések*, szerk. Michael MÜLLER, 169–189 (Budapest: Láva Kiadó, 2006), 181–182.

<sup>22</sup> Milan KUNDERA, *A regény művészete*, ford. RÉZ Pál (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2000), 119.

Jóska, ahogy az előadásban hívják) története is. Két ismeretlen alak letartóztatja a lakásában, akik még a reggelijét is megeszik. „Az eljárás megkezdődött”, adják tudtára K.-nak, majd letépi róla az inget, és a „rend kedvéért” elektromos sokkolóval nyomatékossítják a határozatot. A *kastély* előadása is az első pillanatokban nyilvánvalóvá teszi, hol a helye K.-nak. A munkások egyértelműen K. tudtára adják, hogy nem tartozik az udvarhoz, egy tapodtat sem mehet tovább. „Itt nincs szállás, csak a munkásainknak!”, „Tartózkodási engedéllyel kell rendeznie!”, „Azonnal hagyja el a területet!” – sziszegik ellenségesen a helyieket alakító színészek. Innentől fogva mindenki, aki feltűnik a színen, K.-t akadályozó elemként jelenik meg.

Azonban egyik előadás sem a hatalom által megnyomorított kisemberek szenvedését mutatja be, és ezt szövegdraturgiai szempontból két komolyabb módosítás jelöli. A *Ledarálnak...*-ből a dramatizálás során kikerült *A törvény kapujában* című rész. Az eredetileg különálló elbeszélés, azon túl, hogy önmagában is bonyolult és szimbolikus, túlságosan is hangsúlyossá teszi az ember világba vetettségét, a törvényeknek való kiszolgáltatottságát, amelyről az előadás csak részben kíván szólni. A *Ledarálnak...* sokkal inkább az üldözési mánia kialakulásának folyamatát, stációit és pszichés következményeit tárja elénk. Bodót és dramaturg-jait, Veress Annát és Kovács Krisztinát hasonló okok vezérelhették, amikor *A kastély*-ből kiiktatták Amália történetét. A regény ezen fejezete arra hívja fel a figyelmet, hogy ha egy társadalom megnyilvánulása ellenében áll hangoztatott erkölcsével, az az élet minden területére kihat, s ennek legszemléletesebb lenyomata, hogy a falu közössége azt a családot rekeszti ki, amelynek lánya elutasította, hogy a hatalom egyik felkentjének szeretője legyen.<sup>23</sup> Amennyiben ez

<sup>23</sup> Vö. SZÉLL Zsuzsa, *Válság és regény: Kísérlet Rilke, Kafka, Musil és Broch epikájának értel-*

a részlet helyet kapna az előadásban, megint csak eltolná a fókusz, amely már az első jelenetben karakteresen kirajzolódik: van egy figura, akinek bármibe is kerüljön, be akar jutni a kastélyba. A *kastély* csupa akarás, igenlés, az egyetlen tagadó karakternek a szerepeltetése akár gáncsot is vethetne a megállíthatatlanság témája köré felépített előadásnak.

#### *Lényegmegragadás a látványon keresztül*

A nem túl számos hazai Kafka-adaptáció legfeltűnőbb közös vonása, hogy hangsúlyosan látványspecifikusak. A Szikora János rendezte *Perben* (1979, Pécsi Nemzeti Színház) a nyomasztó banki irodák és az embertelen hivatali világ helyett dimbes-dombos táj, fenyőfák sűrű ligete tárult a nézők elé,<sup>24</sup> az előadás Josef K.-ja „Szinyei majálisát idéző napfényes réten keres[te] a maga igazát”.<sup>25</sup> Fodor Tamás a „képregények szintjéhez veszélyesen közel kerülő”<sup>26</sup> *Kastély*-rendezésében (1989, szolnoki Szigligeti Színház) pedig úgy tűnt, mintha Rajk László a díszlet kellékeit,

„sodronyokat, matracokat, rácsokat, íróasztallámpákat, székeket, vaságyakat, pallókat, vasalódeszkákat a MÉH

---

*mezésére* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970), 30–31.

<sup>24</sup> Vö. NÁRAY István, „A per idilli tájban: Kafka-bemutató a Pécsi Nemzeti Színházban”, *Színház* 12, 2. sz. (1979): 12–15, 13.

<sup>25</sup> MIHÁLYI Gábor, „A szolnoki *Kastély*: Kafka-adaptáció a Szigligeti Színházban”, *Színház* 22, 5. sz. (1989): 23–26, 24.

<sup>26</sup> Mihályi meglátása nem pejoratív, a „képregény”-hasonlat csupán *A kastély*-előadással kapcsolatos észrevételét teszi szemléletesebbé: „a rövid dialógusok egyes mondatai gyakran alig hosszabbak, mint ami a rajzolt figurák szájához biggyesztett hurokba beírható”. Uo., 24.

hulladéklerakodó telepeiről gyűjtötte volna össze, és ezekből alakította volna ki egyetlen, szinte alig változó színpadképben a darab színhelyeit, kocsmák ivóhelyiségeit és szobáit, falusi utcát, iskolai tornatermet, szobabelsőket és a lejtős színpad távlatában csak sejthető, de nem látható kastélyt”, ahol „az összezsúfolt ócskaságok gátolják a járást”, és olyan környezetet teremtenek, „amelyben állni, ülni, aludni is csak összehúzódba, kucorogva lehet”.<sup>27</sup>

Az előadások látványközpontúságának okát anno abban látta a kritika, hogy sem Szikora, sem Fodor nem bízott a kafei szöveg erejében.<sup>28</sup> Azonban egyik megoldás sem a kafei szövegtől való megfutamodás leplezésére szolgált, mert a látványos szcenikai megoldások épp azt problematizálták (és problematizálják ma is), amire a Kafka-regények is ráirányítják a figyelmet: a nyelv kifejezőképességének kudarcát. „De – semmi sem biztos (főleg a nyelv nem!). Ezért hát nem is lehet semmi biztosat mondani sem. Csak kiabálhatunk, dadoghatunk, lihegphetünk. Az élet szalagja visz minket – senki nem tudja, hova. Az ember sokkal inkább tárgy lett már, dolog lett már – mintsem élőlény” – vallja Kafka.<sup>29</sup> Számára a szavak többet jelentenek, mint pusztán szóbeli kifejezéseket, mélyebb és szabadabb jelentésük van, és olyan értelmi, érzelmi igazságokat reprezentálnak, amelyek nem mindig ragadhatók meg a szó szerinti értelem által.<sup>30</sup> „A szavak legyenek

<sup>27</sup> Uo., 25.

<sup>28</sup> Uo., 24.

<sup>29</sup> JANOUCH, *Beszélgetések...*, 160.

<sup>30</sup> „Franz Kafka néha olyan heveséggel reagált a fogalmak korlátolt szójelentésére, ami már a fanatikus talmudisták megszállott makacsságára emlékeztetett. A fogalmak az ő számára ugyanis nem csupán tények hangszimbólumai voltak, hanem mind autonóm,

pontosak, szilárdan körülhatárolhatóak [...], máskülönben a legváratlanabb vermekbe zuhanunk. Ahelyett, hogy simára csiszolt lépcsőkön jutnánk előre, nagyon könnyen a formátlan homok és iszap nyelhet el bennünket”<sup>31</sup> – mutat rá Kafka szó és jelentés viszonyának bonyolultságára, és arra, hogy a szavak miért nem képesek pontosan kifejezni az emberi gondolatokat és érzéseket. Véltetően ezért is preferálta inkább a meta-kommunikációt,<sup>32</sup> amely nem szűkít le egy szemöldök- vagy homlokráncolást egy konkrét jelentésre. Kafkánál a nyelvi jelölők (szavak) absztraktak, nem kapcsolhatók konkrét jelöltekhez, nem bírnak világos jelentéssel (még ha ez, mint a fenti idézetből kiderül, igényként jelentkezett is nála), ezáltal nem alkotnak együtt pontosan meghatározható jelet. Ennek tudatában nem meglepő, hogy Bodó, csatlakozva a hetvenes-nyolcvanas évek hazai látványközpontú Kafka-előadásaihoz, szcenográfiailag és fizikálisan is lehangoló, az érzésekre erőteljesen ható előadásokat alkotott.

A *Ledarálnak...* Bagossy Levente tervezte, perspektivikusan szűkülő színpadterének falai egyetlen rejtélyes – eltűnési pontként is értelmezhető – ajtóba futnak bele. A tér M. C. Escher egyszerre nyugtalanítóan és lenyűgözően mozgalmas grafikai paradoxonjait idézi. Escher egymásba fonódó formái, végtelenszer ismétlődő mintái egyfajta „kognitív disszonanciát” okoznak, amely a logikai térfelfogás kijátszásával arra készíti a befo-

---

kikezdzhetetlen igazságot reprezentáltak.” Uo., 199.

<sup>31</sup> Uo.

<sup>32</sup> „Barna arcán roppant élénkség. Kafka az arcával beszél. Ha egy módja van rá, arcizmai mozgásával helyettesíti a szavakat. Egy mosoly, szemöldökráncolás, keskeny homlokának még szűkebbre préselése, ajkának előrenyújtása, csücsörítése – mind-mind ki-mondatlan mondatokat helyettesítenek.” Uo., 29.

gadót, hogy újragondolja valóságérzékelését, azaz rávilágítanak az érzékelés és észlelés manipulálhatóságára. Ahogy a színpad, úgy a nézőtér is rendkívül szűk, mintegy nyomatékossítja a közös bezárkózás élményét. A fabútorokkal fullasztóan túlszűfolt, egymásból mintegy kinövő helyiségek egyszerre keltek alagsor, iroda, folyosó, padlás és szobabelső érzését. Ahogy halad előre az előadás, világossá válik, a díszlet számos kiismerhetetlen résszel rendelkezik, amelyek nemcsak korlátozzák K.-t a mozgásában, de a fenyegettség konstans érzését generálják a nézőben.

A tér útvesztő jellege *A per* nyomasztó szürrealitását eleveníti meg, ahol az egymástól távol eső helyszíneket olykor egyetlen ajtó választja el egymástól: a K. banki irodájából nyíló lojtár egy olyan titokzatos kamrába vezet, ahol épp azt a két őrt büntetik, akik korábban rátörtek K.-ra.<sup>33</sup> A külvárosi negyedben élő Titorelli „nyomorúságos kis szobája” ugyan a törvényszéki irodákhoz képest a város másik részében van, a festő ágya fölötti ajtó mégis épp az egyik ilyen irodába nyílik.<sup>34</sup> A regénybeli város távlatai tehát megállapíthatatlanok, az intézmények, épületek koordinátái, egymáshoz mért távolsága rögzíthetetlen, ezért K. olyan kijelentései, mint a „messze volt”, „szokatlanul nagy háztömb”, „meglepően nagy”, „különösen nagy kapualj”, „szomszédos szoba” az események előrehaladtával már-már elveszítik jelentőségüket, és nem szolgálnak viszonyítási pontként.

<sup>33</sup> Gilles DELEUZE és Félix GUATTARI, *KAFKA: A kisebbségi irodalomért*, ford. KARÁCSONYI Judit (Budapest: Qadmon Kiadó, 2019), 143–149.

<sup>34</sup> Deleuze és Guattari e két legszembetűnőbb példa kapcsán fejt ki, miért lehetséges, hogy az egymástól távol eső ajtók egyszerre szomszédosak is lehetnek egymással: *uo.*, 143–149.

A *Ledarálnak...* térkialakításának köszönhetően a játéktér elülső részén történő „fő” események mögött párhuzamosan zajló jelenetek is helyet kapnak, amelyeket fényvel és hanggal emelnek ki, ezáltal teremtve lehetőséget *A per* egyik legmarkánsabb jellemzőjének, a diszruptív jelenetezésnek. *A perben* hallgatóság egy falon át, nevetgélés hangjai egy ajtón túlról, leskelődés egy ablakon vagy kulcslyukon keresztül, de még egy beszélgetés közben észlelt, fényképről figyelő számpár is folyton megakasztják a főcselekmény menetét azáltal, hogy K. konstatálja őket. Ennek feleltethetők meg a *Ledarálnak...*-ban az olyan kikököntő jelleggel bíró tényezők, mint a különböző, beazonosíthatatlan hangfoszlányok, ajtócsapódások, kiáltások, K. saját hangjának visszahangja, egy óriás biciklin tekerő figura, egy hajókában, írógépnél ülő alak feltűnése, a szekrényből váratlanul kipotyogó paksaméták, homályos szándékkal rögtönzött intermezzók, egymást felfokozó vagy épp szabotáló párbeszédek, jelenetek, amelyek folyamatosan elvonják a néző figyelmét a főcselekményről, de nem lendítik tovább a drámai akciót, inkább a karkai abszurd világra emlékeztető helyekként funkcionálnak. Azt az érzést kelteik, hogy szüntelenül „helyzet van”, amelynek következtében a néző az állandó készenlét állapotába kerülve szükségtelenül túlértelmezheti a történések jelentéstartalmát, azaz saját nézésével gyúrja tartalommal mindazt, amit a színpadon tapasztal. A rendkívül gyors ütemben váltakozó és egyre fokozódó ingerek azonban szétfeszíthetik a tűréshatárát, emiatt képtelen lesz minden információt befogadni, és tompává válhat az őt bombázó impulzusokra.<sup>35</sup> A nagy egész-

<sup>35</sup> Deres Kornélia Bodó Viktor rendezői esztétikájának intermediális vizsgálatakor Hans-Thies Lehmann „túltelítettség” fogalmát használja: DERES Kornélia, *Képkalapács: Színház, technológia, intermedialitás* (Budapest: JAK-füzetek, 2016), 137. és A „túltelítettség”

ből csupán részletek megragadására lesz képes, s a szüntelen értelmezési vágy egy ponton túl szükségszerűen felfüggesztődik. A színészek fizikai jelenlétét a néző egy idő után már nem csak a tekintetével érzékeli, hanem egész testével alárendelődik. „Ha olyannyira lecsökkentjük a színészek és a nézők közti távolságot, hogy a testi közelség (lélegzet, izzadság, lihegés, izommozgás, görcs, tekintet) a mentális jelentés fölébe kerül, feszült centripetális dinamika által uralt tér jön létre, amelyben a színház az átért energiák eseménye lesz, és nem a közvetített jeleké.”<sup>36</sup> Az ilyen jellegű színház pedig „már nem az egyértelmű jelöltek, hanem »az energiák színháza«, amely a »felfogható érzékelés« (perceptible-sensing) és a »mondható beszéd« (speakable-speaking) határainak kiterjesztésén keresztül nyitja fel (mutatja meg) a reprezentációt.”<sup>37</sup>

Hasonlóan interpretatív jelleggel bír *A kastély* Schnábel Zita tervezte díszlete, amely replikája a díjnyertes hamburgi *Kastély*-előadásának. Forgószínpadra épített, több emeletnyi zártszelvényből és U-vasból hegesztett, letaglózó hatású fémkonstrukcióként jelenik meg Westwest gróf kastélyának átláthatatlan rendszere, amely úgy magasodik a színpadon, ahogy a plakáton megjelenő, állandó mozgásra tervezett Tatlin-torony csúcsosodik ki K. hipnotikus állapotba ejtett elméjéből. Nem tudni, hol ér véget az átláthatatlan állványrendszer, és hol kezdődik a

---

kifejezés forrása: Hans-Thies LEHMANN, *Poszt-dramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, BERECS ZSUZSA és SCHEIN GÁBOR (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 105.

<sup>36</sup> Uo., 180.

<sup>37</sup> KÉKESI KUN, *Tükörképek...*, 29. Az idézetben szereplő kifejezések forrása: Jean-François LYOTARD, „Philosophy and Painting in the Age of their Experimentation: Contribution to an Idea of Postmodernity”, in *The Lyotard Reader* (Oxford–Cambridge, Blackwell, 1989), 190.

vágyott kastély – ha egyáltalán ott található.<sup>38</sup> A különböző irányokba széttartó térelemek lépcsőkként, korlátokként, létrákként burjánognak a színpadon. Labirintuszerűségét valójában önmaga alakította ki az építmény, állítása szerint Schnábel csupán felfedezte annak logikáját.<sup>39</sup> A misztikumról és a rejtelmességről a színpadot ismétlődően bekebelező, ködként gomolygó füst, a fémmonstrumot mindössze részleteiben megvilágító, olykor épp csak derengő, hideg fehér fények gondoskodnak, a visszatérően pontfényvel kiemelt színészek pedig olyan hatást keltenek, mintha lebegnének a sötét háttérben.<sup>40</sup> A *kastély* díszletének köszönhetően mindenkinek rálátása van mindenre és mindenre, s a szereplők a sötét állványzatból hol előbukkanva, hol beleveszve keltenek ismerős allúziókat a *Ledarálnak...* képi megoldásaival.

De amíg a *Ledarálnak...* kizárólag egy túlhajtott logikát érvényesít, és csak a logikán innen látunk rá az eseményekre (épp, mint *A perben*), addig *A kastély*-előadásban egyfajta visszafogottság észlelhető. Az egymást fergeteges tempóban követő rövid, expresszív, improvizációdús betétek, a szinte hisztérikussá váló jelenetek, a mimika eltúlzottsága, a gesztusok random jellege azonban már-már a kabaré műfaji kereteit is szétfeszítik, így egy önmaga felszámolását célzó elő-

---

<sup>38</sup> JÁSZAY Tamás, „Beszélgetés Schnábel Zitával”, *revizoronline.com*, 2020.12.01, <https://www.revizoronline.com/beszelgetes-schnabel-zitaval>.

<sup>39</sup> Uo.

<sup>40</sup> A kritika kvázi színpadi szereplőként tekint a díszletre, amely lélegzik, él. RÁDAI Andrea, „K mint keljfeljancsi”, *szinhaz.net*, 2022.11.03, <https://szinhaz.net/2022/11/03/radai-andrea-k-mint-keljfeljancsi>; JÁSZAY Tamás, „Munkaterület: Franz Kafka: *A kastély*/Vígsház”, *revizoronline.com*, 2022.11.07.

<https://revizoronline.com/franz-kafka-a-kastely-vigshaz>.

adásban megy végbe a kiszámíthatatlan örület. A *kastély*-előadásban is szinte megszakítás nélkül követik egymást a groteszk, abszurd fordulatok, de a diszruptív jelenetezés, a szélsőséges fordulatok mellett a rejtélyesség válik igazán hangsúlyossá. „Egy sötét, havas téli éjszakán K., a földmérő megérkezik a faluba, ami fölött Westwest gróf kastélya tornyosul...” – áll a színlapon a regény kezdetével megegyezően: „Késő este volt, mikor K. megérkezett. A falu vastag hó alatt pihent. A várhegyet nem lehetett látni, köd és sötétség vette körül, a nagy kastélyt a leghalványabb fény sem jelezte. K. sokáig állt a fahídon, mely az országútról a faluba vezetett, és föl nézett a semmibe.”<sup>41</sup> Bodó ebben a misztikus atmoszférában helyezi el az előadást, amelynek konstans fenntartásához nélkülözhetetlenek a rendezés tempóváltásai, visszatérő amplitúdói, távol tartva az előadást a borzongatás akarásától. Az előadás többek között e kísértetiesség fokozása érdekében részesíti előnyben a komplett dalbetétek, zenei bejátszások helyett a lidérces hangfoszlányokat, beazonosíthatatlan zajokat, gépies zúgásokat, fémcsörgőket, a zongorabillentyűk iszonytató sikkogásait.

A dinamikai eltérések szempontjából ki kell térnünk az előadások különböző adottságú helyszíneire is: a Vígszínházban és a Kamrában ugyanis a dinamikai-ritmikai különbségek egyfajta érzéki csalódásként is jelentkeznek az eltérő térélmény miatt. A Kamrában minden sokkal gyorsabbnak és intenzívebbnek hat: kicsi, szűk térről van szó, amelyen tucatnyi szereplő osztozik, kiegészülve egy zsúfolásig telt, apró nézőtérrel. A Vígszínházban pedig akkor sincs bezártság-érzése a befogadónak, ha teltház van. Ebből kifolyólag *A kastélyban* K. hiába lohol, másszik, ugrik, táncol és veti le magát a vas-konstrukcióról, a perpetuum mobileként ját-

szó ifj. Vidnyánszky Attila természetét és lendületét, roppant akarását szinte elnyeli a folyamatos forgása ellenére is mozdulatlanak tetsző monstrum, s az őt körülölelő, sötét tér. Láthatóan a színészek sokkal nagyobb erőbedobással dolgoznak *A kastélyban*, mint a *Ledarálnak...*-ban, a tér dimenziói miatt mégis kevésbé intenzívnek hatnak a színpadon.

#### *Önmagukat ellenpontosító jelenetek*

A színpadon életre keltett karkai K.-k tehát fáradhatatlanul igyekeznek mindent megtenni ügyükért, aminek következtében végtelen köröket írnak le, s szinte egyhelyben topognak, s ezt a *Ledarálnak...* és *A kastély* is személetesen ábrázolja.

A *Ledarálnak...* perspektivikusan szűkülő terében K. előre-hátra irányuló mozgáspályájához képest *A kastély* meghatározhatatlan kiterjedésű állványzatán K. fel-le irányú mozgásokat végez, amely az állandóság érzését kelti. Az előadások körkörös jellege miatt egymásba csúszik a tér és az idő, s a befogadó tekintetét az „itt és most” pillanatra irányítja,<sup>42</sup> amely szintén markáns karkai jellegzetességgel korrelál: az események nem lineárisan épülnek egymásra, hanem egymás mellé helyeződnek. Kafka regényeinek felépítése epizodikus, struktúrájuk inkább hasonlít egy novellafüzérre, azaz, ha valaki felcserélne, kivenne egy fejezetet, a módosítás nem jelentkezne logikai hiányként.<sup>43</sup> Ám amíg a regényekben a haladás illúziójának érzékeltetéséhez elég az egymás mellé helyezett eseményeket *A perben* fejezetcímekkel, *A kastélyban* fejezetszámokkal ellátni, addig az előadások ilyen segítséget

<sup>41</sup> Franz KAFKA, *A kastély*, ford. RÓNAY György (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1968), 5.

<sup>42</sup> Nicolae Balotă az „itt és most” érzését az egzisztencialista filozófiához kapcsolja. Vö. Nicolae BALOTĂ, *Abszurd irodalom*, ford. ZIRKULI Péter (Budapest: Gondolat Kiadó, 1979), 20.

<sup>43</sup> Vö. SÜKÖSD, *Franz Kafka*, 122.

nem nyújtanak.<sup>44</sup> Hiszen bármilyen sebességgel is halad egy epizód a csúcspontja felé, még mielőtt elérné, szétmetszi egy ellenpontozó fordulat. Így azáltal, hogy az előadásban minden csak majdnem történik meg, a jelenetek kezdő- és végpontjai provizórikussá válnak. A *Ledarálnak...*-ban ez a sajátosság a kabaré-varieté világával korrelál, mivel ott is

„mindegyik műsorszám vagy gyakorlatként, vagy egy erőfeszítés eredményeként jelenik meg: a műsorszám (a zsonglőr, az akrobata vagy a bohóc esetében) hol hosszú éjszakákon át végzett gyakorlás eredményének látszik, hol pedig (a rajzolók, a szobrászok és humoristák esetében) olyan alkotásnak, amelyet, *ab origine*, teljes egészében a közönség szeme láttára rögtönöznek, újra meg újra. Mindenesetre új esemény születik, és ezt az új eseményt az erőfeszítés törekeny tökélye alkotja. Vagy – és ez a legkörmönfontabb – épp legcsúcsán ragadják meg az erőfeszítést, abban a szinte lehetetlen pillanatban, amikor – jóllehet még nem gyűrte le egészen a kudarc kockázatát – épp elmerül a kivitelezés tökéletességében. A varietében minden csak *majdnem* sikerül; de épp ez a *majdnem*, ami a műsort alkotja”, hiszen a varieté nem a cselekedetek eredményét mu-

<sup>44</sup> A tagolásnak mindössze a felvonások tudhatók be, ám ezek nem belülről szervezik az előadásokat. A *Ledarálnak...*-ban egyetlen valódi szünet osztja két felvonásra az előadást, A *kastélyban* viszont (ahogy a színlepon is jelölik) egy álszünettel számolhatunk, amely a kiírásnak megfelelően nem következik be, csupán elhangzik az előadásban.

tatja meg, „hanem létezési formáját, a siker hajszálvékony esélyét”.<sup>45</sup>

A *Ledarálnak...* ezért is képes kiteljesedni a kabaré, a varieté műfajában, mert az „előadás ideje itt egybeesik [...] magának a dolognak az idejével [...], hiszen nyilvánvaló, hogy a mozdulat csak attól a pillanattól fogva látvány, amelyben megszakítjuk az idő folyamatosságát”, és attól fogva sikerül elmélyíteni mint látványosságot (nem pedig mint jelentést), ha megtisztítjuk minden októl.<sup>46</sup>

Az előadásokban a haladás illúzióját csupán egyetlen markáns elem kelti: Keresztes Tamásnak és ifj. Vidnyánszky Attilának a történetekre fókuszáló tekintete. Ily módon „a történetek állandó mozgását éppen e figyelem (újra történik valami a színen) szüntelen irányítása, az orientációs pontok folyamatos cseréje teszi lehetővé”.<sup>47</sup> Egyedül a két K. személye az, amely a regényekben és az előadásokban is jelenlétével, figyelmével összekapcsolja ezeket a nem egymásból kibomló jeleneteket, egyedül ők a „stabil” tényezők. Az így megfigyelt események sajátos fókuszba kerülnek: Keresztes és ifj. Vidnyánszky a néző tekintetét a „színpadi montázs”<sup>48</sup> szeszetttségére irányítja.<sup>48</sup>

#### *A nézés leuraló hatalma*

A nézés azonban akkor válik igazán jelentősé, amikor a megfigyelők, a két K. megfigyeltté válnak. A *per* történéseivel megegyezően a *Ledarálnak...*-ban K.-nak a perével kapcsolatos benyomásai rövid időn belül rögeszmévé súlyosbodnak. Úgy érzi, a hatalom egyfolytában megfigyeli, követi minden lépését. Mivel az elrendelt letartóztatás oka

<sup>45</sup> Roland BARTHES, *Mitológiák*, ford. ÁDÁM Péter (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1983), 149.

<sup>46</sup> Uo., 147.

<sup>47</sup> KÉKESI KUN, *Tükörképek...*, 48.

<sup>48</sup> LEHMANN, *Posztdramatikus...*, 181.



K. számára ismeretlen, ártatlanságát váltig állítva elébe megy az eseményeknek, és nyomozni kezd a hatáság után. Kényszerintézkedésre tehát kényszerintézkedés a reakció, amelynek eredményeként a megfigyelésből adódó paranoiája kiszorítja őt saját életéből. Ebből az következtethető ki, hogy valószínűsíthetően mindvégig K. paranoiás tudatának projekcióját, annak határtalanul elburjánzó, túlhajtott asszociációképzését látjuk a színpadon,<sup>49</sup> másrészt pedig nyilvánvalóvá válik, K.-ra milyen káros hatással van a megfigyelt szerepe. Ennek megfelelően felértékelődik a főjelenetekhez adottan nem kapcsolódó, egyfajta voyeur-szerepet betöltő karakter (általában Dankó István), aki visszatérően a színpad hátuljából szemléli az eseményeket. Ahogy annak a regénybeli jelenetnek a túlkontúrozása sem szimpla bodói geg, amikor K. a bírósági törvénykönyvben pornográf dokumentumokra lel. Ugyanis *A perrel* ellentétben nemcsak pornográf tartalmakat talál, hanem egy róla készült kompromittáló fotósorozat kerül kivetítésre a színpad hátsó falára. „Ki csinálja ezt?” Ki irányítja ezt?” – kérdezi K. felindultan a színpadon. Innen nézve válik kimondottan komplexusé K. születésnap köszöntése. A kánonban felhangzó kollegiális köszöntések egymás párhuzamai: egy nyájas és egy obszcén variációja ugyanannak. Amellett, hogy a nézőnek két, egyszerre elhangzó szöveget kell értelmeznie, az előadás előrehaladtával válik világossá, hogy a jelenet nem merül ki a regény elidegenítő jellegére való visszautalásban, sem pedig a bodói esztétika felfokozottságában, hanem e kettőn keresztül kapunk információt a történet előrehaladásáról (ami megerősíti állításomat a két

<sup>49</sup> Ezért sem adtam teret azoknak az értelmezéseknek, amelyek *A pert* kafei álomként vizsgálják, mert az általam tanulmányozott szempontból lényegtelen, hogy álomot látunk-e, vagy egy meghasonlott elme képzelte világa tárul elénk.

K. tekintetének haladást kijelölő szerepéről), és K. mentális állapotának kezdődő hanyatlásáról, amiért kollégái köszöntésébe egyszerre hallja bele azok kedveskedését és átkozódását. Ám mire a néző tudatáig elér a felismerés, hogy mivel kapcsolható össze a jelenet, a színpad elejét már el is borítja a füst, és egy kabarévilág elevenedik meg vörös fényben, ahol csillogó flitterben pompázó kéj nők playbackelnek, és ripacskodó alakok sokasága lejt kusza, esetlen koreográfiát.

A „nézve levés” terhét implikálja továbbá *A kastély*-előadásban<sup>50</sup> a macskacsirke megfőzésének jelenete, amely szintén nem (csak) bodói gegként, hanem visszautalásként is funkcionálhat: Schrödinger macskájának kísérletén keresztül mutat rá Kafka élethelyzetére. Itt a gondolatkísérletnek megfelelően, amíg a fazékról, amelyben a macskacsirke fő, nem kerül le a fedő, addig nem lehet tudni, hogy az állat milyen állapotban van: pörkölt-e vagy sodó. Kafka egész életében egyfajta „szuperpozícióra” vágyott, a (szülői) tekintetek keresztüztüzből való szabadulásra, hogy ne kényszerüljön egy számára teljesen karakteridegen szerep vagy tulajdonság felvételére, amely közvetlen összeomlását eredményezheti.<sup>51</sup> Hasonlóképpen, K. *A kas-*

<sup>50</sup> *A kastély* promóciós videója is ezt igazolja, amelyben ifj. Vidnyánszky megérkezve a Vígszínház művészbejárójához, a portán felteszi a kérdést: „Hogy jutok fel a kastélyba?”. Majd elindul, de közben folyamatosan vissza-visszanéz a kamerába, aztán mintha a kameramantól űzve kezdene keringeni a színház gyomrában, a szűk közlekedőkön, a vészkijáratokon át, keresztül a körfolyosón, végig az egész épületen, egészen addig, amíg végül újra kint nem találja magát a szabadban, de ezúttal fent, a színház tetején, a kupolával egy szinten.

<sup>51</sup> Kafka örökösen megfigyelve érezte magát. A szüleivel élt, akik saját szobájában is rátörtek, megfigyelték, apja miatt az író in-

télyben nagy valószínűséggel azért kénytelen magára erőltetni a földmérő szerepét, hogy a ráirányuló tekinteteknek, a (vélt) elvárásoknak megfelelően viselkedve bejuthasson a kastélyba, azaz a saját személyiségéhez képest létrehozzon valami egészen eltérőt és sikeresen asszimilálódhasson – amely persze az ilyen áron beteljesült vágyat kérdésessé teszi.

---

tim tere átjáróházzá vált: „Ülök a szobámban, a lakásbeli láрма főhadiszállásán. [...] Apám feltépi szobám ajtaját, és uszályként vonszolódó hálóköntösben átvonul rajta, a szomszéd szobában a hamut kaparják ki a kályhából. [...] A lakásajtó kilincse megzörren, mint egy hurutos torok, maga az ajtó ezután kurta női énekhanggal nyílik ki, és tompa férfidöndüléssel csukódik be, ez hangzik a legkíméletlenebbül. Apa elment, most kezdődik a finomabb, szétszórtabb, reménytelenebb zaj, élén két kanárimadár hangjaival.” (Franz KAFKA, *Naplók, levelek*, ford. TANDORI Dezső, ANTAL László, EÖRSI István és GYÖRFFY Miklós [Budapest: Európa Könyvkiadó, 1981], 49.) Apja teljhatalmának a családja felett az író anyja sem szabott határt. Kafka az egyik levelében így fogalmaz: „[A]nyám az apámnak szerető rabnője, apám pedig szerető zsarnoka neki, ennél fogva tulajdonképpen mindig tökéletes volt az egyetértés.” (Uo., 223.) Kafka kiapadhatatlan lelkiismeretfurdalásának okozója saját anyja lett: „Amikor tehát ma este anyám rákezdte megint a régi panaszt, és azon túl, hogy ismét utalt rá, miképp keseredik és betegszik meg apám egyre csak az én hibámból, ezt az újabb indokot is felhozta.” (Uo., 114.) Az apa megfigyelői hatása, elégedetlenkedése visszafordíthatatlanul kihatott fia személyiségére. Vélhetően ennek az életrajzi elemnek a lenyomatát olvashatjuk ki a regényekből: az akadályozó tekintetek elől való menekülés reménytelenségét.

### *Kafka-mosoly mint az újraolvasás kulcsa*

Az előadások kongenialitása annak eredménye, hogy Szikora János és Fodor Tamás után Bodó Viktor is felismerte Kafka regényeinek színpadképességét. A Kafka-szövegek olvasása közben szerzett tapasztalatunk a közegeváltás révén bontakozik ki előttünk, ami kiváltképp igaz a humorra. „A *per* legtöbb színpadi feldolgozása komor, nehezen emészthető. Pécssett gyakran hangz[ott] fel a nézőtérén nevetés. És ez a nevetés az egyik legjobb ajánlólevél a mű befogadására”<sup>52</sup> – olvasható egy 1979-es kritikában Szikora *Per*-rendezéséről. A nevetés közösségi tevékenység, ugyanis mindig valamilyen „visszhangra van szüksége”,<sup>53</sup> amely a színház falain belül hatványozottan felerősödik. Bodó a közös nevetés elsöprő erejét kihasználva fokozza a végletekig Kafka jellegzetesen groteszk humorát, amelynek alapját jól ismeri, formanyelvének „lételeme az ok-okozati viszonyok nélkül, a szemlélők vagy a bolyongó főhős számára teljesen ismeretlen, abszurd konvenciók alapján működő kaotikus színpadi világ”.<sup>54</sup>

A két előadás egyik legjellemzőbb humorforrása (a regényekhez hasonlóan) a befogadó állandó kizökkentése a logikai struktúrák (szó és jelentés, tett és motiváció, ok és okozat) torzítása, dekonstrukciója által, s ez egyre mélyebbre húzza a nézőt az érthetlenség kafei spiráljába. Kafka szövegeiben a nyelvi, képi események logikai szabályai meglepetésszerűen érvényüket veszítik vagy „túteljesednek”, de ez nem azt jelenti, hogy az „értelem” teljesen elveszne, inkább azt, hogy az egyértelmű és érthetetlen közötti határ folytonos mozgásban van, így kény-

<sup>52</sup> SZILÁRD István, „A *per*: Franz Kafka-bemutató a Pécsi Nemzeti Színházban”, *Dunántúli Napló*, 1978. dec. 10., 9.

<sup>53</sup> Henri BERGSON, *A nevetés*, ford. SZÁVAI Nándor (Budapest: Gondolat Kiadó, 1971), 38.

<sup>54</sup> RÁDAI, „K mint...”.

szerítve az olvasót az olvasottak újraértékelésre. S éppen ez a kiszámíthatatlanul érkező érzelmi zavar az, ami megnevetet (nem csak a – szó szerinti értelemben vehető – komikum).

Az események gyorsasága és sokasága, a csúcsra járatott örület a két K.-t is berántja, akik alig tudnak a történésekre rácsodálkozni, csak nevetni. Ez pedig levezethető abból, hogy

„a kafeai világban a komikum nem a tragikum ellenpontja (tragikomikum), mint Shakespeare-nél; nem az a dolga, hogy könnyed hangvétellel elviselhetőbbé tegye a tragikumot, nem kíséri a tragikumot, nem, csírájában pusztítja el, megfosztva így az áldozatokat az egyetlen vigasztól, amiben reménykedhetnének: a tragédia (igazi vagy feltételezett) nagyságában rejlő vigasztalástól. A mérnök elvesztette hazáját, a közönség nevet.”<sup>55</sup>

Az előadások K.-i is nagyokat nevetnek, csak nem minden alkalommal teszik örömmel. Például amikor K. a *Ledarálnak...*-ban a mellkasára tapasztott kézzel kényszeredetten felkacag, vagy amikor „hasonmása” A *kastély* előadásának egyik legkínosabb pillanatában fakad hisztérikus nevetésre, miközben Barnabáséknál Olga egy megcsonkult alkalmazottról beszél – ahogyan egyébként egy anekdota szerint maga Kafka is gyakran nevetésre fakadt, amikor szövegeiből olvasott fel,<sup>56</sup> mi több, maga az író is azt állítja, hogy

<sup>55</sup> KUNDERA, *A regény...*, 132.

<sup>56</sup> A kritika is felhívja a figyelmet arra, hogy a nevetés (és a nevetés okai) sokféleségének számbavétele nagyban befolyásolja mind a regények, mind a belőlük készült adaptációk olvasatát. JÁSZAY Tamás, „Kafka haladóknak”, *Critikai Lapok* 14, 5–6. sz. (2005): 11–13, 11–12.

nagy nevető volt.<sup>57</sup> A színpadon és a színpadon túl felhangzó nevetés pedig kulcseleme a Bodó-rendezéseknek, hiszen ez az, ami megkérdőjelezi – nem magukat a regényeket, hanem – a klasszikus Kafka-képet, a modernitás Akárkijének, a hatalom által megnyomorított kisembernek az interpretációját. Bodó saját bevallása szerint tudatosan számol le azzal a „rossz, téves, homályos elképzeléssel”,<sup>58</sup> amely a már korábban is említett primer Kafka-illusztráció: „túlfüstölt, sötét színpad szomorú színészekkel, akik nagyon lassan beszélnek vagy nem beszélnek, keménykalapban vannak, és fehér az arcuk”.<sup>59</sup> S valóban lehetne érvelni emellett is, hogy mind *A per*, mind *A kastély* szövege több pontján ironikus és önironikus egyaránt. Tehát bőven több, mint a kínjában nevető kisember kálváriája.

De nem csak a részletezett tényezőkből adódó zavar készíti nevetésre a befogadót. Mind a *Ledarálnak...*, mind *A kastély* humorához hozzájárul az előadások túljelzettsége, a regényekből kiragadott elemek szándékos felnagyítása, elrajzolása. Ami *A per*-ben színdaktília volt egy infantilis, K. számára nem túl vonzó nő, az a *Ledarálnak...*-ben egy soha le nem száradt, egészen hosszú köldökzsinór egy felnőtt, kívánatos nő. Kafkánál az örök teste a vesszőzéstől rándult össze, Bodónál a fúrógéppel kivitelezett brutális szájműtétől. Amíg *A per*-ben az elállatiasodott szexualitásra mindössze egy-egy utalásból következtethetünk, addig Bodónál fehér lepel mögött előadott orális (árny)játék, hatalmas, spriccelő műpénisz és kutyapózban végzett, hosszan elnyújtott szexuális aktus reprezentálja azt a nézőtől karnyújtásra.

<sup>57</sup> Vö. „Tudok én is nevetni, Felice, hidd el, sőt olyan embernek ismernek, aki nagyon jóízűen tud nevetni, s e tekintetben még féktelenebb voltam valaha, mint most.” KAFKA, *Naplók...*, 138.

<sup>58</sup> N.N., „Bodó Viktor...”.

<sup>59</sup> Uo.

A *kastélyban* pedig a korábban elemzett, Kafka által problematizált szó és a jelentés között feszülő ellentmondás is felnagyításra, karikírozásra kerül,<sup>60</sup> „vagyis a szöveg nem mindig szemiotizálja a látottakat, azaz a mozgáskompozíció nemcsak szerepre vonatkoztatottságában, hanem anyagiságában és jel-szerűségében a nézői percepcióra bízva jelenik meg”.<sup>61</sup> Így vezet például reláció-torzuláshoz az a jelenet, amikor a kocsmárosnő a meztelenségét szimbolizáló (realisztikus kialakítású) szilikon melleket viselve fürdik, majd megkéri K.-t – aki már percek óta látja őt „meztelenül” –, hogy habozza fel a vizét, mert szégyenlős. De amint K. cselekedni kezd, a kocsmárosnő a víz alá – feltételezhetően a vaginájához – nyomja a fejét. A reláció-torzulás bújtatott variációja pedig a műszakvezető kismonológjában figyelhető meg: „Nálunk folyamatosak a fejlesztések. [...] Át-építünk, felújítunk, renoválunk, restaurálunk, rekonstruálunk, regenerálunk, rien de rien”, fut bele végül Edit Piaf dalába, amelynek ezen kiemelése annyit jelent, hogy „egy-általán semmit” vagy „semmit sem”. Tehát nemcsak,

<sup>60</sup> A rendezés hangzó szöveg és a cselekvés/jelentés között alkalmazott éles kontrasztjai kapcsán számos megfigyelés akad. Czirák Ádám Bodót olyan alkotónak ítéli, „akinél nem elsősorban a jelentés, hanem sokkal inkább a szavak materialitása kerül a középpontba”. (N.N., „A képszínház hermeneutikája: Kerekasztal-beszélgetés a dramaturgus történetmesélésről és a képi megfogalmazásról”, *Színház* 55, 5. sz. [2022]: 24–29, 25–26.) Markó Róbertnél Bodó Viktorral kapcsolatban a „nyelv mint kommunikációs forma totális kiiktatása” merül fel. (MARKÓ Róbert, „Bontsd le és építsd föl: Bodó Viktor két rendezése Grazban”, *Színház* 43, 6. sz. [2010]: 52–55, 55.), Deres Kornélia specifikusabban, az Austin-féle beszédaktus-elmélet félreértelmezésében rejlő potenciál felől közelít. (DERES Kornélia, *Képkalapács...*, 146.)

<sup>61</sup> KISS, *A magyar...*, 183.

hogy a szavak és a jelentések nem fedik egymást, de még egyetlen mondaton belül, szó és szó között is jelentésbeli ellentét feszül, így az epizód parodisztikus aspektusától függetlenül, Bodó, hazánk „legvadabb szövegdestruktőre”,<sup>62</sup> ismételten Kafkára visszautalva „azt a jelenséget aknázza ki, hogy a nyelvi elemek sohasem ragadhatók meg teljes egyértelműséggel, tehát a szavak referenciális tengelye nem a valóság felé fordul, hanem afelé, ami megint csak [szó, szó és szó.]”<sup>63</sup>

A nézői nevetés gerjesztése azonban nem működne ennyire olajozottan, ha Bodó – a regények mentén – nem készítené elő a terpet az érzelmek kiiktatására. Kafka szövegeiben egy értékrenden túli világba csöppenünk, nincs érték, amelynek pusztulása, majd hiánya megrendítené az olvasót. Kundera komikumhoz kapcsolódó megállapítására visszakanyarodva, Kafka nemcsak a szereplőit fosztja meg a „tragikum vígaszától”, hanem (a tragikum eliminálásával) az olvasót is a katarzis élményétől. Bodó előadásainál a néző azért képes gurgulázva végignevetni a játékidő egészét, mert az értékhiányból adódóan érzelmileg immunissá válik a megjelenített világra és szereplőire. Ebből kifolyólag a komikum számára legideálisabb környezet teremődik meg a színpadon: a közöny, hiszen a komikumnak – Bergson követve – nincs nagyobb ellensége, mint az erős érzelmek.<sup>64</sup> A néző képtelen szurkolni a szereplőknek, nem izgul értük, nem félti vagy sajnálja őket; az empátia lehetősége a nullához közelít, s a néző csupán saját érzéki tapasztalatainak élénk, aperiodikus változásait követi le, éli át. Öröme kibontakozásának pedig mindenféle lelkiismeretfurdalás nélkül

<sup>62</sup> RADNÓTI Zsuzsa, „A magyar posztdramaturgusok: Az irodalmi drámától az előadászövegig”, *Irodalomtörténet* 36/86, 3. sz. (2005): 257–266, 265.

<sup>63</sup> KÉKESI KUN, *Tükörképek...*, 51.

<sup>64</sup> VÖ. BERGSON, *A nevetés...*, 37.

engedhet, hiszen a pozíciója s az a tény is erre predesztinálja, hogy a „színházi befogadói folyamatban a nézés öröme az alapvető, s hogy ez az öröm a voyeuré, s hogy a voyeur-ságban rejlő és csakis általa kiváltható öröm a színház specifikuma”.<sup>65</sup>

### Konklúzió

Bodó rendezéseinek szórakoztatóan kaotikus világában, lidérces figuráiban nem a hivatali gépezet embertelen működése, a hatalom vizslató tekintete és fojtogató jelenléte, a társadalom bábszerűsége, Kafka magánélete, lelkiismeretfurdalásának leküzdése, apjának basáskodása, a nem létező bűnök igazolásának irracionális vágya, bordélyházi élményei, a magánytól és a kötődéstől való paradox félelme, a családban és a szerelemben való csalódásai, az önmagáról és a kirekesztettségről alkotott nézetei kerülnek árnyalt kibontásra, hanem ezek egyes számai, motívumai és képei keverednek komplett Kafka-univerzumná, ahol „a kafkai nem korlátozódik a magánszférára vagy a közsférára: mindkettőt magábaöleli. A közsféra a magánélet tükre, a magánszféra a közsféra visszafénye.”<sup>66</sup> Mindkét adaptáció különösen jól sikerült és sikeres egyszerre, és annak igazolásaként szolgál, hogy meg lehet ragadni és unikális színházi mintába lehet gyúrni az „eredeti” művek esszenciális elemeit anélkül, hogy ragaszkodnánk a pretextusok eseménysorához, szereplőihez.

### Bibliográfia

BALOTÁ, Nicolae. *Abszurd irodalom*. Fordította ZIRKULI Péter. Budapest: Gondolat Kiadó, 1979.

BARTHES, Roland. *Mitológiák*. Fordította ÁDÁM Péter. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1983.

<sup>65</sup> JÁKFALVI Magdolna, *Avantgárd – színház – politika* (Budapest: Balassi Kiadó, 2006), 24.

<sup>66</sup> KUNDERA, *A regény...*, 119.

BERGSON, Henri. *A nevetés*. Fordította SZÁVAI Nándor. Budapest: Gondolat Kiadó, 1971.

BÍRÓ Bence. „Próza a színpadon”. *Színház* 51, 4. SZ. (2018): 2–5.

DELEUZE, Gilles és Félix GUATTARI. *KAFKA: A kisebbségi irodalomért*. Fordította KARÁCSONYI Judit. Budapest: Qadmon Kiadó, 2019.

DERES Kornélia. *Képkalapács: Színház, technológia, intermedialitás*. Budapest: JAK-füzetek, 2016.

HUTCHEON, Linda. „Elmélkedés az adaptációról: Mit? Ki? Miért? Hogyan? Hol? Mikor?”. Fordította KUKLIS Katalin. *Kalligram* 23, 12. SZ. (2014): 98–102.

JANOUC, Gustav. *Beszélgetések Kafkával*. Fordította TANDORI Dezső. Budapest: Gondolat Kiadó, 1972.

JÁKFALVI Magdolna. *Avantgárd – színház – politika*. Budapest: Balassi Kiadó, 2006.

JÁSZAY Tamás. „Beszélgetés Schnábel Zitával”. *revizoronline.com*. 2020.12.01. <https://www.revizoronline.com/beszelgetes-schnabel-zitaval>.

JÁSZAY Tamás. „Kafka haladóknak”. *Critikai Lapok* 14, 5–6. SZ. (2005): 11–13.

JÁSZAY Tamás. „Munkaterület: Franz Kafka: A kastély/Vígszínház”. *revizoronline.com*. 2022.11.07. <https://revizoronline.com/franz-kafka-a-kastely-vigszinhaz>.

KAFKA, Franz. *A kastély*. Fordította RÓNAY György. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1968.

KAFKA, Franz. *A nyolc októberfüzet*. Fordította TANDORI Dezső. Budapest: Cartaphilus Kiadó, 2000.

KAFKA, Franz. *Naplók, levelek*. Fordította TANDORI Dezső, ANTAL László, EÖRSI István és GYÖRFFY Miklós. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1981.

KAFKA, Franz. *A per*. Fordította SZABÓ Ede. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1975.

KÉKESI KUN Árpád. *Tükörképek lázadása: A dráma és a színház retorikája az ezredvégen*. Budapest: JAK-füzetek, 1998.

- KIDNIE, Margaret Jane. *Shakespeare and the Problem of Adaptation: Forms of Possibility*. London: Routledge, 2008.
- KUNDERA, Milan. *A regény művészete*. Fordította RÉZ Pál. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2020.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Posztdramatikus színház*. Fordította KRICSFALUSI Beatrix, BERECZ ZSUZSA és SCHEIN GÁBOR. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- MARKÓ RÓBERT. „Bontsd le és építsd föl: Bodó Viktor két rendezése Grazban”. *Színház* 43, 6. sz. (2010): 52–55.
- MIHÁLYI GÁBOR. „A szolnoki *Kastély*: Kafka adaptáció a Szigligeti Színházban”, *Színház* 22, 5. sz. (1989): 23–26.
- MÜLLER, Michael. „A *kastély*”. Fordította: OROSZ MAGDOLNA. In *Interpretációk: Franz Kafka regények és elbeszélések*, szerkesztette Michael MÜLLER, 169–189. Budapest: Láva Kiadó, 2006.
- N.N. „Drámaíró kerekasztal 2006: Adaptáció. Forgách András, Fábri Péter, Tompa Andrea előadásai”. *Színház* 39, 7. sz. (2006): 36–43.
- N.N. „A képszínház hermeneutikája: Kerekasztal-beszélgetés a dramatikus történetmesélésről és a képi megfogalmazásról”. *Színház* 55, 5. sz. (2022): 24–29.
- N.N. „Bodó Viktor rendező *A kastély*ről”. *kultura.hu*. 2022.09.16. <https://kultura.hu/igyekszem-minel-eroteljesebben-kibontani-kafka-humorat-bodo-viktor-rendezo-a-kastelyrol>.
- N.N. „*Ledarálnakeltüntem* (négy szemközt)”. *pszeudo.hu*. 2006.05.25. [https://pszeudo.hu/view.php?cid=347\\_ledaralnakeltuntem](https://pszeudo.hu/view.php?cid=347_ledaralnakeltuntem).
- NÁRAY ISTVÁN. „*A per* idilli tájban. Kafka-bemutató a Pécsi Nemzeti Színházban”. *Színház* 12, 2. sz. (1979): 12–15.
- RÁDAI ANDREA. „K mint keljfeljancsi”. *szinhaz.net*. 2022.11.03. <https://szinhaz.net/2022/11/03/radai-andrea-k-mint-keljfeljancsi>.
- RADNÓTI ZSUZSA. „A magyar posztdramatikusok: Az irodalmi drámától az előadásszövegig”. *Irodalomtörténet* 36/86, 3. sz. (2005): 257–266.
- REBELLATO, Dan. „Doing the Impossible: Katie Mitchell in Conversation with Dan Rebellato”. In *Theatre and Adaptation: Return, Rewrite, Repeat*, szerkesztette Margherita LAERA, 215–216. London: Bloomsbury Publishing, 2014.
- REILLY, Kara. „Introduction to Contemporary Approaches to Adaptation”. In *Contemporary Approaches to Adaptation in Theatre: Adaptation in Theatre and Performance*, szerkesztette Kara REILLY, XXI–XXIX. London: Palgrave Macmillan, 2018.
- SÁGHY MIKLÓS. *Az irodalomra közelítő kamera*. Budapest: Kalligram Kiadó, 2019.
- SÜKÖSD MIHÁLY. *Franz Kafka*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1965.
- SZÉLL ZSUZSA. *Válság és regény: Kísérlet Rilke, Kafka, Musil és Broch epikájának értelmezésére*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970.
- SZILÁRD ISTVÁN. „*A per*: Franz Kafka-bemutató a Pécsi Nemzeti Színházban”. *Dunántúli Napló*, 1978. dec. 10., 9.

## A francia forradalom mint színházi előadás. Kant-értelmezés

TÓTH ANNA

A 18. század óta a forradalom mindig is sokjelentésű és rugalmas fogalomnak tűnt. A ténylegesen lezajlott társadalmi-politikai fordulatok történelmi rekonstrukciói olyan paradigmatis leírásait teremtették meg a francia forradalomnak, amelyek széttartó, törésekkel és kitérőkkel szabdalva vonaluk ellenére is mind-mind visszatérő jelleggel rajzolják fel egy egybefüggő, teljes történet egyetemes eszményének elbeszélését azokon a történelmi csomópontokon – mindegyik 1917 októberét és 1968 májusát követően, – amikor a szabadságon, egyenlőségen és valódi demokratikus elveken alapuló társadalom felépítése volt a tét. Ezek a rekonstrukciók az általános eseménytörténeten túl a háttérből ható eszmetörténeti mozgástörvényekre, a történelemfilozófia céltan szerint íródó vagy céltalan barbárság felé sodró lehetőségfeltételeinek olvasataira és a népi tömegek olykor spontán, szervesen megmozdulásaira fókuszáltak.

A 20. század végi francia baloldali politikai képzeletvilágában a francia és a szovjet forradalom képezi azt a két döntő eseménysort, amelyek kialakulása előzményként hivatkozási alapot adnak. A történészek közkedvelt jakobinizmus/bolsevizmus és Robespierre/Lenin analógiája jelzi, hogy a politikai szellemi hagyományban rendkívüli megfeleltetési, illetve azonosulási tendenciára lelhetünk a francia tradíció örököseinek vonalára felűzött elbeszélések kapcsán. A mindenható forradalmi állam gondolata, amely az egyenlőséget és a szabadságot is garantálja, ezekben az esetekben leválasztódik a demokrácia mint képviseleti kormányzás illuzórikus felfogásáról és a korlátozhatatlan nép-

szuverenitás, az eszmék uralma, a nép kulturális forradalma és az állampolgári erényen alapuló forradalmi igazságszolgáltatás diktatórikus képében jelenik meg.<sup>1</sup> A történetírás dilemmájának ez az egyetlen kiragadott példája is illusztrálja, hogy a francia forradalom elbeszélése politikailag harmonikus nézeteket vallónak egyáltalán nem nevezhető.<sup>2</sup>

A forradalom legszélsőségebb pillanatának, a jakobinizmusnak értékelésekor a legszembetűnőbb a történeti munkák bizonytalansága azzal kapcsolatban, hogy fogalomként, elemzendő tárgyként, avagy a forradalom kitüntetett korszakaként, történelmi eseményként nyúljanak-e az egyenlőség eszméjéért és a közjóért folytatott harc egyre sodróbb radikalizmus felé tartó momentumainak leírásakor. Nem véletlenül szolgáltat kiindulópontot a jakobinus utópia számos jogfilozófiai, politikai filozófiai, majd eseményfilozófiai munkák elgondolásához, melyek az egymással hol szembenálló, hol bizonyos kérdésekben szövetségre lépő történelmi iskolák számára a teljes forradalom megítélését, annak „dicsőséges, avagy gyalázatos” értelmezését szűnni nem akaró vita tárgyává tették. A történetírást övező dilemmák másik ága a forradalom korszakolását, pontosabban azt a kérdést érinti, hogy meddig is tartott valójában a francia forradalom. Soha forradalom nem ért véget még

---

<sup>1</sup> BALÁZS Gábor, „1789 és 1793”, *Mérce*, hozzáférés: 2024.02.03, <https://merce.hu/2020/07/14/1789-es-1793/>.

<sup>2</sup> FEHÉR Ferenc, *A megfagyott forradalom*, ford. VAJDA Júlia (Budapest: Magvető Kiadó, 1992), 8.

olyan sokszor, mint a francia. A végpontot kijelölni igyekvő vita pedig újabb és újabb láncszemeket fűzve a szövevényes elbeszélés fonálához rendkívüli mitológiába ágyazva teremtette meg „a befejezhetetlen vállalkozás”<sup>3</sup> transzhisztorikus narratíváját, amelynek hagyományához kapcsolódva újabb és újabb mozgalmak törekedtek a francia forradalom ígéretének megvalósítására.

A forradalom történetének folytonos jellege a marxista értelmezők nyomán vált bármely elődjükénél koherensebbé. Ők az egész folyamatot a feudális Franciaországot elsöprő polgári demokratikus forradalom viharos eseménysorának tekintették, amely a feudalizmus réseiben kialakult tőkés termelési viszonyok felszabadítása, a kapitalizmus előtti korlátok lebontása révén hozta el a burzsoázia osztályuralmát, majd a burzsoázia vezette liberális, modern, képviseleti nemzetállamot.<sup>4</sup> A *Kommunista kiáltványból*<sup>5</sup> is ismert burzsoá forradalmak elméletének érdeme, hogy a forradalmat és a belőle kinövő társadalmat egymást követő termelési módok fejlődési vonalára fűzte fel, és minden politikai szereplőnek, intézménynek és fejlődési szakasznak megfelelő osztálybesorolást adott. Ennek az egységes történetnek felrajzolásában a fiatalabb generációk számára a strukturalista hullám is támogatást jelentett, hiszen az osztályszempontú módszer és a reáltudományokkal szövetségre lépő kutatás széleskörű alkalmazására bátorította őket.

A forradalom egységbe foglalható történetének mítosztalanítása alapvetően a marxi burzsoá forradalom teóriája ellen szövetkező

<sup>3</sup> Uo., 7.

<sup>4</sup> BALÁZS Gábor, „Osztályok, forradalmak, burzsoák I TGM!”, *Mérce*, hozzáférés: 2024.02.23., <https://merce.hu/2023/04/10/osztalyok-forradalmak-burzsoak-%C7%80-tgm/>.

<sup>5</sup> KARL MARX, *A kommunista kiáltvány*, Karl Marx és Friedrich Engels: Karl Marx és Friedrich Engels Művei (MEM) 4. (Budapest: Kosuth Könyvkiadó, 1959), 442.

revizionista történészek fegyvertárához tartozott a 19. századtól a legújabb történetírásig bezárólag.<sup>6</sup> Az iskolaalapító munka, amely hadat üzent a szociális olvasat, az osztályokat termelési viszonyok alapján leíró, egyik termelési módból a másikba átvezető tranzitológiai történetírás ellen, Alfred Cobban *The Myth of the French Revolution* című munkája.<sup>7</sup> A teljes marxista módszertani apparátust megkérdőjelező iskola képviselői, azaz a marxista interpretátorok ellenfelei, sőt a konzervatív krónikások is – noha szembeálltak az integrált és egybefüggő forradalom osztályszempontú olvasatával – olyannyira holisztikus elbeszélés megkomponálására törekedtek, „hogy az olvasó könnyűszerrel vetítheti időben előre vagy vissza bármely szerző tételét mindazokra a szakaszokra, amellyel az illető nem kívánt foglalkozni.”<sup>8</sup> A francia forradalom politikai logikájának túlradikalizált, öngerjesztő dinamizmusa a történetírás mitológiai távlatúvá feszített elbeszéléseiben él tovább.

Lévi-Strauss *Strukturális antropológia* című művében a francia forradalom mitikus jellegét a politikai ideológia mintájára olyan kettős értelmű időbeli rendszer működtetéseként írja le, amely az adott időpillanatban végbement eseménynek állandó struktúrát kölcsönöz.<sup>9</sup> A történész a francia forradalom felidézésekor múltbéli események sorozatá-

<sup>6</sup> Például Alice GERRARD, *La Revolution française: mythes et interpretations* (Paris: Flammarion, 1970.)

<sup>7</sup> Alfred COBBAN, *The Myth of the French Revolution* (London: College, 1955), majd újra kiadva in A. COBBAN, *Aspects of the French Revolution*, 90–112 (London: George Braziller, 1968); vö. COBBAN, *The Social Interpretation of the French Revolution* (London: Cambridge University Press, 1964).

<sup>8</sup> FEHÉR, *A megfagyott forradalom*, 211.

<sup>9</sup> C. LÉVI-STRAUSS, *Strukturális antropológia*, ford. SALY Noémi (Budapest: Osiris Kiadó, 2001), 167.



ra hivatkozik, amelyek egy sor közbülső esemény közvetítésével a mában is éreztetik következményeiket. A politikus számára azonban a francia forradalom olyan realitás, amely nem kizárólag múltbéli események sorozatából áll, hanem – Lévi-Strauss elgondolása szerint – olyan tartós séma, amely lehetővé teszi a mai Franciaország társadalmi struktúrájának és a benne megnyilvánuló ellentmondásoknak az értelmezését s a jövő fejlődési alapvonalainak előrelátását. A kettős, egyszerre *történeti* és *történelmen kívüli*<sup>10</sup> struktúra érzékeltetésére a forradalmi történetírás klasszikusát, Jules Michelet-t idézi: „Akkor minden lehetséges volt... Jelen és jövő... vagyis az időn túl az örökkévalóság felvillanása.”<sup>11</sup>

A „jelenben hangzó múlt” elgondolásáról vall az a Marcel Gauchet-től származó idézet is, amely ugyancsak „kettős mozgásként” fogalmaz a francia forradalom „kortárs jellegét” illetően, „amely olvashatóvá teszi számunkra a múltat, és új életet ad a halottak hangjának a jelenben.”<sup>12</sup> Az a gondolat, hogy

<sup>10</sup> Az eredetiben *anhistorique* („történelmietlen”).

<sup>11</sup> Jules MICHELET, *Histoire de la Révolution française*, tome IV, chapitre I. (Paris: Flammarion, 1893–1898), 239: „Ce jour-là, tout était possible. Toute division avait cessé; il n’y avait ni noblesse, ni bourgeoisie, ni peuple. L’avenir fut présent... C’est-à-dire plus de temps... Un éclair de l’éternité.”; Lévi-Strauss Maurice Merleau-Ponty-től veszi az idézetet: Maurice MERLEAU-PONTY, *Les aventures de la dialectique* (Paris: Gallimard, 1955), 273. Lévi-Strausse-nál a közbülső tétel elmarad, helyesen: „Akkor minden lehetséges volt. Minden kettéosztottság megszűnt. Nem volt többé sem nemes, sem burzsoá, sem nép. A jövő jelen volt... vagyis nem volt többé idő. Az örökkévalóság felvillanása.” (T.A. fordítása).

<sup>12</sup> Marcel GAUCHET, *La Révolution des pouvoirs: La souveraineté, le peuple et la*

bizonyos történelmi események időben és a képzelet világában is meghosszabbíthatóak, nem csupán az utókor politikai ideológiai gondolkodásának torzító tükörjátéka, hanem a történelemfilozófia cél felé tartó narratívájának is sajátja. Ekként az „örökkévalóság felvillanása”, mint a francia forradalom korokon átívelő ígérete sem a forradalom örökösének képzeletében megfogant, hozzáköltött koholmány, hanem a lezajlott eseményekkel egyidős elgondolás. Immanuel Kant *A fakultások vitájának* második szakaszában<sup>13</sup> olyan emblemikus eseményt keres, amely az emberiség jobb iránt vezérlő morális adottságának példázata lehet. Olyan, a tapasztalat számára megnyilvánuló „fejleményt”, amelynek az emberi nem „oka és [...] szerzője”,<sup>14</sup> s mely fejlemény utalásképpen olyan „történeti jel (*signum rememorativum, demonstrativum, prognostikon*)”, mely „az egészben vett emberi nem irányzatosságát [*Tendenz*] bizonyíthatná.”<sup>15</sup>

A *filozófiai és jogi fakultás vitája* címet viselő második szakaszban Kant arról beszél, hogy „a forradalom során az eszményi, az észből levezetett jogszerű összeütközésbe kerülhet az empirikus valósággal.”<sup>16</sup> Marx, ahogy korábban Heine is, a francia forradalom filozófusának nevezte Kantot.<sup>17</sup> Hogy

*représentation: 1789–1899* (Paris: Éditions Gallimard, „Bibliothèque des Histoires”, 1995), 22.

<sup>13</sup> Immanuel KANT, „A fakultások vitája három szakaszban”, ford. MESTERHÁZI Miklós, in Immanuel KANT, *Történelemfilozófiai írások*, 335–455 (Budapest: Ictus, 1997).

<sup>14</sup> Uo., 421. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>15</sup> Uo., 421. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>16</sup> Vö. VAJDA Mihály, „A fakultások vitája”, Kellék, 24. sz. (2004): 59–67.

<sup>17</sup> Karl MARX, „The Philosophical Manifesto of the Historical School of Law”, in *Writings of the Young Marx on Philosophy and Society*, ford. Loyd EASTON és Kurt GUDDAT (Indian-

volt-e valódi párbeszéd Immanuel Kant és a francia forradalom szereplői közt, avagy az utókor konstruál kölcsönösséget szimbolikus beszélgetőpartnerek között, akik pusztán egy időben éltek, joggal képezheti vita tárgyát. Évtizedekkel a francia forradalom után reprezentatív kommentátorok közvetlen kapcsolatot feltételeztek Kant filozófiája és a forradalom főáramai, olykor szélsőséges pólusai között.<sup>18</sup> Ennek a felfogásnak példája az a párhuzam, amelyet Heine von a két vakmerő *petit bourgeois*, a királyt kihívó Maximilien Robespierre és az Istent kihívó Immanuel Kant közt.<sup>19</sup> Mára azonban már tudjuk, hogy Kant filozófiájának adekvát franciaországi recepciója csak évtizedekkel a forradalom után következett be.<sup>20</sup> Ugyancsak közismert tény, hogy Kant, életmódjához mindig hűen, a legcsekélyebb erőfeszítést sem tette arra – ellentétben Humboldt-tal vagy August Wilhelm Schlegellel –, hogy a nagy esemény színhelyére látogasson. Még kevésbé kötelezte el magát a Georg Forsterhez mérhető aktív részvételre. Ahogy Hannah Arendt megjegyezte, Kant mindig a

---

apolis: Hackett Publishing Company, 1997), 96–106, 100.

<sup>18</sup> FEHÉR Ferenc, „Practical Reason in the Revolution: Kant’s Dialogue with the French Revolution”, in *The French Revolution and the Birth of Modernity*, szerk. FEHÉR Ferenc (Berkeley: University of California Press, 1990), 201.

<sup>19</sup> Heinrich HEINE, „Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland”, in Heinrich HEINE, *Sämtliche Schriften* (München: Piper, 1971), 3:594–596.

<sup>20</sup> Lásd Maximilien VALLOIS, *La formation de l’influence Kantienne en France* (Paris: Librairie Felix Alcan, 1932); *La philosophie politique de Kant* (Paris: PUF, 1962); A. PHILONENKO, *Théorie et praxis dans la pensée morale de Kant et de Fichte* (Paris: Vrin, 1968); G. VLACHOS, *La philosophie politique de Kant* (Paris: PUF, 1962).

néző pozíciójában maradt.<sup>21</sup> Forradalom-korabeli recepciója a közte és a francia forradalmár értelmiség közt zajló levelezésben, valamint az 1797-ben Párizsba látogató Wilhelm von Humboldt közbenjárásával azonban magának a forradalomnak önértelmezésében is kimutatható.<sup>22</sup> Sieyès, a jakobinus klub alapítója, majd később az Alkotmányozó Nemzetgyűlés tagja *Az örök béke* egy korai francia változatát 1796-ban Karl Friedrich Reinhardtól szerzi be,<sup>23</sup> Karl Theremin, a porosz diplomata pedig azért keresi fel Kantot, hogy bátorítsa a kapcsolatfelvételre Sieyès-szel, mondván: „a forradalom kiegészítésül szolgálna, ha a franciák tanulmányoznák ezt a filozófiát.”<sup>24</sup> Kant ugyan lelkes a forradalmárok érdeklődése miatt, azonban válaszelevelében leszögezi, hogy kapcsolattartása a szomszédos ország entellektüeljeivel pusztán irodalmi, nem pedig politikai célzatú.<sup>25</sup> Marx hatására számos szerző Kant 1790-es évekbeli politikai érdeklődését a francia forradalom tanulságaira tett válaszadási kísérletnek tartja.<sup>26</sup>

---

<sup>21</sup> FEHÉR „Practical Reason...”, 202.

<sup>22</sup> François AZOUVI és Dominique BOUREL, *De Königsberg à Paris: La réception de Kant en France (1788–1804)*, (Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 1991).

<sup>23</sup> Kiadta: Alain RUIZ, *Cahiers d’Etudes Germaniques* 5 (1981): 119–153.

<sup>24</sup> KANT, AA 12, 59.

<sup>25</sup> AZOUVI és BOUREL *De Königsberg à Paris...*, 83.

<sup>26</sup> Néhány mű az óriási irodalomból: Paul SCHRECKER, „Kant et la Révolution Française”, *Revue Philosophique de la France et de l’Étranger*, 128, 9/12. sz. (1939): 394–426; Jacques DROZ, *L’Allemagne et la Révolution française*, (Paris: Presses Universitaires de France, 1949); FEHÉR Ferenc, „Practical Reason in the Revolution: Kant’s Dialogue with the French Revolution”, in *The French Revolution and the Birth of Modernity*, szerk. FEHÉR Ferenc, 201–218 (Berkeley: University

Kant reakciója a francia forradalomra mindenképpen ellentmondásos. Hannah Arendt *A fakultások vitája* vonatkozó részeiben a politikai tárgyú észrevételek izléstan-nal történő összefonódását véli felfedezni,<sup>27</sup> kísérletet téve az ellentmondás feloldására Kantról szóló előadásaiban.<sup>28</sup> Olyan ellenmondásról van azonban szó, amely nem feltétlenül tart igényt a „kiengesztelődsre”, amelyben a történések iránt érzett csodálat és a forradalmi tett elutasítása Kant rendszerén belül koherensen megférnek egymással. Arendt *Előadásaiban* egy olyan politikafelfogásra bukkan Kantnál, amely az alkalmazott jogtan és a haladásban kiteljesedő emberiség gondolatán is túlmutat.<sup>29</sup> Az egyik oldalon a nézők kedélyének elragadtatottsága – „e forradalom minden nézőjének (kik maguk e játékba nem folytak bele) kedélyében a részvételnek oly vágyára lel, mely majdhogynem az elragadtatottsággal határos” –,<sup>30</sup> a másikon az a tudat a kitüntetett pozíció, hogy

„egy szellemes népnek ama forradalma, melyet napjainkban látunk zajlani, tán győz, tán elbukik; meglehet, oly sok nyomorúság s szörnyett borítja

---

of California Press, 1990); André TOSEL, *Kant révolutionnaire: Droit et politique* (Paris: P.U.F., 1988); Peter BURG, *Kant und die Französische Revolution* (Berlin: Duncker und Humblot, 1974); Christian RITTER, *Der Rechtsgedanke Kants nach den frühen Quellen* (Frankfurt: V. Klostermann, 1971).

<sup>27</sup> PAPP Zoltán, „Nincs és legyen: Hannah Arendt: *Előadások Kant politikai filozófiájáról*”, *Holmi* 14, 12. sz. (2002): 1632–1641, 10.

<sup>28</sup> Hannah ARENDT, „Előadások Kant politikai filozófiájáról”, in Hannah ARENDT, *A sivatag és az oázisok*, ford. MESÉS Péter és PATÓ Pál, Gutenberg tér sorozat (Budapest: Gondolatinus, 2002).

<sup>29</sup> PAPP, „Nincs és legyen...”.

<sup>30</sup> KANT, „A fakultások vitája...”, 422.

el, hogy ily áron érett gondolkodású ember, ha másodjára vállalkozva rá sikerrel bevégezni remélhetné is, nem döntene e kísérlet kockáztatása mellett”.<sup>31</sup>

Az észelvekből levezethető természetjog, az emberi nem tökéletes egyesülését célzó természeti terv és a belőle következő republikánus alkotmány, valamint tökéletes államforma megalkotásának feladatát azonban nem írhatják felül a történelem véletlen empirikus adottságai:

„[...] ha a cél, mely után e fejlemény során áhítoztak, nem volna most sem elérhető, ha végül elbuknék ama nép forradalma vagy alkotmányának változtatása, avagy ha némi idő múltán mégiscsak visszazökkenne minden a korábbi kerékvágásba [...], e filozófiai előrejelzés a hatályából mit sem veszítene”.<sup>32</sup>

A probléma a *Világpolgár*-esszében<sup>33</sup> is központi jelentőségű, és arra vonatkozik, hogy ha a céllal bíró történelem gondolata ellentmondásos is, megtapasztalt realitásként pedig láthatatlan marad az ember mint individuum számára, mégis: miféle „látószög” lehet a biztosítéka a történelmi célszerűség eszméjének, amely ha megtapasztalt realitásként talán nem is tárul fel soha, hiposztázált lehetőségként megengedhető, és akár csak szimbolikusan is, de fenntartható az emberiség számára? Az utolsó, kilencedik tételben a felvilágosodás racionális ambíciójú haladáseszmejét és az értelmes cél felé

---

<sup>31</sup> Uo.

<sup>32</sup> Uo., 426.

<sup>33</sup> Immanuel KANT, „Az emberiség egyetemes történetének eszméje világpolgári szemszögből”, ford. VIDRÁNYI Katalin, in Immanuel KANT, *Történetfilozófiai írások*, 41–58 (Budapest: Ictus, 2002).

tartó történelem teoretikus alapjait fenyegető ellentmondásokból mégsem a hipotézis lehetlenségére következtet, hanem „a feloldhatatlan dilemmákba torkolló kísérlet szükségessége mellett érvel”,<sup>34</sup> amely utat enged a reménynek, hogy lehetséges empirikus támasztékra lelteni ehhez az eszméhez. A történelemfilozófia egy önmagán túlmutató nehézségbe ütközik, amely a megismerés kiterjeszhetőségének problémájával analóg: a gondolkodás, amely túlér mindazon, amit tudhatunk, „saját antinómiáinak foglya marad”.<sup>35</sup> „Az esetlegességek és véletlenszerűségek melankóliája”<sup>36</sup> kormányozta történelemben nem az egyes események, nem a „történelemformáló” egyéniségek és nem is az emberek tettei a hajtóerők, hanem a természettörvény rejtett rendje, amely a társadalmi antagonizmusok eszközével az egymásra következő nemzedékekben az emberi nem fejlődését azért idézi elő, hogy az összes benne rejlő adottságot egy tökéletes társulási állapotban, a tökéletes államformában bontakoztathasson ki.<sup>37</sup> A francia forradalom kontextusában Kant számára a világtörténelmet szemlélő kitüntetett álláspontja a mérvadó, mely pozícióból megnyílik a haladás perspektívája. A néző az, aki az események menetében jelentést fedezhet fel, ezért a jobb felé tartó jövő reménye nem az *ancien régime* megdőntőinek forradalmi cselekedeteiben, hanem a történéseket kívülről szemlélők lelkesülttségében mutatkozik meg, mely „szenvedélyes együttérzés a jóval” az emberiség helyes morális irányzatosságáról és a jogszerű és morális köztársasági alkotmány szükségességéről tesz tanúbizonyságot.<sup>38</sup>

„E fejlemény nem valamilyen súlyos, emberkézre valló tett vagy gaztett, [...] Amiről szó van, pusztán a nézők gondolkodásmódja, mely a nagy változások e játékában nyilvánosan föltárulkozik, s feledtetvén a nézőkkel a veszélyt [...], igen általános és önzetlen részvétről árulkodik az egyik oldalon a túloldaliak ellenében játszó személyek iránt, bizonyítékot szolgáltatva ily módon az emberi nemnek mint egésznek [...] oly morális karaktervonásáról – , mely a mind jobb iránt való előrehaladást nem csupán remélni engedi, hanem haladás már önmagában is, [...]”<sup>39</sup>

Kant úgy látta, hogy az esemény hordereje és jelentése nem a résztvevők, hanem a nézők számára lehet csak világos, mely nyilvánosság mutatja fel az emberiség erkölcsi karakterét. A történelem csupán a sodró események fogadtatásában mutatkozik meg, és ez a „szenvedélyes együttérzés a jóval, ez az elragadottság”<sup>40</sup>, „enthusziasztikus egyetértés”<sup>41</sup> az, aminek Hannah Arendt központi jelentőséget tulajdonít *Előadásaiban*, beemelve az esztétikát a politikafilozófiai kontextusba. A tökéletes polgári egyesülést célzó lelkesedés a *Világpolgár*-esszéiben is olyan együttérző karakterrel bír, amely a forradalom szemlélőit eltölti annak reményével, hogy az „átalakulás forradalmi után” megvalósul az „általános világpolgári állapot”, amelyben az emberiség képességei kifejlődnek.<sup>42</sup> A forradalmi tett mégis ítélet tárgya marad, és e tekintetben világosan fogalmaz

<sup>34</sup> MIKLÓS Tamás, *Hideg démon: Kísérletek a tudás domesztikálására* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2011), 63.

<sup>35</sup> ARENDT, „Előadások Kant politikai...”, 230.

<sup>36</sup> Uo.

<sup>37</sup> KANT, „Az emberiség egyetemes történének...”, 54.

<sup>38</sup> KANT, „A fakultások vitája...”, 422.

<sup>39</sup> Uo.

<sup>40</sup> Uo.

<sup>41</sup> PAPP, „Nincs és legyen...”.

<sup>42</sup> KANT, „Az emberiség egyetemes történének...”, 56.

A *fakultások vitájának* II. szakasza. Noha a népnek joga, hogy megkövetelje azt a kormányzatot, amelyben maga is törvényhozó, ám ez „a jog mindenkor eszme csupán”, kivitelezésének eszköztárát a moralitás keretei szabják meg, „melyet egyetlen nép sem hághat át; nem hozhatja el forradalom, mely mindenkor jogtalan.”<sup>43</sup> Az *örök béke* vonatkozó szakaszában is azonosíthatjuk a forradalmi cselekedet problémáját, ezúttal az erőszak képében, amelynek megítélése Kant részéről ismét ellentmondásról tanúskodik, hiszen „ha a rossz alkotmány szülte forradalom erőszaka jogtalanul vívná is ki a törvényszerűbb alkotmányt”, még ez esetben sem lehet többé a régi rend állapotába visszazorítani a népet, „habár eközben mindenki, aki erőszakkal vagy ármánnyal belekeveredik, méltán büntethető lázadó gyanánt.”<sup>44</sup> Az elv tehát, amely alapján cselekszünk, s amely alapján ítéletet alkotunk, világos összeütközésbe kerül. Az *örök béke* II. Függelékében az elkötelezett cselekvő és az ítélő néző konfliktusát „politika és morál konfliktusának” nevezi Kant, amelynek feloldására a nyilvánosság transzcendentális elve szolgáltatja a helyesség és igazságosság kritériumát.<sup>45</sup> Hannah Arendt értelmezésében a néző kitüntetett pozíciója és a haladás perspektívája azért esik egybe Kant francia forradalmat illető megítélésében, mert csak az érdekmentesség látószögéből tárulhat fel a jövő nemzedékei számára tartogatott ígéret, s a haladás eszméjének megítélése az ízlésstanban írtakkal analóg általánosságra tart igényt: nézői, azaz esztétikai ítéletként.<sup>46</sup> Ám ebből a pozícióból semmilyen maxima nem tárul fel a cselekvés számára; az esztétikai és reflektáló ítélőerő felismerései tehát nem járnak következménnyel a cselekvésre nézve.

<sup>43</sup> Uo., 424.

<sup>44</sup> Uo., 293.

<sup>45</sup> Uo., 303–305.

<sup>46</sup> ARENDT „Előadások Kant politikai...”, 312–317.

Kétségek merülhetnek fel azzal kapcsolatban, hogy Kant politikai filozófiájában érdemes-e keresni, kimutatni vagy cáfolni esztétika és politika egyívású jellegét. Felmerülhet továbbá, hogy Hannah Arendt talán csak saját politikaelméletének igyekszik Kant gondolatvilágában érvényt szerezni és a politikai filozófia belátásait mintegy kikövetkeztetni *Az esztétikai ítélőerő kritikájából*, ahogy ki is mondja ez irányú igyekezetét.<sup>47</sup>

Hogy Kant miként tekintett a filozófus elhatárolódó állásfoglalásának politikai jelentőségére, azt „az ész nyilvános használatának” felvilágosodás korabeli programja segíthet megvilágítani. A meghatározás a *Mi a felvilágosodás?* című, 1784-ben írt tanulmányból való:

„Egy közösség csak lassan juthat el a felvilágosodáshoz. Egy forradalom megbuktathatja ugyan a személyes despotizmust, a kapzsi és uralomvágyó elnyomást, de soha nem eredményezi a gondolkodásmód igazi reformját; hanem egyszerűen csak a régiek helyett új előítéletek pórázára fűzi a tudattalan tömeget. E felvilágosodáshoz azonban semmi egyéb nem kell, csak szabadság; annak is a legártalmatlanabb fajtája: nevezetesen az ész minden kérdésben való nyilvános használatának szabadsága.”<sup>48</sup>

A nyilvános észhasználat elkülönül tehát a hivatásosoknak fenntartott politikai praxistól és a nép politikai beavatkozást célzó forradalmi cselekvésétől is, ugyanakkor mivel a közösség érdekét tartja szem előtt, kiterjed rá Arendt értelmezésében a politika fogalma: az ész célja nem az, hogy „elszigetelje önmagát, hanem hogy közösségre lépjen

<sup>47</sup> Uo., 329.

<sup>48</sup> PAPP idézi: Immanuel KANT, „Válasz a kérdésre: mi a felvilágosodás?”, ford. VIDRÁNYI Katalin, in KANT, *Történetfilozófiai írások*, 16.

másokkal”.<sup>49</sup> Kant álláspontja azonban a tudós, a filozófus, nem pedig a polgár gondolkodását megillető sajtószabadság követelményére vonatkozik. Politikai koncepciója jóval szűkebb értelemben a tiszta erkölcsi törvényt és a belőle levezetett közjogi szabályozást és jogállapotot jelenti. A jogszerű társadalom létrehozása pedig kizárólag a politikusok, a törvényalkotók és kormányzók feladata. A politikának, mivel maximái a „jogi kötelesség tiszta fogalmából fakadnak”,<sup>50</sup> nincs autonóm hatóköre, és nem létezhet olyan morális elvtől különváló politikai tett, amely saját célokat és alapelveket tűzhet ki magának.

Kant megfigyelői pozíciója a transzcendentális filozófia számára fenntartott, a helyes megismerést biztosító, a partikularitáson felülemelkedő és a partikuláris esemény fölötti ítéletet felfüggesztő tudós álláspontjának tekinthető. Ez a filozófia „választott nézőpontja”,<sup>51</sup> amelynek éppen azért feltétele az elhatárolódás a politikai cselekvéstől, mivel a teleologikus történetfilozófia szükségszerűen választ magának olyan szemléletmódot, ahonnan a történelem eseményei világtörténelmi jelenségekként feltárulkozhatnak. Ez a pozíció érdekmentesnek tűnhet, ám nem feltétele a részrehajlás és az álláspont elfoglalása alól való mentesülés.

„Csak azt ítélnem jónak vagy rossznak, fontosnak vagy lényegtelennek, szépnek vagy rútnak, vagy valaminek a kettő között, ami a megjelenítés során érint meg és hat rám, vagyis amikor a közvetlen jelenlét immár nem gyakorolhat rám hatást. (Azaz, amikor nem vagyunk érintettek, miként az a néző,

<sup>49</sup> ARENDT idézi: KANT, *Reflexionen zur Anthropologie*, 897, AA XV, 392.

<sup>50</sup> KANT, „Az emberiség egyetemes történetek...”, 301.

<sup>51</sup> MIKLÓS, *Hideg démon...*, 84.

aki nem vett részt a francia forradalom tényleges tetteiben.)”<sup>52</sup>

Az ítélőerővel vont analógia során, Arendt (Kant nyomán) az esztétikai reflexió színházi metaforába ágyazottságát vizsgálja, ezáltal a néző-résztevő kettőse a színház klasszikus kettéválasztottságának mintájára tételizesíti, hogy az előadás szereplőjének csakis részleges látószöge lehet, míg a néző az események egész folyamatára ráláthat.<sup>53</sup> A színházi metafora kulcsfontosságú, és segíthet azt is megérteni, miért *Az ítélőerő kritikájából* igyekszik rekonstruálni Hannah Arendt Kant politikai elméletét. A vonatkozó szöveg hely az *Ama közönségesen használt szólásról, hogy ez talán igaz az elméletben, ám a gyakorlatban mit sem ér* című íráshoz írt előszó, amelynek érvelése az ítélőerőt teszi meg elmélet és gyakorlat közvetítőjeként.<sup>54</sup> Az ítélőerő mint „középfogalom”<sup>55</sup> nemcsak összekapcsolja az elméletet a gyakorlattal, de biztosítja az egyikből a másikba való átmenetet. Kant olyan foglalkozásokat hoz fel példának, amelyek előfeltételezik valamely elmélet elsajátítását: az orvos, a pénzügyi hivatalnok és a jogász egyaránt egyedi esetekre alkalmazza a korábban megtanult szabályokat. Az elmélet kiegészítése a gyakorlatban „elvégezhető kísérletekre és megszerzendő tapasztalatokra”<sup>56</sup> szorul, a filozófus nyilvános észhasználatához hasonló társiaság feltételére és mások jelenlétére. A közölhetőség problémája a kritikai gondolkodással függ össze, és amikor Marx a francia forradalom filozófusának nevezte Kantot, egyben azt is vallotta, hogy „a kritika kapcsolja össze az elméletet és a gyakorlatot, az

<sup>52</sup> ARENDT „Előadások Kant politikai...”, 340.

<sup>53</sup> PAPP, „Nincs és legyen...”.

<sup>54</sup> KANT, „Az emberiség egyetemes történetek...”, 169.

<sup>55</sup> Arendt kifejezése.

<sup>56</sup> KANT, „Az emberiség egyetemes történetek...”, 17.

vonatkoztatja őket egymásra, s mint fogalmaz, közvetít közöttük.<sup>57</sup>

A *Világpolgár*-esszé nyolcadik tételében olvassuk a korábban idézett tökéletes államforma megvalósulásának rejtett tervét, amely ugyancsak tapasztalati visszaigazolásra tart igényt. Ez a történetfilozófia – írja Kant – khiliasztikus, és a „puszta rajongó álmodozástól”<sup>58</sup> az különbözteti meg, hogy megvalósulásában magának a megvalósulásnak eszméje is számottevő, az üdvtörténeti beteljesülést a beteljesülés eszméje segíti elő.<sup>59</sup> A szakasz, amely *A fakultások vitájában* is eminensen megjelenő filozófiai és a hipotézis számára fenntartott állásponttal ellentmondásban áll, most tapasztalati bizonyítékot keres, amelyet öt évvel később a francia forradalomban talál meg majd Kant. Az ember társiatlan társiassága ellenében keresett tapasztalati biztosíték valóban azt sugallja, hogy a filozófiai hipotézis talán önbeteljesítő prófeciává válhat, amely azonban új emberi karakter születésére is igényt tart.<sup>60</sup> Amikor Marx visszatér ahhoz a gondolathoz, hogy olyan elméletet kell megalkotni, amely a gyakorlatba vezet, egyben új antropológiai modell megalkotására is vállalkozik, amely a tudatosan, a közös célért együttműködő, öntudatra és történelmi tervre ébredt proletariátus „historizáló koncepciójára”<sup>61</sup> épül, az „öneszmélés” mozzanatára. Kant számára a francia forradalom, a Kritika és a Felvilágosodás korát követő világtörténelmi esemény azt példázhatta, hogy az *ancien régime* elméleti megdöntését „a lerombolás gyakorlata követi”, mintha azt sugallata volna e példa: „Így ragadja meg az eszme a tömegeket.”<sup>62</sup> Arendt ezen a szaka-

szon hangsúlyozza, hogy Marx, aki Kant művében a felvilágosodás legteljesebb teoretikus konstrukcióját látta, nem a forradalmak kitörésének receptjét kívánta e műből kiolvasni, csupán „Kanttal együtt úgy vélte, hogy felvilágosodás és forradalom összetartoznak.”<sup>63</sup>

Visszatérve az ítélőerő közvetítő szerepére, amely az egyedi és az általános közti átbridálásért felel, ez az ítélőerő annyiban tekinthető színházi metaforával megragadhatónak, amennyiben az egyedi történelmi esemény egy színházi előadás manifesztáció-jellegéhez hasonlóan bizonyos kodifikált, „áthághatatlan” szabályok szerint működő, de minden egyes megnyilatkozásában bizonyos egyediséget, megismételhetetlenséget képviselő játék mintájára következik be. Olyan karaktert hordoz magában tehát, amely a különös és az általános, a koncepció és a konceptualizálhatatlanság jegyeit egyként magán viseli, s ennyiben a céltan szerint íródo történelem egységes menetét s e folyamat spontán vagy szervezett „kisiklásait” segíthet „modellezni”. „A manifesztációban megmutatkozó szabályszerűség”<sup>64</sup> ugyan főként a jogfilozófia problémája, de *Az ítélőerő kritikájában* az esztétikai ítéletről azt tudjuk meg, hogy szükségszerűsége abban az általános szabály példajaként megmutatkozó karakterében rejlik, amelyhez szabályszerűségét mégsem tudunk hozzárendelni.<sup>65</sup> A közös érzék eszméje a *sensus communis* értelem vezérelte elvével szemben nem hagyatkozhat fogalmi kritériumokra, ugyanakkor „a megismerőerőink szabad játékából eredő hatás”<sup>66</sup> mégis csak közölhetőségre és

<sup>57</sup> ARENDT „Előadások Kant politikai...”, 282.

<sup>58</sup> Miklós Tamás kiemelése: MIKLÓS, *Hideg démon...*, 122.

<sup>59</sup> Uo.

<sup>60</sup> MIKLÓS, *Hideg démon...*, 123.

<sup>61</sup> Uo.

<sup>62</sup> ARENDT „Előadások Kant politikai...”, 282.

<sup>63</sup> Uo.

<sup>64</sup> A kifejezést Papp Zoltántól kölcsönöztem.

<sup>65</sup> PAPP Zoltán, *Elidőzni a szépnél: Kant esztétikájáról* (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2010), 314.

<sup>66</sup> Immanuel KANT, *Az ítélőerő kritikája*, ford. HERMANN István (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966), 20, 149.

megoszthatóságra tart igényt. Konszenzusra törekszik, azonban nem az egyetértés, a mindenkinek tetszés értelmében, hanem valamely értékközösség megképződését igényli, amelynek tagjai társalogni képesek róla egymással.<sup>67</sup> A közös érzék feltételezése azonban a céllal bíró történelem problémájával analóg módon bizonytalanságban hagy minket azzal kapcsolatban, hogy tapasztalati vagy transzcendentális elvként gondolkodunk-e helyesen róla. Fontos tanulság viszont, ha azt látjuk, hogy az ízlésesztétika a történetfilozófia nyomán a végorientált, eszkatologikus, teológiai gondolkodást veszi alapul.

A Théâtre du Soleil 1970 és 1972 között készített forradalmi diptichonjának második része, az 1793<sup>68</sup> című előadás Kant szavaival franciául zárul:

„cet événement trop immense, trop mêlé aux intérêts de l’humanité et d’une trop grande influence sur toute une partie du monde, pour que les peuples en d’autres circonstances ne s’en souviennent pas et ne soient pas amenés à en recommencer l’expérience.”<sup>69</sup>

Ez nem más, mint *A fakultások vitájának* hetedik pontjában kifejtett jövendölő történetírás részlete, amely a francia forradalomban eredeztetni az emberi nem előrehaladását, olyan feledhetetlen jelenségként, amely a

<sup>67</sup> Vö. PAPP, *Elidőzni a szépnél...*, 324 – skk.

<sup>68</sup> Az 1793 a Théâtre du Soleil kollektív alkotása Ariane MNOUCHKINE rendezésében, a forradalmi diptichon második része, bemutató Paris, Cartoucherie, 1972.

<sup>69</sup> 1789–1793: *la Révolution doit s’arrêter à la perfection du bonheur – la cité révolutionnaire est de ce monde* (Paris: Théâtre du Soleil, 1989.) – az előadásban felhasznált francia fordítás: Emmanuel KANT, *Le Conflit des facultés en trois sections*, ford. Jean GIBELIN (Paris: Vrin, 1935) – a magyar fordítás a következő bekezdés utolsó előtti mondatában olvasható.

jobbra való törekvés adottságát és tehetségét is megmutatja az emberi természetben, s egyúttal természet és szabadság „belső jogelvek szerint való egyesítését” is előre vetíti a jövő meghatározhatatlan idejére. Ez a filozófiai jövendölés Kant szerint akkor sem veszítene hatályából, ha végül elbukna „ama nép forradalma vagy alkotmányának változtatása, avagy ha némi idő után múltán mégiscsak visszazökkenne minden a korábbi kérvágásba”,<sup>70</sup> ahogy azt a Kant korabeli politikusok megjósolták. Amint ma már köztudott, a feudalizmus dekompozíciója végül egyként számolta fel az alkotmányos monarchia és a népi demokrácia tervezeteit és a polgári forradalmak ortodox koncepcióját megcáfolva nem a kapitalizmushoz, hanem azt megelőzően abszolutizmushoz vezetett.<sup>71</sup> Az 1793 című előadás zárlatában megidézett Kant-szöveg a modernitás születését olyan ősjelentként beszéli el, „amely túl súlyos volt, az emberiség érdekével túl szorosan összefonódott, s hatása túlságosan is szétáradt a világ minden szegletében, hogysen kedvező körülmények okán ne idéződnék fel a népek emlékezetében, s ne indítaná őket hasonló próbálkozásokra [...].”<sup>72</sup> Az áhított alkotmánynak ugyanis valamikor szert kell tennie arra a gyakorlati tapasztalatból fakadó szilárdságra, amely „mindenek kedélyében”<sup>73</sup> előidéződik aztán.

Ám mint korábban láttuk, nemcsak gyakorlati nehézségről, hanem elvi problémáról van szó. S itt visszatérünk a *Világpolgár*-esszé fejtegetéséhez, hogy egy színháztörténeti dilemmáról is szót ejthessünk. Ha az emberi

<sup>70</sup> KANT, „Az emberiség egyetemes történetének...”, 426.

<sup>71</sup> BALÁZS Gábor, „Jakobinusok és bolsevikok”, *Tett*, hozzáférés: 2024.04.15, <https://tett.merce.hu/2021/08/01/jakobinusok-es-bolsevikok/>.

<sup>72</sup> KANT, „Az emberiség egyetemes történetének...”, 426.

<sup>73</sup> Uo.



nem „embermivoltának realizálása”<sup>74</sup> csak a polgári jogállamban lehetséges, amely szabad társadalmon alapszik, akkor a szabadság fogalma szükségképp kétpólusúvá válik, mint megvalósítandó végcél és mint magát az emberi szabadságot megvalósító folyamat tételeződik. Miklós Tamás szavaival: „A szabad társadalom csak az ember autonóm, szabad műve lehet, ugyanakkor csak a szabad társadalomban teljedhet ki az emberi szabadság. A másik a szabadság szabad társadalombéli korlátozásának kényszere.”<sup>75</sup> Rousseau a *Társadalmi szerződés*ben is megkülönböztette a „a természetes szabadságot, amelynek csak az egyén ereje szab határt, a polgári szabadságtól, amelyet korlátok közé szorít az általános akarat.”<sup>76</sup> Rousseau nyomán Kant is feloldhatatlan ellentmondást lát a különös és az általános akarat közti közvetítés törvényhozói feladatának megvalósíthatóságában, hiszen ha a történelemnek visszamenőleg értelmet adó cél az ember alkotta szabad jogállam, akkor elvileg senki sem lehet alkalmas annak vezetésére: „soha nem lehetünk biztosak benne, hogy valamely különös akarat megfelel az általános akaratnak.”<sup>77</sup> Rousseau e lehetetlen vállalkozás elvi problémája okozta elkeseredésében a „régik csodás képességű törvényhozóit”<sup>78</sup> eleveníti fel, akik „istenektől származtatták törvényeiket.”<sup>79</sup> Amikor Friedrich Schlegel a görög drámaírók előnyének tartja, hogy számukra ott volt a mítosz, mint

<sup>74</sup> MIKLÓS, *Hideg démon...*, 107.

<sup>75</sup> Uo.

<sup>76</sup> Jean-Jacques ROUSSEAU, „A társadalmi szerződés”, in Jean-Jacques ROUSSEAU, *Értekezések és filozófiai levelek* (Budapest: Magyar Helikon, 1978), 483. Idézi MIKLÓS, *Hideg démon...*, 108.

<sup>77</sup> Uo., 506. – Miklós Tamás kiemelése.

<sup>78</sup> MIKLÓS, *Hideg démon...*, 111.

<sup>79</sup> Uo.

közös háttértudás,<sup>80</sup> a művészeti alkotás a modern jogállamok alapítóirataival rokon dilemmával találja szembe magát, nevezetesen a semmiből teremtés művészeti és társadalomalapító nehézségével.

A francia forradalom megítélését övező ellentmondások közé sorolható az *Athenaeum-töredékek* vonatkozó bejegyzése is, amely az „államtörténet legnagyobb és legkülönösebb fenoménját” olyan „univerzális földrengéshez”, majd „mérhetetlen árvízhez” hasonlítja, amely nemcsak a „forradalmak ősképeinek, magának a forradalomnak” grandiózus alaphangját adja meg, de a „francia nemzeti jellem”<sup>81</sup> paradox karakterét is. A Schlegel-fivérek tollán a korszak legszörnyűbb groteszkje tárul szemünk elé, „amikor a mélyértelmű előítéletek és a legerőszakosabb sejtések borzadályos káosszá keverednek, és az emberiség szörnyű tragikomédiájává szövődnek a lehető legbizarrabb módon.”<sup>82</sup> Bejegyzésüket azzal zárják, hogy az erre vonatkozó történeti nézetek kifejtése még csak nyomokban van jelen. A forradalomról szóló történetírás egyik központi tétje lesz, hogy a természeti katasztrófák ihlette metaforák romantikus krízis-narratívája helyett olyan elbeszélést rajzoljon fel, amelynek szereplői nem kiszolgáltatottjai, hanem cselekvői a történelemnek.

A forradalom drámai és színpadi megjelenítése a Soleil társulat előadásaiban a politikai színház történetének dokumentarista ha-

<sup>80</sup> „Hiányzik a [...] középpont, amilyen a mitológia volt a régik számára; és amiben a modern irodalom az antik mögött elmarad, röviden így foglalható össze: Nincsen mitológiánk.” August Wilhelm SCHLEGEL és Friedrich SCHLEGEL, „Athenaeum töredékek”, ford. TANDORI Dezső, in August Wilhelm SCHLEGEL és Friedrich SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1980), 357.

<sup>81</sup> Uo., 348.

<sup>82</sup> Uo., 439.

gyományához kapcsolódik. Ez a hagyomány a történelmi forrásanyagok reprodukciós gyakorlatain keresztül a történetírás módszertanát az esztétikai reprezentáció kérdésévé teszi. Az archívumok társadalompolitikai szerepének kimutatása azáltal közvetít egyben esztétikai állásfoglalást, hogy a dokumentumok színpadi felhasználása – a reprezentáció esztétikai hagyományában értett *leképezés* vagy *ábrázolás*, valamint a politikai filozófiában használt *képviselő* jelentéseit összevonva<sup>83</sup> – az archiválás szelekciós folyamatára és történelmi forrássá alakulására reflektál. Ez a színház, mivel témaként és forrásként használja a történelem eseményeit és annak dokumentumait, és egyúttal célul tűzi ki a társadalmi folyamatok vizsgálatának és az ideológiák felülvizsgálatának programját, sajátos párbeszédet teremt a performativitás és a történelmi igazságkeresés között. Az 1968 körüli francia társulatok közül a Théâtre du Soleil munkásságában jelenik meg a dokumentumszínházak hagyományából építkező alkotói munkamódszer és a történelem szociális olvasatának elbeszélői igénye, amely sajátos színházesztétikát teremtve fogalmazza újra a dramatikusan ábrázolható kollektív cselekvés lehetőségét. A '68-as eseményeket követő előadásaik a francia forradalom történetét azzal a céllal dolgozzák fel, hogy összefüggést keressenek múlt és jelen mozgalmatörténetének kudarcai és tanulságai között. A jelenre olvasott múlt pedig a forradalmi mozgalom eszméjét, mint társadalmat formáló örökséget, mint az utókor be nem fejezett vállalkozását teszi színházi reflexió tárgyává. Az egységes és monumentális elbeszélés helyett a társulat egy olyan forradalmi diptichont alkot meg, amelyek a historiográfiai és ikonográfiai dokumentumok felhasználásá-

<sup>83</sup> Vö. SIPOS Balázs, „Alain Badiou: Lét és esemény – Ismertetés, bírálat”, *Mérce*, hozzáférés: 2024.05.07, <https://merce.hu/badiou-let-es-esemeny-biralat/>.

val a történetírás átfogó elbeszélésének törését, egyúttal a burzsoá forradalom/népi mozgalom kettős narratíváit is dialógusba vonják, éspedig a korhű dokumentumokon és szabad improvizációkon alapuló kollektív alkotói munkamódszerrel. A felhasznált bibliográfia olyan marxista történelemszemléletű történelmi és szociológiai elemzésekből áll, amelyek a forradalom szociális olvasatának hagyományához kapcsolódva a forradalom eredetének, lefolyási módjának és utóéletének társadalmi magyarázatát keresték. Ez a történelemtudományi kutatási irány a marxizmus burzsoá-polgári forradalom teoretikus keretébe emelte előbb a paraszti, majd a városi népi rétegek küzdelmeit, így az „ortodox burzsoá” forradalom elmélete jelentős történetírói arzenál révén egészült ki a „radikális burzsoá”, vagy „burzsoá-paraszti” forradalom elméletével<sup>84</sup> Jules Michelet, Jean Jaurès, Albert Mathiez, Georges Lefebvre, Daniel Guérin, Jean Massin, Albert Souboul és Patrick Kessel munkássága nyomán.<sup>85</sup> A szociális olvasat historiográfiája számára a burzsoá forradalom – népi mozgalom kettőse olyan elbeszélést hozott létre, amely alkalmas volt annak kimutatására, hogy a vidéki és városi népi rétegek aktívan részt vettek a feudalizmus lebontásában, azaz a burzsoá forradalom céljait népi támogatással, mint-

<sup>84</sup> BALÁZS Gábor, „Burzsoá? Forradalom?”, *Mérce*, hozzáférés: 2024.02.01, <https://merce.hu/2023/07/14/burzsoa-forradalom/>.

<sup>85</sup> A társulat néhány kötelező olvasmánya: Jules Michelet *Histoire de la Révolution française*, Jean Jaurès *Histoire socialiste de la Révolution française*, Albert Mathiez *La Vie chère et le mouvement social sous la Terreur*, Georges Lefebvre *La Révolution française* és *Quatre-vingt-neuf*, Daniel Guérin *La lutte des classes sous la première République*, Jean Massin *Robespierre et Marat*, Albert Souboul *Les Sans-culottes parisiens* és Patrick Kessel *La Nuit de 4 août*.

egy alulról jövő mozgalom révén érte el.<sup>86</sup> A Théâtre du Soleil a marxi történelemszemlélet reprezentációját azáltal teremti meg, hogy ugyan felhasználja forrásanyagként a történelemformáló személyiségek, így Robespierre, Saint-Just, vagy Marat beszédeinek anyagát, ám a történet elbeszélése a nép szemszögéből, népszínházi elemek felhasználásával, a nép szólamán hangzik el, hiszen a forradalom hőseit a vásári színház eszköztárából merítve a nép gyermekei jelenítik meg, ötvözve a mutatványosbódé, a guignol és az improvizáció technikáit és a commedia dell'arte esztétikáját. Az alulról építkező, közvetlen demokrácia híveként a színházszövetkezeti alapon működő társulat kollektív alkotói folyamatként tekint a francia forradalom eseményeinek színpadi rendezésére.

A színházról gondolkodó filozófusok színház, filozófia és történetírás módszertanaiban hasonló vagy eltérő, de mindenképpen egymással összevethető eljárásokat hangsúlyoznak. Ez a felismerés az antikvitás óta köztudott és mintaadó megfogalmazását Arisztotelész *Poétikájának* kilencedik fejezetében kapta, amelyben annak magyarázatát olvashatjuk, hogy mi teszi a költészetet – amely alatt nem a verselés zenéje, hanem a fiktív történetészítés értendő – filozofikusabbá a történelemnél. Míg a költészet azt meséli el, hogyan történhetnek meg bizonyos dolgok, és hogyan történnek is meg saját lehetőségfeltételeik következményeként,

<sup>86</sup> Az 1789 és az 1793 előadások szövegkönyve a marxista történészek írásai alapján, elsősorban Michelet, Jaurès, Mathiez, Lefebvre és Soboul munkáiból készült. Massin és Kessel műveit az 1789 előadás előkészületeikor, Buchez és Roux *Histoire parlementaire de la Révolution française* című művét a parlamenti vita jelenetének összeállításakor használták fel. Az 1792–1793-as szekciók harcának tanulmányozásakor a társulat Daniel Guérin történeti elméletére támaszkodott.

addig a történelem csupán azt tárja elénk, miként történnek meg az események empirikus egymásra következésükben. A tragikus cselekmény tehát a szükségszerű vagy valószínű események láncolatát mutatja meg, s ebben rokon a filozófiával, hiszen a rendszerfilozófiák tézisei és azok kifejtése, hasonlóan a tragikus cselekedetekhez és következményeikhez, „teleológiailag megkonstruálva”,<sup>87</sup> saját zárt világuk végkifejletébe torkollnak. Színház és történetfilozófia kölcsönviszonyának vizsgálatához az is alapul szolgálhat, ha a színházat mint működésformát „a gondolkodás gyakorlati terepeként, afféle próbaműhelyként”<sup>88</sup> gondoljuk el. „Világ- és közösségfogalmaink” a hagyományos görög színházi alapmodell modern alakváltozataiban,<sup>89</sup> a mimézist és a reprezentációt a kritikai elmélet problémájaként megfogalmazva, színpadi témaként kérdezzék rá a politikai közösség cselekvési lehetőségeire. Ebben az elgondolásban a színház – a társadalmi működés metaforájaként – a történetírói paradigmák olyan műhelye,<sup>90</sup> ahol a konszenzus és a konvenció őrizte keretek között empirikus valóság és fikció összeolvadása, dialogicitásban kibontakozva a dramatikus és filozófiai tett terepévé válik, és kísérletet tesz a cselekvéseméletek esztétikai képviselőinek kimunkálására. Ennyiben a francia forradalom színházi feldolgozásainak elemzése magában foglalja a teleologikus történelemszemlélet modernitás korabeli kritikáját és azoknak a színháztörténeti forradalmaknak esztétikai hozadékát, amelyek a gazdaság- és társadalomtörténeti kontextust is figyelembe veszik, s ennyiben az abszolutizált tér,

<sup>87</sup> HELLER Ágnes, *Tragédia és filozófia*, ford. BERÉNYI GÁBOR (Budapest: Gondolat Kiadó, 2011), 7.

<sup>88</sup> JÁKFAI Magdolna és SIPOS Balázs, „Az allegória halott: Szerkesztői előszó”, *Theatron* 16, 3. sz. (2022): 2–5, 4.

<sup>89</sup> Uo.

<sup>90</sup> Uo., 5.

valamint a nézői passzivitás és a színjátszó aktivitás dichotómiájának bírálatán alapulnak. Ebben a koncepcióban a „manifesztációban megnyilvánuló szabályszerűség”, az előadás egyszerűségét uraló véletlen és a történeti szükségszerűség olyan dramatikus elemekként gondolhatók el, amelyek történetfilozófiai jelentőségükről azáltal is tanúbizonyságot tesznek, hogy rávilágítanak: a modernitás egyik meghatározó őseseményének számító francia forradalomról szóló nagyívű történetírói vállalkozások gyakran színházi metaforákban élnek tovább a teátrálisan gondolkodó utókor képzeletvilágában:

„S ha az elmúlt két évszázad során bármi közös vonása akadt is a dráma előadásának a *theatrum mundi* színpadán – lettek legyen az előadók barátok, vagy ellenségek, kiknek értékelése a történet egyetlen epizódját illetően sem egyezett meg –, az az elbeszélés szükségképpen integrált és folytonos karaktere volt. [...] az elbeszélések döntő többsége mindig is az »örök« eszmék, a »progresszió« és »reakció«, a köztársaság és monarchia drámai – gyakran kifejezetten teátrális harcát elevenítik meg.”<sup>91</sup>

A *Világpolgár*-esszé záró tételében az emberiség történelmét nevezi Kant a legfőbb bölcsesség színpadának. Ez a filozofikus történelem választott nézőpontjából elgondolt elbeszélés nem az empirikus történelem ellenében íródik, hanem a „felvilágosodás csíráját” fenntartani akaró mentőakció nevében. A görögök példáját hozza fel a felvilágosodás történelmi erősödésére, ám hozzáteszi, hogy a görög történelmet is csak a művelt kultúrájú közönség emlékezete hitelesítheti és közvetítheti. Hiszen ha csak a történetté formált, elmesélt történelem léte-

het a számunkra, ez az emlékezet már eleve a kultúra által megformált interpretáció: „Thuküdidész első lapja (mondja Hume) minden valódi történelem egyetlen kezdete.”<sup>92</sup> Vagyis a történelem olyan megírt történelem, amely nem az események egymásutánjában érdekelt, hanem abban, hogy az emberi cselekvések tervszerűtlen, zűrzavaros halmazát rendszerként ábrázolja. Majd hozzáteszi: „legalábbis nagy vonalakban”. A történelemfilozófia azt a veszélyt rejti, hogy talán csak *regényes* történet megkonstruálására képes.<sup>93</sup> Ám ahogy Miklós Tamás írja: ami az írótól megkülönbözteti a filozófust, az nem a fikcionalitáshoz fűződő viszonyában rejlik, hanem a természet rendjébe vetett hitben, a gondviselés igazolására tett kísérletben, amely a tervszerű rendszer fonálára igyekszik felfűzni „a különben tervszerűtlen”<sup>94</sup> emberi tettek összességét igazolván, hogy „szabadságunk és eszünk révén a szabadság és az ész feloldhatatlan dilemmáit vagyunk képesek megfogalmazni.”<sup>95</sup>

Ha a görög történelem virágzására a görög államforma tökéletesedése és elterjedése a biztosíték, – ahogy Kant sugallja –, akkor a polgári alkotmány és annak törvényei népek és államok felemelkedését és lerombolását hivatottak előkészíteni a forradalmi átalakulások folyamányaképp, s e ponton Jan Kott színháztörténész megállapítása a modern tragédiák történelemképéről összecseng a céllal bíró történelem színházi metaforába ágyazottságának kérdésfelvetésével. A modern tragédiában a sorsot, az isteneket és a természetet a történelem helyettesíti,

<sup>92</sup> David HUME, „Az ókori népek lélekszámának nagyságáról”, in David HUME, *Esszék* (Budapest: Atlantisz Kiadó, 1994), 2:184. Idézi KANT, „Az emberiség egyetemes történetének...”, 57.

<sup>93</sup> KANT, „Az emberiség egyetemes történetének...”, 56. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>94</sup> MIKLÓS, *Hideg démon...*, 131.

<sup>95</sup> Uo., 133.

<sup>91</sup> FEHÉR, *A megfagyott forradalom*, 7.

amely mindig megvalósítja célkitűzéseit: objektív „értelem” és objektív „haladás”.<sup>96</sup> Konceptiójában a történelem olyan színház, melynek nincsenek nézői, csak színészei vannak; e nagy színelőadás forgatókönyve pedig eleve megadja a darab vázát, magában foglalva a szükségszerű epilógust:

„De a forgatókönyv, akár a *commedia dell'arte*-ban, nincs megírva, a színészek rögtönöznek, csupán egyik-másik szereplő találja ki előre, mi történik majd a következő felvonásokban. Ebben a különös színházban a szín a színészekkel együtt változik; újra meg újra fölépítik és lerombolják.”<sup>97</sup>

#### Bibliográfia

- ARENDE, Hannah. „Előadások Kant politikai filozófiájáról”. In Hannah ARENDE, *A sivatag és az oázisok*, fordította MESÉS Péter és PATÓ Pál. Gutenberg tér sorozat. Budapest: Gond-Palatinus, 2002.
- AZOUVI, François és Dominique BOUREL. *De Königsberg à Paris: La réception de Kant en France (1788–1804)*. Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 1991.
- BALÁZS Gábor. „1789 és 1793”. *Mérce*. Hozzáférés: 2024.02.03.  
<https://merce.hu/2020/07/14/1789-es-1793/>.
- BALÁZS Gábor. „Burzsoá? Forradalom?”. *Mérce*. Hozzáférés: 2024.02.01.  
<https://merce.hu/2023/07/14/burzsoa-forradalom/>.
- BALÁZS Gábor. „Jakobinusok és bolsevikok”, *Tett*. Hozzáférés: 2024.02.15.  
<https://tett.merce.hu/2021/08/01/jakobinusok-es-bolsevikok/>.
- BALÁZS Gábor. „Osztályok, forradalmak, burzsoák”. *Mérce*. Hozzáférés: 2024.02.23.

<sup>96</sup> Jan KOTT, *Kortársunk Shakespeare*, ford. KERÉNYI Grácia (Budapest: Gondolat Kiadó, 1970), 160.

<sup>97</sup> Uo., 160.

- <https://merce.hu/2023/04/10/osztalyok-forradalmak-burzsoak-%C7%80-tgm/>.
- COBBAN, Alfred. *The Myth of the French Revolution*. London: Colledge, 1955.
- FEHÉR Ferenc. *A megfagyott forradalom*. Fordította VAJDA Júlia, Budapest: Magvető Kiadó, 1992.
- FEHÉR Ferenc, „Practical Reason in the Revolution: Kant’s Dialogue with the French Revolution”. In *The French Revolution and the Birth of Modernity*, szerkesztette FEHÉR Ferenc. Berkeley: University of California Press, 1990.
- GAUCHET, Marcel, *La Révolution des pouvoirs: La souveraineté, le peuple et la représentation: 1789–1899*. Paris: Éditions Gallimard, „Bibliothèque des Histoires”, 1995.
- HEINE, Heinrich, „Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland”. In Heinrich HEINE, *Sämtliche Schriften*, München: Piper, 1971. 3.
- HELLER Ágnes. *Tragédia és filozófia*. Fordította: BERÉNYI Gábor. Budapest: Gondolat Kiadó, 2011.
- HUME, David. „Az ókori népek lélekszámának nagyságáról”. In David HUME, *Esszék*. 2. köt. Budapest: Atlantisz Kiadó, 1994.
- JÁKFAI Magdolna és SIPOS Balázs. „Az allegória halott: Szerkesztői előszó”, *Theatron* 16, 3. sz. (2022).
- KANT, Immanuel, *Az ítélőerő kritikája*. Fordította HERMANN István. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966.
- KANT, Immanuel, *Történefilozófiai írások*. Budapest: Ictus, 2002.
- KOTT, Jan. *Kortársunk Shakespeare*. Fordította KERÉNYI Grácia, Budapest: Gondolat Kiadó, 1970.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Strukturális antropológia*. Fordította SALY Noémi. Budapest: Osiris Kiadó, 2001.
- MARX, Karl. „A kommunista kiáltvány”. In Karl MARX és Friedrich ENGELS, *Művei*. (MEM) 4. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1959.

- MARX, Karl, „The Philosophical Manifesto of the Historical School of Law”. In *Writings of the Young Marx on Philosophy and Society*, fordította Loyd EASTON és Kurt GUDDAT. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1997.
- MICHELET, Jules. *Histoire de la Révolution française*. Tome IV, chapitre I. Paris: Flammarion, 1893–1898.
- MIKLÓS Tamás. *Hideg démon: Kísérletek a tudás domesztikálására*. Pozsony: Kalligram Kiadó, 2011.
- PAPP Zoltán. *Elidőzni a szépnél: Kant esztétikájáról*. Budapest: Atlantisz Kiadó, 2010.
- SCHLEGEL, August Wilhelm és Friedrich SCHLEGEL. „Athenäum töredékek”. Fordította TANDORI Dezső. In August Wilhelm SCHLEGEL és Friedrich SCHLEGEL, *Válogott esztétikai írások*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1980.
- SCHRECKER, Paul. „Kant et la Révolution Française”. *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger* 9, 12 sz. (1939): 128.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. „A társadalmi szerződés”. In Jean-Jacques ROUSSEAU, *Értekezések és filozófiai levelek*. Budapest: Magyar Helikon, 1978.
- VAJDA Mihály. „A fakultások vitája”. *Kellék* 24. SZ. (2004).
- VALLOIS, Maximilien. *La formation de l'influence Kantienne en France*. Paris: Librairie Felix Alcan, 1932.

## A nézői pozíciók metadramaturgiája Molnár Ferenc *Játék a kastélyban* című drámájában

MUNTAG VINCE

Általánosságban elmondható, hogy nem megszokott a néző hermeneutikai pozíciójának tematizálódása a drámaszövegekben,<sup>1</sup> mindazonáltal azt sem szabad elfelejteni, hogy ez a vizsgálati aspektus azzal a veszéllyel is járhat, hogy e kapcsán könnyen belecsúszhatunk az ideális néző vagy az ideális befogadás mentén kijelölődő, interpretációs csapdába. Azt persze nem állíthatjuk, hogy a *Játék a kastélyban* leírna a korabeli, magyar bulvárszínházi nézői viselkedést, illetve azt tudomásul is kell vennünk, hogy magában a szövegben is csak közvetetten van jelen a nézői pozíció, mégis érdemes ebben a vonatkozásban is vizsgálnunk a drámát. Elsősorban a dramaturgiai technikák elemzésén keresztül juthatunk közelebb a nézői pozíciók meghatározásához, illetve ismerhetünk rá a hermeneutikai folyamatokra. Mivel szűkös a metadramaturgiák elméleti bázisa,<sup>2</sup> így e dolgozat keretében a teoretikus háttér megrajzolása helyett konkrét szövegrészek felé fordulunk, így elemezzük a *Játék a kastélyban* dramaturgiai szerkezetét.

<sup>1</sup> Vannak kivételek, ilyen például Csehov *Sirály* című drámája.

<sup>2</sup> Vö. Nick HORNBY, *Drama, Metadrama and Perception* (Lewisburg: Bucknell University Press, 1986). A könyv jól mutatja, miért nehéz elkerülni a metadramaturgia klasszikus példái kapcsán a nézőség idealitásként való közelítését.

### *A nyitójelenet szerepe a befogadás folyamatában*

A *Játék a kastélyban* kezdete kimondottan egyedinek nevezhető: egy instrukcióssal indul a darab, és ez a szerzői utasítás áll most először dramaturgiai vizsgálatunk középpontjában.

*Díszes vendégszoba egy nagyon szép tengerparti kastélyban. Balról és jobbról ajtó. A színpad közepén garnitúra: kanapé, asztal, két karosszék. Hátul nagy ablak. Csillagos éjszaka. A színpadon sötétség van. Mikor a függöny felgördül, a bal oldali bejáratajtó felől hangos férfibeszélgetés hallatszik. Nyílik a bejáratajtó és három szmokingos úr lép be a szobába. Az egyik rögtön felcsavarja a villanyt. Némán mennek a közepre, ott az asztal köré állnak. Mind a három rágyújt. Aztán egyszerre ülnek le. Gál a bal oldali, Turai a jobb oldali karosszékbe. Ádám középütt, a kanapéra. Igen nagy, majdnem kínos szünet. Füstfelhők. Kényelmes terpeszkedés. Csend. Aztán:*<sup>3</sup>

Az már önmagában figyelemre méltó, hogy milyen rövid ez a bevezető utasítássorozat azt figyelembe véve,<sup>4</sup> hogy mindeközben, illetve ennek megfelelően színházi történés zajlik, és még semmit nem tudunk a cselek-

<sup>3</sup> MOLNÁR, *Játék a kastélyban*, 5.

<sup>4</sup> Szembetűnő például a terjedelmi különbség Az ördög elején olvasható színi utasítások részletezettségéhez képest.

ményről. Tulajdonképpen csak az az elégséges minimum jelenik meg a szövegben, amelynek révén egyáltalán elindítható a cselekmény, vagyis a szövegrész legfőbb poétikai stratégiája az információk visszatartása. Az instrukció által vázolt színpadi tér<sup>5</sup> fénytelen, a megvilágítás csak arra elég a hátsó ablakon keresztül, hogy a feltételezhető néző ne a vaksötéttel szembesüljön a darab kezdő pillanatában. A szerzői utasítást követve a három belépő alakot az első megszólalásig nem lehet egymástól megkülönböztetni, hovatovább a három figura egyszerre mozog, így valóban csak árnyaszerű alakokkal találkozhatunk a színpadon. Az is érdekes, hogy a szereplők éppen a belépéskor hallgatnak el, holott odakint még hallhatóan, bár nem érthetően beszélgettek. Vagyis a dráma a dialógus kezdetéig azt a minimális dramaturgiai információmennyiséget mondja el, amennyivel az egységes referenciális háttér és az egybefüggő cselekmény képzete még éppen fenntartható.

Ha a dráma későbbi szakaszából tekintünk vissza az első jelenetre, akkor érzékeljük, hogy a néző megvárakoztatására voltaképpen a folytatás felől nem adható konzisztens magyarázat. Pontosabban csak egyetlen értelmezés merül fel: az indítás késleltetése valójában Turai első mondatát készíti elő, vagyis hogy a darab kezdete azt illusztrálja, „milyen nehéz egy színdarabot elkezdeni.”<sup>6</sup> Így amennyiben Turai mondata alapján azt feltételezzük, hogy az egész bevezető szakasz a dramaturgiai metalepszis<sup>7</sup> anticipációja, akkor a három alak elhall-

<sup>5</sup> Rögzítenünk kell, hogy ez elemzés szigorúan a dráma dramaturgiai vizsgálata, vagyis nem áll módunkban a színháztörténeti vonatkozások tematizálása, vagyis a dráma indításának különböző rendezői megvalósulásának feltárása.

<sup>6</sup> Uo., 6.

<sup>7</sup> Vö. a metalepszis Gérard Genette-féle klasszikus definíciójával: „[A] metalepszis ki-

gátásának oka a szobaajtóban az lehet, hogy észreveszik, hogy figyelik őket. Ez egyúttal azt is jelenti, hogy a dráma egybenyitja a dramatikus kommunikáció rendszereit, tehát ha a közönség jelenléte Turaiéknak<sup>8</sup> – noha a szövegben nem reprezentálódóan – folyamatosan érzékelhető, akkor a dráma egész kommunikációs folyamata egyszerre működik a színházi illúzió belülről és azon kívül is. Mindazonáltal ezt értelmezhetjük úgy is, hogy a műben a betétdarab beemelésén túl is működik a referencialitás-megkettőzés. A Molnár-szakirodalom feltevéseivel szemben,<sup>9</sup> miszerint ebben a darabban egy drámaíró a saját alkotói műhelyitkait osztja meg a közönségével, és ezzel ironikus játékot hoz létre, azt kell felismerni újdonságként, hogy a drámai szöveg a fikcionalitás határaitól kérdezi rá.

A darab e jelentésrétegére a játékhagyomány csak nagyon érintőlegesen volt képes reagálni. Az itt elemzett nyitójelenetet például – érzékelvén a stiláris különbséget az

---

fejezést annak a különös oksági viszonyoknak a – legalább figurális, de néha fikcionális [...] – felforgatására tartjuk fenn, mely – mindkét irányban – összeköti a szerzőt és művét, tágabb értelemben pedig valamely reprezentáció létrehozóját és magát a reprezentációt [...] »reprezentáció« alatt pedig egyszerre értem az irodalmat és más egyéb területeket is, a festészetet, a színházat, a fényképezést, a filmet stb.” Gérard GENETTE, *Metalepszis: Az alakzattól a fikcióig*, ford. Z. VARGA Zoltán (Pozsony: Kalligram Könyvkiadó, 2006), 11.

<sup>8</sup> Nem egyértelmű, hogy Turain kívül másokban mennyire tudatosodik a nézők jelenléte.

<sup>9</sup> VÉCSEI Irén, *Molnár Ferenc* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1966), 90–92; NAGY György, *Molnár Ferenc a világsiker útján*, ford. KÁLMÁN Judit (Budapest: Tinta Kiadó, 2001), 111–112; GYÖRGYÉY Klára, *Molnár Ferenc*, ford. SZABÓ T. Anna (Budapest: Magvető Kiadó, 2001), 181–183.



indítás és a mű egyéb részei közt – az előadások többnyire megemelve vagy elkülönítetten sajátos rituális motívumként vitték színre; tehát hasonló rendezési alapelveket figyelhetünk meg a darab játékhagyományában. Ez a három figura együttes mozgásának koreográfiájában vagy a sötét színpadi tér megvilágításában reprezentálódik. Ugyanakkor a korszakot idéző zene mellett sok esetben az operettek sztárbelépőinek ismert motívumai keretelik e jelenetet.<sup>10</sup> Ahogy más vonatkozásban is, ebben az összefüggésben is kivételt jelent Mohácsi János kaposvári rendezése. Az előadásban külön atmoszférikus egységet alkot a darab nyitó-jelenete abból az instrukcióból kivett mondatból kiindulva, hogy „igen nagy, majdnem kínos szünet”. Az előadás kezdetén belép a három figura, némán, és szép lassan használatba veszik a térben található különböző kellékeket (telefon, zongora, palack, stb.), és a színészek játéka igen szórakoztató dramaturgiai helyzetet generál, majd a három szereplő visszateszi a tárgyakat a helyére, megállnak hárman a közönséggel szemben, és öt percig némán nézik a publikumot. Ezek után hangzik el Gál kezdőmondata. E rendezési megoldás oly mértékben túlfeszíti a nézői várakozásokat, hogy azt a koncepciót veti fel a befogadóban, hogy a Mohácsi által színpadra állított darab nyitó-jelenete Nádas Péter *Temetés* című művének bevezetője felől értelmezendő.<sup>11</sup> Alapvetően azonban – e Mohácsi-rendezés kivételével – a *Játék a kastélyban* játékhagyományából hiányoljuk azokat az előadásokat, amelyek rea-

gáltak arra a poétikai helyzetre, amit a darab indítás kínál, vagyis a metalepszis játékba hozására.<sup>12</sup>

#### *A nyitó-jelenet dramaturgiai jelentősége*

Ez a nyitó-jelenet dramaturgia szempontból sok kérdést vet fel: azt észre vehetjük, hogy nagyon sok információt tudhat meg a befogadó a drámai szövegből anélkül, hogy bármilyen viszonyváltozást rögzíthetnének a szereplők között, illetve a szöveg – az ironikus utalásai révén – nagyon sokáig nem enged dönteni arról, hogy az információk relevánsak, avagy sem; így például, hogy lesz-e jelentősége a pénteki érkezésnek,<sup>13</sup> a kész operettnek,<sup>14</sup> az Annie-éval szomszédos szobának<sup>15</sup> vagy a házigazda személyének. Az irónia írói eszköze a nézői elbizonytalanítást szolgálja, vagyis a recepció nem a

<sup>12</sup> A szakirodalomban is csak azt tematizálja ebből a játékhelyzetből, ami tisztán Turai mondataihoz köthető. GYÖRGYÉY, *Molnár Ferenc*, 180–181. VÉCSEI, *Molnár Ferenc*, 91. NAGY, *Molnár Ferenc a világsiker útján*, 111.

<sup>13</sup> Az első jelenet egyetlen tulajdonképpeni referenciális története – ha a bemutatkozást nem számítjuk – Turai és Gál nézeteltérése azzal kapcsolatban, szerencsétlenséget hoz-e, ha valaki pénteki napon érkezik vakációra. MOLNÁR, *Játék a kastélyban*, 10–13.

<sup>14</sup> „TURAI [...] A fő, hogy [Annie] hazajön, és nem is sejtí, hogy mi itt vagyunk, és elhoztuk neki a kész operettet – uraim! – a kész operettet [...]” Uo., 13.

<sup>15</sup> „TURAI [...] És a főszerencse, a legnagyobb, ez a szoba itt, ez a szoba itt az angyalé mellett, evvel az átjáróajtóval... Ádámhoz, erősen hangsúlyozva ...evvel az átjáróajtóval, hála régi barátságomnak a főkomornyikkal, számunkra kijelöltetik.” Uo., 12. Hozzátevé ehhez, hogy Turai és Gál egy szobában alszanak (uo, 17.), Turai eredeti terve sejtethetően az, hogy Ádám minél könnyebben töltsön időt Annie-val, alkalmasint éjjel is.

<sup>10</sup> Lásd ehhez Lengyel György, Máté Gábor, Cseke Péter, Léner Péter és mások rendezéseit.

<sup>11</sup> KISS, „Mohácsi János: *Játék a kastélyban*...”. Az összefüggéshez lásd még MUNTAG Vince, „»Semmit nem lehet újrakezdeni?«: Az önértelmezés performatív eljárásai Molnár és Nádas közös szövegterében”, *Filológiai Közlemények* 62 (2016): 379–394.

kizárólag szükséges információk megszerzését jelenti, hanem ezen túl a befogadás folyamatának fontos lépése a szerzett ismeretek verifikációja. Így, ebben az összefüggésben a három férfi formális bemutatkozásának is meglesz a valódi jelentősége: ez pedig az ironikus szemlélet- és szövegértési mód játékba emelése lesz.<sup>16</sup>

TURAI [...] Elkezdődik az előadás. A nézőtér elcsendesedik. Színészek lépnek be a színpadra, és kezdődik a kínlódás. Eltart egy örökkévalóságig, néha pláne egy egész negyedóráig, amíg a publikum megtudja, hogy melyik kicsoda és mit akar. [...] Vegyük például ezt a képet: mi hárman. Három szmokingos úr. Ha most nem ennek a nagyúri kastélynak ebbe a szobájába lépnénk be, hanem egy színpadra, épp, mikor egy darab kezdődik. Egy csomó érdektelen dolgot kellene összevissza beszélnünk, amíg kiderülne, hogy kik vagyunk. Hát nem volna sokkal egyszerűbb a dolgot úgy kezdeni, hogy előállunk és bemutatkozunk? *Feláll.* Jó estét. [...] Hát nem ez volna a leg-egyszerűbb, így kezdeni egy darabot?  
GÁL Hiszen ha ezt lehetne, könnyű volna darabot írni.<sup>17</sup>

Később Gál és Ádám a mű által implikált nézői magatartás modelljeivé válnak. Gál képviseli az értelmezés racionális karakterét, Ádám az atmoszférára érzékenyebb, érzékibb beállítódást.

<sup>16</sup> Az egyetlen biztos pont, felülírhatatlan műfaji adottság, hogy a fiatal férfialak szerelmes a női főszereplőbe: „ÁDÁM És szerelmes vagyok a primadonnába. TURAI Ezt már nem kellett volna mondanod, ezt már a publikum magától is kitalálta volna.” Uo., 9.

<sup>17</sup> Uo., 6–8.

ÁDÁM *boldogan ábrándozik a kanapén.* Ugyan, uraim... mindegy az... péntek, szombat, vasárnap, tavasz, nyár, ősz, tél... minden szép!<sup>18</sup>

Ez akár idilli befogadói alapállapot is lehetne, csak féltő, hogy nem bizonyul tartósnak (elvégre a dráma elején tartunk), a félálomban ábrándozó Ádám ezért enyhén komikusnak is tűnik.

GÁL [...] Uraim! Van egy indítványom. Feküdjünk le. Holtfáradt vagyok. [...] Reggel ötkor keltünk fel, négyszáz kilométer zúg a fejemben. Az ártatlan ifjú már alszik is.

ÁDÁM *félálmból felriad* Nem alszom. Minden szót hallok.

GÁL Hát mit mondtam?

ÁDÁM Reggel ötkor... négyszáz kilométer... valamit a fejeddel.

GÁL Na látod.<sup>19</sup>

[...]

TURAI [...] A portás itt majdnem olyan nagy úr, mint a házigazda.

ÁDÁM Akkor én megyek fürödni.

TURAI Nagyon szép, logikus összefüggés. Mi köze a portásnak a fürdéshez?

ÁDÁM Gyűlölöm a logikát.<sup>20</sup>

Ez a magatartás hamarosan erőtlenné és hiteltelenné is válhat, amint arra jellemző módon Gál rá is mutat.

GÁL Te neveled álmodozóvá. Meg kell neki ismernie az élet keserűségeit is.

TURAI Ez neked sürgős?

GÁL Nekem nem.

TURAI Hát neki még kevésbé.

Mindenesetre a darab e fázisában a befogadó olyan lényegi információhoz jut, ami

<sup>18</sup> Uo., 10.

<sup>19</sup> Uo., 13–14.

<sup>20</sup> Uo., 14–15.

karakteresen alakítja az elvárásrendszerét, így tűnik elfogadhatónak Turai optimizmusa. A bonyodalom kezdeteként aposztrófálhatja a nézőt azt, amikor a színpadon álló figurák Almády jelenlétéről értesülnek. A szereplők által adott információk innentől kezdve válnak igazán fontossá, a befogadás folyamatában a nézőnek a megszerzett tudását súlyozni kell. Ezt illusztrálja a lakáj és Turai dialógusa is.

TURAI *a lakájhoz*. Hogy hívják?

LAKÁJ Engem?

TURAI Igen. Magát.

LAKÁJ Dvornicsek János.

TURAI Hány éves?

LAKÁJ Ötvenkettő.

TURAI Hol született?

LAKÁJ Podmokli, Csehország.

TURAI Nős, nőtlen?

LAKÁJ Nős vagyok. Két gyermekem van.

TURAI Maga tavaly még nem volt itt.

LAKÁJ Nem, kérem.

TURAI Az idén jött?

LAKÁJ Most nyáron.

TURAI Köszönöm.

LAKÁJ *nagyon szerényen, kis szünet után*. Bocsánatot kérek, nagyságos uram.

Miért tetszett felvenni az adatokat?

TURAI Ne féljen, nem vagyok detektív.

Majd megmondom a végén.<sup>21</sup>

A dialógus a lakájjal folytatott, ezt követő párbeszéd miatt lesz érdekes, amely Annie ittlétével kapcsolatos részletekre vonatkozik, és amelyre – amint ez itt már nyilvánvaló – Turai eredetileg kíváncsi volt.<sup>22</sup> Ehhez kap-

<sup>21</sup> Uo., 22–23.

<sup>22</sup> Ezt a jelenet még egyszer hangsúlyozza azzal, ahogy Turai pontosítja azt, hogy mire kíváncsi: „TURAI És mikor jönnek vissza? LAKÁJ Rengeteg ital van a hajón. TURAI Nem azt kérdeztem. Azt kérdeztem, mikor jönnek vissza. LAKÁJ Hát arra feleltem, nagyságos uram. Rengeteg ital: negyven üveg pezsgő,

csolódik a darab igencsak jellegzetes információátadás–truvájja, vagyis hogy az első felvonás performatív értelemben legfontosabb része (Annie és Almády dialógusa) nem a közönség előtt játszódik, tehát maga a jelenet egy fallal van lehatárolva a látható színpadtól, hovatovább a publikum a jelenet elejét az üres színpadot figyelve hallgatja végig. Mindeközben a néző még némileg magára hagyatottan keresi a támpontokat a megértésben, vagyis a várakozáshalmaz kissé kontúrtalan alanyként képződik meg. A Molnár-darab játékhagyományát vizsgálva azt vehetjük észre, hogy az előadások ebben a részben általában felgyorsulnak, mintha a rendezők túl akarnának esni ezen a szakaszon, mert a szereplők elzártsága általában akusztikai problémákhoz vezet. Amikor Turai, Gál és Ádám megjelennek a színpadon, a befogadó allegorikus modelljeivé is válnak, tehát a megdöbben, tehetetlen és nem sokat értő, a nézőtően ülő néző saját tükörképét látja a színpadon.

A falon túlról hallott dialógus a három színpadon álló embert új drámai szituációba emeli: reakciójuk, leginkább mozgásban érzékelhető reakciójuk kerül e jelenet középpontjába, ezzel, hol ellenpontozva, hol követve a fal másik oldalán folyó történéseket. Ezt a szerzői instrukciókban tudjuk nyomon követni. Ezek a szerző utasítások a döbbenet okozta éber, de tehetetlen me-revséget fogalmazzák meg: „*Nagy megrökönyödés. Villámgyorsan előre fordulnak. [...] Nagy rémület, ijedt mozdulat. [...] Mind a hárman rémülten szaladnak el a faltól. Hirtelen megállnak és figyelnek. [...] A három úr egyszerre ül le.*”<sup>23</sup> A színpadra vitt *Játék a kastélyban* előadásokban azt figyelhetjük meg, hogy szinte kizárólag az elhangzó mon-

tizenyolc üveg konyak, különböző likőrök és hatvan üveg sör. Reggel jönnek haza. TURAI Miért? LAKÁJ Mert először mind megiszszák.” Uo., 23–24.

<sup>23</sup> Uo., 32.

datok felől értelmeződik a drámai szöveg, ezért nem derül ki, hogy ez a mozgássorozat ironikus visszautalás-e a nyitójelenetre, vagyis a három férfi lassú és kissé sejtelmes megérkezésére. A kezdet megidézése dramaturgiai szempontból azért lényeges, mert a két jelenet összekapcsolásával világossá válik, amit eddig csak sejtettünk, hogy a néző jelenlétének színpadi percepciója dramaturgiai funkcióval bír, vagyis egyfajta metadramaturgiai olvasatot indít el a befogadóban. Ez a mozzanat egyfajta közös – nézői, szereplői – tapasztalatot jelent, vagyis játszó és a nézők „együttes testi jelenlétét.”<sup>24</sup> Ebben az összefüggésben érdemes kiemelni azt a jelenetet is, amikor Turai egyedül marad a színpadon, szemközt a közönséggel (háromszor is az első felvonásban).<sup>25</sup> Sokatmondó, hogy az előadások – még a Mohácsi-rendezés is – kerülnek ezekben a pillanatokban Turai és a publikum interakcióját, holott ez a helyzet a klasszikus dramaturgiák intrikusi szándékbejelentő monológjának kifordításaként értelmezhető,<sup>26</sup> tehát hogy Turait a közönség is inspirálhatja tervének kidolgozásában.

Fontosnak kell értékelnünk ezt a gesztust, hiszen általában úgy jelenik meg a néző, mint lényeges, de a cselekmény voltaképpeni alakulásától elzárt kívülálló, passzív

<sup>24</sup> Erika FISCHER-LICHTE, „Játékosok és nézők együttes testi jelenléte”, in Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella, 49–101 (Budapest: Balassi Kiadó, 2009).

<sup>25</sup> Először akkor, amikor Gál és Ádám távollétében hallgatja végig a falon túli párbeszéd befejezését (MOLNÁR, *Játék a kastélyban*, 38.), másodszer akkor, amikor Gál áthozza a táskáját a szomszéd szobából (Uo., 42.), harmadszor az első felvonás zárópillanatában, amikor előre engedi a Lakájt (Uo., 49.)

<sup>26</sup> BÉCSY Tamás, „Modern cselvígjáték”, in BÉCSY Tamás, *Drámák és elemzések*, 97–106 (Pécs: Dialóg Campus Kiadó, 2002), 103–105.

szemlélő. Mindazonáltal ez a Turai-féle színpadi akció arra mutat, hogy a befogadó alakító résztvevője lesz a cselekménynek – bármennyire közvetetten történjék is ez. Ez a néző-szereplő viszony kétirányú, a befogadóra oly módon hat, hogy innentől kezdve része akar maradni a játéknak, hovatovább a szöveg is alapvetően másképp fog kommunikálni a befogadó jelenlétéről, mint korábban. A felvonást záró, Turai és a Lakáj közötti párbeszéd megerősíti a befogadóban a darab cselekménye szempontjából lényeges információkat.<sup>27</sup> Végül az első felvonás kapcsán még érdemes azt kiemelni, hogy Turai a könyvtárban írja meg a megoldást jelentő betétdarabot – elzárkózva a néző elől – a cselekmény idejének abban a szakaszában, amely a játék során a felvonások közti szünetnek felel meg. Mindennek alapján nem meglepő, hogy a három felvonás közül a középsőben esik a legkevesebb szó a néző helyzetéről, hiszen az egész felvonás Turai színházi alkotásának előkészületeit mutatja meg. A néző ebben a felvonásban nem pusztán a dramaturgiai elvárások kontúrtalanul megformált képviselője, és nem is olyasfajta aktív résztvevő, illetve külső partner a játékban, mint a harmadik felvonásban, hanem a színházi előkészület titkainak kilesője.

Érdemes ebben a drámai részben is megfigyelni a színészi játék instrukció meghatározta paramétereit: így elsőként Ádámot. Csak lassan emelkedik felül azon az állapoton, amelybe az éjszaka hallottak taszították: „Szünet. Némán megy el mellettük.”<sup>28</sup> A

<sup>27</sup> „TURAI a lakájra néz Mit akar? LAKÁJ Nincs több kérdés, nagyságos uram? TURAI Nincs. LAKÁJ Mert én szívesen felelek, nagyságos uram, mindenre, amire csak tetszik. Imádom az ilyen vendéget, aki nem a szolgát látja bennem, hanem az embert. Tessék még kérdezni. Olyan jól esik. Turai Köszönöm. Mára már éppen eleget tudok. Szeretnék sokkal kevesebbet tudni.” (Uo., 48.)

<sup>28</sup> Uo., 80.

befogadó információtöbbséggel rendelkezik Ádámhoz képest, így a fiatalember viselkedése időszerűtlennek tűnik a nézőnek, hovatovább az eltérő információbirtoklás nemcsak néző-szereplő, hanem szereplő-szereplő viszonyban is reprezentálódik a második felvonás második felében, Turai, Gál és Ádám jelenetében például: Ádámot arra biztatják, hogy ne sírjon többet,<sup>29</sup> illetve Gál nem tudja eldönteni, hogy az aktuális helyzetben megengedett-e, hogy egyen.<sup>30</sup> A kontraszt Gál és Ádám, valamint a néző és Turai tudása között fizikai gesztusokban is tetten érhető: Gál a reggelivel igyekszik keretbe rendezni a jelenetet, erőltetetten nyugodtságot erőltetve magára és a társaságra; Ádám pedig öngyilkosságot kísérel meg, holott a megoldás már készülöben van. A két szereplő közös jellemzője, hogy némi túlzással reagálnak a történésekre, sem Gál gasztronómiai érdeklődése, sem Ádám élettől búcsúzása nem igazán adekvát reakció a dráma ezen szakaszában.

A második felvonással kapcsolatban meg kell említenünk még egy érdekes dramaturgiai mozzanatot: négy telefonbeszélgetés zajlik le a darab e részében, és valamilyen módon mindegyikben előkerül, hogy a hívott fél pontosan érti-e, amit a hívó mond.<sup>31</sup> A legjobb példa erre az a telefon, amikor Annie bejelenti a Titkárnak a műsorváltást az estére tervezett koncertet illetően. Érdekes, hogy kétszer is szerepel az instrukcióban a „minden átmenet nélkül” megjelölés Annie hangszínváltásaira vonatkozóan: a beszélgetés elején és végén. Ez azt hangsúlyozza, hogy a beszélgetést eleve performatíve,

<sup>29</sup> Uo., 80, 84.

<sup>30</sup> Gál a második felvonásban éhesen érkezik Turaihoz, amit az éjjel hallottak nyomasztó hatása alatt nem mer beismerni, és ezért folyamatosan leplezni igyekszik Turai előtt. Uo., 78, 81, 84.

<sup>31</sup> „TURAI Nem ismeri meg a hangomat? Turai beszél.” MOLNÁR, *Játék a kastélyban*, 90.

előadói helyzetben érdemes elképzelnünk. Mindazonáltal beszédes az a mozzanat, hogy Annie nem mindig tudja elkülöníteni a sűgás kommentárját magától a sűgástól, és ez kommunikációs zavart okoz. Ez a telefonbeszélgetés voltaképpen a főpróba főpróbája, Turai így teszti, hogy Annie képes-e végrehajtani, amit előadóként vár tőle. Így a tesztelésbe a néző is bevonódik, ugyanis a darab e szakaszára lassan minden olyan információ birtokába kell jutnia, ami a negyedik felvonás megértéséhez szükséges.

#### *A megnyilatkozások pragmatikai megkettőzése*

A harmadik felvonásban tematizálódik leginkább a nézői pozíció dramaturgiai jelentősége. Egyrészt itt az tűnik fel, hogy Gál, Ádám és a semmivel tisztában nem lévő Titkár alakjában bizonyos lehetséges nézői magatartások allegorizálódnak. Így a Titkár Gál ellenpontjaként alapvető dramaturgiai konvenciókkal sincs tisztában (például nem tudja megkülönböztetni a dramaturgiai instrukciókat a dialógustól a sűgópéldányban).<sup>32</sup> A megjelölt színházi próba helyzetében nincs olyan szituáció, amelyhez a Titkár oda nem illő kommentárt vagy tájékoztatatlanságról tanúskodó kérdést ne fűzne. Gál a betétdarabra vontkozó bírátaiban testet ölthet az odaértett befogadó éppen beteljesülő elvárásainak a megerősítése vagy paródiája. Mivel a cselekmény szerint hivatalosan egy próbáról van szó, így a konvenció megengedi, hogy a szokásosnál nagyobb legyen a nézői aktivitás, de még így is némi zavart kelt, és feszültséget generál ez a helyzet.<sup>33</sup>

A szöveg talán legnagyobb dramaturgiai bravúrja a megnyilatkozások pragmatikai

<sup>32</sup> Uo., 101–102.

<sup>33</sup> „TURAI A tisztelt néző urak szíveskedjenek békén maradni. Miért vagy olyan türelmetlen?” Uo., 124.

megkettőződésének a módja. A második felvonás közepén bukkan fel először az a lehetőség, hogy egy adott megnyilatkozást egyszerre lehet az ábrázolt viszonyrendszeren belül, a belső kommunikációs rendszerben érteni, és azon kívül, a dráma által implikált közönségre vonatkoztatva.

ANNIE *belenéz a kéziratba.* De hát, hogy tanulom én ezt meg ma estig?

TURAI Na hallja, az éjjel már egészen jól tudta.<sup>34</sup>

A harmadik felvonásban megjelenő színházi modell éppen amiatt sikeres, mert ezt a kommunikációs működésmódot folyamatossá tudja tenni. Az ábrázolt színházi próba minden egyes mondata e kettős kóddal értelmezhető.

TURAI Hát gyerünk kérem tovább. Hol hagytuk el? »Most el akarsz dobni.«

ANNIE Ki akar eldobni, te bolond? Ne őrvöngj! Az előbb már okos voltál. Gyere ide, megcsókolom azt a szép klasszikus fejedet.

GÁL *nagyot ordít.* Áááh!

ANNIE *idegesen.* Mi baja?

GÁL Ezer bocsánatot! Bocsánatot kérek! *Alig tud az izgalomtól beszélni.* Kedves Annie! És mélyen tisztelt művész úr! Bocsánatot, megint meg kell önöket zavarnom, de okvetlenül kell valamit mondanom Turainak. *Ádámhoz.* Gyere csak ide. *Turaihoz, aki hozzája lépett.* Te! Itt ezen a helyen változom sóbálvánnyá, ha ezek szórul-szóra nem ugyanazt a szöveget mondják, amit az éjjel beszéltek. Ezek ketten tegnap éjjel... ezeket a szerepeket tanulták. És mi szamarak vagyunk.

TURAI Jó, jó, szamarak vagytok, de most, kérlek ne csinálj feltűnést. *Meg-*

*játssza az izgatottat.* Óriási meglepetés!... Micsoda furcsa véletlen!

ÁDÁM *Gálhoz.* Végy énrólam példát. Én ordítani szeretnék a boldogságtól, és nézd, türtőztetem magamat.

TURAI Egy szót se!

ANNIE De kérem, Sándor, mit csinálnak ott maguk?

ALMÁDY Mi van, kérem?

TURAI *visszatérve Almádyhoz.* Gál azt mondja, és úgy érzem, hogy igaza van, hogy majd este az előadásra valami szép klasszikus fejet csináljon magának.<sup>35</sup>

Azáltal, hogy Gál és Ádám több lépésben, ismétlésekkel, komikusan túlhangsúlyozott módon tudatosítja magában a korábban és a próbán hallott szöveg azonosságát, a befogadók is bevezetődnek a már említett színházi nyelvbe. Innentől kezdve lesz igazán érthető, hogyan vonatkozik minden szó a cselekmény világára és azon kívülre. A már megszerzett információk minden szereplőt máshogyan érintenek, hiszen más-más elvárással lépnek be a harmadik felvonásba, ugyanakkor a befogadóra újdonságként hatnak a jelenetek történései annak ellenére is, hogy a cselekmény lényegileg lezárul akkor, amikor Gál és Ádám felismeri a falon túlról hallott mondatokat. Az affér dialógusa és a Turai által megírt darab párbeszéde ugyan ugyanaz, ám jelenthet érvényes módon mást, mint korábban, hiszen a szerelmi történet eljátszott valósággá válik a teatralitás helyzetében. Amint korábban a falon túlról hallott mondataihoz érkezik a betétdarab, fölerősödnek Gál és Ádám gesztusai:

*Gál és Ádám már a „felhőkarcoló” szónál lassan és nagyon csodálkozva egymásra néztek.<sup>36</sup> [...] Gál és Ádám a „citrom” szónál ismét egymásra néztek.*

<sup>34</sup> Uo., 68.

<sup>35</sup> Uo., 121–122.

<sup>36</sup> Uo., 119.

*Most Gál feláll, nagyon idegesen.<sup>37</sup> [...] Turai visszamegy. Gál karonfogja a szintén nagyon izgatott Ádámot, mindketten feszülten figyelnek.<sup>38</sup> [...] Gál komikusan felordít, és elkezd görcsösen nevetni. Ádám Gál felé tárja karjait, és szintén szívből nevet. Ölekeznek és csókolóznak. Gál nem bírja abbahagyni a nevetést.<sup>39</sup>*

A cselekmény világán belül megjelenített nézők magatartása egybeér az odaértett nézőével, mindazonáltal a befogadóban a jelenetet nézve törik meg az affér óta épülő feszültségív, így juttatja el a nézőket a soktól a felszabadító nevetésig.<sup>40</sup> A dráma utolsó megnyilatkozásában a lakáj nyitja egybe az ábrázolt világot a néző helyzetével:

*„Lakáj előrelép, a közönséghez. Tisztelt hölgyeim és uraim... tálalva van! Meghajol, hátralep.”<sup>41</sup>*

Jóllehet a lakáj eladdig háttérszereplőként funkcionált, és nem vett részt a vonatkozások megkettőződésében, mégis ez a figura ismétli meg a szöveg korábbi metaleptikus gesztusait. A dráma végén a színházi illúzió és az azon kívüli világ egybefonódik.

Az, hogy a befogadóra hogyan hat a megkettőzött művészi kód, mutatja az, hogy a harmadik felvonás egészét megszakítás

<sup>37</sup> Uo., 120.

<sup>38</sup> Uo., 121.

<sup>39</sup> Uo., 126.

<sup>40</sup> A tanulmány ugyan nem szánja érvnek a fenti gondolatot annak értelmezéséhez, mit is jelent az, hogy félelem és részvét útján vigye végbe az ilyen indulatoktól való megtisztulást, mindenesetre izgalmas, hogy a *Játék a kastélyban* által megformált hatás mibenléte, pontos lételméleti helye hasonló módon eldöntetlen, mint az idézett klasszikus meghatározásban.

<sup>41</sup> MOLNÁR, *Játék a kastélyban*, 138.

nélkül végigneveti a közönség. A drámai szöveg nem poéntól poénig építkezik, hanem olyan dramatikus felületet látunk, amely poéngenerátorként működik a felvonás átlagos játékideje alapján majdnem egy teljes órán keresztül.

#### *A kontextualizáció dramaturgia korlátai*

A *Játék a kastélyban* szövegének metadramaturgiai olvasata fontos kérdést vet fel, hogy mire vonatkozik az, amit Molnár ebben a műben a színháziságról megfogalmaz. Jellemző, hogy a szakirodalmi hagyomány még legújabbban is csak a szerző személyes *ars poeticájaként* tekint a szövegre.<sup>42</sup> Az utóbbi húsz évben azonban két kivételt ismerünk a mű újraértelmezésére.

Az egyik egy Dobos István jegyezte tanulmány,<sup>43</sup> amely azt regisztrálja, hogy a dráma megkettőzi a cselekmény referencialitását, és ezen keresztül teszi átjárhatóvá a valóság és fikció határát. Ugyanakkor az írás nem tematizálja a darab játékgyomráját, így elméleti síkon marad az elemzés. Az olvasat kiindulópontja a poétikai gesztusként aposztrofálható anekdotikus elbeszélés, amely az elbeszélés szerkesztésmódjába épül be, és így változó mértékben közvetlen metaleptikus kiszólásokat hoz létre a narrációban, és folyamatosan meta-reflexívvá teszi a szövegeket. Ez értelmezés szerint a *Játék a kastélyban* szövege is így működik, ennek alapján Turai a cselekmény elbeszélője (Gál részéről némi asszisztenciával). A tanulmány koncepciója szerint a refe-

<sup>42</sup> SZÉCHENYI Ágnes, „Egy »export-dráma« magyar kontextusai”, *Irodalmi Szemle* 60, 7–8. sz. (2017): 129–140.

<sup>43</sup> DOBOS István, „Anekdoták és színmű: műfaji határátlépések: Játék és bölcsélet”, in *Ha gitt van, akkor...: Tanulmányok Molnár Ferenc műveiről*, szerk. BENGI László és IMRE Zoltán, 115–129 (Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2022).

rencialitás megkettőződése kizárólag a szöveg saját nyelvi természetéből fakad. Így a dráma ebben az olvasatban olyan színházi példázattá válik, amelyben a dramaturgiai teljesítmény elsősorban a referencialitás és a fikcionalitás körforgásának és eldönthetlenné válásának a Paul de Man-féle modelljét hivatott felmutatni.<sup>44</sup> Mindazonáltal az elemzés a hatás színházi oldala tekintetében elméleti tradíciókra, vagyis Rousseau, Plessner és Erika Fischer-Lichte szövegeire hivatkozik ahelyett, hogy a dráma előadáshagyományának performatív emléknymaira támaszkodna. Ebből adódik, hogy ez az értelmezés a dramaturgus formanyelvet nem veszi figyelembe: ilyen például Gál átmeneti fölénynek jelentősége Turaival szemben a dráma bizonyos szakaszaiban, továbbá éppen így nem tematizálódnak a műben reprezentálódó nézői pozíciók sem, mert ez a fajta szövegfogalom nem számol azzal, hogy a befogadó itt nem egyszerűen az információközvetítés végpontja, hanem egy testi mi voltában is jelenlévő résztvevője a dramaturgia kommunikációs hálózatának.<sup>45</sup>

A másik tanulmány a *Játék a kastélyban* metadramaturgiai rendszerének kontextuali-

<sup>44</sup> Paul DE MAN, „Mentegetőzések”, in Paul DE MAN, *Az olvasás allegóriái: Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, ford. FOGARASI György, 323–349 (Szeged: Ictus–JATE Press, 2006).

<sup>45</sup> Arról nem is szólva, hogy a színrevitel fogalomkörének ilyesfajta dekonstrukciós allegorizálása visszacsúszik abba az elméleti hagyományba, amely ugyan hivatkozik Derrida és Paul de Man színházolvasataira, de mivel az ő szövegeikben a színház mindig metaforaként is szerepel, a metaforikusságának magának a reflektálatlansága sokszor az előadások dekonstrukciós olvasatának az akadályává válik. Vö. KÉRCHY Vera, *Színház és dekonstrukció* (Szeged: JATE Press, 2014).

zálására Volker Klotztól származik.<sup>46</sup> Klotz szerint a bemutatkozási jelenet és a színházi helyzet referenciális megkettőzése jellegzetes avantgárd gesztus, amelyet Molnár Ferenc Luigi Pirandello metadramaturgus műveiből merít. A különbség Pirandello életműve és a *Játék a kastélyban* között az lenne, hogy Molnár Ferenc műve a polgári bohózatirodalom illúziószínházi horizontjában marad benne, és csak kölcsönzi a metadramaturgiai megoldásokat. Mindennek Klotz szerint az lehet a célja, hogy a bohózat közönsége a színházi konvención is ne vessen, ami egyúttal a műfaj destruálását és megújítását is jelentené. A tanulmány sok ponton tűnik problematikusnak, egyfelől meg kell említenünk, hogy a *Játék a kastélyban* játékhagyománya előbb elindul, mintsem Pirandello hivatkozott műveit Magyarországon bemutatták volna, másfelől a Molnár-darab Klotz elméletével ellentétben még a bemutatkozási jelenetében sem lép ki a poétikáját meghatározó színházi konvenciónból, hiszen ezzel együtt is értelmezhető a drámai cselekmény előzményeként. (Ez azt jelenti, hogy anélkül is elképzelhető az a történet, amelyben egy drámaíró és két társszerzője vakációra érkezvén dramaturgiai problémákról kezdenek társalogni, hogy társítanunk kellene ehhez a művészi önreflexió igényét a mű egészében.) Klotz másik meglátása, hogy a falon túlról hallott dialógus beillesztése a Turai által írott betétdarabba az avantgárd poétikák *ready-made* technikáját idézi, tehát a *Játék a kastélyban* szövegén belül egy készen talált objektum, szövegrész vagy más külső elem beillesztése és átkontextualizálása történik meg. A gondolat mindenképpen figyelemre méltó, jóllehet cáfolnunk kell az elmélethez kapcsolódó érvelést. A *ready-*

<sup>46</sup> Volker KLOTZ, „Fattyú-bohózatok: Keresztződés az avantgárd színházzal: Gondolatok Molnár, Brecht, Pirandello és Friel színdarabjairól”, ford. SZIJJ Ferenc, *Theatron* 6, 1–2. sz. (2007): 13–28, 14–19.



*made* ugyanis megtartja különeműségét a beillesztett műalkotáson belül, ezáltal hoz létre konvenciótörést a befogadás folyamatában. Turai azonban olyan darabot igyekszik írni, amelybe szervesen illeszkedik Annie és Almády korábban hallott párbeszéde, továbbá azt is jegyezzük meg, hogy mindez egy dráma ábrázolt világán belül történik meg, vagyis Annie és Almády légyottja maga is a fikció része, Ez különösnek tűnik, mert éppen a *ready-made* poétikájában sajátosan nyílttá válik élet és művészet ütköztetése, és az ettől való eltérés nem kerül szóba sem Molnár, sem Pirandello kapcsán.<sup>47</sup>

A *Játék a kastélyban* a magyar bulvár-naturalista színházi konvenciórendszer dramaturgiai átvilágítását valósítja meg úgy, hogy a színházi működés minden egyes meghatározó szegmensét művészi formában mutatja fel. E színházcsinálási poétikának a konvenciórendszeren belülről nincs folytatása.<sup>48</sup> Ezen leginkább az előadások értelmezői megújulása segíthetne. Jóllehet a tanulmány keretében már sok aspektusból vizsgáltuk a darabot, ám a jelentőségét ismét hangsú-

<sup>47</sup> Pedig a viszonyulás a fikcionalitáshoz nagyon különböző a két esetben. A tanulságok végiggondolása további elemzést kíván.

<sup>48</sup> Feltűnő, hogy a dráma vonatkozásrendszere az itt elemzett szempontokon túl mennyire zárt, vagyis hogy lényegében lehetetlen válaszolni olyan kérdésekre, mint hogy hol játszódik a cselekmény, vagy hogy mi a történet előzménye és folytatása. Ami viszont magát a címben foglalt játékot illeti, az elemzés zárásaként az értelmezők és az előadók figyelmébe ajánlja azt a szerzői megjegyzést, amelyet Molnár Ferenc a *Játék a kastélyban* végére illeszt arról, hogy a drámát díszletek nélkül, egy társasági eseményen, a nézőtér alkalmi elrendezésével és minimális kellékhasználattal is elő lehet adni. MOLNÁR, *Játék a kastélyban*, 139.

lyoznunk kell;<sup>49</sup> kivételesnek tűnik az a vállalkozás és vállalás, amelyben egyszerre van jelen a tömegsiker lehetősége és az *ars poetica* artikulációjának igénye.

### Bibliográfia

- BÉCSY Tamás. „Modern cselvígjáték”. In BÉCSY Tamás, *Drámák és elemzések*, 97–106. Pécs: Dialóg Campus Kiadó, 2002.
- DE MAN, Paul. „Mentegetőzések”. In Paul DE MAN, *Az olvasás allegóriái: Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, fordította FOGARASI György, 323–349. Szeged: Ictus–JATE Press, 2006.
- DOBOS István. „Anekdota és színmű: műfaji határátlépések: Játék és bölcsélet”. In „*Hagitt van, akkor...*”: *Tanulmányok Molnár Ferenc műveiről*, szerkesztette BENGÍ László és IMRE Zoltán, 115–129. Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2022.
- FISCHER-LICHTE, Erika. „Játékosok és nézők együttes testi jelenléte”. In *A performativitás esztétikája*, fordította KISS Gabriella, 49–101. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- GENETTE, Gérard. *Metalepszis: Az alakzattól a fikcióig*. Fordította Z. VARGA Zoltán. Pozsony: Kalligram Könyvkiadó, 2006.
- GYÖRGYÉY Klára. *Molnár Ferenc*. Fordította SZABÓ T. Anna. Budapest: Magvető Kiadó, 2001.
- HORNBY, Nick. *Drama, Metadrama and Perception*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1986.
- KÉRCHY Vera. *Színház és dekonstrukció*. Szeged: JATE Press, 2014.

<sup>49</sup> Alulértelmezés történik akkor, amikor a dráma szakirodalmi nem támaszt elméleti igényeket a saját olvasatával szemben, vagy amikor Nádas Péter a *Temetés* kapcsán nem reflektál a Molnár poétikájára, mint előzményre. Túlértelmezést pedig az iménti két szakirodalmi olvasat esetében lehet megfigyelni.

MUNTAG Vince. „»Semmit nem lehet újra-kezdeni?«: Az önértelmezés performatív eljárásai Molnár és Nádas közös szövegterében”. *Filológiai Közöny* 62 (2016): 379–394.

MOLNÁR Ferenc. *Játék a kastélyban*. Budapest: Franklin Társulat, 1926.

NAGY György. *Molnár Ferenc a világsiker útján*. Fordította KÁLMÁN Judit. Budapest: Tinta Kiadó, 2001.

SZÉCHENYI Ágnes. „Egy »export-dráma« magyar kontextusai”. *Irodalmi Szemle* 60, 7–8. sz. (2017): 129–140.

VÉCSEI Irén. *Molnár Ferenc*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1966.

KLOTZ, Volker. „Fattyú-bohózatok: Keresztződés az avantgárd színházzal: Gondolatok Molnár, Brecht, Pirandello és Friel színdarabjairól”. Fordította SZIJJ Ferenc, *Theatron* 6, 1–2. sz. (2007): 13–28.

## A vendégjáték mint stílusformáló tapasztalat

HEVESI LÁSZLÓ

„Shylock beront a házba, szobából hallatszik:  
Jessica! Leányom-Aranyaim!  
Jessica! Leányom!  
/széktörések, a lépcsőről való  
gurulás hangja hallatszik/  
Shylock berohan a színre,  
összeesik-felhördül, majd elrohan.  
Függöny”<sup>1</sup>

Jelen tanulmányban azt vizsgálom, hogy Ermete Novelli budapesti vendégjátéka miként válik Hevesi Sándor művészetében stílusformáló tapasztalattá.<sup>2</sup> Hevesi felismerte, hogy a Novelli-szcenírozás árnyaltabbá teszi Shylock megítélését, ezért adaptálta azt saját 1927-es *A velencei kalmár*-rendezésére a Nemzeti Színházban. A kutatás során azt vizsgálom, hogy melyek ennek az adaptációnak a hatásmechanizmusai, továbbá a Novelli-szcenírozás megjelenik-e Hevesi saját *A velencei kalmár* fordításában és a fordításon keresztül Bárdos Artúr 1936-os rendezésében.

A mottóként használt, eredetileg grafittal írt bejegyzés Hevesi Sándor 1927-es *A velencei kalmár* rendezői példányában található. Hevesi ebben, az OSZK Színháztörténeti Tárában található példányában ezt a betétet „Novelli szcenírozás”-nak nevezi. Ermete Novelli kétszer vendégszerepelt Budapesten Shylockként.<sup>3</sup> Hevesi bejegyzése azt mutat

ja, hogy Novelli a színmű szövegében két szereplő között elhangzó, dialógusban idézett cselekménybeli aktust jelen idejű akcióvá, különálló jelenetté dramatizál. Azáltal, hogy a II. felvonás nyolcadik jelenetében a Salerio és Solanio párbeszédében elbeszélte veszteség (Shylock hogyan reagált arra, hogy lányát, Jessicát megszöktette egy keresztény és vitte vagyonát is) különálló jelenetként kerül színre Novelli társulatának előadásában, a közönség nem hallgatóként értesül Shylock reakciójáról, hanem szemlélőként látja azt. Szemlélőként pedig lehetősége nyílik arra, hogy saját narratívát alakítson ki Shylock veszteségével és fájdalomával kapcsolatban, valamint megértse Shylock bosszújának motivációját.

Tanulmányom első, a *Novelli-szcenírozás* című fejeztében Novelli ötletének dramaturgiai hatásmechanizmusait vizsgálom, azt, hogy Shylock veszteségpillanatának megmutatása milyen változásokat eredményez

Krecsányi Ignác társulatával. A *Békés* beszámolója szerint „a magyar társulat küldöttségileg üdvözölte Novellit és az olasz színészeket és [...] két óriási babérkoszorút nyújtottak át Novellinek. Az olasz színészek szintén küldöttségileg tisztelegtek a színpadon Krecsányi igazgatónál.” N.N., „Krecsányiék Fiumében”, *Békés*, 1901. máj. 19., [o. n.]. Majd Szapáry László fiumei kormányzó díszbédet adott palotájában, ahol jelen volt Krecsányi Ignác nejével és lányával, Ermete Novelli nejével, Anday Blanka, Tóvölgyi Margit, Kápolnai Juliska színésznők és Barthos Gyula színész is. Barthos 1923. április 6-án debütált Shylockként a Nemzeti Színházban Csathó Kálmán *A velencei kalmár* rendezésében.

<sup>1</sup> Országos Széchenyi Könyvtár, Színháztörténeti Tár, M.M.2577

<sup>2</sup> A tanulmány címadásáért köszönetet mondok Muntag Vincének.

<sup>3</sup> Novelli társulatával Budapesten két ízben, 1899-ben a Vígszínházban és 1903-ban a Népszínházban játszott. 1901-ben Novelli társulatával Fiumében egy időben lépett fel

Shylock alakjának megítélésében. Vizsgálom a scenírozás alapjául szolgáló II. felvonás nyolcadik színében Salerio és Solanio között lezajló dialógus narratívájának kereteit. Jelen kutatás keretei nem teszik lehetővé számomra, hogy azt vizsgáljam, következtethető-e a Novelli-scenírozás a verista játéktechnika lélektani folyamat-ábrázoló szándékából. Azonban a versita játéktechnika lélektani folyamat-ábrázoló szándékáról Novelli Shylock-alakítása kapcsán írok a *Novelli, mint verista Shylock* című fejezetben.

A *Novelli, mint verista Shylock* című fejezetben Novelli budapesti vendéjátékának történeti kereteit ismertetem a korabeli sajtóforrások alapján. Majd verista játéktechnikáját két aspektusból vizsgálom. Az egyik a verista színjáték szerepfelépítési technikája, amelyet Hevesi Novelli Shylock-alakításának példáján keresztül írt le *A színjátszás művészete* című könyvében.<sup>4</sup> A másik Novelli Shylock-alakításának játéktechnikai elemzése Gerolamo Lo Savio 1910-ben rendezett *Il mercante di Venezia* című némafilmje alapján.

A *Hevesi szerint Shylock* című fejezetben a Hevesi Sándor által rendezett Gál Gyula és Csontos Gyula Shylock-alakításait rekonstruálom az előadásról készült kritikák és monografikus írások alapján. Az alakítások részeként vizsgálom a színészek jelmezeit, Shylock színpadi megjelenítését, alakításukat elhelyezem a magyar nyelvű Shylock-játék hagyományban, valamint az alakítások szerepértelmezéseit összehasonlítom rendezőjük, Hevesi Sándor *A velencei kalmár* című tanulmányában Shylock alakjáról írt elemzésével.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> HEVESI Sándor, *A színjátszás művészete* (Budapest, Stampfel-féle Könykiadóhivatal, 1908), 187–188.

<sup>5</sup> HEVESI Sándor, „A velencei kalmár”, in *Magyar Shakespeare-Tár II.*, szerk. BAYER József (Budapest: A Kisfaludy Társaság Shakespeare Bizottsága, 1909), 281–295.

A *Hevesi fordításában* című fejezetben ismertetem Hevesi *A velencei kalmár*-fordításának körülményeit és a fordítást használó Bárdos Artúr 1936-os *A velencei kalmár* rendezését, valamint annak recepcióját. Az előadásról született kritikák és monografikus írások alapján rekonstruálom Gellért Lajos Shylock-szerepértelmezését és -alakítását. Hevesi Sándor fordításának a II. felvonás nyolcadik színéből Solanio és Salerio dialógusát a tanulmányom végén ismertetem.

Hevesi Sándor *A velencei kalmár* rendezésében Radó Antal fordítását használta. Ezért az eredeti angol nyelven idézett színműrészeket magyar nyelvű fordítását a lábjegyzetekben Radó Antal fordításából közlöm.

#### *Novelli-scenírozás*

Hevesi Sándor *A velencei kalmár*-rendezői példányába írt Novelli-scenírozás betétje az eredeti Shakespeare-színműben nem különálló jelenet. A II. felvonás nyolcadik színében Solanio és Salerio dialógusa számol be arról, hogyan reagált Shylock arra, amikor lányát, Jessicát egy keresztény megszöktette és vitte vagyonát is:

SOLANIO:

I never heard a passion so confused,  
So strange, outrageous, and so variable,  
As the dog Jew did utter in the streets.

‘My daughter! O my ducats! O my daughter!

Fled with a Cristian! O my Christian ducats!

Justice! the law! my ducats, and my daughter!

A sealéd bad, two sealéd bags of ducats,

Of double ducats, stol’n from me by my daughter!

And jewels—two stones, two rich and precious stones,

Stol’n by my daughter! Justice! Find the girl!

She halt the stones upon her, and the ducats!’

SALERIO

Why, all the boys in Venice follow him, Crying, his stones, his daughter, and his ducats. (3.1.12-22)<sup>6</sup>

Novelli egy eredetileg a színmű szövegében elhangzó, felidézett cselekménybeli aktust jelen idejű akcióvá, különálló jelenetté dramatizál. Más elmondani és más megjeleníteni egy tragikus pillanatot, egy veszteséget. A közönség Novelli társulatának előadásában ezt a tragikus veszteségpillanatot nem két velencei keresztény dialógusán keresztül ismeri meg, nem a velencei többségi társadalom képviselőinek dialógusán keresztül. Novelli társulatának közönsége az elbeszélés szereplőjét magát látja a veszteség felismerésének pillanatában, látja Shylockot, aki nem egyenjogú polgára Velencének. Így a nézőknek lehetősége nyílik arra, hogy köz-

<sup>6</sup> William SHAKESPEARE, *The Merchant of Venice*, szerk., John DOVER WILSON és Arthur Thomas QUILLER-COUCH (Cambridge: Cambridge University Press, 1969), 36–37. Hevesi 1927-ben Radó Antal fordítását használta. Radó fordításában az idézett rész a következőképpen hangzik: „SOLANIO. Nem láttam szenvedélyt, mely oly kuszán

/ Olyan sokféleképpen s oly furcsa-nyersen / Tört volna ki, mint a kutya zsidóé / Kitört az utcán:« Lányom, aranyim! / A lányom egy kereszténnyel szökött meg! / Ó jaj, az én keresztény aranyim! / Törvény! Biróság! Aranyim, leányom! / Egy zsák arany, két zsák arany, pecsétes; / Mind dupla aranyak! Ellop-ta lányom! / Meg ékszer! két követ! Két drága, szép kő! / Ellopta lányom! Biróság, talál meg! / Ó nála van a kő, meg az arany!»

SALARINO. Minden gyerek utána fut s kiáltoz: / «A köveim, leányom, aranyom!»” William SHAKESPEARE, *A velencei kalmár*, ford. RADÓ Antal (Budapest: Lampel R. R.t., 1904), 41.

vetlenül értesüljenek Shylock veszteségeire adott reakciójáról.

Az eredeti színműben ezt a jelenetet közvetve, Solanio és Salerio dialógusából ismerjük meg. Mint minden közvetett információ esetében, a befogadónak mérlegelnie kell azt, hogy a kapott információ már egy kész narratíva. Solanio narratívájának részét képezi etnikai és vallási előítélete, antijudaizmusa. Shylockot egy jelzős szerkezettel jelöli: „a kutya zsidó” [the dog Jew]. Shylock reakcióját Solanio nagy képként, szenvedélyként [passion] írja le. Olyan szenvedélyként, amit még nem látott. Jelzőkkel látja el, mint zavarodott [confused], különös [strange], felháborodó [outrageous], változó [variable]. Abból, ahogyan felidézi, Shylock miket mondott az utcán, ahogyan folyamatos változásban siratja lányát és dukátjait, komikusnak hat.<sup>7</sup> Ám ezeket a mondatokat is Solanio idézi, az ő narratíváján keresztül kapjuk meg.<sup>8</sup>

Azáltal, hogy Shylock veszteségpillanata különálló jelentésként kerül színre, a nézőknek lehetősége nyílik arra, hogy saját narratívát

<sup>7</sup> Shylock később, de ugyanúgy *A velencei kalmár* III. felvonásának első színében a Tuballal való beszélgetésben a veszteségei számbavételekor lányát, Jessicát és az elvesztett vagyonát egy mondatban említi: „I would my daughter were dead at my foot, and the jewels in her ear! would she were hearsed/ at my foot, and the ducats in her coffin! (3.1. 81-83)” SHAKESPEARE, *The Merchant*, 44. Radó Antal fordításában az idézett rész a következőképpen hangzik: „Szeretném, ha a leányom/ halva volna a lábaimnál, s az ékszer a fülében! / Szeretném ha hat szál deszka között heverne a/ lábaimnál s aranyaim benne volnának a koporsójában!” SHAKESPEARE, *A velencei*, 50.

<sup>8</sup> Hevesi amikor adaptálja a „Novelliszcenírozás”-t ezt a komikusnak ható változást megtartja Solanio elbeszéléséből, Radó Antal fordításában.

alakítsanak ki a látottak alapján. Azonosulhatnak Shylock veszteségével, fájdalmával, kialakulhat bennük egy olyan narratíva, amelyben Shylock veszteségein keresztül érthetővé válik bosszújának motivációja, felhajtó ereje.

Nem egyértelmű, hogy Novellinek ez a dramaturgiai ötlete a verista játéktechnika lélektani folyamatábrázoló szándékából következett-e. Hiszen lélektani folyamatként is leírható, ahogyan a veszteségei hatására a színmű I. felvonásának harmadik színében lezajló kölcsönkérési jelenetben még csak *egy font húsként* kikötött zálog a III. felvonás első színében már Antonio szívére konkretizálódik. És megértjük, hogy Shylock miért ragaszkodik eltántoríthatatlanul *az egy font hús* záloghoz a IV. felvonás első színében, a törvényszéki jelenetben. Shylock vesztesége igazolni látszik bosszúja tárgyát. A Novelli-szcenírozás hatására Shylock nem a színmű elejétől jelenik meg bosszúsomjas alakként, habár az Antonio iránt érzett gyűlöletéről már az I. felvonás harmadik színében is nyíltan beszél.<sup>9</sup> Ám a törvényszéki jelenetben a jogvita elvesztésének és a Shylockra rótt bírságok hatására nézőként részvétellel tudunk lenni újabb veszteségei iránt.

Hevesi Novelli Shylock-alkításában felismerte, hogy dramaturgiai ötlete árnyaltabbá teszi Shylock karakterét, ezért a Novelli-szcenírozást adaptálta saját 1927-es *A velencei kalmár* rendezésekor a Nemzeti

<sup>9</sup> „I hate him for he is a Cristian:/ But more for that in low simplicity/ He lends out money gratis, and brings down/ The rate of usance here with us in Venice.” (I.3. 39-42.) SHAKESPEARE, *The Merchant*, 14. Radó Antal fordításában az idézett rész a következőképpen hangzik: „Gyűlölöm, mert keresztény; sokkal inkább,/ Mert csendes bárgyuságból ingyen adja/ A pénzét kölcsön és lenyomja véle/ A kamatot Velence városában.” !” SHAKESPEARE, *A velencei*, 17.

Színházban.<sup>10</sup> Hevesi számára stílusformáló tapasztalattá vált az olasz verista színészek budapesti vendéggjátéka, ahogyan erről 1933-ban is írt:

„Az európai színpadtörténetnek meg nem írt fejezete, hogy a deklamációba és modorosságba süllyedt közép-európai színészetet [...] nagy olasz művészek formálták újjá a hatvanas évektől a kilencvenes évekig: Ristori, Salvini, Rossi s legvégül és legerősebben Duse Eleonóra, akinek játékmódja még ma is érvényes a színpadon”.<sup>11</sup>

Novelli budapesti vendéggjátékokor Hevesi feltételezhetően jelen volt nézőként. Hogy a Vígszínházban 1899-ben vagy a Népszínházban 1903-ban, arról egyelőre nincsenek hiteles források.

#### *Novelli, a verista Shylock*

Ermete Novelli társulatával kétszer játszott Budapesten. Mind a két alkalommal, 1899-ben és 1903-ban is láthatta a magyar közönség Shylockként. Novelli társulatának nemcsak vezető színésze, de egyben rendezője is volt.<sup>12</sup> 1884-ben szervezett utazó társulatával fellépett Párizsban, Berlinben, Odesszá-

<sup>10</sup> Zsótér Sándor 2018-as *A velencei kalmár* vizsgarendezésében a Színház- és Filmművészeti Egyetemen, Novelli dramaturgiai ötletéhez hasonlóan, Shylock veszteségét önálló jelenetként játszottuk.

<sup>11</sup> HEVESI Sándor, „Egy színpadi gyémántlakodalom”, *Budapesti Hírlap*, 1933. márc.12., 17.

<sup>12</sup> „Maga egyúttal rendezője is társulatának s személyesen vezeti a próbákat. Hogy mily gondosan tanulja be az előadandó darabokat, mutatja az is, hogy társulatának sűgője nincsen.” N.N. „Ermete Novelli”, *Vasárnapi Újság* 46, 45. sz. (1899): 757.

ban, Kairóban, Bécsben, Madridban.<sup>13</sup> Így budapesti vendégjátékát nagy sajtóvisszhang előzte meg.

1899. augusztus 10-én a *Budapesti Napló* arról számol be, hogy Novelli egy budapesti impresszárióval már meg is kötötte a tíz estére szóló vendégszereplésre vonatkozó szerződést, amely öt budapesti és öt bécsi előadást foglal magában. A tíz Novelli-est tervezett időpontja ekkor még október 16-tól 31-ig terjed, és a következő repertoárt foglalja magában: *Papa Lebonnard*, *Alleluja*, *Michele Perrin*, *Il Barbero Benefico*, *Kean*, *Lugi XI.*, *Mia moglie non ha chic*, *La Bestennie di Cardillac*.<sup>14</sup> A *velencei kalmár* tehát ekkor

<sup>13</sup> Novelli 1900-ban a párizsi Théâtre-Français mintájára megalapította az első állandó játszóhellyel bíró olasz társulatot Casa Goldoni néven Rómában a Teatro Valle-ban.

<sup>14</sup> Jean AICARD *Papa Lebonnard* című négyfelvonásos drámáját a Théâtre-Française-nek írta, azonban a Théâtre Libre mutatta be 1899-ben. 1905. december 30-án a Nemzeti Színház vitte színre *Lebonnard apó* címmel SZALAI Emil fordításában. Marco PRAGA *Alleluja* című három felvonásos drámáját 1894-ben írta, magyar fordítását dr. ROMY Béla készítette (Budapest: Atheneum, 1900). A *Michele Perrin* című előadás Emilio AUGIER és Giulio SANDEAU *La Gendre de M. Poirier* című négyfelvonásos komédiájának Novelli által készített adaptációja. *Poirer úr veje* címmel 1883. szeptember 7-én a Nemzeti Színház mutatta be FELEKY Miklós fordításában. Carlo GOLDONI eredetileg franciául írt *Il Barbero Benefico (Le bourru bienfaisant)* című komédiáját 1771. február 4-én mutatták be a Théâtre des Tuileries-ben. Magyar nyelvű fordítását RADÓ Antal készítette *A jótékony zsémbes* címmel (Budapest: Franklin-Társulat Magyar Irod. Intézet és Könyvnyomda, 1892). Alexandre DUMAS *Kean* című drámáját 1836-ban a Théâtre des Variétés-ben mutatták be először. *Kean vagy Könyvelműség és lángész* címmel 1838. február

még nem szerepelt a tervezett vendégjátékok között. A *Budapesti Napló* arról is számot ad, hogy Novelli esténként kétezer frankot kap és huszonöt tagból álló társulataival érkezik.<sup>15</sup> Majdnem két hónap elteltével, október 4-én a *Budapesti Napló*, már egy másik repertoárral és dátummal hirdeti Novelli vendégjátékát.<sup>16</sup> Azonban a „nagyhírű olasz színművész” vígszínházi vendégjátéka kapcsán „repertoire-nehézségek” léptek fel,

16-án játszották először magyarul FÁNCSY Lajos fordításában a Pesti Magyar Színházban. Jean-François Casimir DELAVIGNE *Louis XI.* című ötfelvonásos tragédiáját 1832. február 11-én mutatta be a Théâtre-Français. 1860. január 25-én XI. Lajos címmel mutatta be a Nemzeti Színház SZIGLIGETI Ede rendezésében, BEÖTHY Ákos fordításában. A *Mia moglie non ha chic* Carlo VIZZOTTO, Arturo FRANCI háromfelvonásos operettje.

<sup>15</sup> A társulat tagjai a *Budapesti Napló* beszámolója szerint: Olga Gianini, Maria Barach, Dina Rosa, Adele Rodolfi, Emilia Rizotto, Margherita dall Este, Tereza Caldelli, Italia dall Este és Ada Ricalzone. Valamint a férfi színészek: Leo Orlandini, Florido Bertini, Ambrogio Bagni, Alfonso Cassini, Eleuterio Rodolfi, Oddone Scapellini, Pierino Rosa, Lodovico Pagliarini, Paolo Cantinelli, Vittore Servolini, Carlo Cardelli, Zeno Madieron, Annibal Ricalzone, Carlo Bianchi, Angelo dall Este és Pietro Derzi. N.N. „Ermete Novelli budapesti vendégszereplése”, *Budapesti Napló*, 1899. aug. 10., 8.

<sup>16</sup> „[N]ovember 3-án *A velencei kalmárban*, 4-én a *Papa Lebonnardban*, 6-án a *Pont Biquet-családban*, 7-án a *XI. Lajosban* és 8-án a *Makrancos hölgyben* fog játszani.” N.N. „Novelli a Vígszínházban”, *Budapesti Napló*, 1899. okt. 4., 7. A *La Famille Pont-Biquet* Alexandre BISSON 1897. február 25-én a Palais Royalban bemutatott három felvonásos komédiája. Magyarul *A pont-Biquet család* címmel 1892. május 27-én mutatták be a Nemzeti Színházban NÁDAY Ferenc fordításában.

így az a *Budapesti Napló* október 23-i száma szerint vendéjjátéka tavaszra csúszik.<sup>17</sup> A hír ellenére Novelli 1899. november 3-án megtartja első vendéjjátékát, a *Papa Lebonnard*-ot játssza, majd november 4-én *A velencei kalmár*ból Shylock szerepét.<sup>18</sup>

Novelli Luigi Suñer *A velencei kalmár*-fordítását használta átdolgozva. Az V. felvonást nem játszották, a háromórás előadás a IV. felvonás első színével, a törvényszéki jelenettel ért véget.<sup>19</sup> Novelli társulatának előadása a színmű Shylock-cselekményszálára fókuszált.<sup>20</sup> *A velencei kalmár* Novelli-féle át-

<sup>17</sup> N.N., „Novelli Budapesten”, *Budapesti Napló*, 1899. okt. 23., 10.

<sup>18</sup> Hevesi Sándor Novelli a *Lebonnard* apóban nyújtott alakítása kapcsán a következőket írja: „Novelli a *Lebonnard* apóban egy öreg embert játszik, aki 40 esztendeig volt óras. Novelli e szerepben a kezét és az ujjait mindig úgy használta, mintha apró, finom jószágokhoz nyúlt volna: a 40 esztendei foglalkozás benne volt mindig a keze járásában. Az ilyen ismétlődő gesztusok olyanok, mint egy-egy homéri jelző: valósággal belevésik az alakot emlékezetünkbe.” HEVESI, *A színjátszás...*, 225.

<sup>19</sup> A magyar nyelvű *A velencei kalmár* játék-hagyományban 1879-ben Paulay Ede hozta színre először a teljes színművet, „a költői ötödik felvonással, melyet még [Heinrich] Laube is mindig elhagyott.” PUKÁNSZKYÉ KÁDÁR Jolán, *A Nemzeti Színház százéves története* (Budapest: Magyar Történelmi Társulat, 1940), 331.

<sup>20</sup> 1900-ban a *Pesti Hírlap* közli az előadás szereposztását. Novelli Shylock alakítása mellett a Dózsét E. Piamonti, Portiát O. Giannini, Antoniot P. Rosa, Bassaniot R. Cammi, Grazianot A. Gandusio, Salarinot P. Cantinelli, Solaniot L Pavnulli, Marokkó hercegét L. Orlandini, Lorenzot E. Sabbatini, Tubalt F. Bertini, Lancelo Gobbot E. Treves és Jessicát G. Gaimmi alakította. N.n. „Színházak”, *Pesti Hírlap*, 1900. máj. 13., 23.

dolgozása olyan játékokkal egészült ki, amelyeket az eredeti Shakespeare-színmű nem tartalmazott, vagy csak a szereplők dialógusain keresztül értesülhetett róla a néző.<sup>21</sup> Egy ilyen szembetűnő betoldást, amely Shakespeare eredetijében nem szerepel, a *Vasárnapi Ujság* kritikája említi meg. Shylock a törvényszéki jelenetben az ítélethirdetés után azt mondja: „Elítéltetek, mert zsidó vagyok.”<sup>22</sup>

Novelli az olasz verista játéktechnika képviselője akárcsak a Budapesten szintén vendégszereplő Gustavo Salvini, Ernesto Rossi, Emma Grammatica vagy Eleonora Duse.<sup>23</sup> Ernesto Rossi repertoárjának is részét képezte Shylock szerepe, azonban a budapesti közönség őt csak Hamlet, Othello és Lear szerepében láthatta.<sup>24</sup> Gustavó Salvinit azonban

<sup>21</sup> „Igen természetes, hogy az egész darab, valamely Suner L. ur munkája, lelketlen hidegvérrel van éppen és kizárólag Novelli különfölgósa mértékére kiszabdalva és egybeerőszakolva Shakspeare eredetijéből. Az eredetinek talán fele sincs meg e négy felvonásra redukált *Kalmár*-ban; de viszont csak úgy duzzad a darab a sok merész átformálás és a még több idegen betoldástól.” K., „Ermete Novelli”, *Magyar Nemzet*, 1899. nov. 6., 5.

<sup>22</sup> SZÜRY Dénes, „Novelli II.”, *Vasárnapi Ujság* 46, 47. sz. (1899): 790.

<sup>23</sup> „Az olasz színművészet egyik legnagyobb egyénisége, Eleonora Duse 1892 tavaszán, a Feld Zsigmond vezette Városligeti Színkörben lépett először magyar közönség elé. Feld jelentős érdemeket szerzett azzal, hogy számos külföldi hírességet hozott pestre vendégszerepelni [...]” GAJDÓ Tamás, szerk., *Magyar Színháztörténet 1873–1920* (Budapest: Magyar Könyvklub–Országos Színház-történelmi Múzeum és Intézet, 2001), 436–437.

<sup>24</sup> Ernesto Rossi budapesti vendéjjátékairól részletesebben lásd „Az olasz művészek



a fővárosi közönség is láthatta Shylockként.<sup>25</sup> Hevesi Sándor *A színjátszás művésze* című munkájában a verizmusról elismerően azt írja, hogy

„ekkor is, úgy, mint a 17. században, az olasz színjátszás volt az a forrás, melyből az európai színművészet egy kis új életerőt merített, mert az olasz nemzetnek kiváló színészi tehetsége és eleven realiztikus érzéke, főképpen pedig nagy mimikai képessége a legsekélyebb korszakokban sem tagadta meg magát, s vért és velőt adott a legsilányabb daraboknak is.”<sup>26</sup>

Könyvében Hevesi Novelli Shylock-alakításának példáján keresztül szemlélteti, hogy a verista színész hogyan építi fel szerepét. A színész elolvassa a szerepet, gondolkodik rajta, majd emlékezetében felidéz egy olyan alakot, akit társítani tud az író által megírt szerephez. Maga elé idézi, hogy le tudja írni a külsőjét, a testtartását, a mozgását, a mi-

---

vendégjátékának kezdetei”, in GAJDÓ, szerk., *Magyar Színháztörténet...*, 434–437.

<sup>25</sup> Salvinit először a Városligeti Színkörben 1896. október 17-én láthatta a budapesti közönség Shylockként. A *Budapesti Hírlap*ban megjelent színlap szerint Salvini mellett V. Udina mint Antonio, G. Dal Cortivo mint Bassanio, F. Cordini mint Salarino, Farinati mint Lorenzo, P. Barsi mint Tubal, Del Cinquae mint Dózse, A. Saglio mint Lencilotto, Bettini mint Baltazár, F. Tioli mint Popolano, R. Jandelli mint Popolano, J. Salvini mint Portia, Piazzani mint Nerissa és E. Dal Cortivo mint Jessica játszott. N.N. „A velencei kalmár” *Budapesti Hírlap*, 1896. okt. 17., 13. Salvini, vendégszerepelt Aradon, Kolozsvárott, Pécsen, Pápán, Székesfehérváron 1897. január 9-én pedig Világoson *A velencei kalmárral* Shylock szerepében. Salvini *Bánk bán*-rendezésével is körbeutazta az országot.

<sup>26</sup> HEVESI, *A színjátszás...*, 267.

mikáját. „[...] szükség esetén el is játszhatná éppen, hiszen csak utánoznia kell a képzeleti alakot, amelyet kigondolt.”<sup>27</sup> Azonban ez még nem elég. A színésznek társítania kell egy valós látott vagy ismert alakot, az általa elképzelt szerephez. Novelli „Ferrarában egyszer belépett egy bodegába, s ott ült egy nagyon közönséges külsejű vén zsidó, de sápadt arcán rajta volt az egész ótestamentum, s ez volt az ő Shylockja, akit esztendő-kön át keresett.”<sup>28</sup> Ezt követi a technikai munka. A színész az elképzelt és a valóságban megtalált alakból ötvözött szerepképpel elkezd próbálni a darabot. A próbafolyamat során megállapítja az alak gesztusainak, intonációinak határértékeit, majd következik a bemutató. De a színész munkája nem ér véget a bemutatóval. A színpadon a közönség jelenlétével a színész átadja magát az alaknak, amelyet „a tapasztalatával kiszemelt, eszével meghányt-vetett, fáradtságos technikával előkészített, s nagy szorgalommal begyakorolt”.<sup>29</sup> Ekkor átszellemül és az általa előkészített és begyakorolt alak:

„egyszerre váratlanul egészen új, reája nézve is szinte idegenszerű, megdöbbentően intenzív, szinte ijesztő igazság erejével elevenednek meg, mintha csak valamely felsőbb parancs folytán teljesen átváltak volna, éppen úgy, mintha álombeli élményeink, mert hiszen az álom sem tud a semmiből teremteni, köti az anyag, amelyet az éber élet nyújt neki, de az anyagot azután szabadon átdolgozza és átlelkesíti”.<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> Uo., 187–188.

<sup>28</sup> Uo.

<sup>29</sup> Uo.

<sup>30</sup> Uo.

Hevesi Novelli szerepfelépítési technikája kapcsán lélektani folyamatról beszél,<sup>31</sup> és azt állítja, hogy a verista színész munkafolyamata a szerepével a színpadon teljesebbé válik, a próbált és megalkotott alak a közönség jelenlétében születik meg. Tehát a verista színész a nézők jelenlétének hiányában még nem tudja létrehozni alakítását, ahhoz szüksége van a közönségre.

Novelli, a *Pesti Napló* beszámolója szerint, nem rendelkezik azokkal a „frappánsan ható külső színészrevalóságokkal”, amelyekkel egy színész a pusztán jelenlétével megragadja a nézőt.<sup>32</sup> Alakítása egységes, hatása kettős „visszariaszt a bosszúszomja; részvétet kelt az indító oka.”<sup>33</sup> Novelli nem retten meg attól, hogy Shylock tragikumát a nézőkből olykor nevetést vált ki, máskor félelmet.<sup>34</sup> Shylock-alakítása megnyerte a fővárosi közönség tetszését, ezért vendégszereplését

<sup>31</sup> „A lélektani folyamat tehát ilyenforma lehet: az alak, amelyet először értelmével koncipiál s aztán a próbákban megtestesíteni igyekszik, nem is a művészi cél, hanem csak is egy izgató, sarkalló eszköz Novelli számára, mely, mint a derviseket a forgás, beleviszi őt abba a kábulatba, amelyből aztán a színpadon kikel elevenen a szerep a maga igazi mivoltában.” Uo., 188.

<sup>32</sup> „Azzal elő sem kell hozakodnunk, hogy Novelli frappánsan ható külső színészrevalóságokkal nincs megáldva, amikor ez az áldás az, ami nélkül az igaz művész leginkább meglehet. Nem impozáns alak, nem a veséig ható hang, nem Apolió-arc, holott ezek azok a külsőségek, amelyekkel sikeresen tarkargathatni a lényegesebb rávalóságok hiányát.” J. S., „Novelli Shylockja”, *Pesti Napló*, 1899. nov. 5., 9.

<sup>33</sup> SZÜRY, „Novelli II.”, 790.

<sup>34</sup> J. S., „Novelli Shylockja”, *Pesti Napló*, 1899. nov. 5., 9.

meghosszabbította és összesen háromszor játszotta Shylockot.<sup>35</sup>

Alakítását filmen is megörökítették.<sup>36</sup> 1910-ben Gerolamo Lo Savio rendezésében a Film d'Arte Italiana elkészítette *A velencei kalmár* némafilm adaptációját Novellivel Shylockként.<sup>37</sup> A közel tíz perces rövidfilm a Shakespeare-színmű Shylock-cselekményszámlára épít. A hét jelenet-felvezető szöveggel tagolt film a törvényszéki jelenettel zárul.<sup>38</sup> Novelli a filmben Shylock szerepében turbánt és kaftánszerű öltözetet visel, Shylockot galíciai zsidóként jeleníti meg jelmezében, ősz, dús, göndör, bozontos hajjal és állszakállal. A Shylockot játszó színészek jelmezének történeti hitelességére vonatkozik, hogy

„alakját például eddig minden magyar színész, minden olasz tragikus hős

<sup>35</sup> N.N., „Novelli bucsufellépte”, *Magyar Nemzet*, 1899. nov. 15., 11.

<sup>36</sup> Gerolamo LO SAVIO (rendező, 1910), *Il mercante di Venezia*, Film d'Arte Italiana. A filmben Novelli mellett Franceska BERTINI tűnik fel Jessica szerepében, és Novelli felesége, Olga Giannini NOVELLI mint Portia. Az utólag színezett film angol nyelvű szöveggel ellátott változata az alábbi linken hozzáférhető:

<https://www.youtube.com/watch?v=CksoTiGpVe8&t=4s>, hozzáférés: 2024.05.19.

<sup>37</sup> Gerolamo LO SAVIO megörökítette filmen Shakespeare *Lear király* című tragédiáját is Ermete Novellivel Lear szerepében. Az utólag színezett film, angol nyelvű szöveggel ellátott változata az alábbi linken hozzáférhető:

<https://www.youtube.com/watch?v=TBj88wtzp5Q>, hozzáférés: 2024.05.24.

<sup>38</sup> Gerolamo Lo Savio *A velencei kalmár* filmjét Magyarországon is vetítették 1911-ben, ahogy arról a soproni Elekto-Bioskop villamos-színház műsora beszámol. N.n. „Elekto-Bioskop” *Soproni Napló*, 1911. márc. 23., 4.

galíciai zsidónak festette, holott ez az alak szefárd, amely úgy viszonyul a galíciai fajtájú zsidóhoz, mint az orosz-lán a macskához. A felis leo és a felis domestikus csak a csontrendszerben hasonlítanak egymáshoz”.<sup>39</sup>

Játéka kapcsán a filmből nehezen megállapítható, hogy Novelli a színpadon is ilyen széles, túlgesztikulált mozgással játszotta-e Shylockot, vagy ez csak a némafilm műfaj sajátosságainak tudható be. Az Antonioval és Bassanioval játszott kölcsönkérési jelenetében az utcán kedélyes és meglepett. Majd miután Antonio és Bassanio elindulnak fölfelé a lépcsőn és egyedül marad szemben a kamerával, az ég felé emeli tekintetét és kezét. Kedvező helyzetbe került. A kötvény aláírásakor házában udvarias Antonioval és Bassanioval, játékban alájuk pozicionálja magát. Majd, amikor a keresztények előre mennek és egyedül marad a szobában, előveszi övsáljából a kötvényt, hogy újra elolvassa azt és kéjesen fölfelé a váll magasságáig tartott jobb kezét ökölbe szorítva nevet. Nem egyértelmű, hogy ez a nevetés és gesztus a sikeres üzlet örömeinek kifejezése-e, esetleg annak öröme, hogy a keresztény Antonio hitelezőjévé vált és a függő helyzetben fölé rendelődött adósának. Vagy annak az öröme, hogy a jelét látjuk-e, hogy Shylock az egy font hús-zálog kikötésével *törvényes* bosszút állhat, ha már a törvényen kívül nem állhat bosszút anélkül, hogy saját személyét is kockáztassa. Követi Antoniot és Bassaniot a ház elé, ahonnan, miután átadta Jessicának a ház kulcsait, a keresztényekkel karöltve távozik.

Tuballal együtt tér vissza házához, ahol az utcán elejtett lakáskulcsot eleinte naivan és higgadtan szemléli, majd *spättel* ledöbben és a szívéhez kap. Tubal megnyugtatja, ekkor újra higgadtan fölmeleg a bejárati ajtóig.

<sup>39</sup> BOROSS Mihály, „II. Richárd”, *Esti Kurir*, 1925. máj. 12., 12.

Majd onnan magába roskadva a korlátba támaszkodva levánszorog a lépcsőn. Közben jobb karját és tekintetét többször az égre emeli vádlóan. Majd egyre hevesebb kétkezes átkozódásba kezd és összeroskad. Novelli játékát a film további részében nem részletezem. Jól kivehető, hogy az eredetileg csak a II. felvonás nyolcadik színében, Solanio és Salerio dialógusában elbeszélte veszteségpillanat a filmben is jelen idejű akcióvá dramatizált különálló jelenet, amely az érzelmi amplitúdókat tekintve széles skálát mutat fel.

Novelli Gerolamo Lo Savio filmjében öreg, kedélyes és készséges kisemberként ábrázolja Shylockot, aki folyamatosan alápozicionálja magát keresztény adósainak. Azáltal, hogy a film a IV. felvonás első színével, a törvényszéki jelenettel zárul, a film Shylock és az egy font hús-zálog történetére fókuszál. Shylockjának bosszúja és a zálog jogos követelése a veszteséget felismerő pillanat megmutatásával megokolttá válik. Novelli az alakításában megjelöli Shylock bosszúszomját, de nem karizmatikus, ijesztő alakként ábrázolja.

#### *Hevesi szerint Shylock*

Hevesi Sándor Novelli vendégjátékán túl többször is kapcsolódik Shakespeare *A velencei kalmár* című színművéhez. 1909. január 24-én *Shakespeare «Velencei kalmárja»* címmel tartott előadást a Nemzeti Színházban a Kisfaludy Társaság Shakespeare-matiné sorozatának részeként.<sup>40</sup> 1927. január

<sup>40</sup> Hevesi előadásának szövege nyomtatásban először az 1909-es *Magyar Shakespeare-Tár II.*-ben jelent meg. BAYER József, szerk., *Magyar Shakespeare-Tár II.* 4 (Budapest: A Kisfaludy Társaság Shakespeare Bizottsága, 1909), 281–295. A tanulmány újra nyomtatásban megjelent HEVESI *Az igazi Shakespeare és egyéb kérdések*, valamint az *Amit Shakespeare álmodott* című könyvében is.

ár 25-én a Nemzeti Színházban mutatták be *A velencei kalmár* rendezését, az előadás Radó Antal fordításából készült, ám ekkor Hevesi már újrafordított részeket a színműből az új, cambridge-i kiadás után.<sup>41</sup>

Hevesi rendezésében Gál Gyula játszotta Shylockot.<sup>42</sup> Gál esetében a Novelli-szcenáriozást nem említik a kritikák. A színész Shylockjában lefokozta az alak tragikus vonásait és vígjátéki megközelítéssel játszott egy lelki szerepívet a „»tréfás kötéstől« a vérdíj komoly követeléséig.”<sup>43</sup> 1924-ben a *Színház és Társaság* című lapban Gál Gyula *Shylock* címmel jelentetett meg egy tanulmányt, amelyben a színész a Shylock-

---

HEVESI, *Az igazi Shakespeare és egyéb kérdések* (Budapest: Táltos Kiadó, 1919), 34–52.  
HEVESI, *Amit Shakespeare álmodott* (Budapest: Magvető Kiadó, 1964), 67–81.

<sup>41</sup> „Hevesi Sándor, a Nemzeti Színház rendezője is úgy nyilatkozik, hogy a Kisfaludy-Társaság fordításait nem lehet jól szavalni és különösen Szász Károly *Vihar* fordításában talál sok kivetni valót. Annyi bizonyos, hogy a Nemzeti Színházban már nem mondják jól Shakespearet, de a *Szentivánéji álmod* és *Hamlet* sem, melyeket pedig Arany János fordítása szerint játszanak. De a színészek nem is tartják érdemesnek megtanulni a szöveget; a szavakat mással csereberélik fel, nem ügyelnek az ékezésre, központozásra, elharapják és kifordítják a rímekeket, meg rögtönöznek is, mint Rózsahegy a *Hamlet* sírásójában.” PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR Jolán, *A Nemzeti Színház százéves története I.* (Budapest: Magyar Történelmi Társulat, 1940), 394.

<sup>42</sup> A Nemzeti Színház 1923. április 6-án újjította fel a színművet Csathó Kálmán rendezésében, amelyben Shylockot Barthos Gyula alakította.

<sup>43</sup> KÁRPÁTI Aurél, „A velencei kalmár repríze”, *Pesti Napló*, 1927. jan. 26., 16.

alakítások téves megközelítéséről írt.<sup>44</sup> Gál megközelítése hasonlít Hevesi *A velencei kalmár* című tanulmányában leírt megközelítéséhez:

„Shylock bosszúvágyában tehát nincs semmi sajátosan zsidó vonás. [...] Shakespeare-re nézve Shylock zsidó volta nem volt kérdés, nem volt probléma, hanem olyan fajtájú festői érdekesség, mint az, hogy Othello szerencsen. [...] Hogy Shakespeare bizonyos zsidó vonásokat is vitt bele Shylockba, ebből nem az következik, hogy jól ismerte a zsidókat, hanem csak az, hogy jól ismerte a középkori keresztény hagyományt -a zsidókról.”<sup>45</sup>

Hevesi tanulmányában nem menti fel Shylockot. Csupán alakját a velencei társadalmi kontextus komplexitásában szemléli. Shylock „Velencében csak megtűrt ember, jövevény, idegen, akinek azt is el kell szenvednie, hogy a keresztény kalmár arcon köpi és megrugdossa”.<sup>46</sup> De bosszúért sóvárog, ahogy erről az I. felvonás harmadik színében is beszél.<sup>47</sup> Az, hogy Shakespeare Shylock

---

<sup>44</sup> „A legérthetőbb, de egyszersmind a legveszedelmesebb félremagyarázás Shylock jellemében és történeti felfogásában az, hogy az ő erényeit és bűneit felekezeti szempontból bírálják el, mintha minden keresztény a megtettesült becsületesség és minden zsidó született gonosztevő volna — és megfordítva. Holott Shakespeare ebben az alakban nem typust, hanem egyént rajzolt és Shylock cselekedeteiből nem szabad mindenkoron egy egész faj erkölcsére következtetnünk, hanem csupán egy ember cselekedeteire.” GÁL Gyula, „Shylock”, *Színház és Társaság*, 1924. jan. 20., 1.

<sup>45</sup> HEVESI, *A velencei...*, 75–78.

<sup>46</sup> Uo., 74.

<sup>47</sup> „If I can catch him once upon the hip, / I will feed fat the ancient grudge I bear him.” (I.3.

bosszúját a veszteségeire adott ellenreakcióként igazolja, még nem menti fel Shylockot az *egy font hús* kivágásának megkísérlése alól.<sup>48</sup> Hevesi Shylock kapcsán csak arra hívja fel a figyelmet, hogy Shakespeare alakját a középkori keresztény hagyomány, vallási előítéletek mintájára alkotta. Azonban a XVII. század „felsült cselszövőként” való ábrázolása és a XVIII. századi játékhagyományban gyökerező „üldözött emberként” való ábrázolása, amelyben a „a zsidót ábrázolják tragikus, történelmi sorsával”, két irányba történő túlzása Shylock alakjának.<sup>49</sup> 1909-es tanulmányában végigköveti, ahogyan a színmű játéktörténetében Shylock alakjára helyeződik a hangsúly, holott Antonio a címszereplő, „a királyi kalmár”, ahogyan arra Hevesi fel is hívja a figyelmet.<sup>50</sup> A megszólalások számát tekintve pedig Portia van a legtöbbet színen.<sup>51</sup>

---

43-44.) SHAKESPEARE, *The Merchant*, 14. Radó Antal fordításában az idézett rész a következőképpen hangzik: „Csak kaphassam meg egyszer a csipőjén,/ Torkig jóllaktatom őt bosszumat!” SHAKESPEARE, *A velencei*, 17.

<sup>48</sup> „Shakespeare minden gonosztevőjét ugyanúgy mentegeti, s minden gazembere vagy azzal igazolja magát, hogy csak bosszút állott, vagy pedig összeroskad a lelkifurdalások terhe alatt. Még Jago is úgy állítja be magát, mint akin Othello kétszeres igazságtalanságot követett el, mint akinek tehát feltétlen joga van a bosszúra, sőt a főfőgonosztévő, III. Richárd is azzal szépíti gazságait, hogy neki jussa van bosszút állani az anyatermészeten, mely őt csúfnak és korcsnak teremtette.” HEVESI, *A velencei...*, 74-75.

<sup>49</sup> Uo., 75.

<sup>50</sup> HEVESI, *A velencei...*, 79.

<sup>51</sup> Hevesi rendezésben Portiát N. Tasnády Iлона alakította, Nerissát T. Mátrai Erzsi, Környei Paula volt Jessica, Nagy Adorján pedig a Dóge.

1928. október 18-án új betanulással Hevesi rendezésében Csontos Gyula veszi át Shylock szerepét.<sup>52</sup> Alakításának legkiemelkedőbb pontja, Kosztolányi szerint, éppen a Novelli-szenáriózás, amelyet Hevesi adaptált saját rendezésébe. Csontos egy negyven körüli Shylockot játszott, aki már megjelenésében kitűnik a velencei keresztények közül, ahogy azt Kosztolányi kritikája részletesen leírja.<sup>53</sup> Alig mozog. Kezét szinte állandóan ökölbe szorítja.<sup>54</sup> Kosztolányi a Novellitől adaptált veszteség-pillanatot így írja le:

„Shylock lába alól most kicsúszik a talaj, fülében a függővel, ellopott ékköveivel. Ezek a dührohamai ritkák. Csak

---

<sup>52</sup> Az *Est* című lap beszámol arról, hogy az új betanuláshoz Hevesi Sándor új fordítást készített Csontos Gyulának Shylock szerepéből. N.N. „Hevesi Sándor”, *Az Est*, 1928. okt. 16., 12.

<sup>53</sup> „Nem aggastyán, mint elődei. Nincsenek kuszán lobogó ősz tincsei, melyeket a kétségbeesés örületében tépdés. Haját nem látni. Fején fekete, lapos bársonysapka, melyet egész előadás alatt nem vesz le. Rozsdabarna, gyér rojtokban csüngő szakállá inkább borotvátlanlanságnak rémlik, mint férfidísznek, mert az ortodox nem nyúl késsel-ollóval testéhez, vegyszerekkel, kénnel maratja le szőrzetét. Földig érő, sötétlila kaftánt visel, éjszín sávval, derekán tarka sálat, fülében gyöngyfűggőt. Baloldalt, valamivel szíve fölött ott a sárga folt, a középkor szegénybélyege, egy középütt kivágott körszelet, jelezve, hogy ki van közösítve az emberi társadalomból, bárki arcon köpheti, megrugdoshatja, csak azért, mert zsidónak született.” KOSZTOLÁNYI Dezső, „Shylock és Csontos”, in *Színházi esték II.*, szerk. RÉZ Pál (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978), 325.

<sup>54</sup> „Hosszú évek tapasztalata megtanította arra, hogy jobb veszteg maradni, lesben állni. A mozgás, a szabad emberek előjoga.” Uo.

egy-egy pillanatra hördül föl, rikácsol, károg, indulatait kiereszti, aztán újra szert tesz önuralmára, visszaparancsolja őket, magába húzza, láncon. Haragját jégre helyezi.”<sup>55</sup>

Csortos negyvenes Shylockot játszik, ez a szerepértelmezés eltér a korábbi Shylockalakításoktól. Csortos Shylockja fokozatosan török meg a veszteségek súlya alatt, keveset gesztikulál és nem törekszik arra, hogy megidézze a jiddis-beszédtnusokat.<sup>56</sup> Hevesi 1927-ben Csortos Gyulának fordított újra részeket az új cambridge-i kiadás után, mert Csortos „a régi szöveggel, – igen érthető módon – sehogysem bírt megbarátkozni”.<sup>57</sup>

Hevesi a Novelli-szenírozás adaptálásával vélelmezhetően nem felmenteni szerette volna Shylockot. Rendezésében színre vitte az V. felvonást is, így Shylockot nem a színmű főszereplőjének tette meg. A Novelli-szenírozás adaptálásával Hevesi megtámogatta és megmutatta azt a lélektani folyamatot, amely Shylockban végbe megy, amikor veszteségeit felismerve vérmes bosszúra szánja el magát.

<sup>55</sup> Uo., 326.

<sup>56</sup> „Nem hadonász kezeivel, fürgén, idegesen, azzal a keleti modorsággal, melyet a múlt színészei váltig kiaknáztak. [...] Hangsúlya sem éneklő-zsidós. Csak egy alkalommal az, hogy leányát nem találja otthon a gettó piszkos házai között, melyek közt fehérneműk száradnak kötélén. »Jessicá- jajveszékel ekkor-Jessicá« s ez a sóhaj szerű nyögés meghat bennünket. Itt mutatja meg először és utoljára a szívét, melyet örökre elveszt.” Uo., 327.

<sup>57</sup> Hevesi Sándor levelezőlapja Bárdos Artúrnak. Semmering, [1936. július 21.] Papír, autográf ceruzairás Bárdos Artúr tintairású rájegyzésével, Méret: 105×147 mm. Keltezés a postabélyegzőről. OSZMI Kézirattár.

### Hevesi fordításában

Hevesi Sándor *A velencei kalmár* fordításának tisztázott gépiratában nincs nyoma annak, hogy Hevesi Novelli dramaturgiai ötletét fordítóként felajánlotta volna Bárdos Artúrnak. Az OSZMI Kézirattárában található dokumentumban olvashatók a fordító által piros ceruzával írt megjegyzések és javaslatok, valamint grafittal jelölt húzások. De a II. felvonás nyolcadik színében a Solanio és Salarino közötti dialógusnál nem található semmilyen megjegyzés vagy húzási javaslat.<sup>58</sup> *A velencei kalmár*-fordítás tisztázott gépiratának végén a dátumozás 1936. augusztus 17. A fordítás nem Bárdos Artúr felkérésére készült, Hevesi maga ajánlotta fel Bárdosnak a már majdnem kész *A velencei kalmár* fordítását.

1936. július 21-én Az *Est* című lapban Bárdos bejelenti, hogy a Művész Színházat Shakespeare a *Szentivánéji álom* című vígjátéka helyett *A velencei kalmárral* fogják felavatni.<sup>59</sup> 1936. július 22-én A „*Velencei kal-*

<sup>58</sup> Az egyetlen szembetűnő fordítói döntés, hogy az eredetileg, Shakespeare által Salerio névre keresztelt szerepet Hevesi Salarinora változtatta. William SHAKESPEARE, *A velencei kalmár*, ford. HEVESI Sándor. Gépirat- és kézirat- és autográf bejegyzéseivel és húzásaival. [82] levél. OSZMI Kézirattár ltsz.: 75.76.1.

<sup>59</sup> N.N., „A velencei kalmárral nyitják meg a Művész Színházat”, *Az Est*, 1936. júl. 21., 6. Gajdó Tamás Bárdos Artúr *A velencei kalmár* nyitóelőadasként való bemutatásáról azt írja, hogy „A főváros patinás operettszínházát Művész Színház néven- kimondva kimondatlanul- a Nemzeti ellenszínházaként nyitotta meg. Erre mindennél világosabban utal a *Világirodalmi ciklus*, amelynek első darabja Shakespeare *A velencei kalmár* című műve volt. Bárdos Artúr úgy vélte, hogy végre ambícióinak és tehetségének megfelelő színházépülethez jutott, s az előző évad emléke-

már” mindenütt címmel a *Magyarország* arról számol be, hogy ezáltal Budapesten két *A velencei kalmár* bemutató is várható, az egyik a már említett Bárdos Artúr Művész Színházának nyitóelőadása, a másik a Magyar Színháznál van tervben.<sup>60</sup> Dr. Bródy Pál a Magyar Színház igazgatója is nyilatkozott a *Magyarországnak*:

„Valóban tervezzük a *Velencei kalmár* bemutatóját és az a hír, hogy egy másik magánszínház is készül a drámára, nem tántorít el bennünket az elhatározásunktól. Törzs Jenővel már régebben megállapodtunk, ő fogja játszani a Magyar Színházban Shylock szerepét a *Velencei kalmár* előadásain. Ugyancsak megállapodtunk a rendező sze-

---

zetes bemutatójának, Shaw *Szent Johanná*-jának erkölcsi és anyagi sikere is bátorította vállalkozásában. A második világháború előestéjén a polgári értelmiség és a gazdasági elit utolsó nagyszabású kulturális kísérlete volt a Művész Színház megteremtése.” GAJDÓ Tamás, *Az új színpad művészete* (Veszprém: Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2002), 153. Kiemelés az eredetiben.

<sup>60</sup> A *Magyarország* arról is ír, hogy talán a Nemzeti Színház is újra műsorára tűzi. Hevesi 1927-es rendezését követően 1934-ben a Nemzeti Színház újra játszotta a színművet, amelyben Nagy Adorján alakította Antoniot, Gál Gyula Shylockot, Major Tamás pedig Solarinot. 1936-ban a Nemzeti újra elővette a színművet, ekkor Bartos Gyulával Shylock szerepében. Bartos korábban Csathó Kálmán rendezésében is játszotta már Shylockot. *A velencei kalmár* a Nemzetiben új rendezésben 1940. február 13-án került bemutatásra Major Tamással Shylock szerepében, Both Béla rendezésében.

mélyében is. Hevesi Sándor rendezi nálunk a darabot.”<sup>61</sup>

Hevesit 1933-ban váltották le a Nemzeti Színház éléről,<sup>62</sup> leváltása után szerződött a Magyar Színház.<sup>63</sup> 1936. július 21-én, amikor Bárdos az *Est* című lapban bejelentette, hogy a nyitóelőadást *A velencei kalmár*ra változtatták, a Semmeringben tartózkodó Hevesi levelezőlapot adott fel Bárdosnak, hogy felajánlja *A velencei kalmár*-fordítását.<sup>64</sup> Hevesi vélelmezhetően már a Magyar Színház bemutatójára készült a fordítással.<sup>65</sup> A Ma-

---

<sup>61</sup> N.N., „A »Velencei kalmár« mindenütt”, *Magyarország*, 1936. júl. 22., 8. Kiemelés az eredetiben.

<sup>62</sup> Hevesi Sándor a Nemzeti Színházban éléről való leváltásáról részletesebben lásd „A Nemzeti Színház válsága és Hevesi Sándor leváltása 1931–1932”, in *Színháztörténet nagytítóval: Források a Magyar színpad történetének tanulmányozásához 1920–1949*, szerk. CSISZÁR Mirella és GAJDÓ Tamás (Budapest: PIM-OSZMI, 2018), 99–103.

<sup>63</sup> A Magyar Színház az 1932–33-as évadban kezdte meg működését a Belvárosi Színház volt igazgatói Heltai Jenő (1936-ig) és Bródy Pál, valamint az Andrassy úti Színház igazgatója, Wertheimer Elemér vezetésével, akik mellett Marton Sándor volt még ügyvezető a Magyar-színház bérlő kft.-ben, ami neve 1938-tól Magyar és Andrassy Színház Kft. lett.

<sup>64</sup> Hevesi Sándor Bárdos Artúrnak címzett leveléről lásd GAJDÓ Tamás, „A *velencei kalmár* című Shakespeare-darab 1936-ban a Művész Színházban”, OSZMI, hozzáférés: 2023.11.29, <https://oszmi.hu/hu/hirek/honapmutargya/velencei-kalmar-cimu-shakespeare-darab-1936-ban-muvesz-szinhazban>.

<sup>65</sup> 1934. május 8-án a *Pesti Hirlap*ban egy rövid színházi hír látott napvilágot, miszerint „Hevesi Sándornak az a rendezői ötlete van a jövő szezón számára, hogy az egyik pesti

gyar Színház azonban nem mutatta be az 1936/37-es évadban *A velencei kalmárt*.<sup>66</sup>

színházban színrehozza a *Velencei kalmárt*, még pedig Shylock szerepében *Beregi Oszkárral*. N.n. „Színház és zene”, *Pesti Hírlap*, 1934. máj. 8., 13. Ez a rendezői ötlet nem valósult meg, Beregi Oszkár nem játszotta Shylockot. Hevesi és Beregi az 1904–1908 között működő Thália Társaság tagjai voltak. 1934-ben Beregi már a Magyar Színház tagja volt. Ezt megelőzően a Tanácsköztársaságban való részvétele miatt 1920-ban a Nemzeti Színházból való menesztése miatt Bécsben, Erdélyben a felvidéken és berlini színházakban játszott, 1925 nyarán Amerikában turnézott, majd 1928-ban ismét Reinhardt szerződtette bécsi színházába (1907–1910 között Max Reinhardt berlini színházaiban játszott). A második zsidótörvény 1939. május 5-i hatálybalépését követően Beregi az OMIKE Művészakciójának egyik vezető színésze lett. Egy magántulajdonban lévő gépiratban Beregi a Művészakció első összeállítása kapcsán azt írja: „[...] nem talált ellenmondásra az az indítványom, hogy első előadásunk műsorába Shakespeare *Velencei kalmárját* is beillesszük. Röviddel a megnyitó előadás kezdete előtt a *Velencei kalmár* előadását betiltották. Bánóczi izgatottan telefonálta meg nekem ezt a vészírt [...] Hirtelen ötletszerűen felvetette, hogy nem volnék-e hajlandó a *Hamlet* nagy monológját elmondani. Rövid ellenkezés után azt válaszoltam: Jól van, elmondom a »lenni vagy nem lenni«-t, de nem úgy, ahogyan Hamlet mondja minden koron keresztül, hanem úgy, ahogy ma én, ahogy ma te, ahogy ma a Goldmark színház valamennyi nézője és a színházon kívüli megsanyargatottak érzik és kiáltanak ki a világba” HARSÁNYI László, *A fényből a sötétbe: Az Országos Magyar Izraelita Közművelődési Egyesület évtizedei 1909–1950* (Budapest: Napvilág Kiadó, 2019), 213.

<sup>66</sup> Hevesi Sándor 1939-ben bekövetkezett haláláig a Magyar Színházban rendezett. 1937.

Az 1936. október 2-án a Művész Színház nyitóelőadásaként bemutatott Hevesi fordításából készült *A velencei kalmár* előadás nem aratott egyöntetű sikert.<sup>67</sup> „Bárdos elképzelése az volt, hogy karneváli vígjátéknak fogja fel Shakespeare művét, de – a kritikák szerint – akkor is ragaszkodott elképzeléséhez, amikor a szöveg ennek ellenállt.”<sup>68</sup> A Bárdos-féle *A velencei kalmár* zeneiségében és költőiségében némi nemű hasonlóságot mutat Reinhardt rendezésével.<sup>69</sup> Reinhardt,

október 29-én mutatták be a Magyar Színházban *III. Richárd* rendezését, amelynek fordítását Hevesi készítette. Richárdot Törzs Jenő alakította. Az elmaradt *A velencei kalmár* bemutató körülményeinek kutatása nem képezi e tanulmány részét.

<sup>67</sup> Bárdos Artúr *A játék a függöny mögött* című könyvében úgy emlékezik vissza, hogy a kilenc darab színháznyitó előadásából nyolc sikeresnek mondható. „Ez volt az egyetlen disszonáns színház-nyitásom.” BÁRDOS Artúr, *Játék a függöny mögött* (Budapest: dr. Vajna és Bokor, 1942), 184.

<sup>68</sup> GAJDÓ, *Az új színpad...*, 154.

<sup>69</sup> „Az illúzió és a játék dominált az ugyan csak 1905-ben, de már a Deutsches Theaterben színre vitt *A velencei kalmár* előadásában is, amelynek helyszíneit realiztikus igényességgel építette fel a forgószínpadra Emil Orlik, szűk utcákkal, kanálisokkal, lodzsákkal stb. együtt. A megjelenítés még a piktorealizmus jegyében, csak éppen fejlettebb technikai szinten történt, az életképet azonban túlzó életöröm itatta át, amely eleve elhárította a tragédia lehetőségét. Reinhardt rendezésében nem Shylock vagy Antonio volt a főszereplő, hanem Velence, s nem a figurák megpróbáltatásaira került a hangsúly, hanem az észak-itáliai város önfeledt, boldog életére. a szenvedés hangját elnyomták a színpalak mögött gyakorta felhangzó éneklés és hegedűmuzsika hangjai (Humperdinck vidám zenéje), miközben nagyszabású, illúziókeltő szcénák során ele-



Bárdos Artúr példaképe, akár Hevesin keresztül is hathatott Bárdos rendezéseire.<sup>70</sup> Ugyanakkor az „... előadás másik tehertétele a vígjátéki motívumok önkényes eltolása volt, a legkedélytelenebbül komédiázó, üres bohózat felé.”<sup>71</sup> Bárdos rendezésében Gellért Lajos játszotta Shylockot.<sup>72</sup>

---

venedett meg a lagúnák nyüzsgő-dalló városa, ahol még a falak is énekelnek.” KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza* (Budapest: Osiris Kiadó, 2007), 129.

<sup>70</sup> „Elsősorban Max Reinhardt volt Bárdos Artúr példaképe, akinek műsoráról számos darab került Budapestre. Jóllehet Bárdos megrendezett több olyan klasszikus vagy már-már klasszikusnak számító drámát, amely Max Reinhardt színházaiban is szerepelt (*Hamlet, A velencei kalmár, Kísértetek, Haláltánc, A tavasz ébredése, Szent Johanna, Barbara őrnagy, Lüsizisztraté*), nem biztos, hogy ez Reinhardt közvetlen hatására tette.” GAJDÓ, *Az új színpad...*, 137. A *Barbara őrnagyot* Bárdos Artúr szintén Hevesi Sándor fordításában mutatta be a Művész Színházban 1937. november 27-én.

<sup>71</sup> KÁRPÁTI Aurél, „A velencei kalmár: A Művész Színház pénteki kapunyitása”, *Pesti Napló*, 1936. okt. 3., 13.

<sup>72</sup> Bárdos Artúr *A velencei kalmár* rendezésének díszlettervezője Gara Zoltán volt, a jelmeztervező Szűcs Endre. A kísérőzenét Fischer Sándor írta. Portiát Bulla Elma játszotta, Nerissát Beöthy Lídia, az öreg Gobbót Rózsahegyi Kálmán. Rózsahegyi három korábbi növendékével játszhatott együtt: Erdős Ilonával, Peti Sándorral és Ilosvay Ferencsel, akik közül Peti közvetlen partnere is volt, hiszen ő alakította Lanzelo Gobbot. Ilosvay adta Lorenzot, Erdős Jessicát. Nagy György és Pártos Gusztáv a Marokkói herceget és az Aragoniai herceget játszotta. Básthy Lajos volt Bassanio, Antonio pedig Fenyő Emil. Békássy István játszotta Gratianot, és Harsányi Rezső, a Dózsét. HARSÁNYI 1944-ben Miskolcon játszotta

Gellért Lajos, 1936. augusztus 6-án a berlini olimpia magyar sikereit hosszan részletező *Ujságnak* nyilatkozik arról, hogyan képzelel játszani Shylockot.<sup>73</sup> Ez a szerepértelmezés összeegyeztethető Bárdos Shylockról alkotott rendezői elképzelésével:

---

„A mi Shylockunk, Gellért Lajos, nyavalyás, nyomorult, üldözött pária volt, akit büntetlenül leköphetnek, amint-hogy valósággal le is köpik. Így nemcsak részvétet keltőbb, emberibb és megatöbb, de igazabb is és, a szöveg száz utalásából ki tudom mutatni, hitelesebb is. Kegyetlensége így csak — hogy mai terminológiával fejezzem ki magamat — kisebbségi (itt két értelemben is!) érzetnek túlkompenzálása, tehát érthetőbb, emberibb. Hogy is

---

Shylockot. „A Földessy-társulat kedden és szerdán mérsékeltlen felemelt helyárrakkal Shakespeare háromfelvonásos színjátékát tűzte ki műsorára Shylock, a gazdag zsidó szerepét Harsányi Rezső, az Új Magyar Színház kiváló színművésze alakítja. A Velencei kalmárnak ma már politikai múltja is van, hisz ismeretes, hogy az amerikai színpadokról kitiltották Shakespearenek ezt a kitűnő drámai színjátékát. A rendezés nehéz munkáját Harsányi Rezső végzi gondos és szakavatott kézzel, aki evégből már hétfőn Miskolcra érkezett s átvette a próbák irányítását.” N.n. „Harsányi Rezső játssza a Velencei kalmárban Shylock szerepét”, *Felsőmagyarországi Reggeli Hírlap*, 1944. febr. 6., 8.

<sup>73</sup> Shylock nem rossz ember. Nem keményszívű, vérszopó uzsorás, hanem megtépett, megalázott ember, aki idegen voltának minden átkát magán érezte, a kitaláltság bélyegét hordta reménytelenül. Gyenge, idegbeteg teremtés. Hisztérikus boszuvágy vezeti, lázadás, gyűlölet azok ellen, akik megcsalták, megalázták, végigtiportak rajta. A rehabilitált Shylockot akarom játszani.” N.N. „Halló”, *Ujság*, 1936. aug. 6., 13.

oszthattam volna a szerepet Gellétre, ha nem így képzelem el, ha nem éppen ezt az idegShylockot akarom hangsúlyozni?!<sup>74</sup>

Gellért az előadásban sötét színű közepes hosszúságú körszakállat viselt, Shylockja nem volt kopaszodó, épphogy őszbe vegyült a haja, amely, akár csak a szakálla nem volt zilált és ápolatlan, mint Gál Gyula vagy Bartos Gyula alakításában. Sötét színű elől nyitott kaftánszerű köpenyt viselt, amely az elől részen egy másik, duplán csíkozott anyaggal volt szegélyezve. Fején kipa, kaftánja alól kivehető a felfelé futó, babérág mintákkal díszített ruhája, amely deréktájon övsállal van megkötve, valamint a fehér rövidnyakú ing. Gellért vékony, szikár megjelenésű testalkata megfelelt annak a megtépett, gyenge, hisztérikus bosszúvágyat érző Shylocknak, ahogy az *Ujságnak* adott interjújában leírta elképzeléseit az alakról. Ugyanakkor alkatilag is eltért a korábbi alakításoktól, mint ahogy azt a *Magyar Kultúra* kritikája is megjegyzi: „Igaz, hogy az alaknak minél érezhetőbben hatalmassá formálásához a művész fizikai adottsága is hiányzott. Csontos Gyula vagy Somlay Artúr testi megjelenése kétségkívül jobban uralta volna a színpadot.”<sup>75</sup> Ugyanakkor Gellért nem nagy alakként akarta megjeleníteni Shylockot, nem, mint hatalmas őrzőgő, bosszúálló fenevad. A kitűnő beszédtechnikájú, színészként mélyen lírai Gellért az intellektuális fájdalmat, idegenséget, a sértett értelmet akarta megfogalmazni az alakban. Shylockjával nem a félelem-, hanem a részvétkeltés volt a célja. Alakja közelebb volt a huszadik századi emberhez, mint a rendezés karneváli meseszerű jellegéhez, így idegenül hatott az előadás közegében is, „túlságosan mai és —

<sup>74</sup> BARDOS, *Játék...*, 182.

<sup>75</sup> Dr. BORY István, „Színházi szemle: Az új Shylock” *Magyar Kultúra. Társadalmi és tudományos szemle* 46, (1936): 251.

gesztusait tekintve — túlságosan pesti Shylock volt.”<sup>76</sup> Gellért Shylockja heves és gyors mozgású volt, valamint sokat gesztikulált, amit Gyenes László 1882-es és Ivánfi Jenő 1908-as Shylock-alakítása kapcsán is sérelmeznek a kritikák, de az ő esetükben azért, mert fiatal koruk ellenére agg Shylocknak voltak maszkírozva, így a mozgás és jelmez furcsa disszonanciát okozott. Gellért azonban javakorabeli alakként ábrázolta Shylockot.

Gellért 1958-ban megjelent *Nyitott szemmel* című könyvében arról számol be, hogy a színháznyitó főpróbán a törvényszéki jelenet után a közönség mindaddig tapsolt, amíg ő, azaz Shylock meg nem hajolt a vasfüggöny előtt. Gellért Bárdos szájába adja e jelenség leírását:

„Botrányba fajul a taps, és a miniszter Herczeg Ferenc és az egész minisztérium zavarban. Mit akar a közönség? Nem értem! Ki ellen, mi ellen tüntetnek? Nincs mit tennünk, kérem, Gellért, jelenjen meg a vasfüggöny előtt. Hátha Önnek tapsolnak. Nem tudjuk folytatni az előadást. Ilyen botrány! Szimpátia Shylock mellett! Wlassics báró, az államtitkár, az előbb mondta nekem: a rendezés jó, kár, hogy Gellért nem zsidó. Ez az egy hibája az előadásnak.”<sup>77</sup>

A fővárosi közönség 1936-ig a Nemzeti Színház *A velencei kalmár* előadásain keresztül, valamint a vendégszínházakon keresztül ismerhette Shylock színpadi reprezentációját. Bárdos Artúr az 1942-ben megjelent *Játék a függöny mögött* című könyvében a budapesti

<sup>76</sup> Uo.

<sup>77</sup> GELLÉRT Lajos, *Nyitott szemmel* (Budapest: Bibliotheca, 1958), 192–193.

közönségben kialakult téves Shylock-kép be-  
rögződéséért a Nemzeti Színházat okolja.<sup>78</sup>

A törvényszéki jelenetben az előadás szö-  
vegéből „nagyon helyesen” kihagyták, hogy  
Shylockot megkereszteléssel is sújtották.<sup>79</sup>  
Ez a jelenet – Hevesi Sándor megjegyzésével  
– a kéziratban is megtalálható. Hevesi, mint  
fordító, azt tanácsolja Bárdosnak: „[a] jelölt  
sorok valószínűleg nem Shakespeare-től  
erednek. Ma mindenesetre tanácsos kihagy-  
ni őket.”<sup>80</sup> Hevesi ezzel ellentétben *A velen-  
cei kalmár* című tanulmányban a színmű ezen  
fordulatáról azt írja, hogy „A középkori ke-  
resztény ember abban a hitben élt, hogy a  
zsidót a kereszténység az elkárhozástól  
menti meg, s Antonio, aki irgalmas akar lenni  
Shylockkal szemben, semmi esetre sem ál-  
lana elő ezzel a kívánsággal, ha olyan lelket-  
lennek tartaná, mint mi, mai emberek.”<sup>81</sup>

Bárdos Artúr *A velencei kalmár*-rendezé-  
sében, Hevesi fordításában II. felvonás nyol-  
cadik színében Solanio narratívájaként jele-  
nik meg Shylock tragikus veszteség pillana-  
ta:

SOLANIO

Oly bomlott haragot még sohse láttam,  
Oly zagyva és vad összevisszaságot,  
Ahogy ez eb zsidó tombolt az utcán  
Leányom! Aranyaim! Oh én leányom!  
Kereszténnyel szökött meg. Oh ke-  
resztény

Aranyaim! Törvény! Bíróság!

Aranyaim! Lányom! Egy zsák! Két zsák,  
- pecséttel!

Dupla arany mind! Ellopta a lányom!

S ékszerek, - két kő drága és becses kő!

S ellopta lányom! Ki kell őt nyomozni,

Ő nála van ékszerem, aranyom!

SALARINO

S Velence utcakölyke mind nyomában  
Ugrál üvöltve, lányom, ékszerem!<sup>82</sup>

### Összegzés

Ermete Novelli és társulatának *A velencei kalmár* budapesti vendéggátéka Hevesi Sándor stílusformáló tapasztalatává vált. Hevesi saját, 1927-es, a Nemzeti Színházban bemutatott *A velencei kalmár* rendezésében adaptálta Novelli dramaturgiai ötletét. Novelli a színmű II. felvonásának első jelenetében Solanio és Salerio dialógusában elhangzó, idézett cselekménybeli aktust jelen idejű akcióvá, különálló jelenetté dramatizálta. A közönség ezáltal látta Shylock lányának, Jessicának egy keresztény általi megszőkötésével és vagyonának elvesztésével való szembesülését. Közvetlenül értesült a veszteségpillanatról és lehetősége nyílt saját narratívát kialakítani a látottak alapján. A későbbiekben, pl. a Hevesi rendezte Gál Gyula-féle Shylock alakítás kapcsán a Novelli-szcenírozást nem említik a kritikák. Csontos Gyula Shylock-alakításának viszont a legkiemelkedőbb pontjaként említi Kosztolányi

<sup>78</sup> „Shylockot valami méltóságteljes, retten-  
tően előkelő, felgyűrűzött és nyakláncozott  
zsidó főúrnak képzelte el a kritikusaink egy  
része, valami zsidó Brutusnak, vagy Coriola-  
nusnak, vagy Lear királynak, akiből a sértett  
méltóság mennydörög. Miért? Nem tudom.  
De alighanem azért, mert az állami színhá-  
zak Shylockjait az egyébkor Brutusokat és  
Lear királyokat játszó és beidegzett hősszí-  
nészek így játszották.” BÁRDOS, *Játék...*, 182.

<sup>79</sup> KÁRPÁTI, „A velencei kalmár...”, 13.

<sup>80</sup> William SHAKESPEARE, *A velencei kalmár*,  
ford. HEVESI Sándor. Gépirat- és kézirat-  
török a fordító autográf bejegyzéseivel és hú-  
zásaisal. [82] levél. OSZMI Kézirattár ltsz.:  
75.76.1.

<sup>81</sup> HEVESI, „A velencei...”, 78.

<sup>82</sup> SHAKESPEARE, *A velencei...* Gépirat- és kéz-  
irattörök a fordító autográf bejegyzéseivel  
és húzásaisal. [82] levél. OSZMI Kézirattár  
ltsz.: 75.76.1.

Dezső kritikájában az adaptált betétet. Mind a két alakítással kapcsolatban elmondható, hogy Shylockot nem bosszúszomjas feneként ábrázolták Hevesi rendezéseiben. Shylockot nem mentették fel, de érzéseit jól követhető lélektani szerepében keresztül mutatták meg. Shylock így az V. felvonás játékszásával a rendezésnek meghatározó, de nem főszereplője lett.

Hevesi 1936-os *A velencei kalmár*-fordításában nem ajánlotta fel Bárdosnak a Novelli-szeneciózást. Bárdos rendezésében a nézők Shylock veszteségszempontjairól a Solanio és Salarino közötti dialóguson keresztül értesültek.

### Bibliográfia

- BÁRDOS Artúr. *Játék a függöny mögött*. Budapest: Dr. Vajna György és társa, 1942.
- BOROSS Mihály. „II. Richárd”. *Esti Kurir*, 1925. máj. 12., 11–12.
- Dr. BORY István. „Az új Shylock”. *Magyar Kultúra*, 1936. nov. 5., 251–252.
- GAJDÓ Tamás. *Az új színpad művészete: Bárdos Artúr pályaképe*. Veszprém: Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2002.
- GELLÉRT Lajos. *Nyitott szemmel*. Budapest: Bibliotheca, 1958.
- HEVESI Sándor. „A velencei kalmár”. In *Magyar Shakespeare-Tár II.*, szerkesztette BAYER József, 281–295. Budapest: A Kisfaludy Társaság Shakespeare Bizottsága, 1909.
- HEVESI Sándor. *A színjátszás művészete*. Budapest: Stampfel-féle Könyvkiadóhivatal, 1908.
- HEVESI Sándor. „Egy színpadi gyémántlakodalom”, *Budapesti Hírlap*, 1933. márc. 12., 17–18.
- HEVESI Sándor levelezőlapja BÁRDOS Artúr-nak. Semmering, [1936. július 21.] Papír, autográf ceruzairás Bárdos Artúr tintairású rájegyzésével, Méret: 105×147 mm. Keltezés a postabélyegzőről. OSZMI Kézirattár.
- J. S. „Novelli Shylockja”. *Pesti Napló*, 1899. nov. 5., 9
- KÁRPÁTI Aurél. „A velencei kalmár: A Művész Színház pénteki kapunyitása”, *Pesti Napló*, 1936. okt. 3., 13.
- KÁRPÁTI Aurél. „A velencei kalmár repríze”. *Pesti Napló*, 1927. jan. 26., 16.
- KOSZTOLÁNYI Dezső. „Shylock és Csontos”. In *Színházi esték II.*, szerkesztette RÉZ Pál, 325–328. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978.
- N.N. „A »Velencei kalmár« mindenütt”. *Magyarország*, 1936. júl. 22., 8.
- N.N. „Novelli bucsufellépte”. *Magyar Nemzet*, 1899. nov. 15., 11.
- N.N. „Novelli a Vígyszínházban”. *Budapesti Napló*, 1899. okt. 4., 7.
- SHAKESPEARE William. *A velencei kalmár*. Fordította HEVESI Sándor. Gépirat- és kézirat- és kézirattörök a fordító autográf bejegyzésével és húzásaival. [82] levél. OSZMI Kézirattár ltsz.: 75.76.1
- SZÜRY Dénes. „Novelli II.”. *Vasárnapi Ujság* 46, 47. sz. (1899): 790.

## Shylock mint emlékezeti alak

SABINE SCHÜLTING

„A történelemben nem halott a halott. A dráma egyik feladata a holtak megidézése – a holtakkal folytatott párbeszédnek nem szabad megszakadnia, míg ki nem adják a jövőt, melyet velük együtt temettek el.”<sup>1</sup> Shylocknak a II. világháború utáni német színpadon betöltött, legalább annyira problematikus, mint problematizáló szerepéről szóló írásom mottójául Heiner Müllernek a színházról mint *szellemidézéstről* szóló megszólalását választottam, hogy megragadhasam ennek az *emlékezeti alaknak* a háború utáni német színpadokon betöltött sajátos funkcióját.<sup>2</sup> A történelem erőszakossága központi helyet foglal el Heiner Müller munkáiban; számára a színház kollektív emlékezeti munka. Ebben az összefüggésben a (rendezetlen) múlt nemcsak a jelen megértése és a jövő alakítása szempontjából bír központi jelentőséggel; Müller gyakorlatilag „démonizálja” a múltat, amikor a jelenbe (és vele együtt a művészetbe) visszatérő kísértetként gondolkodik ró-

<sup>1</sup> Heiner MÜLLER, „Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller”, in *Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche*, szerk. Gregor EDELMANN és Renate ZIEMER (Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1990), 64. A beszélgetés egy korábban angolul publikált változata: *Shakespeare Survey* 63 (2010): 291–300. A fordítás KURDI Imre munkája: Heiner MÜLLER, *Képleírás* (Pécs: JAK–Jelenkor, 1997), 110.

<sup>2</sup> Sabine Schülting tanulmányában rendszeresen „a háború utáni” szókapcsolatot használja. Minden esetben a II. világháborút érti ez alatt, azonban csak a kifejezés első előfordulásakor egészítettem ki „a II. világháború” kifejezésekkel. (A fordító megjegyzése.)

la.<sup>3</sup> A múlt kísérteteinek színpadra állítása révén a színház ellátja politikus feladatát: szembe néz a történelemmel és annak katasztrófaival, hogy felrobbantsa a „normalitás kontinuitását”.<sup>4</sup> A történelemnek a jelen időbe való átültetésével múlt, jelen és jövő egybeesik, és ezáltal lehetőségünk nyílik – ahogy Wolfgang Heise fogalmazott a Müllerrel folytatott beszélgetésben – „feltörni a mindennapi tapasztalat időkontinuumát, felszabadítani a fantázia terét a valóság számára, és a múltat és a lehetséges jövőt a pillanatba rántani”.<sup>5</sup> Müller számára a Shakespeare-tragédiákban megjelenő szellemek – Banquo vagy Hamlet atyjának szelleme – „mágnak az emlékezésnek a metaforái: a befejezetlen, ki nem fizetett múlt képei, »unfinished business«,<sup>6</sup> amely kimondatlanul és tabuként öröklődik nemzedékről nemzedékre”.<sup>7</sup>

Még ha Müller nem is tematizálta, Shylock a háború utáni színpadokon ilyen háttorzongató revánsként jelenik meg, utalva a soára, és elhelyezve azt a múlt és jelen, emlékezés és felejtés, bűnösség és megbocsátás közötti feszültségmezőben, anélkül, hogy megváltást ígérne.<sup>8</sup> Újabban – nem utolsó-

<sup>3</sup> Aleida ASSMANN, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (München: C. H. Beck, 2006), 175.

<sup>4</sup> Heiner MÜLLER, „Anmerkung zu »Mauser«”, in *Die Stücke 2*, szerk. Frank HÖRNIGK (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001), 259.

<sup>5</sup> HEISE, „Ein Gespräch...”, 63.

<sup>6</sup> „Befejezetlen ügyek” (A fordító megjegyzése.)

<sup>7</sup> ASSMANN, *Erinnerungsräume...*, 175.

<sup>8</sup> Sabine Schülting tanulmányában a *soá* kifejezést használja. Azonban a *Shylock nach*

sorban Derrida *hantológia*-projektje nyomán – a kísértet, a *revenant* a filozófiai, irodalmi és kultúratudományi viták tárgyává vált.<sup>9</sup> A kísértetek a 'köztes' alakjai, nem élők és nem holtak, jelenlévők és nem jelenlévők.<sup>10</sup> A kísérteteket mindenekelőtt nem lehet irányítani, nem lehet 'lecsendesíteni'; „kívül minden egyidejűségen, innen és túl a saját nézésünkön, egy abszolút disszimetrián és előidejűségen [...] egy teljességgel uralhatatlan aránytalanságon keresztül” néznek ránk.<sup>11</sup> Mint ilyenek, elvi nyitottságot jelentenek a másik, a heterogén, jövő felé: „a wholly

---

*dem Holocaust* című tanulmánykötet bevezetőjének 7. lábjegyzetében a kötet szerkesztői megjegyzik, hogy „Nincs igazán megfelelő kifejezés, amely interdiszkurzívan használható lenne Európa zsidó lakosságának szisztematikus kirekesztésére, üldözésére és meggyilkolására. Bár tisztában vagyunk annak problematikus következményeivel, ebben a bevezetőben a holokauszt kifejezést használjuk. A kötet szerzői a helyzet leírására különböző kifejezéseket és átírásokat használnak, amelyeket szándékosan nem egységesítettek.” (A fordító megjegyzése.)

<sup>9</sup> A *Spectres de Marx* német kiadásában (1993) a francia *hantologie* neologizmust (a hanter = kísérteni) „hantológiá”-nak fordítják, az „ontologie” homonimájának ellenfogalmaként és szójátékként. Lásd: Jacques DERRIDA, *Marx' Gespenster*, ford. Susanne LÜDEMANN (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995): 27. A magyar fordításban a francia *hantologie* neologizmust hasonlóan a német fordításhoz *hantológiaként* (hantise: kísértetjárás, lidércnyomás) fordítják és lábjegyzettel látják el. Jacques DERRIDA, *Marx kísértetei: Az adósállam, a gyász munkája és az új Internacionálé*, ford. BOROS János, CSORDÁS Gábor és ORBÁN Jolán (Pécs: Jelenkor, 1995), 20. (A fordító megjegyzése.)

<sup>10</sup> Vö. uo., 16.

<sup>11</sup> Uo., 17.

irrecoverable intrusion in our world, which is not comprehensible within our available intellectual frameworks, but whose otherness we are responsible for preserving.”<sup>12</sup> Szeretnék amellet érvelni, hogy Shakespeare Shylockja 1945 után újra és újra ilyen kísérteties jelenésként mutatkozik meg, ami radikálisan szakít a háború utáni német konszenzussal, hiszen megmutatja, hogy az *elrontott* időt nem sikerült újra rendbe hozni.

Meglepőnek tűnhet, hogy Shylockot kísértetnek vagy bosszúállónak nevezzük. Hiszen Shakespeare uzsorása olyan alak, aki egy központi monológjában kifejezetten emlékeztet emberi mivoltára és testiségére: hogy még a zsidó is nevet, ha csiklandozzák, vérzik, ha megsúrnák, és meghal, ha megmérgezik (III.1.59–61).<sup>13</sup> Ha Shakespeare-nél bosszúállókat keresünk, akkor inkább a *Macbeth*ben vagy a *Hamlet*ben találjuk őket. Banquo és Hamlet atyjának szelleme mindkét tragédiában olyan bűnököt idéznek fel, amelyekért nem vezekeltek, így emlékezés és bosszú szorosán összekapcsolódik. Hamlet atyjának szelleme két feladattal bízta meg fiát úgy, mintha a megtorlás az emlékezést feltételeznél: „Revenge this foul and

---

<sup>12</sup> „Egy teljesen visszafordíthatatlan behatolás a világunkba, amely nem érthető meg a rendelkezésünkre álló intellektuális keretek között, de amely másságának megőrzéséért felelősek vagyunk.” Colin DAVIS, „Hauntology, Spectres and Phantoms”, *État present. French Studies* 59 (2005): 373.

<sup>13</sup> A *velencei kalmárt* Sabine Schülting a tanulmányban angolul idézi és zárójelben jelzi az idézett szöveg sorszámát a New Cambridge kiadása alapján. William SHAKESPEARE, *The Merchant of Venice*, szerk. M. M. MAHOOD (Cambridge: Cambridge University Press, 1987/2003). Az angolul idézett *A velencei kalmár*-szövegrészletek magyar fordítását NÁDASDY Ádám 2015-ben készült fordítása alapján lábjegyzetben jelöltem. (A fordító megjegyzése.)

most unnatural murder” (I.5.25) – parancsolja, mielőtt a „Remember me” (I.5.91) szavakkal távozik.<sup>14</sup> Hamlet tétovázása, a szellem kilétének megkérdőjelezése és küldetésének etikai problematikája arra utal, hogy bizonytalan, milyen következtetéseket vonjon le a múlttal való szembesülésből. A szellem nyugtalanító, freudi értelemben véve „kísérteties” [*unheimlich*].<sup>15</sup>

Ami Shakespeare német nyelvű recepciójának kérdését illeti, a jóvátételi vita és az emlékezésről szóló diskurzusok fényében különösen érdekesnek tartom Hamlet és Shylock szembeállítását, mivel ezt a két alakot használták a németek Shakespeare-rel, de a soával való kapcsolat különböző formáinak tárgyalására is. Mint ismeretes, Hamlet az a shakespeare-i hős, aki legkésőbb 1800 óta a német önreflexió projekciós felületévé vált. Freiligrath *Deutschland ist Hamlet* [Németország Hamlet] című művétől kezdve Martin Walser *Hamlet*-olvasatán át Heiner Müller *Hamletgép* című művéig a dán királyfit többször is a nemzeti öndefiníciók szolgálatába állították. Ez vonatkozik a háború utáni évekre is, amelyekben Hamlet „a paszszív gondolkodó és a néha már-már betegesen igazságot kereső, számonkérést követelő értelmiségi szimbolikus figurájává” vált,

<sup>14</sup> NÁDASDY Ádám fordításában az idézett két sor: „Bosszuld meg kegyetlen, gyilkos halálát” és „És tarts eszedben”. (A fordító megjegyzése.)

<sup>15</sup> Utalás Sigmund Freud 1919-es című munkájára: Sigmund FREUD, „A kísérteties”, ford. BÓKAY Antal és ERŐS Ferenc, in *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, szerk. BÓKAY Antal és ERŐS Ferenc, 65–82 (Budapest: Filum Kiadó, 1998) A fogalmat németül „unheimlich”, angolul „uncanny” szóval jelölik, magyarul pontos fordítása aligha lehetséges. Freud megfogalmazásában egy olyan ijesztő érzésre utal, „amely valami régóta ismert, bensőséges dologra vezethető vissza”. Uo., 66. (A fordító megjegyzése.)

aki el akarja ítélni a múltbeli igazságtalanságot, és helyre akarja tolni az elrontott időket.<sup>16</sup> Derrida az igazságos kompenzációnak ezt a logikáját állítja szembe a ’kísértet gondolkodásával’,<sup>17</sup> mint egy másik, a jogi vagy erkölcsi törvényen túli abszolút igazságosság kvázi messianisztikus elgondolásával.<sup>18</sup>

A 2008/2009-es színházi évadban úgy tűnt, hogy a *Hamlet* ismét egy olyan kor allegorikus olvasatát kínálja, amely széthullott. Shakespeare tragédiája volt az év darabja, számos előadás készült a különböző németországi színházakban, valamint tudományos konferenciák sora foglalkozott a művel. A Schauspielhaus Stuttgart az egész évadot a „Hamlet-generáció” mottóval játszotta. Az évad műsorfüzetében ez állt:

„A fiatal európaiakon múlik, hogy megbirkózzanak a történelem jövőt kísértő szellemeivel, és hogy választ találjanak létezésünk régi és új kérdéseire. Ulrich Beck müncheni szociológus a „Hamlet-generáció” kifejezést használta e helyzet leírására: »The time is out of joint: O cursed spite that ever I was born to set it right«.»<sup>19</sup> Ez lehetne a mottója annak a Hamlet-generációnak, amely kötelességének érzi, hogy újra fogalmazza és alakítsa Európa jövőjét.”<sup>20</sup>

<sup>16</sup> Franz LOQUAI, *Hamlet und Deutschland: Zur literarischen Shakespeare-Rezeption im 20. Jahrhundert* (Stuttgart: Metzler, 1993), 14.

<sup>17</sup> Vö. DERRIDA, *Marx...*, 34.

<sup>18</sup> Uo., 37.

<sup>19</sup> „A világ szétesett; átok ül rajtam, mert én kellek hozzá, hogy összerakjam.” Eörsi István fordítása. A versorról lásd KAPPANYOS András, „A kizökkentség története: egy verssor utazása a kultúrában”, *Híd* 10. 5. sz. (2015): 53–64, 59. (A fordító megjegyzése.)

<sup>20</sup> Schauspielhaus Stuttgart: „Generation Hamlet.” *Spielzeitbuch 2008/09*.

A *Der Spiegel* 2008. október 27-én megjelent cikkében, Matthias Matussek újságíró ezzel a mottóval írta le az újraegyesített Németország dilemmáját az éppen kezdődő globális pénzügyi válsággal szemben. Shakespeare *Hamlet*-jét a „korszak szignálszövegeként” jellemezték, amely ismét bebizonyította, hogy „a művészet fontosabb lehet, mint egy szerkesztőségi cikk, mert tisztánlátóbb.” Matussek számára a „Hamlet-generáció” a „német egység tanácstalan gyermekeit jelentette, akik most már maguknak is beismerik, hogy valami jelentősen elromlott abban a rendszerben, amelynek hűségét esküdtek, és akik azt kérdezik maguktól, van-e még jövőjük.” Van tapasztalatuk arról, mi a válság, van néhány összeomlás a hátuk mögött, így most már csak az a kérdés, hogy lenni vagy nem lenni.<sup>21</sup>

A dán királyfival ellentétben Shylock megzavarja a német önreflexiót, és anamorfózássá torzítja azt. A zsidó uzsorás ugyanis olyan alak, akivel nem könnyű azonosulni, és aki nem teszi lehetővé a 20. századi német történelem feldolgozását. George Tábori szavaival élve, Shylock inkább „kínos”.<sup>22</sup> A darab végéig tisztázatlan marad, mi motiválja bosszúját. Shylock alakja egyszerre testesíti meg az antiszemita sztereotípiáját és az antiszemitizmus áldozatát, ami összetett érzelmi reakciókat vált ki: ellenszenvet, szálnalmat, kárörömet, együttérzést. Így Shylock nem csak azt a kísérletet ássa alá, hogy zökkenőmentesen kapcsolódjon a klasszikus és

<http://www.staatstheater.stuttgart.de/schauspiel/konzept/hamlet.php>,

hozzáférés: 2009.08.02.

<sup>21</sup> Matthias MATUSSEK, „Generation Hamlet”, *Der Spiegel* 2008. okt. 27., 166.

<sup>22</sup> George TÁBORI, *Ich wollte meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren. Improvisationen über Shakespeares Shylock. Dokumentation einer Theaterarbeit*, szerk. Andrea WELKER és Tina BERGER (München: Carl Hanser 1979), 11.

romantikus korszak Shakespeare-recepciójának hagyományához, amelyben „a Bárd” Goethe és Schiller mellett ül a német klasszikusok trónján, és aki (ahogy Friedrich Gundolf később megfogalmazta) kifejezésre bírta a „német szellemet”.<sup>23</sup> Shylock mindekelőtt megakadályozza azt a múlthoz való viszonyulást, amelyet Hamlet alakja kínál, nevezetesen az önteltségbe hajló intellektuális távolságtartást azoknak az apáknak és nagybácsiknak a bűneitől, akikhez az ember úgy gondolja, hogy semmi köze. Ha a német *Hamlet*-adaptációknak úgy tűnik, mindig sikerült „helyre tolni az időt”, *A velencei kalmár* végleg megzavarta a jelent a múlttal kibékítő vagy attól távolságot tartó gesztust. Shylocknak még mindig tartozunk; a „kései születés kegye” nem adatik meg, és maga a „német szellem” elválaszthatatlannak bizonyul az antiszemitizmus hagyományától.

Jacques Derridára hivatkozva Margreta de Grazia azt állította, hogy a kísértetek nem annyira az időbeliség [Zeitlichkeit, temporality], mint inkább időtlenség [Un-Zeitigkeit, untimeliness] anakronisztikus világához tartoznak.<sup>24</sup> Úgy folytatja, hogy a *Hamlet* az elmúlt nemzedékek mindig is időtlen darabnak tekintették, mert lehetővé tette a kortárs olvasatokat.<sup>25</sup> *A velencei kalmár* egészen más: a múltba irányítja tekintetünket. Shylock számos rendezésben épp, hogy nem, mint a jelen alakja, hanem a velencei társadalom idegenjeként jelenik meg, aki mintha nemcsak egy másik kultúrából, hanem egy másik korból is érkezne, és a legmélyebb meggyő-

<sup>23</sup> Friedrich GUNDOLF (1880–1931) német költő, irodalomtörténész. A szövegben az 1911-ben megvédett *Shakespeare und der Deutsche Geist* doktori disszertációjára tesz utalást Sabine Schülting. (A fordító megjegyzése.)

<sup>24</sup> Margreta de GRAZIA, „Hamlet before Its Time”, *Modern Language Quarterly* 62 (2001): 373.

<sup>25</sup> Uo., 355.



zódéssel utasítja el a keresztény Velence modernségét. Ez igaz Fritz Kortner 1968-as Shylockjára, de Rolf Boysen Shylockjára is Dieter Dorn 2001-es müncheni rendezésében – a későbbiekben mindkét adaptációról lesz szó.

A német színpadokon 1945 után Shakespeare *A velencei kalmárja*, amelybe a soá emléke mintha proleptikusan bele lenne írva, nem tud szabadulni a múlt „kísérteteitől”. Szándékosan vagy akaratlanul, de mindegyik produkció olyan mnemotechnikai gyakorlattá válik, amely aktualizálja Auschwitz emlékezetét, ahogy Markus Moninger rámutatott, függetlenül attól, hogy tudatosan szembenéz-e ezzel a kollektív emlékezeten végzett munkával vagy sem.<sup>26</sup> Minden egyes színrevitel beíródik az emlékezeti térbe, formálódik általa, és egyúttal meg is változtatja azt, hiszen „integrálja a transzformáció különböző fokain létrejött, korábbi szövegeket”.<sup>27</sup> A produkciókban különböző diskurzusok fedik egymást, amelyek egymásnak feszülnek, kommentálják, de meg is kérdőjelezik egymást: Shakespeare szövegét, a vonatkozó német fordítást, az antiszemitizmus-, az emlékezet-, de a napi politika vitáit is. Renate Lachmann szavaival élve, ami a darab minden egyes előadásában történik, az egy intertextuális tér megnyitásként írható le. Az utalások azonban nem merülnek ki a markáns intertextualitás példáiban, hanem minden egyes produkció a különböző kulturális szövegek és diskurzusok „idézeteiből felépített mozaik” (Julia Kristeva). A darab egyes adaptációi, amelyek általában

<sup>26</sup> Markus MONINGER, „Auschwitz erinnern: Merchant-Inszenierungen im Nachkriegsdeutschland”, in *Das Theater der Anderen: Alterität und Theater zwischen Antike und Gegenwart*, szerk. Christopher BALME (Tübingen: Francke, 2001), 229.

<sup>27</sup> Renate LACHMANN, *Gedächtnis und Literatur* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990), 36.

rendezőik nevéhez fűződnek, ezért nem csupán egyéni válaszok a „problémadarabra”, és nem redukálhatók Shakespeare eredetijének konkrét vizsgálatára. Ehelyett Shylock figuráját egyfelől e diskurzusok metszéspontjaként kell értelmezni, másrészt olyan alakként, akin keresztül a Shakespeare-szöveg, a soá emlékezete és az aktuális jelen pillanat egybeesése performatív módon ismételtlen újratermelődik. Ezt a lezáratlan emlékezi folyamatot tükrözte és tette a darab témájává George Tábori 1978-as adaptációja. Erre már az előadás címe is utalt: Shylock megszólalása a harmadik felvonás első jelenetében hangsúlyozta az alak rendezői megközelítésének improvizatív jellegét: *Bárcsak a lányom holtan feküdné a lábam előtt, ékszerekkel a fülében: Improvizációk Shakespeare Shylockjára*. Az adaptáció azt vitte színre és azt tükrözte, amit a kulturális emlékezet iteratív termelésének nevezhetnénk: a kulturális emlékezet vagy a felejtés elkerülhetetlenségét Shylock alakjával kapcsolatban, aki újabb és újabb formában kísértett. A tizenhármas jelenetben mind a tizenhárom színész és színésznő eljátszotta Shylockot. Egyes jelenetek közelebb álltak az eredeti Shakespeare-műhöz, mások (mint például a *Koncentrációs tábori elbeszélés* vagy a *Kristályéjszaka* című jelenetek) kifejezetten a soára utaltak. Shylock többek között az 1968-as tévéadaptációból ismert Fritz Kortner-alkítás imitációjaként, koncentrációs táborban rabként és túlélőként is szerepelt. A 17. századi Samuel Pepys nyomán készült angol *Shylock-balladában* egyszerre több Shylock-alak is megjelent. Georg Hensel színházi kritikus meg is jegyezte:

„Erre a balladára a müncheni színészek, ezek a »Shylockok« lúdtalpasan, alkudozó gesztusokkal kúsznak át a nézőtéren: görbe orrot viselnek, kéjesen nyalogatják az ajkukat, grimaszokat vágnak és gyilkos tekintettel merednek a közönség szemébe. A zsidó

Stürmer<sup>28</sup> karikatúráját adják elő, azt, amit egy antiszemita elvár.”<sup>29</sup>

Tábori rendezésében az antiszemitizmusnak az a középkor óta termelődő és elfojtódó, európai konstrukciója öltött formát, mely többé-kevésbé látható árnyékként kezdettől fogva végig kísérté *A velencei kalmár* recepcióját. *A velencei kalmárnak* a Német Szövetségi Köztársaság 1950-es és 1960-as években készült, békülékenyebb rendezéseivel szemben Tábori feldolgozása nem a Lessing-féle *Nathan* hagyománya felől értelmezte újra Shylock alakját, vagyis nem illeszkedett a német antiszemitizmussal való szakításnak abba a rendjébe, mely valójában nem vállalt felelősséget a történelemért. Hanem azt a baljós „kísértetet” mutatta meg, amely a jó szándékú tiltakozások ellenére, még mindig kísérti a kulturális képzeletet.

Tábori nem ellen-történetet alkotott, hanem az emlékezet folyamatszerűségét, nyitottságát és ellentmondásosságát mutatta be. Erre jó példa, amikor tizenkétszer játszották el azt a jelenetet, amelyben Shylock megtudja, hogy Jessica megszökött otthonról egy kereszténnyel, és meglopta.

„Tizenkét színész például tizenkétszer játszik el egy olyan jelenetet, amelyre Shakespeare csak céloz: Shylock felfedezi, hogy lánya megszökött tőle egy kereszténnyel, és meg is lopta. Az

<sup>28</sup> A *Der Stürmer* (magyarul: *Rohamozó*) nemzetiszocialista hetilap volt, amelyet Julius Streicher alapított és adott ki 1923 és 1945 között. Az erőteljesen antiszemita beállítottságú lap tartalma a komoly újság hatását keltő *Völkischer Beobachterrel* szemben igen alacsony színvonalú volt és sokszor szerepeltek benne a zsidókat támadó cikkek és rajzok, amelyek gyakran kapcsolódtak a vérvádhoz és állítólagos kéjgyilkosságokhoz. (A fordító megjegyzése.)

<sup>29</sup> TABORI, *Ich wollte meine Tochter...* 22.

egyik Shylock látszólag izgalommentes, kontrollált hangon panaszkodik a közönségnek. Egy másik azt mondja: „Ennyire nem lehetett csendben!”, és üvöltve rohan be a Szent Márk térre. Egy másik meg van győződve arról, hogy Shylock dialektusban beszélt, rajnai hanghordozásban és holtan kívánta látni a lányát lábai előtt heverve. Egy harmadik a musical-stílust tartja megfelelőnek, és operettszerűen énekl: »Mit tehet Shylock arról, hogy zsidó...«. Egy negyedik Fritz Kortner Shylockját próbálja utánozni. Van egy helyzetvígjátéki, egy némafilm és egy cirkuszi változat is. S egyikük sem tudja elhinni, hogy a lánya eltűnt, és gépies hétköznapi teendőik közben folyton őt keresik – ez az értelmetlen tehetetlenségből fakad.”<sup>30</sup>

Shylock megsokszorozódásával aztán az idő is kikökönt a helyéről: különböző múltbeli emlékképek idéződtek fel, és maradtak összefüggéstelenül egymás mellett; a Shakespeare-korszak, a soá és a háború utáni időszak egyvágásúvá vált ebben az anakronisztikus emlékezeti térben.

Így a rendezés egyfelől az antiszemita erőszak történelmére emlékezett, másrészt rámutatott az emlékek, a rekonstrukciók és az olvasatok töredékességére is. Tábori improvizációinak középpontjában az a kérdés állt, hogyan lehet a soá után játszani *A velencei kalmárt*, hogyan lehet tanúságot tenni azokról, akik már nem tudnak beszélni, lehet-e, és ha igen, hogyan lehet „visszahozni” a halottakat. A történelem befejezetlen maradt, az emlékezésnek egyáltalán nem volt vége, hanem folyamatszerűnek és új bevésődésekre nyitottnak bizonyult. Tábori Shylockjai több szempontból is kikököntek az időből; szembesítették a közönséget az elfojtott múlttal, amelyet a háború utáni

<sup>30</sup> Georg HENSEL, in TABORI, *Ich wollte...*, 22.

nyugatnémet társadalom túl hamar leküzdöttnek hitt; de más történelmi kontextusba helyezve az európai antiszemitizmus anakronisztikus figurációjává váltak.

Tábori Shylockja ily módon hasonlított Walter Benjamin *Angelus Novus*ára, egy olyan alakra, akin keresztül Benjamin kidolgozta a történelemtől és az azon való munkálkodásról alkotott koncepcióját. Benjamin angyala „arcát a múlt felé fordítja”, ahol „egyetlen katasztrófát lát, mely szüntelen romot romra halmoz, s mindet a lába elé sodorja. Időzne még, hogy feltámassza a holtakat és összeillessze, ami széttörtött. De vihar kél a Paradicsom felől” és „feltartóztat-hatatlanul űzi a jövő felé”.<sup>31</sup> A történelem angyala a múlt felé, annak meg nem valósult lehetőségei, be nem teljesült katasztrófái felé fordítja tekintetét. Benjamin művei nem utolsó sorban történelemfelfogásuk miatt gyakoroltak jelentős hatást Heiner Müllerre. Müller átveszi a „történelem angyalának” képét, hogy azt döntően megváltoztassa, amikor a saját „boldogtalan angyalát” állítja Benjamin *Angelus Novus*ával szembe:

„Megárad mögötte a múlt, törmelékkel borítja be szárnyát és vállait, mint ha elásott dobok hangját hallaná valahonnan, miközben feltorlódik előtte a jövő, benyomja szemét, szemgolyóit szétrobbantja, mint valami csillagot, zengve szájába tömi a szót, beléfojtja a lélegzetet. Egy ideig még látni szárnycsapásait, hallani, amint előtte felette, mögötte zuhogva becsapódnak a kövek, egyre hangosabban, minél hevesebbé válik a hiábavaló erőlködés, ritkábban, ahogy lassul a mozdulat. Aztán bezárul felette a pillanat: a boldogtalan angyal mozdulatlaná dermed a

<sup>31</sup> Walter BENJAMIN, „A történelem fogalmáról”, in *Angelus Novus*, szerk. RADNÓTI Sándor, ford. BENCE György et al., 959–974 (Budapest: Magyar Helikon, 1980), 966.

törmelék borította állóhelyen, történelemre várva a repülés tekintet lélegzetkötésében. Míg a hatalmas szárnycsapások zúgása ismét hullámként terjed tova a kőben, jelölve röptét.”<sup>32</sup>

Müller angyalából hiányzik Benjamin messianizmusa, ugyanakkor legyőzi a történelem borzalmaival szembeni melankóliáját és tehetetlenségét, „azáltal, hogy megnevezi és szembeszáll vele, azon munkálkodik, hogy legyőzze, kitartóan, illúziók nélkül [...]”.<sup>33</sup> Szembesül a „múlt törmelékhegyével”, de annak „megkövesedésétől” saját erejéből szabadul meg, és a jövő felé fordul.<sup>34</sup>

Müller „boldogtalan angyalához” hasonlóan Tábori adaptációja is arra kényszerít, hogy visszatekintsünk és szembenézzünk a katasztrófával, de anélkül, hogy kifejeznék a megváltás vagy a fejlődés reményét. Tábori improvizációi töredékes, torz képeket mutatnak a történelemtől, amelyek darabkáik nem lehet egyetlen nagy képpé összerakni. A múlt a jelen számára nem lineáris eseménysorozatként válik értelmezhetővé, hanem olyan sokszerű felismerésként, amelyben jelen és múlt egybeesik. A 19. századi történetírás pozitívista hagyományát elutasítva Benjamin hangsúlyozza: „A múlt igazi képe *elsuhan* előttünk. Egy felvillanó képen lehet csupán a múltat megragadni; abban a soha vissza nem térő pillanatban, amelyben éppen megismerhető.”<sup>35</sup>

<sup>32</sup> Heiner MÜLLER, *A boldogtalan angyal*, in Heiner MÜLLER, *Képleírás*, szerk. VÖRÖS István, ford. KURDI Imre (Pécs: JAK–Jelenkor, 1997), 73.

<sup>33</sup> Franz HÖRNIGK, „»Texte, die auf Geschichte warten ...«: Zum Geschichtsbegriff bei Heiner Müller”, in *Heiner-Müller-Material: Texte und Kommentare*, szerk. Frank HÖRNIGK (Leipzig: Reclam, 1989), 127.

<sup>34</sup> HEISE, „Ein Gespräch...”, 68.

<sup>35</sup> BENJAMIN, „A történelem fogalmáról...”, 963. (Kiemelés az eredetiben.)

A *velencei kalmár* játéktörténetében általában (nem csak) 1945 után és a darab kollektív emlékezetre vonatkozó munkájában különösen, a mindenkori Shylock-színész fizikalitása többször is központi szerepet játszott. Ez már világossá vált Tábori adaptációjának példáján. Fritz Kortner 1968-as szerepértelmezése különösen érdekes ebben az összefüggésben, mivel nagyon pontosan megmutatja, hogy a színész teste hogyan működik az emlékezet médiumaként, amelyen keresztül a különböző kulturális intertextusok tudatosan aktualizálhatók. 1969-ben a WDR *A velencei kalmár* Otto Schenk által rendezett televíziós változatát sugározta Fritz Kortnerrel Shylock szerepében, ami heves vitákat váltott ki arról a kérdésről, hogy „Lehet-e Shylock újra gonosz?”.<sup>36</sup> Ez volt a címe a WDR által a közvetítés előtt szervezett panelbeszélgetésnek is, amelyben arról vitáztak, hogy *A velencei kalmár* előadása vagy sugárzása lökést tud-e ismételni a német antiszemitizmusnak. Schenk adaptációja ugyanis a német fasizmus egyértelmű allegóriájaként értelmezte a darabot. Kortner már a háború előtt is játszotta Shylockot, először 1916-ban Bécsben, majd Max Reinhardt 1924-es bécsi rendezésében, valamint 1927-ben Berlinben Jürgen Fehling rendezésében. Kortner rábeszélte Fehlinget, hogy – különösen az erősödő fasizmus és antiszemitizmus fényében – engedje meg neki, hogy „rosszul” játssza Shylockot, kegyetlenségét az őt ért antiszemita ellenségeskedésre adott reakcióként értelmezve. Kortner az *Aller Tage Abend* [Minden nap egy este] című életrajzában a következőképpen írja le berlini Shylockját:

„Én, a csak izraelita ősökkel rendelkező, hibátlan zsidó számvetésre akartam kényszeríteni az emberiséget, le

<sup>36</sup> A WDR (Westdeutscher Rundfunk) a Nyugatnémet Rádió és Televízió rövidítése. (A fordító megjegyzése.)

akartam leplezni a keresztényietlen gyűlöletet, fel akartam jegyezni a krónikákba a mámorító szélesség és gondtalanság mögé bújtatott rothadt erkölcsöt. [...] Az én Shylockom nem ismert kíméletet és engedményeket, és nagy győzelmet aratott. A »Stürmer« pedig mérget okádott.”<sup>37</sup>

Kortner 1938-ban emigrált az Egyesült Államokba, de a háború után hamarosan visszatért Európába. Amikor 1968-ban Otto Schenk feldolgozásában Shylockot játszotta, a szerep értelmezése közvetlenül kapcsolódott saját, háború előtti Shylockjához. Ismét „hagyományos” zsidóként játszotta az alakot, tallittal és kipával, vékony fehér szakállal és kócos hajjal. Kortner Shylockja mélyen vallásos ember volt, akinek eredeti kedvesége fokozatosan gyűlöletté változott. Kortner háború utáni Shylockja a jelmezek és a színészi játék révén még vizuálisan is emlékeztetett berlini és bécsi Shylockjaira. Teste olyan palimpszeszt lett, amelyben életrajza, valamint saját Shylock-értelmezései átfedésben voltak a zsidóról alkotott hagyományos sztereotípiákkal, a németországi zsidóüldözés és -gyilkosságok emlékével, valamint a háború utáni nyugatnémet műtfeldolgozás problematikus formáival.

A filmváltozatban az egy font húsról szóló cselekményszál alapvetően különbözött a Sabine Sinjen által alakított Portia és Bassanio (Folker Bohnet) szerelmi történetétől, amelyet meglehetősen sekélyes komédiaként játszottak el. A belmonti jeleneteket mintha az ún. „heimatfilm” hagyománya inspirálta volna, Kortner Shylockja viszont folyamatosan megzavarta ezt a 20. század történelmén kívüli, utópikus mesevilág szen-

<sup>37</sup> Fritz KORTNER, *Aller Tage Abend* (München: Kindler, 1959), 379. (A fordító kiemelése – H.L.)

timentális megidézését.<sup>38</sup> Kezdetről fogva ünneprontó volt, és ily módon arra a múltra emlékeztette a közönséget, amit a heimatfilm megpróbált elfelejteni. Amikor Shylock a bírósági jelenet végén mindent elveszít, és bele kell egyeznie, hogy áttérjen a kereszténységre, kétségbeesetten felnéz, fejére húzza tallitját, és kéri, hogy távozhasson. A gesztus, ami azt jelzi, hogy a zsidó imádkozni fog, ezúttal más értelmet nyer, mivel a kamera az ajtón át az üres folyosóra követi a magányosan távozó Shylockot. A tallit, amelybe az hívő zsidók is temetkeznek, és a szoba üressége a zsidók koncentrációs táborokba való deportálására, a soára és a zsidó lakosság hiányára utalt a háború utáni Németországban.

Sok kortárs kritikus számára Kortner radikális szakítása a háború utáni konszenzussal provokáció volt. Megkérdőjelezte a sikeres náciatlanítás kollektív mítoszát, amely Lessing nemes és *Bölcs Náthánjának* alakjában jutott kifejezésre. Ugyanakkor azonban a produkció utalt a korabeli diáktüntetésekre is, amelyek elítélték a korai szövetségi köztársaság lappangó fasizmusát, de amelyekben a nyugatnémet baloldalon – nem utolsósorban a hatnapos háború hatására – határozott anticionizmus is megjelent. A WDR fent említett panelbeszélgetésének résztvevői aggódtak az új tömegmédiум, a televízió ellenőrizhetetlen hatásai miatt egy ilyen kiélezett politikai helyzetben. Attól tartottak, hogy a német tévénezők nem fogják megérteni a filmváltozat emlékező munkáját, hanem a zsidó színész által játszott Shylockot inkább látens (vagy akár nyílt) antiszemita előítéleteik megerősítésekként, megtestesítőjeként fogják látni.

<sup>38</sup> A *heimatfilm* kifejezés azokat az 1940 és 1960 között Németországban, Svájcban és Ausztriában készült populáris filmeket foglalja magában, amelyeknek központi témája a szülőföld, az otthon és a haza. (A fordító megjegyzése.)

Kortner Shylockja figyelemre méltó módon kapcsolta össze a színész saját életrajzát, szerepét és annak a Weimari Köztársaságtól a 1960-as évekig tartó játéktörténetét. Shylockja feszültségteret alkotott Shakespeare „színpadi zsidója” és a soá áldozatai; az antiszemita hagyomány és annak dekonstrukciója; az e hagyományban szereplő zsidó karakter és a szerepet (újra és újra) eljátszó németországi zsidó színész; Shylock nagyrészt töretlen színpadi jelenléte és Kortner saját, 1932 és 1947 közötti száműzetése, illetve a Weimari Köztársaság, a német fasizmus és a háború utáni évek között. Ez a Shylock azonban nem időrendi és ok-okozati kapcsolatot teremtett múlt és jövő között, hanem megszakította a jelen egyidejűségét önmagával, és futó pillantásokat nyitott arra, ami elfelejtődött vagy elfojtandó volt. A múlt „képmásaként” megjelent, olyan kísérteties jelenés volt, amely – akárcsak Hamlet atyjának szelleme – zavarba ejtően hasonlított a halottakra, ugyanakkor emlékezésre intette az élőket.

Az utóbbi időben *A velencei kalmár* adaptációiban a soá emlékezete és a német antiszemizmussal való szembenézés mellett egyre inkább új témák jelentek meg: a globalizáció, a migráció, a terrorizmus és a kulturális integráció körüli viták a soknemzetiségű társadalomban.<sup>39</sup> A 2008/2009-es évadban ez a tendencia leginkább a tübingeni Landestheaterben bemutatott Clemens Bechtel-rendezésben mutatkozott meg. Udo Rau Shylockja muzulmán volt, és a darab során az előszínpadon álló két színész egyrészt olyan kifejezésekkel élt, mint „virtuális emlékezet”, „emlékkő” vagy „emlékév”, másrészt fennhangon idézték Ralph Giordano

<sup>39</sup> Lásd Franziska REINFELDT, „»Vigyázz ezekkel az idegenekkel«: Jessica alakjának megformálása *A velencei kalmár* kortárs rendezésében”, in *Shylock nach dem Holocaust*, szerk. Sabine SCHÜLTING és Zeno ACKERMANN, 143–158 (Göttingen: De Gruyter, 2011).

provokatív téziseit a kölni mecsetépítésről, az integráció kudarcáról, valamint az iszlám és a terrorizmus közelségéről.<sup>40</sup> Ebben a produkcióban úgy jelent meg az „aktuális vita az iszlámról, a terrorizmusról és az integrációról, valamint [...] a holokauszt emlékeztetének kultúrájáról”, hogy még csak kezdetlegesen sem gondolkodtak el az antiszemitizmus és az iszlámmellenesség ilyen öszszemosásának politikai és ideológiai problémáin.<sup>41</sup> Sőt az emlékezést értelmetlen és korlátoltan kipipálandó kliséként definiálták, mely ily módon ugyanolyan ideológiai propagandává sűrűsödött, akár csak Giordano mecsetépítéssel és iszlámmal szembeni kritikája; egyszóval az emlékezés olyan varázsigévé vált, amely elvesztette hatékonyságát, és már nem volt képes a múlt szellemeit a színre hívni. A *Schwäbische Tagblatt* nagyon határozottan foglalkozott ezzel a német *A velencei kalmár*-produkciók hagyományával való szakítással:

„A Landestheater huszonkét évvel ezelőtti utolsó előadásán a közönség a Rialtóról Auschwitzra és a meggyötört áldozatra, Shylockra nézett, aki csíkos koncentrációs tábori ruhát viselt, feke-

<sup>40</sup> Ralph Giordano (1923–2014). Számos dokumentumfilm és összesen 23 könyv szerzője, amelyekben mindenekelőtt a nemzeti-socializmussal, a faszizmussal, a sztálinizmussal és a harmadik világgal foglalkozott. A háború után történelmi és politikai témákat elmélyülten, ugyanakkor kritikai élel feldolgozó újságíróként is hírnevet szerzett. 1972-től Kölnben élt, ahol élete utolsó éveiben élesen kritizálta egy központi mecset építésének tervét, „a mecsetek terjedését” és a „párhuzamos muszlim társadalmat”. (A fordító megjegyzése.)

<sup>41</sup> N.n., „Der gedemütigte Rächer. Shakespeares Kaufmann von Venedig am LTT als Drama eines muslimischen Außenseiters”, *Reutlinger General-Anzeiger*, 2008.04.21.

te kabátja alatt zsidó csillaggal. Ezt a szerepet az új LTT-kísérletben elveszik tőle [...].”<sup>42</sup>

Kétséges, hogy Shylock alakjának ez a tehermentesítése a darab felszabadulásához vezet-e.

Shylock (Peter Lüchinger) a Bremer Shakespeare Company 2007-es előadásában (rendezte: Nora Somaini) sem volt már zsidó. Híres monológjából a harmadik felvonás első jelenetében még a „zsidó” szót is törölték. Arra a kérdésre, hogy Antonio miért gyalázza és gúnyolja őt, Shylock nem azt válaszolta: „Mert zsidó vagyok”, hanem hogy „Én vagyok én”. A szöveg e furcsa változtatása kétségtelenül kísérlet arra, hogy Shylock alakját kiszakítsák a múltból, és olyan jelentést adjanak neki, amely felülírja a soá emléket, és egy autonóm jelent sugall. De a „zsidó” szó oly nyilvánvaló törlése még nyilvánvalóbbá tette a hiányt, és a produkciót problematikus fényben tüntette fel: mint egy (kevésbé sikeres) kísérletet a múlt szó szerinti elfelejtésére, annak visszaszorítására, hogy megnyílhasson a jelen felé. Itt vált nyilvánvalóvá, amit Harald Weinrich a felejtésről írt: „Mert, ha az emlékképek [...] jelen vannak az elme számára, és talán tovább foglalkoztatják az emlékezetet, mint ahogyan az akarat szeretné, akkor ugyanazt a képzeletet [imaginatio] kell elővenni, amelynek munkája ezeket a képeket létrehozta, hogy újra eltüntesse őket”.<sup>43</sup> *A velencei kalmár* esetében ez a különböző próbálkozások ellenére sem sikerült.

<sup>42</sup> N.n. „Doppelspiele und geplatzte Wechsel. Das Landestheater entdeckt in Shakespeares Kaufmann von Venedig eine etwas weit hergeholte Integrationsdebatte”, *Schwäbisches Tagblatt*, 2008.04.21.

<sup>43</sup> Harald WEINRICH, *Lethe: Kunst und Kritik des Vergessens* (München: C. H. Beck, 1997), 251.

Kétségtelen, hogy ez és a hasonló produkciók annak az emlékezés kultúrájáról és a múlt állítólagos instrumentalizálásáról szóló vitának a kontextusában olvashatók, amelyet Martin Walser 1998-ban a Német Könyvkereskedelem Békedíjának átvételekor mondott beszédében élesztett fel. Ebbe a kontextusba illeszthető Wilhelm Hortmannak a 2003-as *Shakespeare Jahrbuch*-ban megjelent kritikai cikke is, amelyben a szerző oly korról álmodik, amikor *A velencei kalmár* német rendezői már nem lesznek morálisan kötelesek a soára emlékezni. Hortmann művében ez a jövőbeli forgatókönyvet a múlt nosztalgikus konstrukciója, a „dicsőséges időkre való emlékezés írja, amikor egy zsidó rendező [Max Reinhardt] még színpompás meseként adhatta elő *A velencei kalmárt*”.<sup>44</sup> Ez a múltba vetített „ártatlanság ideje” (amely soha nem létezett, hiszen Shakespeare komédiája mindig is az európai antiszemitizmus terméke volt) úgy konstruálódik, mint egy elkerülhetetlenül elveszett és sirattott eredeti Shakespeare elvesztése, akinek komédiáját már nem lehet komédiaként előadni.

Hortmann mégis Dieter Dorn 2001-es müncheni rendezésében látta az első kísérletet e dilemma leküzdésére, amelyet „transzholokauszt-előadásként” ünnepelt, mert „megmutatta, hogy ősidők óta tombol egy megrögzött ellenségeskedés, és az örökkévalóságig fog tartani – ha a fiatal nemzedék nem vet véget neki”. Nem golyókkal, hanem csecsemőkkel, nem ószövetségi számvetéssel, szemekkel és fogakkal áll bosszút, hanem szeretettel, megbocsátással, kegyellemmel”.<sup>45</sup> Bizonyára akaratlanul, de Hortmann a hátsó ajtón keresztül ismét előhívja a

<sup>44</sup> Wilhelm HORTMANN, „»Wo, bitte, geht's nach Belmont?«: Über ein Dilemma von Inszenierungen des Kaufmann von Venedig nach dem Holocaust”, *Shakespeare Jahrbuch* 139 (2003): 217.

<sup>45</sup> Uo., 223.

keresztény antiszemitizmusnak azt a topozát, amely a darab értelmezésében központi szerepet játszott, nevezetesen az ószövetségi (a zsidókkal azonosított) kegyetlenség és a keresztény szeretet ellentétét.

Hortmannal ellentétben én semmiképpen sem úgy olvasom Dorn *A velencei kalmárját*, mint „transzholokauszt” értelmezést. Shylock (Rolf Boysen) és Antonio (Thomas Holtzmann) valóban a múlt baljós alakjaiként lettek kijelölve, akik – a fiatalokkal ellentétben – nem hagyhatják nyugodni a történelmet. És valóban, itt az emlékezet, az ellenségeskedés, a büntudat és a gyűlölet elfelejtésének képtelensége a jelen problémájává vált. A generációk közötti különbség elsősorban a jelmezekben nyilvánult meg: Antonio és Shylock feketébe öltözött, míg a fiatal szerelemesek világosabb színeket viseltek. Bár ez történelmi változást sugallt, az apák és leányok közötti különbség már az udvari jelenetben összeomlott. Amikor Portia (Sibylle Canonica) felvette a fiatal orvos fekete jelmezét, belekeveredett a halálos konfliktusba, és már nem tudott többé pártatlan vagy ártatlan maradni. Amikor Shylock felkiáltott: „Ha kiveszik a házam oszlopát, a házamat is elveszik; ha nincsen miből megélnem, életem se lesz.” (IV.1.371–374), úgy tűnt, Portia először döbrent rá, mit tett. Meghatódva kérdezte Antoniótól, milyen kegyelmet tudna nyújtani Shylocknak, és nem nagyon akart csatlakozni az Antonio diadala és Shylock büntetése fölötti végső ujjongáshoz. Újra megkérdezte tőle, hogy „Elfogadod, zsidó?”, de aztán döbrenten nézett a padlóra, miközben a férfi csak értetlenül bámult rá: a Másik tekintete, „minden szinkronizálás nélkül”, döbrenten idézte fel a múlt bűneit, és szembesítette Portiát ezzel a büntudattal.<sup>46</sup> Végül a velenceiek csoportjába került, akik körülvették Shylockot, és szó szerint nem hagytak neki más kiutat, mint hogy elfogadja az ítéletet.

<sup>46</sup> DERRIDA, *Marx...*, 23.

Portia itt vált bűnössé Shylockkal szemben, és a zárójelenetben a fiatal nemzedékről kiderült, hogy őket is megfertőzte az öregek agressziója. Jessica (Tanja Schleiff) és Lorenzo (Heiko Ruprecht) ütésváltása az ötödik felvonás első jelenetében a fiatal szerelmesek ugratása és egy olyan pár elfojtott ellenségeskedése között ingadozott, akik valójában nem is kedvelik egymást. Nem volt féktelen ünneplés Belmontban, ahol mindenkit megdöbentett Graziano (Stefan Wilkening) durva trágársága, amikor Nerissa (Anna Schudt) gyűűjére célzott szövicceivel. Velence és Belmont elválaszthatatlanul összekapcsolódott, ami nem utolsósorban a díszletben is megmutatkozott. A színpad közepén egy nagy fekete kocka nyílt ki a belmonti jelenetekhez, és egy reneszánsz palota (kissé megfakult) festményét mutatta. De még az utolsó jelenetben is ez a hatalmas építmény Damoklész kardjaként lógott a cselekmény fölött, Belmont képét egy soha meg nem valósuló, jobb világról szóló utópisztikus álommá változtatva. Az előadás vége után, amikor a színészek és színésznők előjöttek, hogy meghajoljanak, közepén a három fiatal párt Antonio és Shylock komor alakja keretezte. Kísérteties jelenlétük a színpadon nyomasztó volt, mintha még egyszer utoljára emlékeztetné a közönséget arra, hogy a fiatalabb generáció boldogsága elválaszthatatlan a régiek gyűlöletétől és bűntudatától, hogy a jelen nem tud szabadulni az erőszakos múlt árnyékától. Dorn A *velencei kalmárjában* nem volt olyan „Hamlet-generáció”, amelyik tiszta lelkiismerettel vádolhatta volna meg apáit és nagybátyjait bűneikért, száműzhette volna a történelem kísérteteit, és újra rendbe hozhatta volna az időt. Shylock még az új évezred kezdete után is megakadályozza egy „új korszak” hajnalának eljövételét, amelyben a németek „békében élhetnek önmagukkal és a múltjukkal”.<sup>47</sup>

<sup>47</sup> Micha BRUMLIK, „Jenseits der Schwelle:

### Bibliográfia

- ASSMANN, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C. H. Beck, 2006.
- BENJAMIN, Walter. „A történelem fogalmáról”. In *Angelus Novus*, szerkesztette RADNÓTI Sándor, fordította BENCE György et al, 959–974. Budapest: Magyar Helikon, 1980.
- BRUMLIK, Micha. „Jenseits der Schwelle: Auschwitz im 21. Jahrhundert”. *Newsletter: Informationen des Fritz Bauer Instituts* 27 (2005): 12–14.
- DAVIS, Colin. „Hauntology, Spectres and Phantoms”. *État present. French Studies* 59 (2005): 364–372.
- DERRIDA, Jacques. *Marx kísértetei: Az adósalam, a gyász munkája és az új Internacionálé*. Fordította BOROS János, CSORDÁS Gábor és ORBÁN Jolán. Pécs: Jelenkor, 1995.
- GRAZIA, Margreta de. „Hamlet before Its Time”. In *Modern Language Quarterly* 62, 4. sz. (2001): 355–376.
- HORTMANN, Wilhelm. „»Wo, bitte, geht’s nach Belmont?«: Über ein Dilemma von Inszenierungen des Kaufmann von Venedig nach dem Holocaust”. *Shakespeare Jahrbuch* 139 (2003): 217–225.
- HÖRNIGK, Franz. „Texte, die auf Geschichte warten ...”: Zum Geschichtsbegriff bei Heiner Müller. In *Heiner-Müller-Material: Texte und Kommentare*, szerkesztette Frank HÖRNIGK. Leipzig: Reclam, 1989.
- KORTNER, Fritz. *Aller Tage Abend*. München: Kindler. 1959.
- LACHMANN, Renate. *Gedächtnis und Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1990.
- LOQUAI, Franz. *Hamlet und Deutschland: Zur literarischen Shakespeare-Rezeption im 20. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler. 1993.
- 
- Auschwitz im 21. Jahrhundert” *Newsletter: Informationen des Fritz Bauer Instituts* 27 (2005): 12.



- MATUSSEK, Matthias. „Generation Hamlet”. *Der Spiegel*, 2008. okt. 27., 166.
- MONINGER, Markus. „Auschwitz erinnern: Merchant-Inszenierungen im Nachkriegsdeutschland”. In *Das Theater der Anderen: Alterität und Theater zwischen Antike und Gegenwart*, szerkesztette Christopher BALME, 229–248. Tübingen: Francke, 2001.
- MÜLLER, Heiner. „Anmerkung zu »Mauser«.” In *Die Stücke 2.*, szerkesztette Frank HÖRNIGK, 259–260. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.
- MÜLLER, Heiner. „Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller”. In *Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche*, szerkesztette Gregor EDELMANN és Renate ZIEMER. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1990.
- MÜLLER, Heiner. *Képleírás*. Fordította: KURDI Imre. Pécs: JAK–Jelenkor, 1997.
- TÁBORI, George. *Ich wollte meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren. Improvisationen über Shakespeares Shylock. Dokumentation einer Theaterarbeit*. Szerkesztette Andrea WELKER és Tina BERGER. München: Carl Hanser, 1979.
- WEINRICH, Harald. *Lethe: Kunst und Kritik des Vergessens*. München: C. H. Beck, 1997.
- A fordítás alapjául szolgáló szöveg: Sabine Schülting. „Shylock als Erinnerungsfigur”. In *Shylock nach dem Holocaust. Zur Geschichte einer deutschen Erinnerungsfigur*, szerkesztette: Zeno Ackermann és Sabine Schülting. 103–116. Berlin–New York: De Gruyter, 2011. <https://doi.org/10.1515/9783110258219>

**Fordította: Hevesi László**

## A színházi technológiák vetületei

FARKAS NOÉMI

DERES Kornélia, IMRE Zoltán, MÁTRAVÖLGYI Dorottya és P. MÜLLER Péter, szerk. *Színház és technológia*. Pécs: Kronosz Kiadó, 2023. 293 p.

Az ókori színház *deus ex machina* emelődaru-jától a modern gépi díszlethúzó kötelekig, a középkori kocsiszínpadoktól a 18. századi forgószínpadokig, a gázvilágítástól az elektromos áram bevezetéséig számos olyan újítás-ról és eszközről beszélhetünk, amelyek mentén felvázolhatóvá válik a kezdetektől a jelenig tartó színháztörténet az analóg és digitális technológia alakulásának vonatkozásában. A színházi kifejezés és ábrázolás módjai kiszélesedtek, ami új esztétikai és észlelési hagyományok kialakulásához vezetett. Ez folyamatosan új kihívásokat és lehetőségeket jelentett „a színházi jelképződési és jelterjedési folyamatok” terén, mind az alkotók, mind a közönség számára.<sup>1</sup> Azonban nem csak a fizika törvényszerűségeit követő és kihasználó szerkezetek színházi jelentősége tartozhat a vizsgálódás körébe, hiszen mindezen változások, az újonnan megjelenő technológiák egymást is átalakító hatása befolyásolta és befolyásolja a nézői szokásrendet és a színházi konvenciókat, mégpedig elsősorban az emberi érzékelés és észlelés modelljeinek alakulása révén.

A 2023 nyarán megjelent *Színház és technológia* című tanulmánykötet az előszó ígérete szerint ezen szempontok mentén kínál rálátást arra, hogy a „jelen és múlt színházi

gyakorlatainak megértésében, újrakeretezésében, történeti és kulturális folyamatokba való bekapcsolásában” milyen szerepet játszik a technológia.<sup>2</sup> A kötet megjelenésének előzménye az ELTE Bölcsészettudományi Karának színházi programja által 2021. szeptember 25–26. között megrendezett online színháztudományi konferencia<sup>3</sup> – a kiadvány ezen konferencia egyes előadásaiból közöl szerkesztett vagy átdolgozott tanulmányokat. A konferencia középpontjában a színház és a technológia viszonya állt, annak történeti, intézményi, esztétikai vonatkozásaival. A program áttekintése után, amelyben az ELTE mellett számos hazai és külföldi intézmény is képviselte magát, megállapítható, hogy a két napon át tartó, 31 online előadásból álló sorozat 18 előadója járult hozzá a kötet létrejöttéhez. A Kronosz Kiadó gondozásában megjelent kiadvány folytatásaként is tekinthető a kiadónál korábban megjelent, a Pécsi Tudományegyetem szervezésében tartott színháztudományi konferenciák előadásaiból válogatott gyűjteménysorozatnak.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Uo., 13.

<sup>3</sup> A konferencia leírása és a részletes program megtalálható az ELTE BTK Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének honlapján, hozzáférés: 2024.07.01, <https://mikti.elte.hu/content/szinhaz-es-technologia-szinhaztudomanyi-konferencia.e.2444>.

<sup>4</sup> A színháztudományi konferenciák anyagát a kiadó 2013-tól a „SziTu – Színháztudományi kiskönyvtár” sorozatában jelenteti meg. A sorozatban megjelent kötetek: *A magyar színháztudomány kortárs irányai* (2012); *„Hiányod átjár, mint...” – Hiány, csonkítás, (ki)húzás, (el)hallgatás a drámában és a színpadon*

<sup>1</sup> DERES Kornélia és IMRE Zoltán, „Színház, technológia, médiumok, érzékelés”, in *Színház és technológia*, szerk. DERES Kornélia, IMRE Zoltán, MÁTRAVÖLGYI Dorottya és P. MÜLLER Péter, 9–17 (Pécs: Kronosz Kiadó, 2023), 10.

A tanulmányok valóban sokféle szempontból mutatnak rá a színháztörténet, a módszertan, az elmélet és a művészeti gyakorlatok egymással és technológiával való kapcsolatára. A kötet szerkesztői (Deres Kornélia, Imre Zoltán, Mátravölgyi Dorottya, P. Müller Péter) hat fejezetbe rendezték a tanulmányokat, mely fejezetek különböző értelmezési perspektívákat nyújtanak a technológia fogalmát és a színházi diszpozitívum elemeit tekintve. Mindegyik fejezetben egyaránt találunk tanulmányt, amely a magyar színház múltjával vagy jelenével foglalkozik, és olyan írást, amely más nemzet színházkultúrájára vagy egy-egy színházi alkotójára koncentrálnak. Ugyanígy egyeseken szerepelnek egészen szűk, egy konkrét műre (drámára vagy előadásra) fókuszáló elemzések és olyanok, amelyek tágabb kontextusban vizsgálják a színház és technológia kapcsolatának történeti, elméleti és metodológiai aspektusait.

Az első és tematikusan egymással a legszorosabb kapcsolatban álló tanulmányokat tartalmazó fejezet, a „Színháztörténet és technológia” három, kronológiailag és földrajzilag meghatározott színháztörténeti elemzésben mutatja be, hogy az Erzsébet- és Jakab-kori Angliában, az itáliai barokk idején és a 19. század első felében, az Osztrák-Magyar Monarchiában a technikai adottságok és felfedezések milyen kölcsönhatásban működtek a társadalom színházfelfogásának és világnézetének alakulásával, illetve hogyan befolyásolták ezek az innovációk a színházi gyakorlatokat és az előadásmódokat az adott korszakokban és régiókban. Kiss Attila a 16–17. századi technológiai for-

---

(2014); *Rendezett tér: Be-, át-, szét-, megrendezett terek a kortárs színházban és drámában* (2015); *A színpadon túl: Az alkalmazott színház formái, lehetőségei és kihívásai* (2016); *Kontakt-zónák: A színház érintkezése más területekkel* (2020); *Színházi politika # politikai színház* (2018).

radalom egyik központi jelentőségű tudományos érdeklődése, az anatómia felől közelíti meg a technológia fogalmát. Tanulmánya az anatómiai színház és a színházi anatómia kapcsolatának kulturális kontextusát mutatja be úgy, hogy kiemeli a kora újkori drámák testi jeleneteinek erőteljes hatását és a modern befogadók nehézségét ezek megértésében. Kiss rávilágít, hogy ezek a drámák egy speciális színházi térre készültek, amely eltér a mai színház nézőjének és alkotóinak tapasztalatától és a technológiai megközelítés lehetőségét ad a korabeli színházi konvenciók és a szimbolikus kódok megértésére.

A 17. századi technológiai fejlődés jelentőségét mutatja, hogy a fejezet következő tanulmánya, Tombi Beáta szövege szintén erre a korszakra koncentrálnak: két itáliai díszletépítő, Giacomo Torelli és Niccoló Sabbatini munkásságát veti össze a barokk színház hatásgépeinek tervezése és alkalmazása kapcsán. A Giacomo Torelli nevéhez fűződő újítások, például a „nagy kerék” és a zsinórpadlás forradalmasították a színpadi mozgásokat, lehetővé téve a díszletek gyors és látványos cseréjét az előadások során. A tanulmány hipotézise mentén, miszerint Torelli színpadi gépei jelentős mértékben merítettek inspirációt Sabbatini színházi építészeti kézikönyvéből, számos specifikus példát ismerhetünk meg, amelyek bemutatják, hogyan oldották meg például a repülés, a tenger és hullámozgás, vagy a tűz megjelenítését a színpadon. Mindezt az írás esettanulmány-szerűen, a Torelli által tervezett velencei Teatro Novissimo nyitóelőadásának, a *La Finta Pazzana* díszlettechnikai és vizuális effektusokra vonatkozó megoldásainak ismertetésén keresztül teszi, így az is jól érzékelhetővé válik, hogy milyen gyönyörködést és ámulatot kiváltó eljárások kerültek a barokk színházi szerzők dramaturgiai eszköztárába.

A fejezet utolsó részében Deres Kornélia a magyar és osztrák színpadokon népszerű ködfátyolkép reprezentációs vetületeit és

receptióját elemzi Leopold Ludwig Döbler 1843-as pest budai bemutatóin keresztül. A korszak egyik jellemző populáris műfajának technikai bemutatásán túl a tanulmány erőssége, hogy kiemeli Döbler előadásainak egyes társadalmi implikációit is. Az érintett témák közé tartozik az 1840-es évek legfontosabb politikai kérdése, a nemzet és annak identitásformáló szerepe, valamint a 19. század nézőinek észlelési és képzeleti folyamatai. A színházi előadásokkal integráns egységben bemutatott ködfátyolképek az egzotikus tájak és tárgyak izgalmas és újszerű képi megjelenítése mellett platformot biztosítottak olyan üzenetek közvetítésére is, amelyek a közönség politikai tudatosságának erősítését szolgálták. Az előadások során bemutatott képek és szövegek gyakran tartalmaztak olyan közvetlen utalásokat, amelyek a korabeli társadalmi és politikai kérdésekre reflektáltak. Emellett a ködfátyolképek és egyéb vizuális technológiák jelentősen megváltoztatták, hogyan érzékeli és dolgozza fel a néző a valóságot és a környezetét is.

A színház és technológia metszéspontjának dramaturgiai és jelentésképző folyamataihoz köthető még a következő, a „(Techo)-médiumok és módszertan” című fejezet első tanulmánya. Schuller Gabriella szabatosan és tömören foglalja össze az 1966 és 1989 közötti magyarországi performatív műfajokban megfigyelhető technikai médiumok használatát. Számos röviden ismertetett példát olvashatunk Pauer Gyula pseudo-színházi eseményeitől kezdve, akinél a dokumentálás eseményszerűsége kerül középpontba, a technikai médiumot antropomorfizáló előadásokon át (pl. Xertox csoport) a technikai eszközöket a test meghosszabbításaként, protézisként alkalmazó esetekig. Hajas Tibor munkáit példaként hozva Schuller arra is rámutat, miként teszi lehetővé a technikai médiumok használata a színpadi jelenlét elvének dekonstrukcióját. Hajas azon performanszai, amelyekben saját hangja mag-

netofonról bejátszva volt hallható, miközben a performansz terében testét komoly fizikai megpróbáltatásoknak tette ki, „a hang által invokált mentális hangtestkép és a konkrét test feszültségét dramatizálják, a néző a kető egymáshoz való viszonyára és elkülönböződésére kénytelen rákérdezni”.<sup>5</sup>

A hangzás technomediális vonatkozásai fontos alegységét képezik a tanulmánykötetnek. Hang és test, valamint hang és jelentés viszonyának dramatizálása a szervezőelve a kiadvány utolsó tanulmányának, amelyben Pintér-Németh Nikolett a Societas Raffaello Sanzio két, mesterséges nyelvet létrehozó és alkalmazó előadását, a *The Cryonic Chants* (Kriónikus énekek, 2004) és *Uso umano di esseri umani* (Emberk ember általi használata, 2014) elemzi. Az írás azt vizsgálja, hogyan válnak a hang kivetülései a dramaturgia lényegi szervezőelvévé. Előbbi egy Scott Gibbons zeneszerző és Chiara Guidi által létrehozott elektroakusztikus koncert és videoinstalláció, amely egyfajta visszatérés a tragédia univerzálisabb, szemantikától elvonatkoztatott dimenzióihoz, ahol a hangzás anyagi minősége kerül előtérbe. Az előadásban a kecske aminosav-szekvenciáiból származó betűhálózat alapján komponált énekek csendülnek fel. A Romeo Castellucci által rendezett *Uso umano...*-ban a szöveg és verbalitás funkcióinak átalakulása tapasztalható, ahol a hangzás „felfokozott, középpontba állított szerepe lép a jelentés helyébe”, a mesterséges nyelv (a generalissima) technikai, „a vokális dramaturgiai kompozíciók, valamint az emberi és nem emberi (például állati, gépi) hangok összejátszásával”.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> SCHULLER Gabriella, „Technikai médiumok használata performatív műfajokban 1966 és 1989 között Magyarországon”, in DERES, IMRE, MÁTRAVÖLGYI és P. MÜLLER, szerk., *Színház és...*, 69–79, 73.

<sup>6</sup> PINTÉR-NÉMETH Nikolett, „Jelentéssé váló hangzás és hangzássá váló jelentés”, in *uo.*, 280–291, 291.

Pintér-Németh tanulmánya a „Hang és rádió” fejezetben kap helyet két másik, egymással szembeutóbb párhuzamot mutató szöveggel. Hargitai Henrik vázlatosan mutatja be a hangjátékok történetének korszakait, a rádiójátékok alakulástörténetét egészen a jelenkori podcast-forma lehetőségeinek érintéséig. A tanulmány jól felvezeti Cseicsner Otília szövegét, aki a Magyar Rádió Shakespeare-hangjátékait vizsgáló kutatásának egy specifikus kitekintését mutatja be, az osztrák közszolgálati rádió és a bajor rádió hangjátékainak statisztikai elemzését és a magyar rádiójátékokra gyakorolt lehetséges hatásait vizsgálja. A rádiójáték műfaja előkerül a „Dráma és adaptáció” című fejezetben is. Itt P. Müller Péter Beckett színházi, rádiós és televíziós előadásra írt szövegeit és azok adaptációit vizsgálja. P. Müller tanulmányában amellet érvel, hogy Beckett a „technológiaalapú” műveinél ugyanúgy a reprezentáció redukcióját kívánja minél tökéletesebben megvalósítani, mint a testi jelenlétre alapozó írásaiban, és e paradox viszony a technológiához nem a „kifejezés gazdagodását, hanem annak csonkítását” idézi elő.<sup>7</sup>

Az adaptációk tematikája mentén a fejezet másik tanulmánya a technológia reprezentációinak formáit vizsgálja. Kvéder Bence Gábor George Bernard Shaw színházi munkásságát a 20. század eleji technológiai változások és társadalmi dinamikák tükrében elemzi, különös tekintettel arra, hogy miként használja a drámaíró a hadiipari gépesítés, a fegyverek és járművek ábrázolását a társadalmi szorongások megjelenítésére. Kvéder kiemeli, hogy Shaw munkássága a modernizmus jegyében zajlott, ugyanakkor ambivalensen viszonyult a technológiai fejlődés következtében megjelenő folyamatokhoz, és kritikai reflexiót is kínál a kapitalizmus által vezérelt modernizáció és a tudományos ha-

<sup>7</sup> P. MÜLLER Péter, „Beckett és a technológiák”, in *uo.*, 123–136, 136.

ladás terén. Kovács Dominik Bródy Sándor *A tanítónőjével* foglalkozó tanulmánya megint egy új nézőpontból tekint az adaptáció és technológia színházi vonatkozásaira. Bródy drámájából, azon belül is a Nagyasszony alakjából kiindulva vizsgálja, hogy a két elemzett adaptáció, Novák Eszter 2012-es nemzeti színházbéli rendezése, illetve Léner Péter 1985-ös tévéjátéka miként tükrözik saját koruk és médiumuk technológiai lehetőségeit (mint például Lénernél a kamera közelítéseket és fókuszváltásokat eszközölő képességet vagy Nováknál a vetítővászon szövegmagyarázó funkcióját), illetve, hogy a Nagyasszony karaktere által képviselt kétarcúság hogyan „legitimizálja a [Novák rendezésében] megjelenő intermedialis effektusokat”.<sup>8</sup>

A „Látványképzés és színház” című fejezet tanulmányai – hasonlóan a kötet többi szövegéhez – legalább olyan szoros kapcsolatot mutatnak más fejezetek alrészzeivel, mint egymással. Kovács Viktor tanulmányában<sup>9</sup> Zsótér Sándor 2004-es *Csongor és Tünde* rendezéséből kiemeli Mirigy intrikus alakjának szférák-közötti, átmeneti minőségét és az előadás emblematikus fényhasználatának technikai meghatározottságát, mégis az adaptáció előadás-történeti jelentősége és a rendezés új olvasatot kínáló aspektusai kerülnek részletezőbb kifejtésre. A fejezet ezt megelőző részében Egri Petra alapos, Robert Wilson egy rendezésére összpontosító elemzése elsősorban az előadás esztétikai és filozófiai elemeire koncentrál, az élet- (és halál-) rajz performatív és dekonstruktív dimenzióiról ad átfogó képet. A színházi látvány szempontjából magától értetődően ebbe a feje-

<sup>8</sup> KOVÁCS Dominik, „A Nagyasszony karakterológiájának azonosságai Bródy Sándor *A tanítónő* című darabjának filmes és színpadi adaptációiban”, in *uo.*, 154–163, 156.

<sup>9</sup> Eredeti megjelenés: Kovács Viktor, „Az intrikusábrázolás technikai vonatkozásai Zsótér Sándor 2004-es *Csongor és Tünde*-rendezésében”, *Irodalomismeret*, 3. sz. (2021): 82–86.

zetbe tartozó, a *Marina Abramovic élete és haláláról* szóló alegység kapcsolódik talán leglazábban a kötet többi fejezetében felvezetett, a gyűjteményt behálózó, technológiát és medialitást fókuszba állító narratívákhoz.

A tanulmánykötet fő irányvonalaihoz kiváló elméleti bevezetést nyújt Kricsfalusi Beatrix szövege, az *Üres terek, természetes testek – a színház láthatatlan technogenezise*.<sup>10</sup> Kricsfalusi a színházelmélet antropocentrizmus és a színház technikai előfeltételezettsége közötti feszültséget szemléltetve, kritikai kontextusba téve mutatja be többek között Werner Faulstich a színházat „ember-médiumként” vizsgáló médiatörténeti tipológiáját és Ulf Otto gondolatmenetét, amelyben a színház interperszonális interakciókra összpontosító diskurzusát a színház „technikai kizsigerelésével” (gondoljunk Peter Brook üres terére) párhuzamosan tekinti megvalósulónak, amely ugyanakkor maga is technikailag meghatározott. A színházelmélet közismert minimáldefinícióinak emberközpontúságát kritika tárgyává téve, arra hívja fel a figyelmet, hogy azok „»általános« szubjektumának jelöletlensége nem a nemek, etnikumok, emberfajták, osztályok vagy életkor szerinti hátrányos megkülönböztetés eltűnéséhez vezet a színházi reprezentációból és intézményrendszeréből”, hanem éppen ezek problematizálásának hiányával, a köztük levő hierarchiák és hatalmi viszonyok elhalgatásával szolgálja a fennmaradásukat.<sup>11</sup> Ezt a tendenciát Kricsfalusi annak a

<sup>10</sup> A tanulmány korábban megjelent a *Theatron* 16. évfolyamának harmadik számában. KRICSFALUSI Beatrix, „Üres terek, természetes testek”, *Theatron*, hozzáférés: 2024.07.01, [https://theatron.hu/theatron\\_cikkek/ures-terek-termeszetes-testek-a-szinhaz-lathatatlan-technogenezise/](https://theatron.hu/theatron_cikkek/ures-terek-termeszetes-testek-a-szinhaz-lathatatlan-technogenezise/).

<sup>11</sup> KRICSFALUSI Beatrix, „Üres terek, természetes testek”, in DERES, IMRE, MÁTRAVÖLGYI és P. MÜLLER, szerk., *Színház és...*, 80–107, 91.

számlájára írja, hogy a színháztudományon belül a fenomenológiai megközelítés dominanciája fontos társadalmi és technikai aspektusok figyelmen kívül hagyásához vezetett, és ezidáig korlátozta a test társadalmi konstrukciójának és a technika szerepének mélyebb megértését is. A tanulmány második felét Katona Ferenc 1967-es, az európai színház történetét az uralkodó filológiai hagyomány ellenében a színjátszás mindenkori anyagi-technikai adottságainak feltárásából kiindulva vizsgáló könyve, a *Szabálytalan színház történet* egy részletének szenteli. Ebben a részletben Katona egy pécsi *Stuart Mária* előadás során bekövetkezett áramki-maradás körülményeit és – elsősorban a színészek játéktílusára és a közönség tapasztalatára vonatkozó – következményeit ismerteti, amelynek elemző bemutatásával Kricsfalusi jól szemlélteti „a technika nem eszköz-szerű, a megtestesüléstől elválaszthatatlan” koncepcióját.

Az elméleti fókuszú tanulmányok sorába tartozik Faluhelyi Krisztián írása, amely az élő kamerahasználatot és az intermedialitást vizsgálja a német nyelvű színpadokon, kiemelve ezek médiaelméleti relevanciáját. A tanulmány konkrét példákban is bemutatja, hogy az élő kamerahasználat miként változtatja meg a színházi előadások természetét, hoz létre új nézői észlelési módokat és értelmezési lehetőségeket (pl. a több perspektíva egyszerre történő közvetítésével).

A „Test, technika, újmédia” fejezet szintén az elméleti tájékozódást segíti, Mátravölgyi Dorottya az elemzés szempontjaiba vonja a digitális média és a *game studies* által nyújtott elméleti kereteket. A multimedialitás és ludológia fogalmainak irodalmi áttekintése (Kricsfalusi szövegéhez hasonlóan és azzal akár együtt olvasva) hasznos gondolati támpontot és referenciát ad az egész kötethez. Hajnal Márton tanulmánya egy másik elméleti keretrendszer mutat be, egyszerűsmind javaslatot tesz a kerekesszékekkel táncoló alkotók közreműködésével készült elő-

adások egy lehetséges befogadási stratégiájára. A DiszHumán interpretáció segítségével (amely ötvözi a humán, vagyis az ép testhez viszonyító, és a disz, vagyis egy újfajta esztétikát felvető, a meglévő fogalmakat megkérdőjelező megközelítést) értelmezi (újra) a tánc, a fogyatékos, és az emberi test viszonyát, fókuszban a Tánceánia Együttes *Álompart* című produkciójával. A fejezet harmadik tanulmányában Házas Nikoletta Pierre Bourdieu-nek a művészeti mezőről alkotott elméletét felhasználva a *dizájnmező* fogalmának bevezetésével elemzi Hussein Chalayan divattervező divat és művészet határán mozgó munkásságát. Házas felveti, hogy a művészi igénnyel fellépő divattervezők, mint Chalayan, a művészeti és dizájnmezők közötti közös metszetben helyezkednek el, és keresik helyüket a kortárs kultúrában, újraértelmezve a „művész” fogalmát.

Imre Zoltán a színháztörténet-írás technológiai meghatározottságát demonstrálja a *Hiányzó (színház)történetek* címmel folyó kutatást bemutatva. Rámutat, hogy milyen módon tudja egy folyamatosan bővülő adatbázis megváltoztatni a vizsgálódás irányát, milyen új szempontokat és lehetőségeket hozhat a kutatómunka folyamatába. Az adatgyűjtési szakaszon túl (mint adatbázisok építése és összevetése, vagy *oral history* interjúk digitális rögzítése) az összegyűjtött, akár már régóta rendelkezésre álló információk elemzése, strukturálása is olyan folyamat, amelyben a fejlődő technológiai eszköztár (az utóbbi években legmeghatározóbban a mesterséges intelligencia) alapvető változásokat hozhat. Nem utolsósorban pe-

dig az eredmények közzétételét, további kutatások elindulását facilitáló tudásplatformok létrejöttében játszhat fontos szerepet.

A *Színház és technológia* kötet borítóján (fotó: Müller Bálint) a clevelandi Cuyahoga folyó egyik régi vasúti hídja, az 1907-ben épült, rácsos szerkezetű, felemelhető Jack-Knife Bridge képe látható. A függőleges pozícióba emelt, rozsdás, bonyolultan szimmetrikusnak tűnő hídszerkezet belső perspektíváját követve a fehér ürességnek látszó ég felé, a semmibe vezet a már rég nem használt vasúti hídpálya. Illő a kép a tanulmánykötethez: egyszerre hívja elő a technológia időhöz kötöttségét (a 20. század elején korszerűnek számító építmény ma mozdulatlanul, használhatatlanul áll), az esztétikum megkerülhetetlenségét és persze a funkció, az összekötés, az áthidalás gondolatiságát. A kötet tanulmányai egy hálózatszerűen összefüggő rendszert alkotnak. A fejezetek az emberi érzékelés, a technológiai eszközök és metódusok, és a színház különböző aspektusai és nézőpontjai mentén szervezik részegységekbe az egyes tanulmányokat, amelyek viszont fejezeteken átívelően párbeszédbe kerülnek egymással. Recenziómban az így felfedezhető kapcsolatok láncát követve ismertettem a szövegeket. A mindenkori olvasó örömét lelheti abban, ha saját érdeklődése mentén újabb szervezőelveket fedez fel és többször elolvassa a *Színház és technológiát*.

## A magyar operajátszás első fejezete, avagy kultúrtörténeti kirándulás Eszterházára

VÁRADI ÁGNES

**MALINA János. *L'isola incantata, avagy Joseph Haydn és az eszterházi operajátszás.* Budapest: Rózsavölgyi és Társa Kiadó, 2023. 352 p.**

Hiánypótló könyvet tart a kezében az az olvasó, aki Malina János *L'isola incantata, avagy Joseph Haydn és az eszterházi operajátszás* című kötetét leemeli a könyvespolcra.<sup>1</sup> Az a tény, hogy 1768-ban az Esterházy család főúri birtokán, Eszterházában (ma: Fertődön) egy operaház, majd nem sokkal később egy, a korszakban egyedülállónak számító, állandó bábszínház nyitotta meg kapuit, a szakmai berkeken túl a szélesebb közönség érdeklődésére is számot tarthat. Még ha mindösszesen csak tizenöt operaévről is beszélhetünk, e szűk időszak alatt rögtön

<sup>1</sup> Malina János 1948-ban született Budapesten. Az ELTE matematika szakán végzett, majd zenetudományt tanult a Zeneművészeti Főiskolán. 1982–85 között a Hungaroton, 1987–1995 között az Editio Musica szerkesztője, majd főszerkesztője volt. 1996-tól a Magyar Haydn Társaság elnöke. 1998 és 2009 között a Fertődön rendezett „Haydn Eszterházában” fesztivál művészeti igazgatója volt; eközben két évig az Európai Régi Zenei Hálózat (REMA) alelnöki tisztségét is betöltötte. 2010-től két cikluson át tagja volt a Magyar Zenei Tanács elnökségének. 2009 óta kutatja a 18. század végi Eszterháza zenei és operaéletét, Haydn ottani tevékenységét. 2017-ben PhD-fokozatot szerzett az eszterházi operaévak pontos kronológiájáról írott disszertációjával. Mintegy kéttucat Eszterháza-tárgyú tudományos tanulmánya jelent meg.

két operaház működésével kell számolnunk, ugyanis az első épülete porig égett 1779-ben, ám nem sokat váratott magára a következő: egy évvel később, 1780–81-ben már a korábbi birtokán is korszerűbb és impozánsabb operaház állt a birtokon.<sup>2</sup> Az 1768 és 1790 közötti intervallumban a közel 1300 operaelőadás mellett 4000–5000 körülire tehető az egyéb műfajokban<sup>3</sup> (báb- és színelőadás, balett, pantomim) rendezett előadások száma a „Fényes vagy Pompakedvelő” Esterházy Miklós irányította Eszterházában.<sup>4</sup> A kötet ennek az időszaknak az operajátszásával ismerteti meg az olvasót.

<sup>2</sup> MALINA János, *L'isola incantata, avagy Joseph Haydn és az eszterházi operajátszás* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa Kiadó, 2023), 39.

<sup>3</sup> Uo., 53.

<sup>4</sup> Esterházy Miklós 1714-ben született Bécsben, 1737-ben foglalja el a másodszülötti rezidenciát Süttörön (a későbbi Eszterházában), 1762-ben Pál Antal herceg halála után megörökli a hercegi címet. Ebben az évben kezdődik meg a süttöri (1766-tól eszterházi) kastély bővítése, a kertépítés, az operaház és egyéb intézmények építése. 1769-től „Pompakedvelő” Miklós a téli fél éveket Bécsben tölti, a nyári szezont Eszterházában. 1776-tól rendszeres operaévadokkal számolhatunk (ami eleinte hetente két, idővel három előadást jelent). 1784-ben a herceg befejezettnek nyilvánítja Eszterháza felépítését. Miklós herceg 1790-ben bekövetkezett halála után Esterházy Antal veszi át az eszterházi birtokot, az operaház épülete évtizedekkel később ismeretlen körülmények között megsemmisül. MALINA, *L'isola...*, 19–21.



*Ismeretterjesztés és kultúrhistoriográfia*

Bátor kéz és biztos szem szükségeltetik ahhoz, hogy íróként, tudósként bárki tudományos ismeretterjesztő mű megírására vállalkozzék. A tudományos munkáktól határozottan pozicionált kutatói megközelítési módo(ka)t, tézisállítást és a forrásokon alapuló bizonyíthatóságot, egzakt, tudományos nyelvet vár el a szakmai közönség. Az ismeretterjesztő művek műfaji ismérveit nem tűnik ilyen egyszerűnek összegezni. Itt a kijelölhető műfaji kritériumok igencsak tág határok között mozoghatnak, mégis érdemes hangsúlyoznunk azt a narratívaképző szerzői intenciót, amely – a nagy összefüggések felfedezésének olvasói elvárását kielégítendő – erősen meghatározza a szövegalkítást. Ehhez olyan szövegbázis működtetése szükséges, amelyben a laikus olvasó is jól eligazodik, vagyis sem a téma elbeszélhetősége kapcsán nem merül fel kétely, sem a konzekvensen felépített narráció nem szenved csorbát, miközben a szöveg tudományosan megalapozott és bizonyított tények ismertetésére, új kutatások bemutatására vállalkozik.<sup>5</sup> Nem vitathatjuk, hogy egy kultúrtörténeti munka interdiszciplináris adottságai révén jól illeszthető az ismeretterjesztő művek körébe, annak elfogadásával, hogy ez esetben le kell mondanunk a források teljeskörű feldolgozásáról. Ez azonban szerzői szabadságot is eredményezhet a koncepcióalakításban. Összességében a műfaj adta keret mesteri balanszírozást igényel a témakezelés, a szövegbázis működtetése és a befogadói elvárások között.

Malina János kötete kultúrhistoriográfiai, opera- és zenetörténeti munka, azzal kiegészítve,

szítve, hogy a mű háttereként meg kell említenünk a szerző *Az 1776 és 1790 közötti eszterházi operaévodok kronológiája* címmel 2017-ben publikált PhD-dolgozatát.<sup>6</sup> Az *Előszó*ban megfogalmazott írói állásfoglalás szerint jelen kötet egyfajta átmenet a tudományos szakkönyv és az ismeretterjesztő munka között:

„Könyvem nem tudományos munka: a mérhetetlenül szép és izgalmas tárgya iránt érdeklődő nagyközönség igényeit tartja szem előtt. (...) Ugyanakkor ez a könyv két tekintetben is tudományos igényű. Egyfelől szándékom szerint csak is olyan állításokat kockáztatok meg benne, amelynek igazságáról meggyőződtem. Másfelől pedig elég sok új kutatási eredményt tartalmaz, köztük olyanokat is, amelyek sem tudományos közleményben, sem más formában nem láttak még napvilágot.”<sup>7</sup>

A Rózsavölgyi és Társa Kiadó által megjelentett mű – méltán az igényes könyveiről ismert kiadóhoz – tekintélyes munkának tekinthető már akkor is, mikor először belelapoz az olvasó. Manapság ritkán látott keménykötés, finom papír (Holmen Book 2,0 volumenezált változat) és háromszáz oldal terjedelmű. Hiánypótló munkaként aposztrofáltuk a művet az előzőekben, még ha – ahogy az *Előszóból* megtudhatjuk – a Haydn-kutatás részeként vagy kimondottan Haydn és az Esterházy család vonatkozásában az 1950-es évektől kezdődően időről-időre napvilágot is látott egy-egy jelentősebb munka, így az európai zenetörténészek által is méltatott Haydn-szakértők, Somfai László és Horányi Mátyás egy-egy releváns, tudományos igénnyel meg-

<sup>5</sup> Mindazonáltal mérvadó tudományos ismeretterjesztő munkák sorát ismerjük a 20. század utolsó két évtizedéből: gondoljunk Stephen Hawking *Az idő rövid története* (1988) vagy Simonyi Károly *A fizika kultúrtörténete* (1986) című munkáira.

<sup>6</sup> Malina János 2017-ben a Liszt Ferenc Zene-művészeti Egyetem Doktori Iskolájában szerzte meg a PhD doktori címét.

<sup>7</sup> MALINA, *L'isola...*, 9.

írt műve.<sup>8</sup> De Malina János évtizedek alatt folyóiratokban publikált, mintegy két tucat írásáról, tanulmányáról sem szabad megfeledkeznünk: a szerző 2009 óta kutatja a 18. századi eszterházi zenei és operaéletet és ennek keretében Joseph Haydn zeneszerzői és operakarmesteri működését.

Mindenesetre az, hogy a Rózsavölgyi és Társa Kiadó jegyzi a könyvet, ki is jelöli azon érdeklődők körét, akik értően bólintanak a borító láttán: a klasszikus zenéért lelkesedők előtt valamilyen mértékben ismert Joseph Haydn Esterházy „Fényes” Miklós gróf eszterházi birtokán betöltött szerepe,<sup>9</sup> a zeneszerző magyar kötődése. Ám a főcím – *L’isola incantata* (magyarul: *Elvarázsolt sziget*) – az *Előszó*ban olvasható kultúrtörténeti kontextusban nyeri el jelentését: a kortársak nevezik így az Esterházy főúri birtokot a Goethe kitalálta tündérbirodalom mellett.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Somfai László (1934) zenetörténész, egyetemi tanár. 1960-ban Bartha Dénessel közösen jegyzi a *Haydn als Opernkapellmeister* című könyvet, majd 1966-ban megjelenteti a *Joseph Haydn élete képekben és dokumentumokban*, 1979-ben pedig a *Joseph Haydn zongoraszónátái* című munkákat. Horányi Mátyás (1928–1995) irodalomtörténész és hispanista, több tanulmánya és egy jelentős műve foglalkozik az Esterházy-birtok művészeti életével. *Az Esterházy-opera: Adalékok Eszterháza és Kismarton zene- és színháztörténetéhez* (1957), illetve *Esterházy-vigasságok: Monográfia* című műve 1959-ben jelenik meg magyarul, majd 1962-ben Londonban, angol nyelven. Ezek a művek, jóllehet meghatározó jelentőségűek a témát tekintve, csak szakmai körökben váltak ismertté.

<sup>9</sup> A kötetben a szerző tematizálja Joseph Haydn és Eszterháza kapcsolatát. A fejezet címe: *Joseph Haydn és Eszterháza* (68–86.).

<sup>10</sup> Johann Wolfgang Goethe az 1812-ben megjelent *Költészet és valóság* című önéletrajzának első kötetében nevezi így az Esterházy főúri birtokot.

Eszterháza – ahogy ezt a kötetből megtudhatjuk – 1766-tól kezdődően jelöli az Esterházy Miklós<sup>11</sup> által megálmodott „magyarok gyönyörűségét, a magyar paradicsomot”.<sup>12</sup> Valódi szerepe a grófi család egyéb birtokai – a tekintélyesebb kastély (Kismarton), a palota (Bécs) és a vár (Fraknó) – kontextusában válik igazán érthetővé: az eszterházi nyári rezidencia a kor szokásai szerint,<sup>13</sup> vagyis a rokokó ízlés, módi mintájára lesz „Vénusz szigetévé, azaz a boldogság és a szerelem szigetévé”.<sup>14</sup> Hogy megértsük e birtokon folyó élet nagyszerűségét, és képet kapjunk az ott zajló ünnepekről, vigasságokról, szórakozási és szórakoztatási lehetőségekről, a könyv elején található hetven oldalas első részt, *A háttér* címűt érdemes végigolvasnunk. Így a kastély átalakításának fázisai, a kertépítés sajátosságai mellett megismerhetjük a valódi kuriózumként megjelenő operaházat (sokszor egyszerűen csak színházként emlegetik: Theater vagy Komödienhaus)<sup>15</sup> és a Mária Terézia látogatására épített speciális bábszínházat is. Előbbi 1768-ban nyitja meg kapuit Haydn *Lo speciale* (A patikus) című vígoperájával, utóbbi nyitóelőadása pedig 1773-ban Haydn *Philemon és Baucis* című báboperája volt.<sup>16</sup>

<sup>11</sup> MALINA, *L’isola...*, 35.

<sup>12</sup> Dávid Ferenc művészettörténész véleménye szerint Fényes Miklós tudatosan törekedett egyfajta rokokó szigeteszmény megvalósítására. Uo., 10.

<sup>13</sup> A nyári rezidencia a nyári szórakozás és szórakoztatás lehetőségeit kínálja az ott időző vendégeknek – ebbe a vadászaton túl minden más egyéb program és játék is beletartozik.

<sup>14</sup> MALINA, *L’isola...*, 35.

<sup>15</sup> Uo., 38.

<sup>16</sup> Uo., 39.

*A kötet szerkesztése*

Ha a kötet szerkezetét vizsgáljuk, kiderül, hogy a bő háromszáz oldalon négy nagy, római számmal jelölt rész osztozik: *A háttér, Az előadó-művészetek Eszterházán és az Operajátszás Eszterházán*, illetve a *Táblázatok és adatok* címűek. A könyv elején az *Előszó* és három további, bevezetésként értelmezhető fejezet található (*Köszönetnyilvánítás, Szóhasználat és evidenciák és Időrendi áttekintés*). Meg kell jegyeznünk, hogy ezek, csakúgy, mint a kötet végén található IV. rész (*Táblázatok és adatok*) fejezetei, némi zavart keltenek az olvasóban: egyfelől következetlennek tűnik esetükben a számozás hiánya vagy éppen megléte, másfelől a *Függelék* megnevezés találóbbnak és helyénvalóbbnak tűnne az adatok és a táblázatok, továbbá a bibliográfia és a névmutató megjelenítésére. Ugyancsak szerkesztési kérdés, hogy, bár a mű nagyszabású kutatómunka alapján feltárt eredmények összegzése, kettős műfajúságából adódóan problematikus lehet a hivatkozások szerepe és általában véve az adatok szövegbeni reprezentációja. A kötetben nem szerepelnek sem lábjegyzetek, sem hivatkozások, ám ennek köszönhetően a főszöveg adatokkal sűrűn terhelt, az adatok markáns jelenléte pedig zavaróan hathat az olvasás során: sok esetben elveszünk az *Időrendi áttekintés*,<sup>17</sup> vagyis a háttér megrajzolásának különböző egységeiben, az évszámok és nevek bonyolult rendszerében. Vagy említhetnénk *Az operajátszás Eszterházán* egyes fejezeteit is, amelyek olvasása során részletekbe menően, teljeskörűen megismerhetjük az operaházi működés minden szegmensét (kezdve a technikai adottságokkal, a színpadtechnikával, a díszlettervezéssel keresztül egészen a személyi állomány

<sup>17</sup> Az *Időrendi áttekintés* után *A háttér* fejezet egyfelől sok átfedést tartalmaz, másfelől kissé bonyolult követni a történelmi tabló egyes elemeit.

bemutatásáig). A szöveg ismeretterjesztő jellegét előtérbe állítva a szövegalakításból nem hiányolhatjuk a hivatkozásokat, jóllehet ennek következtében éppen a kutatások alapját képező forrásokról nem kaphatunk információkat, melyek ebben a mélységben azonban már érdekelnék az olvasót.

A kötet alapvető célkitűzése az eszterházi operajátszás bemutatása, így érthető, hogy a munka két tartópillére a negyven oldalnyi II., vagyis az előadóművészeteket tematizáló és a százötven oldalt meghaladó III., az operajátszást középpontba állító rész. A szerzői szándék a kötet szerkesztésében reprezentálódik is, ám tudomásul kell venni, hogy a témák kizárólag egy jól felépített kultúrtörténeti kontextusban válhatnak érthetővé, illetve nyerik el igazán jelentőségüket, vagyis ebben a keretben az Esterházy grófi család története, az eszterházi és a kismartoni grófi birtokok, a bécsi kulturális élet bemutatása szükségszerű elemei a történelmi tablónak. Az I. rész, amely kissé általánosítóan *A háttér* címet viseli és a kötet egyharmadát teszi ki a maga közel száz oldalával, valóban nélkülözhetetlen a kontextusteremtésben.<sup>18</sup>

Érdeemes újból visszatérnünk a kötet kettős küldetésére: amennyiben ismeretterjesztő munkaként vesszük kézbe a Malina-könyvet, kissé nehézkesnek tűnik átjutni az egyes fejezeteken, sok esetben az adatok, tények halmazán, ám ha a megközelítési módszerekre kérdezzük rá, akkor a kultúrtörténeti áttekintés ismeretterjesztő jellegét érezhetjük elnagyoltnak. Ebben a keretben különösen nehéz az arányok megtalálása: mindez érinti a témakezelést és a szövegalakítást is. A kötet két különálló témát dolgoz fel: a narráció egyik szála a művészetkedvelő és -pártoló Esterházy családhoz kapcsolódik, vagyis ebbe a kastély- és kertépítés, a könyvtár, a műtárgyak jelentősége, az évi mulatságok rendszere stb. tartozik bele. Ennek a közép-

<sup>18</sup> A kötet 25. oldalától a 116. oldalig tart *A háttér* fejezet.

pontjában „Fényes” Miklós áll, aki vigasságai révén is Európa-szerte ismert szereplője a 18. századnak. A másik történet-szál az operajátszásé, valamint az operaház(ak) bemutatásáé. A két szál a kötet egészében párhuzamosan fut egymás mellett, és nem sikerült igazán az a szerzői-szerkesztési bravúr, hogy kultúrtörténeti háttérbe ágyazottan jussunk releváns információkhoz az operajátszásra, az operaház működésére, illetve Haydn szerepére vonatkozóan. A kettősség a témakezelésen túl a szövegalkotásban is tetten érhető: a koherens, elbeszélő, leíró szöveget időről-időre hol táblázatokba foglalt adatok, hol három-hat oldalnyi biográfiák szakítják meg. Jóllehet ezek az egyes fejezeteken belül különböző tipográfiák beemelésével elkülönülnek a főszövegtől,<sup>19</sup> de a szövegbázis struktúrájának megbontása éppen, hogy nem könnyíti, hanem nehezíti az olvasói megértést, mert ezek a részek túlságosan alapos és hosszas kitérőket jelentenek. (A kötetben több fejezetben találkozhatunk ezzel a szerkesztési móddal, de kimondottan Az előadóművészetek Eszterházában című fejezetben feltűnő e szövegtípus gyakorisága.)

#### A kötet nívója

A magyar vonatkozású Haydn-kutatás<sup>20</sup> fontosabb állomásairól az *Előszó*ban informálódhat az olvasó. A két legfontosabb alapmű az 1960-ban német nyelven megjelent, Bartha Dénes és Somfai László jegyezte *Haydn als Opernkapellmeister* című könyv, amely a

<sup>19</sup> A kötetben megjelennek rövidebb portrék egymás után, mint például az *Arcképek Eszterházáról* című fejezetben, így a 253. oldalról a 267. oldalig, továbbá három-négyoldalas, külön szerkesztett hosszabb biográfiák, mint például Nunziato Porta biográfiája (221–223).

<sup>20</sup> A témában a folyóiratokban megjelent tanulmányok e tekintetben nem tematizálódnak.

zeneszerző operakarmesteri működésével foglalkozik, illetve Horányi Mátyás *Eszterházi vigasságok* címmel 1959-ben kiadott, gazdagon illusztrált, olvasmányosan megírt könyve, amely Kismarton és Eszterháza színházi életébe kalauzolja el az érdeklődőket, és nem korlátozódik csupán az operajátszás bemutatására. Mindazonáltal szem előtt kell tartanunk, hogy az említett szerzők kutatásaik idején a forrásanyag csak a Magyarországra került részéhez férhettek hozzá, az azóta eltelt időben azonban – ahogyan az *Előszó*ban is olvashatjuk –, különösen az ezredfordulót követően a témával foglalkozók újabb források birtokába juthattak, többek között a fraknói (Forchtenstein, Burgenland) Esterházy-levéltár kutathatóságának, és az Országos Széchényi Könyvtárban fellelhető Esterházy-oklevélanyag katalógizálásának köszönhetően.<sup>21</sup> A Malina-kötet jelentőségét ebben a kontextusban értjük meg igazán, hiszen az újabb (az elmúlt hatvan évben!) feltárt adatok, ismeretek új értelmezési lehetőségeket is megnyithatnak, a már meglévő kontextust bővíthetik, illetve más aspektusú megközelítési módokat is lehetővé tehetnek. Így a szerzői intenciókat figyelembe véve az *Előszó* után kíváncsivá tett olvasó „közkeletű tévedések helyreigazításait” reméli megtalálni a könyv későbbi fejezeteiben.<sup>22</sup> Mint már említettük, a kötet kizárólag az Esterházy „Fényes” Miklós időszakára eső és a Haydn irányította operaélet bemutatását tűzi ki célul, és ugyan más előadóművészetek egyes műfajaiba is betekintést nyújt a második részben, az *Előszó* után joggal várhatjuk a harmadik, egyben a leghosszabb résztől (*Operajátszás Eszterházában*) az új források alapján felfedezhető összefüggéseket. Jóllehet a rendkívüli alaposággal megírt egyes fejezetek, mint például A „hardver”: *technikai adottságok, színpadtechnika és díszlettervezők, színpadtechnikusok, statiszták, gyermekek, balett*

<sup>21</sup> MALINA, *L'isola...*, 8.

<sup>22</sup> Uo., 9.

vagy *Az operai „nagyüzem”* számtalan adatot sorakoztatnak fel,<sup>23</sup> de kimondottan a korábbi szakkönyvekhez képest megjelenő újdonságokról nem szerezhethetünk tudomást, tudniillik ezek nem hangsúlyozódnak, jelöletlenek maradnak a szövegben. Ugyanígy az *Előszó*ban beharangozott „helyreigazításokat” is nélkülöznünk kell az olvasás során.

E hiány igazán a kötet elolvastával ütközik ki, hiszen a szerző apró részletekre kiterjedő figyelme, valamint a kötet pazar adatbázisa a tudományos megközelítésmód meghatározó jelenlétét sugallja az olvasónak, így ehhez mérten a tudományos áttörések közlését, a kutatás során felfedezett új források jelentőségének és szerepének feltüntetését, új összefüggések publikálását és esetleges kutatói reflexiók valamilyen mértékű megjelenését joggal várná el a témában egyre inkább elmélyülő befogadó. Mindazonáltal az új források birtokában a szerző számára az is lehetővé vált, hogy egyfajta összegző gesztussal utaljon vissza az eddig a szakirodalomban másként – esetlegesen tévesen – megjelenő adatokra, tényekre, vagyis valamilyen dialógust alakítson ki a korábbi tanulmányokkal, szakkönyvekkel. Hogy Malina János könyve háttérében komoly kutatómunka áll, az megkérdőjelezhetetlen, és a könyv laikus olvasójának számára is látványossá válik: így, ennek alapján azt mondhatjuk, hogy még izgalmasabbá tehetnék volna a szöveget a forrásértelmezések fo-

<sup>23</sup> A legizgalmasabb fejezetek az *Operajátzás Eszterházán* című részben található, ám például *A „hardver”: technikai adottságok, színpadtechnika és díszlettervezők, színpadtechnikusok, kiségitők* fejezetben kissé elveszünk a rendkívül sok adatban, évszámokban, névben (193–223).

lyamatáról, vagyis az új források felkutatásának fontosabb vagy meghatározó pillanatairól való beszámolók, a kutatói reflexiók megosztása – a tudományos és az ismeretterjesztő megközelítési szempontoknak is eleget téve.

### Összegzés

Malina kötete, mint már utaltunk rá, tekintélyes munka: egy operaház viszonylag szűk időszakának (1768–1790) működése áll vizsgáldása középpontjában, vagyis két évtized operajátzási gyakorlatának összegzésére vállalkozik a szerző – mindemellett, illetve e kapcsán azonban számos irányba kitekint az egyes fejezetekben.<sup>24</sup> Továbbá a kötet valóban hiánypótló mű: noha valószínűleg ezután sem lesz Joseph Haydn operaszervező szerepe a kötetben tárgyalt mélységekben a közbeszéd részévé, fontos tudatosítanunk és hangsúlyoznunk – és a könyv megjelenése ezt teszi – az *Utóhang: az eszterházi operajátzás jövője* című fejezetben is taglalt felismerést, nevezetesen, hogy az Esterházy „Fényes” Miklós megálmodta operaházzal és a színpadra vitt operákkal az európai operajátzás különleges szigete volt – hacsak húsz évre is – az egykori eszterházi „tündérbirodalom”.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Meg kell jegyeznünk, hogy a műfaji átfedések, bizonytalanságok okán éppen a háromszáz oldalas terjedelem vet fel kérdéseket, egy rövidebbre húzott, szoros témavezetés irányelve mentén szerkesztett mű jobban megfelelné a mű ismeretterjesztő funkciójának.

<sup>25</sup> MALINA, *L'isola...*, 330.

## Operett-legendárium 15 (pálya)képben

KILITI KRISZTIÁN

LÁSZLÓ Ferenc. *Operettország. Pályaképek a bécsi-budapesti operett történetéből*. Budapest: Jaffa Kiadó, 2023. 280 p.

„[E] könyv lapjain az operettek mellett szóba kerül majd sok egyéb közt a női és férfividat, a gasztronómia, a bűnüldözés, de éppígy a levegő meghódítása, a polgári házasság intézményesítése és nem utolsósorban az erotika és a szexualitás is.”<sup>1</sup>

Az *Operettország* című könyv előszavában olvasható részlet igen ambiciózus expozíció, hiszen egyértelműen arra utal, hogy a szerző az operettműfaj vizsgálatához holisztikusan közelít, és annak történeti áttekintésére vállalkozik. Ez László Ferencnek a könyv megjelenése kapcsán 2024 márciusában a *telex.hu*-nak adott interjúját tekintve is jogos feltételezésnek látszik: „Az operett története afféle királyi út: ha az ember az operett történetéről beszél, akkor mindenről beszél. A színházi gyakorlatról, a politikáról, az ízlésről, a mentalitásról, mindenről.”<sup>2</sup>

Másrészt, az operett korszerű elemzése kapcsán a társadalompolitikai kontextusba helyezésre való törekvés – főként amennyiben a szerző a „megalapozott ismeretter-

jesztés”<sup>3</sup> igényével lép fel – olvasói (kutatói) kíváncsalmként, sőt elvárásaként is megfogalmazódik. Csáky Móric (a kötet bibliográfiájában is jelölt) *Az operett ideológiája és a bécsi modernség* című átfogó munkája fényében és ismeretében pedig ez egyértelműen artikulálódik, hiszen Csáky az operettet „egy bizonyos kulturális és politikai mentalitás képviselőjének, meghatározott társadalmi rétegek nézetei és vágyai szócsovének” tekinti,<sup>4</sup> azaz megkerülhetetlenként tételezi a társadalmi-politikai berendezkedés, illetve a szocio-ökonómiai feltételek vizsgálatát az operett történetének elemzését illetően.

Kérdés persze, hogy az olvasó milyen indíttatással lapozza fel László Ferenc könyvét, vagy megfordítva: a szerző pontosan kinek, kiknek figyelmébe ajánlja a könyvet, mely szándéka szerint több kíván lenni, mint egyszerű operettkalauz, ugyanakkor melynek már az előszavában, annak is a második bekezdésében önironikusan előrebocsájtja, hogy „nem tudományos igényű művet” írt,<sup>5</sup> azaz könyve, ahogy a Jaffa Kiadónál megjelent korábbi kötete, a *Honi bestiárium* sem „tudományos jellegű szakmunka”.<sup>6</sup> Ennek megfelelően a majd’ háromszáz oldalas könyv valóban inkább a bécsi-budapesti operettjatszás történetének egyéniségeihez fűződő legendárium kivonatát adja, miközben „a történeti hitelesség jegyében itt-ott némi egész-

<sup>1</sup> LÁSZLÓ Ferenc, *Operettország: Pályaképek a bécsi-budapesti operett történetéből* (Budapest: Jaffa Kiadó, 2023), 8.

<sup>2</sup> GRAFITEMBER, „A színikritikusok közül ebben az évezredben szerintem rajtam kívül senki nem köt nyakkendőt”, *Telex*, 2024.03.03, <https://telex.hu/kult/2024/03/03/a-cinkos-szszakacsintas-varazsa-operettország-könyvajánló-laszlo-ferenc>.

<sup>3</sup> LÁSZLÓ, *Operettország...*, 8.

<sup>4</sup> CSÁKY MÓRIC, *Az operett ideológiája és a bécsi modernség*, ford. OROSZ Magdolna, ZALÁN Péter és PÁL Károly (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1999), 20.

<sup>5</sup> LÁSZLÓ, *Operettország...*, 8.

<sup>6</sup> Uo.

séges legendaosztatásra, vagy legalább néhány kérdőjel elhelyezésére” is kísérletet tesz.<sup>7</sup>

Az operettjatszás bécsi-budapesti „vonulatának” 15 kiválasztott alakja tehát egy-egy önálló fejezetet kap.<sup>8</sup> A pályaképszerű, fantáziacímmel ellátott portrék az egyes művészek születési évének kronologikus sorrendjében követik egymást Franz von Suppétól egészen Rátonyi Róbertig, az alábbiak szerint: 1. A könnyűlovasság rohamra – Franz von Suppé (1819–1895); 2. Császár és király – ifj. Johann Strauss (1825–1899), 3. Bécs kedvence – Alexander Girardi (1850–1918); 4. Örök-egy menyecske – Blaha Lujza (1850–1926); 5. Pözsge szellem – Konti József (1852–1905); 6. Az isteni Ilka – Pálmay Ilka (1859–1945); 7. Fegyverneme: operett – Lehár Ferenc (1870–1948); 8. Pionír és doyen – Huszka Jenő (1875–1960); 9. A táncoskomikusok ősatya – Rátkai Márton (1881–1951); 10. Korunkat elfeledjük – Kálmán Imre (1882–1953); 11. A legzseniálisabb – Jacobi Viktor (1883–1921); 12. Nagyságos fejedelemasszony – Honthy Hanna (1893–1978); 13. Tagkönyves mentőangyal – Gáspár Margit (1905–1994); 14. Odavagyunk magáért – Fényes Szabolcs (1912–1986); Új műsorhoz új férfi kell – Rátonyi Róbert (1923–1992).

A fenti címekből kiolvasható, hogy a szerző inkább a könnyed publicisztikai műfajok hangzatos és figyelemfelkeltő beharangozóinak stílusában jelölte és foglalta össze az egyes fejezeteket. Ez a fajta zsurnaliszta hangnem az egész könyv beszédmódját, regiszterét meghatározza. László Ferenc a saját maga által „archaizáló modorosságának” titulált

<sup>7</sup> Uo., 9.

<sup>8</sup> A Bécs–Budapest tengelyen elhelyezkedő operettegyéniségek eloszlása némileg felborul Budapest javára, hiszen a 15 fejezetből 9 inkább a magyarországi működése folytán kiemelkedő alkotót vagy előadót mutat be, akiknek jelentősége elsődlegesen nem Bécshez vagy a nemzetközi szcénához köthető.

írói beszédpozíciót választja,<sup>9</sup> amelyben azonban időről időre előfordulnak olyan hatásvadász megnyilvánulások, mint például az ifj. Johann Straussról szóló fejezetben szereplő „feketeöves Strauss-rajongó”,<sup>10</sup> vagy később a „nyilvánosságbeli figyelemmágnés”<sup>11</sup> és a „vízállóan keresztény”<sup>12</sup> jelzős szerkezetek.

A felsorolt címeket, illetve a vonatkozó részekben felrajzolt portrék alanyait illetően megállapítható, hogy László Ferenc műve igen széles történeti spektrum áttekintését tűzi ki célul, amelybe mind az aranykori, mind az ezüstkori, mind pedig a magyarországi szocialista operettjatszás időszaka beletartozik. Jóllehet maga a szerző csak elvétve említi az aranykori vagy ezüstkori minősítést, és mélyebb elemzésnek sem veti alá az egymástól határozottan elkülöníthető operettesztétikai korszakokat. A Lehár Ferenc pályaképét bemutatni hivatott részben például csupán hangsúlytalanul említi, hogy *A víg özvegy* a társadalmi-politikai változásokra reflektáló műfaj történetében is korszakos újításnak számított:

„A bécsi modernség teljességgel a magáénak érezte ezt az operettet, amelyben férfi és nő erőjátzmája újszerűen és határozottan érzékibb alakban jelent meg a színpadon, és ahol a politikáról (értsük bár ezalatt a balkáni, a monarchiabéli vagy a nyugat-európai közügyeket), a diplomáciáról, a hazafias szólamokról, de éppígy a házasság intézményének sérülékenységéről is eredeti módon szóltak a szerzők.”<sup>13</sup>

Azt azonban, hogy egészen pontosan mit is takar ez az „újszerűen” vagy „eredeti módon”,

<sup>9</sup> GRAFITEMBER, „A színikritikusok közül...”.

<sup>10</sup> LÁSZLÓ, *Operettország...*, 39.

<sup>11</sup> Uo., 124.

<sup>12</sup> Uo., 140.

<sup>13</sup> Uo., 107.

végeredményben nem tudjuk meg. Ahogyan magának az ezüstkori operettjátszásnak a társadalmi szemléletváltásáról sem kapunk bővebb információt, annál is inkább, mivel László Ferenc az ifj. Johann Straussról szóló fejezetben épp azt taglalja, hogy „indokolt óvakodni a mégoly csábító felülréltelmezésektől, az operettekben előforduló ilyen-olyan, a történeti vagy szociológiai kutatás számára relevánsnak tetsző mozzanatok túlértelmezésétől.”<sup>14</sup> Ehhez képest álljon itt a korábbiakban már idézett Csáky Móric kifejezetten tudományos igényű írott művéből egy részlet, amely épp az arany- és ezüstkori operettek kortörténeti dokumentumként való értelmezésével összefüggésben kijelenti:

„[...] lehet, hogy szövegekönyvük rossz irodalom, zenei kifejezőmódjuk pedig a komolyzene korabeli nyelvéhez mérten közepszerű, egészükben véve azonban mégis ama társadalmi kontextus termékei és leképezései, amelynek keletkezésüket és létjogosultságukat köszönhetik. Némi túlzással fogalmazhatnánk úgy is: az operett alapos vizsgálata esetleg többet kideríthet keletkezésének idejéről, mint valamely hagyományos történeti forrásanyag tudományos elemzése.”<sup>15</sup>

Mindennek nyomán persze feltételezhető lenne, hogy itt az operettjátszás és -irodalom két különböző megközelítési módjáról beszélünk, amelyek közül az egyik az operett történeti-társadalmi jelenségként való értelmezését (Csáky), míg másik a nosztalgikus, minden korban érvényes, ezért változatlanul élményszerű mivoltát emeli ki (László). Csakhogy utóbbi esetében a korrajz, amint az az *Operettországban* is tetten érhető, inkább támaszkodik az anekdotákra és a legendáriumra, mintsem tudományos kutatá-

sok és elemzések eredményeire. Ahogy a szerző a korábbiakban említett interjúban kifejti: „Az operett születését és fénykorát nem lehet értelmezni az adott korszak ismerete nélkül. De magát az operettet élvezni lehet, és ez nagyon fontos. Semmit nem kell tudni a 19. századról, vagy a kora 20. századról, hogy élvezzük *A denevért* vagy a *Lili bárónőt*. Sőt, vaslogikára sincs szükség, de akár még a szöveget sem kell feltétlenül értenünk a mű élvezetéhez – és nem az előadók artikulációja miatt.”<sup>16</sup>

A könyv tehát túlnyomórészt anekdotagyűjtemény, amely markánsan táplálkozik a bécsi–budapesti operettjátszás történetéről leválaszthatatlan legendáriumából, és bár a szerző valóban nem hagyja ezeket reflektálatlanul – ami azt jelenti, hogy adott helyeken jelzi, hogy kétséges egy-egy szegmens igazságtartalma –, a tudományos kutatáson alapuló cáfolatot elkerüli; a visszakerehető, pontosan hivatkozott források egymás mellé rendeléséből és feldolgozásából adódó történeti többszemponúságot pedig sehol sem érvényesíti.<sup>17</sup> Még akkor sem, amikor a főszövegben megemlíti a relevánsnak tekintett forrást, és lényegében arról is tudósít, hogy erre kívánja alapozni írását. A Konti József munkásságát feldolgozni hivatott részben például kijelenti, hogy a zeneszerző feleségének regényes visszaemlékezéseit „Bozó Péter vizsgálódásainak eredményeivel” veti össze és egészíti ki.<sup>18</sup> Ez az egymásra olvasás viszont mégsem történik meg, sőt túlnyo-

<sup>16</sup> GRAFITEMBER, „A színikritikusok közül...”.

<sup>17</sup> László Ferenc munkája nem tartalmaz sem lábjegyzetes, sem angolszász típusú forrás-megjelölést, valamint a bibliográfiában sem tünteti fel összes forrását, különös tekintettel a korabeli sajtóorgánumokból (hangsúlyosan a *Pesti Naplóból*, *Pesti Hírlapból*, *Színházi Életből* stb.) származó cikkekre, kritikákra, beszámolókra.

<sup>18</sup> LÁSZLÓ, *Operettország...*, 70.

<sup>14</sup> Uo., 27.

<sup>15</sup> CSÁKY, *Az operett...*, 59.



mórészt továbbra is inkább az özvegy memoárjából idéz.

Emellett zavarba ejtő az is, hogy László Ferenc pályaképeknek titulált fejezeteiben sokszor jelentős mértékben elnagyolja a háttérinformációk ismertetését, és olyan (pop)kulturális termékekre testálja az ismeretterjesztés feladatát, amelyeknek hitelessége kétségbe vonható:

„Úgy tetszik, az ifjabbik Johann Strauss életeseeményeinek ismertetését jószereint mellőzhetjük is, és korántsem elsősorban azért, mivel azt legalább két tévésorozat és egy regényes biográfia elmesélte már a magyar közönségnek. Hanem mert a keringőkirállyal már majdnem minden megtörtént, mire operettkomponista vált belőle.”<sup>19</sup>

Ezenfelül az előadói, alkotói portrék megalkotásánál dominánsan azokra az autobiográfiákra vagy (mások által írott) regényes életrajzokra támaszkodik, amelyekről maga is úgy tartja, hogy „komoly szelekció révén megalkotott és professzionálisan beállított konstrukció[k]”,<sup>20</sup> ezért hatványozottan megkívánják „az utókortól némi egészséges forráskritika érvényesítését”, valamint a „fokozott olvasói körültekintést”.<sup>21</sup> Ez utóbbi persze merőben függ a befogadó szubjektív olvasatától, az előbbi esetében viszont továbbra is kérdés marad, hogy az ilyen kijelentések dacára miért is nem történik meg a hiteles forráskritika, példának okáért a Blaha Lujzáról szóló fejezetben a művésznő naplóját, a Pálmay Ilka pályáját tárgyaló részben a színésznő visszaemlékezéseit, vagy a Huszka Jenő életét bemutató, felesége (Huszka Jenőné Arányi Mária) által jegyzett életrajzot illetően. Holott a kötet hosszú oldalakon keresztül elidőz bulvárlapokba illő anekdoták,

<sup>19</sup> Uo., 21.

<sup>20</sup> Uo., 87.

<sup>21</sup> Uo., 117.

legendáriumi epizódok és korabeli szenzációk felett, legyen szó akár a Girardi-kalap kétséges eredettörténetéről, vagy a szintén Girardi elmebaját hírül adó alaptalan tudósításról, továbbá Fedák Sári beszámolójáról, amely Jacobi Victor iránta érzett plátói szerelmét taglalja. Mindamellettt vadromantikusnak tűnő, úgyszintén forrásmegjelölés nélküli mozzanatok leírására is sor kerül, mint például a Lehár Ferencről szóló fejezetben:

„A »Tauber-operettek« egyik alaplibrettistája, Fritz Löhner-Beda [...] koncentrációs táborba került, és ott is halt meg 1942 végén. Jóllehet ő volt a *Giuditta* társszerzője is, mely mű egyik népszerű melódiáját Josef Mengele amúgy előszeretettel dudorászta az új fogolyszállítmányok szortírozása közben.”<sup>22</sup>

A (szándékolt vagy szándékolatlan) legendárium-összegzés műfajában az *Operettország* természetesen nem egyedülálló mű, és ilyenként Rátonyi Róbert kétkötetes *Operett* című munkájával rokonítható. Annál is inkább, mivel a táncoskomikus antológiaszerű könyve hasonló módon jár el az operettjátás történetének elemzését illetően, valamint ugyanúgy, mint László Ferenc írása, külön fejezetet szentel például Blaha Lujzának, Kálmán Imrének, Honthy Hannának és nem mellesleg Gáspár Margitnak.

Utóbbi kapcsán feltűnő a portré markánsan egydimenziós színezete, amely hangsúlyosan a Fővárosi Operettszínház 1949–1956 közötti igazgatónőjének (szenvedélyes) politikai hovatartozására fókuszál, a szocialista operettátiratok megalkotása kapcsán inkább a kommunista ideológia érvényesítésének sürgető szándékáról tudósít, s nem veszi figyelembe az 50-es évek operettszínházi színészapparátusát, a bizonyos fajta kényszert

<sup>22</sup> Uo., 113.

megoldani kívánó bővített szereposztások, dramaturgiai dúsítások szükségszerűségét.<sup>23</sup>

Az 1950-es évek operettjátszási gyakorlatát és az Operettszínház művészeit illetően László Ferenc több helyen komoly spekulációba bocsátkozik, amelyek ugyancsak a forrásmegjelölés és -kritika híján kifejezetten megalapozatlannak tűnnek. Rátonyi Róbert egyik nyilatkozatára hivatkozva kijelenti, hogy a színeszre jóval több feladat hárult, mint a „realista operettműfaj kialakításának munkájában” vállalt szerep(ek),<sup>24</sup> hiszen olyan közegben kellett megerősítenie (és megteremtítenie) széleskörű szakmai elismerését, ahol egyrészt táncoskomikus kiválóságok vették őt körül, másrészt olyan darabokban kellett palléroznia művészetét, amelyek „egészen direkt – és aligha csupán a mából nézve ellenszenves – politikai propagandát közvetítettek”.<sup>25</sup> Hovatovább, a színesz állandó jelleggel leplezni kényszerülő politikai nemtetszésének metakommunika-

<sup>23</sup> Vö. „Elsődlegesen dramaturgiai szempontból lényeges a felismerés, hogy a második háború után a *Csárdáskirálynő* a Fővárosi Operettszínházban egyszerűen kioszthatatlan. A majd negyven éves mű egyetlen fiatal primadonnát és fiatal bonvivánt, e egy szubrett-táncoskomikus párt igényel, a színházban pedig az államosítás utáni szerződtetésekkel az idősebb, régi sztárok őrzik a műfaj emlékezetét. Budapesten a Latabárok, Feleki és Honthy szinte egyedülként hordozzák a zenés színházi játék különös tudását, rájuk, vagyis erre a patchwork-társulatra kell darabot osztani.” JÁKFALVI Magdolna, „A második eredeti: Szinetár Miklós: *Csárdáskirálynő*, 1954.”, in *SzocOper: Az operett újjáépítése 1949–1956 között*, szerk. JÁKFALVI Magdolna és KÉKESI KUN Árpád, 327–353 (Budapest: Rózsavölgyi és Társa–Theatron Műhely Alapítvány, 2021), 332.

<sup>24</sup> Rátonyi Róbertet idézi LÁSZLÓ, *Operettország...*, 253.

<sup>25</sup> Uo., 254.

tív gesztusaként értelmezi a Rátonyi Róbert védjegyévé vált ikonikus mosolyt.<sup>26</sup>

Efféle spekuláció benyomását kelti a Honthy Hannáról szóló fejezetben az a mód, ahogyan László Ferenc – nyilvánvalóan itt is a konkrét és egyértelmű hivatkozásokat mellőzve – kifejti, miképp szervezték és gerjesztették mesterséges úton a primadonna különleges népszerűségét és voltaképpen karrierjének teljes indulását,<sup>27</sup> amit véleménye szerint „nem érdemes elleplezni, de nem indokolt felette szörnyűlködni sem: a sztárkultuszok ugyanis a legritkább esetben támadnak spontán módon”.<sup>28</sup> Tulajdonképpen akár már ebből a kijelentésből is provokatív és kutatásra, elemzésre kifejezetten alkalmas tézis vagy – ha a tudományos igénytől el is tekintünk – lényeges kohéziós erő válhatott volna. Ennek hiányában azonban a könyv 15. fejezete (még ha az operett gondolatvilágán belül is marad) széttartó, és inkább disszociatív, mintsem asszociatív.

Egyetlen kvázi-tézisnek tekinthető megállapítás mégis megfogalmazódik az *Operettországban*, amely az operettműfaj előadóművészeinek jelentős hozzájárulását tematizálja az egyes zenés színházi művek sikerességéhez, népszerűvé válásához. László Ferenc azt tételezi, hogy egy adott zenés színházi alkotás renoméját, közönségsikerét a benne szerepet vállaló énekes színészegyénségek kvalitása (és nimbusza) jobban meghatározza, mint akár egy librettista vagy maga a zeneszerző munkája. Ezt mindjárt a második fejezetben, ifjabb Johann Strauss egyik korai műve nyomán artikulálja:

<sup>26</sup> Uo.

<sup>27</sup> „Merthogy a nagy primadonna pályafutásának első kétharmadát bizony erősen jellemezte a siker megszervezésének nyilvánvaló, olykor kissé túlságosan is nyilvánvaló szándéka a színpadon, a nézőtérén és a sajtóban.” Uo., 203.

<sup>28</sup> Uo.

„Ez a tény pedig már itt, a kötet elején segít érzékeltetni az operettjászás egyik vastörvényét: a mindenkori sztár-előadó legalább annyira fontos, vagy éppenséggel fontosabb ágense a sikernek, az egyes művek formájának és tartalmának, s nem utolsósorban a műfaj történet alakulásának, mint a komponisták és librettisták maradandóbb emlékezetű serege.”<sup>29</sup>

Majd ugyanez a gondolat kissé parafrázálva felbukkan még egyszer, valamivel később, de még ugyanebben a részben:

„A másik általános jellegzetesség, ami [...] a korábbi és a későbbi operettek kapcsán feltétlen említést érdemel, az az előadók, a főszerepek első megformálóinak meghatározó, olykor egyenesen sorsdöntő szerepe az egyes darabok keletkezés- és fogadtatástörténetének alakulásában.”<sup>30</sup>

Itt már a hatástörténeti vetület is hangsúlyossá válik, és az adott mű ős-szereposztásának a majdani játékgyományban és -konvencióban betöltött szerepére utal. Ezt a képletet cizellálja tovább az *Operettország* írója Lehár Ferenc vonatkozásában, amikor már-már didaktikusan ismétli, hogy „az operettek sorsát az előadók rendszerint legalább annyira markánsan határozzák meg, mint az alkotók”.<sup>31</sup>

Ettől eltekintve a könyv egyik legplasztikusabb és leginkább megalapozottnak tűnő része éppen ez a Lehár Ferencről szóló feje-

zet, azon belül is a Tauber-operettek keletkezését feldolgozó szakasz, amely az életút és a pályakép aspektusában a leginformatívabb és legkoherensebb. Ennek persze nagymértékben kedvez az a tény, hogy mind Lehár Ferenc, mind pedig a többi sikerültebb portré alanya esetében, azaz Kálmán Imrét vagy Huszka Jenőt illetően a szakmai pályafutás jelentősen feldolgozott, tehát van miről merítkezniük az egyes beszámolóknak. Kiemelkedően élményszerű és igényesen megszerkesztett a dualizmus korában divatos turkofíliát taglaló szegmens Huszka Jenő *Gül Babájának* ismertetőjében, de éppúgy tudástöbbletet közvetít a Kálmán Imre három kései operettjének metaszínházi dimenzióját elemző részlet is.

Az *Operettország* tehát – a szerző szándékaival ellentétben – mégiscsak egy többkevéssé jól megszerkesztett, valóban terjedelmes forrásanyagból táplálkozó, de azt nem a tudományos módszertan igényével és eljárásrendjével feldolgozó és prezentáló operettkalauz, amely helyenként ugyan szépen összegzi a mindenkori operett-legendárium egyes mozzanatait, elemeit, de mégsem jut el azok releváns cáfolatáig, sem pedig adekvát hitelesítésükig. A fejezetek végén található, meghallgatásra-megtekintésre ajánlott dalok és jelenetek a szerző beható műfajismeretéről adnak tanúbizonyságot, ez azonban nem tudja ellensúlyozni a mű szaktudományos hiányosságait, amely végső soron a „megalapozott ismeretterjesztés”<sup>32</sup> fundamentumát képezhetné.

<sup>29</sup> Uo., 25.

<sup>30</sup> Uo., 33.

<sup>31</sup> Uo., 105.

<sup>32</sup> Uo., 8.

## E számunk szerzői

**ADORJÁN BEÁTA**, dramaturg, drámaíró, alkotó-fejlesztő metamorphoses meseterápiás foglalkozásvezető. Tanulmányait a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem tetralógia szakán, majd drámaírás mesterszakán végezte. A Babes-Bolyai Tudományegyetemen alkalmazott filozófia szakos MA diplomát szerzett. 2015 óta a debreceni Csokonai Színház dramaturgja. 2019-ben a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem doktorandusza és óraadó tanársegéde lett. Kutatási területe az etika és szexualpolitika a színházi alkotófolyamatokban. 2022-ben Benedek Zsolt színházcsinálóval megalapították a Sztori-műhelyt.

**BORONKAY SOMA** (1987), dramaturg, fordító, színész. A Színház- és Filmművészeti Egyetemen végzett az első Jákfalvi–Kárpáti–Upor-osztályban 2012-ben. Brecht- és Ibsenfordításai ismertek, alkotótársként dolgozik Zsótér Sándor és Mundruczó Kornél mellett.

**BOROS KINGA** (1982), teatrológus, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem docense, Csíkszeredában él.

**CSELLE GABRIELLA**, színháztörténész, a KRE magyar szakának elvégzése után színháztudomány mesterszakon diplomázott 2021-ben. Jelenleg a PTE Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskolájának másodéves doktorandusza. Emellett a Keleti István Művészeti Iskolában tanít báb-, színház- és drámatörténetet. Kutatásainak fókuszában a cigánység színházi reprezentációja áll.

**DEÁK KATALIN** (Kolozsvár), dramaturg, illusztrátor. A Babes-Bolyai Tudományegyetemen tanult színháztudományt. A kolozsvári színházban többek közt közösségteremtő és edukatív projekteken dolgozott (*ESziK vagy isszák?* – edukatív színházi különóra). 2018-tól szabadúszó.

**FARKAS NOÉMI**, színháztörténész. 2018-ban végzett pszichológia szakon, majd 2024-ben színháztudomány mesterszakon a Károli Gáspár Református Egyetemen. Érdeklődésének középpontjában a 20. század és az ezredforduló magyar színháztörténete, valamint a politika és a színház kapcsolata áll.

**HEVESI LÁSZLÓ** (1995), színművész, 2023-tól a Pécsi Tudományegyetem Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskolájának PhD-hallgatója. A magyar nyelvű Shylock-alakítások rendjét, hatásmechanizmusait és technikáját kutatja.

**HÖRVÁTH ZSUZSA** (1973), irodalomtörténész, egyetemi oktató a Pázmány Péter Katolikus Egyetem- és Társadalomtudományi Karán. PhD-fokozatát az ELTE BTK-n szerezte. Oktatási területe: huszadik századi magyar irodalomtörténet, színháztörténet, vizuális és verbális narráció, esztétikatörténet. Kutatási területe: a huszadik század első felének magyar irodalma, elsősorban Kaffka Margit regénypoétikája.

**JÁNOS EMÍLIA**, a PPKE Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója, kutatási témája a példázatok mintázatai a késő modern, a posztmodern és a kortárs magyar irodalomban.

**KILITI KRISZTIÁN**, rendező, színész, dramaturg, a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulatának művészeti titkára, valamint a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Doktori Iskolájának PhD-hallgatója. Szabadúszó alkotóként együttműködött több erdélyi, illetve magyarországi (független) társulattal, de dolgozott Moldovában és Bukarestben is. Kutatási területe a zenés színház, ezen belül is az erdélyi operettjátászás gyakorlata.

**MUNTAG VINCE**, a HUN-REN Magyar Kutatási Hálózat Irodalomtudományi Intézetének munkatársa, Bécsy Tamás-díjas színház-történész. Doktori disszertációját 2023-ban védte meg az ELTE-n. Kutatási területe Molnár Ferenc dramatikusan életműve, a dramatikusan szöveg általános létmódja és működése a színházi és az irodalmi határfolyamatban. Publikációi, előadáselemzései, kritikái többek között a *Literatúrán*, a *Színházban* és a *Theatron*-ban jelennek meg.

**OLÁH TAMÁS**, az újvidéki Bölcsészettudományi Kar Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékén szerezte alapszakos diplomáját 2013-ban. A budapesti Károli Gáspár Református Egyetem színházstudomány mesterszakán 2015-ben diplomázott. Magyar nyelv és irodalom tanári mesterdiplomáját az újvidéki Magyar Tanszéken 2016-ban vette át. PhD-dolgozatát a budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetemen védte meg 2022-ben. Kutatási területei a posztdramatikusan, a politikai és a közösségi színház. A magyar nyelvű kisebbségi színház formáit kutatja a Vajdaságban. Dramaturgként és rendezőként több független és kőszínházi produkcióban is közreműködött Szerbiában, Romániában és Magyarországon. A *Híd* folyóirat szerkesztője. A vajdasági Magyarokanizsán él.

**RÓBERT JÚLIA**, dramaturg. 2008-ban végzett a Színház- és Filmművészeti Egyetem színházstudomány (dramaturg) szakán, 2018-ban DLA fokozatot szerzett. 2013–2021 között a régi SZFE-n tanított, jelenleg több felsőoktatási intézményben és a Freeszfe-n is tanít. 2013 óta foglalkozik alkalmazott színházzal, azóta számos részvételi és közösségi színházi előadásban dolgozott író-dramaturgként. Jelenlegi munkahelye a MU Színház, ahol a közösségi színházi programokért felelős projektvezető, emellett kőszínházi és független színházi előadásokban dolgozik dramaturgként.

**SCHÜLTING, SABINE** (1965), a Freie Universität Berlin Angol Filológiai Intézetének professzora. Kutatási területe: kora modern kulturális kapcsolatok, *gender studies*, Shakespeare 20. és 21. századi recepciója, viktoriánus kultúra és irodalom. 2006–2022 között a *Shakespeare Jahrbuch* szerkesztője volt. Legújabb monográfiája: *Precarious Figurations: Shylock on the German Stage, 1920–2010*. Berlin: De Gruyter, 2019. (Zeno Ackermannal közösen). Legújabb szerkesztett kötete: *Contemporary Shakespeare, a Shakespeare Bulletin* különszáma, 41.1 (2023). (társzerkesztők: Line Cottegnies, Gordon McMullan)

**SEDIÁNSZKY NÓRA**, 1970-ben született Zebegényben. Az ELTE olasz szakán 1995-ben szerzett diplomát, majd a Színház- és Filmművészeti Egyetemen folytatott dramaturgi tanulmányokat, és 2000-ben végzett színházesztéta-dramaturg szakon. Dramaturgként, fordítóként dolgozik, de jó néhány munkája volt már rendezőként, rádiós szerkesztőként, illetve oktatóként is. 2016 óta a nyíregyházi Móróc Zsigmond Színház művészeti tanácsadója. 2021-ben nyert felvételt a Pécsi Tudományegyetem Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskolájába.

**SZÉKELY ROZÁLIA**, színművész, gyermek- és ifjúsági irodalom, színházstudomány 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 és a darab letölthető a *szinhaz.net* drámatárából.

**SZILÁGYI ZSÓFIA EMMA** (1995), a Debreceni Egyetem szabad bölcsész szakán szerezte alapszakos diplomáját 2021-ben, a Károli Gáspár Református Egyetem színházstudomány mesterszakán diplomázott 2023-ban. 2024 szeptemberétől a Pécsi Tudományegyetem Irodalom- és Kultúratudományi Doktori

Iskolájának PhD-hallgatója. 2020 óta rendszeresen publikál novellákat, elbeszéléseket különböző irodalmi és művészeti folyóiratokban. Első regénye 2022-ben jelent meg *Szonja* címmel a Helikon Kiadó gondozásában. Jelenleg második kötetén dolgozik.

**TASNÁDI ISTVÁN** (1970), Balázs Béla-díjas dráma- és forgatókönyvíró, rendező, DLA-fokozattal és színháztudományi mesterdiplomával rendelkező alkotó. Három tucat színművét tucatnyi nyelven játsszák szerte a világban. Nyelvformáló, nagysikerű filmsorozatok szerzője, nemzedékek tanára.

**TÓTH ANNA** (1991), az ELTE Irodalom- és kultúratudomány mesterszakán és a párizsi Université de Cergy-Pontoise egyetemeken szerzett diplomát. Az Association Génériques és az Hauts-de-Seine megyei levéltár munkatársa volt, majd 2020-tól az ELTE Esztétika tanszékén végzi doktori tanulmányait, Darida Veronika témavezetésével. 2022-ben a Menedék egyesület Friedrich-Ebert-Stiftung ösztöndíjas munkatársa volt.

**VÁRADI ÁGNES**, a Színház-és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolájában 2022-ben szerzett PhD fokozatot. Gyakorló magyar- és drámatanár. Kutatási területe a századelő magyar drámairodalma és a darabok színpadi reprezentációinak lehetősége. Doktori értekezését *Drámai hősnők típusai a századelő magyar irodalmában* címmel írta meg.

**WÉBER KATA**, drámaíró, forgatókönyvíró, dramaturg. A Színház- és Filmművészeti Egyetemen szerezte színészdiplomáját, doktori disszertációjában az ismétlés progresszív jelenségét kutatta. Forgatókönyvei közül a nemzetközi szcénán a legismertebbek: *Fehér isten*, *Jupiter holdja*, *Pieces of a Woman*.

**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. A Pécsi Tudományegyetem doktori hallgatója.