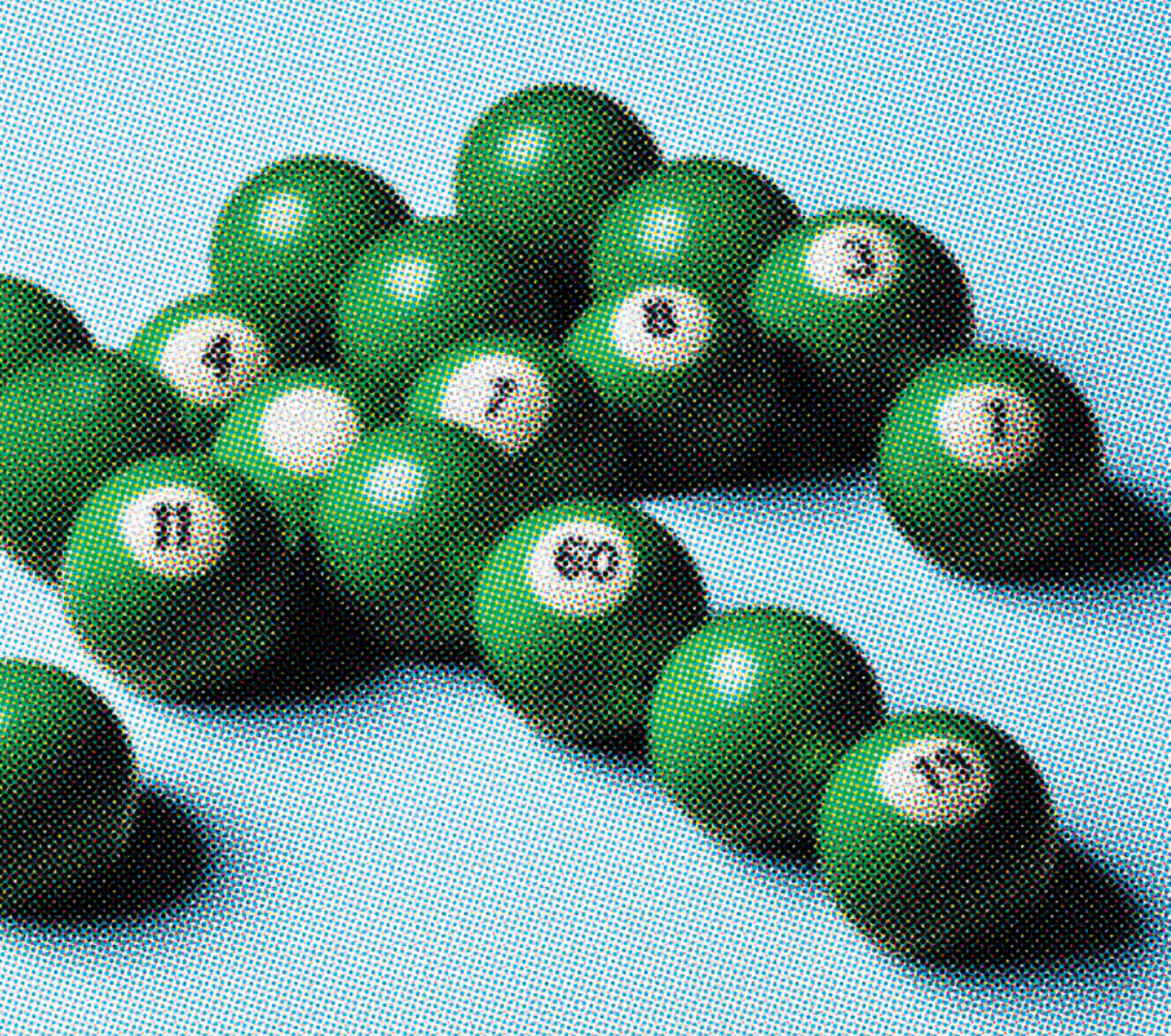

borsószemek a földön

Írások
Jákfalvi Magdolna
60. születésnapjára

BORSÓSZEMEK A FÖLDÖN

Írások Jákfalvi Magdolna 60. születésnapjára

BORSŐSZEMEK A FÖLDÖN

ÍRÁSOK JÁKFALVI MAGDOLNA 60. SZÜLETÉSNAPJÁRA

SZERKESZTETTE

Kékesi Kun Árpád
Muntag Vince
Porogi Dorka

THEATRON MŰHELY ALAPÍTVÁNY | 2025

© Theatron Műhely Alapítvány, 2025
© A szerzők

Jákfalvi Magdolna portréját Gloviczki Bernát készítette.
Gáspár Antal grafikáját *(A színházi szezon kezdetén drukkoló szerzők Major Tamás előszobájában)* az OSZMI és a Hungart engedélyével közöljük.
HUNGART © 2025
Külön köszönet Bodolay Gézának!

ISBN 978-615-02-3804-3

Theatron Műhely Alapítvány, Budapest, 2025
Felelős kiadó: A kiadó igazgatója

A borító Eperjesi Ágnes, a könyvterv Czeizel Balázs munkája.

Nyomta és kötötte: Vareg Hungary Kft.

TARTALOM

9 » *Préface*

11 » ADAMOVICH FERENC TAMÁS
Utam az affektív mozgáspedagógia felé

20 » ALBERT MÁRIA
Előrenéző visszanézések. Kovács Ferenc: *Nézz vissza haraggal*, 1965

28 » BÁNKI BERTA
Színészkutyák. Interjú Halász Árpáddal

45 » BECK ANDRÁS
Halász-napló

48 » BEREKMÉRI KATALIN
Színészi és színésztanári tapasztalatok

55 » BOB FÜLÖP ERZSÉBET
A légzésritmus definiálhatósága a színészi munkában

64 » BORONKAY SOMA – ZSÓTÉR SÁNDOR
Soma színházba ment, ahol Sándor olvasott

71 » BOROS KINGA
Hajnal-emberek a SZISZI-n

80 » CSELLE GABRIELLA
Philther a 19. századra

89 » FEKETE NORBERT
Madách oxigénsátorban. Lendvay Ferenc: *Mária királynő,* 1970

101 » GAJDÓ TAMÁS
Molnár Ferenc Margitszigete

112 » GELENCSÉR GÁBOR
BBSzínpad. Színházi alternatívák a Balázs Béla Stúdióban

127 » GYÉRESI JÚLIA
Egy színházi szeretetlevél

131 » JÁSZAY TAMÁS
Egy j miatt? A Krétakör Színház *Siráj* című előadása
a korabeli kritikák tükrében

143 » K. HORVÁTH ZSOLT
Felkészülés meghatározatlan idejű együttlétre. A Lakásszínház maratoni csoportülése Mérei Ferenccel, 1975

154 » KÁLI ANITA
Dramatikus nyelv és prózanyelv kölcsönhatásai a *Csirkefej*ben és utána

165 » KARSAI GYÖRGY
Szophoklész *Aiasz* című tragédiája. Elemzés-kísérlet a Philther-módszer inspirációjára

181 » KÉKESI KUN ÁRPÁD
Egy „rakoncátlanul mai" Molière-kombó 1973-ból

196 » KELEMEN KRISTÓF
Archívumok fikcionalitása a kortárs dokumentumszínházban

207 » KISS GABRIELLA
Rend-ellenes színház. Halász Péter ihlette gondolatok…

218 » KURDI MÁRIA
Az ikon és az abjekt dialektikája a modern ír színház nőábrázolásaiban

232 » MUNTAG VINCE
Realista elvárások egy lehetséges Molnár Ferenc-monográfiával szemben. Magyarázatok (J)M számára

242 » NÁNAY ISTVÁN
Az egyetemi színjátszás a nyolcvanas években

256 » NOVÁK ESZTER
Lábjegyzetek egy barátsághoz

258 » NOVÁK ILDIKÓ
Tompa Gábor: *Mese az állatkertről*, 1982

272 » OLÁH TAMÁS
Emlékezőképtelenség. Jernej Lorenci: *Eichmann Jeruzsálemben*, 2019

286 » P. MÜLLER PÉTER
Shakespeare-ről Jákfalvi Magdolna műveiben

297 » PATONAY ANITA
Műhely-esszenciák

303 » POROGI DORKA – ZSIGÓ ANNA
Hány éves Phaedra? És mit énekel?

317 » SCHANDL VERONIKA
Kabaré, Shakespeare, Major Tamás

331 » SCHULLER GABRIELLA
„a munkások indulnak az indulóra”. A május 1-i felvonulások performatív átértelmezéseiről Hámos Gusztáv két műve kapcsán

338 » SIPOS BALÁZS
Az irodalmiságról egy valóságos autofikciós gesztus (Kertész Imréé) ürügyén

345 » STŐHR LÓRÁNT
Nem elveszett nemzedék. A küszöb-generáció a kortárs magyar filmpolitika sodrában

368 » SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN
A dramaturg csókja. 2018 – 2021 – 2025

376 » SZENTECZKI ZITA
Törvényen belül

392 » SZILÁGYI ZSÓFIA EMMA
Kafka, Weiss, Szikora. A dramaturgia kérdései az 1978-as pécsi *Per* előadásában

401 » UNGVÁRI ZRÍNYI ILDIKÓ
Bukott műfaj, láthatatlan primadonnával. Operett, érzelem és hatalom az 1945 utáni erdélyi színházban

423 » VÁRADI ÁGNES
Modern színházi kísérletek. Hasenclever és Crommelynck darabjai a Renaissance Színházban

433 » ZSÓTÉR SÁNDOR
J.M.

437 » *Tabula gratulatoria*

Préface

Ez a kötet Jákfalvi Magdolnát köszönti. Sokunk tanárát, kollégáját, barátját. Többünk mesterét, bajtársát, segítőjét.

És mivel 60. születésnapját ünnepeljük, talán életrajzzal, tételes múltidézéssel illene kezdenünk: egy *brutál* tudományos–oktatói pálya áttekintésével Párizstól Budapesten át Pécsig és Marosvásárhelyig; PhD-fokozattól a nagydoktori címig; a Kölcsey Gimnáziumtól az MTA Színháztudományi Állandó Bizottságának elnöki tisztségéig; posztmodern-tanulmánytól és színikritikáktól az államszocialista színházi realizmus nagykönyvéig. Fel kellene vázoljuk harminchat év előadóművészeti trendjeit és a hazai intézmény- és tudománytörténetet is, 1989-től 2025-ig. Hiszen Jákfalvi Magdolna nemcsak módszert (Philther), nemcsak lapot *(Theatron)*, nemcsak iskolá(ka)t (Veszprém–Károli–SZFE–Pécs) teremtett kollégáival együtt, hanem mindezek összességét: tudományt is. Elrugaszkodva drámai partoktól, kihajóztak a nyílt vizekre, óceánokra, egyszerre föltárva kortárs magyar, világszínházi és történeti jelenségeket.

Térképre tették a magyar színháztudományt.

Ám a térképrajzolás elmélyült, tudós tevékenysége közben meglepő sebesen visz a hajó, a Jákfalvi Magdolnáé. Ha az lenne a feladat, hogy mértékegységet nevezzünk el róla, a sebesség és a teherbírás együtthatója kapná a nevét: a tudományszervezés nehézkességei, a kutatás monstrummunkái nem lassítják, nem enged nekik. Marad gyors, mint a gondolat. A jövőbe néz, a jövővel számol, a jövőt tervezi. Mi pedig, szétnézve könnyedén, látjuk a megszüntetett iskolákat, az ellehetetlenített műhelyeket, a több évtizedes, masszív közegellenállást. Valamelyik füzetében, véletlen papírdarabokon vagy a kézfejére írva azonban már a következő kétszáz évre készül, formálódik, sőt minden bizonnyal már meg is van a program, sorjáznak a feladatok, gyűlnek a tennivalók, szerveződik a munka, és készülődik az öröm. Mert akit ő tanít, aki őt olvassa, hamar megérti: a tudo-

mány védelem, a tudomány szabadság, a tudomány játék. Közös ügy, társas szenvedély, akár a színház. Közös a kortársakkal, közös a kétszáz évvel korábbiakkal és közös a majdaniakkal. Ezért – mostoha időkben, sőt olyankor még inkább – leírandó.

Harminckilenc szöveggel áll elő és köszönti Jákfalvi Magdolnát most ez a kötet, azaz köszöntik tisztelettel és szeretettel különböző szakmák nagyjai, tekintélyei, gondolkodói, munkásai, napszámosai és ifjai; tudósok, alkotók, művészek, tanár- és szerkesztőtársak, volt és jelenlegi tanítványok. Tanulmányokkal, esszékkel, emlékidézéssel. Sokféle nyelven, sokféle apparátust megmozgatva, sokféle nyomon indulnak el, és kötődnek szorosabban vagy lazábban, de eltéveszthetetlenül Jákfalvi Magdolna személyéhez ezek az írások. Miközben jól látható, hogy kire hatottak avantgárd kutatásai, kire szemiotikai tanulmányai, kire francia klasszicizmus-vonzódása, philtherezési szokásai, tanítási praxisa, szövegeinek objektív lírája, azt is tudjuk, hogy mindez, ami most, itt olvasható, a hatástörténet legelső, felszíni fodrozódása csupán. Útja-módja az ünneplésnek, melynek során együtt kívánhatunk boldog születésnapot.

A többit meg úgyis kihullámozza majd az idő.

ADAMOVICH FERENC TAMÁS

Utam az affektív mozgáspedagógia felé

Tanulmányom rövid történeti áttekintése az affektív mozgáspedagógia fontosabb állomásainak, amelyhez Jákfalvi Magdolna iránymutatása is szervesen kapcsolódik, így ezzel az írással szeretnék hatvanadik születésnapjáról is megemlékezni. A Magyar Táncművészeti Egyetem elvégzése után 2014-ben jelentkeztem a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Doktori Iskolájába, ahol Jákfalvi Magdolna lett a témavezetőm. Mivel a döntéseimet általában intuitív módon hozom meg, az eredményeik sokszor csak jóval később realizálódnak, és mutatják meg a döntés jelentőségét és okát, ami ebben a történeti áttekintésben is felsejlik. Táncművészként, pedagógusként és gyakorlatvezető mentortanárként végeztem a Magyar Táncművészeti Egyetemen, miközben húsz éven keresztül Magyarország vezető színházaiban és nemzetközi produkciókban dolgoztam táncművészként, az elmúlt öt évben a Vígszínházban. Színházi munkáim közben 2022-ben megvédtem disszertációmat a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Doktori Iskolájában, ahol kutatásom témája a tudatos mozgásra, illetve a mozgás és az érzelmek közötti kapcsolatrendszer vizsgálatára épülő rendszer: az affektív mozgáspedagógia kialakítása volt. Azért adtam neki ezt a nevet, mert a rendszer a mozgásra épül és az érzelmek kontrollálására törekszik. Mellette jógaoktatóként és drámapedagógusként igyekszem gyakorlati eredményekkel alátámasztani a rendszer előnyeit és korlátait. Az így megszerzett tudással és tapasztalattal komplex rálátásom alakult ki a mozgásvégrehajtás kutatására, amely magában foglalja a pszichológia, a jóga, a színházpedagógiai módszerek, a táncpedagógiai módszerek és a drámapedagógiai módszerek együttes vizsgálatát. Megtiszteltetés, hogy a Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézetének

ösztöndíjasa[1] és megbízott kutatója, a Magyar Tudományos Akadémia köztestületi tagja és a Néprajztudományi Bizottság tagja is lehetek, ami szintén segíti kutatásom kibontakozását.

Táncművészként a teljes életpályámon keresztül foglalkoztatott az a kérdés, hogy miként hajtunk végre egy mozdulatot. Megkülönböztethetünk tudatos és készség szintű mozgásvégrehajtást, amelyeknek eltérő tulajdonságait definiálni szeretném. Így kezdtem felépíteni az affektív mozgáspedagógia[2] rendszerét, amelynek gyakorlatai[3] azért tudatosan végzett mozgások, mivel a figyelmünket végig a proprioceptív érzetekre és a mozdulatokhoz kapcsolódó erővonalakra irányítjuk. A mozgáspedagógia segítségével érzelmi állapotot hangolhatunk elő az elmében a mozgás segítségével, amely a Paul Ekman által meghatározott alapérzelmek és a neutrális állapot kialakításához is felhasználható.

A tudatos és készség szintű mozgásvégrehajtást objektív adatokkal szeretném definiálni, egyszerre megfigyelve három dimenziót: a mozdulat formáját, az izom aktivitást és az agyi aktivitást. Az affektív mozgáspedagógiához kapcsolódó kutatási programban[4] a mozgásvégrehajtáson keresztül vizsgálom a figyelemvezetés következményeit az agyi aktivitásra. A mentális előfeszítéssel dolgozok, és a különböző motoros reprezentációk aktivitása és transzferhatása foglalkoztat.

Ahogy bővült az ismeretem és a tapasztalatom a kutatási területen, úgy a felhasználhatósági területek is bővültek. Így jutottam el addig, hogy az eredmények a művészeti oktatásban önálló óraként vagy a mindennapos testnevelés órába integrálva is eredményesen használhatók. A kutatási program új szellemiséget visz a mozgás- és táncoktatásba, amely hiánypótló lehet a színházi és a táncművészeti pedagógiai programokban is. A kutatás eredményei innovatívak lehetnek a közoktatás, a sporttudomány a neurorehabilitációs és prevenciós eljárások, illetve az agy–számítógép interfész hatékonyságának növelése területén.

[1] Magyar Művészeti Akadémia MMKI ösztöndíjas adatlap, https://osztondij.mma-mmki.hu/public-profiles/66, hozzáférés: 2025. 01. 13.

[2] Adamovich Ferenc Tamás, „Affektív mozgáspedagógia", *Theatron* 16, 2. sz. (2022): 70–80.

[3] Adamovich Ferenc Tamás, „Affektív mozgáspedagógia – A düh érzelmének gyakorlatai a Tesla Teátrumban tartott workshop alapján", in *Színház és néző*, szerk. Burkus Boglárka és Tinkó Máté, 8–21 (Budapest: Doktoranduszok Országos Szövetsége Irodalomtudományi Osztály, 2019).

[4] Adamovich Ferenc Tamás, „A multimodális vizsgálatok szerepe az affektív mozgáspedagógia szemszögéből a kinesztetikus reprezentációt vizsgálva", in *Tánc a változó világban. Új tapasztalatok, új módszerek, új megközelítések*, szerk. Bolvári-Takács Gábor és Sirató Ildikó, 13–21 (Budapest: Magyar Táncművészeti Egyetem, 2022).

A KEZDETEK

A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Doktori Iskolájának képzésére Béres Andráshoz jelentkeztem egy olyan témával, amely azt vizsgálta, hogy hogyan használják fel a multimédiás eszközöket a színházi környezetben. Majd a felvételi után arról tájékoztattak, hogy Jákfalvi Magdolna lesz a témavezetőm, és sikerült a felvételim. Nem tudom, kinek a felelőssége, de addig a Magyar Táncművészeti Egyetemen eltöltött majdnem tíz év alatt nem találkoztam Jákfalvi Magdolna nevével, sőt talán még színházpedagógiát vagy színháztörténetet sem tanultam annak ellenére, hogy a néptánc–színházi tánc tagozaton végeztem. Amikor a felvételi után hazafelé tartottunk Jákfalvi Magdolnával és Kékesi Kun Árpáddal a Marosvásárhelyről Budapestre induló repülőjárattal, akkor jött az első fontos impulzus: a Tanárnő elmondta, hogy ő volt Dr. Jakabné Dr. Zórándi Máriának, a Magyar Táncművészeti Egyetem rektorának és évfolyamvezető mesteremnek a témavezetője is.

A képzés elején választott témámnak nem találtam a helyét, bármenynyire is törekedtem rá, nem keltette fel eléggé a motivációmat. A képzés keretén belül elsőként leadott hivatalos anyagom is még a multimédiás eszközök felhasználásáról szólt. Majd az első év vége felé Jákfalvi Magdolna tartott egy előadást Jacques Lecoq munkásságáról, akinek technikája a mozgásra és a maszkhasználatra épült, ezzel ösztönözve és inspirálva arra, hogy kezdjek el foglalkozni a témával. Elöször Lecoq módszerének történeti háttere és a látott videók táncművészként nem keltették fel intenzíven az érdeklődésemet, és az sem segített, hogy addig még sosem hallottam a fizikai színházi módszerekről. Lecoq módszerének megismerésében segítségemre volt Lecoq *Le corps poétique* című, angol nyelven is elérhető könyve, amelyben a képzési programjáról ír, Jákfalvi tanárnőtől pedig videóanyagokat is kaptam a mester tanításáról. Így középfokú angol nyelvtudásomat felhasználva elkezdtem e könyv fordításán és a videóanyagok elemzésén keresztül megismerkedni Lecoq módszerével. Az életünkben mindig mindennek jelentősége van, ezeknek az eseményeknek is két fontos következménye lett: öt évvel később, *A költői test* címmel megjelent Lecoq könyvének magyar fordítása, én pedig elkezdtem vizsgálni a fizikai színházi módszereket, a kognitív pszichológiát és a jóga rendszerét. Ennek hatására kezdtem el foglalkozni a mozgás és az érzelmek közötti kapcsolatrendszerrel, majd a tudatos és készségszintű mozgásvégrehajtás definiálásával.

Kutatásaim során egyre több közös pontot kezdtem felfedezni a táncművészet, a színházművészet, a hozzá kapcsolódó pedagógiai módszerek, a jóga és a pszichológia között. Ezután alakult ki az a törekvésem, hogy a

21. század technikai eszközeinek segítségével, multimodális mérésekkel támasszam alá koncepcióm, végül visszatekintve előnyösen újradefiniáljam az addigi mozgáspedagógiai rendszereket.

AZ ELSŐ MÉRFÖLDKŐ: JACQUES LECOQ KÖNYVE

Az első fontos esemény Jacques Lecoq könyvének útja a megjelenésig, amely bonyolult és hosszadalmas folyamat volt. Két évembe telt, amíg mondatról mondatra végig mentem az angol nyelvű szövegen, és természetesen volt pár kifejezés, amelyet nem tudtam teljes pontossággal meghatározni. Megkerestem a volt angol tanáromat, Balassa Csillát, hogy segítsen leellenőrizni az addig elkészült részeket, hogy pontosan értsem Lecoq gondolatait. Emellett 2019-ben részt vettem az első Lecoq-workshopon, ahol a gyakorlatban is megismerkedtem Lecoq módszerével és a neutrális maszkkal. A workshopot Mayra Stergiou színházi rendező tartotta, aki elvégezte Lecoq iskoláját. Majd Londonban vettem részt a következő Lecoq-workshopon 2020-ban, amelyet Lecoq lánya, Pascale Lecoq, a jelenleg Párizsban működő Jacques Lecoq Nemzetközi Színházi Iskola vezetője és mestere, Jos Houben, a Lecoq-iskola mestere és a Complicité Színházi Társulat egyik alapító tagja, illetve Jason Turner, a Lecoq-iskola másik tapasztalt mestere tartottak. Eközben már tudatosan elkezdtem keresni olyan magyarokat is, akik elvégezték Lecoq iskoláját, ismerték a módszerét, és további információkkal tudják gazdagítani ismereteimet. Így ismerkedtem meg Valcz Péterrel.

Amikor Péterrel először találkoztam és beszámoltam addigi eredményeimről Lecoq munkásságával kapcsolatban, ő jelezte, hogy már régóta gondolkodott azon, hogy lefordítsa Lecoq könyvét, ezért szeretne segíteni a kézirat elkészítésében, és javasolta, hogy jelentessük meg a könyvet magyar nyelven. A munkába javaslata alapján bekapcsolódott Ádám Péter hivatásos műfordító is, akinek szakértelme elengedhetetlen volt. Ádám Péter segített abban, hogy az eredeti francia kiadást összevesse az elkészült magyar kézirattal. Így alakult ki egy rendhagyó fordító csapat Balassa Csillával, Valcz Péterrel, Ádám Péterrel és velem, akiknek együttműködésével elkészülhetett a magyar nyelvű kézirat öt év leforgása alatt.

Közben folyamatosan kerestem a pályázati lehetőségeket, hogy anyagi forrást biztosítsak a projekthez, sajnos nem sok sikerrel. Végül a Magyar Táncművészeti Egyetem akkori rektorával, Bolvári-Takács Gáborral sikerült megegyeznem. Vállalta az Egyetem, hogy ha megkapják a kéziratot, akkor megszerkesztik, és tankönyvként 300 példányban kiadják a kötetet, amelyből megkapok 200 példányt. Ezután még a francia kiadóval kellett tárgya-

lásokat folytatni, hogy ők is elfogadják ezt az ajánlatot, de végül beleegyeztek, és a kötet 2022 őszén sikeresen megjelent.[5]

Ezután Valcz Péterrel együttműködve megszerveztünk egy könyvbemutatót és egy hozzá kapcsolódó háromnapos workshopot is Budapesten, amelyre meghívtuk a Lecoq-módszert oktató egyik legtapasztaltabb mestert, Paola Rizzát, Lecoq tanítványát és a párizsi Nemzetközi Jacques Lecoq Iskola egyik legnevesebb tanárát.[6] A workshop jól sikerült, több művészeti területről és országból jelentkeztek a résztvevők, amelyet a könyvbemutató eseménye zárt le. A könyvbemutatóra is sok érdeklődő jelentkezett, akik nemcsak ajándékkötetet kaptak a program végén, hanem egy rövid gyakorlati bemutatót is láthattak a workshop résztvevőivel. Itt is szeretném köszönetemet kifejezni minden résztvevőnek, aki az öt év leforgása alatt, anyagi forrás nélkül segített a munkájával életre hívni ezt a hiánypótló kötetet. Lecoq pedagógiája nemcsak a színészképzésben, hanem a táncművészeti képzésben és az építőművészet területén is eredményesen használható. Ez az esemény már a doktori képzés befejezése után egy évvel valósult meg, de Jákfalvi Magdolnának fontos szerepe volt abban, hogy ez a kötet megjelenhetett.

A MÁSODIK MÉRFÖLDKŐ: A JÓGA ÉS AZ ÉRZELMEK

A doktori képzés elvégzésének másik fontos következménye a jógával való mélyebb megismerkedésem lett, amelyre szintén Jákfalvi Magdolna inspirált. Javaslatára kezdtem el a jógaoktatói képzést, amelyet a Purnam Jógaoktató Akadémián Bálint János vezetésével végeztem el 2019-ben, így jógaoktatóvá váltam. A képzést Fehér Eszter jógaoktató javaslatára választottam, akit korábban Bikram jógaoktatóként ismertem meg. Már a doktori képzés előtt is rendszeresen jógáztam, bár ekkor még Bikram jógára jártam, több művész kortársam inspirációjának hatására.

Miután 2017 tavasszal kijöttem az egyik jógaóráról, egy számomra rendkívüli felismerés történt. Felfigyeltem rá, hogy másként járok, másként beszélek a telefonba, kevesebb gondolat van a fejemben, és nyugodt vagyok. Szinte egyből a színház jutott az eszembe, hogy az aktuális érzelmi állapot

[5] Kakassy Janka, „Megjelent magyarul a világhírű pedagógus, Jacques Lecoq fő műve – interjú Valcz Péterrel és Adamovich Ferenccel", *Színház Online*, 2022. szept. 10., https://szinhaz.online/megjelent-magyarul-a-vilaghiru-pedagogus-jacques-lecoq-fo-muve-interju-valcz-peterrel-es-adamovich-ferenccel/, hozzáférés: 2025. 01. 13.

[6] Tünet Együttes, „Jacques Lecoq könyvbemutató és workshop a Jurányiban", *Színház Online*, 2022. aug. 19., https://szinhaz.online/jacques-lecoq-konyvbemutato-es-workshop-a-juranyiban/, hozzáférés: 2025. 01. 13.

miként hathat a színházi próbafolyamat közben a színészek és a táncművészek interakcióira, a kialakult gesztusokra és a dikcióra.

Hogy jobban elmélyedhessek a hatha jóga rendszerében, 2017 őszén elkezdtem a jógaoktató képzést, miközben Lecoq könyvének fordításának a felénél tarthattam, és a doktori képzésnek köszönhetően már a színháztudomány területén is rendelkeztem némi ismerettel. Eközben erősen foglalkoztatott az a kérdés, hogy hogyan alakulnak ki az érzelmek. Mint később kiderült, a 20. század egyik nagy kérdése volt ez, amelyet a tudósok és a művészek is meg akartak fejteni. Így jutottam el addig a ponting, hogy elkezdtem vizsgálni a mozgás és az érzelmek közötti kapcsolatrendszer pszichofizikai hátterét. Rengeteg pszichológiai témájú könyvet és tanulmányt kezdtem el olvasni és rávetíteni a színházi és táncművészeti gyakorlatra, ezzel lassanként újraértelmezve a meglévő pedagógiai módszereket és vizsgálva az integráció lehetőségét. Ebben az időszakban írhattam le először a még nagyon homályosan megjelenő rendszer, az affektív mozgáspedagógia nevét, amely végül a doktori disszertációm címe lett, és amit azóta is fejlesztek és mérésekkel szeretnék alátámasztani.

A HARMADIK MÉRFÖLDKŐ: A FIGYELEMVEZETÉS ÉS A TUDATOS MOZGÁS JELENTŐSÉGE

A harmadik fontos pillanat és inspiráció a jógaoktató képzésem alatt ért. A már említett, a jógaórához kapcsolódó első felismerésem után elkezdtem foglalkozni azzal és írni arról, hogy a jóga és az általa használt tudatos mozgás hogyan segítheti egy gondolatoktól elcsendesedett mentális állapot kialakulását, majd felismertem annak jelentőségét, hogy az eljárásnak az érzelmek mozgással történő kialakításában is fontos szerepe lehet. Ennél a pontnál jutottam el oda, hogy felismertem a figyelemvezetés jelentőségét a mozgásvégrehajtásra és a mentális állapotra.[7]

A jógaoktató képzésen megtanultam, milyen tapasztalattal jár megfigyelni a proprioceptív érzeteket, amelyeket ekkor még úgy azonosítottam, hogy milyen érzetekkel jár egy izom megfeszülése vagy ellazulása. Valamint megtanultam, hogy milyen tapasztalattal jár az erővonalak tudatosítása. Furcsa kimondani, és lehet, hogy az én figyelmetlenségemből is fakad, de a Magyar Táncművészeti Egyetem három képzésén keresztül egyszer sem figyeltem fel ezekre a tapasztalatokra, csak eszközként használtam a testemet.

[7] Adamovich Ferenc Tamás, „Az affektív mozgáspedagógia neurológiai alapja", in *Szitu Kötet*, szerk. Doma Petra, 37–60 (Budapest: ELTE Eötvös Collegium, 2019).

Ezekből a tapasztalataimból, illetve párhuzamosan, az érzelmek kialakulásához köthető tanulmányok feldolgozásán keresztül alakult ki a tudatos és a készségszintű mozgások definiálásának igénye. Ekkor már rendelkeztem színháztudományi, táncpedagógiai, jógaoktatói és pszichológiai ismeretekkel is a mozgás és az érzelmek területén.

NEGYEDIK MÉRFÖLDKŐ: SZTANYISZLAVSZKIJ ÉS A JÓGA

A negyedik fontos pillérnek tartom, hogy megismerkedtem Sztanyiszlavszkij tréningjével, amit szintén Jákfalvi Magdolnának köszönhetek. A harmadik évben a tanárnő jelezte, hogy több írás is született Sztanyiszlavszkij és a jóga kapcsolatáról. Ezután megpróbáltam minél több könyvet elolvasni Sztanyiszlavszkij rendszeréről, amelyek segítségével pontosítani tudtam addigi ismereteimet a mozgás, a színészet és az érzelmek területén. Fontos volt számomra, hogy más is felismerte ezeket az összefüggéseket, és együttesen próbált szemlélni egymástól független tudományos és művészeti területeket. Sztanyiszlavszkij munkásságában egyszerre jelent meg minden, amelyet akkor fontosnak tartottam. Emlékszem, hogy ez a felismerés hatalmas inspirációval és megelégedettséggel töltött el, és még inkább fokozta szűnni nem akaró motivációmat. Abban láttam az affektív mozgáspedagógia fejlődésének lehetőségét, hogy a Sztanyiszlavszkij halála óta eltelt lassan száz év alatt rengeteget fejlődött a pszichológia és a mérésekhez kapcsolódó technikai eszközpark, amelynek a lehetőségeit kihasználhatnám. Itt szeretném megjegyezni, hogy ezeknek az összefüggéseknek a felismerése rendkívül sok időt vett igénybe, sokszor előrelépés nélkül.

A JELEN

A doktori képzés befejezése után visszatértem a pszichológiához, és a kognitív neurológiához közeledve a figyelemvezetéssel kezdtem el foglalkozni a mozgásvégrehajtás tekintetében. Nagy nehézséget jelentett és jelent most is, hogy mind a tudomány, mind a művészet területén lévő szakemberek figyelmét felkeltsem. Ahogy ebből az írásból is kitűnik, a témám több területet is egyidejűleg érint. Így az önmagában csak színházzal, vagy csak táncművészettel, vagy csak kognitív kutatásokkal foglalkozó szakemberek nehezen láthatják át a koncepcióm relevanciáját.

Az eddig eltelt idő azt mutatja, hogy először a kognitív pszichológia területén lévő szakemberek figyeltek fel kutatásom valószínűsíthető eredményeire és jelentőségére. Ezek közül is kiemelném Dr. Bernáth László tanár urat, aki a Magyar Táncművészeti Egyetemen tanított, és akkor is

hitt bennem, amikor senkit sem érdekelt a kutatás, amellyel foglalkoztam. A doktori képzés befejezése után, amikor először beszélgettem vele, egyből az ELTE-n működő kutatócsoportjába hívott, amely nagyon megtisztelő volt. Végül azonban erre nem került sor, mert más ígéretekre építve másként döntöttem.

A másik fontos támaszom a doktori képzés befejezése után a Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézetének ösztöndíjasaként és megbízott kutatójaként végzett munkám, amely széles kapcsolati tőkével segíti kutatásom fejlődését a művészeti területen.

2024 nyarán lebonyolítottam az első mérésemet, amely Magyarország első, az agykutatással összefüggő, művészeti célú empirikus tudományos kísérlete volt, amelynek során a tudatos mozgás és a kinesztetikus motoros reprezentáció korrelációját vizsgálhattam elektroenkefalográfia segítségével. A mérésnek a Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem Kognitív Tudományi Tanszéke adott otthont és megtisztelő bizalmat.

Jelenleg itt tartok, és minden jel arra mutat, hogy 2025 januárjától három laborban fogom megkezdeni a kutatásaimat, hogy utána az eredményeket integrálhassam a pedagógiai módszerekbe, majd ennél szélesebb területen is felhasználhassam. Folytathatom munkámat a Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem Kognitív Tudományi Tanszékén, valamint együttműködést kezdhetek a HUN–REN Természettudományi Kutatóközpont Kognitív Idegtudományi és Pszichológia Intézetében, valamint megbízott kutatóként a Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézetében. Kutatási eredményeim felhasználhatóságát a fentebb említett területeken a mozgás digitalizálására és az avatárfelhasználó interakciók vizsgálatára kiterjesztve is vizsgálom. A fő célnak tekintem a jövőben a nagy mintavételű mozgásos adatbázisok kialakítását, és hozzá kapcsolódóan olyan neurális algoritmusok létrehozását szakemberek segítségével, amelyek nagy pontossággal tudják klasszifikálni a mozgásmintákat változatos kérdésekben.

ÖSSZEFOGLALÁS

Fontos lenne a kutatói munka mellett egy gyakorlati oktatással foglalkozó Egyetemen is dolgoznom még, hogy ki tudjam próbálni a mérések által létrejött eredményeket a gyakorlatban, illetve azért is, hogy a tanítás közben megtaláljam azokat a problémákat vagy jelenségeket, amelyeket vizsgálni és mérni szeretnék. Emellett jelenleg a Károli Gáspár Református Egyetem drámapedagógus képzésére járok, ahol a tanulmányaimmal szeretném összefoglalni a színházművészeti és a táncművészeti tapasztalata-

imat, valamint a kutatási eredményeimet, amelyeket integrálhatok drámapedagógusi munkámba.

Ebből az írásból az is felszínre bukkan, hogy mennyire hasznos lett volna, ha a Magyar Táncművészeti Egyetem képzésein több szó esik a színháztudományról és azokról a fizikai színházi módszerekről, amelyek segíthetik jobban pozícionálni a táncművészet szerepét az előadóművészet területén. Ugyanakkor az a kérdés is felmerül, hogy a színművészeti képzésben menynyi szó esik a táncművészetről, és lehetőség szerint hogyan lehet pontosabban deklarálni a táncművészet funkcióját és segíteni a szervesebb beágyazottságát a képzési programba.

A legfontosabb célja természetesen az volt ennek az írásnak, hogy rámutassak, mennyi mindenre volt hatása Jákfalvi Magdolna témavezetőmnek a szakmai pályafutásomban, akinek munkája elengedhetetlen és szerepe vitathatatlan abban, hogy nagy küszködések árán, de megtaláltam az utam, amely szép lassan kezd kibontakozni.

BIBLIOGRÁFIA

ADAMOVICH Ferenc Tamás. „Affektív mozgáspedagógia – A düh érzelmének gyakorlatai a Tesla Teátrumban tartott workshop alapján". In *Színház és néző.* Szerkesztette BURKUS Boglárka és TINKÓ Máté, 8–21. Budapest: Doktoranduszok Országos Szövetsége Irodalomtudományi Osztály, 2019.

ADAMOVICH Ferenc Tamás. „Az affektív mozgáspedagógia neurológiai alapja". In *Szitu Kötet.* Szerkesztette DOMA Petra, 37–60. Budapest: ELTE Eötvös Collegium, 2019.

ADAMOVICH Ferenc Tamás. „Affektív mozgáspedagógia", *Theatron* 16, 2. sz. (2022): 70–80.

ADAMOVICH Ferenc Tamás. „A multimodális vizsgálatok szerepe az affektív mozgáspedagógia szemszögéből a kinesztetikus reprezentációt vizsgálva". In *Tánc a változó világban. Új tapasztalatok, új módszerek, új megközelítések.* Szerkesztette BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor és SIRATÓ Ildikó, 13–21. Budapest: Magyar Táncművészeti Egyetem, 2022.

KAKASSY Janka. „Megjelent magyarul a világhírű pedagógus, Jacques Lecoq fő műve – interjú Valcz Péterrel és Adamovich Ferenccel", *Színház Online*, 2022. szept. 10., https://szinhaz.online/megjelent-magyarul-a-vilaghiru-pedagogus-jacques-lecoq-fo-muve-interju-valcz-peterrel-es-adamovich-ferenccel/, hozzáférés: 2025. 01. 13.

TÜNET Együttes. „Jacques Lecoq könyvbemutató és workshop a Jurányiban", *Színház Online*, 2022. aug. 19., https://szinhaz.online/jacques-lecoq-konyvbemutato-es-workshop-a-juranyiban/, hozzáférés: 2025. 01. 13.

ALBERT MÁRIA

Előrenéző visszanézések

Kovács Ferenc: *Nézz vissza haraggal*, 1965

Tisztelgő írásom egy Philther-módszerrel készült előadáselemzés. Kiválasztása nem véletlen. A címe és a témája is alkalmassá teszi arra, hogy Jákfalvi Magdolna ügyködéseinek felettébb üdvös voltáról szóljak. Az elemzett előadás címében szereplő *visszanézés*, más értelemben ugyan, de a színháztörténeti kutatás és szakírás elengedhetetlen része. Közelebbi vagy távolabbi múlthoz tartozó, valamiért jelentősnek gondolt előadásokat elevenít fel ez a módszer. Célja talán a múlt feldolgozása, de egyre nyilvánvalóbb számomra, hogy sok ponton hasznos a jelen és a jövő színháza és színháztörténeti, színházelméleti kutatása számára is. Az előadás elemeire való precíz odafigyelés, a filológiai szigor és pontosság, a hatástörténeti elem a módszertani elvekhez tartoznak. De ott van még a szerkesztői hozzáállás és gyakorlat is. Ami a készülő szöveg *visszanézése*, mindig azzal a céllal, hogy az olvasó értse majd, hogy miről van szó. Jákfalvi Magdolna szövegeimre vonatkozó szerkesztői kérdései közül a leggyakoribb a „Mit jelent ez?". És bár ez a kérdés régi eseményre, román kulturális közegre jellemző fogalomra, távoli dologra vonatkozhat, a jelentés az mindig most van, és főleg akkor lesz majd, ha az írás az olvasó elé kerül. Így lesz *előrenézés* a visszanézésből. De nemcsak így, nemcsak a megfoghatatlan és elmúlt előadást szövegbe kényszerítő elemzés szerzője számára, hanem a színházi irattáros és a kritikus számára is, sőt az egyetemi hallgatók, a doktori iskolában tanuló fiatal színházi alkotók számára is, akik megérthetik, hogy milyen fontos a kifejtés, a hivatkozás, a jelentés tisztázása. Hogy derűvel nézhessünk előre. És vissza.

AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEXTUSA

Az előadás fontos szerepet foglal el Kovács Ferenc rendezői, Elekes Emma és Csíky András színészi karrierjében, valamint a Szatmárnémeti Északi Színház történetében is. Keletkezésének időpontjában a szatmári színház igazgatója Csíky András színművész, aki az előadásban főszerepet alakít. Ekkor még Nagybánya és Szatmárnémeti között ingázik a Nagybányán Harag György által alapított társulat, mely 1953–1956 között Nagybányán működik, előbb mint a Nagybányai Állami Színház magyar tagozata, majd 1956-tól mint a Nagybányai Állami Színház szatmárnémeti magyar tagozata. A bemutatóra 1965. március 11-én, Nagybányán kerül sor. A szövegválasztás és az előadás nagyszerűen illeszkedik abba a szemléletváltó, új irányba, melyet Harag György kijelölt az általa alapított társulatnak, és melynek munkájához Kovács Ferenc előbb irodalmi titkárként és dramaturgként csatlakozott, majd Harag 1960-ban történt távozása után rendezői feladatokat is elvállalt. Kovács Ferenc első rendezése 1962-ben készült Konsztantin Szimonov színműve alapján, ám *A negyedik* nem nyerte el Harag György maradéktalan tetszését. Kovács Ferenc vallomása szerint rendezői karrierjében a *Nézz vissza haraggal* jelentette az első áttörést.[1]

Ha a tágabb európai kontextust vizsgáljuk, a *Nézz vissza haraggal* 1956-os bemutatója a londoni Royal Court Theatre színpadán több szempontból is mérföldkő. 1956 a szuezi konfliktus éve, a brit birodalom felbomlásának megpecsételése.[2] A brit színház demokratizálódási folyamatában először is a dráma cselekményének közege újszerű – nem elegáns szalonban vagy valamely távoli történelmi korban játszódik a történet, hanem a munkásosztályból felemelkedett, bohém és lázadó mai fiatalok otthonában. A korszak kritikusai hamarosan találó nevet adnak az ilyen típusú szövegeknek: mosogatókagyló drámáknak (*kitchen-sink drama*) nevezik őket.[3] Az igazi demokratizálódás azonban a munkásosztály beáramlása a nézőtérre, valamint a nagyon szegény családból származó John Osborne felemelkedése és világhírű drámaszerzővé válása. A dráma címe egy egész generáció nevét adja, a „dühös fiatalok" (*angry young men*) az ötvenes–hatvanas évek brit színházának meghatározó szövegeit írják.[4] A dráma és Osborne hírnevéhez

[1] „…az első, valóban nagy siker az Osborne, a *Nézz vissza haraggal* előadása volt 1965-ben" Boros Kinga, „»A szerencse fia…« – befejezetlen interjú Kovács Ferenccel", *Látó* 17, 8–9. sz. (2006): 5–12., 7.

[2] Vö. Andrew Marr, *A History of Modern Britain* (London: Pan Books, 2008).

[3] Vö. John Heilpern, *John Osborne: The Many Lives of the Angry Young Man* (New York: Knopf, 2007).

[4] Vö. Harriet Devine, *Looking Back. Playwrights at the Royal Court 1956–2006* (London: Faber and Faber, 2006).

nagyban hozzájárul az is, hogy aránylag rövid idővel a bemutató után, 1959-ban Tony Richardson filmet is rendez belőle Richard Burton és Mary Ure főszereplésével. A filmet a szocialista államokban, köztük Romániában is bemutatják. A londoni premier után kilenc évvel létrehozott szatmári–nagybányai előadás az első romániai bemutatója Osborne drámájának. A román és a magyar kritikusok is úgy értékelik, hogy Kovács Ferenc rendezése hatásában semmivel sem marad el a film mögött.[5] Nem sokkal a nagybányai bemutató után az előadás a bukaresti Bulandra Színházban is vendégszerepel.[6] Több román nyelvű kritika is megjelenik róla, a *Teatrul* színházi folyóirat az évad legjobb szatmári előadásának tartja.[7]

DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

Osborne drámájának magyar fordítása 1957-ben jelent meg az Európa Kiadónál.[8] A fordító Ottlik Géza, aki saját irodalmi munkásságában másfajta, de ugyanannyira fájdalmas haragot fogalmaz meg és aki az angol eredetinél valamivel irodalmibb fordulatokkal beszélteti a szereplőket. Érdekessége a drámának, hogy Osborne hosszú bevezetőben ismerteti szereplőit, leírja moti-

[5] „Publicul nostru, în mare majoritate a făcut cunoștință cu problematica piesei discutate din filmul cu același titlu ce rulează de cîtva timp în țară. În orice caz, piesa lui Osborne nu ni s-a părut a fi sub nivelul scenariului, cu toate plusurile pe care le poate acorda posibilitățile celei de-a șaptea arte. Asta poate și din cauză că, precum spuneam și la început, piesa este lăudabil interpretată atât de către regizor cât și de către interpreți." („Közönségünk nagyrésze elsősorban a hazánkban már egy ideje látható filmből ismerhette meg a szóban forgó darab témáját. Mindenesetre úgy tűnik, Osborne darabja nem alacsonyabb színvonalú, mint a forgatókönyv, még a hetedik művészet adottságainak ellenére sem. És ez talán azért van, amint már előbb is említettem, mert a rendező és az előadók egyaránt dicséretes módon értelmezik a darabot.") I. Capocean, „John Osborne: Privește înapoi cu mânie", *Pentru socialism*, 13 martie 1965., 6.; Páskándi Géza, „A Hyde-Park négy fal között", *Korunk* 24, 5. sz. (1965): 676–678.

[6] Az előadás a Hazai Színházak Dekádja rendezvénysorozat keretén belül vendégszerepelt a Bulandra Színházban, 1965. június 13-án. *Előre*, Kulturális hírek, 1965. jún. 8.

[7] A.M.N., „Prin teatrele din țară. Teatrul din Satu-Mare" (Az ország színházaiban. A Szatmári Színház), *Teatrul* 10, 6. sz. (1965): 74–80.

[8] John Osborne, *Dühöngő ifjúság*, ford. Ottlik Géza (Budapest: Európa Kiadó, 1957). A kötet fülszövege: „Ez a színmű az utolsó évek legnagyobb színpadi sikereinek egyike, hatalmas visszhangját annak köszönheti, hogy teljesen mai, szemérmetlenül igaz, a brutalitásig őszinte és kendőzetlen. Sikeréhez hozzájárul, hogy Osborne, aki színész volt, kitűnően ismeri a színpadot. A *Times* azt írja róla, hogy ebben a színműben a dialógus mesterének bizonyult. A színmű a mai angol ifjúság egy részének kiábrándultságát és elkeseredését kiáltja a világba. Ez az ifjúság hallomásból ismeri és megveti Viktória királynő korszakának hazug idilljét, megelégedett lubickolását, ezerféle képmutatását, de éppúgy elutasítja a jelent is, a jövőről azonban csak ködös elképzelései vannak. Éppen ezért a mű mondanivalója elég burkolt és homályos, inkább csak a negatívumokat, a ma bírálatát lehet kiérezni belőle. A mai Angliában »gyötrelem élni – elsősorban szeretni – ettől akarnak megszökni valamennyien«. Két mellékszereplőn kívül az egész színmű három nagyszerű szerep. A főszereplő Jimmy, a férj

vációikat és előtörténetüket, melyben magyarázatot is ad az akkori olvasókat és közönséget időnként sokkoló viselkedésükre. A bevezető jelentős része a főszereplővel, Jimmy Porterrel foglalkozik, aki a dühös fiatalok generációjának képviselőjévé válik. Ezért is történhet meg, hogy Páskándi Géza elemzésében felmerül, hogy ez akár egyszereplős dráma is lehetne, illetve, hogy a másik két fontosabb szereplő (Cliff, a legjobb barát és Alison, a feleség) sematikusabban szerkesztett, és tulajdonképpen kontrasztként van jelen, akárcsak az olyan mellékszereplők mint Helena, a csábító barátnő, vagy a birodalmi múlt és a konzervatív brit hagyomány képviselője, Redfern ezredes.[9] Cliff hosszú monológjaiban ugyanakkor egy életérzés fogalmazódik meg, melyet a legtöbb elemző társadalmi és politikai züllés miatti kiábrándultságból fakadó irányvesztésből eredeztet.[10] Ottlik nem fordítja szó szerint a címet, hanem azt a kifejezést használja („angry young men"), amelyet eredetileg a Royal Court sajtósa talált ki, és amelyet a brit kritikusok egy egész generációra alkalmaztak. Kovács Ferenc rendezésének címe viszont *Nézz vissza haraggal*, amely szó szerinti fordítás, sokkal személyesebb és dinamikusabb. 2018-as újrafordításában Nádasdy Ádám megőrizte a *Dühöngő ifjúság* címet.[11]

Az Alison és Jimmy Porter lakásában játszódó cselekmény egy felbomló házasság történetét mutatja meg, melyet érzékenyen színez a kor brit társadalmi viszonyainak leképezése. Az előadás műsorfüzete szerint az 1965-ös bemutató igyekszik térben és időben közelíteni nézőihez a témát. Jimmy Porter figurájának Hamlethez való hasonlítása azért is figyelemre méltó, mert Hamlet szerepét a Harag György által rendezett 1959-es előadásban Csíky András játszotta.[12] Amennyiben a háború utáni reménységek a hatvanas évek közepe felé a szocialista Romániában is kiábrándultságba fordultak, a közös nevező az emberi érzelmeket, vágyakat és szabadságot minden történelmi korban elnyomó társadalom elleni harag.

lázadó. Fellázad minden lánc és minden hazugság ellen a házasságban, a sajtóban, a politikai és társadalmi életben egyaránt. Lázadása biztató jelenség a cinikus megalkuvás világában."

[9] Páskándi, „A Hyde-Park…", 676–678.

[10] Possonyi László, „Színházi őrjárat", *Vigília* 23, 11. sz. (1958): 699–702.

[11] „Amíg az Ottlik Géza fordításából Nádasdy Ádám részéről is átvett cím, a *Dühöngő ifjúság* távolságtartásában moralizáló, már-már vaskos demagógiát sejtető, addig az 1959-es film kapcsán is használt tükörfordítás – *Nézz vissza haraggal!* – főleg megszólító formája miatt személyesebb, mélyebb, sőt magánmitologikusabb beütésű – ez utóbbi tulajdonságával pedig mindenképpen jelenkoribb hangvételt képvisel." Stermeczky Zsolt Gábor, „Dühöngő és haragvó szembenéz egymással", *Kortárs Online*, 2018. jún. 8. https://www.kortarsonline.hu/aktual/szinhaz-duhongo.html, hozzáférés: 2025. 02. 09.

[12] „A darab akusztikája nyilván más nálunk, mint Angliában, mint ahogy Angliában is más volt 1956-ban mint 1965-ben. (…) Anélkül, hogy lemondtunk volna annak a korszaknak a jegyeiről, amely a Jimmy Portereket szülte, inkább arra tettük a hangsúlyt, ami hosszú ideig és mindig is aktuális lesz benne: féktelensége, keserűsége mellett azokra a vonásokra, amelyek

A RENDEZÉS

Kovács Ferenc rendezői pályájának fontos állomása ez az előadás, melyről a magyar és román kritikusok mind a legnagyobb elismeréssel írnak. A rendezés finom hangszerelését és a színészi játékra helyezett hangsúlyt emelik ki leginkább. A szöveg értő és nyitott értelmezése, a hatásvadászattól mentes, átélt alakítások pontossága jellemzőek a megközelítésére.[13] Földes László Kovács Ferenc rendezővé válásának mestermunkáját látja az előadásban, melynek során a „dramaturgiai értelemből" sikerül „színpadi varázslatot" teremteni, a szöveget jól értő és értelmező dramaturg pedig azt bizonyítja, hogy mindezt a színészekkel, a színpad terében dolgozva is kamatoztatni tudja.[14] A *Teatrul* folyóirat kritikusa a szövegválasztás merészségét és úttörő jellegét is értékeli, és kiemeli Kovács Ferenc fejlődését.[15] A főszereplő neurózisának visszafogott értelmezését és a bezártság érzékeltetéséből származó feszültséget is méltatják a kritikusok, akik egyetértenek abban, hogy Kovács Ferenc megtalálta a megfelelő kulcsot a szöveg színpadi értelmezéséhez.[16]

SZÍNÉSZI JÁTÉK

A kritikai visszhang legtöbbet Csíky András Jimmy Porter-alakításával foglalkozik, egyértelműen az előadás legerősebb színészi jelenléteként értékelve azt. Többször felmerül a párhuzam Csíky 1959-es Hamlet-alakításával,

gondolatok, eszmények, mindig érvényes emberi tartás szenvedélyes tisztázására mutatnak." Az előadás műsorfüzete. A szerkesztő és a szövegek szerzőinek neve nincs feltűntetve, a román ismertető kivételével, mely John Russel Taylor *Anger and After* című műve részletének román fordítása.

[13] „Kovács Ferenc stílusára a szövegbe és a szövegmögöttibe magát beleásó rendezői magatartás jellemző. Minden írói tartalmat felszínre hoz; nincsenek számára elveszett árnyalatok. Ő azt mondja magáról, hogy »alázatosan« közeledik a szöveghez, a szerepekhez, mi azt mondanánk: *előítélet* nélkül, tehát eredetien." Páskándi, „A Hyde-Park…", 678. (Kiemelés az eredetiben.)

[14] „Hosszú ideig volt olyan érzésem, hogy irodalmi titkárát rendezővé avatva, a rendezőhiányban szenvedő kis társulat csak a szükségből faragott erényt. Mert az pillanatig sem volt kétséges, hogy Kovács Ferenc vájtfülű irodalomértő, érzékeny szövegelemző, művelt színházi ember, egy darab szövegéből és szövegalattijából, alapeszméjéből és eszmei árnyalataiból semmi sem kerüli el a figyelmét. Kérdéses volt azonban, mennyit tud ebből sugallattá alakítani, lesz-e a végiggondolt dialógusból megelevenített beszédhelyzet, a megértett eszméből átélt eszme rendezői keze nyomán. Egyszóval, lesz-e a dramaturgiai értelemből színpadi varázslat. Lett. Eddigi rendezvényeiben többé-kevésbé. Most viszont maradéktalanul. A rendezői felfogás úgy átszívódott a színészi teljesítménybe, hogy alig lehet kielemezni belőle." Földes László, „»Dühöngő« szatmáriak. Osborne bemutató a szatmári színházban", *Utunk*, 1965. ápr. 2., 7.

[15] A. M. N., „Prin teatrele din țară…", 75.

[16] Kilyén János, „*Nézz vissza haraggal.* Hazai ősbemutató az Állami Színházban", *Dolgozó Nép*, 1965. márc. 17., 5.

nemcsak a lázadó ifjú helyzete miatt, hanem „angolsága" okán is. Az angol környezet hangsúlyozása talán azért is szükséges a kor ideológiai keretei között, hogy a kiábrándult ifjú lázadó társadalomellenes kirohanásait nehogy az akkori Romániára érthesse a közönség vagy bárki más. Csíky András mellett Elekes Emma Alisonját és Boér Ferenc Cliffjét is méltatja minden kritikus. Alison és Cliff szövegbeli vázlatosságából sikerül mindkét színésznek kinőni, és érvényesen kiegészíteni a társadalmi szerepek csapdájába került dühös ember természetrajzának drámabeli képét. Földes László a Csíky–Elekes párost tekinti az előadás legfontosabb elemének, illetve Boér Ferenc „tréfás vaskosságát és szomorú derűjét", mértéktartását méltatja. Adleff Ingeborg Helena-alakítását viszont problematikusnak találja, mivel sokkal inkább emberi esendőségét szerette volna látni, mint intrikus oldalát.[17] A kritikusok többsége egyetért abban, hogy Török Ferenc Redfern ezredesének félresiklásában szerepet játszott az eltúlzott jelmez, melyben távolról sem a brit birodalmi tündöklés szimbólumaként jelent meg, hanem inkább „mezőségi kisbirtokos[ként] (…), aki elhatározza, hogy angol lesz".[18] Összességében jól működő csapatmunkát és kiegyensúlyozott társulatot látnak a kritikusok, akik egyben egy alkotócsapat beérését is ünneplik.[19]

SZÍNHÁZI LÁTVÁNY ÉS HANGZÁS

Mivel az előadás fotóin kevés látszik Paulovics László díszletéből, a *Teatrul* folyóirat kritikusának köszönhetjük, hogy részletes leírásából megtudjuk, milyen volt az előadás tere és vizuális hatása. A magasított tetejű manzárdszoba meredeken emelkedő vonalaihoz Paulovics fehér tartóoszlopokat és sötét színű köremelvényt társított, melyben az előadás világítása révén rácsok alakultak. A kritikus hosszan tárgyalja Paulovics érdemeit más előadások díszleteinek létrehozásában, és gratulál, hogy a színház vezetősége

[17] „Az előadást Elekes Emma (Alison) és Csíky András (Jimmy Porter) vitte a vállán. Nem szeretem a lelkendezést, de örülök, hogy alkalmat szolgáltattak fenntartás nélküli lelkesedésre. Mert itt még az árnyalatokban sincs félreértés vagy félrejátszás. Amikor Jimmy mindent elborító logorreás szóáradattal, Alison pedig összeszorított szájjal szenved, nincs kétség – az előbbit az gyötri, miért nem képes végre kitörni; amikor Jimmy azt mondja, »a gyermekeink talán már mind amerikaiak lesznek«, és Alison arca megvonaglik, már várom is, mikor derül ki, hogy állapotos; amikor megégeti magát a vasalóval és karját fájlalva kiborul, máris meggyőzött, hogy az égési seb tudat alatti ürügy csupán, sírhat végre lelki sebei sajgásán; ahogy első, jóvátehetetlen veszteségének elszenvedése után visszatér, leroskad és öt percig némán a semmibe réved, átfut rajtam a borzongás: most válik ő is dühöngővé." Földes, „»Dühöngő« szatmáriak…", 7.

[18] Uo.

[19] A.M.N., „Prin teatrele din țară…", 74–80; I. Capocean, „John Osborne: *Nézz vissza haraggal*", *Bányavidéki Fáklya*, 1965. ápr. 3., 2.

el tudta csábítani a tehetséges grafikust. Míg a *Nézz vissza haraggal* díszletét tökéletes „poétikus realizmusnak" tartja, a jelmezekről már az a véleménye, hogy túlterheltek, nem segítenek a színésznek.[20] Amint a fentiekben láttuk, ebben más kritikusok is egyetértenek vele. Kisfalussy Bálint zenei összeállításáról egyelőre nem sikerült kritikai anyagot találni. Mivel a műsorfüzetben szerepel a neve és a későbbiekben a szatmári színházban nem csupán fontos előadásokat hangszerelt, hanem zenés előadások szerzőjévé és rendezőjévé is vált, érdekes lenne megtalálni ennek az előadásnak a zenei tervét vagy hanganyagának leírását.

AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

A kritikai anyagból kirajzolódik, hogy a szatmári társulat fejlődésében mennyire jelentős állomás a *Nézz vissza haraggal*, amely Romániában és magyar színpadon is ősbemutató. Kovács Ferenc személyében a szakma által elismert és értékelt rendező születik, a színészek csapatmunkája működik, a kortárs és merész szövegválasztással egy divatos művészfilmet is sikerül felülmúlni. Az előadás bukaresti vendégszereplése is egyértelmű sikertörténet, melyben egy saját stílussal rendelkező professzionális alkotógárda tudja megmutatni magát. Az előadás kolozsvári vendégjátékának is jó a kritikai visszhangja, tehát Erdély színházi fővárosában is jól szerepelnek a szatmáriak.[21]

A szatmári társulat az 1980–1981-es évadban újra előveszi a darabot, a műsorfüzetben felelevenítve az 1965-ben sikert aratott produkció emlékét.[22] Ez az előadás azonban nem tud olyan hatást, nézői és kritikai lelkesedést kiváltani, mint az elődje. A deklaráltan kísérleti jellegű előadást Szász János beszámolójában sikertelennek találja.[23]

1965-ben, már Harag György nélkül, a szatmári színházcsinálók jól működő társulatként, úttörőként hozták a közönség elé Osborne szövegét, miközben – Páskándi Géza szavaival – azt is segítettek megérteni, „hogy azok az angol fiatalok bizony nem is olyan alaptalanul dühöngenek".[24]

[20] Uo.
[21] Aczél Ilona, „Igényes, magas színvonalú előadás. A Szatmári Állami Magyar Színház vendégjátéka", *Szabad Szó*, 1965. júl. 9., 6.
[22] John Osborne: *Nézz vissza haraggal*, rendező: Ioan Georgescu Szereplők: Szélyes Ferenc (Jimmy Porter), Bartis Ildikó (Alison Porter), Fülöp Zoltán (Cliff Lewis), Dálnoky Zsóka (Helena Charles), Parászka Miklós (Redfern ezredes). Díszlet és jelmez: Ioan Georgescu és Moldvay Katalin. Zenéjét összeállította és szerezte: Manfrédi Annamária és Fülöp Zoltán.
[23] Szász János, „A kötelező kísérlet", *A Hét* 12, 24. sz. (1981): 6.
[24] Páskándi, „A Hyde-Park…", 678.

AZ ELŐADÁS ADATAI

Cím: Nézz vissza haraggal. A bemutató dátuma: 1965. 03. 11. *A bemutató helye:* Szatmárnémeti Állami (később: Északi) Színház, Nagybánya. *Rendező:* Kovács Ferenc. Szerző: John Osborne. *Fordító:* Ottlik Géza. *Díszlet- és jelmeztervező:* Paulovics László. *Zenéjét összeállította:* Kisfalussy Bálint. *Társulat:* Harag György Társulat. *Színészek:* Adleff Ingeborg (Helena Charles), Boér Ferenc (Cliff Lewis), Csíky András (Jimmy Porter), Elekes Emma (Alison Porter), Török József (Redfern ezredes).

BIBLIOGRÁFIA

Aczél Ilona. „Igényes, magas színvonalú előadás. A Szatmári Állami Magyar Színház vendégjátéka". *Szabad Szó*, 1965. júl. 9., 6.

A.M.N. „Prin teatrele din țară. Teatrul din Satu-Mare". *Teatrul* 10, 6. sz. (1965): 74–80.

Boros Kinga. „»A szerencse fia…« – befejezetlen interjú Kovács Ferenccel". *Látó* 17, 8–9. sz. (2006): 5–12.

Capocean, I. „John Osborne: Privește înapoi cu mânie". *Pentru socialism*, 13 martie 1965., 6.

Capocean I. „John Osborne: *Nézz vissza haraggal*". *Bányavidéki Fáklya*, 1965. ápr. 3., 2.

Devine, Harriet. *Looking Back. Playwrights at the Royal Court 1956–2006.* London: Faber and Faber, 2006.

Földes László. „»Dühöngő« szatmáriak. Osborne bemutató a szatmári színházban". *Utunk*, 1965. ápr. 2., 7.

Heilpern, John. *John Osborne: The Many Lives of the Angry Young Man*. New York: Knopf, 2007.

Kilyén János. „*Nézz vissza haraggal.* Hazai ősbemutató az Állami Színházban". *Dolgozó Nép*, 1965. márc. 17., 5.

Marr, Andrew. *A History of Modern Britain*. London: Pan Books, 2008.

Osborne, John. *Dühöngő ifjúság.* Fordította Ottlik Géza. Budapest: Európa Kiadó, 1957.

Páskándi Géza. „A Hyde-Park négy fal között". *Korunk* 24, 5. sz. (1965): 676–678.

Possonyi László. „Színházi őrjárat". *Vigília* 23, 11. sz. (1958): 699–702.

Stermeczky Zsolt Gábor. „Dühöngő és haragvó szembenéz egymással". *Kortárs Online*, 2018. jún. 8. https://www.kortarsonline.hu/aktual/szinhaz-duhongo.html, hozzáférés: 2025. 02. 09.

Szász János. „A kötelező kísérlet". *A Hét* 12, 24. sz. (1981): 6.

BÁNKI BERTA

Színészkutyák

Interjú Halász Árpáddal

Az interjú ötletét az ünnepi meglepetés-írás témáján való agyalásom közben a kutyák adták meg. A Jákfalvi–Kappanyos család golden retrievere, Elza kutyaiskolai időszakát többé-kevésbé követtem, láttam a tükörmódszer sikerét az ugatás megtanulása terén, és amikor először, 2024 nyarán találkoztam vele, rögtön a szívembe zártam. A tenyerembe hajtotta a fejét, és hozta a kockás takaróját, én pedig boldogan etettem pisztáciával, miközben tanárnővel készítettük a tabulét. Elza közben a lábam mellett pihent, persze a lepattanó falatokat is várta. (Csak a gazdája engedélyével kaphatott bármit!)

A kutyák mint kutatási téma tehát megvolt, és kis idő múlva eszembe jutott a forradalmi kapcsolódás, hogy az Operaházba is jönnek időnként állatok a színpadra. Harmadik éve vagyok a zenekar tagja, ezalatt találkoztam már lóval, szamárral (*Don Quijote*[1]), bárannyal (*Nabucco*[2]) és kutyákkal is (*Don Giovanni*[3], *Idomeneo*[4]). Számomra a legemlékezetesebb „állatos-operás" darab a 2024-es *Don Giovanni*-előadás volt, amelyben nem játszot-

[1] Ludwig Minkus (zeneszerző): *Don Quijote* (balett). Bemutató: 2016. november 19. Magyar Állami Operaház. Koreográfus: Marius Petipa, Alekszandr Gorszkij, Kaszjan Golejzovszkij, Michael Messerer. https://www.opera.hu/hu/musor/2023-2024/don-quijote-2023/63765-eloadas-202309301900/

[2] Giuseppe Verdi: *Nabucco*. Bemutató: 2015. február 13. Magyar Állami Operaház. Rendező: Kesselyák Gergely. https://www.opera.hu/hu/musor/2023-2024/nabucco-2023/

[3] Wolfgang Amadeus Mozart: *Don Giovanni*. Bemutató: 2024. március 2. Magyar Állami Operaház. Rendező: Claus Guth. https://www.opera.hu/hu/musor/2023-2024/don-giovanni-2023/

[4] Wolfgang Amadeus Mozart: *Idomeneo*. Bemutató: 2023. május 13. Magyar Állami Operaház. Rendező: Almási-Tóth András. https://www.opera.hu/hu/musor/2022-2023/idomeneo-kreta-kiralya-2022/eloadas-202306011700/

tam, ezért meg tudtam nézni. Muntag Vincével mentünk, aki ennek a Claus Guth-rendezésnek régi ismerője.[5] A darabban szerepel egy csehszlovák farkaskutya, aki a zenekari tagok között élénk érdeklődést váltott ki, különböző folyosói pletykák terjedtek arról, hogy az állat hány százalékban tartalmaz farkas-géneket.

Beszélgetőtársam Halász Árpád, a Gödöllői Kutyasport Központ[6] vezetője, sok színészállata közül Theo, a *Don Giovanni*ban játszó csehszlovák farkaskutyának is trénere[7]. Az interjú Gödöllőn, a Kutyasport Központban készült, ahol Árpád először körbevezetett bennünket a helyszínen.[8] Egy bő órás sétát tettünk a hatalmas birtokon, majd a maradék 45 percben rögzítettem a beszélgetést a kutyanapközi melletti központi épületben.

Az interjú 2025. február 6-án készült. Kint először a kutyás részleget jártuk be, a hatalmas napköziben a megőrzésre adott kutyák mellett a központ saját kutyái is itt töltik a napjuk egy részét. A pár napja odakerült Madzagot egy régi motoros Szibériai husky tanítgatja – időnként felteszi a mancsát a másikra. Bal szélen, mindenkinek háttal egy arisztokratikus kinézetű, kabátba burkolózott agár ül, mögötte egy kis fekete őrszem les nagy átéléssel, közvetlenül előttünk, a kerítés túloldalán időnként cserélődnek a kutyák – szelíden, de megnéznek minket maguknak. Utunk a többi színészállat felé vezetett, először a baromfiudvarhoz. Tyúkok, kakasok, pávák, a gyerekeknek állatsimogató, a libáknak külön placc. Egy csapat postagalamb tagjai is üldögéltek itt-ott, két galamb már külön röpdébe került, ők már készülnek egy színházi bemutatóra. Külön lakrészt kaptak a macskák, mellettük egy szokatlanul vidám, termetes malac próbált velünk barátkozni. A füle a szemébe lógott. Mellette egy vaddisznó-keverék feketéllett az óljában, az ő napi tréningjét jelenleg az utánfutóhoz való hozzászoktatása teszi ki. Minden nap egy kicsivel messzebb kerül az ól kijáratától a feljáró, ami az utánfutóhoz vezet, benne az élelemmel. Így tud hozzászokni a szállítóeszköz biztonságához, amivel a forgatásokra is fogják majd vinni. Tőlük nem messze volt egy csapat kecske, a két Milka-tehén

[5] Vö. Muntag Vince, „Tévelygés a vég felé (Tér, test- és haláltematika Claus Guth *Don Giovanni*jában)", *Jelenkor* 54, 6. sz. (2011): 694–698.

[6] A központ fő profilja az oktatás, a kutyás tréner- és oktatóképzés mellett számos tanfolyamot indítanak felnőtt kutyatartóknak is, emellett vállalnak gyerektáboroztatást, Waldorf-iskolák tematikus hetébe illeszkedő csoportos programokat, fenntartanak egy kutyanapközit, illetve céges és kisebb csoportos rendezvényre is lehet hozzájuk menni. Az állatok napi tréningezése és a kurzusaik, szolgáltatásaik mellett az állatkoordinátorok évente 50–60 filmforgatáson is részt vesznek a központ színészkutyáival és más színészállatokkal. http://godolloikutyasport.hu/

[7] Köszönöm Patkó Csillának az utánajárást és az összekötést.

[8] Göttinger Pál színházrendezőt és engem.

közül pedig az introvertáltabb. A színészállatoknak is vannak dublőreik. A háziállatos részleget elhagyva a bárányok felé vettük az irányt, keresztezve Karcsi, a teve felségterületét. Árpád pár új gyakorlatot is megmutatott Karcsival, aki bóját érintett, és focilabdát a földről felvéve tett a trénere kezébe. Mi is adhattunk neki jutalomfalatot. A bárányok-birkák között ott volt Ibolya is, aki az operaházi *Nabuccó*ban is szerepelt, és azt is megtudtuk, hogy a bárányok mind virágnevet viselnek. Mindeközben hatalmas területeken sétáltunk, megkerültünk egy mesterséges tavacskát, ami forgatási helyszínként is üzemel, találkoztunk a másik Milka-tehénnel is, aki mellett egy élénk szamár is mászkált, folyamatosan vigyorgott ránk, amit nemrég tanult meg, és szerette volna minél több jutalomfalatra beváltani a tudását. Egy „szegény ember tehene" is napozott a füvön, aki csak látszólag alultáplált, a genetikai kódjában van benne a gebeség látszata. Az út végéhez közeledve betértünk egy kis faházba, ahol mókusok rohangásztak, a ház melletti fás-füves területen pedig Kata, a szarvas várt bennünket. Árpád vele is tréningezett egy kicsit, a jutalomért Katának egy pálcára erősített teniszlabdát kellett érintenie, akár a feje fölött is, akár a földhöz közel, illetve egy fellógatott csengőt is meg kellett szólaltatnia. A kezdeti bátortalanság után szinte megállíthatatlanul csengetett, a jutalomfalat mellett kapott egy nagy adag simogatást is a trénerétől, amit még egy kis odabújással is meghálált. Nehéz szívvel mentem tovább. Sétánk végén a kutyanapköziben látott csehszlovák farkaskutyák csapatának másik három tagját néztük meg, akik ugyancsak egy elkülönített részen voltak. Árpád mesélt a gyerektáborokról is, amelynek díszleteit a farkasok területe körül meg is néztük: a domboldalba épített manókuckót, az odvas fából kialakított tündérházat és a viking- vagy más tematikus tábor végét záró gyerek-szülő csata várostrom-helyszínét. Mindezek után, már rengeteg információ birtokában kezdtük meg az interjút a központi házban, ahol egy teljes falnyi helyet foglaltak el a trénerek díjai – kupák, érmek, fotók –, egy több méter hosszú keresztgerendán pedig a leghíresebb színészek és rendezők fotói szerepeltek, akikkel a központ trénerei és színészállatai együtt dolgoztak.

Bánki Berta (BB): Ahhoz, hogy egy állat színpadon vagy egy filmforgatáson szerepelhessen, olyan tulajdonságoknak kell a birtokában lennie, amelyek képessé teszik arra, hogy ne zavarja meg őt más emberek figyelme. Amikor hozzád kerül egy kutya, és elkezdesz vele foglalkozni, akkor egyből tudod, hogy alkalmas lesz színészkutyának, vagy ez a tréning közben derül ki?

Halász Árpád (HÁ): El kell kezdenünk a tréninget, hogy belelássak. Általában két hét alatt derül ki, hogy melyik kutya mire képes. A legfontosabb a jó

idegrendszer, valamint, hogy jól szocializált kutya legyen, és szeressen együttműködni az emberrel. Sokféle feladata lehet, például lépcsőn kell felfelé és lefelé mennie, liftben utaznia, és jól kell tudnia tolerálni a különböző külső effekteket, például a színházi fényeket. Ha ezekben ügyes, akkor következő lépésként megnézzük, hogy mennyire és mivel motiválható. Könnyű dolgunk van, ha jól és több dologgal is motiválható, például, ha szereti a hasát, szeret játszani, szereti a simogatást. Ha az egyiket felhasználtuk, akkor marad még lehetőség.

Szokták nekem mondani, amikor nem minden működik egyből a tréningen, hogy *ó, hát majd úgyis megtanítod*. Igen ám, csak a mostani rohanó világban mi is felfokozott tempóban élünk, évente 50–60 filmben dolgozunk. Ilyen munkamennyiség mellett nincs idő arra, hogy egy kutyával túl sok ideig – fél évig vagy akár egy évig is – próbáljuk meg feltérképezni, hogy alkalmas lesz-e színészkutyának. Lehet, hogy egy családi közegben jól működik, de ez nem feltétlenül jelenti azt, hogy egy filmforgatáson is megállja majd a helyét. Sajnos van olyan kutyám, amelyik szerepelt háborús filmben, és túl sok volt neki a forgatás okozta stressz. Hiába vittük messzire és vetettük ki a lövöldözős jelenetekből, akkor is hallotta, és a következő forgatási napon már látszódott, hogy inkább visszaszállna az autóba. Azóta nem is visszük forgatásra, a központban sokkal jobban érzi magát, kölcsönkutyás gyerektanfolyamra, terápiára kiválóan alkalmas. Forgatáson nem érzi jól magát, nagy stresszt jelentett neki a háborús rész. Pont az ilyen esetek elkerülése miatt mondjuk el mindig a forgatásokon, hogy mit lehet és mit nem, azért, hogy senkit se tegyen tönkre a munka. Nekünk nagyon fontos az állatvédelem. Nemcsak a fizikai, hanem a lelki bántalmazás is állatkínzásnak minősül, amit természetesen nem akarunk okozni, mert a kutyák a barátaink, szeretnénk velük sokáig dolgozni.

Ahhoz tehát, hogy egy kutya színészkutyaként is helytálljon, fontos, hogy jól kiegyensúlyozott és magabiztos legyen. Ha túl domináns, vagy általában túlzásba visz dolgokat, az nem gond, abból könnyű visszavenni. Beletölteni nehezebb, visszavenni könnyebb. Hiszen, ha szereti a hasát, szereti a munkát, a foglalkozást, akkor úgy állítjuk fel a napi tréninget, hogy az a tréning olyan legyen neki, mint másnak a reggeli kávé. Nem telhet el úgy nap, hogy kimaradjon a tréning, a kutyának egyszerűen szüksége van rá, és élvezi is a foglalkozással töltött időt. Ha a közelébe megyek, vagy idegen helyen elkezdünk valamit közösen csinálni, akkor már tudja, hogy *hú, tréning, valamit csinálunk, hú, de jó, hú, de jó*! Neki – velünk ellentétben – nem kell megvárnia a hó végét vagy a következő utalást, egyből megkapja a fizetését, legyen az jutalomfalat vagy simogatás. Nagyon fontos dolog, hogy rögtön kapjon jutalmat. És igen, a jó idegrendszer el-

engedhetetlen, bármilyen állatról legyen szó. Már azért is, hogy ne legyen veszélyes.

BB: Persze. Látszik az itteni állatokon, hogy nagyon jó fizikai és lelki állapotban vannak, és hogy a mindennapos gyakorlás természetes része az életüknek.

HÁ: Igen, ha a szarvasnak be kell csöngetni, akkor becsönget.

BB: *(nevet)* Nem is nagyon akarta abbahagyni.

HÁ: Nem, nem, de hát pont ez a lényege, hogy amit nap mint nap csinálunk, az olyan reflexszé tudjon válni a számára, hogy akármikor, amikor odamegyek hozzá és előveszem azt a tréninget, akkor ő azt megcsinálja.

BB: Csodás. Az állatok védelmére visszatérve, néztem egy interjút, amelyben mondtad, hogy a *Fehér isten*[9] forgatásánál csak az utómunkával lehetett a lövöldözéseket berakni az alagutas jelenetnél, pont azért, hogy ne terheljétek le a kutyák idegrendszerét.

HÁ: Igen, igen. A mi csapatunk mellett egy amerikai tréner, Teresa Miller[10] is részt vett a forgatáson a saját kutyáival. Van egy olyan jelenet a filmben, ahol lelövik a kutyákat és meghalnak, és ennél a résznél mondta Teresa, hogy gumikötéllel rántsuk majd vissza a kutyákat. Mondtam, hogy az enyéimet biztos nem. Lehet, hogy ez a módszer náluk megengedett, mire kiderült, hogy ott sem. Tisztáztuk a helyzetet, miszerint mi is teljesen erőszakmentes módszerekkel dolgozunk a kutyáinkkal.

Az említett résszel kapcsolatban nagyon kedves emlékem, amikor Kornélnak[11] mutattam, hogy a kutyáim miket tudnak csinálni, ami úgy néz ki, mintha lelőnék őket. Például megtanítottuk egy kutyának, hogy szaladás közben bukfencezzen, majd maradjon a földön. Vagy futás közben forduljon kettőt és maradjon fekve. Vagy futás közben lassuljon le, és úgy feküdjön el. Kornélnak tehát több választási lehetősége is volt, mindegyik nagyon tetszett neki. Amikor először mutattam neki a telefonomon a videós felvételeket egy ebédszünetben, akkor a szájához kapott és azt mondta: *Úristen, ilyet lehet?* Tényleg nagyon élethűre sikerültek. A forgatáson egy

[9] https://nfi.hu/filmek/feher-isten.html
[10] Teresa Ann Miller. https://www.imdb.com/name/nm0589408/
[11] Mundruczó Kornél, a film rendezője.

Penny nevű kutya egyszer megcsinálta, hogy elgurult, úgy maradt, majd felnézett, rájött, hogy még nincs vége, és gyorsan visszafeküdt.

BB: Kiesett egy pillanatra a szerepből. *(nevet)*

HÁ: Nagyon aranyos volt, de persze kivágták azt a részt. Annyira jól sikerült a jelenet, hogy az állatvédők utána meg is gyanúsítottak minket, hogy biztos gumilövedékkel lőttük a kutyákat. Erre megmutattuk a werkfilmeket, utána mindenki nagyon csendben maradt. Nem győzöm hangsúlyozni, mennyire fontos, hogy mi nemcsak tudjuk az állatvédelmi szabályokat, hanem aszerint is dolgozunk, és ezt be is tudjuk bizonyítani. Ha bárhol – akár filmben, akár színházban – olyan jelenetet csinálunk, ami azt sejteti, hogy az állat közben megsérülhet – pedig nem –, akkor mindig kérjük, hogy legyen ott egy werkfilmes, és vegye föl, hogy valójában mi történt. Mivel az állatvédők nem trénerek, nem ismerik a szakma technikáit, könnyen beleképzelnek olyan dolgokat, amik nem történtek meg. A saját védelmünk érdekében is készítjük tehát a werkfotókat, werkfilmeket.

Ugyancsak a *Fehér isten*ben van például egy jelenet, amikor a viadalos verekedés után a kutya már félholtan, vérben fekszik, és kihúzzák a placcról. Nem csináltunk mást, mint futottunk a kutyával három kört, és megtanítottuk arra, hogy ha megfogjuk a nyakörvét meg a grabancát, amikor fekszik, akkor húzhassuk őt egy pár méteren. Ez neki olyan, mint amikor a kanapé elől elvontatom. A forgatáson tehát futott három kört, bevéreztük és aztán kihúztuk, elképesztően nézett ki! Ráadásul egy stafford jellegű bull típusú kutya volt, tehát eleve röfögve vette a levegőt.

A kutyák verekedős jeleneténél az én rottweilereim kölcsönözték a hangot, ahogy egy autógumival játszanak, ezt is utólag tették hozzá a képhez. Nagyon sok trükköt kell tehát használni ahhoz, hogy egy jelenet élethű legyen, és a szakmán kívüli világgal is láttatnunk kell, hogy megértsék, hogy a forgatást az állatok élvezik. Extázisba jönnek, ha egymással játszhatnak, ha foglalkozunk velük. Ha meg tudnánk kérdezni őket, hogy a foglalkoztatást vagy a kanapén heverést választanák, akkor valószínűleg a foglalkoztatás mellett döntenének, mert azzal teljesen lefáradnak mentálisan és fizikailag egyaránt, és ettől kiegyensúlyozottak lesznek. Foglalkozni kell velük, nem órákat futtatni vagy kövérre hizlalni, hogy csendben maradjanak. Egyébként én sem bírnám ki egy szobába zárva, vagy egész nap monoton munkát végezve, nekem is szükségem van a feladatokra.

BB: Nagyon szép párhuzamnak találom, hogy a kutyáknak a forgatás bár munka, de elsősorban játék, és én is úgy fogalmazok zenészként, hogy ját-

szani megyek be a színházba esténként. Összeér a két fogalom, mert amíg a tevékenység örömet okoz, addig játék tud maradni.

HÁ: Bárcsak mindenki azt csinálná, amit szeret! Mert ha szereti, akkor valószínűleg elkezd hozzá érteni is, és ha érti is, akkor jól csinálja, ez nagyon fontos.

Tartunk oktatóképző tanfolyamot, amire az ország minden tájáról jönnek, sőt, külföldről is. Nagyon sok oktatót neveltünk már ki, több kutyaiskolát is nyitottak a tanítványaink, például Szegeden, ahonnan a Szegedi Szabadtéri Játékokra és a színházba is tudnak már vinni színészállatokat. Remek munkát végeznek, ha kérdésük támad, felhívnak bennünket, illetve szoktunk együtt is dolgozni. Mindig biztatom a hozzánk jelentkező leendő oktatókat, hogy a képzésre egy hosszú folyamatként tekintsenek, ez nem egy pár hétvégés OKJ-s tanfolyam. Ez egy elköteleződést igénylő szakma. Sokan megtalálják benne az útjukat, mert állattrénerként azzal foglalkoznak, amivel mindig is igazán szerettek volna, és ez az életmódjukat is jó irányba változtatta meg. Más hivatás is megadhatja ugyanezt az érzést, akár a zenélés, akár egy másik nyelv megtanulása, a tanítás öröme.

BB: Az is nagyon izgalmas, hogy az állatok tanítása közben az ember önmagáról is sokat tanul. Akár a tréningek alatt, a színházi darabokra való felkészítés közben, akár egy filmforgatáson, éles helyzetben. Mennyiben más egy színházi előadásban játszani az állattal, mint egy forgatáson?

HÁ: Teljesen más, mert a forgatással ellentétben a színházban mindenre csak egy lehetőségünk van. A filmforgatáson megcsinálunk egy jelenetet egyszer, ha nem sikerül, odalépünk az állathoz, megjutalmazzuk, kimozgatjuk, utána újravesszük a részt, és ha harmadjára–negyedjére összejön, akkor még boldog is a stáb, mert látja, hogy nem könnyű a feladat, de megcsináltuk. Színházban erre nincs lehetőség, így ott csak azt a feladatot vállaljuk el, amit az állat legalább 98%-os biztonsággal meg tud csinálni minden alkalommal, de még így is történhetnek váratlan helyzetek. A döntésnél figyelembe kell vennünk az állat képességeit, a színészek és a közönség jelenlétét, ott van a függöny, a fények, a zene, és még sorolhatnám. Egy forgatáshoz képest könnyebbség a színházban, hogy ugyanazt kell csinálnunk sok egymást követő este, így rutinszerűvé tud válni a feladat. Viszont a színpadon a motivációt és a jutalmazást nehezebb becsempészni. Például, ha egy kutya végigcsinál egy komplett feladatsort, és csak a végén kap érte jutalmat, hajlamos arra, hogy levágja az utat. A jutalom irányába törekszik, ezért nekem egy hosszabb feladat végrehajtása közben is be kell tudnom

csempészni egy kis jutalmat. Mindezt persze megbeszélem a rendezővel és a színészekkel. Mondjuk a színész zsebében ott van egy kis virsli, vagy egy pillanatra kijön a jutalomért és visszamegy. Ha a kutya a feladatsor közben is kap megerősítést, akkor szívesen ottmarad, akár jelzésig, akár végszóig. Kis megjutalmazásokkal nagyon sok mindenre meg lehet tanítani egy kutyát, például, hogy olyan szavakra hajtson végre feladatot, amik számára úgy hangzanak, mint egy vezényszó, pedig nem azok.

Azért is szeretjük a színházi előadásokat, mert fix időponthoz kötöttek, a filmezésben meg az az állandó, hogy mindig változik. Esik az eső, megbetegszik a színész, este még úgy volt, hogy az állatokkal kezdik a másnapi forgatást, közben kiderül, hogy a nap végére kerülnek, majd aznap sorra se kerülnek, rengeteg helyzet adódhat. A színházban viszont, ha sikerül egyeztetni az időpontokat, akkor az már nem nagyon változik.

BB: Mi a stratégiátok azokra az időszakokra, amíg várakoznotok kell az állatokkal? Próbák alatt, előadások alatt, amíg nem a színpadon vagytok, játékkal vagy pihenéssel telik az idő? Esetleg a színészállattól is függ, hogy melyik jobb neki?

HÁ: Ha van rá lehetőség, kérünk egy kis szobát vagy egy öltözőt. Ha nincs, akkor a folyosón is jó egy kis zug, ahol el vagyunk szeparálva a többiektől. A színházban sok ember mozog és sokan szeretik is az állatokat, és ha odajönnek egy pillanatra megnézni vagy megsimogatni, az már fárasztja az állatot. Ez olyan neki, mintha nekem egy este harminc emberrel kezet kellene fognom, és meg kéne jegyeznem a keresztneveket. Ha a kutyát valaki megsimogatja, akkor mindent megtud róla egy szimatolással, lecsekkolja a kémiát, hogy mit evett, mit ivott, fiú-e vagy lány, plusz az érintését is kell fogadnia, azt memorizálja, és ha sorban jönnek a következő emberek, akkor ez a sok információ egyszerűen leszívja az állat energiáit. Ezért nem engedjük megsimogatni őket, és ezért is jó, ha el tudjuk szeparálni egy szobában, ahol pihenhet. Ott már nem tréningezünk, nem fárasztjuk, nem motiváljuk túl, ott pihennie kell, hogy később a színpadon tudja megélni az élvezetet.

Sok-sok évvel ezelőtt forgattunk egy filmet a Városligetben, az 1700-as években játszódott, korabeli ruhákban, a nők nagy abroncsos szoknyákban vonultak, voltak esernyők, hintók, mindenféle. Öt kutyát kellett szétosztanunk, őket sétáltatták a statiszták. Akkor ott megengedtem, hogy a statiszták simogassák az állatokat. Két óra múlva a kutyák rottyon voltak. Annyira kifáradtak, hogy már az ebédszünetben lógott fülük-farkuk, ahogy mentek a helyükre. Ebéd után folytattuk a jelenetet, akkor arra kértem

a statisztákat, hogy ne simogassák a kutyákat, csak sétáltassák. Hosszú dialógokat vettek fel, több helyről is, a kutyák mégis jól bírták, kivirultak. A délelőtti forgatáson minden kutyát három-négy-öt ember simogatott, minden egyes átállásnál mások, és ez annyira leszívta az energiájukat, hogy teljesen elfogytak tőle. Bele sem gondolnak az emberek, hogy ez mennyire fárasztó tud nekik lenni.

BB: És az erős fény- és hanghatásokra, amik a színházban is folyamatosan jelen vannak, a hangos tapsra hogyan tudjátok a kutyákat tréningezni?

HÁ: A hangos taps mindig nehéz. Gondoltam már rá, hogy veszek egy tapsgépet. A kezdő színészkutyákat el szoktuk vinni együtt is a tapasztaltabb állatokkal a próbákra, hogy már ezen keresztül is hozzászoktassuk a helyzethez. A fények mindig a helyszínen derülnek ki, de az előzetes egyeztetésen hangsúlyozzuk, hogy szemből sose kapjon fényt az állat. Föntről vagy oldalról, de szemből ne, mert akkor nem fog tudni bemenni a színpadra. Most nemrég pont a tevével[12] dolgoztam szabadtéren, be kellett mennünk egy betlehemes játékban a színpadhoz, és csak a kamerásnak felejtettek el szólni, akinél egy hatalmas lámpa volt, hogy ne álljon elénk. Eljutottunk a színpadig, de mivel nem ment el előlünk és telibe világított, nem tudtunk a színpad előtt végigmenni. És mire rájött, hogy rossz helyen áll, addigra már késő volt, mert elkezdődött a zene. De megérkeztünk, tehát helyben voltunk, csak még hiányzott öt méter a végeredményből. Akkor is, ha előre tisztáztuk a szabályokat, én a helyszínen le szoktam térdelni, guggolni, hajolni, nézem, hogy honnan milyenek a fények az állat szemszögéből.

Nyilván egy állat nehezen bírja, amikor sok ember egyszerre tapsol, ezért, ha van lehetőségünk, akkor be szoktuk vinni őt egy másik előadásra is, és ott, a függöny mögött tréningezünk. Vagy amíg nem kerül sorra, akkor ugyanebben a darabban már az előző tapsolás vagy az előző szünetek előtt ott vagyunk a kulisszák mögött, és ott még egy kicsit tréningezünk.

BB: Szóval így tanulja meg, hogy ez nem veszélyes?

HÁ: Persze. Hozzászoktatjuk, habituáljuk. El kell, hogy meséljek egy nagyon jó színházas sztorit. Mindig eszembe jut. Volt nekem egy nagyon ügyes kutyám, Ízisznek hívták. Húszéves lenne, ha még élne. Iszonyat ügyes volt,

[12] Karcsi, a teve, akivel a sétán is találkoztunk.

a Madách Színházban dolgoztunk vele az *Agyeldobás*[13] című darabban. A kutya végszavazott – Bartolomeónak hívták a darabban –, fölugrott az ágyra, a színészek azt játszották, hogy félnek tőle, ugatott, aztán bejött a komornyik, kiküldték, de nem ment ki, inkább lefeküdt, szóval sok feladata volt. Többször, sok ideig bent volt a színpadon. Ízisz kutya nagyon ügyes volt, annyira jó volt, hogy azt mondtuk, amit ő nem tud megcsinálni, azt nem lehet. Nagyon figyelt minden rezdülésre, nagyon érzékeny kutya volt. Annyira be volt építve a díszlet, hogy én csak monitoron, kívülről tudtam nézni. Beengedtem, és onnantól kezdve övé volt a szerep. Már a sokadik előadáson voltunk túl, amikor egyszer csak azt látom a monitoron keresztül, hogy Ízisz kutya az ágyról leugrik, keresztülszalad a színpadon és az első sorban ülő nő ölébe ugrik. Nem tudtam, mit csináljak, induljak vagy ne induljak. A nő fogta a kutyát, visszarakta a színpadra, az visszaszaladt az ágyhoz, óriási tapsot kapott, majd ugyanonnan folytatta a szerepét. Az előadás után Szente Vajk, a rendező mondta, hogy örül, hogy tetszett mindenkinek, de legközelebb ez ne forduljon elő. Mondtam, hogy persze, rendben van. Kiderült, hogy mi volt a probléma. Olyan ember jött a színházba, aki hozzánk is járt a kutyaiskolába, és megismerte a kutyát. A mellette ülő barátnőjének bekiabálta, hogy *ez az Ízisz*! És mivel Íziszt mindig a nevére hívtuk, a darabban is, odafutott a nőhöz és beült az ölébe, mert hívták.

BB: Kiesett a szerepből egy pillanatra. De aztán visszaállt, az profi volt!

HÁ: Igen, igen. De ilyen eset azért nem sűrűn fordul elő. Megkértem a műszaktól kezdve mindenkit, hogy üljenek le a nézőtérre, és én hadd tréningezzek egy kicsit. Az volt a feladatuk, hogy néha egy-egy ember szólaljon meg, hogy *Ízisz*, meg tapsoljanak. Benn ült egy csomó munkatárs, nagyon élvezték. Mindenkivel végigsimogattattam, aztán felmentünk a színpadra. Szólongatták a nézőtérről, de én megmondtam Ízisznek, hogy csak énrám figyeljen. És ezzel rendbe is raktuk a dolgot. Én nem tudom megszűrni a nézőket, bármi megtörténhet. Nagyon izgalmas volt erre külön megtanítani.

BB: Gondolom, gyorsan meg is tanulta.

HÁ: Meg, meg, nagyon okos kutya volt, csak na, erre nem számítottunk. Mindig adódhatnak váratlan helyzetek, nem baj.

[13] Sir Pelham Grenville Wodehouse: *Agyeldobás* (vígjáték). Bemutató: 2015. április 18., Madách Színház. Rendező: Szente Vajk. https://theater.hu/hu/szinhazak/madach-szinhaz—4/eloadasok/agyeldobas—8204.html

BB: Az is érdekes, hogy hiába tudja a kutya, hogy csak az adott színészre, vagy csak rád figyeljen, a közönség figyelmét attól még ugyanúgy érzékelheti, ami sokkal erősebb egy nagyobb nézőtéren, mint amilyen például a Madách Színházé. Ennek a többszáz embernek a figyelő tekintetére hogyan reagálnak a kutyák?

HÁ: Nekem volt olyan kutyám, amelyik élvezte, például a Borisz nevű orosz fekete terrierem. Sok évvel ezelőtt történt, hogy fellépett egy újévi koncerten a Müpában, a zenekar egy vadászindulót játszott, és amikor a karmester rámutatott Borisz kutyára, akkor ugatnia kellett. A végén magától kiment a színpad szélére, amíg tapsolt a közönség, végig ott állt. Nagyon élvezte. A közönség jelenléte Íziszt sem zavarta, hiszen ezt ő jó dologként élte meg, nem jelentett számára negatívumot. Az előadás közben, és a próbákon is mindig segítettem őt jutalmazással. Azért is kell, hogy egy színészkutyának jó idegrendszere legyen, hogy egy stresszes helyzetben ne a félelmet lássa, hanem a lehetőséget. Kell, hogy tetszen neki a lehetőség.

BB: Bár a zenészek és a színészek is mindig így élnék meg a stresszes helyzeteket!

HÁ: Sokan lámpalázasak?

BB: Hát persze, az izgulást nehéz mindig jól kezelni. Egyébként most a harmadik szezonomat töltöm az Operaház zenekarában, és ennyi idő alatt is már nagyon sok élő állatos darabbal találkoztam. A *Don Giovanni*ban például szerepelt egy csehszlovák farkaskutya, akit ti hoztatok, most nemrég bemutattál Ibolyának, aki a *Nabuccó*ban játszott, de már birkakorba lépett, kiöregedett a szerepből. Mesélsz erről a két színészállatról? Mi volt a feladata a *Don Giovanni*ban játszó farkaskutyának?

HÁ: Végig kellett mennie egy útvonalon, ahol le voltak rakva szimatoló helyek jutalomfalatokkal. Minden tréningen újra és újra végigvezettük ezen az úton, de a darabban már egyedül dolgozott, egyedül kellett végigmennie. Egy fák között bóklászó farkast játszott. Theo volt a csehszlovák farkasunk, aki most már hetedik éves. Azért került hozzánk, mert az előző gazdája nem találta őt elég okosnak. Mondjuk ő azelőtt border colliekkal dolgozott, hozzájuk képest tényleg nem volt elég okos *(nevet)*. Theo egyébként rengeteg filmben szerepelt. Méretesebb az átlagnál, és nagyon nyugodt, kiegyensúlyozott. A *Don Giovanni*ban csak annyi volt a szerepe, hogy végigmenjen a fák között. Nagyon tetszett neki a feladat, és jól is csinálta. Ahogy

ment az úton, megtalálta a kis virslikarikáit, amiket gyorsan, szinte rágás nélkül el is tüntetett, a néző már csak a szimatolást látta. Egy-egy ilyen útvonalon akár 8–10 pontot is érintenie kell a kutyának, viszont szándékosan nem teszünk mindegyikre jutalomfalatot, hogy a szimatolás, keresgélés élethű maradjon, miközben a kötelező pontokat mindig le kell csekkolnia.

A színészkutyákat arra tanítjuk, hogy a jelenetre is és a trénerre is egyszerre figyeljenek, viszont a feladat közben nem nézhetnek ki a trénerre. Egy filmforgatáson egyből látszik egy közeli felvételen, ha máshova néz az állat. Legtöbbször a természetesnek tűnő feladatokat a legnehezebb megtanítani. Egy kutya mindig várja a feladatot, nagyon motivált, emiatt sokkal könnyebben hajt végre dinamikus mozgásokat, mint az *ül* vagy a *fekszik*, vagy ha át kell rohannia a színpadon. Sokszor a rendezők is azt hiszik, hogy a fel-le ugrás, ki-be mászás a nehéz, de nem. Az a nehéz, hogy a kutya természetesen végigsétáljon, lefeküdjön a helyére, és nyugton maradjon. Theo nagyon alkalmas volt az erdei bóklászásra, mert ő alapból nyugodt, higgadt kutya. Ugyanezt a feladatot mondjuk a másik farkasommal, Denzellel nem tudtam volna megcsinálni, mert ő meg egy energiabomba. Ő nem átsétált, hanem átrepült volna az erdőn!

BB: Volt Theónak váltófarkasa?

HÁ: Igen, Narco volt a váltója. Ő is alacsonyabb energiaszinttel rendelkezik, mint Denzel. Narcóval nem vagyunk jóban, emiatt neki más a trénere. Egy lány hozta el hozzánk – egy hetedik emeleti lakásban tartotta – azzal az indokkal, hogy ha egy állatot nem lehet csak puszival, szeretettel nevelni, akkor neki az nem is kell. Rendben, mondtam, csak akkor ne egy olyan ösztönlényt válasszon, mint a csehszlovák farkaskutya, aki talán az összes kutyafajta közül a legközelebb van a természethez, az eredethez, hiszen őt még a mai napi keverik farkassal. Emiatt nagyon érzékeny, erősek az ösztönei. Nyilván más kutyában is munkálnak az ösztönök, de már domesztikáltabb módon. A farkasban az önállóság, az érzés, hogy csak magára számíthat, a fajfenntartó és a megoldom-viselkedés dominál, ezzel tényleg nem könnyű együttélni.

Narcóval azért nem vagyunk jóban, mert amikor megérkezett hozzánk, nem akart kiszállni a kocsiból, én meg benyúltam és kivettem. Meghatározta a későbbi kapcsolatunkat, hogy én nem féltem tőle. Azóta van köztünk egyfajta távolságtartás, ezért is más az ő trénere. Theo kiegyensúlyozottabb kutya, ő jobban kijön bárkivel.

BB: Ez a fajta sajátja, hogy nehezebb bánni velük, mert erősek bennük a farkasösztönök. A sétánk alatt a kutyanapköziben láttunk két farkast, a másik

hármat pedig egy külön részen. Mondtad, hogy ha öten együtt vannak, akkor máris falkába rendeződnek, és azzal megszűnik az ember dominálta hierarchia, amit fenn kell tartanotok a közösségben.

HÁ: Falkába rendeződnek, kiszemelnek maguknak valakit a kutyák közül, és azt piszkálják, vagy ne adj' isten bántják. Egymással viszont nagyon szociálisak, megvan köztük a vonzalom, a kémia. Pillanatok alatt összeállnak egy csapatba, függetlenül attól, hogy milyen ivari arányban lesznek. Hosszú tartásban nem biztos, hogy jól kijönnek, mert a genetikai kódjukban benne van az egymás fölé rendeződés, a dominancia kialakítása. Vannak is nagy falkaséták a cseh farkaskutyákkal, nagyon látványos, amikor ennyi állat jól viselkedik együtt.

BB: Jót tesz nekik, hogy néha összeeresztitek őket más farkaskutyákkal, majd megint kiveszitek őket?

HÁ: Minden kutyának jót tesz, ha kielégítjük az alapösztöneit, ugyanúgy működik a dolog, mint az embereknél. Milyen jó néha nekünk is kiereszteni a gőzt, elmenni futni vagy bulizni egy nagyot! Egy őrző-védő kutyának az őrző-védő tréning,[14] egy zsákmányos kutyának az agility[15] vagy a flyball,[16] egy juhászkutyának egy kiadós terelés, vagy ha nem tud terelni, akkor legalább szaladgáljon a labda vagy a frizbi után. Ki kell sütni időnként ezeket az aksikat, hogy ne betegedjen meg a szervezet. Ha ez nem történik meg, akkor egész egyszerűen annyira föltorlódik mindez fizikai és mentális síkon is egy kutyában, hogy akár fizikai tünetei is lehetnek. A növekvő allergiás tünetek hátterében is gyakran az áll, hogy a szervezet megbetegíti saját magát, ezért is nagyon fontos, hogy levezessük az állat energiáit.

BB: A sétánk folyamán nemcsak a kutyákon, az összes állaton látszott az egészséges, sugárzó szépség.

HÁ: Igen, a napi tréningek is ezt szolgálják, ami egy fontos része az itteni gondozók, dolgozók munkájának. Én nem tudok csak úgy az utcáról felvenni valakit, nekem olyan ember kell, aki elhivatottan gondozza majd az állatokat, hogy szeresse őket és értse, hogy mit és miért kell velük csinálnia. Ott van például a vaddisznó, akinek a napi tréningfeladatát ti is láttátok,

[14] http://godolloikutyasport.hu/orzo-vedo/
[15] http://godolloikutyasport.hu/agility-2/
[16] http://godolloikutyasport.hu/flyball-trening/

azt nem lehet elkummantani. Le lehetne persze egyszerűsíteni, csak akkor sosem alakulna ki a kapcsolat a trénerével, és nem is tanulná meg az állat, amire később szüksége lesz. Muszáj, hogy olyan emberekkel dolgozzunk, akik ezt értik. Szerencsére nálunk senki sem anyagi kényszerből dolgozik, mindegyikük szereti a munkáját. Akkor is, ha mondjuk a téli hidegben sokat kell kint lenni terepen, akkor is hatalmas feltöltődést ad, ha mondjuk Karcsi odabújik hozzájuk.

Dolgozik itt olyan tréner is, aki az állatokkal sokkal jobban kijön, mint az emberekkel. Van, amikor ez teljesen érthető *(nevet)*. Az állatokkal lenni terápia mindenkinek. És igen, muszáj, hogy az állataink jólétben éljenek. És persze nem esszük meg őket, akkor sem, ha már kiöregedtek, ha már nem szerepelnek. Aki hozzánk kerül, és velünk dolgozik, vagy létezik, az nem kerülhet a levesbe vagy a tepsibe. Az a jelmondatunk, hogy kollégát nem eszünk meg *(nevet)*.

Ma már az állatvédelmi törvények nagyon szigorúak. Egy A-listás film forgatásánál mindig jönnek Amerikából az állatvédő szervezetek tagjai, akik az állattartás minden területét éles szemmel, odaadó figyelemmel vizsgálják. Nézik, hogy az állat milyen időközönként pisilt, mennyit evett, milyen a szeme, a szőre, milyen a közérzete, egy nap hány órát tölt forgatással, miben szállítottuk stb. Minden nagyon szigorúan szabályozott, és ez jól is van így, teljesen egyetértünk vele. Ha egy film végére ki akarják írni, hogy az állat nem sérült meg a forgatás közben, akkor kötelező hívni az AHÁ-t[17] vagy az APÁ-t,[18] a két nagy nemzetközi állatvédelmi szervezetet. A Disney-hez tartozik az APA, minden máshoz az AHA. A szervezetek képzett emberekkel, általában állatorvosokkal vagy valamilyen állatterápiás szakemberrel részt vesznek a forgatás egy részén. Ha mindent rendben találnak, akkor a film végére ki lehet írni, hogy az állat nem sérült. Ha nem adják meg az engedélyt, az óriási bukta, mert egy csomó televíziós csatorna, társaság nem fogja megvenni a filmet.

BB: Nagyon jó, hogy létezik nemzetközi szabvány, amihez mindenkinek igazodnia kell.

HÁ: Abszolút. Mindegy, hogy egy amerikai A-listás vagy egy kelet-európai filmben dolgozunk, ránk nézve a licensz ugyanaz. Szeretünk világos előírások mentén dolgozni, ami azért is jó, mert hogyha valamivel túlzásba

[17] American Humane Society. https://www.americanhumane.org/what-we-do/certify-humane-treatment/no-animals-were-harmed/
[18] Animal Protection Agency. https://theanimalprotectionagency.org/#

esnek, például sok lesz a füst a szettben, akkor nem nekem kell bizonygatnom, hogy ez miért rossz az állatnak, hanem elég csak jeleznem a problémát, a többit már megoldják a stábtagok.

BB: Az operaházi *Don Giovanni*val kapcsolatban szeretnélek még kérdezni. Ezt az előadást Claus Guth rendezte, a 2008-as salzburgi bemutató óta több európai operaházban is játszották. Te hogy kapod meg a rendezői utasítást? Hogyan rögzítik a kutya útját, feladatát, szerepét?

HÁ: A helyszínen szokott ez kiderülni. Mondanak egy általános instrukciót, például, hogy *csak át kell menni a színpadon*, vagy *csak be kell jönni*. Amikor a rendező nem tudja pontosan, hogy mit szeretne, akkor behív egy beszélgetésre, hogy segítsek neki, hogy mit lehet megvalósítani és mit nem. Ilyenkor van lehetőségem felvázolni az állat képességeit. Ezután következik egy meeting és egy helyszínbejárás, ahol már nagyjából vagy pontosan tudjuk és látjuk a díszletet. Mindezek alapján, gondos átbeszélés után tudunk igent vagy nemet mondani a felkérésre.

BB: Készülő daraboknál ez világos, de már meglévő rendezéseknél ez hogy működik? Van lehetőségetek változtatni a már meglévő instrukciókon? Mennyire van szükség az új helyszín adottságaihoz igazítani a feladatokat?[19]

HÁ: Mint általában, a *Don Giovanni*nál is elmondta a rendezőasszisztens, hogy az előző előadásokon mit tudtak megcsinálni a színészkutyák. Nekünk ez inspiráló és motiváló, hogy ha egy másik tréner és az állata valamit sikerrel véghezvitt, akkor azt nekünk is meg kell tudnunk oldani. Emellett persze lehetnek a helyszínhez igazodó kéréseink, például, hogy hol legyen a takarás, ahonnan indítjuk és ahol fogadjuk a kutyát, hogy olyan anyagból legyen a talaj, ami nem csúszik, ezeket mind közösen találjuk ki. De még így is szükségünk van egy előzetes egyeztetésre. És persze igyekszünk minél többet hozzátenni az előadáshoz, ami sokszor attól is függ, milyen a csapat. Ha a rendezőnek nagyon konkrét kérései vannak, akkor mi is csak annyit csinálunk meg, amennyit kér. Ha viszont azt mondja, kíváncsi

[19] Az operaházi *Don Giovanni*-előadásban a próbafolyamatot Caroline Staunton rendezőasszisztens vezette, az utolsó héten csatlakozott Claus Guth is. https://www.youtube.com/watch?v=t4cGiQcAxRA. Caroline Staunton munkái itt: https://www.operabase.com/caroline-staunton-a99644/performances/en, Claus Guth gondolatai itt hallhatók: https://www.youtube.com/watch?v=GNczpb5kwEQ.

a kreativitásunkra, a lehetőségekre és látszik, hogy jól fogunk tudni velük együtt dolgozni – mint mondjuk Kornéllal a *Fehér isten*ben –, akkor mi is aktívan részt veszünk az alkotófolyamatban.

BB: Bár a filmforgatás mellékes dologként került a központ életébe, mégis rengeteg hazai és külföldi filmes produkcióban is részt vesztek. Van már egy nemzetközi rálátásod a szakmabeliekre, ismered a többi állattrénert?

HÁ: Ismerjük egymást, tudjuk, hogy nagyjából melyik országban mi a helyzet a trénerekkel. Nem vagyunk sokan, és nem konkurenciaként tekintünk egymásra, hanem kollégaként. Most például kint voltunk egy tanulmányi tréningen a főkoordinátoraimmal Franciaországban Muriel Becnél,[20] együtt dolgoztunk a farmján. Majd ők is jönnek hozzánk. Egyébként a konkurencia jó, az csak hajtóerő, viszi előre az embert, nem engedi ellustulni. Nagyon sokszor segítünk egymásnak. Itt van például Horkai Zoli[21] Magyarországon, ha nekem kell egy medve, szólok neki. Ha neki kell egy jól képzett kutya vagy egy kecske, szól nekem. Össze kell dolgoznunk, már csak azért is, mert hogyha valahol egy állatos elszúr valamit, azt úgy vesszük, hogy elszúrták *az állatosok*. Emiatt is nagyon fontos, hogy trénerként ugyanazt valljuk, ugyanúgy lássuk a dolgokat. Ha külföldiekkel dolgozunk együtt, gyakran megosztjuk a praktikáinkat, taktikáinkat egymással, ezzel mindenki jól jár.

BB: Szoktatok színészállatokat kölcsönadni egy forgatásra, vagy mindig a trénerrel együtt mennek?

HÁ: Nem adjuk oda, mindig a trénerrel együtt megy, úgy tud a legjobban dolgozni.

BB: Mennyi időnk van?

HÁ: Még két perc.

BB: Akkor még egy nagyon picit mesélsz nekem a *Nabuccó*s bárányról?

HÁ: A legelső felkérésnél, amikor a bárányt hívták, akkor csak egy jelenés volt a feladat a színpadon egy kislánnyal. Egy folyosón kaptunk helyet a

[20] https://www.rdventerreanimale.fr/muriel-bec
[21] Horkai Zoltán állatkoordinátor. https://horkai.com/hu/rolunk/

várakozásra, egy széken ültem, velem volt a kis bárány. Miután kiválasztottam az állatot, megtanítottam lépcsőzni, a folyosón közlekedni és hasonlókra, mindezt mazsolával. És a mazsolától nagyon jól bepörgött, utána a kislánynak is adtunk mazsolát, hogy a színpadon már ő jutalmazza a bárányt. Mindez jól ment, aztán láttuk, hogy a tapsrendbe is betették az állatot, akkor meghajolni is megtanítottuk. És hát óriási siker volt, amikor a kisbárány is letérdelt, a kislány segített neki a mazsolával. Nagyon élveztük az összes előadást, és amikor kiöregedett a bárány, egy másikat tanítottunk be, mert egy kislány mellett egy 60–70 kilós birka már nem annyira jó. *(nevet)* A bárányok egyébként nagyon jól motiválhatók mazsolára, és viszonylag gyorsan tanulnak.

BB: Kívánom, hogy még sokszor gyertek az Operaházba hozzánk, legyen még sok közös szereplésünk! Ezután a beszélgetés után már más szemmel fogom nézni az állatokat a színházi előadásokban!

HÁ: Remélem is. Én sem tudok anélkül filmet nézni, hogy ne vegyem észre, ha mondjuk látszik a tréner…

BB: A szakmai szem mindig ott van.

HÁ: Igen, nagyon nehéz. Jobban szeretek olyan filmet nézni, ahol nincs állat *(nevet)*, hogy el tudjak vonatkoztatni. De a saját filmjeinket is nagyon kritikus szemmel tudom nézni.

BB: Hát igen, a szakmai szemünket nehéz kikapcsolni, akár a saját alkotásainkkal, akár máséval kapcsolatban. Nagyon köszönöm, hogy fogadtál minket, hogy körbevezettél ezen a csodás helyen!

HÁ: Köszönjük, hogy itt voltatok!

BIBLIOGRÁFIA

CASTELLUCCI, Romeo. „Az állati lét a színpadon”. Fordította OLÁH Tamás. *Theatron* 16, 3. sz. (2022): 147–149.

MUNTAG Vince. „Tévelygés a vég felé (Tér, test- és haláltematika Claus Guth *Don Giovanni*jában)”. *Jelenkor* 54, 6. sz. (2011): 694–698.

BECK ANDRÁS

Halász-napló

New Yorkban ér a hír: Halász Péter február 6-án felravatalozza magát a Műcsarnokban. Ficamos, fitogtató, századvégien dekadens és kínos ötlet. Ötlet? Barátaim jóérzését birizgálja, mégis olyasvalami ez, ami nem hagyja nyugodni az embert.

Éjjel arra ébredek, hogy Halász gesztusán gondolkodom. Hiszen csak azt csinálja, amit mindannyian szeretnénk, szemközt a halállal: kiordítani magunkból halálunkat, beleordítani a világba. Leordítani a világ fejét, nem pedig leszegett fejjel, észrevétlenül hátrálni ki az életből.

Ha finoman mérlegre tett szavakkal, ha artikulálatlanul hörögve, ha egy szó vagy hang nélkül, mindannyian ezt tesszük. És hát, melyikünk az, aki ne tudná, hogy meg fog halni? Ebben az értelemben bármelyikünk fekhetne ott a ravatalon Halász Péter helyett. Ez az akció mindig és mindenki számára aktuális.

Mit jelent, ha azt mondjuk: Úgy szeretnék meghalni, ahogyan éltem?

Aki a felravatalozás hírét hallja, először is azt fogja kérdezni: Miért, beteg? Meg fog halni? Én egy hónapja tudom, hogy rákos. Véletlenül úgy adódott, hogy a szilvesztert egy légtérben töltöttük itt New Yorkban. Nem ismerjük egymást, neki fogalma sincs, ki vagyok. Néhány szót váltottunk, mire én arról kezdtem beszélni, hogy meg vagyok fázva, és ahogy kimondtam, rögtön tudtam, mekkora hülye vagyok. Nem lehetett nem észrevenni, hogy kicsit hátralép, mintha féltené tőlem az egészségét. Alighanem így is volt. „Beszélgetésünk" mindenesetre megszakadt suta közlésem után, de hát amúgy sem volt egymásnak mit mondanunk. Meg hát, mondhattam volna neki bármit, úgyis azt lett volna az érzésem, hogy mellébeszélek. Hiszen azt kellett volna kérdeznem, mit érez, mit gondol, hogy van most,

hogy tudja, hetek, hónapok múlva meghal. Persze nem volt hozzá merszem. Lapítottam.

Halász most egy harsány és viszolyogtatóan radikális mozdulattal felnyitja ezeket a kérdéseket, és figyeli, hogyan pattannak rólunk vissza. Vagy mi figyeljük magunkat, miközben őt nézzük a ravatalon. De most még nem tartunk ott. Most még csak elképzelhetjük ezt a helyzetet és gondolkodunk rajta. Gondolkodnom kell, mert ez a kép kísért, fogva tart. Mozgatnom kell a képzeletem, még ha tudom is, hogy ez csak afféle semmire sem kötelező gondolatkísérlet. Mert az világos: egészen más gondolkodni erről a gesztusról, mint ott lenni a Műcsarnokban. Egy hét múlva még itt leszek New Yorkban, fel sem merül tehát, hogy elmenjek a Műcsarnokba.

És ha olyan közeli barátja lennék Halásznak, aki New Yorkból is hazautazik a temetésére, vajon hazamennék-e a Műcsarnokbeli ravatalozásra? És ha csak egy útra lenne módom, melyiket választanám: a ravatalozást vagy a temetést? Melyiket tekinteném fontosabb eseménynek? Az előravatalozást? Mert úgy érezném, akkor tényleg vele lehetek? És ha ezt tartanám a jelentéstelibb eseménynek, ez egyszersmind azt is jelentené, hogy az előbbi az utóbbi helyébe lépett, hogy amikor Halász előjátszotta, ezzel ki is váltotta a halált?

Aki nem hisz a megváltásban, remélhet-e ennél többet? Mert ez a kiváltás azt jelenti, hogy a halált mégiscsak kiszorította a helyéből a saját testre szabott halálával?

És milyen állapotban lesz az a test, amelyet rávett erre a gesztusra a lélek? Mert hát, a test állapotától is nagyban függ egy efféle előravatalozás hatása és akusztikája. Ha elképzelem, hogy egy szánni való, szenvedő, öntudatlan és magatehetetlen ember fekszik előttem a ravatalon, akinél a halál már csak órák kérdése, az merőben más, mintha olyan valakit látok, aki még ura a testének, aki a saját lábán érkezett és úgy is fog távozni innen – még ha tudnivaló is, hogy a biztos halálba.

Az első esetre nem lehet készülni, ezzel csak számolni lehet, de számolni kell.

Vajon Halász számolt vele? És, ami kétségesebb, vajon a Műcsarnok számolt azzal a lehetőséggel, hogy Halász esetleg a ravatalon fog meghalni? Mert egészen más „színház", más performansz az egyik, és más a másik. Két merőben eltérő esemény. Az utóbbi a lehető legközvetlenebb, legnaturalistább színház, az élet színháza. A haldokló látványának teátrális rettenete, mely elől nem lehet kitérni. Merőben illetéktelen és illetlen pillantás. Nem a halál játékba hozása, hanem haldoklás. De ebben az esteben a haldoklás pillanataihoz – a rossz ízlésen kívül – semmit nem adna hozzá a test felravatalozása. (Dehogynem, de ezt most hagyjuk.)

A felravatalozásnak éppen az ad értelmet, hogy Halászon még nem lett úrrá a halál, hogy a halál gondolatával küzd, nem pedig az életéért. A nyilvános előravatalozás a halál kicselezését, kijátszását viszi színre. Az életről való lemondás publikus aktusának az élőség a garanciája. Ha ez színház, performansz, a lemondás aktusa biztosíthatja a játékterét. Azzal, hogy megszünteti a helyzet eredendő egyoldalúságát. Akár nyitva lesz a szeme a ravatalon fekvő Halásznak, akár csukva – ez is nagy horderejű kérdés –, biztosak lehetünk benne, hogy figyel minket. Hogy végső soron nem ő van kiszolgáltatva a mi tekintetünknek, hanem mi az ő akaratának. Hogy ebben a csarnoki pillanatban még van tere a bizonytalanságnak, ha a reménynek már nincs is. Hiszen az, aki a ravatalon fekszik, nem halott, hanem olyasvalaki, aki kíváncsi a saját halálára, és kíváncsi a többiek reakciójára. Mert a halál talán ott kezdődik, amikor ez a kíváncsiság veszik ki az emberből.

Egy biztos, egészen más dolog Halász felravatalozásának híréről gondolkodni, mint ott lenni majd a Műcsarnokban. A felravatalozás ideája más természetű, mint maga az esemény. Mondhatná valaki, hogy a kettő elválaszthatatlan, hogy nem gondolkozhatok az előbbiről az utóbbi nélkül, mert a felravatalozásnak csupán a nézők ottléte és reakciója adja meg a konkrét közegét. Ez azonban csak akkor van így, ha a felravatalozás már megtörtént volna. Amíg csak hír formájában létezik, amíg nem tudunk semmi mást róla, mint az időpontját és a helyét, addig éppenséggel nem is gondolkodhatunk másról. Addig minden a mi szabadjára engedett képzeletünkre van bízva, addig a gondolatkísérlet szabad terepén mozoghatunk. Ki kell használni ezt az időt. Úgy, mintha életünk utolsó napjai volnának.

New York, 2006. január 31.

BEREKMÉRI KATALIN

Színészi és színésztanári tapasztalatok

JM-nek

Komfortzónán belül nincs fejlődés, az elköteleződés hiánya pedig blokkolja a fejlődési irányt – közhelyesen nagyjából ez a konklúziója másfél évtizednyi oktatói tevékenységnek a színészmesterség egyetemi tanítása területén, illetve majdnem két és fél évtizednyi, színházi közegben színészként eltöltött időszaknak. A megállapítás az egyéni szakmai (pedagógiai és színházi) tevékenységre, illetve a diákok oktatásban elfoglalt helyére, lehetőségeire is vonatkoztatható.

A gyakorló színész és a színészpedagógus munkája egyértelműen kiegészíti egymást, hiszen ugyanazt a folyamatot helyezi fókuszba, a megismerés azonban előbbi esetében közvetlen (saját testén keresztül megtörténő), utóbbi esetében közvetett (megfigyelői) tapasztalás révén valósul meg. A színész tevékenységének középpontjában önmaga áll, a színészpedagógus tevékenységének kiinduló- és végpontja a tanítvány, tehát a megismerési folyamatban cselekvőként, aktív szereplőként és elszenvedőként minden esetben a *játszó*t találjuk. A színész és színészpedagógus foglalkozásának azonos halmazában egyértelműen a játszó személye és annak tevékenysége helyezkedik el.

A játszó fejlődése abszolút a közvetlen tapasztalati megismeréssel áll összefüggésben. A szakmai tudás, a tapasztalatanyag ismertetése ugyan lehetséges magyarázat által, reális tudásanyagként azonban alig épül be az oktatás folyamatába, a gyakorlatba. Valójában a gyakorlati *színházcsinálás* és a színészképzés területén a hagyományos tanítás módszerei szerint (frontális tanítás, magyarázás, szemléltetés stb. által) átadhatatlan a tudás, hiszen a tanulási folyamat, illetve a fejlődés lehetősége egyértelműen a tapasztalati megismeréssel áll összefüggésben. Míg gyakorló színészként fejlődést egyér-

telműen a színpadi tapasztalat ad, vagyis a befektetett munka, amelyet a próbateremben és az előadás-gyakorlat során halmoz fel a játszó, a színészhallgató számára azok a lehetőségek hordozzák a reális megismerés, tudásszerzés potenciálját, amelyek a gyakorlati tapasztalás alternatíváját biztosítják.

A gyakorlati szakmát oktató pedagógus számára elsősorban a tanulás megszervezésének folyamatában áll a hatékony tanítás lehetősége, ugyanis azoknak a szituációknak a felfedezése, megtervezése, majd megteremtése által valósulhat meg, amelyek az oktatás folyamatában jelen lévő szubjektum számára elkerülhetetlenül a pedagógiai célként megfogalmazott okozat megtapasztalását kínálják. A folyamatot megvalósító mozzanat nem a megtervezett cél tudatosításában keresendő, hanem olyan szituációk felépítésében, amelyekben effektív nem tapasztalhat meg mást a tanuló, mint a pedagógiai célt. A metódus létjogosultságát annak a ténye is erősíti, hogy a tapasztalati megismerés kiemelt hatékonysággal épül be a tudásanyagba.[1] Oktatási törekvésként fogalmazható meg tehát, hogy a tanítás folyamatában számottevővé váljék a pedagógiai cél megtapasztalását fókuszba helyező módszer, ugyanakkor fontos, hogy a megismerési folyamatban ténykedő diák minél több alkalommal és helyzetben egyéni eredményként, saját felismeréseként realizálhassa a pedagógiai célt. Fejlődési folyamatába ugyanis konkrét meggyőződésként épül be az egyéni, kevésbé a külvilág irányából megfogalmazott konklúzió, hiszen az oktatás hatékonysága szempontjából meghatározó, hogy valójában mit gondol, hogyan vélekedik a tanulás folyamatáról.[2]

A közvetlen tapasztalati helyzetekre épülő tanulási szituációk megkonstruálása megalapozott tanulásszervezést igényel, kevésbé a pedagógusi improvizáció eredménye – bár mindig vannak kivételek. A tapasztalat ugyanakkor azt eredményezi, hogy megalapozott(nak ható) tudás ideig-óráig produkálható, időtálló tudás azonban nem realizálható a színészi és színészpedagógusi szakmában. Valószínűleg más területen sem. A kifejezésformák keresése állandó folyamat (kell legyen), hiszen a nézői, alkotói, önkifejezési stb. igények állandóan változnak, az időközben felnövekedett új generáció szemlélete, igényei és problémái (játszóként és nézőként) az eddig ismert és bevált módszerektől eltérő eszközöket, metódusokat, stratégiákat is szükségessé tesznek.

A színházi alkotó – többek közt a színész is – önazonosságán keresztül, az önmaga által fenntartott *igazság*ot képviseli, azokat a kifejezési formá-

[1] Vö. Nahalka István, szerk., *Hatékony tanulás* (Budapest: Bölcsész Konzorcium, 2006).
[2] Uo.

kat és tartalmakat keresi, amelyek a befogadói igényekre, érzékenységre stb. hivatottak termékenyen válaszolni, és az ezekre való reflektálás lehetőségét kutatja, hogy érdemben találkozhasson a nézői érdeklődéssel. Nézőközönség hiányában ugyanis saját létjogosultságát veszélyezteti, azonban a minket körülvevő világ állandó változása konstans módon változó nézői igényt generál, a színházi alkotónak pedig ezt a szempontot kell valamiképpen azonosítania és válaszolnia rá. A néző szemléletének feltérképezése az előadás megcélzott befogadói közegének megismerése révén történik meg, azonban a játszóból nézővé váló alkotó perspektívaváltása szintén hasznos mozzanat, hiszen saját befogadói igényeinek feltárása révén az alkotó közelebb kerülhet a mindenkori néző szempontjához.

Kizárólag kifejezési formák keresése által realizált, tartalom és forma szerves kapcsolódása nélkül megvalósított minőségi színházi produktum aligha kivitelezhető. Tartalom és forma egymás nélkül érvénytelen a színpadon, akárcsak az is, hogy a tartalmat általánosan alkalmazható módszer által igazítsuk adekvát formába, amely értékként aktivizálja a tartalmat mint esszenciát. A tartalom és forma összefonódását mindenképpen kutatómunka, a próbamunka érvényesíti, amely a gyakorló színész és a színésztanár számára azonos területet mozgat: a *játszó színpadi érvényességé*nek megtalálását. Ez a szempont a játszóra tekintő külső megfigyelő: a néző valószínűsíthető perspektíváján keresztül definiálódik. Ilyenként a színészoktatás során a rendező helyzetében lévő színésztanár, visszajelzései által a játszó színpadi érvényességét segít kialakítani, hiszen miközben a nevelő- és oktatófolyamat során színpadi készségeket[3] fejleszt, stimulálja a játszóban az instrukcióérzékenység kialakulását. Utóbbi hajlandóság az improvizációs készség kialakulásával együtt halad, és a rendezővel való közös munkára készíti fel a játszót, miközben támogatja a játszóban az *önrendezés* készségének kialakulását*, önmaga helyzetbe hozásá*nak lehetőségét játszóként, színpadi karakterként.[4]

Még a hatékonynak számító szerepépítési módszerek sem érnek minden esetben célt, hiszen ahány játszó, annyi módszer, s gyakorló színész esetében is: ahány szerep, ahány munkafolyamat, annyi különálló, megismételhetetlen metódus és tapasztalati kör. A színészpedagógus tevékenységének hatékonyságát növeli, hogy a hallgató egyéni, egyedi igényeihez és recep-

[3] 1. KOORDINÁCIÓ, TESTTUDAT (MOZGÁS) – térérzékelés, pontosság, ritmus, reakcióidő, testkontroll; 2. MEMÓRIA – érzékszervi finomítás és fejlesztés, emlékezőkészség; 3. KONCENTRÁCIÓ – figyelem, kontroll, pontosság, reakcióidő; 4. KOMMUNIKÁCIÓ – empátia, bizalom, csapatépítés, kapcsolat, beszéd; 5. IMPROVIZÁCIÓ – viszony, spontaneitás, kreativitás, fantázia

[4] Vö. Berekméri Katalin, *Szerep a színészben* (Marosvásárhely: UArtPress, 2020), 5.

tivitásához mért módszer kialakítására törekedjen, minek következtében a metódusok gazdagítása, akár újabb és újabb szerepépítési technikák kialakítása válik szükségessé, ugyanis ezek alkalmazása fokozza a fejlődés lehetőségét a játszó számára. A színészhallgató több módszerrel való megismerkedése gyakran növeli az érvényes szerepépítés valószínűségét. A tapasztalatban gyökerező felismerés, hogy minél változatosabb műfajban, stílusban próbálja ki magát a játszó, annál inkább esélyt kap egyéni eszköztárának aktivizálására, személyes, sajátosan egyéni, ugyanakkor önállóan érvényes szakmai működésének, módszerének, mentalitásának felépítésére, egyediségének, megismételhetetlenségének megteremtésére, ami elengedhetetlen a színvonalas színészi játék kialakítása tekintetében.

Hangsúlyozandó, hogy hivatásos színházi gyakorlatunkban technikai felkészülés nélkül realizálhatatlan a számottevő színészi teljesítmény. Ahogyan a forma juttatja érvényre a tartalmat, a játszó színpadi tevékenységének esszenciáját, az érzelmi valóságot a színész technikai tudása emeli érvényességre. Ezért a színészképzés technikai részének oktatása elsődleges fontosságú a tanulófolyamat során, akárcsak a színész által színpadon megélt érzelmi valóság és a színpadi illúziókeltés összekapcsolása, vagyis azon mechanizmus elsajátítása is, hogy a kívánt jelentéstartalom miként válhat értelmezhetővé, *olvasható*vá[5] a külső megfigyelő (néző) számára – ez egyébként a szakma tanulható része, akárcsak a technikai tudás megszerzése. A színészi munka és a színészoktatás sarkalatos pontját jelenti, hogy a hallgató elsajátítsa, effektíve hogyan, miként teremthető meg a kívánt illúzió a színpadon.

Kultúrkörünk színházcsinálása az illúzió megteremtésére épül, az ezt célzó tanulási folyamatba, a módszerek hatékonyságának definiálásába pedig gyakran – tévesen – erkölcsi megközelítés vegyül. Az illúzióteremtés folyamatában nincs helye etikai, morális szubsztanciáknak – ezt a hallgató számára egyértelművé is kell tennie a színészoktatásnak. Hiszen teljesen mindegy, hogy például érzelmi valóság által, azaz átéléssel vagy anélkül realizál szerepkonstrukciót a játszó, a szempont annyi: a professzionális színész legyen képes illúziót teremteni a színpadon. A vázolt folyamat történéseibe nem véletlenül keveredik bele az átélés problematikája, ugyanis gyakran éppen ez képes érvényessé tenni a szerepkonstrukció realizálását (játszó és néző számára egyaránt), mégsem nevezhetjük kizárólagosan kiemelt szempontnak, inkább mint hasznosítható színészi eszközt vagy módszert azonosíthatjuk színjátszásunkban.

[5] Patrice Pavis, *Előadáselemzés*, ford. Jákfalvi Magdolna (Budapest: Balassi Kiadó, 2003).

Az utóbbi évtizedben színész, báb és rendező szakos hallgatókkal a szerep-megközelítés és -építés sajátos, hasznosítható módszerét sikerült kidolgozni. A metódus kiindulópontját a megfigyelés és a pontos utánzás jelenti, vagyis a megformálandó karakter történetéből, élethelyzetéből kiindulva a hallgatónak olyan, számára ismert személyt kell kiválasztania, akinek története, élethelyzete a leginkább hasonlít a színpadra tervezett karakter szituációjához. A módszer a kijelölt reális személy hangjának, beszédstílusának, mozgásának, gesztusainak, mimikájának, habitusának, öltözködésének, hajviseletének, sminkjének stb. minél pontosabban kivitelezett utánzásán alapszik. Az *adott körülmények*, a *mágikus ha* technikájával[6] szemben ez a metódus kevésbé a fikcióra, a fiatal játszó nem vagy alig létező élettapasztalatára támaszkodik, inkább a konkrétumra alapoz, ezért számos esetben azon hallgatók számára biztosít előrelépést, akik a hagyományos, képzelőerőre alapozó módszerrel nem tudtak eredményt elérni. Megfigyeléseink szerint a fikcióra támaszkodó módszerrel többnyire hatékonyan dolgozó játszó minden esetben hasznosítani tudja az utánzásra épített metódust. A karakter gyakorlati kialakítása mintegy félórás interjúval kezdődik: a játszó az utánzott személy életadatait, történeteit, kapcsolatait tárja fel és képviseli sajátjaként, miközben nem lép ki a játszott karakterből az improvizáció során. A színész ilyenként mintegy a szereplő ruházatától, a bőrén át, *befelé* haladva jut el a karakter érzéséhez, gondolatához, és nem fordítva, mint ahogyan számos esetben szerepelemzés és -építés során teszi a játszó. Az interjú számottevő mozgás nélkül – hiszen a gyakorlatot a hallgató egy széken ülve végzi –, a karakter érzelmi és kognitív megélésének tapasztalatát biztosíthatja a színész számára. A módszert eddig a témakör kiválasztásának szempontjából, vagy kimondottan a néző számára feltételezhetően érdekes, ún. *színpadra kívánkozó karakter* megtalálásának céljával gyakoroltuk. Ha a témakör (pl. szerelmi csalódás, gyereknevelés, társadalmi problémák stb.), ha a karakter szolgáltatta a munkafolyamat origóját, minden esetben érintettük a szerkesztés problematikáját, vagyis adott ponton az utánzott konkrétum fikcióval keveredett. Mindkét esetben a végcél a karakter konferenciaszerű pódiumbeszélgetésen való bemutatása volt, rögzített szöveggel rendelkező monológgal, majd a hallgatóság részéről érkező kérdésekre válaszoló improvizációs résszel. Eddigi célunk a módszer megtapasztalása volt a rögzített anyag és a rögtönzés gyakorlata során. A módszert a drámai karakterek felépítésének folyamatában is érdemes volna hasznosítani, az előkészítő interjút pedig a drámában szereplő személy élet-

[6] K. Sz. Sztanyiszlavszkij, *A színész munkája. Egy színinövendék naplója I–II.*, ford. Morcsányi Géza (Budapest: Gondolat Kiadó, 1988).

és háttértörténete mentén gyakorolni. Kérdés, hogy az utánzásra alapozó játék és a drámai szöveg adta valóság hogyan helyezhető egymásra, illetve milyen módszertannal bontható minél kisebb egységekre a folyamat, hogy az oktatás során hasznosíthatóvá váljék. A metódus – bárhogyan alakul a későbbi kísérletek során –, természetesen minden esetben keveredik fikcióval, a karakter szerkesztésének célja pedig elsősorban nem a tökéletes utánzás kivitelezése, hanem a színpadi érvényesség megvalósítása.

A színpadi tapasztalat gyakran erős bázist képes adni a színészpedagógusi munkában, azonban téves lenne azt hinni, hogy tévedhetetlen alapot biztosít az oktatáshoz. A hallgató egyéni konstrukció, amely specifikusan egyedi metodológiát kíván az oktatás folyamatában. A pedagógusi munka épp a specifikus metódusok azonosításában rejlik, amelyhez nem tévedhetetlenül megbízható tudással és szakmai tapasztalattal, inkább csak állandó kutatómunkával lehet közelíteni. Valójában a gyakorló színész és a színészpedagógus munkája ezen a ponton is abszolút azonos esszenciát hordoz.

Kérdés, hogy a pedagógus az internetvilág térnyerésével, a már-már emberi közelséget nélkülöző és színházidegen online univerzumban szocializált új generációk színészjelöltjeivel szemben miként definiálja a tudást, illetve a tudás megszerzésének lehetőségeit. Egyértelmű, hogy a gyakorlati tudás történetek, anekdoták szintjén érdekes lehet a színészképzésben, de alig épül be a tanuló tudásanyagába, mint ahogyan elmondás és olvasás alapján sem hozzáférhető a színésztanonc számára számottevő szakmai tudás. Érdemben abból a fajta tapasztalatból képes tudásanyagot konstruálni, amelyet a testén, a mozdulatain keresztül próbál ki, majd gyakorlómunka mentén rögzít. Tapasztalata és fejlődése a meghaladott munkaszituációkból és az ezek mentén megfogalmazott konklúziókból áll össze: a befektetett kutatómunka és a munka során megélt konfliktusok, nehézségek, mindenképpen a komfortzónán kívüli létezés állapotába helyezik a játszót. A meghaladott – szinte szükségszerűen kialakuló – krízisállapotok értékes tapasztalatot adnak, a következtetések pedig felismerésként, akár revelációként realizálódnak tudatában.

További és állandó kérdés, hogy a vázolt konfigurációban hol a helye a pedagógusnak? A lexikális tudás értéke az interneten applikált kattintások számával fordítottan arányosan fogy el, és az oktatási folyamat hatékonyságának szempontjából nincs jelentősége, hogy a nem mai társadalmi és oktatási rendszerben szocializált pedagógus érzelmileg hogyan éli meg mindezt, mint aktuális tényt, mely az utóbbi évtized változásainak eredménye. Evidens, hogy az elméleti tudást jelentő információ birtoklása napjainkban alig jelent tőkét vagy tekintélyt a hallgatósággal szemben, gyakran a megbízható memóriájú egyén irigyelhető képességére korlátozódik. Ezzel

szemben azonban mégis értéke van ennek a tudásnak, ha rendszerbe tud kapcsolódni, vagyis a részek tudása olyan összkép felállítását eredményezi, amely összefüggésekre, az *egész*re világít rá. Manapság, ha a pedagógus azt nyújtja csak a hallgatónak, amit az néhány kattintással, az internetes keresőprogramok révén meg tud szerezni, érdemben nem történik meg az oktatás. A pedagógus ma (is) alapvetően az összefüggések ismertetése révén tud tanítani, és ha a revelációt nem is, a felismerést a hallgatónak kell realizálnia és rögzítenie.

A színészoktatás – bármennyire is hangsúlyozzuk tapasztalati, gyakorlati aspektusait –, semmiképpen sem nélkülözi az intellektuális, kognitív folyamatokat, sőt az individualizmus térnyerésével szemben az etikai, morális vonatkozások nélkülözhetetlen funkciót kapnak az egészséges és hatékony szakmai mentalitás megkonstruálásában, amit egyértelműen az egyetemi oktatásnak kell megalapoznia. Az adekvát szakmai mentalitás kialakítása továbbra is a szakmai (szakmában) létezés abszolút alapja, ami számottevő perspektívát hordoz és a szakmai hatékonyság feltétele: a játszó (fizikai, mentális, szociális stb. szempontból) tanuljon meg vigyázni magára és környezetére, tanuljon meg csapatban dolgozni, a munkát prioritásként, azaz elköteleződéssel kezelni, érvényesíteni önmagát és a környezetét, a kettő ne zárja ki egymást, mindegyre termelje ki önmagában a fejlődni akarás szándékának igényét, és hosszasan folytathatnánk a sort.

„…mindenkinek a saját ellenállási pontját kell megkeresnie és átlépnie”[7] – ha létezik, talán ez az axiómája a mindenkori fejlődésnek gyakorló színész, színésztanár és -hallgató számára egyaránt. És bár különböző életperiódusokban a realizálódó vagy megvalósulásra hivatott szakmai ciklusok abszolút különbözőek, talán egyedüli közös nevezőjük a fejlődés irányába való haladás szándékának szükségszerűsége, amely állandó (kell legyen).

BIBLIOGRÁFIA

BEREKMÉRI Katalin. *Szerep a színészben.* Marosvásárhely: UArtPress Kiadó, 2020.

GROTOWSKI, Jerzy. *Színház és rituálé*. Fordította PÁLYI András. Pozsony: Kalligram Kiadó, 2009.

NAHALKA István, szerk. *Hatékony tanulás.* Budapest: Bölcsész Konzorcium, 2006.

PAVIS, Patrice. *Előadáselemzés*. Fordította JÁKFALVI Magdolna. Budapest: Balassi Kiadó, 2003.

SZTANYISZLAVSZKIJ, K. Sz. *A színész munkája. Egy színinövendék naplója I–II*. Fordította MORCSÁNYI Géza. Budapest: Gondolat Kiadó, 1988.

[7] Jerzy GROTOWSKI, *Színház és rituálé*, ford. PÁLYI András (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2009), 55.

BOB FÜLÖP ERZSÉBET

A légzésritmus definiálhatósága a színészi munkában

Az indiai jógik kétféle, a Naphoz és a Holdhoz kötődő légzésmintát különböztetnek meg: a belélegző, a *lunáris típus*t, amelyet a Hold határoz meg, és a kilélegzőt, a *szoláris típus*t, amelyet a Nap.[1] Szerintük már a születés pillanatában a lunáris típus első, jellemző légzési tevékenysége az aktív belégzés volt, amit passzív kilégzés követett, míg a szoláris típus esetében az aktív kilégzés, amelyet passzív belégzés váltott fel. A jó közérzetet, a két embertípus légzési mintázatához igazodó működés biztosítja, amely kiterjed a testtartásra, a járásra, a motorikára, a táplálkozásra, az alvás–ébrenlét intervallumokra és más szokásrendekre.

Dr. Erich Wilk zenész, majd a tanítványai által kidolgozott légzéspolaritás-elmélet vagy terluszológia az indiai jógik évezredes tanításaira alapozva kutatja azt a saját rendszert, amely az adott emberi alkatnak megfelelő légzéstípus felismerésére és az ennek megfelelő terápiás eljárásra alapoz, olyan módszerre, amely lassan nemcsak az orvostudományban, de a művészetben is teret hódít annak ellenére, hogy az elmélet kritikusai pszeudotudománynak tartják.

A légzéspolaritás-elmélet alapján Jákfalvi Magdolna egyértelműen szoláris típus. Vezető alkat. Felidézve a testtartását, járását, alkatát, habitusát, kétségtelen, hogy a Nap a lételeme. Felidézem őt előadói helyzetben: belélegzik, visszatartja a levegőt, majd erőteljesen kifújja, és megszólal. A kilégzése az aktív, majd az ezt követő megszólalás hordozza a sugallatot. A szavak szándéka a vélemény, az eszme, az ihlet manifesztációjaként inter-

[1] Módosított részlet Bob Fülöp Erzsébet, *Szereptanulmányok. A színészi testszöveg hermeneutikai megközelítése* című könyvéből, 127–136 (Bukarest: Eikon Kiadó, 2020).

pretálható. A belégzés energiája a légzésvisszafojtással telítődik, ilyenkor a közlő figyelmi apparátusa a legkiélezettebb: már megszólalás előtt magával rántja, felrázza, jelenléttel telíti a hallgatóságot. A belégzést az innovatív gondolat előzi meg, ennek elsöprő, megvilágító ereje generálja a feszültséget a testben, aztán a kimondás következik, amely a légzésvisszafojtásban sűrűsödik, amelyet erőteljes kilégzés követ, vagyis a megszólalás küszöbpillanata: az enunciáció. A légzésvisszatartás produktív csendet eredményez, és ebben a közös hallgatásban, eggyé válva a közlővel, mindannyian megérezzük, hogy elérkezett a kinyilatkoztatás pillanata, amelynek mindannyian tanúi lehetünk. Érezzük, hogy ami következik, annak tapasztalati, történeti jellege van, elképzelhető, hogy abszolútummal bír, valami olyasmi következik, amit magunktól soha nem ismertünk volna fel. A kinyilatkoztatás és a tanúság manifesztációja közötti összefüggés kapcsán Ricœur úgy véli, hogy a tanúság fogalma „azokra a szavakra, tettekre, cselekedetekre és életekre vonatkozik, amelyek arról a szándékról, ihletésről és eszméről tanúskodnak, amely ugyan a legmélyebb értelemben tapasztalati és történeti, de egyúttal meg is haladja ezt a tapasztalatot és történelmet”.[2] Amennyiben a cselekedetek és jelek szolgáltatják a bizonyítékokat, akkor együtt a hallgatósággal, tanúságtevőként elmondhatom: én láttam őket.

A légzés alapvető funkciója, hogy oxigénnel látja el a hetvenmillió sejtet, hat a központi idegrendszerre, az anyagcserére, a tudatállapotra, működteti az összes érzékelő és mozgató ideget, életenergiát biztosít a szervezet számára. Közismert a légzés terapeutikus hatása asztmára, allergiára, pszichés, emésztési, keringési és kiválasztási zavarok javítására, a szervezet vitális energiájának növelésére stb.

A neurobiológia, a kognitív neurológia egyértelműsíti a légzés és a vegetatív idegrendszer összefüggését, hogy a légzéssel tudatosan befolyásolhatjuk a vegetatív idegrendszer működését.

Az ősi kultúrákban a lélegzet, a légzés nagyon fontos szerepet játszott a kozmológiában, a mitológiában, a filozófiában, ugyanakkor a rituális és spirituális élet fontos eszközeként vallási és gyógyító célokra használták. Az emberi élet vertikális tengelyéhez kapcsolódó funkciója révén ezekben a kultúrákban a test–elme–tudat spirituális kapcsolatát hivatott fentartani. „Elég, ha a sámánok eksztatikus utazását előkészítő gyakorlatok során felidézett mesés, para-mitologikus és para-poétikus, ám egyben ikonografikus

[2] Paul Ricœur, „A tanúság hermeneutikája”, ford. Boros Gábor (Szabó István fordításának felhasználásával), in Paul Ricœur, *Vallás, ateizmus, hit*, szerk. Boros Gábor, 131–159 (Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem, L’Harmattan Kiadó, 2023), 131.

alkotásokra vagy a bizonyos jóga-meditációk során ismételgetett *mantrák*ra gondolunk, melyek egyszerre szolgálják a légzés ritmusát (pránájáma) és a »misztikus szótagok« megjelenítését."[3]

Az ősi indiai kultúrában, irodalomban *prána*nak nevezték a fizikai levegővételt, a légzést, és először az *Upanisádok*ban jelenik meg, az élet szent lényegét jelképezve, mert minden létezőt a *prána* hat át. A *prána* és a japán *ki* hasonló jelentéssel bírnak, a *ki*t nemcsak a spirituális gyakorlatokban, de a harcművészetekben is használták. Az ókori görög *pneuma* szó hasonlóan levegőt, lélegzetet, tudatot, az élet esszenciáját jelöli. (A *phen* rekeszizomra, diafragmára utal.) Az ősi héber megnevezését a lélegzetnek és egyben a teremtő szellemnek a *ruach* szó képezi, a latin *spiritus* kifejezés pedig ugyanúgy érvényes a lélegzetre és a szellemre.

A légzésritmus tudatos szabályozásának jól kidolgozott módszerei már a *pránájámá*ban, az ősi indiai, a légzéshez kötődő, légzésszabályozó gyakorlatrendszerben is fellelhetők.

A *Hatha-jóga-pradípika 2.2.* című írásban Patandzsali a légzés és a tudatfolyamatok összefüggéseként említi. „Ha a lélegzet vándorol, akkor a szellem is nyugtalan, ha azonban a lélegzet nyugodt, úgy a szellem is az…" Úgy működik a *prána* a testben, mint a nyitott ablakhoz állított gyertyaláng: a beáramló szél intenzitása befolyásolja az alakváltozását. A *pránájáma* a belégzés, kilégzés és lélegzet visszatartásának függvényében egész rendszert épít fel a tudatos légzés használatában.[4]

Ehhez a technikához kapcsolódik a kundalini-jóga rendszer, a sziddhajóga, a tibeti vadzsrajána buddhizmus, a szufi gyakorlatok, a burmai buddhista és taoista meditációban alkalmazott légzésmechanizmus, a szótó zen buddhizmusnak bizonyos rendszerei. Ezekhez a rendszerekhez kötődnek az olyan rituális művészi előadások, mint a Bali-szigeti táncok, az inuit eszkimó torokéneklés, a szufi kántálások, a buddhista táncosok rituáléi.

Elgondolkodtató, hogy vajon miért tartotta fontosnak Loyolai Szent Ignác a lelkigyakorlatos könyvében, a harmadik imamód gyakorlatában a légzés

[3] Mircea Eliade, *Vallási hiedelmek és eszmék története*, ford. Saly Noémi (Budapest: Osiris Kiadó, 2006), 42.

[4] A légzésnek négy fázisa van: *púraka* (belégzés), *récsaka* (kilégzés), *kumbhaka* (belégzés utáni visszatartás) és *súnjaka* (kilégzés utáni visszatartás). A két légzésszünetet sorrendben *antara* (belső) és *báhja* (külső) *kumbhaká*nak is nevezzük. A *kumbhaka* szó 'korsó'-t jelent, és a tüdőre vonatkozik. Amikor megtelik levegővel, olyan, mint egy korsó. Ez a belső légzésvisszatartás. Amikor kiürítjük, akkor is marad benne levegő, de ezt külső légzésvisszatartásnak nevezzük, mert annyi levegőt kinyomunk a tüdőből, amennyit csak lehetséges. *Hatha-Jóga Pradípiká*, ford. Gauranga Gas. Elérhető URL cím: https://terebess.hu/keletkultinfo/hatha-joga-pradipika.pdf, hozzáférés: 2020. 09. 07.

funkcióját beiktatni.[5] Vajon milyen céllal iktatta be az imádkozás eszközeként a légzést, az ima szövegére való fokozottabb ráfigyelés okán, az elmélyülés vagy inkább a spirituális transz elérése miatt? Ezeket a technikákat a nyugati orvoslás is próbálja alkalmazni a gyógyítás területén, de az anyagelvű gondolkodásmódban a légzés elveszítette szakrális funkcióját, csupán élettani szerepet tulajdonítanak neki. Nyugati terapeuták, Buteyko[6] vagy Grof[7] felfedezték a légzésben rejlő gyógyító erőt, és számos diszfunkcionalitást előidéző betegség esetén alkalmazzák sikerrel. A Buteyko-légzés hatására, a felnőtt ember légzéséhez képest, amely percenként 14–18 közé tehető, a tudatosított légzés esetén ez a szám 5–10 légzésre is lecsökkenthető.

Visszatérve a színészi testre, Grotowski szerint „különböző cselekvések a légzést illetően más-más reakciót váltanak ki”,[8] éppen ezért, anélkül, hogy sztereotípiákat keresnénk, kihívás azt vizsgálni, hogy különböző légzéstípusok milyen állapotokat generálnak, és a létrehozott állapotok milyen cselekvéseket organizálnak. Természetesen, minden színésznek magának kell kialakítania a saját eszköztárát, „a színészi technika soha nem lehet zárt rendszer”[9] – véli Grotowski –, ennek ellenére a színésznek törekednie kell a saját önfeltárására, saját testisége legapróbb, részletekig menő megismerésére, mert csak így érheti el az önmeghaladást.

Még mielőtt rátérnék a légzésdinamizmus szerepének tárgyalására a színészi munkában, egyértelműen megállapítható, hogy a belégzés oxigénnel látja el, aktiválja a szervezetet, frissíti az agyat, az idegrendszert, tónusfokozó szerepe van. A kilégzéssel eltávolítjuk az elhasznált levegőt és – ellentétben a belégzés aktivizáló funkciójával – megnyugtatjuk az agyat, a tudatot, az idegeket, a kilégzés lazító érzetet vált ki, segít eltávolítani a negatív érzéseket. A légzés visszatartásának szerepe a belélegzett levegő szétáramoltatása, a test kiegyensúlyozása, de vészhelyzetet generáló funk-

[5] A harmadik imamód abban áll, hogy minden lélegzetre vagy minden lélegzetvételre bensőleg imádkozunk úgy, hogy az Úr imádságának vagy más elvégzendő imádságnak egy szavát elmondjuk, mégpedig úgy, hogy csak egy szót ejtünk ki az egyik és másik lélegzetvétel között, vagyis addig az időtartamig, amely az egyik és másik lélegzetvétel között telik el. *Loyolai Szent Ignác lelkigyakorlatai.* Pázmány Péter Elektronikus Könyvtár, http://www.ppek.hu/konyvek/Loyolai_Szent_Ignac_Lelkigyakorlatai_1.pdf, 47. hozzáférés: 2020. 09. 07.

[6] Alternatív terápiás módszer a légzési problémák kezelésében, kidolgozója Konsztantin Pavlovics Buteyko ukrán orvos.

[7] A holotróp légzés fogalmát Stanislav Grof cseh pszichológus még 1971-ben kidolgozta, a transzlégzésnek is nevezett módszer lényege egy intenzív, felgyorsított légzés, hiperventilláció általi transz elérése és az ebben az állapotban felismert traumák, kellemetlen élmények felszabadítása.

[8] Jerzy Grotowski, *Színház és rituálé*, ford. Pályi András (Pozsony: Kalligram Kiadó, 1999), 25.

[9] Uo.

cióval is rendelkezik. Ez a légzéstípus a figyelmi apparátus legéberebb szakaszát jelenti, a „lélegzetvisszafojtva figyelés" tetőfokát.

A légzéstudatosítás színpadi alkalmazását célzó kutatásomat, a színész színpadi légzésére való reflektálást Vinay Kumar, az indiai Adishakti színtársulat színészének reprezentációja indította el, aki különböző színészi állapotok megteremtését és váltakoztatását a légzés hatására, a belélegzett levegőoszlop lokalizálásával és a légzés dinamikájának váltakoztatásával érte el. A reprezentációban a színész az öröm, bánat és sírás állapotait mutatja be, elmagyarázva, hogy az öröm állapotát szapora lélegzetvétellel és elnyújtott kilégzéssel, a bánat állapotát a belélegzett levegő lefojtásával, a sírás állapotát pedig levegővisszatartással és két különböző levegőoszlop csatlakoztatásával, majd lefelé, a medence irányába való eltolásával éri el. A színész arcán megfigyelhető az állapotok tökéletes megjelenítése. Az indiai színész szerint minden reprezentált állapot megvalósítható a légzéstechnika által.[10]

Grotowski, aki maga is Indiában tanulmányozta a különböző technikákat, és a színész pszichofizikai mobilitásának problémapontjaként definiálja a légzést, így vélekedik erről: „Amikor dolgozni kezdek egy színésszel, az első kérdés, amit felteszek magamnak, így hangzik: vannak-e nehézségei a légzéssel, szabályszerűen lélegzik-e; van-e elég levegője a beszédhez, az énekhez, mert minek okozzak neki problémát azzal, hogy más légzéstípust kényszerítünk rá. Ez oktalanság lenne. De esetleg vannak nehézségei. Miért? Fizikai okok miatt? Pszichikai motívumokból? Ha pszichikai problémái vannak, úgy mifélék? Ha a színészt állandóan mértéktelen feszültség jellemzi, akkor meg kell keresni az okokat, amelyek majdnem mindig pszichikai természetűek (…) Meg kell határoznunk természetes légzéstípusát, meg kell figyelnünk a színészt."[11] Grotowski szerint a pszichés állapot influálja a légzést.

A pszichés állapot és légzés közötti viszony hasonló az Actors Studio akcióképeiről Deleuze által megállapított szenzomotoros kapcsolathoz, ami azt jelenti, hogy a színész sohasem semleges, ha éppen nem tör ki, akkor szivacsszerűen átitatódik ugyanolyan intenzitással, mint az átitatódást követő robbanásszerű *acting-out* kitörése.[12] Az átitatódások és robbanások mint a reprezentációs aktusok jelei, a légzésritmus változása révén

[10] *Adishakti Laboratory for Theatre Art Research*, http://adishaktitheatrearts.com/component/content/article/118.html, hozzáférés: 2013. 03. 03.
[11] Grotowski, *Színház és rituálé,* 50.
[12] Gilles Deleuze, *A mozgás-kép,* ford. Kovács András Bálint (Budapest: Osiris Kiadó, 2001), 208.

manifesztálódnak. Azért tartom fontosnak a légzésritmus strukturálását a színészi munka kapcsán, mert a légzés dinamikájában markánsan felismerhető jelek definiálása megnöveli a színészi test prediktív erejét úgy a befogadó, mint a színészi test szempontjából. A légzésritmus változtatása által generált hatás ismeretében a színész megfelelő technikai felkészültséggel bármikor előidézheti, megsokszorozhatja a figyelmi tevékenységét, ezáltal felerősítve a jelenlétét.

A dinamika a görög *rüthmosz* szóból ered, ami 'folyás'-t jelent, érzékszerveinkkel érzékelhető, természetes vagy szerkesztett jelenségek rendszeres ismétlődésére utal. Valamely mozgásban, folyamatban, változásban megnyilvánuló, szabályosan visszatérő, ütemesen ismétlődő váltakozás, hullámzás, lüktetés.[13] Vonatkoztatható az emberi test élettani jelenségeire (légzés, szívdobogás, vérkeringés), természeti jelenségekre, művészeti ágazatokra.

A színész színpadi cselekvéseinek, állapotainak alapjaként szolgáló légzésritmus olyan előadói kompetenciák körébe sorolható testtechnika, amelynek partitúrateremtő funkciója van, hasonlóan a zenei partitúrában használt dinamikai fogalmakéhoz (*piano, pianissimo, mezzopiano, forte, fortissimo, crescendo, forzando, diminuendo, subito piano, subito forte*), és egyéni interpretáció függvénye, hogy a kottában feltüntetett hangerősséget hogyan valósítják meg az előadók. Ahogy Schumann vélte a zenemű előadói jelekkel való berendezését a darab „második megírásának", ugyanúgy a színészi munkában a légzésritmus dinamikája – felgyorsulása, lassulása vagy visszatartása – a színészi test pszichofizikai állapotának korrespondenciája, a színészi jelenlét argumentuma. Mivel a színészi jelenlét a színész figyelmi apparátusának függvénye, a légzésdinamizmus változása hatást gyakorol a figyelmi tevékenység változására, ezáltal a színészi jelenlétre is. Előfordul kezdő színészek esetében, hogy csak részben funkcionál tudatos eszközként a légzés ritmusának applikálása, éppen ezért fontosnak tartom a légzés dinamikájának definiálását a színészi testszövegben, ami a légzés tudatos alkalmazását erősíti, a befogadó szemszögéből pedig eszközként szolgál a légzésnek mint látható jelnek a dekódolásában, a színészi testszöveg megértésében. Ha különböző idegállapotokhoz automatikusan egy adott légzéstípus kapcsolódik, a légzés által is hatással lehetünk az idegrendszeri állapotunkra. A légzésdinamika hasonló princípium alapján működik, mint a heideggeri *most* – a „benne levést" konstituálja. A légzés ritmusának testi artikulációja koncentrálja és kiélezi a színész figyelmét, amit

[13] Bárczi Géza és Országh László, szerk., *A magyar nyelv értelmező szótára*, 5. kötet (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961), 1042.

a néző a színész jelenléteként észlel, „fiziológiai, affektív, energetikai és motorikus reakciók" formájában.[14] A színész megváltozott, fokozódó légzésének a néző szempontjából figyelemfelkeltő hatása van, bevonódik. Vagyis a jövőbeliség, a voltbeliség és a jelenné tétel dialektikájában az idő teljesen deszubsztancializálódik, s „csak midőn az időmérést szolgáló eszközök elveszítik ezt a primer referenciális összefüggést a természetes mértékegységekkel, akkor tér vissza a most-mondás az idő absztrakt képzetéhez" – magyarázza Ricœur.[15]

Először is, azért fontos a színésznek a munka terébe való belépés előtt erőteljesen belélegezni, majd kifújni a levegőt, mert segít megszabadulni a cikázó gondolatoktól, a feszültségtől, a stressztől, az elvárásoktól, minimálisra csökkentve az agyi terhelést, felszabadítva a testet, hozzájárul a figyelem kitágításához, rugalmasságot kölcsönözve a mentális folyamatoknak.

A továbbiakban különböző alapállapotok, mint kétségbeesés, öröm, fájdalom, félelem, harag, vágy esetében alkalmazott légzéstípusokat és az állapotokkal való összefüggésüket tárgyalom.

Először vizsgáljuk meg a váll- vagy mellkasi légzés esetében alkalmazott rövid, kapkodó, felszínes légzéstípust, amikor kevesebb oxigén jut el a tüdőhöz, a szervezetbe, ezért a keletkezett légszomj miatt fokozódik a szervezet stressz-szintje. Amennyiben az adott karakter zaklatott, ingerlékeny, türelmetlen, hektikus, robbanékony állapotát kell megvalósítania a színésznek, kitűnően felhasználható ez a légzésfajta, mert aktív izgalmi állapotot idéz elő, feszültséget, egyensúlyvesztett állapotot teremt. Rövid, ismételt be- és kilégzéssel jellemezhető állapot, de odafigyeléssel kell alkalmazni, mert a hiperventilláció eszméletvesztéshez is vezethet.

Az öröm állapotának megtestesítése esetében, hasi és részben mellkasi légzést alkalmazunk, egy meghosszabbított belégzés formájában, miközben visszatartjuk a levegőt. Emeli a vérnyomást, aktivizálja a szervezetet. Akár a civil élettérben is megfigyelhető ez a légzéstípus, egy lenyűgöző látvány, kellemes élmény hatására, ahogyan mélyen belélegzünk, kissé benntartva a levegőt, mintha szétáramoltatni szeretnénk az állapotot a sejtjeinkben, megőrizni, belélegezni a tapasztalt boldogságot.

A fájdalom-állapot eléréséhez, a sírásküszöb kiváltásához – ellentétben az öröm-állapot esetén alkalmazott hosszú belégzéssel – több rövid belég-

[14] Erika Fischer-Lichte, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 205.

[15] Paul Ricœur, „A hármas mimézis", ford. Angyalosi Gergely, in Paul Ricœur, *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, szerk. Szegedy-Maszák Mihály, 255–309 (Budapest: Osiris Kiadó, 1999) 273.

zést, majd ezt követően hosszabb kilégzést alkalmazunk, ami mintegy sóhajként funkcionál, a feszültségtől való megszabadulás jeleként, a zaklatott idegállapotra jellemző sóhajszerű kilégzésként interpretálható. Az erre az állapotra jellemző légzéstípus mellkasi légzéssel működtethető.

A félelem állapotában a belégzés fázisa lerövidül, viszont a visszatartás ebben az esetben a hosszabb, akár a vadász, amikor lélegzetvisszafojtva figyeli a vadat, az „üss vagy fuss" szituációra jellemző adrenalinserkentő légzésfajta. Gyors belégzés és a hosszasan visszatartott levegő feszült figyelmi tevékenységet vált ki, vészhelyzetben alkalmazzuk ezt a légzésfajtát, a figyelem maximumát érhetjük el alkalmazásával. Hasonló helyzetre asszociálható, mint amikor sötétben hallani vélünk olyan neszeket, amelyek félelemmel töltenek el bennünket, és lélegzetet sem véve, próbáljuk beazonosítani a hallottakat. Nem ajánlott túl sok levegőt beszívni, csupán ameddig 1–2-ig elszámolunk, mert a túl sok mellkasi levegő károsíthatja a szívet, főként, ha nem statikusan, hanem terhelés alatt alkalmazzuk.

A harag színpadi megvalósítása erőteljes, intenzív belégzéssel és erőteljes kilégzéssel jellemezhető, a be- és kilégzés többnyire egyforma intervallummal rendelkezik, nincs levegővisszatartás. A haragos légzés esetében a színész légzését hallhatóan erőteljes be- és kilégzésként, haragos fújtatásként érzékelheti a befogadó, egyéb fiziológiai és affektív reakciók kíséretében.

A vágy esetében hasi légzést alkalmazunk, mélyül a belégzés – mintha a szándék, az elérendő cél megszerzésére irányuló törekvés elmélyítését célozná –, és meghosszabbodik a kilégzés. Ez a légzéstípus nyugodtságot, magabiztosságot nyújt, megnyugtat, ellazít.

Az emberi test ténylegesen ritmikus hangoltságú – állapítja meg Fischer-Lichte –, mert olyan elv, ami az emberi testhez kötött, a szívverés, légzés, járás, írás, beszéd, ének, nevetés, sírás során létrejött hangok mellett az olyan mozdulataink is, amelyek még el sem jutottak a tudatosítás fázisába. „Épp ezért van speciális képességünk a ritmus észlelésére: arra, hogy »eggyé váljunk vele«".[16] A nézők különböző ritmikus hangoltsággal rendelkeznek, a kérdés az, hogy sikerül-e korrelálni ezeket a „ritmikus rendszereket", milyen mértékű hatásfaktorral rendelkezik a színészi testben létrejövő ritmus – esetünkben a légzésritmus –, és produktívvá teszi-e a színész–néző viszonyt.

[16] Fischer-Lichte, *A performativitás esztétikája,* 190.

BIBLIOGRÁFIA

BÁRCZI Géza és ORSZÁGH László. *A magyar nyelv értelmező szótára*. 5. kötet. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961.

BOB FÜLÖP Erzsébet. *Szereptanulmányok. A színészi testszöveg hermeneutikai megközelítése*. Bukarest: Eikon Kiadó, 2020.

DELEUZE, Gilles. *A mozgás-kép*. Fordította KOVÁCS András Bálint. Budapest: Osiris Kiadó, 2001.

ELIADE, Mircea. *Vallási hiedelmek és eszmék története*. Fordította SALY Noémi. Budapest: Osiris Kiadó, 1955.

FISCHER-LICHTE, Erika. *A performativitás esztétikája*. Fordította KISS Gabriella. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.

GROTOWSKI, Jerzy. *Színház és rituálé*. Fordította PÁLYI András. Pozsony: Kalligram Kiadó, 1999.

RICŒUR, Paul. „A hármas mimézis". Fordította ANGYALOSI Gergely. In Paul RICŒUR. *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Szerkesztette SZEGEDY-MASZÁK Mihály, 255–309. Budapest: Osiris Kiadó, 1999.

RICŒUR, Paul. „A tanúság hermeneutikája". Fordította BOROS Gábor (SZABÓ István fordításának felhasználásával). In Paul RICŒUR. *Vallás, ateizmus, hit*. Szerkesztette BOROS Gábor, 131–159. Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem, L'Harmattan Kiadó, 2023.

INTERNETES FORRÁSANYAG

Hatha-Jóga Pradípiká. Fordította Gauranga Gas. https://terebess.hu/keletkultinfo/hatha-joga-pradipika.pdf, hozzáférés: 2020. 09. 07.

Loyolai Szent Ignác lelkigyakorlatai. Pázmány Péter Elektronikus Könyvtár, http://www.ppek.hu/konyvek/Loyolai_Szent_Ignac_Lelkigyakorlatai_1.pdf, hozzáférés: 2020.09.07.

Adishakti Laboratory for Theatre Art Research. http://adishaktitheatrearts.com/component/content/article/118.html, hozzáférés: 2013. 03. 03.

BORONKAY SOMA – ZSÓTÉR SÁNDOR

Soma színházba ment, ahol Sándor olvasott

– majdnem fiktív múltjárás –

Az Ódry színpad üres ruhatárának támaszkodva várakozunk, Magdi, Ármin meg én, ahogy már oly sokszor. Várjuk, hogy kijöjjön Sándor és pár szóval bevezesse a nézőket az éppen aktuális vizsgaelőadásba, majd kitárja az ajtókat és fizikálisan is bevezessen minket. Mindannyian vakon ismerjük ezt a helyet. A betonszürke reliefet, a vörös márvánnyal körbevont oszlopokat, a ruhatárat, ahol dolgoztunk is. Bulik, előadások, sok emlék. Egymásra nézünk mi hárman, Magdi, Ármin és én, és egy szó nélkül tudjuk, mit érzünk. Magdi megkérdezi, hogy emlékeztek a *Sirály*ra, amit Sándor itt, az előtérben rendezett a Máté Gábor-osztálynak? A nevén nevezett máris ott van és reagál a kérdésre:

SÁNDOR: *Mulatságos történet. Már szerződéssel a zsebükben – Rujder Vivien és Dér Zsolt tolták az előadást. Kopogott, mint a kutyafék.* Sirály, *második felvonás, Trigorin, Nyina. Kb. 20 perc. És akkor megállítottam őket, és beolvastam a friss* HVG-*interjújukat – kb. boldogok, hálásak, külön menynyire hálásak az ofőnek, és jövőre vélhetően az ország első színházának tagjai. Tele ehhez hasonlókkal. Csöpögés, hálálkodás. És akkor megállítottam, felolvastam, hogy ismételjék utánam. Ugye Trigorint mulattatja a lány, és mégis belehabarodik saját magába, az írásról beszél, az írás vágymegszállottságáról, a kislány hüppög, ő meg színésznő akar lenni, és az áldozatvállalás, a lemondás, és az író belehabarodik a szövegbe, aztán a lányba. Ezzel a tébolyítóan komplex jelenettel szemben csupa pipiskedés az interjú. Zsolt Zsolt szövegét mondta, Vivien is a sajátját.*
SOMA: De ezt miért csinálja?

SÁNDOR: *Kizökkenteni. A cél a vágányról kizökkentés. Mederből elterelés. Ilyesmi. Sok próba után, mint a fakutya ugatja a szerepet, ugye ez képzavar, mindegy, fakutya, értsd, meggyőződés nélkül, nem beszélget, beszél, mint egy papagáj, szenvelgő, vagy álintellektuális vagy álérzelmes ornamentikával.*
SOMA: És ez sikerül?
SÁNDOR: *Változó. Van, aki belezuhan a szakadékba, ösztönösen érzi, hogy itt van egy másik út. És jobban folytatja. Összeilleszti. A választott szöveg soha nem légből kapott. Nem rápirítás. Ez a ritkább. Van, aki belemegy, és aztán visszazökken, mintha mi sem történt volna. A legtöbbel nem történik semmi. Fahangon ugatja a szöveget, aztán tovább a szerepet. Akkor Dér Zsolt elég eszes és önironikus volt, értette, miért mondom. De folytatta, mintha mi sem történt volna. De pont a* Király*nál, a fiúk egy része nem mozdult be a próbákon. Én is új voltam nekik, ők meg régiek egymásnak. Csehov* Unalmas története *volt a kezemben, abból sok szöveget toltam. Sokszor egyeztettem az asszisztensemmel, érdemes-e. Papp Endrének bejött, Medveczky Balázsnak is. Szóval van, akin lök, lendít. Kerkay Ritának, egy nehéz görög vizsgában, az* Ion*ban is csináltam. Kádár Lillának is. Ő érzelmesre fordította. Mármint éppen talált. Az idők alatt világos lett, hogy valaki botfül. Illetve sokkot kap. Valamit ugat, és blokk jön, hogy valaki kívülről ugat. Tehát, mintha rászólnának, megijed. Pedig pont nem. Vagy segítség, vagy ösztönzés, vagy dicséret.*

Már csöngetnek, menni kéne, Magdi mondja, előremegy, foglal nekünk helyet, Ármin elmegy vécére, Sándor még egy utolsó cigit gyújt, sietve szívja az Ódry ajtajában félig kint, félig bent. Soma kihasználja az alkalmat és rákérdez, hogy Sándor mikor alkalmazta ezt a tanítási módszert először. Sándor szinte azonnal felel:

Amikor a dupla Schiller-vizsgát csináltam. Don Carlos*. Ott kínlódott szépen Fehér Balázs Benő és Rada Bálint, Posa halála. És akkor előkaptam a Tonio Krögert, ott lapult a zsebben, és hangosan beolvastam nekik azt a részt, amikor Tonio hosszan magyarázza az idoljának, Hans Hansennek, milyen szép a* Don Carlos*. Hogy Hans olvassa el, mert csodálatos darab, képzeld el, hogy a király sír. Mert őt senki nem szereti. És a haldokló Posának/Radának elkezdte mondani Benő, mint Carlos: „Ott van például az a rész, ahol a király sír, mert a márki elárulta…, de a márki csak a herceg kedvéért árulta el őt, akiért feláldozta magát. És most a belső szobából az előszobába kijut a hír, hogy a király sírt. »Sírt? A király sírt?« Valamennyi udvaronc szörnyen megdöbben, és az emberen végigfut a hideg, mert a király rettentően rideg és szigorú valaki. De úgy meg lehet érteni, hogy mégis sírt, és én*

voltaképpen jobban sajnálom őt, mint a herceget és a márkit együttvéve. Mindig olyan nagyon egyedül van és szeretet nélkül, és most azt hitte, hogy talált egy embert, és ez az ember elárulja."

Patakokban ömlött a könnyük. És csak mondta, mondta, és a Radának is belolvastam. „Különben legközelebb elolvasom a Don Carlost*! – mondta szelesen. – Az a rész ott a király dolgozószobájában nagyszerű lehet!" Rettentő ironikus és vicces és megható egyszerre. Carlos/Tonio az apja magányáról beszél a haldokló ideálja fölött, aki megígéri, legközelebb elolvassa. Intertextuális gesztus, amitől döbbenetes fénytörése lett a helyzetnek. Többször csináltuk. És mindig segített. Fantasztikus és vicces kívülről. Imitálsz egy többszázéves Schillert, közben egy regényből idézel, ami kb. százéves, és reflektál erre a darabra, és te ezzel az ismételt szöveggel búcsúzol a jelenben. A görög vizsgánál Kavafiszt használtam. És meg akartam tanítani nekik az* Ithakát*, mert az szerintem a pályájukról szól.* Sándor maga elé mormol. Aztán bekapcsolja telefont. *Nézze, ezt olvasom fel Békés Ithakának, Italának a szülinapján.*

Kaváfisz, Konsztandínosz: *Ithaka* (Somlyó György fordítása)

Ha majd elindulsz Ithaka felé,
válaszd hozzá a leghosszabb utat,
mely csupa kaland és felfedezés.
A Küklopszoktól és Laisztrügonoktól
s a haragvó Poszeidóntól ne félj.
Nem kell magad védened ellenök,
ha gondolatod tiszta és egyetlen
izgalom fűti tested s lelkedet.
A Laisztrügonokkal, Küklopszokkal, a bősz
Poszeidónnal sosem találkozol,
hacsak lelkedben nem hordozod őket,
hacsak lelked nem áll velük utadba.

Válaszd hozzá a leghosszabb utat.
Legyen minél több nyári hajnalod,
mikor – mily hálás örömmel! – először
szállhatsz ki sose-látott kikötőkben.
Állj meg a föníciai pultok előtt,
válogass a jó portékák között,
ébent, gyöngyházat, borostyánt, korallt
és mindennemű édes illatot,

minél többet az édes illatokból.
Járj be minél több egyiptomi várost,
s tanulj tudósaiktól szüntelen.

Csak minden gondolatod Ithaka legyen;
végső célod, hogy egyszer oda juss,
de ne siess az úttal semmiképp.
Inkább legyen hosszú, minél hosszabb az út,
hogy évekkel rakva szállj ki a szigeten,
az út aratásával gazdagon,
s ne várd, hogy Ithaka majd gazdagon fogad.

Neki köszönd a szép utazást,
mit nélküle sosem tehettél volna meg,
hát mi mást várhatnál még Ithakától?

Nem csaphat be Ithaka, ha szegény is:
a szerzett tudásból s tapasztalatból
máris megtudhattad, mit jelent Ithaka!

Azt hiszem, a főiskolán életem legszabadabb dolgait csináltam velük. Az előző osztállyal, velük is, azután is.
SOMA: Az, hogy szövegeket olvas be nekik előadás közben, az önnek felszabadító?
SÁNDOR: *Nekem igen. Most, hogy kérdi, lehet szereplésvágy is, ha őszinte vagyok. Közös legyen. De nem, mint a híres lengyelnél, az őrült fantasztikus…*
SOMA: Kantornál.
SÁNDOR: *Nekem borzasztó volt Avignonban látnom, ahogy leugatja a színészeit. De gyerek voltam.*
SOMA: Vagy szerelmem, Vinge, aki képes leállítani egy jelenetet, ha egy színész szerinte rossz és kivinni a színpadról, leordítani onnan.
SÁNDOR: *Á, én ezt mind azért csináltam, hogy megjavítsam. Azt éreztem, jó lesz! Valamiért ezt gondolom, aztán meg nem. Mert nem jut eszembe, hogy az üveges tekintettel szereplő idegrendszere nem képes befogadni a hangot sem, ami hozzá szól, hiszen a partnerét sem hallja. 99%-ban akkor mondtam, amikor vagy valaki egyedül állt a színpadon, vagy kettesben valakivel. Mondtam nekik, nem beszarni, ez nem déli harangszó. Nem bántás vagy fegyelmezés. Nem. Inkább egy ugródeszkának gondoltam, a tanulási folyamat részeként gondoltam rá. Nekik is nehéz. Azt hiszem, a magyar színész termel, és nem reagál. Ezt tanulja. És attól, hogy termelnek, egyedül*

vannak, és meresztgetik a szemüket. Nehéz figyelniük egy másikra, hogy nem azért mondom, mert mondani akarom, hanem azért, mert, most például maga kérdezte. Egyébként nem mondanék semmit. A mechanikusból kiesni. Lebutulni. Egy pillanatra befelé figyelni. Mert általában sokan mechanikusan játszanak. Úgy javítani, hogy előtte karambolozni.

Már utolsó csengetés van, menni kell. Sándor kipöccinti a csikket a Vas utcára. Soma aggódva nézi, ahogy egy autó áthajt rajta, aztán az előcsarnokba lépve kérdezi Sándort, hogy mindig előre kitalálja-e, hogy kinek mit fog az aznapi vizsgaelőadáson beolvasni. Nem, ilyen nincs – utasítja vissza határozottan Sándor. De olyan volt – kérdezősködik tovább Soma –, hogy egy felolvasott szöveg, abban a pillanatban, ott az előadás közben Önre hatott érzelmileg? Sándor elpillant oldalra, gondolkodik, mit válaszoljon. Az őszinte utat választja, kissé kaján nevetéssel elütve.

SÁNDOR: *Mindig. Azon lepődtem meg, hogy rájuk meg nem mindig.*
SOMA: Szóval van, amikor Önre jobban hat, mint a diákra?
SÁNDOR: *Sajnos igen, előfordul.*

Sándor tartja az Ódry zörgő üvegű ajtaját. Átkelünk a selymes püspöklila függönyökön, az ember orrát megcsapja az Ódry Színpad furcsa szaga és az emlékek áradata. Évnyitók, harsogó eskük, könnyes évzárók, a nyáron mindig meleg, a télen mindig hideg (a szénszünetek!), az elől huzatos, békaperspektívás Ódry, amit megvetünk, mert elavult, de szeretünk mert a miénk. Mert van (már nincs). És az előadások. Zsótér. A Játékos. De most nem a nézőtéren zajlik az előadás. Sándor mondja, hogy fel kell menni a színpadra. Mint a *Hamlet*nél. Sándor megáll, megfogja Soma karját így mondja neki:

SÁNDOR: *A* Hamlet*ben volt még nagyon érdekes. Bach Kata Ophelia. Az akkori szerelmével, Tóth Jankóval voltak a színpadon. Az utolsó előadáson betoltam nekik a* Király *legvégét. Ez még jóval a* Király*-vizsga előtt. A színészetről. Hogy nem látjuk egymást többet. Hogy maga gyűlöl. Hogy én nem találtam meg magam. Én megtaláltam. Fantasztikusak voltak. Értették, hogy szeretetből van, nem megalázásból.*
SOMA: Volt-e olyan, hogy valamelyik színész nem csinálta?
SÁNDOR: *Inkább olyan volt, hogy nem tudott vele mit csinálni. Hogy kolonc. Teher. Mit baszogatják? Beszólnak neki?*
SOMA: De olyan nem volt, aki ment tovább a saját szövegével és azt, amit Ön mondott, figyelmen kívül hagyta?

SÁNDOR: *Azt nem tették.*
SOMA: Volt olyan hallgató, aki előadás után visszajelzett és azt mondta, hogy ez esetleg sértő volt számára?
SÁNDOR: *Nem, de ez nem jelent semmit, mert lehet, csak nem merte mondani. Olyan volt, hogy elkérték a verset. Mert az előadáson forrásmegjelölés nélkül mondom. Volt, aki szolgalelkűn, volt, aki igazi kiváncsiságból. És akkor elküldtem.*
SOMA: Mert ön szerint, amikor izgatottan, előadás közben repetálják a szöveget Ön után, akkor nem teljesen fogják fel mit mondanak?
SÁNDOR: *Biztos, hogy nem. Ha van egyfajta intellektus, önreflexió, akkor azt érzékeli, hogy miről beszél, de nem az egészet érti. Nem értheti. Szavakon túl kell érzékelnie. Ha lelassul. Olyan is volt, most a* Gömbfejűek és csúcsfejűek *előadásán, hogy átadtam egy fiúnak a lehetőséget. Annak, aki, amúgy is politikai szózatot intéz a parasztokhoz. Küldtem neki anyagokat, kapitalizmust bíráló szövegeket. Lopez a szerep neve. Az agitátor. Arra kértem Nyomárkayt, hogy ha helyénvalónak és indokoltnak látja, akkor fel van szabadítva, nála lehet a telefonja, kereshet szövegeket a társainak. Sok előadáson ő csinálta. Verseket is bedobott, Brechtet is, mást is, napi aktualitásokat. Furcsa volt kívülről nézni, mert úgy véltem, ha belülről mondja valaki, nem működik. De ez egy kísérlet volt.*
SOMA: Miért működik másképp Ön szerint?
SÁNDOR: *Biztos a hatalmi helyzet is benne van, hogy kívülről szakítja meg valaki. Én nem játszom. Én néző vagyok. És másképp irányítasz. Másképp figyelsz. Neki meg más szempontjai vannak belül. Másképp fogadják el.*
SOMA: Volt olyan, hogy egy szöveget nézővel olvastatott be, tehát kívülről, csak nem Öntől kapták?
SÁNDOR: *Azt nem mertem. Egzecíroztatás. Mindig vágytam, hogy belelássak a nézők fejébe, ők ezt vajon hogyan élik meg, idegesíti-e őket, mert valószínűleg idegesíti. De nem mertem odaadni egy nézőnek, aki ő maga sem tudja, mit csinál ott. Szóval ezt az ünnepet nem mertem csinálni, hogy lehet, hogy abból valami tök jó lesz, de az is lehet, hogy ketten nem értik.*

A színpadon ülünk, Magdi, Ármin meg én, mellettem Hegedűs D. Géza, az osztályfőnök, aki elismerően hümment néha. Nézzük a *Gömbfejűek és csúcsfejűek*et. Időutazás. Időkapszula. Szemellenzősen nézzük, mintha észre se vennénk, hogy az, ahol és amiben ülünk már nem ugyanaz, mint ami volt, mondjuk 2012-ben, az akkori Zsótér *Gömbfejűek és csúcsfejűek*-vizsgán. Hogy az Ódry Színpad már nincs. Hogy ami a miénk: Magdié, Árminé és az enyém, az nincs. Mert erőszakkal elvették. Az intézményt, az épületet, az emlékeinket. Csak a közös felidézés élménye marad meg. De

közben meg, amit látunk, az olyan, mintha tulajdonképpen semmi nem történt volna. Ez Sándor varázsló képessége. Kirántja a színészt, a nézőt a valóságból, és átrántja egy másik világba, egy nem létezőbe, a saját világába, ahol csak egy dolog létezik: a színházi előadás jelene. Ahol mindegy, hogy ki a rektor, mennyi pénz van, ki az igazgató és mi a viszonya a politikusokhoz. Mert Sándort nem ez érdekli, hanem az, hogy ami ott történik a színésszel, az akkor történjen meg, maradjon együtt a szöveggel, a megírt, megteremtett szituációval, az őt nézőkkel. Egy igazi színházi szolipszista. És amit látunk, saját emlékeinken ülve, az egy régi időket idéző, színvonalas Zsótér-vizsga, ami hat, amiből sok mindent lehet a színészekről megállapítani: hogy milyenek, mikre képesek és mikre nem. De amint ennek a vizsgának vége, kipukkan a buborék, a fátyol leomlik a szemünkről, és marad a döbbent némaság, ami körülvesz minket, ami mellkason vág. Magdit, Ármint és engem. A síri hangulat. Ahol egykor vár állott, most kőhalom. Bennünk. Letört mindent.

Ahogy vonulunk ki az Ódryról olyan, mint egy gyászmise vége. Ahol kissé mindenki meghatódott (magától, a halott Ódry Színpadtól, a haláltól, a környezettől), torka elszorult, és inkább nem szól a másikhoz. Ahol mindenki azt várja, hogy érjünk már ki végre a templomból, de ez a kimenet végtelennek tűnik. Magdi csendben odasúgja közben, hogy menjünk fel a Padlásra, nézzük meg a Várkonyit. Megyünk némán. Magdi lépcsőz elől. Körötte csend, amerre ment és néma tartomány. Lépcsőfordulók. Előtörő emlékek, amiket gyorsan megpróbálunk bedugaszolni, hogy ne törjenek elő, mert csak ordítva sírnánk. Hogy erőszakkal elvették, kitépték belőlünk, és csak a vérző helye maradt meg. Beszélgetések, bulik, cigizések, vizsgák. Üres büfé. Emléktolulás. Leírhatatlan képek tömkelege. A bezárt Padlás. A rengeteg előadás. És a hirtelen nihil. Nézzétek, itt van! Mutatja Magdi a földre tett, fából kifaragott Várkonyit-képet. Leszerelték. Félretették. Vár a sorsára, hogy kidobják és elfelejtsék. Ahogyan a mi egyetemi éveinket is. A közös múltunkat. Nézzük némán, meg nem szólalunk, én nem tudok, Magdi megérinti Várkonyit, és tudjuk, hogy mindennek vége. Hogy ilyen többet már nem lesz. Már ilyen se lesz. Hogy mi együtt, Magdi, Ármin meg én megnézünk egy Ódry színpados előadást, amit Sándor rendezett. Megpaskoljuk Várkonyit, nem szólunk, mert minek, tudjuk mit gondol a másik. Némán kilépünk gyorsan a Vas utcába, és elhagyjuk a környéket, amilyen gyorsan csak lehet. Menekülünk, mielőtt újabb emléktömeg söpör maga alá véglegesen.

(Zsótér Sándor és Boronkay Soma beszélgetése 2025 áprilisában zajlott)

BOROS KINGA

Hajnal-emberek a SZISZI-n

Az Erdélyi Philther Kutatócsoportban gyakori megélés, hogy budapesti és marosvásárhelyi kollégák nem értjük egymást, mert az országhatár két oldalán annyira különböző esztétikai tapasztalatok formálták színházi látás- és beszédmódunkat, hogy a pozíció, ahonnan megszólalunk, egymástól ötszáz kilométernél is távolabbi, két külön világként látszik felállni. Ebben a helyzetben a kutatást – Kékesi Kun Árpáddal közösen – vezető Jákfalvi Magdolnának a számomra magától értetődőre rákérdező szerkesztői magatartása folyamatos noszogatás nemcsak szavaim körültekintő megválasztására, hanem és leginkább arra, hogy írásom a „messziről jött" tekintet számára érzékletessé tegye a választott előadás környezetét. Szeretném körbevezetni első olvasómat, a szerkesztőmet az én színházamban, az én történeteimben, az én összefüggéseimben. Hogy tisztán lássa, miért volt *itt*, *akkor*, *nekünk* jelentős az adott előadás valamely vonatkozása. Erre teszek most is kísérletet, amikor közös munkahelyünk, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem egy legendás előadásához, a Kovács Levente rendezte *Káin és Ábel*hez próbálok negyvenöt év távlatából közel férkőzni, s hívom magammal erre az útra kedves szerkesztőmet. Sok boldog kutatóévet, „komoly színházelméleti bulit" kívánok Jákfalvi Magdolnának, intézzen hozzánk még sok, inspiráló kérdést!

Az 1979/1980-as évadra a marosvásárhelyi Köteles Sámuel utca 6. szám alatt működő Stúdió Színházat a közönség a hetedik magyar színháznak is nevezi, és a helyi sajtóban rendszeresen megjelenő tanári és hallgatói interjúknak, beharangozóknak, napi kritikáknak köszönhetően közel érzi magához.

A harmincadik egyetemi évét maga mögött tudó, akkori nevén Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet (a továbbiakban: SZISZI) 1954-től kezdődően működik Marosvásárhelyen, és 1962-től saját gyakorlószínpaddal rendelkezik, ahol a mindenkori végzős színészosztály játssza vizsgaelőadásait, tudatos pedagógiai elvektől irányítva ismerkedik a repertoárszínházi munkarenddel, felkészül az – akkori színházi rendszerben egyedüli lehetséges – társulati létezésre. A Stúdió Színház megnyitása mérföldkő a képzés történetében: ettől fogva „az évente búcsúzó színésznemzedék a mai város dédelgetett fiatal társulata".[1] Nem kis elismerés ez a státusz, amelybe a közönség a hallgatókat a Székely Színház legendás színészalakjai mellé emeli. A hatvanas–hetvenes évek Marosvásárhelye ideális közeg a magyar színjátszás számára, „nézettség szempontjából a[z Állami S]zínház aranykora. (…) [Az 1960/1961-es évadban a]z előadásokat 130 ezer néző látogatta",[2] s ebből a nézői figyelemből bőven jut a Köteles utcai színpadnak is. A hetvenes évekre, az évadonkénti négy vizsgabemutatóból heti rendszerességgel tartott négy–öt előadásnak, a harminc év alatt összesen 126 produkciónak és 1728 színházi estének köszönhetően a színészhallgatók jelenléte a központi elhelyezkedésű utcában meghatározóvá nő a városközösség számára. Szimbolikus hellyé válik a SZISZI, méghozzá nem akárhol: azt az utcát „írja át", amely előzőleg kétszáz éven keresztül a matematikus Bolyai Farkas házának utcájaként élt a köztudatban, alig néhány méterre a róla elnevezett iskola 1908-ban átadott, ikonikus, szecessziós épületétől.

Ehhez a folyamathoz nemcsak maguk az előadások mint a közönség és a művészek találkozásának kitüntetett pillanatai járulnak hozzá, hanem a hallgatók és tanárok a mindennapokban is jól érzékelhető, fizikai jelenléte. Ezekben az évtizedekben valóságos humánértelmiségi tartomány a Köteles utca. Itt lakik Molter Károly író és Marosi Barna, valamint felesége, Marosi Ildikó újságírók, Bartis Ferenc író, a SZISZI számos tanára: az 1976–1981 közt rektori feladatokat ellátó Tompa Miklós rendező és felesége, Mende Gaby színésznő, Harag György rendező, Lohinszky Lóránd színész-tanár és felesége, Farkas Ibolya színésznő, Illyés Kinga színész-tanár, Kovács György színész-tanár, illetve a nyolcvanas években már Kincses Elemér rendező, valamint Béres András filozófus, tanszékvezető, a későbbi rektor is. A Kovács Györgyre emlékező Sütő András írja: „Akkoron mi Marosvásár-

[1] Metz Katalin, „Harminc évfolyam Thália hajlékának. A romániai magyar színészképzés három évtizede", *Előre*, 1979. aug. 5., 5.

[2] A színház 1960/1961-es nézettségi adatait a belső jelentésből idézi: Gáspárik Attila, „1961–1978", in *Marosvásárhelyi Állami Színház 1961–1978. A magyar tagozaton bemutatott előadások történetének legfontosabb adatai*, szerk. Ferencz Éva és Keresztes Franciska (Marosvásárhely: Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, 2017), 13, 14.

helyt a Molotov téren [2024-ben: Egyesülés terén] laktunk, Gyurka pedig tőlünk kőhajításnyira, a Köteles Sámuel utcában. Ha délután öt óra körül kiléptem a kapun, gyakorta invitált engem közös sétára a csöndes, bokrosvirágos téren, amely zordon neve ellenére is léleknyugtató volt mindkettőnk számára."[3] A színpadi reflektorok fényköre szimbolikusan kiterjed a művészek civil életére, és a – Kovács György esetében – kétszeres Állami díjas, a Nép művésze alakja egybeolvad a Köteles utcai lakoséval. A művész nimbuszát egy egész lokális társadalom tulajdonítja magáénak, Kovács 1977-ben bekövetkező halála után „nemcsak színpadon, de a Szentgyörgyi István nevét viselő főiskolán, a Köteles Sámuel utcában sem láthatjuk többé egyenes tartású, sudár alakját".[4] Mintha ez az alak egyanyagú volna a szimbolikus jelentőségű térrel, maga is egy fa az utcában, ahol „e falak mögött, a dús lombú fák árnyékában nem mindennapi munka folyik".[5] A színházi publicisztikák továbbélő retorikája jelzi a mítoszépítés igényének folytonosságát, a cikkekben nyomon követhető, ahogy a kisebbségi közösségét saját nagysága által felemelő színészóriás szerepét Marosvásárhely Kovács Györgyről Lohinszky Lóránd ruházza át: „Mondják, hogy otthon vagy a színházban található. Otthon, a Köteles Sámuel utcában, ahol a Molter-Marosi család él, ahol katedrája, a Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet is működik. A Bolyaiakat idézi ez az árnyas kis utca, s ő Németh László drámájában Farkast játszotta; művészetének tanulságával, hogy lám készültséggel, érzékeny együteműséggel *akárminő eldugott zugban mi is a világ lehetünk*."[6] Lohinszky tudatosan él is a goethei színészidentitás jegyeivel: „ne vicceljünk, a színésznek úgy kell járnia az utcán, mint a színpadon. A színész az örök és csalhatatlan pap. (…) Lohinszky Loránd nyílt órán ad tartásból leckét. Mindegy, mikor fordul ki a Mester a Köteles Sámuel utcából."[7]

Ez a Köteles utcai elit ugyanakkor pontosan azért nem merevedik életidegen szoborparkká, mert mint cselekménytársulásba a mindenkori, mindig fiatal színészosztályok is organikusan beletartoznak. Ők a szó szoros értelmében kiválasztottak: a hetvenes évek hét–nyolc fős osztályaiba tízszeres a túljelentkezés, s a bejutottak közül is előfordul, hogy eltanácsolnak egy-egy hallgatót elsőév után. A kötelező beiskolázási tervszám visszaszorítja az ennél szigorúbb rostavizsgát, „a tehetségkutatás, ahogyan az első években végeztük, ma már nem járható út", állapítja meg a hetvenes évek

[3] Sütő András, „Kovács Györgyről, akinek szerzője lehettem", *Korunk*, 3. sz. (1995): 45–49, 45.
[4] Oláh Tibor, „Kovács György", in *A Hét évkönyve, 1982. Színjátszó személyek*, szerk. Kacsir Mária, 24–27 (Bukarest: A Hét, 1982), 27.
[5] Marosi Ildikó, „A Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet", *Új Élet*, 1975. márc. 25., 18.
[6] Ablonczy László, „Lohinszky Lóránd tekintetei", *Film Színház Muzsika*, 1979. ápr. 7., 14. (Kiemelés tőlem – B.K.)

közepén Szabó Lajos rektor, egyszersmind regisztrálva azt az elitizálódási tendenciát is, amelyet a felvételizés feltételévé tett érettségikötelezettség hoz létre: „a felvételi vizsgára jelentkezők túlnyomó többsége évek óta színházzal rendelkező városokból való”.[8] Hogy az intézmény is az elitképzés institúciójaként tekint magára, azt kiolvashatjuk a hallgatók és tanárok arányából – 1979-ben 46 tanerő foglalkozik az 57 diákkal.[9] A város szeme és füle ezeken a válogatott fiatalokon van: mustrálja őket, hogy kellően „impozáns, vonzó, »szép« nők meg férfiak”[10] alkotják-e az új évfolyamot, hallgatja a „véletlenül nyitott ablaknál próbált családi jelenet[et]”,[11] „amikor Panek Kati valamelyik próbateremben énekel”,[12] „aztán valahol az emeleten fennkölt tirádák következnek, kardpengék csattognak”,[13] és mindent, amit a közeli kávézó, törzshelyük, a Tutun vidáman kultúrsznob vendégeinek a kulisszatitkaikból felfednek.[14] A Metropol Group beatzenekar,[15] a Barozda együttes és a táncházmozgalom, a harmadik *Forrás*-nemzedék,[16] az erdélyi neoavantgárd képzőművészek,[17] Bretter György filozófus holdudvarának generációs társai ők, a hetvenes évek második felének marosvásárhelyi színművészetis hallgatói.

Előadásaik medialitása minden más fölött érvényesül, a sajtó úgy érzékeli, „gyakran annyira dinamikusak, hogy a nézők figyelmét sokkal inkább a *játék*, s nem a darab mondanivalója, értelme stb. köti le”.[18] Ezzel a fel-

[8] Nagy Pál, „A sokoldalú színészé a jövő. Beszélgetés Szabó Lajossal, a Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet igazgatójával”, *Igaz Szó*, 1. sz. (1976): 62–67, 66.
[9] Koch Mária, „A Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet – anyanyelvi művelődésünk vívmánya. Beszélgetés Tompa Miklóssal”, *Vörös Zászló*, 1979. júl. 31., 4.
[10] Nagy, „A sokoldalú…”, 66.
[11] Marosi, „A Szentgyörgyi…”, 18.
[12] Marosi Ildikó, „Helyet a nap alatt”, *Dolgozó Nő*, 8. sz. (1980), 14.
[13] Marosi Barna, „Orvosjelöltek, színiakadémisták Marosvásárhelyen”, *Előre*, 1980. márc. 19., 5.
[14] „Ott van például Kincses Elemér. A fiatalok szeretik. Elemér bejön, beül közéjük, mégiscsak színházi rendező és miegymás, szóval, Elemér bejön, vele mindenki szóba áll. Elemér az az ember, akinél mindig látsz néhány csodálatos, új, művészi repróval teli könyvet, és azt mutogatja mindenkinek, és körbejár, és elmondja neked a dolgokat, akár halálos-komolyan is. Vagy Hunyadi Lacika, nyíltan beszél neked, hogyan formálja meg a szerepét, és mit szeretne… Itt megtudod az egész színiakadémia belső ügyeit. Egyáltalán mindazt, amit színházról és színészetről Vásárhelyen lehet tudni, még komoly színházelméleti bulit is, azt innen megtudod.” Molnár H. Lajos, „Visszajátszás”, *Igaz Szó*, 9. sz. (1978), 20–27., 25.
[15] Józsa Erika, *Beat nemzedék. A METROPOL-sztori. Egy tegnapi rockbanda a Holnap városából* (Sepsiszentgyörgy: Médium Kiadó, 2003).
[16] Balázs Imre József, „A harmadik *Forrás*-nemzedék irodalomtörténeti szerepe”, *Látó*, 2. sz. (2022): 93–101.
[17] Vécsi Nagy Zoltán, „IttMást – Romániai magyar képzőművészet 1975 és 1989 között”, *Háromszék*, 2022. jan. 7., 8.
[18] Fábri Sándor, „Jelkép és játék”, *Vörös Zászló*, 1979. nov. 6., 2. [Kiemelés tőlem – B.K.]

ütéssel indul az 1979/1980-ban diplomázó évfolyam számára évaduk a Stúdió Színházban. Megbabonázóan dinamikusnak ítélt első bemutatójuk egy kortárs román darab, Ecaterina Oproiu tévéjátékként népszerűvé vált műve, a *Nem én vagyok az Eiffel-torony* két, szerelemkereső fiatalról.

A magyar tagozat Oproiu-bemutatóját az 1976-ban újraindított román tagozat Stúdióbeli bemutatkozásának másnapján tartják, a sorrend kultúrpolitikai gesztus. A román bemutató előtt ünnepi beszédek hangzanak el többek közt a megyei pártbizottság első titkárától, ámbár a sajtó nem írja le expliciten, hogy mi adja ennek az évadnyitásnak a rendkívüliségét az előzőkhöz képest, és egyáltalán semmi módon nem problematizálja azt a változást, hogy ettől fogva két évfolyam osztozik a Stúdió infrastruktúráján, próba- és játékidején. Az évfolyamok és a velük dolgozó rendezők problémamentesen rendezkednek be az új helyzetre. Tompa Miklós rektorral obligát módon két interjú, egy magyar- és egy románnyelvű jelenik meg 1979. október 26-án.[19] A román nyilatkozat az intézmény- és tagozatalapítás örömét, a Román Kommunista Párt igazságos nemzetpolitikáját fogalmazza meg a kötelező formalitásokat ügyesen betartva; a magyar nyilatkozat ugyanezekről igyekszik nem tudomást venni, és szakmai kérdéseket tárgyal, a gyakorlószínpad repertoárpolitikáját: a Stúdió feladata olyan előadásokat létrehozni, „amelyekben mindenik diák a legjobb önmagát tudja adni." Ennek érdekében „olyan darabokat kell játszanunk, amelyek már átmentek a tűzpróbán."[20]

Sütő András drámatrilógiájának záródarabja, noha friss mű, többször átmegy a színpad tűzpróbáján, mire a Stúdióba érkezik. A *Káin és Ábel* bemutatásának tervét gyors egymásutánban jelenti be 1977-ben két színház, a Bisztrai Mária által igazgatott kolozsvári, néhány hétre rá pedig a budapesti Nemzeti. Az ősbemutatót végül Magyarország tartja,[21] akárcsak a trilógia első két darabjának esetében – ámbár eseményszámba menő Sütőbemutató Magyarországon majd csak az 1986-os *Advent a Hargitán* lesz.[22] „Otthon", Kolozsváron a *Káin és Ábel* 1978 júniusában kerül színre Harag György rendezésében,[23] beteljesítve a legendás trilógiát.

[19] V.S., „Jó hagyományok ápolása", *Vörös Zászló*, 1979. okt. 26., 4.; Olga Apostol, „Un important act de cultură. Interviu cu prof. univ. Tompa Miklós, maestru emerit al artei, rectorul Institutului de teatru din Tg.-Mureș", *Steaua Roșie*, 1979. okt. 26., 2.
[20] V.S., „Jó hagyományok…", 4.
[21] Sütő András: *Káin és Ábel*. Rendező: Marton Endre. Nemzeti Színház, Budapest, 1978.03.16.
[22] Lásd Jákfalvi Magdolna, „A kettős beszéd hatalma: az *Advent a Hargitán* premierje", in *(M)ilyen gazdagok vagyunk(?) Sütő András-műhelykonferencia*, szerk. Lázok János (Kolozsvár–Marosvásárhely: Polis–UArtPress, 2015), 129–140.
[23] Lázok János, „Harag György: *Káin és Ábel*, 1978", https://theatron.hu/philther/kain-es-abel/, hozzáférés: 2024. 12. 27.

A Köteles utcában „hajnal-emberek" vetik bele maguk a Sütő írta „hajnal-szerelmek[be] és hajnal-szenvedések[be]".[24] Tanáruk és társuk ezen az úton a harmincas évei végén járó Kovács Levente.

A rendezői diplomát csak később szerző Kovács 1963-tól kezdődően tanít a Köteles utcai intézményben, s ugyanabban az évben áll élére a zömében pedagógia szakos és orvostanhallgatók alkotta, marosvásárhelyi egyetemisták színjátszókörének is.[25] A színjátszócsoport vezetése paradox módon egyszerre fonódik össze és marad párhuzamos akadémiai karrierjével. A művészszínházi és akadémiai megítélés szerint az egyetemi színpad a műkedvelés körébe tartozik. Ezt a címkét Kovácsnak sokáig kell hordania magán, 1980-ig nem kap, csak egyetlen alkalommal megbízást kőszínházi rendezésre.[26] Ugyanakkor a – számos díjat bezsebelő – csoport 1980-ig a Stúdió színpadán játszik, tehát a közönség percepciós mezőjén akkor is ráíródik a befogadóhely saját előadásaira, ha a SZISZI ezt az összefonódást tevékenyen nem támogatja. Kovács csapatának munkája elképesztő vonzerővel bír mind a színművészetire készülő, mind a már bejutott hallgatókra. „[A] színisek valósággal rákaptak a színjátszó csoportra."[27] A *Káin és Ábel*-osztályba az egyetemi színpad vonzza be Keresztes Sándort,[28] a csoportból érkezik Zakariás Klára, két éven át együttműködik velük a már akadémista Panek Kati.[29]

Aligha véletlen, hogy 1978-ban, Kovács adjunktusi előléptetésének tanszéki megbeszélésén munkabírása, terhelhetősége mellett kollégái azt emelik ki, hogy „lelkesítően foglalkozik a diákokkal."[30] Lohinszky Lóránd lehűti az osztályt, „[m]agukból nem lesz színész", Kovács ezzel szemben „pedagógus, barát, nem csak tanár",[31] így egészítik ki egymást az osztályvezetésben.

Kovács a színészpedagógia felől felépített rendezői pályáján a hetvenes évek vége hoz fordulatot, és éppen a *Káin és Ábel* jelöli meg azt mérföldkőként. Az előadás Jánosházy György szerint „eddigi pályájának talán leg-

[24] Sütő András felvezetője a *Káin és Ábel* műsorfüzetében, 2.
[25] Kádár-Dombi Katalin, *Ránézek az életemre. Beszélgetések Kovács Leventével* (Marosvásárhely: Silver Tek, 2011), 63.
[26] Iosif Naghiu: *Pillangók a bőröndben*. Rendező: Kovács Levente. Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, 1975.
[27] Kádár-Dombi, *Ránézek…*, 67.
[28] Interjú Keresztes Sándorral. Nászta Katalin, *Thália erdélyi napszámosai* (Árkos: Tinta Kiadó, 2017), 238.
[29] Marosi, „Helyet…", 14.
[30] Gergely Géza hozzászólása az 1978 október 31. ülésen. *Catedra nr.2. Procese verbale 1977/78/79/80*. 63. Forrás: Béres András magángyűjteménye.
[31] Interjú István Mártával. Nászta, *Thália…*, 470.

mélyebben és legkövetkezetesebben átgondolt művészi teljesítmény[e]”.[32] A színházi közvélemény ráébred, hogy az egyetemi színpad vezetője „egyike a legjelentősebb romániai magyar rendezőknek, aki kockázatosabbnál kockázatosabb színházi kísérleteket vállal örökké. És sikerre visz. A nagyszínházak közönyétől övezve.”[33] 1980-ban aztán egyszerre jelenik meg a neve a szatmárnémeti és a kolozsvári színház repertoárján, s 1981-ben a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház egyik legnagyobb sikerszériáját, a *Lila ákác*ot rendezi.[34]

A *Káin és Ábel*lel megérkező elismertséget nemcsak nyilvános források rögzítik, hanem egy másik, eredetileg titkosnak szánt archívum is. „Lövi” célszemélyről, azaz Kovács Leventéről a Szekuritáté konkrét ürügy nélkül, mégis szép számban, havi rendszerességgel rendel jelentéseket a hetvenes évek közepétől kezdődően. A különböző források által adott jelentések vegyes szakmai megítélésűnek írják le Kovácsot az 1976-os *Egy fő az egy fő* pozitív fogadtatása ellenére, egészen 1979. december 8-áig. Ekkor a *Káin és Ábel* bemutatója után adott, névtelen jelentés szerzője – egy belső, vagy olyan forrás, aki közvetlen kapcsolatban áll a színművészetisekkel, és például arról is tudomása van, hogy a berekedt István Mártát fül-orr-gégészhez kell vinni – elmondja: a rendezői munka még Sütő Andrást is elégedettséggel töltötte el, mert Kovács végre olyanformán vitte színre a darabot, amilyennek az író elgondolta.[35] Ezt követően az összes jelentés elismert és nagyra értékelt rendező-tanárként beszél róla.[36] A Sütőnek tulajdonított pozitív minősítést minden kétséget kizáróan ellenőrizni nem tudjuk, de nem is szükséges. Elegendő információ, hogy a Köteles utcából ez a rendkívüli, az erdélyi magyar közösség reprezentatív alakjának tekintélyével hitelesített vélemény terjed szét.[37] Béres András, akkori tanszékvezető, Kovács közeli munkatársa úgy emlékszik vissza, hogy ez volt az a bemutató, amitől „[f]elrobbant a Stúdió.”[38]

[32] Jánosházy György, „*Káin és Ábel* a színiakadémisták előadásában”, *Utunk*, 1980. jan. 25., 7.
[33] Marosi, „Orvosjelöltek…”, 5.
[34] Balási András, „Kovács Levente: *Lila ákác*, 1981.” https://theatron.hu/philther/lila-akac/, hozzáférés: 2024. 12. 27.
[35] I085426, II. kötet, 56. Forrás: ACNSAS.
[36] I085426, II. kötet, 60, 69, 79. Forrás: ACNSAS.
[37] „Többször láttam Sütő Andrást darabjainak bemutatóján, de ilyennek még nem, mint most: a világjárt, sok »ennél nehezebb helyzetet« megélt író képtelen volt palástolni meghatottságát.” Zsehránszky István, „Jajkiáltás – pop-ritmusban”, *Ifjúmunkás*, 1979. dec. 23., 6.
[38] Jákfalvi Magdolna és Kékesi Kun Árpád, *Egy filozófus Székelyvárosból* (Budapest: L’Harmattan–Theatron Műhely Alapítvány, 2022), 72.

BIBLIOGRÁFIA

Ablonczy László. „Lohinszky Lóránd tekintetei". *Film Színház Muzsika*, 1979. ápr. 7., 14.

Apostol, Olga. „Un important act de cultură. Interviu cu prof. univ. Tompa Miklós, maestru emerit al artei, rectorul Institutului de teatru din Tg.-Mureș". *Steaua Roșie*, 1979. okt. 26., 2.

Balási András. „Kovács Levente: *Lila ákác*, 1981". https://theatron.hu/philther/lila-akac/, hozzáférés: 2024.12.27

Balázs Imre József. „A harmadik *Forrás*-nemzedék irodalomtörténeti szerepe". *Látó*, 2. sz. (2022): 93–101.

Fábri Sándor. „Jelkép és játék". *Vörös Zászló*, 1979. nov. 6., 2.

Gáspárik Attila. „1961–1978". In *Marosvásárhelyi Állami Színház 1961–1978. A magyar tagozaton bemutatott előadások történetének legfontosabb adatai*. Szerkesztette Ferencz Éva és Keresztes Franciska, 11–14. Marosvásárhely: Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, 2017.

Jákfalvi Magdolna és Kékesi Kun Árpád. *Egy filozófus Székelyvárosból*. Budapest: L'Harmattan–Theatron Műhely Alapítvány, 2022.

Jákfalvi Magdolna. „A kettős beszéd hatalma: az *Advent a Hargitán* premierje". In *(M)ilyen gazdagok vagyunk(?) Sütő András-műhelykonferencia*. Szerkesztette Lázok János, 129–140. Kolozsvár–Marosvásárhely: Polis–UArtPress, 2015.

Jánosházy György. „*Káin és Ábel* a színiakadémisták előadásában". *Utunk*, 1980. jan. 25., 7.

Józsa Erika. *Beat nemzedék. A METROPOL-sztori. Egy tegnapi rockbanda a Holnap városából*. Sepsiszentgyörgy: Médium Kiadó, 2003.

Kádár-Dombi Katalin. *Ránézek az életemre. Beszélgetések Kovács Leventével*. Marosvásárhely: Silver Tek, 2011.

Koch Mária. „A Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet – anyanyelvi művelődésünk vívmánya. Beszélgetés Tompa Miklóssal". *Vörös Zászló*, 1979. júl. 31., 4.

Lázok János. „Harag György: *Káin és Ábel*, 1978". https://theatron.hu/philther/kain-es-abel/, hozzáférés: 2024. 12. 27.

Lokodi Imre. „A Mester nyílt órái. Lohinszky Lóránd UNITER-díjas művész". *Erdélyi Riport*, 2006. jún. 29., 4.

Marosi Barna. „Orvosjelöltek, színiakadémisták Marosvásárhelyen". *Előre*, 1980. márc. 19., 5.

Marosi Ildikó. „A Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet". *Új Élet*, 1975. márc. 25., 18.

Marosi Ildikó. „Helyet a nap alatt". *Dolgozó Nő*, 8. sz. (1980): 14.

Metz Katalin. „Harminc évfolyam Thália hajlékának. A romániai magyar színészképzés három évtizede". *Előre*, 1979. aug. 5., 5.

Molnár H. Lajos. „Visszajátszás". *Igaz Szó*, 9. sz. (1978): 20–27.

NAGY Pál. „A sokoldalú színészé a jövő. Beszélgetés Szabó Lajossal, a Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet igazgatójával". *Igaz Szó*, 1. sz. (1976): 62–67.

NÁSZTA Katalin, Interjú István Mártával. In NÁSZTA Katalin, *Thália erdélyi napszámosai*, 468–474. Árkos: Tinta Kiadó, 2017.

NÁSZTA Katalin, Interjú Keresztes Sándorral. In NÁSZTA Katalin, *Thália erdélyi napszámosai*, 237–243. Árkos: Tinta Kiadó, 2017.

OLÁH Tibor: „Kovács György". In *A Hét évkönyve, 1982. Színjátszó személyek*. Szerkesztette KACSIR Mária, 24–27. Bukarest: A Hét, 1982.

SÜTŐ András. „Kovács Györgyről, akinek szerzője lehettem". *Korunk*, 3. sz. (1995): 45–49.

V.S. „Jó hagyományok ápolása". *Vörös Zászló*, 1979. okt. 26., 4.

VÉCSI NAGY Zoltán. „IttMást – Romániai magyar képzőművészet 1975 és 1989 között". *Háromszék*, 2022. jan. 7., 8.

ZSEHRÁNSZKY István. „Jajkiáltás – pop-ritmusban". *Ifjúmunkás*, 1979. dec. 23., 6.

CSELLE GABRIELLA

Philther a 19. századra

A Philther mikrotörténeti szemléletű módszer, a Theatron Műhely Alapítvány 2009-ben indult projektje, amely az 1949 utáni magyar színházi előadások feldolgozását és elemzését tűzi ki céljául. Tehát ez a kutatási módszer[1] több mint másfél évtizedre visszatekintő gyökerekkel bír. A kutatás alapító–vezetői Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kun Árpád és Kiss Gabriella. Maga a módszer Jákfalvi Magdolna megfogalmazása szerint a pozitivista színháztörténetírással szembeállítva fogalmazza meg önmagát,[2] azzal a színháztörténet-írással, mely a magyar színháztörténet több mint százötven évét feldolgozta és kötetek formájában ki is adta. Valóban, a magyar színháztörténet „18. század végétől a 20. század közepéig terjedő (…) szakaszának feldolgozása már megtörtént",[3] ez a feldolgozás azonban a pozitivista színháztörténetírás keretein belül marad. Nem az egyes előadások vizsgálata írja ezt a színháztörténetet, hanem intézmények alakulástörténete, igazgatók korszakai és színészek, gyakran sztárok kifejtettebb vagy kevésbé kifejtett pályaképe. A vizsgálat bár átfogónak nevezhető, a színháztörténet-írás kortárs kérdéseire mégsem kaphatunk sokszor válaszokat. Ilyen kérdés lehet például a cigányság reprezentációja a 19. századi népszínművek és operettek színpadán. A Philther-módszer elviekben éppúgy alkalmazható lenne az időben régebben keletkezett előadások

[1] Melyet a színháztörténészek már egyetemi képzésük során is elsajátítanak többek között a Károli Gáspár Református Egyetem színháztudomány mesterképzése során.
[2] Jákfalvi Magdolna, „A Philther-módszer mint színháztörténet-írás", *Hungarológiai Közlemények* 20, 2. sz. (2019): 1–16., 2.
[3] Kékesi Kun Árpád, „A Philther mint historiográfiai modell", *Theatron* 13, 1. sz. (2014): 28–32., 28.

elemzésére, mint a 20. illetve a 21. századi színrevitelekre. Ha azonban pontról pontra megvizsgáljuk a módszer szempontrendszerét, megfigyelhetjük, hogy az előző állítás valóságtartalma kétségbe vonható. Célom, hogy egy 19. század végén keletkezett előadás elemzésén keresztül bemutassam a Philther-módszer alkalmazását: tehát egy, a magyar színháztörténet-írás által már feldolgozott korszakban született előadás mikrotörténeti szemléletű elemzését.[4]

Összehasonlításképpen nézzük meg először, mi szerepel a *Magyar színháztörténet* című könyv második kötetében, mely 1873 és 1920 között dolgozza fel a színháztörténeti anyagokat színházanként fejezetekbe foglalva. A *Cigánybáró* népszínházi bemutatójáról ennyi információ áll ezek alapján rendelkezésünkre:

> „A *Metuzalem herceg* (1884) és *A királyné csipkekendője* (1885) műsorra tűzése után végül *A cigánybáró* (1886) hozta meg Straussnak az első jelentős magyarországi sikert. A főszerepet, Barinkay Sándort, Evva új primadonnája, Pálmay Ilka alakította. A közönség pikánsnak találta, ha a színésznők nadrágba bújtak és férfiszerepet játszottak. Szaffit Hegyi Aranka; Zsupánt a színház új komikusa, Németh József; Ciprát, a cigányasszonyt Margó Célia énekelte. *A cigánybáró* bemutatójának nagy visszhangja volt a fővárosi lapokban is. A kritikusok számára a legnagyobb problémát az jelentette, hogy mennyiben tekinthető a darab magyarnak, illetve osztráknak. Egyes újságok közös ügyes, „delegációs" operettként emlegették Strauss művét, és megállapították, hogy a bécsi keringő és a magyar csárdás egészen jól megfér egymással. A sikerben nagy szerepet játszott, hogy a librettó Jókai művéből készült és a muzsika számos magyaros motívumot tartalmazott. A második felvonás végén játszott verbunkost állítólag egy cigányzenész szerezte 1848-ban, a finálában pedig Strauss a Rákóczi-induló motívumait is felhasználta. A hatás persze nem maradt el. A kritikusok egy része csupán azt fájlalta, hogy miért nem magyar muzsikus komponálta a zenét a nagyszerű librettóhoz."[5]

[4] 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. Témavezetői: Jákfalvi Magdolna és Beck Zoltán.

[5] Nagy Ildikó, „A Népszínház", in *Magyar színháztörténet 1873–1920*, szerk. Gajdó Tamás, 102–142 (Budapest: Magyar Könyvklub–Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001), 130–131.

AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI KONTEXTUSA

A *Cigánybáró* népszínházi előadása nem ősbemutató volt, de még csak nem is az első magyar nyelvű előadása az operettnek. Az 1886. március 26-án tartott premiert megelőzte a bécsi bemutató, a kolozsvári első magyar nyelvű előadás és a pesti Német Színház előadása is. Ez azonban azt jelentette, hogy a nézőknek a népszínházi premierkor már elvárásaik voltak. Nemcsak a már megtartott bemutatók, de a Jókai-történet is befolyásolta ezeket az elvárásokat. Az elvárások emellett a Népszínház repertoárjához is köthetők, mely a népszínmű és az operett műfaján belül is előszeretettel alkalmazta a cigányok reprezentációját a színpadon. Szigligeti Edétől Tóth Edén keresztül Csepreghy Ferencig számos népszínműben találkozhatunk cigány-karakterekkel. Olyan cigánnyal, aki egyben báró is, viszont még nem találkoztunk.

DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

A 19. század előadásairól szóló kritikák legtöbb esetben a színre vitt darab cselekményét is tárgyalják az olvasók figyelmének felkeltése érdekében, legyen az népszínmű, tragédia, operett vagy opera. A cselekményleírás pedig gyakran a dramaturgiai változtatásokat, döntéseket is magában foglalja. Ezáltal ez a szempont a legkönnyebben feltárható, hiszen ezzel kapcsolatban minden színre vitt darab esetében találkozhatunk még akkor is, ha az adott színrevitelhez kapcsolódó szövegkönyv, súgópéldány nem maradt fenn.[6] Az operának szánt, végül operettként bemutatott *Cigánybáró* Jókai Mór szövegéből készült. Az eredetileg *Szaffi* címen megírt novella, majd később a *Cigánybáró* címmel 1885-ben kisregényként megjelent szövegből a pesti születésű, majd Bécsben letelepedett Schnitzer Ignác készített szövegkönyvet. Ehhez készült el az ifjabb Johann Strauss által írt zene, majd a népszínházi bemutatóra Gerő Károly és Radó Antal által magyarra fordított változat. A fordítás során több olyan utalás kerül a librettóba, amely kifejezetten a magyar nyelvű közönség számára bír többletjelentéssel. Ilyen Petőfi Sándor versének parafrázisa[7] és a cigányprincre[8] való utalás

[6] A *Cigánybáró* 1886-os bemutatója esetében rendelkezésre áll az előadás kézzel írt súgópéldánya.

[7] Batta András szerint ez a mondat – „Barinkay: Szerelmemért odaadnám éltem / Hazámért odaadom szerelmemet", mely a népszínházi bemutatón használt súgópéldányban szerepel, évtizedekkel később Barinkay taszító gesztusa egy magyar szövegvariánsban ideológiai köntöst kapott. A Monarchia összeomlása után, a húszas években, erősen soviniszta hangulatot tükrözve Petőfi híres sorait („szabadságért feláldozom szerelmemet!") mondatják el Barinkay-

is. A Jókai-szöveg operetté válásának folyamatában a karakterek nemcsak neveikben változnak meg,[9] de szerepük, dramaturgiai funkciójuk súlya is átalakul. Szaffi cigánylányból töröklánnyá válása már a II. felvonás végén megtörténik, Czipra nem hal szörnyű halált Barinkay miatt, Arzéna karaktere laposabbá, kidolgozatlanabbá válik, a cigányok a szemünk előtt lopnak Zsupántól és valóban részt vesznek a harcban, ahelyett, hogy kovácsként segítenének a harctéren, Barinkay pedig nem hazaszeretetből megy csatába, csupán a szerelme megváltozott identitásának hatására. Az operett egészéről elmondható, hogy a cigányság reprezentációja romantikusabb képet mutat, mint Jókai karakterei. A komikum a népszínművekből ismert zsánercigány alakjában nagyobb hangsúlyt kap,[10] így a sztereotípia a színpadi akció szintjén is realizálódik.

SZÍNHÁZI LÁTVÁNY ÉS HANGZÁS

Az előadások szcenikájának kérdése változóan kerül tárgyalásra a korabeli kritikákban. Egyes esetekben a fennmaradt fotók segítenek feltárni ezt a szempontot, azonban az előadások egészének látványvilága legtöbbször rekonstruálhatatlan. A fényképek általában beállított képek, melyeken egy-egy jelmezt, illetve sminket és frizurát vizsgálhatunk csak meg. A *Cigánybáró* új jelmezei Hamari György főruhatáros felügyelete mellett készültek, az új díszleteket pedig ifjabb Lehmann Mór festette. A fényképek tanúsága alapján Hegyi Aranka derék alá érő, kibontott hajjal játszotta Szaffi szerepét. Jelmeze visszafogott, díszítéstől és ékszerektől mentes, természetes külsőt kölcsönzött a szerepnek. A cigányreprezentáció szempontjából a hosszú, virágos szoknya az autentikusság látszatát kelti. Szaffit a jelmeze a fennmaradt fotók[11] tanúsága szerint természetesnek és au-

val." Batta András, *Álom, álom, édes álom… Népszínművek, operettek az Osztrák–Magyar Monarchiában* (Budapest: Corvina, 1992), 101.

[8] Szigeti József 1885-ben bemutatott *A cigányprinc* című történeti színművének főszerepét Blaha Lujza játszotta.

[9] Így lesz például Botsinkay Jónásból Barinkay Sándor vagy Cafrinkából Czipra.

[10] Az előadás súgópéldányából és a Zsupán karakteréről készült szerepképből kikövetkeztethető, hogy az előadás cigány-karakterei (Pali, Józsi és Ferkó) Zsupánt átverve két zsákocska pénzt lopnak el nyílt színen, amit cigánygyerekeknek adnak oda. A tolvajokkal együtt nevetünk az intrikusnak nevezhető sertéskirályon, megdobban a szívünk, hogy a cigánygyerekek pénzt kapnak és közben megerősödik a cigányokhoz kapcsolt sztereotípiánk is. Nem véletlen, hogy Szaffiról az operettben hamarabb kiderül az igazság, hiszen mégis könnyebb egy árva török lánynak szurkolnunk, mint egy szegény cigánylánynak.

[11] Hegyi Arankáról négy fénykép maradt fenn Szaffi szerepében.

tentikusnak mutatta, de szexualizálta is. Ez azonban csak addig mondható el, ameddig cigánylányként látjuk: onnantól, hogy kiderül, valójában török és előkelő származású, nem áll rendelkezésünkre forrás Hegyi külsejével kapcsolatban. A kilátszó alsószoknyája, fedetlen mellkasa, mely kicsin múlik, hogy nem mutat dekoltázst, valamint leomló sötét haja és az egyik képen beállított pozíciója[12] is ezt a szexualizált megjelenést támasztja alá. Ligeti Irma Arzénája már sokkal díszesebb öltözéket visel. Haja fölfogva és takarva, nyaka több sor gyönggyel ékesítve, magasabb nyakkivágású, hosszabb ujjú blúzban és mellényben, zárt cipőben jelenik meg előttünk. Csípőre tett kézzel, nem kihívóan a kamerába nézve, hanem oldalvást látjuk a felvételen. Margó Célia Cziprája igazi öregasszony: fején és vállán is kendőt visel, az egyik képen botra támaszkodik, görnyedt testtartással és már-már boszorkányos, furcsa mosollyal néz ránk, a másikon pedig ülve pihen Barinkay lábainál. Bár a fotók ezt nem adják vissza, mégis tudjuk, hogy a fiatal, 21 éves színésznő nemcsak a jelmezével, de sminkjével is öregítésre kerül, valamint a teljes hatás elérése kedvéért a cigányság reprezentációja tekintetében is találhatunk törekvést: „igazi művészi ambícióval vállalkozott a boszorkaszerű szerepre. Eltorzítja termetét, arcza hímporát befösti rezesre, durvára, ovál gömbölydedségét összekuszálja mély redők fölrakásával, s valóban ijesztő csúffá válik csupa ambícióból."[13] A címszerepet játszó Pálmay Ilka sújtásos fölsőt, tollas kalapot viselt, mely haját teljesen elrejtette. Díszes nadrágja lábára simult, melyen szintén díszített csizmát viselt az előadásban. Szerepképén látható oldalára erősített kardja is. Ő az egyetlen, akiről két jelmezében is készült kép. Az első felvonásbeli jelmeze kevésbé díszített, fejfedője visszafogottabb, de tolldísze itt sem marad el. A többi szereplő jelmezéről nincsenek információink, de tudjuk, hogy „jönnek-mennek a karok, gyönyörű dekorációk keretében, festői szerb, cigány, magyar, katonai stb. ruhákban."[14] Az előadás díszletéről már jóval kevesebb információ maradt ránk. Egyedül azt tudjuk, hogy „az utolsó felvonásbeli díszleten Bécs látképe s a diadalmasan hazatérő magyar seregek felvonulása a népszínházban eddig meg nem szokott pompás látványt nyújtott".[15]

[12] A kamerával szemben, annak lencséjébe tekintve áll. Fejét kissé oldalra billenti, karját pedig feje fölé és mögé emelve tartja. Világos, egyszínű blúza rövidujjú, így felkarja közepétől egész karját meztelenül hagyja.
[13] N. N., „A »Czigánybáró« a Népszínházban", *Vasárnapi Ujság,* 1886. ápr. 25., 273.
[14] Ő., „A cigánybáró", *Budapesti Hírlap* 6/86, 1886. márc. 27., 3.
[15] N. N., „c. n.", *Nemzet* 5/1283, 1886. márc. 27., o. n.

SZÍNÉSZI JÁTÉK

A színészi játékról szóló kritikák hiányos információkat tárnak a színháztörténészek elé. Egy-egy valódi kritikus szó vagy mondat nem nyújt elég kapaszkodót ahhoz, hogy a színészi játékról egészében beszélhessünk. Egy-egy alakítás egy-egy mozzanatát tárják csupán az olvasó elé. A Philthermódszer egyik alapkövét, a forráskritikai reflexiót a 19. századi kritikák, cikkek esetében megnehezíti az anonimitás. Mivel ebben az időszakban leggyakrabban névtelenül kerülnek publikálásra a napi- és hetilapok írásai, így csupán a szerkesztő vagy maga a lap adhat a reflektáláshoz szempontot. A primadonnák vezette sztárkultusz jó példája, hogy a szerepekről készített fotók közül csak a színésznők képei jelentek meg nyomtatásban. A korabeli kritikákból kirajzolódó színészi játék – nem véletlenül – hiányosabb képet mutat a férfi színészek esetében. Hegyi Arankának saját bevallása szerint is „határkő”[16] volt pályáján a *Cigánybáró* Szaffija. A korabeli kritikák is leggyakrabban őt emelik ki, és róla írnak leghosszabban. Hegyi „a nemesebb művészet stíljében játszta el a temperamentumos és melankolikus cigányleány alakját”,[17] „annyi volt a természetes kedvesség és mesterkéletlen báj, s e mellett oly igaz érzéssel énekelt, hogy nyílt szinen is többször tapsolták zajosan. Az est sikeréből neki jut a legnagyobb rész.”[18] Tánca „egyszerűségében mesteri”[19] volt, Szaffija

> „minden tekintetben kifogástalan. Erős, szenvedélyes alak, melyet szerelme, odaadó ragaszkodása teszen bájossá, s mi e leány regényes hajlandóságát illeti, azokat alig lehetne bárki is annyira hivatva elénk állítani, mint Hegyi Aranka, a ki bír hozzá kellő fantáziával és alkotó erővel. Még hangjának hiányossága is teljesen eltűnt e szerepében, a játszani tudás annyira széppé teszi énekét is.”[20]

Margó Czélia „kifejező és korrekt operás énekével”,[21] „szép mezzosopran hangon énekel s kifogástalanul játszik is”.[22] „Nemcsak a vén cigánynő csúnya külsejét ölté magára nagy önmegtagadással, hanem az ábrázolás művészetében is nagy haladást mutatott s csengő, kellemes hangját jól hasz-

[16] Hegyi Aranka, „Önéletrajz”, *Tolnai Világlapja* 5/45, 1905. nov. 5., 1776.
[17] Ő., „A cigánybáró”, 3.
[18] N. N., „A cigánybáró (Az első magyar előadása)”, *Fővárosi Lapok* 23/86, 1886. márc. 27., 622.
[19] Egy vén huszár, „A régi toborzó”, *Fővárosi Lapok* 23/101, 1886. ápr. 11., 733.
[20] N. N., „A »Czigánybáró« a Népszínházban”, 273.
[21] Ő., „A cigánybáró”, 3.
[22] N. N., „A »Czigánybáró« a Népszínházban”, 273.

nálta."[23] „Ritka áldozatkészséggel igyekezett azon, hogy magát elinditsa, és hogy a nem az ő hangjához szabott szerepét érvényre emelje. Az előbbi csak félig, az utóbbi annál teljesebben sikerült neki."[24] Ligeti Irma „szép csengő hangjával és bájos megjelenésével dísze volt az estnek",[25] szerepét tekintve azonban „alig van más dolga, mint hogy szép legyen".[26] Ennek meg is felel, az viszont már vitatható, hogy ez dicséret-e, hiszen a kritika szerint ő „olyan jelenség, a ki valóban már azzal is szolgálatot tehetne a népszínháznak, ha csupán dekoratív alakul kiállana a színpadra".[27] Pálmay Ilka „nem tartozik legjobb alkotásai közé. Nem játszotta egyenletesen, nem aknázta ki a szerep csapongó pajkosságát. Szépen énekelt néhány melodikus áriát s ezekkel szerzett magának tapsokat",[28] tánca „fürge"[29] volt, és „ha művészetének előnyös tulajdonságait kevésbé tudja is érvényesíteni a csizmás férfiszerepben, a mikor a színpadon van mindig szívesen fogadott jelenség, s dala kellemesen simul a többiéhez".[30] „Ügyeskedett Német is, a ki mint Zsupán pompás bosnyákos maszkban jelent meg s hatással bohóckodott; jórészt feledtetve, hogy a szerep elveszté komikumának lényeges részét azzal, hogy az eredeti német szöveg magyaros kiejtését nem lehetett leforditani."[31] „Zsupán Kálmánból jó alakot csinált és teljesen újat nyújtott, nem másolva a Girardi által teremtett chablont."[32]

A RENDEZÉS

A Philther hat szempontja közül a legszembetűnőbb problémák a rendezéssel kapcsolatosan merülhetnek fel. A rendezői színház előtti vagy annak korai időszakában színre vitt előadásoknál a rendezés szó egészen más jelentéstartalommal bír. A *Cigánybáró* esetében tudjuk, hogy a népszínházi bemutatót tizenkét napnyi próba előzte meg,[33] ennyi idő állt rendelkezésre az előadás létrehozásához. Az Országos Széchenyi Könyvtár információi

[23] N. N., „A cigánybáró (Az első magyar előadása)", 622.
[24] N. N., „c. n.", o.n.
[25] Ő., „A cigánybáró", 3.
[26] N. N., „A »Czigánybáró« a Népszínházban", 273.
[27] Uo.
[28] N. N., „A cigánybáró (Az első magyar előadása)", 622.
[29] Egy vén huszár, „A régi toborzó", 733.
[30] N. N., „A »Czigánybáró« a Népszínházban", 273.
[31] N. N., „A cigánybáró (Az első magyar előadása)", 622.
[32] N. N., „c. n.", o.n.
[33] A súgópéldány szerint ezek az időpontok: 1886. március 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25. A főpróbát március 25-én délelőtt 10 órakor tartották. – N. N., „c. n.", *Budapesti Hírlap* 6/84, 1886. márc. 25., 4.

szerint az előadás rendezője Lukácsy Sándor volt. Legszembetűnőbb döntésnek pedig a címszerep nadrágszereppé alakítását tekinthetjük. Az eredetileg tenorra írt szerepet végül Pálmay Ilka, a Népszínház primadonnája játszotta el „s azonkivül a Czipra alt-partját is átirták szopránra."[34]

A főbb szerepek mellett számos némaszereplő játszott az előadásban, karként, vagy hazatérő katonákként vonultak be. Ennek sikeressége a kritikák alapján megkérdőjelezhető, hiszen olvashatunk olyan álláspontot is, miszerint „az előadás hatása fokozódnék, ha a csoportos jelenetek festőibb rendezésére nagyobb gondot forditanának".[35]

AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

A Philther-módszer legtöbb kapaszkodót nyújtó szempontja a hatástörténet. Ez a szempont leginkább a régebbi előadásoknál szolgál információval. A történeti távlat mutatja meg igazán azt, hogy valóban milyen hatástörténettel rendelkezik egy-egy előadás. Mind a korabeli kritikák, mind a naplórészletek, mind pedig az azóta született színháztörténeti és -tudományi dokumentumok kirajzolják a hatástörténetet, illetve annak hiányát. Az előadások színészközpontúsága a hatástörténet felől is megfigyelhető. Nem feltétlenül egy-egy előadás, mint inkább a színészek emlékezete felől. A kor három csillaga közül kettő is szerepel az operettben. A *Cigánybáró* szerencsétlenségére éppen az a sztár nem, akinek neve mai napig legélesebben fennmaradt. Hegyi Aranka, a legsikeresebb cigány származású színésznőnk és Pálmay Ilka, aki Bécsben, Berlinben, Londonban és Amerikában is sikeres színésznő volt, nem maradtak meg az emlékezetben. Nem véletlen, hogy a *Magyar színháztörténet* második kötetének korábban idézett részlete sem tartalmaz magáról az előadásról valódi állításokat, pedig maradtak fenn az előadásról szerepképek, illetve a színészi játékot érintő kritikák. Ezek alapján pedig olyan kérdések merülhetnek fel az előadással kapcsolatban, mint például a cigányság reprezentációja, mely kérdés eddig sosem került a *Cigánybáró*ról szóló diskurzus középpontjába.

BIBLIOGRÁFIA

BATTA András. *Álom, álom, édes álom… Népszínművek, operettek az Osztrák–Magyar Monarchiában.* Budapest: Corvina, 1992.

EGY VÉN HUSZÁR. „A régi toborzó". *Fővárosi Lapok* 23/101, 1886. ápr. 11., 733.

[34] N. N., „c. n.", *Nemzet*, o.n.

[35] N. N., „A cigánybáró (Az első magyar előadása)", 622.

HEGYI Aranka. „Önéletrajz”. *Tolnai Világlapja* 5/45, 1905. nov. 5., 1774–1777.

JÁKFALVI Magdolna. „A Philther-módszer mint színháztörténet-írás”. *Hungarológiai Közlemények* 20, 2. sz. (2019): 1–16.

KÉKESI KUN Árpád. „A Philther mint historiográfiai modell”. *Theatron* 13, 1. sz. (2014): 28–32.

NAGY Ildikó. „A Népszínház”. In *Magyar színháztörténet 1873–1920*. Szerkesztette GAJDÓ Tamás, 102–142. Budapest: Magyar Könyvklub–Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001.

N.N. „A cigánybáró (Az első magyar előadása)”. *Fővárosi Lapok* 23/86, 1886. márc. 27., 622.

N.N. „A »Czigánybáró« a Népszínházban”. *Vasárnapi Ujság,* 1886. ápr. 25., 273.

N.N. „c. n.”. *Budapesti Hírlap* 6/84, 1886. márc. 25., 4.

N.N. „c. n.”. *Nemzet* 5/1283, 1886. márc. 27., o. n.

Ő. „A cigánybáró”. *Budapesti Hírlap* 6/86, 1886. márc. 27., 3.

FEKETE NORBERT

Madách oxigénsátorban

Lendvay Ferenc: *Mária királynő,* 1970

Madách Imre *Mária királynő* című ifjúkori drámája az életműnek *Az ember tragédiáján* kívüli legtöbb darabjához hasonlóan semmilyen színpadi előélettel nem rendelkezett. A romantikus tragédiából Gyárfás Miklós hozott létre egy színpadképes, de az eredeti Madách-szöveget már csak nyomokban tartalmazó dramatikus szöveget. Az újrafogalmazott mű a 19. századi magyar klasszikus szövegek 1960-as és 1970-es években trendszerűen jelentkező színpadra állításaihoz hasonlóan elsődlegesen dramaturgiai megoldásainak köszönhetően vált a színházi közbeszéd részévé. Az újrafogalmazott verzióban Gyárfás az eseményeket Mária lázálmaként mutatta be, amelyből felriadva a főszereplővé emelt királynő Ádámhoz hasonlóan vállalja a küzdést. A darab álomképzetét erősítette, hogy a Bartha László által tervezett színpad egy hatalmas ágyat formázott. A Madách-átdolgozást színpadra vivő Lendvay Ferenc, a Szegedi Nemzeti Színház igazgatója látványos rendezésével egyrészt igyekezett bizonyítani a darab játszhatóságát; másrészt fel kívánta mutatni azokat a madáchi motívumokat, amelyek a *Tragédiá*ban is visszaköszönnek. A rendezés azonban nem teremtett hagyományt: a *Mária királynő* a Madách-œuvre más darabjainak színreviteléhez hasonlóan csupán a klasszikus magyar drámai kánon bővítésére tett kísérlet maradt.

AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEXTUSA

Madách Imre *Mária királynő*jével az irodalomtörténet alig foglalkozott, a színház pedig egyáltalán nem fedezte fel magának. Ez jellemző a szerző világirodalmi remekművén, *Az ember tragédiáján* kívüli más drámai al-

kotásaira is. Az életmű széles körű vizsgálata és színházi feldolgozása kapcsán akkor állt be változás, amikor 1966-ban Turián György rendezésében a veszprémi Petőfi Sándor Színház bemutatta Madách *Mózes*ét Keresztury Dezső dramaturgiai átdolgozásában. Egyrészt a veszprémi bemutató sikere a *Tragédiá*n túli Madách-drámák felé fordította a rendezői színház figyelmét.[1] Másrészt a Madách-œuvre elfeledett darabjainak színpadra állítása fokozta a szűk, csak a *Tragédiá*ból, Vörösmarty Mihály *Csongor és Tündéjé*ből valamint Katona József *Bánk bán*jából álló 19. századi klasszikus magyar drámai kánon bővítésének igényét. Ennek érdekében az 1960-as és 1970-es években mind a fővárosi, mind a vidéki színházak kísérletet tettek a klasszikus kánon bővítésre.[2] Ez a drámai örökség azonban többnyire jelentős dramaturgiai átdolgozás segítségével válhatott csak színpadképessé. Ebben az időszakban az átdolgozás módja a színházi élet egyik rendszeresen visszatérő vitakérdésévé vált. Nyilvánvaló volt, hogy a *Mária királynő* is csupán jelentős átdolgozás árán kerülhet színpadra. A Gyárfás Miklós által újraalkotott színdarab Lendvay Ferenc színházigazgató rendezésében került színre a Szegedi Nemzeti Színházban. A város immár nemcsak a Szabadtéri Játékok alkalmával, a *Tragédia* rendszeres repertoáron tartásával adott teret a Madách-kultusznak, hanem a *Mária királynő* színpadra segítésével kőszínháza is csatlakozott a Madách-drámák újrafelfedezéséhez.[3] E mögött akár az is sejthető, hogy a dél-alföldi város nem kívánt lemaradni a Gyulai Várszínház mögött, ahol 1968-ban Miszlay István rendezésében mutatták be a Keresztury Dezső által újraformált *Csák végnapjai*t. Szegeden ezzel a *Mária királynő*vel emlékeztek meg a színház államosításának 25. évfordulójáról is. Szokás volt akkoriban egy újraértelmezett klasszikus dráma színrevitelével ünnepelni egy-egy, az adott színház szempontjából jelentős eseményt. Ezt a gyakorlatot követte a Budapesti Nemzeti Színház is, amikor 1966-ban Vörösmarty *Czillei és a Hunyadiak*jának színrevitelével nyitották meg a Hevesi Sándor téri

A tanulmány a Digitális Örökség Nemzeti Laboratórium támogatásával valósult meg.

[1] A következő előadásokról van szó: Marton Endre: *Mózes*, 1967; Miszlay István: *Csák végnapjai*, 1968; Marton Endre: *Csák végnapjai*, 1971.; Verebes István: *Endre, magyar királyfi*, 1970; Pétervári István: *Csak tréfa*, 1971; Katona Imre: *A civilizátor*, 1978; Romhányi László: *Férfi és nő*, 1978.

[2] Madách *Mózes*én kívül a 19. századi, főként lírikusként számon tartott Petőfi és Vörösmarty egy-egy darabjának színre vitele váltott ki nagyobb visszhangot: Marton Endre: *Czillei és a Hunyadiak*, 1966; Kazimir Károly: *Tigris és hiéna*, 1967.

[3] Ökrös László, „*Mária királynő*: Ősbemutató a szegedi színházban", *Délmagyarország*, 1970. dec. 22., 5. A *Tragédia* a Szegedi Szabadtéri Játékokon többször is szerepelt ekkoriban: Major Tamás: *Az ember tragédiája*, 1960, 1961, 1962; Vámos László: *Az ember tragédiája*, 1965, 1966, 1969.

épületet.[4] Szegeden azonban a 19. századi drámai örökség megújításához is igyekeztek kapcsolódni: az 1970. december 19-i előadás előtt az a Kazimir Károly, a Thália Színház főrendezője és a Színházi Szövetség titkára mondott ünnepi beszédet, aki 1967-ben a Körszínházban színre vitte Petőfi Sándor mellőzött darabját, a *Tigris és hiénát*.[5]

DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

A *Mária királynő* története 1381–1385 között, a Nagy Lajos halálát követő zavaros időszakban játszódik, főszereplője leánya, Mária, aki fiatalon lett az ország történetének első királynője (1382–1385, 1386–1395) és Luxemburgi Zsigmond felesége. Madách romantikus, sok szálon és helyszínen futó, zsúfolt, de biztos kézzel összeszervezett szövegében a szereplők jellemábrázolása meglehetősen hézagos, illetve a szerző nem fejti ki, csak sejteti a dráma eszmeiségét.[6] Ebből következik, hogy a realista színpadon csak jelentős átdolgozást követően jelenhetett meg. Ezt a munkát a Madách iránt érdeklődő színműíró és dramaturg, Gyárfás Miklós végezte el, aki 1972-ben nyomtatásban is megjelentette a *Mária királynő* újrafogalmazását.[7] A szövegközlésen kívül az alkotói munka folyamatát követő esszéket is publikált, amelyekben kitér dramaturgiai munkájára is:

> „[e]z a mű tiszteletadás Madách és a magyar színházi kultúra előtt. Egy nagy drámaálmodó sikerületlen munkájából teremtődött a XX. századi színpadra. Az eredeti *Mária királynő*-től mind drámaszerkezeti, mind nyelvi tekintetben megbocsáthatatlanul eltér, szellemében azonban teljesen hű Madáchhoz. (…) Jogosan felmerülhet a kétely, szabad-e teljesen újraalkotni egy múlt századi drámát, a húszeszten-

[4] Fekete Norbert, „A mához szóló Vörösmarty: Marton Endre: Czillei és a Hunyadiak, 1966", in *Nemzeti színháztörténet: Előadás-rekonstrukciók 1948–1996*, szerk. Jákfalvi Magdolna és Kékesi Kun Árpád, 137–144 (Budapest: Arktisz–Theatron Műhely Alapítvány, 2022), 138–139.
[5] [Névtelenül], „Ünnepi ősbemutató a színházban", *Délmagyarország*, 1970. dec. 18., 8.
[6] Horváth Károly, „*Mária királynő*", in S. Varga Pál, *Madách Imre emlékezete*, 517–530 (Budapest: Osiris Kiadó, 2024), 519. és 523.
[7] Gyárfás Miklós, „*Mária királynő*", in Gyárfás Miklós, *Madách színháza*, [63]–154 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972). A kor szokásainak megfelelően a klasszikus magyar drámai örökség átdolgozásait, kísérőtanulmányokkal vagy rendezői műhelynaplókkal ellátva a realista színházi kánon megszilárdítása érdekében rendszeresen kiadták. Ezt a gyakorlatot képviselte Keresztury Dezső és Kazimir Károly is. Kazimir Károly, *Petőfi a Körszínházban* (Budapest: Magvető Kiadó, 1968); Madách Imre, *Mózes: drámai költemény*, tan., szerk. Keresztury Dezső (Budapest: Magvető Kiadó, 1966); Madách Imre, *Csák végnapjai*, tan., szerk. Keresztury Dezső (Budapest: Magvető Kiadó, 1969).

dős Madách fogalmazását? Nem szabad. Mégis megtettem, mert azt szeretném, ha a *Mária királynő* az eleven magyar színházkultúráé lenne, nem a színházi szempontból halott irodalomtörténeté."[8]

Ezek alapján Gyárfás az újrafogalmazást maga is normasértésként értékelte, amelyet a *Tragédia* révén biztos irodalomtörténeti és színházi kanonikus pozícióval rendelkező Madáchcsal, még annak ifjúkori zsengéjével kapcsolatban sem lehetett megtenni, legalábbis az eljárás indokolásra szorult. Az 1960-as és 1970-es években a klasszikus örökség színrevitelének kérdése a korabeli színházi és irodalmi élet egyik visszatérő, parázs vitákat eredményező kérdésének számított, mivel nem volt egyértelműen tisztázva, hogy a nemzeti irodalom klasszikusainak drámaszövegei miként és milyen változtatásokkal alkalmazhatók színpadra. A korszak nagy figyelmet kapó átdolgozásai során a dramaturgok különböző gyakorlatokat érvényesítettek attól függően, hogy a darab maga mennyire volt színpadképes. Bőgel József kategorizálta a korabeli dramaturgiai eljárásokat, amelyekhez nem minden esetben társított saját fogalmakat, de az általa vizsgált gyakorlatokat az *újraértelmezés*, a *leporolás*, a *restaurálás*, az *újraformálás* és az *újrafogalmazás* kategóriáival írta le.[9] A darabok finom újraértelmezése és leporolása nem váltot ki negatív kritikai visszhangot, mint ahogyan azt Keresztury *Mózes*e, a 19. századi klasszikus magyar drámai örökség modellértékű átdolgozása is példázta.[10] A dramaturgiai értelemben vett restaurálás azonban, amely során az író más műveiből emeltek át szövegrészeket, vagy a dramaturgok maguk egészítették ki pár sorral a művet, már sokkal megosztóbb eljárásnak számított.[11] A restaurálásnál is erőteljesebb beavatkozást jelentő újraformálás még megosztóbbnak bizonyult, mivel ennek során a dramaturg új jeleneteket, szereplőket vagy felvonásokat is beépíthetett a műbe.[12] Ezekkel szemben az újrafogalmazás során az átdolgozó csupán forrásként használta az eredeti művet. Ez utóbbi gyakorlatot példázta Gyárfás munkája is, akit inspirált a hasonló úton járó Illyés Gyula, aki gróf Teleki László *A kegyenc*ét használta fel arra, hogy teljesen új drámát írjon.

[8] Gyárfás, *„Mária királynő"*, 65.
[9] Bőgel József, „Egy klasszikus történelmi dráma újjászületése", *Alföld* 19, 10. sz. (1968): 73–76., 73–74.
[10] Fekete Norbert, „Legendás alakítás – dekoratív képzőművészeti köntösben: Marton Endre: *Mózes*, 1967", in *Nemzeti színháztörténet…*, 162–171., 164–165.
[11] Fekete, „A mához szóló…", 138–139.
[12] Keresztury Dezső, „Utószó a *Csák végnapjai*hoz", in Madách Imre, *Csák végnapjai*, 99–113 (Budapest: Magvető Kiadó, 1969); Létay Vera, „Színházi műemlékek", *Élet és Irodalom*, 1968. júl. 20., 8.

Az újrafogalmazással Gyárfás célja az volt, hogy Madách drámáját megmentse és kanonizálja a realista színház számára. Ennek érdekében hangsúlyozta az irodalomtörténészi állásponttal szemben azt a törekvést, hogy az arra érdemes darabokat legalább szellemükben át kell menteni az élő színház javára. Ezzel gyakorlatilag a klasszikus szövegeket védelmébe vevő Gyergyai Albert irodalomtörténészi álláspontjával szemben a Major Tamásféle színházi nézőponthoz kapcsolódott.[13] Majorhoz hasonlóan Gyárfás is maradisággal vádolta meg az irodalomtörténészi álláspontot, mivel alapvetően az volt a célja, hogy a szöveg és a befogadók a színház segítségével kapcsolatba kerüljenek egymással, ami a színház létmódjából következően igényelt bizonyos dramaturgiai beavatkozásokat.[14]

Gyárfás a *Mária királynő* szövegkönyvéhez kapcsolt esszéiben kifejti, hogy a dramaturgiai munka elsődlegesen a mű szellemének kibontását jelenti.[15] Ennek egy speciális esete az „újraköltés", mely során a dramaturg a korhoz igazítva igyekszik kifejteni a darabban rejlő gondolati tartalmat. Ezt példázza Euripidész *Trójai nők* című tragédiájával, amelyet Jean-Paul Sartre úgy dolgozott át, hogy megtartotta a darab eredeti szerkezetét, és csak apróbb, de a francia szerző korának fájdalmát és háborúellenességét kifejező motívumokkal gazdagította a művet.[16] Kimondatlanul, de Gyárfás felrajzolta a gondolati párhuzamot Sartre és a saját munkája között, hiszen mind a ketten egy-egy világirodalmi pozíciókkal rendelkező szerző alkotását igyekeztek újrafogalmazni és korukhoz igazítani. Ebből a nézőpontból a látszólag előadhatatlan, régi magyar drámák, mint Madách zsengéi is, újrafogalmazandók, mivel általuk a magyar színházi kultúra gyarapszik.[17]

Az eredeti darab nehézkes, bonyolult, földrajzilag egymástól távol eső helyszíneken játszódó alkotás, amelynek a színpadra alkalmazása igazi kihívást jelentett. Nem véletlen, hogy Gyárfás a mű öt felvonását két részre rövidítette, miközben az eredeti *Mária királynő*ből mindösszesen 120 sort tartott meg. Az átalakítás egyet jelentett Mária szerepének a középpontba helyezésével, aki az új darab tényleges főszereplőjévé vált. Ezt hangsúlyozta

[13] Gyergyai és Major vitája a *Mózes* átdolgozása kapcsán robbant ki. Gyergyai Albert, „Kegyelmet a klasszikusoknak", *Élet és Irodalom*, 1968. jún. 22., 1–2., 1.; Major Tamás, „A klasszikusok nem kérnek kegyelmet – kegyeletet sem", *Élet és Irodalom*, 1968. júl. 6., 3.

[14] Gyárfás Miklós, „Számtan és matematika: Bevezető az egyszeregybe", in Gyárfás, *Madách színháza*…, 22–28., 26–27.

[15] „A jelenetek többségében elegendő a szöveg egyszerű nyelvi elrendezése, és a gondolati dráma felmerül a homályból. E jelenetek nagyobb egységekbe kívánkoznak, mélyebben be akarnak hatolni a történet terébe és az alakok belső idejébe." Gyárfás Miklós, „Ahány mű, annyi dramaturgia", in Gyárfás, *Madách színháza*…, 29–55., 50.

[16] Uo., 52–55.

[17] Sulyok László, „Találkozásaim Madáchcsal", *Palócföld* 7, 2. sz. (1973): 26–27.

azzal, hogy a történetet Mária lázálmaként mesélte el: az ifjú királynő a koronázása előtti éjszakán, 1382. szeptember 16-án álmában (a *Tragédia* Ádámjához hasonlóan) végigéli mindazokat a szörnyűségeket, amelyek uralkodása alatt történni fognak vele: mindazt, amiről Madách műve szólt. Máriát álombéli utazása alkalmával intrikus anyja, Bosnyák Erzsébet kíséri végig és irányítja, hasonlóan ahhoz, ahogyan Lucifer vezeti Ádámot a *Tragédiá*ban.[18] Gyárfás szintén a *Tragédia* zárlatához hasonló befejezést írt, amelyben Mária a gyermekből élni és uralkodni kívánó asszonnyá válva vállalja az uralkodás nehézségeit.[19] A küzdés elfogadása azonban nem magától értetődő, és talán az a dramaturgiai önkény jelenik meg benne, hogy a darabot Gyárfás igyekezett a *Tragédiá*hoz közelíteni.[20] Gyárfás az álomszerűséget kívánta fokozni azzal is, hogy az eredeti mű gyakran változó helyszínei helyett a történetet egy hatalmas ágy díszletei között kívánta eljátszatni. A nevezetesebb történelmi figurák, így Kotromanić Erzsébet, Durazzói Kis Károly és Luxemburgi Zsigmond mellett a kisebb szerepeket, Mária szerelmét és főpohárnokát, az ármánykodó nemeseket vagy éppen a polgárokat színekkel jelölt allegorikus alakokká formálta.[21]

Az átdolgozás abban sikeresnek tekinthető, hogy a *Mária királynő* valóban új életre kelt, az viszont már megosztotta a korabeli kritikusokat, hogy ez mennyire tekinthető eredményesnek. A visszafogottabb értelmezők elismerték Gyárfás munkáját, aki jó mesteremberként, kellő kreativitással megszabadította a darabot a romantikus túlzásoktól, miközben sikerrel mentette át a madáchi alapeszmét.[22] A kritikusabb megfogalmazások szerint azonban Gyárfás érdemei megkérdőjelezhetők, mivel, bár feltámasztotta a *Mária királynő*t, de az mintegy mozdulatlanul fekszik csak egy „dramaturgiai oxigénsátorban" a Szegedi Nemzeti Színház baldachinos ágyán. Az újrafogalmazás során létrejött mű pedig sem Madách, sem az átdolgozó Gyárfás munkásságához nem tartozik igazán.[23]

A darab műfajértelmezése szintén vitás kérdéssé vált, ugyanis Gyárfás felfogásában Madách műve ironikus tragédia. Az újrafogalmazó szerint Madách egész művészetét áthatja ez a tragikus irónia, tekintve, hogy minden drámá-

[18] Major Ottó, „Hódolat Madáchnak – Szegeden", *Tükör*, 1970. dec. 29., 18.
[19] Róna Katalin, „A két *Mária királynő*: Gyárfás Miklós Madách-átköltése", *Színház* 4, 4. sz. (1971): 36–38., 37.
[20] Bartha András, „*Mária királynő*: Madách-ősbemutató a Szegedi Nemzeti Színházban", *Magyar Nemzet*, 1970. dec. 31., 4.
[21] Gyárfás Miklós, „Mária királynővel Londonban", in Gyárfás, *Madách színháza*…, 56–62.
[22] Berkes Erzsébet, „Három Madách-bemutató", *Kortárs* 15, 3. sz. (1971): 502–504., 503.; Róna, „A két…", 38.; Lukácsy András, „Újjászületett Madách-tragédia és egy dokumentumdráma", *Magyar Hírlap*, 1970. dec. 24., 6.
[23] Galsai Pongrác, „Madách, társszerzővel", *Élet és Irodalom*, 1971. jan. 9., 12.

jának két oldala van „egyiken az élet mélyen tragikus föltárulkozása, másikon az erőteljes intellektuális irónia látható".[24] Ez nemcsak a *Tragédia* istenképén érhető tetten, de Máriában is, aki annak ellenére, hogy „végigálmodja egész sorsát, a végén minden baj és félelem ellenére, királynő akar lenni."[25] A korabeli szakírás nem értette Gyárfás műfajfelfogását. Akik elfogadták a felkínált műfaji megjelölést, sokkal inkább a Gyárfás műveire jellemző alakoskodást vélték benne felfedezni, mint Madách drámaírói stílusát.[26] Mások inkább lírai tragédiának látták a darabot,[27] vagy nem kevés malíciával egyszerűen lírai képeskönyvként, mesekönyvként hivatkoztak az újrafogalmazásra, amely patyolattisztává varázsolta Mária nézőpontját, miközben kihagyta annak a lehetőségét, hogy a véres történelmi valóság álomképeit színre vigye.[28] Voltak, akik nehezen – a nézőt félrevezető gesztusként – látták az ironikus tragédiát, amely egy gyermek álomképeit láttatja, ahol lelepleződik az intrikus felnőttek képmutatása, és velük szemben az ifjú királynőnek lesz igaza.[29]

A korabeli színházi élet fokozott érdeklődéssel kísérte az átdolgozások által felvetett szerzőségi problémákat, és joggal tették fel azt a kérdést, hogy mennyire tekinthető még az eredeti szerző munkájának a megváltoztatott mű. Sok esetben ez az átdolgozás mértékén és a kortársak ítéltén is múlt. Keresztury a *Mózes* leporolásával nem sértette meg Madách szerzőségét, nem lépte át a dramaturg és a szerző közötti határvonalat,[30] viszont az újraformált, új jelentekkel, sőt új felvonással és új konfliktusokkal kiegészített *Csák végnapjai* esetében már igen, még ha továbbra is Madách műveként tüntette fel a munkát.[31] Gyárfással kapcsolatban is joggal vetődött fel ez a probléma.[32] Az újrafogalmazás illyési logikáját követve azonban a színlapon mint újraköltő jelent meg, ugyanakkor hangsúlyozta, hogy a darabot továbbra is Madách munkájának tekinti, és ő csupán színpadra segítette azt.[33] Ezzel az eljárással sikerült elkerülnie, hogy Kereszturyhoz hasonló támadások érjék.

[24] Sulyok, „Találkozásaim Madáchcsal…", 26.
[25] Uo.
[26] Bartha, *„Mária királynő…"*, 7.
[27] Major, „Hódolat Madáchnak…", 18.
[28] Koltai Tamás, *„Mária királynő*: Madách Imre drámája Gyárfás Miklós átköltésében Szegeden", *Népszabadság*, 1971. jan. 5., 7.
[29] Ökrös, *„Mária királynő…"*, 5.
[30] Fekete, „Legendás alakítás…", 164–165.
[31] Keresztury, „Utószó a…"
[32] „Madách sorai szervesen simulnak az új műbe, a nyelv és verselés az eredetit imitálja sikerrel. Csak az nem világos, miért Madách neve jegyzi a színlapon?" Bárdos Pál, „Madách: *Mária királynő*", *Tiszatáj* 25, 2. sz. (1971): 189–191., 190.
[33] Sulyok, „Találkozásaim Madáchcsal…", 26.

A RENDEZÉS

Az ősbemutatókat sikerrel megrendező színházigazgató, Lendvay Ferenc munkájáról is megoszlottak a vélemények. A rendező az együttes alapos összehangolásával kiemelte a tragédia álomszerűségét,[34] sikerrel emelte ki a látvány hangsúlyozásával az újrafogalmazás erényeit,[35] miközben világos szövegértelmezésre összpontosított, és szigorúan megkövetelte színészeitől a pontos versmondást.[36] A szereplőket „mértani alakzatokba" szervezve mozgatta, miközben Gyárfás dramaturgiai munkáját figyelembe véve redukált mozdulatokat szőtt a történetbe. A Gyárfás szövegében is furcsán ható „lovatlan lovaglás, kard nélküli vívás" azonban megosztotta az értelmezőket, egyesek szerint a mű látomásvilágához igazodó természetességet fejezték ki,[37] míg másokat inkább a reumás mozgásra emlékeztetett.[38] Egyes esetekben a *Tragédia* látványosságát és mozgalmasságát kérték számon Lendvay munkáján, akinek a rendezése egy mesejáték esetében kielégítő lett volna, de egy Madách-dráma esetében elmaradt az elvártaktól.[39] Mások úgy látták, hogy a rendező ötletei mellett a művészi mondanivaló elsikkadt, a túlságosan lassú tempójú előadás során a színészek visszafogottabban fejezték ki érzelmeiket, ami érezhetően elhomályosította az eredeti szerzői szándékot.[40]

SZÍNÉSZI JÁTÉK

A színészi játékról az előadásról készült felvétel hiányában elsődlegesen a korabeli kritikákból értesülhetünk. A színészek munkája szorosan követte a rendezői elképzelést, így igazodott az előadás álomszerűségéhez. A kiemelkedő szövegtudással rendelkező szereplők[41] beszédtónusukat a rendezői instrukcióknak megfelelően az álomjeleneteket bemutató filmképsorokhoz igazították, így hanghordozásuk szándékosan lassú és tompa, ugyanakkor egyszerre stilizált és emelkedett volt.[42] A rendezői koncepció

[34] Major, „Hódolat Madáchnak…", 18.
[35] „Nagyon jó a háttérből föllépő szereplők megjelenése, a függöny-fény-rendszeren keresztül ahogy fokozatosan tűnnek elő s tűnnek el, mint az álomalakok." Bárdos, „Madách: *Mária*…", 190.
[36] Bartha, „*Mária királynő*…", 4.
[37] Bárdos, „Madách: *Mária*…", 190.
[38] Berkes, „Három Madách-bemutató…", 503.
[39] Koltai, „*Mária királynő*…", 7.
[40] Berkes, „Három Madách-bemutató…", 503–504.
[41] Major, „Hódolat Madáchnak…", 18.
[42] Lukácsy, „Újjászületett Madách-tragédia…", 6.; Bárdos, „Madách: *Mária*…", 190.

lehetővé tette, hogy a színészek nagyobb hangsúlyt tudjanak fektetni a gesztusaikra és a testtartásukra.[43] A színészi játékot erősen meghatározták az újrafogalmazás sajátosságai. Ennek eredményeképpen két nagy színészi karakter maradt a darabban: Mária királynő és anyja, az intrikus anyakirályné, Bosnyák Erzsébet. Molnár Piroska mély átéléssel és drámai hitelességgel alakította a hatalmas ágy magányában vergődő, ijedt, de a küzdést mégis vállalni kész Mária alakját.[44] Sokkal többet tett bele a szerepbe, mint amit Gyárfás átdolgozása tartalmazott vagy Lendvay rendezői koncepciója kijelölt számára, így alakításában jobban kifejtette a karakterben rejlő szorongást.[45] Stefanik Irén vérbeli tragikaként, kiemelkedő dikcióval, veretes pátosszal és királynői tartással adta vissza a sokrétű és intrikus Erzsébet alakját.[46] Némely ponton azonban kissé harsánynak tartották az alakítását.[47] A kisebb szerepek közül kiemelték Végvári Tamás Durazzo Károlyának szép szövegmondását, Ujlaky Károly Fehér vitézének hatásos megjelenését és őszinte, romantikus hangját, valamint a Zsigmondot alakító Király Levente ironikus hangvételét.[48] Velük szemben a polgárok és a nemesek allegorikus alakjai jóval kevesebb lehetőséget biztosítottak a színészi karakterformálás számára, viszont Király és a főurakat alakító színészek hangsúlyukkal és hanghordozásukkal igyekeztek érzékeltetni azt az iróniát, ami a szövegből hiányzott.[49]

SZÍNHÁZI LÁTVÁNY ÉS HANGZÁS

Gyárfás újrafogalmazása során olyan színpadi látványvilágot keresett, ahol a Madách-dráma számos helyszínen játszódó története „gondolatilag összefogható".[50] Gyárfás a Victoria-Albert Múzeumban találta meg azt a hatalmas, mennyezetes fekhelyet, amely arra inspirálta, hogy a színpad egyetlen királynői ágy legyen, amelyet természetellenesen megnöveszt a „vergődő királylány képzeletvilága".[51] A túlméretezett ágy ötlete elősegítette a darab álomszerűségének színrevitelét. Gyárfás koncepciójában a fekhely egyszerre idézi meg Shakespeare vagy éppen a középkori misztériumjátékok háromosztatú színpadát: az ágyon, az ágy alatt és fölötte is zajlanak az ese-

[43] Uo.
[44] Uo., 191.
[45] Koltai, *„Mária királynő…"*, 7.
[46] Bárdos, „Madách: *Mária…"*, 190.; Major, „Hódolat Madáchnak…", 18.
[47] Lukácsy, „Újjászületett Madách-tragédia…", 6
[48] Bartha, *„Mária királynő…"*, 4.
[49] Bárdos, „Madách: *Mária…"*, 190.
[50] Gyárfás, „Mária királynővel…", 59–60.
[51] Uo., 59–61.

mények.[52] A dramaturgiai elképzelést Bartha László festőművész valósította meg a gyakorlatban, végig arra törekedve, hogy azt jelenítse meg a „mű atmoszférájából, ami szavakkal nem mondható el", ugyanakkor arra fókuszálva, hogy maga a díszlet ne legyen eleven szereplő, hanem észrevétlenül szolgálja az előadást.[53] A kritika elismeréssel szólt a darabnak a kitűnő rendezői munka által a színészi munkával szerves egységbe formált vizuális megjelenéséről és a színpadi hangzásról. Bartha színpada valósággal vonzotta a néző tekintetét, s még inkább kiemelte és értelmezte a világítás ügyes használata, Gombár Judit egyszínű fantáziaruhái, [54] valamint Eötvös Péter elektronikus hanghatásokra építő kísérőzenéje.[55]

AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

A Szegedi Nemzeti Színház a darab színrevitelével már a korabeli szakírás szerint sem érte el a *Mózes* sikerét. A színpadra állítással annyi történt, hogy Madách ezen ifjúkori drámája előadhatóvá vált,[56] sikerült visszahozni az „irodalomtörténet »klinikai halálából«", de a dramaturgiai oxigénsátorból nem tudott kikerülni.[57] A szegedi ősbemutatót nem követték újabb előadások: a rendezői színház láthatóan nem látott fantáziát sem a Madách-féle eredeti, sem Gyárfás újrafogalmazásának újabb színrevitelében. Ebből a szempontból a tragédia az 1960-as és 1970-es Madách-reneszánsz, illetve a klasszikus magyar drámai örökség újrafelfedezésének és kanonizálásának egyik terméke, amely *Az ember tragédiája* szerzőjének más műveihez, így az *Endre, magyar királyfi*hoz, a *Csak tréfá*hoz, a *Férfi és nő*höz vagy *A civilizátor*hoz hasonlóan csak egy-egy alkalommal került színpadra. A vizsgált évtizedekben művei színpadra állításával úgy tűnhetett, mintha Madách valóban egy hirtelen életre kelt, a *Tragédia* mellett jelentős és a realista színház számára kanonizálható klasszikus drámakinccsel rendelkezne.[58] Ez azonban csak a *Mózes* esetében tekinthető realitásnak, amely épp ennek a törekvésnek köszönhetően, elvétve ugyan, de felbukkan a színházak műsorán.[59]

[52] Major, „Hódolat Madáchnak…", 18.
[53] Kulcsár János, „Mária királynő lakberendezője", *Vas Népe*, 1970. dec. 3., 5.
[54] Bárdos, „Madách: *Mária*…", 190.
[55] Major, „Hódolat Madáchnak…", 18.; Bartha, „*Mária királynő*…", 4.
[56] Uo.
[57] Galsai, „Madách, társszerzővel…" 12.
[58] Berkes, „Három Madách-bemutató…", 502.
[59] Marton Endre: *Mózes*, 1986; Kincses Elemér: *Mózes*, 1990; Udvaros Béla: *Mózes*, 2001; Csiszár Imre: *Mózes*, 2004.

AZ ELŐADÁS ADATAI

Cím: Mária királynő. A bemutató dátuma: 1970. december 19. *A bemutató helyszíne:* Szegedi Nemzeti Színház. *Rendező*: Lendvay Ferenc. *Szerző:* Madách Imre. *Dramaturg*: Gyárfás Miklós. *Díszlettervező:* Bartha László. *Jelmeztervező:* Gombár Judit. *Zenei szerkesztő:* Eötvös Péter. *Szcenikus*: Kovács Lajos. *Színészek:* Molnár Piroska (Mária királynő), Vág Mari (Mária királynő, szerepkettőzés), Stefanik Irén (Erzsébet királynő), Végvári Tamás (Durazzo Károly), Király Levente (Zsigmond), Ujlaky Károly (Fehér vitéz), Janka Béla (Piros főúr), Konter László (Kék főúr), Tolnai Miklós (Arany főúr), Marosi Károly (Bíboros érsek), Bagó László (Zöld polgár), Károlyi István (Francia követ), Sinkó Szabolcs (Nápolyi királyfi), Kovács Kati (Apród), Brillmann István, Éltes Kond, Farkas Tibor, Székelyhidi György, ifj. Rácz Imre, Rosta Mihály (Főurak kara), Szabó István (Barna polgár).

BIBLIOGRÁFIA

BARTHA András. *„Mária királynő*: Madách-ősbemutató a Szegedi Nemzeti Színházban”. *Magyar Nemzet*, 1970. dec. 31., 4.

BÁRDOS Pál. „Madách: *Mária királynő*”. *Tiszatáj* 25, 2. sz. (1971): 189–191.

BERKES Erzsébet. „Három Madách-bemutató”. *Kortárs* 15, 3. sz. (1971): 502–504.

BŐGEL József. „Egy klasszikus történelmi dráma újjászületése”. *Alföld* 19, 10. sz. (1968): 73–76.

FEKETE Norbert. „A mához szóló Vörösmarty: Marton Endre: Czillei és a Hunyadiak, 1966”. In *Nemzeti színháztörténet: Előadás-rekonstrukciók 1948–1996*, szerkesztette JÁKFALVI Magdolna és KÉKESI KUN Árpád, 137–144. Budapest: Arktisz–Theatron Műhely Alapítvány, 2022.

FEKETE Norbert. „Legendás alakítás – dekoratív képzőművészeti köntösben: Marton Endre: Mózes, 1967”. In *Nemzeti színháztörténet…*, 162–171.

GALSAI Pongrác. „Madách, társszerzővel”. *Élet és Irodalom*, 1971. jan. 9., 12.

GYÁRFÁS Miklós. „Számtan és matematika: Bevezető az egyszeregybe”. In GYÁRFÁS Miklós, *Madách színháza*, 22–28. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972.

GYÁRFÁS Miklós. „Ahány mű, annyi dramaturgia”. In GYÁRFÁS, *Madách színháza…*, 29–55.

GYÁRFÁS Miklós. „Mária királynővel Londonban”. In GYÁRFÁS, *Madách színháza…*, 56–62.

GYÁRFÁS Miklós. „Mária királynő”. In GYÁRFÁS, *Madách színháza…*, [63]–154.

GYERGYAI Albert. „Kegyelmet a klasszikusoknak”. *Élet és Irodalom*, 1968. jún. 22. 1–2, 1.

HORVÁTH Károly. *„Mária királynő*”. In S. VARGA Pál. *Madách Imre emlékezete*, 517–530. Budapest: Osiris Kiadó, 2024.

KAZIMIR Károly. *Petőfi a Körszínházban.* Budapest: Magvető Kiadó, 1968.

KERESZTURY Dezső. „Utószó a *Csák végnapjai*hoz". In MADÁCH Imre, *Csák végnapjai*, 99–113 (Budapest: Magvető Kiadó, 1969).

KOLTAI Tamás. „*Mária királynő*: Madách Imre drámája Gyárfás Miklós átköltésében Szegeden". *Népszabadság*, 1971. jan. 5., 7.

KULCSÁR János. „Mária királynő lakberendezője". *Vas Népe*, 1970. dec. 3., 5.

LÉTAY Vera. „Színházi műemlékek". *Élet és Irodalom*, 1968. júl. 20., 8.

LUKÁCSY András. „Újjászületett Madách-tragédia és egy dokumentumdráma". *Magyar Hírlap*, 1970. dec. 24., 6.

MADÁCH Imre. *Mózes: drámai költemény*. Szerkesztette és a kísérőtanulmányt írta KERESZTURY Dezső. Budapest: Magvető Kiadó, 1966.

MADÁCH Imre. *Csák végnapjai*. Szerkesztette és a kísérőtanulmányt írta KERESZTURY Dezső. Budapest: Magvető Kiadó, 1969.

MAJOR Tamás. „A klasszikusok nem kérnek kegyelmet – kegyeletet sem". *Élet és Irodalom*, 1968. júl. 6., 3.

MAJOR Ottó. „Hódolat Madáchnak – Szegeden". *Tükör*, 1970. dec. 29., 18.

[NÉVTELENÜL]. „Ünnepi ősbemutató a színházban". *Délmagyarország*, 1970. dec. 18., 8.

ÖKRÖS László. „*Mária királynő*: Ősbemutató a szegedi színházban". *Délmagyarország*, 1970. dec. 22., 5.

RÓNA Katalin. „A két *Mária királynő*: Gyárfás Miklós Madách-átköltése". *Színház* 4, 4. sz. (1971): 36–38.

SULYOK László. „Találkozásaim Madáchcsal". *Palócföld* 7, 2. sz. (1973): 26–27.

GAJDÓ TAMÁS

Molnár Ferenc Margitszigete

„A Margitsziget a világ legérdekesebb szigeteinek egyike. A közepén titokzatos őserdő, ahol úttalan utak közt, évszázados fák alatt mohlepte romfalak merednek az égbe. Ha följebb megy az ember, nagyúri parkot lát, hatalmas angol pázsittal. Még följebb nyaralóhelynek látszik, gondosan öntözött virágágyak veszik körül a kedves kis villákat, s messziről ide hallatszik a cigányzene. A vendéglőnél már város. Ott áll a szürke kis szálló, pincérek futkosnak, s nagy társaságok söröznek az asztalok körül. A kis szálló mögött kezdődik a falu. Itt van a nagy jégverem, itt nem tollaskalapos hölgyek járnak, hanem fehér kötényes szakácsnők, itt szénaillatot hoz a szellő, talicskát tol a béresgyerek, s a jégvermen túl tizenegy igazi tehén lakik egy igazi istállóban, amely körül nem főkertészi felügyelet alatt álló virágágyak terülnek el, hanem a gaz nő a szénaboglyák közt, szabadon hajtják ágaikat a bokrok, s nincs kavicsos út, hanem fényes fehér homok, amely egészen leér a Dunáig. Itt cselédekkel találkozik az ember, s gyakran látni, amint a tehenes ingujjban incselkedik a vendéglőbeli szakácsnékkal. Szóval a kis szálló mögött már vidéken van az ember, s valóságos népéletet lát, tehénbőgést hall, s örömmel nézheti, amint a főpincér fiai a szénában henteregnek."[1]

A Margitsziget érzékletes bemutatása Molnár Ferenc *Egy gazdátlan csónak története* című, 1901-ben megjelent kisregényéből való. A történet olvasói,

[1] Molnár Ferenc, *Egy gazdátlan csónak története* (Budapest: Magyar Hírlap kiadása, 1901), 30–31.

elsőként Kiss József *A Hét* című hetilapjának előfizetői, ezekből a sorokból talán megsejtették, hogy az író otthonosan jár-kel a regény akkor még szokatlannak tartott helyszínén, és rajong érte. Azt viszont csak jóval később tudták meg, hogy a Margitsziget rejtelmeivel Molnár Ferenc már gyermekkorában megismerkedett. Gyuri bácsi, vagyis Helyes György, a regényben is említett kis szálloda portása 1923-ban interjút adott a *Színházi Élet*nek, s ebben elmondta, hogy „Molnár Ferenc nagyságos úr" kétéves korában nyaralt először a szigeten. „A papája hozta ki, az öreg doktor úr, és az én térdemen üldögélt délutánonként. Ha valaki megríkatta, csak ide adták hozzám a doktor úrék, és énnálam mindjárt elcsöndesedett. Ma is látom magam előtt… Nagyon szép kisfiú volt… Vörös huszársapkát hordott mindig, meg kis kardot az oldalán…"[2]

A kis szálloda a margitszigeti fürdőházhoz tartozott, s két héttel a gyógyfürdő átadása után, 1871. június 1-jén nyitotta meg kapuit. A budapesti lapokban közölt hirdetés szerint a „tökéletesen fölszerelt szobák napi ára szolgálattal együtt" három, illetve két forint volt egy éjszakára.[3] Azt már Molnár Ferenc 1926-ban megjelent *A gőzoszlop* című kötetéből tudjuk, hogy a vendégeket ötven szoba várta. S azt is, hogy három toronyszobája volt az épületnek.

Bár kis szállóként emlegette mindenki, de nem ez volt a hivatalos neve. Az 1914-es *Budapesti cím- és lakásjegyzék*ben így szerepel: „Szent Margitsziget gyógyfürdő r. t. (kis) szálloda, III, [S]z[en]t Margitsziget (felső). Tel.: 131–30."[4] Molnár válóperének egyik iratán, melyet 1910-ben állítottak ki, a lakcím rovatban ez áll: „Budapest Margitsziget felső szálló".[5]

A családias hangulatú hotelben évről évre több író vett ki egész nyárra lakást, hogy nyugodtan dolgozhasson a festői környezetben. Ideális volt a helyszín, hiszen Budapest szívében töltötték szabadságukat, s ha mégis ügyes-bajos dolguk akadt, nem kellett órákat utazniuk, hogy elintézzék. „A fürdőt használni akarók kényelme tekintetéből az óbudai óránként induló helyi gőzösök közvetlen a fürdőépület mellett kötnek ki" – olvasható a már idézett hirdetésben, amely „A Margitsziget igazgatósága" aláírással jelent meg a lapokban. A századforduló után pedig még egyszerűbben lehetett eljutni az egyre divatosabbá váló szigetre az 1900-ban megnyílt új szárnyhídon.

[2] N. N., „Gyuri bácsi, Arany János inasa nyilatkozik", *Színházi Élet* 12, 45. sz. (1923): 23.
[3] *Ellenőr*, 1871. máj. 12., [4.]
[4] *Budapesti czim- és lakásjegyzék, 1914* (Budapest: Franklin Társulat, é. n.), 1140.
[5] Megállapodás Molnár Ferenc és Vészi Margit között vagyon tárgyában válás miatt. Stamberger Ferenc közjegyző iratai. Budapest Főváros Levéltára, HU BFL–VII.176.a–1910–2246.

Molnár Ferenc első életrajzírója, Csergő Hugó részletesen elbeszélte, hogyan érkezett meg a kezdő hírlapíró 1897 körül a kis szállodába. A New York kávéház veseasztalánál kezdődött minden. Konrádyné Vámos Magda a kávéház történetéről szóló írásában így jellemezte ezt az asztaltársaságot:

> „A kávéház külön nevezetessége az Erzsébet körúti fronton, az ablak mellett felállított, óriási ellipszis alakú »veseasztal«. Ebéd utáni kapucíner mellett itt ültek össze a színházak és redakciók jelesei. Félelmetes hírük volt. Minden művészeti és irodalmi esemény felszínre került: »veséztek«. »A feketekávéval együtt egy-két eleven írót is elfogyasztunk« – jellemezte Szomaházy [István]. Premierek után megállapították (persze csak másokról, a távollevőkről), hogy darabjuk nem sikerült, ami természetes, hiszen csak rossz, rosszabb és legrosszabb darabok vannak. Félelmetes kritikájukat itt dörögték el. A lapok bírálatai néha el is szürkültek az itt elhangzottakhoz képest."[6]

Az asztal körül – többek között – Bródy Sándor, Márkus Géza, Heltai Jenő, Makai Emil, Beöthy László, Kiss József, Ambrus Zoltán, Kóbor Tamás, Szomaházy István foglalt helyet. A társalgásba a fiatal Molnár Ferenc is bekapcsolódott, s csakhamar ő vitte szellemesen a szót, magával ragadó temperamentumot árasztva. Meghódított mindenkit; hamarosan ő lett a kedvenc. Egy ízben, hajnalban, a búcsúzkodáskor, a korán elhunyt Salamon Ödön, aki „franciás fekete szakállával a párizsi előkelőséget képviselte az írói körökben", így szólt Molnárhoz:

> „Jelentkezzék nálam holnap déli egy órakor a Margitszigeten. A toronyszobában lakom. Az aranyláncomon zsuzsura[7] van szükségem. Magát akarom e célra alkalmazni. Molnár Ferenc ki is ment másnap a szigetre, és úgyszólván húsz évig maradt ott: minden évben öt hónapig, végül télen-nyáron. A sziget különben is már kisgyerekkorától fogva szerelme volt. A szüleivel is mindig ott nyaralt. Édesanyja büszkesége volt az emlékkönyv, amelybe Arany János, akitől édesanyja a szigeten autogramot kért, ezt írta bele: »A kis Feri szép mamájának – Arany János.«"[8]

[6] Konrádyné Gálos Magda szerk., *A Newyorktól a Hungáriáig* (Budapest: Minerva, 1965), 12–13.
[7] Karperecre, óraláncra akasztható apró dísztárgy, csecsebecse; függő.
[8] Csergő Hugó, „Hogyan lett Molnár Feriből Molnár Ferenc", III, *Magyar Hírlap*, 1928. okt. 14., 13.

Az életrajzban az is szerepel, hogy Molnár „szinte fiúi szeretettel ragaszkodott" Bródy Sándorhoz. Ez a bensőséges kapcsolat is a Margitszigeten kezdődött. Nyáron a kis szállodában laktak mind a ketten. S itt „szövődött egészen szorossá Bródy és Molnár irodalmi barátsága, és hol az egyik, hol a másik szobájában, néha a reggeli órákig tartott meghitt kettesben intim beszélgetésük, amelyeknek során Molnár feltárta irodalmi terveit, és Bródy Sándor, az arrivált, népszerű író mint egyenlő rangú írótársával vitázott a fiatal Molnárral."[9]

Molnár eléggé szűkszavúan számolt be bensőséges viszonyukról. Közismert, s gyakran idézett az 1911-ben kiadott *Hétágú síp* című könyvének az írótól szokatlan ajánlása: „Ezt a kis könyvet Bródy Sándor öt fiának ajánlom, amaz idők emlékéül, amikor az ő jó apjuk szeretetéből nekem is jutott legalább egy fiúra való".[10]

Egy hosszabb lélegzetű vallomásáról is tudunk. Janovics Jenő, a kolozsvári Nemzeti Színház igazgatója az 1911–1912-es évadban *Magyar drámatörténelmi sorozatos előadások* címmel a legjelentősebb hazai színműveket tűzte műsorra. A ciklus huszonnegyedik darabjaként, 1912. március 28-án Bródy Sándor *A tanítónő* című színjátékát mutatta be a társulat. Az előadást Molnár Ferenc „intim conférence-szal" vezette be. Az írást azonban hiába keressük, ki tudja, miért, nem jelent meg sehol, szerencsére a budapesti lapokban megjelent közleményből értesülünk róla:

> „Molnár intim visszaemlékezéseket mondott el annak a kis margitszigeti irodalmi társaságnak életéből, amelynek feje Bródy Sándor volt, és amely 1909 telén, amikor Bródy *A tanítónő*t írta, hótorlaszok közé ékelve élte fantasztikus életét a sziget kis szállójában. Beszélt a Bródy ottani »udvartartásáról«, udvari orvosáról, szakácsáról és kocsisáról, akiket egy-egy jellemző anekdotával mutatott be. A közönség roppant derültséggel fogadta a kedves, sziporkázó ötleteket, és nem győzte tapsolni a felolvasót."[11]

Az ördög című Molnár Ferenc-színdarab keletkezését hasonló legenda övezte. Csergő regényesen számolt be a megszületéséről:

> „1906 telén, rövid házasélet után, ha nem is hivatalosan, de a valóságban különváltan élve, és önmagát tépő önzárkózottságába vonulva,

[9] Csergő Hugó, „Hogyan lett Molnár Feriből Molnár Ferenc", V, *Magyar Hírlap*, 1928. okt. 28., 14.
[10] Molnár Ferenc, *Hétágú síp: (Tréfák, karcolatok, tárcák)* (Budapest: Franklin Társulat, 1911), [4].
[11] N. N., „Bródy–Molnár-est a kolozsvári nemzeti színházban", *Az Újság*, 1912. márc. 29., 14.

> kiköltözött Molnár Ferenc a Margitszigetre. Ott fogott hozzá *Az ördög* megírásához. Éjszakáról-éjszakára visszazökkent ugyan a legénykori zajos életbe, csak éppen a társaságát szorította szűkebbre, de a reggelig való fennmaradások most már ritkábbak voltak, éjfél után, hajnali egykor, kettőkor, magányos konflison kidöcögött a szigeti kis szállóba, a hátsó frontra néző szobájába, s ott írta *Az ördög*öt. Csikorgó, hideg tél volt a Margitszigeten. A vaskályhával esténkint áttüzesített kis szoba néha null fok alá is kihűlt hajnalra, amikor Molnár hazatért, és télikabátba burkolózva, paplannal, párnával is körülpolyálva magát, ült asztalánál reggelig, és dolgozott."[12]

A *Színházi Élet* olvasói 1917-ben megtudhatták, hogy Molnárnak „[m]ég ma is megvan az írógépe, amelyen ő maga gépelte *Az ördög*öt". Azután az író visszatért a kézíráshoz. De az a szokása megmaradt, hogy nappal nemigen szeretett alkotni. „Éppen ezért otthon dolgozik legszívesebben, jó időben a Margitszigeten, mert éjszaka most már kávéházban nincs élet" – zárult a beszámoló.[13]

Amikor a cikk megjelent, az író éppen az *Úri divat* című darabjával foglalatoskodott. Az előző nyáron a *Farsang* is a Margitszigeten született, amikor egyhavi szabadságot kapott a hadvezetőségtől. Majd itt írta 1918 nyarán az *Andor* című regényét, melyet önéletrajzi motívumokból épített fel. Nem meglepő tehát, hogy a nagyváros zaja elől Andor is a Margitszigetre költözik. Az ügyvédi vizsga letételére készülő szeszélyes, gazdag fiú hirtelen elhatározással dönti el, hogy a kis szállodában akar élni:

> „felnézett a kis hotelre, amelynek emeleti ablakai nyitva voltak. Az egyik ablakon egy nagyon sárga arcú, öreg úr könyökölt ki, tajtékszipkából szíva a szivarját. Délutáni nyugalmas napsütés volt, lusta csend, a tavaszba ékelt, korán jött nyári nap elragadó bágyadtsága, ami oly végtelenül kellemes a városi embernek. – Pardon – mondta – egy pillanatra… Besietett a kapu alá, a portáshoz ment, és azonnal kivette az egyik kis szobát, amelynek az ablaka errefelé nyílt. Ő is ki akart könyökölni olyan nyugalmasan és olyan elégedetten, mint a tajtékszipkás sárga öreg. És itt tanulni is jobban lehet."[14]

[12] Csergő Hugó, „Hogyan lett Molnár Feriből Molnár Ferenc", XI, *Magyar Hírlap*, 1928. dec. 8., 10.
[13] Harsányi Zsolt, „Utazás a súgólyukon túl: Hogy dolgoznak?", *Színházi Élet* 6, 43. sz. (1917): 28.
[14] Molnár Ferenc, *Andor* (Budapest: Athenaeum, 1918), 94.

Molnár Ferenc valószínűleg nem így bérelte ki tizennyolc éves korában első külön szobáját, a huszonnégyest.[15] Ám a szoba ugyanolyan lehetett, mint a regénybeli: „régiesen berendezett kis hosszúkás hotelszoba", „öreg zöld" karosszékkel, mosdószekrény „sok gömbölyű fehér" porcelánnal, fölötte „hályogos öreg" aranytükörrel.[16]

Molnár Ferenc margitszigeti életmódját mintha csakis a nappali alvás és az éjszakai írás jellemezte volna. Ezt erősíti meg Krúdy Gyula *Frufru kisasszony* című novellája, melyben Vendellin, „a tudákos" bérszolga autogramvadászat közben „megleste Frufru-kisasszonyt, amikor az éppen a nappal alvó Molnár Ferencnél próbált kopogtatni, mert messzi vidékről jött ő ide, Dalmát–Szlavon országból, ahol a regényíró névaláírását nem ismerik."[17]

Voltak azonban olyan életszakaszok, amikor teljesen megváltozott az író napirendje: 1917 májusában például, az *Úri divat* című színdarab megírásakor, kora reggel felkelt: „A reggeli verőfény már a fehér asztalnál találja a kitűnő írót, aki nem hagy veszendőbe menni egyetlen napot sem" – írta meg a szenzációszámba menő esetet a *Színházi Élet*.[18] Az éjszakai és a nappali munkát az írói tevékenység egyik legfontosabb kelléke, az a legendás szállodai asztal kötötte össze, melyen Molnár művei megszülettek. Históriája két változatban is fennmaradt. Az első az 1910-es évek második felében született a *Színházi Élet* című hetilapban. A képes magazin olvasótáborát hétről hétre érdekes, izgalmas, másutt nem fellelhető történetekkel kellett meglepni. Minden Molnár-premierről részletes beszámolók születtek, s amikor 1916 őszén a *Farsang* próbáiról tudósítottak, egyúttal azt is hírül adták, hogy

> „Molnár Ferenc eddig minden darabját egy nagy fehér asztalon írta. A fehér asztalhoz a Margitsziget idillikus csendjében szokott hozzá, később a közös sikerek emléke is összefűzte az írót és hűséges asztalát. A Margitsziget igazgatósága néhány évvel ezelőtt megtudta, hogy Molnár nagyon megszerette a szálló bútorzati leltárához tartozó fehér asztalát, és egy szép napon hódolata jeléül felajánlotta a költőnek a derék bútordarabot. Molnár nagyon megörült a kedves figyelemnek, és mikor azon az őszön beköltözött a szigetről a téli lakására, a fehér asztalt is magával vitte."[19]

[15] N. N., „Gyuri bácsi…", 23.
[16] Molnár Ferenc, *Andor*, 95.
[17] Krúdy Gyula, „Frufru kisasszony", in Krúdy Gyula, *A szobrok megmozdulnak: Írások az irodalomról*, szerk. Kozocsa Sándor, 214–220 (Budapest: Gondolat, 1974), 215.
[18] N. N., „Molnár Ferenc a szigeten", *Színházi Élet* 6, 21. sz. (1917): 9.
[19] N. N., „Próbálják a *Farsang*ot", *Színházi Élet*, 5, 36. sz. (1916): 4.

Azután amikor az író 1916 nyarán újból a szigeten alkotott, a nélkülözhetetlen kelléket kifuvaroztatta a kis szállodába.

A lap egy évvel később, 1917-ben az anekdotát – csaknem szó szerint – megismételte, miként már esett róla szó: ezen az asztalon született meg az *Úri divat*.

Azután évtizedekig semmit sem lehetett tudni az asztalról. A *Színházi Élet*ben Egyed Zoltán riportjában 1927-ben csak „egy pici kis gyalulatlan, legegyszerűbb" faasztalka bukkant fel, „amelyen alig fér el a kéziratpapír".[20] Igaz, Baróti Zoltán 1930-ban a *Tolnai Világlapjá*ban egy „gyalult nagy asztalról" írt, melynek fényképét is közölték, ám eredetéről nem esett szó.[21] A Margitszigetről származó, különleges darabot legközelebb Molnár Ferenc említette meg *Útitárs a száműzetésben* című művében. Hogy az író ne tűnjön túlságosan szentimentálisnak, úgy írta meg emlékezését, mintha titkárnőjének és társának, a fiatalon, tragikus körülmények között elhunyt Bartha Vandának jegyzeteit közölné saját kommentárjaival:

> „Levél érkezett M. budapesti ügyvédjétől. Minden elveszett, amit Budapesten hagyott. (…) M. azt mondta, úgy érzi, hogy amikor az egész világot kifosztották, és milliók szeretett otthona pillanatok alatt nyomtalanul eltűnt, az embernek nem fáj annyira a veszteség, mint ha békében betörők fosztották volna ki a lakását Azt a nézetet vallja, hogy a szenvedés annál enyhébbé válik, mennél többen osztoznak benne.
>
> Tulajdonképpen csak egyetlenegy bútordarabjáért bánkódik, mert ehhez érzelmi kapcsolatok fűzik: egy nagy asztalért. Harminc esztendő óta ez az egyszerű asztal a kedvence.
>
> M. több mint tíz évig télen-nyáron a Margitszigeten lakott egy háromemeletes szálloda egyik kis szobájában. Amikor beköltözött, nem volt asztal a szobában. Egy hosszú, zöld, kerti asztalt vittek fel a terasz-étteremből a szobájába.[22] Ezen az asztalon írta több darabját, első regényeit és – mint mondja – legkétségbeesettebb leveleit. Amikor később kiköltözött a szállodából, az igazgatóság neki ajándékozta

[20] Egyed Zoltán, „Kis skicc a pesti Molnár Ferencről", *Színházi Élet* 17, 17. sz. (1927): 6.

[21] Baróti Zoltán, „Beszélgetés Molnár Ferenccel, aki dolgozni jött haza", *Tolnai Világlapja* 30, 22. sz. (1930): 9.

[22] Az angol szöveg kissé másként szól: „A long, green restaurant table for six was moved up from the hotel garden restaurant into his room." (A szálloda kerti étterméből egy hosszú, zöld, hatszemélyes éttermi asztal került fel a szobájába.) Ferenc Molnar, *Companion in Exile: Notes for an Autobiography* (New York: Gaer Associates, 1950), 246.

az asztalt. Magával vitte kétszobás lakásába, amelyet később egyre gyarapodó könyvtára miatt egy harmadik szobával bővített."[23]

Vanda (vagy Molnár) igyekezett mindenkit felsorolni, aki helyet foglalt a Zsigmond utcai lakásban a hírneves berendezési tárgy mellett. Az amerikai olvasók kedvéért első helyen a világhírességek szerepeltek: Eva Le Gallienne színésznő, John Galsworthy, Denys Amiel, Max Reinhardt, Gilbert Miller, Max Pallenberg, s csak őket követik a felsorolásban a budapesti barátok: Ady Endre, Szirmai Albert, Jacobi Viktor, Kacsoh Pongrác, Bárczy István, Beöthy László, Hegedűs Gyula. S Vanda azt is fontosnak tartotta megemlíteni, hogy a nevezetes asztal „körül foglalt helyet 1926. június 9-én a II. kerületi anyakönyvvezető, írnoka és két tanú, akik Molnár és Darvas Lili házasságánál segédkeztek.[24]

Bár a fiatalkori évek sikereit felidéző tárgyak megsemmisültek Budapesten, az emigrációban Molnár mindenáron ragaszkodott emlékeihez. Ezt bizonyítja, hogy *A gőzoszlop* című, 1926-ban kiadott elbeszélésének átdolgozásával és kibővítésével foglalatoskodott. Az amerikai és angliai érdeklődőknek szánt kötet 1945-ben jelent meg, de nem keltett különösebb figyelmet. Györgyey Klára kismonográfiájában így emlékezett meg erről a kiadásról: „*A The Captain of St. Margaret's* egy 1926-ban keletkezett hosszabb elbeszélés, *A gőzoszlop* kibővített változata, amelyben egy nagyszájú, kalandor lovassági tiszt hasonlóan bohém fegyvertársait a Margitszigeten átélt kalandjainak látványosan kiszínezett történetével szórakoztatja. A regény csupa izgalmas részlet, a szerző legjobb prózai írásai közé tartozik, több korai karcolatát, jelenetét és tárcáját beleépítette."[25] Sárközi Mátyás, az író unokája részletesen beszámolt az új változatról:

„Az érthető, hogy a háborút követően a bevezető színhelyét Berlinből Párizsba helyezte át a szerző, s hogy az amerikaiak érdeklődését még jobban felkeltse, megnevezi, ki az impresszário, akivel a nagyvárosok jellegzetességeiről beszélget éjszakai sétájuk idején: a közismert Gilbert Miller, aki Molnár legjobb színműveit nagy sikerrel közvetítette a New York-i Broadway színházaihoz. Ami számunkra jelentős, hogy az emigráció távlatából nem csak az első világháború előtti béllé époque békeéveinek nyugalmára, a kávéházas Budapest hangulatára veti, termé-

[23] Molnár Ferenc, *Útitárs a száműzetésben: Jegyzetek egy önéletrajzhoz*, bev. Kárpáti Aurél, ford. Stella Adorján (Budapest: Táncsics Könyvkiadó, 1958), 249.
[24] Molnár, *Útitárs…*, 250.
[25] Györgyey Klára, *Molnár Ferenc* (Budapest: Magvető, 2001), 230.

szetesen ifjúságába is visszatekintő pillantását az író, hanem immár Amerikából a hajdan oly szép vén Európára. És az átírt bevezető végén Puskin *Anyegin*jéből idéz: »I tak ja zsil tagda v Odesze – így éltem hajdan Odesszában«, azaz »eh be' gyönyörűek voltak a századeleji, margitszigeti szép napok!« Molnár Ferenc egyik legjobb tárcája az első világháború kirobbanása előtti órákról szól, a fülledt nyári légszomjas estéről, amikor a vihar kitört. Nos, 1945-ben New Yorkban, *A gőzoszlop* amerikai kiadásának végére ennek egy részletét is odabiggyeszti, éreztetve, hogy a margitszigeti kapitány történetének csattanós, váratlan befejezését meg kell toldani történelmi utalással, jelezve, hogy korszak zárult le 1914-ben, annak a kornak lett vége, aminek az epizódjai iránt még joggal érezhetett valaki fájó nosztalgiát."[26]

A Molnár Ferenc életét bemutató összefoglalásokban egyáltalán nem esik szó arról, hogyan fogadta az író azt a hírt, hogy a Budapestre hullott bombák a Margitsziget szinte minden épületét, így a kis szállodát is elpusztították. Balassa Imre *A Reggel* című lapban megrendülten készített leltárt a sziget nevezetességeinek állapotáról: „A kis szálló él még, bár sebzetten és árván, két görög oszlopa között benézünk a kiégett, tátongó szobákba, hol egykor Arany János, Tompa Mihály, Bródy Sándor, Krúdy Gyula, Molnár Ferenc, Szép Ernő, Kemény Simon lakott […]." Írása végén mégis boldogan üdvözölte, hogy a nagyszálloda új épülete az „építés, alkotás napjainak viruló jelképe" lett.[27]

Két évvel az ostrom után, Farkas Imre tollából, a *Színház* című hetilapban a Margitsziget régi hangulatát idézte fel egy újságcikk; de már ekkor egyértelművé vált, hogy az épülő új világban egészen más szerepet szánnak ennek a vidéknek.[28] Úgy vélték egyébként is, hogy az értelmiségi magatartáshoz nem illik a bohém életmód. A közelgő kulturális forradalom előtt a Franklin Társulat 1948-ban még megjelentette *A gőzoszlop* című Molnár-művet. Mintha csak azért, hogy búcsút intsenek vele a polgári Magyarország, így a Margitsziget letűnt világának. A *Kossuth Népé*ben megjelent ismertetés arról árulkodik, hogy fájdalmas volt az elválás: „A valamikori Margitszigetről és annak ismert alakjairól szól ez a kis regény, amely most új kiadásban jelent meg. A fiatal Molnár Ferenc írta ezt a könyvet, arról a korról és arról a Margitszigetről, amely már mindörökre eltűnt. Az idősebb

[6] Molnár Ferenc, *A gazdátlan csónak története: A gőzoszlop*: *Kisregények*, utószó Sárközi Mátyás (Budapest: Osiris Kiadó, 2000), 135–136.
[27] Balassa Imre, „Vallott nekem a Nyulak-szigete…", *A Reggel* 21, 31. sz. (1948): 7.
[28] Farkas Imre, „Drága szép Margitsziget", *Színház* 3, 6. sz. (1947): 16.

generáció emlékeit éleszti fel a most már világhírű író egykori munkája, a fiatalok számára pedig felfedezi azt a Pestet, amit ők még nem ismertek."[29]

Azt nem remélhette az újságíró, aki bizonyára maga is szenvedélyes szeretettel rótta a sziget sétaútjait, hogy fél évszázaddal később újra vonzó lesz a szocializmus évtizedeiben elutasított életforma; s akit a 20. század elejének Budapestje érdekel, Molnár Ferenc írásait veszi a kezébe. Ha pedig kilátogat a Margitszigetre, ezeket a szövegeket kalauzként forgathatja. *A gőzoszlop* című regényből kiderül például, hogy milyen lehetett lóvonaton utazni a tölgyek alatt:

> „A kis lóvonat, mindnyájunk kedvence, egylovas lóvonat volt, amely a sziget déli és északi csúcsa közt közlekedett, évszázados fák kettős sora közt, s így forró nyáron is magas boltívű, zöldárnyékos, hűvös alagútban. A lóvonatot nyugdíjazott tábornokok lovai húzták, öreg, kiszolgált katonák, rendszerint az öreg József főherceg barátai, legkedvesebb lovaikat, amelyekre már nem igen ültek fel részint a ló, részint a lovas öregsége miatt, ideadták kosztba és kvártélyba. Itt ápolták, hizlalták őket halálukig a csöndes, hű főhercegi parasztkocsisok. Ma se tudom, mért kellett ló ehhez a lóvonathoz, mert a könnyű nyitott kocsi magától gurult. Soha az istrángot megfeszültnek nem láttam, csak az indítás pillanatában. Ilyenkor meg elég lett volna meglökni a kocsit. Azontúl csöndesen szaladt a sínen a kocsi, az istráng bágyadtan hintázott, mint szárítókötél a szélben, a hízott lovacska pedig félretartott fejjel kocogott előtte, inkább csak mutatta az utat a kocsinak."[30]

De nemcsak ezt a kötetet érdemes fellapozni. Molnár Ferenc életművében számos olyan történet található, amely Budapesten esett meg, a titkokat rejtő, álomszép Margitszigeten.

BIBLIOGRÁFIA

BALASSA Imre. „Vallott nekem a Nyulak-szigete…". *A Reggel* 21, 31. sz. (1948): 7.

BARÓTI Zoltán. „Beszélgetés Molnár Ferenccel, aki dolgozni jött haza". *Tolnai Világlapja* 30, 22. sz. (1930): 9.

Budapesti czim- és lakásjegyzék, 1914. Budapest: Franklin Társulat, é. n.

CSERGŐ Hugó. „Hogyan lett Molnár Feriből Molnár Ferenc", III. *Magyar Hírlap*, 1928. okt. 14., 13.

[29] N. N., „Könyvek", *Kossuth Népe*, 1948. ápr. 2., [4].

[30] MOLNÁR Ferenc, *A gőzoszlop* (Budapest: Franklin Társulat, 1926), 29–31.

CSERGŐ Hugó. „Hogyan lett Molnár Feriből Molnár Ferenc", V. *Magyar Hírlap*, 1928. okt. 28., 14.

CSERGŐ Hugó. „Hogyan lett Molnár Feriből Molnár Ferenc", XI. *Magyar Hírlap*, 1928. dec. 8., 10.

EGYED Zoltán. „Kis skicc a pesti Molnár Ferencről". *Színházi Élet* 17, 17. sz. (1927): 6.

FARKAS Imre. „Drága szép Margitsziget". *Színház* 3, 6. sz. (1947): 16.

GYÖRGYEY Klára. *Molnár Ferenc*. Budapest: Magvető, 2001.

HARSÁNYI Zsolt. „Utazás a súgólyukon túl: Hogy dolgoznak?". *Színházi Élet* 6, 43. sz. (1917): 28.

KONRÁDYNÉ GÁLOS Magda, szerk. *A Newyorktól a Hungáriáig.* Budapest: Minerva, 1965.

KRÚDY Gyula. „Frufru kisasszony". In KRÚDY Gyula. *A szobrok megmozdulnak: Írások az irodalomról*. Szerkesztette KOZOCSA Sándor, 214–220. Budapest: Gondolat, 1974.

MOLNÁR Ferenc. *Egy gazdátlan csónak története*. Budapest: Magyar Hírlap kiadása, 1901.

MOLNÁR Ferenc. *Hétágú síp: (Tréfák, karcolatok, tárcák)*. Budapest: Franklin Társulat, 1911.

MOLNÁR Ferenc. *Andor.* Budapest: Athenaeum, 1918.

MOLNÁR Ferenc. *A gőzoszlop*. Budapest: Franklin Társulat, 1926.

MOLNAR, Ferenc. *Companion in Exile: Notes for an Autobiography*. New York: Gaer Associates, 1950.

MOLNÁR Ferenc. *Útitárs a száműzetésben: Jegyzetek egy önéletrajzhoz*. Bevezető KÁRPÁTI Aurél, fordította STELLA Adorján. Budapest: Táncsics Könyvkiadó, 1958.

MOLNÁR Ferenc. *A gazdátlan csónak története: A gőzoszlop*: *Kisregények*. Utószó SÁRKÖZI Mátyás. Budapest: Osiris Kiadó, 2000.

N. N. „Bródy–Molnár-est a kolozsvári nemzeti színházban". *Az Újság*, 1912. márc. 29., 14.

N. N. „Próbálják a *Farsang*ot". *Színházi Élet*, 5, 36. sz. (1916): 4.

N. N. „Molnár Ferenc a szigeten". *Színházi Élet* 6, 21. sz. (1917): 9.

N. N. „Gyuri bácsi, Arany János inasa nyilatkozik". *Színházi Élet* 12, 45. sz. (1923): 23.

N. N. „Könyvek". *Kossuth Népe*, 1948. ápr. 2., [4].

GELENCSÉR GÁBOR

BBSzínpad. Színházi alternatívák a Balázs Béla Stúdióban

„A magyar színháztörténetben 1961, az Universitas megalakulása az alternatív színjátszás dokumentált megjelenésének éve”[1] – olvassuk Jákfalvi Magdolna *Avantgárd – színház – politika* című kötetében. Hasonló állítást magam is megfogalmazhatok: a magyar filmtörténetben 1961, a Balázs Béla Stúdió megalakulása az alternatív filmkultúra dokumentált megjelenésének éve. Igaz, a BBS-t 1959-ben alapítják, de filmek 1961-től készülnek a stúdióban. S az is igaz, hogy a hatvanas években, a pályakezdő diplomás filmesek számára létrehozott műhely még közelebb áll a Kádár-kor első nyilvánosságához, de a bemutatási kötelezettség felszabadító hiánya és a tagság által választott kollektív vezetőség bázisdemokráciája kivételes státust jelent: az előbbiből a konvencionális formától eltérő, kísérleti karakterű, avantgárd művek következnek (gondoljunk Huszárik Zoltán korszakos rövidfilmjeire), az utóbbiból kényes társadalmi témák feldolgozása (Sára Sándor korabeli dokumentumfilmjei). A hatvanas–hetvenes évek fordulóján a BBS megnyitja kapuit a nem filmes diplomával, avagy diplomával nem rendelkező alkotók előtt, s ez az ekkor már formálódó neoavantgárd / underground / alternatív művészeti szcéna szereplőinek, valamint a társművészetek képviselőinek beáramlását eredményezi. A BBS a kísérleti film bázisává is válik, intézményként pedig menedéket kínál a tiltott második, s majd a köztes (tűrt) harmadik nyilvánosság

A tanulmány a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal (NKFI) által támogatott 147170 azonosítószámú, *A Balázs Béla Stúdió története* című kutatás része.

[1] Jákfalvi Magdolna, *Avantgárd – színház – politika* (Budapest: Balassi, 2006), 187.

képviselőinek.[2] A Balázs Béla Stúdió intézményi helyzete tehát emlékeztet a kőszínházakból kiszoruló, illetve azoktól tudatosan távolságot tartó alternatív színházak „menedékházaihoz": alkalmi játszóhelyekhez, művelődési házakhoz, művészeti stúdiókhoz. Nagyobb mértékű állami támogatást kap (ezért is vonzó a helyüket kereső neoavantgárd művészek számára), miközben a bemutatási kényszer hiánya periferikus helyzetet teremt, a neoavantgárdok beáramlásával pedig átsodródik a harmadik, alkalmanként a második nyilvánosság kulturális terébe (éppen a kapunyitáskor, 1969-ben készül el az első – ám korántsem az utolsó – betiltott film, Magyar Dezső *Agitátorok*ja).

A BBS sajátos pozíciója tehát vonzó a hivatalos kultúrpolitikától távoli művészek és művészi törekvések számára. Amíg a stúdió eredeti alapítószándéka szerint továbbra is lehetőséget kínál az egész estés produkciók előtti ujjgyakorlatok megvalósítására, azaz a belépésre a professzionális filmek világába, addig a kívülről érkezők olyan művészek, akik nem akarnak továbblépni, az ő közegük a konvencionális formákkal – és a hivatalos kultúrpolitikával – szembeforduló, kísérletező attitűd. A BBS nyitottságának köszönhetően a társművészetek neoavantgárd szemléletű alkotói közül sokan forgatnak egy-egy filmet a stúdióban: az író Dobai Péter az *Archaikus torzó*t (1971), a zeneszerző Jeney Zoltán a *Round*ot (1975), a performer Hajas Tibor az *Öndivatbemutató*t (1975), a rendkívül sokoldalú Szentjóby Tamás és Najmányi László a *Kentaur*t (1975/2009), illetve *A császár üzenetét* (1975), s akadnak, akik komoly filmes életművet hoznak létre a stúdió kötelékében, mint Maurer Dóra vagy Erdély Miklós. A társművészeti kapcsolatból nem marad ki a színház sem, méghozzá e művészeti ág esetében is elsősorban a neoavantgárd szcéna. Az így létrejövő művek státusa azonban összetett: a színház területéről érkező alkotók nem feltétlenül filmeket forgatnak a stúdióban, hanem mediális értelemben köztes produkciókat hoznak létre, továbbá színházi műhelyek és produkciók dokumentálásával is találkozunk. Az alternatív művészetvilágon belül is alternatívát jelentenek, egyfajta átmenetiséget – mind a színház, mind a film tekintetében.

Tanulmányomban a színházi alkotók és produkciók, valamint a Balázs Béla Stúdió kapcsolatát igyekszem feltárni: előbb tipologizálom a műveket, majd a mediális átmenetiség jelenségét mutatom be részletesebben. Mivel

[2] A harmadik nyilvánosság fogalmához lásd Bajomi Lázár Péter, *A magyarországi médiaháború* (Budapest: Új Mandátum, 2001), 28. Havasréti József ehhez az alternatív és underground fogalmát is társítja: Havasréti József, *Alternatív regiszterek: A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban* (Budapest: Typotex, 2006), 82.

a szóba kerülő színházi produkciók szakirodalmi feldolgozottsága igen kiterjedt, azért a műértelmezések helyett kizárólag a BBS szerepére koncentrálok.

VARIÁCIÓK SZÍNHÁZRA

A Balázs Béla Stúdió történetét végigkíséri a dokumentarizmus: a hatvanas évek lírai formáitól, a hetvenes évek groteszkjén át a nyolcvanas évek szociológiai munkáiig számtalan alakváltozatban létezik, s gyakran a forma határait feszegeti, így a kísérleti filmmel is kapcsolatba kerül. Sokatmondó körülmény, hogy a hatvanas és a hetvenes évtized mindkét dokumentarista formájában megjelenik a színház motívuma, ám az is jelzésértékű, hogy ezek közül a legtöbb valamilyen módon a neoavantgárd társulatokkal foglalkozik.

A hatvanas évek társadalmi témákat feszegető, a tárgyszerű dokumentarizmust lírai formaalkotással elmélyítő Sára Sándor filmjei közül a *Cigányok*at (1962) követő, a tanyavilágot bemutató *Vízkereszt* (1967) egy konkrét esemény köré szervezi életképeit, s ez pedig nem más, mint a tájoló Universitas együttes *Vízkereszt* című előadása. Magát a produkciót nem látjuk, csak a busz elakadását a puszta végtelen sártengerében, a színészek gyaloglását jelmezükkel a kezükben, s az előadásra türelmesen várakozó tanyasi embereket. A hetvenes évek groteszk dokumentumfilmjei közül Dárday István *Rongyos hercegnő*je a Pódium Színház munkásszállón zajló *My Fair Lady*-előadásával a korabeli „népművelés" szatíráját nyújtja (alcíme: *Hozzászólás a munkásközművelődéshez*). Leleplező önmagában a produkció színvonala, s ezt erősíti fel a közreműködő színészek és a többi alkotó, szervező, vezető önfelmentő kultúrpolitikai „hitvallása", majd a közönség soraiból egy roma fiatalember őszinte, természetes és megrendítő (ön)kritikája.

A neoavantgárd színházak világa jóval többször jelenik meg a BBS-dokumentumfilmekben, csakhogy – a tárgyhoz illő módon – nem hagyományos ismeretterjesztő vagy riportfilmként. A neoavantgárd szcénával kevésbé szoros kapcsolatot ápoló Szomjas György a Szegedi Egyetemi Színpad és a Sebő együttes tagjainak közreműködésével forgatja *Gyakorlatok* (1973) című rövidfilmjét a társulat politikai témájú előadásának próbájáról. A hívószó a baloldaliság mibenléte: Szomjas valószínűleg témája miatt keresi meg az újbaloldali eszmékkel rokonszenvező, Paál István vezetésével működő csoportot, Sebőék pedig a rendező másik érdeklődési köre, a néptáncmozgalom miatt kerülnek az előadásba. Előadásba? A *Gyakorlatok* esetében termékeny bizonytalanságban marad, hogy próbafolyamatot, improvizációs játékot rögzít-e a kamera, avagy a közreműködők

voltaképpen Szomjas koncepcióját valósítják meg saját eszközeikkel. Dokumentumfilmet látunk egy társulat próbájáról (az alkotó a főcímen ezt a meghatározást adja meg), avagy fikciót, amelyben egy színházi csoport készül egy előadásra? Schuller Gabriella az utóbbi mellett érvel, mivel a filmen látható „agitprop élőújság" nem azonosítható a szegediek stílusával, továbbá Sebőékkel sem álltak kapcsolatban,[3] így megkonstruált helyzet-*gyakorlatként* értelmezhető a film. Mindazonáltal a *Gyakorlatok*nak a dokumentumértéke is jelentős, hiszen több, később jelentőssé váló rendezőt láthatunk munka közben, így Paál István mellett Ács Jánost, Árkosi Árpádot, Csizmadia Tibort és Szikora Jánost. A rendezői cél viszont egyértelműen a Salvador Allende melletti kiállás, az emlékezés a puccs során elesett elnökre. A kétnapos forgatás első napja a chilei parlamenti választásokra esik (1973. március 4.), majd másnap folytatódik, s a próbafolyamatba rövid vita is beékelődik a kialakult helyzetről. A forradalmiság eszméjét a mozgásgyakorlatok lendületessége mellett a közelképek dinamikája is fokozza, ahogyan Koltai Lajos elvegyül a játszók között kamerájával. A megdöntött kormány melletti emlékezést pedig a film rövid, néma epilógusa fejezi ki néhány híradófelvétellel az elnöki palota ostromáról. A szolidaritás Allende és politikája iránt megegyezett a hivatalos állásfoglalással, a színházi társulat happeningszerű próbája azonban a forradalmiság eszméjét is megjeleníti, méghozzá 1968 szellemében.

Halász Péterék Dohány utcai Lakásszínházát különféle formában több BBS-film is megörökíti. Az elsőnek, Dobai Péter munkájának különös a sorsa. Az *Együtthatók*at (1972–1973) annak idején nem egyszerűen betiltották, hanem még félkész állapotban elkobozták (ez történt a *Kentaur*ral is), s az alkotó csak 2019-ben autorizálta a munkakópiából összeállított töredéket, s látta el magyarázó felirattal.[4] A film első, hosszabb egysége a Lakásszínház két előadásából, a *Madarak és vörös vállpántok* és a *Felkészülés meghatározatlan idejű együttlétre* címűből mutat be részleteket, illetve ebben riportok is hallhatók a művészekkel, a közönség soraiban pedig ott látjuk többek között Erdély Miklóst és Hajas Tibort. (A főcím nélküli anyag 2019 előtt *Lakásszínház* címen volt ismert, így említi Schuller Gabriella is idézett tanulmányában.[5])

[3] Schuller Gabriella, „A játék hatalma: a hatalom újrajátszása: A BBS és a magyar neoavantgárd színház", in *BBS 50: A Balázs Béla Stúdió 50 éve*, szerk. Gelencsér Gábor, 219–233 (Budapest: Műcsarnok – Balázs Béla Stúdió, 2009), 226–227.

[4] Mindennek apropója az *Együtthatók* motívumaiból építkező, András Ferencnek írt, *Magyar Kereszt* című Dobai-forgatókönyv publikálása az MMA Kiadó *Láthatatlan filmtörténet*-sorozatában, amelynek DVD-mellékleteként a film elérhetővé vált. (Dobai Péter, *Magyar Kereszt*, Budapest: MMA Kiadó, 2019)

[5] Schuller, „A játék…", 222.

Ez a rész tehát még megfelel a riportfilmes formának, amennyiben bemutatja a várakozó közönséget, majd részletek következnek az előadásból, végül interjúk a művészekkel. (Bódy Gábor 1973-as keltezésű, a „földalatti színházi kultúráról" szóló írása is erre a „Balázs Béla Stúdióban készült dokumentumfilmre" utal, amikor Halász Péter nyilatkozatát, illetve a filmben rögzített előadás-részletet ismerteti.[6]) A következő két, rövidebb egység viszont a magánlakásba visszaszoruló alternatív kultúra ellenpontjaként a hivatalos politikai nyilvánosság emblematikus eseményét, a május 1-jei felvonulást, majd ugyanaznap délután a tabáni rockkoncertet örökíti meg. A két helyszínt a Lakásszínházban is feltűnő fiatal lány alakja köti össze: a felvonulók között sétál, majd a koncerten tűnik fel hatalmas zászlóval a kezében. Dokumentumképek keretezte felvételek tehát ezek is, ám abba fikciós elemként kerül bele egy szereplő, az alternatív művészeti szcéna, illetve a Kádár-kori „forradalmiság" konceptuális, performatív kommentárjaként.

A következő film, az *Élet-formák* (1975) egyik alkotója, a képzőművész Donáth Péter díszlettervezőként és színészként dolgozott Halászékkal, a másik, Dobos Gábor operatőr pedig a korszak számos jelentős neoavantgárd filmjét (így a Halász-társulat később tárgyalandó *Don Giovanni*-produkcióját) fényképezte. A különleges felépítésű vállalkozásban három riportfilmet látunk különféle közösségekről. Negyedikként viszont a Halász-társulat *Három nővér* című, 1975-ben bemutatott előadásának „filmváltozata" következik. Egyfajta keretjátékként ők indítják a filmet: külvárosi megállóban várnak a villamosra, majd felszállnak rá (a hétköznapi szituációnak áttűnéses trükkfelvétel ad hangsúlyt). Főcím, majd következnek a riportok (mindenfajta magyarázó inzert nélkül), végül ismét a társulat, akik „megérkeztek" a vándorcirkuszra emlékeztető helyszínre, s ahol elindul az előadás. Az eredeti színpadi változatból megmarad a legradikálisabb művészi koncepció: láthatatlan női hang (Koós Anna) súgja a darabot, s a szöveget a három nővért alakító férfiszereplők (Irina: Halász Péter, Olga: Bálint István, Mása: Breznyik Péter) közönyös, szürke, monoton hangon ismétlik. A színészek játéka azonban már nem idézi az előadást, újságot olvasnak, sétálnak a néma felvételeken (amelyekhez tehát a hang nondiegetikus módon társul), s alakjukat többször füst fedi el. A filmet a dokumentarizmusra reflektáló ironikus szöveg- és képkommentár zárja, így az *Élet-formák* cím nemcsak a film tárgyára (különféle közösségek bemutatására), hanem módszerére is utal. Számunkra most a Halászékkal kapcso-

[6] Bódy Gábor, „»Holt színház« – kulturális vákuum", in Bódy Gábor, *Egybegyűjött filmművészeti írások*, szerk. Zalán Vince, 83–92 (Budapest: Akadémiai, 2006).

latos részlet, illetve annak művön belüli kontextusa lényeges, amelyről Schuller Gabriella ezt írja:

> „A részlet további sajátossága az ezoterikusság, vagyis hogy csak a csoport tagjait és működését ismerők tudják azonosítani a látott személyeket, és mindezt összekötni a hallottakkal, míg a korábbi részekben viszonylag pontos eligazítást kaptunk az adott csoport egyediségéről, a normától való eltérésétől. Ez a részlet tehát elüt a film korábbi részeitől, de egybevág a neoavantgárdról szóló diskurzusok egyik meghatározó áramlatával, az életvilág és a művészet közötti határ eltörléséből következő ezoterikussággal."[7]

Az *Élet-formák* tehát indirekt módon a neoavantgárd művészeti szcéna fontos aspektusára is rávilágít, illetve megengedi a filmes ábrázolásmód ilyenfajta értelmezését. Hasonlóra hívja fel a figyelmet a Halász-féle Lakásszínház bemutatóját folytató-adaptáló harmadik film kapcsán Mérei Ferenc művészetpszichológiai elemzése, csakhogy a *Don Giovanni* nem tekinthető – mégoly formabontó – dokumentumfilmnek, ezért később térek ki rá. Most maradjunk e filmtípus és a neoavantgárd színház különféle „együttállásainál"!

A dokumentumfilmes módszeren belül újabb lehetőség a BBS számára az alternatív színházi produkciók rögzítése. Ilyen a Stúdió K 1977-ben bemutatott legendás *Woyzeck*-előadása. A színpadi produkció rendezője Fodor Tamás, a filmváltozaté Szirtes András. A film tehát önálló rendezői koncepció eredménye, valóban változata a színpadi előadásnak, miközben sajátos filmszerűsége az előadás jellegéből fakad. Az ugyanis a pincehelyiség különböző tereiben kerül színre, gyakorlatilag a közönség között, mintegy velük együtt mozogva. Ezt a dramatikus teret és szituációt rögzíti a film, amikor a könnyű kézikamera voltaképpen elvegyül a közönség soraiban, s egy néző lesz a sok közül. A nem szokványos módon szcenírozott előadásnak tehát nem szokványos a rögzítése sem, ám éppen ez a filmes módszer tudja valóban dokumentálni, azaz hitelesen megörökíteni a produkciót, méghozzá nem csupán magát az előadást, hanem egyúttal annak meghatározó, szcenikai koncepcióját is.

Végül a Balázs Béla Stúdióban két előadásról olyan „dokumentáció" készül, amely nem tekinthető önálló filmalkotásnak. Jellemző módon mindkettő kőszínházi produkciót vesz fel egyetlen videókamerával, s mindkettő Szikora János nevéhez fűződik. A *Bambini di Praga* (1983) a Győri Kisfaludy

[7] Schuller, „A játék…", 223.

Színház 1981-es bemutatójából mutat be magyarázó feliratokkal kísért részleteket, míg a *Figaro* (1984) a Szolnoki Szigligeti Színház 1983-as darabja, amelynek a Pataky Művelődési Központban 1984. február 14-én tartott előadásából láthatunk ugyancsak részleteket. Ezek a dokumentációk a korabeli televíziós színházi közvetítések technikai színvonalát sem érik el, így valóban csupán dokumentálásnak, archiválásnak tekinthetők (a *Bambini di Praga* főcímén ez olvasható: „egy színházi előadás dokumentuma"). Noha a két előadás nem minősül neoavantgárdnak, a rendező személyén túl a közreműködő művészek közül többen az underground-alternatív közeghez kötődnek (a *Figaro*-előadás díszlet- és jelmeztervezője El Kazovszkij, míg a *Bambini…* díszletét-szcenikáját többek között Bachman Gábor, Erdély Miklós, Pauer Gyula és Rajk László, a jelmezt pedig ezúttal is El Kazovszkij jegyzi); vélhetően ezért – s talán a professzionális televíziós rögzítés elmaradása miatt – merül fel a Balázs Béla Stúdió bevonása az archiválás munkájába.

S még egy, már címével is ideillő vállalkozás, amely ugyanakkor mégsem tartozik szorosan tárgyunkhoz: Szabó Ildikó *Kísérleti színház* címen, 1984-ben egy amerikai avantgárd társulat Jean Genet *Cselédek* című, háromszereplős, a hagyományos és a fizikai színház elemeit ötvöző előadását, továbbá a színészek próbáját, jobban mondva „edzését", vagy ahogy vezetőjük hívja, „bemelegítését" dokumentálja majdnem kétórás videófelvételen.

A dokumentumfilmek, mint láttuk, igen változatos csoportján belül a színházi együttműködés másik végletét a neoavantgárd művészek közreműködésével megvalósuló kísérleti játékfilmek jelentik. A BBS és a neoavantgárd színház kapcsolatát vizsgáló, már idézett tanulmányában Schuller Gabriella nem ok nélkül tekint ki ezekre a munkákra, noha nem színpadi produkciókról van szó, hanem „tiszta" filmekről".[8] Ugyanakkor, ha a BBS társművészeti kontextusát vizsgáljuk, akkor valóban a színházból érkező alkotók és közösségek filmjeit kell elsősorban említenünk, hasonlóképpen a zeneszerzők, írók, képzőművészek filmes munkáihoz. A neoavantgárd művészeti szcéna és a BBS mint filmgyártó műhely kapcsolatának ezek a legfontosabb példái – még ha nem színházi előadások ilyen vagy olyan módon történő dokumentálásáról van is szó. Csakhogy, mint látni fogjuk, a színházi produkció vagy film kérdése ezekben az esetekben is termékeny bizonytalanságban marad, a neoavantgárd szcéna határátlépéseinek szellemében.

Az 1975-ben készült *Don Giovanni*nak – az *Együtthatók*hoz hasonlóan – a státusa is bizonytalan: az eredeti, 74 perces, a társulat kollektívája je-

[8] Schuller, „A játék…", 220–226.

gyezte mű elveszett vagy lappang, a ma ismert 53 perces változatot a film operatőre, Dobos Gábor állította össze 1982-ben, tehát már a társulat tagjainak emigrálása után. A Lakásszínház produkciójaként megvalósuló mű az *Előszó a Don Juanhoz* című 1975-ös előadáson alapul, de valóban film, mondhatni az előadás filmes adaptációja, méghozzá az operafilm műfajában, amely ugyanakkor csak lazán kapcsolódik Don Juan történetéhez, illetve Mozart operájához, noha a hang nélkül rögzített képeket végig az opera részletei kísérik az alig egyórás vetítési időhöz mért kihagyásokkal. (Érdekes módon a Szikora-féle *Figaro* viszont valójában Beaumarchais-adaptáció, s nem az opera színpadra állítása.) A színpadi változatot és a filmet követi még ugyanabban az évben Bálint István utószava a *Don Juan*hoz. A film koncepciója és stílusa tehát szorosan kötődik a Halász-színház előadásaihoz, mintegy beékelődik a trilógiaként is felfogható sorozatba, annak középső darabjaként.

Korábban már utaltam Mérei Ferenc rendkívül alapos művészetpszichológiai elemzésére a *Don Juan*-trilógiáról (ő is trilógiának tekinti tehát a két színházi bemutatót és a filmet). Dobos Emővel közösen jegyzett írása azért is fontos dokumentum, mert bevezetése a színházi bemutatón alapul, s ezt követően tér át a film elemzésére, elsősorban a karaktereket, jelmezeket, helyszíneket, motívumokat behálózó gazdag szimbólumrendszer felfejtésével. A vizsgálat saját lélektani gondolatrendszere és az avantgárd színház érintkezési felületén alapul: *„Az utalás az együttes élmény anyanyelve. Don Juan utalásrendszere a Színház együttes élményeihez vezet visszza:* azokhoz az átélésekhez, amelyeket később sikerült szimbolikussá sűríteni, majd lejátszható történésbe, epizódba áttenni. Az utalásrendszer közvetítésével vált színház az együttes élményből."[9] Az előadásból merített következtetést így általánosítja: „A saját élményt átfordítani művészetbe: ez az avantgárd esztétikája."[10]

A színházi előadás önmagában is rendkívül eredeti filmfeldolgozása, továbbgondolása a Balázs Béla Stúdióban folyó experimentális filmezés és a neoavantgárd színházi szcéna legfontosabb találkozási pontjává emeli a *Don Giovanni*t, amely e művészeti forma – az *Élet-formák* Lakásszínház-epizódja esetében is felvethető – általánosabb vonására is rávilágít: az élet és művészet határának eltörlésére, az ebből fakadó ezoterikusságra és sze-

[9] Mérei Ferenc és Dobos Emő, „A Don Juan-trilógia", in Mérei Ferenc, *„Vett a füvektől édes illatot". Művészetpszichológia*, szerk. Forgács Péter, 225–246 (Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1986), 228. (Kiemelés az eredetiben.) A tanulmány eredeti megjelenése nem tünteti fel a társszerzőt, a címe pedig: *A Don Juan Trilógia építkezésének és princípiumának értelmezése (Mozgó Film 1.)* szerk. Forgács Péter, 157–192 (Budapest: Balázs Béla Stúdió, 1984).
[10] Mérei és Dobos, „A Don Juan-trilógia", 229.

mélyességre. Az esztétikai gesztus mellett ugyanakkor mindez összefüggésbe hozható a kísérleti filmezés és a neoavantgárd színház közös társadalmi-politikai, azaz underground, szubkulturális státusával: „A művészetté stilizált életvilág ikonográfiai dimenzióját, illetve tudásszociológiai feltételrendszerét alkotja az utalás kultúrája, melyben a művek mögött meghúzódó privát világ tárgyai, hálózatai, eseményei egy sajátos háttértudás alapját képezik”[11] – írja erről Havasréti József, majd Mérei „utalás” fogalmával folytatja gondolatmenetét: „Az utalás itt idézett koncepciója Mérei Ferencnek a kommunista mozgalomban, majd a börtönévek során, illetve egy sajátos szubkultúrában, a barátaiból álló »Törzs«-ben szerzett társas élményeiből származik.”[12]

Ahogy a Don Juan-mítoszból, a karakter különféle feldolgozásaiból merítő trilógia tágas kulturális dimenzióban értelmezi címszereplőjét, a darab mediális közvetítése is a színháztól a filmig ível, értelmezése pedig a konkrét előadáson/filmen túl a neoavantgárd művészet esztétikájára és státuszára is kitekint.

A másik színházi közeg inspirálta film mögött a Najmányi László nevéhez fűződő Kovács István Stúdió áll – miközben *A császár üzenete* (1975) társforgatókönyvírója és főszereplője a Lakásszínház egyik tagja, Breznyik Berg Péter, s a filmben feltűnik a *Madarak és vörös vállpántok* című előadás szerepében (jobban mondva „félkosztümében”) Halász Péter is. A sok tekintetben rögtönzésen alapuló forgatás voltaképpen a neoavantgárd művészeti szcéna és az alternatív szellemi szféra közös happeningjeként is felfogható.[13] A Kovács István Stúdió tagságának közreműködésével újabb film kapcsolható ebbe a körbe: Fábry Péter *Térmetszés*ének (1979) főszereplői Gaál Erzsébet és Székely B. Miklós, a mellékszerepekben pedig a *Woyzeck*et rendező Fodor Tamást és az előadásban közreműködő Fazekas Istvánt látjuk. Továbbá a neoavantgárd színház performatív karaktere miatt ide sorolható Hajas Tibor már említett *Öndivatbemutató*ja, a valós városi közegbe, illetve paravánok elé (be)állított járókelőivel, azaz civil szereplőivel, ráadásul Hajas Tibor ironikus kommentárjait a filmhez Erdély Miklós, Molnár Gergely és Najmányi László tolmácsolásában halljuk. Ám mindez már parttalanná tágítja a neoavantgárd színházi szcéna és a BBS amúgy

[11] Havasréti, *Alternatív regiszterek*, 94. Idézi Schuller, „A játék…”, 223.
[12] Havasréti, *Alternatív regiszterek*, 94. A Mérei-féle „törzs”-höz lásd K. Horváth Zsolt monográfiájának II. kötetét: K. Horváth Zsolt, *Mérei Ferenc, II. kötet: Szocialista felvilágosítás és törzsi avantgárd, 1945–1986* (Budapest: Korall, 2021).
[13] A film kulturális kontextusára is kitekintő, monografikus igényű vizsgálatát lásd Pólik József, *Vetített démon* (Budapest: Prae, 2024).

is gazdag kapcsolatrendszerét. Érdemes visszatérni a színházi produkciók film-, pontosabban videóváltozataihoz, méghozzá az átmenetiség jegyében.

UGYANAZ MÁSKÉP(P)

A sokféle alakváltozatban megjelenő színházi dokumentáció és a neoavantgárd művészekhez fűződő filmek mellett, pontosabban között, mintegy a film és színház határán helyezkednek el azok a produkciók, amelyek színpadi közegben létrejött előadásokat rögzítenek, ám ez mégis túllép a puszta dokumentáláson vagy archiváláson, s filmként is értelmezhető, autonóm műalkotás jön létre. Ebbe a körbe tartozhat a *Woyzeck*, hacsak nem tekintjük a felvételt az előadás dokumentarista „lekövetésének". S itt említhető Jeles András saját társulatának, a Monteverdi Birkózókörnek két bemutatója, a *Drámai események* és *A mosoly birodalma*, amelyekből a rendező készített videóváltozatot a Balázs Béla Stúdió produkciójában 1985-ben és 1987-ben. (A videóváltozat meghatározást *A mosoly birodalma* főcíme tartalmazza.) A filmek státusa átmenetinek tekinthető: szorosan kötődnek a színpadi rendezésekhez, ám mégis azok adaptációi, átiratai, s mint ilyenek, a mozgókép formanyelvi eszközeit alkalmazzák, miközben szükségszerűen elvesznek valamit az élő előadások sajátos természetéből.

A két színdarab/videóváltozat szakirodalmi feldolgozottsága a művek elemző értelmezése,[14] értékelése[15] tekintetében ugyancsak rendkívül gazdag, s ezek közül jó néhány a mediális átmenetiség problémájára is reflektál, vagy úgy, hogy elutasítja, vagy úgy, hogy érdemben foglalkozik vele. Írásomban Jeles darabjaival is csak az utóbbi, a BBS szerepét exponáló szempontból foglalkozom.

A dokumentálás gesztusát maga Jeles implikálja, amikor még jóval az előadások keletkezése előtt, 1979 októberében „színházi laboratórium" létrehozását javasolja a Balázs Béla Stúdió tagságának. A laboratóriumban folyó „kísérletek vagy »előadás« formát öltenek, vagy nem" – írja a levélformában megfogalmazott javaslatban. Majd így folytatja: „Mindenesetre

[14] Lásd például Balassa Péter, „Drámai események: félelem és részvét a nyolcvanas évek művészetében", in Balassa Péter, *A másik színház*, 287–305 (Budapest: Szépirodalmi, 1989). Kékesi Kun Árpád, „A reprezentáció játékai: A kilencvenes évek magyar rendezői színháza", in Kékesi Kun Árpád, *Tükörképek lázadása: A dráma és a színház retorikája az ezredvégen*, 85–104 (Budapest: József Attila Kör – Kijárat, 1998). Sándor L. István, „Kontrasztok: Jeles András színházi rendezései", *Metropolis* 8, 4. sz. (2004): 74–86. Schuller Gabriella, „A színészi test Jeles András rendezéseiben", in *Alternatív színháztörténetek: Alternatívok és alternatívák*, szerk. Imre Zoltán, 337–352 (Budapest: Balassi, 2008), 337–341.

[15] „*A mosoly birodalma* a magyar színháztörténet egyik legfontosabb előadása" – szögezi le Jákfalvi Magdolna (Jákfalvi, *Avantgárd*…, 206.)

elengedhetetlen, hogy a produkciókat képmagnón vagy filmen az alkotók dokumentálják, egyrészt azért, hogy a kísérlet eredménye a kiindulóponttal összevethető legyen, másrészt az eredmények megőrzése, publikálása érdekében."[16] A kérdés az, a *Drámai események* és *A mosoly birodalma* videóváltozata túllép-e a puszta dokumentáción.

A BBS korabeli vezetősége szerint csupán dokumentációról volt szó, a Jeles javasolta „színházi laboratórium" pedig nem valósult meg.[17] Radnóti Sándor az 56-os filmekről szóló írásában rövid zárójeles megjegyzésben indokolja, témája ellenére miért nem foglalkozik a *Drámai események*kel: „(Jeles András csodálatra méltó *színielőadásának*, a *Drámai események*nek a videóadaptációját nem tekintem önálló filmalkotásnak.)"[18] A másik végpont Báron György ugyanerről a produkcióról írt *film*kritikája. Mivel a szerző kifejezetten reflektál az itt vizsgált körülményre, majd a videóváltozat autonómiája mellett érvel, érdemes cikkét hosszabban idézni:

> „Ha a BBS vállalkozásának más célja nem lett volna, mint e fontos színpadi előadás puszta *rögzítése*, már az is üdvözlendő volna. A Jeles András rendezte videóváltozat azonban az előadástól függetlenül, filmként is érvényes és egységes alkotás. Jeles jól él a szabad tér kínálta többlet-lehetőségekkel, a teret csoportképekre és portrékra szűkítő kameramozgással, a természetes és mesterséges fények játékával, a ritmusváltásokkal. A videóváltozat tragikusabb, komorabb, mint a színielőadás volt; hiányoznak belőle a groteszk ízek. Súlyosabb, megdöbbentőbb, egyszersmind egysíkúbb is. A változás alighanem a film jellegével magyarázható: a filmkép, természeténél fogva, egyneműsít, a különböző elemeket a film egységes »valóságába« rántja, míg színpadon ezek megőrzik a maguk különneműségét, felszikráztatva a különböző szintek közötti feszültséget."[19]

Jeles „videón rögzített" rendezéseit vizsgáló tanulmányában Pieldner Judit mindkét előadás megváltoztatott helyszínét emeli ki. A *Drámai események*

[16] Jeles András, „Levél a Balázs Béla Szúdió tagságának egy »színházi laboratórium« létrehozásáról", in *Töredékek Jeles András naplójából*, szerk. Fodor László, Hegedűs László, 49–52 (Budapest: 8 és fél Bt., 1993), 52.

[17] Lásd Muhi Klára, „Volt egy liget: Beszélgetés a BBS-ről Durst Györggyel, Gödrös Frigyessel és Monory M. Andrással", *Filmvilág* 45, 1. sz. (2002): 22–25., 23.

[18] Radnóti Sándor, „Határesetek: 56-os filmek", *Filmvilág* 49, 10. sz. (2006): 4–9., 7. (Kiemelés az eredetiben.)

[19] Báron György, „A harag napja: Szélvihar", *Filmvilág* 29, 6. sz. (1986): 8–9., 9. (Kiemelés az eredetiben.) A cikk a videóváltozatot tévesen *Szélvihar*ként említi, ami az adaptált Dobozy Imre-dráma címe.

„nem színpadon, hanem természeti környezetben játszódik”,[20] *A mosoly birodalmá*ban „a színészek a nézőtérnek hátat fordítva játszanak, a háttérben az üres nézőtér látható”.[21] Ugyanezt emeli ki Schuller Gabriella, s vonja le a következtetést: „A művek ennyiben inkább az előadások tévéjáték változatának tekinthetők – majd hozzáteszi –, különösen a *Drámai események*, amelyben a vágások inkoherenssé teszik a tér és idő folytonosságát.”[22]

Ha most eltekintünk a színház érzéki-testi közvetlenségétől, a történések valóságos itt és most-jától, az újabb és újabb előadások állandó változásáról, módosulásáról (amely Jeles színházára nem csupán elvileg, hanem gyakorlatilag is érvényes), szemben a film/videó technikai reprodukciójával, illuzórikusságával, rögzítettségével, s csak a mozgókép nyelvi kifejezőeszközeire koncentrálunk, akkor a kép és a montázs szerepét érdemes kiemelni a két színpadi mű videóváltozatában. Olyasmit tehát, amelyek szükségszerű velejárói a médiumváltásnak, ellentétben, mondjuk, a játék környezetének módosításával, amely nem szükségszerű, s ezért annál erőteljesebb érv amellett, hogy az előadásról készült felvételt autonóm műnek tekintsük. (Mindkét darab rögzítése ugyanis – amiként a *Woyzeck*é – megtörténhetett volna valamelyik előadás során.)

A képalkotás tekintetében alapvető eljárás a keretezés, a kompozíció, a plán, a gépállás és a nézésirány megválasztása, illetve ennek váltogatása. A színház egynézőpontú látványához képest mindezt a filmrendező nem egyszerűen irányíthatja – amiként a színházi rendező a díszletekkel, a világítással ezt a színpadon megteheti –, hanem uralja. A *Drámai események* első jelenetét, a roncsolt nyelven énekelt mozgalmi dalt szuperplán (szemközeli) keretezi, s *A mosoly birodalmá*ban is gyakori a közeli; olyan képsík tehát, amely a színpadon megvalósíthatatlan. A közelik kiemelő szerepe a nézői figyelmet irányítja, amely különösen a többszereplős jelenetekben érvényesül, amikor az adott alak környezetét még vagy már nem látjuk; azt csak a gépmozgás vagy egy tágabb plán fogja feltárni számunkra, mindennek dramaturgiai következményeivel (késleltetés, meglepetés stb.). Ugyancsak a film által létrehozható vizuális élmény a ferde gépállás, a kamera megdöntése, amely a látástapasztalatunknak ellentmondó képet eredményez, valamint az alsó gépállás, az ingó kamera vagy a szűk mélységélesség (az egyik snittben a *Máté passió* „Erbarme dich” kezdetű áriáját éneklő szereplő a jelenet végén az előtérben „tükör által homályosan” lát-

[20] Pieldner Judit, *Szöveg, kép, mozgókép kapcsolatai Bódy Gábor és Jeles András művészetében* (Kolozsvár: Egyetemi Műhely Kiadó–Bolyai Társaság, 2015), 126.
[21] Uo., 128.
[22] Schuller, „A játék…”, 228.

ható, míg a háttér éles). A montázsban rejlő lehetőséget Jeles színpadi műveinek videóváltozataiban kevéssé használja (az elektronikus technika extrém hosszú beállításokat tesz lehetővé). Egyetlen kamerával rögzíti a jeleneteket (ő maga az operatőr!), így a legáltalánosabb filmnyelvi konvencióval, a beállítás–ellenbeállítással nem él – legfeljebb a szereplőket háttal mutató, a színpad számára „lehetetlen" nézőponttal –, ám vágóképeket alkalmaz bizonyos átállások áthidalására, mint ahogy a jelenetek közötti sűrítés eszközével is él, továbbá különféle tereket illeszt a montázs segítségével egymáshoz (így a *Drámai események*ben kétszer is a játék valós és a narrátor/konferanszié stilizált terét). A színház és a film különös „keresztkapcsolatának" példája ugyancsak a *Drámai események*ben a finálé, amikor a szereplők a *Dies irae* hangjaira kivetkőznek jelmezgönceikből, s közben többször „kimerevedik" a kép: a film számára adott technikai trükköt a színészek játszák el.

Ha egy színházi előadás egyetlen, távoli nézőpontból rögzített dokumentálásával vetjük össze a két videóváltozatot (mint amilyenek Szikora rendezéseinek felvételei), akkor világossá válik, hogy Jeles – a jórészt kézikamerás felvételekkel – jelentősen újrakomponálja és – a vágás segítségével – valamennyire újraszerkeszti az eredeti színpadi darabok látványvilágát és narratíváját. Mindez nyilván nem hoz létre új művet, a videóváltozat nem indokolja a színpadi előadás újfajta értelmezését. Ugyanazokat az előadásokat látjuk, amiket színpadra rendezett, ám mégis másképp, azaz *más képen*.

Jeles saját BBSzínpadán érvényesített megoldása pontosan beleillik művészi látásmódjába, amennyiben „váratlan perspektívákat"[23] keres, az adott médium ellenében dolgozik. Schuller Gabriella fent idézett érvelése a *Drámai események* és *A mosoly birodalma* mint tévéjáték mellett a videóváltozatok recepciójára vonatkozó megjegyzéssel folytatódik, majd látszólag ellentmondásos konklúzióval zárul: „A videó-felvételek recepciója alapján azonban kiderül, hogy Jeles színházi tevékenységéhez kapcsolódó, azt valamiképpen dokumentáló műveknek szokás tekinteni őket. Ennek oka abban keresendő, hogy az előadások részben a filmnyelvhez közelítették a színházat; vagyis ha filmként néznénk őket, éppen ez a csavar veszne el."[24]

Elveszne? Avagy éppen, hogy megkerülne? Jeles költői jegyzete saját munkái mellett mintha a Balázs Béla Stúdió és a neoavantgárd színház kapcsolatára is érvényes volna: „A *filmszerű* ellentéte nemde ez: *irodalmi*?

[23] Jeles András, *Büntető század* (Budapest: Kijárat, 2000), 108.
[24] Schuller, „A játék…", 228–229.

(Vagy: *színházias*.) Én pedig azt állítom, hogy *amint a szép híves patakra a szarvas kévánkozik*, úgy áhítozik a film az irodalomra vagy az igazi színházra."[25]

BIBLIOGRÁFIA

BAJOMI LÁZÁR Péter. *A magyarországi médiaháború*. Budapest: Új Mandátum, 2001.

BALASSA Péter. „Drámai események: félelem és részvét a nyolcvanas évek művészetében". In BALASSA Péter. *A másik színház*, 287–305. Budapest: Szépirodalmi, 1989.

BÁRON György. „A harag napja: Szélvihar". *Filmvilág* 29, 6. sz. (1986): 8–9.

BÓDY Gábor. „»Holt színház« – kulturális vákuum". In BÓDY Gábor. *Egybegyűjött filmművészeti írások*. Szerkesztette ZALÁN Vince, 83–92. Budapest: Akadémiai, 2006.

HAVASRÉTI József. *Alternatív regiszterek: A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban*. Budapest: Typotex, 2006.

JÁKFALVI Magdolna. *Avantgárd – színház – politika*. Budapest: Balassi, 2006.

JELES András. „Levél a Balázs Béla Szúdió tagságának egy »színházi laboratórium« létrehozásáról". In *Töredékek Jeles András naplójából*. Szerkesztette FODOR László, HEGEDŰS László, 49–52. Budapest: 8 és fél Bt., 1993.

JELES András. *Büntető század*. Budapest: Kijárat, 2000.

JELES András. „Cédulák". In JELES András. *Teremtés, lidércnyomás*, 5–8. Budapest: Kijárat, 2006.

K. HORVÁTH Zsolt. *Mérei Ferenc, II. kötet: Szocialista felvilágosítás és törzsi avantgárd, 1945–1986.* Budapest: Korall, 2021.

KÉKESI KUN Árpád. „A reprezentáció játékai: A kilencvenes évek magyar rendezői színháza". In KÉKESI KUN Árpád. *Tükörképek lázadása: A dráma és a színház retorikája az ezredvégen*, 85–104. Budapest: József Attila Kör – Kijárat, 1998.

MÉREI Ferenc. *A Don Juan Trilógia építkezésének és princípiumának értelmezése (Mozgó Film 1.)*. Szerkesztette FORGÁCS Péter, 157–192. Budapest: Balázs Béla Stúdió, 1984.

MÉREI Ferenc és DOBOS Emő. „A Don Juan-trilógia". In MÉREI Ferenc. *„Vett a füvektől édes illatot". Művészetpszichológia*. Szerkesztette FORGÁCS Péter, 225–246. Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1986.

MUHI Klára. „Volt egy liget: Beszélgetés a BBS-ről Durst Györggyel, Gödrös Frigyessel és Monory M. Andrással". *Filmvilág* 45, 1. sz. (2002): 22–25.

PIELDNER Judit. *Szöveg, kép, mozgókép kapcsolatai Bódy Gábor és Jeles András művészetében.* Kolozsvár: Egyetemi Műhely Kiadó–Bolyai Társaság, 2015.

[25] JELES András, „Cédulák", in JELES András, *Teremtés, lidércnyomás*, 5–8 (Budapest: Kijárat, 2006), 6. (Kiemelések az eredetiben.)

PÓLIK József. *Vetített démon.* Budapest: Prae, 2024.

RADNÓTI Sándor. „Határesetek: 56-os filmek". *Filmvilág* 49, 10. sz. (2006): 4–9.

SÁNDOR L. István. „Kontrasztok: Jeles András színházi rendezései". *Metropolis* 8, 4. sz. (2004): 74–86.

SCHULLER Gabriella. „A színészi test Jeles András rendezéseiben". In *Alternatív színháztörténetek: Alternatívok és alternatívák*. Szerkesztette IMRE Zoltán, 337–352. Budapest: Balassi, 2008.

SCHULLER Gabriella. „A játék hatalma: a hatalom újrajátszása: A BBS és a magyar neoavantgárd színház". In *BBS 50: A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Szerkesztette GELENCSÉR Gábor, 219–233. Budapest: Műcsarnok – Balázs Béla Stúdió, 2009.

GYÉRESI JÚLIA

Egy színházi szeretetlevél

Minden színházi ember álma, hogy egyszer olyan inspiráló és tisztelt kollégának írhat, mint Jákfalvi Magdolna. Az ő neve nemcsak a magyar színházi élet egyik legmeghatározóbb alakjaként ismert, hanem olyan emberként is, akinek a gondolatai és meglátásai mindig új megvilágításba helyezik a színházat. Ez az írás nem elemzés vagy tudományos értekezés akar lenni – hiszen ki tudna tökéletesebben elemezni, mint Jákfalvi maga –, hanem egy szeretetteljes tisztelgés egy rendkívüli életmű és egy kivételes ember előtt.

Jákfalvi Magdolna különleges képessége, hogy nemcsak a színpadon megjelenő alakokat látja, hanem a mögöttük létező teljes univerzumot is. Egyik elemzésében azt írja, hogy „minden figura egy teremtett valóság, amely egyszerre természetes és mesterséges". E mondatban benne rejlik az ő színházfelfogásának lényege: a színház nem egyszerűen leképez valamit, hanem új világokat alkot, ahol az értelmezési koordináták újrarendeződnek, és a néző számára új távlatok nyílnak.

Az avantgárd színház különösen közel áll Jákfalvi szívéhez, hiszen ez az a tér, ahol a határok elmosódnak, és minden gesztus, testmozdulat vagy metakommunikatív elem jelentéssel telik meg. A színház itt nemcsak politikai állásfoglalás, hanem filozófiai kísérlet is, ahol a verbalitás és a testbeszéd dinamikus párbeszédet folytat egymással. Jákfalvi számára a színház mindig az egyéni és a kollektív találkozási pontja. Az egyéni játéktechnika, amely a színész sajátos jelenlétében és testének használatában nyilvánul meg, soha nem létezik elszigetelten. Ehelyett a közönség és az előadás közötti folyamatos, szinte tapintható kapcsolatban bontakozik ki. Az érzetek és affektusok, amelyeket a színészi test közvetít, nemcsak

a néző tapasztalatot gazdagítják, hanem új szituációkat teremtenek a színházi esemény során.

Jákfalvi szerint a színészi test nem csupán biológiai entitás, amely helyet foglal a színpadon, hanem a színházi alkotás legfontosabb eleme. Elemzéseiben a testet mint dinamikus jelentéshordozót vizsgálja, amely egyszerre teremtett és természetes. Az alak, amely a színpadon megjelenik, nem pusztán egy szerep megformálása, hanem olyan perszonázs, amely a néző számára kézzelfoghatóvá teszi a színházi eseményben rejlő feszültségeket és érzeteket.

A színészi átalakulás folyamata nála nemcsak technikai bravúr, hanem a játéktechnika magasiskolája is. A verbalitás és a testbeszéd összhangja, a gesztusok és a metakommunikáció finomsága mind olyan elemek, amelyek a színészi alakításelmélet új dimenzióit nyitják meg. Egyik legismertebb tanulmányában Jákfalvi arra mutat rá, hogy a színész teste az idő rétegződésein keresztül válik élő történelemmé, amely egyszerre idézi meg a múltat és teremti meg a jelen értelmezési terepét.

Az affektusok és érzetek dinamikája a színészi jelenlét másik kulcsfontosságú eleme. Jákfalvi szerint a test által közvetített érzelmi hatások nem csupán kiegészítik a verbális kommunikációt, hanem gyakran annak központi elemévé válnak. A színházban a beszéd és a gesztusok közötti finom egyensúly az, ami a nézőt bevonja a szituáció érzelmi és intellektuális világába.

A rendezői elv és az értelmezési koordináták dinamikája Jákfalvi gondolkodásának másik alappillére. Számára a rendezői munka nem pusztán az előadás strukturális alapjainak megteremtése, hanem olyan értelmezési koordináták létrehozása, amelyek a befogadó számára teret adnak a saját tapasztalatainak és érzeteinek integrálására.

Jákfalvi egyik elemzésében az avantgárd színház példáján keresztül mutatja be, hogy a rendezői koncepció hogyan képes újraformálni a befogadói helyzetet. Az avantgárd előadásokban a hagyományos narratív szerkezetek helyett a képi és nyelvi szimbolikus megfogalmazások kapnak hangsúlyt. Ez a megközelítés nemcsak esztétikai kihívást jelent, hanem a nézőt is új szerepbe helyezi: nem passzív szemlélő, hanem aktív résztvevő, aki saját értelmezési tereit mozgósítva válik az előadás alkotójává.

A politika és a színház kapcsolata különösen fontos Jákfalvi elemzéseiben. Számára a színház politikai dimenziója nemcsak a tartalomban, hanem a formában és a színházi térben rejlik. Egy rendezői döntés, egy váratlan csend, vagy akár egy színész testének elhelyezkedése a térben, a kimondott szavak, mondatok, a váratlan dallammenetek, a jól célzott hangsúlyok mind-mind politikai állásfoglalásként is értelmezhetővé válhatnak.

A színházi tér és a befogadói helyzet közötti kapcsolat Jákfalvi egyik legizgalmasabb vizsgálati területe. Elemzéseiben a színházi tér nem csupán fizikai helyszínként, hanem az értelmezési folyamat aktív részeként jelenik meg. Az előadások terében a színészi test, a rendezői elv és a díszletek összhangja teremti meg azt a dinamikát, amely a nézőt egyszerre vonja be és szólítja meg.

Egyik tanulmányában Jákfalvi arról ír, hogyan képes a színház átrendezni a nézői érzeteket és affektusokat. A befogadói helyzet nemcsak passzív állapot, hanem a színházi esemény aktív része. A néző érzelmi és intellektuális részvétele olyan alkotói dinamika, amely a színházat élő és megismételhetetlen élménnyé teszi.

Emlékszem, egyszer egy beszélgetés során Jákfalvi Magdolna megemlítette, hogy „a színház a jelenlét művészete, és a színházi esemény különlegessége, hogy róla csak a jelenlévők alkothatnak véleményt". Ez a gondolat azóta is velem maradt, hiszen olyan tiszta megfogalmazása annak, amit a színház valójában jelent. A színházban minden, ami látható, egyben azt is láthatatlanná teszi, ami nincs ott.

Az időkezelés és a dinamika szintén központi szerepet játszik ebben a folyamatban. Az előadásokban megjelenő idősíkok és azok rétegződései új dimenziókat nyitnak a befogadásban. Az idő nemcsak a történetmesélés eszköze, hanem az érzetek és jelentések folyamatának hordozója is.

Egyik legkedveltebb színházi eszköze a képi és nyelvi szimbólumok használata. A képek, amelyek a színpadon életre kelnek, nem pusztán illusztrációk, hanem olyan szimbolikus rendszerek, amelyek saját logikával és érzelmi dinamizmussal rendelkeznek. Jákfalvi elemzéseiben mindig hangsúlyozza, hogy a színházi szimbólumok nem önmagukért léteznek, hanem a befogadói helyzet aktív részét képezik. A néző érzelmi és intellektuális részvétele nélkül ezek a szimbólumok soha nem nyerik el teljes jelentésüket.

Jákfalvi Magdolna hatvanadik születésnapja nem csupán egy jubileum, hanem egy lehetőség arra, hogy megálljunk, és elgondolkodjunk a szellemi örökségén. Az ő kritikusi–történészi munkássága nemcsak az előadások mélyebb megértéséhez vezetett, hanem új értelmezési tereket teremtett, ahol a színház maga válik a reflexió tárgyává. Ő nemcsak szakíró, hanem alkotó is, aki a szavaival, a kimunkált és sokrétű elemzéseivel színházszerető emberek generációit sarkallta gondolkodásra, elmélyült elemzésre. A színházi kritikáról következetesen négy szempontot figyelembe véve beszél, és ez a rigurózus keretrendszer átláthatóbbá teszi az elemzések struktúráját a napi kritika helye, a performativitás kritikai nyelve, az eseménytelenség és a színházi nevelés felől közelítve a kortárs színházi szakma felé.

Boldog születésnapot, Magdolna! Az Ön haptikus érzékenysége mindannyiunk számára inspiráció, és remélem, hogy még sokáig élvezhetjük azokat a színházi utakat, amelyeket Ön rajzol ki számunkra értő, érző kritikusként, színháztörténészként és ösztönző oktatóként.

JÁSZAY TAMÁS

Egy j miatt?

A Krétakör Színház *Siráj* című előadása a korabeli kritikák tükrében

Amikor Schilling Árpádot egy 2010-es interjúban a Krétakör Színház szakmán belüli elfogadottságának állomásairól kérdezték, a 2001-es *W – Munkáscirkusz* utáni következő lényeges pontként egyértelműen Csehov *Király*ának 2003-as bemutatóját azonosította: „A rendezőtársadalom… [részéről] sok kapcsolat nem volt, egészen a *Siráj*ig. A *Siráj*jal történt meg a nagy befogadás, látványos, előadás előtti, alatti és utáni könnyes ölelkezés. Mintha mindannyian közösen jelezték volna, hogy mi »Egy színház« vagyunk."[1] Gáspár Máténak, a Kértakör Színház ügyvezető igazgatójának a szavai megerősítik Schilling észrevételét, egyben pozícionálják a *Siráj*t a magyar színháztörténet és a Krétakör saját históriájának a horizontján: „jellemző, hogy a *Siráj*jal törtünk át a falon, holott korábban a *Hazámhazám*mal vagy a *W – Munkáscirkusz*zal ennél komolyabb szinteket is megugrottunk. (…) Én úgy látom, a *Siráj* volt a legklasszikusabb, legkönnyebben követhető produkciónk, társulati együttzenélés Csehovval, érzelmi-intellektuális hullámvasút valamennyi nézőnek, közszolgálat felső fokon à la Katona József Színház."[2] A jelen dolgozat mérlegre teszi a két társulatvezető utólagos, határozott kijelentéseit a korabeli kritikai visszhang tükrében: a produkcióval vajon tényleg beérkezett a perifériáról induló Krétakör Színház a centrumba, és ha igen, hogyan és miért?

Jelen tanulmány a szerző *Körülírások (Fejezetek a Krétakör Színház történetéből 1995–2011)* című PhD-értekezésének eddig kiadatlan fejezete felhasználásával készült.

[1] Deme János és Sz. Deme László, „»Átpörgetni, felfedezni, előre menni«: Beszélgetés Schilling Árpád rendezővel", in *Ha a néző is résztvevővé válna: Kísérletek a színház és a közönség viszonyának újragondolására*, szerk. Deme János és Sz. Deme László, 81–110 (Budapest: L'Harmattan, 2010), 95.

[2] Kővári Orsolya, „Most sok minden egyszerre ért véget", *Színház* 43, 10. sz. (2010): 39–43., 41.

Tény, hogy Csehov színházról szóló, hagyományosan programadó darabja mindenestül jobban illeszkedik a magyar színháztörténetbe, mint amennyire Büchner töredékes (élet)műve valaha is fog, ám az, hogy a *Siráj* 2003. október 23-i bemutatóját a színházi sajtóban ezúttal nem a *W – Munkáscirkusz* premierje után tapasztalt, több hónapig tartó, döbbent csönd fogadta, hanem azonnali és szinte teljes körű éljenzés, többféleképpen olvasható. Egyrészt tiszta és világos üzenet volt ez Schilling és színháza felé: a professzionális szakma és a közönség *ezt* várja és fogadja el a Krétakörtől, azaz, ha a rendező ezen az úton halad tovább, akkor minden támogatást és elismerést megkaphat a csapat. Másrészt a kritikusoknak a *W*-hez képest jelentősen lerövidült reakcióideje azt is mutatta, hogy a Krétakör Színház immár beérkezett, tényezővé vált. Másképp: a Krétakör része lett annak a színházi infrastruktúrának, amelyhez nagyon sokáig tartozni vágyott, hogy aztán abban a pillanatban, amikor annak jeles képviselői látványosan a keblükre ölelték, nagy léptekkel elkezdjen kihátrálni belőle. Ennek a folyamatnak a végpontja a Krétakör Színház 2007 körüli feloszlása, illetve projekteket gondozó céggé alakulása lesz.

De ez a nem is oly távoli pillanat ekkor még nem látszik: a *Siráj* iránt a kritika és a közönség részéről megnyilvánuló felfokozott érdeklődés a 2001 őszén bemutatott *W* óta eltelt időszak bemutatóival és azok recepciójával is összefügg bizonyos fokig. A *W* után Schilling rendezésében egy másik Büchner-darab, az üres térben egy színes szőnyegen kibontott, Brook-*hommage*-ként is értelmezhető, a kritikusok által értékén kezelt, kellemes és szellemes *Leonce és Léna* következett 2002 tavaszán, majd ősszel jött a rendszerváltás utáni magyar politikai színház addig nem létező történetében nyitófejezetet író *Hazámhazám*, amely a kritikát a korábbiaktól eltérő módon osztotta meg. Bekapcsolódott ugyanis a kritikai párbeszédbe a szakírók (illetve az őket megbízó lapok) politikai elkötelezettsége: általánosságban kijelenthető, hogy a Krétakör Színházról ettől fogva a jobboldali és szélsőjobboldali média hallgatott, vagy ha nem, akkor minden lehetséges eszközzel megpróbálta a baloldali–liberális értelmiség elkötelezett szószólóiként feltüntetni őket.

A *Siráj*t megelőző további két Krétakörös bemutatót vendégrendezők jegyezték, s ez a visszhangban is éreztette hatását: a friss, 2002-ben publikált, és példátlan gyorsasággal, 2003 januárjában Budapesten már be is mutatott német darab, Marius von Mayenburg *A hideg gyermek*e (rendező: Wulf Twiehaus) iránt udvariasan érdeklődött, ám nem volt tőle elragadtatva a kritika. 2003 őszén a Krétakör „háziszerzője", Tasnádi István által jegyzett *Nézőművészeti Főiskolá*t (rendező: Árkosi Árpád) könnyed limonádéként kezelték a kritikusok, s alig vették észre a szövegben nem is túl

mélyre rejtett, a színházi szakma aktuális működésével kapcsolatos szarkazmust és kiábrándultságot. Schilling (és talán mondhatjuk, hogy a Krétakör) *Sirájt* megelőző utolsó nagy dobása – eltekintve az erősen megosztó *Hazámhazám*tól – tehát a napra pontosan két évvel korábban bemutatott *W – Munkáscirkusz* volt. A kimondatlanul is jelenlévő hiányérzetet megoldani látszott a Csehov-premier.

Ami a Krétakör teljes történetéhez mindvégig szervesen hozzátartozó „egyéb körülmények" miatt is figyelmet keltett: a durva helyesírási hibával „kérkedő" címváltozat határozottan üzente, hogy a nézők itt és most a Krétakör változatára válthatnak jegyet. A saját játszóhellyel nem rendelkező csapat helyválasztása, egy újabb „antiszínházi" tér, az 1901-ben épült Fészek Művészklub mindösszesen ötven főt befogadó emeleti kupolatermének ideiglenes színházzá formálása is része lett az előadás körül gyorsan megképződő legendáriumnak. És mindehhez képest, illetve mindennek fényében meglepetést okozott a nagy lélegzetű, mind témaválasztásukban, mind formanyelvükben provokatív és megosztó bemutatók után a „következetes, végiggondolt darabértelmezésen alapuló, hagyományos, realisztikus játékmódra építő, szöveg- és színészcentrikus színház".[3]

Többször utaltunk már a *Sirájról* megjelent kritikák megjelenésének feltűnő gyorsaságára, s összevetve azt a *W* lassú, elhúzódó recepciójával, itt valóban szinte azonnali visszacsatolásról kell beszélni: a bemutató követő két hétben az értelmiség körében akkoriban jelentős véleményformáló erővel bíró *Magyar Narancs*, az *Élet és Irodalom*, majd a *Magyar Hírlap* is közölt méltatást az előadásról. Mire pedig letelt a *W* esetében feltűnően hosszú, közel két hónapos néma időszak, addigra további napilapok (például a *Népszabadság*) mellett a színházzal nagyobb terjedelemben foglalkozó magazinok (például a *Premier*) és a színházszakmai lapok (így a *Zsölylye*, a *Színház*, a *Criticai Lapok*, az *Ellenfény*) is hosszan, nem egyszer több írásban is foglalkoztak a Csehov-előadással. A továbbiakban a megjelent kritikák összességéből kiolvasható irányokat, az előadás kapcsán a kriti-

[3] Urbán Balázs, „Színház nem színházban", *Criticai Lapok* 13, 1. sz. (2004): 5–6., 5. Ugyanakkor Szabó Attila megjegyzése ez utóbbi tekintetben okkal bizonytalanít el: „Schilling Árpád már a cím »hibás« írásmódja kapcsán is egy koncepció konkrét megfogalmazására kényszerül: »ez a *mi* Sirájunk, nem *a* Király«, ugyanakkor a nyelvi játék által megidézett rétegnyelvi, sőt szleng kifejezés metaforikusan a Zsámbéki programjával igencsak szorosan rokonítható rendezői irányvonalat foglal magába: a tradicionális színházi konvenció átírásának, illetve egy olyan színháznak az igényét, mely a mai létezést és nyelvet reprezentálja." Szabó Attila, „A politikum mint beszédmód: Zsámbéki és Schilling Csehov tükrében", *Theatron* 6, 1–2. sz. (2007): 155–159., 155. Zala Szilárd Zoltán ezzel szemben Schilling öntetszelgő, üres gesztusaként fogja fel a *Király* „pontosítását". Zala Szilárd Zoltán, „Még a fuck is siráj…", *Criticai Lapok* 13, 1. sz. (2004): 7–8.

kusokat visszatérő módon foglalkoztató kérdéseket és problémákat kívánjuk feltérképezni.

Schilling *Sirój*ának kritikai sikeréhez hozzájárult egy magát erősen kínáló színháztörténeti párhuzam:

> „Három fiatal rendező, művészi pályája legelején egyaránt Csehov *Sirály*át viszi színre. Zsámbéki Gábor Kaposváron, 1971-ben, rögtön utána Székely Gábor Szolnokon, majd harminckét év múlva Schilling Árpád Budapesten. Közöttük átível két politikai korszak, két színházi rendszer, két rendezői szerepfelfogás."[4]

A szolnoki és a kaposvári előadásoknak már a bemutatókat követően nem sokkal született markáns párhuzamos olvasata: Pályi András 1972-ben írt összehasonlító elemzése szerint

> „a két *Sirály* jelentősége, amit a jelen színházi évadban és egész mai színjátszásunkban betöltenek, épp egymásra utalásukban rejlik. Nem kell föltétlenül új rendezői nemzedékről beszélnünk, vagy más hasonló, a valóságos összefüggéseket mindenképp leegyszerűsítő kategóriákat használnunk ahhoz, hogy jó érzéssel megállapítsuk, sem Zsámbéki, sem Székely útkeresése nem elszigetelt jelenség, s könnyen lehet, hogy olyan lapokat nyit a magyar színház históriájában, amelyekre messzibb távlatból is érdemes lesz visszatekintenünk."[5]

Schilling *Sirój*a után már az első kritikák siettek regisztrálni a fenti párhuzamot: Csáki Judit cikke bevezető soraiban utal erre, majd – a másik kettőhöz hasonlóan – „korszakos előadásnak" nevezi a Krétakörét,[6] Koltai

[4] Szabó, „A politikum…", 155.

[5] Pályi András, *Színészek kereszttűzben: Előadások, alakítások, könyvek* (Pozsony: Kalligram, 2011), 197.

[6] Csáki Judit, „A pucér *Siráj*" *Magyar Narancs*, 2003. okt. 30., 18. A *Siráj* esemény jellege más kritikákban is kifejezést nyer, például Zappe László, „A pont a j-n, avagy kint és bent", *Népszabadság*, 2003. dec. 20., 12: „Lényegét tekintve ez a *Siráj* talán a legigazibb *Sirály*, amit valaha láttam.", Zala, „Még a fuck…", 7: „Schilling (…) olyan, majdnem igazi *Sirály*-előadást tesz elénk, amilyen a nagykönyvben meg van írva.", Stuber Andrea, „Alyándék: A Krétakör *Sirája*", *Kritika* 33, 5. sz. (2004): 34: „Adni bónuszként egy, azaz egy darab nagyszerű estét az évadban, amikor nincs se rejtvényfejtés, se nyomasztás, se unalom, se pukkasztás, se bosszantás, csak az elömlő jóérzés?", Metz Katalin, „Gyötrődő, magányos kortárs", *Magyar Nemzet*, 2004. jún. 2., 15: „az elmúlt évek legjobb Csehov-előadás[a]", Tompa Andrea, „Itt új formákra vannak bejelentve az igények", *Jelenkor*, 47, 6. sz. (2004): 488–492., 488: „Soha nem láttunk még ilyen Csehovot. Ami a semmiből történik… Ez volt az évad – számomra sok évad – legélőbb elő adása.",

Tamás írásában pedig kimondatlanul is érthető az utalás a színháztörténeti előzményekre, amikor a *Sirály* programdarab voltáról beszél, majd hozzáteszi: „színházi reformerek gyakran hívják segítségül".[7] Mihez is? Erre a kérdésre Nagy András hosszú esszéjének bevezetőjéből felelünk egy részlettel:

> „ez a darab egy generációval korábban ars poetica és fontos rezignáció alkalma volt ugyancsak, az akkori formateremtők és formabontók – Székely Gábor és Zsámbéki Gábor – számára, ahogy egy fél generációval utánuk – tehetjük hozzá: hasonló radikalizmussal – kérdezett színházi konvenciókra és az azok között mindinkább szertefoszló valóságra Alföldi Róbert. Hogy szembeszállhassanak azzal, ami hazug, üres, rutinszerű, összességében tehát esztétikai kénkőszagot áraszt…"[8]

A hangzatos jelzőkre még visszatérünk, előtte azonban a három előadást módszeresen összehasonlító egyetlen korabeli írásról kell szólni. Sándor L. István „Színházteremtő fiatalok színháza – Székely, Zsámbéki, Schilling *Sirály*a" című elemzésében[9] izgalmas kísérletet hajt végre, amikor el kívánja végezni a három előadás összevetését (ami – mint maga is bevallja – objektív okokból eleve korlátozott eredménnyel járhat csak, hiszen az első két előadásról nem maradt ránk felvétel, a kritikák pedig sokszor homályosan fogalmaznak róluk). A szerző „tolakodó párhuzamokról" beszél: fiatal rendezők társulatvezetői pozícióba kerülve, három évvel a főiskola elvégzése után, a színházcsinálás kérdéseiről (is) pregnánsan gondolkodó előadást állítanak színre. Dolgozatának célkitűzése szintén egyértelmű: „Az összehasonlító elemzés (…) nemcsak a Csehov-játszás változását tárhatná fel, hanem azt is, hogy az elmúlt harminckét évben módosult-e a színház szerepe, társadalmi súlya, változtak-e a közönség elvárásai." Mivel a cikkben felvetett szempontok többnyire követik az elemzés publikálása idején már elérhető, mértékadó *Siráj*-kritikák főbb problémafelvetéseit, a továbbiakban ezekre reflektálva mutatjuk be a kritikai visszhangot.

Csáki Judit, „*Siráj* (j-vel)", *Nefmi.gov.hu*, http://www.nefmi.gov. hu/kultura/kincs-ami-van/sirajvel, hozzáférés: 2025. 01. 05., „a Krétakör produkciójától ketyeg másképp a színházi óra".

[7] Koltai Tamás, „Ez siráj!", *Élet és Irodalom*, 47, 44. sz. (2003): 27. Ugyanakkor Sándor L. István kiemeli, hogy Koltai nem említi ezeket az előadásokat, „pedig annak idején az ő írásai nagyban hozzájárultak a Székely- és Zsámbéki-rendezések legendájának megteremtésében (*sic*)." Sándor L. István, „Színházteremtő fiatalok színháza – Székely, Zsámbéki, Schilling Sirálya", *Ellenfény* 9, 2. sz. (2004): 4–10., 4. (4. jegyzet)

[8] Nagy András, „Öt pud szerelem", *Színház*, 37, 1. sz. (2004): 2–7., 2.

[9] Sándor L., „Színházteremtő fiatalok…", 4–10.

Kezdjük a térrel: az otthontalan Krétakör „félig kényszer szülte, de végülis termékenyítőnek bizonyuló”[10] választása a Fészek Művészklubra esett. A helyszínnek épp olyan erős szelleme, saját és összetéveszthetetlen arculata van, mint a Krétakör több más előadása talált helyszínének (például *A Nibelung-lakópark*nak otthont adó Budavári Sziklakórháznak vagy a *Bánk bán*t a tér révén is újraíró Vakok Iskolájának). A Fészek Klub „nem színház”,[11] „kupolaterme díszletek nélkül legfeljebb ellenpontja lehet bármilyen színházi illúziónak”[12] – olvassuk a kritikákban. Koltai Tamás szavai már a *genius loci*t is igyekeznek tetten érni:

> „A Fészek Klub emeleti körbárjában, egy lepusztult, erős akusztikájú szocreál miniarénában ülünk ötvenen (egyes pontokról mintha mikroportról szólna a hang), a berendezés eredeti, fekete műbőr fotelszékek (ha mozdulsz, nyikorognak), rézutánzat körrelief-giccs, rejtett világítással és endéká-lámpákkal. Valaha művészek szolid találkozóhelye volt, most diszkó harsog a földszinten. Maga az elsüllyedt kultúrjav.”[13]

Feltűnő, hogy egyes kritikák a Krétakör anyagi kiszolgáltatottságának jeleként amolyan „szociális” olvasatát is adták a térnek,[14] indokolatlanul leegyszerűsítve ezzel Schillingék interpretációját.[15] Az írásaiban gyakran markáns kultúrpolitikai kijelentéseket tevő Koltai Tamás szerint „amikor a Krétakör fedél nélküli társulata egy elsüllyedt színházkultúra és ízlésvilág roncstelepén játszik a saját ruháiban (…) akkor magukról beszélnek”.[16] (Igaz, később hozzáteszi: „az előadás jóval több önreflexiónál”.) Tarján Tamás „egy »hajléktalan« társulat műhelygondjaira”,[17] Bóta Gábor „a kény-

[10] Részlet Veress Anna dramaturg írásából az előadás egykori mikroszájtján: Veress Anna, „Csehov: *Siráj*”, *siraj.kretakor.hu*, https://web.archive.org/web/20071203013924/http://www.siraj.kretakor.hu/01_2.html, hozzáférés: 2025. 01. 05.
[11] Csáki, „A pucér…”, 18.
[12] Zappe, „A pont…”, 12.
[13] Koltai, „Ez siráj!”, 27.
[14] Csáki Judit is meglebegteti ennek a lehetőségét, de rögtön vissza is vonja: „Megtörténhetne – éltem is a gyanúperrel –, hogy a Krétakör Színház mindösszesen saját viszontagságos küzdelmeire reflektál ezzel az előadással, de nincs így.” Csáki, „A pucér…”, 18.
[15] Schilling egyébként 2004-ben a Pécsi Országos Színházi Találkozón a szakmai beszélgetésen indulatosan visszautasított minden hasonló értelmezést. „Szakmai beszélgetés a Pécsi Országos Színházi Találkozón – Krétakör Színház – *Siráj*, 2004. június 6.”, *Archive.kretakor.hu*, hozzáférés: 2025. 01. 05.
[16] Koltai, „Ez siráj!”, 27.
[17] Tarján Tamás, „Egyéb komédiások”, *Zsöllye*, 4, 8. sz. (2003): 24.

szeres körülményekre”[18] utal, Nagy András szerint talán nem jószántukból játszanak itt és így: „Volna csak egy valóságos játszóhelyük, »öt pud színpad« no meg a hozzávalók – legalábbis *anyagi* értelemben –, akkor talán nem kellene munkafényben, próbaruhában, a Fészek kupolájának allegorikus reliefjei alatt »szárnyalniuk«”.[19]

Tarján Tamás ezzel szemben egyenesen értelmezése alapjává teszi az egyszerűségében is különleges teret:

> „Ez a *Siráj*, mely a tényleges díszleteket mellőzve, a »saját ruha« jelmeztárával vette be magát a Fészek zenés–táncos éjszakai mulatságokhoz szokott, jelenlegi előkelő lepusztultságában is frivol »tornyába«, hogy az itt fellelhető függönyzetet, székeket, asztalt, bársarkot, ajtókat a lehető legtermészetesebben, s azonnal átlényegítve vegye birtokba, ez a *Siráj*, provokatív szóvégi j-jével, nem a színháziasságra, nem az agresszív s egyben követelő gyónásra koncentrál, hanem a 21. századi jelenből kivonatolható magányt, elesettséget, illuzorikusságot tárja fel.”[20]

Mindez összecseng Sándor L. István megjegyzésével, aki szerint míg a Székely- és Zsámbéki-féle *Király*ok a maguk lecsupaszított, hangsúlyozottan színházszerű terével tematizálták a színházkérdést (és a korstílustól eltérően nem vesztek el a Csehov-rendezésektől „elvárt” részletgazdag környezet kiépítésében), addig Schillingnél már „[m]agának a színháznak a mibenléte válik alapkérdéssé.”[21]

Mindezzel összefügg a színészi játékkal *és* az egész előadás általános hangulatával kapcsolatban minden egyes kritika által hangsúlyozott eszköztelenség, természetesség, civilség, visszafogottság témája. Van, aki ezt a Krétakör többi produkciójához *képest* újdonságként regisztrálja („A produkció (…) mintha éppen azt a merészséget, formabontást, eredetiséget adta volna fel, erre az estére legalábbis, ami a Krétakört elsősorban meghatározta”[22]), míg más önértékként kezeli az egyszerűséget („úgy van, hogy egyszerűen – de milyen egyszerűen! – és főleg teljesen pucéron eljátsszák

[18] Bóta Gábor, „Könnyedebb és elmélyült pimaszságok”, *Magyar Hírlap*, 2003. nov. 8–9., 30–31., 30.
[19] Nagy, „Öt pud…”, 2.
[20] Tarján Tamás, „Úgy emlékszem… (Most, amikor a *Király*ból kilőtték az ly-t)”, *Premier*, 34. sz. (2003): 44–45., 45.
[21] Sándor L., „Színházteremtő fiatalok…”, 5.
[22] Nagy, „Öt pud…”, 3.

Csehov *Sirály* című tézisdrámáját",[23] „látszólag nem történik semmi különös. »Csak« emberek beszélgetnek, gyötrődnek, sóvárognak valami után, próbálják érvényesíteni önmagukat, és közben netán elrontják az életüket"[24]) s akad, aki a nagyszerűség egyik legfőbb bizonyítékaként látja ezt a „visszabontott" stílust („Mindvégig póztalanok, mintha a saját szövegüket mondanák, és ott találnák ki. Próbákon szoktak színészek ilyen lazák lenni, amikor még minden csak jelzés, nincs más, egyedül ők"[25]).

A szándékolt egyszerűség ugyanakkor bizonyos értelemben megtévesztette a kritikusokat: mint Urbán Balázs már idézett írásából is kitűnik, többen választották a leginkább kézenfekvő értelmezést, vagyis azt, hogy Schilling Árpád rendezése nem több – igaz, nem is kevesebb – egy hagyományos, a magyar színház tradícióihoz mélyen kapcsolódó, azokat mintegy tökéletesen megértő és közvetítő, lélektani realista eszköztárral bemutatott színdarabnál. Ezek az írások hosszasan foglalkoznak Csehov *Sirály* című drámájának értelmezésével (látványosan megfeledkezve színház és szöveg viszonyának problematikus voltáról), s ebben a tevékenységükben nemigen zavarja meg őket az sem, hogy az előadás számos ponton határozottan és erőteljes gesztusokkal távolítja el nézőjét eme legkönnyebben kínálkozó olvasattól.

Zappe László önironikusan belátja ennek a lehetőségnek a reális veszélyét:

> „Ha pontosan le akarnám írni Csákányi Eszter Arkagyináját vagy Láng Annamária Nyináját, Nagy Zsolt Trepljovját vagy Terhes Sándor Dornját, Péterfy Borbála Polináját vagy Scherer Péter Samrajevjét, Sárosdi Lilla Másáját vagy Katona László Medvegyenkóját, Gyabronka József Szorinját, akkor hamar a csehovi figurák lelki bonyodalmainak labirintusába vesznék, nem a színészről, hanem a játszott alakról beszélnék, s legföljebb még hozzádadognám, hogy valamiért persze ezek az emberek minden lényegi azonosságuk ellenére sem hasonlítanak igazán száz esztendővel ezelőtti mintáikra."[26]

[23] Csáki, „A pucér…", 18.
[24] Bóta, „Könnyedebb…", 30.
[25] Koltai, „Ez siráj!", 27. Kis kitérő: feltűnő, hogy amilyen lelkesedéssel fogadta a kritika az eszköztelenségből következően a színészek és nézők magukra, pontosabban *egymásra* hagyatottságát, alig három év múlva jóval kevesebb megértéssel szemléli majd a *hamlet.ws* nagyon hasonló eszköztárát. A *Sirájról* írott alábbi sorok bármelyik, *hamlet.ws*-ről szóló kritikában megjelenhettek volna: „A lecsupaszított, csupán a színészi eszközökre koncentráló játék lényegében ontológiai kérdésként fogalmazza meg a színház-problémát: mi is a színház létmódja, miben áll legvégső természete, meddig egyszerűsíthető a játék (a körülményeket és eszközöket is tekintve), amíg még színháznak tekinthető?" Kondorosi Zoltán, „Milyen legyen a színház?", *Ellenfény* 9, 2. sz. (2004): 11–14., 13.
[26] Zappe, „A pont…", 12.

Urbán Balázs szerint „Az előadás egyik legfontosabb erénye éppen az egyes szituációk következetes kibontása, helyzetek és szerepek egymással történő megfeleltetése, az egyes szerepek zökkenőmentes applikálása a társulatra”.[27] Nagy András kérdéssé fogalmazza fenntartásait: „Vajon itt nem azt a nyelvet beszéli az előadás virtuóz könnyedséggel, merészen és folyékonyan, melyet korábban nemcsak érvénytelennek érzett, de meg is mutatott akként?”[28] Metz Katalin szerint a *Siráj* pontos j-vel írása csupán „[t]úlzott szerénység volt: az előadás ízig-vérig csehovi. (…) A mélylélektani bugyrokig hatolnak a szereprétegek megfejtésében. Díszlet és realista kellékek mankói nélkül a lélektani realizmus tökélyét prezentálják, a szó legnemesebb értelmében.”[29] Zsolnai Judit szerint „elementáris hatást vált ki a puszta tény, hogy rendező és társulat értelmezi, nem pedig újraértelmezi a darabot, [és] minden vegytisztán, klasszikus módszerekkel zajlik le”.[30]

De vajon mely pontokon kellett volna gyanút fogniuk a kritikusoknak, hogy mindaz, amit látnak, több és más, mint az evidensen kínálkozó realizmus?[31] Az, hogy Mása (Sárosdi Lilla) és Medvegyenko (Katona László) a nézőtér első sorában elkezd beszélgetni egymással[32] – ezzel indul az előadás –, nem feltétlenül tűnik fel rögtön minden nézőnek, később viszont Trigorin (Tilo Werner) tollat kér az egyik nézőtől, hogy felírhassa Nyinának (Láng Annamária) a moszkvai lakcímét. Az, ahogyan és amiért tudomást vesznek rólunk, nézőkről a színészek, nagyon is működik: „cinkossá és részessé”[33] válunk, *érdekeltek* leszünk abban, hogy Nyina és Trigorin összejöjjenek, később meg, amikor a téli estén hosszan nyitva hagyják az erkélyajtót, mi is épp úgy didergünk, mint Nyina.

> „A színházi konvenciók ebben a furfangos, szakmailag igen igényes »alig-színházban« természetesen megvannak mind, csak idézőjelben; a tapsrend – alaposan kidolgozva – az első felvonás végére kerül, bár

[27] Urbán, „Színház…”, 5.
[28] Nagy, „Öt pud…”, 7.
[29] Metz, „Gyötrődő…”, 15.
[30] Zsolnai Judit, „Három, négy, öt… hat!”, *Litera.hu*, https://web.archive.org/web/20041207162854/http://www.litera.hu/hatarsertes/filmszinhazmuzsika/25867.html, hozzáférés: 2025. 01. 05.
[31] A lélektani realizmus „vádját” egyébként következetesen és pontról pontra cáfolja Sándor L., „Színházteremtő fiatalok…”, 8–10.
[32] „Olyanok, mint én” – írja róluk egy kritikus, majd így folytatja: „aztán Nagy Zsolt (Trepljov) és Gyabronka József (Szorin) futnak be, akik az előbb még kint bagóztak a lépcső tetején”. Barabás Dániel, „Ami nem enged szabadulni”, *Kontextus.hu*, https://web.archive.org/web/20040825223614/http://www.kontextus.hu/hirvero/szinhaz_2004_0102.html, hozzáférés: 2025.01.05.
[33] Stuber, „Alyándék”, 34.

van a legvégén is, csak nem mi tapsolunk, mert nincsen kinek; ráadásul be vagyunk barikádozva a szalonba, mert Nyina azt kérte, zárják be az ajtót."[34]

Csáki Judit idézett kritikáját szinte folytatják Koltai Tamás szavai a legtöbb korabeli írásban pusztán regisztrált, de nem értelmezett zárlatról: „Mialatt fölocsúdunk, a szereplők kintről megtapsolnak minket; ütemesen, ahogy – Sztálin legjobb tanítványai – mi is szoktuk, és mivel nem tudunk őszintén tetszést nyilvánítani, máig gyakoroljuk a színházban. Hülyét csinálnak belőlünk, de megérdemeljük."[35] Zappe László pedig befejezi a „folyamat" leírását: „A közönség meg zavartan ül, de azért mindig akad közöttük valaki, aki megérti a leckét: hozzálát lebontani az akadályt. Kint civilmód üldögélnek a színészek, és nézegetik a távozókat."[36]

Csupa olyan gesztus, amely a hagyományos színháznézői pozíciótól eltávolít, ám közben meg is erősít „nézőségünkben":

„egyszerűen és határozottan elmulasztották megteremteni [a színház hagyományos kereteit, falait – a szerző megjegyzése] – így minket, nézőket is ebbe a közös térbe vontak, ahol a színház konvencióinak elutasítása nem a játékmód konvencióit tagadja, hanem a »nézésmódét« elsősorban."[37]

A végső kérdés persze az, túl az elismerő beszámolókon, az egész világot bejárt, számos nagyhírű fesztiválon osztatlan sikert aratott, öt év alatt kétszáznál többször előadott, idővel valóságos rajongói klubot maga köré vonzó produkción és máig alig halványuló legendáján, hogy valójában mi végre történik mindez?

Az előadásból kiragadott példák mind egy irányba mutatnak, amelyet a bemutató után néhány hónappal Sándor L. István fogalmazott meg a magyar színháztörténet három fontos *Király*át összevetve, s amely kijelentése szinte megjósolta azt a radikális változást, amely néhány évvel később be is következett a Krétakör történetében:

„»az átélés művészetét« a *személyes jelenlét* igényével egészíti ki. Az előadásból úgy tűnik, hogy ez a »technika« radikálisabb, mint a rea-

[34] Csáki, „A pucér…", 18.
[35] Koltai, „Ez siráj!", 27.
[36] Zappe, „A pont…", 12.
[37] Nagy, „Öt pud…", 3.

> lista módszer: a színész nem a figurával való azonosságokat keresi meg és mozgósítja, hanem teljes egészében azonosul vele. Úgy mutatja meg, mintha önmaga lenne. A próba során nem a szerepre, hanem önmagára reflektál, s ennek tanulságait, eredményeit tárja fel a figura életében."[38]

Színész és szerep, valóság és látszat radikális, a nézőre nagy hatást gyakorló összemosásáról van tehát itt szó, ahogy arra Kiss Gabriella is rámutatott: szerinte a *Siráj*

> „egy, a *W – Munkáscirkusz* pandanjaként (és nem ellentéteként!) felfogható újabb projekt a színház természetéről: a hitetlenség felfüggesztéséről, pontosabban annak lehetőségeiről. (…) A *W – Munkáscirkusz* és a *Siráj* színház a színházról, arról, hogyan válhat eldönthetővé vagy éppen eldönthetetlenné az illúzió és a realitás közötti határ."[39]

Amikor 2007 körül Schilling Árpád meghozza döntését a Krétakör Színház társulatának és repertoárjának a felszámolásáról, az addig őt hűségesen követő kritikusok a *Siráj*ra is rendre visszamutattak, mint érthetetlen okokból elhagyott mintára. A Csehov-legenda ereje pedig még akkor is kitart, amikor már esély sincs arra, hogy akár Schilling, akár a szélrózsa minden irányába szétszóródott társulati tagok még egyszer összejöjjenek – emblematikus pillanata a 2014-ben bemutatott *Lúzer*nek, amikor a Schilling Árpád nevű szereplő a Sárosdi Lilla nevű, a pénz- és sikertelenség miatt elvtelen kompromisszumokat kötni kész szereplőnek azt mondja: „Én rendezek egy Csehovot, csak gyere haza."

BIBLIOGRÁFIA

Barabás Dániel. „Ami nem enged szabadulni". *Kontextus.hu*, https://web.archive.org/web/20040825223614/http://www.kontextus.hu/hirvero/szinhaz_2004_0102.html, hozzáférés: 2025. 01. 05.

Bóta Gábor. „Könnyedebb és elmélyült pimaszságok". *Magyar Hírlap*, 2003. nov. 8–9., 30–31.

Csáki Judit. „A pucér *Siráj*". *Magyar Narancs*, 2003. okt. 30., 18.

[38] Sándor L., „Színházteremtő fiatalok…", 10. (Kiemelés tőlem – J. T.)

[39] Kiss Gabriella, *A kockázat színháza: Fejezetek a kortárs magyar rendezői színház történetéből* (Veszprém: Pannon Egyetemi Kiadó, 2006), 139. és 141.

Csáki Judit. „*Siráj* (j-vel)". *Nefmi.gov.hu*, http://www.nefmi.gov.hu/kultura/kincs-ami-van/siraj-vel, hozzáférés: 2025. 01. 05.

Deme János és Sz. Deme László. „»Átpörgetni, felfedezni, előre menni«: Beszélgetés Schilling Árpád rendezővel". In *Ha a néző is résztvevővé válna: Kísérletek a színház és a közönség viszonyának újragondolására*. Szerkesztette Deme János és Sz. Deme László, 81–110. Budapest: L'Harmattan, 2010.

Kiss Gabriella. *A kockázat színháza: Fejezetek a kortárs magyar rendezői színház történetéből.* Veszprém: Pannon Egyetemi Kiadó, 2006.

Koltai Tamás. „Ez siráj!". *Élet és Irodalom*, 47, 44. sz. (2003): 27.

Kondorosi Zoltán. „Milyen legyen a színház?". *Ellenfény* 9, 2. sz. (2004): 11–14.

Kővári Orsolya. „Most sok minden egyszerre ért véget". *Színház* 43, 10. sz. (2010): 39–43.

Metz Katalin. „Gyötrődő, magányos kortárs". *Magyar Nemzet*, 2004. jún. 2., 15.

Nagy András. „Öt pud szerelem". *Színház*, 37, 1. sz. (2004): 2–7.

Pályi András. *Színészek kereszttűzben: Előadások, alakítások, könyvek.* Pozsony: Kalligram, 2011.

Sándor L. István. „Színházteremtő fiatalok színháza – Székely, Zsámbéki, Schilling *Király*a". *Ellenfény* 9, 2. sz. (2004): 4–10.

Stuber Andrea. „Alyándék: A Krétakör *Sirá*ja". *Kritika* 33, 5.sz. (2004): 34.

Szabó Attila. „A politikum mint beszédmód: Zsámbéki és Schilling Csehov tükrében". *Theatron* 6, 1–2. sz. (2007): 155–159.

Szakmai beszélgetés a Pécsi Országos Színházi Találkozón – Krétakör Színház – *Siráj*, 2004. június 6. *Archive.kretakor.hu*, hozzáférés: 2025. 01. 05.

Tarján Tamás. „Úgy emlékszem… (Most, amikor a *Király*ból kilőtték az ly-t)". *Premier*, 34. sz. (2003): 44–45.

Tompa Andrea. „Itt új formákra vannak bejelentve az igények". *Jelenkor*, 47, 6. sz. (2004): 488–492.

Urbán Balázs. „Színház nem színházban". *Criticai Lapok* 13, 1. sz. (2004): 5–6.

Veress Anna. „Csehov: *Siráj*". *siraj.kretakor.hu*, https://web.archive.org/web/ 2007 1203013924/http://www.siraj.kretakor.hu/01_ 2.html, hozzáférés: 2025. 01. 05.

Zala Szilárd Zoltán. „Még a fuck is siráj…". *Criticai Lapok* 13, 1.sz. (2004): 7–8.

Zappe László. „A pont a j-n, avagy kint és bent". *Népszabadság*, 2003. dec. 20., 12.

Zsolnai Judit. *„Három, négy, öt… hat!"*. *Litera.hu*, https://web.archive.org/web/ 20041207162854/http://www.litera.hu/hatarsertes/filmszinhazmuzsika/25867.html, hozzáférés: 2025. 01. 05.

K. HORVÁTH ZSOLT

Felkészülés meghatározatlan idejű együttlétre

A Lakásszínház maratoni csoportülése Mérei Ferenccel, 1975

„Mindent elfelejtek, mindennap felejtek, de az élet tovatűnik,
és nem tér vissza sohasem. Soha, sohasem megyünk mi Moszkvába…
Látom, hogy mi nem kerülünk el innen soha."[1]
(Csehov: *Három nővér*, III. felvonás)

Ha egy pillantást vetünk a Kassák Ház Stúdió, illetve a Lakásszínház kronológiájára, akkor rögtön szembetűnővé válik az, hogy az 1960–1970-es évek fordulójának alkotói hevületéhez képest 1975-re művészi szempontból mintha megtorpant volna a csoport.[2] Egyetlen darabot vittek színre, mégpedig a naplószínházat, melyet saját bevallásuk szerint is azért kezdtek el, mert

> „amikor elveszettük az »igaz fikció« kitalálásának lehetőségét, azaz nem tudtunk többé játékot csinálni, elhatároztuk, hogy »naplót írunk«, vagyis napról napra, az év 365 napján eljátszunk valamit, ami az eszünkbe jut. Bármit, ami az elemi megformálás lehetőségét is

[1] Anton Pavlovics Csehov, *„Három nővér"*, ford. Kosztolányi Dezső, in Anton Pavlovics Csehov, *Király. Színművek, 1887–1904*, 477–573 (Budapest: Magyar Helikon, 1973), 544.
[2] A Kassák Ház Stúdiót 1969 októberében alapította Koós Anna és Halász Péter, meghatározó tagjai Breznyik Péter (1969-től), Bálint István (1971-től), Kollár Marianne (1972-től) és Buchmüller Éva (1973-tól) voltak. Lásd Schuller Gabriella, „Szabadság tér 69–85. Kassák Ház Stúdió, Lakásszínház, Squat: autonóm terek", in *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*, szerk. Imre Zoltán, 222–241 (Budapest: Balassi Kiadó, 2008), illetve Imre Zoltán, „Terek és idők között. Heterotópia és intermedialitás a Lakásszínház budapesti és a Squat Theatre New York-i működésében", *Irodalomtörténet* 98, 1. sz. (2017): 50–79.

> nyújtja – igyekezvén elszakadni a ránk nehezedő esztétikai–szemléleti múlttól, és kitörni a hallgatásból, eljátszani Bármit."[3]

Az 1975 májusától induló Naplószínház keretén belül a *Homokasztal*, a *Keep Washing Up*, a *Három nővér*, a *Halfogás*, az *Előszó a Don Juanhoz*, a *Don Juan – Leporello* című film (rendező: Dobos Gábor), a *Nehéz boldogságtól búcsút venni*, a *Bálint István utószava a Don Juanhoz* és a *Keep Washing Up and Beware the Beggars* című előadások ugyan nem tétlenségről adnak számot, ám maga is társulat is úgy érezte: válságba került.[4] A néhányszor megismételt vagy eleve ismételhetetlen naplószínházi darabok közül valójában a Mérei Ferenccel és Dobos Emővel kidolgozott Don Giovanni-tematika volt igazán új, ám a többi úgyszólván csak a napokat tagolta.[5]

> „Egyik este azon tépelődtünk – meséli Koós Anna –, hogy mit csináljunk másnap, amikor [Halász] Péter a könyvespolcról leemelt egy Csehov-kötetet. Játsszuk el a *Három nővér*t. Olvasás közben nagyokat kacagtunk az anakronisztikus és az aktuális provincia végtelen egybeesésén, mármint a három nővér látókörének és a minket körülvevő világ hasonlóságán. (…) Rájöttünk, hogy a provincia referenciavilágának felidézéséhez nem szükséges a »cselekmény«, elég, ha csak a nővérek törik meg a csendet. (…) Van, aki főként annak az áthallásnak tulajdonítja a *Három nővér* »sikerét«, hogy *mindenki tudta, elmegyünk.*"[6]

A belügyi zaklatások miatt a Kassák Ház Stúdió tagjai már egy ideje valóban fontolgatták a kivándorlás lehetőségét, ám erre csak akkor nyílt igazán mód, amikor 1975 augusztusában az Európai Biztonsági és Együttműködési Értekezlet résztvevői aláírták a Helsinki Záróokmányt. Ez rögzítette ugyanis a demokratikus államközösség és a szovjet érdekszféra közti enyhülés alapelveit. Sok egyéb mellett ennek egyik sarkalatos pontja volt, hogy a szocialista országok tudomásul veszik, hogy államuk polgárai szabadab-

[3] „Színházi kronológia", *AL*, 11. sz. 1985. tavasz, 41. Újra közölve: *Színház* 24, 10–11. sz. (1991): melléklet, 3. A dokumentumok szövegkritikájához: Koós Anna, *Színházi történetek – szobában, kirakatban* (Budapest: Akadémiai, 2009), 314–325. A Kassák Ház Stúdió 1972-es betiltása után nevezzük a társulatot Lakásszínháznak, ez év végétől ugyanis Halász Péter nagymamájának Dohány u. 20., IV. emeleti lakásában „játszottak".

[4] Anna Koós – Eva Buchmüller, *Squat Theatre* (New York: Artists Space, 1996), 213–214. Amint láthatjuk, a lakásszínház a trilógiát valóban három részben vitte színre.

[5] Mérei Ferenc és Dobos Emő, „A Don Juan–trilógia", in Mérei Ferenc, *„Vett a füvektől édes illatot". Művészetpszichológia*, szerk. Forgács Péter (Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1986), 225.

[6] Koós, *Színházi történetek…*, 145. és 146. (Kiemelés tőlem – K. H. Zs.)

ban utazhatnak és könnyebben hozzáférhetnek a demokratikus világ eszméihez.[7] Ez azonban távolról sem jelentett automatikus kilépést a Magyar Népköztársaság területéről. Ha valaki ugyanis törvényes keretek között, turistaútlevéllel a zsebében távozott, de utazása végén nem tért vissza, azzal szemben a magyar hatóságok az 1961. évi V. tv., vagyis a büntetőtörvénykönyv 205. §-a értelmében, „hazatérés megtagadása" címén törvényes eljárást kezdeményeztek. Ennek következtében az illetőt 1–5 évig terjedő halmazati büntetéssel, valamint teljes vagyonelkobzással sújthatták. Nyilvánvalóan egészen más eset volt a kivándorló útlevél, ismertebb nevén „útilapu", melynek birtokosa hazája határát elhagyván voltaképpen elveszítette állampolgárságát, s erre hivatkozva a hatóságok a hazatérést nem engedélyezték.[8]

Alapvetően ez a két lehetőség állt a társaság rendelkezésére. 1976. január 20-án, Halász Péter, Koós Anna, kislányuk, Halász Judit Ráhel, továbbá Breznyik Péter kivándorló útlevéllel, Bálint István, Kollár Marianne, lányuk, Bálint Eszter, továbbá Buchmüller Éva lányaival, Major Borbálával és Rebekával három héttel később turista útlevéllel hagyta el az országot.[9] Nem nehéz belátni, hogy hosszú hónapokig úgy élni s alkotni, hogy a csoport tagjai közben elszánták magukat az emigrációra, nemcsak a tagoknak, de a hozzájuk nőtt közönségüknek sem volt lélektanilag optimális helyzet. Ám ha visszatérünk Koós Anna már idézett szöveghelyéhez, akkor módfelett izgalmassá válik az, ahogyan – több mint harminc év távlatából – némileg maga is elbizonytalanodik: vajon legbelül *tényleg elhatározták-e* már akkor az emigrációt, kész tény volt-e, hogy elmennek vagy csak a befejezett tény bizonyosságát vetíti vissza egy akkor még *dilemmaként* feltűnő nehéz helyzetre. Noha már 1974 késő nyarán is próbálkoztak kivándorló útlevél kérelmezésével, reménytelenül, az újbóli kérelmet csak egy évre rá, leghamarabb 1975 júliusában kapták kézhez, így kérdés marad: mi történt velük ez alatt az egy év alatt?

Ez a rövid tanulmány erre a kérdésre keresi a választ. Alapja egy olyan forráscsoport, melyre Marianne Bongolan (Kollár Marianne) jóvoltából tettem szert. Az egyik ilyen egy 1975. május 15-i dátummal ellátott, Mérei Ferenc (1909–1986) pszichológus által jegyzett értékelés a Lakásszínház maratoni csoportüléséről.

[7] Kis János, „Emberi jogok egykor és most", *Beszélő* 11, 2. sz. (2007): 24–37.
[8] Som Krisztián, *A magyar úti okmányok, 1848–2012* (Budapest: Nemzetbiztonsági Szakszolgálat – SZBMRTT, 2014), 25. A kivándorló útlevél problémájára lásd Bencsik Péter, „A kivándorlás és a magyar állampolgárság, 1948–1978", *Századok* 156, 4. sz. (2022): 811–834., különösen 828–830.
[9] Koós, *Színházi történetek…*, 19.

„A Halász-színház néven ismert budapesti színházi együttes – kezdi Mérei 22 oldalas elemzését – (…) maratoni csoportülést tartott. (…) Az összejövetelt az együttes társadalmilag és politikailag bonyolult helyzete, valamint objektív háttéren létrejött szubjektív nehézségei tették indokolttá. Az együttes figyelemre méltó szerepet játszott a progresszív magyar fiatalság életében. A színház látogatói, az együttes barátai az avantgárd művészi irányzatot és az azzal kongruens társadalmi felfogást képviselték. Az együttesnek néhány száz nézője lehetett, s mintegy 30–40 főnyi értelmiségi baráti csoport alkotta az őket körülfogó szoros magot (…). Az együttesnek a maratoni időpontjában mintegy hat éves története van, melyet három szakaszra bonthatunk. (…) A felosztásra, a periodizációra a maratoni történéseinek értelmezéséhez van szükségünk. A színház – folytatja elemzését Mérei – első éveiben leginkább a proletkult expresszív dinamikáját és mozgáshagyományát folytatta társadalmilag progresszív, sőt harcos tematikával (például *Testvérballada*, *Mindenki csak ül meg áll*). A csoport egyértelmű és nagy tekintélyű vezetője ekkor Halász Péter, a színház az ő nevét viseli, később is ezen a néven emlegették őket. Ízlése és művészi felfogása határozták meg ebben az időszakban a színház irányát, amely harcos társadalmi mondanivalót és az expresszív, esztétikus mozgást jelentette. Ez a szakasz kb. egy évig tartott, majd egy rövid, igen sikeres átmenet következett, amelyet a clownizmus és a szimultaneizmus jellemzett. Ebben az időszakban a színház színpada olyan volt, mint egy gyermek-fantázia, amelyben szimultán módon zajlottak le az akrobáciának is beillő fordulatok (*Gyors változások*, *A skanzen gyilkosai*)."[10]

A kontextus ismerete nélkül az olvasó rögtön tamáskodni kezdhetne, hogy a csoportülés idején csaknem hatvanhat éves pszichológus hogyan ismerhette ennyire jól az akkori húszas–harmincas korcsoport viszonylag zárt színházát. Nincs itt tér ezt részletesen kifejteni, de a Kassák Lajos nevével fémjelezhető történeti avantgárd, a baloldali mozgalmak, valamint a neoavantgárd hálózatosan kapcsolódó csoportosulások között nemegyszer családi kontinuitás állt fenn. Mérei Ferenc Törzsbeli barátja, Bálint Endre,

[10] Mérei Ferenc, *A színház maratoni csoportülése. Csoporttörténések és kreatív fordulatok kongruenciája*, 1977. március, pp. 1–2. Autográf kézirat, illetve 22 oldalas gépelt átirat. Marianne Bongolan tulajdonában, ezúton is köszönöm, hogy rendelkezésemre bocsátotta. A dokumentum számtalan személyes és különleges adatot tartalmaz a társaság tagjainak személyiségéről, illetve intim viszonyairól. A magánélet védelme érdekében ezek elemzésétől eltekintek.

illetve utóbbi fia, Bálint István, a Kassák Ház Stúdió fontos tagja például egyfajta természetes folytonosságot jelentett ebben a kontextusban.[11] Mindemellett Mérei a hatvanas évek nyugati ellenkultúrájában, valamint a neoavantgárd törekvéseiben egyfajta folytatást látott, emiatt is szimpatizált az akkori fiatalság radikális művészeti elképzeléseivel. A szintén Marianne Bongolan jóvoltából hozzám került dokumentumok között található levelezés arra enged következtetni, hogy Halász Péter és Mérei Ferenc többkevesebb rendszerességgel írtak is egymásnak. Így megalapozottan feltételezhetjük, hogy a pszichológus a társaság előadásainak jórészét ismerte.[12] Koós Anna maga is beszámol a csoport és Mérei közötti kapcsolatról, ám ennek kiindulópontjaként Kollár Marianne és Dobos Emő pszichológiai érdeklődését jelöli meg. A csoport tagjai között azonban módfelett nagy eltérés volt a lélektani módszerek megítélését illetően: maga Koós szkeptikus, Breznyik kifejezetten pszichológiaellenes volt, ugyanakkor Halász rehabilitációs csoportokban tevékenykedett az Országos Ideg- és Elmegyógyintézetben, Mérei akkori munkahelyén.[13]

> „Ebből a rövid átmenetből bontakozott ki a színház második korszaka – fejtegeti tovább Mérei –, amelyet leginkább *irodalmi korszaknak* nevezhetünk szemben az előző korszak expresszivitásával. Ennek a szakasznak lényeges jellemzője, hogy a megformálás módja maga a mondanivaló, mégpedig úgy, hogy sűrítéssel, áttételességgel jusson kifejezésre. A mondanivaló itt is társadalmilag haladó irányú, de egyre több erotikus mozzanattal átszőve. Kialakul a színjátszásnak egy olyan parabolikus módja, melyben minden mozzanat a sűrítések folytán asszociációk végtelen sorát képes megindítani. Érthető, hogy a színház tulajdonképpeni szellemi vezetője is megváltozik, és az erősen szervező típusú Halász Péter színházalapító helyébe Bálint István lép, aki irodalmár, s aki a legjobban és a legbiztosabban tudja alkalmazni az áttételes parabola jelleget. A korszak jellemző produkciói a *Labirintus*, a *Bohóctréfák* és a *King Kong*. A szakasz végét történelmi körülmények jellemzik és hozzák létre, a színházat betiltják, illetve eltiltják attól a jogától, hogy nyilvánosan játsszék, megvonják tőlük a színháztermet. Ennek kifejezetten politikai, társadalmi oka van."[14]

[11] A baráti társaság részletes kultúratörténetéhez lásd K. Horváth Zsolt, *Mérei Ferenc. Szocialista felvilágosodás és törzsi avantgárd* (Budapest: Korall, 2021), II. kötet, 364–418.
[12] Mérei Ferenc levele Halász Péternek, 1970. június 19. és Mérei Ferenc levele Halász Péternek, datálatlan (1973 körül). Mindkettő Marianne Bongolan tulajdonában.
[13] Koós, *Színházi történetek…*, 80–81.
[14] Mérei, *A színház maratoni csoportülése*, p. 2. (A kiemelés tőlem – K. H. Zs.)

Mérei elemzésében ezt követi logikusan az úgynevezett lakásszínházi korszak, mely szerinte művészi, társadalmi és pszichológiai szempontokból is a társulat legizgalmasabb korszaka. Az előadások izgalmát a pszichológus szerint a megváltozott körülmények adják, amennyiben a

> „hely szűkössége, a szereplő és a néző testközelisége, maga a lakás magánjellege a mondanivalót az intimitás felé tolja. Kevesebb hangsúlyt kap a mozgás, a színpad, a látvány, és egyre jelentősebbé válik maga a színész, a színész személyes mondanivalója, egyénisége. Éppen ezért a harmadik korszakot nevezhetjük szoros értelemben vett *színészi korszaknak* is. A színház, az együttes avantgárd jellege oly módon éleződik ki, hogy döntő kérdéssé válik minden játék egyéni, eredeti, kreatív volta. Ily módon az improvizáció lesz az első számú stílusjellemző, s egyben megjelenik a bezártságnak, a gettójellegnek az a sajátsága, hogy a színház egyre inkább önmagából él, önmagát adja, művészetük egyben a saját életük is, a színészek a szereplők egyéniségének a függvényei. Az avantgárd egyik legfontosabb feltétele éleződik ki [abban] – folytatja okfejtését a pszichológus –, hogy a megújulás, de maga a lét is csak úgy biztosított, ha a játékosok mindig *legmélyebb önmagukat adják*. Kialakul, s egyre művészibbé válik az az elgondolás, hogy egy ember behív valakit a játéktérbe, és itt ketten vagy többen együtt, saját és egymásra reagáló érzelmeikkel, indulataikkal létrehoznak valamit, ami színház és művészet. Ebben az értelemben az együttes itt a pszichodrámával érintkezik az improvizáció, és az esetről-esetre való alkotás révén. Ennek a korszaknak megint új vezető egyénisége lesz Breznyik Péter személyében, aki ízig-vérig színész, mégpedig improvizációs, avantgárd színész."[15]

Úgy vélem, nem annyira meglepő, hogy egy önmagát a történeti avantgárd etikájából felépítő olyan tudós–értelmiségi, mint Mérei Ferenc, a Kassák Ház Stúdió, illetve a Lakásszínház színházi teljesítményéből a harmadik szakaszt tartja a legizgalmasabbnak.

> Az „én szubkultúrámban nem szokás leborulni – írja a pszichológus kései visszatekintésében –, még Baudelaire, Kafka vagy Bakunyin előtt sem, pedig ők igazán leborulásra késztetik a gondolkodó halandót. A Rossz az avantgárd világ üzenetét hordozza: »ne az ősöktől tanuld, hanem magad csináld az életet, és a megélt életedből csinálj művé-

[15] Mérei, *A színház maratoni csoportülése*, p. 3. (A kiemelések tőlem – K. H. Zs.)

szetet«. (…) Az én szubkultúrámnak is ez lenne a mottója, ha valaki azt kérné, hogy mottót írjak ehhez az egységhez. Most pedig visszamegyek Kassákhoz, akitől örök kedvet kaptam az *önmagamból táplálkozó avantgárdhoz.*"[16]

Mérei egész életében szilárdan hitt abban, hogy élet és alkotás elválaszthatatlan egymástól. A megélt élet tapasztalatából finomított művészet maga a – minden előleges formát elutasító, önmagát posztuláló – avantgárd, míg a tudomány nem más, mint a saját élményből szublimált, racionalizált formában megnyilvánuló megélt gondolkodás. A pszichológus tehát a csoport színházi tevékenységének vonalán azért a Dohány utcai korszakot emeli a magasba, mert ez felel meg leginkább a művészetről alkotott hitvallásának.

Színházesztétikai szempontból ez a beállítódás azonban távolról sem magától értetődő. Jákfalvi Magdolna írja, hogy a színháztörténet a kezdetektől a valóság és a műalkotás viszonyát, s természetének milyenségét helyezi kutatói tárgylencséje alá. Az elmúlt bő százhúsz év teljesítményére visszatekintve, „a játék reális és fiktív (…) terét három markánsan elkülönülő színházi gyakorlat értelmezi. A játékban való részvétel szempontjából ezt átélésnek, elidegenítésnek és felmutatásnak nevezzük. Sztanyiszlavszkij, Brecht és Artaud metaforái."[17] Amint Jákfalvi Magdolna is kiemeli, a színészi technikát, a nézőt, illetve a színház egészét középpontba állító esztétikai elgondolások úgyszólván sohasem jelennek meg tiszta formában a valóságban, vagyis alkalmazásuk mindig konkrét elemzést kíván meg. A Kassák Ház Stúdió, illetve a Lakásszínház esetében sem könnyű eldönteni azt, hogy alkotóik, színészeik és nézőik vajon melyik esztétikai paradigmához állnak a legközelebb.[18] Közismert, hogy a korszak magyarországi kísérleti színházi produkciói közül Paál István Szegedi Egyetemi Színpadát éppúgy Jerzy Grotowski hatásához kapcsolták, mint a Ruszt József fémjelezte budapesti Universitast.[19] Innen már csak egy lépés lenne összekapcsolni Grotowskit a fenti

[16] Mérei Ferenc, „A Jó és a Rossz határán. Bevezető", in Mérei Ferenc, *A Jó és a Rossz határán. Rendezvényirodalom és közéleti írások*, kiadatlan gépirat, 1985, 13. (Kiemelés tőlem – K. H. Zs.)
[17] Jákfalvi Magdolna, „Átélés – elidegenítés – felmutatás", in *Színházi antológia – XX. század*, szerk. Jákfalvi Magdolna, 9–11 (Budapest: Balassi, 2000), 9.
[18] Artaud, illetve Grotowski hatásáról lásd Koós, *Színházi történetek…*, 35–45.
[19] Mihályi Gábor, „A szegény színház gazdagsága", *Valóság* 15, 7. sz. (1972): 72–77., Nánay István, *Profán szentély, színpad a kápolnában* (Pécs: Alexandra, 2007), 94., Demcsák Katalin, „A Paál István vezette Szegedi Egyetemi Színpad", in *Alternatív színháztörténetek*, 242–264., továbbá Nánay István, *Nyitott színház. Paálisti és a Szegedi Egyetemi Színpad* ([Budapest]: Selinunte, 2023), 69–70.

tipológiában szereplő Antonin Artaud-val, ám már akkoriban felhívta a figyelmet az író, színházkritikus Raymonde Temkin arra, hogy a kezdet kezdetén a lengyel rendező úgyszólván nem is hallott francia kollégájáról.[20]

Ha visszatérünk egy pillanat erejéig Mérei leírásáig, mely szerint harmadik korszakában a Lakásszínház „egyre inkább önmagából él, önmagát adja, művészetük egyben a saját életük is, a színészek a szereplők egyéniségének a függvényei", akkor látens módon mégiscsak az Artaud-paradigmát láthatjuk kibontakozni.

> „Artaud éppen a színházi és a megélt valóság kettősségét szüntetné meg akként – fejtegeti Jákfalvi Magdolna –, hogy a színpadon teremti meg a valós életet. A színház válik az életpillanat egyetlen lehetséges terepévé. (…) A színház épülete, benne az egymástól fizikailag elválasztott néző és színész, az előre rögzített drámaszöveg, a »mintha« helyzet, a »hitetlenség felfüggesztésének« állapota, a színész szociológiai státusa és képzésének etatizálódása mind olyan paraméterek, melyek lassítják a hagyomány változását. Az artaud-i rendszer a színházi nyelv egészét, nemcsak a játéktechnikát érintő kérdéseket írja újra. Artaud-nál a színház nem üzem, nem formalizálható rend, hanem életforma, organikus szervezet."[21]

Ám ha folytatjuk a fenti idézet felfejtését, akkor azt is olvashatjuk, hogy Mérei a Lakásszínháznak a spontaneitásra épülő improvizatív módszerét az itthon akkoriban terjedő pszichodrámával rokonítja. Ez utóbbinak természetesen nincsenek művészi ambíciói, ebből fakadóan közönség előtti előadásai sem, az együttlét a kollektív spontán játék korrekciós lélektani hatására épít. Ezzel együtt a pszichodráma egyik legfontosabb alaptechnikája a „valós tér" és – Sztanyiszlavszkij „mágikus ha"-jára utaló –„mintha–tér" szétválasztásának, elrendezésének a tudatosítása.[22]

[20] Raymonde Temkine, *Grotowski. Étude sur son Théâtre–Laboratoire* (Lausanne: La Cité, 1968), 222. Temkine szerepéről lásd Samuel Lhuillery, *Grotowski et la Tribu du théâtre rituel. Réseaux, constellations, traditions et invention dans la pratique et la pensée théâtrale de Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Richard Schechner et Victor Turner* (Paris, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, PhD-értekezés, II. kötet, 2022), 687–700.

[21] Jákfalvi, „Átélés – elidegenítés – felmutatás", 10–11. Vö. Donáth Péter visszaemlékezésével: „A Dohány u. 20-ban minden színház volt. A konyhában üldögélni és zsíros kenyeret enni – az is színház volt. (…) Már ahogy ment fel a lépcsőn az ember, vitte magával a szerepét. Bementünk a kapualjba és tudtuk, hogy mi egy színház vagyunk". Donáth Péter, „A másság", *Színház* 24, 10–11. sz. (1991): 42–45., 42. és 44.

[22] Vikár András, *Pszichodráma – a komoly játék. Egyéni folyamatok a csoportban – csoportfolyamatok az egyénben* (Budapest: Medicina, 2007), 81–83.

„Vegyék elő ismét az önöknek oly kedves »ha« szócskát – mondja Sztanyiszlavszkij –, tegyék ki valamennyi összegyűjtött »adott körülmény« elé, s mondják magukban a következőt: *ha* a lakásba behatoló férfi elmebeteg lenne, *ha* mi Maloletkova lakásszentelőjén lennénk, ha az ajtó elromlott volna (…), akkor mit csinálnék és hogyan viselkednék? (…) A cselekvés pillanatában pedig ne gondolkozzanak".[23]

A gondolkodást mellőző spontaneitás igenlése pedig, ahogyan Pierre Bour francia pszichiáter rámutatott, ezer szálon kapcsolódik a Jacob-Lévy Moreno által kitalált pszichodráma technikájára, melynek előzménye a Bécsben 1922-ben létrehozott Stegreiftheater, a rögtönzések színháza volt.[24] Méreinek a Lakásszínházról adott leírásában tehát kibogozhatatlanul fonódik össze az átélés és a felmutatás, a mából visszatekintve pedig eldönthetetlenné válik, vajon melyik színházi hagyományhoz is kapcsolódtak valójában.

Érdemes persze hangsúlyozni, hogy a Lakásszínház maratoni csoportülésének célja az együttes rejtett belső feszültségeinek feltárása, s az így képződött személyes és kollektív elakadások feloldása volt. A személyes gondok azonban elválaszthatatlanok voltak a csoport színházesztétikai problémáitól. A belső bajok ugyanis abban nyilvánultak meg, hogy a Lakásszínház 1975-ben „igen kevés előadást tartott, s ami még ennél is nagyobb baj, új darabot nem hozott létre. Ezt érezték az együttes tagjai, feszítette őket, de válaszolni vagy tovább lépni nem tudtak."[25] A felmerülő belső problémák egyik legfontosabb forrását azonban az együttes intim kapcsolataiban bekövetkező drámai fordulatok adták, melynek nyilvános feldolgozása megsértené a magánélet védelmét.

„Mivel a színház elment – írja –, de a közönség itthon maradt, a közönség továbbra is úgy figyelt ránk, mint eddig. Jólesett a törődés, legalábbis nekem, de sajnos távközönség nem létezik. Továbbra is zárványként éltünk. Csak nem a hazai, hanem az emigrációs idegenség visszhangtalanságában. Kiderült, hogy a szobafogságra »ítéltetett« színház nagyobb szabadságot élvezett a második nyilvánosságon belül kialakult (…) kis létszámú közönség körében (…), mint a látszólag korlátlan szabadságot biztosító Nyugat nagynyilvánossága előtt."[26]

[23] Konsztantyin Sztanyiszlavszkij, *A színész munkája. Egy színinövendék naplója, I–II.*, ford. Morcsányi Géza (Budapest: Gondolat, 1988), 63. (Kiemelés az eredetiben.)
[24] Mérei Ferenc, Ajkay Klára, Dobos Emőke, Erdélyi Ildikó, *A pszichodráma önismereti és terápiás alkalmazása* (Budapest: Akadémiai, 1987), 25–26.
[25] Mérei, *A színház maratoni csoportülése*, p. 4.
[26] Koós, *Színházi történetek…*, 305.

Bárhogyan is van, a Mérei Ferencnél tartott maratoni csoportülés valóban feltárta a kérdéses belső feszültségeket, ám azokat a Lakásszínház tagjai nem megoldották, hanem emigrációjukkal időben és térben transzponálták – úgyszólván meghosszabbították. A Squat színház külföldi sikerei ellenére talán a megbomlott csoportdinamika okozta csalódás köszön vissza Koós Anna gondolatgazdag, de módfelett kiábrándult könyvének lapjairól. Elmentek Párizsba, Amszterdamba és New Yorkba, de valójában soha nem kerültek el innen.

BIBLIOGRÁFIA

BENCSIK Péter. „A kivándorlás és a magyar állampolgárság, 1948–1978". *Századok* 156, 4. sz. (2022): 811–834.

CSEHOV, Anton Pavlovics. „*Három nővér*", ford. KOSZTOLÁNYI Dezső. In Anton Pavlovics CSEHOV. *Király. Színművek, 1887–1904*, 477–573. Budapest: Magyar Helikon, 1973.

DEMCSÁK Katalin. „A Paál István vezette Szegedi Egyetemi Színpad". In *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*. Szerkesztette IMRE Zoltán, 242–264. Budapest: Balassi Kiadó, 2008.

DONÁTH Péter. „A másság". *Színház* 24, 10–11. sz. (1991): 42–45.

IMRE Zoltán. „Terek és idők között. Heterotópia és intermedialitás a Lakásszínház budapesti és a Squat Theatre New York-i működésében". *Irodalomtörténet* 98, 1. sz. (2017): 50–79.

JÁKFALVI Magdolna. „Átélés – elidegenítés – felmutatás". In *Színházi antológia – XX. század*. Szerkesztette JÁKFALVI Magdolna, 9–11. Budapest: Balassi, 2000.

K. HORVÁTH Zsolt. *Mérei Ferenc*. I–II. kötet. Budapest: Korall, 2021.

KIS János. „Emberi jogok egykor és most". *Beszélő* 11, 2. sz. (2007): 24–37.

KOÓS Anna. *Színházi történetek – szobában, kirakatban*. Budapest: Akadémiai, 2009.

KOÓS, Anna – BUCHMÜLLER, Eva, *Squat Theatre*. New York: Artists Space, 1996.

LHUILLERY, Samuel. *Grotowski et la Tribu du théâtre rituel. Réseaux, constellations, traditions et invention dans la pratique et la pensée théâtrale de Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Richard Schechner et Victor Turner*. Paris, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, PhD-értekezés, I–II. kötet, 2022.

MÉREI Ferenc és DOBOS Emő. „A Don Juan–trilógia". In MÉREI Ferenc. *„Vett a füvektől édes illatot". Művészetpszichológia*. Szerkesztette FORGÁCS Péter, 225–246. Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1986.

MÉREI Ferenc levele Halász Péternek, 1970. június 19.

MÉREI Ferenc levele Halász Péternek, datálatlan (1973 körül).

MÉREI Ferenc. „A Jó és a Rossz határán. Bevezető". In MÉREI Ferenc. *A Jó és a Rossz határán. Rendezvényirodalom és közéleti írások*, kiadatlan gépirat, 1985.

MÉREI Ferenc. *A színház maratoni csoportülése. Csoporttörténések és kreatív fordulatok kongruenciája*, 1977. március, gépirat, pp. 1–22.

MÉREI Ferenc, AJKAY Klára, DOBOS Emőke, ERDÉLYI Ildikó. *A pszichodráma önismereti és terápiás alkalmazása*. Budapest: Akadémiai, 1987.

MIHÁLYI Gábor. „A szegény színház gazdagsága". *Valóság* 15, 7. sz. (1972): 72–77.

NÁNAY István. *Nyitott színház. Paálisti és a Szegedi Egyetemi Színpad*. [Budapest]: Selinunte, 2023.

NÁNAY István. *Profán szentély, színpad a kápolnában*. Pécs: Alexandra, 2007.

SCHULLER Gabriella. „Szabadság tér 69–85. Kassák Ház Stúdió, Lakásszínház, Squat: autonóm terek". In *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*. Szerkesztette IMRE Zoltán, 222–241. Budapest: Balassi Kiadó, 2008.

SOM Krisztián. *A magyar úti okmányok, 1848–2012*. Budapest: Nemzetbiztonsági Szakszolgálat – SZBMRTT, 2014.

„Színházi kronológia". *AL*, 11. sz., 1985. tavasz, 41–44.

SZTANYISZLAVSZKIJ, Konsztantyin. *A színész munkája. Egy színinövendék naplója, I–II.* Fordította MORCSÁNYI Géza. Budapest: Gondolat, 1988.

TEMKINE, Raymonde. *Grotowski. Étude sur son Théâtre–Laboratoire*. Lausanne: La Cité, 1968.

VIKÁR András. *Pszichodráma – a komoly játék. Egyéni folyamatok a csoportban – csoportfolyamatok az egyénben*. Budapest: Medicina, 2007.

KÁLI ANITA

Dramatikus nyelv és prózanyelv kölcsönhatásai a *Csirkefej*ben és utána

A *Csirkefej* 1986-os, Zsámbéki Gábor rendezte Katona József Színházi ősbemutatójának hatástörténete megkérdőjelezhetetlen. Jákfalvi Magdolna az 1990-es évek drámáiról írott összefoglalójában a drámát „a saját jelenéről egyenesen szólni akaró alkotásként”,[1] definiálja, tíz évvel később pedig megerősíti az előadás messzire ívelő hatását:

> „A kilencvenes évek drámairodalmát a poszt-*Csirkefej* korszakmegjelöléssel illettük, aláhúzva azt a tényt, hogy a magyar drámai korpusz Spiró színpadra teremtett művével visszatér(het) a poliszban, közösségben létező színház gyakorlatához. Olyan színházi szövegek készüléséről beszéltünk, melyek részt kértek a közös kulturális, politikai diskurzusból, s a színházat a formanyelvi változások mellett az egyenes beszéd sokszínűségével is gazdagították. Spiró György naturalista technikákat megidéző társadalmi realista darabjának hatástörténeti erejét már tíz éve jeleztük, de kiterjedését nem is sejtettük.”[2]

A *Csirkefej* nem pusztán a drámai nyelvet formálta, hanem a regényirodalom hasonló témájú alkotásainak nyelvében is nyomon követhető a hatása. A darab előadását követő évtizedekben a szegénységről és kilátástalanságról – mint közösségi témáról – szóló prózai alkotások száma megsokaso-

[1] Jákfalvi Magdolna, „Magyar – dráma – 90-es évek”, *Jelenkor* 42 (1999): 1266–1273., 1270.
[2] Jákfalvi Magdolna és Kékesi Kun Árpád, „Teríték 2.0: Kortárs magyar dráma és színház”, *Alföld* 60, 12. sz. (2009): 93–102., 98.

dott, a 2010-es években már rendkívül népszerűvé váltak ezek a regények (például Borbély Szilárd *Nincstelenek*, Barnás Ferenc *A kilencedik* stb.). Arra azonban mindmáig kevés figyelem fordult, hogy az ún. szociografikus irodalom recepciójában megjelenő kritikai közhely, miszerint a „szegénységnek nincs nyelve", mennyiben gyökerezhet abban, hogy a prózai irodalomban nehezen – vagy egyáltalán nem – észlelhetőek azok a szegénység reprezentációját érintő esztétikai sajátosságok, amelyek a színházművészetben jól hallhatóak, jól láthatóak. Gondolok itt arra, hogy a szegénység nyelvét kifejező nem írásos elemek, mint például a mozgások, hangsúlyok, a test nyelve a színpadon képesek szembesíteni az írott nyelven túli poétikai paradoxonnal. Tanulmányom tétje tehát az, hogy bemutassam, miképpen működik Spiró művében a verbalitás és nonverbalitás, ezt pedig egyetlen példával, a Vénasszony szerepével és Gobbi Hilda játékának megidézésével kívánom megtenni.

A *CSIRKEFEJ* FOGADTATÁSÁRÓL, AVAGY MIÉRT MEGLEPŐ A „BAZDMEG"?

Az előadásról írott kritikák egyik legszembetűnőbb jellemzője, hogy a káromkodások köré építik a szövegeket, a dráma egyik nyelvi rétegét alkalmatlannak vélik az emberi megnyilatkozásra, legalábbis az érzelmek, a kiúttalanság reflektált kommunikálására, továbbá homogeneizálják a szereplők rendkívül különféle beszédmódjait (gyászbeszéd, hivatali kommunikáció, argo, testbeszéd stb.). P. Müller Péter „A tragikum iróniája" című írása a *Csirkefej* 1986-os előadásának egyik legkorábbi elemzése, rendkívül fontos megállapításokat tett a darab tragikumhoz és iróniához fűződő viszonyáról, a *Csirkefej*ről írott későbbi művében pedig a szerző nyelvi sztereotípiákról beszélt. Az 1987-ben megjelent kritikájában így fogalmazott:

> „Ez az együvé tartozás egyrészt a szereplők beszédmódjában mutatkozik meg: a fiúk, a rendőrök, a szülők és a lányok ugyanazt a nyelvi kultúrát képviselik. A dialógusok többségét gondolatjelek tagolják, ami azt is kifejezi, hogy ezek az emberek képtelenek hosszabb összefüggő megnyilatkozásra, és azt is, hogy számukra a nyelvi racionalitás idegen közeg. Másrészt a figurákban működő és őket mozgató irracionalitás is közös vonás. Ez szorosan összefügg azzal, hogy ebben az élettérben a nyelv még vagy már nem alkalmas az emberi tartalmak kifejezésére. (Itt kell megjegyeznünk, hogy Spiró drámájának ez a nyelven inneni, illetve túli jellege kitűnő lehetőséget kínál a színpadi

megvalósítás számára, a szerepek metakommunikatív összetevőinek kidolgozására.)”[3]

A dráma egyik tragikumát valóban az a kérdés adja, hogy a szereplők kommunikációja mennyiben alkalmas vagy alkalmatlan arra, hogy kifejezzék az érzéseiket, kilátástalanságukat, ugyanakkor több kritika egyáltalán nem reflektál a nyelv és a test közös perfomatív hatására. Néhány kritikában a P. Müllerétől jóval zsurnalisztikusabb megfogalmazásokkal találkozhatunk, amelynek visszatérő elemei a szépírói fordulatok (mintha a kritikusok maguk is regényt írnának) és a társadalom alsó rétegeire felülről letekintő pozíció:

„A lepusztult házak között lepusztult életek. Egy darab kemény valóság, amivel úgy látszik, nehéz szembenézni a színházban. (…) Megtanulunk együtt élni mindazzal, amivel nem lehet. Például a lepusztult nyelvvel is, amelyben nem az a képtelenség, hogy olyannyira trágár – hanem az, hogy alkalmatlanná lett a rendeltetésszerű működésre: ember az embert immár nem képes általa megérteni.”[4]

„Kétségtelen, a nyomor kulisszái itt, mármint egész Közép-Európában, továbbra is körülvesznek bennünket, hitelesen utalnak a peremre szorult, kevésbé ésszerűen, inkább ösztönszerűen cselekvők emberhez nem méltó életére, mind egzisztenciális, mind pedig »bazmeg« – szellemi értelemben. Ezt a világot mutatja be a *Csirkefej* tizenhat képben.”[5]

Ugyanígy az artikulációképtelenséggel foglalkozik a következő két írás:

„Csonkolt önkifejezési formulákat, elsorvadt nyelvet. A *Csirkefej*ben csúnyán beszélnek. (…) Spiró hősei nem káromkodnak, az ő töltelékszóként használt drasztikumuk a dadogó tudat jelentés nélküli salakja, amit spontán belső kényszerrel öntenek ránk, ahogy az utcán vagy a villamoson is, leginkább szomorúságot és részvétet keltve bennünk, mert arra gondolunk, hogy ha abbahagynák, vajon mit tudnának mondani helyette…”[6]

[3] P. Müller Péter, „A tragikum iróniája: A *Csirkefej* a Katona József Színházban”, *Színház* 20, 1. sz. (1987): 1–5., 2.
[4] Mészáros Tamás, „Ne a tükröt szidd”, *Magyar Hírlap*, 1986. nov. 1., 6.
[5] Gerold László, „Spiró György: *Csirkefej*”, *Híd* 68 (2004): 1447–1448.
[6] Koltai Tamás, „A mélyben”, *Élet és Irodalom* 30, 44. sz. (1986): 13.

„A *Csirkefej* négy nyelvi rétegéből a legalsó szint a csekély szókincsű, mosdatlan [?], alig artikulált, »bazmegező« beszéd. Ezzel él a Srác, a Haver, a Törzs, a Közeg, az Apa, az Anya, félig-meddig a Csitri is. A második szint a hétköznapi kommunikációra már alkalmas, szintelenségében érzelmileg mozgósított beszédé (…)."[7]

Általános az a jelenség – s ez nemcsak a *Csirkefej* recepcióját jellemzi –, hogy a kritikák címadásukban is tükrözik azt a nyelvi és társadalmi attitűdöt, amelyet a szegénységet érintően gondolnak, azaz a társadalmi hierarchiát, de még inkább a felülről letekintést. A teljesség igénye nélkül néhány példát említek: „A mélyben",[8] „De profundis…",[9] „A megalázottak magánya",[10] s ide sorolható a feltehetően a szegénység durvaságát metaforizálni akaró, ugyanakkor meglehetősen komikus hatású „Disznósörtekötelek" is.[11] A címek egy része szépirodalmi művek címét ismétli meg vagy idézi vissza valamilyen formában, mintegy utalva a recenzált mű és a felidézett mű tartalmi rokonságára. Ezzel a megoldással egyrészt az irodalmi előzményekre mutat rá, de ez a címadási módszer kérdésessé válik abban az esetben, amikor a műveket szociográfiaként olvassák, és a valóságtartalmát akarják kiemelni, mégis elsősorban irodalmi műből veszi a valóság értelmezését, a valóságra utalást csakis irodalmi művek visszaidézésén kívül képes értelmezni. Ezek a jelenségek, tehát a felülről letekintés és az irodalmi nyelv egyedüli nyelvként történő elfogadása, a nem köznyelvi norma „nyelv nélküliségként" értelmezése újrateremti az egyenlőtlenségeket, dehumanizálja a szereplőket. Másfelől poétikai félreértelmezést is okozhat, jelen esetben a káromkodás kiemelése megbotránkoztató elemként és helyettesítő alakzatként elfedi a szegénységről szóló beszéd valódi tabuit, s rendkívül kevés figyelmet fordít a színpadi mozgás és a dramatikus szöveg együttes nyelvi kifejező erejére, performanciájára.

A *Csirkefej* bemutatója után született az OSZMI Kézirattár Gy.1855 jelű hagyatékban megtalálható, 1986. október 8-i datálású, Radics Katalin alá-

[7] Tarján Tamás, „Tanár, diák, alma mater: Egy motívum Spiró György műveiben", *Iskolakultúra* 11, 4. sz. (2001): 35–40., 37.
[8] Koltai, „A mélyben", 13.
[9] Szilágyi Márton, „De profundis…", in Szilágyi Márton, *Kritikai berek*, JAK-füzetek 81, 95–104 (Szeged: József Attila Kör–Balassi Kiadó, 1995).
[10] Kerékgyártó T. István, „A megalázottak magánya: Létismeret Tar Sándor műveiben", *Jászkunság* 36, 2. sz. (1990): 41–44., 43.
[11] Hasonló jelenséggel foglalkozik Seres Lili Hanna „A »melós író«, a »vesztesek krónikása«, az »iskolázatlan tökéletesség«: Tar Sándor-olvasatok és -félreolvasatok" című tanulmányában.

írásával ellátott, egy fóliós, Pál Lénárdnak címzett gépirat.[12] A feljegyzés az MSZMP KB TKKO tulajdonában így ír:

> „Osztályunk álláspontjával megegyezően ő [Grósz Károly] is helyteleníti, sulyos hibának tartja, hogy Spiró György: »Csirkefej« c. darabjának bemutatását engedélyezték, mert ellenzi a trágárság szinpadon történő vaskos megjelenítését – még akkor is, ha az az elrettentést szolgálja. A bemutató elmaradása véleménye szerint is politikai következményekhez vezethet, holott jelen helyzetben a probléma izlésbeli, esztétikai, s nem politikai jellegü. [Ennek ellenére] A Budapesti Pártbizottság részéről azonnal kezdeményezni fogják a Fővárosi Tanács illetékeseinek, valamint a szinház illetékeseinek felelősségre vonását. Állami részről a Müvelődési Minisztériumnak is kezdeményeznie kell a felelősségre vonást, ami természetesen ebben az esetben az önkritika vállalásával is jár. Grósz elvtárs helyesli, hogy a bemutató előtt osztályunk, valamint a Müvelődési Minisztérium kérje a kommunista szinházkritikusok segítségét ahhoz, hogy folyjék nyilt és éles vita a bemutató kapcsán a szinpadi trágárságról. Az Agitációs és Propaganda Osztályt felkérjük, hogy a főszerkesztői értekezleten kérjék a szerkesztők segitségét az ilyen tartamu [!] kritikák megjelentetésének ösztönzéséhez.
>
> Gondoskodni kell arról, hogy a darab nagyon ritkán kerüljön a szinház műsorára. S egy idő után /kb. fél év/ le kell venni a darabot a müsorról."[13]

Bár a *Csirkefej* már a Kádár-korszak végén íródott, feltehetően még mindig hatottak a korszakot működtető tabuk, például az, hogy a szegénységről, pláne a munkásosztály esetében nagyon nehezen lehetett beszélni, színpadon pedig többszörösen hangsúlyossá vált ennek kérdése – mondhatjuk, hogy a Katona József Színház színpadán mindezt nem lehetett nem látni. A Vénasszony szerepét a Zsámbéki Gábor rendezte előadásban Gobbi Hilda játszotta.[14] Ahogyan utaltam már rá, a színházi közeg, a színpad–néző együttese, a színész teste és mozdulatai a színpadon egyértelműen láthatóvá teszik a szegénységet, s a szegénység átesztétizálása, elhallgatása rendkívül nehezen megoldható. Tudjuk, hogy Spiró György eredetileg Gobbinak írta

[12] A gépiraton a fólió jobb felső sarkában utólagos rájegyzés szerepel Radics Katalin aláírásával: „Knopp et-nak (ezt adtam le) RK."
[13] Radics Katalin Pál Lénárdnak, 1986. október 8., OSZMI Kézirattár Gy.1855, 8. d., 1. folio/r. (Az eredeti helyesírással közlöm – K. A.)
[14] Betegsége után Törőcsik Mari vette át a szerepet.

a Vénasszony szerepét, s az is közismert, hogy Gobbi szerepei között több öregasszony-alak volt,[15] mondhatjuk, hogy Gobbi volt *a* vénasszony.[16] Ebből kiindulva az, hogy Gobbi játszotta az *Csirkefej* Vénasszonyát, önmagában jelentéssel bírt. Egyfelől Gobbi mint jelkép és játékhagyomány[17] jelenik meg. A politikai vezetés támogatta a társadalmi jelenségek vizsgálatát a saját maga felállította keretek között, ennek eredményeképpen az irodalmi szociográfia elterjedt, és az 1960-as, 1970-es években ismét népszerű műfajjá vált. Ennek ellenére a cenzurális tiltások miatt a szegénységről, mint létező problémáról nagyon szűkre szabott keretek között lehetett beszélni – vagy egyáltalán nem, s ez nem pusztán a művekre hatott, hanem a kritikusokban is kialakíthatott bizonyos reflexeket, hogy mi az, amit nem írhatnak le, amit nem lehet kimondani, még egy kritikában sem. Emiatt a legtöbb kritika többször helyettesítő alakzatokat hozott létre (például vita a realitás mibenlétéről, állati szinten élő emberekről stb.), ezeket vissza-visszatérően használta, s ilyennek értelmezem a „szegénységnek nincs nyelve" megállapítást. A *Csirkefej* esetében a káromkodások túlzott hangsúlyozása ilyen alakzat, emiatt a tragédia egyéb nyelvi és nonverbális rétegeinek a koncepcióban betöltött szerepét elhanyagolják. Azt állítom, hogy a drámában a szereplők egymáshoz fűződő viszonya alakítja ki a dráma összetett nyelvi világát, s a mű rámutat arra, hogy milyen kevéssé reflektáljuk, hogy a szegénység reprezentációjánál a próza szóbeli formulákat használ, s írásban imitálja a szegénység elképzelt nyelvét, illetve, hogy mennyire fontos a fizikalitás szerepe a művek értelmezésében. Bár a Vénasszony és a Srác teljesen más nyelvezetet használnak (a Vénasszony gyászformulákat és vallomásos részeket), mindkettőjükre jellemző, hogy érzelmeik kifejezésére – legyen szó fájdalomról, halálról, gyászról, félelemről, haragról – a mozgást és a nonverbális eszköztárat használják elsősorban.

ÜVÖLT, MAJD ELHAL A HANGJA

A Vénasszonyhoz, a dráma központi alakjához valamilyen formában az összes szereplő kapcsolódik, ami azonban az érzelmi közösséget illeti, Vénasszony életének egyik – ha nem a – legfontosabb szereplője: a macska.

[15] Mirígy szerepét először 25 évesen játszotta, 1938-ban a Nemzeti Színházban. További öregasszony szerepei, a teljesség igénye nélkül: Karnyóné, Perkálné, Aase, A gonosz mostoha, Glafira Firszovna, özv. Huber Evermódné.

[16] Jákfalvi Magdolna, „Gobbi és az öregnő: Az öregség a színpadon", *Magyar Tudomány* 186, 3. sz. (2025): 532–539.

[17] Vö. a „nehézsúlyú realista" meghatározással. Jákfalvi Magdolna, *A valóság szenvedélye. A realista színház emlékezete Magyarországon* (Budapest: Arktisz Kiadó–Theatron Műhely Alapítvány, 2023), 425.

Amikor a Vénasszony férje betegségéről és a hozzá fűződő érzéseiről beszél, kimondja, hogy tudatosult benne, hogy az állathoz jobban kötődik érzelmileg, mint a férjéhez:

> „Nem tudtam szeretni – én erre nem is gondoltam sokáig – csak amikor aszonta, hogy a macskát jobban szeretem nála, már nem volt lába, amikor ezt mondta, akkor jöttem rá, hogy a macskát tényleg jobban szeretem nála – és azt hazudtam neki, hogy hülye, pedig nem volt hülye – ő is tudta – de láttam hogy jólesik neki – ezér is mondtam – tényleg jobban szerettem a macskámat, és őt nem szerettem. Hiába ápoltam – főztem rá – nem szerettem. Ez bűn volt."[18]

A Vénasszony szövegének az állathoz és a férjéhez fűződő kapcsolatából kibontható a beszéd két legfőbb jellemzője, a gyászbeszédnek, a halotti beszédnek a bűnbánathoz, a gyónáshoz fűződő viszonya. A Vénasszony szólamának két legfontosabb műfaja eredetileg szóbeli műfaj. A magyarországi halotti beszédeket vizsgálva többen idézik Heltai Gáspár *Az halatoknac eltemeteseokröl* című könyvét, amelynek egyik megállapítása, hogy a halotti beszéd nemcsak a holtak búcsúztatásáról szól, hanem az élők bűnbánatáról, s a majdani saját halálról is éppúgy beszél: „Minden keresztény embernek gyakor emlékezetivel, nem csak á veszedelmes vetkeknek eltávoztatására hanem minden tökélletes erkölcsöknek, s-példás jó cselekédeteknek gyakorlására, következendö képpen az üdvösséges halálra való mindenkori készszen lételre ösztönzetét".[19] A Vénasszony a dráma során végig ennek a megállapításnak megfelelően egyrészt gyászformulákat használ, másfelől élettörténeti elbeszélésének töredékeiből az ő általa bűnnek tartott cselekedeteit sorolja fel, s ezek feloldására jócselekedeteket akar véghezvinni. Ezekhez a legszélsőségesebb érzelmi helyzetekben, például a gyász fájdalmában, erkölcsi tisztaságának visszanyerésére tett kísérleteinek megakadályozásában mindig látványos fizikai cselekvések társulnak. Nézzük először azokat a szövegrészeket, amelyek gyászformulákat, gyászreakciókat idéznek. Az első ilyen jelenet a macska halálának felfedezése: „– hova lettél cicamica? [Hol tekeregsz, hol a francba? Macskuszka!][20] *(Meg-*

[18] A darabból vett idézetek az alábbi kiadásból származnak: Spiró György, *Csirkefej. Darabok* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1987).

[19] Heltai Gáspár, *Az halatoknac eltemeteseokröl*. Idézi: Farkas Noémi, „Az halálnak képe, halotti beszédben lerajzolva", DOI: 10.30866/Megform_2017.23, https://edit.elte.hu/xmlui/bitstream/handle/ 10831/49867/3.%20Az%20hal%C3%A1lnak%20k%C3%A9pe.pdf?sequence=1, hozzáférés: 2024. 02. 14.; Kecskeméti Gábor, *Prédikáció, retorika, irodalomtörténet: A magyar nyelvű halotti beszéd a 17. században* (Budapest: Universitas Kiadó, 1998), 10.

látja a porolón a macskát, csönd, artikulálatlanul felüvölt, áll, remegni kezd, odalép, remegő kézzel megfogja a madzagot, rángatja, letépi, ölbe kapja a döglött macskát, berohan, még üvölt, majd elhal a hangja, csönd.)"[21] Ebben a jelenetben a színházi előadáson Gobbi Hilda a macskája halálának tudatosulása előtt magában megtántorodik, majd motyogja, hogy „kssz, kssz", tehát magához hívja a már halott állatot, egyelőre fel sem fogva, hogy a macska már nem él. Ezt követően már bent, a lakásban hangzik el a fojtott ordítás, a gyász hangja. A megrendülés pillanatában a Vénasszony nem beszél, csak áll, a színésznő szája félig nyitva, s a beszédet az ordítás helyettesíti, azzal fejezi ki a fájdalmát. A Vénasszony beszédét legtöbbször ritmikusan megszakítja a sírás („Zokog", „zokog, harákol", „Vénasszony áll, sír"). Ugyan a drámaszövegben egyszer hangzik el a Vénasszony szájából a „jaj"[22] szó, Gobbi Hilda előadásában a harmadik jelenet elején, a Tanár vigasztalási kísérleténél („De legalább szép élete volt", „Mindent meg tetszett érte tenni") a falra, az ajtófélfához fordulva, hangosan jajongva több percen keresztül siratja a macskát. Ez a kép felidézheti a siratás, a saját halottját megsirató öregasszony képét. Mivel ez esetben nincsen ún. hivatásos siratóasszony, aki képviselné a gyásztól nehezen beszélő másik embert, a Vénasszony maga végzi el szóban – nem előre megírt minták alapján – az elsiratás aktusát. Másfelől, mielőtt az „Aljas – utolsó gyilkosok" haragos felkiáltás megszakítja a kommunikáció nonverbális formáját, a siratóénekek ismert formuláját, a jajkiáltásokat ötvözi a lelki lemeztelenítés jelképével: a saját öreg, elesett testét mutatja be a saját realitásában (nincs rajta sem melltartó, sem fogprotézis). Ezt az elesettséget, kiszolgáltatottságot Gobbi a következő jelenetben szintén a mozdulataival kommunikálja, lefekszik a földre, majd a székre ül, szintén percekig jajong, a szívét markolássza, s ezt a sírást itt is a haragos fájdalom mondatai szakítják meg: „Aljas – utolsó gyilkosok – (…) nem is emberek". Itt érdemes visszatérni az ember–állat kérdéskörre, hiszen a Vénasszony és a többi szereplő is többször használja egymásra az „állat", a „barom" megnevezést. Ez esetben a Vénasszony a macskája halála utáni fájdalmában az állata gyilkosaira mondja többször az „állat" szót, ő maga dehumanizálja az elkövetőket, és lehetőségeihez mérten a macskájának emberi gyászszertartást eszközöl. Ez után, a fájdalom és a harag váltakozása után indul a tulajdonképpeni halotti beszéd-formulák felsorolása. A búcsúformulát, a halott jellemének visszaidézését a szöveg a cselekménybe illeszti:

[20] A szögletes zárójel az előadás szövegét idézi.
[21] Spiró, *Csirkefej*, 296.
[22] „Jaj, istenem".

„Annyira jó cica volt – lehetett vele – beszélgetni lehetett – ha inni akart, bemászott a kádba – nem is mászott bele, csak elindult arra – a kád felé – és akkor már tudta, hogy én ebből tudom – és először megköszönte az ételt – ha éhes volt, akkor is – odajött, dörgölődzött – és csak aztán esett neki – akkor is, ha nagyon éhes volt – és hogy meg tudott sértődni – ült a falnak fordulva – akár fél napig is – és nem állt velem szóba akkor – (…) ha mélyen aludt, a hátára feküdt – az egyik kezével eltakarta a szemét – mint egy gyerek"

A búcsúformula ez esetben a macska emberi jellemét hivatott bizonyítani, az állat kedves tulajdonságait mutatja be. Érdemes figyelni arra, hogy a Vénasszony többször is hivatkozik arra, hogy beszélgetett a macskájával („beszélgetni lehetett", „megköszönte", „nem állt velem szóba"), azaz a szereplő viszonyrendszerében a macska sokkal inkább emberibb kommunikációt ad neki, megérti őt, mint a többi ember.

A Vénasszony a későbbiekben a saját kezével temeti el a macskát („Közeg: Na, mama, adja ide, majd én. Vénasszony: Nem! Menjen innét! Menjen innét!"), sírja felett kegyelettel áll, de az előadásban Gobbi néma marad, szinte mozdulatlan, majd bemegy. Mind a drámában, mind az előadásban ez az a pont, ahol nem kapja meg az együttérzést a macska halála miatt („Közeg: Ez imádkozik? Apa: „Hát ez bolond – nem?"), és ahol beszéde gyászbeszédből tehetetlenségbe, majd fizikai agresszióba fordul:

„Vénasszony Nézem – a konyhába – látom a tálkáját – és sírok. Nem lehet, hogy nézzem – nem lehet – az ő tálkája – nem lehet, hogy ott hagyjam. Tizenkét éve – végig ebből – ez volt a tálkája. Ott volt mindig – a mosogató alatt – végig – kiráncigálta az ételt – végighurcolta a kövön – mindig fel kellett hogy mossak utána – tizenkét évig – mindennap – mit szentségeltem –

(Áll, megpróbálja eltörni a tálkát, nem megy, leteszi a földre bemegy a lakásába.) (…)
Vénasszony kijön, kezében balta. A tálhoz megy, rávág a baltával, püföli, amíg szét nem megy. Az összefagyott csirkefejekkel teli szatyrot is püföli, a többi nézi.

Vénasszony Nesze – itt a kajád – nesze – a tied – nesze – [Zabálj! Zabálj!]

Tanár megjelenik az ajtóban, már cipőben, még nyakkendő nélkül, nézi.

> VÉNASSZONY *(Az ásóval és a lábával nyomkodja a földbe a törmeléket.)* Sose volt hely az én kajámnak – a mélyhűtőbe – most lesz – az én kajám lesz benne – a mélyhűtőbe – cipeltelek doktorhoz – amikor meggyűlt a lábad – vettem gyógyszert – nyugati gyógyszert – soha többet senkiért – soha többé – elegem van – *(Tapossa a földet.)* Nesze – nesze – *(Liheg, ádázul körülnéz, levágja az ásót a balta mellé, berohan a lakásába, bevágja maga mögött az ajtót. Csönd.)*"

A Vénasszony társa elvesztésének elmondatlan és gyászolatlan fájdalmában, éppen a „szentségeltem" szó után átfordul a gyászbeszéd a tárgyi emlékek fizikai elpusztításába, azaz az érzések, szavak testi cselekvéssel való helyettesítésébe. Ugyanez a cselekvési sorozat jelenik meg a drámában, amikor a Vénasszony gyónáshoz hasonló szövegrészleteket mond. Visszatérve Heltaira, a halállal történő találkozás után, az agresszióval helyettesített, kibeszéletlen gyász után a bűnbánat és az élettörténeti narratíva összevonása kap nagy hangsúlyt a Vénasszony szerepében. Az ötödik jelenetben, a macska tálkájának széttörése után kerül elő a büntetés kérdésköre, amit a tanultnak gondolt tanárral oszt meg:

> „VÉNASSZONY: (…) tessék mondani, tanár úr – ne tessék haragudni de – mer ez most olyan rossz – van Isten? (…) De ha van – ha van, akkor – tetszik érteni – mer ha van, akkor engem talán mégis valahogy – Ő – tetszik érteni – Ő büntet – és akkor ez – akkor ez – ez akkor rendben van. Mer ha Ő, akkor én – megérdemlem – még ezt is – megérdemlem. (…) Tetszik tudni, mér sújt engem ennyire az Isten? Mer nem voltam jó."

Ezekben a jelenetekben a Vénasszony felsorolja életének olyan epizódjait, amelyeket bűnösnek tart, például gyermekének elvetélését, majd abortuszát, hogy nem szerette a férjét, hogy megcsalta, éhezett, megtagadta a menedéket a nyilas idők alatt, sőt kimondatlanul, de azt is bűnnek tartja, hogy nem született gyermeke. Ezekben a részletekben a Vénasszony életén keresztül a szöveg a Kádár-korszakban tabusított történelmi kérdéseket emlegeti fel: a holokausztot, az abortusztilalmat, az éhezést, a szegénységet. Így a dráma azon túl, hogy a Kádár-korszak végén a szegénységről beszél a Katona József Színház színpadán, a korszak egyik színész-jelképével, „a politikus szerepvállaló, az aktív kommunista tudatos ember"[23] Gobbi Hildával a főszerepben, megmutatja a szegénységet szemtől szemben tes-

[23] JÁKFALVI, *A valóság szenvedélye*, 425.

tileg is, és azt is hangsúlyozza, hogy milyen elhibázott reakciókat örökít a tabusítás („mindenki éhezett a városba – de mér nem szereztem kaját?"). Mindezt pedig teszi úgy a Vénasszony esetében, hogy szóbeli gyászszöveget és ehhez kapcsolódó bűnbánati formulákat ismételtet a szereplővel, s a szereplő feloldozásra tett kudarcai megjelenítésénél éppen úgy a test helyettesíti a beszédet és az érzelmi feloldást, mint a Srác, Apa stb. esetén. A darab kísérletet tesz a Vénasszony feloldozására, amelyet azonban halála előtt mégsem kap meg – tehát a Vénasszony saját nézete szerint bűnösen hal meg, nem kap lehetőséget, hogy kilépjen saját életéből, nem lehetséges számára sem a megváltás.

BIBLIOGRÁFIA

FARKAS Noémi. „Az halálnak képe, halotti beszédben lerajzolva", DOI: 10.30866/Megform_2017.23, https://edit.elte.hu/xmlui/bitstream/handle/10831/49867/3.%20Az%20hal%C3%A1lnak%20k%C3%A9pe.pdf?sequence=1, hozzáférés: 2024. 02. 14.

GEROLD László. „Spiró György: *Csirkefej*". *Híd* 68 (2004): 1447–1448.

JÁKFALVI Magdolna. „Magyar – dráma – 90-es évek". *Jelenkor* 42 (1999): 1266–1273.

JÁKFALVI Magdolna és KÉKESI KUN Árpád. „Teríték 2.0: Kortárs magyar dráma és színház". *Alföld* 60, 12. sz. (2009): 93–102.

JÁKFALVI Magdolna. *A valóság szenvedélye. A realista színház emlékezete Magyarországon*. Budapest: Arktisz Kiadó–Theatron Műhely Alapítvány, 2023.

JÁKFALVI Magdolna. „Gobbi és az öregnő: Az öregség a színpadon". *Magyar Tudomány* 186, 3. sz. (2025): 532–539.

KECSKEMÉTI GÁBOR. *Prédikáció, retorika, irodalomtörténet: A magyar nyelvű halotti beszéd a 17. században*. Budapest: Universitas Kiadó, 1998.

KERÉKGYÁRTÓ T. István. „A megalázottak magánya: Létismeret Tar Sándor műveiben". *Jászkunság* 36, 2. sz. (1990): 41–44.

KOLTAI Tamás. „A mélyben". *Élet és Irodalom* 30, 44. sz. (1986): 13.

MÉSZÁROS Tamás. „Ne a tükröt szidd". *Magyar Hírlap*, 1986. nov. 1., 6.

P. MÜLLER Péter. „A tragikum iróniája: A *Csirkefej* a Katona József Színházban". *Színház* 20, 1. sz. (1987): 1–5.

SPIRÓ György. *Csirkefej. Darabok*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1987.

SZILÁGYI Márton. „De profundis…". In SZILÁGYI Márton. *Kritikai berek*, JAK-füzetek 81, 95–104. Szeged: József Attila Kör–Balassi Kiadó, 1995.

TARJÁN Tamás. „Tanár, diák, alma mater: Egy motívum Spiró György műveiben". *Iskolakultúra* 11, 4. sz. (2001): 35–40.

KARSAI GYÖRGY

Szophoklész *Aiasz* című tragédiája

Elemzés-kísérlet a Philther-módszer inspirációjára

A DRÁMA MEGSZÜLETÉSÉNEK KÖRÜLMÉNYEI, A TÁRSADALMI ÉS KULTURÁLIS HÁTTÉR

Őszintén irigylem Arisztotelészt. Azért a sok-sok tragédiáért, amelyeket ő még olvashatott, s amelyek alapján megírta az európai tudománytörténet első színházesztétikai, műfajelméleti művét, a *Poétiká*t (pontosabban a tragédia poétikáját). Elkészítéséhez elolvasott többek között mintegy kilencven Aiszkhülosz-drámát, körülbelül száztíz Szophoklész- és majd' ugyanennyi Euripidész-drámát. Elképesztő mennyiségű drámát – tragédiát, ókomédiát és szatírjátékot – ismert, a fenti szerzőkön kívül olyan, általa igencsak nagyra értékelt, de fennmaradt művek híján számunkra megismerhetetlen tragédiaíróktól, mint Phrünikhosz, Agathón, Asztüdamasz, Dikaiogenész, Theodektész. Gondoljunk bele, nekünk az i. e. 5. századi görög kulturális aranykorból összesen harminchat dráma elolvasására van lehetőségünk: hét–hét tragédia maradt fenn Aiszkhülosztól és Szophoklésztől, tizennyolc Euripidésztől, valamint egy–egy szatírjáték Szophoklésztől és Euripidésztől (és még akkor is nagyságrendekkel Arisztotelész mögött kullogunk, ha a bizonytalan szerzőségű és dátumú *Rhészosz*t is felvesszük listánkra).

Arisztotelész egy elképzelhetetlenül dús, virágokban gazdag mező száz színben pompázó csodái között sétálgatott, majd az itt összeállított csokrot átnyújtja nekünk a *Poétiká*ban. A csokor a miénk, s persze legtöbb virágát szeretjük, mi több, csodáljuk, de közben tudjuk, az egész mezőt, amelyet Arisztotelész oly jól ismert, mi soha nem pillanthatjuk meg. Szomorú, mi több, tudománytörténeti szempontból is kiábrándító tény, hogy mindössze töredékét ismerjük a klasszikus kori görög drámairodalomnak, s ez

a helyzet jó eséllyel a következő évszázadok során sem fog szignifikánsan változni. Vagyis százszor is meg kell gondolnunk, mielőtt olyan mondatok leírását tervezzük, hogy „…a görög színház ilyen meg ilyen volt…”, vagy hogy „…a görög színpadon ez és ez történt…”. Sajnos óriási önmérsékletre és józan óvatosságra van szükségünk, mielőtt általános következtetéseket, határozott állításokat fogalmaznánk meg az európai színház születését jelentő görög színház mibenlétéről, jellemző vonásairól.[1]

Még egy rossz, mi több, talán kiábrándító tényre kell felhívni az i. e. 5. századi athéni színház iránt érdeklődők figyelmét: a semminél alig valamivel többet tudunk a görög színház gyakorlati oldaláról, arról, hogy mi történt a színházban, hogyan adták elő a görög drámákat, tragédiákat és komédiákat. Ugyanis, mint a két fő műfaj neve – *tragódia*, *kómódia* – világosan mutatja, ezek énekelt előadásra szánt művek voltak: az *ódia, ódé* (*„dal”*) ezt kétségtelenné teszi, és senki nem is vitatja, hogy a görög színházban énekes műfajokról volt szó. De hogy a minden bizonnyal énekelt kardalokon kívül a drámaszövegek mely részeit énekelték, ma még nem tisztázott kérdés, bár az utóbbi évtizedek kutatásai már bíztató eredményekkel gazdagították ebbéli tudásunkat. A másik hiányzó láncszem a koreográfia: nem tudjuk, hogyan, milyen tánclépések (?) kíséretében vonult be a Kar (ez a bevonulás volt a görög tragédiák *parodosz*a), hogyan táncolt a *kommosz*ok és *sztaszimon*ok (a két, a cselekmény során énekelt kardalműfaj) alatt. Holott a Kar mozgása és éneke meghatározó jelentőségű volt a színház megszületésének pillanatától, az előadás ezekre épült, erről tanúskodik a drámák dramaturgiai egységeinek megnevezése: *prologosz* = „előbeszéd” – minden szó, amely a Kar bevonulását megelőzően hangzik el; *parodosz* = „oldalút”, „a Kar bevonulása során énekelt dal”; *epeiszodion* = „két dal közötti rész”, vagyis a jelenet, ami azonban a görög színházi műfajok megszületésekor egy összekötő jellegű történet-elmondás volt a Kar két éneke között; *kommosz* = „a Kar és valamelyik szereplő párbeszédes dala”, általában erős indulattal előadott dal, aggodalom, együttérzés, gyász hatja át; *sztaszimon* = „álló helyzetben előadott dal”, a Kar félbeszakítva mozgását, táncát énekel, témái igen változatosak: a cselekményhez fűzött

[1] A rendelkezésünkre álló források, e források nyilvánosságszerkezetének vizsgálata, ami tipikusan a *Philther-módszer* jellemzője, ez esetben a csekélyszámú, s jellemzően az 5. századnál jóval később született – írásos beszámolókat, mindenekelőtt pedig a vázaképeket jelenti. Vö. Axel Seeberg, „Tragedy and Archeology. Forty Years After”, *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 46 (2003): 43–75., John Boardman, *The History of Greek Vases* (London: Thames & Hudson, 2006), különösen 210–219., Eric Csapo, *Actors and Icons of the Ancient Theatre* (Oxford: Wiley–Blackwell, 2010).

kommentárok, mitológiai történetek felidézései;[2] *exodosz* = „a Kar kivonuló éneke", a színházi előadást lezáró ének.

Mindez azt jelenti, hogy a görög színházi előadások két alapeleme, a zene és a koreográfia megismerhetetlen terület számunkra, nincsenek megfelelő mennyiségben és minőségben adataink a görög színház korabeli, i. e. 5. századi gyakorlatáról. Ezért hamvába holt ötlet, alapjaiban elhibázott gondolat azzal kézbevenni bármely görög tragédiát vagy komédiát, hogy abból „korhű, görög előadást" készíthet valaki. Bele kell nyugodnunk, hogy az, amit biztosan megismerhetünk a görög színházról, az a drámák szövege, egyfajta szövegkönyv, ha tetszik: librettó, amelyet minden befogadónak magának kell élettel megtöltenie, értelmeznie. A helyzet érzékeltetésére képzeljük el, hogy valamely világméretű katasztrófa következtében megsemmisül a *Hair* című musical (1967) minden hang- és képanyaga – hogy egy korunkban bízvást kultikusnak nevezhető musicalt vegyünk például –, kizárólag a szövegkönyv, a librettó éli túl a világégést. Vajon mit fognak gondolni kései utódaink szellemi állapotunkról, esztétikai igényszintünkről, mondjuk háromszáz év múlva, a *Hair*t, azon belül a *Csoki fiú* című dal szövegét olvasva? Erre is figyelemmel fogjuk igazán értékelni, bátran mondhatom: csodálni a fennmaradt görög tragédiák minőségét, hiszen mi más maradt ránk Aiszkhülosztól, Szophoklésztól és Euripidésztől, mint szövegkönyvek: egy teljes előadás egyetlen összetevője, amely mellől hiányzik a színpadi hatáskeltés két kulcseleme, a zene és a koreográfia. És mégis, *A leláncolt Prométheusz*, az *Antigoné*, az *Oidipusz király*, a *Hippolütosz*, a *Médeia* és a többi görög tragédia megteremtették az európai színház alapjait, mindmáig játsszák őket a világ színpadain, hatnak mindennapjainkra, új és új értelmezéseik választ adnak itt és most megszülető kérdéseinkre.

I. SZOPHOKLÉSZ, AZ *AIASZ* SZERZŐJE

Arisztophanész *Békák* című ókomédiájában (i. e. 405) Dionüszosz leszáll az Alvilágba, hogy felhozza az egy évvel korábban meghalt Euripidészt, mondván, az utolsó nagy tragédiaköltő halála egyet jelent a színház halálával, akkor pedig vége a kultúrának, és vége az államnak is. Régóta nincs köztünk már Aiszkhülosz, Szophoklész is halott (egyébként ő ugyanabban az évben, 406-ban halt meg, mint Euripidész), s most Euripidész is Hádészhoz költözött. A történet fordulatait hosszú lenne leírni, s nem is tartozna szorosan e tanulmány témájához, mindössze azt a részletet idézem fel,

[2] Arisztotelész, *Poétika*,1452b23.

amely pontosan mutatja, Athénban milyen tekintélye volt Szophoklésznek, milyen egyöntetű tisztelet vette körül személyét. Dionüszosz Hádésznál ott találja mindhárom nagy tragédiaszerzőt, Euripidész és Aiszkhülosz versenyre is fog kelni, melyikük kerüljön vissza a Földre (egyikük sem fog…), ám Szophoklész kimarad ebből, mert ő az Alvilágban is a trónján ül (Aiszkhülosz önként adta át neki helyét, amikor megérkezett, lásd 746–749. sor). Ő itt is külön minőséget képvisel, hozzá még Arisztophanész mindenkivel csipkelődő, gúnyos megjegyzései sem érnek el. Igen, Szophoklész az i. e. 5. század, a görög kultúra aranykorának[3] számos szempontból legsikeresebb tragédiaírója. Huszonnégyszer győzött az évenként megrendezett athéni színházi fesztiválon, a Nagy Dionüsziákon (Aiszkhülosz tizennégyszer, Euripidész négyszer), Arisztotelész a *Poétiká*ban az *Oidipusz király*t több vonatkozásban is mint a tökéletes tragédia példáját idézi (a felismerések és fordulatok helyes alkalmazása kapcsán: 52a32–38, a tragikus bűn meghatározása kapcsán: 53a11–14, 53a18–20, 53b31–33, a történetvezetése kapcsán: 54b7–9, a tökéletes felismerése kapcsán: 55a17–22).[4] Az *Antigoné* (i.e. 442) akkora sikert aratott, hogy az athéniak a Számosz ellen indított hadjárat tíz hadvezérének (*sztratégosz*) egyikévé választották. Forrásaink arról nem szólnak, valóban vezetett-e sereget Szophoklész, reméljük nem, de akár igen, akár nem, ez az adat is a legnagyobb tragédiaíró egyedülálló népszerűségét és megbecsültségét mutatja. Szophoklész nagyon athéni volt: a három tragikus közül ő volt az egyetlen, aki egész életét itt töltötte; Aiszkhülosz élete végén Szicíliába költözött, talán nem egészen önszántából (egy máig tisztázatlan *aszebeia*, azaz szentségsértési perben vád alá helyezték Athénban), Euripidész pedig utolsó éveit a kultúraszerető makedón uralkodó, Arkhelaosz hívására annak udvarában élte le. Szophoklész valószínűleg soha nem hagyta el Athént, szívvel-lélekkel városáért élt, s nemcsak drámáival szolgálta azt, de aktívan részt vett a polisz irányításában is: életrajzának anekdotikus eleme, de fenntartások nélkül elhihető, hogy a peloponnészoszi háború utolsó éveiben – túl a nyolcvanötödik életévén! – tanácsaival látta el Athén vezetőit. Azt tudjuk, hogy Periklész jó barátja volt, tragédiái közül jó néhány bemutatási költségeit ő fedezte a magára vállalt közszolgálat *(leiturgia)* keretében.

Egyes források szerint a jó házból származó, Athén északi határán fekvő faluban, Kolónoszban született Szophoklész jó iskolákba járt, s mélyen istenhívő volt. Állítólag szakrális funkciókat is viselt, sőt, beavatott volt Aszk-

[3] Az i. e. 5. századnak „Periklész évszázada" a konszenzusos elnevezése a szakirodalomban. Lásd Németh György, Ritoók Zsigmond, Sarkady János, Szilágyi János György, *Görög műveltörténet* (Budapest: Osiris Kiadó, 2006).
[4] A Kar szerepeltetéséről: 56a25–33, a terjedelemről: 62b1–5.

lépiosz kultuszába is. Nagyjából ennyi, amit biztosan tudunk életéről. De persze elsősorban anekdotikus történetekben gazdag Szophoklész római korból fennmaradt életrajza. Gyönyörű, sőt megható az, ahogyan a hagyomány a három nagy tragikus életét, mintegy elismerve ugyanahhoz az értékkategóriához tartozásukat, megkísérli egyetlen nevezetes eseményhez, egyetlen történeti dátumhoz kötni: a perzsák felett aratott, világtörténelmi jelentőségű győzelem, a szalamiszi csata (i.e. 480) görög hősei között ott harcolt Aiszkhülosz, a győzelmet ünneplő Athénben az ifjak Karában ott énekelt a tizenhat éves Szophoklész, s ugyanezen a napon az Athén előtti kis szigeten, Szalamiszon – egy barlangban! – megszületett Euripidész. Hasonlóan anekdotikus, szép történet, amely arról szól, hogy amikor fia, Iophón (maga is tragédiaíró, apjánál sokkal kevésbé tehetséges, művei nem maradtak fenn) beperelte a már kilencvenedik életévéhez közeledő Szophoklészt, mondván, szellemi képességei már oly mértékben csökkentek, hogy képtelen vagyonának kezelésére, ezért gyámság alá kell helyezni. Szophoklész nem kért védőügyvédet, megjelent a bíróság előtt, s kívülről elmondta legújabb tragédiáját, az *Oidipusz Kolónoszban*t. Halálát is legendák övezik, amelyek közül talán az a legérdekesebb, amely szerint egy színésze által küldött szőlőfürt félrenyelt szőlőszeme okozta halálát. E hagyomány a legnagyobb tragédiaíró életét és halálát kettős kötődéssel kapcsolja Dionüszoszhoz: művei bizonyítják, a színház istenének szentelte egész életét, s az isten, aki többek között a szőlő istene is, a szőlőszem okozta halállal örökre maga mellé emelte Szophoklészt.

Megbízható források híján Szophoklész élettörténetét még vázlatosan sem tudjuk rekonstruálni, de legalább itt vannak a fennmaradt művek: hét tragédia és egy szatírjáték. Ezeket elemezhetjük, megkísérelhetjük felmutatni maradandó értékeiket, s ha helyesen tesszük fel kérdéseinket, azokra a szöveg elmélyült olvasásával talán érvényes válaszokat is kaphatunk.

A hét tragédia közül biztosan csak a *Philoktétész* bemutatási dátumát (i. e. 409.) ismerjük, az *Antigoné* esetében pedig két év – i. e. 442 vagy i. e. 441 – jöhet szóba, attól függően, mennyire szorosan kapcsolják össze a drámai versenyen elért első helyezést, Szophoklész *sztratégosszá* választását és a 441-es, Számosz elleni athéni hadjáratot. Az *Aiasz*, az *Oidipusz király*, a *Trakhiszi nők*, az *Élektra*, az *Oidipusz Kolónoszban* dátuma viszont vitatott, csakúgy, mint a *Nyomszimatolók* című szatírjátéké. Jobbára stilisztikai és témaválasztási érvek alapján helyezik az életmű első szakaszába az *Aiasz*t, mondván, itt van a legtöbb érzelemdús, költői képekben gazdag monológ, a történetvezetés lassan halad a hős öngyilkossága és az ebből következő eltemetni–nem eltemetni konfliktus felé, s ez a tragédia állítja a középpontba a trójai háború, az archaikus kor *hérósz*-értékeit.

II. AZ *AIASZ* CÍMŰ TRAGÉDIA (I. E. 556–552 KÖZÖTT)

II/A. A MÍTOSZ

A „Nagy Aiasz" szigorúan megkülönböztetendő az „Oileusz fia, Aiasz"[5]-nak nevezett görög harcostól – más néven „Kis Aiasztól" –, aki ugyan szintén ott volt Trójánál, csakhogy semmi hérószi nincsen benne: erőszakos, fennhéjázó és az istenekkel mit sem törődő, ostoba harcos, akinek legnevezetesebb bűne az volt, hogy elhurcolta Kasszandrát, a trójai jós–királylányt Athéné templomából, majd megerőszakolta. Amikor azután Poszeidónt is megsértette, az isten háromágú szigonyával halálra sújtotta.

A Nagy Aiasz[6] (a továbbiakban: Aiasz) a szalamiszi Telamón király fia, a görög sereg majdnem legnagyobb hőse, testi erőben csak Akhilleusz múlja őt felül. Tizenkét hajóval vett részt a trójai háborúban, de a viszonylag kis csapatkontingenst ellensúlyozta kivételes, az egész sereg által elismert hősi erénye. Hatalmas termete, ereje, szépsége, harcra készsége tekintélyt parancsoló, a trójaiak is tartanak tőle. Akhilleusz távollétében ő vív meg Hektórral (*Iliasz* 7, 181–305. sor), s bár összecsapásuk Zeusz parancsára kibéküléssel végződik, Aiasz legyőzte volna a legvitézebb trójai hőst. Később Patroklosz temetési játékain előbb birkózásban megküzd Odüsszeusszal, majd karddal Diomédésszel, mindkét összecsapás döntetlennel végződött, míg diszkoszvetésben egy bizonyos Polüpoitész mögött a második helyen végzett.[7] Pontosan ez Aiasz sorstragédiája: ő az örök második. Semmilyen harcban senki nem tudja őt legyőzni, de nem is lesz első soha. Az egész életét végigkísérő „örök második"-sorscsapás-sorozat utolsó, egyúttal végzetes állomása a trójai háború befejezése utáni pillanathoz kapcsolódik: miután Akhilleuszt megölte Parisz, a legnagyobb görög hős fegyvereit jog és szokás szerint neki, a sereg második legnagyobb hősének kellene megkapnia. A „fegyverek körüli viszályt" több mítoszvariáció is megörökítette, de a lényegben mindegyik megegyezik: Akhilleusz fegyvereit a görög vezérek nem Aiasznak, hanem Odüsszeusznak ítélték. E megaláztatást Aiasz már nem tudta elviselni, s bosszút esküdött a görög vezérek ellen. Ha jól meggondoljuk, igaza volt… Hiszen nem csak annyi történt, hogy nem ő kapta a Héphaisztosz készítette csodafegyvereket. A megaláztatást az tette elviselhetetlenné, hogy helyette éppen az

[5] Vö. *Iliasz* 13, 46. és 23, 754., Pauszaniasz, *Görögország leírása* 10, 31. Szophoklész elveszett tragédiája: *A lokriszi Aiasz.*
[6] Vö. *Iliasz* 2, 557. és 7, 183., Apollodórosz, *Bibliothéké* 3, 12–17., Hüginosz, *Fabulae* 81., Ovidius, *Metamorphoses* 13, 284 skk.
[7] *Iliasz* 23, 812–858.

az Odüsszeusz kapta meg Akhilleusz fegyvereit, akinek semmi szüksége nem volt azokra, s amennyire tudjuk, soha nem is használta őket semmire. Persze hogy nem, hiszen Odüsszeusznak az esze volt a legfőbb, őt győzhetetlenné tevő fegyvere.

Athéné azonban nem engedhette meg, hogy Aiasz beteljesítse bosszúját, meggyilkolja a görög vezéreket, hanem őrültséget bocsájtott rá. A hős önkívületi állapotában egy birkanyájat mészárolt le Agamemnón, Menelaosz, Odüsszeusz és a többi görög hadvezér helyett, s amikor magához tért, szembesülnie kellett a ténnyel, hogy hőshöz méltatlan tetteket követett el. Nevetségessé vált az egész görög sereg, az egész világ előtt, s ez hírnevének – a görög hősök legfontosabb értéke a hírnév (*kleosz*) – elvesztésével jár, amit nem lehet túlélni: Aiasz öngyilkos lett. Röviden ennyi Aiasz mitológiai története.

II/B. Drámaelemzés

A Philther-módszer alkalmazása ez esetben egy leendő *Aiasz*-előadáshoz kíván kiindulópontokat nyújtani, mintegy megfordított sorrendben kezelve e rendkívül invenciózus drámaelemzési módszert.[8] Az egyes szereplők dramaturgiai szerepének elemzése éppúgy része ennek a sajátos, kísérleti drámaelemzésnek, mint a díszlet, a jelmez, sőt az időkezelés kérdésének felvetése is.

ODÜSSZEUSZ SZEREPE

Szophoklész tragédiája *in medias res* kezdődik, vagyis akkor, amikor Aiasz már túl van a fentebb felidézett, Akhilleusz fegyvereivel kapcsolatos megaláztatáson, túl van a bosszú elhatározásán, s túl van azon is, hogy Athéné őrületet bocsájtott rá. A szín: a görög tábor, Aiasz sátra előtt vagyunk, odabent a hős éppen most öldösi halomra a foglyul ejtett görög vezéreket – a valóságban: egy birkanyájat –, s az Athéné keltette őrületében azt hiszi, jogos bosszúját hajtja végre. Ide érkezik Odüsszeusz és Athéné, dialogikus *prologosz*uk (1–133. sor) nyitja a tragédiát. Szophoklész az *Aiasz*on kívül ugyanígy, vagyis dialogikus *prologossz*al indítja az Antigonét, az *Oidipusz király*t, az *Élektrá*t, a *Philoktétész*t, az *Oidipusz Kolónoszban*t. Ezekben a drámáiban már az első pillanattól *két szereplőt* látunk a színen. A dialógus – szemben a monológgal –, természetesen mindig magában hordozza a

[8] Jákfalvi Magdolna, „A Philther-módszer mint színháztörténet-írás", *Hungarológiai Közlemények* 20, 2. sz. (2019): 1–16.

fellépő szereplők közötti konfliktus, az összecsapás (az *agón*) lehetőségét, ezért a cselekmény során a jelenetekben (az *epeiszodion*okban) ez az összecsapások megszokott, természetes formája. Csakhogy a *prologosz*ba beemelt, előrehozott dialógus mindenképpen különleges megoldás, hiszen a megjelenített történet ennyire korai pillanatában még semmit sem tudunk sem a mítoszról, sem a színpadi történet, a dráma cselekményéről. Éppen ez a *prologosz* szerepe a görög tragédiában: a mitikus múltat a színpadi jelenhez kapcsolni, az előzményeket beemelni a színházi térbe és diskurzusba. Két szereplő *dialogosz*ával nyitni a drámát, a cselekmény-megjelenítést igencsak kockázatos, hiszen önmagában a két szereplő közötti konfliktus kialakulásának lehetősége is elterelheti a figyelmet a történet alapkérdéseiről. Athéné és Odüsszeusz párbeszéde – mint azt látni fogjuk – tartalmaz is összecsapás (*agón*) felé utat nyitó mondatpárokat, s vannak pillanatok, amikor az istennő és a halandó hős párbeszéde valóban messze elkanyarodik – vagy legalábbis elkanyarodni látszik! – Aiasz történetétől. Természetesen az erőviszonyok Athéné (egy isten) és Odüsszeusz (egy halandó) „összecsapásakor" megkérdőjelezhetetlenek, s oly mértékben az istennőnek kedveznek, hogy egyetlen pillanatra sem lehet elhinni, hogy Odüsszeusz ellenkezése – 74–88. sor – valódi összecsapássá változtathatná jelenetüket.

Az *Aiasz*-ban azonban Szophoklész nem éri be annyival, hogy egyetlen dialógusból – az istennő és Odüsszeusz párbeszédéből – építse fel a *prologosz*t. Athéné egy adott ponton (89–90. sor) félbeszakítja Odüsszeusszal folytatott párbeszédét, elfordul tőle, s bekiált Aiaszért a sátorba. A hős ruhája tetőtől-talpig véres, s kardjával kezében, sikeresnek tudott bosszúja mámorában – mi tudjuk: őrült állapotban! – lép ki sátrából, s boldogan köszönti az istennőt:

> *Ó, légy üdvözölve, Athéné, légy üdvözölve, Zeusz gyermeke, mennyire jó, hogy itt vagy! Mert én téged e sikeres vadászat végén csupa-arany zsákmány-fegyverekkel foglak megkoszorúzni!* (91–93. sor)[9]

Vagyis egyszerre három szereplő van a színen (egyébként Odüsszeusz legnagyobb rémületére, mint erre még visszatérünk). Athéné minden bizonnyal láthatatlan Odüsszeusz számára (14. sor) – ez a szokásos isten-feltűnés a görög tragédiában, vagyis amikor egy isten(nő) kizárólag az általa kivá-

[9] A fordítások prózai nyersfordításaim, szándékaim szerint ezzel is egy majdani, a Philther-módszerre épülő színpadra állítást szeretnék segíteni.

lasztott halandó számára érzékelhető módon jelenik meg; Artemisznek is csak a hangját hallja Hippolütosz[10] Euripidész *Hippolütosz*ában.[11]

Az *Aiasz prologosz*a leginkább egy *bemutató tanítási óra* légkörét idézi: az istennő ugyanis most mutatja meg, s ezzel meg is tanítja örök védencének, Odüsszeusznak, mire vezet a *hübrisz*, vagyis az, ha valaki nem ismeri a mértéket (görögül: *to metron*), s akár csak gondolatban vagy szándékaiban túlságosan nagyra tör, vagy olyat mond, tesz, ami valamelyik istennek nem tetszik. Odüsszeuszt az őrületbe kergetett Aiasz látványa és Athéné vele folytatott párbeszéde – vagyis az istennő prezentálta tanítás – megrendíti: látja és hallja, mivé lett Aiasz. Szem- és fültanúja annak, hogy a (majdnem) legnagyobb görög hős őrült állapotban lemészárol egy birkanyájat, bűnös módon azt képzelvén, hogy ellenségeit, a görög vezéreket, Agamemnónt, Menelaoszt és a többieket gyilkolja halomra, sőt azt is látnia és hallania kell, hogy a legkegyetlenebb kínzásokat éppen neki, Odüsszeusznak tartalékolja (98–110. sor). A döbbenetes ebben a jelenetben, hogy Odüsszeusz nem tud örülni annak, hogy Athéné megőrjítette Aiaszt. Mielőtt szemtől szemben kellene látnia, annyira fél a megőrjített Aiasztól, hogy képes szembeszállni az istennővel! Amikor Athéné előhívja sátrából a hőst, Odüsszeusz rákiált:

Mit csinálsz, Athéné? Semmiképp se hívd ki! (74. sor)

Odüsszeusznak, a *csavaroseszű hős*nek, akinek legfőbb fegyvere az esze, hiába ajánlja fel a lehetőséget az istennő, ő egyáltalán nem akarja kinevetni megőrjített ellenségét. Pedig legfőbb ellensége Aiasz, pontosabban csak az volt, ameddig józan volt, de most, amikor látja és érti, hogy Aiasz már nem tartozik a halandó hősök, a *görög hérész*ok közösségéhez, nem akar azonosulni az isteni közbeavatkozással. El kell azt fogadnia, hiszen az istennő akaratát halandó ember nem kérdőjelezheti meg, de pontosan érzékeli, hogy Aiasz megőrülése egyúttal azt *is* jelenti, hogy az egykori *majdnem legnagyobb* görög hős kikerült a *hérészok* közötti kapcsolatokban érvényes kommunikációs szabályok hatálya alól is, így kiszámíthatatlan, rettegésre és/vagy sajnálatra méltó halandóvá vált. Pedig az istennő még költői nyelven is megfogalmazza, milyen örömök várnak most rá:

Hát nem a legédesebb dolog ellenségeinken nevetni? (79. sor)

[10] Euripidész, *Hippolütosz* 85–86., 1391–1393. sor.

[11] E toposz eposzi előzménye: *Iliasz* 1, 188–222. sor. Az Agamemnón ellen már-már fegyvert rántani akaró Akhilleuszt Athéné istennő akadályozza meg gyilkos dühe kiélésében, s az istennő jelenlétét csak Akhilleusz érzékeli.

Nem, Odüsszeusz számára Aiasz sorsa nem a kárörvendő nevetés forrása, a *csavaroseszű hős* számára az Akhilleusz után Legnagyobb Hős megőrülése nem az engesztelhetetlen ellenség felett aratott győzelem mámoros pillanata. Ennél jóval több tanulsággal szolgál e megalázó hatalmi demonstráció, amit csak Odüsszeusz ért meg, s ez – mint a történet végén szövegben és látványban is pontosan elénk tárul – teljesen független lesz Athéné erődemonstrációjától. Odüsszeusz számára Aiasz újabb, a sorsát megpecsételő, istennő általi megalázása egészen más tanulsággal szolgál, mint amit Athéné szeretett volna elérni. Odüsszeusz itt és most azt érti meg, hogy mennyire senki és semmi akár a legnagyobb hős is, ha egy istenség azt úgy akarja. Ő most már tudja, mert Aiasz sorsából megtanulta, hogy ha nem ügyel folyamatosan és minden körülmények között, megalkuvást nem ismerőn a *mérték* megtartására, akár őt is bármikor elérheti az istenek büntetése.

A *prologosz*-jelenet csúcspontja az Athéné és Aiasz között lezajló párbeszéd (91–117. sor), amely alatt Odüsszeusz, mintegy néző pozícióban, néma tanúja lesz annak, mivé válik akár a legnagyobb hős is, ha egy isten úgy akarja. Athéné megparancsolja neki, hogy *„némán maradj ott, ahol most állsz”* (87. sor). Nemcsak az elhangzó mondatok a fontosak itt – a néző számára teljesen világos, hogy Athéné mindvégig kegyetlenül gúnyt űz Aiaszból (97 skk.) –, hanem az elhangzottakhoz kapcsolódó látvány. Az őrült Aiasz nemcsak értelmetlen és bűnös tetteket követ el, olyanokat, amilyeneket józanul sohasem tenne meg, hanem azt – és csak azt! – látja, amit az istennő megenged neki. Amikor végre visszatérhet sátrába – mert még *„…vár a munka…”*, mint mondja (116. sor) –, Athéné meg is fogalmazza az ’Aiasz megőrjítése’ című „bemutató óra” tanulságait:

Látod, Odüsszeusz, mit jelent az isteni erő?
Ismertél-e valaha is ennél a férfinál tisztábban gondolkodót,
vagy tenni kiválóbbat ott, ahol cselekedni kellett? (118–120. sor)

Odüsszeusz válaszában felmondja, a megtanultakat: sohasem látott még ekkora hőst így porba hullani, Aiasz *hérósz*hoz méltatlan viselkedése, *erkölcsi* megsemmisülése megrendíti, és sajnálattal tölti el szívét (121–124. sor). Így fejezi be az istennő kérdésére adott válaszát:

Látom, semmik, élettelen képmások vagyunk csupán,
mi, kik halandókként élünk: tűnő árnyak. (125–126. sor)

Odüsszeuszt legközelebb a tragédia végén, az *exodosz*ban (1223–1420. sor) látjuk. Formailag – nem utolsó sorban pedig dramaturgiailag – Odüsz-

szeusz fellépései alkotják tehát a tragédia keretét, vagyis Szophoklész úgynevezett keretes dramaturgiával írta meg az *Aiasz*t. Itt, az *exodosz*ban a Teukrosz és Agamemnón között zajló, egészen alpári hangú összecsapás (kevésbé ünnepélyesen: veszekedés) közben lép színre Odüsszeusz (1318 skk.). Ekkorra Teukrosz már túl van a Menelaosszal történt összecsapáson (1044–1184. sor) – lásd részletesebben a *Szereposztás* alfejezetben –, s most a sereg fővezére, Agamemnón jött el, hogy Aiaszt halálában is megalázza: megtiltsa eltemetését. A görög sereg fővezére durván szidalmazza, gúnyolja Teukroszt származása miatt (1228–1230. sor), s szinte őrjöng a dühtől, hogy tiltása ellenére Aiasz féltestvére el akarja temetni Agamemnón és a görög vezérek éltében és holtában is leggyűlöltebb ellenségét, Aiaszt (1373–1375. sor). Teukrosz azonban sziklaszilárdan ragaszkodik ahhoz, hogy féltestvérét, Aiaszt tisztességgel eltemesse. Ebbe a feloldhatatlan patthelyzetbe érkezik meg Odüsszeusz (1316. sor). A Kar reménykedve fogadja:

Uram, Odüsszeusz, éppen időben jössz,
ha nem növelni, de megoldani vagy itt velünk. (1316–1317. sor)

Odüsszeusz most egyedül van, nincs mellette Athéné, azért jött – mondja –, mert már messziről hallotta, hogy az Átreidák hangoskodnak Aiasz holtteste mellett (1318–1319. sor). Ettől kezdve Agamemnón és Teukrosz úgy tekintenek Odüsszeuszra, mint veszekedő kisgyerekek a felnőttre, aki most majd igazságot tesz közöttük. Agamemnón elpanaszolja, hogy csúnya szavakat mondott neki Teukrosz, s képzelje el Odüsszeusz, hogy hiába tiltja meg ő, Agamemnón, Teukrosz mégis el akarja temetni Aiaszt (1321–1331. sor)!

Odüsszeusz azonban – Agamemnón nagy csalódására – nem fogadja el Agamemnón érvelését, nem áll mellé a Teukrosszal szemben folytatott harcában, sőt, éppen az ellenkezőjét fogja mondani, mint amit Agamemnón hallani szeretett volna. Odüsszeusz monológja (1332–1345. sor) kristálytiszta érvelés a temetés szentségének tiszteletben tartása mellett. Ez természetesen kiállást jelent Teukrosz mellett, egyúttal nyílt szembefordulást a görög sereg fővezérével.

Agamemnón engedni fog Odüsszeusznak, de az nyilvánvaló, hogy amikor távoztában az mondja, *„…te pedig tégy, ahogy neked tetszik!”* (1373. sor), a vereségét vallja be, s akitől ezt a vereséget elszenvedte, azt – talán nem járunk messze az igazságtól, ha feltételezzük – hiába állítja, a jövőben nem fogja legjobb barátai közé sorolni (1370–1371. sor).

Odüsszeusz tehát győzött. A helyes mérték felismerése – jelen esetben annak tudatos vállalása, hogy a halott ellenségnek is joga van a tisztes eltemetéshez –, egyértelműen az Athénétól kapott leckéből tanultak gyakorlati

alkalmazása. Odüsszeuszról az Odüsszeia óta tudjuk, ő a *hérósz*, aki minden kalandjából, akár a legnehezebb helyzetekből is képes tanulni, többé/jobbá válni. Az Athénétól szerzett tudás birtokában – talán inkább: védelmében! – most szembeszegült Agamemnónnal, és sikerült érvényesítenie az akaratát. Ez természetesen azt is jelenti, hogy felvállalta és győzelemre vezette Teukrosz ügyét, s a történtek ezen aspektusa a dráma szerkezete szempontjából rendkívül fontos, hiszen kiállásával átkerült Agamemnónék ellenségei, Aiasz és Teukrosz oldalára. Immár szabad az út Aiasz méltó eltemetése előtt, s mi sem természetesebb, mint hogy Odüsszeusz szeretné Teukrosszal együtt eltemetni Aiaszt (*szünthaptein theló* – szeretném együtt eltemetni…, 1378. sor). Innen kezdve szó szerint kell idézni a szöveget:

ODÜSSZEUSZ
Most pedig Teukrosznak a következőket mondom Aiasszal kapcsolatban:
amennyire egykor az ellenségem volt, annyira mostantól barátom ő nekem.
És e holt eltemetésében szeretnék vele együtt részt venni,
és együtt fáradozni, semmit sem feledve, amit
ilyenkor meg kell tenni a halandóknak a legnagyszerűbb emberek körül.

TEUKROSZ
Te legkiválóbb férfi, Odüsszeusz, csak magasztalni tudom
szavaidat, hisz' nagy mértékben cáfoltad félelmemet.
Bár számára te voltál az argosziak közt a leggyűlöltebb ellenség,
egyedül te álltál mellé segítő kézzel és eljővén nem engedted meg,
te, aki élsz, hogy szörnyen meggyalázzák e holtat. (1376–1385. sor)

A következő sorokban (1386–1394. sor) Teukrosz rettenetes átkokat szór Menelaoszra és Agamemnónra, ezzel bizonyítva, hogy ő éppoly képtelen a megbocsátásra, a korábbi sérelmekből fakadt indulatokon való felülemelkedésre, vagyis a mérték megtartására, ahogy azt Agamemnónnál is láttuk (1372. sor). Majd így zárja Odüsszeuszhoz intézett mondandóját:

Mégis, habozok, engedjem-e, hogy e sírt megérintsd,
nehogy ezzel a holtnak valami nem kedvére valót tegyek;
de minden egyébben vegyél részt velem, s ha szeretnéd, hogy a seregből bárki elkísérjen, semmi kifogásunk nem lesz ellene.
Minden egyébről én gondoskodom. De te, tudd jól, szemünkben kiváló férfiú vagy.

ODÜSSZEUSZ
Pedig szerettem volna. De ha neked ez így tetszik,
hogy mindezt ne tegyem veled együtt, elmegyek, tiszteletben tartva
döntésedet. (1395–1402. sor)

Odüsszeusz elhagyta Agamemnón és Menelaosz értékrendjét és társaságát, s most Teukrosz társaságát keresi. Csakhogy Teukrosz mondatai kijózanítóak, s azzal a ténnyel szembesítik Odüsszeuszt, hogy nagy árat kell fizetnie azért, mert megtagadta az Atreidák értékrendjét. Ő tudja, mert megtanulta, hogy mértéket kell tartani a gyűlöletben és a bosszúvágyban, s hogy az eltemetéshez mindenkinek, az ellenségnek is elidegeníthetetlen joga van. Csakhogy most azt is el kell fogadnia – ha tetszik: meg kell tanulnia –, hogy ennek a helyes mérték-tudásnak egyedül ő van a birtokában, s ennek az új tudásnak az értékét még az sem tudja megérteni, akinek érdekében cselekedett. Odüsszeusz tehát nem csatlakozhat Teukroszhoz, a *csavaroseszű* Odüsszeusz egyedül maradt nagyszerű, felemelő tudásával. A kérdés: hová megy most, kinél talál megértésre? Szophoklész úgy építi fel tragédiáját, hogy az utolsó sorok nem lezárják a cselekményt, hanem íme, annak továbbgondolására késztetnek. Aiasz, Teukrosz, Menelaosz és Agamemnón története véget ér, de Odüsszeuszé nem: tudjuk, nincs többé helye Agamemnónék mellett, de Teukrosz mellett sem. Odüsszeusz az *Aiasz* végén – magára marad, s csak azért nem nevezzük ezt a sorsot tragikus magánynak, mert ezt az alaphelyzetet – itt még… – Szophoklész nem építi egész tragédiává.

A SZEREPOSZTÁS

A görög tragédiák szerepeit a klasszikus korban három férfi színész (*hüpokrítész*: 'válaszolgató') között kellett kiosztani. Ennek a kezdetektől létező színházi szokásnak nyilvánvalóan voltak hátrányai (kiszámítani, melyik színész kiket játszhat, az átöltözések és a maszkcserék időigényével, a színészek esetenkénti túlterheltségével számolni stb.), de egy igazán jó szerző a szükségből pontosan kiszámított hatáselemet csinálhatott. A szerepelosztás Szophoklész fennmaradt tragédiái esetében egészen biztosan átgondolt dramaturgiai elképzelés alapján történt. Az *Aiasz* szereposztása a következő lehetett: első színész (*prótagónisztész*): Aiasz és Teukrosz; második színész (*deuteragónisztész*): Odüsszeusz, Tekmessza; harmadik színész (*tritagónisztész*): Athéné, Hírnök, Menelaosz, Agamemnón. E szereposztás pontosan tükrözi azokat a jellemábrázolási, konfliktus-felépítési lehetőségeket, amelyek ott vannak Szophoklész tragédiájában: Aiasz, az egy tömbből fa-

ragott hős, aki az archaikus kor *hérósz*-eszményének reprezentánsaként természetesen csak a halált választhatja, amikor lelepleződik és nevetségessé válik a közösség előtt. Hírneve (*kleosz*a) sérült, s ez helyrehozhatatlan csapás, amelynek elkerülhetetlen, logikus következménye az öngyilkosság. Tudjuk ezt az *Iliasz* óta, ahol Akhilleusz *kleosz*át azzal sértette meg Agamemnón, hogy elvette tőle a sereg nagyrabecsülését jelezni hivatott zsákmányrészét, a szép Brízéiszt. Ettől a pillanattól fogva Akhilleusz visszavonult a harctól, megszakította a kapcsolatot a görögökkel, nem létezett többé számára a közösség, tökéletes passzivitásba vonult. De ő az elszenvedett sértésért, a *kleosz*át ért sérelemért sikeres bosszút állt az egész görög közösségen: amíg távol volt a harcmezőtől, a trójaiak mérhetetlen pusztítást végeztek a görögök között, majdnem a tengerbe szorították az egész sereget. Aiasz azonban elbukott a bosszúban, amelyet az elszenvedett megaláztatásért vállalt fel, ezért kell öngyilkosnak lennie. Ha ezzel a gesztussal, Aiasz öngyilkosságával fejeződne be a tragédia, az archaikus morál-ideál előtti tisztelgésnek is olvashatnánk Szophoklész *Aiasz*át. Csakhogy a tragédia második része (866–1419. sor) immár tettének következményeiről szól, arról a környezetről, amelynek érdekeit, illetve érzelmeit egyáltalán nem vette figyelembe, amikor az öngyilkosságot választotta. Vagyis Szophoklész egy, a hősi morál szerint tökéletesnek tudott tett új értelmezési lehetőségére hívja fel a figyelmet, a tettben testet öltő önzésre, a saját érdek, a hírnév mindenek fölé helyezésére. Új tragikus életsorsok, konfliktusok bontakoznak ki a *hérósz* közönye következtében: az őt szeretettel és aggódással körülvevő családtagoknak, feleségének, Tekmésszának és féltestvérének, Teukrosznak kell Aiasz tetteinek következményével szembenézniük. Különösen Teukrosz, a fattyú-féltestvér helyzete tragikus, mert neki mint családtagnak harcba kell szállnia a görög sereg vezetőivel, Menelaosszal és Agamemnónnal, akik nem akarják megengedni fivére testének eltemetését. Kilátástalan küzdelem, hiszen az Átreidák megvetik a fattyú-Teukroszt, legszívesebben szóba sem állnának vele. Komoly kihívás lehet egy színész számára Aiasz mindent és mindenkit önös érdekeinek – hősi halálának – alárendelő ábrázolása után Teukrosz kétségbeesettségét, kiszolgáltatottságát és a nála hatalmasabbakkal folytatott kilátástalan küzdelmét megmutatni.

A másik, inspiráló szerepmegoldás, ha Menelaoszt és Agamemnónt ugyanaz a színész (a *tritagónisztész*) játssza, hiszen ily módon a hatalom önkényének, durvaságának, kegyetlenségének és korlátoltságának különböző fokozatait tudja egyugyanazon színész eljátszani.

Egy további lehetséges, a Philther-elemzés során mindenképpen válaszra váró kérdés az *Aiasz* színpadi tereinek vizsgálata, vagyis annak elemzése, hogy milyen szerepe van/lehet a látványnak a tragikus hatás elérésében.

Az *Aiasz* látványvilága több okból is különleges. Amire a drámával kapcsolatban majd' minden elemzés kitér, az a fennmaradt görög tragédiákban kivételes *színváltás:* a 813. sorig a görög táborban, Aiasz sátra előtt, illetve Aiasz sátrában történik minden, a *szkéné* a hős sátra, közepén az egyetlen bejárattal. A dráma második része (815–1420. sor) a tengerparton játszódik, ahol a bokrok mögött Aiasz öngyilkos lett.[12] Hogy a holttest a *szkéné* takarásában van-e, vagy mindvégig a vizuális centrumban, a színpadra állítás koncepciójától függ. Az azonban egyértelmű, hogy mindkét nagy egység *főszereplője* Aiasz. Ő az a szereplő, aki majdnem folyamatosan – a 118–332. és 597–645. sorok kivételével – jelen van a vizuális térben, életében és holtában köré szerveződik a cselekmény.[13]

Vizsgáljuk meg újra, ezúttal kizárólag a „ki mit lát a színen?" kérdésre keresve a választ a *prologosz* fentebb már elemzett Athéné–Odüsszeusz párbeszédét. Az istennő nyitómonológja (1–13. sor) után szólal meg Odüsszeusz:

Ó, Athéné hangja, az istenek közt szívemnek legkedvesebb istené!
(14. sor)

Odüsszeusz tehát *nem látja,* csak hallja Athénét,[14] míg a *néző* természetesen mindkettőjüket látja. Az őrülettől sújtott Aiasz kilép sátrából, s ezzel tovább bonyolódik a helyzet, s egy rendkívül jelentésgazdag koreográfia szerint épül fel a vizuális tér: Aiasz látja, hallja és felismeri Athénét (81–93. sor), de nem látja Odüsszeuszt. Odüsszeusz látja és hallja Aiaszt, de nem szólítja meg, hiszen Athéné és Aiasz párbeszéde alatt (89–117. sor) ugyanúgy nézői pozícióban van, mint a színházi előadás nézői. Ez a felépítés természetesen arra is rávilágít, hogy Szophoklész e jelenetben a „színház a színházban" dramaturgiai megoldással él, hiszen Athéné egy maga rendezte, „Aiasz őrülete" címmel ellátható előadásra hívta meg nézőként Odüsszeuszt. Ebből (is) következik, hogy Odüsszeusz nem szólítja, illetve *nem szólíthatja* meg Aiaszt – a másik ok, hogy az *Aiasz* bemutatásakor, i.e. 452 körül még csak két beszélő szereplő lehetett egyszerre a tragédia színpadán. Aki mindvégig mindent látott és hallott – természetesen Athénén

[12] Egert Pöhlmann, „Bühne und Handlung im *Aias* des Sophocles", *Antike und Abendland* 32, 1. sz. (1986): 20–32.
[13] Az *Aiasz* színváltásának jelentősége külön tanulmány tárgya, szétfeszítené jelen írásom kereteit. A tárgy iránt érdeklődőknek megbízható kiindulási pont: P. J. Finglass, *Sophocles: Ajax* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 375–389. és 416–429.
[14] Hasonlóképpen történik például a *Hippolütosz*ban (i. e. 428.). Ott Artemiszt is csak hallja, illetve illatát érzi Hippolütosz, de nem látja az istennőt (85–86., 1391–1393.sor).

kívül, hiszen az istenek mindent látnak és hallanak –, az a néző. Ennek így kell lennie, hiszen Szophoklész pontosan tudja, hogy a színen megelevenített történettel kapcsolatban mindig a nézőnek kell a legtöbb információval rendelkeznie.

A Philther-módszer elemzési szempontjainak mindössze egy részét villantotta fel e tanulmány. Szophoklész *Aias*ának itt közölt, vázlatos elemzése kísérlet. Kísérlet arra, hogy e módszer drámaelemzési alkalmazhatóságát, időbeli érvényességét a távoli múltban született drámáknak a szöveg hordozta utalások által elképzelt előadásaira is kiterjesszem. Az antik görög színházi előadások gyakorlati megvalósulásáról, a vizuális (szereplők mozgása, koreográfia, díszlet, fény stb.) és hangzó elemeiről biztos információk alig állnak rendelkezésünkre,[15] ám a Philther-módszer következetes, szövegközpontú alkalmazása meggyőződésem szerint nyújthat olyan támpontokat, amelyek alapján a színháztörténet-írás horizontja – természetesen nagyon óvatosan kezelve az esetleg elért eredményeket – a távolabbi múlt felé is tovább tágítható.

BIBLIOGRÁFIA

Boardman, John. *The History of Greek Vases.* London: Thames & Hudson, 2006.

Csapo, Eric. *Actors and Icons of the Ancient Theatre.* Oxford: Wiley-Blackwell, 2010.

Csapo, Eric és Slater, William J. *The Context of Ancient Drama.* Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994.

Finglass, P. J. *Sophocles: Ajax*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

Jákfalvi Magdolna. „A Philther-módszer mint színháztörténet-írás". *Hungarológiai Közlemények* 20, 2. sz. (2019): 1–16.

Németh György, Ritoók Zsigmond, Sarkady János, Szilágyi János György. *Görög művelődéstörténet.* Budapest: Osiris Kiadó, 2006.

Pickard-Cambridge, Sir Arthur. *The Dramatic Festivals of Athens.* Oxford: Oxford University Press, 1968.

Pöhlmann, Egert. „Bühne und Handlung im *Aias* des Sophocles". *Antike und Abendland* 32, 1. sz. (1986): 20–32.

Seeberg, Axel. „Tragedy and Archeology. Forty Years After". *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 46 (2003): 43–75.

[15] Vö. Sir Arthur Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens* (Oxford: Oxford University Press, 1968). (Jelentősen átdolgozott, 2. kiadása John Gould és D. M. Lewis szerkesztésében, 1988-ban jelent meg.) Továbbá Eric Csapo és William J. Slater, *The Context of Ancient Drama* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994).

KÉKESI KUN ÁRPÁD

Egy „rakoncátlanul mai" Molière-kombó 1973-ból

„A SZÍNHÁZ TERE ÉS A PALOTA TERE KONTAMINÁLÓDIK"[1]

A *versailles-i rögtönzés* és a *Dandin György* egyestés előadása a Szigligeti Színházat immár igazgató-főrendezőként irányító Székely Gábor művészeteszményének foglalatakénti az elsők között érvényesített a hazai Molière-játszásban a vígjátékok komorabb árnyalatait is láttatni képes, realista megközelítést. Vass Károly hirtelen távozása után az 1972/1973-as lett Székely Gábor, az új megbízott igazgató első teljes évadja, amelyet nem sokkal később már az utóbbi évek legjobban sikerült szezonjaként emlegettek.[2] Az évadterv a „nagyfokú igényesség" jegyében készült,[3] de még mindig a Berényi-korszak műsorstruktúráját[4] szem előtt tartva, attól csupán kismértékben elmozdulva. A második és az utolsó premierként kínált két „kötelező" operett (a *Nebáncsvirág* és a *Luxemburg grófja*) mellett három zenés játék, két „komoly" dráma és három „könnyedebb hangvételű"

[1] A tanulmány fejezetcímei idézetek Jákfalvi Magdolna „Jön a király? Molière: *A versailles-i rögtönzés*, 1663" című elemzéséből. Lásd Jákfalvi Magdolna, *Hány éves Phaedra? A drámaolvasás kereteiről*, 35–40 (Budapest: Theatron Műhely Alapítvány, 2023).

[2] Vö. N. N., „Szolnoki stúdió" (Kerekasztal-beszélgetés Székely Gábor igazgató-főrendező, Schwajda György dramaturg, Kertész Mihály András [= Kornis Mihály], „a színháznak a Főiskoláról most szerződtetett rendezője", Szombathy Gyula és Piróth Gyula színművészek részvételével), *Petőfi Rádió*, 1973. szept. 27. 12.43. Gépelt leirat az OSZMI-ban, 6. (Szolnoki Szigligeti Színház-mappa)

[3] Székely Gábor kifejezése. Lásd Bátki Mihály, „Tájékozódás a Szolnoki Szigligeti Színházban", *Élet és Irodalom* 17, 20. sz. (1973): 7.

[4] Vö. Kékesi Kun Árpád, „A Berényi-korszak utolsó prózai bemutatójának színházkulturális kontextusa Szolnokon", *Theatron* 18, 1. sz. (2024): 150–160., 153–156.

mű bemutatóját tervezték, ám végül az arányok némileg eltolódtak.[5] Három „komoly" dráma, a *Szent Johanna*, a *Szerelmem, Elektra* és a *Pillantás a hídról* került ugyanis színre, és a három zenés játék sem olyan megkérdőjelezhető minőségű volt, mint az elmúlt évtized bemutatói, hiszen a *Happy End* Brecht és Kurt Weill alkotása volt, a *Sancho Pansa királysága* (Lengyel Menyhért és Görgey Gábor tollából) Lendvay Kamilló muzsikájával szólalt meg, a *Lilla és a kísértetek* pedig Görgey Gábor által írt „érzelmes komédia" volt „Csokonai Vitéz Mihály világából", Stark Tibor beatzenéjével. Az ezek közé szánt „könnyedebb" darabok száma csökkent, de mindkettő magas színvonalat képviselt: a Molière-ek éppúgy, mint *A kör négyszögesítése* című Katajev-vígjáték, amely a nagysikerű Pesti színházi bemutató után négy hónappal kapott Szolnokon színpadot. A *Lillá*t az az (előző évadban *A kaukázusi krétakör*ért felelős) Sándor János rendezte, aki fél évvel korábban a darab békéscsabai ősbemutatóját is, és a „beatesített" Csokonai minden bizonnyal azért került műsorra, mert a Szigligeti Színház által tervezett eredeti bemutatók közül egy sem tudott megvalósulni. Csurka István Szolnoknak szánt első tragédiája nem készült el, és Aldobolyi Nagy György musicaljének, a Szerb Antal *Pendragon legendá*ja nyomán készült *Az éjféli lovas*nak a munkálatai is elhúzódtak, így csak 1973 őszén tudták bemutatni.

Ennek ellenére az évad (közel 330 székhelyen és tájon tartott előadással) kimagaslóan sikeres lett, mind a közönség, mind a kritikusok körében, és ehhez több tényező is hozzájárult. A szolnoki közönség a kecskeméti színház prózai, sőt a debreceni és a szegedi operatársulatok zenés előadásait is élvezhette a kiterjedt vendégjátékrendszernek köszönhetően, a Szigligeti Színház egyes produkciói pedig a Katona József Színházzal megvalósított csereprogramban Bács-Kiskun megyébe is eljutottak. A szolnoki színház több alkalommal fellépett a Csepeli Munkásotthonban is, és a teljes évadját elvitte Salgótarjánba, ahol havonta három-négy előadást tartott. A társulat minden tagja saját otthont kapott a színészházban vagy a nemrég elkészült városi garzonházakban, és a megyei tanács „»mellékesről« is gondoskodott": a színészek plusz pénzért fellépéseket tarthattak a város általános és középiskoláiban a tananyaghoz kapcsolódó versekkel, dráma- és regényrészletek bemutatásával.[6] Szintén a vidéki színészlét hátrányait igyekezett kompenzálni az a kezdeményezés, hogy a Magyar Televízió a szolnoki társulat tagjaival rögzítette a *Lengyel találkozások* című tévéjátékot. A próbák két héten keresztül Szolnokon folytak, majd Budapesten zajlott a forgatás három nap alatt. (Az MTV elnökségének köszönőlevele pedig már a követ-

[5] Uo.
[6] Garai Tamás, „Színház Pest-közelben", *Hétfői Hírek*, 1973. jan. 29., 4.

kező közös munkára való felkérést is tartalmazta.[7]) Az 1972/1973-as évad elején került bejelentésre, hogy a fenntartó 12 millió forintot biztosít a színházépület részleges felújításán túl raktárak, műhelyek, klub és próbaterem építésére,[8] azaz a későbbi (és mai) Szobaszínházat is magában foglaló, az utca túloldalán található kétemeletes üzemépület terve itt kezdett valósággá válni, 1973 nyarán pedig egy nagyobb belső renoválást is végrehajtottak. Minderről már az országos lapok is beszámoltak, hiszen a Szigligeti Színház kezdett a kulturális sajtó érdeklődésének előterébe kerülni, a társulat egésze és egyes tagjai pedig fontos szakmai elismerésekben részesültek. Kiemelt figyelmet kapott az is, hogy Székely Gábor iskolaként gondolt a színházra, ahol egy közös szellemiség kialakítható, a színészmesterség tanításában mutatkozó problémák pedig ellensúlyozhatók. Mivel még a nagyon tehetséges fiatal színészeknél is kevesellte azt a tudásanyagot, amire a színház építhet, s mivel fontosnak vélte az idősebb színészek képzését is, Székely egy mozgás- és beszédtanár félállású alkalmazását tervezte, aki heti néhány órát ad a társulat tagjainak.[9] Bő egy évvel Székely igazgatói kinevezése után a szolnoki színházat már úgy emlegették, mint „a színész-, a rendezőnevelés egyik bázisát",[10] amihez hozzájárult az is, hogy az évad tíz bemutatója közül kettő végzős rendezőhallgató diplomamunkája volt: a *Szent Johannát* Karinthy Márton, *A kör négyszögesítését* Romhányi László állította színpadra, akik Marton Endre osztályának növendékei voltak. (Mellettük a Szigligetiben szerződésben lévő Bor József és Horváth Jenő három-három rendezést abszolváltak, Sándor János és Székely Gábor pedig egyet-egyet.) Ez is azt mutatja, ami igazán néhány évvel később vált nyilvánvalóvá: hogy Székely Szolnokon már jóval azelőtt Nemzeti Színházban gondolkodott, hogy oda a Szigligetiből kiemelték volna, illetve, hogy az ország első számú színháza a hetvenes években nem a Major–Marton-viszálytól sújtott Hevesi Sándor téri épületben működött, hanem a szolnoki és a kaposvári, kecskeméti műhelyekben.

„A MŰVÉSZET TERÉBEN AZ ÉLET MŰVISÉGE HAMISSÁ LESZ"

A versailles-i rögtönzés és a *Dandin György* bemutatója Molière halálának 300. évfordulóján (és születésének 350. évfordulója után néhány héttel) zajlott, ünnepi eseménnyé mégis az tette, hogy „a klasszikus szerző ke-

[7] Uo.
[8] B.A., „Évadnyitó társulati ülés a Szigligeti Színházban", *Szolnok Megyei Néplap*, 1972. aug. 25., 5.
[9] Gyenes András, „Képernyőn a Szolnoki Szigligeti Színház", *Képes Újság* 14, 22. sz. (1973): 11.
[10] Uo.

gyeletes fölvezetése helyett rakoncátlanul mai írót" mutatott be,[11] azaz a komédiás-drámaíró „szellemét állította színpadra – és nem csak két drámáját".[12] A szolnoki premiert tágabb összefüggésbe helyezők joggal húzták alá a Székely-rendezés unikális voltát és a francia szerző talajvesztését a magyarországi színházkultúrában a negyvenes–ötvenes évek fordulójának Molière-reneszánsza után. Amikor a második világháborút követően, a politikailag favorizált szatíra műfajának fölfutása idején Molière lett „színházaink egyik legtöbbet játszott szerzője",[13] olyan (jórészt külsőségekben és szélsőséges karikírozásban kiütköző) játékhagyomány kövesedett meg, amely nem sokkal később már tarthatatlanná is vált.[14] E hagyományt leginkább Székely Gábor főiskolai mestere, Major Tamás táplálta, többek között a *Tartuffe* címszerepének ikonikus megformálásával, amely 1945 márciusától több mint tíz éven át volt látható a Nemzeti Színházban. A *Tartuffe*-öt (*A képmutató* címmel) az Állami Faluszínház is az antiklerikális agitáció eszközeként játszotta szerte az országban 697 alkalommal, s Major *A fösvény*t is a politikai korteskedés részévé tette. Egyrészt a Nemzetiben, 1948 októberében színre vitt (majd 1952-ben a kamarában felújított) rendezésében, ahol Harpagon azon múlt képviseletében lépett színpadra, amellyel leszámol a jelen, másrészt az előadás nyomán (Szendrő József közreműködésével) készült átiratban, amelyet az 1949-es választások előtt üzemekben és vidéken játszottak, a Népfrontra szavazást buzdítandó, *Kárhozó Péter, a szőrösszívű kulák* címmel. Ennek előzménye pedig az a *Dandin György*-parafrázis volt, amelyet Major és Hont Ferenc szövegeztek és rendeztek meg hét évvel korábban a Népligeti Színkörben, s amelyben „a molière-i vígjáték különös olvasataként Duda Gyuri, a zsíros paraszt vál[t] a munkásosztály hősévé, akit elsősorban felesége, de 1942-ben a teljes polgári világ átver".[15] A *Duda Gyuri*t akkor öt előadás után betiltották, a háború után viszont szabadon agitálhattak vele, sőt több színház is műsorára tűzte: „így lett a »vörös Molière«-ből a magyar

[11] Koltai Tamás, „Színházi esték. Ünnepi Molière-est Szolnokon", *Népszabadság*, 1973. febr. 3., 7.

[12] M.G.P., „A kárpitos ünnepe", *Világ Ifjúsága* 27, 3. sz. (1973): 16.

[13] Mihályi Gábor, „Molière ébresztése halálának 300. évfordulóján", *Nagyvilág* 18, 3. sz. (1973): 448–450., 448.

[14] Vö. „Papírmasé orrok, gittel pótolt pofák, festett szeplők, szőke loknik, roppant karimájú fekete kalapok, párnával tömött pocakok; sánták, bicegők, pöszék, hebegők, hadarók, kórósoványak, hordó-kövérek, ragasztott férfi műszempillák: ilyen volt a tegnapi Molière. (…) Nem annyira nyelvében, mint felfogásában magyarított Molièrünk [sic] volt." Molnár Gál Péter, „Molière 1969", *Új Írás* 9, 10. sz. (1969): 103–108., 103.

[15] Jákfalvi Magdolna, *A valóság szenvedélye. A realista színház emlékezete Magyarországon* (Budapest: Arktisz Kiadó – Theatron Műhely Alapítvány, 2023), 258.

népi demokrácia közvetett harcosa".[16] (Másféleképpen, de szintén leegyszerűsítette a címszereplő alakját Várkonyi Zoltán 1955-ös *Dandin György, avagy a megcsúfolt férj* című filmje is, amelyben a gazdag paraszt „az urak felé ácsingózott és elárulta osztályát".[17]) Az ezekben a produkciókban (nyilván nem előzmények nélkül) megfogalmazott és közkeletűvé vált játékstílus csakhamar komoly kritika tárgya lett, így Molière kulcsszerepet játszott az 1954-ben lezajlott harsányság-vitában. A vitát kiváltó egyik előadás Marton Endre Nemzeti színházi *Nők iskolája*-rendezése (1953) volt, amelyben Major Arnolphe szerepét játszotta, alakítását pedig Gyárfás Miklós hibásnak bélyegezte. A bírálat annak szólt, hogy Major „szándékosan kijátszik a nézőtérnek úgy, mintha odalent a polgári társadalom legtipikusabb közönsége ülne": lépten-nyomon összekacsint nézőivel, poénokat játszik ki nekik, még a szöveggel is játszik.[18] Azaz Major kritikusan viszonyul Arnolphe-hoz, egyértelműen komikusnak láttatja, és semmit sem érzékeltet abból a tragikomikusságból, amely Molière szinte minden központi hősét jellemzi. Gyárfás sarkított verdiktje szerint Major „emlékezetes típust akkor teremtene, ha Arnolphe komédiája helyett annak tragédiáját alkotná meg".[19] Major „harsány stílusát" kifogásolta – kifejezetten a marxista irodalomkritika szemellenzősségével, bőséges Sztanyiszlavszkij és Révai-hivatkozásokkal – Nagy Péter is, aki elítélt minden olyan esetet, amikor „a színész a negatív alakok ábrázolásánál a pártosság félreértett igényének a jegyében illusztrálásra szorul", és az sematizmushoz vezet.[20] Aki viszont ezzel szemben érvelt, igyekezett kimutatni azon nézet abszurditását, hogy Arnolphe (vagy bármely más Molière-hős) szűken értett társadalmi típus lenne.[21]

„TAKTIKAI TANÁCSADÓ AZ UDVARI HARC MŰVÉSZETÉRŐL"

A harsányság-vita nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a Molière-játszást az ötvenes–hatvanas évek fordulóján már inkább az elbizonytalanodás, a stíluskeresés jellemezte, egy évtizeddel később pedig számos kritika azon

[16] Szendrő József, „Molière színháza", in *Élő dramaturgia. Tanulmányok a színházról*, szerk. Gyárfás Miklós, 181–204 (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1963), 197.
[17] Bátki Mihály, „Kettős Molière-bemutató Szolnokon", *Magyar Hírlap*, 1973. febr. 3., 6.
[18] Gyárfás Miklós, „Egy kitűnő alakítás hibájáról", *Színház és Filmművészet* 4, 6–7. sz. (1953): 259–262., 261. – Szendrő József szerint Major Tartuffe-öt is „végig leleplezően" játszotta. Vö. Szendrő, „Molière színháza", 187.
[19] Gyárfás, „Egy kitűnő alakítás hibájáról", 262.
[20] Nagy Péter, „Mi a baj klasszikus előadásainkkal?", *Csillag* 8, 4. sz. (1954): 673–688., 683.
[21] Sarkadi Imre, „A színjátszás valóságáról", *Művelt Nép* 5, 8. sz. (1954): 3.

kérdés boncolgatásával indított, hogy vajon eljárt-e Molière fölött az idő. Egyrészt azért, mert a kötelező olvasmánnyá tett, ifjúsági szerzőnek beállított Molière, „akinek műveivel tizennégy és tizennyolc éves korunk között kell megismerkedni, mert később már bánt világképének leegyszerűsítő naivitása”,[22] leginkább semmitmondóvá silányul, másrészt pedig azért, mert nem történnek vígjátékai újraolvasására termékeny kísérletek. A Molière-szakirodalomból valóban hiányzott egy olyan nagyhatású, a színházi gondolkodást és fogalmazást gyökeresen átalakító tanulmány, mint Jan Kott *Kortársunk Shakespeare*-je, ám a hazai szakma is felfigyelhetett „egy felnőttebb, összetettebb, mához szóló Molière-értelmezés kimunkálásának” eredményeire.[23] Így például Bulgakov *Álszentek összeesküvése* című színművére, amely a művész és a hatalom viszonyára fókuszálva aknázta ki Molière életének feloldhatatlan konfliktusait, s amelynek magyarországi premierjét 1970 novemberében Iglódi István vitte színre a Nemzetiben, Major Tamással Molière szerepében. (A darabnak a hazai művészlét problémáit érintő felhangjait azonban Paál István rendezésének sikerült először megszólaltatnia hét évvel később Szolnokon – Székely Gábor felkérésére.) A Bulgakov-darab Molière-ről alkotott képe nemcsak 1936-ban, a Sztanyiszlavszkij rendezte ősbemutatón váltott ki komoly polémiát, de még 1966-ban is, amikor „már-már paroxizmusig fokozódó dinamizmussal, folytonos ideges helyváltoztatásokkal, mozgással, lázzal és nyugtalanító hatásokkal” teli rendezése után Anatolij Efrosz távozni kényszerült a Komszomol Színházból, s az esetnek magyarországi visszhangja is volt.[24] Több hazai tudósítás született Jurij Ljubimov moszkvai *Tartuffe*-jéről is (Taganka Színház, 1969), amely a bulgakovi tematikát felkapva, a komédiát „a társadalmi vakság, a magatehetetlen kompromisszum, az önáltatás és a butaságból fel nem ismert helyzet” drámájává tágító, a *Tartuffe* betiltásának majd engedélyeztetésének körülményeit megidéző keretjáték alkalmazásával mondott lesújtó vélemény egy olyan világról, amely „tele van spionokkal és mindenki kihallgat mindenkit”.[25] S 1963 júniusában Budapesten is látható volt a Székely Gábor tíz évvel későbbi rendezésének nemzetközi kontextusa szempontjából legfontosabb előadás: Roger Planchon *George Dandin*je (Théâtre de la Cité, Villeurbanne, 1958). Ez nem is igazán azzal keltett feltünést, hogy „az első »marxista Molière«-ként” az osztálykorlátok áthághatatlanságát hangsúlyozta az elszegényedett bárói családba benősült

[22] Mihályi, „Molière ébresztése…”, 448.
[23] Uo.
[24] Molnár Gál, „Molière 1969”, 106.
[25] Uo., 108.

tehetős paraszt megcsúfolásának történetével,[26] sokkal inkább azzal, hogy „a gyönge jellemeket kifigurázó farce pengemetszésű realista szatírává lett, nem feledve a drámaíró rejtett poézisét sem".[27] A Le Nain fivérek modorában René Allio által tervezett festői színpadképben, a nézők elé idézett eleven parasztudvar nyüzsgésében rendkívüli árnyaltsággal bontakozott ki a darabban rejlő, korábban alig kibontott, „furcsa és izgalmas szerelmi történet",[28] olyan tragikus vonásait csalva elő a komédiának, amelyek korábban ismeretlenek voltak. A komolyan vett, helyenként komorrá tett vígjáték ilyetén színpadra állítása okán, továbbá „a csődbe jutott, erkölcsileg szétholló társadalomszerkezetről, az oda-vissza képmutatásról" lerántott lepel miatt is fontos előzménye lett az 1973-as szolnoki *Dandin György*nek.[29] (Szempontunkból lényegtelen, de idekívánkozik, hogy amikor Planchon harminc évvel később újra megrendezte a *George Dandin*t, a Théâtre National Populaire-Villeurbanne lenyűgöző produkciója is vendégszerepelt Budapesten, és az 1988-as operaházi előadáson maga a rendező alakította a megcsúfolt férjet – a szintén 1988-as filmjében szereplő, megbetegedett Claude Brasseur helyett.)

A magyarországi szcénát kevésbé paradigmatikus produkciók fémjelezik a hatvanas–hetvenes évek fordulóján, noha a „hazai Molière élesztő törekvések"[30] között is találunk párat, amelyek valamely tekintetben Székely Gábor rendezése felé mutatnak. Elsőként főiskolai vizsgaelőadások – Iglódi István *Botcsinálta doktor*- és Léner Péter *Kellemetlenkedők*-rendezései – mutatták meg a „gonosz és vad Molière" új arcát, akár a komédiák alján meggyűlő, a „plebejus jókedvet és erőt" felülíró „kínlódó keserűség és reménytelenség" meglepő érzékeltetésével, akár a szerelmesek (színházi körökben lenézett) szerepeinek új dramaturgiai beállításával, „egy elidegenedett társadalom elidegenedett kapcsolatainak ábrázolásával".[31] Majd (mindössze kétéves rendezői gyakorlattal a háta mögött) 1968-ban Babarczy László vitte színre úgy a *Tartuffe*-öt a Katona József Színházban, hogy a címszereplőn aligha lehetett nevetni. Kállai Ferenc Tartuffe-jének leírásakor tobzódik a negatív jelzőkben a kritika: ijesztően elvetemült, brutális, sunyi és erőszakos alak, akinek „jellemében nincs semmi komikus

[26] Tarján Tamás, „Nincs miért nevetni. Planchon *Dandin György*ének vendégjátéka", *Színház* 21, 10. sz. (1988): 23–27., 23.
[27] Uo., 24.
[28] Roger Planchon szavai. Vö. Szentgyörgyi Rita, „»Nem a királyok útján jöttem«. Budapesti beszélgetés Roger Planchonnal", *Színház* 21, 10. sz. (1988): 28–30., 29.
[29] Tarján, „Nincs miért nevetni…", 24.
[30] Mihályi, „Molière ébresztése…", 448.
[31] Molnár Gál, „Molière 1969", 104–105.

feloldás (csak a helyzetek komikusak, amelyekbe belesodródik)".[32] A végén sem mutat bűnbánatot, inkább kemény daccal néz szembe Orgon családjának nyájként tablóba zsúfolódó tagjaival, majd megvető tekintettel, kihúzott derékkal távozik. A „torokszorító, tragikus levegőjű" befejezésben tehát az áldozatok éppoly negatívan kerültek a nézők elé, mint a családi rémuralmat teremtő csaló, ám a fenyegetettség rémületes atmoszférája szétterült az előadás egészén.[33] Nagyban segítette ezt a díszlet is: Török István lengőajtó-rendszere, mert nem lehetett tudni, milyen „szemek vizslatnak, fülek hallgatóznak" mögötte, s melyik pillanatban lép be valaki a szobába és lesi meg a szereplőket. A rendezésben tehát (nem minden topikális vonatkozás nélkül) olyan szeszélyes és igazságtalan társadalom képe formálódott, amelynek képviselője, akárcsak a Lojális úr „bármikor besétálhat [egy család életébe], száműzheti őket otthonukból, elkonfiskálhatja vagyonukat, deportálhatja, kitelepítheti őket".[34] Ezzel az olvasattal állt összhangban Kállai Ferenc alakítása, aki merőben más Tartuffe-öt játszott, mint a nézők elvárásait akkor még mindig formáló Major Tamás. Ha Kállai át is vette Major néhány játékötletét, ő és Babarczy közel negyedszázados tradíciót szakítottak meg.

„KETRECHARC"

Új Molière-rel kívánt előállni a Madách Kamaraszínház 1971-es *Mizantróp*-előadása is, de alig jutott többre felszínes aktualizálásnál. Részben előzményének tekinthető az Irodalmi Színpad *Mizantróp '68* (1969) című, mai környezetbe helyezett előadása, ám amíg az Gyárfás Miklós átiratán alapult (Alceste-tel mint filmrendezővel, akit a társadalomkritikai elkötelezettségű alkotás iránti makacs felelősségvállalása állít szembe a környezetével), ez a Molière-szöveg új, Mészöly Dezső-féle fordításán. Vámos László játékötletekben szegény, a drámát a dialógusokba szorító, a kritikusok többsége által élettelennek mondott rendezése nemcsak sztárszereposztásával (Gábor Miklós, Domján Edit, Márkus László, Psota Irén, Garas Dezső stb.) vonta magára a figyelmet, de Gyarmathy Ágnes díszleteivel és jelmezeivel is. Noha a díszlet a francia rokokóból és a 20. század elejéről (a szecesszió korából) is tartalmazott elemeket, főként a legújabb időket idézte. A whiskys üvegek és Marlboro cigaretták, az utolsó divat szerinti ruhák

[32] Vö. Létay Vera, „A félelmetes Tartuffe", *Élet és Irodalom* 12, 17. sz. (1968): 9.
[33] M.G.P., „*Tartuffe*. Molière-felújítás a Katona József Színházban", *Népszabadság*, 1968. máj. 10., 7.
[34] Uo.

és lakberendezési kellékek által megszabott miliő azonban kizárta, hogy a néző a kortárs magyar viszonyokra tudjon asszociálni, és a „nem létező mai párizsi öltözékek" ugyanolyan eltávolító jelmezekké alakultak, „mintha XIV. Lajos korabeli szalagokkal, csokrocskákkal, csipkékkel díszítenék a szereplőket".[35] A dikció a társasági hanghordozást célozta volna, de felemás sikerrel, hiszen a címszerepet alakító Gábor Miklós (számos húsz évvel korábbi Molière-előadás résztvevője) a korábbi tradíciónak megfelelően leginkább „gálánsan pergetve és énekelve [mondta] a verset".[36] Jóllehet a *Molière műhelyében* címmel 1975-ben megjelentetett kiadvány némileg kiemelt státusba hozta a Madách kamaraszínházi *Mizantróp*ot,[37] annak színháztörténeti pozícióját mégis az jelöli ki, hogy a színpadi keretezésen túl nem volt képes maivá tenni Molière drámáját, a látvány modernségét nem követte a játéké, amely eloldódott a nézőtéren ülők valóságától, s így lett az egyik „legunalmasabb klasszikus előadás", amelyet a hetvenes évek elején magy a magyar színháza produkált.[38] (Vámos László eljárását egyébként már hat évvel korábban is vitatták, amikor az Ódry Színpadon rendezett *Tudós nők*ben az 1920-as évekbe helyezte a cselekményt, s a szereplők zsakettesen, bubifrizurásan, tölcséres gramofon hangjaira charlestonozva és tangózva komédiáztak. A külsőségek ellenére ugyanis a rendezés nem volt képes áthidalni a két és fél évszázados szakadékot, s megértetni nézőivel, mit céloz a látványbéli adaptáció eme formája.)

Nem az aktualizálás, inkább a szélsőséges stilizálás felé vitte el Major Tamás Molière-t, mégis súlyt és valódi aktualitást tudott adni neki, amikor 1972 áprilisában (évfordulós előadásként) színpadra állította a Nemzeti Színházban az *Amphitryon*t és a *Kényeskedők*et. Előzményként itt is egy főiskolai produkció szolgált: Major egy évvel korábban úgy rendezte meg az *Amphitryon*t az Ódry Színpadon, hogy Keserű Ilona színes és elrajzolt, vizuális poénok garmadára építő (horgolt szakállal, préselt játékkardokkal, virágos bermudában narancssárga felhőn ücsörgő Merkúrral teli) látványvilágában nagyon is szomorú mulatságot celebrált, amely „a fölső hatalmak kényének kiszolgáltatott halandók keserűségét" tette átélhetővé.[39] Major ezzel maga is elvetette azt a hagyományt, amelyet egykor részben ő teremtett meg, s kevésbé extravagáns formában (immár Csányi Árpád dísz-

[35] M.G.P., *„A mizantróp*. Molière komédiája a Madách Kamaraszínházban", *Népszabadság*, 1971. okt. 2., 7.
[36] Uo.
[37] Molière – Mészöly Dezső – Gábor Miklós, *Molière műhelyében.* Mizantróp – *Molière-napló – Feljegyzések Alceste-ről* (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1975).
[38] Major Ottó, „Molière – unalmasan", *Tükör* 8, 42. sz. (1971): 13.
[39] Molnár Gál Péter, „Hippi-Amphitryon", *Élet és Irodalom* 15, 23. sz. (1971): 13.

letében és Schäffer Judit jelmezeivel) a Nemzeti előadásában is fel tudta tárni a minden percében szemtelennek ható játék mélységeit. A visszafogottnak, sőt tartózkodónak tetsző színészi munka[40] sejtetni engedte a *commedia dell'arte* örökségét, de mentes maradt minden harsány, túlzó hangütéstől, így az előadás „az egyes hatáselemek, szerepformálások árnyalt egymásra hangolásával" tűnt ki.[41] A kritika elsősorban ebben látta „a korszerű Molière-játék stílusát", másodsorban pedig azon felismerés érvényesítésében, hogy „a költő egyúttal politikai pamfletet is írt", amely pellengérre állítja „minden idők Jupiterjeit, akik úgy osztogatják kegyeiket, hogy az nem más, mint az emberek emberségének – elegáns és nagyvonalú gesztusokkal álcázott – megtiprása, megalázása".[42] Majornak a fent és a lent, nem istenek és halandók, hanem hatalommal bírók és beosztottak viszonyát boncolgató rendezése leginkább azáltal előlegezte Székely Gábor megközelítését, hogy „a nevetségesben fölfedez[te] a tragikusat, a lehangolóban a groteszket láttat[t]a, a komédiázásba szemérmes lírát rejt[ett] és hozzánk szóló üzenetként nyújt[ott]a át a háromszáz éves klasszikus darabjait".[43]

„A VALÓSÁG JÁTÉKKÁ FORDÍTÁSA"

Az 1973-as szolnoki Molière-ek nem kevesebbet céloztak, mint annak nyilvánvalóvá tételét, hogy (amint az alkotók a műsorfüzetben is megfogalmazták) „a nagy francia írónak van a mai kor nyelvére fordítható, mélyebb, összetettebb üzenete", s ez igencsak eltér attól, amelyet „a korábbi múzeumi, konzervált, illetve rokokó finomságú, bohókás hangvételű előadásokból kivehettünk".[44] A nézőkkel való közös hang megtalálását vélhetően már a darabválasztással is igyekezett a Szigligeti Színház segíteni: különösen a *Dandin György* tűnt ideálisnak „az ország egyetlen termelőszövetkezeti megyéjéből" érkező nézők,[45] illetve a közönség soraiban nagy számban helyet foglaló középiskolások számára. A szakírás meg is állapította, hogy a szolnokiak „meglepő módon vállalták az »ifjúsági« Molière-t, tudva azt, hogy egy többségében »ifjúsági«, fiatalokból álló, vagy legalább

[40] Vö. Fencsik Flóra, „Kosztümök humora. Két Molière a Nemzetiben", *Esti Hírlap*, 1972. máj. 3., 2.
[41] Pályi András, „Két Molière-vígjáték a Nemzetiben", *Magyar Hírlap*, 1972. máj. 2., 6.
[42] Uo.
[43] Koltai Tamás, „*Amphitryon – Kényeskedők*. Molière-komédiák a Nemzeti Színházban", *Népszabadság*, 1972. máj. 5., 7.
[44] Idézi Mihályi, „Molière ébresztése…", 449.
[45] Berényi Gábor – Hauk Antal, *A Szolnoki Szigligeti Színház ötéves fejlesztési terve*, kézirat. Kelt: 1960. január 14. 30. oldal. Lelőhelye: OSZMI Könyvtár és Cikkarchívum, Szolnoki Szigligeti Színház mappa, leltári szám nélkül.

is egy naivan »gyermeki« szemléletű közönségnek játszanak".[46] Ez azonban nem felszínességet jelentett, nem a színvonal leszállítását, hanem a teljes mélységükben és összetettségükben feltárt dramatikus események maximális komolyságú elővezetését és a látásmód abból eredő „kegyetlenségét", hogy a színpadon a „rokon- és ellenszenvünket bíró, élő emberek ütköz[n]ek egymással, akik szinte monomániás következetességgel törnek egymás megsemmisítésére".[47] Ez tette a roppant behatárolt vidéki színházi feltételek között készült produkciót „budapesti mércével joggal mérhetővé", sőt a koncepció kidolgozottsága, az „egyfelé tartó szándék" és a színészek tehetsége sok fővárosi társa fölé is emelte.[48] A rendező szerint is a felületes elemzés, a művek felszínes ismerete okolható Molière kortárs színházi elhanyagolásért, amely igénytelen (szabványszerepeket felmutató, szabványjátékstílusban fogant) előadások sokaságának hatására alakult ki. Székely Gábor realista attitűdjét előlegezi az a felismerése, hogy Molière „mélyen gondolkodó, kegyetlenül tisztánlátó, szenvedélyesen vitatkozó, keserűen bölcs író", aki „habkönnyű borzalmakat" kínált a szórakozni vágyó közönségnek.[49] Ez azonban eddig kevéssé érvényesült a színrevitelben, így azokban az előadásokban sem, amelyek az idősebb szolnoki nézők még emlékezhettek. Molière tizenegy évvel korábban szerepelt utoljára a Szigligeti színpadán, amikor Pós Sándor vitte színre a *Tartuffe*-öt (1962), és azt megelőzően is csak két darabja volt itt látható: 1954-ben a *Képzelt beteg* Győrffi György, 1951-ben pedig a *Scapin furfangjai* Luttor Mária rendezésében. Szolnokon Berényi Gábor igazgatása idején vált programmá a klasszikusok színrevitele, ám ebben Molière nem vált favorittá, ráadásul az előadások megmaradtak a tisztes historizálás keretei között, és nem azzal váltottak ki érzelmi-gondolati hatást, hogy jelenné lett bennük a múlt.[50] Ez változott meg alapjában Székely Gábor idejére, aki nyilatkozataiban rendre világossá tette, hogy „politikus, lírai" színházat kíván csinálni,[51] ami megköveteli a klasszikusok újraolvasását és színpadi újrafogalmazását a jelen emberi, közösségi viszonyai tükrében. Mind *A versailles-i rögtönzés*, mind a *Dandin György* rendezését a jelen színházi-társadalmi nézőpontja határozta meg, s a kritika nemcsak azt méltányolta, hogy „tökéletes összhangban érvényesült a rendezői elképzelés, a színészi

[46] Mihályi, „Molière ébresztése…", 449.
[47] Uo., 450.
[48] Gábor István, „Vidéki színházak Budapesten", *Köznevelés*, 29, 23. sz. (1973): 13.
[49] Sz. J., „Habkönnyű borzalmak. Beszélgetés Székely Gáborral a Molière-bemutató előtt", *Szolnok Megyei Néplap*, 1973. jan. 13., 5.
[50] Vö. Valkó Mihály, „A Szigligeti a 70-es években", *Jászkunság* 23, 3. sz. (1977): 42–46., 44.
[51] Uo.

játék és a tervezők (…) munkája, azonos módon gondolkozó társulat produkciójában forrva össze", hanem azt is, hogy az alkotók „társadalmilag elkötelezett módon, a mű közérdekű, aktuális mondanivalóját bátran vállalva, a klasszikus előtti tisztelgés helyett az élő, az eleven mai színház (…) hivatása érdekében játszották Molière-t".[52]

1973 elejére Székely Gáborral szemben már a színikritika elvárásává vált a szuverén közelítés: hogy a rendező nem egyszerűen hátat fordít a játékbéli konvencióknak, nem szimplán lefújja a port egy-egy műről vagy száműzi a klasszikusokat gyakran belengő unalmat, hanem olyan egyedi értelmezést terít szét árnyaltan az előadás egészén, amely a nézőt saját életével kapcsolatban is releváns felismerésekhez juttatja. Sem a *Rögtönzés*, sem a *Dandin György* nem okozott csalódást e tekintetben, és főként az tette őket (nem csupán évfordulós, hanem ténylegesen) ünnepi eseménnyé, hogy visszaadták „Molière színpadán a természetes játék jogát", vagyis a realizmus jegyében érvényesülni hagyták és átélhetővé tették az összes szereplő igazát, az egyéni igazságok minden ambivalenciájával együtt, továbbá a játék formáját „a hetvenes évek nézőinek ízléséhez", tónusát „a hallásához, korunk ritmusához, a mai ember szemléletéhez" igazították.[53] Az egyöntetű szakmai elismerést kiváltó produkciót mindenhol jól fogadták: nagy közönségsikert aratott Szolnokon kívül úgy a salgótarjáni vendégjátékon, mint a szolnokival egyenrangú vidéki színházakban: Kaposváron és Kecskeméten is. Öt hónappal a premierjét követően a Magyar Televízió is közvetítette, amely azért számított komoly fejleménynek, mert négy éve (a *Fejünk felől a tetőt* 1969-es bemutatója óta) nem szerepelt friss szolnoki előadás a tévéképernyőn.

„EN ATTENDANT LE ROI"

Székely Gábor első Molière-rendezésének hatástörténete négy vonalon mutatható ki. Egyrészt a két vígjáték sajátos olvasata beillesztette a rendezést azon produkciók sorába, amelyek Székely igazgatói ténykedésének hat évében „az emberi együttélés nyugtalanító képmásait" tárták a közönség elé, „tele indulattal és feszítő türelmetlenséggel".[54] A bemutató tehát lényeges eseménye volt egy következetes programot megvalósító színháznak, amely nem a kellemesség szférájában pozícionálta önmagát, s amelynek nyíltan

[52] Rideg Gábor, „Molière Szolnokon", *Népszava*, 1973. febr. 13., 2.
[53] Valkó Mihály, „Molière-bemutató Szolnokon. *Versailles-i rögtönzés – Dandin György*", *Szolnok Megyei Néplap*, 1973. jan. 23., 5.
[54] Valkó, „A Szigligeti a 70-es években", 46.

vállalt célja, nevezetesen, hogy a konszolidáció éveiben előtérbe kerülő morális problémák megoldásához járuljon hozzá, éppúgy értelmezhető volt „a szocializmust építő társadalom" vélt feladatai, mint ezen társadalom alapjainak megingatása felől.[55] Elvégre mondjuk az alkalmatlankodó márki besúgó-figurája által implikált erkölcsi és más vetületű problematika semmilyen formában nem volt beilleszthető a nyilvánosságban zajló vitákba. Másrészt, az előadás gondolati előkészítéseként is felfogható Paál István 1977-es *Álszentek összeesküvése*-rendezésének, amely Bulgakov segítségével még mélyebbre ásott hatalmi önkény és művészi szabadság relációjának vizsgálatában, mint amit Székely számára *A versailles-i rögtönzés* ilyen irányú interpretációja lehetővé tett. (Első szolnoki rendezésére Székely Gábor kérte fel Paált, akivel 1972-ben együtt dolgozott a *Macskajáték* szegedi színrevitelén, ám a felkérés közvetlen előzményeként valószínűleg mégis inkább Paál 1976-os pécsi munkája, a *Scapin furfangjai* szolgált.) Harmadrészt, maga Székely is kapcsolódott gondolati síkon első Molière-rendezéséhez, még ha csak jóval később is: 1988-ban *A mizantróp*, majd 1995-ben a *Don Juan* színpadra állításával. E két előadás – Dandin beállítása nyomán – olyan alakkezeléssel operált, amely a (mindkét esetben Cserhalmi György által megformált) címszereplők egy-egy túlzó vonásának kiemelése és komikus fénytörésbe állítása helyett rendkívüli komplexitású karakterek teremtésében és attitűdjük tragikumának kibontásában konkretizálódott. Negyedrészt, s ez vezet a legmesszebbre, az 1973-as szolnoki Molière-kombó egyik első mérföldköve lett annak a folyamatnak, amelynek során a realista színjátszás második nagy hazai hullámával a hetvenes években kialakított játékmód olyan összetettséget tárt fel a francia vígjátékíró egyes darabjaiban, amely korábban beláthatatlan volt. E sorba leginkább Zsámbéki Gábor, Babarczy László, Szőke István, Ascher Tamás több Molière-rendezése állítható, de ezt viszi tovább Fodor Tamás, Mohácsi János egy-egy fontos munkája is, részben már az ezredforduló utánra nyúlva. Szolnokon a *Dandin György* még egyszer került műsorra: 1999-ben a színész Czibulás Péter rendezte ifjúsági előadássá a Szobaszínházban. A csupán délutánonként játszott produkcióról született egyetlen cikk írója az a kritikus volt, aki a helyi lapban a huszonhat évvel korábbi *Dandin György*öt is recenzálta. Írásában nem véletlenül nincs hivatkozás az 1973-as Székely-rendezésre: a két előadásnak immár semmi köze nem volt egymáshoz.[56] Nem úgy Ascher Tamás szintén 1999-es kaposvári *Dandin György*ének, amely a legjobb ren-

[55] Uo.
[56] Vö. Valkó Mihály, „Szobaszínházi bemutatók. *Dandin György – Szomorú vasárnap*", *Új Néplap*, 1999. ápr. 29., 8.

dezés díját hozta el a 18. Országos Színházi Találkozóról, s amely minden modernizáló külsősége ellenére Székely megközelítésén nyúlt át Planchon paradigmateremtő értelmezéséhez.

BIBLIOGRÁFIA

B.A. „Évadnyitó társulati ülés a Szigligeti Színházban". *Szolnok Megyei Néplap*, 1972. aug. 25., 5.

Bátki Mihály. „Kettős Molière-bemutató Szolnokon". *Magyar Hírlap*, 1973. febr. 3., 6.

Bátki Mihály. „Tájékozódás a Szolnoki Szigligeti Színházban". *Élet és Irodalom* 17, 20. sz. (1973): 7.

Berényi Gábor – Hauk Antal. *A Szolnoki Szigligeti Színház ötéves fejlesztési terve*, kézirat. Kelt: 1960. január 14. Lelőhelye: OSZMI Könyvtár és Cikkarchívum, Szolnoki Szigligeti Színház mappa, leltári szám nélkül.

Fencsik Flóra. „Kosztümök humora. Két Molière a Nemzetiben". *Esti Hírlap*, 1972. máj. 3., 2.

Garai Tamás. „Színház Pest-közelben". *Hétfői Hírek*, 1973. jan. 29., 4.

Gábor István. „Vidéki színházak Budapesten". *Köznevelés*, 29, 23. sz. (1973): 13.

Gyárfás Miklós. „Egy kitűnő alakítás hibájáról". *Színház és Filmművészet* 4, 6–7. sz. (1953): 259–262.

Gyenes András. „Képernyőn a Szolnoki Szigligeti Színház". *Képes Újság* 14, 22. sz. (1973): 11.

Jákfalvi Magdolna. *A valóság szenvedélye. A realista színház emlékezete Magyarországon*. Budapest: Arktisz Kiadó – Theatron Műhely Alapítvány, 2023.

Jákfalvi Magdolna. *Hány éves Phaedra? A drámaolvasás kereteiről*. Budapest: Theatron Műhely Alapítvány, 2023.

Kékesi Kun Árpád. „A Berényi-korszak utolsó prózai bemutatójának színházkulturális kontextusa Szolnokon". *Theatron* 18, 1. sz. (2024): 150–160.

Koltai Tamás. *„Amphitryon – Kényeskedők*. Molière-komédiák a Nemzeti Színházban". *Népszabadság*, 1972. máj. 5., 7.

Koltai Tamás. „Színházi esték. Ünnepi Molière-est Szolnokon". *Népszabadság*, 1973. febr. 3., 7.

Létay Vera. „A félelmetes Tartuffe". *Élet és Irodalom* 12, 17. sz. (1968): 9.

Major Ottó. „Molière – unalmasan". *Tükör* 8, 42. sz. (1971): 13.

M.G.P. *„Tartuffe*. Molière-felújítás a Katona József Színházban". *Népszabadság*, 1968. máj. 10., 7.

M.G.P. *„A mizantróp*. Molière komédiája a Madách Kamaraszínházban". *Népszabadság*, 1971. okt. 2., 7.

M.G.P. „A kárpitos ünnepe". *Világ Ifjúsága* 27, 3. sz. (1973): 16.

MOLIÈRE – MÉSZÖLY Dezső – GÁBOR Miklós. *Molière műhelyében.* Mizantróp – *Molière-napló – Feljegyzések Alceste-ről*. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1975.

MOLNÁR GÁL Péter. „Molière 1969". *Új Írás* 9, 10. sz. (1969): 103–108.

MOLNÁR GÁL Péter. „Hippi-Amphitryon". *Élet és Irodalom* 15, 23. sz. (1971): 13.

MIHÁLYI Gábor. „Molière ébresztése halálának 300. évfordulóján". *Nagyvilág* 18, 3. sz. (1973): 448–450.

NAGY Péter. „Mi a baj klasszikus előadásainkkal?". *Csillag* 8, 4. sz. (1954): 673–688.

N.N. „Szolnoki stúdió" (Kerekasztal-beszélgetés Székely Gábor igazgató-főrendező, Schwajda György dramaturg, Kertész Mihály András [= Kornis Mihály], „a színháznak a Főiskoláról most szerződtetett rendezője", Szombathy Gyula és Piróth Gyula színművészek részvételével). *Petőfi Rádió*, 1973. szept. 27. 12.43. Gépelt leirat az OSZMI-ban (Szolnoki Szigligeti Színház-mappa)

PÁLYI András. „Két Molière-vígjáték a Nemzetiben". *Magyar Hírlap*, 1972. máj. 2., 6.

RIDEG Gábor. „Molière Szolnokon". *Népszava*, 1973. febr. 13., 2.

SARKADI Imre. „A színjátszás valóságáról". *Művelt Nép* 5, 8. sz. (1954): 3.

SZENDRŐ József. „Molière színháza". In *Élő dramaturgia. Tanulmányok a színházról*. Szerkesztette GYÁRFÁS Miklós, 181–204. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1963.

SZENTGYÖRGYI Rita. „»Nem a királyok útján jöttem«. Budapesti beszélgetés Roger Planchonnal". *Színház* 21, 10. sz. (1988): 28–30.

Sz. J. „Habkönnyű borzalmak. Beszélgetés Székely Gáborral a Molière-bemutató előtt". *Szolnok Megyei Néplap*, 1973. jan. 13., 5.

TARJÁN Tamás. „Nincs miért nevetni. Planchon *Dandin György*ének vendégjátéka". *Színház* 21, 10. sz. (1988): 23–27.

VALKÓ Mihály. „Molière-bemutató Szolnokon. *Versailles-i rögtönzés – Dandin György*". *Szolnok Megyei Néplap*, 1973. jan. 23., 5.

VALKÓ Mihály. „A Szigligeti a 70-es években". *Jászkunság* 23, 3. sz. (1977): 42–46.

VALKÓ Mihály. „Szobaszínházi bemutatók. *Dandin György – Szomorú vasárnap*". *Új Néplap*, 1999. ápr. 29., 8.

KELEMEN KRISTÓF

Archívumok fikcionalitása a kortárs dokumentumszínházban

Mark Godfrey művészettörténész, a Tate Modern kurátora „The Artist as Historian" című tanulmányában írja, hogy egyre több művészi praxis archívumi kutatással kezdődik, vagy az archívum analógiája mentén szerveződik:

> „E különböző kutatási folyamatok alapján olyan művek születnek, amelyek arra ösztönzik a befogadót, hogy a múltról gondolkodjon; hogy kapcsolatot találjon a különböző események, személyek és témák között; hogy összeillessze az emlékeket; és hogy újraértékelje azokat a stratégiákat, amelyek mentén a múlt reprezentálódik a társadalomban."[1]

Érdemes innen ránéznünk Thomas Postlewait tézisére, aki a történettudomány kapcsán beszél a kutatás és az írás kettős missziójáról:[2] első lépésben, a történeti kutatás során a múltbéli események fennmaradt nyomait kell betájolni, megfejteni,[3] második lépésben pedig az a feladat, hogy „a múltbéli események, a múlt valószínűsíthető történéseit leíró és értelmező írásos emlékek magyarázatának új rendjét létre tudjuk hozni".[4] A történettudo-

[1] Mark Godfrey, „The Artist as Historian", *October* 120, Spring (2007): 143. (A saját fordításom – K. K.)
[2] Thomas Postlewait, „Történelem, hermeneutika és elbeszélésmód", ford. Kékesi Kun Árpád, *Theatron* 1, 3. sz. (1999): 58–66., 58.
[3] „Mivel a múlt megfoghatatlan, a történész mindig csak a homályos maradványokat, a barlang falán látható képeket tudja olvasni." Uo.
[4] Uo.

mányban az 1970–1980-as évekre tehető – elsősorban Hayden White szövegeinek hatására – a történetírás összekötése a fikcióval, párhuzamosan azzal, hogy a kutatói intuíció és szubjektivitás a diskurzus részévé vált:

> „a történész elsősorban történetmondó, és a történeti érzék abban a képességben nyilvánul meg, hogy egy rakás »tényből«, melyek feldolgozatlan állapotukban teljesen értelmetlenek, hihető történetet tudunk kialakítani. (…) A történelmi események egyetlen véletlenszerűen rögzített csoportja sem alkothat önmagában egy történetet; legfeljebb történetek *elemeit* nyújthatja a történésznek. Az eseményeket a [történészek] történetté *alakítják*, mégpedig úgy, hogy (…) használják mindazokat a technikákat, amelyeket egy regény vagy színdarab cselekményesítésekor megszoktunk."[5]

Innen nézve a történettudomány dokumentum és fikció határmezsgyéjén mozog, és mindezt tovább bonyolítja az, amikor a *művész mint történész* színre lép. A drámairodalomban komoly hagyománya van mind a történeti szempontból alaposan dokumentált események színpadra írásának, mind pedig a kevésbé reprezentált, rövid újsághírekben megjelenő történetek feldolgozásának – utóbbi kapcsán gondoljunk Füst Milán *Boldogtalanok* vagy Georg Büchner *Woyzeck* című darabjaira. Peter Szondi a naturalista dráma kapcsán írja, hogy annak „cselekménye többnyire a »színes« napihírek csoportjába tartozik. Az ilyen »színes hír« nem más, mint a saját talajától elidegenedett történés, olyasmi, ami még elég érdekes ahhoz, hogy hírt kapjunk felőle."[6] Utóbbi esetben evidensen a drámaíró fantáziája szüli meg a cselekményt, és senki sem kéri számon a színpadon megjelenő események valóságtartalmát, míg egy történelmi drámánál pont a fordítottja a jellemző: hagyományosan a befogadó a történelmi személyek nevével színpadra lépő alakokat és a köztük kibomló cselekményt automatikusan hitelesnek látja (hacsak nincs konkrét alkotói reflexió ennek ellenkezőjére). Pedig a történelmi témájú művek készítői számára egyáltalán nem közmegegyezés, hogy a dokumentum-hitelesség az a fő mérce, amely megszabja az alkotás értékét. Vegyünk egy példát a 19. századi magyar historikus festészetből: Feszty Árpád panorámafestményét, a *Magyarok bejövetelé*t 1894-ben állították ki először, amellyel Feszty a kor népszerű műfaját honosította meg – a mintát a berlini és a moszkvai panorámák szolgáltatták. A nacionalista törekvésekben gyökerező panorámafestészet fő célja az volt, hogy

[5] Hayden White, *A történelem terhe* (Budapest: Osiris, 1997), 73. (Kiemelés az eredetiben.)
[6] Peter Szondi, *A modern dráma elmélete*, ford. Almási Miklós (Budapest: Osiris, 2002), 89.

a nemzeti emlékezetbe minél látványosabban emeljen be fontos történelmi eseményeket úgy, hogy a befogadó azt érezze, mintha valóban ott lenne. Viszont a berlini és a moszkvai panorámákhoz képest, amelyek az akkori közelmúlt eseményeit örökítették meg (és nagy számban rendelkezésre álltak történeti források), Feszty egy olyan eseményt választott festménye tárgyának, amely kapcsán nem tudott szemtanúkat megkérdezni vagy a természeti és tárgyi környezetre vonatkozó egyértelmű tényekre támaszkodni, ezért a műve megalkotásában nagy szerepet kapott az alkotói fantázia is:

> „Kutatásaink arra az eredményre vezettek, hogy hazánk megalapításának korából elegendő történeti és művészi anyag volna egyesíthető arra, hogy a magyar közönség előtt a *korhűség meggyőző erejével* mutathassuk be a *honfoglalás korszakalkotó tényét. A képzelő tehetséget, az alkotási kedvet* semmi sem lelkesíthetné inkább, mint e nagy eseménynek gazdag csoportokban ábrázolása."[7]

Feszty képei mára a középiskolás történelemkönyvek állandó illusztrációivá váltak, és sokan ezek alapján képzelik el a magyar történelem fontos eseményeit, tehát e fordított irányú folyamatban a fikcióból jöttek létre hitelesnek képzelt nyomok. Az eset jól példázza, hogy régi hagyománya van a művészi praxison belül a források, dokumentumok elképzelésének, feltalálásának (szándékosan nem a meghamisítás szót használom).

A néző a színházi kontextusban bármely valóságnak egy szcenírozott verzióját látja, és az ott megjelenő dokumentumokat – szövegeket, videófelvételeket, civil személyeket – a referenciális rétegeik és a kontextusuk mentén kezeli hitelesnek, „valósnak", amelynek az is a része, hogy mekkora bizalommal közelít magához a művészhez. A dokumentumszínházi alkotók figyelme az elmúlt évtizedekben egyre inkább erre a kettőségre, a valós és a megrendezett, a tény és a fikció összefüggéseire irányult, amelyet Boris Nikitin[8] is tematizál a *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit* című kötet előszavában:

> „A tények fogalma a jogi nyelvből ered és egy hitelesített esetet ír le. A tény elkapott, fogva tarott és megkötözött fikció. Egy lezárt információ. »Megcsinált« (*Factum*, alakja a latin facere-nek, azaz *létrehoz*).

[7] „Feszty Gyula és Feszty Árpád kérvénye Budapest főváros tekintetes Tanácsához Egy nagyszabású panoráma Körkép építése czéljára a benn megjelölt területek egyikének használatul átengedése tárgyában", in Kovács Ákos, *Két körkép,* 171–175 (Budapest: Sík Kiadó, 1997), 173. (Kiemelés tőlem – K. K.)

[8] Boris Nikitin (1979) színházi rendező, író, az „It's The Real Thing – Basel Documentary Platform" kurátora.

> Egy tény az igazolás során szerzi meg a jogi hatóerejét. Ez »érvényes« (a nyelv és a szöveg egyetlen formájában sem oly hatékony, mint a jog szférájában). Az ember neve jogi ténnyé válik, amellyel a szülein keresztül a születésétől igazolt és okiratba foglalt lesz a létezése. Ő egy fikció, egy idea, amelyet folyamatában ténnyé alakítanak, rögzítenek és dokumentumok révén – például egy személyi igazolvánnyal – őriznek meg. (…) A megegyezés a tények *létrehozásának* folyamatában történik, a *hatékonnyá* tételükben és az általuk való *valóságállítással*. Minden érvényben lévő törvény és az ezekből keletkező valóság egy tényekkel rögzített fikció."[9]

Thomas Irmer az általa „új dokumentarista színháznak" nevezett irányzat egyik fő inspirációjának Michael Moore 1989-es *Roger és én* című dokumentumfilmjét[10] nevezte:

> „a filmnek tiszta üzenete volt: »én felmutatom neked a magam szubjektív autentikusságát, amelyet te megkérdőjelezhetsz, de mindezt egy olyan világban, amelyről nem igazán tudsz sokat.« (…) Mivel nagyon sok fiatal színházi alkotó nőtt fel ezen a filmen, ez az attitűd az új dokumentarizmus egyik alapvető munkamódszerévé vált, szemben az olyan törekvésekkel, melyek az »autenticitás« növelésében bíztak."[11]

Irmer azt is hozzátette, hogy „a régebbi színházforma is használta már a dokumentum fikcionalizálásának bizonyos módszereit,[12] de az új dokumentarizmus ezt kétségtelenül sokkal játékosabban teszi."[13]

[9] Boris Nikitin, „Der unzuverlässige Zeuge. Zwölf Behauptungen über das Dokumentarische", in *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater,* szerk. Boris Nikitin, Carena Schlewitt, Tobias Brenk, 12–19 (Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2014), 15. (A saját fordításom – K. K.) (Kiemelés az eredetiben.)

[10] A dokumentumfilmben Michael Moore próbálja kameravégre kapni Roger B. Smith-t, a világrangelső autóipari óriás, a General Motors elnök-vezérigazgatóját, hogy megkérdezze, vajon az extraprofitot termelő General Motors miért záratja be a Flint városában – Moore szülővárosában – lévő legrégibb gyárait, emberek tízezreit téve ezzel az utcára. A találkozó a film során nem akar összejönni, így mások mondják el a véleményüket.

[11] Thomas Irmer, „Az új dokumentarista színház első évtizede – Merre tovább?", ford. Szabó Attila, in „Újrahasznosított valóság a színpadon", szerk. Szabó Attila, Tompa Andrea, *Színház* 45, 11. sz. (2012): melléklet, 2–4., 3.

[12] Irmer példaként Hochhuth *A helytartó* című darabját említi, amelyben szerepel néhány karakter, akikről az írónak nem állt rendelkezésre semmilyen autentikus forrás, ezért „nem lehet tudni, hogy a történelem »valódi« színpadán milyen szerepet játszottak, vagy hogy tetteiket milyen indítékok vezérelték". Uo.

[13] Uo.

A következőkben a kortárs dokumentumszínház pár konkrét alkotójának reflexióin és művein keresztül azt mutatom be, hogy ezek a művészek miképpen kerülnek konfliktusba a *történelmi esetek poétikájával*,[14] hogyan problematizálják archívumok és dokumentumok színpadi reprezentációjának kérdését, és milyen stratégiák mentén léptetik be az alkotásba a fikcionalizálás és az intuíció eszközeit, felmutatva így – művészi reflexiók mentén – a történetírás és valóságállítás szubjektív, hiányos, ezáltal kritikával kezelendő voltát.

GIANINA CĂRBUNARIU: A DOKUMENTUM MINT FIKCIÓ

Gianina Cărbunariu[15] két előadást is készített a Securitate aktáit vizsgálva. A *Nyomtatott nagybetű (Az archívum színrevitele)*[16] című 2013-as produkció egy 16 éves, kisvárosban élő fiú, Mugur Calinescu történetét mesélte el, aki 1981-ben forradalmi üzenetű falfirkái miatt került a titkosszolgálat célkeresztjébe, az *X milliméter az Y kilométerből* című 2011-es előadás pedig Dorin Tudoran, 1985-ben végleg emigrált román újságíró állambiztonsági aktája alapján készült.[17] Cărbunariu fikcióként beszélt az általa újraolvasott jelentésekről, és ezt többek között azzal hozta összefüggésbe, hogy a jelentés írója általában önmagát is próbálja jó színben feltüntetni.[18] De Cărbunariu nemcsak a levéltári aktákra, hanem a visszaemlékezésekre is kiterjesztette ezt az állítását:

> „a kutatás során alkalmam nyílt arra is, hogy az Oral History Archívum felvételeibe belehallgassak, olyan interjúkba, amelyek az aktáikat elol-

[14] „Az elrendezés folyamata egy olyan koherens cselekmény révén történik, amely a történelmi eseményeket lehetséges emberi cselekvésekké alakítja, és értelmes kezdettel, középpel és véggel látja el őket. Más szavakkal megteremtjük a történelmi esetek poétikáját.” Postlewait, „Történelem…”, 64.

[15] Gianina Cărbunariu (1977) román rendező, író, színész, több előadásával is járt Magyarországon a Trafó Kortárs Művészetek Házában. *20/20* című előadását beválogatták a 2010-es POSZT programjába, darabjai pedig megjelentek magyarul a *Színház* folyóirat drámamellékleteiben.

[16] Eredeti címe: *Typography Majuscule (Performing archives).* Az előadás a Nyitrai Nemzetközi Színházi Fesztivál (Divádelná Nitra) *Párhuzamos életek – a 20. század a Titkosrendőrség szemével* című projekt részeként jött létre 2013-ban, és 2014 novemberében előadták a Trafóban is.

[17] 2011-ben Dorin Tudoran *Én, A fiuk. A Securitate egyik aktája* címen saját, több mint tízezer oldalas aktájából egy ötszáz oldalas gyűjteményt tett közzé, ebből pár oldalt választottak ki az alkotók az előadás alapanyagául.

[18] „A legtöbb esetben a feljelentők nemcsak a célszemélyről, hanem önmagukról is részletesen jelentenek, igyekezve jó fényben feltüntetni magukat, ezért több kilométernyi akta puszta fikció.” Gianina Cărbunariu, „Az első milliméter. A Román Állambiztonsági Rendőrség dokumentumai: fikció és realitás”, ford. Szabó Attila, in „Újrahasznosított valóság a színpadon”, szerk. Szabó Attila, Tompa Andrea, *Színház* 45, 11. sz. (2012): melléklet, 19–21., 20.

vasó emberekkel készültek. Ezek azért különlegesen értékes dokumentumok, mert szembesítik az aktát és a személy saját emlékezetét. Mindkettő fikcionalizálja a valóságot, de különböző módon: az első különféle szubjektív nézőpontok felhasználásával hoz létre fikciót, és úgy tesz, mintha »dokumentumot« alkotna, míg az utóbbi eleve fikciót alkot."[19]

Cărbunariu az aktákat olvasva különféle információtorzulásokat tapasztalt (nyelvtani hibák, javítások, témák közti ugrálás), és felhívta a figyelmet arra, hogy a jelentések formailag a drámákra hasonlítanak.[20] Az *X milliméter az Y kilométerből* esetében Cărbunariu és csapata – amelyben a színészek és a rendező egyenrangú félként dolgoztak – a kutatás végén „futóhomokon" érezték magukat, mivel nem találtak egyértelmű igazságokat, amelyeket az előadásban lefektethettek volna: „Úgy döntöttünk, hogy az értelmezés tényleg nem a mi feladatunk, hanem csak az, hogy fikciót építsünk a valóság megtalált »nyomai« köré, megkeresve a dokumentumban a valóság és fikció elegyítésének mechanizmusait."[21] Az előadásban az alkotók azt a stratégiát választották, hogy az aktában olvasható jelenet három szerepét minden este sorshúzással osztották fel egymás között: mind a négy színész megtanulta az összes szöveget, és miután sorsot húztak, hárman játszották el a jelenetet, a negyedik pedig egyfajta technikai személyzetként működött közre. Majd addig váltogatták a felállást, míg mindenki sorra került és a saját elképzelése szerint eljátszhatta az adott karaktert – tehát nem volt egy konszenzusos értelmezés. Az előadás fő célja nem a pontos és hiteles rekonstruálás volt, hanem a végtelen számú rekonstrukciós lehetőség felmutatása: „E színházi gyakorlat során azt akartuk kideríteni, mi is valójában ez az archívum, nem pedig a benne rejlő végső valóságot iparkodtunk feltárni."[22]

RABIH MROUÉ: A DOKUMENTUM MINT BÖRTÖN

Rabih Mroué[23] *Riding on a Cloud* című 2013-as előadásában a családi archívumot dolgozta fel, azon belül is saját testvére, Yasser történetét. Yasser 17 éves korától egy fejsérülés miatt afáziával küzdött: elvesztette annak

[19] Uo.
[20] „Másrészt, ami igen ironikus, a dokumentum úgy néz ki, mint egy dráma részlete: nevek és megszólalások váltakoznak. Mi több, »rendezői instrukciókat« is találunk. Egyszer, mikor Tudoran ezt mondja: »Akiknek feladatuk a tájékoztatás…«, a következő kézírásos megjegyzést látjuk a papíron: »Kezével háta mögé mutat a Belügyminisztérium épülete felé«." Uo.
[21] Uo., 21.
[22] Uo.
[23] Rabih Mroué (1967) Berlinben élő libanoni rendező, színész, képzőművész. Több előadása vendégszerepelt a Trafó Kortárs Művészetek Házában.

képességét, hogy gondolatokat artikuláljon szóban vagy írásban, és csak egy részét értette meg a kimondott és a leírt szavaknak. Mindent újra kellett tanulnia, akárcsak egy gyereknek. A munkafolyamat elején Mroué rengeteg dokumentumot kapott Yasser-től, születési anyakönyvi kivonatot, orvosi jelentéseket, fotóalbumokat, bélyeggyűjteményt, leveleket, kiadatlan verseket stb. Mroué a családi érintettsége miatt nehezen tudta ezeket rendszerezni:

> „Felszerelve mindezekkel a Yasser-től kapott dokumentumokkal és anyagokkal, valójában megterhelve éreztem magam, és felelősnek a története iránt. Úgy éreztem, mintha valaki a kezembe tenné az életét: egy életet, amely bármelyik pillanatban eltűnhet, és nekem kéne biztosítanom a létezését. Mit kezdjek ezekkel a dokumentumokkal és hogyan mutassam be az életét, mielőtt még kiperegnek az ujjaim közül, hogyan dolgozzam fel ezeket a dokumentumokat, hogy közben a szeretteit is megkíméljem? Ettől az érzéstől jeges rémület futott végig rajtam. Ezért döntöttem úgy, hogy félreteszem és megpróbálom elfelejteni mindet. Elkezdtem alternatív dokumentumokat megalkotni, amelyek látszólag hozzá és az ő történetéhez tartoztak."[24]

Mroué mindezt tisztázandó írt az előadáshoz egy bevezető szöveget, amely Yasser szájából hangzott el, és amelyben rögzítette a közte és a testvére közötti megállapodást: „Megegyeztünk abban, hogy hasznos lenne azzal a tudással eljátszani ezt a szerepet, hogy a színházban minden fikció."[25] Mindebből Mroué levezette azt is, hogy a testvére önmagát eleve csak mint fiktív karaktert játszhatja a színpadon, továbbá hogy a fikció és a valóság határait szerinte már-már lehetetlen megkülönböztetni: „A művészet és a színház kontextusában teljesen irreleváns, hogy egy történet kitalált vagy sem, igaz vagy sem. Valójában a feltett kérdések számítanak, a felmerülő kételyek, az általuk generált gondolatok és párbeszédek."[26] Mroué-t a „mi a dokumentum" kérdés helyett jobban érdekelte az, hogy miért van szükségünk a dokumentumokra:

[24] Rabih Mroué, Hassan Maroon, „How come this is not me, even though I am playing myself?", in *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater,* szerk. Boris Nikitin, Carena Schlewitt, Tobias Brenk, 76–83 (Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2014), 77. (A saját fordításom – K. K.)
[25] Uo., 78.
[26] Uo., 79.

„ezzel a kérdéssel annak megértésére teszek kísérletet, hogy hogyan is működnek ezek, továbbá próbálom megvizsgálni annak a lehetőségeit, hogy hogyan lehetne kilépni a dokumentumok mindent behálózó és ellentmondást nem tűrő hatalmi szorításából: a szembeszállás útjait és eseteit kutatom, az elkerülhetetlen sorsunkkal való szembeszállását, hogy »leolvassanak« és kizárólag dokumentumok alapján azonosítsanak minket."[27]

Mroué a *33 RPM and a Few Seconds* című előadásában a „post-truth" korszakának legismertebb archívumához nyúlt: a Facebookhoz.[28] Az előadás egy dolgozószobában zajlott, a színpadon nem tartózkodtak élő emberek, sőt, éppen azután játszódott a cselekmény, hogy a szoba tulajdonosa meghalt, és magára hagyta az itt látható tárgyait: íróasztalt, számítógépet, telefont, nyomtatót, lemezjátszót, TV-t, könyveket és mindenféle iratokat – amelyek őrizték az elhunyt emlékét. A produkció Diyaa Yamout, a 2011. október 1-jén öngyilkosságot elkövető, színházi alkotóként is ismert balos aktivista történetét mutatta be, és nyitott laptopján keresztül – amelyet kivetítettek – a nézők bepillanthattak a privát Facebook oldalára, ahová folyamatosan érkeztek a részvétet nyilvánító üzenetek. A privát oldalának üzenőfala az ismerőseiből megképződő hálózat nyilvános tereként jelent meg, és a kommentjeikből jött létre a színpadi cselekmény: az elhunyt személyéről, az általa képviselt politikai és emberi magatartásformákról alakultak ki viták. A személyes profiloldala elvesztette az eredeti rendeltetését, de a kontaktok által használt archívumként tovább működött. Az előadásban azt imitálták, mintha a nézők élőben követnék az online térben játszódó eseményeket, miközben egyértelmű volt, hogy a technikusi pultból irányított, szcenírozott forgatókönyvet látnak, az pedig bizonytalan maradt, hogy a dokumentarista stílusú cselekmény mekkora része alapszik tényeken, valós képeken és szövegeken, és mennyi benne a fikció – ennek pedig legnagyobb része egy olyan felületen bontakozott ki, amely elsőszámú kelesztője az álhíreknek, a pletykáknak, az összeesküvés-elméleteknek és a megbízhatatlan tényközléseknek. Mroué ebben a munkájában a Facebook mint archívum működését kutatta, ahol csak egyetlen összetevő hiányzott: a profilnak, azaz magának az archívumnak a tulajdonosa.

[27] Uo., 82.

[28] A jelenkori online közösségi oldalak hálózatszerű működése analógiákat mutat az archívumok és a közösségi emlékezet Oral History által megképződő alakzataival. A közösségi médiában jelenlévő szakmabeliek bejegyzései sok esetben nemcsak privát véleményeket fogalmaznak meg, hanem kanonizáló erővel is bírnak, és az ott elinduló viták több esetben színháztörténeti dokumentumokká válhatnak.

FLORIAN FISCHER: A DOKUMENTUM MINT MANIPULÁCIÓ

Florian Fischer[29] 2018-as drezdai *Operation Kamen* című rendezésének munkafolyamata is egy levéltárban kezdődött.[30] 1948-ban Csehszlovákiában a titkosszolgálat kidolgozott egy hadműveletet arra, hogy a megfélemlített, nyugatra emigrálni szándékozó ellenzékieket operatív eszközökkel átverjék, titkos menekülőútvonalat kínáljanak fel nekik, majd egy hamis határátkelőhelyre irányították őket, ahol egy amerikainak álcázott, biztonságosnak tűnő irodában bizalmas információkat szedhettek ki belőlük – ezt követően pedig letartóztatták őket. A történetből inspirálódva az alkotók úgy használták fel az archív anyagokat, hogy a nézők folyamatosan a valóságérzékelésük bizonytalanságával is szembesüljenek, miképpen az egykori átverés áldozatai. A színpadon egyetlen fiatal színész szerepelt (Lukas Rüppel), aki narrátorként vezette végig a közönséget a menekülők történetein. Ezeket fekete-fehér, előre rögzített videófelvételek mutatták be, drezdai, civil szereplők által eljátszva, korhű, naturalista részletességgel megalkotott miliőben. Fischer elsődlegesen a nézők érzelmi–érzéki involválódására fókuszált, vagyis azt akarta elérni, hogy belebújjanak az átvert személyek fejébe, miközben azok megteszik a hamis határhoz vezető utat. A színpad közepén egy ASMR-videókhoz használt, szuperérzékeny mikrofon állt, amelyet egy emberi fejet formázó tárgy két fülében helyeztek el. A nézők fülhallgatóval követték az előadást, miközben a színész többnyire ebbe a mikrofonba súgta a mondandóját, és a pszeudofülek így a nézők közös füleivé váltak. Fischer mind a hallás, mind a látás képessége kapcsán az elbizonytalanítás eszközével élt: a színpadon tárgyakkal telepakolt polcok álltak, a szobrok, a fényképek és a dossziék elsőre az autenticitás látszatát erősítették, majd a cselekmény előrehaladtával az egykori átverés és a kibontakozó színpadi illúzió kellékeiként jelentek meg – miképpen a vetítésekben a festett díszletek és a hangkulisszák a manipuláció működésére mutattak rá. Az előző két művészhez hasonlóan Fischer is a valóságban, a terekben

[29] Florian Fischer (1990) német rendező, többek között dolgozott Bochumban, Drezdában, Hamburgban, Bécsben és Gentben is.

[30] „Történelmet tanultam. Egy barátom egy archívumban dolgozik, és felhívott öt évvel ezelőtt, hogy talált egy vicces lábnyomot, ami lehet, hogy érdekelne. Felszálltam a vonatra és Prágába utaztam. Szerencsére el tudtam olvasni egyes aktákat, mert egy részük angolul van. Ugyanis az átverés során a határőrnek amerikainak kellett kiadnia magát, ezért a kihallgatásokat is angolul kellett lefolytatnia." Markéta Kachlíková, „Operation Kamen: Geheimdienstaktion auf der Bühne" (interjú), *Radio Praha*, January 12. 2019, hozzáférés: 2025. 01. 31, https://www.radio.cz/de/rubrik/kultur/operation-kamen-geheimdienstaktion-auf-der-buehne. (A saját fordításom – K. K.)

és a tárgyakban, vagyis a dokumentumokban való bizalmatlanságot választotta az alkotása témájává, miközben egy produktív és kortárs reflexiókat hordozó viszonyt hozott létre az általa újraolvasott levéltári aktákkal.

ÖSSZEGZÉS

Az előzőekben konkrét példákon keresztül mutattam be, hogy a kortárs dokumentumszínház alkotói praxisaiban milyen dilemmák fogalmazódnak meg az archív anyagok és a dokumentumok kapcsán, és a fikció beléptetése ebbe a diskurzusba milyen új megközelítésmódokat és reflexiókat nyithat ki. Zárásként Forgách Andrást idézem, aki a legérzékletesebben fogalmazta meg a dokumentum-valóság és a költészet szerepcseréjét, és aki ugyancsak a családi archívumot, azon belül is az anyja ügynökmúltját dolgozta fel *Élő kötet nem marad* című 2015-ös regényében:

> „Az döbbentett meg, hogy az *Aphrodité* című vers tárgya – a verset körülbelül vagy inkább pontosan akkor írtam, amikor »Pápainé« doszszéja már a futószalagon volt, hogy kijusson a napvilágra –, az *Aphrodité* című vers tárgya éppen az a bizonyos utazás, amelyik »Pápainé« legeslegelső hivatalos küldetése volt, illetve egy anya-fiú viszony, amit a teljes érthetetlenség sző át, az érthetetlen némaság, amelynek megfejtése nem állt a vers szereplőinek rendelkezésére. Hogy semmi sem úgy volt. Ez a vers lenyomata. A vers a dokumentum, a dokumentumok csak versek ehhez képest. Így kezdtem írni ezt a könyvet, hogy ezt a verset olvastam el, nem egyszer, de sokszor. Egyébként nem biztos, hogy vers, voltaképpen ritmizált próza, amit áthat valami megfejthetetlen fájdalom. Túl könnyű volna azt mondanom, hogy immár tudom a megfejtését. Csak azt akarom mondani, hogy ez volt a dokumentum, amire a könyvemet alapoztam. A többi dokumentum, a tartótisztek jelentései, anyám jelentései, a dátumok, az események egyáltalán nem szolgáltatták azt az »aha«-élményt, amiről annyit tud a pszichológia. Az »aha«-élményt a vers elolvasása adta. Az »aha«-élményt a színdarabokban kószáló kóbor lelkek, bolygó zsidók, a szüleim adták. A dokumentumok csupán árnyékai voltak annak a tudásnak, amit ott hordoztam a csontomban és a véremben. Ennek a tudásnak a dokumentuma ez a könyv."[31]

[31] Forgách András, „A szabászolló", *Színház* 49, 3. sz. (2016): 1–2., 2.

BIBLIOGRÁFIA

FORGÁCH András. „A szabászolló". *Színház* 49, 3. sz. (2016): 1–2.

GODFREY, Mark. „The Artist as Historian". *October*, 120, Spring (2007): 140–172.

KACHLÍKOVÁ, Markéta. „Operation Kamen: Geheimdienstaktion auf der Bühne" (interjú), *Radio Praha*, January 12. 2019, hozzáférés: 2025. 01. 31., https://www.radio.cz/de/rubrik/kultur/operation-kamen-geheimdienstaktion-auf-der-buehne

KOVÁCS Ákos. *Két körkép.* Budapest: Sík Kiadó, 1997.

NIKITIN, Boris, SCHLEWITT, Carena, BRENK, Tobias szerk. *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*. Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2014.

POSTLEWAIT, Thomas. „Történelem, hermeneutika és elbeszélésmód". Fordította KÉKESI KUN Árpád, *Theatron* 1, 3. sz. (1999): 58–66.

SZABÓ Attila, TOMPA Andrea, szerk. „Újrahasznosított valóság a színpadon". *Színház* 45, 11. sz. (2012): melléklet.

SZONDI, Peter, *A modern dráma elmélete.* Fordította ALMÁSI Miklós. Budapest: Osiris, 2002.

WHITE, Hayden. *A tortenelem terhe*. Fordította BERÉNYI Gábor, BRAUN Róbert, HEIL Tamás, JOHN Éva. Budapest: Osiris, 1997.

KISS GABRIELLA

Rend-ellenes színház

Halász Péter ihlette gondolatok...

Az egyik legismertebb kortárs francia filozófus, Alain Badiou szerint a színház akkor marad „felsőbbrendű művészet", ha nem „egy elkülönített közönségnek szóló előadás, reprezentáció, [hanem] afféle kollektív gesztus".[1] Megkülönböztetett státuszát az garantálja, ha kívánatosnak találja a színházi jelhasználat azon módjait, amelyek ellenállnak a reprezentáció-fixált befogadói hagyomány „mindent magába-színháziasító" (Brecht) hatalmának. Ha nem engedi, hogy a néző elfeledkezzen arról, ami a színészekkel és a rendezővel folyó munka közben ténylegesen zajlik, és ami alól nem kivétel a néző speciális valóságát meghatározó társadalmi gyakorlat sem.

2024-ben Jákfalvi Magdolna kutatásainak köszönhetően közhely, hogy azok az előadások, amelyek folyamatorientált esztétikai gyakorlatának innovációja a kollaboratív munkaformákra és a kontingencia dramaturgiájára vezethetők vissza, annak a legendáriumnak a demitizálását végzik el, amely „Halász Péter" nevét viseli, és a magyar színház intézményes emlékezetében két kulturális performansz és két előadás formájában él. Ily módon az egyik hasonmás-fogalom az EMIGRÁCIÓ, amely azt az 1972 és 1976 közötti időszakot jelöli, amelynek során a Kassák Ház Stúdió folyamatosan veszíti el alternatív játszóhelyeit is. A másik a HATALOM, mely az 1994 őszén a Kamrában megvalósuló *Hatalom Pénz Hírnév Szépség Szeretet* című projekt

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

[1] Alain Badiou, „A színház dicsérete. Beszélgetés Nicolas Truonggal", ford. Porogi Dorka, *Theatron* 16, 3. sz. (2022): 21–46., 25.

révén azt a kérdést teszi fel, „miképp lehetett volna Halász, a hetvenes évek második nyilvánosságának száműzött, majd visszafogadott tagja akár az állampolitikai, akár a közösségi, akár a színházi hatalom részese?”.[2] A harmadik a SZEÁNSZ, amely Kelemen Kristóf dokumentarista VR-performanszának címe: egy olyan kutatás színrevitele, mely a múltat (a Dohány utcai lakásszínház és a Squat Theatre történetét) „hazugságnak”,[3] a dokumentumokat palimpszesztnek tekinti, a történészi munkát pedig az intuíció és a fantázia írói, rendezői, színészi: előadás-dramaturgiai technikáiban artikulálja.[4] A negyedik pedig a KRITIKA, hiszen 2018-ban „a magyar színház kísérletező, műfaji határokat átlépő hagyományát erősítendő”, a Trafó – Kortárs Művészetek Háza és a *Színház* folyóirat díjat nevezett el a magyar neoavantgárd ikonjáról. A Halász Péter-díj olyan színházi jelenségekre kívánja ráirányítani a figyelmet, amelyek

> „kényelmetlenek, kellemetlenek, kihívóak, megosztóak (…) megpróbálják tágítani a kortárs színház lehetséges tematikáit és játéknyelveit; kimozdulnak a színjátszás szokványos színtereiről; időről-időre önkritikusan újragondolják alkotói módszereiket; vizsgálat tárgyává teszik az alkotókat és az intézményeket egyaránt befolyásoló strukturális kényszereket és társadalmi elvárásokat; kizökkentik gondolkodásunkat; megkérdőjelezik az általunk természetesnek vélt konvenciókat és határokat; és megmutatják, akár ez is lehet, ilyen is lehet ma a színház![5]

Vagyis a *99,6 %*, az *IITTHHOONN* és a *KŐ-KŐ-KŐ*, a Színház- és Filmművészeti Egyetem hallgatói közösségének akciósorozata, a *Game Changer*, a *Közelebb* és a *Nagymamával álmodtam* olyan nekromanták, akik a színházi diszpozitívum kritikája szempontjából kívánnak releváns információt kicsikarni a Halász Péter-féle „valóságcsinálás” lelkéből.[6]

[2] Uo.
[3] Marco de MARINIS,, „Történelem és történetírás”, ford. Dávid Kinga, Demcsák Katalin, in *Színház-szemiográfia,* szerk. Demcsák Katalin, Kiss Attila, 51–53 (Szeged: JATE Press, 1999), 51.
[4] Kelemen Kristóf, *Hagyományok a Színház- és Filmművészeti Egyetemen – az államosítástól a rendszerváltásig* (Budapest: SZFE, Doktori értekezés, 2022), 8–10., https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2022/02/Kelemen_PhD_disszertacio-roviditett.pdf (2024.08.15.), hozzáférés 2024.10.31.
[5] Halász Péter-díj, https://www.facebook.com/search/top/?q= hal%C3%A1sz%20p%C3%A9terd%C3%ADj&epa=SEARCH_BOX, hozzáférés: 2024. 10. 31.
[6] „Halász Péter nem direktor, nem színész és nem rendező, hanem valóságcsináló, magyarul theatermacher.” Esterházy Péter, „Napról napra Halász – Szeptember 23. Budapest fürdőváros”, *Színház* 27, 11. sz. (1994): 1.

Ha elfogadjuk, hogy a magyar neoavantgárd „az alternativitást nem egyszerűen a formanyelvi másságban, hanem a létmód másságában látta”,[7] akkor hatástörténeti jelentőségét igazolják azok a műfajok is, amelyek „sérült”, „alkalmatlan”, „rendellenes” testben létező, vagy önmagukat „laikus”, „képzetlen”, „rendhagyó” módon színre vivő játékosok „amatőr” és „dilettáns” teljesítményét engedik színpadra.[8] Ez a művészi és intézményi döntés ugyanis számol azzal az elsőként Irit Rogoff által elemzett, majdnem elforduló és mégis odanéző tekintettel, mely a diszpozitívum-kritikával egyenértékű *részvételiség* mintapéldája.[9] Első és talán legtanulságosabb példája pedig a 2020 novemberében elhunyt Peter Radtke, aki legnagyobb sikereit a bécsi Burgtheater színpadán aratta.

A róla szóló nekrológok egyfelől egy publicistától és regényírótól, másfelől a német színháztörténet első (testi) fogyatékkal élő színészétől búcsúztak. Saját magának azonban egész életében küzdenie kellett azért, hogy a szakma és a közönség ne csak egy *ostogenesis imperfectá*ban szenvedő magamutogatóként, hanem „színészként” tartsa számon.[10] Tünetértékű, hogy amikor 1985-ban George Tabori botrányos darabjában Medeia gyermekét játszotta, Gerhard Stadelmaier, a *Stuttgarter Zeitung* kritikusa nem volt hajlandó teljes nevén nevezni őt. A cikk „P.R.”-ként említette, amit azzal indokolt, hogy teljesítménye „nem recenzálható”, hiszen, amit látunk, „nem komolyan vehető alakítás”.[11] S csaknem ugyanezeket a szavakat hallották a Jérôme Bel rendezte *Disabled Theatre* nézői 2011-ben: arra a kérdésre ugyanis, hogy mit szóltak a szülei, ismerősei a nagy sikerű szerepléshez, a zürichi Theater Hora egyik tagja ezt felelte: „nem jöttek el megnézni, mert szerintük ez nem színház, hanem *freakshow*”. Ugyanakkor

[7] Jákfalvi Magdolna, „A Halász Péter Archívum. Halász az emlékezet terében”, in *Színészképzés. Neoavantgárd hagyomány*, szerk. Jákfalvi Magdolna, 11–23 (Budapest: SZFE, 2013), 11.

[8] Vö. Benjamin Wihstutz, „Leistung und Devianz um 1900. Über Performances als Praktiken der Humandifferenzierung”, in *Humandifferenzierung. Disziplinäre Perspektiven und empirische Sondierungen, szerk.* Dilek Dizdar, Stefan Hirschauer, Johannes Paulmann, Gabriele Schabacher, 230–259 (Weilerswist: Vellbrück, 2021).

[9] Vö. Irit Rogoff, „Looking Away: Participations in Visual Culture”, in *After Criticism. New Responses to Art and Performance,* szerk. Gavin Butt, 117–134 (Malden: John Wiley & Sons, 2008). Vö. Czirák Ádám, „Partizipation”, in *Metzler Lexikon Theatertheorie,* szerk. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat, 242–248 (Stuttgart–Weimar: Springer, 2014).

[10] Vö. Benjamin Wiehstutz, „Diverse Körper auf der Bühne (und beim Zuschauen)”, *Magazin des Schauspiel Kölns* 62, 3. sz. (2021): 9–13., https://www.schauspiel.koeln/download/3367/web_mag01_koerper_2021.pdf, hozzáférés: 2022. 06. 11.

[11] Gerhard Stadelmaier, „Mama Medea oder die gestohlenen Morde”, *Stuttgarter Zeitung*, 1985. jan. 5., 16. Vö. Peter Radtke, „Warum unsere Gesellschaft behiderte Menschen braucht”, http://www.peter-radtke.de/artikel/gesellschaft-und-behinderte.php, hozzáférés: 2022. 06. 11.

az előadás egyik résztvevője, Julia Hausermann a 2013. évi Berlini Színházi Találkozón átvehette az Alfred-Kerr-díjat.

A német színházi szakmának tehát huszonhét évbe (és az EU 2003. évi CXXV. törvényébe) került, hogy kánonalakító előadásként definiálódjon egy „olyan társadalmi gyakorlat",[12] amely a poszthumán előfeltevésrendszerének ismeretében teszi fel az alábbi kérdést: ha megkérdőjelezzük az ember önnön tökéletesíthetőségébe vetett hitének kiemelt státuszát, akkor mi az oka annak, hogy 1985-ben egy „üvegcsontú tolókocsis" „nem-színész", 2013-ban egy Down-szindrómás viszont a nézés legitim terében állíthatja önmagáról, hogy „I am an actor". Mert a minősítés megváltozásának csak egyik oka George Tabori vagy Jérôme Bel rendezésének művészi megcsináltsága. A másik, hogy a rendezés színházát olyan egymástól sokszor radikálisan különböző színházi gyakorlatok kontextualizálják, amelyek fókuszában a művészet funkcionális meghatározása, a színházi apparátus közösségi (non- vagy heterarchikus) volta és a kritika politikus terében artikulálódó intervenció áll.[13] Mely gyakorlatok egyértelművé teszik, hogy a teatralitás leginkább olyan médium, mely hiszi, hogy (a társadalmi folyamatokhoz hasonlóan) a mibenlétét meghatározó konszenzus sem több, mint egy itt és most domináns, de épp ezért megváltoztatható diszpozitívum: „mindig bele [lehet avatkozni] a fennálló hegemónia egy bizonyos aspektusába, [lehetséges] az azt alkotó elemek dez- vagy reartikulációja".[14]

Ennek a speciális hermeneutikai helyzetnek a szociológiai mintázatát Carrie Sandahl a „semleges zsarnokságának" nevezi, és a T/1. személyű (fehér, heteroszexuális és ép) normától való eltérés elfogadásának kérdése felől közelíti meg.[15] Ez a szempont esetünkben azért fontos, mert a „másság" itt nem csupán a „diverzitás", hanem a „dis*ability*" szó szerinti jelentésének ismeretében is sokatmondó. Julia Hausermann méltatója, Thomas Thieme ugyanis a „színpadi *alkalmas*ság" alábbi három problémakörének láthatóvá válását köszönte meg az előadásnak és a díjazottnak: milyen viszony képzelhető el (*i*) a kőszínházi struktúra és annak alternatívái, (*ii*) a

[12] James R. Hamilton, „Theatrical Enactment", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58, 1. sz. (2000): 23–35. 24.

[13] Vö. Matthias Warstatt, Julius Heinicke, Joy Kristin Klau, Janina Möbius, Natascha Schiouzouli szerk. *Theater als Intervention. Politiken ästhetischer Praxis* (Berlin, Theater der Zeit, 2015).

[14] Chantal Mouffe, „Kritik als gegenhegemoniale Intervention" szövegét idézi Gabriele Klein, „A táncelmélet mint a kritika gyakorlata", ford. Kiss Gabriella, in *Kortárs táncelméletek,* szerk. Czirák Ádám, 201–220 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2013), 202.

[15] Vö. Benjamin Wihstutz, „Disability Performance History. Methoden historisch vergleichender Performance Studies am Beispiel eines Projekts über Leistung und Behinderung", in *Neue Methoden der Theaterwissenschaft,* szerk. Benjamin Wihstutz, Benjamin Hoesch, 109–132 (Bielefeld: transcript, 2020).

hivatásos színészképzés (perfekt technikái) és a játék struktúraidegen (pl. a hibák révén érzékelhető) aspektusai között, (*iii*) illetve a színházi piacra kerülés gazdasági és politikai mechanizmusai kapcsán.[16] Hiszen tény és való: a testi vagy értelmi fogyatékkal élő játékosok egészségi állapotuknál fogva bizonyos feladatok teljesítésére képtelenek („unable"), vagy kevésbé képesek („able").[17] Jérome Bel rendezésében ezeket a „gyengeségeket" a játékosok E/1. személyben el is mondják, ami azonban nem jelenti azt, hogy a néző ne fogadná el azt a valamennyijük szájából elhangzó, vagyis hangsúlyos információt, hogy „színész/nő vagyok". Sőt! Az előadás egyik legfontosabb esztétikai elve ennek a ténynek a szemléltetése: vannak Jérôme Bel szerint bemutatható és nem-bemutatható koreográfiák, amit aztán felülír a rendező döntése: mindegyik látható. Vagyis a rendezés ritmusát meghatározó elv, hogy „egyidejűleg történik meg a fogyatékosságok színrevitele és prezentációja, illetve különféle készségek és képességek bemutatása, minél fogva olyan előadások, amelyek explicit kiállítják s tematizálják a fogyatékosság és a teljesítmény kapcsolatát. (…) A fogalom egyfelől sérült performerek közönség előtti előadását, másfelől a fogyatékosság (*disability*) és a bemutatott teljesítmény (*performance*) történetileg speciális konstellációját és diszkurziválását jelöli."[18]

De mi történik, ha az „I Am an Actor" E/1. számú kijelentésének emancipatórikus gesztusát egy olyan inklúzió alapjának tekintjük, amelynek van egy másik neve is: diákszínjátszás. Egy olyan diszkurzusról van szó, amelynek színházpedagógiai koordinátáit három tézis jelöli ki:

> „(*i*) „A színház csak ürügy.".[19] (*ii*) A színházcsinálás „olyan tevékenységi forma, amely – miközben létrejötte közvetlenül kötődik a színház intézményéhez – a művészetközvetítés performatív koncepciójának köszönhetően folyamatosan módosul és változik."[20] (*iii*) „(…) a drámapedagógiai szemléletre épülő gyermek- és diákszínjátékban nem

[16] „»…And I Am an Actor«: On Emancipation in *Disabled Theater*", in *Disabled Theater*, szerk. Sandra Umathum, Benjamin Wihstutz, 35–53 (Zürich: diaphanes, 2015).
[17] Így közelít a fogalomhoz a Kirsty Johnston által szerkesztett *Disability Theatre And Modern Drama: Recasting Modernism* című kötet is (London, Bloomsbury Methuen Drama, 2016). Vö. Szabó-Székely Ármin, „Az alkalmatlan színház", *Színház* 50, 4. sz. (2017): 6–8., http://szinhaz.net/2017/06/10/szabo-szekely-armin-az-alkalmatlan-szinhaz/, hozzáférés: 2022. 06. 11.
[18] Wihstutz, „Disability Performance History…", 113.
[19] Keleti István, *A színház csak ürügy (Keleti István utolsó ajándéka)* (Budapest: Irodalom Kft, 1996).
[20] Ute Pinkert, „Vermittlungsgefüge I. Vermittlung im institutionalisierten Theater als immanente Dimension und als pädagogischer Auftrag", in *Theaterpädagogik am Theater. Kontexte und Konzepte von Theatervermittlung,* szerk. Ute Pinkert, 12–69 (Milow: Schibri-Verlag, 2014), 12.

a produktum a végcél, hanem a folyamat nevelő ereje. Hogy végérvényesen eloldjuk ezt a gondolkodásmódot a direkt színházi célú képzésektől, tisztáznunk kell, hogy cél és eszköz a két metódusban helyet cserél egymással! Míg a színészhallgató az önismeret fejlesztése, a különféle tréningek révén jut el a színészi szerepalkotás egyre magasabb szintjére, addig a gyermek- és diákszínjátszásban éppen a szerepjátszás, a megjelenítés segít mélyebb önismerethez, a személyiség kiteljesítéséhez. Mindez visszautal a gyermeki kettős tudatra, melynek megélése közös tapasztalata az alkalmazott drámapedagógiai és színházi nevelési foglalkozásoknak is, mégis, a megjelenítés élményének élessége, a többiekkel együtt megélt játék fokozza az élmény erejét."[21]

Nos, e három előfeltevésnek a Halász Péter-díj felőli olvasata járt a fejemben, amikor 2024. április 26. és 28. között hat olyan előadást nézhettem meg a Közép-magyarországi Regionális Diákszínjátszó Találkozó keretében lezajlott Nemes Feszten, amelyeket két épp most színházi alkotóműhellyé váló (vagyis a színházi diszpozitívum határán álló) csoport: a Nemes Nagy Ágnes Művészeti Szakgimnázium 11.b és 12.b osztálya hozott létre.[22] A valódi kérdés számomra az volt, hogy a látott produktumok modellálta munkafolyamatok hogyan viszonyulnak a színházcsinálás professzionalizált illetve széles hatósugarú modelljéhez.[23] Milyen nem csupán és nem is elsődlegesen esztétikai szempontból fontos készségek és képességek fejlesztésére alkalmazható az a helyzet, hogy néhány fiatal játszóként definiálja és megmutatja magát másoknak? Kinek a felelőssége eldönteni, mekkora erőt és energiát szavatol egy produktum minősége? Mennyire és mennyiben definiálják magukat olyan „esztétikai laboratóriumként", amelytől a magát művészszínháznak diszpozitívum is radikálisan produktív újításokat vár el, hiszen a kísérletező kedv és művészi értékválasztás újszerűsége egy adott színházi kultúra adaptív képességének kulcsa lehet?

Talán mindhárom szempontból tünetértékű és feltétlenül üdvözlendő jelenség a Hamajdlesz Egyesületben immár harmadik éve folyó műhelymunka, mely 2024-ben a *Körhintá*val képviseltette magát. A 12.b tagjaiból

[21] Golden Dániel, Pap Gábor, „A színjáték helye a drámapedagógia és a köznevelés rendszerében", in *Dráma – pedagógia – színház – nevelés. Szöveggyűjtemény középhaladóknak,* szerk. Eck Júlia, Kaposi József, Trencsényi László, 199–213 (Budapest: OFI, 2016), 209.

[22] A Közép-magyarországi RDT-re jelölt előadások 2024-ben részét képezték a Nemes Feszt programjának, így akarva-akaratlan párbeszédbe léptek a középfokú művészeti képzés olyan fellegváraival, mint a Vörösmarty Gimnázium / KIMI és a szentesi Horváth Mihály Gimnázium.

[23] Vö. Neudold Júlia, „Művészetközvetítés kőszínházakban", https://szinhaz.net/2017/12/29/neudold-julia-muveszetkozvetites-koszinhazakban/, hozzáférés: 2024. 10. 31.

szerveződő, öntevékeny csoport harmadik előadása azt a kérdést tette fel önmagának is, hogy a Sarkadi- és Móricz-novellák dramatizálásából született szerelmi történet 2024-ben több-e egy „ötciginyi, romcsi sztorinál". Egy, a Fábri-film csaknem botránnyá és verekedéssé fajuló esküvőjelenetének megfeleltethető buli vadul táncoló tizenévesei között jöttek létre azok a viszonyok, amelyeket a diákok aztán hangsúlyosan tágas és sötét atmoszférában bontottak ki jelzésértékű (már-már rituális) eszköztelenséggel. A lélektani realista színészi játékot a színházi absztrakcióra kifejezetten érzékeny rendezés kontextualizálta, amelynek részét képezte a népi játékok teatralizálása, a néptánc-elemek előadás-dramaturgiai alkalmazása és az árnyjáték is: a körhintát ugyanis Orbán Ferenc olvasatában egy apró életfa lombkoronája forgatja. S így nem meglepő, hogy a saját szorongásból erőt merítő Pataki Mari és a szelíd mosolyával győzedelmeskedő Bíró Máté közös élete egy egymásba kapaszkodó, lihegő-ziháló, kétségbeesett futással kezdődik – a semmibe.

Minőségénél fogva klasszikusok kortárs színrevitelének is tekinthető a Federico Garcia Lorca művét a fizikai színház eszközeivel megszólaltató *VRNSZ*, a Molière- és Racine-alakok szenvedélyeit analizáló *Fogadó a szerető Jávorhoz*, az Alfred Jarry-szöveget ihlető diáktréfát felmutató *Über Übük* és az Ödön von Horváth-i panoptikum brutalitásának 21. századi olvasatát kínáló *Mert örökké él a szerelem…* Ezeknek a színészileg rendkívül magas színvonalú, egy-másfél éven át készülő mesterségvizsgáknak közös nevezője a kérlelhetetlen őszinteség. A csoportok ugyanis a szó legnemesebb értelmében megküzdenek az irodalmi szövegekkel: időt és energiát fordítanak arra, hogy megtalálják saját horizontjukat, megfogalmazzák azt a közös és személyes kérdést, amelyre választ ad az adott mű vagy annak szelete.

Erre kiváló példa minden olyan alkotói folyamat, amely képes szembenézni saját korlátaival, és elbúcsúzni az eredeti ötlettől (például „a" *Don Juan* megrendezésétől), hogy egy sokkal izgalmasabbat és sajátabbat hozzon létre francia klasszicista drámák részletei és Sarah Kane, Kierkegaard, Nádas Péter, Lovasi András stb. szövegeinek és a rögzített improvizációk textusainak párbeszéde révén. Egy lepusztult kanapén, egy fémvázas emeletes ágyon, egy széken és egy szintetizátor mögött villannak fel Phaedra, Oinone, Anna, Elvira, Charlotte, Mariane, Dorine, Hyppolitos, Don Juan, Don Carlos, Sganarelle, Pierrot, Valér alakjának apropójából a tizenéves játszók vágyai. Az előadás montázs-dramaturgiája egymás tükrében mutatja meg az érzelemkifejezés hiányának és kínjának variációit, a szövegtöredékek mint etűdök színrevitele pedig transzparenssé teszi: a 12.b játszói nem tesznek úgy, mintha sorsokat, életeket, lélektani íveket ábrázolnának. Kristálytisztán sűrített pillanatokban egy-egy mikroszituáció „csak" annyi-

ban és annyira megélt érzelmi töltetét közvetítik, amennyire az itt és most tényleg az övék – s Vilmányi Benett e rendezőileg alázatos, tanárilag nem óvatos, hanem figyelmes csoportvezetése mindenképp figyelemre méltó.

Hasonló, a játszók ember- és önismeretét mélyítő, de meg nem erőszakoló tanári hozzáállásra enged következtetni az, hogy a 11.b civilizáció és barbárság, önfegyelem és szenvedély belső harcaként, a kontrollvesztés tragédiájaként értelmezi a *Vérnász*t. A néptáncon, illetve kontakt improvizációs technikán alapuló színpadi mozgás-képzés vizsgája azt mutatja fel, amit a fiatalok két év alatt tanultak: a kontrabalansz-alaphelyzetben létezés megértettségét és megéltségét. Az előadás szövetének fizikális rétege az egyensúly megtartásának és elvesztésének legevidensebb formáinak variációiból áll, amelyet viszont más típusú színészi teljesítmények színesítenek: húsz teljesen különböző személyiségű, de egyaránt ugató kutyából álló falka megjelenítése, a kóruséneklés, az animált menyasszonyi fátyolból létrejövő, monumentális képek létrehozása és nem utolsó sorban a Lorca-szöveg tolmácsolása. Az ODT-én is látható produkció erénye, hogy Herold Eszter az előadás megrendezettségének elvévé tudja tenni a közösségi működést: a mozgásvektorok nem egy-egy főszereplőre vagy egy-egy központi szimbólumra irányulnak, hanem amint fókuszálódnának, rögtön szétszóródnak: láthatóvá téve a már-már ijesztő odaadású és elkötelezettségű csapatmunkát.

Másképp személyes módon és másra használta fel a klasszikus szövegeket Pádár Zsolt, Pálya Pompónia és Bori Viktor. Az *Übü király*ból és a *Kasimir és Karoliné*ból kiinduló munka esetében ugyanis komoly színészpedagógiai döntés, hogyan és miért nézünk szembe a dramatikus alakok által képviselt testi, lelki és gondolati brutalitással. A 12.b előadása leginkább azzal a gesztussal fogalmaz meg társadalomkritikát, hogy a használt (a fekete és fehér jelmezek színszimbolikájával is játszó) színházi nyelv elutasítja a Jarry által képviselt „patafizikát", mely azt tanítaná, hogy minden jelenség egyenértékű, akár jó, akár rossz. Übü megháromszorozódott lényét három teljesen különböző színészi alkat testesíti meg, és az agresszivitás három teljesen más aurája veszi őket körül (együtt csodákra lennének képesek, külön-külön csak rombolnak). A három királyfi mintha e három nagyra nőtt gyerek előképe, fiatal kiadása lenne (cselekvő tehetetlenségüktől jobban félünk, mint a hatalomra törő akarattól). A női alakok pedig azzal képeznek nem érzéki, hanem intellektuális ellenpontot, hogy mikrojeleneteikben nem eljátsszák, hanem hátukon forogva, kötélen lógva, díszletelemen fekve felmutatják a játszott figura képzeletbeli testének képzeletbeli központját: pontosan annyit, ahányan vannak. S mivel az előadás tobzódik a naturális elemek kortárs viccnek szánt ábrázolásában, a csukott

szemmel hosszan haldokló női Poszomány „valódi" köpése 2024-ben is meg tudja idézni azt a zavart és hitetlenkedő csendet, amit a „szahar" szó keltett 1888-ban.

Bár az Ödön von Horváth-szöveg dramaturgiája legalább három megoldást is kínált volna arra, hogy a játszó eltávolítsa, és mind önmaga, mind a néző számára elviselhetővé tegye az übüség kispolgári variációit, a 11.b nem él egyikkel sem. Sőt! A szintetizátoron kínaiul előadott „Life's a struggle" még az Oktoberfest groteszk zsongásának aktualizált változatát sem idézi meg. Ebben a tolófalak közé zárt világban hol csoportos, hol páros, hol egyéni, semmiképp sem érzelmeket sűrítő, hanem indulatokat desztilláló, etűddé váló élőképekből robban ki, majd merevedik meg az üresség, a sértettség, a kilátástalanság. A Nemes Feszt diákzsűrijének díjával kitüntetett előadás nézőjének nehéz eldöntenie, mi a kegyetlenebb: a porszívó-zajjal, beatboxszal meg-megszakított, süket csöndből álló hangkulissza vagy az, amikor a magány és fájdalom kalodáiba zárt játszók hol kétségbeesett energiával, hol agresszív enerváltsággal próbálnak meg kapcsolódni egymáshoz (haverhoz, partnerhez, gyermekhez), hogy elhitessék önmagukkal: *mert örökké él a szerelem*. Bori Viktor még a legnehezebb előadás-dramaturgiai feladatot, a nézői tekintet és figyelem orientálását is a játszók belső energia-háztartására bízza, és tény: kivétel nélkül mindenki képes hosszabb-rövidebb ideig önmagára irányítani a figyelmet. S ez a feladat azért kegyetlenül nehéz, mert a fiataloknak nincs más eszközük, mint a legnehezebben megtanulható: saját jelenlétük megcsináltságának felmutatása és kitartása.

Ezt a feladatot könnyíti meg az osztály másik része számára Fekete Anikónak az a döntése, hogy Kristofer Grønskag 2017-es, az oslói Fiatalok Színpada számára íródott darabjának keretein belül kell vizsgázniuk. A *VRNSZ*-ban dőlve, lökve, esve, zihálva megismert testek a *Visszaszámlálás*ban egy-egy vasúti sín szürke darabjaival jelzett, hangsúlyosan színpadi szituációban mutatják meg egyfelől kreatív zenei, másfelől karakterépítő készségeiket. Ha ezt az előadást a 11.b egészében folyó oktató-nevelő munka horizontjából nézzük, akkor világossá válik, hogy az itt tanulók a típusalkotáshoz szükséges megfigyelés és a kontaktimprovizáció pszichofizikájának tükrében ismerik meg az individuumok előtti individuális emberábrázolás lélektani vonatkozásait. Határozott és jól begyakorolt mozdulatokból, koncentrált pózokból rajzolódik ki a jóléti társadalomban felnövő fiatalok otthontalansága és függőségei. Ám abban a pillanatban, amikor ez a teher elviselhetetlenné vált volna nézőnek és játékosnak, a jelenetváltás, a történetpuzzle vagy az egészséges diákhumor oldotta a súlytalan létezéstől szenvedő alakok szomorúságát.

BIBLIOGRÁFIA

BADIOU, Alain. „A színház dicsérete. Beszélgetés Nicolas Truonggal". Fordította POROGI Dorka. *Theatron* 16, 3. sz. (2022): 21–46.

CZIRÁK Ádám. „Partizipation". In *Metzler Lexikon Theatertheorie.* Szerkesztette Erika FISCHER-LICHTE, Doris KOLESCH, Matthias WARSTAT, 242–248. Stuttgart–Weimar: Springer, 2014.

ESTERHÁZY Péter. „Napról napra Halász – Szeptember 23. Budapest fürdőváros". *Színház* 27, 11. sz. (1994): 1.

GOLDEN Dániel, PAP Gábor. „A színjáték helye a drámapedagógia és a köznevelés rendszerében". In *Dráma – pedagógia – színház – nevelés. Szöveggyűjtemény középhaladóknak.* Szerkesztette ECK Júlia, KAPOSI József, TRENCSÉNYI László, 199–213. Budapest: OFI, 2016.

HAMILTON, James R. „Theatrical Enactment". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58, 1. sz. (2000): 23–35.

JÁKFALVI Magdolna. „A Halász Péter Archívum. Halász az emlékezet terében". In *Színészképzés. Neoavantgárd hagyomány*. Szerkesztette JÁKFALVI Magdolna, 11–23. Budapest: SZFE, 2013.

JOHNSTON, Kirsty, szerk. *Disability Theatre And Modern Drama: Recasting Modernism.* London: Bloomsbury Methuen Drama, 2016.

KELEMEN Kristóf. *Hagyományok a Színház- és Filmművészeti Egyetemen – az államosítástól a rendszerváltásig.* Budapest: SZFE, Doktori értekezés, 2022., https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2022/02/Kelemen_PhD_disszertacio-roviditett.pdf (2024. 08. 15.), hozzáférés: 2024. 10. 31.

KELETI István. *A színház csak ürügy (Keleti István utolsó ajándéka).* Budapest: Irodalom Kft, 1996.

KLEIN, Gabriele. „A táncelmélet mint a kritika gyakorlata". Fordította KISS Gabriella. In *Kortárs táncelméletek.* Szerkesztette CZIRÁK Ádám, 201–220. Budapest: Kijárat Kiadó, 2013.

MARCO, de Marinis. „Történelem és történetírás". Fordította DÁVID Kinga, DEMCSÁK Katalin. In *Színház-szemiográfia.* Szerkesztette DEMCSÁK Katalin, KISS Attila, 51–53. Szeged: JATE Press, 1999.

NEUDOLD Júlia. „Művészetközvetítés kőszínházakban", https://szinhaz.net/2017/12/29/neudold-julia-muveszetkozvetites-koszinhazakban/, hozzáférés: 2024. 10. 31.

PINKERT, Ute. „Vermittlungsgefüge I. Vermittlung im institutionalisierten Theater als immanente Dimension und als pädagogischer Auftrag". In *Theaterpädagogik am Theater. Kontexte und Konzepte von Theatervermittlung.* Szerkesztette Ute PINKERT, 12–69. Milow: Schibri-Verlag, 2014.

RADTKE, Peter. „Warum unsere Gesellschaft behiderte Menschen braucht?", http://www.peter-radtke.de/artikel/gesellschaft-und-behinderte.php, hozzáférés: 2022. 06. 11.

ROGOFF, Irit. „Looking Away: Participations in Visual Culture". In *After Criticism. New Responses to Art and Performance.* Szerkesztette Gavin BUTT, 117–134. Malden: John Wiley & Sons, 2008.

STADELMAIER, Gerhard. „Mama Medea oder die gestohlenen Morde". *Stuttgarter Zeitung*, 1985. jan. 5., 16.

SZABÓ-SZÉKELY Ármin. „Az alkalmatlan színház". *Színház* 50, 4. sz. (2017): 6–8.

WIHSTUTZ, Benjamin. „»…And I Am an Actor«: On Emancipation in *Disabled Theater".* In *Disabled Theater*. Szerkesztette Sandra UMATHUM, Benjamin WIHSTUTZ, 35–53. Zürich: diaphanes, 2015.

WIHSTUTZ, Benjamin. „Disability Performance History. Methoden historisch vergleichender Performance Studies am Beispiel eines Projekts über Leistung und Behinderung". In *Neue Methoden der Theaterwissenschaft.* Szerkesztette Benjamin WIHSTUTZ, Benjamin HOESCH, 109–132. Bielefeld: transcript, 2020.

WIHSTUTZ, Benjamin. „Leistung und Devianz um 1900. Über Performances als Praktiken der Humandifferenzierung". In *Humandifferenzierung. Disziplinäre Perspektiven und empirische Sondierungen,* herausgegeben von Dilek DIZDAR, Stefan HIRSCHAUER, Johannes PAULMANN, Gabriele SCHABACHER, 230–259. Weilerswist: Vellbrück, 2021.

WIEHSTUTZ, Benjamin. „Diverse Körper auf der Bühne (und beim Zuschauen)". *Magazin des Schauspiel Kölns* 62, 3. sz. (2021): 9–13., https://www.schauspiel.koeln/download/3367/web_mag01_koerper_2021.pdf, hozzáférés 2022. 06. 11.

KURDI MÁRIA

Az ikon és az abjekt dialektikája a modern ír színház nőábrázolásaiban

A modern ír dráma és nemzeti színjátszás csaknem 130 éves múltra tekint vissza. A később Nobel-díjra érdemesített költő, W. B. Yeats (1865–1939), a folklór-gyűjtő, ősi mítoszokat angolra fordító Lady Augusta Gregory (1852–1932) és még néhányan 1897-ben egy baráti összejövetelen határozták el, hogy Írországnak a gyarmatosító által működtetett dublini színházi kultúrához képest gyökeresen új drámaírásra és színjátszásra van szüksége. Lady Gregory jegyezte fel, hogy tervük szerint ír témákról szóló ír darabokat kell játszani és rajtuk keresztül megmutatni a világnak Írország igazi arcát, amely korántsem azonos a ráaggatott, degradáló sztereotípiákkal.[1] Az akkor létrehozott Ír Irodalmi Színház (Irish Literary Theatre) néhány évig működött, majd az időközben szerzett anyagiak segítségével 1904-ben megnyitották az Abbey Színházat, amely ma is az ír nemzeti színház. Céljai és működése az ír dekolonizációs törekvések kulturális területének kétségkívül fontos támogatását jelentették. Állíthatjuk, hogy igazgatói, rendezői és színészei „történelemformáló erőként" tekintettek a színházra, nemcsak gondolatban, de „szóban és tettben a történelmi létezésmód megélésének, színrevitelének a médiumaként",[2] ahogyan azt más összefüggésben Jákfalvi Magdolna és Sipos Balázs megfogalmazzák. A közönséget illetően a viszonylag elmaradott gyarmati országban a színházi előadások közvetlen élménye egyértelműen vonzotta a saját nemzeti kul-

[1] Lady Augusta Gregory, *Our Irish Theatre: A Chapter of Autobiography* (New York and London: G. P. Putnam's Sons, The Knickerbocker Press, 1913), 8.
[2] Jákfalvi Magdolna és Sipos Balázs, „A színház mint gondolkodásforma: Bevezető a *Francia színházfilozófia. Mimészisz* című számhoz", *Helikon: Irodalom- és Kultúratudományi Szemle* 68, 4 sz. (2022): 635–639., 637.

túra újjáélesztése iránt lelkesedő tömegeket, ami nyilvánvalóan hozzájárult ahhoz, hogy a 20. század első felében a színház vezető kulturális formává vált, és máig nagy népszerűségnek örvend Írországban.

1922-ben a 32 megyéből álló történelmi Írország 26 megyéje függetlenné vált, az így létrejött állam hivatalos neve ma Ír Köztársaság; a fennmaradó hat megye alkotja Észak-Írországot, amely az Egyesült Királyság része maradt. A posztkoloniális elméletekből ismert módon, a 19. századi brit gyarmatosítói diskurzus az angolok és az írek között ellentéteket állított fel, például a polarizáló „férfias" és „nőies" gender kategóriák alkalmazásával. A gyarmatosítónak az írekről kialakított képe az utóbbiak alsóbbrendűségét és a társadalmi nemek korabeli viszonyait leképezve az ír nép feminin tulajdonságait hangsúlyozta. Ezen torzító ideológia több szempontból groteszk tükörképeként a 19. század végétől erőteljessé váló ír dekolonizációs folyamat uralkodó ideológiája, a nacionalizmus az elnyomótól származó, jórészt a kelták érzelmességének és irracionalitásának sztereotípiáira építő feminizálás elleni tiltakozásként megalkotta a gael–ír férfi hipermaszkulin, a függetlenségért hősiesen küzdő alakját.[3] Ugyanakkor a nőről, nőiségről kettős szemlélet alakult ki. Ez egyfelől idealizálást jelentett: más kultúrák gyakorlatához hasonlóan a nemzetet elsősorban a női test jelenítette meg, amely passzív, a lacani elmélet szerint „fantáziatárgy",[4] miközben a férfi cselekvő ágensként harcba száll érte. Másfelől a hipermaszkulin identitást középpontjába helyező nacionalista ideológia köznapi szinten a nőiséget leértékelte, figyelmen kívül hagyta a nők valós problémáit és igényeit. A nő és a nőiség konstrukciójában az ideális és a reális, a szimbolikus szublimáció és a társadalmi elnyomás kettőssége alakult ki;[5] a valóságban diszkurzív és intézményes korlátok egyaránt akadályozták az autonóm női szubjektivitás kibontakozását és önkifejezését.

Az évszázados gyarmati viszonyok között maga az ír társadalom belsőleg is megosztottá vált. Többek között élesedett a társadalmi szerepek és nemek közötti egyenlőtlenség, s olyan konfliktusokhoz vezetett, amelyek a posztkoloniális kontextusban is sokáig fennmaradtak, túlélve a viktoriánus erkölcsi normák megosztó hatásait is. A függetlenné vált Írországban a nacionalista ideológia alapjain létrejött új állam és a gyarmati időkben meglehetősen nagy befolyásra szert tett katolikus egyház összefogása és összefonódása révén egy erősen patriarchális narratíva vált uralkodóvá.

[3] Susan Cannon Harris, *Gender and Modern Irish Drama* (Bloomington: Indiana University Press, 2002), 31–32.
[4] Paul Murphy, *Hegemony and Fantasy in Irish Drama, 1899–1949* (London: Palgrave Macmillan, 2008), 9–10.
[5] Uo., 120.

1937-ben ratifikálták az új ír alkotmányt, amely a nők helyzetét és lehetőségeit behatárolta, a nők számára az anyaságot és általában a családot, az otthont összetartó szerepet tartotta elsődlegesen kívánatosnak.[6] A női identitás ilyenfajta behatároló, és a szexuális erkölcsöket tekintve szigorúan kontrolláló meghatározása tudta ugyanis más szabályozásokkal együtt garantálni és kiemelni a még sok tekintetben törékeny új állam erejét, s az íreket femininné, gyengévé degradáló, gyarmatosítói sztereotípiáktól való teljes különbözőségét.

Az írországi dekolonizációs folyamatokra jellemző gender-politika és a társadalmi nemekkel kapcsolatos, a hazafias ideológia által is polarizáló sztereotípiák hatással voltak a modern ír drámaírás és színházi gyakorlat fejlődésére. Noha W. B. Yeats és John Millington Synge (1871–1909) mellett Lady Augusta Gregory szintén tagja volt az Abbey első direktóriumának, és számos drámáját be is mutatták, sokáig csak szervező tevékenységét értékelték, az írásai műfajmegújító értékeire nem fordítottak figyelmet. Jellemző, hogy Yeats és Gregory együtt írt darabjai az előbbi neve alatt váltak ismertté és kerültek címlapra, egészen az utóbbi évtizedekig. A modern ír dráma kánonját mindenekelőtt Yeats, Synge, Sean O'Casey (1880–1964) és Samuel Beckett (1906–1989) alapozták meg. Különböző formákban és eszközökkel ezek a férfi drámaírók a nacionalizmus eszmekörének és a gyakorlatba átültetett normáinak szélsőségeivel szemben kritikusak műveikben. Néhány általuk ábrázolt nőalak azonban nem mentes a nőiségnek a fentiekben vázolt sztereotipizáló és polarizáló szemléletétől, amikor a nemzet ikonjaként, vagy a nemzeti léthez és jövőhöz kötődő elvont eszmék megjelenítőjeként szerepeltetik őket műveikben.

A tanulmányom címében használt „ikon" a szemiotikából ismert fogalom. Más jelektől, mint a szimbólum és index való megkülönböztetését általában Charles Sanders Peirce jeltipológiájára hivatkozva teszik meg a kutatók, mely szerint az ikon „az általa jelölt tárgyra pusztán saját jellemzőivel utal", bár a tipologizálás ellenére átfedések is maradnak a másik két kategóriával.[7] Számos, főként a gyarmatosítás hatásai ellen küzdő kultúrában, így az íreknél is, az újjáéledő nemzet eszméjének ikonikus jelölőjévé a nőalak vált. Történetileg, az írekkel szemben erősödő brit gyarmatosító és diszkriminatív törekvéseket mutató időszakban, a 17. század végétől a gael nyelvű költészetében már látható az elnyomott, elveszőben lévő, majd az

[6] Melissa Sihra, „Introduction", in *Women in Irish Drama: A Century of Authorship and Representation*, szerk. Melissa Sihra, 1–22 (London: Palgrave Macmillan, 2007), 1–2.
[7] Idézi Kugler Nóra, *Megfigyelés és következtetés a nyelvi tevékenységben* (Budapest: Tinta Könyvkiadó, 2015), 39.

19. századra ténylegesen eltiport nemzetet megjelenítő nőalak toposza, melynek továbbélése a 19. század végi, 20. század eleji nacionalista diskurzusban kulturálisan és ideológiailag még inkább motiválttá vált. Ezekben az évtizedekben alapvetően két formában jelenítik meg a nemzetet mint nőt: a betolakodó gyarmatosító által megtámadott, testileg és lelkileg sebzett fiatal lányként, vagy öregasszonyként, aki a kifosztott ország szimbóluma, az és Írország-anya aki fiaitól, az ír férfiaktól kér támogatást. Színházi megjelenítésére rendszerint ikonként utal a tudomány, mivel a színházat, ahogyan Marvin Carlson írja, átszövi az ikonicitás, „amely kezdetektől fogva jelen van a drámaelméletben", hiszen „a színház imitációra épül, vagyis amit megjelenít, az mindig egy jelen-nem-lévő valóságra utal".[8]

A másik, a tanulmányom címében szintén megadott fogalom, az „abjekt", ami Julia Kristeva többrétű definíciója szerint képezi vizsgálódásom másik pólusát. Kristeva szerint az abjekt oppozícióban áll az énnel, a szubjektiváció során elhatároljuk magunkat tőle, mert tisztátalan, értelmezhetetlen, szabályozhatatlan és vállalhatatlan, ám mégsem teljesen elnyomható, ugyanis vonzó furcsaságában váratlanul elő-előtör bizonyos helyzetekben. Mindenesetre, hogy élni tudjunk, a végtermékek és az élettelen testek vízióját eltoljuk magunktól.[9] Fontos azonban megjegyezni, hogy a lealázást és kitaszítást implikáló abjekció nem választható el teljesen az ikonicitás folyamataitól, ott van ezek mögött, mint az eszményített ábrázolás másik oldala vagy árnyképe, amelytől el kell határolódni. A gyarmatosító diskurzus abjektálta a gyarmatosított Másikat, és az azt sok tekintetben akaratlanul másoló, a gyarmatosítottak oldalán domináns patrióta–patriarchális diskurzus pedig hétköznapi mivoltát tekintve a nőt mint Másikat. A következők során a fentiek értelmében használom az ikon, ikonicitás és az abjekt, abjekció terminusokat a modern ír színház nőábrázolásainak egyes sajátságait röviden elemezve, mint a dramaturgia kitüntetett részét. Hat drámaszöveget és egy pusztán mozgással, a test funkciói révén megvalósuló performanszot vizsgálok, s utalásokat teszek egyes előadásaikra is.

A 20. század eleji antikoloniális ír színházban W. B. Yeats és Lady Augusta Gregory *Cathleen ní Houlihan*je (1902), melyet sokáig egyedül Yeats drámájának tartottak, a nemzeti eszme ikonjaként Cathleeen-t jeleníti meg mint főalakot, s ebben a vonatkozásban paradigmatikus műnek tekinthető. Önéletrajzában Gregory leírja a kettős szerzőség létrejöttének történetét.

[8] Marvin Carlson, „A szemiotikai értelmezhetőség és hiánya az előadásban", ford. Nyisztor Miklós, in *A színpadtól a színpadig. Válogatás Marvin Carlson színházi írásaiból*, szerk. Kurdi Mária és Csikai Zsuzsa, 3–24 (Szeged: Americana E-Books, 2014), 6.

[9] Julia Kristeva, „Powers of Horror", in *The Portable Kristeva*, szerk. Kelly Oliver, 229–263 (New York: Columbia University Press, 1997), 230–231.

A drámához írt bevezetőjében Yeats egy álomról számolt be, melyben Cathleen öregasszony alakjában belép egy vidéki ír család házába, s kiderül, hogy a hazát jeleníti meg, ám a költő úgy gondolta, hogy a téma megírásához Gregory segítségét kell kérnie, mert ő jól ismeri a vidéki emberek beszédét.[10] A dráma cselekménye követi Yeats álmát; a fekete ruhás, öregasszonyként megjelenő főszereplő elpanaszolja kifosztottságát, négy gyönyörű mezőjének elvesztését (ezek a négy ír tartománynak felelnek meg), és beszédéből, énekéből fokozatosan világossá válik, hogy ő a haza megszemélyesítője, akiért már sokan mártír-halált haltak. A család fiatal férfitagját, az esküvője előtt álló Michaelt Cathleen arra hívja fel, hogy kövesse őt. Mintegy megbabonázottan, Michael a családot búcsú nélkül hátra hagyva utána siet, és az ablakon kinéző fiatalabb testvér megjegyzésével ér véget a dráma: sehol sincs már az öregasszony, helyette egy fiatal királynő lépdel az úton. A Földanya istennő mítoszát is integrálja ez az átváltozás, mely szerint az istennő megújulásához véráldozatra van szükség, s az ír nemzet szintén fiatal férfiak, mint Michael, véráldozatának köszönhetően tud megújulni.

Amikor a parasztházba belép, Cathleen kilakoltatott, abjekt sorsú lénynek tűnik az ott lakók szemében, aki a gyarmatosított, konfliktusos társadalomban kifosztott özvegyasszony és hontalanná váló nő, mint azt Nicholas Grene és Melissa Sihra a drámából vett idézetekkel alátámasztják.[11] Az érte újra meg újra harcba szállók szabadságvágya és áldozatkészsége hatására lényegül át a nemzet fiatal nővé váló ikonjává, felcsillantva, megjósolva a jövő lehetőségét. Bertha Csilla véleménye szerint a nemzetet jelölő Cathleen alakja „leképezi, hogy a szellemi hogy hatol be az anyagiba s formálja azt át, ezáltal metafizikaivá lényegítve a hazáért vállalt mártíráldozatot".[12] Figyelemreméltó azonban, hogy a nőiség korabeli polarizáltságát is megjeleníti a dráma, amikor a mitikus gyökerű, idealizált Cathleent a hétköznapi valóságot képviselő nők (Michael anyja és menyasszonya) fájdalmas, kézzelfogható veszteségével ellentétezi. Nem véletlen, hogy az utóbbiak realisztikus megformálása a társszerzőnek, a Nyugat-Írországban élő Gregorynak köszönhető, aki folklór-gyűjtő útjai során alaposan megis-

[10] Gregory, *Our Irish Theatre…*, 83.

[11] Nicholas Grene, *The Politics of Irish Drama* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 65. és Melissa Sihra, „»Nature Noble or Ignoble«: Woman, Family and Home in the Theatre of Marina Carr", *Hungarian Journal of English and American Studies* 11, 2. sz. (2005): 132–147., 144.

[12] Bertha Csilla, „Nemzeti dráma és európai modernizmus. Az ír reneszánsz", in *Az angol irodalom története 5: A viktoriánus és a modernista időszak*, szerk. Bényei Tamás, Reichmann Angelika, Séllei Nóra, 518–532 (Budapest, Kijárat Kiadó, 2024), 523.

merte az ír paraszti világ hétköznapi életét és sokak kifosztottságát. A bemutatón a patrióta tevékenységeiről ismert, fiatal és sudár termetű Maud Gonne, Yeats nagy szerelme játszotta a főszereplőt, öregasszonynak maszkírozva, s a hatás forradalmi volt. Napjainkig tucatnyi felújítás követte ezt az előadást, melyekben a rendezők a kor tapasztalati világának megfelelően helyezik át a hangsúlyokat.

Beckett egyik monológ-formában írt drámájának, a *Nem én*nek (*Not I*, 1972) a főszereplője egy hetven körüli nő, akinek neve egyszerűen Száj, mivel teste egyetlen elemre redukálódott, a beszéd orgánumára. James Knowlson Beckett-életrajza szerint a darab megírását többek között az Írországban az 1910-es, 1920-as években felnövő író által látott, magukban motyogó, hontalanul vándorló, elhagyatottan tengődő, nincstelen öregasszonyok emléke ihlette.[13] A *Nem én*ben Száj nyilvánvalóan saját történetét mondja el, de nem tud az elbeszélés alanyaként önmagával azonosulni, nem tudja kimondani, hogy én, csak azt, hogy ő, vagyis hogy valaki mással történt és történik mindaz, amiről beszél, s amit nem tud rendszerbe foglalni és értelmezni. A szimbolikus rend eszköze, a nyelv külső hatalomként működik itt, amint a szereplőn keresztül szinte erőszakosan tör magának utat, de Száj beszédmódja a szemiotikus modalitás nyelv előtti állapotát idézve szaggatott, alogikus, nem követi a nyelvtani szabályokat. Száj a társadalomba be nem fogadott, eltaszított abjekt szintjén vegetál, helyzetéből nem tud kitörni és a szubjektum pozíciójából beszélni. Az abjekt szinten való megrekedtségét jelzi, hogy a film- vagy televíziós rendezések általában hangsúlyozzák Szájnak mint testrésznek a többi, az abjekt kategóriájával asszociált testnyíláshoz (ánuszhoz, vaginához) való hasonlóságát. Beckett az 1920-as évek végén elhagyta Írországot, főként mert az éppen felszabadult ország kultúrpolitikájával, például a szigorú cenzúrával nem értett egyet. Ennek értelmében a *Nem én* öregasszonya egy ellen-Cathleennek tekinthető, akit nem vált meg senki, nem változik át jelentéshordozó lénynyé. Korunk valószínűleg legnagyobb, igen sokoldalú ír színésznője, Olwen Fouéré (1954), Yeats és Gregory Cathleenjét valamint Beckett Száját egyaránt játszotta korábban, sok más hazai szerző nőalakjai mellett.

Synge *A völgy árnyéka* (*The Shadow of the Glen* 1903) című, elsőként színpadra állított művéről Nicholas Grene megjegyzi, hogy akkoriban a színpadi térre mint a nemzet mikrokozmoszára tekintettek az emberek, ennél fogva a drámabeli parasztház és annak asszonya innen értelmez-

[13] James Knowlson, *The Life of Samuel Beckett* (London: Bloomsbury Publishing, 1996), 589–590.

hető.[14] A dráma főszereplője egy fiatalasszony, a gyermektelen Nora, aki egy öreg, beszűkült gondolkodású, megrögzötten konzervatív erkölcsiséget valló férj mellett él, pontosabban sorvadozik, és szabadabb, elsősorban érzelmi és szexuális értelemben teljesebb életre vágyik. Öreg férje halottnak tetteti magát, hogy kilesse, hűtlen-e hozzá az asszony, és amikor Nora egy fiatalabb farmerrel beszél a kettejük között most már lehetséges kapcsolatról, az öreg kikél az ágyból és ajtót mutat Norának. Ezután Nora már a fiatal udvarlónak sem kell, mivel nem történt haláleset, hogy egy új élet kezdéséhez hozománynak valót örökölne. Az asszony végül egy csavargóval hagyja el a házat, aki lírai képekkel tarkított beszédben dicséri számára a természetben való élet szépségeit. Egzisztenciálisan azonban Nora megint függ majd egy férfitől és annak utópisztikus narratívájától, így története ironikus travesztiája a női szabadságvágy korabeli kiteljesíthetőségének.

Synge drámájának zárójelenetében az látható, hogy a nemzet mikrokozmoszát jelképező házban maradó öreg és fiatal farmer, a társadalom két generációjának férfitagjai, együtt isznak és kártyáznak, Noráról teljesen elfeledkezve. Elemzésében Rob Doggett rámutat, hogy a nő által megtestesített igény a teljesebb életre és gyermekáldásra egyben a nemzet vágya és szükséglete Synge felvilágosult, egyéni felfogású nacionalizmusa szerint.[15] Ennek fényében Nora szintén ikonikus alak, akit azonban a patriarchális Írország és a hegemón maszkulinitás korlátait és kizáró politikáját megjelenítő férfiak (itt az öreg és a fiatal farmer a drámát záró képben), kivetnek maguk közül, abjektálnak és fel sem ismerik, igazán mit képvisel, s hogy önmagukat is megfosztják az asszonytól megtagadott szabadságtól. A darab bemutatóját többségében negatív, ellenséges kritikák követték. Jellemzően, az újságíró és tekintélyes politikus, Arthur Griffith, a Sinn Féin párt megalapítója, Nora ábrázolása ellen azzal érvelve tiltakozott, hogy az ír asszonyok nem ilyenek, nem hűtlenek férjükhöz (akkor sem, ha nem szerelmi házasságban élnek), és nem mennek világgá egy csavargóval.[16] Vagyis, ő és mások, az ideális nőképet kérték számon az írótól, s a valóságos asszonyi problémákat megjelenítő fiktív drámai alakot hiteltelenként, sőt szentségtörőként elutasították.

Korunk drámaírói közül elsősorban Marina Carrt (1964) tartják Synge örökösének, aki számos drámáját szintén vidéki miliőbe helyezi és a nőábrázolás terén szintén teljesen szakít a konvencionális megközelítésekkel. A legfontosabb párhuzam azonban a nyelvhasználat terén jelentkezik:

[14] Grene, *The Politics of Irish Drama*, 76.
[15] Rob Doggett, *„In the Shadow of the Glen*: Gender, Nationalism, and »A Woman Only«", in *English Literary History* 67 sz. (2000): 1011–1034., 1028.
[16] Uo., 1015.

mindkét író az írek tájnyelvi angolságával beszélteti szereplőit. Carr 1998-as mesterműve, *A Macskalápon (By the Bog of Cats)*, amelyet az írónő drámái közül alighanem a leggyakrabban újítottak fel hazájában és külföldön egyaránt. Upor László fordításában nálunk a Nemzeti Színházban játszották 2005-ben, Básti Juli főszereplésével, közepes sikerrel. A Carr drámájában szereplő vidék olyan hely, amely sokban ragaszkodik bizonyos, a nacionalista ideológia örökségeként (is) tovább élő hagyományokhoz, például itt még az 1990-es években is a nő státusza a Másik, különösen, ha egyúttal egy kisebbségi csoport tagja. Carr főszereplője, Hester Swane az írországi nomád vándorlóknak az európai romákkal rokonítható etnikai másságát képviseli. A mű Euripidész *Médeá*jának lazán követett történetét helyezi át, s mint Salomé Paul rámutat, az írónő több drámája is a mítoszokat feldolgozó görög drámákon alapul, de azok patriarchális szempontú, a nőt többnyire rituális áldozatként vagy szörnyetegként való bemutatását dekonstruálja: Carr jelenkori transzponálásai a női szereplők emberi arculatát, szenvedéseit, netán méltatlan bűnhődését hozzák előtérbe.[17] *A Macskalápon* cselekményében a többségi társadalomhoz tartozó, nála fiatalabb élettársa, Carthage eltaszítja magától Hestert, közös gyermekük anyját, mert a letelepültek közösségében a legtehetősebb, lokális hatalommal rendelkező farmer lányával kíván érdekházasságra lépni. Hester útjában áll terveinek, ezért szülőföldjéről, a Macskalápról Carthage és leendő apósa el akarják üldözni a városba, hogy ne zavarja másságával és érzelmi igényeinek megnyilvánulásaival az új házasságot és a falusi közösségnek a patriarchális rend szabályait követő életmenetét.

Szembetűnő, hogy Hester pozíciója liminális: a letelepültek és a vándorlók világához egyaránt tartozik, illetve az előbbivel szeretné elfogadtatni magát. A városba költözés a lápvilág, a szabad mozgás feladását jelentené számára. Származásának és köztes helyzetének határsértő kiszámíthatatlansága miatt a közösség kiveti magából, vagyis abjekttá válik. Negligálják Hester személyiségét és egyéni törekvéseit, helyette a vándorló kisebbségre ragasztott általánosító sztereotípiákkal jellemzik: tisztátalannak, lefizethetőnek, erkölcsileg ingatagnak és megbízhatatlannak tekintik az asszonyt, elsősorban az említett férfi szereplők. Kettős abjekció valósul meg: Hestert mind nomádok leszármazottját, és mind nőt egyaránt kitaszítják. A kitaszítottság az ő esetében olyan erős élmény, hogy ön-abjekciót hív elő: Hester magán kívüli állapotba jut, és az őt degradáló sztereotípiákat akaratlanul

[17] Salomé Paul, *Marina Carr and Greek Tragedy: Feminist Myths of Monstrosity* (New York and London: Routledge, 2024), 44.

megtestesítve ténylegesen veszélyessé válik.[18] Antiszociális cselekvéseket hajt végre, rombol, gyújtogat és megöli kislányát, hogy ne jusson később az ő sorsára; ez a motívum szintén Médeával rokonítja, de a gyilkosság nála inkább féltő szeretetből történik, mint bosszúból. Végül egy haláltáncra emlékeztető performanszban Hester szíven szúrja magát. Öngyilkossága az egész közösség, a patriarchális rend képviselői és a nekik kényszerből vagy haszonszerzés miatt behódolók és a színházi nézők előtt történik. A jelenet kiemeli, hogy Hester abjektté degradálása által a közösség saját „testén" is maradandó sebet okoz, mert az asszony halála kísérteni fogja őket. Carr ezáltal teszi láthatóvá a társadalmi nemi és etnikai viszonyok egyenlőtlenségeiből eredő destruktivitás felszín alatti munkájának „eredményét." A halott női test megjelenítése az abjektet hozza ismét előtérbe; a színpadi nézők és színházi nézők itt kénytelenek vele, mint a magukból kivetett horror látványával szembesülni. Carr drámája a nőt kétszeresen Másikként rögzítve az idealizáló ábrázolások ellentétét nyújtja, amikor az 1990-es évek ír valóságának rejtettebb, titkolt jelenségeit és azok hatásait viszi színre.

Közvetlenül a nemzeti függetlenség részleges visszanyerése után a radikális republikánusok és a szabadállam-pártiak között kitörő ír polgárháború (1922–1923) időszakának tragikus feszültségeire reflektálva formálta meg Sean O'Casey Júno nevű női főszereplőjét a *Júno és a páva* (*Juno and the Paycock,* 1924) című darabjában, amely egy munkáscsalád bérházbeli szegényes otthonába vezeti a nézőt. Bár Júno hétköznapi asszonyként jelenik meg, a házasság védőjének tekintett istennővel azonos nevet visel, mellyel analóg, szinte emberfeletti módon próbálja összetartani a családot. A szerző a korabeli republikánus jelszavak és patrióta szólamok kritikáját nyújtja Júnó életigenlő, a mártíromság diskurzusának és elvont ideáljainak ellentmondó megszólalásaiban. Maria Keaton elemzését követve önálló női identitás születését láthatjuk ebben a főszereplőben,[19] mert egyre inkább szembehelyezkedik férjének kényelmes, leginkább a pillanatnyi örömökre és az italozásra összpontosító, patriarchális attitűdjével, amely a gyarmatosítás során cselekvőképességükben gátolt ír férfiak prototípusát erős szatírával jeleníti meg. Lányuk Ibsent olvas, részt vesz a munkások szervezkedésében, de éppen nyitottságának köszönhetően egy kémkedő angol férfi rövidéletű udvarlásának áldozatává válik: gyermeket fogan tőle, akit majd egyedül kell felnevelnie. O'Casey láthatón nem tud teljesen elszakadni a konvencionális nőábrázolásoktól: anya és lánya alakjában polarizálja a nőiséget testileg megrontott

[18] Kristeva, „Powers of Horror", 232–233.
[19] Maria Keaton, „The Mother's Tale: Maternal Agency in *Juno and the Paycock*", *New Hibernia Review* 3, 4. sz. (1999): 85–97., 88.

lányra és az ikonikus, eszményített ábrázolást újraformáló anyafigurára. Az angol kémtől teherbe esett lány a megalázott Írország jelképe, egyaránt idézve a gyarmati idők költészetének központi trópusát, az elhagyott lányt, és az ír értékrendet is nagyban befolyásoló viktoriánus gender-diskurzus „bukott nő"-kliséjét. Emelkedett stílusú monológjában, melyet Júnó imájaként is emleget a kritika, Júnó védelmet ígér lánya számára, s ezzel az elvont eszméket sugárzó, idealizált Írország-anya szerepét veszi magára.

Az egykori polgárháború az Ír Szabadállam fájdalmas konfliktusok árán történő megszületésének jelensége volt. Észak-Írország brit fennhatóság alatt maradó hat megyéjében a katolikus és protestáns közösségek ellentéte a kezdetektől fogva éreztette hatását. Az 1968 és 1998 közötti, a Troubles (Zavargások) eufemisztikus névvel illetett, lényegét tekintve polgárháborús időszakban a katolikus nacionalista, más néven republikánus (elsősorban az IRA) és a protestáns unionista, más néven lojalista (elsősorban a UDA és a UVF) félkatonai szervezetek harcoltak egymással, de elkövetett merényleteik következtében rengeteg kár keletkezett az épített környezetben, és több ezer ártatlan civil is áldozatává vált az eseményeknek. Valószínűleg éppen a sok közösségi, egyéni és családi tragédia lélektani terhei miatt Észak-Írországban a Troubles évei alatt virágzott az irodalom, s a színházi élet is megélénkült. A katolikus születésű dráma- és filmforgatókönyv író, Anne Devlin (1951) *Ourselves Alone* (*Mi magunk*, 1986) című drámája, melyben a történet háttere a javában dúló északír polgárháború, ironikus címet visel. Ez a cím a Sinn Féin párt gael–ír nevének angolra fordítása: a három női főszereplő csak egymásra számíthat, a férfiak az ellenállási akciókkal vannak elfoglalva. Leírásuk szerint egyik nőrokonuk, Cora, testileg és lelkileg gyógyíthatatlanul megsérült, amikor IRA harcos bátyja utasítására lőszereket rejtegetett a hálószobájában és váratlanul robbanás következett be.

A főszereplők között a legbátrabb, Frieda, rámutat a paradoxonra, hogy Corát azért becsülik a republikánus patrióták, és teszik megcsonkított testét nagy tisztelettel közszemlére parádéikon, mert a patriarchális–szektariánus ideológia számára a nő leginkább passzív ikonnak tekintve értékes. Ann Rea értelmezésében Cora története aláássa a félkatonai szervezetek tevékenysége miatt (is) dominánsan maszkulin társadalmi közegben újraéledt sztereotípiákat és a mártíromság kultuszával együtt a nőalak szimbolikus jelentését, rámutatva az ideológia felszíne alatt működő, látens nőellenességre.[20] O'Casey korábbi polgárháborús drámájának egyik cselek-

[20] Ann Rea, „Reproducing the Nation: Nationalism, Reproduction, and Paternalism in Anne Devlin's *Ourselves Alone*", in *Border Crossings: Irish Women Writers and National Identities*, szerk. Kathryn Kirkpatrick, 204–226 (Dublin: Wolfhound Press, 2000), 220.

ményszála Devlinnél is megjelenik, ám jelentős átalakítással. Mint Mary a *Júnó és a páva*ban, Devlin női hármasából Josie is egy, a republikánusok közé befurakodó, de kémnek bizonyuló angol fiatalemberrel folytat rövid életű kapcsolatot és vár gyermeket tőle. A férfi elhagyja, Josie azonban nem érzi magát emiatt szerencsétlennek és jövőtlennek, inkább büszkén vállalja a leányanyaságot. Mary és Josie karakterének megformálása között évtizedek teltek el, s míg úgy tűnik, a század eleji férfi író látószögéből nézve a megesett lányt csak az akkori sztereotípiák szerint lehetett ábrázolni, Devlin majdan hibrid identitású gyermeket váró Josie-ja egyfajta lehetséges cselekvési alternatívát mutat, amely a homogenitást hangsúlyozó nacionalista narratívával is szembehelyezkedik.

A modern ír színház első formációjának neve Ír Irodalmi Színház volt, és az ír drámák többségét egészen a legutóbbi időkig az irodalmiság, a szó, a nyelv elsőbbsége jellemezte a testművészet rovására. Ez az elsőbbség onnan eredeztethető, hogy a gyarmatosító elleni küzdelmekben kitüntetett szerepet kapott a nyelv mint fegyver, és a domináns katolikus egyháznak a test (különösen a női test, mivel a Madonna ikonjához is kötődő nőideál testetlen spirituális értékeket képviselt) és a szexualitás elnyomását megkívánó szabályai is sokáig hatással voltak a társadalomra. Az 1990-es évek társadalmi változásai következtében az identitás performatív felfogása került előtérbe, s a nemzetközi performatív fordulat hatása az írországi színházművészetben is gyökeresen új jelenségekhez vezetett. Különösen a női performanszok jelentették az újdonságot, mind a déli Ír Köztársaságban, mind Észak-Írországban, melyek a korábban elnyomott vagy másodlagosnak tekintett test lehetőségeit kutatják. Jákfalvi Magdolna írja, hogy „az a performativitáseszme, mely az aktivitás, a csinálás, a tett, az akció, a mozgás energiáit követeli tényleges politikai fogalmazásként, (…) a színház művészetét használja az alkotás, a véleménynyilvánítás, s nyilvános beszéd terepének”.[21] Hasonlóan valósul meg ez az ír női performanszok világában is.

Amanda Coogan (1971) munkáiban a nő mint abjekt megjelenítése Beckett és Marina Carr nyomán halad, ő azonban nem drámaszövegeket ír, hanem testhelyzetek és testi cselevések révén hoz létre saját maga által előadott eseményt. Performanszainak komponálása terén legnagyobb mestere a világszerte ismert Marina Abramović volt. Coogan híres, egyesek szemében hírhedt műve a 2001-ben bemutatott *Forrás* (*The Fountain*). A művészetek történetét tekintve a cím ismerősen hangzik, ilyen névvel

[21] Jákfalvi Magdolna, „Vér, vizelet, verejték: A performatív realitás”, *Filológiai Közlöny* 57, 4. sz. (2016): 315–322, 316.

került közönség elé, meglehetősen vegyes fogadtatást kiváltva egy teljesen unortodox mű, a Marcel Duchamps által kiállított piszoár 1917-ben. Többek között ennek a maszkulin-központú műnek üzen Coogan alkotása, mely a következőképpen zajlott: a szőke hajú művésznő könnyed fekete lepelben, mezítláb lépett a közönség el, majd egy sötétben maradó háttér előtt leült. Széttárta magán a leplet, és láthatóvá tette csupasz nemi szervét, melyet éles fénypászta világított meg. Ezt a pózt kínálta látványként néhány pillanatig, majd testét megfelelő erővel kontrolálva, bugyborékosan, forrás csobogását utánozva vizelni kezdett. A vizelés befejeztével véget ért a rövid produkció, a bőséges vizeletcsurgás nyomai azonban jól láthatóan a közönség előtt maradtak. Kétségkívül, Coogan ebben a művében erőteljesen határátlépő módon a női testet és működését abjektként mutatta be, hiszen a végtermékek távozásának folyamata Kristeva értelmezésében az abjektet manifesztálja, és a hagyományos jelentésképzés összeomlásához vezethet, mert undort vált ki abból, aki szembesül vele.[22]

A *Forrás*t, Coogan performanszát az írországi gender-konstrukciók és nőábrázolás hagyományainak, valamint a korban működő gender-politika, továbbá bizonyos, a nők szocio-kulturális helyzetéhez köthető anomáliák kontextusában lehet értelmezni. Egyfelől nyilvánvaló, hogy a női test fizikalitásának ilyen közvetlen megjelenítése élesen szembe megy a nő hagyományosan eszményített vagy spiritualizált ábrázolásaival. Másfelől a művet az a tény ihlette, hogy Írországban a művi abortuszt egészen a 2018-ban lezajlott perdöntő, sikeres népszavazásig törvényesen nem engedélyezték, mert a magzat érdeke számított elsődlegesnek. A nők addig csak korlátozottan rendelkezhettek saját testükkel, amiből számos egyéni tragédia származott, például 1984-ben egy tizenöt éves lány, Ann Lovett esete, aki eltitkolta terhességét, és a városon kívül, egy sziklafalban álló Szűzanya szobor előtt szülte meg magzatát, minek következtében mindketten meghaltak. Coogan performansza ezzel ellentétben a nő szabad cselekvőképességét mutatja be saját teste működésével kapcsolatban. Egy interjúban Coogan arra is utal, hogy a kortárs nők számos módon megnyilvánuló alávetett helyzete mellett további ihletést nyújtottak neki a korai középkorból fennmaradt, de valószínűleg annál régebbi eredetű, a női termékenységet ábrázoló szobrocskák, amelyek együtt és nem szétválasztva mutatják a nőiségben a testi és a metafizikai egységét.[23]

[22] Gabriella Calchi Novati, „Challenging Patriarchal Imagery: Amanda Coogan's Performance Art", in *Crossroads: Performance Studies and Irish Culture*, szerk. Sara Brady, Fintan Walsh, 180–194 (London: Palgrave Macmillan, 2009), 188.
[23] Idézi Novati, „Challenging…", 188–189.

Tanulmányomban a modern ír színház egymás mellett látható nőábrázolásaiból adtam keresztmetszetet, melyek két sarkított pólusa az idealizálás és az abjekció. Számos esetben egy művön belül jelentkezik mindkettő. Míg az előbbi a gyarmati kontextusban létrejött, majd a függetlenség elnyerése után is sokáig hatékony nacionalizmus gender-politikájának örökségéhez kapcsolódik, az utóbbi ennek ellenében és részben kritikájaként, szubverziójaként értelmezhető az ír színházban. A kettő között természetesen számos átmenet és átfedés található, éppen ezért izgalmas vizsgálatuk, elsősorban a posztkoloniális és feminista dráma-, színház- és performansz-elméletek és kritikai megközelítések felhasználásával.

BIBLIOGRÁFIA

BERTHA Csilla. „Nemzeti dráma és európai modernizmus. Az ír reneszánsz". In *Az angol irodalom története 5: A viktoriánus és a modernista időszak*. Szerkesztette BÉNYEI Tamás, REICHMANN Angelika, SÉLLEI Nóra, 518–532. Budapest, Kijárat Kiadó, 2024.

CARLSON, Marvin. „A szemiotikai értelmezhetőség és hiánya az előadásban". Fordította NYISZTOR Miklós. In *A színpadtól a színpadig. Válogatás Marvin Carlson színházi írásaiból*. Szerkesztette KURDI Mária, CSIKAI Zsuzsa, 3–24. Szeged: Americana E-Books, 2014.

DOGGETT, Rob. „*In the Shadow of the Glen*: Gender, Nationalism, and »A Woman Only«". In *English Literary History* 67 sz. (2000): 1011–1034.

GRENE, Nicholas. *The Politics of Irish Drama.* Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

GREGORY, Lady Augusta. *Our Irish Theatre: A Chapter of Autobiography*. New York and London: G. P. Putnam's Sons, The Knickerbocker Press, 1913.

HARRIS, Susan Cannon. *Gender and Modern Irish Drama*. Bloomington: Indiana University Press, 2002.

JÁKFALVI Magdolna. „Vér, vizelet, verejték: A performatív realitás". *Filológiai Közlöny* 57, 4. sz. (2016): 315–322.

JÁKFALVI Magdolna és SIPOS Balázs. „A színház mint gondolkodásforma: Bevezető a *Francia színházfilozófia. Mimészisz* című számhoz". *Helikon: Irodalom- és Kultúratudományi Szemle* 68, 4 sz. (2022): 635–639.

KEATON, Maria. „The Mother's Tale: Maternal Agency in *Juno and the Paycock*". *New Hibernia Review* 3, 4. sz. (1999): 85–97.

KNOWLSON, James. *The Life of Samuel Beckett.* London: Bloomsbury Publishing, 1996.

KUGLER Nóra. *Megfigyelés és következtetés a nyelvi tevékenységben*. Budapest: Tinta Könyvkiadó, 2015.

MURPHY, Paul. *Hegemony and Fantasy in Irish Drama, 1899–1949*. London: Palgrave Macmillan, 2008.

NOVATI, Gabriella Calchi. „Challenging Patriarchal Imagery: Amanda Coogan's Performance Art". In *Crossroads: Performance Studies and Irish Culture*. Szerkesztette Sara BRADY, Fintan WALSH, 180–194. London: Palgrave Macmillan, 2009.

PAUL, Salomé. *Marina Carr and Greek Tragedy: Feminist Myths of Monstrosity.* New York and London: Routledge, 2024.

REA, Ann. „Reproducing the Nation: Nationalism, Reproduction, and Paternalism in Anne Devlin's *Ourselves Alone*". In *Border Crossings: Irish Women Writers and National Identities*. Szerkesztette Kathryn KIRKPATRICK, 204–226. Dublin: Wolfhound Press, 2000.

SIHRA, Melissa. „»Nature Noble or Ignoble«: Woman, Family and Home in the Theatre of Marina Carr". *Hungarian Journal of English and American Studies* 11, 2. sz. (2005): 132–147.

SIHRA, Melissa, szerk. *Women in Irish Drama: A Century of Authorship and Representation*. London: Palgrave Macmillan, 2007.

MUNTAG VINCE

Realista elvárások egy lehetséges Molnár Ferenc-monográfiával szemben

Magyarázatok (J)M számára

Nem is tudom, mikortól számítódik pontosan Molnár Ferenccel kapcsolatos szakmai érdeklődésem, és az is meglehetősen régi keletű igény, hogy elemző módon foglalkozzam az életművel, azt viszont pontosan meg tudom állapítani, hogy ezek a törekvések mikortól váltak diszciplináriasan komolyan vehetővé. Ez a mozzanat egyértelműen ahhoz kapcsolódik, amikor Jákfalvi Magdolnával találkoztam. Majdhogynem köszönés helyett elújságolta nekem, hogy létezik színháztudomány. Nem bejelentette, még kevésbé beszélhetünk beavatásról, hanem valóban híradás történt, gyorsan és gyakorlatiasan, ahogy ez rá jellemző. Ezzel megteremtette további tevékenységem diszciplináris kereteit is, a lehető legkonkrétabb módon: ott helyben, a bemutatkozás lendületéből indítva tartott számomra egy bevezető órát. Már akkor úgy beszélt velem, mintha évek óta együtt dolgoznánk, és egyértelművé tette számomra, hogy a tudomány amellett, hogy teljesítményekben mérhető, és válik hivatkozhatóvá, elsősorban egy magatartást, egy intellektuális létezésmódot jelent, amelynek a kérdezés és a minél pontosabb válaszadásra való törekvés az alapvető kerete. Ezt a viselkedést, ezt a sajátosan önreflexív performatív működést keresem azóta is, amikor tudományt olvasok, és még inkább, amikor írok.

Jellemzőnek tartom, hogy amikor nincs kedvem vagy erőm dolgozni, legtöbbször Jákfalvi Magdolna szövegeit kezdem el olvasni. Nem egyszerűen konkrétumok érdekelnek, még kevésbé kedvcsinálót keresek ilyenkor,

hanem a folyamatba szeretnék visszakerülni. Abba az állapotba, amikor – és ezt más értekezőnél ritkán tapasztaltam, nála viszont szinte mindig – beszélgetni kezdek egy adott horizonttal és fogalmazásmóddal, és az írástechnika retorikai részleteiből bontom le azt, ami az adott összefüggésben éppen érdekel. Sokszor hallom a hangján, amit írt, és nemegyszer azon kaptam magam, hogy recenziót fogalmazok magamban arról, amit épp olvasok tőle.

Jákfalvi Magdolna tudományos munkái meglepő irányból és mértékben határozták meg a kutatásaimat. Ezt szeretném most köszönetképpen is felvillantani. Nem csak arról van szó, hogy általánosságban mentort találtam benne, és ennek megfelelően tőle tanultam meg a kutatásmódszertani és írástechnikai alapokat. Még csak nem is arról, hogy a konkrét témavezetői folyamatban számos olyan útmutató gesztus történt, ami a kutatás folyamatában tudott orientálni, hanem ez esetben arról is lehet beszélni, hogy Jákfalvi Magdolna írásainak alakulástörténete némileg befolyásolta azt, ahogy a Molnár Ferenccel történő tudományos foglalatoskodásom kérdései formálódtak.

Természetesnek tűnt, hogy egyetemi hallgatóként mentorom írásaihoz nyúljak, amikor kutatási projektemhez mintát kerestem. Közben persze megvoltak a saját kérdéseim. Engem elsősorban Molnár Ferenc dramatikus szövegeinek saját művészi megformáltsága érdekelt, tehát drámaelemzések iránt érdeklődtem. Elsőéves voltam, amikor a magyar nyelvű Racine-monográfia megjelent,[1] és egészen a közelmúltig kimondatlanul is abban a hitben éltem, hogy amikor Molnár Ferencről monográfiát írok, valami hasonló szerkezetű kötetet kell magam elé képzelnem, tehát amely nyilván recepciótörténeti keretben, de mégis alapvetően sorra veszi az egyes darabok elemzését, és azon belül kezeli a hatástörténeti problémákat, hiszen a fókusz mégiscsak egy írói teljesítményen van, még ha ez a teljesítmény speciális intézményi és mediális környezetben jelenik is meg. Ez lett volna tehát az az érdeklődés, amely saját tájékozódásom alapján mintát találhatott volna. A másik oldalról ott volt Jákfalvi tanárnőnek az a kezdetektől hangoztatott tézise, hogy a dramatikus szövegek működésmódját elsődlegesen az előadásaik felől lehet megérteni. Ebben már akkor ott hatott a Philther-kutatási projekt éppen csak kezdeteiben formálódó tapasztalata, s éreztem is akkor az involválni akarás hevületét, amely persze összekapcsolódott a kutatási ambícióimmal, tehát nem volt teljesen kényszeredett, mégis éreztem némi távolságot a Philther horizontja és a Molnár-kutatás

[1] Jákfalvi Magdolna, *A félrenézés esetei: Jean Racine drámái* (Budapest: Kalligram, 2011).

között. Ennek a szakmai oka az volt, hogy első ránézésre nagyon kevés olyan előadás merült fel a rekonstruálható produkciók között, amely szövegolvasatként, vagy rosszabb esetben egyáltalán bárhogy igazán izgalmasnak tűnt hatástörténetileg. 2014–2016 közötti írásaimon, azt hiszem, érzékelni ennek a tapasztalatnak a nehézségekbe bonyolódó következményeit.[2]

S ha mindez nem lett volna elég, ott volt egy sor olyan kérdés, amit egyik kínálkozó horizontból, tehát se a Racine-monográfia felől, se a Philther-kutatások irányából nem tudtam megfelelően kezelni. Azazhogy egy részüket tudtam volna, csak éppen külön-külön, ami ellene hatott a monografikus törekvésnek, és még kevésbé segített látnom, hogyan fogom ezeket viszonyítani egymáshoz egy, a Molnár Ferenc-jelenség egészét tárgyaló vállalkozás keretében. Nagyvonalakban a következő kérdéskörökről van szó:

1. Filológiai problémák. Mindezidáig nem találtam olyan megfelelő filológiai elméleti keretet, amelyben egy drámaírói hagyaték megfelelően kezelhető, abban az elméleti keretrendszerben, amely a Bécsy Tamás–Jákfalvi Magdolna elméleti tengely mentén, a szövegekben rejlő megvalósult és megvalósulatlan performatív potenciál felől kezeli a dramatikus korpuszt. A magyar nyelvű drámairodalmat feldolgozó szakirodalom kevés támpontot nyújt ahhoz, hogyan lehet állítást tenni egy dramaturgiai örökség filológiailag megragadható oldaláról, beszéljünk akár mondjuk Örkény Istvánról P. Müller Péter kutatásaiban,[3] akár Heltai Jenőről Győrei Zsolt bemutatásában.[4] Nem arról van szó, hogy az említett vállalkozások filológiailag ne lettek volna megfelelőek, hanem arról, hogy ezek a kutatások kénytelenek voltak megkerülni a szorosabb értelemben vett textológiai kérdéseket, éppen azért, hogy saját értelmezői keretrendszerüket ne bonyolítsák, márpedig ezt egy Molnár Ferencről szóló majdani nagymonográfia esetében nem lehet megtenni. Hogy miért nem, az a pálya két vége felől látszik a leginkább. Egyrészt nem tudunk érdemi adatfeltárás nélkül választ találni arra, hogyan és milyen inspirációk szerint tett szert dramaturgiai íráskészségre Molnár Ferenc (hacsak nem tesszük magunkévá a szakirodalom értelmezést nélkülöző közhelyeit, de ezt akár ne is említettem volna). Ehhez nyilvánvalóan elkerülhetetlen, hogy szemügyre vegyük Molnárnak azokat a korai írásait, filmnovelláit, korai jelenetkísérleteit, kabarészövegeit, vagy a Vígszínháznak

[2] Például Muntag Vince, „Egy tradíció bizonyosságáról és bizonytalanságáról. Benkő Gyula: *Játék a kastélyban*, 1961", *Theatron* 13, 1. sz. (2014): 10–12.; Muntag Vince, „A szerző mint morális intézmény avagy egy intrika esztétikája: Összefüggések a *Játék a kastélyban* két értelmezése között", *Irodalomismeret* 26, 3. sz. (2015): 32–39.

[3] P. Müller Péter, *Drámaforma és nyilvánosság Örkény Istvántól Nádas Péterig* (Budapest: Argumentum, 1997).

[4] Győrei Zsolt, *Heltai Jenő drámai életműve* (Budapest: L'Harmattan, 2005).

készült drámafordításait, amelyek idáig nem jelentek meg kötetben. A másik nyilvánvaló probléma, amely idekapcsolódik, az a szerző amerikai pályaszakasza, amelyből *A császár* (1946) című egész estés drámán és a *Companion in Exile* című visszatekintő szövegen kívül csak levelek és töredékek érhetők el. Az ezekről történő részletes beszámoló híján a monográfia nem létezőként tüntetné fel ezeket az éveket. Márpedig nemcsak arról van szó, hogy Molnár ezek alatt az évek alatt is aktív volt, és erről illene, hogy legyen véleményünk, hanem arról is, hogy ez a pályaszakasz döntően hozzájárult a Molnár-életmű recepciójának megszakadásához a század közepén, hiszen az emigráció ténye a magyar irodalomban mindig fenyeget a mindenkori irodalmi kánonból való kiiratkozással. Molnár esetében azért is, mert – ellentétben Lengyel Menyhérttel vagy más magyarokkal – neki nem volt személyes kapcsolata az amerikai filmiparral.

2. Az előadások története. Nyilván segített a kutatásaimban, hogy dolgoztam a Philther-projektben, és további terveim között is szerepel különböző előadások rekonstrukciója, az alapkérdés azonban, amely a doktori értekezésemnek is egy különös alapfeszültségét adta, továbbra is érvényes. Az előadások jelentős része a drámák közvetlen értelmezése szempontjából érdektelennek látszik. Kézenfekvő lenne ezt a tapasztalatot magát kutatás tárgyává tenni, ugyanakkor erről csak általánosságban lehet nyilatkozni, és nem segít közelebb jutni annak a megoldásához, hogyan lehet megírni annak a drámaírónak a monográfiáját, akinek a műveiből készült előadások ennyire részlegesen szolgáltatnak szövegértelmezői alapanyagot. Doktori kutatásomban szerencsém volt, hogy az értelmezési hagyományt az egyes drámaszövegek mentén részekre kellett bontanom, így valamelyest más arculatát tudtam megmutatni ennek a hiánytapasztalatnak. Egy nagymonográfia keretei között azonban ez nem elegendő. Itt azzal a furcsa köztességgel kell számolnom, hogy Molnár értelmezői oldalról nem elég ismert ahhoz, hogy a recepció hagyományaira részleteiben tudjak hagyatkozni, és nem elég ismeretlen ahhoz, hogy az újrafelfedezés frissességét hordozhatná mindaz, amit vele kapcsolatban meg lehet fogalmazni. A pozíciót jól szemlélteti a kutatásnak a Racine-monográfiával való összevetése. A Racine-könyv szerzőjének szerencséje volt annyiban, hogy mivel Magyarországon egy alig ismert drámaíróról van szó, az ilyen részletezettségű kontextualizációval való vesződés feleslegesnek tűnt volna. Nyugodtan lehetett nagyvonalú akkor, amikor az interpretáció lehetséges horizontjait felvázolta, a magyar közönség számára ez úgyis alapvetően másként cseng, mint csengene egy francia környezetben. Az előbbi ellentmondást Molnárral kapcsolatban úgy is meg lehet fogalmazni, hogy nem eléggé saját az ismerősség alapélményéhez, és nem eléggé idegen a felfedezés örömához.

3. A drámaírói karrier mint kérdésirány. Az utóbbi egy-két évtized a szerzőmonográfia műfajának reneszánszát hozta a magyar irodalomtörténetírásban. A példák hosszan sorakoztathatók Mikszáthtól[5] Kosztolányin,[6] Szerb Antalon[7] és Móriczon[8] át sokakig, de ezek között nem szerepel olyan szerző, akit elsődlegesen a drámaírói teljesítménye okán szokás méltatni, még ha mondjuk Mészölynek vagy Nádasnak el is ismerjük drámaírói érdemeit. Ez nemcsak a szaktudomány műfaji preferenciáiról árul el sokat, hanem abban az esetben, amikor valaki kifejezetten egy drámaíró titkai után érdeklődik monografikus keretek között, azzal is jár, hogy nincs előtte annak az intézményrendszernek a közege, amelyhez képest Molnár Ferenc karrierútját meg lehetne ítélni. Hogyan épül fel egy drámaírói pályafutás a 20. században? Mit jelent a Vígszínházhoz való kapcsolódás személyesen, gazdaságilag, a színház játéknyelve szempontjából, és mit hatástörténetileg? Hogyan válik ez az egész fordíthatóvá, ha ez egyáltalán lehetséges? Milyen pályavezetési dilemmákkal kell valakinek szembenéznie, aki alapvetően abból él, hogy színpadi szövegeket gyárt? Milyen egy színpadi szerző esélye hatástörténetileg az általános magyar irodalmi és színházi kánonban? Csupa olyan kérdés, amelyre nincs kézenfekvő válasz, nemhogy Jákfalvi Magdolnánál, másoknál sem.

4. Nemzetközi vonatkozások. Ha van filológiailag igazolható része a Molnár Ferenccel kapcsolatos általános kulturális közmegegyezésnek, az az, hogy ő a valaha élt legismertebb magyar drámaíró külföldön. Ez viszont rengeteg további kérdést von maga után, amelyek megválaszolásához szintén nehéz módszertani mintákat találni. Most megmaradva a Jákfalvi-életmű sugallatai között, nyilvánvaló, hogy a színházkulturális kontextus nyelvhez kötöttsége mennyire elemi hermeneutikai problémákat vet fel.[9] A következő probléma, hogy hol lehet Molnár Ferenc helyét megtalálni a különböző nyelvű kulturális horizontokban. Most már ki lehet jelenteni, hogy ezzel kapcsolatos angliai kísérletem nem véletlenül bukott meg, mert nem volt megfelelő módszertani bázisom ahhoz, hogy a megfelelő kérdést tegyem fel, és küszködtem a magyarországi szempontrendszer ráerőltetésével egy olyan közegre, amelyhez nem tudott viszonyulni. Hogy valami

[5] Császtvay Tünde, *Kettős tükörben: Mikszáth Kálmán élete és kora* (Budapest: Osiris, 2024).
[6] Arany Zsuzsanna, *Kosztolányi Dezső élete* (Budapest: Osiris, 2017).
[7] Havasréti József, *Szerb Antal* (Budapest: Magvető, 2013).
[8] Szilágyi Zsófia, *Móricz Zsigmond* (Budapest: Kalligram, 2013).
[9] Lásd ehhez egyrészt mondjuk a Major–Hont-féle *Duda Gyuri* kulturális adaptációs problémáit, vagy másik irányból a Royal Shakespeare Company 1972-es budapesti vendégjátéka körül kialakult sajtóvitát. Jákfalvi Magdolna, *A valóság szenvedélye* (Budapest: Arktisz Kiadó – Theatron Műhely Alapítvány, 2023), 245–262.

konkrétabbat mondjak, számos drámatörténeti párhuzam felmerült a magyar nyelvterületen kívülről, amellyel Molnár Ferenc műveit össze lehet vetni, viszont világos, hogy ezeknek az összevetéseknek az értelmező erejét hatástörténetileg érdemes megítélni, ami viszont nagyon kitágítja a látószöget. A lehetséges példák Schnitzlertől Ödön von Horváthig, vagy Büchner *Woyzeck*jéig hosszan sorolhatók, hogy Molnár művészetének genezise környékéről, a 19. századi francia bohózatirodalom szerzőiről meg ne feledkezzünk.

5. Az életrajz, mint háttér. Felteszem, magától értetődik, hogy eszem ágában sincs pozitivista keretek között feldolgozni a Molnár-életművet, se irodalomtörténeti, se színházi vonatkozásaiban. Az viszont kézenfekvőnek látszik, hogy valamiképpen mindazt, amit idáig felsoroltam, viszonyítsa egy majdani monográfia Molnár Ferenc élettörténetéhez, egyszerűen azért, hogy a következtetéseknek meglegyenek az empirikus alapjai. Az viszont, ahogyan a magyar nyelvű szakirodalom a drámaírók életpályájának feldolgozását és műveik értelmezését megpróbálta összekapcsolni, számomra szintén nem kifejezetten meggyőző, és ez megint olyasmi, amit például nehéz lenne megvalósítani *A félrenézés esetei* alapján, tekintve, hogy Jákfalvi épp hogy csak utal Racine személyes kapcsolatára előadókkal, a királlyal, a janzenistákkal, és így tovább. Ez persze kutatási fókusza szempontjából teljesen érthető. Ami pedig magát a Molnár Ferenc-életrajzot illeti, abból látszik, hogy az életmű mennyire nincs a helyén kezelve, hogy milyen nehéz a rendelkezésre álló Molnár-pályakép bőbeszédű slampossággal megrajzolt anekdota-hálójából kibányászni az elemi tényeket. Első ránézésre ez olyasmi, amire a hermeneutikai kihívásra vágyó kutatónak nem sok gusztusa van, pláne, ha nincsenek antikvárius késztetései, és nincs különösebb affinitása bulvárállítások empirikus hitelességpróbájához.

Egészen a közelmúltig úgy hittem, hogy ezek a problémák Jákfalvi tanárnővel való viszonyunkban a kutatásom magánügyeihez tartoznak. Ami mintát és útmutatást megadhatott ezzel kapcsolatban, azt megadta, a többit mondhatni magamnak kell megtalálnom. Már csak azért is, mert ha mindebben tőle kérnék segítséget, azzal mintegy visszaadnám a kutatás felelősségét, és ha ő megfogalmazna erről válaszokat, ahhoz képest akár el is végezhetné a munkát, amire láthatólag nincs kapacitása. Ez a feltevés magával vonta azt is, hogy Jákfalvi Magdolna 2021-ben született Molnár Ferenc-tanulmányát[10] csak egy, a magyar színháztörténet 1950-es éveivel foglalkozó kutatása melléktermékeként tudtam olvasni, és a Molnár-szak-

[10] Jákfalvi Magdolna, „Molnár félrenézve: A hiányzó évek emlékezeti keretei", *Theatron* 15, 3. sz. (2021): 78–90.

irodalomra csak a benne foglalt konkrét információk szerint tudtam vonatkoztatni. Másképp fogalmazva, úgy hittem, hogy a tanárnő egyszerűen megírta azt, ami aktuális érdeklődéséhez Molnár ügyéből a legközelebb esik, és mivel Molnár ebben a hatástörténeti szakaszban éppen feltűnően nincs jelen, ezért nem tudtam az értelmezési kísérletre módszertani javaslatként tekinteni. Pedig megvoltak azok a tulajdonságok, amelyek mentén elindulhattam volna. A valódi áttörést ebben a tekintetben nem ez a szöveg hozta meg.

Paul Dirac az 1920-as évek végén előadást tartott a kor neves fizikusai számára a kvantummechanika matematikai alapjairól. A legenda szerint az előadás végén Enrico Fermi felállt, és így szólt: „Az előadás előtt ebből a témából semmit nem értettem. Most, az előadás végén továbbra sem értek semmit, de jóval magasabb szinten." Úgy fest a dolog, hogy a Fermi által az anekdota szerint felvillantott viszonyulás pontosan illik a Molnárral kapcsolatos dilemmáim jelenlegi állása és *A valóság szenvedélye*[11] című könyv viszonyára. Amikor néhány héttel ezelőtt nekiültem, hogy egyes részletek tanulmányozása után végre egészében is áttekintsem a könyvet, ezúttal nemcsak az nyűgözött le, hogyan egyensúlyoz a szöveg a mondatok nagyon tiszta, áttetsző nyelvi felszíne és a hihetetlenül sűrű információadagolás között, hanem valami olyasmi is feltűnt, ami a saját kutatásomban is érvényesíthető. Azt hiszem, közmegegyezésesnek mondható, hogy a kötet fő értéke az az összefüggésháló, amely ugyanazon a szinten segít kontextualizálni jegyzőkönyveket, levéltárból kikereshető feljegyzéseket, színházi előadások adatait, színházi alkotók emlékiratait, kritikákat, és így tovább. Létrejön egy olyan diszkurzív mező, amelyben ezek az információszegmensek egymás mellé rendelődnek, még ha nem is feltétlenül ugyanazzal a súllyal, de ugyanabban a hermeneutikai térben. A könyv nagyvonalú abban, hogy mindezt egy az egyben a Philther-kutatások módszertani keretéhez köti, amennyiben az előadások rekonstrukciója tudatosítja azt, hogy a kutató elé kerülő információk milyen intézményi és mediális úton lépnek be a kérdezés horizontjába, ezzel segítve és egyben nehezítve a kontextualizációt. Amiről viszont *A valóság szenvedélye* önmeghatározása szemérmesen hallgat, az mindennek az eljárásrendnek a következménye arra a kérdésre vonatkozóan, hogy mi is lesz az a tárgy, ami szóba kerül a könyvben. Kicsoda hermeneutikai értelemben az a Gáspár Margit, az a Gellért Endre, az a Hont Ferenc, az a Major Tamás és az a Várkonyi Zoltán, akiről a kötet beszél? Ha ezt a kérdést odatesszük a Molnárra vonatkozó,

[11] Jákfalvi Magdolna, *A valóság szenvedélye* (Budapest: Arktisz Kiadó – Theatron Műhely Alapítvány, 2023).

imént részletezett dilemmáim mellé, azonnal látszik a különbség. Az tűnik föl, hogy korábbi vélekedéseim szerint mintha választanom kellene, legalábbis az eljárás technikai részleteit illetően, hogy melyik kutatási részkérdés felől melyik Molnár Ferencet írom meg. Az életrajzit, a szövegek poétikai eredőjeként érthetőt, a színházi brandet, a kultúrpolitikai emblémát és szitokszót, esetleg azt az egységet, amelyhez a copyright tartozik? Az a mód, ahogyan *A valóság szenvedélye* mindezt közös platformra tudja hozni a kulturális emlékezetnek abban a diskurzuselemzési megközelítésében, amely Maurice Halbwachs,[12] Alain Badiou,[13] valamint Jacques Rancière[14] következtetéseiből összeáll, egységként, monografikusan megragadható keretként azt, aki a diskurzus középpontjában áll. Egyszerűen az életmű hatástörténetének az alanya lesz a kérdés. Az a valaki, aki például *A valóság szenvedélye* egyes portréfejezeteiben az összegző méltatás kezdősoraival elindítja az önmagába visszatérő, ezért sokszor spirálisnak ható diszkurzív füzért az elemzésben.

Ez így nagyon általánosnak, akár még közhelyesnek is hathat, és lehet, hogy nem teljesen világos, miben különbözik ez egy olyan szerzőségfogalomtól, amelyet az irodalomtudomány a kultuszkutatásból alkalmasint jól ismer. Ezért szükséges a Molnár Ferenc-jelenség tekintetében újraolvasnom a recepciótörténet 1950-es évekbeli szakaszáról szóló tanulmányt, és föltenni azt a kérdést, hogy pontosan mi veszett oda a játékhagyomány 1948-as megszakadásával. Nem csak arról van szó, hogy a játékhagyományban beállt szünet megmerevítette Molnárt a közösség emlékezetében. Nem csak arról van szó, hogy a színészképzés átalakításában elfelejtődött, hogyan lehet és érdemes az eddigi hagyományok szerint Molnárt játszani. Nem csak arról van szó, hogy úgy változott meg a kulturális kontextus Molnár Ferenc körül, hogy arra se neki személyesen, se az életművének nem volt aktív befolyása. És nem is csak arról lehet beszélni, hogy mindezek megfogalmazhatatlanná tették azt a szakadékot, amely Molnár Ferenc hatásának élő hagyománya és az onnantól számított mindenkori jelen között fennáll. Általánosítva azt lehet mondani, hogy mindez együttesen valósult meg, ami azt jelenti, hogy halbwachs-i értelemben Molnár Ferenc mint közös referencia, mint a közösségi emlékezet helye és figurája szűnt meg hagyományfolytonosan létezni. Emlékszem, mennyire túlzónak és indokolatlanul retorikusnak hallottam ezt az állítást a konferencia-előadás-

[12] Maurice Halbwachs, *Az emlékezet társadalmi keretei*, ford. Sujtó László (Budapest: Atlantis Kiadó, 2018).
[13] Alain Badiou, *A század,* ford. Mihancsik Zsófia (Budapest: Typotex Kiadó, 2010).
[14] Jacques Rancière, *A felszabadult néző*, ford. Erhardt Miklós (Budapest: Műcsarnok, 2011).

ban, amely ennek a tanulmánynak az alapját képezte. Azt érzékeltem, mintha az elméleti keret túlzottan rátelepedne arra, amiről beszél. Pedig valójában arról van szó, hogy mindaz a „molnárferencség", amelyet az általam listába szedett problémahalmaz külön-külön vesz sorra, ezen a szinten egységesen válik kezelhetővé, és a kulturális emlékezet esztétikai és politikai módon is egyidejűleg elgondolható intermediális diskurzusközege egy olyan mezőben helyezi el azt, akiről beszélünk, ahol mindez a diskurzus összes konkrét alkalmazásában ugyanabban a szögben látszik.

Az irodalomtörténeti kultuszkutatást, még ha nagyobb recepciótörténeti időszakot fogott is át, gyakran érzékeltem egyes történeti szakaszokon belül statikusnak, amely önkéntelenül is a hatástörténeti jelen kimerevítettsége felől fogalmaz. Az a megközelítés, amelyet *A valóság szenvedélye* nyomán kezdek megsejteni, amely a közösségi emlékezetben megformálódó figuraként, személyiségként és pozícióként ragadja meg azt, akiről beszélünk, abban tér el ettől, hogy hatástörténeti lehorgonyzottságai rétegenként válnak érzékelhetővé a források mediális hovatartozásának reflexióján keresztül. Utólag válik világossá, hogy Jákfalvi tanárnő évek óta ebben a megközelítésben fogalmaz szóban is, de ezt a különbséget saját korábbi horizontomhoz képest csak *A valóság szenvedélye* olvastán tudtam megfogalmazni. A dilemmáim persze ezzel nem szűntek meg, tán még sokasodtak is, de érzékelhetően konkrétabb formát öltöttek.

Ezt szerettem volna ezzel az írással megköszönni. Boldog születésnapot, Tanárnő!

BIBLIOGRÁFIA

ARANY Zsuzsanna. *Kosztolányi Dezső élete*. Budapest: Osiris, 2017.

Alain BADIOU. *A század.* Fordította MIHANCSIK Zsófia. Budapest: Typotex Kiadó, 2010.

CSÁSZTVAY Tünde. *Kettős tükörben: Mikszáth Kálmán élete és kora.* Budapest: Osiris, 2024.

GYŐREI Zsolt. *Heltai Jenő drámai életműve*. Budapest: L'Harmattan, 2005.

Maurice HALBWACHS. *Az emlékezet társadalmi keretei* Fordította SUJTÓ László. Budapest: Atlantis Kiadó, 2018.

HAVASRÉTI József. *Szerb Antal.* Budapest: Magvető, 2013.

JÁKFALVI Magdolna. *A félrenézés esetei: Jean Racine drámái*. Budapest: Kalligram, 2011.

JÁKFALVI Magdolna. „Molnár félrenézve: A hiányzó évek emlékezeti keretei". *Theatron*, 15, 3. sz. (2021): 78–90.

JÁKFALVI Magdolna. *A valóság szenvedélye.* Budapest: Arktisz Kiadó – Theatron Műhely Alapítvány, 2023.

MUNTAG Vince. „Egy tradíció bizonyosságáról és bizonytalanságáról. Benkő Gyula: *Játék a kastélyban*, 1961". *Theatron* 13, 1. sz. (2014): 10–12.

MUNTAG Vince. „A szerző mint morális intézmény avagy egy intrika esztétikája: Összefüggések a *Játék a kastélyban* két értelmezése között". *Irodalomismeret* 26, 3. sz. (2015): 32–39.

P. MÜLLER Péter. *Drámaforma és nyilvánosság Örkény Istvántól Nádas Péterig.* Budapest: Argumentum, 1997.

Jacques RANCIÈRE. *A felszabadult néző*. Fordította ERHARDT Miklós. Budapest: Műcsarnok, 2011.

SZILÁGYI Zsófia. *Móricz Zsigmond*. Budapest: Kalligram, 2013.

NÁNAY ISTVÁN

Az egyetemi színjátszás a nyolcvanas években

2024 nyarán a pincében régi kéziratai között kutakodtam, s ráleltem néhány olyan összegző írásra, amelyet a nyolcvanas években valamilyen megbízásból készítettem, de az idők során megfeledkeztem róluk. Van az amatőrizmus fővárosi és országos állapotáról szóló, az alakuló alternatív színházi formációkat számba vevő, de a színházak államosításától kiinduló történeti áttekintés is (most jöttem rá, hogy sok esztendőn át ez utóbbi gondolatmenete alapján tanítottam e korszak színházi történéseit). És a paksamétában találtam az alábbi, 1986-ban megfogalmazott (nem kevés naivitásról árulkodó) tanulmányfélét is.[1]

1979 decemberében összefoglalót írtam a magyar egyetemi színjátszás egy évtizedének fejlődési tendenciáiról.[2] Az akkori helyzetkép főbb megállapításai a következők voltak:

→ a hatvanas évek végén, a hetvenes évek elején az egyetemi színjátszás élvonalába tartozó színházak nemcsak a hazai amatőr, hanem az egész magyar színházi élet fejlődésének meghatározó tényezőinek számítottak;

[1] Az írás magva – feltehetően a Népművelési Intézet felkérésére – a Veszprémben 1986. március 21–23. között megrendezett Egyetemi és Főiskolai Kulturális Napok keretében zajló színjátszó fesztivál szakmai megbeszélésére készült vitaanyag volt. A tanulmány a statisztikai elemzéssel kibővített végső formájában (feltehetően) szintén a Népművelési Intézet kérésére születhetett.

[2] Arról, hogy a hivatkozott összefoglaló kinek a megbízásából íródott, nincs információm, másolatát nem találtam meg.

→ a hetvenes évek második felére ezek a kiemelkedő együttesek vagy megszűntek, vagy megszűntették őket, vagy belső struktúrájukban gyökeresen átalakultak, s a legjobb amatőr rendezők és színészek pedig fokozatosan beépültek a hivatásos színház rendszerébe;
→ az így előállt helyzetben az egyetemi színjátszás semmivel sem volt élenjáróbb, művészileg és gondolatilag különb, mint az amatőr színjátszás egésze, sőt – mivel az amatőr színjátszáson belül a fejlődés különböző fáziskéséseket mutatott – számos nem egyetemi együttes vette át az újító és kísérletező szerepet;
→ a hetvenes évek végére nyilvánvalóvá lett, hogy az amatőr színjátszás hullámvölgybe vagy válságba került, a csoportokban játszók átlagéletkora egyre alacsonyabb lett, a csoportok létét, művészi irányultságát és színvonalát alapvetően meghatározó rendezőegyéniségek száma vészesen fogyott. A csoportokban nőtt a fluktuáció, ennek következtében az együttesek zöme rendszertelenül dolgozott, működése többnyire csak egy-egy fesztiválra vagy meghatározott fellépési alkalomra korlátozódott;
→ mindaz, ami az amtőrizmust általában jellemezte, igaz volt a szűkebb körű egyetemi színjátszásra is. Azokon az egyetemeken, ahol volt hagyománya a színjátszásnak, sorvadni kezdett a színházak működése, ahol viszont még nem teremtődött vagy teremtődhetett meg a színjátszás kultusza – mindenekelőtt az újonnan alapított főiskolákon –, csak kampányszerűen próbálkoztak egy-egy produkció létrehozásával.

Az egyetemeken, főiskolákon tehát nem ismerték fel, vagy figyelmen kívül hagyták a színjátszás nevelő funkcióját éppen úgy, mint a saját kultúra teremtő fórum-szerepét. A színjátszás ellenében hatott az is, hogy az ifjúsági kultúra egyéb műfajai – mindenekelőtt a diszkó, a koncertek stb. – kerültek előtérbe, azaz az elsődlegesen a gondolkodtatást, az önismeretet szolgáló művészi tevékenység helyébe az egyértelmű szórakozás lépett.

ÖT ÉVVEL KÉSŐBB…

A több, mint öt évvel ezelőtti helyzet mára nem javult, sőt, ha lehet, még romlott is. A közismert gazdasági nehézségek az amatőrizmus egészét katasztrofális állapotba sodorták. Az amatőr színjátszók zömét hosszú ideig kitevő 18–24 évesek korosztálya fokozatosan kilépett a csoportokból (vagy be sem került oda), mert vagy a munka, vagy a tanulás mellett kiegészítő kereset szerzésére kezdte fordítani maradék energiáit és idejét.

Ugyanez érvényes a csoportok aktív és többé-kevésbé állandó közönségrétegére is.

A színjátszás ma már nem az ifjúsági kultúra része, hanem az általános és középiskolás korúak kulturális tevékenységének körébe tartozik. Ha tartozik! Hiszen a fenntartók – ugyancsak a gazdasági nehézségekre hivatkozva – előszeretettel válnak meg a zömmel csak kiadásokkal járó, de kevés anyagi hasznot hozó amatőr együttesektől, mindenekelőtt a színjátszóktól. Az iskolai körülmények pedig oly mostohák, hogy érdemi színjátszó munka csak nagyon nehezen alakulhat ki.

A színjátszás visszaesésének azonban nemcsak gyakorlati okai vannak. Egyre nagyobb a visszahúzódó, a közélet semmilyen terén sem résztvevők száma (az egyetemisták körében is!); az egyéni érvényesülés, s ezzel együtt a befelé fordulás, az otthonülés – ha van otthon! – vált meghatározóvá. Holott a színjátszás közösségi művészet, s a legjobb egyetemi színházak mindig aktív közéletűségükkel tűntek ki.

A társadalmi értékek módosulásának következménye, hogy a művészeti fórumok a közönség kiszolgálására rendezkedtek be, vagy kénytelenek berendezkedni. A társadalmi és politikai élet rendkívül alacsony konfliktustűrőképessége miatt éppen azok a művészeti ágak sínylik meg leginkább ezt a torzulást, amelyek egyik lényege a konfliktus, tehát a film és mindenekelőtt a színház. Sok egyéb ok miatt ez a tény is befolyásolja a fiatalok színházba járási szokásainak és gyakoriságának alakulását. Általánosságban a hivatásos színházak nem keltik fel az egyetemi fiatalság érdeklődését, de nem teszi ezt az egyetemi színjátszás sem, mivel ez is, az is képtelen e pregnáns ifjúsági réteg problémáit megfogalmazni. Így az egyetemi színház érdektelenné válik, illetve nem tud többet, mást, újabbat mondani, mint a művészi színvonalban előrébb tartó hivatásos.

Hajdan az egyetemi színházak a színjátszás gondolati és formai megújításának szerepét voltak képesek betölteni. Olyan új művek kerültek színre az egyetemi együttesek jóvoltából, amelyeket sem a hivatásos színház, sem általában az amatőr színjátszás nem mutathatott be, illetve olyan színházi kifejezési eszközöket próbálhattak ki, amelyek eladdig nálunk ismeretlenek voltak. Ez a szerep jobbára megszűnt. Néhány hivatásos színház – nem függetlenül az amatőrből profivá vált rendezők működésétől – ma inkább tekinthető a hajdani egyetemi színházi törekvések folytatójának, mint a jelenlegi egyetemi színjátszás.[3]

[3] A hetvenes években elsősorban a Zsámbéki Gábor, Székely Gábor, illetve Ruszt József nevével fémjelzett kaposvári, szolnoki és kecskeméti színházról van szó, míg 1982-től főleg a Katona József Színházról.

BESZÉLJENEK A SZÁMOK

Az 1985/1986-os tanév végén levélben kerestem hetven (az óvónőképzők nélkül) egyetem, főiskola, önálló főiskolai kar, tagozat, intézet közül ötvenhétnek a közművelődési titkárát, hogy segítségükkel pontosabb képet kapjak az adott intézményekben az elmúlt öt év alatt folyó színjátszó tevékenységről. A visszaérkezett válaszok adatait kiegészítettem az 1986-os veszprémi Egyetemi és Főiskolai Napok részletesen kitöltött tizenhárom ívének adataival, s az így nyert információhalmazt több szempontból értékeltem.

Mindenekelőtt arra voltam kíváncsi, hogy milyen a felsőfokú tanintézetek különböző szempontú megoszlása. Az intézmények fele főiskola, valamivel több, mint negyede egyetem, s majd' egynegyede valamilyen egyetem vagy főiskola kihelyezett tagozata, kara vagy intézménye. Ez utóbbiak tehát csupán részleges önállósággal bírnak, kevés hallgatójuk van, s elsősorban presztízsokok indokolták, hogy az addig felsőfokú oktatási intézménnyel nem rendelkező városokba egy-egy ilyen intézményt telepítsenek.

Az intézmények földrajzi megoszlása: egyharmaduk található a fővárosban, több, mint egyharmaduk a tizenhat megyeszékhelyen (Békéscsabán és Tatabányán nincs, de Szegeden öt, Pécsett és Debrecenben négy–négy van), s a maradék harminc százalék kisebb városokban. Ha külön számítjuk az egyetemek, a főiskolák és a karok, intézetek, tagozatok arányát, akkor Budapesten van az egyetemek egyharmada, a főiskolák 46 százaléka, s az egyéb intézmények egy százaléka, a megyeszékhelyeken az egyetemek fele, a főiskolák 34 százaléka és az egyéb intézmények 52 százaléka, a kisebb városokban az egyetemek 17 százaléka, a főiskolák 20 százaléka s az egyéb intézmények 47 százaléka.

A szakok megoszlása: tudományegyetemek, tanár- és tanítóképzők alkotják az intézmények 27 százalékát, a műszakiak 20, a mezőgazdaságiak 18,6, az egészségügyiek és katonaiak 7,2–7,2, valamint a közgazdaságiak és egyebek 10–10 százalékát.

A kiküldött levélre huszonhatan válaszoltak, ez több, mint 45 százalékos arány, s ha ehhez hozzáveszem azt a tizenhárom veszprémi kérdőívet, amelyek lényegében ugyanazokat az adatokat tartalmazták, amelyekre én a levélben kértem választ, illetve azt a néhány intézményt, amelyről biztosan tudni, milyen színjátszó munka folyik bennük, akkor az intézmények majd' kétharmadáról van értékelhető adat.

Ezek ismeretében milyen volt az elmúlt öt évben és milyen most az egyetemi színjátszás helyzete? Igazolhatóan hetven intézményből harmincháromban található valamilyen színjátszás – ez csaknem ötven százalék –,

sőt közülük tizenháromban nem is egy csoport van (ténylegesen azonban csak hétnél győződhettünk meg az elmúlt évben a több együttes működéséről). A beérkező válaszok úgy oszlottak meg, hogy hetvenhárom százalékuk volt olyan, amely színjátszó munkáról számolt be, a többi az együttesek hiányáról értesített. Ez az arány érthető, hiszen inkább ír az, aki dolgozik, mint az, akinek fennhatósága alatt nincs érdemi munka. Ám a pozitív válaszok sem egészen stimmelnek, ugyanis a tizenkilenc ilyen értelmű választ adó egyetem közül csupán tizenegy vett részt az idei egyetemi–főiskolai fesztiválon, ami azt mutatja, hogy nem minden csoport produkáló együttes.

Két éven belül alakult meg vagy alakult újjá az együttesek 47,5 százaléka, s egy éven belül 31 százaléka, ami egyértelműen a csoportok labilitására utal, illetve arra, hogy presztízsokokból a fesztiválra kellett kiállítani gyorsan egy működő együttest az intézmények jelentős részében.

A csoportok 29 százalékában tíz alatt van a tagok száma, 63 százalékában tíz és húsz között, s 8 százalékában húsz fölött. Különösen az újonnan alakult együttesekben vannak kevesen, s nyilvánvaló, hogy többségében csupán két-három fiatal állt össze egy-egy produkció erejéig, s ezt az adott intézmény már csoportnak tekintette.

Az együttesek vezetőinek, illetve rendezőinek szakmai végzettsége alacsony. A kategóriájú működési engedélye, illetve ennek megfelelő, tehát hivatásos színészi vagy rendezői végzettsége 20,3 százalékuknak van, illetve a legmagasabb amatőr rendezői – B kategóriás – képesítése 8,7 százalékuknak. A túlnyomó többség – 71 százalék – vagy C kategóriás képesítéssel vagy semmilyennel rendelkezik. A rendezők több, mint fele az adott intézmény hallgatója, ami egyfelől jó, hiszen azt mutatja: valóban öntevékeny vállalkozások születnek, másfelől azt igazolja, hogy a legtöbb helyen az ad hoc csoportok jelentik a színjátszást. Ugyanakkor az, hogy a rendezőknek gyakorlatilag nincs szakmai végzettségük, nagyban meghatározza a produkciók színvonalát, s a tiszavirág életű csoportokban a legtöbb hallgató–rendezőnek nincs is módja arra, hogy legalább a gyakorlatban elsajátítsa a színjátszás alapjait. Természetesen nem a papír bűvöletében élek, hiszen számos kitűnő amatőr és nem amatőr rendező volt és van a pályán, akinek semmilyen hivatalos szakmai végzettsége nincs, ám ezek az egyéniségek jelenleg hiányoznak az amatőrizmusból, s mivel megváltozott az együttesek műsor-orientációja (túlnyomó többségükben drámát játszanak), ehhez jelentős szakmai felkészültség kellene, s ezt valahol el kéne sajátítani. Ennek hiányát teszem szóvá. Különben az elmúlt öt évben többé-kevésbé folyamatosan létező csoportok 40 százaléka dolgozott ugyanazzal a rendezővel, a többiben változó mértékű a fluktuáció – akadnak csoportok, amelyekben

ez idő alatt négy–hat rendező váltotta egymást. Elképzelhető, milyen mélységű belső nevelő munka lehet egy ilyen együttesnél.

A csoportok anyagi támogatása évente átlag 14 ezer forint. Vannak csoportok, amelyek hivatalosan semmi pénzt nem kapnak (előfelvételes színművészetisek, a győri és az esztergomi tanítóképző például), s vannak, amelyek évente 25–35 ezer forintból gazdálkodhatnak (Kilián Katonai Főiskola, JATE együttesei egyenként, Universitas, BME, soproni egyetem). Ezekben az összegekben van, ahol a rendező tiszteletdíja is benne van, másutt ezt más keretből biztosítják, és számos intézménynél nem is díjazzák a rendezőt (elsősorban a hallgató–rendezőket, s a kisebb intézményekben működőket). De akár le kell vonnunk a tiszteletdíjat, akár nem, a legtöbb esetben igencsak kis összegek maradnak egy-egy produkcióra.

Az együtteseknek csupán egy része adta meg az elmúlt öt évben bemutatott produkcióinak előadásszámát, ez a rendelkezésre álló adatok szerint átlagban évi tizenhat, de itt is igen nagyok a differenciák. Igen sok – főleg az újabb és kisebb – együttes alig tud előadást tartani, míg mások – például a BME együttesei, az Universitas, a JATE csoportjai, illetve a gyerekeknek szóló produkcióival a Gyógypedagógiai Főiskola – repertoárral rendelkezve szinte színházi rendszerességgel játszik. A csoportok mintegy fele csak saját intézményében és fesztiválokon lép fel (ezek egy részének saját színházterme is van), a másik fele szélesebb körben tud bemutatkozni.

Az együttesek kapcsolata a fenntartó intézménnyel többnyire jónak mondható, bár gyakori volt az a válasz, hogy „hagynak dolgozni", „nem szólnak bele a munkánkba", de az olyan is: „éppen csak megtűrnek". (Ezek a válaszok fenntartással fogadhatók, ugyanis itt a negatívum bevallása gyakran jár kockázatokkal.)

A rendelkezésre álló adatok alapján százharminc bemutatót lehetett regisztrálni. A csoportoknál az öt év alatt átlagban hét bemutatót tartottak. A bemutatók 68 százaléka drámai mű vagy adaptáció, 27 százaléka szerkesztett vagy pódium műsor, a maradék mozgásszínház vagy egyéb jellegű előadás. A bemutatók 44 százaléka magyar, 51 százaléka nem magyar szerző műve, XX. századi a darabok 70 százaléka. Műfajok, stílusirányzatok szerint a legnagyobb hányadot az abszurd és groteszk hangvételű művek teszik ki (30 százalék), s egyforma részarányt képviselnek a vásári komédiák és a mesék (12–12 százalék). A csoportok túlnyomó többsége önálló, azaz fenntartója az oktatási intézmény, csak néhány közös fenntartású együttes működik, ezek vagy városi, megyei, vállalati művelődési központtal, vagy egy másik oktatási intézménnyel társulnak.

Kiegészítésül összehasonlítottam az 1972-es és az 1974-es, valamint az 1982-es és az 1986-os egyetemi fesztiválon résztvevő csoportokat, műso-

rukat és rendezőiket. Az első kettő az amatőr mozgalom csúcspontjának időszakában volt, éppen ezért tanulságos lehet az ehhez való viszonyítás. 1972-ben huszonegy, '74-ben tizenkilenc, '82-ben tizennyolc, '86-ban pedig huszonnégy intézmény harminc csoportjának harmincnyolc produkciója volt látható. Korábban csak elvétve fordult elő, hogy egy egyetemen több csoport is működjön, s azok több produkcióval lépjenek fel a találkozókon, de idén ez bevett gyakorlat lett. A produkciók nagy számának másik oka a fesztivál lebonyolításának az eddigiektől eltérő rendje, ugyanis most nem tartottak előválogatást, hogy az előzsűrizéssel ne vágják el egyetlen próbálkozás útját sem, ne vegyék kedvét az először szereplő zsengéknek, és ne hozzanak létre első- és másodosztályt a mozgalmon belül. Ez a döntés többszörösen kérdéses, hiszen se pénz, se idő nincs arra, hogy egy olyan monstre rendezvényt, mint az idei, zökkenőmentesen le lehessen bonyolítani, továbbá az átlagszínvonal a sok kiérleletlen produkció miatt elviselhetetlenül alacsony – hogy csak a legfontosabb érveket soroljam.

Öt együttes mind a négy fesztiválon részt vett (Debreceni Agrártudományi Egyetem, JATE, Egri Tanárképző Főiskola, KLTE, BME), ezek nyilvánvalóan a legstabilabbak, és folyamatosan dolgozók. Ugyancsak öt csoport szerepelt három találkozón, s nagyjából egyenlő volt az első három fesztiválon a csak egyszer szereplő csoportok száma, míg ez a mennyiség – a létszám duplájára emelkedésének arányában – dupla annyi lett 1986-ban.

Magi István (Debreceni Agrártudományi Egyetem) és Vincze János (Pécsi Tanárképző Főiskola) három találkozón szerepelt ugyanazon együttes vezetőjeként, s többen vannak, akik két-két alkalommal álltak együttesük élén.[4] Az első kettőn Debreceni Tibor (Vári Irodalmi Színpad), Paál István (JATE) és Ruszt József (Universitas), a másik kettőn Balikó Tamás (POTE) és Vogel Róbert (Veszprém).[5] Ám míg a hetvenes évekbeliek az akkori színházi életet meghatározó alkotók voltak, az utóbbiak csupán korrekt munkát végzők. Hárman – Árkosi Árpád, Illés István és Kerényi Gábor Miklós –

[4] Magi István (1944–2013) középiskolai tanár, rendező, közművelődési szakember, a Kulturális Minisztérium színházi osztályának munkatársa, majd vezetője volt. Vincze János (1947) rendező, a Pécsi Nyitott Színpad (1977–1984) vezetője, 1984-től a Pécsi Harmadik Színház alapítója, igazgatója.

[5] Debreczeni Tibor (1928–2023) tanár, rendező, a Népművelési Intézet munkatársa, majd osztályvezetője, a hazai amatőr színjátszás egyik meghatározó szervezője és irányítója. Ruszt József (1937–2005) rendező, társulatalapító, színházigazgató. Hivatásos színházi pályája mellett 1962–1969, illetve 1972–1974 között az ELTE Universitas Együttesénél volt rendező. Paál István (1942–1998) rendező, a Szegedi Egyetemi Színpad vezetője (1965–1975), a pécsi (1975–1976), a szolnoki (1976–1985, 1980-tól főrendező) és a veszprémi (1985–1995) színház rendezője. Balikó Tamás (1958–2014) színész, rendező, egyetemi tanár, 1981-től 2011-ig a Pécsi Nemzeti Színház tagja, 1993-tól igazgatója. Vogel Róbert (1956–2020) veszprémi amatőr rendező, drámatanár.

több, mint egy évtized óta változatlanul részt vesznek különböző egyetemi együttesek rendezőiként a fesztiválokon, s időközben hivatásosok lettek.[6]

A fesztivál-darabok közül 1972-ben és '74-ben 57–57 százalék volt a magyar szerzők műve (Örkény István, Páskándi Géza, Kassák Lajos, Balázs Béla, Juhász Ferenc, Sütő András, Vámos Miklós, Galambos Lajos, Moldova György, Eörsi István, magyar népköltészet stb.), addig 1982-ben 28 és '86-ban 34 százalék (Schwajda György, Déry Tibor, Örkény István, Hubay Miklós, Nagy László, Lengyel Menyhért, Petőfi Sándor stb.) A kifejezetten szórakoztató műsorok lényegében csak az utolsó találkozón jelentek meg (de az elmúlt öt év adatai már régebbi előretörésükről tanúskodnak), s rögtön a kínálat több mint 10 százalékát teszik ki. Ugyancsak ekkor játszanak először mesedarabokat (szintén több, mint 10 százalék), s jelentősebb mennyiségben mozgásszínházi produkciókat (15 százalék). Az irodalmi összeállítások, költészeti műsorok 1972-ben 43, '74-ben 31, '82-ben 11 és '86-ban 10 százalékot képviselnek, s ezzel párhuzamosan az abszurd és groteszk darabok és műsorok aránysora: 14, 21, 61 és 26 százalék. Míg a hetvenes évek elején a közéleti tartalom uralta a fesztiválprodukciók nagy részét, addig 1982-re az abszurd és groteszk, 1986-ra a szórakoztatás, a mese és a mozgás került túlsúlyba. 1972–74-ben a folklór az irodalmi összeállításokban, népballada műsorokban, illetve a JATE *Kőműves Kelemen*jében, az Universitas *Passió magyar versekben* című előadásában és a Vári Színpad Sütő-összeállításában *(Sütő András könnyű álma)* jelent meg, 1982-ben sehogy, '86-ban hagyományőrző, tehát csak bizonyos megszorításokkal színházinak nevezhető produkciókban.

A fenti adatok továbbgondolásából egyértelmű, hogy

→ rendkívül különböző színvonalúak, jellegűek, hagyományúak a felsőfokú intézmények, amelyek közel felében működik ugyan valamilyen színjátszó együttes, ám ezek többsége csak igen rövidéletű, jobb esetben évről évre újraalakuló;
→ az együttesek nagy része csak néhány tagot számlál;
→ az együttesek többségének élén szakmailag felkészületlen vezető áll;
→ az együttesek legtöbbje rendkívül alacsony költségvetéssel dolgozik;
→ az együttesek átlagban nagyon kevés előadást tudnak tartani;

[6] Árkosi Árpád (1948) rendező, 1970–1972 között a miskolci egyetem Silány Kínpad csoport vezetője, 1972–1980 között a JATE Egyetemi Színpad színésze és rendezője, 1978-tól hivatásos rendező. Illés István (1944–2006) rendező, színházigazgató, 1972-től a miskolci, a kecskeméti és a győri színház rendezője, illetve főrendezője. Kerényi Gábor Miklós (1950) rendező, színházigazgató. Már amatőrként is elsősorban zenés előadásokat vitt színre.

→ az egyetemi színjátszás tartalmi-művészi orientációja az elmúlt tíz évben jelentősen megváltozott, a közéleti töltés és hevület, a közösségi műfajok helyett az elvontabb fogalmazásmód, illetve a leplezetlen szórakoztatási igény jellemzi ma az egyetemi színpadok műsorát.

EGYÜTTESEKRŐL – RÖVIDEN

Mindent összevetve, nagyon kevés a stabil, több évig azonos vezetővel, viszonylag állandó gárdával dolgozó egyetemi színház. Időről időre feltűnik egy-egy csoport, létrehoz egy-két érdekes, figyelemreméltó produkciót, aztán hosszú időre ismét az ismeretlenség homályába vész. 1980 körül így tűnt fel a nyíregyházi Tanítóképző Főiskola Színjátszó Stúdiója, amelyet Csorba István Sándor vezetett. Volt néhány jó előadása – mindenekelőtt Triana *A gyilkosok éjszakája* című, irritálóan különleges produkciója, ami az akkori kazincbarcikai fesztivál egyik eseményének számított –, de amióta a rendező kénytelen volt megválni az együttestől, nemigen lehet hallani a nyíregyháziakról.[7] Évekig jó színvonalú előadásaival szerzett nevet magának a soproni egyetem Pápai László vezette együttese, de 1984-ben a hallgatók érdektelensége miatt megszűnt.[8] Néhány esztendeig Budapesten két olyan kísérletező egyetemi csoportról – Tanoptikum, VIII. Csoport – tudtunk, amely később könnyebb fajsúlyú műsorokat kezdett bemutatni, majd mára megszűnt.[9] A példák sorolhatók, hiszen a legtöbb vidéki főiskolai együttes – ha nem csupán papíron létezik – így működik.

De a régebbi, híres, nagy társulat körül is nagy a bizonytalanság. Az Universitas például 1977-től nyaranta rendszeresen játszik Gyulán, ott jött létre a legtöbb bemutatójuk, amelyeket az évadban Budapesten játszottak tovább. A Gyulai Nyár és az együttes között egyre szorosabb lett a kapcsolat, megváltoztatták a nevüket is – Gropius Csoport –, s mind kevésbé lehetett őket amatőrnek mondani. 1986. január 1-től már formálisan is hivatásos színházként működik a Gropius, mint a Rock Színház tagozata. A Katona Imre vezette társulat lényegében megőrizte mindazt, ami a hajdani Universitas erőssége volt, változatlanul új vagy elfeledett művek felfedezőjeként, sajátos formanyelven játszó csoportként működik, de már nem tekinthető egyetemi színháznak.

[7] Csorba István Sándor 1981-ben a Stúdió K együtteséhez csatlakozott, 1987-ben nem követte Fodor Tamást és társait a Szolnoki Szigligeti Színházba.
[8] Pápai László (1943) rendező, drámatanár, nyugalmazott egyetemi adjunktus.
[9] A Tanoptikum a budapesti Tanárképző Főiskola és a Magyar Optikai Művek színjátszó csoportja volt. A VIII. Csoportról nincs adatom.

A Szegedi Egyetemi Színpad életében több éves vegetálás után nagy változás következett be: az együttes – viharos körülmények között –1983-ban kettévált, s a fiatal egyetemi hallgató Samu Attila vezeti a 8.15-ös Csoport nevű színházi együttest, míg Kormos Tibor a JATE Klubszínpadot.[10] Érdekes, hogy mindkét társulat programadó előadása Shakespeare-mű: Kormos az *Othello*, Samu *A vihar* sajátos szemléletű feldolgozására vállalkozott – egyikük sem kevés eredménnyel és legalább annyi hibával. A 8.15-ös Csoport a szegedi egyetemi színjátszó hagyományok ébren tartását és felelevenítését vállalja (ifj. Horváth István *Hamlet*jének és Paál István *Petőfi-rock*jának felújítási kísérlete jelzi ezt), ugyanakkor főleg a színpadi nyelv kutatását és fejlesztését tartja fontosnak.

Pécsett az újjászervezett és új oktatási programot hirdető tudományegyetemi bölcsészkar a Pécsi Nyári Színházzal – tehát egy profi intézménynyel – karöltve hozta létre az egyetemi színpadát, amely egyszerre oktatási bázis és bemutató fórum. Koncepciózus, több évre előre tervezett műsorpolitika, rendszeres szakmai nevelés, parányi saját társulat, amelyet az egyetemisták egészítenek ki, hivatásos rendező irányító munkája jellemzi a színpad tevékenységét, s a születő produkciók alapján kezd körvonalazódni egy lehetséges egyetemi színházi modell.[11]

Nemcsak az egyetemi színjátszásnak, hanem az egész magyar színháznak fontos terepe a Budapesti Műszaki Egyetem Szkéné Színháza (gondoljunk a nemzetközi mozgásszínházi találkozókra, a hazai és külföldi hivatásos és amatőr együttesek vendégjátékaira stb.). A színháznak nevet adó egyetemi együttes az alapítása óta eltelt tizenhat év után, 1984-ben megszűnt, mivel a Wiegmann Alfréd vezette csoport az elmúlt öt évben egyre rendszertelenebbül működött.[12] Sikeres tíz év után szintén 1984-ben függesztette fel munkáját Regős Pál Pantomim Mozgásszínháza.[13] Ugyanakkor a Szkéné Színház számos más együttesnek adott és ad otthont. Az amatőr

[10] Samu Attila (1962) író. 1983–1989 között vezette a szegedi JATE 8.15-ös Csoportját. Kormos Tibor (1948) 1971–1984 között a Szegedi Egyetemi Színpad tagja, 1984-től 1992-ig a JATE Klubszínpad vezetője volt. Kulturális menedzser, politikus. 1992–1996 között a Szegedi Nemzeti Színház igazgatói posztját töltötte be. ifj. Horváth István (1922–1941) 1940-től a szegedi egyetem magyar–francia szakos hallgatója, az általa létrehozott Szegedi Egyetemi Ifjúsági Színjátszó Társulat égisze alatt megrendezte a *Hamlet*et, ami országos szakmai sikert aratott. 1941-ben keresztény szerelmével együtt öngyilkos lett.

[11] Az egyetem részéről Bécsy Tamás (1928–2006), a Nyári Színház részéről a korábbi Pécsi Amatőr Színpad vezetője, Bagossy László (1948) volt a projekt szakmai irányítója.

[12] Wiegmann Alfréd (1943) rendező, televíziós szerkesztő és műsorvezető, tanár.

[13] Regős Pál (1926–2009) pantomimművész, koreográfus, rendező. 1973–1984 között vezette a Műegyetem pantomim csoportját. 1979-től több mint egy évtizeden át volt a Szkéné Színház által rendezett nemzetközi mozgásszínházi találkozó, valamint 1985–2005 között az ugyanott megtartott nemzetközi tánc- és mozgás műhely szakmai vezetője.

színjátszás talán két legeredetibb tehetségű színésze, Gaál Erzsébet és Székely B. Miklós itt kapott lehetőséget arra, hogy Nádas Péter *Temetés*ét bemutassa.[14] Ez az intézmény biztosított működési feltételeket a volt Utcaszínháznak.[15] Számos mozgásszínházi és pantomim együttes dolgozott és dolgozik a színház keretében, s alkalmi társulások is bemutatkozhatnak itt. Újabban a magyar amatőr színjátszás egyik legerősebb együttese, a Tanulmány Színház is a Szkénében hozza létre előadásait. A Somogyi István vezette együttes az *Arisztophanész madarai* című produkciója után a színházművészet számos irányzatának megismerésével és megismertetésével próbálkozott, majd létrehozta Bornemissza Péter *Magyar Elektrá*ját és Bulgakov *Mester és Margaritá*ját. Mindhárom produkció túlnőtt az amatőr színjátszás jelenlegi keretein, így nem csoda, hogy ez az együttes is a részben hivatásossá válás útjait keresi.[16] Jelenleg a Soros Alapítvány támogatásával egy időre meg is teremtődtek a félprofinak tekinthető működési feltételek, amelyek művészi eredménye legutóbbi bemutatójuk, a *Szentiványéji álom.* A Szkéné Színház színészneveléssel is foglalkozik, ennek eredménye egy újabb együttes, a Társulat, amely Beckett *Játék*ával sikeresen mutatkozott be.[17]

MI A TEENDŐ?

Az egyetemi színjátszás ügyének megújítása sokrétű probléma. De le kell szögeznem: a fiatalok ellenében kívülről – akár intézkedések, akár lehetőségek felkínálása útján – a legjobb szándékkal sem lehet virágzó egyetemi színjátszást létrehozni. Csak akkor születtek jelentős színjátszó kezdeményezések, ha a létrehozók elemi szükséglete volt a megnyilatkozásuknak a színjátszás kínálta módja. Jelenleg ez a belső kényszer érezhetően hiányzik. A fiatalok energiáinak nagy részét az érvényesülés köti le, közösségi életet nem élnek, közösségi gondjaik nincsenek, vagy ha vannak, nem fogalmazzák meg őket, s végképp nem jutnak el tettekig (amely akár színjátszásban is manifesztálódhatna).

[14] Gaál Erzsébet (1951–1998) színész, rendező. 1970–1980 között az Orfeó, illetve a Stúdió K tagja, 1980-ban a Gödöllői Amatőrszínész Stúdió létrehozója, 1985-től a nyíregyházi színház színésze és rendezője, 1992-től a József Attila Színház rendezője volt. Székely B. Miklós (1948) színész, 1971–1981 között az Orfeo, illetve a Stúdió K. tagja, 1996–2000 között az Új Színház színésze.

[15] Az Utcaszínház 1972-ben Csepelen kezdte működését Hegedűs Tibor vezetésével. A tagok szabad szövetkezése alapján működő csoport 1984-ben szűnt meg.

[16] Somogyi István (1953) rendező, spirituális tanár, 1980-ban alapította meg a Tanulmány Színházat, amely hat évvel később felvette az Arvisura Színház nevet. Az együttes 1998-ig működött.

[17] A formációt Árkosi Árpád hozta létre és vezette 1986-ban.

Másfelől a jelenlegi gazdasági, strukturális, egzisztenciális, kultúrpolitikai hatások, illetve az egyetemisták lanyha érdeklődése nem kedvez annak, hogy tehetséges rendezők az egyetemi színpadokkal hosszú távon foglalkozzanak. Így igen szkeptikus vagyok a tekintetben, hogy a közeljövőben lehet-e változtatni ezen a helyzeten. Mégis elsőrendűen fontosnak tartom, hogy a felsőfokú oktatási intézményekben aktív színjátszás létezzen, mivel hiszem és vallom: ez a művészet semmivel össze nem hasonlítható hatású lehet az értelmiségivé válás folyamatában. Mit lehet ezért tenni?

→ Differenciáltan kéne kezelni az egyetemeket, főiskolákat, önálló karokat, tagozatokat, intézeteket. Nem kellene feltétlenül ahhoz ragaszkodni, hogy minden intézménynek legyen önálló csoportja, és nem kellene kötelezően teljessé tenni az egyetemi színjátszás rendszerét.
→ Az intézmények jelentős hányadát a kevés hallgatóval rendelkező önálló tagozatok (karok, intézetek) képezik, ezért ezeknél, ha már van együttes, annak működését a továbbiakban is maximálisan támogatni kell, ám ezekben az intézményekben főleg a spontán kezdeményezéseknek kellene a létezési feltételeit biztosítani. Hasonló utat kellene járniuk a műszaki, kereskedelmi, közgazdasági, mezőgazdasági főiskoláknak is. Mivel ezek nagyrésze közepes nagyságú városokban van, amelyekben a városi amatőr színjátszás is épp hogy csak él, ésszerű lenne a két terület kooperálása, amely gazdasági, működtetési és működési szempontokból is számos előnyt jelentene mindkét félnek.
→ Más a helyzet a tudományegyetemeken, a tanár- és tanítóképző főiskolákon, amelyek mint a pedagógusképzés intézményei elsősorban felelősek a jövő generáció színházra neveléséért, színjátszásáért is. Ezért ezekben be kellene vezetni rendes, fakultatív vagy speciál kollégiumi foglalkozásként az alapfokú rendezőképzést. Ezáltal lehetőséget lehetne adni arra, hogy minél többen megtanulhassák mindazt, ami szükséges ahhoz, hogy drámatanárként és/vagy amatőr rendezőként is dolgozhassanak későbbi pályájukon. Ezek a stúdiumok – a szombathelyi, jászberényi példák alapján – automatikusan alapjává válhatnak a tanórán kívüli színjátszó munkának.[18]
→ Olyan rendezvények sorára lenne szükség, amelyek nem versenyszerűek – mint a kétévente tartott fesztiválok –, hanem négy-öt

[18] Mindkét tanárképző főiskolán speciál kurzusként tették lehetővé a drámai ismeretek elsajátítását.

csoport részvételével zajló és szakmai bemutató jellegű események. Az egyetemi fesztiváloknál pedig vissza kéne állítani a területi jellegű előversenyt, valamint a kiemelkedő együttesek részvételét el kellene különíteni a többiekétől, hogy ne az a két-három, kedvező körülmények között dolgozó egyetemi társulat vigye el alkalomról alkalomra az összes díjat. Ezek vagy külön kategóriában legyenek összehasonlíthatók, vagy versenyen kívül mutassák be produkciójukat, hogy némiképpen reálisabb legyen az utánuk következő mezőnyön belüli erőviszonyok felmérése.

→ Mindezekkel párhuzamosan, és mindenekelőtt szemléletváltozásra lenne szükség az egyetemeken, főiskolákon: tudatosítani kellene a vezetők és oktatók körében, hogy a szabadidőben történő aktív művelődés nem választható el az oktatástól, ez annak kiegészítése. Nem megtűrni kell ezeket a megnyilvánulásokat – így a színjátszást is –, vagy passzívan tudomásul venni őket, hanem az intézmények lehetőségein belül aktívan támogatni. Ez az anyagi és tárgyi feltételek biztosítását éppen úgy jelenti, mint az odafigyelést, a törődést, az érdeklődést, uram bocsá' a tényleges részvételt.

Nem árt emlékeztetni: Szent-Györgyi Albert Szegeden a negyvenes évek első felében felismerve az egyetemi színjátszásban rejlő óriási közösségteremtő és jellemfejlesztő erőt, a Szegedi Egyetemi Színjátszó Társulat védnöke és pártfogója volt.[19] Nem kis részben az ő személyének, figyelmének, támogatásának is volt köszönhető az ifj. Horváth István vezette társulat országos sikere. Mindaddig, amíg ez a hozzáállás nem lesz általános, nem lehet reális alapja és esélye az egyetemi színjátszás megújulásának.

Meggyőződésem, hogy az egész magyar amatőr színjátszás sorsa is függ attól, hogy az elkövetkező években, évtizedekben sikerül-e az egyetemeken és főiskolákon átütő erejű színházi mozgalmat kialakítani. Ennek érdekében a hosszú évek pangása után a legsürgősebb lépések megtétele elengedhetetlen. Még akkor is, ha minden jobbító szándék, életre keltő elképzelés ma utópisztikusnak tűnik.

[19] Szent-Györgyi Albert (1893–1986) Nobel-díjas orvos, biokémikus. 1940–1941-ben volt a szegedi egyetem rektora.

NOVÁK ESZTER

Lábjegyzetek egy barátsághoz

1984 vagy 1985? Nem tudok visszaemlékezni a szép, fiatal bölcsészlányok első találkozására – akik voltunk.[1]
Egy Népszínház utcai albérlet, tea, hatalmas bögre, sosem láttam ekkorát – müzlis, mondod, jól lehet belőle reggelizni is, mi az a müzli?[2]
Rengeteget tanultam tőled, talán felvételt nyerhetek tanítványaid sorába.[3]
Volt, hogy távolabbról, volt, hogy közelebbről figyelhettem azt az irdatlan és nagyszabású munkát, amit mindenbe befektettél: Ladával egy Porsche után, na hallod![4]
Mennyi mindent építettél, mert mindig építkezel, és hányszor húzták ki a talajt alólad igazságtalanul.[5]
Felnéztem rád mindig mindenért, a tudásért, mindazért, amit családodért, a lányaidért tettél, mindazért, ami a tanítványaidban él belőled tovább.[6]
Lenéztem a színháztudományt. Utóbbi megváltozott, szívós munkád és néhány kedves tanítványod meggyőzött.[7]

[1] Negyven év a hatvanból.
[2] Az első tudás, a genezis előtti pillanat.
[3] Nem tudtuk még pontosan, kik vagyunk, mi lesz belőlünk.
[4] A Ladát, lehet, meg kellene magyarázni. A Lada én vagyok.
[5] Ne kérdezd, mi az, hogy „igazság” vagy „igaz” a színházban. Az életben is csak érzem.
[6] Köszöntő ez, nem nekrológ!
[7] A színháztörténet fekete öves nagymestere, Jákfalvi Magdolna.

1990-es évek, rebarbarabokor, *crêpes au sucre*, *nous sommes ensemble pour la première fois à Paris*, Új Színház, *Koldusopera*.[8] A hatéves Lonka kérdezi, mi az a szexuális függőség.[9] Neki köszönhetjük az egyetlen hangfelvételt az előadásból. Megvan vajon?

2000 körül a hároméves Mimi ül a hűtőszekrényen, főzünk, énekelünk. Vagy fordítva.[10]

Harcos barátnőm,[11] ismersz, a határidő csak neked barátod, nekem ellenségem, minden időn túl írom e sorokat, de érzem, nem hiányozhatok, én vagyok talán a legrégebbi.[12]

Sokszor ébren ér az első leveled. Miért nem alszol? Lehet rögtön válaszolni. Miért nem alszol? Hajnalban kelsz, hajnalban fekszem.[13] Az egyetemen szövetségben eltöltött éveket majd megírjuk, ha már nem lesz más tervünk – ne jöjjön el ez az idő.[14]

„Egész felnőtt életemet végigkísérted óvón. Ha most én is melletted lehetek, szólj, jövök."[15]

Reciprok.[16]

A barátság nem emlék.[17]

[8] Bemutató: 1998. január 31. Székely Gábor utolsó napja igazgatóként.
[9] Jó, hogy nem arra kell válaszolni, hogy mi az a morál.
[10] „Nem akarok színházrendező lenni". Kotta elveszett.
[11] Eszter! Eper van a parfétortában! (J. M.)
[12] Főzni neked jobb, mint írni neked. Ez egy képlet.
[13] Kétismeretlenes egyenlet.
[14] Idő. SZFE. Volt egyszer egy egyetem. Egy Doktori Iskola emlékére.
[15] SMS Jákfalvi Magdolnától a közelmúltból. Végképp árvák lettünk.
[16] A megoldás.
[17] A barátság kötelez.

NOVÁK ILDIKÓ

Tompa Gábor: *Mese az állatkertről,* 1982

ELŐSZÓFÉLE A PHILTHER-ELEMZÉSEK ÜRÜGYÉN, NEM-TUDOMÁNYOS MÓDON

A *Philther* (filter) tulajdonképpen szűrőt jelent, de ahogy a szó helyesírása is érzékelteti, mégsem szokványos szűrőt érthetünk alatta. Az elnevezés Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kun Árpád és Kiss Gabriella szellemi tulajdona, amely a *philology* (filológia) és a *theatre* (színház) szavak sajátos összekapcsolásából ered, és egy olyan elemzési módszertant takar, amelyben azonos szempontok szerint olvashatók az egyes színházi korok kánonalkotó előadásai, válnak az elemzés révén *feedback szalaggá* (Erika Fisher-Lichte), és zárják vissza a tulajdonképpeni – a mindig jelen idejű létezőt –, a színházi előadást.

Sok évvel ezelőtt az egyetemi padban lenyűgözve hallgattam Jákfalvi Magdolna (akkori vendégtanár) előadását, és már akkor felfigyeltem arra a sajátosan nyughatatlan lobogásra, ahogyan a világot olvassa, és eredeti támpontokat kínál a színház, a világ értelmezésére, a mindannyiunkban zakatoló kérdések kihangosítására. A diktatúra szorításában szocializálódott csendünknek lebilincselő példaként sugárzott ez a bátor, gondolkodó, okos EMBER, aki férfiasan logikus és ékesszólóan nőies színház-tudósnak bizonyult.

Aztán alkalmam adódott a későbbiekben kollégaként is együtt dolgozni vele, ugyanis a marosvásárhelyi Művészeti Egyetem és a Theatron Műhely Alapítvány közös nemzetközi színháztörténeti kutatócsoportjának tagja lehettem Ungvári Zrínyi Ildikó meghívására, amelyet a Magyar Tudományos Akadémia Domus ösztöndíjprogramja támogat már évek óta. Ennek a kutatásnak az eredménye az *Erdélyi magyar színháztörténet. Philther-elem-*

zések című kötet[1], valamint az is, hogy a Theatron Műhely Alapítvány honlapjának Philther-felületén is megjelent előadáselemzések egyik szerzője lehettem. 2020-tól az erdélyi magyar csoportos színháztörténeti kutatás Dr. Boros Kinga vezetésével folytatódott, ebben a szakaszban pedig két olyan színházi előadást elemezhettem, amelyek még középiskolás diákként meghatározó élményt jelentettek pályaválasztásomat, világszemléletemet és színházhoz való viszonyomat illetően is.

Persze tudom, hogy nem tudományos érvelés, nem számottevő jelentőséggel bíró megállapítás, hogy milyen jó csapatban dolgozni olyan emberekkel, akik nem állítanak drótkerítéseket a műfajok határain, nem állnak őrséget a »tiszta források« nevében, és akik egyenértékű művészetnek tartják a társművészeteket is, és hajlandók azonos kódrendszerben olvasni a korszak kánonalkotó előadásait, legyenek bár a határ túloldalán. Nagy élmény volt számomra, hogyan válik közös nyelvvé mindannyiunk anyanyelve, hogyan olvasható egy kulcsban a különböző háttértartalmakkal felruházott szó, mit jelent a *diktatúra*, a *cenzúra*, a *hallgatás*, az *elhallgatás*, a *nézés*, a *második nyilvánosság*, a *vizionálás* stb. egyikünknek és másikunknak, a határ innen vagy túl eső oldalán. Abból a szempontból is különleges élmény, hogy a megadott szempontok: *Az előadás színháztörténeti kontextusa*, a *Dramatikus szöveg, dramaturgia*, *A rendezés*, a *Színészi játék*, a *Színházi látvány és hangzás*, *Az előadás hatástörténete* olyan komplex elemzői szemléletet követelnek, amelynek sok esetben nagyon nehéz volt megfelelni, különösen olyan körülmények esetében, amikor az elemzés tárgyát képező előadásnak alig van nyoma a sajtóban és a színházak archívumában, vagy ellentmondó adatokat tartalmazó források találhatók. Kihívás volt búvárkodni, magángyűjteményekben kincseket találni, a korszak tanúival interjúkat készíteni, hogy a mából olvasható eseménnyé válhasson egy-egy felejtésnek induló „színházi csoda" rögzítése.

Rögös, bizonytalan és veszélyes utazás, tele a kíváncsiság szőtte reménynyel. Hogy érdemes-e? Látva az évek alatt összegyűlt elemzések sokaságát, felfedezve a nyelven belüli szakadékok és különbségek közelítésének lehetőségét: mindenképpen érdemes volt! Megkockáztatom, hogy jó volna ebből tanulnia a mát szétszaggató politikai diskurzusnak, az életeket eltipró diktatúráknak is, hogyan fejtsék meg a szavak mögöttes értelmét, értelmezzék és használják azt a humanizmus nevében, az élet érdekében.

Isten éltessen sokáig, Jákfalvi Magdolna, köszönet az emberséget védelmező, szavakon túlmutató, értékmegőrző munkásságodért, szellemedért!

[1] Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kun Árpád és Ungvári Zrínyi Ildikó szerkesztésében jelent meg 2019-ben, az Eikon–UArtPress kiadók gondozásában.

AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEXTUSA

Az előadás a diktatúra legsötétebb éveiben született, mégis sikerült műsorra tűzni Edward Albee nem túl közismert darabját Tompa Gábornak, a Kolozsvári Állami Magyar Színház frissen alkalmazott fiatal rendezőjének marosvásárhelyi vendégrendezéseként.[2] Az előadás a kilenc évvel korábban új épületbe költözött társulat kistermi, kísérleti jellegű produkciójaként[3] került közönség elé, a kritika szerint meglehetősen átlagos színvonalú évadban.[4] A társulat művészeti vezetője ebben az időszakban Kincses Elemér,[5] ő hívja meg Tompát a magyar társulathoz. A színház törzsközönsége

[2] Az 1980-as években a keleti blokkból csupán Románia volt abban a szerencsés helyzetben, hogy mentesült az Amerikai Egyesült Államok által bevezetett gazdasági embargó alól. Feltételezhetően ezért nem merült fel a hatalom részéről ideológiai kifogás a szerző ellen, főleg, hogy darabja (a marxista értelmezés szerint) az amerikai társadalomban végbemenő elidegenedési folyamatokat és jelenségeket tematizálja. A korabeli kritika is kihangsúlyozza ezt az aspektust: „Egyfajta fennhéjázó nagyzolás és ugyanakkor önbecsapás lenne egy az egyben azonosítani Albee konkrét társadalmi keretbe helyezett, drámai eszközökkel megrajzolt valóságképét azzal, amiben nekünk van szerencsénk élni. *Még* nem tartunk ott. De jelez valamit, riasztót és cselekvésre ösztökélőt az, hogy a fiatal nézőknek van antennájuk fogni a hullámhosszot bőrükön, agysejtjeikben őrzik az elszigeteltség, az elidegenedés veszélyét. Tapintható, romboló jelenléte még nem senyveszti őket kétségbevonhatatlanul, de dobhártyáik már nem ritkán érzékelik a megelőző riadó készenlét-sürgetését. A kommunikáció ugyanis gyakran annyira leegyszerűsödik az emberek között, hogy egymás végszavára is alig figyelnek már, párhuzamosan is csak úgy haladnak, mint akiknek kizárólagosan utilitárius közlendőik maradtak." Lázár László, „»Emberkerti« történet", *Ifjúmunkás*, 1982. ápr. 11., 5. (Kiemelés az eredetiben.)

[3] Mira Iosif, a 2015-ben Uniter-életműdíjjal kitüntetett, bukaresti színházkritikus az előadásról írott cikkében a következőképpen kategorizálja az előadást: „A műfaj kiemelkedő alkotásának (rövid színház, egyfelvonásos dráma), a *Zoo Story*nak különböző okok és obskurusnak tekinthető megfontolások miatt nem sikerült behatolnia ezidáig a színházi stúdiók repertoárjába – olyan színpadi játéktérbe, amely mintha predesztinálva lenne erre az írásra –, ezért a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház stúdióelőadása, ha nem tévedünk, országos bemutatónak tekinthető." Mira Iosif, „*Zoo Story* de Edward Albee", *Teatrul* 28, 3. sz. (1983): 53. (Az én fordításom – N. I.)

[4] Jánosházy György kritikájában így értékeli az előadást: „Nemcsak legjobb, de egyetlen kiemelkedő produkciója ez egy – sőt talán nem is egy – érdektelen, szürke évadnak." Jánosházy György, „Mese az állatkertről", *Utunk,* 1982. máj. 28., 7. – A Marosvásárhelyi Nemzeti Színházban az 1981/1982-es évadban a következő előadások kerültek bemutatásra: Szép Ernő: *Lila ákác*, r. Kovács Levente; I.L. Caragiale: *Elveszett levél*, r. Dan Alecsandrescu; Edward Albee: *Mese az állatkertről*, r. Tompa Gábor; Méhes György: *Dupla kanyar*, r. Hunyadi András; Kincses Elemér: *Porond*, r. Kincses Elemér; Oriana Fallaci: *A nő, aki virágot akart szakítani*, r. Kovács Levente; Sütő András: *Csillag a máglyán*, r. Seprődi Kiss Attila.

[5] Kincses Elemér színész, rendező, író, drámaíró 1979–1997 között volt a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház művészeti igazgatója.

[6] Erről az 1989 előtti furcsa színpad-nézőtér kapcsolatról, a kisebbségben működő színházi kultúra sajátosságáról Nánay István a következőképpen fogalmaz: „Közvetlenül tapasztalhattam meg, hogy mit jelent a színház, milyen szerepe van a színháznak a magyarság megtartása

cinkosként tekint az alkotóközösségre, és – „áthallásos”[6] alapon – fogékony minden reményt adó üzenetre, amelyet a színpadról érkezni vél. Bár az Albee-darab kapcsán nem beszélhetünk a Ceaușescu-rendszer elleni konkrét kritikáról, Tompa rendezésében erőteljesen megjelent a szabadság, a hatalom és a hatalommal szembeni kiszolgáltatottság problémája.[7]

DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

Edward Albee *The Zoo Story* (1958) című, Elbert János (1966) által magyarra fordított egyfelvonásosát nem sorolják a szerző legsikeresebb művei közé, és nem is ez hozta el számára a világhírt. Az ősbemutatóját Nyugat-Berlinben tartották, és az ottani siker hatására tűzték műsorra az amerikai színházak. Magyar nyelven először rádiójáték formájában került sugárzásra.[8] Ahogyan a műsorfüzetben a szerző jellemzése kapcsán meg-

---

szempontjából, s hogyan próbálják a rendezők megtalálni az egyre szigorúbb cenzurális kötöttségek alóli részleges kibújás lehetőségeit. Megértettem, miért oly fontos a magyar szó elhangzása a színpadról, de azt is, hogy a legkiválóbb alkotók miért és miként igyekeznek képben, metaforákban fogalmazni, előadásaikat reteatralizálni. És minden előadáson – a kevésbé sikerülteken is – megéreztem azt a szoros kapcsolatot, amely összekötötte a színpadot és a közönséget. Más volt ez, mint Magyarországon, bár itt szintén működött a »tudom, hogy tudod, mire gondolok« – cinkosan összekacsintó közlésmód.” Nánay István, „Színházi rendszerváltás 1990 után”, *Jatekter.ro*. 2012. nov. 12., https://www.jatekter.ro/?p=255, hozzáférés: 2020. 08. 20.

[7] A diktatúra utolsó évtizedében (következésképpen a bemutató évében is érvényesen) a Ceaușescu-rezsim a legnehezebb intézkedéseket vezette be: napi több alkalommal szünetelt az áramszolgáltatás, az alapélelmiszereket csak élelmiszerjegyekkel és havi egy alkalommal lehetett megvásárolni, megszabott fejadag formájában, a személyautók hétvégén felváltva közlekedhettek (egyik héten a páros, másikon a páratlan rendszámúak), a korlátozott mennyiségű (10–20 liternyi) üzemanyagért kilométeres sorokban álltak az autótulajdonosok, a rendőri uralom (a Milícia) korlátlan hatalmat élvezett, a homoszexualitást az érvényben lévő törvénykezés alapján börtönbüntetéssel sújtották, külföldre utazni csak kétévenként lehetett turista útlevéllel (amennyiben engedélyezték a hatóságok), és nem utolsósorban megkezdődött a lakosság (többek között az értelmiségiek, orvosok, tanárok, művészek) tömeges kivándorlása. Bár nem állíthatjuk, hogy a rendező nyíltan társadalomkritikát gyakorolt, mégis állást foglalt a gondolkodás nélküli túléléssel szemben. Tompa Gábor több vele készített beszélgetésben is hangsúlyozza, hogy rendezéseiben sohasem politizált. Egy interjúban így fogalmaz: „Mindig kerültem a túlzottan politizáló színházat, mert ma is úgy érzem, hogy a legfelelőtlenebb dolog, hogy ujjal mutassunk valakire, és kinevezzük minden rossz okozójának. Ez a direkt politizálás a legfelelőtlenebb módja a színházcsinálásnak. Ehelyett azt kellene megnéznünk, hogy mi a szerepünk ebben a rendszerben, aminek mi is részesei vagyunk.” Víg Emese, „Jelenlét. Nagyinterjú a kolozsvári magyar színház igazgató-rendezőjével, Tompa Gáborral”, *Maszol.ro*. 2019. júl. 14., https://www.maszol.ro/index.php/kultura/114132-jelenlet-nagyinterju-a-kolozsvari-magyar-szinhaz-igazgato-rendez-jevel-tompa-gaborral, hozzáférés: 2020. 07. 08.

[8] 1965. január 29-én 20:33–21:34 között tűzte műsorra a Kossuth Rádió. Forrás: *Hajdú Bihari Napló*, 1965. jan. 22., 5. Rádió-TV Műsor január 25–31. között.

fogalmazásra is került, feltételezhetjük, hogy Marosvásárhelyen a darabválasztás főként az abban a korszakban – nyilván eltérő okok miatt, de – mindenütt érezhető „rossz társadalmi közérzet" ürügyén történt. A rendező pedig úgy alakította át a darabot,[9] ahogyan az általa elképzelt előadás *mise en scène*-je megkövetelte.[10] Bár a *Mese az állatkertről* Tompa korai rendezései közé tartozik,[11] utólagos munkái ismeretében kijelenthetjük, hogy már ebből is kiolvasható pontos elképzelése arról, hogy milyen az a színház, amelyben hinni tud, és amelyet szolgálni akar – jóllehet „az egyéni érettség magasabb szintjének" és „a személyes szabadságnak" az eszményéért[12] való kiállás nem számít kockázatmentesnek a bemutató időszakában (sem). Tompa szakít a drámaközpontú illúziószínházzal, és bár a mű hagyományos szerkezetű, egyfelvonásos dráma, a rendező saját gondolatainak kifejezésére használja, nem a szöveget kívánja ábrázolni és játékkal illusztrálni, hanem az előadást önálló műalkotásként teremti meg.[13] Az egyébként minimális szerzői utasítással megírt dramatikus szöveg csupán két szereplőre íródott. Jerry és Peter, a két különböző társadalmi helyzetben élő szereplő New Yorkban, a Central Parkban találkoznak és elegyednek szóba. Peter kiegyensúlyozott, polgári figura, aki kínosan ügyel a látszatra, Jerry pedig a társadalom peremén élő, kiszolgáltatott és magányos férfi. Kettejük különböző temperamentumából, világlátásából fakad a konfliktus. Tompa Gábor lerövidíti a dialógusokat,[14] és szöveg nélküli,

[9] A korabeli szokásrend szerint a rendező látta el a dramaturgi feladatokat is. Tompa Gábor csak később, az 1990-es évektől kezdett (szinte kizárólag) Visky András dramaturggal dolgozni. Erről a következőképpen nyilatkozott: „Ha dramaturggal akarok dolgozni egy előadásban, szinte mindig Andrást veszem magam mellé. Egyrészt nagyon hasonlítanak az elképzeléseink a színházról, ugyanakkor elég jól látjuk kívülről a másik munkáját, így valamilyen módon egymás rossz lelkiismerete is vagyunk." Zsigmond Andrea, szerk., *Címke-függöny. Tompa Gábor színházi magánszótára* (Csíkszereda: Bookart, 2010), 151.

[10] „Látomásos színház ez, ahol a játszott darab csak kiindulópont." Szakolczay Lajos, „A benépesült színpad – Tompa Gábor rendezései Marosvásárhelyt és Kolozsvárott", *Mozgó Világ* 9, 6. sz. (1983): 76–82., 76.

[11] A rendező szakmai életrajzában a *Mese az állatkertről* az ötödik rendezéseként van feltüntetve. www.huntheater.ro/tarsulat/6/tompa-gabor/, hozzáférés: 2020. 07. 01.

[12] Tompa Gábor kifejezései. In Edward Albee, *Mese az állatkertről*, műsorfüzet, Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, 1982, 4. Forrás: A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Reklám-, Dokumentációs és Kutatási Osztálya.

[13] „Hosszú esztendők óta annyi földhözragadt, sivár szerepfelmondást hallottunk-hallunk a marosvásárhelyi színpadon, hogy egy olyan előadás, amelyben a szuverén alkotó kedv, bátor alkotó fantázia lobog, igaz öröm és felfrissülés a néző számára akkor is, ha a rendezői képzelet lobogása netalán többé-kevésbé öncélúnak bizonyulna." Jánosházy, „Mese az állatkertről", 7.

[14] „Ez magyarázza a darab testébe ékelt, sokszor bizarrul merész néma jelenetek java részét, s a rendőr felléptetését, akit a legváltozatosabb helyzetekben szerepeltet a rendező: mint a rajtakapott szerelmespár ráncba szedőjét, a hatalom szadisztikus megtestesítőjét, aztán agresszív homoszekszuálist, vécén trónoló félhülyét…" Uo.

szimbolikus szereplőket iktat be, akik nonverbális módon, a karakterüknek megfelelő gesztusnyelv használatával és az akkor még forradalmian újszerűnek számító textilanimáció segítségével húzzák alá, emelik ki a verbális rétegben elhangzó történeti elemeket, és jelenlétükkel ellensúlyozzák vagy felerősítik a színpadi cselekmény intenzitását.[15]

A RENDEZÉS

Tompa Gábor családi determináció folytán (is) lett egy erdélyi szellemi dinasztia képviselője,[16] mégis elődeitől független, saját alkotói formanyelvet sikerült kialakítania.[17] Stílus- és iskolateremtő művészpedagógus és kariz-

[15] „Albee ültethette egy ligeti padra a férfit, Tompa elmozdította onnan. Látomásában Jerry nem más, mint az éhezők, a nyomorgók, a kitoloncoltak igazságáért küzdő, nyomorult megváltó. Kiabál, nyüszít, verekszik, s miközben szánalmas életét, eseménytelen mindennapjait meséli, lassan elhiszi: kiválasztott ő, kinek feladata minden elesettért szólni, minden igazságtalanságot megtorolni. A világban nincs annyi mocsok, mit ő föl ne inna. S éppen így, ezáltal: Jerry már-már megtisztul. Hogy a marosvásárhelyi Nemzeti Színház stúdiószínpadán a rendező egyértelműen az ő igazát hangsúlyozza, az abból is kiderül, hogy a »barátja« késébe beleszaladó Jerryt – akinek az eredeti szöveg szerint meg kéne halnia – Tompa légiessé teszi: a fiú elröpül. Ezt a »távozást« kénytelen végignézni az akkor már állatalakot fölvevő és ketrecben nyüszítő Peter is. Pillantásával nyugtázza: ama másik a szabad ember, kinek a faltörés képessége is megadatott." Szakolczay Lajos, „A benépesült színpad…", 77.

[16] Nagyapja Tompa László költő, édesapja Tompa Miklós rendező, a marosvásárhelyi Székely Színház alapító rendezője, igazgatója, 1954-től a marosvásárhelyi Színművészeti Intézet professzora, 1976–1980 között rektora, édesanyja Mende Gaby, színésznő. Romániai Magyar Irodalmi Lexikon. https://lexikon.kriterion.ro/szavak/4639/, hozzáférés: 2020. 07. 01. – Tompa Lászlóra a következőképpen emlékezik Tompa Gábor: „Minden nyáron Székelyudvarhelyen nyaraltunk, a nagyapai házban, a nagybátyáméknál. Nagyapám egész életét itt, Udvarhelyen töltötte, soha nem hagyta el a várost. (…) Rendkívül zárkózott, nagyon művelt ember volt, minden idejét az olvasásnak és a levelezésnek szentelte. Egész nap dolgozott, ezért a családja körében is ritkán jelent meg, talán csak ebédkor meg vacsorakor. (…) A költészetében van egy bizonyos konokság, fegyelem, a zárt formák fegyelme, ami egyfajta menedéket nyújt a külvilág összevisszaságával szemben. Talán ezt tartom a munkásságából rokoníthatónak azzal, amit én is gondolok." Zsigmond, szerk., *Címke-függöny…*, 138. – Édesapját, Tompa Miklóst pedig így jellemzi: „Édesapám a lélektani realizmusban gondolkodott, ami egyfajta költői realizmusnak is nevezhető. A Sztanyiszlavszkij-féle színház híve volt, azt gondolta tovább, azt próbálta a honi körülményekhez idomítani. Nagyon erős, jó társulatot hozott létre a Székely Színházban. Társulati szellemet tudott teremteni, mind a művész, mind a technikai személyzet szintjén; alkalmazottai alázatot éreztek a színház iránt, melyet apám szentélynek tartott. Ma ez a színház árnyéka sincs akkori önmagának." Uo., 140.

[17] Középiskolai tanulmányait szülővárosában, a Bolyai Farkas Líceumban végezte, majd a bukaresti IATC I.L. Caragiale (I.L. Caragiale Színház- és Filmművészeti Intézet) rendező szakán szerzett diplomát 1981-ben. Tanárai Liviu Ciulei, Mihai Dimiu, Cătălina Buzoianu voltak, de Harag Györgyöt is mesterének tartotta. 1990 óta a Kolozsvári Állami Magyar Színház igazgatója. *Romániai Magyar Irodalmi Lexikon.* https://lexikon.kriterion.ro/szavak/4639/, hozzáférés: 2020. 07. 01.

matikus művészegyénség, akinek a kezdetektől fogva konkrét elképzelése volt arról, hogy milyen legyen az a színház, amelyet képvisel.[18] A marosvásárhelyi Albee-előadásban egy zenemű szerkezetéhez hasonlítható játékrendszerben, megkomponált képekben, a szövegkörnyezet és a vizuális elemek által megteremtett drámai térben mozgatja a rendkívül pontosan megrajzolt figurákat. A mejerholdi és brechti technikák alkalmazására, a realista színjátszás elemeinek expresszionista jegyekkel történő keverésére, illetve a Keresztes–Zalányi (Jerry-Peter) páros[19] eltérő színésztemperamen-

[18] Hogy mi ellen foglal állást, az megfogalmazásra kerül a *Mese az állatkertről* műsorfüzetében: „A színházat világszerte a kellemesség szférája lengi körül. A kellemes művészet jóváhagyja a világot. Ha a színház – Brecht szavaival élve – »az emberi együttélésről készített képmásokkal« szolgál, akkor a kellemes színház olyan képmásokat tár a világ elé, melyek az emberi együttélés fennálló formáit – jó esetben szórakoztató módon – alapjaikban rendben levőknek mutatják. Világszerte mindenütt roppant erők munkálnak, hogy a színházak ilyen képmásakat készítsenek." Tompa azt is pontosan megfogalmazza, hogy az előadás milyen színházat képvisel: „Albee színháza: nyugtalanító színház. Az emberi együttélés nyugtalanító képmásait tárja a közönség elé. (A kellemesnek ugyanis nem feltétlenül a kellemetlen az ellentéte.) (…) A nyugtalanító színház segítség lehet minden ember számára az egyéni érettség magasabb szintjéért folytatott harcában; az egyéni érettség és a személyes szabadság viszont elválaszthatatlanok. Egy színpadi szituáció akkor válik erőssé, ha a nézőt olyan helyzetbe hozza, amelyben szembesítésre kényszerül – elsősorban önmagával. Ha ez megtörténik, a néző egy kicsivel erősebb lesz abban az állandó harcban, amelyben személy szerint elkötelezett." Albee, *Mese az állatkertről*, műsorfüzet, 3. és 4.

[19] A Zalányi Gyulával készített OH-interjúban a korszakot elemezve a színész az általánosan jellemző rendezőhiányról és egy bizonyos fokú színházi eszközszegénységről beszélt. „Egyszer csak megjelent Tompa Gabi, aki egy évvel azelőtt végzett a bukaresti főiskola rendező szakán, ahol elképesztő dolgokkal találkozhatott, és találkozott is, és ezeket beépítette a maga saját színházlátásába és színházi működési elvei közé. Ez később derült ki, mert mi ismertük ugyan Gábort, de úgy, mint rendezőt nem. A személyt, a civil embert igen, mert az édesapja nekem osztályvezető tanárom volt például, és amikor ezt a darabot elkezdtük próbálni, akkor történetesen az ő tanársegédje is voltam a főiskolán. Tehát az embert ismertük, a művészt nem." (…) „És akkor elkezdtünk egy próbát. (…) Itt kezdődött el egy furcsa, érdekes munkafolyamat. Gábor elkezdett mindenféle furcsa dolgokról 1. beszélni, 2. mutatni, behozni hanganyagokat és lejátszani azokat, olyan dolgokat, ami korábban soha nem képezte egyetlen olvasópróba anyagát, módszertanát sem. És aztán kiderült a későbbiekben, hogy ő úgy gondolja, hogy az egész próbafolyamat során ezeket a dolgokat használni fogjuk. Élénken emlékszem arra, hogy egyszer behozott egy hanganyagot, amit lejátszott: döbbenetes volt, borsódzott a hátam tőle, és kiderült, hogy japán színészek ógörög nyelven tragédiaszövegeket mondanak. Aztán lejátszott egy másik hanganyagot, valakik visszafele olvasva mondtak szöveget. Ezeknek az volt a funkciójuk, rendeltetésük, hogy értsük meg, érezzük meg, hogy tulajdonképpen a nonverbalitás, vagy a nem érthető, felfogható, percipiálható szövegmondás milyen energiákat hordoz, és mi mindent lehet vele kifejezni." (…) „Gábor elkezdett velünk különböző gyakorlatokat végeztetni, egymásra hangolódó, meg mozgás- és bemelegítő gyakorlatokat. (…) Arra emlékszem, hogy lévén az előadás egy brutális verekedésben kulminált, kellett valamilyen fajta rendszer, hogy ne az legyen, hogy két ember egymásnak esik. (…) Ezért egyfajta sportrendszerbe kellett foglalni ezt a verekedést. Nem volt nehéz, mert nekem volt egy kis küzdősport előéletem, Samuval pedig meg tudtuk beszélni, hogy mikor mit csinálunk. Azt rengeteget gyakoroltuk, hogy ne hadonászás legyen, illetve, ami hadonászás volt, annak koreográfiája legyen. Tehát ott minden egyes ütésnek vagy levegővételnek meg volt pontosan határozva

tumának összjátékára építi a kompozíció egyensúlyát, ezáltal teremtve meg azt a metaforikus színházi nyelvet, amely lenyűgözően újszerű világlátást közvetít. A színészi játék[20] tempóbeli különbségeinek és hőfokának ellentételezése révén rendkívül árnyalt képet nyújt a kiszolgáltatott és magányos ember természetrajzán keresztül a hatalomhoz és tabukhoz való viszonyról, a kényelmes vagy kényelmetlen élethazugságok szövevényében. Az artaud-i értelemben vett könyörtelenséggel érezteti a nézővel az ellenőrző hatóságok mindent látó jelenlétét, hiszen már az előcsarnokban gyülekező közönség közé elegyedve megjelenik az előadásban szereplő

---

az ideje, az iránya. Az, amit úgy látott a néző, hogy egy nagy hadonászós ereszd-el-a-hajamat, pokoli, őrjöngős dolog, az egy rendkívül kiszámított, pontosan megkoreografált rendszer volt, ahol minden mozdulatnak megvolt a megfelelő helye és ideje". A szerepépítés kapcsán pedig a következőkre emlékezik: „Először meg kellett nagyon precízen, pontosan határoznunk magunkban, hogy kik vagyunk, természetesen a Gábor segítségével, mert ez annyira az ő kottája, karmesteri munkája volt, hogy csak a végén, amikor lejátszottuk az egész partitúrát, csak akkor tudtunk örülni neki. (…) A harc az értelmezés volt. Hogy a megírt karaktereket milyen színészi vagy nem-színészi, emberi eszközökkel lehet még tágítani, hogy azt a fajta kispolgári – jobb szó nem jut eszembe – sablont, amit megbeszéltünk, hogy lehet eljuttatni jobban a nézőhöz, ezt a fajta Peteri karaktert, megmutatni a figura tulajdonságait. Mert tulajdonképpen ennek a kisembernek is megvannak a maga visszataszító tulajdonságai: a közönyösségtől a felületességig, a sematizmusig. Tehát, hogy mivel tudjuk a legjobban megmutatni. Ez volt az a dolog, amikor kitaláltunk egy-egy gesztust. (…) Az a fajta szerepformálás, ahogy nevezni szokták, nálam, ebben az esetben egy kicsit fordítva volt. Először a tudatosság felől közelítettem az ösztönösség felé. Nekem tudatosan kellett megfogalmazni, hogy mi mit fog jelenteni, és amelyik pillanatban ezt magammal tisztáztam, Gáborral közösen természetesen, ettől a pillanattól megpróbáltam egyfajta majdnem koreográfia szinten minden gesztust lerögzíteni, hogy ne legyen eltérés abban, hogy a kocsit hogyan fogom, vagy a pipával hogyan gesztikulálok. Olyan volt, mint egy nagyon pontosan megkomponált zenei mű, amelyikben minden hangnak a helyén kellett lenni ahhoz, hogy kijöjjön az összhatás. (…) Ehhez hozzá kellett mindenkinek szoknia. Itt nem volt olyan, hogy majd a színpadon megoldjuk. Nála a próbán kellett 1000 százalékosan megoldani. Tehát a magam részéről a tudatosság dominált. (…) A különböző ségünket kellett közös nevezőre hozni, össze kellett csiszolódni." Zalányi Gyula közlése, akivel Novák Ildikó készített Oral History-interjút 2020. szeptember 2-án.

[20] A Keresztes Sándorral készített visszaemlékező beszélgetésben a színész így fogalmaz a rendező munkamódszereit illetően: „Olyan gyakorlatokat végeztünk vele, amit a főiskolán se nagyon. És hát nekem elég könnyen ment. A cél érdekében mindannyian nyitottak voltunk. Én annak nagyon örültem, hogy végre improvizálunk, és nem rendőrséget játszik a rendező a színpadon, hogy »itt bemész, ott kijössz és vigyázz, hogy össze ne ütközzetek«. Jó volt, nagyon jó munka volt. Akkor velem hegyeket lehetett mozgatni. És mozgattunk is. (…) Improvizációs gyakorlatokat végeztünk, ami felkészített arra, hogy ne érjen meglepetés a színpadon, illetve én akkor nagyon jó fizikai erőben voltam. Mert a katonaságban sokat futtattak, a főiskolán Kelemen Ferenccel (a mozgás-tanárral) erőnléti tréningeket végeztünk. Nagy fizikai megerőltetést igényelt ez a szerep. Arra emlékszem például, hogy ennem kellett az előadás előtt másfél-két órával, mert ha nem ettem elég jól, akkor nem tudtam végigcsinálni tisztességesen, mert nem maradt elég energiám. Körülbelül 1,5-3 kg-ot veszítettem a súlyomból egy előadás alatt." Keresztes Sándor közlése, akivel Novák Ildikó készített Oral History-interjút 2020. szeptember 1-én.

rendőr,[21] nyilvánvaló ellentételezéseként a Szabadság-szobor szimbólumának – amely nem kis bátorságot igényelt a korszak sajátosságait tekintve.

SZÍNÉSZI JÁTÉK

A Jerry szerepében megmutatkozó Keresztes Sándor kivételes tehetségű végzősként szerződött a Szentgyörgyi István Színművészeti Intézetből a marosvásárhelyi társulathoz. Ahogyan a kritika is kiemeli, Keresztes minden marosvásárhelyi szerepében egy-egy új arcot mutatott meg, amely mindig különbözött a korábbiaktól.[22] Jerry bőrében viszont olyan magaslatokat és mélységeket járt be, amelyek döbbenetes erővel hatottak a közönségre.[23] A korabeli kritikák sajnos nem elemzik mélyrehatóan az alakítást,[24] de megfogalmazásra kerül, hogy megrázó élményt vált ki játéka.[25] Peter szerepében pedig Zalányi Gyula olyan ellenpontozást valósít meg,[26]

[21] „A [nézőt a] stúdióterem előcsarnokában gumibotot szorongató rendőr fogadja, s az előadás egésze alatt egy erejét fitogtató Súlyemelő – a közönség megregulázására bármikor kész alak – vigyáz rá." Szakolczay, „A benépesült színpad…", 76.

[22] „Keresztes Sándor sokat foglalkoztatott színész az utóbbi időben. Majd mindegyik eddigi alakításával nyújtott amolyan rész igazolásokat azoknak, akik hitték: nyeresége lesz a társulatnak. Jerry szerepének borzongatóan hiteles megformálásával az utolsó kételyeket (ha még akadtak) is eloszlatta." Lázár, „»Emberkerti« történet", 5.

[23] „(…) aki nagy tapasztalatú, érett színésznek is becsületére váló, megrázó alakítással döbbentette meg a közönséget." Jánosházy, „*Mese az állatkertről*", 7.

[24] Szász László szerint „Keresztes Sándor alakítása olyan élményt nyújtott, amelyet csak külön elemzésben lehetne megfogalmazni. Zalányi Gyula szerepe hálátlanabb, nehezebb." Szász László, „Marosvásárhely – *Mese az állatkertről*", *Új Élet* 38, 9. sz. (1982): 15.

[25] „Akkora beleéléssel játssza szerepét, hogy felér egy-egy önpusztító kísérlettel mindegyik fellépése. Hatásosan, célra törően mond szöveget, akrobata, táncoskomikus, popénekes egy személyben. És közben a vergődő embert nem úgy mutatja meg, hogy tükröt tart elénk, önmagává azonosítja a hőst, és csupasz valóságában láttatja." Lázár, „»Emberkerti« történet", 5. – Szőcs Géza a sodró játékszenvedély kapcsán így ír: „A Tompa-Keresztes féle látomáson azonban a királydrámák szenvedélye fúj keresztül. Keresztes már fizikailag is majdhogynem emberfeletti teljesítménye a színpadjainkon látott legfölkavaróbb és megrázóbb alakítások egyike. (Habár e sorok írójának nem volt alkalma vagy szerencséje minden színházunk minden előadását látni – s ez levon az itt következő összehasonlítás értékéből – mégis érdemesnek tartja leírni: a Tarr László által színpadra idézett Arturo Ui óta ehhez fogható színész alakításra nem emlékszik.) (…) Keresztes Sándor játéka ösztönösen intenzív – a maximumig fokozott –, őszinte volt, invenciózus és hiteles." Szőcs Géza, „Kis amerikai apokalipszis", *Hét*, 1982. ápr. 2., 7. – „Keresztes az átváltozások nagymestere itt. Játékereje szinte hihetetlen." Varga Sándor, „Piano és forte", *Vörös Zászló*, 1982. ápr. 16., 2.

[26] „A kisszerűségnek és a vásáriasságnak eme amerikai(asa)bb, *heavy metal*-felfogásban megjelenített apokalipszisén belül Zalányi Gyuláé volt a hálátlanabb szerep. Az előadáson egy hosszú évekig tartó hullámvölgyből, egyéniség-sorvasztó szerepbeszűkülésből kilépett, megújult, felszabadult Zalányit láttunk, akinek a kulcsmozzanatokban (elsősorban a finálében) sikerült egyenrangú partnernek lennie, Keresztes sodró, elementáris, pusztítóan szenvedélyes játékát ellenpontoznia." Szőcs, „Kis amerikai…", 7.

amelynek köszönhetően és az „áthallás" következtében megvalósulhat az előadás nézőkkel való cinkossága. Mindkét főszereplő a marosvásárhelyi iskola képviselője, ahol a lélektani realista ábrázolás mesteri fokon volt elsajátítható. Mellettük a négy néma szereplő (Kárp György, Bíró József f. h., Rekita Rozália f. h., Marosi Péter f. h.) jelenléte erősítette a szimbolikus, expresszionista elemeket. Az eltúlzott, stilizált gesztusok használata, a nonverbalitás elemelte figuráikat a realitás síkjáról, és funkciójuk ezáltal megerősítő jelleget kapott.[27]

SZÍNHÁZI LÁTVÁNY ÉS HANGZÁS

A díszlet és jelmeztervező Nagy Árpád, munkatársa Irsai Zsolt. Az előadás színhelyéül szolgáló Kisterem tere semleges, feketére festett falú, téglalap alakú tér, amelyben tetszés szerint lehet elhelyezni az emelkedő nézőteret. Ebben az esetben a téglalap hosszanti síkjában kinyitott U alakban kaptak helyet a nézők. Az általuk közrefogott játéktérben kevés, jórészt funkcionális és jelzésszerű díszletelem volt látható csupán. Mivel a cselekmény a Central Parkban játszódik, jobboldalt egy pad áll, a játéktér hosszában pedig műanyag takarófóliával fedett, vasketrecekre utaló rácsos-szerkezet, közöttük szekrény, amely a WC-n trónoló rendőr jelenetének helyszíne, valamint a szereplők jellemzéséhez tartozó kellékek (Peter esetében pipa, bőrönd, babakocsi, amelyek szimbolikus jelentéstartalmat nyernek a játék során), de helyet kap a térben a Szabadság-szobor és egy üstdob is, amelynek használata fokozza a játék intenzitását.[28] A jelmezek is jórészt szimbolikusak és megerősítő jelként funkcionálnak a vizuális narratívában. A Lány például

[27] Bár a kritika nem tartja nagy színészi teljesítménynek, mégis hangsúlyozza a néma szereplők dramaturgiai funkcióját: „A Tompa által kreált epizódfigurák többnek bizonyultak puszta ornamentikánál, noha nem egyformán szervesen illeszkednek az előadás egészébe. Dramaturgiai funkciójuk a rendezői koncepció értelmében is eltérő súlyú és értelmű. Kiválóan megoldott figura közülük a Kárp Györgyé volt; átlagosnak, kevéssé jelentékenynek mondható a főiskolás Bíró Józsefé. Az ugyancsak főiskolás Rekita Rozália ebben a szerepben erőtlennek mutatkozott. Marosi Péter jelenségnek markáns, játékra nem volt lehetősége." Szőcs, „Kis amerikai…", 7. – Jánosházy Kárp György játéka kapcsán így ír: „…lendületes, színes játékkal szolgálja az előadás pontosan, világosan meghatározott művész-eszmei célját." Jánosházy, *„Mese az állatkertről"*, 7. – Lázár László pedig a következőképpen fogalmaz: „Kárp Györgyöt (Rendőr) időnként elmarasztalhattuk volna harsányságáért, hogy ezúttal néma szerepben igazolja, különösebb csinnadratta nélkül, úgymond magabiztosan érik érett, sokoldalú színésszé." Lázár, „»Emberkerti« történet", 5.

[28] „Ez magyarázza a heterogén elemekből összeállított díszletet (szintén a fiatal Nagy Árpád munkája), középpontjában a ráccsal, amely a dráma címére utal, és arra, amit ez a cím jelképez, az ember önmagába zártságára, végletes elidegenülésére az élő világtól. A ráccsal, amelyen az előadás legforróbb jelenetében Jerry elmondja (elüvölti-rikácsolja) nagymonológját, kalandját a háztulajdonosnő kutyájával." Jánosházy, *„Mese az állatkertről"*, 7.

testre idomuló nadrágot és felsőt hord, arca fehérre festett, erősen kibodorított hajjal. Gesztusai stilizáltak és felnagyítottak, például a textillepedő alatt zajló szeretkezéskor, ahol a hangok, mozdulatok egyaránt eltúlzottak.[29] Zalányi fehér térdnadrágban, zakóban, babakocsit tolva jelenik meg, amelyben nem gyerek, hanem a bőröndje van. Az előadás társadalmi-politikai kontextusát tekintve kiemelkedő erejű és jelentőségű szimbólum a Szabadságszobor, majd annak lefokozása a játék során. S lényeges szerepe van a bokszkesztyűknek is, ugyanis a zárójelenetben egy bokszmeccsben teljesedik ki a két szereplő közötti konfliktus. Kiemelendő továbbá az előadás terével összhangba hozott műsorfüzet vizuális világa, amely az előadás egységének megteremtését erősíti. Fekete-fehér, grafikára emlékeztető látványvilágban, négyzetekben elhelyezett (a szereplők profilját és az előadásból fényképre rögzített jeleneteket mutató) illusztrációk és fekete alapra írott, gépelt fehér betűk tartalmazzák a szerzőről szóló információkat, valamint a rendező által megfogalmazott, kiáltványszerű színházi hitvallást. Bár stilizáltsága és funkcionalitása kétségtelen, a díszlet egyes vélemények szerint „látványszerűségében nem eléggé idomul – nem ér föl – magához az előadást jellemző erőteljességhez".[30] Az előadás zenei munkatársa: Sárossy Endre. Bár voltak ellenvélemények, mégis állíthatjuk, hogy mind a látvány, mind a zene (jazz és blues)[31] hozzájárultak az előadás harmóniájának megteremtéséhez.[32]

AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

Az előadás szakmai versenyeken nem vett részt, következésképpen nem is díjazták,[33] mégis kétségtelen, hogy Tompa erőteljesen felszínre törő színházi nyelvének egyik első, jelentős útjelzőjeként értékelhető.[34] Tetten érhető benne a későbbiekben egyedülálló arculatot nyert, Tompa Gábor nevével azonosítható, kísérleti rendezői színházi látásmód és hitvallás. Ebben a

[29] A kritikus a következőképpen látja a néma szereplők jelenlétét: „A három színinövendéknek (Rekita Rozália, Bíró József, Marosi Péter) az Albee-előadáson való részvétel önfegyelemre szoktató, a kifejező eszközök birtokba vételének változatos lehetőségét felkínáló iskola." LÁZÁR, „»Emberkerti« történet", 5.
[30] SZŐCS, „Kis amerikai…", 7.
[31] IOSIF, „*Zoo Story*…", 53.
[32] „Mint ahogy Nagy Árpád díszletei és jelmezei, Sárossy Endre zenei összeállítása is szerves része a *Zoo Story* világának, nemcsak szolgálja, felerősíti, hangsúlyt ad a szerző és rendező mondanivalójának." LÁZÁR, „»Emberkerti« történet", 5.
[33] A színház levéltárában található nyilvántartások szerint 36 előadást játszottak a székhelyen, kettőt pedig vidéken. Az előadás időtartama 90 perc volt. Forrás: Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Reklám-, Dokumentációs és Kutatási Osztálya.
[34] Szász László szerint „ilyen produkcióra réges-rég nem volt példa Marosvásárhelyen." SZÁSZ, „Marosvásárhely – *Mese az állatkertről*", 15.

nyelvben harmonikusan olvad egybe mind a Székely Színház öröksége, mind a román színház reteatralizációs törekvéseinek személyes olvasata.[35] S itt történnek meg azok a találkozások is, amelyek aztán több színész szakmai elkötelezettségét is meghatározzák. (Például Keresztes Sándor színészi karrierjét szinte két évtizedig Tompa Gábor mellé rendelik.[36] Ezen kívül Rekita Rozália, Bíró József is több évtizedig, a kolozsvári társulat tagjaként fontos alkotói lesznek Tompa színházának).[37] A marosvásárhelyi közönség nyitott volt az újfajta színházi gondolkodásra és nagy érdeklődéssel fogadta az Albee-bemutatót, hiszen ez az előadás volt az első, amely kimozdította a nézőt az illúziószínház kényelméből, mind a témaválasztást, mind a játékmódot illetően.[38] Tompa szerint Marosvásárhely 1982-ben még „vidám,

[35] A román rendezőiskoláról Tompa így beszél: „Bukarestben az otthon, Marosvásárhelyen tapasztalt színházi gondolkodástól eltérő mentalitást, színpadi nyelv szempontjából sokféleséget tapasztaltam. A vásárhelyi Székely Színházban is jók voltak az előadások, ott egy nagyon jó értelemben vett színpadi realizmusnak a magasiskoláját lehetett látni, amit aztán Harag a groteszkkel gazdagított. Haragra is nagy hatással voltak a román színjátszás korszakalkotó, új utakat kereső produkciói. A Penciulescu féle rendezői műhely valószínűleg a világ egyik legjobb főiskolás rendezőprogramja volt. Talán itt vezették be Európában először azt a szerves együttműködést a színész- és rendező-, valamint díszlettervező hallgatók között, amiből aztán valóságos műhelyek születtek. Az első év kizáró jellegű volt. Nagyon szigorúak voltak az elméleti és gyakorlati tantárgyak. Penciulescu mellett David Esrig volt a másik vezető, a két műhely párhuzamosan működött. Olyan jelentős rendezők kerültek ki ezekből a műhelyekből, mint Andrei Serban, Manea, Purcarete, Dan Micu. Penciulescu igazi tanító volt." Zsigmond, szerk., *Címke-függöny…,* 140.

[36] A Tompával való, későbbi pályáját meghatározó találkozásról Keresztes a következőképpen fogalmaz: „Fantasztikus élmény volt végigcsinálni ezt a próbaszakaszt. Mert annyi örömet, annyi elégtételt adott, hogy tulajdonképpen a munka során a belső katarzist éltük meg. És azt gondolom, ha ezt mi belülről is megéltük előadásonként, akkor remélem, hogy a közönség is katartikus élménnyel távozott." Keresztes Sándor közlése, akivel Novák Ildikó készített Oral History-interjút 2020. szeptember 1-én.

[37] Zalányi Gyula a Tompa Gáborral való közös munkát így értékeli: „Mert egy iskola is volt arra vonatkozóan, hogy ha lehetséges, akkor kicsit körül kell nézni, és másként is lehet gondolkodni, csinálni, nem csak úgy, ahogy nekünk tanították, csinálták vagy csináltatták velünk. (…) Ez az én szakmai életemnek egy olyan pontja volt, ami nagyon meghatározó volt. És aztán ennek volt köszönhető, hogy Gáborral később sok mindenben együtt szerettünk dolgozni a Caragialétól elkezdve a *Cukorváros*ig, amit a főiskolán rendezett, és később a kolozsvári *Hamlet*. Tehát, ha ez nincs, akkor azok sem születtek volna meg." Zalányi Gyula közlése, akivel Novák Ildikó készített Oral History-interjút 2020. szeptember 2-án.

[38] „Jócskán túllépett a szerző színpadi utasításain – de éppen az írói mondanivaló hathatósabb érvényesítése érdekében. A két férfi parkbeli beszélgetéséből expresszionisztikus némajátékokkal tűzdelt, mozgalmas, sokalakos produkciót épített ki – de a szerzői szöveg, a párbeszéd anyagából kölcsönözve és fejlesztve tovább színpadi motívumait, hogy láthatóvá, kézzelfoghatóvá tegye Albee Amerikáját, azt a szavakból kirajzolódó, elridegült világot, amelyben Jerrynek nem lehet tovább élnie, az eleven, őszinte kapcsolatok kielégíthetetlen vágyaival, s végül Peternek is le kell tennie a polgári illúziók színes szemüvegét, hogy szembenézzen a maga éppoly

jó értelemben vett kozmopolita város" volt,[39] és a néző, még ha különböző módon értelmezte is a jelenséget, felfigyelhetett arra, hogy valami új, másfajta hangzás és nézőpont van születőben:[40] egy újfajta nyelv,[41] amely azért már sokak számára ismerősen csengett.[42] Bár Tompa Gábor pályája során ismételten visszatér egy-egy témához és újragondolja, többször is megrendezi, ezt a munkáját egyedinek és megismételhetetlennek tartja.[43] A *Mese az állatkeretről* után Tompa csak három alkalommal tért vissza rendezni a

---

reménytelen, elhazudott magányával. Azt a világot, amelyben az ember útszéli szeretkezésekbe vagy homoszekszualitásba menekül társtalansága és céltalansága elől; azt a világot, amelyben a Rend a megfélemlítés és megrontás eszköze, s amelynek egyaránt méltó jelképe a vécékagyló és a törpe karikatúrává torzult szabadságszobor." JÁNOSHÁZY, *„Mese az állatkertről"*, 7.

[39] SERES Gerda, „»Addig csinálom, amíg van benne öröm« – interjú Tompa Gáborral". https://kultura.hu/addig-csinalom-amig-van-benne-orom-interju-tompa-gaborral/, hozzáférés: 2020. 08. 12. Marosvásárhelyt Tompa Gábor a következőképpen látja: „Szülővárosom az elmúlt két, két és fél évtizedben radikálisan megváltozott. Nemrégiben kezembe került egy vásárhelyi címlistát tartalmazó füzet, amiből kiderül, hogy azokból, akik elmentek, már egy kisvárost lehetne betelepíteni. A legjelentősebb értelmiségiek hagyták ott Marosvásárhelyt, a városnak ekként a szellemisége, hangulata, gazdasági, kulturális, sport- színházi élete annyira megváltozott, hogy amikor beteszem oda a lábam, elönt a szomorúság, s ezzel sokan lehetnek így, akik feltehetően vidám gyerekkorukat, ha nem is a legrózsásabb időkben, de mégiscsak ott töltötték." ZSIGMOND, szerk., *Címke-függöny…,* 140.

[40] Kántor Lajos szerint: „az ugyanis »totális színház« volt, nem csupán a törekvés irányát jelölő módon, hanem az esztétikai élmény hiánytalan, tömény voltát tekintve is. Igaz, ott kevesebb színésszel, fiatalokkal dolgozhatott (Keresztes Sándor mondhatni zseniálisan élte a főszerepet, és hozzá nőtt fel a valamivel korábban Nagyváradon nagyon tehetségesen indult Zalányi Gyula)." KÁNTOR Lajos, „Művek és emberek (Romániai szemle I.)", *Jelenkor* 26, 12. sz. (1983): 1127–1133., 1132.

[41] Keresztes Sándor a Tompa Gáborral való munkafolyamatról így beszél: „Tompa abban az időben a színházban egy olyan idegen nyelv volt, amin én már gagyogtam. Mintha lett volna hozzá egy rejtett szótáram. Tehát én valahogy erre ráéreztem, egyből. Nem kellett nekem sokat magyarázni. Hanem elmondta, hogy ő hogyan képzeli el, és akkor jött egy csomó ötlet, aztán ő is mondott ötleteket, tehát fantasztikus közreműködés volt. (…) A szabadság tematizálása volt a cél, ez mindenkinek teljesen nyilvánvaló volt. (…) Igazi színházi előadás volt, ahol a zene, díszlet, a mozgás, a szövegmondás, a hanghordozás, mindennek jelentősége volt. Nem csak a beszéd volt a fontos, ahogy általában a magyar színpadokon. (…) Mi tanultuk a főiskolán, hogy mi a groteszk. És akkor jött Tompa, elkezdtünk dolgozni és rájöttünk, hogy amit vele csináltunk: az a groteszk, az az abszurd! Nem az, amit én annyi éven keresztül annak hittem! Vagyis, hogy az igazi abszurdra nyitott ajtót nekem… és nekünk, ami óriási dolog volt abban az időben." Keresztes Sándor közlése, akivel Novák Ildikó készített Oral History-interjút 2020. szeptember 1-én.

[42] „(…) a *Mese az állatkertről* című darab előadása jelentős esemény a város színházi életében, csaknem mozdulatlan tóba hajított kőhöz hasonlatos, mely fodrozza a vizet. Vajha hihetnénk, hogy az apró hullámok dagadni kezdenek, s valami módon partot érnek." LÁZÁR, „»Emberkerti« történet", 5.

[43] „A marosvásárhelyi *Zoo Story*t viszont már nem tudnám megismételni, mert csupa improvizációból született. Gyakorlatokat végeztünk, a szereplők kitaláltak dolgokat, az beleszervült az előadásba és a struktúrája is sokkal nyitottabb volt így." ZSIGMOND, szerk., *Címke-függöny…,* 140.

marosvásárhelyi Nemzeti Színházba: 1984-ben Caragiale *Zűrzavaros éjszakáját*, 1989-ben Ispirescu *A kocsi előállt* című darabját, majd 2016-ban Samuel Beckett A *játszma vége* című művét állította színpadra.[44]

AZ ELŐADÁS ADATAI

Cím: Mese az állatkertről (Zoo Story). A bemutató dátuma: 1982. március 4. *A bemutató helyszíne:* Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Kisterem. *Rendező:* Tompa Gábor m.v. *Szerző:* Edward Albee. *Fordító:* Elbert János. *Díszlet- és jelmeztervező:* Nagy Árpád (munkatársa: Irsai Zsolt). *Zeneszerző:* Sárossy Endre. *Társulat:* A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház magyar tagozata. *Színészek:* Keresztes Sándor (Jerry), Zalányi Gyula (Peter), Kárp György (Rendőr), Bíró József f.h. (Zenész), Rekita Rozália f. h. (A Lány), Marosi Péter f. h. (Súlyemelő)

BIBLIOGRÁFIA

ALBEE, Edward. *Mese az állatkertről*, műsorfüzet, Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, 1982. Forrás: A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Reklám-, Dokumentációs és Kutatási Osztálya.

IOSIF, Mira. „*Zoo Story* de Edward Albee". *Teatrul* 28, 3. sz. (1983): 53.

JÁNOSHÁZY György. „Mese az állatkertről". *Utunk,* 1982. máj. 28., 7.

KÁNTOR Lajos. „Művek és emberek (Romániai szemle I.)". *Jelenkor* 26, 12. sz. (1983): 1127–1133.

LÁZÁR László. „»Emberkerti« történet". *Ifjúmunkás*, 1982. ápr. 11., 5.

NÁNAY István. „Színházi rendszerváltás 1990 után". *Jatekter.ro*. 2012. nov. 12. https://www.jatekter.ro/?p=255, hozzáférés: 2020. 08. 20.

SZAKOLCZAY Lajos. „A benépesült színpad – Tompa Gábor rendezései Marosvásárhelyt és Kolozsvárott". *Mozgó Világ* 9, 6. sz. (1983): 76–82.

SZÁSZ László. „Marosvásárhely – *Mese az állatkertről*". *Új Élet* 38, 9. sz. (1982): 15.

SZŐCS Géza. „Kis amerikai apokalipszis". *Hét*, 1982. ápr. 2., 7.

VARGA Sándor. „Piano és forte". *Vörös Zászló*, 1982. ápr. 16., 2.

VÍG Emese. „Jelenlét. Nagyinterjú a kolozsvári magyar színház igazgató-rendezőjével, Tompa Gáborral". *Maszol.ro*. 2019. júl. 14., https://www.maszol.ro/index.php/kultura/114132-jelenlet-nagyinterju-a-kolozsvari-magyar-szinhaz-igazgato-rendezjevel-tompa-gaborral, hozzáférés: 2020. 07. 08.

ZSIGMOND Andrea, szerk. *Címke-függöny. Tompa Gábor színházi magánszótára*. Csíkszereda: Bookart, 2010.

[44] www.huntheater.ro/tarsulat/6/tompa-gabor/, hozzáférés: 2020. 07. 01.

Oláh Tamás

Emlékezőképtelenség

Jernej Lorenci: *Eichmann Jeruzsálemben,* 2019

Úgy éltem át a történteket, mint egy halott,
mert soha nem gondoltam volna, hogy túlélem."
(Mordechaï Podchlebnik, holokauszt-túlélő)[1]

A proszcéniumon hosszú, keskeny asztal áll a nézőtéri széksorokkal párhuzamosan. Rajta műanyagpoharak, bögrék, egy üvegkancsó, szövegkönyvek, kötetek, jegyzetfüzetek, fényképek, szanaszét heverő papírlapok.[2] Az asztal mögött nyolc puritán, piros alumíniumszerkezetű szék. Jobb hátul egy szerény pianíno, háttal a nézők felé fordítva. Leghátul a színpad teljes szélességében végighúzódó, fémlábakon álló, hordozható balettrúd. A teret meleg fehér fény teríti be egyenletesen. A közönség elfoglalja helyét. A nézőtéri fény nem alszik ki. A nyolc előadó szervezetlen sorban sétál be a térbe. Hétköznapi ruhadarabokat viselnek. Kényelmes melegítőt, kinyúlt pulóvert, kopott farmert, számtalanszor kimosott pólót. Öt férfi és három nő. Különféle korúak. Felveszik a szemkontaktust a nézőkkel. Leülnek az asztalhoz. Egyikük vizet tölt magának a kancsóból. Olyan, mintha mindannyian nyilvános olvasópróbára érkeznénk. A természetesség sajátos feszültséget kelt. Az egyik színésznő, Mia Melcher fennhangon bejelenti az aznapi dátumot. Együtt vagyunk itt és most. „A színház specifikus ideje a tiszta jelen. Ami a színpadon látható, az csak a közönség

[1] Claude Lanzmann, *Shoah*, 1985, 15. perc

[2] „Hosszú asztalukat (…) nemsokára számtalan könyv és több mint 1500 dokumentum borít[ja] majd el…" – írja az Eichmann-per bíróiról Hannah Arendt. Hannah Arendt, *Eichmann Jeruzsálemben. Tudósítás a gonosz banalitásáról,* ford. Mesés Péter (Budapest: Osiris Kiadó, 2000), 11.

jelenlétében létezik, közvetlen hatásösszefüggésként."[3] Felkészülünk rá, hogy *„közösen használjuk el"* a kiszabott „darabka *életidőt"* (majdnem egy színházi próba idejét, mintegy három és fél órát), a megosztott tér „közösen belélegzett levegőjében, amelyben a színházi játék és a nézés végbemegy".[4] Melcher azzal folytatja, hogy az épp látható produkció első próbáját 2019. január 30-án tartották a Zágrábi Ifjúsági Színház nagy próbatermében. Ezt megelőzően, 2018. december 20-án Jernej Lorenci rendező könyvek és filmek listáját juttatta el nekik e-mailben, melyeket meg kellett ismerniük a folyamat megkezdése előtt.

Természetesen az elsődleges „szakirodalmak" között is első helyen szerepelt Hannah Arendt *Eichmann Jeruzsálemben* (*Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil,* 1963) című könyve. Ezt követte Curzio Malaparte *A bőr* (*La pelle*, 1949) című regénye,[5] Stanley Kramer *Ítélet Nürnbergben* (*Judgment at Nuremberg*, 1961) című játékfilmje és Claude Lanzmann *Shoah* (1985) című dokumentumfilmje. A másodlagos irodalomjegyzék között ott volt a szlovén Boris Pahor *Nekropolisz* (*Nekropola,* 1967) című önéletrajzi láger-regénye, Viktor Klemperer *LTI – A Harmadik Birodalom nyelve (LTI – Lingua Tertii Imperii: Notizbuch eines Philologen,* 1947) című könyve, Karl Jaspers *A bűnösség kérdése* (*Die Schuldfrage*, 1946) című heidelbergi előadásgyűjteménye és Jonathan Littell *Jóakaratúak* (*Les Bienveillantes*, 2006) című, egy SS-tiszt nézőpontjából megírt nagyregénye.[6] A bevezetőből megtudjuk azt is, hogy a projekten dolgozva az alkotók „filmezős esteket" tartottak. Együtt nézték meg a *Schindler listáját* (*Schindler's List*, 1993), *Az ölés aktusát* (*The Act of Killing*, 2012), „szabadidős tevékenységként" pedig a *Kozara* (1962), *A neretvai csata* (*Neretva*, 1969), a *Boško Buha* (1978) és a *Jelek a város felett* (*Signali nad gradom*, 1960) című partizánfilmeket, továbbá a *Nagy szökés* (*The Great Escape*, 1963) című amerikai klasszikust. Közben pattogatott kukoricát ettek, söröztek és kínai

[3] Gerald Siegmund, „A színház mint emlékezet", ford. Kékesi Kun Árpád, *Theatron* 1, 3. sz. (1999): 36–39., 37.

[4] Hans-Thies Lehmann, *Posztdramatikus színház*, ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 9. (Kiemelés az eredetiben.)

[5] A regény sohasem jelent meg magyar nyelven, a filmváltozat azonban beszerezhető volt videokazettán. Létay Vera így írt róla: „Malaparte 1944–45-ben az amerikai hadsereg diplomata beosztású összekötő tisztje volt, s regénye a két különböző kultúrának, életformának sokkszerű találkozását ábrázolja, amely 1943-ban az amerikaiak által felszabadított Nápolyban következett be. Az amerikaiak a filmben úgy bánnak az olaszokkal, mint valami különös afrikai bennszülött törzzsel, az olaszok pedig kereskednek, ügyeskednek, áruba bocsátják lányaik, feleségeik, fiúgyermekeik testét, konzervért, sonkáért, s egyéb szükséges javakért." Létay Vera, „Ha az értelem alszik", *Filmvilág* 24, 7 sz. (1981): 3–9., 7–8.

[6] Ez utóbbival kapcsolatban kiderül, hogy a színészek nem olvasták el, mert elérhetetlen volt horvátul. A könyvet csak 2024-ben adták ki Zágrábban, Lea Kovács fordításában.

gyorsételeket fogyasztottak, a rendezőasszisztens pedig palacsintát sütött és vele együtt sírtak a *Schindler listája* után, pedig már sokadjára látták.

Az előadók a források számbavételét követően hosszan beszélnek arról, milyen nehéz volt megszerezni azokat a könyvtárakból. Az is megesett, hogy egymás orra elől happolták el a példányokat. Hangsúlyozzák menynyire nehéz elmélyülni egy hónap alatt a holokauszt témájában.

Ezután két forrásmunkát részleteznek behatóbban. Nem keveredtek egymással spontánnak ható dialógusba. Elbeszéléseik hangsúlyosan beszámoló-, olvasónapló-jellegűek, de érezhető rajtuk a személyes érintettség heve. Először a címadó szöveg, az *Eichmann Jeruzsálemben* keletkezési körülményeiről beszélnek. Röviden összefoglalják, hogy Arendt, aki a hatvanas és hetvenes években számos szöveget jelentetett meg a *New Yorker*ben, 1961-ben rávette szerkesztőjét, hogy a helyszínről, szemtanúként tudósíthasson a Jeruzsálemben zajló Eichmann-perről. Ez volt az első alkalom, hogy egy náci vezetőt Izraelben állítottak bíróság elé, s ítéltek el. Katarina Bistrović Darvaš úgy fogalmaz a színpadon, hogy Arendt „nem démonizálta Eichmannt, hanem a normálisságáról és banalitásáról" beszélt. Ő volt az első, aki különválasztotta az egyéni és a kollektív felelősséget, és feltette azt a kérdést is, hogy hibáztathatóak-e az áldozatok" a nácik tetteiért. Az előadók kitérnek rá, hogy számos technikai probléma merült fel a meghallgatások során, melyek a múlt- és jelenbéli események megértését nehezítették. A héberül zajló tárgyalás német szinkrontolmácsolása „kifejezetten gyenge volt", ezért Hannah Arendt beszámolói „az angol és a francia szinkronfordítás alapján" készültek. Arendt nyomán a színészek úgy fogalmaznak, hogy a per „különleges showműsor" volt az akkoriban újnak számító technológiáknak, elsősorban a tévés kameráknak köszönhetően. (A televízió ekkor még luxuscikknek számított, világszerte elsősorban rádión keresztül hallgatták a bírósági eseményt.) Az elhangzottakat élőben, szinkrontolmácsolással közvetítették, a hangfelvételen ezért gyakran csak „hangok kakofóniája" hallható.[7] Jernej Lorenci e részletek kiemelésével is rámutat, hogy a múlt csak különféle interpretációk által idézhető meg a jelenben, melyek gyakran jelentősen eltérnek egymástól vagy dekódolhatatlanok.

A második forrás, mellyel az alkotók intenzíven foglalkoztak, Claude Lanzmann *Shoah* című dokumentumfilmje volt. Beszámolójukban fontossá válik a film hírhedt hosszúsága. Azzal viccelődnek, hogy a 9 óra, 1 perc és 27 másodperc hosszúságú mű ugyan „nem 1 óra, 9 perc és 27 másodperc hosszú, de még mindig jobb, mintha 27 óráig, 9 percig és 1 másodpercig tartana".[8]

[7] Jernej Lorenci, *Eichmann Jeruzsálemben*, 2019, előadásfelvétel, 7–8. perc
[8] Uo., 8. perc

Az előadásban zavarba ejtően sok alkalommal sorolnak egzakt adatokat. A számok rettentő konstrukciói valósággal elárasztják a nézőket, és elborzasztják őket. A rendezés ezáltal felveti azt a kérdést is, hogy a puszta számba vételen túl egyáltalán átélhetőek-e az adatokkal jelölt események és folyamatok.

A színészek összefoglalója szerint Lanzmann filmje túlélőkkel, tanúkkal és a holokauszt végrehajtóival készített interjúkból áll, s a francia rendező „alig manipulálja a nézőt". Nem mutat archív felvételeket és „jelképeket", mindössze az évtizedekkel korábbi események nyomait, térbeli maradványait és egy „bérelt gőzmozdonyt".[9] Kiemelik, hogy a természeti környezet rendkívül fontos szerepet játszik a filmben, olyan, akár egy „néma tanú". A mű „teljes koncentrációt" követel meg a befogadótól, annyira „nehéz nézni", hogy időnként szünetet kell tartani. Hamarosan világossá válik, hogy Lorenci előadása hasonlóképpen hozza játékba a színházi teret, és hasonlóan sűrű figyelmet igényel, mint amilyenről a színészek beszámolnak:

> „PJER: [Lanzmann filmje] fent van a YouTube-on két részben, mindkettő 4,5 órás. Nagyon jól felkészültem. Elsötétítettem a nappalit, ahol a nagy Sony okostévém van. Kiküldtem a feleségemet és a gyerekemet. Előkészítettem a legkényelmesebb fotelt, raktam magam köré nassolnivalót, mogyorót, cukorkát, savanyú cukrot, alkoholt, üdítőt… Alkoholból csak sört, hogy ne vonja el a figyelmemet. Elkezdtem nézni, de aztán azt gondoltam, miért kellene sorban haladnom, nem vagyok moziban. Úgyhogy átugrottam a második részhez. Elindítottam. Bár kényelmesen ültem, hamarosan fészkelődni kezdtem. Az első beállítás, amely körülbelül ötven másodpercig tart, egy természeti képpel indul. Egy lengyelországi folyó, rajta vasúti híd. Semmi sem történik, még a madarak csicsergését sem hallod. Aztán lassan a jobb oldalon megjelenik az a bérelt gőzmozdony és egy negyven-ötven vagonból álló szerelvény, ami lassan átsiklik azon a vasúti hídon. Megy és megy, majd az utolsó kocsi is eltűnik a képből, és a beállítás még mindig tart, anélkül, hogy bármi történne. Próbáltam megindokolni a fészkelődésemet. Azt gondoltam magamban, valami nincs rendben. Mivel manapság két–két és fél perces rövid formákhoz vagyunk szokva, zavarba jövünk, ha valami nagyon hosszú és monoton. A film további nézése közben rájöttem, hogy ezek a hosszú és unalmas felvételek nagy szerepet játszanak abban, hogy a film valahogy bevonzzon téged."[10]

[9] Uo., 9. perc
[10] Uo., 10–12. perc

A Lanzmann monumentális művének megtekintésével kapcsolatos beszámolók után, melyeknek részletei az iméntihez hasonlóan ekfrázisként is olvashatóak, addig nem tapasztalt dolog történik. Korábban a szereplők kizárólag hétköznapi beszédtónusban, kifejezetten a közönséggel osztották meg a felkészülési folyamat során megszerzett információkat és benyomásaikat. Amikor azonban Curzio Malaparte *A bőr* című regényére terelődik a szó, mely a vesztesek nézőpontjából ábrázolja a győztesek kegyetlenkedéseit, Vedran Živolić heves vitába keveredik a többi előadóval, és ingerülten vonja kétségbe a szövetségesek morális feljebbvalóságát. A jelenet akár egy, a próbafolyamat során ténylegesen lezajló vita rekonstrukciója is lehet, de az is elképzelhető, hogy a színészek olyan replikákat mondanak el, melyeket előre megírtak számukra, és sohasem voltak a sajátjaik. Bár érzelmi kitöréseik ösztönösnek tűnnek, világos, hogy mindannyian szerepeket játszanak, melyek kontúrjai azonban végletesen elmosódnak. Az előadók a színházi esemény teljes időtartama alatt keresztnéven – Miának, Katarinának, Dadónak, Franónak, Pjernek, Rakannak, Lucijának és Vedrannak – szólítják egymást. A szerepek neve és teste megegyezik saját nevükkel és testükkel. Minden, amit látunk, szerkesztett, szabályozott, újrarendezett, bepróbált – és már sokadjára ismétlődik meg. A spontánnak tűnő mondatok fordítása azonnal megjelenik a játszók felett magasan elhelyezett felirattáblán.[11] Miközben Živolić a beszámoló-szekvencia utolsó monológjában harsányan visszhangozza Malaparte szavait arról, hogy a győztesek „partizánok, akik ártatlan gyerekeket lőnek le az utcán", és „amerikaiak, akik nem ismerik az európai kultúrát", alig észrevehetően melankolikus, telített vonószene úszik be a jelenet alá.[12] Ez az első olyan színházi hatás, mellyel a rendezés a színen zajló események teatralitását hangsúlyozza.

Kardinális fontosságú, hogy a mintegy negyedórán keresztül sorolt és elemzett források a nézők számára is megközelíthetetlen, átláthatatlan tömböt képeznek, a maguk teljességében befogadhatatlanok. Lényeges az is, hogy ezek szinte kizárólag a túlélők és szemtanúk személyes beszámolóiból állnak, vagy azokon alapszanak, s évtizedekkel az előadás próbafolyamatát – azaz olvasásukat, befogadásukat – megelőzően jöttek létre.[13] Gerald Siegmund mutat rá arra, hogy „az emlékezet csak olyan átírásokban létezik, amelyeknek az eredetije rég a feledés homályába veszett. Eredeti nélküli kép, amely emlékként épp azért tesz »rémisztő« hatást a szemlé-

[11] A szerző az előadást a szabadkai Desiré regionális nemzetközi színházi fesztiválon látta 2024. november 24-én.
[12] Lorenci, *Eichmann*…, 13–16. perc
[13] Leszámítva a *Jóakaratúak* című regényt, de ezt az előadás szereplői nem is olvasták el.

lőjére, mert néma marad."[14] Jernej Lorenci rendezésének egyik központi kérdése ennek értelmében az, hogy miképpen férhetünk hozzá – egyáltalán hozzáférhetünk-e – a valóság számunkra megtapasztalhatatlan eseményeihez. Mi marad abból, amit egyetlen élő sem élhetett át?

A múlt elérésének módja Lorenci előadásában a rekonstrukció, melynek részletessége a rendelkezésre álló források mennyiségétől függ. Ha elegendő adattal rendelkezünk, a múlt átmenetileg újraépíthető, eseményei újrajátszhatók, s így elemezhetk, megérthetőek. Lorenci az általa a színészek számára felkínált dokumentumok szegmenseit használja fel ahhoz, hogy műve a kollektív emlékezés közegévé válhasson. A számok absztrakt adathalmazát a színészi testek jelenvalósága által az anyagiság síkjára ülteti át. Pierre Nora közismert tétele szerint a „múlttól való elszakadás tudata (…) felvetette [az emlékezet] megtestesülésének problémáját. A folyamatosság érzése a helyekbe költözött át."[15] A Zágrábi Ifjúsági Színház előadása pedig egyértelműen emlékezeti helyként *(lieu de mémoire)* funkcionál.[16]

A következő szekvencia Adolf Eichmannal foglalkozik. Ugyan az előadók röviden – de alaposan, pontos dátumokat sorolva – kitérnek a pert megelőző életút fontosabb eseményeire – be nem fejezett iskolára, családi állapotra, katonai rangokra és politikai pozíciókra – valójában a tárgyalás körülményeinek leírására, a vádpontok részletezésére és a vádlott testi működésének akkurátus leírására fordítják a legtöbb időt. Az asztalfőn ülő Frano Mašković egy ponton a kezébe vesz egy fényképet:

„Frano: Itt van egy fotó Eichmannról, ami a tárgyaláson készült. Középkorú férfi, ráncos homlokkal, kopasz. Barna szemüveget visel. Sötétkék vagy sötétszürke zakó van rajta. Ott ül, fejhallgatóval a fején.
Dado: Valószínűleg a vádakat vagy a tanúvallomásokat hallgatja. A szája kissé jobbra húzódik. Koncentrál. A tekintete nagyon fókuszált, figyelmesen hallgat. Egyenesen ül.
Katarina: Nyugodt. Felkészült mindenre.
Vedran: Úgy tűnik, mintha az alsó ajkára harapna.
Katarina: Nem, ez görcs."[17]

[14] Siegmund, „A színház mint emlékezet", 38.
[15] Pierre Nora, „Emlékezet és történelem között", ford. K. Horváth Zsolt, *Aetas* 14, 3. sz. (1999): 142–157., 142.
[16] „A *lieu de mémoire*-ok elsősorban maradványok, az emlékezetmegőrző tudat végső formái egy olyan történelemben, mely azért hívja elő azokat, mert már nem ismeri őket. (…) Ezek egy szertartás nélküli társadalom szertartásai." Nora, „Emlékezet és történelem között", 146.
[17] Lorenci, *Eichmann*…, 21–22. perc

Mašković egyetlen pillanatra sem fordítja a közönség felé a kezében tartott fényképet. A rendezés – Lanzman *Shoah*-jához hasonlóan – egyáltalán nem jelenít meg vizuális dokumentumokat. A rekonstrukciót választja a felmutatás helyett. Mašković a fenti dialógus közben antracitszürke zakót vesz magára, és egy tokból barna, teknőspáncél mintás keretű szemüveget húz elő, melyet orrnyergére helyez. A megfelelő testtartással kísérletezik. Finoman alsó ajkára harap. Ezáltal a „színpadon látható test nyitja meg az emlékezet kapuját: afelé a második, egyszerre jelen- és távollévő kép felé mutatja az utat, amely az érzékelést konstituálja".[18]

Mindeközben Mia Melcher leképezi a tárgyalóteremet a színház terében. Lépésekkel méri ki a távolságokat. Részletesen leírja a jeruzsálemi terem részeit, a vádlott helyét, a bírók helyét, az őrök helyét, a gyorsírók és tolmácsok helyét. Mindent az adott, tényleges színházi tér viszonyaihoz képest határoz meg: „nem volt olyan sötét, mint ez a terem", „a mélysége idáig tartott", „a közönség ott volt, ahol most önök vannak."[19]

Kiderül, hogy a tárgyalást 1961-ben egy újépítésű kulturális központban tartották, melyet hasonló módon terveztek meg, mint minden színházat.[20] Két színpada közül az egyiket, mely ekkor még csak félig készült el, kizárólag a tárgyalás céljaira építették át, azaz látták el a megfelelő díszletekkel.[21] Melcher a következő mondattal zárja le térleírástát: „Hannah Arendt egy ponton azt mondja, az egész [per] olyan volt, mint egy nagyszabású színházi előadás."[22]

Hamarosan egy újabb fénykép kerül elő, mely Rakan Rushaidat elmondása szerint a mosolygó Eichmannt ábrázolja. A leírás alapján a képen lefelé tekint, nem veszi fel a szemkontaktust senkivel, és „némileg cinikusan" mosolyog, „mintha amit hall, teljesen nonszensz lenne. Teljes értelmetlenség." De az is lehet – veti fel hirtelen –, hogy csak „elkalandoznak a gondolatai", és épp „valamilyen szép pillanatokra" emlékezik vissza.[23] A második fényképet Mašković sem látja. Az ekfrázis mentén igyekszik megjeleníteni az apró részleteket. Próbál, mintha egy szerepre készülne. Felkel, és kissé hátrébb húzza a székét az asztaltól. Rövidesen – az előadás

[18] Siegmund, „A színház mint emlékezet", 38.
[19] Lorenci, *Eichmann…*, 23–26. perc
[20] „[E]redetileg színháznak épült, a tudósítók és a nézők a nézőtéren és a karzaton ülnek, előttük az előszín és a színpad, a színészek megjelenésére szolgáló oldalajtókkal." Arendt, *Eichmann…,* 12.
[21] „Egy ilyen tárgyalóterem bizonyára nem rossz keret ahhoz a kirakatperhez, melyet Izrael miniszterelnöke, David Ben-Gurion képzelt el, amikor elhatározta, hogy Eichmannt Argentínából el kell rabolni, hogy a Jeruzsálemi Kerületi Bíróság elé állítsák." Uo.
[22] Lorenci, *Eichmann…*, 29. perc
[23] Uo., 28. perc

harmincadik percénél járunk – visszaül, majd hetven percen keresztül néma és gyakorlatilag mozdulatlan marad. Alsó ajkát harapja. Enyhén lefelé dönti fejét. Csak lábai súlypontját helyezi át olykor alig láthatóan, s ebből a helyzetből figyeli a következő színpadi eseményeket. A Mašković teste által létrehozott „képzeletbeli" Adolf Eichmann-kép egy

> „nem jelen lévő, másik kép hasonmásaként funkcionál, amelyet ugyanakkor elrejtve magába zár [verbirgt]: megszüntet és megőriz. Elsőként jelekből álló felszínét tárja elénk, amely olvasható és felfogható, értelmet alkot, és leírható a szerkezete. Ám mögötte egy másik kép rejtőzik, amely felsérti és felszakítja az első kép sima felületét."[24]

Amit látunk: emlékpróba. Amellett, hogy a színészek alakításukkal újra és újra létrehozzák az emlékezéshez szükséges „olvasható szerkezetet", az emlékezet „térbeliesítésre hajló"[25] természetét kihasználva megképezik annak helyeit, melyek így bejárhatóvá, megmérhetővé válnak. Az *Eichmann Jeruzsálemben* című előadásban az emlékezés folyamata autoreflexív is, hiszen az öt éve futó produkció önnön emlékeit is archiválja: a mindenkori színpadon ott vannak a Zágrábi Ifjúsági Színház nagy próbatermének méretarányosan elhelyezett térelemei.

Az előadás következő szegmensében a tanúvallomások felidézésére kerül sor. A színészek ahelyett, hogy a borzalmak megjelenítésére tennének kísérletet, a Claude Lanzmann által készített interjúk újramondása vagy hangsúlyosan teatralizált újrajátszása (*reenactment*) által reprezentálják azokat. Simon Srebnik emlékeit például – aki Eichmann perében is tanúskodott és a dokumentumfilmben is feltűnik – részben parafrazeálva, monológ formájában mesélik újra. Rakan Rushaidat részletesen leírja, ahogy Srebnik egy csónakban ülve, énekelve jelenik meg a film első jelenetében. Mindeközben fel is veszi a leírt testtartást széke támlájára helyezkedve. Elmondja, ahogy az idős férfi a kamerák előtt visszatér a chełmnói haláltábor melletti rétre, ahol a háború alatt halottégetőként végezett kényszermunkát. Srebnik szó szerint – horvát fordításban – idézett mondatai az egyéni emlékezés eredendő kudarcára világítanak rá, mely a rendezésnek is kiinduló tézise: „Borzalmas volt. Képteleség leírni. Képteleség újraalkotni, ami itt történt. Lehetetlen. És senki sem értheti meg. Még én magam sem, itt, most."[26]

[24] Siegmund, „A színház mint emlékezet", 37.
[25] „Az emlékezetnek helyszínekre van szüksége, és térbeliesítésre hajlik." Jan Assmann, *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, ford. Hidas Zoltán (Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 1999), 310.
[26] Claude Lanzmann, *Shoah*, 1985, 9. perc

Ha maguk a túlélők, a szemtanúk sem képesek megragadni a megélt valóságot, akkor ez miképpen lehetséges évtizedekkel, generációkkal később?

Srebnik jelenete után számos oral history dokumentum megjelenítése következik. Lanzmann filmjének visszatérő poétikai stratégiája, hogy az emlékezők válaszait eredeti nyelven is hallhatóvá teszi, s ezek csak a forgatáson jelenlévő tolmács fordítása által, késleltetve lesznek érthetőek a néző számára. Lorenci előadásában technikai értelemben ugyan jelöli ezeket a nyelvi kettőzéseket, de mind az emlékezőt, mind a tolmácsot, mind a rendezőt megszólaltató színész horvátul beszél. Ezáltal ugyanazok a nyelvi elemek ismétlődnek egymás után. Ezek az interjú-jelenetek azzal is hangsúlyozzák a szövegek dokumentumjellegét, hogy a filmben megjelenő alakokat játszó színészek előtt egy másik előadó neutrálisan felolvassa későbbi mondataikat. Ők csak megismétlik azokat, színészi eszköztárukat mozgósítva.

A szekvencia utolsó előtti jelenetében chełmnói lakosokkal készült interjút látunk, akik a beszélgetés pillanatában egy elhurcolt és megsemmisített zsidó család házában élnek. Az „előmondás" és a fordítás miatt eleve „visszahangos" beszélgetés legalább négyszer megismétlődik. Az először még megdöbbentő mondatok jelentéstartalma fokozatosan ürül ki. Az „elhalasztódás és ismétlés eme folyamatában a jelek elvesztik látszólag »természetes« jelentésüket, inautentikussá válnak, megváltoznak és új kapcsolatokba rendeződnek, így segítve elő az új születését."[27] Mindeközben megszólal és egyre csak erősödik a 127. zsoltár *(Hogyha ember házat épít)* héberül zengő kánona, mely végül már teljesen elnyomja a színészek ismétlődő szavait.

A szövegalapú jeleneteken kívül három olyan jelenetet is látunk ebben a szekvenciában, melyekben a színészek reprezentálják az események egyes fizikai aktusait. Az egyik azzal kezdődik, hogy az auschwitzi nagy gázkamrák öltözőinek alapterületéhez (kb. 280 négyzetméter) viszonyítják a színpad területét (kb. 140 négyzetméter). Ezt követően Filip Müller, egykori sonderkommandós visszaemlékezéseit idézve zavarba ejtő részletességgel leírják a ciklongáz-mérgezés és a fulladásos halál ellen vívott küzdelem borzalmait, majd felidéznek egy esetet, amikor az öltözőkbe érkező csehországi csoport számára – a szokatlanul erőszakos terelés és ütlegelés hatására – még a kamrákba lépés előtt világossá vált, mi vár rájuk, és haláluk előtt az öltözőben együtt énekelték el a cseh himnuszt és a Hatikvát. Filip Müller az újramondott interjúban arról beszél, hogy meg akart halni

[27] Siegmund, „A színház mint emlékezet", 37.

nemzettársaival együtt, ezért belépett a gázkamrába, de egy asszony azt mondta neki: „A te halálod nem hoz minket vissza az életbe. Neked élned kell, tanúskodnod kell a szenvedésünkről és az ellenünk elkövetett igazságtalanságról."[28]

Vedran Živolić ekkor felszólítja társait, hogy keljenek fel az asztaltól: „Próbáljunk meg azok az emberek lenni, összeverten, meztelenül, úgy, hogy tudjuk, hol vagyunk és mi vár ránk!"[29] Javaslatát jól láthatóan felolvassa az asztalon heverő szövegkönyvből. Meg sem próbálja annak a látszatát kelteni, hogy az ötlet hirtelen jut az eszébe. Az előadók követik az instrukciókat. „A nyelv testté válik, és a valóság elemei a színpadon beszéd és testképek által szimbolikus ismétlésre kerülnek."[30] A színészek a színpad hátsó részéhez sétálnak, ketten leveszik felsőjüket, vannak, akik a mellettük állóra hajolnak, mintha nehezükre esne megtartani magukat. Felvételről megszólal a cseh himnusz. A színészek maguk elé merednek, majd néhány perc után visszaülnek a helyükre.

> „A nyelvi jelek és az ikonikus jelek között hasadás keletkezik. Az egyik soha nem válhat teljes egészében a másikká, hiszen különbözik az anyagiságuk. Így a képmásnak elvész az eredetije, amely belé záródik anélkül, hogy valaha is ki lehetne onnan szabadítani. A tartalom, amelyet egyszerűen csak elő kell(ene) hívni az archívumból, nem reprezentáltatik többé, és jelek veszik át a helyét. A hasonlóság helyébe az asszociáció lép, a képzeletbeli emlékkép pedig nem utal már szükségszerűen egy azt megelőző, eredetileg elgondolt dologra, csakis önmagára."[31]

A rendezés e „szimbolikus ismétlések" alkalmával sem él naturalista megoldásokkal. Nincs semmilyen szélsőséges hatás. A megjelenítés semmilyen új információt nem tartalmaz a folyamat verbális leírásához képest. Világos. Tárgyilagos. A nyelvi összetevőket a fizikalitás síkjára, puszta cselekvésekre fordítja le, miközben önnön kudarcát demonstrálja: a borzalmak átélése lehetetlen és elképzelhetetlen, „a színész sértetlen teste ugyanis mindig az útjába kerül".[32] Ami megmarad, az csak „a megközelíthetetlennek, az örökre eltorzítottnak és elhagyatottnak az emléke".[33]

[28] Lorenci, *Eichmann*…, 75. perc
[29] Uo., 66–75. perc
[30] Siegmund, „A színház mint emlékezet", 37.
[31] Uo.,
[32] Uo., 38.
[33] Uo., 37.

Hasonló „anyagivá tételnek” lehetünk tanúi, amikor Katarina Bistrović Darvaš a *Shoah* utolsó interjúja, pontosabban az elhamvasztott Adolf Eichmann maradványai kapcsán felidéz egy felfoghatatlan méretű auschwitzi hamuhegyet, majd megjegyzi, hogy egy emberi test elégetése után átlagosan mindössze 1750 gramm hamu marad hátra. Ezután felvesz egy addig az asztalon pihenő kávésdobozt, és a színpad hátsó részén kiönti a tartalmát: 1750 gramm hamut. A szürke, finom szemcséjű anyag alig borít be valamit a 140 négyzetméterből.

A szünet előtti utolsó jelenetben egy valamikori sonderkommandós kihallgatását jelenítik meg újra. A férfit – akit az előadásban Pjer Meničanin testesít meg – arra kérik, mutassa be, miképpen húzták ki a gázkamrából a holttesteket. Miközben a színész gázmaszkot húz, Dado Ćosić és Vedran Živolić levetik felsőruházatukat, és egymásra fekszenek a színpad középső részén, akárha halottak volnának. Meničanin határozott, praktikus mozdulattal, szenvtelenül húzza ki őket karjuknál fogva a színpad szélére. A jelenetet követően minden színész elhagyja a színpadot, csak az Eichmannt immár több, mint egy órája megjelenítő Mašković marad bent. Természeti hangokat, madárcsicsergést hallunk, miközben leveszi szemüvegét és antracitszürke zakóját, majd ő is kisétál a többiek után.

Mint korábban kitértünk rá, az emlékezéshez adatok, nyomok kellenek. De mi van akkor, ha ezeknek a nyomoknak már a túlélők, a szemtanúk sincsenek a birtokában, vagy egyszerűen képtelenek nyelvi jelenekkel megragadni azokat? Amikor az előadás a holokauszt tapasztalatát próbálja rekonstruálni, csak az emlékezés lehetségességét megkérdőjelező forrásokat tud felhasználni. Az *Eichmann Jeruzsálemben* című produkció így nem az eseményeket, hanem a dokumentumokat állítja a középpontba. Az események ugyanis hozzáférhetetlenek. Jernej Lorenci ennek tudatában teszi fel a kérdést: Lehetséges-e, hogy a színész teste átvállalja egy másik – immáron megérinthetetlen, megtapasztalhatatlan – test történeteit?

A második felvonás azzal kezdődik, hogy Dado Ćosić a színpad közepén hagyott székére ül, feltűri ruhája ujját, majd vizsgálni kezdi saját bőrét. Behajlítja és hátrafeszíti ujjait. Összecsípi és kihúzza alkarján és felkarján a bőrt, mely egészen elnyúlik izmaitól. Körbemutatja a nézőknek, mint valamiféle látványosságot. Felhúzza pólóját, és bokáig tolja nadrágját. Közel teljes testfelületének látványával szembesít bennünket. A színészek mindeközben a szín két oldalára helyezik az asztalokat és a székeket, ezzel feltárva a szinte üres színpad látványát.

Ezt követően Vedran Živolić közelebb lép Ćosićhoz. Elmondja, hogy egy átlagos ember bőrének felszíne 1,7 négyzetméter, majd miután fehér krétával egy megközelítőleg ekkora területű négyzetet rajzol a fekete színpad-

deszkákra, a következőkkel folytatja: „Ez itt Dado Ćosić, egy színész. 37 éves. Ha a második világháború idején él, az akkori törvények[34] miatt valamelyik táborban végezte volna, mert szerb és meleg."[35] Ezután beleírja Ćosić nevét az előzőleg felrajzolt négyzetbe. Az élő test kiállítása és tematizálása tapasztalati kapcsolatot teremt a halott testekkel. Živolić azzal folytatja, hogy a holokauszt során körülbelül hatmillió zsidót öltek meg, s ha mindannyiuk bőrét kiterítenék, 10,2 négyzetkilométert fednének le. Combcsontjaik összesített hossza 13 ezer kilométerrel haladná meg az egyenlítő hosszát.[36] Néhány színész csatlakozik Živolićhoz, aki folytatja a négyzetek rajzolását. Az alakzatok szorosan egymás mellé kerülnek. Előbb a társulat tagjainak neveit írják a vonalak közé, majd az előadásban elhangzó más neveket is: Eichmann, Arendt és így tovább. A négyzetek lassan beterítik a teljes színpadot. A Ćosić által létrehozott kép egyúttal „identifikáló hatással [is] bír", hiszen „az, aki előttem játszik, mindig én (is) vagyok. (…) A közönségre tett hatás így identifikáló test-képeken keresztül jön létre: ezek érzékelés közben megnyitják az én határait olyan képzelgés által, amelyre emlékszünk."[37] Lorenci rendezése ezzel a gesztussal a személyes emlékezet mechanizmusai felé fordul.

Ennek jegyében az előadás második részében a horvátországi holokauszt eseményeit tematizálják, és a deportálásokban nagy szerepet játszó Andrija Artuković alakja kerül fókuszba, aki a Független Horvát Állam nevű fasiszta bábállam belügyminiszteréként, majd igazságügyi miniszteréként felelős volt azoknak a törvényeknek a meghozataláért, melyek tömeges gyilkosságokat, letartóztatásokat, kínzásokat, kényszerkitelepítéseket, koncentrációs táborokba való internálásokat és vagyonelkobzásokat tettek lehetővé faji, vallási, nemzeti és ideológiai alapon, sőt személyesen is adott ki népirtással kapcsolatos parancsokat. A közvetlenül az usztasa állam megalakulása után létrehozott internálótáborok hasonlóan kegyetlenek voltak, mint a náci haláltáborok, s Artuković élettörténete is sok hasonlóságot mutat az Eichmannéval. A háború után ő is külföldre szökött, s bár Jugoszlávia többször is kérte a kiadatását, csak 1985-ben sikerült bíróság elé állítani Zágrábban. Az egy hónapig tartó tárgyalás a Zágrábi Ifjúsági Színház épületétől mindössze 280 méterre zajlott.

A színészek ezúttal is egy dokumentumfelvétel alapján rekonstruálják a folyamat egy fontos szegmensét. Ezúttal is pontosan – ha lehet, még

[34] A horvát usztasák (1929 és 1945 között működő fasiszta és ultranacionalista szervezet) által irányított Független Horvát Állam (1941–1945) törvényeire utal.
[35] Lorenci, *Eichmann*…, 104. perc
[36] Uo., 105. perc
[37] Siegmund, „A színház mint emlékezet", 38.

pontosabban – leírják a tárgyalótermet és a vádlott viselkedését. Bár elhangzik, hogy a felvételen Artukovićot szemből, olykor egészen közelről mutatják, az őt megtestesítő Rakan Rushaidat a nézőknek háttal ül, semmit sem látunk az arcából, melyet a színészek írnak le: „A füle nagy. Sokféle szín van az arcán. Fekete karikák vannak a szeme alatt. A szemei aprók. Itt kezdődik a rózsaszín, majd átmegy lilába, aztán zöldbe, majd sárgába…" A többiek a színészi technikára vonatkozó instrukciókat is adnak a részletek pontosabb megjelenítése érdekében: „A torkodból beszélj! Kicsit lazítsd el! Büszkén mondd!" Felolvassák a mintegy húszperces felvételen elhangzottakat. Artuković mondatait Rushaidat mondja újra.

Megtudjuk, hogy a tárgyalás egy pontján világossá vált, hogy Artuković fia már két napja a teremben követte az eseményeket. Hallotta a tanúvallomásokat, ott volt, amikor apját szembesítették felfoghatatlan bűneivel.[38] A bíró elmondja, hogy érkezésekor engedélyt adott neki arra, hogy kapcsolatot létesítsen apjával, de úgy tudja, ez mindaddig nem történt meg. Artuković kijelentette, hogy látni szeretné a fiát, mert nem tudja felfogni, miért ne akarna vele beszélni. A bíró kiszólította a hátsó sorból. A 85 éves Artukovićnak két őr segített felállni. Rossz látása miatt csak akkor ismerte fel fiát, amikor már egészen közel hajolt hozzá. Szája kinyílt. Sírni kezdett. Megpróbálta kimondani a fiam szót, de az első szótag után elnémult. A bíró nem engedélyezte, hogy egymáshoz szóljanak.

A jelenet újrajátszásakor Vedran Živolić testesíti meg az apa elé álló fiút. Szemben áll Rakan Rushaidattal a színpad közepén. A többiek tárgyilagosan leírják az eseményeket, és felolvassák a bíró utasításait. Rushaidat alakításában egy megtört és megdöbbent férfit látunk. Szokatlan, roppant kényelmetlen szimpátiát ébreszt a fiát kereső apa – a bíróság előtt álló háborús bűnös – iránt. A néző hirtelen „érzelmek hálójában találja magát. A felhasznált jelek sokasága, a színházi esemény konkrét érzékisége (…) a színpadi jeleket saját szakadékukba taszítja."[39]

A rendezés a tömeges megsemmisülés borzalmai, a szinte felfoghatatlan számok és adatok után az európai holokauszt folyamatairól lokális jelenségekre közelít rá, majd egy valószerűtlennek tűnő találkozás megidézése által egészen az előadók személyes emlékezetéig jut el. Az előadás utolsó szegmensében a színészek olyan fotókról és dokumentumokról beszélnek, melyek saját felmenőikhez köthetőek. A korábban (re)prezentált nyomok-

[38] Radoslav Artuković egyéves korától fogva Los Angelesben élt. Feltehetőleg nem tudott apja háború alatti tevékenységéről.
[39] Siegmund, „A színház mint emlékezet", 38.

hoz hasonlóan ezeket sem látjuk, de a hozzájuk kötődő történetekből valamiképpen kirajzolódik a második világháború után létrejövő jugoszláv tagköztársaság, majd az önálló Horvátország lakosainak mindennapi történelme, mely számos ponton kötődik a második világháború alatt zajló eseményekhez.[40] Nagyszülők, szülők és gyermekek történetei ezek. Jernej Lorenci színészei arra kérdeznek rá, hogy mit kezdhetünk azokkal az emlékekkel, terhekkel és traumákkal, melyeket családunk, közösségünk előző generációi hagyományoztak ránk. A hozzáférhetetlennek tűnő kollektív múlt végül az „emlékezet intimitása"[41] által válik megközelíthetővé.

BIBLIOGRÁFIA

ARENDT, Hannah. *Eichmann Jeruzsálemben. Tudósítás a gonosz banalitásáról*. Fordította MESÉS Péter. Budapest: Osiris Kiadó, 2000.

ASSMANN, Jan. *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Fordította HIDAS Zoltán. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 1999.

LANZMANN, Claude. *Shoah*, 1985.

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

LÉTAY Vera. „Ha az értelem alszik", *Filmvilág* 24, 7 sz. (1981): 3–9.

LORENCI, Jernej. *Eichmann Jeruzsálemben*, 2019.

NORA, Pierre. „Emlékezet és történelem között". Fordította K. HORVÁTH Zsolt, *Aetas* 14, 3. sz. (1999): 142–157.

SIEGMUND, Gerald. „A színház mint emlékezet". Fordította KÉKESI KUN Árpád, *Theatron* 1, 3. sz. (1999): 36–39.

[40] Dado Ćosić nagyapja például hatévesen megjárta a hírhedt jasenováci koncentrációs tábort.

[41] NORA, „Emlékezet…", 143.

P. MÜLLER PÉTER

Shakespeare-ről Jákfalvi Magdolna műveiben

A címben jelzett téma látszólag perifé rikus részét érinti Jákfalvi Magdolna színháztudományi munkásságának, mivel Shakespeare műveiről, az ezekből kiinduló színházi előadásokról meglehetősen kevés szó esik az általa írott könyvekben, tanulmányokban. Négy önálló kötetét alapul véve – amelyek igen szerteágazó korszakokat, kifejezési formákat, dráma- és színháztípusokat faggatnak – azt láthatjuk, közelebb hajolva témánkhoz, hogy első két kötetében az avantgárd áll Jákfalvi Magdolna érdeklődésének fókuszában, ezt követi egy Racine-monográfia, majd az államosítás utáni magyar színház meghatározó alakjai tevékenységének a vizsgálata. A magyarországi dráma- és színháztörténet perspektívájából nézve ezek a Jákfalvi könyveiben fókuszba kerülő területek sohasem tartoztak a hazai kulturális kánon centrumába. Nyugodtan kijelenthető, hogy ezek a témakörök lényegében a diszciplína magyar horizontjából nézve nemcsak, hogy nem a centrumban foglaltak helyet, de talán az is kijelenthető, hogy a periférián helyezkedtek és helyezkednek el.

Ettől függetlenül Jákfalvi Magdolna köteteiben találkozunk Shakespeare-referenciákkal, de többnyire nem közvetlenül az angol szerző darabjaihoz kapcsolódóan, hanem e színdarabok későbbi korok szerzőire gyakorolt hatásának, vagy e művek későbbi évszázadok, vagy a saját jelenünk színreviteleinek elemzése formájában, illetve olyan viszonyítási pontként, amelyhez képest a dramaturgiai mintázatok és a figurateremtés e koramodern szerzőétől eltérő gyakorlatokat mutatnak.

Az *Alak, figura, perszonázs* című kötetében Shakespeare első említésekor Jákfalvi Magdolna a következőket írja:

„Amikor Shakespeare Júliája kimegy a színről, elhagyja a látható drámai teret, és bejárja a szöveg virtuális tájait, akkor a befogadót minden lépéséről gondosan tájékoztatják: az arisztotelészi dramaturgia a nézőt omnipotens helyzetbe juttatja. A zsöllyéből mindent tudni lehet, belátni jól az egész shakespeare-i földrajzot akkor is, ha Csehországnak ott tengere van."[1]

Az idézett rész játszik a szöveg és az előadás interferenciáival, és átemeli az Erzsébet-kor darabját a későbbi évszázadok zártszínházi hierarchizált nézőterébe. A hivatkozott Shakespeare-művek és elemeik (a *Rómeó és Júlia*ból Júlia alakja; a *Szeget szeggel* darabbeli topográfiája) szembeállításra kerülnek a könyvben elemzett, a „klasszikus" kanonikus hagyományt elutasító, a valószerűségnek a látszatát is kerülő, stilizációra és távolságteremtésre építő (avantgárd) dramaturgiákkal, amelyek másként működtetik a fantázia fikciós szabadságát, mint Shakespeare nagyvonalúan kezelt geográfiai anomáliái.

Hasonlóképpen jár el az *Alak, figura, perszonázs* következő részletében is, ahol arról ír, hogy a „perszonázs megjelenítésének információi koronként változó mértékben ugyan, de determinálták a színpadra állítást. III. Richárd önleírását nehéz szőke, délceg színésszel játszatni."[2] Amihez végjegyzetben azt fűzi hozzá, hogy „[b]ár a Színház- és Filmművészeti Főiskola 1996-os Shakespeare-napján volt egy ilyen változat".[3] Ez utóbbi példához azt tehetjük hozzá, hogy a szereposztásban megmutatkozó szubverzió egyik eklatáns hazai példája (későbbről) a *Hamlet* címszerepének Kovács Lajossal történő színrevitele (Paál István 1982-es szolnoki rendezésében),[4] aki sem alkatában, sem habitusában, sem artikulációjában nem illeszkedett a Hamletszínészi hagyományba, sőt, voltaképpen ellene játszott annak. Hasonló, szerephagyományt felforgató eszközzel élt Zsótér Sándor, amikor színészosztályának 2013-as *Hamlet*jében a színinövendékek nemüktől és alkatuktól függetlenül „megfordultak" a dán királyfi szerepében az előadás során. Egyszerre belehelyezkedve a játékhagyományba és elhatárolódva attól, megkonstruálva és dekonstruálva a Hamlet alakjához színjátszástörténetileg hozzátapadt szerepmegjelenítési megoldásokat.

Ami az *Alak, figura, perszonázs* kötetből vett fenti példa esetében első pillantásra egy apró megjegyzésnek tűnik csupán a szerephagyomány te-

[1] Jákfalvi Magdolna, *Alak, figura, perszonázs* (Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001), 20–21.
[2] Uo., 23.
[3] Uo., 155.
[4] P. Müller Péter, „A vákuumtól a kartonfiguráig. A szerephagyományt felforgató drámai-színpadi testekről", *Jelenkor* 66, 3. sz. (2023): 313–325.

remtette elvárásokról és a kényszerítő hagyományról, a mögött feltárul egy hallgatólagos színháztörténeti univerzum, a domináns európai színházi gyakorlat tudomásulvétele, és egyúttal az avantgárd iránti elkötelezettség révén ennek viszonylagossá tétele, megkérdőjelezése is.

Jákfalvi Magdolna második – *Avantgárd – színház – politika* című – önálló kötetében Shakespeare ismét csak az avantgárd homlokzata mögött bukkan fel, a színháztörténeti fősodor játékhagyományától való eltérések tekintetében. Az emberi csúnyaság színrevitele kapcsán a dramatikus tradíciót megidézve írja azt, hogy „Shakespeare szerepeltethetett púpos III. Richárdot és öreg kísértet-Hamletet, sőt Calibánt is rakhatott Ariel mellé, a színház történetében a test tökéletessége a lélek tökéletességét, a test hibája a lélek hibáját konnotálta”.[5] Ezt a gyakorlatot szembesíti azzal a percepciós vaksággal, ami a szerep és a szerepjátszó alteráló identitásjegyeit reflektálatlanul hagyja, például amikor a szerep neme és a játszó neme eltér egymástól.

> „A színész-szerep közös testben történő összeolvadása kanonikus játékelem, s olyannyira az értelmezői alapkészlet részévé vált, hogy akkor is működik, ha a valós és a virtuális szerep neme nem egyezik, ha – mint a reneszánsz angol vagy a hagyományos no színpadán – a női szerepeket is férfi testek jelenítik meg.”[6]

És ennek a szerep és játszó közötti szétválásnak a demonstratív hangsúlyozása kapcsán hozza fel példának – többek között – azt a Palasovszky Ödön által reflektált performatív gesztust, melynek során úgy mutatták be az *Új Föld-estek* keretében „(a pszichoanalitikus elemzési trend hatására) Shakespeare *Romeó és Júliá*ját, [hogy] három Romeót szerepeltettek: »patetikus, cinikus és az animális ’én’« kifejezésére.”[7] Az avantgárd színházi gyakorlatnak ez a szubverzív viszonya az európai/nyugati dramatikus kánon fősodrát uraló Shakespeare-hez reflektálttá teszi és megkérdőjelezi a magától értetődőnek és „természetesnek” tekintett színházi előfeltevéseket.

Azokat az előfeltevéseket, amelyeket a polgári színjátszás kialakított, és amelyekhez a megelőző évszázadok európai színházi gyakorlatát hozzáigazította, és amivel azt a látszatot tette egyeduralkodóvá, mintha a szerepjátszó teste és a szerepé fedésben lenne egymással, azt sugallva és képviselve, mintha ennek a megfelelésnek, azonosságnak a hiedelme uralta

[5] Jákfalvi Magdolna, *Avantgárd – színház – politika* (Budapest: Balassi Kiadó, 2006), 12.
[6] Uo., 13.
[7] Uo., 52.

volna a mindekori játékhagyományt, és mintha ez volna a „normális", a realista, a hiteles színházi gyakorlat. Emiatt is különösen fontos rámutatni a színháztörténetben ettől eltérő – különböző korszakokban megvalósult – gyakorlatokra, benne az Erzsébet- és a Jakab-kor általában Shakespeare működésével azonosított időszakára, és felvillantani a kapcsolódást az avantgárdnak azokhoz a megoldásaihoz, amelyek a szerepjátszó és a szerep közti megfelelést viszonylagossá teszik, kiiktatják, vagy megkérdőjelezik.

Mindezek után, az avantgárd közegében folytatott történeti-elméleti vizsgálódásokat követően meglepő fordulatot jelent Jákfalvi Magdolna harmadik kötete, amelyben a francia klasszicista dráma fő alakjának, Jean Racine-nak a drámai életművét elemzi, alapvetően a színházi percepció, a nézés–félrenézés (*per analogiam* „félreolvasás") perspektívájából. A könyv elején leszögezi, hogy „Racine-t magyarul nem olvasunk, a magyar irodalmi kánonnak az életmű nem élő része".[8] Ezt erősíti meg a könyv végén, ahol Racine (színházi) mellőzöttségét a magyar Shakespeare-recepcióval veti egybe. Shakespeare utolsó említésekor (ezekből az említésekből a teljes könyvben összesen hat található) rámutat, hogy „Racine művei 1945 után összesen húsz bemutatót kaptak, szemben Shakespeare 676, Schiller 104 és Goethe 29 bemutatójával. (…) Racine a magyarországi színházi kánonba nem került be, az előadások hatástörténete összességében nem elemezhető."[9]

A könyv bevezető fejezetében találhatók az érdemi Shakespeare-hivatkozások, amelyek ezúttal is meghatározó viszonyítási pontként szerepeltetik a koramodern angol szerzőt, alapvetően a francia recepció szempontjából. Ezek az említések a 18. századi francia Shakespeare-recepció köré csoportosulnak, és Voltaire, Diderot, illetve a Comédie Française Shakespeare-hez (valamint Racine-hoz) való viszonyulására összpontosítanak. Mint írja,

> „Voltaire ugyan büszke volt arra, hogy ő ismertette meg a franciákkal Shakespeare-t, de 1776-ban írt leveléből egyértelműen kicsendül aggodalma: »sosem gondoltam volna, hogy egy napon én leszek, aki lerántom Racine és Corneille koronáját, hogy egy barbár jokulátor homlokát díszítsem vele.« Voltaire a színház istenének nevezte Shakespeare-t, (…) ő volt az, aki elindította Shakespeare-t franciául 1764-ben a *Julius Caesar*-fordítással."[10]

[8] Jákfalvi Magdolna, *A félrenézés esetei. Jean Racine drámái* (Pozsony: Kalligram, 2011), 13.
[9] Uo., 249. Az idézetben szereplő adatok 2011-esek. A hivatkozott adatbázisban 2025 elején is húsz Racine-bemutató szerepel: https://szinhaztortenet.hu/, hozzáférés: 2025. 01. 05.
[10] Uo., 20–21.

Jákfalvi Magdolna összegzése szerint Voltaire volt az, aki Shakespeare-t be akarta vezetni a francia köztudatba.[11] A Voltaire-től idézett szembeállítás a koronás és a barbár drámaírókról rávilágít az eltérő színpadi gyakorlat, dramaturgia, a színház társadalmi pozícionáltsága közötti különbségeknek az intézményesülés, kanonizálódás területén bekövetkező széttartó folyamatára. És itt kaphatunk – közvetett – magyarázatot arra, hogy mi vezette Jákfalvi érdeklődését Racine felé. Ami kapcsolatot teremt a francia klasszicista szerző és az első két kötete avantgárd alkotói között. Racine a romantikának Shakespeare-t kultikussá magasztaló, a tökély megtestesüléseként szemlélő világában rezervátumba került, a „bárdhoz" képest periférikus alkotóvá vált, miként épp ilyen periférikus pozícióban találták magukat az avantgárd kísérletezői és a performatív kifejezésformák megújítói. A „mihez/kihez képest" univerzumában, ahol Shakespeare az etalon, ott ezek az alkotók, legyenek bár a klasszicizmus klausztrofóbiás színpadi világot teremtő, tirádákkal operáló szerzői, vagy ellenkezőleg, az intézményi határokat fellazító és a tradíciót legfeljebb szubverzív módon megidéző performerek, csak a központtól távolra pozícionálódhatnak, akár önnön akaratukból, akár az intézményi működések következtében.

Jákfalvi Magdolna negyedik monográfiájában, *A valóság szenvedélye. A realista színház emlékezete Magyarországon* című opusában értelemszerűen szintén nem közvetlenül Shakespeare művei képezik a vizsgálat tárgyát, hanem ezeknek a kötetben tárgyalt rendezők pályáján betöltött szerepe, elfoglalt helye. A könyv fókuszában a színházak 1949-es államosítását követő évtized áll, ezen belül a korszak öt meghatározó színházi alkotójának, intézményevezőjének a tevékenysége. Az öt alkotó – Gáspár Margit, Gellért Endre, Hont Ferenc, Major Tamás és Várkonyi Zoltán – kapcsán indokolt megjegyezni, hogy nem mindegyikük pályáján releváns Shakespeare-t keresni vagy emlegetni, ez igazából az öt közül egyetlen rendező–színésznél érdemel figyelmet, Major Tamásnál, ám a Shakespeare-referencia felbukkan még Gellértnél, illetve Hont korabeli írásaiban is. Ez utóbbi kapcsán kerül először említésre Shakespeare *A valóság szenvedélye* bevezető fejezetében, ahol „A valóságépítés gyorstalpalói: a konferenciák" című részben Jákfalvi rámutat arra, hogy Hontnál miként válik Shakespeare realista szerzővé.

> „Hont háború utáni írásai tematizálják a realizmusfogalom jelentésmódosulását és értelmezői telítettségét, hiszen a szovjet ideák men-

[11] Uo., 21.

tén a valóságról ő is, miként kortársai sokasága, más koordináták között gondolkodik. Irányadó mintává válik szlogenekkel telített pártossága, mely, miközben felhívja a figyelmünket Shakespeare realista módszereire, a szovjet ember őszinteségét elemzi."[12]

Így keveredik a korpa közé Shakespeare, és válik hivatkozási ponttá és tekintélyszeméllyé a szocreál ideológiai megalapozásának időszakában. Mivel Hont intézményalakító és a korabeli színház teoretikus (ideologikus) írásai, felszólalásai széleskörben határozzák meg az „új esztétika", a szocreál színházra történő vonatkoztatását, tanulságos látni azt, hogy ebben az érvelési manőverben Shakespeare-hez fordul.

Gellért Endre kapcsán az elemzésre kiválasztott *Ványa bácsi* Nemzeti Színházi kontextusának felvázolása során kerül említésre Shakespeare, akitől a Csehov-darab bemutatásának évadában, 1951/1952 során két darabot tűzött műsorára a színház. A *Szentiványéji álom* Major Tamás rendezésében, a *Hamlet* pedig Major és Gellért társrendezésében került ekkor színre. A műsorrendi kontextus jelzésére Jákfalvi lábjegyzetben felsorolja az évad valamennyi bemutatóját. Volt ekkor még egy *Fösvény* és egy *Warrenné mestersége*, továbbá a szovjet Visnyevszkij *Feledhetetlen 1919* és a cseh Cach *Viadukt* című darabja a világszínház területéről, valamint három kortárs magyar mű: Illyés Gyula *Ozorai példa*, Háy Gyula *Erő*, és Urbán Ernő *Tűzkeresztség*[13] című korabeli színjátékai. A két-premieres Shakespeare a műsorpolitikai gyakorlatban is előtérbe került a többi szerzőhöz képest.

Az igazi Shakespeare-rendező a korszakban Major Tamás, akinek kapcsán – kitérőként – említést teszek Shakespeare-nek a 20. századi magyar színházi jelenlétéről. 1919 és 1949 között a budapesti Nemzeti Színház volt a Shakespeare-játszás meghatározó intézménye. Bár időről időre vidéki színházak is színre vittek egy-egy Shakespeare darabot, de ezeknek a hatása a magyar Shakespeare-recepcióra elenyésző.[14] A vidéki bemutatók a sűrűn váltakozó műsorrendbe illeszkedtek, és nem adtak külön hangsúlyt Shakespeare műveinek. A két világháború közötti időszak legtöbb Shakespeare-bemutatóját Hevesi Sándor állította színre, aki 1922-től 1932-ig a Nemzeti Színház igazgatója volt. Összesen negyven Shakespeare-produkciót állított színpadra, melyeket ciklusokba rendezve vitt színre, 1923-ban, 1926-ban

[12] Jákfalvi Magdolna, *A valóság szenvedélye. A realista színház emlékezete Magyarországon* (Budapest: Arktisz Kiadó – Theatron Műhely Alapítvány, 2023), 36.
[13] A könyv 140. lábjegyzetében „Tűkeresztség"-ként van feltüntetve.
[14] Gajdó Tamás, „Kísérletek a kerületi rendszer újjászervezésére és a vidéki színházi központok megteremtésére", in Bécsy Tamás és Székely György, szerk., *Magyar színháztörténet 1920–1949*, 729–770 (Budapest: Magyar Könyvklub, 2005).

és 1931-ben. E ciklusok keretében a közel teljes shakespeare-i drámai életmű bemutatásra került.[15]

Hasonló súllyal volt jelen Shakespeare életműve Major Tamás rendezői munkásságában, aki huszonkilenc előadást rendezett az angol szerző drámáiból, többségüket a Nemzeti Színházban, melynek közel két évtizeden át igazgatója, illetve művészeti vezetője volt. Az első Shakespeare-t 1940-ben rendezte, ez volt a *Sok hűhó semmiért*, melyet felújítva 1946-ban újra színpadra állított. A huszonkilenc rendezésből tizenhét az 1950-es és 1960-as években készült. Major kapcsán az is említést érdemel, hogy pályafutása során több Shakespeare-főszerepet is eljátszott, melyek között ott volt Shylock, Jágó, Hamlet, III. Richárd és Lear király.[16]

Major Tamás Shakespeare-munkásságát Jákfalvi Magdolna a Nemzeti Színház hagyományába illesztve helyezi el. Kiemeli, hogy „Major Shakespeare-t örökli Hevesi Sándortól és Németh Antaltól", hangsúlyozza, hogy „Shakespeare-előadásai hamar legendássá válnak", és külön felhívja a figyelmet arra, hogy Major Tamás nemcsak az érzéki, hanem az intellektuális hagyományba is bekapcsolódik azzal, hogy Hevesi esetében a nagy elődnek nem csupán a Shakespeare-rendezéseit ismeri, hanem annak Shakespeare-elemzéseiben is otthonos.[17] Ilyen például Hevesinek *Az igazi Shakespeare* című kötetében található több értelmezés, melyek tárgyazzák – többek között – *A velencei kalmár*t, a *Hamlet*et, a *Sok hűhó*t, a színpad nyelvének és a Shakespeare-fordításoknak a kapcsolatát, Shakespeare cselszövőit stb.[18]

A fejezet külön foglalkozik Major Tamásnak a *Téli rege – a színpadon* című könyvével.[19] Ennek sajátossága, különlegessége az, hogy bár inspirációnak tekinti Sztanyiszlavszkijnak az *Othello*ról írott próbanaplóját, annak szemléletétől és rendezői preferenciáitól teljesen elszakad, és a hangsúlyt a személyközi és társadalmi viszonyokra helyezi. Felismerhető ebben a brechti hatás, még ha nem is történik hivatkozás a német szerző ide kapcsolható „gesztus"-fogalmára. Majort „a viszonyok rendje érdekli, nem a történelem. (…) Bravúros figyelemmel követi az éppen meg nem szólalók szerepét is, s mindig a színen bent lévő alakok gondolati és érzelmi komplexitásából, az abból következő mozgás kinezikus energiájából indítja értelmezését."[20] Jákfalvi Magdolna kiemeli, hogy ebben a Major-féle Shakes-

[15] Bécsy Tamás és Székely György, szerk., *Magyar színháztörténet 1920–1949*, 244–246 (Budapest: Magyar Könyvklub, 2005).
[16] Koltai Tamás, *Major Tamás* (Budapest: Ifjúsági Lap- és Könyvkiadó, 1986). Például 98–106.
[17] Jákfalvi, *A valóság szenvedélye*, 286.
[18] Hevesi Sándor, *Az igazi Shakespeare és egyéb kérdések* (Budapest: A Táltos Kiadása), 1919.
[19] Major Tamás, *Téli rege – a színpadon* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó), 1984.
[20] Jákfalvi, *A valóság szenvedélye*, 287.

peare-értelmezésben jelen van a kortárs társadalmi viszonyokra történő hivatkozás, valamint a közönséggel való cinkosság, ami – tehetjük hozzá – implikálja a korszak művészetében megjelenő kettős beszédet.[21] A Majoré politikus színház, közösségi színház, melyben a rendező „a színház művészetét a színészek közös játékában leli fel, s ahol a szöveg (a hetvenes években vagyunk) a klasszikusok újraolvasásával elkötelezett, harcos, társadalmi akaratot hordoz".[22]

E négy kötetnek az áttekintése nyomán indokolt levonni azt a következtetést, hogy Jákfalvi Magdolna tudományos munkásságában az e könyvek által átfogott bő két évtized során az előtérben álló témák, drámaírók, rendezők kapcsán – látszólag mintegy mellékesen, de – visszatérően jelen van a shakespeare-i életmű, dramaturgia és színházi világ. Olyan (lényegében hallgatólagos) viszonyítási pontként, amely egyébként a maga súlyával és jelentőségével árnyékot vet azokra az alkotókra, akiket Jákfalvi Magdolna kutatásai helyzenek fókuszba. Természetesen nem egyetemesen értve ezt a fókuszba helyezést, hanem a magyar kutatói horizontot tekintve, ahonnan nézve Alfred Jarry vagy Jean Racine is jobbára csak érintőlegesen kap szerepet. Az ő életművük, a színházi avantgárd vagy a szocreál idején a Gellért, Major és mások által megteremtett színpadi valóságérzet állnak Jákfalvi Magdolna kutatói érdeklődésének középpontjában, és nála tulajdonképpen Shakespeare lesz a periférián (habár nem mellőzhető viszonyítási pontként tekintve). Mindezzel Jákfalvi Magdolna nehezebb terepet és nehezebb utat választ, amivel viszont egy olyan szemléleti és módszertani radikalizmust hoz magával, ami kitüntetett helyet biztosít számára a magyar színháztudomány közegében.

* * *

És akkor következzék – függelék gyanánt – a fenti áttekintés ellenpontja. Jákfalvi Magdolna imént érintett könyveiben a tudomány regiszterében, teatrológiai pozícióból foglalkozik a tárgyba vont alkotókkal, művekkel, jelenségekkel, kérdésekkel. Van azonban egy további kötete is, amely ugyan széles körben nem ismert, de kitűnő példája Jákfalvi Magdolna szakmai alkata, habitusa és hivatása egy eddig nem említett aspektusának. A negyedik nagymonográfiája évében, 2023-ban jelentetett meg egy kisebb

[21] Jákfalvi Magdolna, „Kettős beszéd – egyenes értés", in *Művészet és hatalom: A Kádár-korszak művészete*, szerk. Kisantal Tamás és Menyhért Anna, 94–108 (Budapest: L'Harmattan Kiadó – József Attila Kör), 2005.
[22] Jákfalvi, *A valóság szenvedélye*, 288.

(százoldalas) kötetet, *Hány éves Phaedra? A drámaolvasás kereteiről* címmel.[23] Ebben találunk közvetlenül Shakespeare-rel, konkrétan a *Hamlet*tel foglalkozó írást. A kötet tizenöt rövid elemzést tartalmaz az európai drámatörténet kanonizált szerzőinek egy-egy művéről, Szophoklésztől Heiner Müllerig. A kötet címével pedig kapcsolódik korábbi Racine-könyvéhez.

Indokolt itt jelezni a kötet speciális szituáltságát, amely magyarázatot ad a munka szerkezetére, tartalmára, köztük a *Hamlet*-elemzés fókuszba emelt szempontjára. A könyvecske a 2018-ban a Színház- és Filmművészeti Egyetemen indult prózai színművészosztály tagjainak készült, 2023-as végzésük alkalmából. Jákfalvi Magdolna a kezdéskor elméleti osztályfőnöke volt a csoportnak, majd a 2020 őszi eseményeket követően a hallgatókkal az együtt maradás mellett döntöttek, és vállalta a társosztályfőnöki szerepet. „És együtt maradtunk. Erre a maradásra emlékeztet a könyv bennünket”[24] – írja az előszóban. A tizenöt fős osztály minden tagjának készült e kötetben egy-egy személyre szóló elemzés. Az alábbi bemutatandónak a teljes címe ez: „Kövér-e Hamlet? Shakespeare: *Hamlet*, 1602. Szécsi Bencének”.[25]

Az írás címe és kiindulópontja arra a kifejezésre utal, amikor a Királynő a drámavégi párbaj során ezt mondja Hamletről: „He’s fat, and scant of breath” (V/2, 269.).[26] Ezt Arany János úgy fordítja, hogy „Tikkad, mert kövér.”. Erre, a Hamlet alkatáról kialakult uralkodó képzethez képesti anomáliára vonatozik az írás problémafelvetése: „Van-e a szerepnek teste, és ha van, milyen?”.[27] A szerephez tapadt elvárások, előfeltevések részben a szövegből, részben a színreviteli hagyományból erednek. Ezekre is utalás történik itt. Például arra, hogy Nádasdy Ádám fordítása már kikerüli a kövér Hamlet képét, mikor az idézett passzust így magyarítja: „Izzad és liheg!”[28]

[23] Jákfalvi Magdolna, *Hány éves Phaedra? A drámaolvasás kereteiről* (Budapest: Theatron Műhely Alapítvány, 2023).
[24] Uo., 8.
[25] Uo., 22–26.
[26] Ez a kifejezés a *Hamlet* első kiadásában, az első kvartóban (Q1, 1603) nem szerepel (ezt a szövegváltozatot a Shakespeare-filológia uralkodó megítélése kalózkiadásnak vagy súgópéldánynak tekinti). Benne van viszont – mindenütt azonos módon – a második kvartóban (Q2, 1604) és ennek utánközléseiben (Q3, Q4 etc.), valamint az első fólióban (F1, 1623). Ugyanakkor a „fat” kifejezés, amely nyilvánvalóan nem kongruens a Hamlet alkatához társított képzetekkel, a szövegkiadások egy részében magyarázó jegyzetet kap. Például ezt: „This is almost certainly a mistake for another word which cannot now be restored. Some commentators, however, think it was inserted to suit a particular actor…” Shakespeare, *Hamlet*, szerk. Bernard Lott (London: Longman, 1977), 218.
[27] Jákfalvi, *Hány éves Phaedra?…*, 22.
[28] *Színház* 32, 10. sz. (1999), Melléklet, 34. Nádasdy Ádám a frázisnak ezzel a fordításával a megelőző évtizedek új *Hamlet*-tolmácsolóinak nyomába lép. Eörsi Istvánnál a kifejezés így szerepel: „Izzad és zihál.”. Shakespeare, *Hamlet* (Budapest: Cserépfalvi, 1993), 154. Mészöly

De mindez nem tudja felülírni a kérdést, a fiktív szerepekhez tapadó testi képzetek mibenlétének és milyenségének a problémáját, ami kiváltképpen a színművésznek készülő drámaolvasók és -elemzők számára és szempontjából tekinthető releváns felvetésnek. Jákfalvi Magdolna a téma exponálásán túl arra is rámutat, hogy milyen inkoherenciák találhatók a *Hamlet*ben a címszereplő alkatával, habitusával, testi megnyilvánulásaival kapcsolatban. Mennyire másnak látja a szerelme, az anyja, mennyire aritmikusak színpadi akciói. „Hol álldogál, fekszik, téblábol és gondolkodik, hol beront, inzultál, kardot ránt. Testi aktivitást igénylő akciói számosak. Tanítja a színészeket, Ophéliával sétál, hetyeg, leszúrja Poloniust, párbajozik Laertesszel és győz. Erős, fizikailag domináns minden pozícióban".[29]

Hamlet a színészeket tanítja, Jákfalvi Magdolna pedig a színésznek készülőket. Előbbi az alakítást instruálja. Utóbbi a szövegelemzés, a dramaturgia, a szerepfelfogás kontextusában tárja fel növendékei előtt a szerep teste és a színjátszó teste közötti feszültség rétegeit, impulzusait. Úgy elemez, hogy egyúttal tanít, azaz gyakorolja itt – e szövegen keresztül – tanári hivatását. És bevonja a diskurzusba az előző kötetekben képviselt tudományos regiszter mellé a pedagógiát is. Mert ez a pálya legalább annyira tanári is, mint amennyire tudósi. Shakespeare apropóján – és a szakmai nyilvánosság közegében – a kutatói munkásság erősebben látszik, a fentiekben erre összpontosítottam, de ez a tudósi tevékenység szervesen összekapcsolódik azzal a tanári munkával, utánpótlásneveléssel, amelyet leginkább a közvetlenül érintettek, a folyamatban involváltak ismernek, s amelynek illusztrálására alkalmas ez az utolsóként érintett kötet. Ebből a tanítványoknak született munkából pedig az a következtetés is levonható, hogy a kutatói, tudományos érdeklődés és munkásság olyan területeket preferál, amelyek nem a fősodort, nem a drámai-színházi kánon törzsét faggatják, ám a tanári munkásság a „törzsanyag" megismertetésével, horizontba emelésével megteremti azt a biztos alapot, amelyre a tanítványok táguló-bővülő érdeklődése a későbbiekben támaszkodhat.

BIBLIOGRÁFIA

BÉCSY Tamás és SZÉKELY György, szerk. *Magyar színháztörténet 1920–1949*. Budapest: Magyar Könyvklub, 2005.

Dezső fordításában ugyanaz a fordulat szerepel, mint Nádasdynál: „Izzad és liheg." SHAKESPEARE, *Hamlet* (Budapest: Új Színház – Dyfon Kft., 1996), 115.

[29] JÁKFALVI, *Hány éves Phaedra?…*, 24.

GAJDÓ Tamás. „Kísérletek a kerületi rendszer újjászervezésére és a vidéki színházi központok". In *Magyar színháztörténet 1920–1949*. Szerkesztette BÉCSY Tamás és SZÉKELY György, 729–770. Budapest: Magyar Könyvklub, 2005.

HEVESI Sándor. *Az igazi Shakespeare és egyéb kérdések*. Budapest: A Táltos Kiadása, 1919.

JÁKFALVI Magdolna. *Alak, figura, perszonázs*. Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001.

JÁKFALVI Magdolna. *Avantgárd – színház – politika*. Budapest: Balassi Kiadó, 2006.

JÁKFALVI Magdolna. *A félrenézés esetei. Jean Racine drámái*. Pozsony: Kalligram, 2011.

JÁKFALVI Magdolna. *A valóság szenvedélye. A realista színház emlékezete Magyarországon*. Budapest: Arktisz Kiadó – Theatron Műhely Alapítvány, 2023.

JÁKFALVI Magdolna. *Hány éves Phaedra? A drámaolvasás kereteiről*. Budapest: Theatron Műhely Alapítvány, 2023.

KOLTAI Tamás. *Major Tamás*. Budapest: Ifjúsági Lap- és Könyvkiadó, 1986.

P. MÜLLER Péter. „A vákuumtól a kartonfiguráig. A szerephagyományt felforgató drámai-színpadi testekről", *Jelenkor* 66, 3. sz. (2023): 313–325.

SHAKESPEARE. *Hamlet*. Szerkesztette Bernard LOTT. London: Longman, 1977.

PATONAY ANITA

Műhely-esszenciák

A Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolájának hallgatójaként és a Színházi Kreativitás Eszközök Kutatóműhely (SZÍKE) tagjaként 2016–2022 között megéltem azt, hogy „a kutatás nem intézmény-, hanem inspirációfüggő”.[1] Ebből az indíttatásból osztok meg egy személyes történetet, amely a műhelység és a műhely vezetőjének fontosságáról, jelentőségéről szól.

INSPIRÁCIÓ 0. | ALAPOK

Az SZFE Doktori Iskolájának doktoranduszaiból álló SZÍKE-ben kezdődött minden. A műhely tagjai elkötelezett kutatómunkát végezve szabadon alakíthatták saját útjukat, miközben segítő attitűddel, őszintén reflektáltak egymás kutatási útjára, megírt tanulmányaikra. Mindez partneri hangulatban történhetett csupán, hiszen bátran megoszthatták egymással az elakadásokat, az információhiánnyal küzdők ötleteket kaptak, hogy hogyan tovább, milyen utakat kell még bejárni ahhoz, hogy színháztudomány szempontjából releváns alkotások, írások jöhessenek létre.

A kihívásokat magunknak állítottuk, egyre nagyobb önbizalmat kapva ahhoz, hogy higgyünk a kutatott témánk relevanciájában, érvényességében. A kutatási szakasz tele van bizonytalansággal, kételkedéssel, mégis tarthattuk egymásban a lelket, hogy az, amit gondolunk, érdekes és hiánypótló

[1] Jákfalvi Magdolna, *A valóság szenvedélye* (Budapest: Arktisz Kiadó – Theatron Műhely Alapítvány, 2023), 13.

lehet más emberek számára is. Ezt a szabadságot, bizalmat éltük és éljük mind a mai napig Jákfalvi Magdolnának köszönhetően. A műhely megerősítést ad a folyamatos fejlődés akarásában, és képessé tesz bennünket gondolataink, véleményünk képviselésére. Hitet kaptunk/hitet kapunk önmagunkban, szakma- és kánonformáló erőnk jelentékenységében.

Ez a biztonságot adó szakmai közeg vitt engem a saját utam keresésére, aztán nagy lendületet adott arra, hogy végre higgyek magamban, szakmai tudásomban. Így valaki bátor tettnek, valaki vakmerőségnek gondolta, hogy 2023 augusztusában létrehozzak egy szellemi műhelyt, a Perspektíva Drámaműhelyt,[2] amely az elmúlt huszonöt év színész–drámatanári, drámapedagógusi tapasztalatára és a hat évig tartó kutatásra, a PhD-fokozat megszerzésére épül. A SZÍKE Műhelyben megtapasztalt tagi és vezetői szellemiség mutatott rá arra, hogy képes vagyok létrehozni valamit, véghez vinni ötleteimet, terveimet. Ebben a kontextusban jött létre a Perspektíva Drámaműhely 2022. augusztus 29-én.

A szakmai közösségre épülő műhelyekre egyre nagyobb szükség van a mai világban a hovatartozás és az identitásképződés lehetőségének megteremtése okán. Olyan műhelyekre, amelyek egy ügy mentén dolgoznak, és ez az ügy összetartja, összekovácsolja őket. A műhelyben létezés ugyanis felszabadítja a kreativitást, pozitív jövőképben való elgondolást, hiszen a csoporttudat, a közösséghez való tartozás olyan motivációt ad, ami alkotóerőt szabadít fel a tagokban, legyen szó tanulmányok megírásáról, színházi előadások elkészítéséről, konferenciákon való prezentálásról. Inspirációt adunk, inspirációt kapunk egymástól.

INSPIRÁCIÓ I. | NÉVVÁLASZTÁS

A Perspektíva Drámaműhely elnevezésben a „perspektíva" szó az SZFE-én történő doktori kutatásomban került középpontba. Doktori értekezésemben a nézői perspektívát vizsgáltam, ahogy a színházi alkotók több teret és sokféle nézőpontot ajánlottak a nézőknek ahhoz, hogy közelebb kerüljenek az előadásban felvetett problémák, emberi cselekvések motivációinak értelmezéséhez, megértéséhez.[3]

[1] Jákfalvi Magdolna, *A valóság szenvedélye* (Budapest: Arktisz Kiadó – Theatron Műhely Alapítvány, 2023), 13.
[2] www.perspektivadrama.hu; https://www.facebook.com/perspektiva.dramamuhely
[3] Patonay Anita, *A színházi nevelési előadások (TIE) hagyománya Magyarországon. Az 1970-es és 1980-as évek gyermek- és ifjúsági előadásainak emlékezete*, Doktori értekezés. (Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2021), https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2022/02/PatonaAnita_doktoriertekezes.pdf, hozzáférés: 2024. 12. 30.

A perspektíva szó nem csupán a nézőpontváltást képviselte a műhely névadásánál, hanem a szó komplexitása is inspirált, hiszen a kifejezés magában foglalja a bizonyos helyzeteken, dolgokon való keresztüllátás, átlátás művészetét, a távlatokban való gondolkodást, a képek és pillanatok mélységének megélési lehetőségét, a különböző nézőpontokból való vizsgálódást, illetve egy terv, egy életpálya sikerességét egyaránt.

A Drámaműhely a történetekkel való találkozás fontosságában hisz. A SZÍKE Műhelyben is történeteket hoztunk létre, történeteket kutattunk, ami színházi és drámás gondolkodásban számomra elengedhetetlen. A történetekkel való találkozás többféle lehet. A Drámaműhelyben a színházon, színjátszáson, drámás tevékenységeken keresztül találkozhatnak a résztvevők történetekkel. A történetek mesélése, hallgatása, olvasása minden embernek alapszükséglete. A drámaműhely olyan tanulási lehetőséget kínál, amely a történeteken keresztüli tanulás lehetőségét veszi alapul, és a színházat, a drámajátékot mint eszközt hívja segítségül.

A műhelyben való gondolkodás egyértelmű volt számomra a SZÍKE-ben megtapasztalt közös gondolkodás okán, mert a műhely esszenciális alapja, hogy ott egyfajta átalakító tevékenység zajlik, ahol az alapanyagokból valami új és hasznos jöhet létre.

INSPIRÁCIÓ II. | STRUKTÚRA LÉTREJÖTTE

Egyszer leveleztem Jákfalvi Magdolnával, a SZÍKE Műhely vezetőjével arról, hogy mi lenne, ha a Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományok Osztályának Színháztudományi Bizottságán belül létrehoznánk egy albizottságot. Ez 2023 év elején történt. Ekkor összeraktam egy anyagot, melynek fókuszában a doktorimban megszületett fogalom állt: néző perspektíva. Ezt bontottam háromféle megközelítési módra. Így jött létre 1. Színházi perspektíva; 2. Drámapedagógiai perspektíva; 3. Kutatói perspektíva.

Végül a Perspektíva Drámaműhely szellemi alapját ez a gondolkodási modell teremtette meg. Ez a lehetőség vett rá arra, hogy átgondoljam, ha lenne ebben potenciál, akkor mit kezdenék egy ilyen helyzettel. Tűnődtem, döntéseket hoztam, megfogalmaztam és aztán tovább vittem ezeket a gondolatokat, amely hozzásegített a műhelyalapításhoz.

A Perspektíva Drámaműhely vezetőjeként azt a gondolatiságot igyekszem működtetni, amit Jákfalvi Magdolnánál láttam, tapasztaltam:

→ a SZÍKE Műhely nyitott, lehet csatlakozni annak, aki elkötelezett kutató – a Perspektíva Drámaműhelyhez is lehet csatlakozni annak, aki elkötelezett a színész-drámatanári szakma iránt;

→ a SZÍKE Műhely nyitott különböző kutatási témákra, meglátja bennük a színháztudomány fejlesztésének, fejlődésének potenciálját, és beépíti az ötleteket a működésébe (pl. így jött létre a *Színházi szavak*[4] című kötet) – a Perspektíva Drámaműhely nyitott olyan témák feldolgozására, amelyek társadalmi szinten is hasznosíthatók, illetve meglátja ezekben a drámapedagógia fejlesztésének, fejlődésének a lehetőségét;
→ a SZÍKE Műhely figyelembe veszi a főként gyakorlati szakemberek nehézségeit, és támogatja elméletek létrehozását – a Perspektíva Drámaműhely gyakorlati műhelyként hosszú távon törekszik arra, hogy létrehozzon elméleti alapokat az elmúlt huszonnyolc év tapasztalatából.
→ …

INSPIRÁCIÓ III. | SZELLEMI SZABAD MŰHELY

A szellemi szabadságra való igény egyre inkább nő, ahogy szűkül a kulturális tér Magyarországon. Szellemi szabadságot olyan műhelyekben lehet megélni, ahol szabad a témaválasztás, ahol szabadon lehet kérdezni, vitatkozni egyes témák kapcsán, nem befolyásolja a véleményformálást az, hogy mit fog gondolni az adott témáról a környezet. Az ösztönös útkeresés lehetősége van jelen egy szellemi szabad műhelyben. Ez a SZÍKE-ben működött, és abban reménykedem, azon leszek, hogy a Perspektíva Drámaműhelynél is teremtődjön meg ez az alapvetés.

INSPIRÁCIÓ IV. | JÖVŐKÉP

Jó lenne öt év múlva úgy visszatekinteni erre az írásra, hogy a Perspektíva Drámaműhely törekvései megvalósultak, és olyan utat volt képes befutni, mint a SZÍKE Műhely, vagyis megkerülhetetlen lesz a szakmában, szakmai minőséget jelent majd a név.

Ehhez még hosszú útra van szükség. A *Kánonon kívül*[5] című konferencián elhangzott előadások alatt gondolkodtam el azon, hogy mi kell ahhoz valójában, hogy egy alkotó, egy csoport, egy műhely a kánon részévé váljon.

[4] Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kun Árpád, Oláh Tamás, Porogi Dorka, szerk., *Színházi szavak. A megszólalás alakzatai a magyar színházkultúrában* (Budapest: Arktisz Kiadó – Theatron Műhely Alapítvány, 2024).
[5] *Kánonon kívül* – Színháztudományi Konferencia, PTE Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola, 2024. október 4–5., https://theatron.hu/esemenyek/kanonon-kivul-szitu-konferencia/, hozzáférés: 2024. 12. 30.

Sokféle választ kaptam erre a kérdésre, de hogy melyik lesz a járható út a doktori kutatásom vagy a Perspektíva Drámaműhely számára, az még homályos számomra.

Aztán 2024. december 9-én a Magyar Művészeti Akadémia (MMA) szervezésében megvalósult *Színházi nevelés – színházra nevelés* című konferencia, ahol elhangzott egy olyan előadás, amely rávilágított arra, hogy az általam létrehozott szellemi műhely és doktori kutatás eredménye menynyire ki van szolgáltatva a kánonteremtőnek/kánonformáló erőknek. Az MMA konferencián Lipták Ildikó,[6] színész–drámatanár prezentációjában például az alábbi mondatok hangoztak el:

> „A nézőkkel folytatott interakciók korábban, ha nem is mindig az előbb említett példák szintjén, voltak még a munkájuk minőségére sokat adó nagyszerű elődök (mint pl. Mezei Éva vagy Ruszt József) is, alig-alig tudták meghaladni azt, hogy a gyerekeket megszólítva ne iskolás, a tanár-diák viszonyra hajazó helyzetet teremtsenek. Olyan helyzetet, amelyben vannak jó és rossz válaszok. A rendelkezésünkre álló források és a személyes tapasztalataink alapján kijelenthetjük, hogy az 1992-t megelőző időkben mind az interaktív színházi előadások korábbi formái, mind a beavató színházi események leginkább konkrét tartalmak tananyagszerű átadását célozták. Lehet, hogy jó, de iskolás szinten."[7]

Amikor olvastam ezt az előadásszöveget, akkor értettem meg valójában azt, hogy mennyi erő, kitartás kell a tudományos életben ahhoz, hogy az ember hinni tudjon abban, hogy ha a jelenben nem is, de a jövőben talán érvényessé, a kánon részévé válhasson doktori kutatása, szakmai munkája. A SZÍKE Műhelynek sikerült. Remélem, a Perspektíva Drámaműhely is sikerrel jár majd.

Köszönöm, hogy ennyi lehetőséget, inspirációt, kezdeményező erőt, hitet kaptam 2016 tavaszától fogva.

[6] Lipták Ildikó 1992-től a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ alapító tagja. www.kerekasztalszinhaz.hu

[7] Lipták Ildikó előadásának szövege megtalálható:
https://www.facebook.com/Liptak.Ildikoo/posts/pfbid029TjFDRrQRNdxP6epZhWzKm8jx8u3wSVLE5WLGPYzKpEmZJ5gVHRqEqtHYjwwjAB5l

BIBLIOGRÁFIA

JÁKFALVI Magdolna. *A valóság szenvedélye*. Budapest: Arktisz Kiadó – Theatron Műhely Alapítvány, 2023.

JÁKFALVI Magdolna, KÉKESI KUN Árpád, OLÁH Tamás, POROGI Dorka, szerk. *Színházi szavak. A megszólalás alakzatai a magyar színházkultúrában.* Budapest: Arktisz Kiadó – Theatron Műhely Alapítvány, 2024.

PATONAY Anita. *A színházi nevelési előadások (TIE) hagyománya Magyarországon. Az 1970-es és 1980-as évek gyermek- és ifjúsági előadásainak emlékezete*, Doktori értekezés. Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2021, https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2022/02/PatonaAnita_doktoriertekezes.pdf, hozzáférés: 2024. 12. 30.

POROGI DORKA – ZSIGÓ ANNA

Hány éves Phaedra? És mit énekel?

Arra tanítottál, hogy dokumentáljunk. Ezért álljon most itt egy leírás, esetlen emlékül, egy számunkra fontos vizsgaelőadásról, amelyet az utolsó Novák–Selmeczi zenés színész osztály (2019–2024) egy részével mutattunk be 2023 nyarán a Színház- és Filmművészeti Egyetemen, a képzésük negyedik évében.

Az előadás helyszíne az egyetem Rákóczi téri épületének Hevesi Sándor terme volt, „a Hevesi" (első emelet balra, középen oszlop), nézőtere negyvenfős, a körútra néző ablaksornak háttal ültetve. (Ennek hátrányát rögtön tapasztaltuk a bemutatón, melynek időpontjában éppen motorverseny zajlott a városban.) Az előadást 2023. június 22-én játszottuk először (persze előtte főpróbák), és utána a következő évadban még további hét alkalommal.[1] 2024. május 14-én ment utoljára. Egy részben, szünet nélkül játszottuk, hossza 1 óra 55 perc volt.

Az előadás adatai: *A bemutató dátuma:* 2023. június 22. *A bemutató helyszíne:* Színház- és Filmművészeti Egyetem, Hevesi Sándor terem. *Szerző:* Jean Racine. *Fordító:* Somlyó György. *Rendező:* Porogi Dorka. *Dramaturg:* Zsigó Anna. *Díszlet- és jelmeztervező:* Kupás Anna. *Színpadi mozgás:* Téri Gáspár. *Video:* Kádár Zakariás. *Zene:* Kerek Dávid, Liber Ágoston. *Fény:* Farkas Gábor. *Színészek:* Polák Ferenc (Théseus, Aigeus fia, Athén királya), Szász Gabriella (Phaedra, Theseus felesége, Minos és Pasiphae lánya), Liber Ágoston (Hippolytos, Antiopé amazon királynő és Théseus fia), Fekete Pat-

[1] 2023. szeptember 23., október 20., november 10., november 27., 2024. január 19., február 12., május 14.

ricia (Aricia, athéni királyi hercegnő, Theseus fogságában), Szaplonczay Mária (Oinone, Phaedra dajkája és bizalmasa), Kerek Dávid (Theraménes, Hippolytos barátja, költő), Berkó Boglárka (Ismené). *Kellékek:* játékbaba hordozóval, fejhallgató, bonbon, kard, könyv, két üvegpohár, narancs, citrom, szívószál, rúzs. *Hangszerek:* elektromos gitár, dobfelszerelés. *Technika:* projektor, vetítőfelület (1 db 2,5×2,5m és 1 db 2,5×3,5 m banner anyag), laptop (Resolume Arena software), telefon, szelfibot. *Jelmezek:* fekete egybefürdőruha, kék nadrág, kék zakó, fehér sportcipő, piros magassarkú (Phaedra), zöld kígyómintás egybefürdőruha, farmer rövid kertésznadrág, sportcipő, vezeték nélküli headset (Oinone), lila fürdőruha, fehér strandkendő, lila flip-flop, bokalánc (Aricia), bikinifelső, zöld nadrág, fehér csipkeköpeny, flip-flop, fülbevaló (Ismené), hosszú fehér női vászonzakó, fehér nadrág, ív-nyakú fekete póló, papucs (Theseus), fekete nyári ing, farmernadrág, tornacipő, nyakláncok (Theraménes), világos hosszúujjú ing/póló, cipzáras vitorlásmellény, lenge, élére vasalt, gumisderekú nadrág, nude műbőr vitorláscipő, napszemüveg (Hippolytos). *Díszletelemek:* 12 db 80 cm-es és 3 db 40 cm-es nivoflex emelvény, 5×1m korlát.

***

Racine *Phaedrá*jának játéktörténete magyar nyelvterületen – leírni is unalmas, mert az elmúlt százötven év minden egyes vonatkozó színikritikája így kezdődik – az első perctől kudarc. Tizenöt bemutatót jegyez 1876 óta a Színházi Adattár.[2] 1876 december elsején a legelső *Phaedra*-előadás – és a legelső hazai Racine – rögtön bukás. Nyolcszor ment. Címszerepben a huszonhat éves – és még jó néhány újságban „Kassainé asszony" – Jászai Mari.[3] Nézők már a bemutatón is alig vannak (igaz, sáros, rossz az idő). A lapok emlékeznek arra, hogy negyedszázaddal korábban Rachel is játszotta Budapesten Phaedrát, de franciául, „azokat is megrázva démoni erejével és hatalmas szavalatával, kik a pompás francia alexandrinusokat nem is értették".[4] 1876-ban Racine már múzeumba való, mindenki biztos benne, hogy tragikai pátosszal kell játszani, de mindenki idejétmúltnak érzi, ahogy azóta is. Az egyik kritikus szerint német hatás, hogy ennyire nem érdekli a magyar színpadot Racine (Schiller is alig bírta elolvasni),[5] a magyar szín-

[2] OSzMI Színházi Adattár, https://szinhaztortenet.hu/results/-/results/params/b103a537-7e53-4b8b-9a17-3b9da9e45c5e/solr/0/24/compound/publishDateOrderString_asc?p_auth=I0hdysnx#displayResult, hozzáférés: 2025. 04. 02.
[3] N. N., C. N., *Egyetértés*, 1876. dec. 3., 3.; N. N., C. N., *Ellenőr*, 1876. dec. 2., 3.
[4] N. N., „Racine »Athalia«-ja", *Fővárosi Lapok,* 1876. dec. 12., 1300–1301.
[5] Uo.

ház pedig folyton a németet követi. A német pátosz rendben van, a francia inkább az álpátoszhoz hasonlít.[6] A franciáktól Pesten a könnyed műfaj a hálás. Tragédiát nemigen bír játszani a Nemzeti sem.

A színészek – így a kritikák – a „szokatlan légkörben" törik a nyelvet,[7] néha társalognak. Jászai nagyrészt sikerrel viszi a hátán az estét, de időnként modoros, elfárad, suttog, Nagy Imre értelmesen beszél, Ariciával a szerelmi jelenete tapsos, a többiek üresek. Helvey Laura kapkod, Szigeti Imre parodizálja Theseust, a nézők nevetnek. Jászai olyan halkan suttog, hogy nem érteni. Rejtély marad, miért kell meghalnia.[8] A második előadáson leváltják Szigetit, Bercsényi veszi át Theseust, Jászai javít a beszédén, és már nemcsak a sötétséget játssza, hanem reménykedik, vágyódik is, Helvey is kifogástalan, Paulayné egyszerűbb.[9] A szöveg, Farkas Albert fordítása, nehezen mondható: „kötelm, szerelm".[10]

Ritkásan műsoron marad: 1880-ban felújítják négy estén, 1885-ben négy estén, 1886-ban öt estén, 1887-ben két, 1888-ban három, 1889-ben két estén, 1890-ben egy estén, 1892-ben megint két estén.

1900-ban a Vígszínház is játssza, Jászai rövid átszerződésekor. A színésznő a sajtóban szenvedélyesen indokolja döntését, és egy mellékmondatból kiderül: új fordítást szeretne a *Phaedrá*ból, és könyörög, hogy költővel fordíttassák.[11] A Víg meg is csináltatja az új szöveget Ábrányi Emillel (rímtelen, ötödfeles jambusokban), és Jászai – saját kérésére – ebben lép föl először a színházban. Gál Gyula Thezeus, Bihari Ákos Hippolit, Lenkey Hedvig Arcine, Hunyady Margit Oenoné, Balassa Jenő (sikeres) Theramén, Cserny Berta Ismene. Jászai ekkor már ötvenéves, és ezt a vígszínházi *Phaedra*-előadást őrzi meg az emlékezet, mint nagy szerepét: a kéthetes próbaidőszakot hatalmas sajtóérdeklődés övezi, az előadásokra korán elfogynak a jegyek, a bemutató szinte tüntetés, alig jutnak szóhoz a színészek a tapstól, mindenki látni akarja, nem annyira Phaedrát, mint inkább Jászai Marit a Vígszínházban.[12] Jászai utálja az ünneplést, szégyelli magát. „Ittott eltaláltam, de egészben nem volt jó. Nincs a darabban egy fikarcnyi igazság és nagyság. Bennem sem volt."[13] A kritikákból az derül ki, nem na-

[6] Uo. és -r, „Kassayné Jászai Mari", *Magyarország és a nagyvilág,* 1876. dec. 17., 1–2.
[7] N. N., C. N., *A Hon*, 1876. dec. 2., 2. és N. N., C. N., *Ellenőr*, 3.
[8] N. N., „Nemzeti Színház", *Fővárosi Lapok*, 1976. dec. 3., 1306–1307.
[9] N. N., „Fővárosi hírek", *Fővárosi Lapok*, 1976. dec. 15., 1349.
[10] N. N., „Nemzeti Színház", 1306–1307.
[11] Jászai Mari, „Levél Szécsi Ferenchez", *Budapesti Napló,* 1900. febr. 4., 1–2.
[12] Például K., „Phaedra", *Magyar Nemzet,* 1900. ápr. 20., 7.
[13] Jászai Mari, *Emlékirat és napló* (Budapest: Athenaeum Kiadó, 2016), 104.

gyon hatásos,[14] de egységesebb, magasabb színvonalú a játék, mint a Nemzetiben volt.[15]

Harminc évig semmi. Aztán 1934 őszén az Akadémián előveszik Ábrányi Emil szövegét, Nagy Adorján tanár rendezi meg másodéves színinövendékeknek, az ún. Blaha Lujza Színház épületében, a Paulay Ede utcában játsszák. Gobbi Hilda (Phaedra) huszonegy éves, Básti Lajos (Théseus) huszonhárom, Gellért Endre (Hippolytos) húsz, értelemszerűen mindenki más is fiatal (Vári Gyöngyi, Révész Zsuzsánna, Horvát Ferenc, Hámos Emmi, Móricz Lili).

1935 januárjára műsorára tűzi a darabot a Nemzeti Színház, a Hevesi-utód Horváth Árpád rendezésében. Alighanem Hettyey Arankának keresnek méltó jutalomjátékot, a színésznő nyugdíjba készül; ötvennyolc éves. Lehotay Árpádról (Hippolytos) leírják: „a legracine-ibb".[16] Horváth Árpád két részben játszatja, a két rész között „Racine-görlök" adnak elő tánc-pantomimet (Kunos Magda koreografál), a játék egyébként „naturalista".[17] A díszlet még itt is görög oszlopos csarnok, szőnyeg, kerevetek; pompázatos jelmezekben, a férfiak hosszú fürtös parókákban játszanak. A kritikák Hettyeyt dicsérik, de megjegyzik, hogy a színészek küzdenek a „szokatlan hanggal".[18] Kosztolányitól tudjuk: sajnos sokszor eljátsszák, megmutatják, amit beszélnek.[19] Hat estét ér meg.

A francia színházból szívesen inspirálódó Major 1939-ben rendez először Racine-t, az *Andromaché*t és a *Pereskedők*et, majd 1957-ben március 30-án – kényes az évad programja – az újjáépülő színházban bemutatja a *Phaedrá*t, ismét egy nagy művésznőre, Tőkés Annára való hivatkozással.[20] 1957 tavaszán a *Phaedra* politikus előadás: a hivatalos kritika Racine-t az abszolutizmus ellen harcoló költőként,[21] mások – a fordító például – az egyén szabadságát követelő alkotóként láttatja.[22] Amikor Majort megkérdezik, mi a helyzet a realizmussal Racine esetében, nem jön zavarba: „Ezek

[14] S. K., „Jászai Mari a Vígszínházban", *Magyarország*, 1900. ápr. 20., 7.
[15] N. N., „Színházi krónika", *Magyar Szalon* 17, 33. kötet (1899–1900/2): 356–360., 356.
[16] Laczkó Géza, „A hombár elnyelte Racine-t", *Pesti Napló*, 1935. jan. 12., 13–14., 14. Az előadás többi szereplője: Táray Ferenc, Kürti József, Rápolthy Anna, Szabó Margit, Gombaszögi Irén és Ignácz Rózsa.
[17] Uo., 13.
[18] Berényi László, „Racine Phaedrája a Nemzeti Színházban", *Élet*, 1935. jan. 20., 59.
[19] Kosztolányi Dezső, „Jean Racine – *Pheadra*" in Uő, *Színházi esték,* s. a. r. Réz Pál, 102–105 (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1978).
[20] Jean Vilar is ebben az évben rendezi meg, a Phaedrát játszó Maria Casarès harminchat éves.
[21] Hermann István, „*Phaedra*", *Népszabadság*, 1957. ápr. 14., 8.
[22] G. T., „Időszerű-e most a *Phaedra*? – Somlyó György Racine-ról és a Nemzeti Színház új bemutatójáról beszél", *Népakarat*, 1957. márc. 26., 8.

a darabok mind reálisak, mert reális a mondanivalójuk."[23] A *Phaedra* modern lélektani dráma szigorú formában. Az előadáshoz Somlyó György fordítását (rímes, jambikus alexandrin) használják, melyet a költő néhány évvel korábban a Franklin Kiadónál megjelent, Racine összes drámáit tartalmazó kötethez készített.[24] De Somlyó beül a próbákra, és a színészekkel együtt változtat a szövegen, hogy az minél mondhatóbb legyen.[25] Tőkés Anna ötvennégy éves, Básti Lajos (Théseus) negyvenhat, Sinkovits Imre (Hippolytos) huszonnyolc, Gobbi Hilda, mint Oinone, negyvennégy. Ariciát Kohut Magda, Theraménest Hindi Sándor, Ismenét Csernus Mariann, Panopét Temessy Hédi játssza. Háromórás a játék, két szünettel, a tér kék–fehér,[26] az égbenyúló oszlopok stilizáltak (Varga Mátyás). Tőkés „lélekbemarkoló",[27] az előadás Básti Lajos szerint hetekkel a bemutató után kezd beérni.[28] Kárpáti Aurél kritikájában először elmagyarázza, miért nem játszható Racine, majd kitűnő előadásnak minősíti.[29] A játék – nem nagyon és nem egységesen, de – elmozdul a stilizáció felé.

Aztán Phaedra vidékre megy: 1961-ben Kaposváron Kamarás Gyula rendezésében ifjúsági előadás, 1968-ban Veszprémben Horváth Jenő rendezésében archaikus–görögös, a kritikák mindkét esetben semmitmondóak, elnézőek, értékelik az erőfeszítést (múzeum).[30] A kaposvári előadás Phaedrája, Veszeley Mária a bemutató idején harmincnégy éves, a veszprémié, Fogarassy Mária negyvenkilenc.

1961-ben Erdélybe is eljut Phaedra, a marosvásárhelyi végzős színinövendékek adják elő Kovács György tanár keze alatt, világosan, drámaiatlanul.[31] Aztán húsz év telik el, és Marosvásárhelyen 1988-ban Kincses Elemér rendezi. Ez az előadás sem robbantja föl a színházi életet, de koncepciója

[23] Reményi-Gyenes, „Beszélgetés Major Tamással a Nemzeti új munkatervéről", *Népakarat*, 1957. márc. 15., 4.
[24] *Racine összes drámai művei*, szerk. Csatlós János és Illyés Gyula, ford. Nemes Nagy Ágnes et alii (Budapest: Franklin Kiadó, é. n.).
[25] G. T., „Időszerű-e…", 8.
[26] Gyergyai Albert, „*Phaedra* a Nemzetiben", *Esti Hírlap,* 1957. ápr. 2., 2.
[27] N. N., C. N., *Magyar Ifjúság*, 1957. ápr. 13., 4.
[28] N. N., C. N., *Esti Hírlap*, 1957. ápr. 13., 2.
[29] Kárpáti Aurél, „A szenvedély tragédiája – a Nemzeti színház Racine-felújítása", *Élet és Irodalom*, 1957. ápr. 12., 1.
[30] Vö. például László Ibolya, „A *Phaedra* kaposvári előadásáról", *Somogyi Néplap,* 1961. febr. 24., 6. és Gyergyai Albert, „*Phaedra* Veszprémben", *Nagyvilág* 13. 7. sz. (1961): 1052–1053.
[31] Vö. Oláh Tibor, „Klasszikus egyszerűség – a marosvásárhelyi színművészeti főiskola Racine előadása", *Ifjúmunkás*,1961. febr. 9., 5. Kovács György: *Phaedra*, 1961. Fülöp Klára (Phaedra), Czikéli László (Hippolytosz), Péterffy Gyula (Théseusz), Halassy Erzsébet (Oinone), Péter Ágnes (Aricia), Illyés Kinga (Panopé), Gáll Ernő (Theraménesz), Bossy Anna (Isméne).

erős, Kincses kortársként kezeli Racine-t,[32] a félelem a hívószó, ami mindent mozgat, Théseus fejszobra végig a színen van, a szolgák szadisták, elmebetegek, Farkas Ibolya Phaedrájában a megalázott, tehetetlen, terrorban élő nő ábrázolását emelik ki leginkább a reflexiók.[33] (Az előadásokat rendre megzavarják az egész órakor megszólaló, pityegő digitális órák.[34]) Thészeusz Lohinszky Loránd, Hippolütosz Gáspárik Attila, Oinone Mózes Erzsébet, Aricia Buzogány Márta Erzsébet, Theramenész Magyari Gergely, és Panopé–Iszmené helyett az Őr Zongor István. Farkas Ibolya negyvenkilenc éves.

Tizenegy évvel ezután, 1999-ben a fennmaradásáért küzdő Térszínházban viszi színre a Somlyó-fordítást Bucz Hunor, az előadásról nem írnak, a Phaedrát alakító Zanotta Veronika negyvenhárom évesen kapja a szerepet. Majd Kőváry Katalin rendezi meg a Piccolo Színházban 2003-ban az ötvenhat éves Hámori Ildikóval, a kritikák ellentmondásosak,[35] de kiderül: Lackfi János új fordítását (rímes alexandrin) lehet mai módon mondani, jól működik színpadon. 2004-ben Debrecenben Szákás Tóth Péter rendezésében kerül színpadra, Dimanopulu Afroditéval a címszerepben, ő harminckilenc éves.

2006-ban az Új Színház színpadán – a díszlet: vörös fotel (keresztutak metszetében), kék bársonyfüggöny és a színház nézőtere – Valló Péter is Lackfi János szövegét használja. Phaedra: Takács Kati, aki ötvenöt éves ekkor. Ez az első előadás, amely erősen tematizálja a generációs távolságot, és amelynek a kritikái mernek is Phaedráról mint idősödő nőről beszélni.[36] Az előadásban tárgyilagos, bensőséges a beszéd, fegyelmezettek az alakok, a játék a belső szenvedélyekre koncentrál, „bénított mozgás" és szünetek jellemzik, lefojtott – de Takács Katinál a döntő pillanatokban elszabaduló – indulatok.[37] Értelmiségi-Thézeusz Bálint András, racionális-hideg Hippolitosz és Arícia Huszár Zsolt és Pálfi Kata. Oinone Nagy Mari, Theraménesz Hirtling István, Iszméné Fodor Annamária, Panopé Moldvai-Kiss Andrea.

És végül még két erdélyi előadás: 2008-ban Nagyváradon, stúdióban rendezi meg Török Viola, a címszerepben Firtos Edittel. (Negyvennégy éves.)

[32] Vö. Lázár László, „Kiegyensúlyozott előadás – mértéktartó siker", *Vörös Zászló*, 1988. márc. 12., 3–4.
[33] Szőcs István, „Phaedra félelmei", *A Hét*, 1988. ápr. 7., 6–7.
[34] (Máthé), „Legyünk tapintatosak", *Munkásélet*, 1988. márc. 18., 5.
[35] Vö. Szántó Judit, „Mozgolódás Racine körül", *Színház* 36, 7. sz. (2003): 11–12. és M.G.P. „Francia tragédia és francia monodráma – Pince Phaedra: a Piccoló Színház bemutatója", *Népszabadság,* 2003. ápr. 7., 12.
[36] Sz. Deme László, „Klasszikus ütközetek – Jean Racine: *Phaedra*", *Színház* 39, 11. sz. (2006): 14–15.
[37] Tarján Tamás, „Racine: *Phaedra*", *Kritika* 35, 12. sz. (2006): 30–31.

A teret fehér leplek borítják, a talajt homok, a játékot meg-megtörve a színészek mozgása időnként mesterségesen stilizált, zenére történik.[38] 2017-ben Albu István a gyergyószentmiklósi társulattal, ennek az előadásnak a látványát (Tenki Tibor) és zenéjét (Bocsárdi Magor) is díjazzák évad végén a kisvárdai fesztiválon. Az előadást végig vízben állva-járva játsszák a színészek, Vajda Gyöngyvér Phaedrája pedig állapotos (bár a kritika felrója, hogy ez nem szerencsés és reflektálatlan ötlet marad).[39] A színésznő harmincegy éves.

Eddig a Színházi Adattár.

És közben – a nyolcvanas, kilencvenes évektől – megannyi Phaedra-változat látható a színpadokon, Miskolcon előbb Enquisté Tímár Évával, majd Seneca és Forgách András szövegeiből a *Phaedra és a pincér*, aztán Alföldi Róbert bemutatja a *Phaedra-story*t, Igó Évával. Tasnádi István több változatot is ír, az elsőt Schillingnek és Udvaros Dorottyának, majd meg is rendezi a *Fédra-fitness*t. Zsótér Sándor színre viszi Sarah Kane gyönyörű darabját. De ez már mind nem Racine.

***

Ruttkai el akarta játszani. Bajor pedig a *Berenice*-szel az éjjeliszekrényén halt meg. (Két verses szövegben járatos, jó humorú Zilia, mit kezdtek volna Racine-nal?)

***

Megírtad, hogy Phaedra fiatal, hogy kétezer éves és tizennyolc, hogy egy nőnek nem kell öregednie ahhoz, hogy kiszolgáltatott legyen (sőt), hogy Phaedra bűne az, hogy kimondja, amit nem szabad, nem szokás.[40]

Hát nézzünk egy fiatal Phaedrát, Szász Gabit. Huszonhárom.

***

Előzmények: Az osztály negyedéves, tizenkilencen vannak, a felével Koltai M. Gábor, a másik felével Porogi Dorka dolgozik, a pontos szám és arány a kiválasztott színdarabok és szereposztások (és külsős munkák, gyakorlatok) függvénye. A cél, hogy mindenkinek legyen lehetősége egy szerepet végig vinni egy előadásban. Berkó Bogi lesz az egyetlen, aki mindkét elő-

[38] Pap István, „*Phaedra*: erkölcs vagy szenvedély", *Bihari Napló*, 2008. szept. 22., 6.
[39] Dömötör Adrienne, „A harmincadik. Magyar Színházak Kisvárdai Fesztiválja, 2018", *Criticai Lapok* 27, 9–10. sz. (2018): 7–15., 15.
[40] Jákfalvi Magdolna, *A félrenézés esetei. Jean Racine drámái* (Pozsony: Kalligram, 2011) és Jákfalvi Magdolna, *Hány éves Pheadra? A drámaolvasás kereteiről* (Budapest: Theatron Műhely Alapítvány, 2023).

adásban játszik: Ismené picike szerepe mellett a (Thomas Middleton írta) *Nő a nőtől óvakodj* című reneszánsz horror egyik főszerepét, Izabellát kapja.

A zenés színészosztály addigi munkája megalapozta a verses szöveg adta kihívást: Polgár Csabával *Pentheszileia*-vizsgát mutattak be művészi beszédből másodéven, valamint két éven át az egész osztály részt vett egy tananyagot gyártó munkában, ahol a középiskolai irodalomoktatás kötelezőit (és ajánlottjait) szállítottuk. Rengeteg verset mondtak, rengeteg verset néztünk, megtanultunk együtt verssel dolgozni. Volt verses edzettségük. Nem beszélve az egyéb vizsgákról, zenés képzettségről: Novák Eszter és Selmeczi György osztályába jártak. Éppen túl voltak egy monumentális operett-vizsgán.[41]

Koncepció, cél, terv: Nem „a *Phaedrát*" akarjuk megcsinálni, hanem annyit akarunk közölni ezzel a szöveggel, amennyi őket érinti belőle. Ahhoz, hogy (majd) játszani lehessen vele, meg kell szeretni a szöveg-szörnyet, erre trenírozunk, keresünk módszereket (bármilyen szöveg szembejöhet majd velük bármikor). Önazonosan eljutni ezzel a szöveggel a lehető legmesszebb, pont úgy, ahogy egy versmondásnál, személyességben. A személyes tétet nekik kell beletenniük önállóan, akár kéri a rendező, akár nem. Aztán később, ha ez megy, rá lehet engedni az indulatokat, a drámát, el lehet kezdeni drámaként próbálni.

Szerelem, szégyen, mint összefűződő tapasztalat (akár a túl sok, akár a túl kevés tapasztalat miatt) és a (szerelemről szóló) monologikus klasszicista szóáradatban, a folytonos ön-megfigyelésben magunkat és a korunkat is föl lehet ismerni: rengeteg magánbeszéd, túlgondolás, szétbeszélés egyfelől, titkok és beszélgetésre, kommunikációra való képtelenség másfelől. Miért nem beszélnek (beszélünk) egyszerűen, minek a sok tiráda, játszma, csavar, önelemzés, pszichologizálás, mi a funkciója? A racine-i szereplők beszéde hasonlít azokhoz a vége-hossza nincs én-monológokhoz, amelyeket néha hangüzenetben kapunk a barátainktól. Meg kell ezt a (mai) jelenséget érteni és fogalmazni. Mindent egy (majdnem néma) embernek, falaknak mesélnek el: a telefonjuknak, a pszichológusuknak.

A Racine–Somlyó-szöveg: maraton. Sport. Sportkísérletünk célja nem az – ez csak az első lépés –, hogy természetesen beszéljék az alexandrint. Hanem, végső soron, hogy tudja-e a színész úgy működtetni ezt a nyelvet,

[41] Novák Eszter – Forgács Péter: *Operettmesék és Újabb Operettmesék*, 2023. március 29. és április 6. Műsoron volt még: Forgács–Novák–Koltai–Porogi: *A hülyéje,* 2022, Zsótér Sándor: *A Balkon,* 2023.

hogy a nézőnek csepp erőfeszítésébe se kerüljön érzékelni („érteni"), amit mond.

A terv az volt, hogy feliratozni fogjuk az előadást, mint a külföldi filmeket szokás, kő-egyszerű magyar mondatokban megfogalmazzuk röviden és mindenki számára érthetően, amit egy-egy hosszú monológból muszáj megérteni a történethez, és kivetítjük a jelenetek mellé. Így a nézői figyelem tényleg a mondás és a játék (és az ember) hogyanjára irányul majd, nem arra, hogy a szöveget, a történetet érteni kell.[42] („Tesó, én most lépek, megkeresem Apát.")

Próbafolyamat: Nagyon hosszú idő kell a szövegek éréséhez, (anyanyelvi szintű) megtanulásához. Eleinte rövidek a közös, benti próbák (3 órásak), de otthon, egyedül is készülni kell (ez mindig így van, de most kérjük, hogy legyen tudatos, írjanak maguknak heti edzésterveket, Phaedrának 484, Hippolytosnak 337, Théseusnak 235, Theraménesnek 228, Oinonénak 224, Ariciának 140, Ismenének 34 sort kell megtanulnia, ha 1 sort 5 percnek számolunk, az Phaedránál 40 óra szövegtanulást jelent – ami persze a valóságban sokkal több, hiszen nem sorokat tanul). Közben vigyázniuk is kell magukra. Az egyetlen lehetséges pillanat volt ez a félév egy ilyesfajta elmélyültebb munkára: miközben az osztály nagy része gyakorlaton volt, és akik éppen nem, azok is rendszeresen játszottak (valakinek mindennap előadása volt, sokszor dupla is, és párhuzamosan több produkció próbált, Fekete Patricia például Egerből ingázott, voltak szinkron- és filmes feladatok is), tudták, hogy ez az egyik utolsó lehetőségük az egyetem falain belül együtt próbálni, volt kedvük dolgozni és nem volt bemutatókényszer, meg tudtuk várni a bemutatóval, hogy csak a *Phaedra* maradjon.

1. Dramaturgiai munka első fázis (színészek nélkül):
   Kihúztuk Panopét, szövegeit szétosztottuk, és átalakítottuk Theraménes szerepét, hiszen nálunk nem öreg nevelő lesz. Theraménes monológját a darab elejére is betettük, hogy legyen íve, útja a történetmesélésnek. Őt tettük meg narrátornak, aki az apák vétkeit nem felejti el, és a fejünkre olvassa, aki emlékezni fog. Theraménes mi vagyunk a legjobb barátaink, a nálunk fontosabbak történetében. Nem féltékeny, de iszonyatosan vágyna másik, saját életre. Leírtuk a szöveget kézzel, színekkel.

[42] A terv terv maradt. Nem működött a főpróbahéten a feliratozás. Sokat kellett volna gyakorolni a ritmust, elvonta a figyelmet, nem volt idő, a játék jobban érdekelt – kidobtuk. Maradt az előadás végén kivetített pár sor, összefoglalásnak arról, minek is kerítettünk ilyen nagy feneket: Hippolytos: el akarok menni innen. Phaedra: Meg akarok halni. Hippolytos: Szerelmes vagyok. Phaedra: Szeretlek. Phaedra: Meg akarok halni. Hippolytos: El akarok menni innen.

2. Látvány (színészek nélkül):
   Ne a földön álljanak, legyenek megemelve, mint a kocsi-színpadokon. Legyen a szín tengerpart, süssön a Nap. Fürdőruhák. Egy luxusvilág, ahol senki nem csinál semmit, csak szenved. Kupás Anna elkészíti a terveket, szerez videóst. (Ami ezen a fronton később az intézménnyel való kommunikációban történik, ne álljon itt.)
3. Első próbák, mitológia (már a színészekkel):
   Április 13. Nincs jelen mindenki külsős munkák miatt. Szövegkönyvet kapnak. Az a feladat, hogy maradjunk a teremben és némán, mindenki magában olvassa el a darabot.
   Április 14. Megnézünk egy kiállítást a szégyenről.[43] Elkezdjük felolvasni Stephen Fry könyvéből a vonatkozó mítoszokat.[44] Polák Ferit megnyeri Fry Théseusnak.
   Április 19. Teljes létszámban vagyunk. Első közös hangos olvasás. Szövegtudás határidő: május 1.
4. Dramaturgiai munka második fázis:
   Április 20–24. Írás. Miközben mondatról mondatra olvassuk a szöveget, lefordítjuk mai magyarra és tömörítjük. Mi az, ami a cselekmény szempontjából szükségszerű és miért. Ebből lesz majd a felirat. Közben viták, megbeszélések, elméletek (rossz anya Phaedra? mi történt pontosan Aricia és Théseus között? stb.).
5. Próbák mérföldkövei
   Május 5. Első „fölállás", példány nélkül.
   Május 12. Első közös összemondás.
   Május 21 és 26–28. Mozgáspróbák Téri Gáspárral.
   Június 10. Első „egybemenés". 2 óra 30 perc volt (ezt fölírtuk).
   Június 16–22. Főpróbahét, ívek. Fény, kellékek, video. Mindenki végig a térben.

***

Így fogynak el a szavak a lényeghez közeledve. Egyrészt, mert a források is elfogynak – ahogy Szaplonczay Mária megjegyzi a szakdolgozatában, próbafolyamat közben nem tanácsos papíron rögzíteni, ami valóban fontos a viszonyokban,[45] mert akkor lehetőségből valósággá válik, pedig a próba anyaga a lehetőség. Másrészt, mert önelemezni (mi sikerült, mi nem sikerült) csak nagyon hosszú, mesterkélt monológban tudnék (P. D.).

[43] Rabóczky Judit: *Vasra verve,* B32 Galéria, 2023.
[44] Stephen Fry, *Héroszok*, ford. Kisantal Tamás (Budapest: Kossuth Kiadó, 2020), 323–392.
[45] Szaplonczay Mária, *Leírom és létezik*, szakdolgozat (Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2024), 4. és 36–38.

***

Az egyik olvasópróbán fölmerült a kérdés: hogyan lehet egy ember ennyire szerelmes valakibe, aki erre semmi, de semmi okot nem ad, aki táptalajt ennek nem ad? Hiszen akkor futóbolond tényleg, érzelmei biztosan vannak, de az vajon szerelem-e? Marina Cvetajeva *Phaidra*-költeményében – még a drámai események előtt, amikor Phaidra Troizénba érkezik – Phaidra és Hippolütosz véletlenül találkoznak az erdőben, még nem tudják, ki a másik. Csak egymásra néznek:

PHAIDRA
Elárulnád, mit csinálsz itt,
Messzi völgyben
Királyi arccal?

HIPPOLÜTOSZ
Artemiszt szolgálom. És te?
Beszéded idegené.

PHAIDRA
Aphroditét szolgálom. Kréta a hazám.[46]

Ebben (ilyesmiben) maradtunk. Egy véletlen nézés, egy majdnem-gondolat, az már valami, az már félreérthető. Aztán teljesen elfelejtettük az egészet mind (ez nagyon jellemző a próbafolyamatokra). Liber Ágoston az utolsó előtti héten jött rá újra – csak már nem elméletben, hanem a játékban, gyakorlatban érezte meg, hogy akármilyen tiszta és erényes ez a fiú, akit játszik, egy töredékmásodpercre meg kell inognia, hagynia kell, hogy hasson rá Phaedra. Sőt, éppen azért.

***

Az utolsó előadás után – a Rákóczi út szemközti oldalán, a *Mash* előtt – megegyeztünk abban, hogy ötévente elővesszük ezt a szöveget, felújítjuk és eljátsszuk a *Phaedrá*t. Kerek Dávid is szeretne végre Hippolytos lenni. A lányok is cserélnének a fiúkkal, van mindenféle igény. 2029. Megnézzük, Phaedra hány éves lesz akkor.

Ugye jössz majd mindegyikre?

[46] Lázár Júlia fordítása.

Bibliográfia

BERÉNYI László. „Racine Phaedrája a Nemzeti Színházban". *Élet*, 1935. jan. 20., 59.

DÖMÖTÖR Adrienne. „A harmincadik. Magyar Színházak Kisvárdai Fesztiválja, 2018". *Criticai Lapok* 27, 9–10. sz. (2018): 7–15., 15.

FRY, Stephen. *Héroszok*. Fordította KISANTAL Tamás. Budapest: Kossuth Kiadó, 2020.

G.T. „Időszerű-e most a *Phaedra*? – Somlyó György Racine-ról és a Nemzeti Színház új bemutatójáról beszél". *Népakarat*, 1957. márc. 26., 8.

GYERGYAI Albert. „*Phaedra* a Nemzetiben". *Esti Hírlap,* 1957. ápr. 2., 2.

GYERGYAI Albert. „*Phaedra* Veszprémben". *Nagyvilág* 13. 7. sz. (1961): 1052–1053.

HERMANN István. „*Phaedra*". *Népszabadság*, 1957. ápr. 14., 8.

JÁKFALVI Magdolna. *A félrenézés esetei. Jean Racine drámái.* Pozsony: Kalligram, 2011.

JÁKFALVI Magdolna. *Hány éves Pheadra?* Budapest: Theatron Műhely Alapítvány, 2023.

JÁSZAI Mari. „Levél Szécsi Ferenchez". *Budapesti Napló,* 1900. febr. 4., 1–2.

JÁSZAI Mari. *Emlékirat és napló*. Budapest: Athenaeum Kiadó, 2016.

K. „Phaedra". *Magyar Nemzet,* 1900. ápr. 20., 7.

KÁRPÁTI Aurél. „A szenvedély tragédiája – a Nemzeti színház Racine-felújítása". *Élet és Irodalom*, 1957. ápr. 12., 1.

KOSZTOLÁNYI Dezső. „Jean Racine – *Pheadra*". In Uő. *Színházi esték.* Sajtó alá rendezte RÉZ Pál, 102–105 (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1978).

LACZKÓ Géza. „A hombár elnyelte Racine-t". *Pesti Napló*, 1935. jan. 12., 13–14.

LÁSZLÓ Ibolya. „A *Phaedra* kaposvári előadásáról". *Somogyi Néplap,* 1961. febr. 24., 6.

LÁZÁR László. „Kiegyensúlyozott előadás – mértéktartó siker". *Vörös Zászló*, 1988. márc. 12., 3–4.

M.G.P. „Francia tragédia és francia monodráma – Pince Phaedra: a Piccoló Színház bemutatója". *Népszabadság,* 2003. ápr. 7., 12.

(MÁTHÉ). „Legyünk tapintatosak". *Munkásélet*, 1988. márc. 18., 5.

N.N. „Nemzeti Színház". *Fővárosi Lapok*, 1976. dec. 3., 1306–1307.

N.N. „Fővárosi hírek". *Fővárosi Lapok*, 1976. dec. 15., 1349.

N.N. „Racine »Athalia«-ja". *Fővárosi Lapok,* 1876. dec. 12., 1300–1301.

N.N. „Színházi krónika". *Magyar Szalon* 17, 33. kötet (1899–1900/2): 356–360.

N.N. C.n. *Ellenőr*, 1876. dec. 2., 3.

N.N. C.n. *A Hon*, 1876. dec. 2., 2.

N.N. C.n. *Egyetértés*, 1876. dec. 3., 3.

N.N. C.n. *Magyar Ifjúság*, 1957. ápr. 13., 4.

N.N. C.n. *Esti Hírlap*, 1957. ápr. 13., 2.

OLÁH Tibor. „Klasszikus egyszerűség – a marosvásárhelyi színművészeti főiskola Racine előadása". *Ifjúmunkás*,1961. febr. 9., 5.

PAP István. „*Phaedra*: erkölcs vagy szenvedély", *Bihari Napló*, 2008. szept. 22., 6.

[-r]. „Kassayné Jászai Mari". *Magyarország és a nagyvilág,* 1876. dec. 17., 1–2.

RACINE, Jean. *Racine összes drámai művei*. Szerkesztette CSATLÓS János és ILLYÉS Gyula, fordította NEMES NAGY Ágnes et alii. Budapest: Franklin Kiadó, é. n.

REMÉNYI-GYENES. „Beszélgetés Major Tamással a Nemzeti új munkatervéről". *Népakarat*, 1957. márc. 15., 4.

S. K. „Jászai Mari a Vígszínházban". *Magyarország*, 1900. ápr. 20., 7.

SZ. DEME László. „Klasszikus ütközetek – Jean Racine: *Phaedra*". *Színház* 39, 11. sz. (2006): 14–15.

SZAPLONCZAY Mária. *Leírom és létezik*. Szakdolgozat. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2024.

SZÁNTÓ Judit. „Mozgolódás Racine körül". *Színház* 36, 7. sz. (2003): 11–12.

SZŐCS István. „Phaedra félelmei". *A Hét*, 1988. ápr. 7., 6–7.

TARJÁN Tamás. „Racine: *Phaedra*". *Kritika* 35, 12. sz. (2006): 30–31.

Gáspár Antal: ***A színházi szezon kezdetén drukkoló szerzők Major Tamás előszobájában***
(Budapest, 1940-es évek vége) OSZMI Képzőművészeti Gyűjtemény, 60.1523.1
HUNGART © 2025

SCHANDL VERONIKA

Kabaré, Shakespeare, Major Tamás

A magyar kabaré története áttételesen Berlinben kezdődik, ahol 1901-ben megalakul Max Reinhardt rövidéletű kabarészínháza, a Schall und Rauch. Az ő példáját követi Zoltán Jenő újságíró, mikor megnyitja a mai Budapesti Orfeum épületében Tarka Színpadát.

> „A vállalkozás sajnos nem volt hosszú életű – alig egy esztendeig működött – pedig a siker feltételeiből igazán szinte semmi sem hiányzott. A rendezői feladatokat Rákosi Jenő író és unokaöccse, Beöthy László, a Nemzeti Színház akkori igazgatója látta el. A szerzők, Heltai Jenő, Herceg Ferenc, Molnár Ferenc és Nagy Endre egyfelvonásos jelenetekkel, bohózatokkal, tréfákkal és kuplékkal indítottak, amelyekben Baumann Károly, Kornai Berta, Gyárfás Dezső és mások léptek fel."[1]

Mégis, mikor 1902-ben vendégjátékra Budapestre érkezik Reinhardt és társulata, a Tarka Színpad már bezárta kapuit, bár az Orfeum műsorában még fel-feltűnnek tagjai. Az elhintett mag aztán öt évvel később szökken szárba, mikor 1907. március 1-én, a mai Művész Mozi épületében Kondor Ernő vezetésével megnyílik a Cabaret Bonbonniere. Innentől kezdve a főváros művészeti életében a kabaré folyamatosan jelen volt, egészen 1949-ig.

Bár a kabarék története hányatott, a siker és a kudarc, a megnyitás és a csőd állandó szereplői ennek a történeti hullámvasútnak, 1916-ra a magyar kabaré már nemzeti kultúrkincsünk egyik megbecsült darabja lett – büszkeségünk, amit a *Színházi Élet* publicistája így jellemzett:

[1] Csontó Sándor, „Százéves (az állandó) pesti kabaré", *Budapest* 30, 3. sz. (2007): 28–30., 29.

„De mi magunk, akik kinn jártunk külföldön, és közülünk azok, akik tökéletes német tudással ültek be a bécsi és berlini kabarékba, akik teljes francia nyelvérzékkel mentek párisi kabarébа, akik gazdag angol képzettséggel néztek londoni kabarét, azok mind bizton látták és tudták, hogy a magyar kabaré vezet. A bécsi kabaré teljesen ordenárévá züllött, a berlini lumpos és esetlen, a francia elmés, de trágár, az angol egyenesen ostoba. A mi kabarénk viszont megcsinálta azt a csodálatos dolgot, hogy megtanulta a bécsitől kedélyes, a berlinitől vicces az angoltól gazdag, a franciától graciózus lenni, maga azonban megmaradt színmagyarnak."[2]

S hogy miben állhatott ez az agyondicsért „színmagyarság"? Kosztolányi Dezső 1922-es glosszájában a kabaré irodalmi gyökereit emeli ki:

„A mi kabarénk nem montremartrei diákcsapszékek friss szellemességét és bájos kajánságát szólogatja, mint a párizsi, nem véres, nem halálos, nem ideg-csigázó, mint a berlini, nem tüntet idétlen, kispolgári léhaságával, mint a bécsi. Kezdettől fogva igényesebb volt, fényesebb és kényesebb, irodalmibb mindegyiknél. Egy kis nép szellemi fényűzésével rendeztük be. Alig van kitűnő írónk, kinek neve ne szerepelt volna műsorán s ezt ne tekintette volna megtiszteltetésnek, mert nem szállt le hozzá, hanem magához emelte."[3]

Kosztolányi elsorolja, hogy az új, kísérleti líra szerzői hogyan találtak otthonra a magyar kabarészínpadokon, hogyan indult innen számos zeneszerző, „s hány színész torz és megindító arcát láttuk e lámpák éjféli fényében"[4]. Rövid esszéjének verdiktje védelmébe veszi a kabarét, mondván, a magyar kabaré színházba járásra nevel, hiszen a magyar irodalom inkubátora, és legnagyobb sikereinek bemutató helye.

És tényleg: a magyar kabaré legfontosabb jellemzői között szinte minden történetíró megemlíti, hogy az irodalmi szkeccsek, rövid jelenetek állandó szereplői voltak a műsoroknak. A konferanszié megdönthetetlen uralma mellett talán ők maradtak a budapesti kabaré leggyakrabban visszatérő szereplői. A főleg a középosztálybeli nézőket megcélzó körúti kabaré, amely szinte újságírói gyorsasággal reflektált a napi hírekre, irodalmi kérdésekben

[2] N.N., „Modern Színpad: Bárdos Artúr színháza a Belvárosban", *Színházi Élet,* 1916. nov. 19., 1–7., 2.
[3] Kosztolányi Dezső, „A kabaré", *Színházi Élet*, 1922. szept. 17., 1–2., 1.
[4] Uo.

is állást foglalt. Nem csoda, hiszen, ahogy Kosztolányi is állította, a kor majdnem minden jelentős szerzője írt a kabarék számára is.

Kosztolányi glosszáját olvasva ezen a pontos felmerült bennem a kérdés: vajon a magyar kabaré foglalkozott Shakespeare-rel is? Így aztán elkezdtem kutatni Shakespeare-referenciák után a magyar kabarék műsorában. Kutatásaimban hatalmas segítségemre volt Alpár Ágnes kétkötetes, csodálatosan gazdag és alapos adattára,[5] amely minden kabarétörténeti vizsgálódás egyik sarokköve kell, hogy legyen. Az adattár ellenére azonban mégis úgy tűnt, tűt keresek a szénakazalban, hiszen a kabarék gyorsan változó műsoráról gyakran a jelenetek címén kívül nem nagyon találunk információt – a szövegek elvesztek, a kritikai visszhang csekély volt. Ezt előre kell bocsánatom, hogy jelezzem, az alábbi lista természetesen hiányos,[6] és további kutatásokat igényel, viszont bizonyos trendeket még töredékességében is jelez.

Az egyik visszatérő téma ezekben a Shakespeare-t megidéző kabarétréfákban a kortárs Shakespeare-előadások kritikája, kifigurázása. Ilyenkor ugyanazt a szerepet játsszák el a kabarétréfák, mint a 19. századi Londonban a Shakespeare-burleszkek: metaszínházi kommentárként rámutatnak a kortárs Shakespeare-játszás visszásságaira, kliséire. Ilyen lehetett Pethes Sándor és Dénes György, azaz Cox és Box kabarétréfája, a *Shakespeare tragédia, tíz felvonásban, öt perc alatt*,[7] illetve a Nemzeti Shakespeare-ciklusain élcelődő *Shakespeare-ciklus* 1924-ből,[8] vagy a hasonló témájú, bár későbbi Király Dezső-jelenet, a *Shakespeare-ciklus a Pódiumban*[9] 1946-ból. Békeffy László egyfelvonásosa, az *Ophélia, vagy a nő, akinek múltja van*[10] pedig egy Ofélia-paródia volt, amely talán nem véletlenül került a Nemzeti Színház új *Hamlet*jével egy időben színpadra. 1946-ban, a Kamara Varieté *Korszerűsített Lear király*a is valószínűsíthető, hogy a kortárs színházi változásokra reagált, hiszen a *Pesti Műsor* szatíraként jellemzi.[11]

[5] Alpár Ágnes, *A cabaret. A fővárosi kabarék műsora, 1901–1944* (Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1978), Alpár Ágnes, *A kabaré. A fővárosi kabarék műsora, 1945–1980* (Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1981).

[6] Van, amiről semmit nem sikerült kideríteni, amiről csak egy cím, egy programfüzet maradt, mint például a *Hamlet, te csalsz!* című szkeccsről, aminek címe az akkor futó bohózat, a *Jenő, te csalsz!*-ra játszik rá, de ennél többet nem találtam róla sehol.

[7] Cox és Box, *Shakespeare tragédia tíz felvonásban öt perc alatt,* Lomb Színpad, Nagy Endre Kabaréja, 1922. július 15.

[8] Pallós T. – Zaigon I., *Shakespeare-ciklus*, Színház Az Andrássy Úton, 1924. január 26.

[9] Király Dezső, *Shakespeare-ciklus a Pódiumban*, Pódium Kabaré, 1946. július 5.

[10] Békeffi László, *Ophélia, vagy a nő, akinek múltja van,* Terézkörúti Színpad, 1935. január 16.

[11] N.n., *Korszerűsített Lear király,* Kamara Varieté, 1946. október 11.

A másik visszatérő téma a kabarétréfákban Shakespeare kulturális pozíciója, kultusza. Ezekben az egyfelvonásos darabokban Shakespeare mint kulturális referenciapont jelenik meg, mint a mérce, amelyhez a darab szerzője vagy szereplői próbálnak visszanyúlni. 1929. február 15-én mutatta be a Terézkörúti Színpad Lőrincz Miklós rövid darabját, a *Szegény Shakespeare*-t. Az egyfelvonásos egy fiatal drámaíróról szól, aki új darabját szeretné színpadhoz juttatni. A darabban semmi nem történik – nincs konfliktus, nincs párbeszéd, nincs meglepetés, semmi nincs. Ezzel a kiüresedett drámaisággal állítja a darab szembe Shakespeare-t, aki a drámaírás aranystandardja, a mindenki által követendő példa, és aki miatt az ifjú szerző hoppon marad, darabját elutasítják.

Még ennél is bonyolultabb Shakespeare szerepe Molnár Ferenc később is gyakran színpadra kerülő, *Előjáték a Lear királyhoz* című drámájában, amelyet 1936. április 15-én mutatott be a Terézkörúti Színpad. A szerelmi háromszög körül játszódó drámában a „nagy színész" Lear maszkjában és teljes jelmezében száll szembe a feldühödött férjjel, aki Shakespeare nagysága előtt fejet hajtva, megbocsát neki. Asszonya ellenben nevetségesnek találja a vénember pózában ágáló színészt, így szakít vele. Shakespeare itt egyszerre a Bárd, az Avoni Hattyú, minden csodálat tárgya és borzalmas színpadi klisék kiagyalója.

Végezetül, Shakespeare és figurái a kortárs viszonyokra reflektáló, azokat kifigurázó alakokként jelennek meg a második világháború előtti Magyarország kabarészínpadjain. Vaszary János 1932-es jelenetében például Hamlet a Terézkörúti Színpadon reklámok szereplője lesz.[12] Békeffi László revüjében, a *Mennyország a földön*-ben, 1933-ban Shakespeare mint a világot kritizáló, a konferansziéval belső monológot folytató alak szól a kortárs világ visszásságairól.[13] Hasonló pozícióból indulhatott ki Békeffi egy korábbi monológja,1932-ben, a *Ha ma élne Hamlet* is.

Mint a fenti rövid összefoglalás is mutatja, a kabarétörténet korszakhatárai nem feltétlenül követik a színháztörténet korszakolását. A második világháború, bár az ostrom természetesen hiátust okozott a kabarészínházak életében, sokkal kevésbé hozott változásokat, mint a kőszínházak esetében. A műsorokat böngészve ugyanazokkal a szerzőkkel, ugyanazokkal a konferansziékkal találkozunk, és bár a témák természetesen a kor változásait követve maguk is változtak, a budapesti kabaré, ha komoly személyi veszteségekkel is, de túlélte a háborút. A változás a magánszínházak

[12] Vaszary János, *Hamlet, reklámkirályfi,* Terézkörúti Színpad, 1932. szeptember 7.
[13] Békeffi László, *Én és Shakespeare,* Terézkörúti Színpad, 1933. szeptember 1.

államosításával következett be. Az utolsó Shakespeare-témájú szkeccset 1949. február 29-én találjuk,[14] a többi néma csend.

Az államszocialista hatalom először megpróbálkozott ugyan a kabaré műfajának megszelídítésével, például a Szabad Nép Kabaré elindításával, de a kabaré ellenállt, így gyorsan állandó támadások céltáblája lett. A *Szabad Nép* 1946-ban még dicséri, hogy a Pódium Kabaré visszatér a pesti kabaré hagyományaihoz, és „kendőzetlenül kipellengérezi társadalmi életünk minden fonákságát",[15] de ez a támogatás ki is jelölte az egyedül elfogadott irányt: a szocialista kabarénak a „humor fegyverével" le kell csapnia a „reakcióra", lehetőleg „építően kritikus"[16] jelenetekben. 1949-ben az államosításnak aztán áldozatául estek a körúti kisszínházak, és a szórakoztató színházak a Fővárosi Népszórakoztató Intézmények (FŐNI) alá kerültek. 1951-ben megnyitotta kapuit a Vidám Színpad, amelyet magyar szocialista szatíraszínházként inicializáltak, létrejött a Fővárosi Varieté, amin kívül az egyedüli túlélő, a Kamara Varieté kínált még kabarét, bár gyakrabban varieté műsort, a budapesti közönség számára. A Színház- és Filmművészeti Szövetség 1950-es konferenciáján Alfonzó így hirdette meg a szocialista kabaré programját:

> „Hálát kell adnunk demokráciánknak, hogy a legerősebb kézzel nyúlt bele ebbe a dzsungelbe. A színészek, a színház dolgozói megértették az idők szavát, azon voltak, azon dolgoztak, és dolgoznak most is, hogy ez a műfaj is a szocialista realista művészet szolgálatába álljon. Hibák nálunk is vannak, azaz inkább voltak, és egy múltkori kiértékelt előadáson Apáti kartárs rávilágított, hogy mi a kötelessége a revü-műfajnak. A Szovjetunió példát mutatott ezen a téren is, hogy hogyan kell játszanunk a könnyű műfajt. A kartársak és elvtársak nem fogják elhinni, hogy a Fővárosi Varietében ma már széles rétegben jelentkeznek a munkásnézők és óriási hatással vannak azok a darabok, melyeknek célja nevettetve tanítani, a politikai hibákat bemutatni, és az ellenséget megmutatni, hogy kinevesse a közönség."[17]

Amint ebből az állásfoglalásból is látszik, a kabaré túlélésének zálog az volt, hogy el kellett fogadnia az államszocializmus által kijelölt kereteket, azaz társadalmilag érzékeny, dialektikusan kritikus szatírát kellett nyújta-

[14] N.N., *Estély Hamletnél,* Royal Revü Kabaré, 1949. február 26.
[15] (L.), „Minden jegy elkelt", *Szabad Nép*, 1946. nov. 3., 8.
[16] M.M., „A Pódium új műsora", *Szabad Nép*, 1948. nov. 18., 6.
[17] Alfonzó, „Hozzászólás a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség I. színházi konferenciájához", *Szinház es Filmművészet* 1, 1. sz. (1950): 67–68.

nia a nagyérdeműnek. A hagyományos, irodalmias, Kosztolányi által leírt kabaré azonban ennek következtében eltűnt a magyar színházakból. Az államszocialista kultúrpolitika tisztában volt azzal, hogy a humor propagandaeszköz, illetve akár ellene irányítható fegyver is, ezért minden megnyilvánulását ellenőrzött csatornákba terelte. A Christie Davies által felvázolt hármas kategóriarendszer, amellyel az államszocializmusban kialakult humor fajtáit vizsgálta, hasznos lehet a mi számunkra is, hogy lássuk, milyen formákban jelent meg a humor az államszocialista Magyarországon. Christie első kategóriájába a hatalom által az ellenségei megalázására használt, maró gúnnyal átitatott történetek, viccek tartoznak, amelyek fabrikálása és terjesztése a hatalom kiváltsága. A második kategóriába a rendszer által kijelölt, hivatalos humoristák „központilag irányított, tendenciózus, olykor agresszív, olykor intő jellegű", az állami propagandát erősítő írásai és jelenetei állnak. A harmadik kategóriába sorolja Davies a vicceket, anekdotákat és karikatúrákat, amelyekben a köznép spontán, rendszerellenes kritikája jelenik meg.[18] Az 1949 utáni Magyarországon a kabarék túlnyomórészt Davies második és harmadik kategóriáin belül működtek: bár a pesti viccekre támaszkodtak, a kulturális hatalom által kialakított játéktéren belül mozogtak, és tartózkodtak attól, hogy nyíltan megkérdőjelezzék az államszocializmus legitimitását.

A kabaré, hiszen továbbra is a tömegszórakozásra törekedett, egy idő után meghódította a rádiót és a televíziót is, és témái is folyamatosan változtak. A programokból az látszik, hogy az új idők új kabaréiban, amelyek olyan kortárs problémákat boncolgattak, mint az infláció vagy a nepotizmus, Shakespeare egyre ritkábban tűnt fel. Míg a színházak Shakespeare drámáihoz fordultak a politikai üzenetek közvetítése céljából, addig a kabarék látszólag eltávolodtak tőlük – bár nem teljesen. Létezik ugyanis egy különösen érdekes eset, amely árnyalja Shakespeare kulturális pozícióját a kabarék és az államszocializmus viszonylatában.

1967 októberében nyitotta meg kapuit Budapesten a Mikroszkóp Színpad: egy, a kulturális korifeusok támogatását élvező politikai kabarészínház. A megnyitó előadás egyik fénypontja a *Lear király, avagy a mai fiatalok* című *Lear*-átirat volt,[19] amelyet Görgey Gábor és Komlós János írt, és Major Tamás rendezett. Komlós nemcsak a darab egyik szerzője és az előadás konferansziéja, hanem a színház igazgatója is volt, aki az MSZMP lapjának, a *Népszabadság*nak a kulturális rovatát hagyta ott ezért az állá-

[18] Christie Davies, "Political Ridicule and Humour under Socialism", *European Journal of Humour Research* 2, 3. sz. (2014): 1–27., 2.
[19] *Érem a színházban,* Mikroszkóp Színpad, 1967. október 13.

sért,[20] és megbízható ember hírében állt. Így nem véletlen, hogy a színház előadásainak 75%-a politikai–közéleti kabaré volt, amely a szocialista világnézetet és pártpolitikát követte. A kor pletykái szerint Komlós rendkívül jól értesült volt: a Mikroszkóp vezetőjeként napi titkos jelentéseket kapott a Párt Központi Bizottságától – olyan információkat, amelyeket jellemzően csak a pártvezetők és a *Népszabadság* szerkesztői ismerhettek meg. Ez a bennfentes tudás kulcsfontosságú volt ahhoz, hogy a Mikroszkópban megjelenő politikai humor mindig a párt hivatalos irányvonalát kövesse.

A *Lear* kabaréjelenet is magán hordozza az államilag ellenőrzött politikai humor-propaganda minden jegyét. Megjelenik benne a nevetséges, régimódi apparatcsik, Gloucester alakjában, aki szigorú központi elvek nélkül képtelen funkcionálni, a kortárs politikus, Lear, aki nem tudja eldönteni, hogy centralizáljon vagy decentralizáljon, és végül a romlott Nyugat által rossz irányba terelt beatnik fiatalság (Cordelia, Regan, Goneril és Edmund), akik nagyon várják, hogy végre övék lehessen a hatalom, és megváltoztathassák apáik rendszerét. A darab finoman kritizál, de sosem kérdőjelezi meg a szocialista államhatalom legitimitását, csak a nagy terv kivitelezése módszereinek egyikét-másikat figurázza ki. A mind szövegében, mind szereposztásában erősen metateátrális darab a kortárs irodalmi ízlés és színházkritika hanyatlását is kritizálja, és szomorúan állapítja meg Shakespeare kulturális státuszának gyengülését, különösen a fiatalabb generáció körében.

A darab kifigurázza a politikusok üres retorikáját és elcsépelt frázisait, a kommunizmus sikertelenségét pedig a középszintű vezetők tehetetlenségének tulajdonítja. Ugyanakkor az induló színház számára programadó darabként is funkcionál, mikor a bohócok és a kritikusok hányattatásairól szól, illetve túlélési taktikákat ajánl az átlagember számára. Cordelia dala így foglalja össze a színház ars poeticáját, és mutat utat a nézők számára: „Jó a bolondnak, / Kritikát gyakorolhat, / Csörgősipkában. / Lehet igazságos ostor, / Csörgősipkában. / Lehet kellemetlen apostol, / Csörgősipkában. / Lehet mindenféle más is, / Csörgősipkában, / lehet akár normális. / A bölcs megvárja, merről fúj a szél, / Míg nem tudja, merről fúj, nem beszél. / A bölcs a fal mellett lapul, / Míg a történelem vihara dúl."[21] A darab utolsó dala, amelyet Lear énekel, szintén megerősíti ezt az üzenetet, arra bíztatva a nézőket, hogy bátran nézzenek bele a (M)mikroszkópba, mert így tisztáb-

[20] A *Népszabadság* színikritikusa, Molnár Gál Péter üdvözli is az új kabaré megnyitását, mondván „több kabaré: jót jelent. A szabadabb véleménynyilvánítás, a bírálat lehetőségét. Mint ahogy a kabaré nélküliség (vagy kabaré-monopólium) a bírálat és a demokrácia hiányát." Majd ő is hozzáteszi, hogy érdekes módon, az új színház „nemcsak elemez, hanem pártol is". Molnár Gál Péter, *„Érem a színházban"*, *Népszabadság,* 1967. okt. 19., 7.

[21] Görgey Gábor és Komlós János, *Lear király, avagy a mai fiatalok*, kéziratos példány, 1967. 38.

ban látnak majd, sőt a színház mintegy iránytűként is szolgál, amellyel megelőzhetik sorsuk rosszabbra fordulását: „Uram, ha rosszul lát hébe-hóba, / Nézzen be a Mikroszkópba, / Mikroszkóppal mindent láthat, / Régi virtust, új lólábat, / Mert / Modern ember Mikroszkópba jár már, / Nem lepi meg akármilyen járvány, / Mert jobb ma egy Mikroszkóp, egy Mikro-Mikromikroszkóp, / Mint holnap egy rossz horoszkóp, egy rossz horoszkóp."[22]

A darab önmagát és a frissen megnyílt színházat a rendszer hibáinak kritizálójaként pozícionálja. Felépítésében és hangvételében azonban inkább a burleszkhez, semmint egy hagyományos kabaréjelenethez közelít, hiszen hűen követi Shakespeare tragédiájának eseményeit. (Lear a pusztaságban bolyong, majd megőrül, Gloucester megvakul, több szereplő meghal – természetesen sok énekkel és tánccal kísérve.) A korabeli fényképek tanúsága szerint a jelmezek és a díszletek komoly színházi stílusban készültek, minden főszerepet neves színészek játszottak. A koreográfiát Markó Iván – a későbbi Győri Balett vezetője – készítette, míg a jelmezek Vágó Nelly, a Nemzeti Színház jelmeztervezője munkái voltak. Az előadást Major Tamás rendezte, aki maga alakította Lear szerepét is.

A darab fából vaskarika voltát – burleszk jellegét egy kabaréműsorban – a kortárs kritikai visszhang is mutatja, amely némileg értetlenül áll az előadás előtt. Furcsa kettősségnek vagyunk tanúi: a darab hangvételében, stílusában és struktúrájában igazából a magyar kabaréjelenetek irodalmi hagyományaihoz közelít, viszont témájában a szocialista szatíra elemeit sorolja elő. Burleszk jellege viszont arra is felhívja a figyelmünket, hogy érdemes lenne ezt a *Lear*t a kortárs színház viszonyában is vizsgálnunk, hiszen, mint említettük, a klasszikus Shakespeare-burleszkek elsődleges célja is a kortárs Shakespeare-előadások kritikája volt. Ahogyan Richard Schoch megjegyzi, a Shakespeare-burleszk nem magát Shakespeare-t támadta, hanem inkább azokat a kortárs kulturális gyakorlatokat, amelyek kritikátlanul istenítették a Bárdot, az Avoni Hattyút. A burleszk gúnyt űzött a naturalista Shakespeare-előadásokból, támadta a szcenikai illuzionizmust, és megkérdőjelezte az „autentikus" produkciók tekintélyét. Metateátrális jellege és önreflexiója révén a burleszk úgy tekintett önmagára, mint egyfajta normára, amelyhez a haladó előadásoknak igazodniuk kellene.[23]

Ebből a szempontból nézve a Mikroszkóp *Lear*je egy érdekes színházi pillanatban került színpadra. A Nemzeti Színház, amelynek egészen 1962-ig Major volt az igazgatója, 1964-ben Marton Endre rendezésében mutatta be a *Lear király*t. A közvetlenül a Royal Shakespeare Company vendégjátéka

[22] Uo., 62.
[23] Richard Schoch, *Not Shakespeare* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 4.

után színpadra került előadást a kritika az egekbe magasztalta, és a régi Nemzeti Színház épületének méltó hattyúdalaként ünnepelte. Ebben az előadásban Major Gloucester szerepét játszotta. Az előadást 1967-ben felújítja a Nemzeti, azaz a Shakespeare-darab a Mikroszkópbeli változattal párhuzamosan fut, mintegy felkínálva a párhuzamos nézés–értelmezés lehetőségét. Marton és Major viszonya ekkorra teljesen elmérgesedik a Nemzetin belül, ezért nem megalapozatlan feltételeznünk, hogy Major a saját rendezését fricskaként szánta Marton számára, és komolyságában, teatralitásában bizony a Nemzeti-s előadásnak is görbe tükröt tartott benne.

Az előadás színházi aspirációját a *Népszabadság* kritikája is észrevette. Molnár Gál Péter elemzése azt sugallja, hogy az előadást komolyan kell venni: dicséri annak „kifinomult és művelt" stílusát, kiemeli Harkányi Endre sikeres Edmund-alakítását, amelyet karaktertanulmányként méltat, és hosszasan gratulál Major Tamás Lear-megformálásához. A kritika hangsúlyozza Major azon képességét, hogy egyszerre testesít meg egy szerepet és reflektál is rá, méltatja szerepformálásának mesterségbeli tökéletességét és kritikai távolságtartását. Major dicséretet kap azért, hogy képes parodizálni a rá osztott szerepek konvencióit „miközben művészetét arra használja, hogy társadalmi problémákra világítson rá, és személyiségével, polgári szenvedélyével aktívan részt vegyen a kabaré világában".[24]

Természetesen nem véletlen, hogy Major alakítását a kritikák külön is kiemelik – 1967-ben Major Tamás a magyar színházi élet egyik központi alakja, és fellépése a Mikroszkóp Színpadon politikai és művészi szempontból egyaránt legitimációt jelent az új színház számára. Major 1945 óta folyamatosan a nyilvánosság reflektorfényében állt – a Nemzeti Színház mindent uraló igazgatójaként karikatúrák és viccek céltáblájává vált. Tudatosan építette saját narratíváját minden lehetséges fórumon. A magyar kulturális politika viharos, sztálinista éveinek egyik nagy túlélőjeként az 1960-as évekre némileg megtépázott tekintéllyel tért vissza. 1962-ben menesztették a Nemzeti Színház igazgatói posztjáról, ezt követően csak rendezőként és színészként dolgozott ott. Ez az az időszak az életében, amikor új művészi inspirációt keres, és egyre inkább a populáris műfajok felé fordul. Egyesek, például a Nemzeti Színház dramaturgja, Karinthy Ferenc, ezt egyértelmű bukásnak látták:

> „Major, pestiesen szólva, kipukkant. Teljes eszmei, ízlésbeli zűrzavarban él, Brecht és a kabaré között, szimata is elhagyta, ami azelőtt

[24] Molnár Gál, *„Érem a színházban"*, 7.

> mégiscsak a jó művészek felé vitte. (…) Fut a közönség kegye után, a karzatnak játszik és rendez – s úgyszólván minden rossz, amit csinál. Aki véres, vörös izzás volt – ma csak kiégett, megzavarodott, ócska bohóc."[25]

Kemény szavak! És ha megnézzük, mit játszott és rendezett Major 1962 és 1968 között, lehet, hogy nem teljesen alaptalanok. A Mikroszkóp *Lear*je mellett folyamatosan szerepelt rádió- és tévékabarékban is, amelyekben országos népszerűségre tett szert, míg kőszínházi rendezései sokkal kisebb sikereket arattak. Major ekkor, a Berliner Ensemble 1959-es vendégszereplése után főleg Brecht égisze alatt definiálta saját művészeti tevékenységét, rendezései azonban sorra közepes sikert értek csak el.

Majornak a humor és a kabaré felé fordulása azonban egyáltalán nem meglepő, még akkor sem, ha Shakespeare-ről van szó. Az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet archívumában több Major tulajdonában lévő Shakespeare-kötetet találunk, amelyekben széljegyzeteket készített az őt érdeklő darabokhoz. Ezekből a jegyzetekből nagyon sokat megtudhatunk arról, hogyan képzelte el Major a shakespeare-i dráma működését. Megjegyzései gyakran hívják fel a figyelmet a Shakespeare-darabok közti párhuzamokra, vagy az egyes drámai helyzetek hasonlóságaira. Ezenkívül legtöbbször arról szólnak, hogyan kell(ene) egy-egy szereplőnek reagálnia egy adott helyzetre, szituációra. Továbbá világossá teszik, hogy Majort elsősorban a karakterek közötti, az adott helyzetben megjelenő interakció érdekelte, nemigen foglalkozott pszichológiával, vagy személyiségfejlődéssel. Elemzésének alapja a jelenet, amelyre a karakterek reagálnak, de reakciójukat a helyzet alakítja, nem valamiféle belső indíttatás.

1945 és 1949 között rendezett Shakespeare-előadásai[26] is hasonló elvek szerint készültek: dramaturgiájukat inkább jelenetek sorozataként, semmint folytonos narratívaként értelmezte. Előadásai gegsorokra épültek, karakterei helyzetekre és más szereplőkre reagáltak, inkább típusként, semmint pszichológiailag hiteles emberábrázolásként.

Ha korai rendezői stílusának gyökereit keressük, ahogy Jákfalvi Magdolna *A valóság szenvedélye* című művében kifejti,[27] Jacques Copeau és

[25] Karinthy Ferenc, „Januártól – augusztusig. Feljegyzések 1968-ból", *Társadalmi Szemle* 48, 1. sz. (1993): 66–76., 69.
[26] 1946: *Sok hűhó semmiért*, *Antonius és Kleopátra* (Nemzeti Színház), 1947: *Vízkereszt, vagy amit akartok* (Nemzeti Színház), 1948: *Szentiváneji álom* (Nemzeti Színház), 1949: *Ahogy tetszik* (Nemzeti Színház).
[27] Jákfalvi Magdolna, *A valóság szenvedélye* (Budapest: Arktisz Kiadó – Theatron Műhely Alapítvány, 2023), 278–319.

Louis Jouvet hatása egyértelműnek látszik. Major egyetemi évei alatt, francia szakos hallgatóként 1937-től kezdődően gyakran megfordult Párizsban, ahol látogatta Jacques Copeau Vieux Colombier színházát, és megtekintette Jouvet előadásait a Théâtre de l'Athénée-ben. Ahogy Jákfalvi is megjegyzi, Copeau nagy hangsúlyt helyezett a rögtönzésre és fizikai állóképességre, és valószínűleg ezek a példák ösztönözték Majort mozgásórák látogatására,[28] ami később alapvető szerepet játszott a rendezései fizikai aspektusainak kiemelésében. Jouvet karakterformálása visszaköszön Major színészi játékában, valamint abban a módszerben, ahogyan színészeit inkább helyzetekre reagáló típusokként instruálta, semmint a darab során fokozatosan alakuló egyénekként. Franciaországban találkozott a commedia dell'arte hagyományaival is, valamint azzal, hogy a népi színházi és cirkuszi elemek hogyan építhetők be klasszikus darabokba – ez a megközelítés későbbi életművének is meghatározó része maradt.

Jouvet olvasása – de még inkább élőben látása – vezetett azokhoz a stílusjegyekhez, amelyeket a kortárs kritika Major korai Shakespeare-rendezéseiben megfigyelt: a fizikai és helyzeti komikum erőteljes alkalmazásához, a karakterek típusként való értelmezéséhez és a burleszk megoldások előtérbe helyezéséhez. Ez egy olyan rendezői hozzáállást eredményezett, amely a klasszikusokat – különösen Shakespeare-t és Molière-t – a népi játékok és a vásári komédia hagyományaival ötvözte, miközben innovatív módon közelített hozzájuk, amit a közönség és a kritikusok egyaránt értékeltek.[29]

Az 1950-es évek közepére azonban Major egyre nagyobb támadások kereszttüzébe került nem-realista karakterábrázolásai és túlzó rendezői megoldásai miatt. Míg az 1950-es évek elején még hevesen védelmezte „túlzásait", kijelentve, hogy „az úgynevezett naturalizmus iránti igény téves és polgári. A sűrítések vakmerő, veszélyes játékok, amelyek nélkül a művészet nem érdekes. Ezeket élettel kell megtölteni, és ez az igazi nehézség",[30] az évtized végére fokozatosan felhagyott korábbi innovációival. Mivel politikai pozíciója is meggyengült, egyre inkább a realista stílus felé fordult. A kabaré újjászületése azonban új lehetőséget kínált számára: egy olyan művészi menedéket, ahol újraértelmezhette önmagát, és egy központilag támoga-

[28] Uo., 297.

[29] Lásd például Kéry László, *„Sok hűhó semmiért"*, *Magyarok,* 1946. július, 408., H. I. *„Sok hűhó semmiért"*, *Jövendő,* 1946. jún. 13., 9., Mátrai-Betegh Béla, *„Sok hűhó semmiért"*, *Magyar Nemzet*, 1952. okt. 26., 8., Ungvári Tamás, „Shakespeare ciklus a Nemzeti Színházban: *Sok hűhó semmiért"*, *Magyar Nemzet*, 1960. márc. 13., 11., Dersi Tamás, *„Sok hűhó semmiért* – Shakespeare-vígjáték a Nemzetiben", *Esti Hírlap,* 1960. márc. 27, 8.

[30] Major Tamás, „Válasz Molnár Miklós előadására", kézirat. Lelőhely: OSZMI: 2017.54.1.

tott műfaj álcája alatt visszacsempészhette egykori stílusjegyeit: a farsangi túlzásokat, a burleszk elemeket és a túlpoentírozott karaktereket.

Jelen dolgozat tehát amellett érvel, hogy Major „visszavonulása" a populáris kabarétréfákba, illetve – ahogyan Karinthy Ferenc fogalmazott – a „karzatnak játszása" nagyban hozzájárult ahhoz, hogy Major visszataláljon a saját hangjához, és rendezőként újra sikereket érjen el az 1970-es években. Ugyanakkor, bár ennek kifejtése már egy másik dolgozat témája, fontosnak tartom megjegyezni, hogy Major folyamatos Brechtre utalását is érdemes lenne újraértékelnünk, és némi kritikával kezelnünk, különösen, ha figyelembe vesszük korai rendezéseit és a gyakran elfeledett vagy figyelmen kívül hagyott kabaréjeleneteket is, amelyek kulcsfontosságúak annak megértésében, hogy mi történt Majorral az 1960-as évek közepén, és hogyan vált a következő évtizedben a fiatalabb generációk által is elismert „Mesterré".

Aleida Assmann „Canon and Archive" című esszéjében két nagy csoportra osztja a kulturális emlékezet tartalmait – az egyikben, az aktív emlékezetben a folyamatosan újraolvasott, újraértelmezett, kanonizált művek szerepelnek, a másik a kulturális relikviák tárháza.[31] Ez utóbbiak is közvetítve jutnak el hozzánk, de közben kiszakadtak kontextusukból, elvesztették eredeti címzettjeiket, eltávolodtak azoktól a keretektől, amelyek egykor legitimálták vagy meghatározták jelentésüket. A színházi archívum jelentős része ebbe a kategóriába tartozik. Rendkívül ritka, hogy egy színházi előadás kanonizálódjon, és újjászülessen kortárs színházi előadásokban. Csak akkor kerül közelebb a kanonizációhoz, ha egy kutató, az archívumból kiemelve, a saját kutatási narratívájába illesztve újrakontextualizálja. Fontos azonban felismerni, hogy míg a narratíva rendet teremt az esetleges adatok káoszában, egyúttal elkerülhetetlenül torzítja is az egyes elemek közötti kapcsolatot. Úgy vélem, ennek az elkerülhetetlensége abból fakad, ahogy Paul Menzer is megjegyzi, hogy maga az archívum is narratív keretként működik, amelyben minden egyes elem igazolja a többi elem jelenlétét. Az archívum elemeit az alapján választjuk ki és őrizzük meg, hogy milyen kapcsolatban állnak azokkal az elemekkel, amelyek már jelen vannak az archívumban. Menzer hasonlatával élve: ha az angol színháztörténetet térképként képzeljük el, az archívumba csak akkor kerül egy újabb adat, ha valamilyen kapcsolata van a térképen már megjelölt helyszínekkel.[32] Azok a történetek, amelyeket hozzáadunk, azok a szálak, amelyeket összesűrítünk, keltik életre ezeket az előadásokat. Ha őszinték vagyunk, be kell val-

[31] Aleida Assmann, „Canon and Archive", in *Cultural Memory Studies,* szerk. Astrid Erll és Ansgar Nünning (Berlin: Walter de Gruyter, 2008), 97–109.
[32] Paul Menzer, *Anecdotal Shakespeare* (London: Bloomsbury, 2005), 216.

lanunk narratívánk elemeinek esetlegességét, amelyeket a mi kíváncsiságunk, személyes érdeklődésünk fonala fűz össze.

Ezen esszé is hasonló fogantatású – egy gondolati szál, egy téma, személyes kutatásom fókusza adja a keretét. A dolgozat célja azonban mégis több, mint egy személyes délibáb kergetése. A Heike Roms által használt „törődő archiválás" folyamata az, amely igazából motiválja a munkámat.[33] Roms így jellemzi a gondoskodó, törődő archiválást: „Ahelyett, hogy egyetlen előadáseseményre és annak audiovizuális dokumentációs lehetőségeire vagy problémáira összpontosítanánk, az archívum arra késztet bennünket, hogy egy kiterjedt művészi életművet és annak megőrzési módját vizsgáljuk. Röviden: egy alkotást dokumentálunk, de egy életművet archiválunk."[34] Azáltal, hogy újra életre keltjük archívumunk rejtett fiókjait, ezt végezzük – egy olyan folyamatot, amelyhez nemcsak levéltárosok, hanem kutatók, művészek, sőt bárki hozzáfoghat, akiknek munkája hozzájárul egy dokumentumgyűjtemény újraélesztéséhez. Ez az elv az, amelyet a saját munkámban is követni kívánok, akár ilyen apró darabkákban is.

BIBLIOGRÁFIA

ALFONZÓ. „Hozzászólás a Magyar Színház-és Filmművészeti Szövetség I. Színházi konferenciájához". *Színház es Filmművészet*, 1, 1. sz., (1950): 67–68.

ALPÁR Ágnes. *A cabaret. A fővárosi kabarék műsora, 1901–1944.* Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1978.

ALPÁR Ágnes. *A kabaré. A fővárosi kabarék műsora, 1945–1980*. Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1981.

ASSMANN, Aleida. „Canon and Archive". In *Cultural Memory Studies.* Szerkesztette Astrid ERLL és Ansgar NÜNNING, 97–109. Berlin: Walter de Gruyter, 2008.

CSONTÓ Sándor. „Százéves (az állandó) pesti kabaré". *Budapest* 30, 3. sz. (2007): 28–30.

DAVIES, Christie. „Political Ridicule and Humour under Socialism". *European Journal of Humour Research* 2, 3. sz. (2014): 1⊠27.

GÖRGEY Gábor és KOMLÓS János. *Lear király, avagy a mai fiatalok*. Kéziratos példány, 1967.

KARINTHY Ferenc. „Januártól – augusztusig. Feljegyzések 1968-ból". *Társadalmi Szemle* 48, 1. sz. (1993): 66–76.

[33] Köszönöm Deres Kornéliának, hogy Heike Roms írása felé terelte a figyelmem.

[34] Heike ROMS, „Archiving legacies, who cares for performance remains?" in *Performing Archives / Archives of Performance*, szerk. Gunhild BORGGREEN és Rune GADE, 35–52 (Chicago: University of Chicago Press, 2013), 38. (A saját fordításom. – S. V.)

JÁKFALVI Magdolna. *A valóság szenvedélye.* Budapest: Arktisz Kiadó – Theatron Műhely Alapítvány, 2023.

KOSZTOLÁNYI Dezső. „A kabaré". *Színházi Élet*, 1922. szept. 17., 1–2.

(L.). „Minden jegy elkelt". *Szabad Nép*, 1946. nov. 3., 8.

M.M. „A Pódium új műsora". *Szabad Nép*, 1948. nov. 18., 6.

MAJOR Tamás. „Válasz Molnár Miklós előadására". Kézirat. Lelőhely: OSZMI: 2017.54.1.

MENZER, Paul. *Anecdotal Shakespeare.* London: Bloomsbury, 2005.

MOLNÁR GÁL Péter. „*Érem a színházban*". *Népszabadság,* 1967. okt. 19., 7.

N.N., „Modern Színpad: Bárdos Artúr színháza a Belvárosban". *Színházi Élet,* 1916. nov. 19., 1–7.

ROMS, Heike. „Archiving legacies, who cares for performance remains?". In *Performing Archives / Archives of Performance*. Szerkesztette Gunhild BORGGREEN és Rune GADE, 35–52, Chicago: University of Chicago Press, 2013.

SCHOCH, Richard. *Not Shakespeare.* Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Schuller Gabriella

„a munkások indulnak az indulóra"[1]

A május 1-i felvonulások performatív átértelmezéseiről Hámos Gusztáv két műve kapcsán

Szövegemet egy szubjektív kitérővel kezdem: diákként és később kollégaként sokat beszélgettünk Magdival az avantgárdról és neoavantgárdról – a felvételin egyebek mellett Erdély Miklósról. Választott témám ehhez a korszakhoz kapcsolódik, felbukkan benne a Dohány utcai lakásszínház is.

Az alábbiakban Hámos Gusztáv *Felvonulás május 1-én* (1976/2024) és a *When I was nineteen* (1974/1977) című művei nyomán (melyeket legutóbb Katja Pratschkével közös kiállításán lehetett megtekinteni[2]) a május 1-i felvonulást tematizáló művészi gesztusokkal és alkotásokkal foglalkozom. Hámos e két alkotása a korabeli performatív tendenciák sűrűsödési pontjaként értelmezhető, mivel a köztér gerilla módszerekkel történő használata,[3] a szobrászat élőszobrokként való újraértelmezése, a szocialista realizmus sematizmusának kritikája találkozik az alkotásokban.

A május 1-i felvonulások a Szovjetunióban váltak szokássá 1918-tól, eleinte a futuristák is részt vettek a térkörnyezet kialakításában. Magyarországon 1919-ben a Tanácsköztársaság idején volt az első felvonulás (ekkor díszletszerűen ehhez igazították számos ponton a városképet), majd 1946-

[1] Spions: Nirvánia. Az 1978-ra datálható szöveg a kádárista paktum radikális felmondása. Bővebben lásd K. Horváth Zsolt, „Se ütem, se vonal, se szín. Molnár Gergely és az eltűnés poétikája", in *Avantgárd: underground: alternatív. Popzene, művészet és szubkulturális nyilvánosság Magyarországon*, szerk. Havasréti József és K. Horváth Zsolt, 143–169 (Budapest–Pécs: Kijárat – Artpool – PTE Kommunikációs Tanszék, 2003), 150.

[2] Hámos Gusztáv – Katja Pratschke: *A semmitől az egyik*, Mai Manó Ház, 2024. 08. 30. – 2024. 10. 06. Kurátor: Boros Lili.

[3] A témához lásd Schuller Gabriella, „Fejezetek a köztéri akciók és performanszok hazai történetéből", *Színház* 51, 5. sz. (2018): 2–8.

tól 1989-ig rendszeresen. A budapesti felvonulások reprezentatív helyszíne volt a Dózsa György út és a mai '56-osok tere (a korban: Felvonulási tér, melyet többek között a Regnum Marianum templom lerombolásával alakították ki), az itteni eseményeket éveken keresztül a tévé is közvetítette (mi több, az első élő közvetítés éppen az 1957. május 1-i felvonulás volt), illetve számos filmforgatás őrzi emlékezetét.

A május 1-i felvonulásokhoz kritikusan viszonyuló művészi gesztusokra a hatvanas évek második felétől találunk példákat. Az *UFO* című happening (az előkészületeket követően, melynek része volt Ladik Katalin és Szentjóby Tamás levelezése, továbbá nagyjából pontos koreográfiát követett[4] Ladik Budapestre érkezésétől fogva) 1968. május 1-én zajlott, a szentendrei Duna parton, tulajdonképpen nézők nélkül, a jelenlévők szűk köre résztvevő is volt egyben (beleértve Joyce-ot, a kutyát). A leírás először a Szógettóban jelent meg, innen tudható a pontos datálás. Az eseménysorozatnak ugyan semmi köze május 1-hez, a helyszín is messze esik az ünnep centrumától, a dátum rögzítése, ahogy Müllner András rámutat, egyszerre fejezi ki a szakítást a diktatúra téridejével, miközben e gesztussal mégis aláhúzza a kötődést.[5]

Maurer Dóra *V. május 1-jei felvonulása mesterséges talajon* (címváltozat: *Privát május 1-jei felvonulás mesterséges mezőn*) című 1971-ből származó műve egy pedotípia. Az MNG gyűjteményében lévő tabló két részből áll: a V. nevű barátnő magántérben zajló vonulásának fizikai lenyomata, valamint a folyamatot megörökítő fekete-fehér fotósorozat (tehát legalább annyira akció is, mint táblakép). Mind a lábbal taposás, mind az anyagok kimerülésének, tűréshatárának vizsgálata megjelenik Maurer korabeli műveiben, ahogy a nyomhagyás motívuma is – de talán egyetlen műve sem rezonál ennyire konkrét politikai témára. A felvonulás itt magántérbe helyeződik át, személyességét oldja az anonimitás (a név kezdőbetűre redukálása és hogy csak a lábak látszanak a felvonulóból). A mesterséges talaj, illetve mező a címadásban a művészetre való utalásként is értelmezhető, játékba hozva művészet és politika viszonyát (mennyire lehet politikai a művészet a létező szocializmusban, képes-e átalakítani a minket körülvevő valóságot). „A magánfelvonulás rítusának »mesterséges talaja« gyűrt, csirizes napisajtó, *Népszabadság*-alapú papírmasé. Ezen zajlik a – május elsejéhez illően vörös – porfestéktől színezett lábbal zajló monoton körbenjárás, a kime-

[4] Erdély Miklós megszegte a megállapodást, és „illegálisan" találkozott Ladikkal már a megelőző napon. Ladik Katalint férje az utazás előtt választás elé állította: utazás és válás vagy nem utazás. Ladik az utazást és művészetet választotta.

[5] Müllner András, „Az első happening. A magyarországi neoavantgárd akcionizmus vázlatos története", in *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, szerk. Deréky Pál és Müllner András, 182–204 (Budapest: Ráció Kiadó, 2004).

rülésig folytatható, de sehová se vezető mozgás. Beszorítottság és korlátozás: a testmozgásnak ez az – ironikus és képzőművészeti – válfaja, ha áttételesen is, de a mentális közeg, az élethelyzet, (társadalom)kritikai súlytól egyáltalán nem mentes »lenyomata«."[6]

Szombathy Bálint *Lenin Budapesten* (1972/2010) című műve egy fotósorozat, melynek képein azt látjuk, hogy Szombathy kezében egy Lenin-képpel, amelyet a felvonulásokon használtak, bolyong a városban. A vele készült interjú szerint pénzért vásárolta a képet a felvonuláson, gondosan kiválasztott és megkomponált helyszíneken születtek a felvételek. „Ilyen volt többek mellett néhány golyókkal kilyuggatott falfelület, egy a vietnami néppel szolidaritást hirdető plakát és egy megaposzter, melyen gyárcsarnok látszott szorgos munkásokkal. A legutolsó felvétel egy kapubejáratban készült, a Házalni és koldulni tilos! tábla alatt, ám a rossz fényviszonyok miatt sajnos nem sikerült."[7] Melankólia lengi be az alkotást, mely a felvonulások kavalkádja és a szürke kádári valóság közötti feszültséget dramatizálja, különvéleményt fogalmazva meg a rendszerről. A mű kapcsán Szombathy kiemelte, hogy Jugoszláviából érkezve meglepő volt számára a budapesti ünnep gigantomániája (bár ezt az állítást árnyalják a Tito pompakedveléséről szóló beszámolók, valamint Sanja Ivekovic *Trokut/Triangle* című 1979-es fotóperformansza, melynek kerete Tito zágrábi látogatása és az azt övező rendőri és civil hajcihő). Szombathy sorozatát csak 2010-ben mutatták be először Magyarországon, de elmondása szerint elkészülte után kevéssel megvásárolta tőle a belgrádi Kortárs Művészetek Múzeuma.[8]

Töredékben maradt fenn a BBS archívumában Dobai Péter *Együtthatók* című filmjéhez forgatott néhány felvétel. A filmen (?) három különböző helyszín és történései jelennek meg, melyeket egy nőalak (Herényi Gabriella[9]) köt össze. A felvételeken egy május 1-i felvonulás, a Dohány utcai lakásszínház (előadásjelenetek és interjú, továbbá a nézőket megörökítő snittek), valamint a Tabánban (feltehetően ugyancsak május 1-én) tartott Mini koncert láthatók. A Dobaival készült interjú szerint a május 1-i témának köze lehetett ahhoz, hogy a filmtekercsek többségét elkobozták, és nem kerülhetett sor a standardizálásra: „mert súlyos dolgok voltak benne,

[6] Százados László műleírása a Magyar Nemzeti Galéria honlapján, mng.hu/mutargyak/36152/?pdf, hozzáférés: 2025. 02. 02.

[7] Sugár Zsófia, „Lenin Budapesten – az én kis magánakcióm", *ludwigmuseumblog*, https://ludwigmuseum.blog.hu/2017/05/18/lenin_budapesten_az_en_kis_maganakciom, hozzáférés: 2025. 02. 02.

[8] Szombathy Bálint személyes közlése a szerzőnek 2018-ban.

[9] Személye Koós Anna könyve nyomán azonosítható. Koós Anna, *Színházi történetek – szobában, kirakatban* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2009).

például hogy leforgattunk egy május elsejét, több kamerával, és lehetett látni, hogy annyira részegek a munkások, hogy elejtik az Éljen a szovjet–magyar barátság! transzparenst. Egy munkáskórus is szerepelt a filmben – szakadt arcok, sör, minden –, (…) s énekelték, hogy Verd le magadról a munka porát…”[10] Hámos művéhez hasonlóan a filmben is láthatók a munkásőrök, a koncert helyszínén őrzik-figyelik az ifjúságot. A köztér használatának háromféle változata jelenik meg e töredékekben: a kivonulás, a május 1-i felvonulás mint a hatalommal való lojalitás kinyilvánítása, és a koncert, mint korlátok között tartott/ellenőrzött eszképizmus (szelep).

Galántai György és Klaniczay Júlia 1980. május 1-jén – a Fiatal Művészek Klubjába általuk szervezett Cavellini-kiállítás felvezetéseként – az olasz műgyűjtő és művész arcképével vonult fel egy szakaszon. Bár az akciót a fotó tanúbizonysága szerint értetlenség övezte a felvonulók részéről, hatósági intézkedésre nem került sor, ami indirekt módon a plakátok, jelképek és ünnepi külsőségek ceremoniális ürességét bizonyította. Az esemény Cavellini személye, a Hősök tere közelsége és a hatalmi kontroll alatt álló köztér „meghekkelése” miatt egyúttal az *Hommage à Vera Muhina* című, Cavellini, Galántai és Klaniczay részvételével zajló köztéri akció prelűdjeként is értelmezhető (1980. május 24.). Ugyanezen a budapesti május 1-jén Bálint István grafikus *Ellenülés* címmel gyakorolta az ellenállást: a felvonulás helyett a liget egy félreeső részén passzívan ült, a kor népszerű dizájntermékét, egy műanyag széket használva.

Végigtekintve a műveken két stratégia bontakozik ki. Az egyik a kivonulás, melynek különböző árnyalatait valósítja meg az *UFO* (térben, időben, cselekvésben is eltávolodva), a *V. privát május 1-jei felvonulása* (mely magántérbe viszi a felvonulást) és a *Lenin Budapesten* (köztéren történik, a felvonulások sztenderd kellékével, de nem a felvonulók között). Az *Együtthatók* töredékei egyetlen alkotáson belül mutat(tak volna) fel árnyalatokat. Ezzel szemben Galántai György – Klaniczay Júlia és Bálint István a helyzet *in situ* eltérítése felől közelít a témához, egy-egy elemet módosítva.

Hámos Gusztáv 1977-es *Május 1-jei felvonulás* című fotóakciója egy harmadik utat követ. Szó szerint az események sodrába helyezkedik, amikor közéjük állva fotókat készít a felvonulókról. A technikai médium idegeníti el a helyzetet, illetve a szituáció kifordítása (a felvonulók között áll, rögzít). A gömbpanorámával készített képek tablója dekonstruálja a téridőt – mintegy megelőlegezve azt a perspektívát, amit Jeles András *Drámai események* című előadása alkalmaz, amikor szétroncsolja a Dobozy-szövegbe kó-

[10] Dobai Péter szavait idézi Morsányi Bernadett. Lásd Morsányi Bernadett, *Egyedül szembejövet. Dobai Péter (és) művészete* (Budapest: L’Harmattan, 2016), 94.

dolt ideológiát, illetve a művet körülvevő történelmi miliőt. A mozgásban lévő felvonulók dekomponált képe mellett az eseményt felügyelő munkásőrökről portréfotókat készített, megfordítva megfigyelő és megfigyelt helyzetét. Ezeket a portrékat később egy másik alkotásba illesztette.

A *When I was nineteen* 1974-es képsorozat középpontjában egy nem május 1-jén történt, de ahhoz nagyon is kötődő esemény áll: Hámos az egykori Sztálin-szobor talapzatán lévő domborműszobrokkal lépett interakcióba, az akciót Sitku Valéria fotózta. Az '56-os forradalom során ledöntött Sztálin-szobrot nem állították vissza a forradalom leverése után, 1963-ban Páczay Pál Lenin-szobrát állították fel kicsit odébb, érzékeltetve a Rákosi- és Kádár-korszak különbségét (emberközelibb ábrázolás, kisebb méret, a puha diktatúrának megfelelően). Megmaradt viszont a Sztálin-szobor talapzata, melyet 1957-től (ahogy Rákosi idején is) tribünként használtak a május 1-jei felvonulásokon. 1976-ban a talapzat átépítésekor a domborművek károsodtak, ezért kőlapok mögé rejtették őket. Az építményt csak a rendszerváltáskor tűntették el végleg a térről.

Az alkotás különlegessége, hogy Hámos nem volt tisztában a hely teljes történetével, részben ösztönösen érezte meg jelentőségét:

> „– *A* When I Was Nineteen *c. tablód középső képe szerepel a mostani Mai Manó-beli kiállításod meghívóján is. Már ennyire fiatalon pontosan tudtad, hogy milyen rendszerben élsz?*
> – Nem tudtam. Fogalmam se volt. Ez egyszerűen egy naiv gesztus volt, ez az akció ezeknek a domborműveknek szólt.
> – *Pedig ez a kép a tabló közepén éppenséggel politikai kiállásnak, erős fricskának tűnik.*
> – Igen, és idővel egyre erősebb lett a szisztémakritikus tudatom. '89 után tudtam meg, hogy amit azokon a fényképeken látsz, az volt a Sztálin szobor talapzata."[11]

A képeken egy szimpatikus fiatalember látható, mezítláb, farmerben és trikóban, ahogy a domborműalakjaival interakcióba lép. Többek között (saját interpretációja szerint) a domborművön távolodó munkást és parasztot próbálja összekötni, amikor karjait az egymásnak hátat fordító alakok karjaiba fűzi – reflektálva a rendszer hazugságára, mely a munkások

[11] Bihari Ágnes, „»Konzekvens pálya, évtizedek óta tartó együttműködés«. Bihari Ágnes interjúja a Hámos Gusztáv – Katja Pratschke művészpáros férfi tagjával", *exindex*, https://exindex.hu/hu/interju/konzekvens-palya-evtizedek-ota-tarto-egyuttmukodes/, hozzáférés: 2025. 02. 02.

és parasztok hatalmát, illetve összefogását hirdette.[12] A hősies szobrok és a hétköznapi élet eme kettőssége a Kádár-rendszer metaforája, mivel, ahogy arra számos korabeli mű és későbbi beszámoló reflektált, óriási szakadék tátongott a szocialista retorika és az emberek mindennapi élete között.

A hatvanas és hetvenes években Magyarországon is megfigyelhető a performatív fordulat: artefaktum alapú műfajok folyamatként való felmutatása. Ezek egyike a szobrászat élőszobrokként való újraértelmezése akciókban és performanszokban, a legtöbb esetben valamilyen politikai témához kapcsolódva.[13] Hámos fotóakciójában az élő és élettelen közötti feszültség került középpontba. Ezért (sőt sokkal inkább) azon művek sorozatába is illeszkedik, melyek a szocialista realista ábrázolás sematizmusát illették kritikával[14] – például Maurer Dóra *Keressük Dózsát* című filmje, Pauer Gyula *Marx–Lenin* installációja, valamint Galántai György és Klaniczay Júlia *Hommage á Vera Muhina* című akciója és utóélete, amikor is a „szobrok" különböző eseményen vettek részt.[15]

Az 1974-es (inter)akcióról készült képeket Hámos később az 1977. május 1-jei felvonuláson készült munkásőrportrékkal egészítette ki/vette körbe. Az összeállítást ebben a formában Beke László 1978-ban az *Oosteuropese Conceptuele Fotografie* című holland kiállításon be is mutatta, ebben a formában szerepelt 2024-ben Budapesten is.

Hámos Gusztáv e két műve kapcsán az értelmezés egy fontos rétege a fényképek fotófilmként való továbbgondolása a Katja Pratschkével közös videómunkában (*From Surface to Space*, 2012–2019), illetve az életművön belüli kapcsolódások (gömbpanoráma fotók és város-analízisek). Ezekről Boros Lili (a legutóbbi budapesti kiállítás kurátora) és Perenyei Mónika alapos szövegeiből tájékozódhat az olvasó.[16]

[12] Uo.

[13] Major János: *Élő síremlék* (1973); Forgács Péter: *Stanley és Livingston* (1979 – a szereplők egyike Hámos Gusztáv volt), *Avatás* (1980); Galántai György és Klaniczay Júlia: *Hommage á Vera Muhina* (1980). Király Tamás kapcsolódó munkái (a Felszabadulási emlékműnél készült divatfotó-sorozat, a filmen és fotón is megörökített vörös csillag-kosztüm) más logikát követnek, ideológiakritika helyett kiüresítve, szabadon idézhető formakészletként használják a szocializmus szimbólumait. Vö. Százados László „Evergreen underground. *Király Tamás* kiállítása kapcsán *Schuller* Gabriellával és Muskovics Gyulával beszélget Százados László", *Színház* 52, 10. sz. (2019): 21–26.

[14] Nagy Kristóf az *Hommage á Vera Muhina* című kötet előkészületei során beszélt erről a több korabeli műben megfigyelhető kritikus viszonyulásról, Galántai György és Klaniczay Júlia Cavellini közreműködésével megvalósult műve kapcsán.

[15] Barkóczi Flóra et al., szerk., *A Muhina projekt. Létértelmezések Galántai György életművében* (Budapest: Vintage Galéria, 2018).

[16] Boros Lili, „Vizuális és szöveges narratíva Hámos Gusztáv és Katja Pratschke fotófilmjeiben", *Punkt*, 2024.09.19., https://punkt.hu/2024/09/19/vizualis-es-szoveges-narrativa-hamos-gusztav-es-katja-pratschke-fotofilmjeiben-2/, hozzáférés: 2025. 02. 02. Perenyei Mónika, „A titkos

BIBLIOGRÁFIA

BARKÓCZI Flóra et al., szerk. *A Muhina projekt. Létértelmezések Galántai György életművében*. Budapest: Vintage Galéria, 2018.

BIHARI Ágnes. „»Konzekvens pálya, évtizedek óta tartó együttműködés«. Bihari Ágnes interjúja a Hámos Gusztáv – Katja Pratschke művészpáros férfi tagjával". *exindex*, https://exindex.hu/hu/interju/konzekvens-palya-evtizedek-ota-tarto-egyuttmukodes/, hozzáférés: 2025. 02. 02.

BOROS Lili. „Vizuális és szöveges narratíva Hámos Gusztáv és Katja Pratschke fotófilmjeiben", *Punkt*, 2024. 09. 19. https://punkt.hu/2024/09/19/vizualis-es-szoveges-narrativa-hamos-gusztav-es-katja-pratschke-fotofilmjeiben-2/, hozzáférés: 2025. 02. 02.

K. HORVÁTH Zsolt. „Se ütem, se vonal, se szín. Molnár Gergely és az eltűnés poétikája." In *Avantgárd: underground: alternatív. Popzene, művészet és szubkulturális nyilvánosság Magyarországon*. Szerkesztette Havasréti József és K. Horváth Zsolt, 143–169. Budapest–Pécs: Kijárat – Artpool – PTE Koomunikációs Tanszék, 2003.

KOÓS Anna. *Színházi történetek – szobában, kirakatban*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2009.

MORSÁNYI Bernadett. *Egyedül szembejövet. Dobai Péter (és) művészete*. Budapest: L'Harmattan, 2016.

MÜLLNER András. „Az első happening. A magyarországi neoavantgárd akcionizmus vázlatos története". In *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Szerkesztette DERÉKY Pál és MÜLLNER András, 182–204. Ráció Kiadó, 2004.

SCHULLER Gabriella. „Fejezetek a köztéri akciók és performanszok hazai történetéből". *Színház* 51, 5. sz. (2018): 2–8.

PERENYEI Mónika. „A titkos nyelv. Képek és jegyzetek a hetvenes évek »kreatív« fotóhasználatainak mélylélektani aspektusaihoz". *Ars Hungarica* 43, 4. sz. (2017): 479–498.

SUGÁR Zsófia. „Lenin Budapesten – az én kis magánakcióm". *ludwigmuseumblog*, https://ludwigmuseum.blog.hu/2017/05/18/lenin_budapesten_az_en_kis_maganakciom, hozzáférés: 2025. 02. 02.

SZÁZADOS László. „»Evergreen underground«. Király Tamás kiállítása kapcsán Schuller Gabriellával és Muskovics Gyulával beszélget Százados László". *Színház* 52, 10. sz (2019): 21–26.

SZÁZADOS László műleírása a Magyar Nemzeti Galéria honlapján. mng.hu/mutargyak/36152/?pdf, hozzáférés: 2025.02.02.

---

nyelv. Képek és jegyzetek a hetvenes évek »kreatív« fotóhasználatainak mélylélektani aspektusaihoz", *Ars Hungarica* 43, 4. sz. (2017): 479–498.

SIPOS BALÁZS

Az irodalmiságról egy valóságos autofikciós gesztus (Kertész Imréé) ürügyén

Jelenünk előzménye, a későmodern magyar autofikciós próza, amely a hagyományos önéletrajzokkal szemben a privát én biografémáit (név, életrajzi adatok, életesemények, életpartnerek) tudatosan manipulálva (a nevet álnéven vagy elhallgatva, az adatokat hamisítva vagy hiányosan, az életkörülményeket torzítva, az egyes szám első személy helyett semleges nemben stb.), azaz „dereferencializálva" adja közre, így, végső soron titkosan téve nyilvánossá – ez a részben ma is eleven autofikciós gyakorlat a hatvanas években kezdődött, a második világháborús lelki-fizikai-társadalmi sérelmek rejtjelezett narrativizálásával. Történelmi-társadalmi kontextusa az a diskurzusrend, amelyet a Rákosi- és Kádár-kori diktatúra szabályozta (különböző) nyilvánosságszerkezet lehetővé tett a Vészkorszak, a front és a hátország reprezentációjára. A diktatúra ezeknek a tapasztalatoknak nem annyira a „nyilvános kibeszélését" tiltotta (a megfelelő cenzurális törlések, módosítások, torzítások elvégzésével *bizonyos fokig* lehetett ezekről beszélni), hanem mindenekelőtt, azt, hogy feloldás (katarzis) nélküli tragédiaként artikulálják a személyes és/vagy közösségi traumát. „Beszélni" – irodalmat, filmet, képzőművészetet csinálni – szabad volt a háborúról és a Vészkorszakról; de csakis azzal a feltétellel, hogy a '45-ös felszabadulás minden szenvedést megváltó, a szó szerinti értelemben tettesek, szimpatizánsok és kedvezményezett osztályok kivételével az egész lakosságot felmentő célképzete uralja az elbeszéléseket. Az volt a reprezentáció (a „kibeszélés") ára, hogy a fasizmusból való, hathatós szovjet segítséggel történt *kollektív* kilábalás minden irodalmi, filmes, filozófiai, tör-

ténelmi, társadalomtörténeti stb. narratívában nyilvánvalóan kárpótoljon az *egyéni* szenvedésekért. Legyen a létrejött szovjet rendszer a Történelem teodiceája. Azt, hogy a „rémálom" véget ért, nem csupán a szovjet–magyar propaganda terjesztette; ezt sulykolta a rendszer belső ellenzéke, az egyébként nemcsak a párttagoknál, de sok külsős ellenzékinél is mérhetetlenül bátrabb Lukács György kései filozófiája is – leglátványosabban az 1971-ben posztumusz és először németül kiadott *A társadalmi lét ontológiájáról*, amely szakadásokkal ugyan, de nyomatékosan, irreverzibilisen előre haladónak láttatta az emberiség közös nagytörténetét, mint a jótékony technicizálódás, kulturálódás, egyre bővítettebb anyagi reprodukció civilizációját; és habár jelezte, hogy a sztálinizmus tévút volt, a fasizmust és a Vészkorszakot nemes egyszerűséggel törölte, mint ami nyomot sem hagyott sem a politikai, sem az esztétikai kultúrán, sem pedig a kollektív emlékezeten – a művészet csak azt őrzi meg, ami méltó az emberiséghez, írta Nagyesztétikájában, és minden mást kirostál.[1] Persze, ha valóban csak az maradna meg, amit a diszkreditált és képmutató szocialista-humanista retorikával meghúzott reprezentációs mező befogad…

Mi volt valójában tilos? Az enyhület nélküli, befejezhetetlen gyászmunka a nyilvánosságban. Az olyan múltfeldolgozás, amely fogalmilag, képileg vagy metaforikusan kivitte volna a publikum elé a bizonyára rengeteg magánember által tapasztalt igazságot: hogy a fasizmus nem múlt el, a sérelmek jóvátehetetlenek. Ezt a szigorú szabályozást kevesen nehezményezték; a többségnek érdekében állt, hogy a múltat tekintsék lezártnak, perújrafelvétel (a bírósági ítéletek lezárulta után) többé ne legyen, senki se firtassa ezentúl, ki mit tett 1944–1945-ben. A nyilvánosságban csak a megváltott kollektíva lehetett a történelem alanya, így kézenfekvő allegorikus olvasatban az összes támogatott elbeszélés főszereplői könnyen azonosítható társadalmi osztályok voltak. Ha a magányosan szerzett történelmi tapasztalat nem torkollott katarzisba, anatémának minősült, vagy szimplán szubaltern maradt (kizáródott). Márpedig a traumáknak pontosan ez a kísérteties feloldatlanság a sajátja. Ámde maroknyi elszánt ember, akiket átjárt a modern művészet – mint igazmondás – pátosza, makacsul hitt benne, hogy az esztétikumnak nem a szívderítő közösségi nagyelbeszélést kell új meg új for-

[1] „[A]z egy meghatározott időben, meghatározott viszonyok között lehetséges (sőt tipikus) jellemek, jellemvonások, tettek, kollíziók stb. végtelen számából azokat választják ki, és a kiválasztottakat kompozicionálisan úgy rendezik el, hogy együttesük érzékletessé tegyen olyasvalamit, ami méltó és képes arra, hogy az emberiség emlékezetében tovább éljen, amit az emberek időben és térben messzire eltávolodva és történelmileg teljesen megváltozott körülmények között azzal az érzelmi hangsúllyal élhetnek át, hogy *nostra causa agitur*." LUKÁCS György, *Az esztétikum sajátossága* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965), 327.

mákban elővezetnie, hiszen ez propaganda, sőt nem is tanulságos, mindenki számára érthető és épületes történeteket kell mesélnie a háborúról, hiszen ezek anekdoták, hanem igenis a köznapi módon megnyilváníthatatlan („kimondhatatlan"), a nyilvános kommunikációban megoszthatatlan, sőt akár az egyén számára sem átlátható, „megértelmesíthetetlen" történelmi tapasztalatból kell kiindulnia, azt kell az *avantgarde* formahagyomány, a reálszocban nem-standard filozofémák, mitologémák és/vagy teologémák mozgósításával (dez)artikulálnia, hogy olyasmit fejezzen ki, ami voltaképpen saját tudata számára sem hozzáférhető, pláne nem uralható – vagy azért, mert eredője a tudattalan mélységeiben rejlik (azaz: trauma), vagy azért, mert az átláthatatlan makrotörténelemig nyúlnak az okai (azaz: információs zárlat alatt van), vagy pedig azért, mert sérti a diskurzusrend kódjait (azaz: tabu) – amivel, mellesleg, megerősítést nyerhet az is, hogy a szimbolizálhatatlan valós (a reprezentációs mátrixból kihulló maradék) lehetséges struktúrája formálisan csakugyan „mindig fikciós" (Lacan).

Feltevésünk szerint e generáció számára ezeknek a társadalmi, történelmi vagy pszichés tiltás alá eső tartalmaknak a metaforikus artikulációjára szolgált az – ekkor még elnevezés nélküli – autofikció. Tehát a néhai önéletrajzok, emlékiratok, riportok stb. fikcionalizálására nem azért volt szükség, hogy az elbeszélők önmagukat vagy életük többi szereplőjét védjék a nyilvánosság tekintetétől vagy a személyiségi–jogi felelősségre vonástól (ezek az aktuális elvárások voltaképp értelmezhetetlenek a Rákosi- és Kádár-kor nyilvánosságában), hanem azért, mert a traumatizáció okai, következményei és szövődményei messze lenyúltak a privát tudattalanba, át a kiismerhetetlen totalitásba, vagy bele a társadalmi tabuk szférájába, így referenciális azonosításuk vagy hiábavaló volt, vagy tilos, vagy lehetetlen. Aki – ekkoriban – autofikciót ír, azért használja önmaga *(auto-)* adatait hiányosan, töredékesen, hamisan, eltérítve *(-fikció)*, mert referenciálisan reális (jogi értelemben „hitelesíthető") élettörténetet nem tud kikerekíteni belőlük (nem tudja, szó szerint miről ír), és ez egzisztenciális problémát okoz neki, aminek egyetlen lehetséges fel- (nem meg-)oldása a kísérletezés a személytelen, „semleges nemű" nyelvi kifejezésmód (az irodalom) kiszámíthatatlan konnotációs, jelentésszórási vagy disszeminációs kapacitásaival. Az ifjúsági-, szerelmes- és nevelődési regények kaptafájára felhúzott karriertörténetek, vallomások, önéletrajzok stb. narratív sémáit és referencializáló nyelvhasználatát felváltotta a misztika, a mítosz, a teológia, kisebb részt a filozófia szókép-állományából kikölcsönzött, prózává vagy lírává átkódolt eszközkészlet; ezekkel lehetett valamiképpen kiszervezni a nyilvánosságba azt, ami a maga szószerintiségében még a privát szférában is megfogalmazhatatlan volt.

Ebbe az értelmezési keretbe beleilleszthető a korszak néhány tucat igazán jelentős írója, film- és színházrendezője, képzőművésze és fotográfusa; ennyiben mindnyájan a későmodern magyar autofikció (minden esetben szinguláris, sajátos módon eljáró) megteremtőjének tekinthetők. És nem is volna értelmetlen újragondolni a Kádár-kori művészetet és annak társadalmi nyilvánosságát az autofikcióról való mai (jogi, esztétikai, pszichológiai, társadalom- és műfajtörténeti) tudásunk (és nemtudásunk) szerint. De hogy könnyebben érthető legyen, mire gondolok, most csak a húszas években születettek közül (akik már eszmélkedtek a háborúban) a három legismertebb autofikcionalizálót, egyben talán általában is a generáció legjelentősebb szépíróit emelem ki. (Lesznai, Ottlik, Vas, Déry… *még*, Galgóczy, Tandori, Tolnai, Oravecz… *már* nem így – és nem ezért – tette burkoltan nyilvánossá titkait.) Magyarázat nélkül is nyilvánvaló, hogy hármójuk stratégiája is jelentősen eltér egymásétól, de remélem, az is nyomban megvilágosodik, mi köti össze őket. Az első Pilinszky, akinek a lírai autofikcionalizálásra való indítékait és a kimondhatatlan megvallását a tiltottal való viaskodásként allegorizáló, misztiko-katolikus stratégiáját néhány előadása, számos interjúja, valamint az eleve autofikciós *Beszélgetések Sheryl Suttonnal* (1977) vagy a posztumusz *Önéletrajzaim* (Magvető, 2021) teszi olvashatóvá. (Az, hogy az autofikcionalizálás életrajzi–történelmi indítékait, valamint munkahipotézisekből összeálló magánelméleteit rögzítő szövegek *maguk is rendre autofikciósak*, korántsem véletlen; az autofikciós szükséglet végtelen tükrözést, *mise en abyme*-ot generál, hisz a közvetlen megnevezést érintő tiltás sosem oldható fel, lévén nem politikai–jogi, hanem lélektani, nyelvfilozófiai vagy teológiai, azaz az egyértelmű referencializálás sehol sem állítható „helyre" – nem mintha valaha is a helyén lett volna, egyáltalán lenne helye, azaz nem mintha valaha is létezett volna tiltás nélküli állapot, az ártatlanság kora, amikor szó szerint minden maradéktalanul kifejezhető volt –: a titkosítást titkosírás ismétli, különbséggel utánozza annak érdekében, hogy teoretizálja, megmagyarázza.) (Ebben – az önmagaság szüntelen fikcionalizálódásában vagy metaforizációjában – talán épp az irodalmiság egyik alaptörvényét érhetjük tetten.) A második Mészöly, akinek mára részben hozzáférhetővé vált magánlevelezése mellett régóta olvashatók prózapoétikai esszéi, sajátosan rejtjelezett, azaz ugyancsak autofikciós vallomásai (lásd a *Nyomozás I–IV.*-et vagy a *Párbeszédkísérlet*et), amelyek a háborús gyilkosságot mint vészterhes életeseményt a szilárd állítás vagy tagadás eldönthetetlenségében, egyben a morális felelősségvállalás és a jogi felelősségre vonhatatlanság határzónájában vetik fel, valamint monumentális *Műhelynaplój*a (Kalligram, 2007), amely térben és időben szigorúan lokalizált (szituációkat „útközben pontosan" rögzítő) mondatok

ezreit dekontextualizálja, szabadítja fel fikciós alapanyag gyanánt. Ez utóbbi kincsesbányához fogható, ám jellegében teljesen más vizsgálati anyaggal szolgálnak a harmadik itt említendő alkotó, Kertész Imre – eleve autofikciós technikával írt, azaz a Mészölyétől eltérő, mert közvetlenül, noha aforisztikus módon, feltördelve a titkos ént, életét, munkáját ábrázoló, nem pedig majdani irodalmi alkotások mondatanyagát rögzítő – naplói. Rendkívül nyomatékosan szeretném jelezni, hogy az autofikció gyönge esztétikai és ingoványos jogi talajon, illetve hiányos történelmi, geopolitikai és médiaelméleti ismereteken nyugvó mai elméleteinek megalapozása végett igencsak sürgős lenne aprólékosan végigkövetni, hogyan alakította életanyagát Kertész türelmesen, 1959 (a majdani *Sorstalanság* megkezdése) és 1973 (a kézirat leadása) közt tizennégy évnyi elmélkedéssel, olvasással és kísérletezéssel regényművészetté, annak az újonnan létrejött, technoracionális, „poszthumanista" történelemfilozófiai szituációnak a gondos figyelembevételével, amelynek kezdetét Auschwitz és Hirosima metonímiája jelöli. Ugyanis ez az anyag immár bőségesen olvasható.[2] Ahhoz, hogy világosabban értsük, Kertész paradigmatikus esetében milyen esztétikai és történelmi helyzet, a közös/nyilvános és a privát határainak miféle eltolódása hívta életre az autofikciós alkotásmódot, azt a munkát kellene végigkövetni, amelyet ő maga „a regénytevékenység [!] tisztázás[ának] és elméleti megalapozás[ának]" nevezett.[3] Erre itt nincs mód, noha a feladat – épp az autofikció kortárs elmélete és gyakorlata gyönge megalapozása, de a megszilárdítás, stabilizálás minduntalan felmerülő igénye miatt – halaszthatatlan. Most csak egyetlen gesztust szeretnék kiemelni. A *Sorstalanság* szerzőjének számos utólagos reflexiója, de – mint ez az új kötet tanúsítja – már az írás közbeni elképzelése szerint is kiemeli konkrét történeti kontextusából és a „totalitárius" társadalmak metonímiájaként „univerzalizálja" a megsemmisítőtábor tapasztalatát (azaz: nem engedi 1945-ben, a felszabadulással lezárni a fasizmust, egyáltalán az önálló sors elidegenedését, a szuverenitás felszámolódását, általában a polgári világ pusztulását). Főszereplője, Köves Gyuri köztudottan puszta benyomásaira és reflexióira korlátozott, passzív, „szenvedő alany": nem Kertész allegóriája, hanem az új, deheroizált hőstípus, aki nem alakítója, csupán médiuma („archimédeszi pontja") a világnak. (Erről lásd Vári György és Szirák Péter méltán közis-

[2] Lásd Kertész Imre, *Lét és írás,* szerk. Soltész Márton (Budapest: Kertész Imre Intézet, 2024). A kötet a *Gályanapló* bővített, 1973-ig tartó anyagát adja közre. A kiadással kapcsolatos jogi visszásságokról, az életmű kooptálásáról és a szövegből kiolvasható írásprotokollról, történelem- és politikafelfogásról stb. máshol írok.
[3] Uo., 204. (1970. dec. 26.)

mert monográfiáit.) Mármost ez az eljárás, autofikciósan tekintve, kétféleképp is olvasható. Egyfelől (a recepció bevett útja szerint) úgy, mint az 1945 utáni (!) társadalmak (Kertész sosem tett különbséget sem a Rákosi- és Kádár-korszak, illetve ezek szakaszai között – 56-ot sem említi –, sem pedig a nyugati jóléti és a keleti szocialista berendezkedések között), illetve a bennük való egyéni létmód „metaforikus-realista" (ez az ő szava), ekképp élesen kritikai leírása; ez esetben Auschwitz az írás jelenének a rejtjele, a sorstalanság pedig kortárs közérzület, egzisztenciális világállapot: az emberiség egyetemes *asszimilációja* a zsidósághoz. De, másfelől, olvasható úgy is, mint a felvállalhatatlan, (mert) halálosan rákényszerített „zsidó sors" irodalmi semlegesítése: ebben az esetben a sorstalanság affirmálása a mitikus zsidó sorsközösség alóli felszabadulást jelenti, akár a fasiszták vagy a nyilasok kényszerítették rá, akár a „magyarok", akár saját szűkebb közege, családja vagy hitközsége: egyéni *disszimiláció* az irodalmi alkotás semlegesítő, elszemélytelenítő, névtelenítő aktusa révén. Közhelyesen szólva, a zsidó „bélyeg" letörlése. De mindkét olvasat egyazon irányba mutat, akár így, akár úgy: a zsidóság mint mítosz, esszencia, sorsközösség, genealógia vagy vallás (vagy mindez együtt) felszámolása felé – míg az egyik beolvasztja, a másik szétterjeszti. Egészen szó szerint érthető, hogy a *Sorstalanság* cím a *Zsidóság*ot írja felül, pontosabban: törli ki és őrzi meg olvashatatlanul. Ennélfogva gyanítható, hogy a másfél évtizeden át véglegesnek szánt, a Magvetőnek eredetileg leadott címet, *A muzulmán*t pontosan azért kellett átírni a kötet két évvel későbbi megjelenésekor (máig nem tudni, és talán örökre titok marad, hogy beleszóltak-e a szerkesztők), hogy ne egyik etnikum jelölője cserélődjön le a másikra; hiszen a *muzulmán*, az ábrahámita hittestvér neve,[4] még túlságosan rávallana, visszautalna a *zsidó*ra: semlegesebb jelölőre volt szükség, hogy maga a népcsoport mint olyan, vagyis az *etnicitás* legyen meghaladható (megszüntetve megőrizhető). Innen a *Sorstalanság* mint az etnikumot (*minden* etnikumot) rejtjelező, így autofikciós címadás – olyan szuverén aktus, amely performatívan cáfolja az óhatatlanul a szerzőre vonatkoztatott cím elsődleges jelentését ('az autonómiától megfosztatás állapota'), és korlátozza érvényességét (aki – alteregóján keresztül – magára vonja, mégsem egészen heteronóm); maga az autofikció pedig máris nem a vallomásos irodalom hagyományos műfajának „posztmodern", „játékos" variánsának hat, hanem a háború utáni magyar nyilvánosságszerkezetben magának az irodalomnak mint maszkos igazságbeszédnek (olyan sajátosan modern *parrhésziá*nak,

[4] Vö. Sipos Balázs, „Sonderberg bűne – Ábrahámita testvérháborúk", in *Identitás, nyelv, trauma. Tanulmányok Kertész Imréről,* szerk. György Péter, 173–250., (Budapest: Magvető, 2021).

amelyben „minden kimondható, bármi elhallgatható", és ahol „eldönthetetlen, kicsoda szignóz és kicsoda a címzett")[5] az elemi lehetőségfeltételeként áll előttünk. Ez a gesztus hűtlen a zsidósághoz, tagadja a genealogikus (mitikus vagy genetikus) sorsközösséget – de egyben maradandóra formálja a kelet-európai zsidóság történelmi tapasztalatát, a régi, partikuláris romjain egy új, közös, univerzális esztétikai–politikai horizontot vetít előre. Ennek az új horizontnak a határai – ez evidencia – *megvonhatatlanok*; Kertész ezt nevezi majd a holokauszt kultúrájának. Olyan körülkeríthetetlen kultúra lesz (ha lesz; van?), amely inkorporálja azt az európait (a görög–zsidó–keresztény kultúrát), amelynek a keretei között egykor létrejött, egyszerre a vendégeként és az üldözöttjeként, asszimilánsaként és *másaként*; így lesz az egykori rész az egykori egészt magába foglaló, de immár nyitott halmaz. A zsidóság partikuláris vallásközösségének a túlélése pedig, ugyancsak a későbbi Kertész-esszék (és persze sokan mások) tanúsága szerint, immár szorosan Izrael sorsához kötődik. Az evvel járó rettenetes bonyodalmakról máskor beszélnék. Mindezzel csak arra szerettem volna javaslatot tenni, hogy az autofikciót értsük mindig adott történelmi–társadalmi szituáció nyilvánosságának traumák, információs zárlatok, tabuk szövevényében érvényesített, nem is mindig világos reprezentációs tiltásai és engedélyei egymásra merőleges *két* tengelyéhez viszonyítva úgy, mint az általános irodalmiság („mindent kimondhatni, bármit elhallgathatni"; „eldönthetetlen, kicsoda szignóz és ki a címzett") mindig éppen lehetséges (egyik) szingularitását – ami óhatatlanul magában hordozza az esélyt, hogy az „általános irodalmiságot", ezt az örök *katakrézis*t alapjaiban máshogyan értsük, mint addig.

BIBLIOGRÁFIA

DERRIDA, Jacques. *Donner la mort.* Paris: Galilée, 1999.

KERTÉSZ Imre. *Lét és írás.* Szerkesztette SOLTÉSZ Márton. Budapest: Kertész Imre Intézet, 2024.

LUKÁCS György. *Az esztétikum sajátossága.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965.

SIPOS Balázs. „Sonderberg bűne – Ábrahámita testvérháborúk". In *Identitás, nyelv, trauma. Tanulmányok Kertész Imréről.* Szerkesztette GYÖRGY Péter, 173–250. Budapest: Magvető, 2021.

[5] Ezek Derrida meghatározásai az irodalom intézményéről. Lásd Jacques DERRIDA, *Donner la mort* (Paris: Galilée, 1999).

STŐHR LÓRÁNT

Nem elveszett nemzedék

A küszöb-generáció a kortárs magyar filmpolitika sodrában

Barna Emília és szerzőtársai a kortárs magyar kultúráról írott tanulmányukban úgy fogalmaznak, hogy „ha a politikai gazdaságtan perspektívájából tekintünk a kultúrára, akkor egymással összefüggésben kell vizsgálnunk a társadalmi–gazdasági változásokat, a kultúra termelésében résztvevő szereplők életútjának alakulását, valamint a szimbolikus kijelentéseket és kulturális termékeket”.[1] A személyes életutak alakulását érdemes annak mentén összefüggésbe hozni egymással, hogy a vizsgált művészek milyen generációba tartoznak, mert az életkori sajátosságok, a kulturális mezőben megszerzett pozíció és tapasztalat jelentősen meghatározza a kulturális politika nyomán teremtett lehetőségekhez és kényszerekhez történő egyéni adaptációt. Gelencsér Gábor a hatvanas évek végén induló rendezők kapcsán ekként érvelt a nemzedéki elhatárolás mellett: „Egy-egy nemzedék fellépése olyan alkotói csoportosulást sejtet, amely intézményi háttér nélkül is, pusztán az életkorból, a közös tradícióból fakadóan összekapcsolja a nemzedék egyes tagjait. Az intézményi háttér (…) tovább erősítheti ezt a közösséget. Végül a nemzedékek együttműködésének nem közömbös a szociálpszichológiai aspektusa sem: főképp a pálya kezdetén sokat segíthet az egyénnek a közösség támogatása.”[2] Az Orbán-rendszer idején a magyar filmkultúrában végbement változások hatását ezért egyetlen generációra, a hetvenesek években született küszöb-generációra fóku-

[1] Barna Emília, Madár Mária, Nagy Kristóf és Szarvas Márton, „Dinamikus hatalom. Kulturális termelés és politika Magyarországon 2010 után”, *Fordulat* 26 (2019): 227–251.
[2] Gelencsér Gábor, *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében* (Budapest: Osiris, 2002), 43–44.

szálva fogom vizsgálni. Tanulmányomban azt járom körbe, hogy e generáció filmrendező tagjai miként tudtak szakmai pályán maradni a 2010–2024 közötti időszakban, milyen alkotói stratégiákat választottak (a nagyjátékfilm helyett dokumentumfilm, fikciós televíziós sorozat, színházrendezés stb.), mennyiben vontak be külföldi lehetőségeket a továbblépéshez, hogyan befolyásolták kritikai attitűdjüket a kortárs politikai és filmpolitikai történések, s vajon ezeknek a kérdéseknek a mentén vannak-e döntő különbségek az utánuk jövő generációkhoz képest. Fő állításom az, hogy a 2010-ig, a Magyar Mozgókép Közalapítvány fennállása során megalapozott életművek és azok nyomán megszerzett kulturális tőke mértéke, továbbá a 2010–2019 közötti Vajna-éra alatt formálódó adaptációs mechanizmusok határozzák meg a 2019 utáni időszak alkotói stratégiáit.

AZ ORBÁN-RENDSZER KULTURÁLIS POLITIKÁJA

Körösényi András és szerzőtársai plebiszciter vezérdemokráciaként jellemzik az Orbán-rezsimet, amelynek fő jellemzői a politika perszonalizáltsága, a politikai folyamatok felülről lefelé történő és a demokráciának a vezetők megválasztására történő korlátozódása.[3] Az informális természetű kormányzás és az egyszemélyes uralom vezet a klientelizmushoz, a politikai lojalitás alapján történő pozíció- és vagyonszerzéshez, amelynek eredője és alapvető célja az elitcsere, egy, a rezsimhez politikailag hű új elit megteremtése.[4] A plebiszciter vezérdemokrácia Orbán-féle változatának fenti alapvonásaiból eredően Körösényiék a kulturális politika első fő vonásaként a klientelizmust emelik ki, amelynek következtében az állami intézményekben kizárólag a rezsimhez hű emberek juthatnak vezető pozícióba. A kulturális politika másik fontos jellegzetessége a kulturális testületek autonómiájának csökkentése, a létező intézmények megszüntetése, új vagy párhuzamos intézmények létrehozása és az állami hatáskör szélesítése. A harmadik alapvető vonás, amelyre Kristóf Luca kutatásai mutatnak rá, a művészeti kánon felülírására tett kísérletek a nemzeti, keresztény értékek és egy antiliberális program mentén, amely egyúttal politikai–ideológiai legitimációt próbál nyújtani az előző két jellemzőnek, vagyis a klientelizmusnak és az új kulturális szervezetek létrehozásának és bőkezű támogatásának.[5] Mint Kristóf fogalmaz, „explicit politikai célkitűzéssé vált a kul-

[3] Körösényi András, Illés Gábor és Gyulai Attila, *Az Orbán-rezsim. A vezérdemokrácia elmélete és gyakorlata* (Budapest: Osiris, 2020), 21.
[4] Uo., 136–142.
[5] Uo., 151–155.

turális kánon módosítása egy konzervatívabb, nemzetibb, gyakran antiliberális irányba. Másrészt, a lojális értelmiség számára pozíciók biztosítása, azaz az elitcsere is fontos cél volt."[6] A kultúra fent jelzett átalakítása már 2010 óta zajlott, de a 2018-as választások után kapott újabb lendületet a kulturális intézményrendszer átalakítása, amit Orbán Viktor 2018 nyarán, a tusványosi fesztiválon egy új kulturális korszak megteremtését kitűző beszéde vezetett be. A vezérdemokrácia korszaképítő politikájának egyik célja az elitcsere a gazdaság, társadalom, kultúra minden területén, amelyet a kulturális politika három fenti jellegzetessége egyaránt szolgált. A nemzeti-keresztény ideológia a kulturális kánon módosítását irányozta elő, ugyanakkor a kliensrendszer révén kielégíthető lojális értelmiség pozíciókba emelése és alkotótevékenységének nyílt, elfogult, helyenként kizárólagos támogatása révén az elitcsere is megkezdődött. A neoliberális ideológia is megjelenik a kulturális politikában egyfelől a nyilatkozatok szintjén, másfelől a kultúra bizonyos területeinek (pl. a független színházak) elhanyagolásában és a korábban azokra fordított pénzügyi támogatások megvonásában. Bartal Dóra tanulmányában rámutat arra, hogy Magyarország esetére is érvényes a Johana Kotišová szerint a kelet-európai médiára és kultúrára jellemző posztszocialista hibriditás: hogy egyszerre igényelnek a szereplők állami beavatkozást a kultúrában, ugyanakkor sokszor megjelenik a kulturális termelés rentábilitásának neoliberális elképzelése.[7] Az Orbán-rezsimben ez a nemzeti-keresztény értékrendnek ellentmondó, a kormányzati beszédben egyébként folyamatosan támadott ideológia főként Csák János kulturális és innovációs miniszteri tevékenységéhez köthető (2022 és 2024 között), aki radikális neoliberális elvekkel támasztotta alá számos kulturális intézmény támogatásának megvonását, amelyek általában a kritikus hangokat, az uralkodó kormányzati ideológiától független szellemiséget képviselték.[8]

[6] Kristóf Luca, *Kultúrcsaták. Kulturális elit és politika a mai Magyarországon* (Budapest: Gondolat Kiadó – Társadalomtudomány Kutatóközpont, 2021), 23.

[7] Bartal Dóra, „»Mozgás az éhenhalás és a szabadság tengelyén«. Női dokumentumfilmesek a magyar filmes intézményrendszerben", *Metropolis* 27, 3 (2023): 48–65., 53.

[8] „Azt a mostanra csontig soványodott intézményrendszert viszont, amely még releváns társadalmi igényekre reagál, kritikusan gondolkodik, az esélyegyenlőségen, a hozzáférés lehetőségein dolgozik, tudást termel, autonómiáját értéknek tekinti, azt [a hatalom] mindig is alulfinanszírozta. Ide kellene behozni magánpénzt? A magántámogatás elsősorban a látványosat és könnyen fogyaszthatót keresi, jóval kevésbé azt a kulturális aprómunkát, amelynek az eredménye tényleg a jövőben mutatkozik meg." Nagy Gergely, „Itt a pénz, hol a pénz? Neoliberális kultuszminiszter a NER kormányában", *HVG,* 2023. febr. 27. https://hvg.hu/360/20230227_Nagy_Gergely_Itt_a_penz_hol_a_penz__Neoliberalis_kultuszminiszter_a_NER_kormanyaban, hozzáférés: 2025. 02. 10.

A kulturális elitcsere mögötti motivációt a közvetlen hatalmi és ideológiai megfontolásokon túl a politikai hatalom mellett az új elit képviselőinek *ressentiment* érzésével magyarázhatjuk. Körösényi és szerzőtársai rámutatnak, hogy a klientelizmust „táplálta és igazolta a néha hallgatólagos, néha explicitté tett kompenzációs politika, amely a liberális hegemónia idején magukat mellőzöttnek érző nemzeti és keresztény identitású művészek elvárásainak és követeléseinek kielégítésére irányult".[9] Kiss Balázs Mikko Salmela és Christian von Scheve kutatásait idézve megállapítja, hogy a nemzetközi színtéren tapasztalható kortárs jobboldali populizmus a félelem, bizonytalanság, csalódottság és bizalomvesztés érzéséből táplálkozó *ressentiment*-ra támaszkodik.[10] Kiss amellett érvel, hogy Magyarország esetében a Nyugathoz való mielőbbi csatlakozás vágyálma a neoliberális doktrínák kritikátlan átvétele és a nyilvánosságban az azokkal való érvelés nyomán a széles társadalmi rétegek által megtapasztalt katasztrofális krízisen keresztül felnövekedett a Nyugatból való kiábrándulás, mindenféle nyugatinak tulajdonított ideológia, értékrend, életmóddal szembeni kritikus hangvétel és dühödt ellenállás. Az Orbán-rendszer alapját az 1989 után Kelet-Európában uralomra jutó neoliberális ideológia által kiváltott gazdasági és társadalmi válság, a gazdagok és szegények közötti szakadék, a Nyugat-Európától való leszakadás növekedésének érzése, a Nyugat által végbevitt gazdasági–kulturális gyarmatosításnak a képzete nyújtja.[11] Ezek az elképzelések együttesen a magyar társadalom jelentős részében a *ressentiment* érzését keltik, amelyre hatásosan épül az Orbán-rendszer és azon belül a kulturális politika retorikája.

Az új kulturális hegemónia kapcsán felmerül a kérdés, hogy az elitcsere mennyire kizárólagos, és mennyire befogadó jellegű. Barna Emília és szerzőtársai a diszkontinuitás mellett a kontinuitás és az inkorporáció szerepét hangsúlyozzák az elitcsere és a kulturális kánonképzés területén. Barnáék szerint a különböző művészeti területeken a terület jellegétől, az azt irányító vezető személyének függvényében és a földrajzi tértől függően is változó mértékben, de a korábbi művészeti elit tagjai is részt kapnak, támogatáshoz juthatnak, kiállíthatnak, megmaradnak publikációs lehetőségeik. Fontos felismerésük, hogy az inkorporáció kétirányú folyamat, „egyszerre formálja az uralkodó kultúrát és az azzal szembeni ellenállást is".[12] Nézzük meg, hogyan alakult mindez a film területén!

[9] Körösényi, *Az Orbán-rezsim*…, 154.
[10] Kiss Balázs, „Double Ressentiment: The Political Communication of Kulturkampf in Hungary", *Politics and Governance* 9, 3. sz. (2021): 227–236., 228.
[11] Uo.
[12] Barna et al., „Dinamikus hatalom…", 243.

FILMPOLITIKA

Az Orbán-kormány 2010-es hatalomra kerülése után a filmművészet területén azonnal megkezdte kulturális politikájának végrehajtását, ami az állami filmpolitika átalakításával járt együtt. A kulturális politika fent leírt jellegzetességei nyomán elsőként is megszüntették a film terén korábban a szakma befolyása alatt működő testületeket. A kuratóriumában és a szakkollégiumok összetételében is demokratikusan megválasztott Magyar Mozgókép Közalapítványt 2011-ben felszámolták. A kulturális politika egyes területei nagy mértékben függenek az adott területet felügyelő, politikai patronázsként kinevezett vezető személyétől, habitusától, ízlésétől, gondolkodásmódjától, jelen esetben a filmügyi kormánybiztossá kinevezett Andy Vajnáétól. Vajna új állami finanszírozási rendszert alakított ki, melyben ő maga főként a nagyjátékfilm (és kis részben a nagydokumentumfilm) finanszírozását, fesztiválrészvételét, marketingjét támogató Magyar Nemzeti Filmalapot vezette. Az MNF létesítésébe, működésébe, a döntéshozók kiválasztásába a filmszakma képviselőinek demokratikus keretek között nem volt beleszólásuk, Vajna a művészeti ágazat egyszemélyes vezetőjeként maga választotta ki a döntéshozó testületet. A testület kiválasztása mellett a döntéshozatalban is részben látszanak a klientelizmus jelei,[13] ugyanakkor mind a produceri, mind a vezető alkotói gárdából is magukhoz a döntéshozókhoz vagy a politikai elithez kapcsolódó személyeknél jóval szélesebb kör részesült támogatásban. A kulturális politika harmadik eleme, az ideológiai legitimáció és egy új kánon építése Vajna vezetése idején kevésbé érvényesült. Vajna nyilatkozataiból és a tevékenységéről szóló beszámolókból az olvasható ki, hogy az elitcserét szakmai szempontból gondolta el, saját ízléséből és produceri hátteréből következően a hollywoodi jellegű tömegfilmek készítésének megfelelni képes filmrendezőket és producereket próbálta megtalálni és helyzetbe hozni, és ez a neoliberális menedzserszemlélet távol áll a hivatalos kormányzati nemzeti–keresztény ideológiától. Az MNF döntéshozó testületében ráadásul a magyar játékfilm hagyományos értékeit képviselő szakemberek is helyet foglaltak, így az új filmtámogatási rendszer végeredményben nem vonta meg a támogatást a korábbi kulturális kánont képező szerzői filmtől. Az MNF működése

[13] Erre szemléletes példa, hogy Dobó Kata, Vajna korábbi élettársa szakmai végzettség és filmrendezői tapasztalat nélkül kapott támogatást első nagyjátékfilmjére (*Kölcsönlakás,* 2019), amivel az MNF felülírta saját szabályait. A vitatott döntésekkel kapcsolatban lásd Joó Tamás, *Nemzetközi produceri ismeretek. Filmfinanszírozás és filmpolitika.* Doktori értekezés (Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2016), 124–130.

során összességében mégis jelentősen visszaszorult a művészfilm[14] állami támogatottsága, a populáris és a midcult film mellett főként csak a nemzetközi fesztiválpiacokon legsikeresebb filmrendezők tervei kaptak újabb támogatást, míg az eredetiségre törő művészfilmgyártást lényegében az első nagyjátékfilmjük készítésében viszonylag szabad kezet kapó fiatal rendezők Inkubátor programjába szervezték ki.

A film a kultúra mellett a gazdaság területét is komolyan érinti, ezért a kulturális elitcsere kérdése ez esetben szorosan összefügg a gazdasági elitcserével. A támogatások elnyerésében az MMK időszakában meghatározó rendezőcentrikusságot az MNF időszakában felváltotta a producert a középpontba állító szemléletmód. A 2011 és 2019 közötti időszakban néhány filmgyártó vállalkozás és producer nyertese volt az MNF Vajna-féle támogatási rendszerének, de nem szorultak ki a korábban már a területen levő sikeres gyártók sem, és nem nyílt szakadék a támogatások élén álló és a többi, lehetőséghez jutott producer között.[15] Az MNF támogatási politikája többnyire az igényelt költségvetés százszázalékos támogatását nyújtotta, ezzel szinte teljesen visszaszorította a koprodukciókat, továbbá szoros elszámolást követelt, így összességében csökkentette a produceri munka kreativitását, és „pályázó gyártásvezetővé", lebonyolítóvá tette a producereket.[16] A produceri szemléletmód és a sikerorientáltság elterjedése azt a látszatot kelthette egyes elemzőkben 2019–2020-ig, hogy a filmipart profitorientált módon közelítette meg az Orbán-kormányzat. „Ahogy a po-

[14] A művészfilm kifejezést intézményes formában használom, nem a film művészi színvonalát fémjelzi, hanem hogy milyen intézményrendszerbe (fesztiválok, artmozik) és közönségnek szánják.

[15] Hutlassa Tamás és Kálomista Gábor voltak az MNF egyértelmű nyertesei. Hutlassa Tamás 2011–2019 között (az MNF megszűnésig) forgatókönyvfejlesztésre, gyártáselőkészítésre, gyártásra, marketingre, fesztiválrészvételre összesen 4.325.114.538 Ft-ot nyert el, Kálomista Gábor 3.176.830.287 Ft-ot, Ferenczy Gábor 3.070.188.729 Ft-ot. Ugyanebben az időszakban a többi vezető producer mindenre összesen a következő támogatásokat kapta: Mécs Mónika főként az Enyedi Ildikóval közös munkáinak köszönhetően 2.246.025.000 Ft-ot, Pusztai Ferenc (Pálfi György, Gigor Attila, Zomborácz Virág producere) összesen mindenre 1.877.377.377 Ft-ot. Lajos Tamás, az NFI-korszak nagy nyertese pedig már az MNF-tól is 2.168.945.506 Ft-ot kapott, miközben számos tévéfilmre nyert pénzt a Magyar Média Mecenatúra Programtól. Kovács Gábor (Hajdu Szabolcs és Gothár Péter producere) 1.004.126.666 Ft-ot kapott. A két generációs műhely közül a Proton a művészfilmes regiszterben mozgó, szakmailag rendkívül sikeres Petrányi Viktória számos produceri projektjére összességében 1.327.052.543 Ft-ot nyert el. A Katapult Film Angelusz Iván (többnyire Reich Péterrel közös) produceri munkájára, a megvalósulatlan *Toldi*ra megítélt támogatást leszámítva, összesen 975.566.500 Ft-ot. Forrás: https://nfi.hu/mozgokep-szakmai-tamogatas/mozifilmes-palyazatok/nyertes-palyazatok, hozzáférés: 2025. 01. 15.

[16] Petrányi Viktória szerint „Vajna kiskorúsító volt, azt gondolta, hogy nem értünk hozzá, nem volt bizalma a magyar szakmabeliek után". Muhi András, *Interpretációk. Filmes közállapotok 2000–2024 – Petrányi Viktória*, https://www.youtube.com/watch?v=3f-uDgrQFzM, hozzáférés: 2025. 01. 15.

puláris zene vagy a film esetében is láthatjuk, egyes mezőkben az etnonacionalizmusnál – a magyarság kulturális autenticitását meghatározó, a kultúrát a nemzet építésének alárendelő felfogásnál – erősebb a neoliberális menedzser-szemlélet, míg más, az irodalomhoz és a képzőművészethez hasonló területeken, melyek ideológiai jelentősége nagyobb, de gazdasági súlyuk kisebb, a kultúrharc és az ideológiai állítások válnak jelentősebbé"[17] – írják Barna és szerzőtársai. E magyarázat azonban félrevezető, hiszen, mint az idézett szerzők korábban rámutatnak, „az új tőkefelhalmozási rezsimben az állami források újraelosztása sokszor patrónus–kliens viszonyokra épül, emiatt számos esetben személyes esetlegességek határozzák meg az adott szakpolitikák létrejöttét".[18] Mivel a film esetében 2010-ben Andy Vajnát választották kormánybiztosnak, ezért az ő személye alakította a filmes szakpolitikát, nem pedig egy átgondolt kormányzati stratégia. A neoliberális menedzserszemlélet kormányzati célkitűzésként a szervizprodukciók, a hollywoodi és más nyugati filmek magyarországi gyártásának előmozdítására és jelentős állami pénzekkel történő támogatására irányult, ami teljesen elkülönül a magyar filmművészettel kapcsolatos elvárásoktól.

Andy Vajna 2019 januárjában bekövetkezett halála nyomán az Orbán-rezsim kulturális politikájának általános elvei már jóval kiteljesedettebben érvényesülnek a filmművészet területén is. A Vajna helyére került Káel Csaba filmügyi kormánybiztosként átszervezte a filmtámogatási rendszert. A Magyar Nemzeti Filmalap helyén 2019. december 16-án megalakult Nemzeti Filmintézet irányításában lényegében a korábbi központosított, a szakma demokratikus kontrollját kizáró szisztémát követi azzal a lényeges eltéréssel, hogy a nagyjátékfilm mellett immár a filmművészet összes ága az NFI alá tartozik. A klientelizmus fokozottabban érvényesül, mert a nagyjátékfilmes pályázatok jelentősebb támogatásait egy, a korábbinál jóval szűkebb, a politikai elithez szorosabban kötődő gyártói–produceri csoport nyeri el.[19] Azok a producerek, akik korábban támogatásban részesültek, és a korábbi kulturális elithez tartozónak vélték őket, az NFI-től nem, vagy csak egy-egy, a sikerei

[17] Barna, „Dinamikus hatalom…", 228.
[18] Uo., 227.
[19] Lajos Tamás mozifilmekre 2020–2024 között összesen 9.688.217.162 Ft-ot, tévés pályázatokra 1.508.039.049 Ft-ot, összesen tehát közel 11,2 milliárd Ft-ot nyert el, míg Kálomista Gábor televíziós pályázatokon 5.870.981.937 Ft-ot kapott (mozifilmekre csak fejlesztési támogatást nyert el, gyártásig még nem jutott). Rákay Philip társproducerkedése mellett a *Most vagy soha* összesen 4,795 milliárd Ft közvetlen állami támogatást kapott gyártásra, marketingre, egyebekre, ebből 2 milliárdot egyedi kormányhatározattal. Az *Aranybulla* sorozat 692.000.000 Ft-ot kapott, így Rákay (társ)producerként összesen nagyjából 5,5 milliárd Ft közvetlen állami támogatásban részesült. Mindezeken felül 30%-os költségvisszatérítés is jár a filmes produkciókra, amely ennyivel növeli az állam által az adott film gyártásába tett összeget.

miatt inkorporált rendező jóvoltából részesülnek támogatásban,[20] vagyis a kiszorítás logikája erősödött fel a gazdasági, szakmai és művészi szempontok háttérbe szorításával. A nyilvános interjúkon túl a támogatott filmek sorából is kiolvasható, hogy az NFI a populáris műfajokon túl az egy-egy történelmi vagy jelenkori személyhez (tudós, sportoló, művész, politikus) vagy csapathoz kötődő nemzeti sikereket és tradicionális értékeket középpontba állító történeteket favorizálja, és a döntésein keresztül a kormányzati ideológiát szolgálja.[21] A rendezőgeneráció szempontjából ez azért jelent kiszorulást a támogatásból, mert ezeket a szűken értett nemzeti értékeket propagáló filmeket nem a korábbi kulturális elithez tartozó írók és rendezők fogják megalkotni, akik a nemzeti identitás kérdését komplexebben tematizálják, és elsősorban a szerzői filmeket alkotnak. Összességében tehát 2019 után az államilag kontrollált filmgyártás területén gazdasági elitváltás ment végbe, amely összekapcsolódott egy ideológiailag is motivált kulturális elitcserével.[22]

Nézzük meg, mit okoztak a filmpolitika különböző változásai a vizsgálatunkban szereplő generációra nézvést!

A KÜSZÖB-GENERÁCIÓ ÚTJAI

A szociológiai kutatások generációs elhatárolásaiban az 1970 és 1979 között születetteket küszöb-generációnak nevezték el. A generáció meghatározó kollektív élménye a Kádár-rendszer erodálódása és a rendszerváltás.

[20] A korábbi két filmpolitikai időszak (MMK és Vajna-korszak) fontos producerei, Ferenczy Gábor, Muhi András, Hutlassa Tamás, Kovács Gábor és Pataki Ágnes, Berkes Júlia, Petrányi Viktória egyáltalán nem kaptak gyártási támogatást 2021 óta. (2020 átmeneti év volt, amikor még az MNF-ben előkészített projekteknek az NFI égisze alatt megítéltek támogatást.) Mécs Mónika kizárólag Enyedi Ildikó producereként részesült támogatásban.

[21] „A magyarságunk nem elválasztható a kultúránktól, így a filmtől sem. Fontos, hogy mi magunk is elhiggyük végre, hogy amink van, az érték, azt el kell mondani. (…) Történelmünk például fordulatos, eseményekben, tanulságokban, romantikus hősökben és nagyszerű cselekedetekben gazdag. Azért is támogatom, hogy készüljenek jó történelmi filmek, mert a kultúránkból az válik fenntarthatóvá, megőrizhetővé, amit korszerű eszközökkel, például a filmmel, jól érthetően tovább tudunk adni." – nyilatkozta Káel Csaba. Molnár-Bánffy Kata, „A magyar film rólunk szól. Interjú Káel Csabával", *Képmás,* 2021. szept. 14. https://kepmas. hu/hu/magyar-film-rolunk-szol-interju-kael-csabaval, hozzáférés: 2025. 01. 15. Lajos Tamás, a 2019 utáni időszak vezető producere egyetért a történelmi film primátusával. Lásd Ilku Miklós, „Minőségi magyar filmeket kell megalkotni, ebben komoly hiány van", *Index,* 2022. máj. 10. https://index.hu/kultur/2022/05/10/lajos-tamas-producer-hosszu-katinka-the-movie-interju/, hozzáférés: 2025. 01. 15.

[22] Győri Zsolt tanulmányában hasonlóan osztja fel és jellemzi a 2010 utáni időszakot, de ő Vajnával kapcsolatban a neoliberális, piacorientált szemléletet hangsúlyozza, míg a Káel-érát illiberális korszakként jellemzi. Győri Zsolt, „From Neoliberalism to Illiberalism: Film Policy and the Cinematic Ecosystem in Recent Hungarian Cinema", *Eastern European Screen Studies* (2025): 1–19. DOI: 10.1080/29974828.2025.2458354

Még gyerekként, kamaszként élték meg a gulyáskommunizmus erkölcsi, gazdasági és fizikai szétzüllését, de fiatal felnőttként már a rendszerváltás demokráciájába érkeztek, a nyitott szellemi és fizikai határok korába. Mint Bauer Béla és szerzőtársai fogalmaznak, „hazánkban abban az időszakban kezdtek hatni leginkább a globalizálódó világ társadalmi és kulturális trendjei, amikor ez a nemzedék éppen a kamaszkor »szivacsszerű« szocializációjának időszakát élte. A rendszerváltást is nagyjából ebben az időszakban, életkori ciklusban láthatták, így az idetartozók többé-kevésbé még rendelkeznek valamilyen szilárd képpel, emlékekkel a »létező szocializmus« hanyatló periódusáról is."[23] A küszöb-generáció rendezői, mint egy korábbi tanulmányomban vizsgáltam, a szerzői nagyjátékfilmezés terén jól elkülöníthető csoportot alkotnak, amelyben a generációs közösség a közös tapasztalatból eredő művészi attitűdök és szemléletmódok mentén érhető tetten.[24] A filmművészetben a millennium környékén ment végbe a kulturális nemzedékváltás, mely „a kultúrában, a szellemi és tudományos életben a generációs tagoltság, az elkülönülés és összetartozás szándékának és tényének demonstrálása, többnyire az alkotói lét velejárója".[25] Az 1970-esek generációs közösségként történő felismerése és elismerése a fiatal filmesekkel foglalkozó fórumokkal kezdődött el.[26] Az ezt követően bemutatott nagyjátékfilmjeik sorra nyerték a Magyar Filmszemle és a Magyar Filmkritikusok díjait, valamint rangos nemzetközi filmfesztiválok versenyeinek elismeréseit, ami világosan jelzi, hogy az új generáció rendezői a 2000 utáni években átvették a kánon alakítását a magyar nagyjátékfilmben.[27] A kü-

[23] Bauer Béla, Gondi-Bokányi Zita, László Tamás és Sövegjártó Virág, „»Lövészároktól babzsákfotelig«. A magyarországi generációk sajátosságai" in *Századvég Riport 2021. Társadalom, gazdaság és politika napjainkban*, szerk. Pillók Péter, 369–386 (Budapest: Századvég, 2022), 378–379.

[24] Stőhr Lóránt, „Csapatfotó", *Filmvilág* 50, 1. sz. (2007): 12–16.

[25] Róbert Péter és Valuch Tibor, „Generációk a történelemben és a társadalomban. Generációs politikai attitűdök és részvételi minták történeti-szociológiai megközelítésben", *Politikatudományi Szemle* 22, 4. sz. (2013): 116–139., 119.

[26] Lásd „Szájtépés filmszakadásig", https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/szajtepes-filmszakadasig-fieszta.html, hozzáférés: 2025. 01. 15.

[27] A filmkritikusok B. Nagy László-díjasai: 2001-ben Mundruczó Kornél *Nincsen nekem vágyam semmi,* 2003-ban Pálfi György *Hukkle,* 2004-ben Mundruczó Kornél *Szép napok,* 2005-ben Fliegauf Benedek *Dealer,* 2007-ben Hajdu Szabolcs *Fehér tenyér,* 2009-ben Mundruczó Kornél *Delta,* 2010-ben Mátyássy Áron *Utolsó idők,* 2011-ben Hajdu Szabolcs *Bibliothèque Pascal,* 2013-ban Fliegauf Benedek *Csak a szél,* 2015-ben Pálfi Görgy *Szabadesés,* 2016-ban Nemes Jeles László *Saul fia,* 2017-ben Hajdu Szabolcs *Ernelláék Farkaséknál,* 2018-ban Török Ferenc *1945,* 2019-ben Szilágyi Zsófia *Egy nap* című filmjei. Ezen kívül Gigor Attila *A nyomozó* című filmje 2009-ben négy fontos díjat kapott. A Magyar Filmszemlén a *Nincsen nekem vágyam semmi* 2000-ben és a *Moszkva tér* (Török Ferenc) 2001-ben a legjobb elsőfilm díját, míg a *Macerás ügyek* (Hajdu Szabolcs) 2001-ben a legjobb elsőfilmes rendezés díját kapta, 2005-ben

szöb-generáció filmrendező tagjai zömében 2010 előtt végeztek az SZFE-n és rendezték meg első – sőt, többen sokadik – nagyjátékfilmjüket a Fidesz 2010-es hatalomra kerüléséig.[28]

A nemzedék tagjai a kánonba betörés mellett a filmes intézményrendszerben is sikeresen vetették meg a lábukat. A küszöb-generációhoz tartozók két meghatározó filmgyártó intézményt alapítottak, az egyik a Proton Cinema, a másik a Katapult Film. 2001 decemberében megalakult a Madzag Filmegylet, a Simó-osztály nyolc rendező szakos hallgatója mellett Lemhényi Réka és Barsi Béla vágók részvételével. 2002 októberében a Madzag tagjai, valamint Angelusz Iván és Reich Péter producerek megalapították a Katapult Film nevű filmgyártó stúdiót, amely már nemcsak együttgondolkodásra alkalmas műhely, hanem valódi pályázó, lebonyolító filmipari vállalkozás volt. A Simó-osztály intézményként, a Katapult Film keretei közötti legsikeresebb évei a Filmtörvény születése (2004) utáni és az MMKA megszüntetése (2011) előtti időszakra estek. A Proton Cinemát független produkciós társaságként 2003-ban alapította Petrányi Viktória producer és Mundruczó Kornél rendező, mely 2008 óta produkciós szolgáltatást is nyújt, és ezáltal a szerviziparban és a koprodukciók terén is kifejezetten sikeres vállalkozás.

Mi történt ezzel az addig már díjakkal, közönségszámokkal elismert filmrendezői indulást produkáló generációval az MMK felszámolását és a Vajna-féle MNF létrehozását követően?[29]

Az időközben középgenerációvá érett 1970-esek legtöbb tagja csupán szerényen részesült az állami támogatásokból 2010 után, és nagyrészt ki-

---

Vranik Roland a *Fekete kefé*vel, 2006-ban Pálfi György a *Taxidermiá*val, 2008-ban Mundruczó Kornél a *Deltá*val, 2009-ben Mátyássy Áron az *Utolsó idők*kel, 2010-ben Hajdu Szabolcs a *Bibliothèque Pascal*lal, 2011-ben Kocsis Ágnes a *Pál Adrienn*el a Filmszemle fődíját nyerte el. 2011 és 2025 között nem került megrendezésre a Filmszemle. A legrangosabb nemzetközi elismerések között a következők voltak: *Szép napok* (Locarno), *Delta* (Cannes), *Pál Adrienn* (Cannes), *Tejút* (Locarno).

[28] Akad néhány kivétel: azok az 1970-es évek végén született alkotók, akik későn, különböző bölcsészeti tanulmányok után kezdték meg a filmrendező szakot az SZFE-n, és 2010-ben vagy az előtt nem sokkal végeztek, mint Szilágyi Zsófia, aki 2007-ben diplomázott, de csak 2018-ban mutatták be első nagyjátékfilmjét, Schwechtje Mihály és Császi Ádám, akik egyaránt 2010-ben diplomáztak, és az előbbi 2018-ban, az utóbbi 2014-ben debütált mozifilmmel. Az ő esetükben a születési idő ellenére kevésbé látszik a generációs kapcsolódás, hiszen az intézményi háttér és a szociálpszichológiai támogatás sem tud annyira érvényesülni, mint azoknál, akik 2000 és 2010 között már aktívan kis- és nagyjátékfilmek sorával voltak jelen az SZFE és a korabeli filmes intézményrendszer pezsgő életében.

[29] Az életpályákat, az alkotói folyamatok során szerzett személyes tapasztalatokat a sajtóban megjelent híreken, interjúkon túl a generáció rendezőivel 2024 novembere és 2025 januárja között e témában folytatott beszélgetéseim alapján rekonstruáltam.

szorult az államilag finanszírozott kultúrából 2019 után. Bár nem zárkóztak el az Andy Vajna új filmpolitikai rendszerében való részvételtől, és rendszeresen pályáztak az MNF-nél, legjobb esetben is egy vagy legfeljebb két nagyjátékfilmet tudtak rendezni a 2011 és 2019 közötti időszakban, míg az MMK idején, 2000 és 2010 között akár három–négy–öt – sokszor komoly nemzetközi sikereket arató – nagyjátékfilmet is megalkothattak.[30] Az MMK korszakában sikeres nagyjátékfilmes pályát indító rendezők közül Mundruczó futotta be a legnagyobb utat: komoly támogatásokat kapott a Vajna-korszakban *(Fehér isten, Jupiter holdja),* és egy alkalommal még fejlesztést is támogatott NFI *(Evolúció).* A Simó-osztály rendezői közül Török Ferenc *Senki szigete* (2014) és *1945* (2017), Miklauzic Bence *Parkoló* (2014), Fazekas Csaba *Swing* (2014), Pálfi György *Az Úr hangja* (2018) és Hajdu Szabolcs *Délibáb* (2014) című alkotásai tudtak az MNF támogatásával elkészülni. Az őket követő Grunwalsky-osztályból Kocsis Ágnes egyedül az *Éden*t (2020) rendezte a filmalap támogatásával. Gigor Attila *A nyomozó* (2008) történt nagy sikerű debütálása után egyedül a *Kút* (2016) című nagyjátékfilmjére kapott az MNF-től támogatást. Mátyássy Áron az *Utolsó idők* (2009) című fesztiváldíjas művészfilm után az MNF támogatásával készült *Víkend*ben (2015) a thriller műfajával kísérletezett. A 2000–2005 között végzett rendező-osztályból különösen későre csúszott Krasznahorkai Balázs nagyjátékfilmes debütálása, aki a 2000 és 2010 között erőteljes kisjáték- és dokumentumfilmek után csak az MNF korszak végén kapott támogatást a *Hasadék* (2020) című mozifilmjére. Az osztály két másik rendezője, Faur Anna (*Lányok*, 2007) és Almási Réka (*Team Building*, 2009) 2010 után már nem rendezett nagyjátékfilmet. Az SZFE-n kívülről jött alkotók közül Fliegauf Bence az átmenet időszakában minisztériumi és egyéb állami pénzből rendezte meg *Csak a szél* (2012) című filmjét a romák elleni etnikai alapú sorozatgyilkosságról, míg az MNF támogatásából egyedül a *Liliom ösvény*t (2016). Nemes Gyula az MMK-időszakban készült *Egyetleneim* (2006) után a Vajna-korszakban kapott pénzt a kapitalizmuskritikus *Zéró*ra (2014), de azóta sem készített nagyjátékfilmet. A Buharovok művésznéven alkotó páros pályáját nem törte ketté a két filmpolitikai váltás, hiszen az MMK időszakában is különlegesen alacsony költségvetésű filmeket készítettek, részben az MMK támogatásából, s bár az MNF-től már semmilyen pénzt nem kaptak, mégis képesek időről időre előállni az állami

[30] Mundruczó Kornél: *Nincsen nekem vágyam semmi* (1999), *Szép napok* (2002), *Johanna* (2005), *Delta* (2008). *A Nibelung lakópark* (2009), *Szelíd teremtés – Frankenstein-terv* (2010). Hajdu Szabolcs: *Macerás ügyek* (2000), *Tamara* (2003), *Fehér tenyér* (2005), *Off-Hollywood* (2007), *Bibliotheque Pascal* (2010). Fliegauf Benedek: *Rengeteg* (2003), *Dealer* (2004), *Tejút* (2007), *Womb* (2010).

támogatásoktól függetlenül szürrealista, rendszerkritikus nagyjátékfilmjeikkel (*Az itt élő lelkek nagy része*, 2015, *Melegvizek országa*, 2021).

Az MNF jellemző stratégiája az volt, hogy rendkívül hosszú forgatókönyvfejlesztésbe kényszerítette bele a rendezőket, akik mindvégig abban reménykedhettek, hogy gyártásra is kapnak támogatást, ám hiába. Így húzódott el évekig és nem készült el Groó Diána *Az ügyvéd* című filmje a tiszaeszlári nagy perről, Török Ferenc *Delfin* című terve Hajós Alfrédról,[31] Erdélyi Dániel *Rendszerhiba* című, az 1950-es években játszódó neo-noir kémtörténete. Egyik esetben sem kortárs történetet akartak alkotóik elmesélni, társadalomkritikai felhangjai sem lettek volna a filmeknek,[32] az utóbbi kettőt ráadásul populáris történelmi filmnek szánták rendezőik, mégsem kaphattak támogatást. A fejlesztések kapcsán négy fő kritikai észrevétel körvonalazódik az interjúkból: egyrészt a különböző fejlesztők egymásnak ellentmondó javaslatokat tettek, másrészt nem mindig rendelkeztek a művészfilmek alkotói folyamatához megfelelő szakértelemmel és ízléssel, harmadrészt egyfajta „cenzúrahivatalként" működtek, tehát próbálták az alkotókat a politikai szempontból kényes mozzanatok kiiktatására, öncenzúrára késztetni, negyedrészt az MNF vezetői, döntőbizottsági tagjai a fejlesztők feje felett, esetlegesen azok támogatása ellenére hoztak döntéseket. A fejlesztés során szerzett tapasztalat erősen függött a kirendelt fejlesztő személyétől, hiszen sikeres együttműködésre is volt példa, ám hangsúlyozni kell, hogy a döntést nem a fejlesztők hozták, sőt időnként a fejlesztők javaslataival ellentétes döntések születtek.

A meghiúsult tervek között a legismertebbé a *Toldi* vált. Pálfi a 900 millió Ft megítélt, ám a szükségesnél jóval kevesebb támogatásból már előkészítés alatt álló *Toldi* című mozifilmterv kapcsán konfrontálódott keményen Vajnával, aki végül nem adott több támogatást. Pálfi meglátása szerint Vajna korrupcióba akarta belekényszeríteni őt, és miután ebbe nem ment bele, a megítélt összeget is visszavonatta a döntőbizottsággal. Az összetűzések ellenére – a rendszerből a *Délibáb* után kiiratkozó Hajduval ellentétben – Pálfi tovább pályázott, a Rejtő Jenő műveiből írt forgatókönyve (*Szőke Ciklon*) csak a forgatókönyv szakaszáig jutott el, míg a *Sömmi* 2019-ben, Vajna halála után gyártás előkészítésére még kapott pénzt, de gyártási támogatást már nem. 2010 óta összességében három nagyobb volumenű populáris filmes projektjét állították le, melyek közül

[31] A *Delfin* 2012-től 2018-ig összesen négyszer kapott forgatókönyv-fejlesztésre támogatást!
[32] *Az ügyvéd* Eötvös Károly alakjára fókuszált volna, akinek jóvoltából Magyarország elkerülte a Dreyfus-ügyhöz hasonló antiszemita kampányt, tehát ez esetben is a pozitív példa állítása volt az alkotók célja.

kettő a kulturális politika által kívánatosnak tartott nemzeti történelmi vonulatot erősítette volna. Pálfi György törekvése a populáris filmek létrehozására párhuzamban állt Vajna célkitűzésével, de abszurd módon éppen az a rendező, akinek az ambíciója és tehetsége is megvolt e váltáshoz, végül nem bontakoztathatta ki ez irányú tehetségét. A magyar populáris film megújulása, nemzetközi színtérre történő kilépésének lehetősége ment kárba, hogy egy valóban eredeti tehetséget nem engedtek kibontakozni ezen a területen.

A nagyjátékfilmhez jutás nehézségei miatt a rendezők művészi ambícióik kiélésére alternatívákat kerestek. A tévésorozatok számos rendező (így Miklauzic Bence, Fazekas Csaba, Mátyássy Áron, Gigor Attila) számára jelentettek alternatívát a nagyjátékfilm helyett, aminek az az áldásos következménye, hogy a 2010-es évek a (különösen az HBO gyártásában készült) sorozatok nívójának jelentős emelkedését hozta *(Terápia, Aranyélet, A besúgó)*. Miklauzic – az MNF helyett a Média Mecenatúra programnál adva be sikeres pályázatokat – tévéfilmeket is alkotott, melyekben a személyes ízlése, érzékenysége jobban megjelenhetett, mint a sorozatokban. Groó Diána a játékfilm mellett a dokumentumfilmben is otthonosan mozgott, ám – a döntései alapján erősen átpolitizált – Mecenatúra Programnál nem kapott pénzt zsidó témájú alkotására, ezért külföldi alapok támogatásából, hosszú évek munkájával rendezte meg a *Regina* című nagysikerű dokumentumfilmjét a világ első női rabbijáról. Mátyássy sikeres sorozatrendezőként szintén készített dokumentumfilmeket is (*Rövid magyar bitkorszak*, 2019; *Istenke bicskája*, 2020). A nagyjátékfilmben gondolkodó rendezők viszont a Vajna-időszakban már kénytelenek voltak rátalálni a független filmezés útjára. Hajdu a *Délibáb* körül szerzett tapasztalatok miatt deklarálta, hogy nem pályázik többet, helyette az általa alapított Látókép Ensemble saját színdarabjait adaptálta vászonra (*Ernelláék Farkaséknál*, 2016; *Kálmán-nap,* 2024; *Egy százalék indián*, 2024) valamint egy filmes táborban született improvizációkat fejlesztett tovább nagyjátékfilmmé (*Békeidő*, 2020). Pálfi már az MMK-időszak vége felé sem kapott szelektív támogatást pályázataira, viszont az akkor létező, a korábbi filmek sikerei nyomán automatikusan járó normatív támogatásokból elmozdult a *low-budget* filmezés felé (*Nem vagyok a barátod*, 2009). Az MMK megszüntetése és az MNF működésének beindulása között a Nemzeti Kulturális Alap csekély támogatásából készítette a *Final Cut – Hölgyeim és Uraim* (2012) című montázsfilmjét. Állami támogatás nélkül forgatta le a *Toldi* körüli várakozás idején külföldi produceri pénzekből a *Szabadesés* (2014) és a *Mindörökké* (2021) című filmeket. *Hotel Balaton* címen magyar producerek által összeadott pénzekből forgatott 2020-ban kisköltségvetésű

akciófilmet, amit végül jogi okok miatt nem mutathatott be.[33] Fliegauf a támogatási rendszeren kívül a *Rengeteg 2. – Mindenhol látlak* (2021) című filmet forgatta le.

A filmpolitika 2019-es irányváltása érzékenyen érintette a generáció tagjait, mert tovább zárultak előttük a hazai alkotói lehetőségek. Az 1970-esek a kulturális elit részesei voltak, és az elitstátuszt már 2010 előtt érték el vagy alapozták meg, tehát velük szemben is érvényesülhetett az új elit részéről a *ressentiment* érzése. A Simó-osztály egyes tagjai számára Káel Csaba kinevezése egyértelművé tette, hogy nem részesülhetnek állami pénzekből, hiszen 2002-ben az osztály tagjai röplapszórással tiltakoztak a *Bánk bán* rendezőjeként kapott kimagasló állami támogatása ellen. Mások viszont bizakodtak abban, hogy szakmai alapon fog történni a támogatások megítélése, és csak a sorozatos visszautasítások után hagytak fel az NFI-hez történő pályázással. A küszöb-generáció tagjai számára alapélmény, ami visszatér a velük készített interjúkban, hogy ők már bizonyítottak, díjak, sikerek, filmek vannak mögöttük, ezért nem értik, miért nem támogatja őket az állami filmalap. Török Ferenc például azt nyilatkozta, eleinte nem értette, miért került feketelistára, hiszen ő nem hazaáruló, nem akar direktben politizálni, ám aztán ráébredt, hogy éppen a sikerei miatt nem kaphat lehetőséget, mert az újonnan pozícióba kerültek új filmszakmát akarnak építeni.[34] Paradox módon tehát a generáció tagjainak professzionalizmusa és szakmai sikeressége akadályozza őket a támogatások elnyerésében, hiszen ez jelzi azt, hogy a korábbi kulturális elithez tartoznak.[35] A teljes képhez hozzátartozik, hogy a politikailag kevésbé exponált alkotók közül volt, akit – hiába – felkértek egy-egy támogatott projekt rendezésére. A kulturális elitcsere a film területén közvetlenül összefügg a gazdasági elitcserével, így a filmrendezők – legalábbis részben – járulékos áldozatai a gazdasági elitcserének, mert azok a producerek, akikkel korábban pá-

[33] Kránicz Bence, „Pálfi György: A Filmintézet Fideszes kifizetőhelyként működik", *24.hu*, 2021. febr. 3. https://24.hu/kultura/2021/02/03/palfi-gyorgy-interju-filmintezet-hotel-balaton-mindorokke/, hozzáférés: 2025. 01. 15.

[34] Muhi András, *Interpretációk – Török Ferenc,* 2024. ápr. 3. https://www.youtube.com/watch?v=nGAszd21ic8, hozzáférés: 2025. 01. 15.

[35] Az egyetlen kivétel a generáció 2000 körül indult tagjai között Fliegauf Bence, aki 2022-ben 80 millió forint gyártás előkészítési támogatást kapott *Csontláz* című filmtervére az NFI-től, de gyártásra azóta sem kapott pénzt. (Lásd https://nfi.hu/mozgokepszakmai-tamogatas/mozifilmes-palyazatok/nyertes-palyazatok?filter=fliegauf&category_id=&year=, hozzáférés: 2025. 01. 15.) Mivel az a filmterv áll, időközben független produkcióban elkezdte forgatni a *Jimmy Jaguár* című filmjét. Lásd „Démonos filmet rendez Fliegauf Bence", *film.hu*, 2024. jan. 11. https://magyar.film.hu/filmhu/hir/demonos-aldokumentumfilmet-forgat-fliegauf-bence.html, hozzáférés: 2025. 01. 15.

lyáztak, akikkel jó emberi–szakmai együttműködésük alakult ki, többé nem kapnak állami támogatást. A producerek számára egy-egy pályázat összeállítása komoly anyagi és erőforrás-ráfordítással jár, ezért számos elutasítás után már be sem adtak pályázatokat.[36]

A generáció tagjai közül az egyetlen kivételes szerzői filmes pálya Nemes Jeles Lászlóé, aki az MMK-korszakban csak kisjátékfilmeket rendezett, és bár az MMK-tól kapott fejlesztési támogatást *Else*[37] című első nagyjátékfilm-tervére, de végül csak a Vajna-korszakban debütált a *Saul fiá*val (2015), ami a 2010-es évek nemzetközileg legjelentősebb sikert arató magyar nagyjátékfilmje lett. Az Oscar-díjat követően a *Napszállta* az MNF-től, az *Az árva* az NFI-től kapott támogatást. Bár időnként komoly politikai támogatásokat elszenvedő filmjei alapján nem illik bele az Orbán-rendszer nemzeti identitást erősítő kulturális politikájába, Nemes Jeles László mégis az új kulturális elithez tartozik, mert 2016-ban szerzett Oscar-díjat, ami miatt még abban az évben Kossuth-díjjal is kitüntette a kormány.[38]

Mivel szerzői filmek állami támogatásában már nem reménykednek, a generáció rendezői előtt a velük készített interjúk alapján a következő alkotói lehetőségek rajzolódnak ki:[39]

1. társulás a támogatott írói, produceri körrel, a favorizált tematikai és műfaji trendeknek megfelelő forgatókönyv megrendezése,
2. az állami támogatásból készülő játék- és tévéfilmekben a rendezőnek kinevezett (filmrendezőként tapasztalatlan) alkotó mellett second-unit rendezői státusz,

[36] „Az elmúlt években jó pár ötletet meséltem állandó produceremnek, Petrányi Viktóriának, mire azt mondta: meg se próbáljunk pályázni, óriási munka beadni a papírokat, valamint pénzbe kerül, de úgyse megy át!" – nyilatkozta Mundruczó. Windisch Judit, „Nem szeretek a kormány kottájából, ellenzéki lenni", *HVG*, 2023. okt. 11., https://hvg.hu/360/20231011_Mundruczo_Kornel_interju_top_50_fiatal_reisz_gabor_ner_orban_proton, hozzáférés: 2025. 01. 15.

[37] Az *Else* egyik producere Havas Ágnes volt, aki később az MNF igazgatója lett. Ez a szakmai kapcsolat bizonyosan segítette azt, hogy a holokauszt kényes témájával foglalkozó elsőfilm, a *Saul fia* támogatást nyerhetett. Lásd „Teljes gőzzel beindult a Havas Films", *film.hu*, 2009. jún. 15., https://magyar.film.hu/filmhu/hir/teljes-gozzel-beindult-a-havas-films-szakma-hir-havas-agnes, hozzáférés: 2025. 01. 15.

[38] Talán még meglepőbb eset Császi Ádámé, aki már 2010 után tudott nagyjátékfilmet rendezni. Az MNF finanszírozásában készült, a homoszexualitás érzékeny témáját feszegető *Viharsarok* után az NFI-től is kapott komoly támogatást a *Háromezer számozott darab* című rendkívül (ön)kritikus alkotására.

[39] A filmes szakmai oktatás csak részben tartozik a körbe, ugyanakkor fontos megemlíteni, hogy a generáció tagjai közül sokan oktatnak egyetemeken vagy magániskolákban, tanfolyamokon: Groó Diána, Török Ferenc, Kocsis Ágnes a METU-n, Schwechtje Mihály az ELTE-n, Miklauzic Bence, Hajdu Szabolcs számos helyen.

3. napi vagy heti tévésorozatok forgatása jellemzően kereskedelmi csatornák részére,
4. külföldi szervizprodukciókban second-unit vagy rendezőasszisztensi munka,
5. színházi rendezések,
6. dokumentumfilmezés,
7. főként hazai finanszírozású, az állami alapoktól független, kisköltségvetésű játékfilm,
8. külföldi alapok által támogatott filmfejlesztések, nemzetközi koprodukciók,
9. amerikai kereskedelmi gyártók által finanszírozott produkciók.

Az interjúkból és az elérhető adatok alapján az tűnik ki, hogy az államilag erősen támogatott produkciókban a rendezői feladatok elvállalását a generáció tagjai nagy többségükben elutasítják, az egyetlen kivétel a populáris filmműfajok rendezését ambicionáló Dyga Zsombor, aki előbb a *Hadik*ban vállalt rendezőasszisztensi feladatot, utóbb pedig az *Operation Sámán* vezető rendezője lett. A harmadik és negyedik út biztosítja a játékfilmrendezői szakma gyakorlását, ám – főként a negyedik – kevesebb személyes művészi lehetőséget rejt magában. A színház elsősorban olyan, a teátrum felől induló és folyamatosan aktív rendezők számára kínál művészi terepet, mint amilyen Mundruczó Kornél és Hajdu Szabolcs, ám az elapadó egyéb kreatív lehetőségek miatt mások, így Pálfi György és Török Ferenc is próbálták a színházban megvetni a lábukat.[40]

Az összes lehetőség közül vizsgáljuk meg részletesebben az államtól független produkciók létrehozásának körülményeit! A játékfilmnél valamivel alacsonyabb költségvetést igénylő, akár hosszú éveken kis stábbal is űzhető dokumentumfilmezéssel a generáció játékfilmesei közül kevesen foglalkoznak: Groó Diána a *Regina* sikere után egy személyes hangvételű

[40] 2010 óta a következő produkciók születtek. Mundruczó csak a Proton Színház keretében a következő előadásokat mutatta be: *Szégyen*, bemutató: 2012. máj. 17. Bécsi Ünnepi Hetek, Ausztria. *Demencia*, bemutató: 2013. okt. 15. Trafó Kortárs Művészetek Háza, Budapest. *Winterreise*, bemutató: 2015. okt. 3. Budapest Music Center. *Látszatélet*, bemutató: 2016. ápr. 27. Trafó Kortárs Művészetek Háza, Budapest. *Evolúció*, bemutató: 2019. szept. 5. Ruhrtriennale, Bochum, Németország. *Parallax*, bemutató: 2024. máj. 27. Bécsi Ünnepi Hetek, Ausztria. Mundruczó emellett számos további külföldi színházrendezést jegyez. Hajdu Szabolcs a Látókép Ensemble produkciójában rendezett előadásai: *Ernelláék Farkaséknál*, 2015; *Kálmánnap*, 2017; *Egy százalék indián*, 2019. Ezenkívül a Radnóti Színházban rendezett előadások: *Gloria*, 2019, *Legközelebbi ember*, 2023. Pálfi György rendezései: *Engedj be!*, 2017, Trip; *Titus Andronicus*, Weöres Sándor Színház, 2018; Török Ferenc rendezése: *Bella Figura*, 2021, Pesti Színház.

dokumentumfilmet forgat holokauszt-túlélő nagymamájával *Kedves Helen* címen, míg Török Ferenc a Fészek Művészklubról készít filmet.[41] A független játékfilmek elkészítését viszont nagyban nehezíti a magánszektorból jövő pénzek hiánya. „A többi kelet-európai országhoz hasonlóan a magánmecenatúrának nem alakult ki egy erős rendszere a rendszerváltás után, így a kultúra, ahogy a szocializmus korszakában is, továbbra is erősen függ az állami támogatástól."[42] 2010 után még a korábban filmeket is támogató állami cégek, nagyvállalati szponzorok is eltűntek a filmgyártásból (MVM, Paksi Atomerőmű, TV2 stb.). A 2020 utáni időszak viszont felerősíti a magánmecenatúra szerepét, részben maguk a filmgyártó cégek finanszírozzák a független filmeket kulturális tőkéjük növelésére. A producerek részéről az a lehetséges gyakorlat, hogy a szervizprodukciókból szerzett profit mellett tudnak független filmeket finanszírozni, ugyanakkor például Mundruczó és Petrányi a Proton Cinemával jövőbe történő befektetésként nem a saját generációjukat, hanem a fiatalabbakat támogatják *(Magyarázat mindenre, Árni, Hatalom, Jövő nyár, Külön falka, Guerilla)*. Konkol Máté, aki tanulmányában részletesen elemzi a független filmkészítés módjait, lehetőségeit a mai Magyarországon, a következő fontos megállapítást teszi: „a független filmkészítés előfeltétele rendszerint olyan kulturális és társadalmi tőke, illetve osztályhelyzet, ami lehetővé teszi, hogy egy produkció létrejöjjön jelentős gazdasági tőke nélkül is."[43]

Miben más a küszöb-generáció helyzete az előttük beérkezett és utánuk jövő generációkétól? A legidősebb generációk közül már kevesen maradtak életben, a 1930-as évek elején születettek közül Mészáros Márta, az új hullám nemzedékéből Szabó István és Sándor Pál tudott filmhez jutni, a következő nemzedékből Jeles András és Gárdos Péter kapott az MNF-től lehetőséget nagyjátékfilmre. A rendszerváltás körül jelentkező nemzedékből 2010 után több jelentős rendező is abbahagyta a filmkészítést (Tarr Béla, Janisch Attila), Pacskovszky József egyetlen mozifilmre (*A tökéletes gyilkos*, 2016) kapott támogatást, míg a generáció egyedüli kiugró sikertörténete Enyedi Ildikó váratlan visszatérése a *Testről és lélekről* (2017) című filmjével. Enyedi az Oscar-jelölésének köszönhetően az MNF-től (*A feleségem története*, 2021) és az NFI-től (*Csendes barát*) határozott politikai szerepvállalása ellenére is kapott azóta támogatást egy-egy nagyjátékfilmre. A küszöb-ge-

[41] https://magyar.film.hu/filmhu/hir/torok-ferenc-elmeseli-a-feszek-klub-tortenetet.html, hozzáférés: 2025. 01. 15.
[42] Kristóf, *Kultúrcsaták*…, 14.
[43] Konkol Máté, „»Remélem, legközelebb sikerül pályáznod«. Függetlenség a filmiparban, és ennek kortárs magyar dilemmái", *Fordulat* 15, 30. sz. (2022): 215–253.

neráció előtt járók 2010-es évek utáni alkotói időszakát a fenti futó áttekintés alapján már nem érdemes generációs keretben tárgyalnunk, mert tizennégy év alatt egy-egy rendezői bemutatkozás egymástól független életpályák váratlanul felbukkanó produktumaként jelenik meg a 2010 után teljesen atomizálódott filmszakmában. Az idősebb alkotók erősen függenek az állami támogatástól, mert a független filmkészítést a filmgyári lehetőségekhez szocializálódott rendezők életkori okok miatt is kevésbé tudták gyakorolni (kivétel Sopsits Árpád: *Mellékszereplők*, 2023, Dettre Gábor: *Csendes éj*, 2024).

A küszöb-generáció után születettek a filmes felsőoktatásban (sokan még az SZFE-n, de néhányan már a METU-n és az ELTE-n) 2010 környékén vagy azután végeztek, amikor, szerencsétlenségükre, egy darabig állt a filmtámogatási rendszer, később pedig a körülményes forgatókönyvfejlesztések rendkívül lelassították egy-egy nagyjátékfilm születését. Bár a 2015-ben induló Inkubátor program segítette a debütálásukat, de a második nagyjátékfilmre már csak egy-egy rendezőnek adtak támogatást (ilyen kivételes eset a *midcult* és a tömegfilm határán mozgó Bodzsár Márké, illetve az Inkubátor programos indulás után második nagyjátékfilmre is pénzt kapó Csuja Lászlóé). Az NFI korszakába érve akármennyire sikeres elsőfilmmel jelentkeztek, a második nagyjátékfilmre éppen a bemutatkozó filmjeik kritikai sikere miatt nem kapnak állami pénzt,[44] az Inkubátor programra pedig már nem pályázhatnak. A követendő utat Reisz Gábor mutatta meg a harmincas–negyvenes éveikbe lépett alkotóknak, aki első és harmadik nagyjátékfilmjét is független módon, alacsony költségvetésből gyártotta, és csak a második nagyjátékfilmjére kapott a Vajna-féle Filmalaptól állami támogatást. A nagyjátékfilmrendezői pályák, életutak tehát nem tudtak az állami támogatási rendszerben kibontakozni, a támogatási rendszeren kívül is rendkívül termékeny Reisz Gáborén kívül nem tudtak úgy életművek kanonizálódni, mint az a Magyar Mozgókép Közalapítvány időszakában történt a korábban született generációk számára. A nemzetközi és hazai színtéren elismert nagyjátékfilmek sora híján nekik nehezebb összeszedni azt a rendezői tapasztalatot és kulturális tőkét, amely elsődlegesen szükséges a független filmkészítéshez. A fiatalok számára a szervízprodukciókban, reklámokban való részvétel jelenthet megélhetést és folyamatos szakmai tapasztalatot, amelyet egyszer remélhetőleg nagyjátékfilmre tudnak konvertálni.[45]

[44] Lásd Kis Hajni *Külön falka* (2021) című filmjének kiugró sikerét.

[45] Példamutató e szempontból Mazzag Izabella, aki dokumentumfilm-rendezőként végzett az SZFE-n, elismert klip- és reklámrendezővé vált, majd 2023-ban őt kérték fel egy Azahriahról szóló egész estés dokufikció (*Mi vagyunk Azahriah*, 2024) elkészítésére.

A küszöb-generáció tagjai tehát abból a szempontból jobban tudnak adaptálódni az állami pénzek hiányához, hogy a Filmgyár pályájuk indulásakor már nem létezett, így e rendezők kevésbé számítottak az állam teljes támogatására, eleve rugalmasabbak voltak, és igyekeztek kiaknázni a lehetőségeket, hogy akár egészen kevés pénzből filmet készítsenek – ezért tudtak már az 1990-es évek végétől, huszonéves koruktól kezdve saját nagyjátékfilmeket jegyezni. Hajdu Szabolcs 2001-ben határozottan deklarálta a bármi áron történő filmkészítés igényét: „A legfontosabb a folyamatos működés és jelenlét. A mai negyveneseknél azért érzékelhető ez a vákuum, mert várnak. Pedig az első film után minél hamarabb bele kell fogni a másodikba, aminek nem kell jobbnak, sikeresebbnek lennie, mint az előző volt, be kell vállalni a rosszat is, sőt lejjebb is lehet menni az igényekkel, lehet akár kisfilm vagy videó, az a lényeg, hogy jelen kell lenni a következő szemlén. Nem szabad várni, mert onnantól megzápul a tehetséged."[46] A filmrendezői induláskor az alacsony költségvetésből történő forgatás tapasztalatából később is táplálkozhattak. A 2000-es évek első évtizedében ugyanakkor a hazai és nemzetközi terepen is össze tudták szedni azt a kapcsolati és kulturális tőkét, amelyet a 2010-es és 2020-as évek során kamatoztathattak. A küszöb-generáció prominens tagjai ma már jól ismert, nagy presztízsű rendezők, akiktől kezdők, fiatal stábtagként tanulni lehet forgatás közben és még befutott alkotóként is érdemes dolgozni velük, mert filmjeiket feltehetően nemzetközi fesztiválokon fogják bemutatni és elismerést hoznak az egész stábnak.

A független filmkészítésre mindezzel együtt csak azok az alkotók vállalkoznak, akik a legnagyobb áldozatok árán is képesek szenvedélyesen, odaadással nagyjátékfilmen dolgozni. E generáció tagjainak gyerekei vannak, gyakran kettő–három, akikről saját megélhetésükön túl gondoskodni kell. Pálfi György így nyilatkozott 2022-ben erről: „Annyira elfogytak a lehetőségek Magyarországon, hogy végig kellett gondolnom, tényleg megére ez az egész filmezés annyit, hogy vállaljam érte az egzisztenciális ellehetetlenülést. A válasz nagyjából az volt, hogy megéri. Szerintem van még bennem egy-két film, vagy legalábbis ezeknek a lehetősége."[47] Pálfi *A tyúk* (2025) című nagyjátékfilmjét német, francia, görög pénzekből rakta apránként össze, és hosszú éveken át forgatta, de az NFI-től nem kapott még annyi minimális támogatást sem, amellyel a tisztességes utómunkát tudták

[46] Stőhr Lóránt, „»Még csak húsz százalékon égünk«, Beszélgetés Hajdu Szabolccsal, Mundruczó Kornéllal, Török Ferenccel", *Filmvilág* 44, 4. sz. (2001): 10–13., 10.

[47] Herczeg Zsófi, „Pálfi György: »Egyre jobban haladunk a disztópia felé, amit ábrázoltunk«. Interjú Pálfi Györggyel", *film.hu*, 2022. jan. 28. https://magyar.film.hu/filmhu/hir/egyre-jobban-haladunk-a-disztopia-fele-amit-abrazoltunk, hozzáférés: 2025. 01. 15.

volna finanszírozni. A független filmkészítésbe belevágni tehát egzisztenciális dilemma, az önkizsákmányoláson túlmenően is, hiszen a rendező önmagán túl másoknak is anyagi felelősséggel tartozik.

Az anyagi mellett sajátos morális–politikai felelősségvállalássá is vált a független filmezés, mert minden állami támogatási rendszeren kívül, neves alkotó által készített játékfilmtől társadalmi–politikai állásfoglalást vár el saját közönsége. Hajdu Szabolcs pontosan érzékeli azt a kényszerhelyzetet, amikor így fogalmaz: „A művészek félig-meddig aktivistákká váltak. Mindenki nagyon társadalomtudatos. A művészet nagyon társadalomtudatossá vált. Reflektálnod kell, ha nem reflektálsz, akkor öncélú vagy. Figyelmen kívül hagyod a közérdekű dolgokat. Én viszont öncélú szeretnék lenni. Játszani szeretnék. Örömöt átélni. A filmek nagy részéből, és a világban is eltünedezik az öröm, a gátlástalanság felszabadító ereje."[48] Hajdu Szabolcs ezért Pálfi és Mundruczó példáját követve megpróbál kilépni a hazai lehetőségek köréből és a nemzetközi partnerekkel együtt dolgozni.[49] Hajdu először 2010 körül próbálkozott betörni az amerikai független filmbe, ám *A játékos* címen félig leforgatott nagyjátékfilmje az MMK-tól neki járó normatív támogatások befagyasztása és az MNF elutasítása miatt meghiúsult, ezért négy hazai gyártású független film után most újra kell kezdenie a nemzetközi kapcsolatrendszer felépítését. A külföldi producerek bevonásához kapcsolati tőkére van szükség, amelyhez a korábbi közös (az MNF által nem támogatott) koprodukciókon túl a sikeres fesztiválszereplések járulhatnak hozzá. Az alacsony költségvetésű független filmek számára nehezebb az MMK vagy az MNF idején normális költségvetésből készült alkotásokhoz képest a fesztiválpiacon jelentős sikert elérni, különösen úgy, hogy rendezőik már nem felfedezésre váró újoncok vagy nincsenek folyamatosan jelen a fesztiválkörforgásban.

A hazai független forrásokból, esetlegesen koprodukciós pénzekből alacsony költségvetésű filmek készítéséhez képest sikeresebb stratégiát dolgozott ki magának Mundruczó Kornél Wéber Kata alkotótársával és Petrányi Viktória producerrel. Az MMK korszakában elismert nagyjátékfilmes pályát indító alkotók közül Mundruczó futotta be a legnagyobb utat: komoly támogatásokat kapott a Vajna-korszakban *(Fehér isten, Jupiter holdja),*

[48] Klág Dávid, „Mi rakjuk be magunkat idilli környezetbe és kínozzuk egymást, ez a helyzet", *Telex*, 2023. nov. 14. https://telex.hu/kult/2023/11/14/hajdu-szabolcs-kalman-nap-interju-ernellaek-farkaseknal-tallinn-filmfesztival, hozzáférés: 2025. 01. 15.

[49] „Amikor az ember rááll arra, hogy abból főz, ami van, akkor az egy életmóddá válik, és elbátortalanodik abban, hogy nagyobban gondolkodjon. De ezt szeretném most. Sajnos Magyarországon nem lehet ezt megcsinálni. Fájdalmas dolog, hogy ezt más nyelven, más emberekkel kell, de nincs más út. Nincs más lehetőség." Uo.

egy alkalommal még az NFI-től is *(Evolúció).* Mundruczó az MNF támogatásai mellett, azokból aratott nemzetközi sikereket kiaknázva tudatosan építette karrierjét, és kemény munkával eljutott oda, hogy ma már a globális filmiparban, nemzetközi pénzekből dolgozik. A *Pieces of a Woman* (2020) című, Netflixre gyártott drámája után elkészítette *A zsúfolt szoba* (2022) címen az Apple TV-n futó minisorozatát, továbbá utómunkában és előkészületben összesen öt amerikai produkciót sorol fel az imdb.com. A ma már Berlinben élő Mundruczó útja párhuzamos azokkal a generációjába tartozó színházrendezőkkel, akik az Orbán-rendszer időszakában külföldre költöztek és ott alkotnak (Kovalik Balázs, Schilling Árpád, Bodó Viktor, Dömötör András[50]), ám Mundruczó a német, osztrák, lengyel színpadokon való állandó jelenlét mellett rendszeresen játékfilmeket is rendez.

A jelenlegi helyzetben az látszik, hogy a Vajna-korszakban megalapozott stratégiák folytatódnak és bontakoznak ki, tehát aki kilépett a független filmezés területére, az ott is tudja folytatni, aki sikeres nemzetközi karriert épített, az az amerikai streamingcsatornákkal tud dolgozni, aki pedig Oscar-díjat szerzett, az az NFI-nél is boldogul.

A kortárs magyar filmművészet tragédiája, hogy a 2010 utáni években az akkor harmincas–negyvenes éveikben járó, már komoly tapasztalattal, nemzetközi sikerekkel rendelkező alkotók nem jutottak rendszeresen támogatáshoz, nem tudták építeni nagyjátékfilmes karrierjüket, és nem készülhettek el azok a meghatározó művek, amelyek a kortárs magyar filmtörténet gerincét alkothatnák. Egy új hegemón kultúra kiépítésének felerősödése és ezzel együtt a művészek inkorporációjának csökkenése felerősítette az ellenállást, ami a – gyakran rendszerkritikus – független filmezés elterjedéséhez, finanszírozási gyakorlatainak kialakulásához és közönségének megszilárdulásához vezetett, s ebben a küszöb-generáció tagjai, elsősorban Hajdu, Pálfi, Fliegauf, a dokumentumfilmek területén Groó tudtak példát mutatni. 2024 moziban legnézettebb magyar filmje nem az NFI által támogatott alkotások valamelyike, hanem a független *Futni mentem* (Herendi Gábor, 2024) lett, a *Fekete pont* (Szimler Bálint, 2024) pedig független művészfilmként a 2024-ben bemutatott összes magyar film közül a negyedik legnézettebb alkotás lett.[51] A magyar filmszakma legkülönbözőbb tagjai, de elsősorban a küszöb-generáció tagjai és a náluk

[50] Czenkli Dóra, „Kivándoroltak?", *Színház*, 50, 7. sz. (2017): 24–26.

[51] 2025. január 1-ig 363.545 fő váltott mozijegyet a *Futni mentem*re, 119.570 fő a *Fekete pont*ra, míg a *Most vagy soh*ára 164.660 fő, a 2023. november 30-án bemutatott, tehát nézettsége jelentős részét 2023-ban elérő *Semmelweis*re 346.193 fő, a *Hogyan tudnék élni nélküled*re 276.237 fő. Lásd Filmforgalmazók Egyesülete. https://filmforgalmazok.hu/category/heti-eredmenyek/, hozzáférés: 2025. 01. 15.

fiatalabbak a támogatások elapadása és a szponzorációs nehézségek dacára sem tették le a kamerát, hanem elkötelezték magukat a független filmkészítés mellett, ahol továbbra is (vagy ismét) megtapasztalhatták a szerzői filmezés szabadságát, azt, hogy az állami testületek nem szólnak bele az alkotói folyamatokba. Mint Groó Diána fogalmazta meg a vele készített interjúban,[52] az egész rendezőgeneráció képviseli azt a Simótól és más mesterektől kapott örökséget, hogy nemcsak szórakoztatni kell, hanem elmesélni azokat a történeteket, amelyek arról szólnak, amiben élünk.

BIBLIOGRÁFIA

BARNA Emília, MADÁR Mária, NAGY Kristóf és SZARVAS Márton. „Dinamikus hatalom. Kulturális termelés és politika Magyarországon 2010 után". *Fordulat* 26 (2019): 227–251.

BARTAL Dóra. „»Mozgás az éhenhalás és a szabadság tengelyén«. Női dokumentumfilmesek a magyar filmes intézményrendszerben". *Metropolis* 27, 3 (2023): 48–65.

BAUER Béla, GONDI-BOKÁNYI Zita, LÁSZLÓ Tamás és SÖVEGJÁRTÓ Virág. „»Lövészároktól babzsákfotelig«. A magyarországi generációk sajátosságai". In *Századvég Riport 2021. Társadalom, gazdaság és politika napjainkban*. Szerkesztette PILLÓK Péter, 369–386. Budapest: Századvég, 2022.

CZENKLI Dóra. „Kivándoroltak?". *Színház*, 50, 7. sz. (2017): 24–26.

GELENCSÉR Gábor. *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*. Budapest: Osiris, 2002.

GYŐRI Zsolt. „From Neoliberalism to Illiberalism: Film Policy and the Cinematic Ecosystem in Recent Hungarian Cinema". *Eastern European Screen Studies* (2025): 1–19. DOI: 10.1080/29974828.2025.2458354

HERCZEG Zsófi. „Pálfi György: »Egyre jobban haladunk a disztópia felé, amit ábrázoltunk«. Interjú Pálfi Györggyel". *film.hu*, 2022. jan. 28. https://magyar.film.hu/filmhu/hir/egyre-jobban-haladunk-a-disztopia-fele-amit-abrazoltunk, hozzáférés: 2025. 01. 15.

ILKU Miklós. „Minőségi magyar filmeket kell megalkotni, ebben komoly hiány van". *Index,* 2022. máj. 10. https://index.hu/kultur/2022/05/10/lajos-tamas-producer-hosszu-katinka-the-movie-interju/, hozzáférés: 2025. 01. 15.

JOÓ Tamás. *Nemzetközi produceri ismeretek. Filmfinanszírozás és filmpolitika.* Doktori értekezés. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2016.

KISS Balázs. „Double Ressentiment: The Political Communication of Kulturkampf in Hungary". *Politics and Governance* 9, 3. sz. (2021): 227–236., 228.

[52] Groó Diával készített interjúm 2024. december 19-én készült.

KLÁG Dávid. „Mi rakjuk be magunkat idilli környezetbe és kínozzuk egymást, ez a helyzet". *Telex*, 2023. nov. 14. https://telex.hu/kult/2023/11/14/hajdu-szabolcs-kalman-nap-interju-ernellaek-farkaseknal-tallinn-filmfesztival, hozzáférés: 2025. 01. 15.

KONKOL Máté. „»Remélem, legközelebb sikerül pályáznod«. Függetlenség a filmiparban, és ennek kortárs magyar dilemmái". *Fordulat* 15, 30. sz. (2022): 215–253.

KÖRÖSÉNYI András, ILLÉS Gábor és GYULAI Attila. *Az Orbán-rezsim. A vezérdemokrácia elmélete és gyakorlata*. Budapest: Osiris, 2020.

KRÁNICZ Bence. „Pálfi György: A Filmintézet Fideszes kifizetőhelyként működik". *24.hu*, 2021. febr. 3. https://24.hu/kultura/2021/02/03/palfi-gyorgy-interju-filmintezet-hotel-balaton-mindorokke/, hozzáférés: 2025. 01. 15.

KRISTÓF Luca. *Kultúrcsaták. Kulturális elit és politika a mai Magyarországon*. Budapest: Gondolat Kiadó – Társadalomtudomány Kutatóközpont, 2021.

MOLNÁR-BÁNFFY Kata. „A magyar film rólunk szól. Interjú Káel Csabával". *Képmás,* 2021. szept. 14. https://kepmas.hu/hu/magyar-film-rolunk-szol-interju-kael-csabaval, hozzáférés: 2025. 01. 15.

MUHI András. *Interpretációk. Török Ferenc.* 2024. ápr. 3. https://www.youtube.com/watch?v=nGAszd21ic8, hozzáférés: 2025. 01. 15.

MUHI András. *Interpretációk. Filmes közállapotok 2000–2024 – Petrányi Viktória*. 2024. ápr. 3. https://www.youtube.com/watch?v=3f-uDgrQFzM, hozzáférés: 2025. 01. 15.

NAGY Gergely. „Itt a pénz, hol a pénz? Neoliberális kultuszminiszter a NER kormányában". *HVG,* 2023. febr. 27. https://hvg.hu/360/20230227_Nagy_Gergely_Itt_a_penz_hol_a_penz__Neoliberalis_kultuszminiszter_a_NER_kormanyaban, hozzáférés: 2025. 02. 10.

RÓBERT Péter és VALUCH Tibor. „Generációk a történelemben és a társadalomban. Generációs politikai attitűdök és részvételi minták történeti-szociológiai megközelítésben". *Politikatudományi Szemle* 22, 4. sz. (2013): 116–139,

STŐHR Lóránt. „»Még csak húsz százalékon égünk«, Beszélgetés Hajdu Szabolccsal, Mundruczó Kornéllal, Török Ferenccel". *Filmvilág* 44, 4. sz. (2001): 10–13.

STŐHR Lóránt. „Csapatfotó". *Filmvilág* 50, 1. sz. (2007): 12–16.

WINDISCH Judit. „Nem szeretek a kormány kottájából, ellenzéki lenni". *HVG*, 2023. okt. 11., https://hvg.hu/360/20231011_Mundruczo_Kornel_interju_top_50_fiatal_reisz_gabor_ner_orban_proton

SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN

A dramaturg csókja

2018 – 2021 – 2025

Az egyik leggyakoribb kérdés, amit feltesznek nekem: „Mit csinál a dramaturg?” Mivel rendszeresen találkozom vele, bejáratott válaszokat alakítottam ki rá. Van a rövid, taxis verzió, ez azoknak szól, akik hozzávetőlegesen tisztában vannak vele, hogy a színházban milyen munkakörök léteznek, hallották is a dramaturg szót, és nagyjából a forgatókönyvíróval azonosítják. Nekik általában ezt szoktam mondani: a dramaturg a rendező munkatársa, rendszerint a szövegen dolgozik, de az előadás szerkezetét és koncepcióját is alakítja. Ha olyan bátrak, hogy rákérdeznek, mit értek szerkezet és koncepció alatt, elmondom, hogy, ha egy „rendes”, „megírt” drámával dolgozunk, akkor is minden előadásnak létre kell hozni a maga verzióját; tudni kell, hogy mit akarunk mondani, kiemelni, átalakítani; hogy egy szöveg soha nem kerül színre, úgy ahogy van, sőt, olyan is előfordul, hogy a próbán alakul ki a szövegkönyv, a nullából kell építkezni; vagy, hogy táncosokkal dolgozik az ember, mozgásanyagok jönnek létre, és akkor szerkezetet kell kitalálni; hogy minden produkció más és más, minden együttállásban más a feladat, más maga a munka stb. Ezután már nem kérdeznek tovább. Nehéz is konkrétumok nélkül folytatni.

Van egy szakszerűbb válaszom. Nem az enyém, Marco de Marinisé, aki *A néző dramaturgiája* című esszéjében fogalmazza meg, hogy mit ért dramaturgia alatt: valami olyat, amit összeszőttek.[1] Az előadás egy szőttes, amely különböző jelekből, színházi eszközökből áll össze, és ennek a szőttesnek a milyensége, a szövés technikája, és a létrejött anyag jellege maga a drama-

[1] Marco de Marinis, „A néző dramaturgiája”, ford. Imre Gyé Zoltán, *Criticai Lapok* 8, 10. sz. (1999): 24–31.

turgia. A szövés lehet finom, durva, hézagos, eklektikus, ízléses, harsány, csámpás vagy kibomló, követhet ismert vagy újszerű szövésmintákat. A szőttes szálait a különböző alkotók gombolyítják, egy takács–rendező vezetésével, aki lehet pedáns iparos, akinek a keze alól csinos kis darabok kerülnek ki, vagy megszállott Pénelopé, aki éjjel visszabontja, amit nappal szőtt, esetleg egy szövőszék, aki pusztán keretet biztosít a szálakkal való munkához.

Ebben az értelemben az előadásdramaturgia mindent jelent, és én ebben az értelemben szeretem használni, mert minden érdekel, amiből az előadás összeáll. Ezért arról fogok beszélni, hogy mi minden tartozhat a dramaturgi munkához, milyen világok (és szőttesek) között lehet közlekedni. Ez a fajta közlekedés fontossá vált számomra, nemcsak a színterek és műfajok között, de a dramaturgi szerep lehetséges pozíciói között is.

A továbbiakban 2018 februárjának első két hetét elevenítem fel, amikor három alkotóval dolgoztam párhuzamosan: Székely Krisztával, Polgár Csabával és Hód Adriennel. Intenzív két hét volt. Utána megfogadtam, hogy kerülöm ezt a továbbiakban – azt, hogy egyszerre három próbafolyamatban dolgozzak. Nem a napi tizenkét óra miatt – tíztől kettőig Örkény, kettő és hat között Trafó próbaterem, hattól tízig Operett –, hanem a munkák és közegek ordító különbsége miatt. Az átállás megterhelő, az, hogy külön kell válasszam magamban ezeket a nagyon különböző szőtteseket.

Az Örkényben *A hattyút* próbáltuk, és még öt hét volt a bemutatóig. Molnár Ferenc elég erős szövésminta. Itt most nem a jogok szigorú őrzésére gondolok (ami mellesleg megszűnt 2023 januárjától), hanem arra az elképesztő hatástechnikai tudásra, amelyet a szövegbe kódolt. Minden színházi embernek kívánom, hogy dolgozhasson egyszer Molnár Ferenccel. Molnár mondataiban a humoron és a ritmuson keresztül benne van az is, hogyan kell elmondani őket, sőt, hogyan kell eljátszani a darabot. Persze lehet és kell ellene menni, más már az ízlés, de Molnár akkor is instruál, ő is rendezi a darabot, minden képességét latba vetve, szégyentelenül tör a siker felé. Ez csak a szöveg. Amihez alig lehetett nyúlni. Picit variálni, picit húzni. Bekerült egy szövegrész Napóleonról a darab elejére, néhány replika az *Olympiá*ból, Ágit „Tanár úr" helyett, csak „Tanár"-ozzák (mint mi az Egyetemen osztályfőnökeinket, Jákfalvi Magdolnát, Kárpáti Pétert és Upor Lászlót), és egy-két helyen tovább políroztuk a szerzőt. Például az előadás végén a harmadik csók előtt Albert ismételje vissza pontosan ugyanazokat a mondatokat, mint Alexandra az első csók előtt.

A Polgár Csaba, Izsák Lili és általam épített, folyamatosan kifelé reprezentáló, rendhagyó szexualitású, túlfinomított világban Molnár kortárs szerzőként tudott megszólalni, a száz éves színházi stíl eleganciájával, de mai szenvedéllyel és kérdésekkel. Azt is látni és hallani kellett, hogy bár

közös színházi apanyelvünk Molnár, mennyire máshogy áll ez Csákányinak, mint Mácsainak vagy Fürnek vagy Nagy Zsoltnak. Különböző szólamok, amelyeket össze kell hangolni. Tanulságos volt, hogy Csaba mint színész is érti ennek a szövegnek a működését, és mint színész is disztingvál az olcsó, könnyen eladható szőttes és az újratervezett minőségi szőnyeg között. Annyiban mégis sikerült meghekkelni Molnárt, hogy az előadást átszőtte egy másik dramaturgia, a zenéé. A második felvonás szerkezete, az estély, legalább annyira Matkó Tamás konstrukciója, mint Molnáré. Muntag Vince írt nekünk egy szöveget arról, hogy Molnár hogyan hasznosította újra az operett mintáit *A hattyú*ban, ez is benne van a darab szövetében, és bár az utolsó mondat szerint „a dal soha", jól állt Molnárnak Strauss, Blondie, Bob Marley és az NDK-s úttörő dal is.

Az Operettben ekkor már a bemutató felé közeledett a *Kékszakáll*. A zenei konstrukció itt eleve adott volt Dinyés Dániel munkájának köszönhetően, a prózát viszont teljesen át kellett hangszerelni. Székely Krisztával és Lőrinczy Attilával hármasban már hónapokkal korábban próbáltuk erőltetni magunkat, hogy érdekesnek, színpadilag működőnek találjuk a romantikus francia lovagkorra hajazó mesevilágot, amelyben az eredeti darab játszódik – nem ment. Mi lenne, ha az ötvenes évek Amerikájába helyeznénk, egy irodaházba? Az irodai közeg ötlete korábban is felmerült – merthogy ez egy #*metoo*-történet, egy olyan férfiról, aki addig fogyasztja a neki kiszolgáltatott nőket, amíg az egyik meg nem leckézteti –, csak félretettük, abban bízva, hogy lesz olyan koncepció, amelyhez nem kell az első betűtől az utolsóig új szöveget írni. Itt kell megemlíteni, mert ez is a szőttes része, hogy a munkafolyamat közben robbant a Kerényi Miklós Gábor körüli botránysorozat, tehát egy olyan intézményben tematizáltuk éppen a hatalmi visszaélést, amelyről ezekben a hónapokban mindenkinek csak ez jutott az eszébe. A kontextus mérlegelése, egy téma aurájának az érzékelése is dramaturgi feladat. Azoknak a szálaknak a megtalálása, amellyel egy darab, egy téma a színházat körülvevő világhoz csatolható. A prózai szöveget átírtuk, a dalszövegeken Máthé Zsolt dolgozott, aki egyébként *A hattyú*ban Caesart (a lakájt) is játszotta.

Különös élmény kettős szereposztással próbálni. Nehezen követi az ember egy-egy jelenet fejlődését, mert nem egy verzió alakul, hanem több párhuzamosan – az viszont szépen látszik ilyenkor, hogy mi a személyiség, az alkat szerepe a színjátszásban. Másik evidens élmény, hogy egy opera- vagy operetténekes mennyire más hatásokat működtet, amikor énekel a színpadon. Mennyire nehéz azt elérni, hogy a prózát ne szükséges rossznak érezzük egy zenés darabban, hanem éljünk a különböző színészi regiszterek adta eltérő lehetőségekkel. És mennyi praktikus bonyolítanivaló van egy ilyen előadásban, mennyi logisztika, hol megy ki, hol jön be, és hasonló művészi kérdések.

(Hogy ezekkel is kell a dramaturgnak foglalkozni, arra Radnai Annamária hívta fel a figyelmemet még az SZFE-n. A *Julius Caesar*t elemeztük, és az első órán semmi másról nem volt szó, csak a térszervezésről, és arról a nem elhanyagolható kérdésről, hogy a harmadik felvonás második jelenetében mit lehet kezdeni a Caesart, a császárt játszó színésszel, miután leszúrták.)

Székely Krisztával még az SZFE-n kezdtünk együtt dolgozni, több, mint tíz éve. Akkoriban csatlakoztam a HODWORKS-höz is. A 2018. február 15-én bemutatott *SUNDAY* az egyik kedvenc munkám. Hód Adrienn előadásait régóta nemcsak táncnak, de színháznak is tartom, s nem csak én: 2021 nyarán Velencében, a Színházi Biennálé programjában szerepelt az előadás. A HODWORKS-ös munkamódszer hosszú improvizációs folyamatra épül, amely során nyersanyagokat kreálnak a táncosok, nagyrészük általában mozgásos, de gyakran van szöveges is. Ezek az anyagok elkezdenek organikusan fejlődni, összekapcsolódni, keresni a formájukat egy lehetséges előadásban. Van olyan, amely magától vagy az előadói szándéktól alakul valamerre, és szinte csak teret kell neki adni, van olyan, amelyiken koreográfusi vagy dramaturgi munkát kell végezni, és olyan is, amely nem kerül a nézők elé, vagy búvópatakszerűen átfolyik egy másik előadásba.

A *SUNDAY* kiindulópontja a tánchoz kapcsolódó koncepciók, előítéletek, vélemények témája volt. És a tánc átalakító, formáló ereje, az, ahogy az egyénre és a közösségre hat. Az előadás 1 óra 50 percnyi struktúrája 20 perc verbalitással indul, a táncosok a témára reflektáló szövegtöredékeivel, ezután kapcsolódik be Gryllus Ábris zenei építménye, amelyet a hardcore techno egy alfaja, a *gabber* inspirált. A beinduló mozgás először lassú, ünnepélyes, de zavarba ejtő képekbe rendezi a táncosokat (ezt hasonlította Králl Csaba Bosch táblaképeihez[2]), majd egy fizikailag és esztétikájában is kíméletlenül dinamikus, monstre koreográfia indul el, amely a klubkultúrától kezdve a rituális törzsi táncokig sok mindent hasznosít. A folyamat vége, a kifulladás, színházszerű miniperformanszokba fordul. A nézők a dramaturgiát utazásként érzékelik, a különböző minőségek nem élesen válnak el egymástól, hanem egymásból alakulnak ki, az úton a táncosok sokszínű tehetsége és komoly teljesítménye visz minket végig. Zsigeri élmény.

Ahogy egymás mellé helyezem ezt a három előadást, színpadi csókok jutnak eszembe. Molnár darabjában „gyárilag" szerepel három csók: először Alexandra (Tenki Réka), aztán Jácint (Mácsai Pál), az előadás végén pedig Albert (Ficza István) csókolja meg Ágit (Nagy Zsoltot). A *Kékszakáll* obligát operettes csókjai mellé a botrányjelenetbe is több nyíltszíni csók került:

[2] Králl Csaba, „Inferno", *Élet és Irodalom* 62, 8. sz. (2018): 13., https://www.es.hu/cikk/2018-02-23/krall-csaba/inferno.html, hozzáférés: 2025. 03. 15.

Boulotte (Bordás Barbara/Lusine Sahakyan) slusszpoénként a first lady-t, Clementine-t (Kállai Borit/Kalocsai Zsuzsát) is megcsókolta. A *SUNDAY* egyik erős, kísérteties, a mozgásszekvenciát nyitó képe Molnár Csaba és Cuhorka Emese különös csókja, amely egy rágó közös széttépésévé alakul. Rajtam kívül legyen a csók és ez a sok ember, ami összeköti ezt a három előadást.

* * *

A Katona József Színház dramaturgiai részlege a 2026–2030 közti időszakban az *alkotó–kutató–kurátor* hármas koncepciója felől tekint a dramaturgi feladatokra. Az elmúlt tizenöt évben a színházi dramaturgok szakmai tevékenysége érzékelhetően megváltozott: számos dramaturg, kimozdulva a tanácsadói pozícióból, alkotótárs lett, aki a koncepció kidolgozásában, a szövegek létrehozásában vagy megtalálásban, az előadások textúrájának kialakításában is jelentős részt vállal. Ez – az új dramaturg-generációkon keresztül – az egész szakmát érintő tendencia a Katona József Színház több előadásában már évekkel ezelőtt markánsan láthatóvá vált. A következő öt évben ennek a folyamatnak intézményi kereteit szeretnénk megerősíteni, elősegítve a dramaturgok kurátori és kutatói munkáját is az alkotói mellett, amely funkciók a kortárs tendenciák, a magyar színháztörténet, a színház mint városi intézmény, a kortárs irodalom és dráma, a nemzetköziség és a színháztudomány területeinek összekapcsolásával teljesedhetnek ki.

A produkciókban zajló alkotói munkán túl dramaturgi feladat a színház számára érdekes, releváns szövegek és témák felkutatása, a színházban dolgozó rendezők, színészek és írók pályaívéről való gondolkodás, a színház profiljának, valamint a városban, az országban betöltött kulturális pozíciójának alakítása, a nemzetközi szakmai színtér figyelemmel kísérése és a színház szakmai kapcsolatainak ápolása. Fontos feladat továbbá a jelen kulturális, társadalmi és politikai történéseinek követése, s az ezekből leszűrhető tudások becsatornázása a színházi munkába. A dramaturg sokszor közvetítő szerepet tölt be a színházon belül, nemcsak a próbafolyamatok, de az általános működés során is, és termékeny találkozásokat hozhat létre a színház és más művészeti ágak, más szakmák képviselői, a kultúra és a társadalom különböző területei között.

Az elmúlt években a dramaturgok mellett több kortárs író is dolgozott a színházban, például Závada Péter, Grecsó Krisztián vagy Bíró Zsombor Aurél. A kortárs magyar irodalommal és írókkal való kapcsolattartást továbbra is kiemelten fontosnak gondoljuk, a Katona József Színház a kortárs magyar irodalom közvetítő helyszíne kíván maradni. Az egyre jellemzőbb saját fejlesztésű előadásszövegek mellett továbbra is terepet biztosítunk az irodalom felől érkező szerzők munkáinak is, ezek másfajta témákat, más

nyelvi minőségeket és más színházi kihívásokat jelentenek a repertoárban. Ugyanakkor fontosnak tartjuk azt is, hogy a Katona következő öt évadjának olyan projektek is meghatározó elemei legyenek, amelyek másképp értelmezik a színházi szöveget: például dokumentarista előadások vagy adaptációk, interdiszciplináris vagy nem szövegközpontú előadások.

A kortárs magyar drámák megszületését a jelenlegi helyzetben még inkább segíteni kell, hiszen egyre szűkülnek azok a lehetőségek, amelyek lehetővé tennék a színházi szakemberek és írók együttműködését. Többek között ezzel a céllal fejlesztettük a *Sufni-projekt*et a 2025/26-os évadtól a *Belépő* rezidens programmá, amelynek célja fiatal színházcsinálók mentorálása, beleértve színpadi szövegek íróit is. A rezidensek bekapcsolódnak a színház és a társulat életébe, és az évad során saját alkotást hoznak létre – mentorok segítségével. A *Belépő* program a következő évadban indul, de a következő évadokban is folytatni szeretnénk, a távlati cél pedig egy nemzetközi pályázat kiírása.

Feladata a dramaturgiának a Katonát mint városi színházat is formálni. Érdeklődéssel és figyelemmel fordulni Budapest és a budapestiek sokszínűsége felé. Foglalkozni a város és az ország lakóinak életével, a számukra meghatározó témákkal. Oltai Kata és a Behívó részvételi részlegben dolgozó munkatársak a dramaturgiával közösen fogják a város és a színház kapcsolatát tartalmassá és mozgékonnyá tenni. Szeretnénk, hogy a színház művészei megjelenjenek más városi terekben, és azt is szeretnénk, hogy a város és az ország különböző témái továbbra is hangsúlyosak legyenek a színház előadásaiban. Ez jelenthet dokumentarista alapú munkát, kortárs szövegek létrejöttét vagy műfajok közötti kollaborációt is. Szeretnénk, ha a színház épülete találkozóhely lenne, és teret adna irodalmi, zenei és képzőművészeti eseményeknek, olyan kulturális niche-ket is elérve, ahol a színház nem elsődleges kultúrafogyasztási forma. Tervezzük egy eseménysorozat elindítását (*Nexus*), amely szabadiskola-szerűen meghívott előadókkal, eseteként vitaszínházi formával kiegészülve, aktuális témákat járna körül. Nem a médiából is jólismert figurákkal, hanem a hétköznapok szakértőivel, városlakókkal, akiknek élettörténete, tudása nagyobb nyilvánosságot érdemelne.

A nemzetközi kortárs tendenciákat is kiemelt figyelemmel kell kísérni a következő öt évben, ezzel elősegítve a Katona nemzetközi pozícionálását. Ennek egyik módja a vendégjátékok, fesztiválszereplések számának növelése, a másik, a színház szellemiségére erősebben ható út, a külföldi rendezők meghívása. A színház lehetőségeiből és jelenlegi helyzetéből adódóan első lépésként a régióban egyébként is dolgozó, már nem pályakezdő, de még nem szupersztár, kvalitásos rendezők meghívásában gondolkodunk. A német nyelvű színházi terület természetesen továbbra is inspiráló

számunkra, de rendkívül izgalmas alkotókat látunk Lengyelországban, a Baltikumban és a Balkánon is. A színház nemzetközi kapcsolatai révén több jelentős európai színház műsorát és alkotóit nyomon követjük, fontosnak tartjuk az európai vagy globális témákat megfogalmazó, az európai kultúrához való kapcsolódásunkat erősítő kortárs művek szerepeltetését a repertoárban. Mindamellett azt is szeretnénk rendszeresíteni, hogy a színház havonta két-három alkalommal feliratozva játssza bizonyos előadásait, a Budapesten élő, magyarul nem vagy nem jól beszélők számára. Ehhez célzott médiakampányra is szükség van, amely beemeli a Katonát mint külföldiek által is látogatható kulturális helyszínt a köztudatba.

A színház idén negyvenhárom éves. Székely Gábor, Zsámbéki Gábor és Máté Gábor vezetése alatt végig jelentős helyszíne volt a magyar kultúrának, formálta a magyar színháztörténetet. Szeretnénk a következő öt évben szisztematikusan foglalkozni az elmúlt időszak kutatásával és elemzésével. Ebben a dramaturgia fő partnere a Theatron Műhely Alapítvány. A Theatront Jákfalvi Magdolna, Kiss Gabriella és Kékesi-Kun Árpád színháztörténészek alapították, akik évtizedek óta dolgoznak a magyar színháztörténet különböző íveinek tudományos igényű feldolgozásán, fiatal kutatók újabb és újabb generációinak bevonásával. Jákfalvi Magdolna közreműködésével jelent meg többek között a Székely Gábor pedagógiai munkásságával foglalkozó, *A második életmű* című kötet, a Máté Gábor színésznevelési módszereit rögzítő *Első lépések*, illetve Szabó-Székely Ármin elemzései Zsámbéki Gábor rendezéseiről, továbbá számos életútinterjú. Online és könyvformátumú publikációkban szeretnénk folytatni a velük elkezdett munkát.

Mindezek mellett a jelenlegi széttöredezett oktatási helyzetben a Katona József Színháznak gondolkodnia kell a dramaturgutánpótlásról is. 2024 szeptembere óta partnerintézménye vagyunk PTE BTK újonnan induló Irodalom- és Kultúratudomány MA színházi specializációjának, ahol Szabó-Székely Ármin Kelemen Kristóffal és Porogi Dorkával gyakorlati szemléletű színházi dramaturgiát tanít szűk létszámú, személyesen mentorált osztályoknak.

* * *

2024 őszén elindítottunk egy MA képzést Pécsett, Magyarország legdélebbi megyeszékhelyén. A „liberális fészeknek” bélyegzett budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetemet hagytuk ott, miután az országunkban évek óta zajló Kulturkampf keretében átvette egy kormányközeli csoport. Tanárunk és mentorunk, Jákfalvi Magdolna színháztörténész víziója kellett ahhoz, hogy a körülöttünk, frissen doktorált, fiatal színházcsinálók és oktatók körüli átmeneti vákuum inkább lehetőségnek tűnjön.

Egy olyan új oktatási forma kialakításának pillanata jelent meg előttünk, amely megvalósítja a gyakorlat és elmélet szakmailag előremutató egymásra hatását a dramaturgképzésben, a dramaturgokat az alkotó–kutató–kurátor hármas funkciója felől szemléli és a színházi tudást társadalmilag is hasznosnak tételezi.

Ugyanakkor tisztában kellett lennünk a körülöttünk lévő táj adottságaival. Kevés most a kies lanka. A színházi és oktatási mezőt szétdúlták. Nem képezhetünk a meglévő terepre, mert ott alig lehet megkapaszkodni. Nyolc hallgatónk van az első évben, kislétszámú, személyre szabott, folyamatosan mentorált képzést nyújtunk nekik. De nem követhetjük azt a korábbi magyar képzési hagyományt, amely a társadalomtól izolált, különleges individuumként tekint a művészre – s egyúttal így hozza létre a különlegességét. Jelen helyzetben, magyarként és európaiként, nincs más lehetőségünk, mint a kritikus értelmiségi pozíciójába hozni a hallgatókat. Egy olyan tudatos állampolgáréba, aki épp a színház modellje felől értelmezi a világot, és vélhetőleg ezen a médiumon keresztül kíván hatást kifejteni.

Mi magunk színházakban dolgozunk, Magyarországon és külföldön. Megtehetnénk, hogy a színházi szakma aurájával tesszük vonzóvá ezt a képzést azoknak, akik vállalkoznak ma egy ilyen kalandra. De nem ezt az utat választjuk, nem hiszünk az elitista kivonulásban. A kíváncsiságban és a tudás iránti vágyban hiszünk, ezeket akarjuk hallgatóinkban felébreszteni, amikor színháztörténetet, kortárs filozófiát, jelenetírást vagy épp dokumentarista színházcsinálást tanítunk. A felhalmozott (színházi) tudás hasznosíthatóságát keressük velük együtt, mert tudjuk, hogy a dramaturg új valóságok építője.

Pécs az újrakezdés városa, nagymúltú multikulturális egyetemmel, ahol a hallgatók negyede a világ különböző országaiból érkezett. A város központi terén áll Európa legészakibb, épségben maradt ottomán dzsámija, amely most római katolikus templomként működik. Helyén eredetileg is keresztény templom állt, Gázi Kászim budai pasa építtette át dzsámivá az 1560-as években. Az 1939-ben végzett rekonstrukciókor feltárták a 215-ben itt állomásozó Legio I Adiutrix oltárkövét, egy szobormaradványt és néhány római sírt is. Ezek az évszázados nyomok figyelmeztetnek arra, ne gondoljuk, hogy a dolgok állása nem megváltoztatható.

2025 őszén új osztályt indítunk, s már kétszer annyian jelentkeztek hozzánk, mint tavaly. Nagyrészt színházcsináló emberek, akik Pécsre akarnak jönni képezni magukat, velünk akarnak együtt dolgozni. Minden jel arra mutat tehát, hogy Pécsett létrejött a dramaturgiai tanulmányok egy szabad kis szigete, s mi azon leszünk, hogy meg is maradjon.

SZENTECZKI ZITA

Törvényen belül

JM 60

Nő. Női közösség. Önfelvállalás. Bátorság. Kézfogás. Büszke. Világjobbító. Kritikus. Proaktív. Összefogó. Tanítás. Figyelem. Tudás. Tudás-átadás. Alteregó. Napló. Önéletírás. SZÍKE. Egyetem. Akadémia. Gondolkodás. Gondolat-ébresztés. Alkotás. Változás. Változtatás. Megváltoztatni. Megváltozni. Kiállás. Hang. Tevés. Aktivitás. Elegancia. Közösség. Oral history. Emlékezés. Emlékezet. Racine. Háló. Hálózat. Nemfelejteni. Teremteni. Alkotni. Felszólalni. Felkiáltani. Aktivizmus. Színháztörténet. Bölcs. Elza. Elzi. Analízis. Hatás. Hatástörténet. Elemzés. Alapos. Részletes. Részlet. Egész. Pontos. Fontos.

Éljen, Tanárnő, sokáig!

TÖRVÉNYEN BELÜL: ELEMZÉS

„Szabad az, akinek önmaga fölött van hatalma. Ezért a szabadság egyensúlyozó művészet: mert csak addig lehet valakinek hatalma önmaga fölött, amíg megvan benne az a két pólus, amely a hatalom előfeltétele: az erők és ellenerők, vagyis amíg nem emészti fel magában az ellenerőt, az önmaga hatalma ellen irányuló erőt. Ha ez bekövetkezik, a szabadság (mint minden hatalom) ellentétébe csap át: tárgyi létbe (eldologiasodás!). (…) Szabad az, akiben idegen centrum nem hoz létre megnyilvánulást."[1] (Tábor Béla)

Jelen szövegben Galgóczi Erzsébet *Törvényen belül* című regényével való találkozásom kapcsán vizsgálom, hogyan lesz mitológiaivá egy személy hiányérzete és kirekesztettsége. Röviden elemzem Galgóczi életeseményeit,

[1] Tábor Béla, cím nélküli kézirat.

azt, hogy miként emelődnek át szöveggé, majd a saját színházi előadásomban vizsgálom meg, hogy Galgóczi külső és belső terei, nyelvi trópusai milyen vizuális terekké absztrahálódnak.[2] Ezután Galgóczi gender szempontú elemzéséhez fogok kapcsolni két alkotást – Dér András és Hartai László *Szépleányok* című dokumentumfilmjét és Eperjesi Ágnes *Érezze megtiszteltetésnek* című akciósorozatát –, amelyeknek az összevetése univerzális képet ad a kiszolgáltatottságról. Fontosnak tartom, hogy ne csak a *Törvényen belül* regényt és az abból készült színpadi adaptációt és rendezést elemezzem, hanem hozzákapcsoljak olyan alkotásokat, amelyek a magán- és a kozmikus–mitikus (koz-mitikus) jelenségek közti feszültségek megértetését mélyítik.

Galgóczi Erzsébet nevével a Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolában találkoztam, előtte nem hallottam róla, és nem ismertem munkásságát. Hamar kiderült, hogy egy nagyon provokatív, termékeny, sokoldalú szerzőről van szó. Amikor megismertem *Törvényen belül* című kisregényét,[3] és utánajártam életeseményeinek, ráébredtem, hogy kritikus gondolkodásmódjával, tenni akarásával és az adott kor hatalmi falaival Galgóczi Erzsébet a színházban oly gyakran kedvelt téma: az egyén és a társadalom összecsapását testesíti meg. Azt gondolom, hogy Szalánczky Éva Galgóczi Erzsébet alteregója, és az érdekelt, hogy Galgóczi a privát és a fiktív, saját életeseményein keresztül megírt alteregókban hogyan tárgyasult szöveggé.

Galgóczi Erzsébet, vidékről felkerült pestiként, saját megélt élményei után, a két átjárhatatlan világ (paraszti származás, vidék, pesti értelmiségi körök) közt, éleslátásával írásaiban egy humánusabb élet, a politikai hatalom és az egyén konfliktusait próbálja megérteni és feltárni. „Méltatói szerint Galgóczi elsősorban azért érdemli meg az utókor háláját, mert írásaival akut társadalmi igényt képviselt. A Rákosi-korszak leleplezésére és a Kádár-rendszer bírálatára vállalkoztak művei, szerzőjük pedig politikai konfliktusokat is hajlandó volt vállalni az ügy érdekében."[4] A két világ közé szorultság (vidék–város, osztályharcok) másik aspektusból gyakran kapott kritikát, két világ kérte számon egymást: „A kritikusok is – dialogizálva a regénnyel és egymással – a tényszerűség és a széppróza viszonyát firtatják, gyakran számonkérve a tényszerűségen az esztétikumot, s a szépprózán a tényeket."[5]

[2] Szenteczki Zita: *Törvényen belül*, 2020.
[3] Galgóczi Erzsébet, *Törvényen kívül és belül* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983).
[4] Szolláth Dávid, *A kommunista aszketizmus esztétikája. A huszadik századi magyar irodalom néhány munkásmozgalom-történeti vonatkozása,* Opus Irodalomelméleti tanulmányok, 13. (Budapest: Balassi Kiadó, 2011), 160.
[5] Eckler Andrea, „Utószó", in *Galgóczi Erzsébet:* Vidravas, *Korjellemző Magyar Próza 1945–1990,* szerk. Eckler Andrea (Szekszárd: Babits Kiadó, 1998), 317.

Szexuális identitását nyíltan nem vállalhatta. Gobbi Hilda élettársa volt. A leszbikusságot *Törvényen belül* (1980) című kisregényében tematizálja. A kisregényből Makk Károly *Egymásra nézve* címmel 1982-ben készített filmet, a film forgatókönyvét Galgóczi Erzsébet írta. A téma teljesen újnak számított a hazai film- és irodalomtörténetben.

Szalánczky Éva, a *Törvényen belül* hősnője Galgóczi Erzsébet alteregója. Galgóczi meghatározó életeseményei ott rejlenek Éva sorsában: író, vidékről került fel Pestre, vágyott szerelme egy nő, de küszködik saját identitásának elfogadásával, folyamatosan elemzi és kritizálja önmagát és környezetét. Szabó Magda ezt írja egy levelében Galgóczinak:

> „Ha véletlenül előttem halnál meg, mindig úgy emlékeznék Rád, amint állsz egy nem akármilyen, hanem magyar – ganajtúrók lakta – puszta közepén, a szemed villámlik, a szádból láva jön, és irtózatosan ordítva átkozol mindenkit, aki miatt nem lehet szebb a világ. És körötted és mögötted semmi, mert a magány is úgy kísér, a próféták magánya, mint másokat a kutya. Mindenki, aki dicsér, lapos dolgokat ír Rólad, de én látlak ott a puszta közepén, még az orrodból is meg a füledből is tűz csap ki."[6]

Ez a profetikus magány egy az egyben leírható volna Szalánczky Éváról is. Éva így jellemzi önmagát, ha szerelme, Lívia egyedül hagyná: „és én ott maradok a sivatagi magyar éjszakában egyedül, boldogtalanul, üvöltő prérifarkasként – úgy éreztem, még ez is megéri!"[7]

TÖRTÉNET, TÖREDÉK

Ezen a ponton fontosnak tartom tömören összefoglalni a regény cselekményét. A regény felütése: 1959, Magyarország, a határon agyonlőnek egy nőt. Marosi János főhadnagy, mikor megtalálja a holttestet, felismeri benne régi gimnazista osztálytársát, plátói szerelmét, Szalánczky Évát. Magánnyomozásba kezd. Az olvasó Évából alkotott képe különböző emberek által elmondott történetekből, visszaemlékezésekből áll össze. Marosin keresztül – aki felkeresi Éva ismerőseit –, megtudjuk, hogy Éva egyedül élt egy albérletben, szerelmes volt egy családos nőbe (akit férje szerelemféltés miatt meglőtt), és újságíróként dolgozott a *Nép és Kultúra* szerkesztősé-

[6] Szabó Magda levele Galgóczi Erzsébetnek, idézi Onagy Zoltán, „Galgóczi Erzsébet", https://irodalmijelen.hu/2011-maj-20-0703/galgoczi-erzsebet, hozzáférés: 2020. 05. 31.
[7] Galgóczi, *Törvényen kívül és belül*, 144.

gében, ahol Erdős elvtárs egy idő után nem közölte írásait, mert túl rendszerkritikusnak találta azokat.

Marosi be nem teljesült szerelmének tárgya Éva. Ez a be nem teljesedés, a hiány és a töredékek építik fel és szervezik a szöveget. Évára már mindenki csak emlékezni tud. Éva már nem tud megszólalni az élők közt, ugyanakkor a történet alappillérei azok a szövegek, melyek Éva vallomásos írásai, versek, naplórészletek.

A történetben a privát és a nyilvános közt keletkező feszültség térben is megképződik. A történet Éva-központú helyszínei: az albérlet, ahol lakik, egy szoba, ahol a bejáratnál a portás ellenőrzi, a szobájában meg az albérlője, sohasem lehet egyedül, valaki mindig megfigyeli. Kocsma, ahol a falak tükörből vannak: innen lesik meg majd Évát és Líviát csókolózás közben a pincérek. Később egy park, ahol a közönség, szintén a két nő egymásra találása közben, a rendőrség. A szerkesztőség, ahol folyamatosan mindenki egymást figyeli. Kórház, ahol, amikor Lívia emlékezik Évára, körülveszi őt öt szobatársa. Ez a folyamatos ellenőrzés, a bizalmatlanság, a megfigyeltség és a privát szféra teljes megszűnése, adja a kontextust, ami maga az államszocializmus korszaka és rendszere.

Ennek szövegbeli materializálódására egy nagyon eklatáns példa a Fellebbezés, amelyben Szalánczky Éva fellebbez, mert káderlapját összekeverték valaki máséval és emiatt nem kap munkát. „Kik keverik össze a káderlapokat – vagy kinek érdeke, hogy a káderlapokon valótlan adatokat tüntessenek fel? Adatokról beszélek – és nem véleményekről."[8] Olyan ez a fellebbezés, mintha egy rendszerkritika és saját bizonytalan identitáskeresés lenne egyszerre.

MÍTOSZ ÉS HIÁNY

A regény formája krimi: Marosi nyomoz, de aki után nyomoz, már nincs. Maga a hiány rakódik össze különböző szegmensekből. Mint egy üres gipsznegatív. Georges Bataille *A mítosz hiánya* című írásban a hiány autoritásának folyamatát írja le:

> „Az elme idővel szükségszerűen elfonnyad. A határfeszegetéssel ezt is akarja. A mítosz és annak lehetősége lehetetlenné válik. Egyedül egy mélységes űr marad, nyomorult, mégis dédelgetett. Lehet, a mítosz hiánya az a talaj, mely annyira szilárdan áll a lábam alatt, és mely figyelmeztetés nélkül be is szakad. Isten hiánya nagyobb, még istenibb,

[8] Uo., 205.

> még istennél is. Ebben a folyamatban már nem vagyok magam. A mítosz, a hiány fehér és lehetetlen űrjében ártatlanul létezik. És a törmelékek már nem mítosznak számítanak, fennállásuk ideje múlékonyságuk felmutatása tulajdonképpen. Legalább egy bizonyos értelemben a sápadt átlátszósága a lehetőségnek tökéletes: a mítoszok, mindegy, hogy tartósak vagy, hogy múlékonyak, úgy tűnnek el, mint a folyó a tengerbe a mítosz hiányában, mely egyszerre a lamentációjuk és igazságuk. A hit döntő hiánya a hit bizonyossága. Az a tény, hogy az univerzum mítosz nélkül önmaga romja (a dolgok semmilyenségére redukálódva) annak folyamán, ahogyan elhagy minket, egyenlővé teszi a deprivációt az univerzum kinyilatkoztatásával. Ha a mitikus világ megszüntetésével a világot (universe) is elvesztettük, ennek a leleplező veszteségnek a cselekménye maga a mítosz halálához kapcsolódik. És ma, mivel a mítosz halott vagy haldoklik, még könnyebben keresztül látunk rajta, mintha élne. Ez a szükség az, ami az átláthatóságot tökéletesíti. Az a szenvedés, mely a szenvedést örömtelivé teszi. A mítosz hiánya is mítosz. A leghidegebb, legtisztább, egyetlen igaz mítosz."[9]

Ha valamit tagadunk, azzal épp létezővé is tehetjük. A mítosz vagy Isten haláláról beszélni: éppen valódivá teheti őket. A *Törvényen belül*ben Éva hiánya Évát teszi piedesztálra, de éppen ez a hiány hívja föl a figyelmet arra, hogy Éva már csupán projekció, és épp az a társadalom beszél róla, aki kivetette önmagából. Így Éva hiányán keresztül kapunk egy nagyon személyes társadalomkritikát. A romantika eszméjében mindenki magányos Isten; az emberi kapcsolódás, legyen az szerelmi vagy baráti, kizárólag az én kivetülése egy másik személyre. Ez a kötelék kiterjesztése a társadalom egészére adja a nacionalizmus eszméjét is.[10] Van-e olyan, hogy kollektív én? Vagy pont ennek hiányában ürül ki a nemzet fogalma napjainkra. A mítosz személyiségünk dinamikájának kiterjesztése. Egyfajta megértés. A mítoszgyártás, az okok keresése strukturálja a személyiségünket. Éva, hiába próbált, nem tudott azonosulni a kor mítoszával, az államszocializmussal. Egy számára valahol üdvözítő mítosz hibáit – korrupció, beskatulyázás, antihumanizmus, megfigyelés – látva és kritizálva, kompromisszumot nem ismerve maradt egyedül.

[9] Megjelent a *Szürrealizmus 1947-ben* címmel Párizsban André Breton és Marcel Duchamp által rendezett kiállítás (Galerie Maeght) katalógusában. Saját fordításomban közlöm. Angolul: Georges Bataille, *The Absence of Myth Writings on Surrealism* (London: Verso, 1994), 48.
[10] Bertrand Russell, *A nyugati filozófia története,* ford. Kovács Mihály (Budapest: Gönczöl Kiadó, 1994), 564.

HATÁR ÉS TÖRVÉNY

„Miféle hűség az, amire falakkal kell vigyázni?"[11]

A történet a határátlépéseken, rendszerrel való küzdelmeken felül a belső törvényről is mesél. Bár a két szónak eredetét tekintve nem valószínű, hogy köze van egymáshoz, az embernek mégis eszébe jut a törvény szóról a törés is: törvény, tör, széttör, töredék.[12] Galgóczi Erzsébet egy széttört felület összetapasztását nyújtja oda felületként: a törvényhez való viszony pótolja ezeket az eredeti, eltört viszonyokat, s az önazonosságról alkotott mai fogalmunkat is talán pontosabb lenne úgy írni át, hogy ez a törvénnyel való azonosulásunkat képezi le. A kafkai hasonlatot véve alapul az etikai dimenzió a törvény kapujában való állást jelenti, vagy inkább a törvény falához való simulást.[13] A törvényen belüliség azonban kizárólag az adott ember halálát jelenthetné, amint a történetben Szalánczky Éva halott. A törvényen belüliség tehát az illető szemszögéből nem mondhat semmit, mert ha fennáll ez az eset, akkor ő nem él és nem tud magáról ő sem semmit, ha pedig él, akkor nem lehet törvényen belül. Viszont róla gondolhatják ezt, és a törvényen belüliség fogalma ezért is alapvetően külső szemlélőt feltételez. Ez a kafkai vidékről jött ember a Galgóczi regényében – aki bizonyára olvasta ezt az írást, amit Gáli József fordított a hatvanas–hetvenes évek fordulóján, akivel bizonyos értelemben véve sorstársaknak számítottak és ismerték egymást –, Marosi János azért akarja mindenáron megszerezni Évát, hogy az aktus, a befogadás révén elnyerhesse saját emberi mivoltát. „Lehet, hogy egész irántad való szerelmem nem egyéb rögeszménél, de mert hiszek ebben a rögeszmében, igaz a szerelem. Te vagy az élet szimbóluma, azzá váltál, és amíg te nem vagy az enyém, addig semmi sem az enyém az életből. Mért nem teszed meg?"[14]

Galgóczi azt mondja ki, hogy a róla alkotott kép nem teszi lehetővé a valós azonosulást, az őt nem élő emberként tartalmazza, mások ítéletéről szól, lehet, hogy pozitívnak tűnik, de valójában megsemmisítő. A történetben Évát megismerve (megismerni vélve), Éva szemén keresztül látni környezetét, a karaktereket és a rendszert. Ezek Éva építőkövei. Egy idő után Marosi nyomozása a fent idézett sorok miatt önzőnek tűnik és kis-

[11] Galgóczi, *Törvényen kívül és belül*, 145.
[12] Benkő Loránd (főszerk.), *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára,* III. kötet (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1976), 975.
[13] Franz Kafka, „A törvény kapujában", ford. Szabó Ede, https://magyar.fazekas.hu/wp-content/uploads/2024/10/Franz-Kafka_A-torveny-kapujaban-1.pdf, hozzáférés: 2020. 06. 20.
[14] Galgóczi, *Törvényen kívül és belül*, 233.

stílűnek, mégis Éva így lesz Marosin keresztül maradandó, fennmarad a tanítása.

GALGÓCZI – SZALÁNCZKY

Galgóczi Erzsébet aktív társadalmi gondolkodó és író. Az ő és a *Törvényen belül* főhőse, Szalánczky Éva énképének egyaránt meghatározó eleme, talaja a rendszer, amelyben él. A személyes és a mitologikus – ez esetben a politikai rendszer – meghatározza az egyént, ezen felül az írói szerepvállalások formálják az identitását. Paul de Man „Az önéletrajz mint arcrongálás" című írásának számomra tételmondatán keresztül fogom elemezni Galgóczi önmagáról alkotott képét, amely újabb és újabb írói szerepeket teremt, ezek a szerepek pedig folyamatos politikai befolyásoltság alatt állnak. Ezen változások és kételyek összegzését látom Szalánczky Éva figurájában.

> „Azt képzeljük, hogy az élet úgy hozza létre (produces) az önéletrajzot, ahogy egy tett a maga következményeit, de nem volna-e éppoly jogos azt feltételezni, hogy talán az önéletírói vállalkozás hozza létre és határozza meg az életet, és hogy bármit is tesz az író, azt valójában az önarckép-rajzolás technikai kívánalmai vezérlik, és minden tekintetben a médium eszköztára határozza meg?"[15]

Ennek mentén Szolláth Dávid *A kommunista aszketizmus esztétikája. A huszadik századi magyar irodalom néhány munkásmozgalom-történeti vonatkozása* című könyvének Galgócziról szóló fejezetét olvasom a *Törvényen belül* főhősének, Szalánczky Évának öndefiniálásán keresztül. Majd ezt összevetem Tábor Béla a mottóban is idézett szabadság-definíciójával. Mert Galgóczit elemezve érdemes Tábor Béla idézetével összeolvasni Szolláth Dávid kommunizmus-felfogását. „A kommunizmust az én önmaga felett gyakorolt hatalmának egyik formájaként fogom fel."[16] „Szabad az, akiben idegen centrum nem hoz létre megnyilvánulást."[17] Annak a folyamata foglalkoztatja Galgóczit, feltételezésem szerint, hogy az idegen centrum hogyan veszi át az irányítást az adott személy felett. Hogy az idegen centrum, mint az adott történeti és politikai kor, hogyan szivárog bele a személybe.

[15] Paul de Man, „Az önéletrajz mint arcrongálás", ford. Fogarasi György, http://www.irodalomelmelet.atw.hu/deman.pdf, hozzáférés: 2020.06.20.
[16] Szolláth, *A kommunista aszketizmus esztétikája,* 16.
[17] Tábor Béla, kézirat.

Galgóczi Erzsébet már a pályaválasztás pillanatában egyfajta profetikus feladatot vállal magára, egy olyan médium szerepét, aki közvetíteni tud átjárhatatlan világok közt: falu és város között. Galgóczi Szalánczky Éván keresztül meséli el ezt a kegyetlen kanosszajárást, a különböző világok közötti áthidalhatatlan távolságok közt keresztre feszülő ember sorsát. Galgóczi írói szerepvállalásai saját identitását is írják.

> „Galgóczi számára az, hogy parasztból munkás, majd a munkások életét bemutató író lehet, eleinte azzal kecsegtet, hogy lehetősége van egy olyan identitás választására, amely egy csapásra a múltból a jövőbe helyezi majd át, hiszen csatlakozhat ahhoz az osztályhoz, amelyik végre kezébe vette a történelem alakítását. (Ez a fejlődési irány egyben garancia is arra, hogy elkerülje a »hisztis polgárlány« fenyegető zsákutcáját.)”[18]

Szalánczky Évát a regény kezdetekor agyonlövik a határon. Nem tudjuk, hogy disszidálni akar, vagy közvetett öngyilkosságot hajt végre, esetleg szökni próbál, mert az eddig önmagáról felépített képe összeomlott, és egy újat kéne kitalálnia az eddigi helyett. Talán valóban felelősséget érez Lívia lelövésében, talán a börtön elől menekül, talán nem a lecsukástól való félelem elől, hanem azért, mert attól fél, hogy egy olyan rabbá válhat, akit jogosan ítéltek el – ez az eddig a környezete által folyamatosan meg nem értett igazságharcosként működő Szalánczky Éva önmagáról alkotott képébe nem férne bele.

> „A fiatal lány egy idő után képtelen megfelelni a munkásíró politikailag túlterhelt szerepének, és ez többek között ahhoz vezet, hogy a társadalom ellenségét ismerje fel önmagában Galgóczi.”[19] A *Törvényen belül* szerkezete erre a belső összeférhetetlenségre gyönyörű formát talál. A regény realista helyszíneken játszódik – szerkesztőség, kórház, lakásbelső, kocsma, park. Ezeken a külső tereken belül azonban megteremtődik egy belső tér a szövegfolyamban: a fel-felbukkanó napló- és levélrészletek. Ezek Éva belső vallomásai. Mintha ez a belső harc jelenne meg formailag is: a külső erő (azonosulni akarás a párt ideológiájával: realista helyszín leírások, dialógusok) és a belső, be-nem-skatulyázható én (vallomásos szövegek, levél és naplórészletek) lépnek vitába egymással. Két nyelv találkozik.

[18] Szolláth, *A kommunista aszketizmus esztétikája,* 167.
[19] Uo., 164.

> „A szerepdilemma a fiatalkori elbeszélések idején a munkásíró és a népi író egymásnak ellenszegülő követelményrendszerei (…) közötti döntéshelyzetekben ragadható meg, a későbbiekben pedig társadalmilag aktív népképviselő író és a társadalmilag vállalhatatlan, kibonthatatlan, nyilvánosságot nem tűrő leszbikus értelmiségi szerepeinek összeférhetetlenségében."[20]

A napló és a levélforma Galgóczi mindennapi szokása, személyes hagyománya: „Galgóczi évtizedeken keresztül vezetett naplót, és ritkán múlt el napja úgy, hogy ne írt volna legalább egy levelet."[21] Szalánczky Éva egy új nyelvet teremt meg a regényen belül, egy sokkal szentimentálisabb, költői trópusokból álló nyelvet, mely szemben áll a regény szikár realista dialógusaival.

> „A családom – túltengő realitással megáldott parasztcsalád – éppen vasárnapi ebédhez készülődött, tisztára kimosdva, könnyű nyári ünneplőben, a terítetlen, de fényesre sikált diófa asztalon már párolgott a borszínű húsleves, és tessék elképzelni, én éppen haldokolni kezdek abban a nagy kerekű, szögletes vesszőkosárban, ami örökölt fekvőhelyem volt – haldokolni önzőn és neveletlenül. A családomnak nagyon nem tetszett a dolog, s engem kitoltak az udvar végébe, a kocsiszínbe, gondolván, sőt meg is állapodván, ha mindenáron meg akar halni, hát haljon meg, de ne ebéd alatt, itt a szemünk láttára, ne vegye el az étvágyunkat, hisz vasárnapi ebéd egy héten csak egyszer van. És kitoltak a kocsiszínbe. Ezek után elment a kedvem az egész meghalástól, s amikor ebéd végeztével kinézett hozzám az anyám, már visszanyertem természetes színemet, s méltatlankodó bőgéssel követeltem a magam ebédjét. És azóta is sokszor meg akartam halni, és olyankor engem mindig kitoltak a kocsiszínbe, nehogy elvegyem az étvágyukat."[22]

Mintha Éva, a szereplő nem szeretné hagyni, hogy egy külső–felsőbbrendű hatalom, a narrátor (a rendszer) beszélje el a történetét, szót követel magának: ezek a szövegek azonban csak halála után, mint emlékek, töredékek érhetnek célba, juthatnak el a befogadóhoz.

A naplóírás hagyományához személyes viszonyulásom van. Közel húsz éve vezetek magam is naplót. Az a Paul de Man-i gondolat, hogy az öndokumentálás is írja az életem, nem csak én írom őt, gyakran írás közben is

[20] Uo., 164–165.
[21] Uo., 165.
[22] Galgóczi, *Törvényen kívül és belül*, 129.

megfordul a fejemben. Galgóczi Erzsébetnél ezek az elváráshorizontok és időmechanizmusok univerzálisan vizsgálhatók, mert az eltelt idő megengedi, hogy politikai, történelmi hivatkozásban vizsgáljuk ezt a jelenséget. A hősnő (Galgóczi Erzsébet és Szalánczky Éva) személyisége harcok terepe: belső igény, törvény, parancs lesz a külső idoloknak való megfelelés is.

> „A kritika–önkritika nyilvános színjátékai a (párt által képviselt) közösség megerősödését szolgálják. Az egyén által nehezen, önmaga legyőzése árán, de végül mégis sikeresen elfogadott bírálat gyakorta visszatérő meséje azt a propagandaüzenetet közvetíti, hogy az egyén veszélyes a közösségre nézve, vagyis a közösség újra megerősödése az egyén legyőzésével érhető el."[23]

Az összeegyeztethetetlenség okozta feszültség hatalmas magányhoz és önkritikához vezet, folyamatos önostorozásba torkollik.

> „A folyamatos önvizsgálat egyik eredménye, hogy a fiatal írónő felfedezi önmagában a homoszexualitásra való hajlamot. A felismerés pillanatától kezdve harcol önmaga, az önmagában végre megtalált ellenség ellen, a harchoz pedig a főiskolán eltanult pártzsargonból veszi a verbális fegyvereket. »Ott van még legújabb ellenségem: a szervezetem.«"[24]

Ugyanakkor ilyen erős erők és ellenerők ütközése gondolkodásra készteti, mind maga, mind körülvevő környezete megértése és bírálata során, ez a termékeny kétely ad egy belső szabadságot, de az idegen centrum belül is megveti a lábát. Ezért választottam Tábor Béla szabadság-definícióját fejezetem mottójának. Számomra egyedülállóan relevánsan indítja el ez a mottó a Galgóczi-szövegből eredő, a személyes szabadságon, az én szabadságán való tűnődést. Szabad az, akiben végtelen tér van. Meg lehet-e különböztetni az erőt és az ellenerőt? Vagy csak a két pólus léte és „dinamikus egyensúlya" a lényeg? Valamelyik pólus jobban én vagyok, annak van hatalma felettem, és a másik az ellenzék, aki kell a hatalomgyakorláshoz? Vagy ezek szerepe szimmetrikus? Az erők és ellenerők mennyire belsők? Ha megszűnik a belső ellentmondása, akkor önmaga ellentétébe csap át. Ez a szabadság esetében: a kétkedő hangom elnyomásával megszűnik a szabadság is. A kettő összevetése: az ellenerő idegen hatalom? Nem, hiszen az enyém.

[23] Szolláth, *A kommunista aszketizmus esztétikája,* 171.
[24] Uo., 173.

„Amikor Galgóczi önmagában ismeri fel az ellenséget, akkor nem egyszerűen arról van szó, hogy egy fiatal, naiv főiskolás elhiszi a demagóg jelszavakat. Az éberség jelszavának elfogadásából csak az következne, hogy a környezetét figyelje, és ott keresse az ellenséget. Galgóczi e helyett, úgy tűnik, azonosul a jelszóval. Sikerült a pártállam állampolgárai felett gyakorolt felügyeleti technikát a saját én felügyeletének technikájaként elsajátítania."[25]

És az ellenerők elnyomása milyen idegen hatalom megnyilvánulásának felel meg? Ha valamelyik elemészti a másikat, maga is megszűnik önmaga lenni. Fel kell ismerni korlátainkat. Megállapítani az elhelyezkedésüket, megvizsgálni, milyen célt szolgálnak, miért jöttek létre, és mitől választanak el. Szabad az, aki korlátai felett uralkodik. Aki úgy uralkodik, hogy tisztában van velük, figyelembe veszi őket, és hatalmában áll őket megváltoztatni, nem romba dönti őket, és nem ignorálja létüket. Az ember addig szabad, ameddig kételkedik. A kétkedés maga a gondolkodás. Ha az emberben lévő erő és ellenerő felemészti egymást – tehát valamelyik győzedelmeskedik a másik felett, akkor az ember csupán önmaga végrehajtója lesz, így elveszíti szabadságát.

GALGÓCZI ERZSÉBET SZÍNPADON

Engem ez a belső szabadságról való gondolkodás, a kompromisszum vagy a kompromisszumképtelenség mértéke és következményei, és az a nyelv, melyet Szalánczky Éva teremt a realista dialógusokon belül, inspiráltak az előadás létrehozására.

Az előadás tere, színei, vizualitása és játékrendszere az ötvenes évek Magyarországát mint mitikus kontextust fogja fel; az önmaga és a mások fölötti kontroll a történetműködtető mitológiája, ez alakítja hőseink identitását. Az előadás ezt igyekszik megmutatni és így kérdéseket feltenni.

TÉRBELISÉG

Az előadás tere egy tárgyi rekvizitum, egy felnagyított téglalap alakú, betonra emlékeztető virágláda, nem az, ami, de annak látszik: ez a tárgy már kijelöli a kort, amelyben a történet játszódik. Kijelöli a szocializmust. Ugyanakkor olyan tárgyról van szó, ami mégis fellelhető az utcákon. Az ötvenes évek hatalmi struktúrái újra fájóan ismerősek.

[25] Uo., 175.

Ez a tér kijelöli a játékteret. Szabályos, keretet ad, kockába zár. A rendszerre és a rendszert fenntartókra (Blindics, Erdős) jellemző a skatulyázásra való hajlam, ez az aktus Blindics utolsó jelenetében teljesedik ki, amikor szereplőink mind a virágládában ülnek és Blindicstől megkapják saját jelzőjüket, ami meghatározza létezésüket.

A virágláda egyszerre sírként is funkcionál. Már nincs virág, ami teremjen, de megidéződik bennünk a föld és a téglalapforma, ami a sírt implikálja. Ez a gesztus előhívja a gondolatot, miszerint az előadás egy közös temetés, szellemidézés, emlékállítás Évának. Egy felkiáltás, hogy ne űzzük ki többé magunk közül azokat a bátrakat, akik még képesek kritikát megfogalmazni magukkal, a másikkal és a rendszerrel szemben.

Éva nincs jelen a színpadon, megidézése egy kollektív gesztus. A róla való beszéden felül, ha Éva önírásai, naplórészletei, levelei idéződnek meg, ezek mindig kórusban történnek, a közösségi visszaemlékezés így zenévé emelődik, kiemelve ezeket a szövegeket auditívan is környezetükből.

A felnagyított beton muskátlitartó körül kézfejek láthatók vasrudakon. A kéz egyszerre a vágy és az erőszak szimbóluma is lehet, magáé a cselekvésé. Egy ökölbeszorított kéz a kommunizmust idézi meg, míg egy felmutató kéz pedig, mivel az ikonokra emlékeztet, behozza a szakralitást a színpadra. A kézfejek közt csonkák is találhatók, a töredékesség, ami az egész történetet tartja, képileg is megjelenik.

A POLITIKAI IDENTITÁS FIGURÁI

Az előadást négy férfi és egy nő játssza (Friedenthal Zoltán, Hajduk Károly, Kárpáti Pál, Pető Kata, Terhes Sándor). A férfiak játsszák a különböző hatalmi rendszerek vezetőit. Arcuk színesre maszkírozva, a nő arca fehér. A nő három szerepet alakít, fehér, mint egy papír, ami a hatalmi önkény szerint mindig újra és újra rajzolható. A három nő közül az első Módra Magda, akit 1956 után lecsuknak, családja kitagadja, homoszexuális, könnyen zsarolható és besúgónak áll. A második Lívia, akit életszerepei – feleség, szerető, anya – nagyon meghatároznak, de egyikben sem találja magát, és ez a kielégületlenség folyamatos hódítani akarásba csap át. A harmadik nő pedig Cunika, aki disszidált férje lakásában él, színésznő, de folyamatosan kis szerepeket osztanak rá, amelyekkel elégedetlen.

Lívia szeretője Erdős főszerkesztő, aki nem közli Éva írásait, Líviát pedig, mint egy csomagot viszi magával a szerkesztőségbe. Lívia férje, Dönci családon belüli erőszakot követ el Lívián. Férfi hőseink fő mozgatórugója a félelem. Erdős főszerkesztő szenzációsnak találja Éva írásait, de nem adhatja ki, mert kockáztatná az egész lap további működését. Dönci folya-

matos féltékenységi rohamok közt próbálja magához láncolni feleségét és gyerekének anyját. Fiala Zoltán az a kiábrándult értelmiségi, aki magányában az alkoholhoz menekül – bár ezzel nincs egyedül, az egész történetet végigszövi az alkoholizmus, a mákonyos magyar valóság. Blindics pedig az a cinikus, aki van olyan pozícióban, hogy felülírhassa saját szabályait: „Az őrnagy fölállt, észrevétlenül nyújtózkodott, és a sarokban álló iratszekrényhez lépett. – Elfogad egy kis vodkát? – S hogy Marosi bólintott: – Munkaidő alatt tilos, de én hoztam a tilalmat. – S halványan elmosolyodott."[26]

Hőseink, Éván kívül, aki már nincs az élők között, egy kívülről jövő elvárásrendszernek próbálnak megfelelni – a feleség, a főnök szeretője, a besúgó –, ezekben a beskatulyázható szerepekben próbálnak boldogulni. Éva e kiüresedett fogalmak helyett a saját identitáskeresését helyezi előtérbe, és evvel mutat rá a többi szerepelő életkrízisére. Így válik a fojtogató politikai elvárás mindennapi magánéletük részévé. Így ér össze az univerzális, a mítosz, mely jelen esetben a politikai rendszer a priváttal. E kettőség képileg is megjelenik. Az elemelt színekkel egy kontraszt képződik a színpadon. Az előadás nyelve realista, a színek azonban kiemelik a történetet a szöveg kontextusából, kiemelik az időből és univerzálisabbá teszik a történetet. A színek átfestik a mimikát és a gesztusokat. Elrajzolva, felnagyítva ezeket egy különös elidegenített játékmód jön létre, mely felerősíti a történet kiáltványszerű parabolajellegét. A fehér nő részévé lesz a gipsztorzó. A színpadi gipszelés mementó is: Dér András és Hartai László *Szépleányok* című dokumentumfilmjének Pauer által vezetett gipszelő jelenetére és így Eperjesi Ágnes *Érezze megtiszteltetésnek* című akciósorozatára is utal.

ALKOTÁSOK FÚZIÓJA

Az alkotások: *Szépleányok* (1986), Dér András és Hartai László dokumentumfilmje, Eperjesi Ágnes *Érezze megtiszteltetésnek* című performansza,[27] majd azonos címen kiállítása (Fészek Művészklub, megnyitó: 2019. május 15.), és az általam rendezett *Törvényen belül* (Radnóti, Tesla Labor, 2020.

[26] Galgóczi, *Törvényen kívül és belül*, 209.

[27] Eperjesi Ágnes összefoglalója a performanszról (Performansz a Magyar Nemzeti Galériában, 2018. október 11.): „Erre az estére Pauer Gyula *Magyarország szépe* című szobrát kihozták a látogatók elől elzárt folyosóról, és a Kupolacsarnokban állították ki. 1985-ben Pauer Gyula szobrászművész hírét vette, hogy 50 év szünet után ismét szépségkirálynő-választást tartanak Magyarországon. A helyezést elértek egyik díja volt, hogy a szobrász gipszmintát vesz róluk a műtermében. A szépségkirálynő 1986-ban bekövetkezett öngyilkossága továbbírta és átszínezte a történetet. Évekkel később, 1996-ban a szobrász a gipszlenyomat alapján bronzból is elkészítette a királynő, Molnár Csilla Andrea szobrát. A bronzszobor jelenlegi helyére, a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményébe 1996-ban, ajándékozás útján került sor. A performansz

január 6.). E fúzió a hiány materializálódásán keresztül hívja fel a figyelmet a korokon átívelő egyenlőtlen hatalmi struktúrákra és a kollektív politikai rendszer identitásfordító töréspontjaira. Nekem ezek az alkotások nagyon érzékenyen és törékenyen reflektálnak a hatalmi és politikai kiszolgáltatottságra, úgy, hogy élesen megrajzolják azt a kort, és környezetet, amely a mindenkori Magyarország.

Eperjesi Ágnes akciósorozatának része egy hiánypótló írás: „Pauer Gyula *Magyarország Szépe 1985* című szobrának kontextusairól".[28] Akciósorozatát nagyon nagy szakmai és kritikai figyelem övezte. A performanszot alakította a Magyar Nemzeti Galéria részleges ellenállása, az alkotások hatalmas kritikai visszhangot kaptak. A *Szépleányok* című dokumentumfilm szintén az akkori fennálló rendszerbe ütközött: a film bemutatásának évében egyetlen egyszeri vetítést engedélyeztek a Filmszemlén.[29] Ez hatalmas reklámot is teremtett a filmnek, a moziterembe alig lehetett beférni, és elnyerte kategóriájában a legjobb film díját, majd további külföldi fesztiválokon került bemutatásra.[29] Máig sokat hivatkozott alkotás. Most viszont egyetlen apró részletre fókuszálok, amely a három alkotás találkozási pontja.

A film (*Szépleányok*) Magyarországon játszódik, az 1985-ben, ötven év és a világháború után először megrendezett szépségverseny eseményeit követi. Molnár Csilla, a szépségverseny győztese 1986-ban, a film forgatása közben öngyilkosságot követ el. Ez a mítosz, a fiatalon elhunyt szépségkirálynő velünk él, és az a tudat, hogy a film elejétől tudom, főhősünk a halála felé menetel, átírja és meghatározza az egész filmet. Csak úgy, mint Galgóczi regénye, ahol a regény felütésében már megtudom, hogy a főhősünk halott. A negatívjuk kirajzolja a rendszert, amiből távoztak. Ezt ábrázolom képileg is, azzal a gipsznegatívval, ami az előadás során készül el.

Egy nő hiánya, elvesztése, és ennek a materializálódott hiánynak, résnek körvonala Magyarország, legyen szó 1959-ről (*Törvényen belül*), 1986-ról (*Szépleányok*), vagy napjainkról (*Érezze megtiszteltetésnek*.). Maga a hiány a rendszer hibáiból rajzolódik ki. És ezen a hiány-szűrőn keresztül olvassuk már főhőseinket (Szalánczky Évát – Molnár Csillát).

---

során a szobrot felöltöztettem, a testet egy hosszú, vörös kifutóval, szőnyegszerű lepellel takartam el. A lepel királynőhöz méltó palást, uszály képzetét kelti, miközben kalodaszerűen bénító béklyót is jelent. A tárlatvezetés ideje alatt kivágtam az ÉREZZE MEGTISZTELTETÉSNEK felirat betűit. A vezetés után a textillel betakartam a szobrot, vállaira helyezve a leplet, a betűket pedig rátűztem a vörös anyagra. A következő tárlatvezetés előtt az MNG-vel való megállapodás szerint az anyagot levettem a szoborról, és a falra erősítettem." http://www.eperjesi.hu/protest/erezze-megtiszteltetesnek-feel-honoured?id=251, hozzáférés: 2020. 07. 16.

[28] Eperjesi Ágnes, *Érezze megtiszteltetésnek* (Budapest: Neowatt Füzetek, 2019).

[29] Szenteczki Zita OH interjúja Dér Andrással 2020. május 25-én, kézirat.

Eperjesi Ágnes először vörös szőnyeggel öltözteti fel Molnár Csilla bronzszobrát a Nemzeti Galériában, majd 3D nyomtatóval szobrot készít – itt Molnár Csilla büsztje látható, tiszta vörös színben, és a testének csak hiánya rajzolódik ki egy fémkeretből. Ez a keret emlékeztet arra a vasszerkezetre, ahol Pauer Gyula lenyomati száradtak. A *Szépleányok* egyik legmegrázóbb jelenete, amikor Pauer Gyula teljes alakos szobrot készít a győztes helyezett nőkről, akiknek nem volt választásuk, hogy részt vesznek-e a szoboröntésben, hiszen, mint díjat kapták ezt az akciót. A metódus meglehetősen méltatlan, körülbelül tíz férfi simogatja fel a gipszet a nők testére, akik az ájulás határán vannak a rájuk nehezedő gipsztől, ezt a folyamatot két fotós (Bacsó Béla és Fenyő János) dokumentálja, majd eladják a képeket a német *Lui* szoftpornó magazinnak.

A *Törvényen belül* előadás mementót emel ennek a jelentnek, ennek az életeseménynek és Eperjesi akciósorozatának. A színpadon szereplő férfiak lefogják és gipszlenyomatot készítenek az egyetlen női szereplőről. Gipszmelltorzó. A gipsz megidézi Segul gipszszobrait, a gipszlenyomat belsejében levő élethű másolata az embernek. Kívülről titok, de ha belülről néznénk ezekbe a gipsznegatívokba, ott van a halott pontos mása. A darab főhőse, aki nőiségével, szexuális identitásával küszködik egy intoleráns világban, ebben a negatívban van már meg. Végső soron már meghalt, így már csak lenyomatként lehet jelen. A lenyomatot Éva szerelme (Lívia) hozza létre a színpadon, és aki a gipszet készíti, az az őt traumatizáló férfi (Dönci), így ez a gesztus, a leszbikus nőt traumatizáló, elnyomó társadalmat is képviseli. A gipsz közben vértként is szolgál, mely nemcsak véd, hanem ketrecbe is zár.

Az alkotások így egy színpadon találkozhatnak egymással estéről estére. A nézőtéren a közösségi emlékezet által újabb csoportok jönnek létre. Lesznek olyanok, akiknek eszébe jut Eperjesi és Dér–Hartai alkotásai, lesz olyan, akinek csak az egyik, és olyan is, akinek egyik sem. Fontos, hogy maga a jelenet akkor is értelmezhető legyen, ha a többi alkotást az adott néző nem látta, máskülönben a néző kirekesztve érezhetné magát. Viszont, akiknek a fejében megképződik ez a kapcsolódás, azok számára adhat többletet azáltal, hogy észrevehetik: különböző korok azonos problematikája találkozik a jelenben, ebben a színházi aktusban a színpadon. Mások alkotásaira utalva megjelenhet egy kollektív diskurzussűrítés. Fontosnak tartom, hogy az elnyomó rendszer, az intolerancia és a hatalmi rendszerek belülre szivárgásának tematizálása legyen figyelemfelkeltés és reflexió. Lehessen az előadás egy felhívás arra, hogy aktívan vegyünk részt közügyeinkben, hogy ne elnyomottként, hanem közös cselekvőként élhessünk.

BIBLIOGRÁFIA

BATAILLE, Georges. *The Absence of Myth Writings on Surrealism*. London: Verso, 1994.

RUSSELL, Bertrand. *A nyugati filozófia története.* Budapest: Gönczöl Kiadó, 1994.

EPERJESI Ágnes. *Érezze megtiszteltetésnek.* Budapest: Neowatt Füzetek, 2019.

GALGÓCZI Erzsébet. *Törvényen kívül és belül.* Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1980.

ECKLER Andrea. „Utószó". In *Galgóczi Erzsébet:* Vidravas. *Korjellemző Magyar Próza 1945–1990.* Szerkesztette ECKLER Andrea. Szekszárd: Babits Kiadó, 1998.

SZOLLÁTH Dávid. *A kommunista aszketizmus esztétikája. A huszadik századi magyar irodalom néhány munkásmozgalom-történeti vonatkozása.* Opus Irodalomelméleti tanulmányok 13. Budapest: Balassi Kiadó, 2011.

INTERNETES FORRÁSOK

Eperjesi Ágnes honlapja, http://www.eperjesi.hu/, hozzáférés: 2020. 07. 18.

KAFKA, Franz. *A törvény kapujában.* Fordította SZABÓ Ede, https://magyar.fazekas.hu/wp-content/uploads/2024/10/Franz-Kafka_A-torveny-kapujaban-1.pdf, hozzáférés: 2020. 06. 20.

DE MAN, Paul. „Az önéletrajz mint arcrongálás". Fordította FOGARASI György, http://www.irodalomelmelet.atw.hu/deman.pdf, hozzáférés: 2020. 06. 20.

ONAGY Zoltán, „Galgóczi Erzsébet", https://irodalmijelen.hu/2011-maj-20-0703/galgoczi-erzsebet, hozzáférés: 2020. 05. 31.

SZILÁGYI ZSÓFIA EMMA

Kafka, Weiss, Szikora

A dramaturgia kérdései az 1978-as pécsi *Per* előadásában

Szikora János 1978-as pécsi *Per*-rendezése eltávolodott a hazai Kafka-adaptációkban előtte alkalmazott színpadi megoldásoktól, a kafkai világ sztereotip (egzisztencialista) értelmezésétől, és élettel, érzékiséggel töltötte ki a regény „üres helyeit" (Anne Ubersfeld). A rendező előadással kapcsolatos elképzelései annyira határozottak voltak, hogy nem a Peter Weiss-féle dramatizált változatot vitte színpadra (amely egy évvel korábban, 1977-ben jelent meg magyarul az Európa Kiadónál), hanem saját átiratot készített Morcsányi Gézával, amelyhez az a Rajk László tervezett díszletet, aki korábban Szikora *Az éhezőművész elmegy* című főiskolai vizsgaelőadáshoz is. A rendező darabválasztása mögött minden bizonnyal a Kafka-szövegben rejlő komoly színházi potenciál felismerése állt, amelynek kiaknázásával a hazai alkotók közül elsőként üzent hadat a realista színházi Kafka-olvasatnak. Szikora azt próbálta megvalósítani, amivel a Nemzeti Színház Kafka-színrevitele (az *Amerika* Marton Endre rendezésében, Max Brod dramatizálásában) tíz évvel korábban adós maradt. Az ugyanis leginkább azzal váltott ki elismerést, hogy „a látvány hangulati erejével, színekkel, mozgással, a beszédes díszlettel, a színpadkép kompozícióival pótolta a műfaji átültetés vérveszteségét",[1] lényegében realista megközelítése azonban kritika tárgya lett.[2] Marton beolvasztotta Kafkát egy olyan színházi formanyelvbe, amelyet a Nemzeti Színházban akkoriban kísérleteztek ki Peter Weiss egyes darabjain. Például a Marton által színre vitt *Marat halálá*ban (1966), ahol a szenvedélyességet takaréklán-

[1] Létay Vera, „Kafka és a színpad", *Élet és Irodalom* 12, 23. sz. (1968): 8.
[2] N. n., „A kallódó", *Tükör* 5, 23. sz. (1968): 19.

gon tartó színészi munka „a naturalista túljátszás és a rideg jelzésekre szorítkozó illusztrálás”[3] végletei között „a gondolatkifejezés intenzitásának maximalizálását” vállalta fel.[4] (Ezt hívta a *Marat halálá*ban de Sade-ot játszó Sinkovits Imre „gondolati színjátszásnak”, amely a brechti megalapozottságú játéknyelv hazai közérthetővé tételét szolgálta.[5]) Habár az 1968-as *Amerika* kritikusai respektálták hogy „a szavak és a cselekmény mögöttes tartalmát [az előadás] a balett, a pantomim, a fények, a zene nyelvére lefordítva próbálta tolmácsolni”, és „nem a nehezen megfogható drámát hangsúlyoz[t]a, hanem az elbűvölő mutatvány lehetetlenségét keres[te]”,[6] összességében mégis „elmaradt a kafkai víziók álomszerű jellegének az érzékeltetése (…) – vagyis a kafkai mű lényege”, s ami megvalósult, csupán „a chaplini kisember kiszolgáltatottságának groteszk története”.[7] Az *Ameriká*ban felvillantott revüszerűség a színházi eszközök sokaságának Peter Weiss nyomán történő alkalmazását még egyáltalán nem ruházta fel olyan újszerűséggel, mint a két évvel később műsorra tűzött *A luzitán szörny*, amelyet Major Tamás „az első magyar (pop)zenés népszínművé” – ekként a *Képzelt riport* (Vígszínház, 1973) legfőbb előzményévé – formált a Nemzeti Színház társulatával.[8]

Szikora szerint a Peter Weiss-féle adaptáció a regény leszűkített értelmezése, amely a történetet erőszakosan korhoz köti,[9] és „marxista didaxissal akar[j]a nyilvánvalóvá tenni a K-t üldöző és szorongató erőket”,[10] holott Kafka sokkal univerzálisabb érvényű.[11] Weiss *A per* dramatizálásakor meghagyott szinte minden párbeszédet, ám ezek végeredményben csak a „vézna vázát” adták az alapműnek, miközben elmaradt Kafka legfőbb vonó-

[3] Dersi Tamás, „Marat győzelme. Peter Weiss művének bemutatója a Nemzeti Színházban”, *Hétfői Hírek* 10, 6. sz. (1966): 7.

[4] Kékesi Kun Árpád, „A befejezettnek mondott befejezetlenség drámája. Marton Endre: *Marat halála*, 1966”, in *Nemzeti színháztörténet 1948–1996. Előadás-rekonstrukciók*, szerk. Jákfalvi Magdolna és Kékesi Kun Árpád, 145–161 (Budapest: Arktisz Kiadó – Theatron Műhely Alapítvány, 2022), 152.

[5] Sas György, „Tisztázni az ember rendeltetését. De Sade és Marat párbeszéde – a Fészekben”, *Film Színház Muzsika* 10, 11. sz. (1966): 6–7, 7. Idézi Kékesi Kun, „A befejezettnek mondott…”, 146.

[6] Létay, „Kafka…”, 8.

[7] Mihályi Gábor, „Évadvégi gondolatok”, *Nagyvilág* 13, 9. sz. (1968): 1423–1427., 1426.

[8] Jákfalvi Magdolna, „Zenés agitprop. Major Tamás: *A luzitán szörny*, 1970”, in *Nemzeti színháztörténet 1948–1996. Előadás-rekonstrukciók*, szerk. Jákfalvi Magdolna és Kékesi Kun Árpád, 186–192 (Budapest: Arktisz Kiadó – Theatron Műhely Alapítvány, 2022), 188.

[9] Szilárd István, „Franz Kafka és *A per*”, *Dunántúli Napló*, 1978. nov. 26., 8.

[10] Gervai András, „Az éhezőművész nem megy el… Beszélgetés Szikora Jánossal”, *Mozgó Világ* 6, 12. sz. (1980): 74–79., 76.

[11] Szilárd, „Franz Kafka…”, 8.

sa, „az irracionalizmus realista részletekkel való ábrázolása”.[12] Cserébe a dráma társadalomkritikai töltetet kapott, s ily módon túl konkréttá tette a hatalom és az egyén között húzódó konfliktust. Mert nem csupán annyi történt, hogy Weiss átvette a regény összes párbeszédét, hanem politikai allegóriát gyúrt belőlük. „Azok a titokzatos erők, amelyeknek K. ki van szolgáltatva, kivétel nélkül társadalmi természetűek”[13] – állítja maga Weiss is, erősen limitálva a kafkai regényvilágot formáló irrealitás megfoghatatlanságát. Kafkának azonban nem áll jól a rögvalóság, s épp ezt ismerte fel Szikora és Morcsányi, amikor a kritika által is kiemelt legfőbb kafkai vonásra, „az irracionalizmus realista részletekkel való ábrázolására” építették adaptációjukat. Pedig Weiss legfontosabb adaptációs elve (állítása szerint) a pretextushoz való hűség volt: célját nem az újraértelmezésben vagy a modern aktualizálásban, hanem Kafka művének „legpontosabb” megjelenítésében látta.[14] Az átdolgozás során kizárólag olyan színházi eszközök alkalmazására törekedett, amelyek „híven érzékelte[tik] a könyv tartalmát”.[15] Továbbá a mű cselekményének Weiss által rögzített történelmi időkeretét (1913. július 3.–1914. július 2.) a Balkán-háború kitörésével, valamint az első világháborúba torkolló szarajevói gyilkosság körüli időszakkal vonta párhuzamba, hogy a dráma „tartalma nagyobb konkrétságot nyerjen”.[16] Döntését Weiss azzal indokolta, hogy míg a regény szubjektív, álomszerű világot ábrázol, az a színpadon a nézők számára kézzelfogható és látható kell, hogy legyen.[17] Amennyiben Kafka szövegére a dráma klasszikus modellje felől tekintünk, Weiss álláspontja érthető: a színpad logikája megköveteli, hogy az események és a karakterek közötti viszonyok egyértelműek és követhetőek legyenek, és az abszurd, szürreális (Arisztotelésszel szólva: csodálatos) elemek is bizonyos fokú objektivitást nyerjenek.[18] S habár Weiss saját megoldását nem azon átdolgozások közé sorolja, „amelyek a főszereplő K.-ban a névtelen kisembert vagy a technika, illetve politika kerekei között őrlődő embert mutat[j]ák be”,[19] a műfaji átültetés végeredménye nem lett különb a korábbi átiratoktól.

A színpadra írás Weiss által alkalmazott eljárása, a konkrét szöveg pusztán színházi eszközökkel való megmutatása tehát az egyik legszemlélete-

[12] Nánay István, „*A per* – idilli tájban: Kafka-bemutató a Pécsi Nemzeti Színházban”, *Színház* 12, 2. sz. (1979): 12–15., 12.
[13] Peter Weiss, *Drámák*, kiad. Osztovics Levente, ford. Antal László, Garai Gábor, Görgey Gábor, Vas István, Drámák sorozat (Budapest: Európa Kiadó, 1985), 696.
[14] Uo. 694.
[15] Uo.
[16] Uo.
[17] Uo., 694–695.
[18] Uo. 694.
[19] Uo.

sebb példája annak, hogy minél szorosabban olvassuk Kafkát, annál távolabb kerülünk a szövegeitől. Hiszen „*A per* történései voltaképpen a szavak mögötti világban játszódnak, amelyet érzékeltetni csak intuitív megérzésekkel lehet”[20] – vallja Szikora. Az olvasópróbán tartott rendezői expozéja világossá teszi, mi volt Szikora fő kifogása a svéd drámaíró munkájával szemben: a „hullám” érzékeltetésének hiánya a „hab” felszíne, azaz az erő megragadásának hiánya a szó, a beszéd hétköznapisága mögött. E tekintetben különösen lényeges, hogy a rendező egy szimbolista színházi gondolkodóra hivatkozik, érvelését pedig érdemes a maga teljességében idéznünk.

> „Maeterlinck azt tartja, hogy a szó csak olyan, mint a hullám habja. Beszélünk. Ez a szó-hab. Törékeny, szétfoszlik hamar. A lényeg ugyanis a hullám, amely a habot a felszínre sodorja. A hab a hullámról »beszél«, de nem azonos vele. Csak jelzi, hogy jelen van. A hullám: erő. Tudnunk kell, hogy miközben beszélünk, e beszéd mögött és mögöttünk, e beszélők mögött állandóan ott az erő, a hullám vagy az az élet, amely a hétköznapok felszíne alatt tisztán ragyog. (…) A beszéd és a beszélgetés általános bizonytalanságáról azért szóltam ilyen hosszan, mivel Kafka »*Per*«-e kapcsán rövidesen olyan kapcsolatba kerülünk, amikor heteken, esetleg hónapokon át fogunk beszélni egymásnak mindenféléről anélkül, hogy valaha is meglelhetnénk azokat a szavakat, amelyek pontosan kifejezik a mondandónkat. De hát van-e pontos mondandónk? Van-e *A per* című darabnak pontos mondandója? Nos, ki kell jelentenem, hogy olyan értelemben, ahogy pontos lehet egy mondat, nincs. De olyan értelemben, ahogy pontos egy hullám rajza: van.”[21]

Maurice Maeterlinck metaforája a nyelvválság egész 19. században átívelő és Hofmannsthal nevezetes *Chandos-level*ében (1902) *A per* születésének időszakába is utat találó problémáját fogalmazza meg plasztikusan. Szikora a belga drámaíró szóképén keresztül világít rá a nyelv, a jelentés és a kommunikáció gyarlóságára: arra, hogy a kimondott szavak csupán jelölői valami mélyebb, nehezebben megragadható tartalomnak. Ez pedig egybevág azzal, amely a Kafka-szövegekről is megállapítható, és tükrözi a cseh novellistának a modernség nyelvfelfogását artikuláló álláspontját: „De – semmi

[20] N. N., „F. Kafka: *A per*: Pécsi Nemzeti Színház”, *Dunántúli Napló*, 1978. nov. 19., 6.
[21] A rendező archívumából.
[22] Gustav Janouch, *Beszélgetések Kafkával*, ford. Tandori Dezső (Budapest: Gondolat Kiadó, 1972), 160.

sem biztos (főleg a nyelv nem!). Ezért hát nem is lehet semmi biztosat mondani sem. Csak kiabálhatunk, dadoghatunk, liheghetünk. Az élet szalagja visz minket – senki nem tudja, hova. Az ember sokkal inkább tárgy lett már, dolog lett már – mintsem élőlény" – vallotta Kafka.[22] Számára a szavak jóval többek, mint pusztán szóbeli kifejezések, mélyebb és szabadabb jelentésük van, és olyan értelmi, érzelmi igazságokat reprezentálnak, amelyek nem mindig ragadhatók meg szó szerinti értelmük által.[23] „A szavak legyenek 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"[24] – mutat rá Kafka szó és jelentés viszonyának (a nyelvészeti alapvetését Kafkával egyidőben végző Ferdinand de Saussure terminusaival: jelölő és jelölt kapcsolatának) bonyolultságára, és arra, hogy a szavak miért nem képesek soha pontosan kifejezni az emberi gondolatokat és érzéseket. (Vélhetően ezért is preferálta inkább Kafka a metakommunikációt,[25] amely nem szűkít le egy szemöldök- vagy homlokráncolást egy konkrét jelentésre.)

Szikora továbbviszi ezt a gondolatot saját rendezésére vonatkozóan is, rámutatva, hogy a Kafka-szöveg értelmezése – szemben a marxista irodalomértéssel, amely határozott mederbe igyekezett terelni a kafkai szöveguniverzum interpretációját – nem redukálható egyetlen pontos mondanivalóra. A kommunikáció (lásd a Maeterlinck-példát), akárcsak a textualitás (a regény szövete), folyamatos mozgásban van, s e rögzíthetetlenség miatt nem meríthető ki a dramatikus dialógusok által. Tehát míg Weiss képtelenségnek érezhette, hogy olyan értelmezésekre vállalkozzon, amelyek „egysíkúvá tennék az anyagot, amelyekben saját ötletei csapongása vagy valamiféle »korjelenségekre« való alkalmazás szándéka tükröződnék",[26] addig Szikora arra mutat rá, hogy a Kafkához való hozzáférhetőség kulcsa mégis a „saját ötletek csapongásában", vagy (a rendező mondatát újraidézve) „intuitív megérzésekben" áll. Szikora és dramaturgja, Morcsányi Géza sem változtatnak a cselekményen, meghagynak minden szereplőt, még a párbe-

[22] Gustav Janouch, *Beszélgetések Kafkával*, ford. Tandori Dezső (Budapest: Gondolat Kiadó, 1972), 160.

[23] „Franz Kafka néha olyan hevességgel 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, kikezdhetetlen igazságot reprezentáltak." Uo., 199.

[24] Uo.

[25] „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 kimondatlan mondatokat helyettesítenek." Uo., 29.

szédek gazdagsága, tartalma is *A per*t idézi, a regény üres helyeit azonban Szikora már önálló, látványos ötletekkel tölti fel, amelyek leginkább hangulatában, azaz érzékiségében, nem pedig jelentésében, tehát értelmezhetőségében járulnak hozzá az előadás „kafkaiságához". Ezt erősítik *A per* szövegkönyvéhez fűzött rendezői kiegészítések is.[27] Az egyik kiegészítésben olyan, az egyes jelenetekhez társított érzéseket, állapotokat kifejező szavak kaptak helyet, mint például az idill, szorongás, idegesség, félelem, fojtó, hisztérikus, komikus, oldott feszültség, kétségbeesett, nyomasztó stb. Egy másik kiegészítésben, szintén jelenetről jelenetre lebontva, a világításra vonatkozó kifejezések állnak: „1. jelenet, *A letartóztatás*: hajnal, fémes, hideg, derengés, 2. jelenet, *A panzió* és 3. jelenet, *A bankban*: reggel, több fény, de kékes fémes. (…) 7. jelenet, *Újra a törvényszéken*: vakító fehér föntről. (…) 11. jelenet, *A festőnél*, 12. jelenet, *Felmondás az ügyvédnek*: meleg narancs, 13. jelenet, *A bankban (Az olasz)*: valószerűtlen alkonyi vörös (…)." Paradox módon a kritika abban látta az előadás látványközpontúságának okát, hogy Szikora nem bízott a kafkai szöveg erejében.[28] A rendező képi megoldásai azonban nem a kafkai szövegtől való megfutamodás leplezésére szolgáltak, hiszen – a szó felszíne mögött rejlő erő Maeterlinck-féle elképzelése nyomán – a látványos szcenikai történések épp azt problematizálták (és problematizálják a Szikora utáni, így a mai színrevitelek zömében is), amire a Kafka-regények ráirányítják a figyelmet: a nyelv kifejezőképességének kudarcát.

Szikorával ellentétben a korábbi színpadi feldolgozások az „érzéki életanyagtól megfosztva, a legpuritánabb módon" törekedtek Kafka regényeinek megjelenítésre, ezért volt szükség 1978-ban Pécsett egy olyan adaptációra, amely a rendező szép kifejezésével „nem kívánja Kafkát értelmezni, hanem meghagyja misztikus fedettségében".[29] Szikora és Rajk László korokon átívelő stílusjegyekkel, filmes és különböző képzőművészeti utalásokkal nemcsak némiképp időtlenné tették az előadást, hanem minden ízében érzékivé. S ugyan a megjelenített (a regényben lényeges szereppel bíró) erotikumról mindössze egyetlen kritika tett említést, az kiemelte, hogy Szikora „nem félt megjeleníteni a regényt átszövő fülledt érzékiséget",[30] még ha a kritikus homályban hagyta is, mit értsünk az alatt, hogy a rendező „konkrét dramaturgiai szerepet szánt az erotikának".[31] A ren-

[26] Weiss, *Drámák*, 694.
[27] Szikora János kézírásos feljegyzése. Forrás: Szikora János archívuma.
[28] Mihályi Gábor, „A szolnoki *Kastély*. Kafka-adaptáció a Szigligeti Színházban", *Színház* 22, 5. sz. (1989): 23–26., 24.
[29] Gervai, „Az éhezőművész nem…", 76.
[30] Szilárd, „Franz Kafka…", 8.
[31] Uo.

dező archívumában fellelhető dokumentumokból azonban kiderül, hogy a szexualitás érzéki megjelenítése épp annyira lényeges szempont volt, mint a jelenetek hangulatát kifejező szavak és a világításra vonatkozó feljegyzések. Megtudjuk, hogy a 2. *A panzió*, 9. *Az ügyvédnél*, 7. *Újra a törvényszéken*, 11. *A festőnél* című jeleneteket pedig nemcsak áthatja az erotikum, hanem uralja is azokat, ahogy az összes női szereplőhöz kapcsolódó történéseket is áthatja – a rendező kifejezésével – a K.-hoz fűződő „látens erotika". A hangsúly legtöbbször a sejtetésen: a „majdnem megtörténésen" van, amely azonban olykor explicit megnyilvánulásokba csap át. *Az ügyvédnél* című jelenetben például a regény azon mozzanata, amikor K. az ölébe ülteti Lenit, oly módon valósul meg, hogy a lány váratlanul lovaglóülésben rátelepszik a fűben hanyatt fekvő K.-ra, aki engedi is ezt neki, majd később, ugyanebben a jelenetben Leni K. nadrágjába is belenyúl.

Az 1978-as pécsi *Per*ben tehát „Josef K. színházi kálváriája részleteiben eltért Kafka víziójától, még ha végeredményben közel állt is hozzá."[32] A rendező számára e kettősség azt igazolta – s ez egyben Szikora és Morcsányi fő adaptációs elve volt –, hogy „nem a szolgai hűség, hanem az új műfaj öntörvényeinek és az eredeti mű lényegének teljes ismerete, átélése és a kettő ötvözése hozhat igazi művészi eredményt".[33] A színrevitel tapasztalata mégis azzal a belátással szolgált Szikora számára, hogy épp a regényben fölfedezett „érzéki és húsos" jelleget tudja a színház nehezen visszaadni.[34] Szikora szerint *A per*-rendezése intellektuális izgalmat kínált,[35] ám a szellemi élményt különleges látványvilága ellenére sem igazán tudta átváltani érzéki izgalommá. A rendező ezért arra a következtetésre jutott, hogy Kafka művei nem igazán valók színházi feldolgozásra: a drámai konfliktusok, amelyeket bemutat, nem fizikai vonatkozásúak, inkább a belső világ és a külvilág szorongató viszonya körül forognak.[36] Azaz a szöveg felszíne, „szó-habja" mögé hatoló megjelenítés sem képes színpadi erőt kölcsönözni a kafkai problematika alapvető absztraktságának. Ily módon Szikora is szembesült hát a „lefordítás lehetetlenségével",[37] a dráma klasszikus modellje felőli gondolkodás kudarcával éppúgy, mint egy azt kiigazítani igyekvő törekvésével. Ha a rendező nem is, a kritika sikeres színpadi meg-

[32] Nánay, „*A per*…", 12.
[33] Uo., 12–13.
[34] Gervai, „Az éhezőművész nem…", 76.
[35] „Kafka kimeríthetetlen mélységének köszönhetően – amit remélhetőleg nem sekélyesítettem el – emiatt is tartom ezt valamennyi rendezésem közül gondolatilag a legizgalmasabbnak. Ezt az érzésemet nem csorbítja, hogy a produkciót egészében – akárcsak az *Éhezőművés*zt – nem tartom igazán jónak." Uo.
[36] Uo.
[37] Nánay, „*A per*…", 12.

valósításnak ítélte Szikora *Per*-rendezését, amint későbbi pécsi munkáit is. A kamaraszínházban bemutatott *Birodalomépítők* (1980) című Boris Vian-előadás „rendezői koncepciójának frissességét és merészségét"[38] dicsérték, a korlátozott előadásszámban engedélyezett *Utolsó tekercs* első kőszínházi színrevitelére pedig úgy utaltak, mint amit a „Beckett-darabhoz közel egyenrangú erők hívt[a]k életre".[39] Mindenesetre, ha sokáig meg is maradt Szikora a groteszk-abszurd vonalon, és színházi alkotásainak képzőművészeti igényességű látványvilágánál, Kafkát (mindezidáig) nem rendezett többet.

BIBLIOGRÁFIA

BODÓ László. „Magyarországi bemutató a Kamaraszínházban. *A birodalomépítők avagy a Smürc*". *Dunántúli Napló*, 1980. febr. 24., 8.

BODÓ László. „Monodráma a kamaraszínházban. *Az utolsó tekercs*". *Dunántúli Napló*, 1979. máj. 20., 8.

DERSI Tamás. „Marat győzelme. Peter Weiss művének bemutatója a Nemzeti Színházban". *Hétfői Hírek* 10, 6. sz. (1966): 7.

GERVAI András. „Az éhezőművész nem megy el… Beszélgetés Szikora Jánossal". *Mozgó Világ* 6, 12. sz. (1980): 74–79.

JANOUCH, Gustav. *Beszélgetések Kafkával.* Fordította TANDORI Dezső. Budapest: Gondolat Kiadó, 1972.

JÁKFALVI Magdolna. „Zenés agitprop. Major Tamás: *A luzitán szörny*, 1970". In *Nemzeti színháztörténet 1948–1996. Előadás-rekonstrukciók*, szerkesztette JÁKFALVI Magdolna és KÉKESI KUN Árpád, 186–192. Budapest: Arktisz Kiadó – Theatron Műhely Alapítvány, 2022.

KÉKESI KUN Árpád. „A befejezettnek mondott befejezetlenség drámája. Marton Endre: *Marat halála*, 1966". In *Nemzeti színháztörténet 1948–1996. Előadás-rekonstrukciók*, szerkesztette JÁKFALVI Magdolna és KÉKESI KUN Árpád, 145–161. Budapest: Arktisz Kiadó – Theatron Műhely Alapítvány, 2022.

LÉTAY Vera. „Kafka és a színpad". *Élet és Irodalom* 12, 23. sz. (1968): 8.

MIHÁLYI Gábor. „A szolnoki *Kastély*: Kafka-adaptáció a Szigligeti Színházban", *Színház* 22, 5. sz. (1989): 23–26.

MIHÁLYI Gábor. „Évadvégi gondolatok". *Nagyvilág* 13, 9. sz. (1968): 1423–1427.

N. N. „A kallódó". *Tükör* 5, 23. sz. (1968): 19.

[38] BODÓ László, „Magyarországi bemutató a Kamaraszínházban. *A birodalomépítők avagy a Smürc*", *Dunántúli Napló*, 1980. febr. 24., 8.

[39] BODÓ László, „Monodráma a kamaraszínházban. *Az utolsó tekercs*", *Dunántúli Napló*, 1979. máj. 20., 8.

N. N. „F. Kafka: *A per*. Pécsi Nemzeti Színház 1978”. *Dunántúli Napló*, 1978. nov. 19. 6.

N. N. „Therese és Karl”. *Hétfői Hírek*, 12, 22. sz. (1968): 6.

NÁNAY István. „*A per* – idilli tájban. Kafka-bemutató a Pécsi Nemzeti Színházban”. *Színház* 12, 2. sz. (1979): 12–15.

SAS György. „Tisztázni az ember rendeltetését. De Sade és Marat párbeszéde – a Fészekben”. *Film Színház Muzsika* 10, 11. sz. (1966): 6–7.

SZILÁRD István. „Franz Kafka és *A per*”. *Dunántúli Napló*, 1978. nov. 26., 8.

WEISS, Peter. *Drámák*. A sorozatott szerkesztette, kiadta OSZTOVICS Levente, Fordította ANTAL László, GARAI Gábor, GÖRGEY Gábor, VAS István. Drámák sorozat. Budapest: Európa Kiadó, 1985.

UNGUÁRI ZRÍNYI ILDIKÓ

Bukott műfaj, láthatatlan primadonnával

Operett, érzelem és hatalom az 1945 utáni erdélyi színházban

Az operettet nemcsak idejétmúltnak és haladásellenesnek, hanem bukottnak is mutatja az 1945 utáni erdélyi magyar kultúra.[1] Ennek a kristevai bukottságnak az okát keresni azért érdemes, mert nem csupán az ötvenes–hatvanas évek történéseire és operettel szembeni averziójára találhatunk választ, hanem ahhoz is fogódzót kaphatunk, hogy miért ódzkodik még ma is az igényes (elit) színházi kultúra Erdélyben az operett, a táncos-zenés-szórakoztató, heterogén és/vagy kötött szerkezetű színházi műfajoktól. Az operett és a tömegszórakoztató színház, az erre való igény kérdése a kilencvenes fordulat után is felbukkant a közbeszédben és a színházi vitákban, hogy felmutassák kelet-európai, erdélyi életvilágunk kibeszéletlenségeit és időről-időre félrelökött vagy leplezett működési zavarait.

A kezdetben hazafiatlannak, ráadásul a helybéli intézményi büdzsékhez mérten igen költségesnek tartott operett a 20. század elejére beépült a színházi kultúrába, természetesen továbbra is vegyes reakciókat váltva ki a közönség különböző rétegeiből. A második világháború utáni politikai fordulat azonban olyan ideológiát teremtett Romániában és a szovjet befolyási övezetbe került országokban, amely teljesen kiűzte mind a gyakorlatból, mind az emlékezés legitim technikáinak köréből az operettet, más zenés műfajokkal és avatott művelőikkel együtt. Az új felfogás átalakította

[1] Jelen tanulmány szövegéből részlet jelent meg a *Színház* 2022 márciusi lapszámában (25–31.), „Bukott műfaj, láthatatlan primadonnával. Az operett terhe – Kováts Irén és Szabó Duci életútja" címmel. A szöveg angol változata megjelenés előtt áll a *Studia Dramatica* című egyetemi lapban.

az intézményrendszert, a színészképzést és az alkotói munkamódszert, alárendelve őket a szovjet kultúrideológia mintáinak, következetesen rombolva a régi, ugyanakkor építve az új hierarchikus struktúrákat, amelyekben könnyen ráismerhetünk mai színházunk alapjaira. Éppen ezért fontos szemrevételezni jelenünknek a (konstruált) múlttal való sokrétű kapcsolatát, megpróbálni visszaállítani a plurális kontextust, amelyben az operett megtalálta a helyét az erdélyi színházi világban, és amely kontextust a háború utáni hatalmi narratívák a struktúraváltás érdekében durván leegyszerűsítettek. Az újrakonstruálás folyamatához nyilvánvalóan a kiutasított nézőpontokat, az eltussolt problémákat, a töredékes vagy hiányzó narratívákat kell láthatóvá tenni.

Az átalakítás folyamatának vizsgálata előtt azonban érdemes figyelmet szentelni annak, hogy miben hozott újat az új ideológia, hiszen az operettről már korábban is – amikor ideológiailag még nem buktatják el – rosszallólag nyilatkozik a haladó szellemiségű színház: főleg a könnyű operettet érik támadások, amelynek legfőbb erénye, hogy szórakozni vágyó közönséget hoz a drámai színháznak is. Hiszen már a húszas évektől elfogadottá, megszokottá válik az operett sokszor rejtett, máskor felvállalt erotikája, ambivalenciája, valamint az az érzelmesség, amely a polgári kultúra konvenciói szerint a női nemhez köthető. Az operett emblémája a primadonna, s mindkettő gyanússá válik az új ideológiai csaták hevében.

OPERETT-FÓBIA 1945 UTÁN

Miért veszi körül az operettet ennyi ellenérzés? Mert idejétmúlt világot idéz, álromantikus, zenéje túl könnyű, erotikus vágyakat ébreszt stb. (Utóbbira utal egy maliciózus megjegyzés, miszerint: „Az elmés és raffinált színházi szórakoztató ipar gondoskodni kívánván róla, hogy e férfi közönség »az erkölcsi jóérzés határain belül« részeltessék a női idomok látványának szédületében.”[2]) Ami pedig nyilvánvalóan az operett előnyeként tárgyalható, hogy egy sokszínű, soknemzetiségű világ elfogadását teszi lehetővé, itt, az egyenlőség és testvériség sokszor hangoztatott eszméinek kontextusában mégsem talál rezonanciára. A napi sajtó kritikusai szerint az operett „szirupos dallam- és mondókamassza”,[3] „szemérmetlen giccsek és műfaji vetélések múzeuma”.[4] A kolozsvári *Világosság* napilapban az Írószövetségbe tömörülő írók mérvadónak számító véleményét is olvashatjuk: Méliusz József

[2] N. N., „*Bob herceg* vagy a nadrágos szerep alkonya”, *Világosság*, 1946. jan. 11., 2.
[3] Y. N., „Cseregyerekek”, *Világosság*, 1946. febr. 18., 2.
[4] Y. N., „Szonja”, *Világosság*, 1946. máj. 9., 2.

„a reakció operett-kultúrájáról" beszél, Horváth István „nyavalyás operettaféleséget" emleget, és a színészek „nyálkás, magába tanult »úrilelket« kifejező" operettes játékát kárhoztatja.[5] A legvehemensebb talán Nagy István, aki „Takarodjék az operettszellem…" felkiáltással az öregebb színészeket is nyugdíjba küldené „hamis álnépszínműves, álliberális, burleszkes, mindenáron tapsra pályázó operettefelfogásukkal együtt".[6] Vannak persze higgadtabb álláspontok is, mint Janovics Jenőé vagy Molter Károlyé, aki az írókat arra buzdítja, hogy vegyék kezükbe a színház irányítását.[7] Ezt hangoztatja a *Világosság* ankétjának beharangozója is: az író és a színház sikeres találkozását, ahogy az Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko esetében történt.

Áttekintve a fentebb felsorolt álláspontokat, nyilvánvalóvá válik, hogy az operettől való viszolygásnak rejtettebb és mélyebb alapja is van, ami a korabeli dokumentumok kevéssé vizsgált területein, mikrotörténeti adatokban és réseikben, illetve a személyes (női) sorsokban tapintható ki – abbéli feltételezésünk nyomán, miszerint az operettjelenség és a zenés–táncos szórakoztatás a polgári kor nőiességfelfogásához köthető. A jelenség leírásában minden bizonnyal hasznos lesz Kristeva abjekt-fogalma, amely a tisztátalanságot, az undor és zavarodottság állapotát jelenti: a kiutasított–kirekesztett nem-tárgyat, amely Kristevánál is a női testhez köthető. Gondolatmenetében az ambivalencia és a bukottság veszélyezteti az identitást és a kultúra rendszereit.[8]

Másrészt, szintén az áttekintés nyomán kiderül, hogy az írók és a színház szoros kapcsolatát szorgalmazó álláspontok egy irodalomközpontú visszarendeződés bontakozását jelölik: az írott szó ellenőrizhetőségére alapozó, állandónak tételezett, prózai művek előadására épülő rendszer előtérbe kerülését a kevésbé maradandó kifejezőeszközök (test, hang, mozgás) rovására – utóbbiakat a megbízhatatlanság, ambivalencia, érzelmek és rajongás, a változékonyság homályos terepére lökve át.

[5] N. N., „A *Világosság* színházi ankétja. A művészet és nép nem járhat két úton!", *Világosság*, 1945. máj. 18., 2.
[6] Uo.
[7] Uo.
[8] Kristeva fejtegetéseiben az abjekt bukott tárgy, nem objektum és nem szubjektum; a jelentés fenyegető összeomlása, ami „összezavarja az identitást, a szisztémát, a rendet", ami „nem számol a határokkal, pozíciókkal, szabályokkal". Julia Kristeva, *Powers of Horror* (New York: Columbia University Press, 1982), 2–4. Valami, amit folyamatosan félrelökünk, hogy éljünk (3.), ami a hulladék, a vér, a nyílt seb, az ürülék jelenségeivel írható le, melyek a testből kilökődnek, annak határán túlra (uo.).

Gondolatmenetünkben az említett, prózai színházi struktúrákra való áttérést öt ponton terveztük vizsgálni, szemmel tartva az operettvilág primadonna-képviselőinek a sorsát: (1) az intézményes szerkezet, (2) esztétikai és gender-kérdések, (3) hatalmi topográfia és biopolitikai elvek, (4) párhuzamos primadonna-életutak és (5) a traumatikus beszéd és a láthatatlanság színházhistoriográfiai kérdései. A kutatás elméleti hátterét a Foucault-i hatalomelmélet képezi, valamint feminista nézőpontok, köztük kitüntetetten Kristeva fent idézett nézetei.

1. A SZÍNHÁZ RENDSZERÉNEK, INTÉZMÉNYES SZERKEZETÉNEK ÁTALAKÍTÁSA

Miközben az új színház minden erejével a sztárrendszer ellen harcolt, a frissen meghirdetett programok ellenére eleinte nem lehetett változtatni az intézményes viszonyokon és a szerkezeten, hiszen a háború utáni helyzet nem kedvezett a minőségi újrakezdésnek: a megcsappant, most inkább nőkben erős társulatok nagy kínlódások közepette kezdték újra a színházi tevékenységet, de főként a férfiszínészek híján csak reprodukálni tudták a korábbi (sztár)rendszert, amely sok esetben valóban nem tette lehetővé az elmélyült munkát, a társulati együttműködést. A befutott férfiszínészek, operettbonvivánok (például Lóránt György, Delly Ferenc, Szabó Ernő) még hosszú ideig ingáznak a városok között – így alakul ki a Várad–Kolozsvár–Marosvásárhely cserehálózat, ahol néhány színész játssza az ismert operettek és operák főszerepeit több városban is – például Lóránt György Váradon, Szatmáron és Marosvásárhelyen játssza ugyanazt a szerepet egy évadon belül. Ez a kényszerű, (hallgatólagos) csereakciókra szoruló működés megnehezíti az operett-társulatok létét, holott Váradon, Kolozsváron és Marosvásárhelyen egyformán van igény zenés műfajokra. A kolozsvári és váradi színháznak egyaránt van prózai és operett-társulata, s bár 1946 márciusában a vásárhelyi Székely Színház kis létszámmal és költségvetéssel igyekszik indulni, az operett-játszással együttjáró terebélyesedést maga sem tudja elkerülni. A bővülés a régi strukturális minták szerint történik. A Székely Színház az első, csonka évadban gyakran dolgozik vendégénekesekkel, azonban nem számíthat utánpótlásra, hiszen a színészutánképzés nem alkalmazkodik az igényekhez, pontosabban az elit esztétikáját követi, amint az Tompa Miklós egyik nyilatkozatából is kiderül.[9] A háború előtti intézményes strukturális viszonyok továbbműködése most óriási kapko-

[9] (-), „Csak prózai darabokat játszik a székely színház idei székelyföldi körútján. Indulás előtti beszélgetés Tompa igazgatóval", *Szabad Szó*, 1947. júl. 10., 3.

dásban, bizonytalanságban történik, hiszen a politikai aktorok új ideológiájának kitüntetett fogalmai a tisztítás–tisztogatás és átnevelés. A gyakorlatban azonban az intézmény még mindig kénytelen igazodni a közönség igényeihez, ahogy azt a vásárhelyi *Marica grófnő*ben vendégszereplő Lóránt György esete igazolja: Lórántnak szerződése betartása érdekében haza kellett volna utaznia Váradra, otthagyva Vásárhelyen a nagyszámú türelmetlen közönséget, aki még nem láthatta az előadást. Ám a színház és a közönség kérésére a színész felhívta váradi munkaadóit, akik engedélyezték, hogy Lóránt még három napot Vásárhelyen tartózkodhasson, és a közönség megnézhesse az operettet.[10]

Bár a sajtó értelemzésében ez a mesebeli eset nem más, mint „testvéri segítségnyújtás", „a demokratikus magyar kultúrintézmények szolidaritása", világos, hogy ebben a színházi világban piaci viszonyok uralkodnak, együttműködésnek álcázott konkurenciaharc. Az egész Erdély területét kiszolgáló színjátszás háború előtti eszménye (amely a Thália Rt-vel indult) most is érvényes szempont, de új körzetesítés szerint, az autonóm kőszínházak rendszerének szellemében. Az MNSZ és a minisztérium tárgyalásainak eredménye, hogy Erdélyben összesen három vagy négy színház maradjon, amelyek adott körzeteket fognak kiszolgálni, nem törődve a regionális értékekkel. E helyzetben versengés tárgyává lesz az államilag szubvencionált intézményi státusz. Tompát, a Székely Színház igazgatóját egy interjúban sarokba is szorítják, hogy ugyan mivel kecsegteti, hogyan sikerül elhódítania más színházaktól a színészeket.[11] A kölcsönszínészek és -énekesek hálózata egy mobilis, részben intézményeken kívüli háló, amely a hálót működtetők hatalmi centrumai köré szövődik.

Vizsgáljuk meg az éppen szilárduló intézményes hatalmi struktúrák működését: az igazgatói státuszt minden színháznál férfiak foglalják el, a nők nem töltenek be vezetői funkciót (kivétel Nagyváradon Simon Zsuzsa, aki 1945-től '47-ig igazgatta a színházat). A rendezők szintén férfiak, kivétel Kolozsváron Bretán Judit, aki 1945 első felében rendezett néhányszor, majd Poór Lili szintén néhányszor, 1946–1947-ben. Egy későbbi időszakban szintén kivételnek tekinthető, hogy Borbáth Magda Sepsiszentgyörgyön a színház 1948-as alakulásától fogva folyamatosan rendezett. Vásárhelyen a kezdeti

[10] N. N., „A kolozsvári és nagyváradi színház segítségére sietett a Székelyföldi Szinháznak", *Szabad Szó,* 1946. máj. 18., 3.

[11] –YK, „Tompa Miklós védekezik a Székely Színház ellen felhozott vádakkal szemben", *Világosság*, 1946. jún. 19., 2. Tompát azzal vádolják, hogy nem teljesíti hivatását, nem végez művész-munkát, hanem egyik operettet a másik után viszi színre, és züllesztí a közönség színvonalát. Tompa ellenérvei: a pénzszerzés szükséges, a jövő érdekében dolgoznak, és mivel a színészek nem megfelelőek a prózajátszásra, nem akarják diszkreditálni a műfajt.

időszakban kétszer rendez Kováts Irén operettet; az első bemutatót – de minden bizonnyal csak azért, mert Szabó Ernő, aki a darabot Váradon rendezte (és amelyben Kováts énekelte a primadonna-szerepet), váradi kötelezettsége miatt nem tudott jelen lenni. Az erdélyi társulatoknál a karmesterek lehettek nők: így Vásárhelyen Sz. Berger Duci, Kolozsváron Szabó Ica. Az állandóan alkalmazott zenekar megszűnésével azonban ez a státusz is eltűnik.

Az alkalmazások önkényesek, hiszen igen nagy a színész-kereslet és nincs igazi kínálat (sok színész Magyarországon maradt). A „népek és nemek egyenlősége", a demokrácia szlogenjei mögött valójában tovább él az a régi, New York kávéházbeli hagyomány, ahol a társulatigazgató (szokványosan férfi) a hatalom megtestesítőjeként távolról válogat az egzisztenciálisan kiszolgáltatott színészekből.[12] A minta szerint a munkaadónak, a tehetséget felfedezőnek feltétlen engedelmesség jár – ezt a logikát sugallja a Szabó Duci színésznő által elmondott történet, amikor behívják a színházba, hirtelen előbukkan az igazgatói autoritás, az ellentmondást nem tűrő hang: „Az igazgató azzal fogad, hogy ezentúl nem fogok a zeneiskolába járni, hanem színésznő leszek. Szóhoz sem tudtam jutni, csak annyit hajtogattam, hogy meg kell beszélnem a szüleimmel. Mit szamárkodom? – rohant le az igazgató. Máris kapok egy kisebb szerepet…".[13]

A színházak intézményes szerkezete tehát csak azáltal változhat ebben az ideológiailag is szorongató helyzetben, ha prózajátszásra tér át: ehhez pedig nyilvánvalóan változtatni kell a munkamódszereken, valamint a tér–test összerendeződésen. A színészi munkamódszerekben egyértelmű követelmény a sztárrendszer és a szerepkörök megszüntetése, elsősorban a kivételezetteké: a primadonna intézményes szerepe is teljesen átalakul. Gróf László, az ismert kolozsvári–váradi operettrendező már korábban, 1936-ban előre jelzi, hogy változni fog a szerepkör, illetve a „figurák beállítása": a „szívdöglesztő testőrtiszt és a bűvölő nagyhercegnő" helyébe „mai kisportolt és dolgozó férfi" és „ugyancsak keményen gürcölő gamin nő [értsd: fiús, lurkós nő]" lép.[14] A szerepkörök ilyetén változása jelzi a társadalmi nemek tartalmában és viszonyában az 1940-es évekre bekövetkezett elmozdulásokat, amelyek azonban az új ideológiát nem elégítik ki.

[12] Kőszegi Margit meséli, hogy az 1920-as, 1930-as években a kolozsvári New York kávéházban egyik asztalnál ültek az igazgatók, másiknál a színészek, akit pedig az igazgató kiszemel, azt magához inti, szóba áll vele, ruhatáráról kérdezi (ez feltétele az alkalmazásnak), majd egyéves szerződést köt vele. Magyaradás (Aranyszalagtár) Kőszegi Margit – 1972. Riporter: Csorba András, 12'17" https://www.youtube.com/watch?v=wAnVl24RhIE, hozzáférés: 2025. 03. 11.
[13] Nagy Miklós Kund, *Szabó Duci* (Kolozsvár: Polis Könyvkiadó, 2007), 13.
[14] M. L., „Gróf László, a Thália Rt. ujonnan kinevezett helyettes igazgatója az operetta-válságról, a revüről, az operetta új típusairól és jövő terveiről nyilatkozik", *Ellenzék*, 1936. nov. 26., 3.

2. AZ OPERETT ESZTÉTIKÁJA 1945 ELŐTT ÉS UTÁN – GENDERKÉRDÉSEK

A primadonna szerepkörét nem kezdte ki a realista színház szokásrendszere: színészi munkamódszere minden bizonnyal a romantika idején meghonosodott sztárkultuszhoz kapcsolódott. A bécsi, illetve magyar operettjátszás idején elsősorban énektudásra épülő szerepkör másféle jelenléttel dolgozik, mint a realista játékmód: az énekes kifejezésmód variabilitást, metaforikusságot és ezekben megragadható állapotot feltételez. Ahogy Marco de Marinis fogalmaz, a primadonna nem ábrázol, hanem önmagát jeleníti meg.[15] (Eltérően a realista színész ábrázoló technikájától.) Emellett pedig mindennapi testi adottságaival dolgozik: csábos, vonzó nőként. A primadonna sztár, mai kifejezéssel celeb, és ez a színpadon sincsen másképp: ünnepelt főszereplőként is elsősorban a közönségnek énekel, ezért jelenlétének technikai velejárója a gyors állapotváltás. Hódolókból udvartartása van, és legtöbbször szerződés előírta kötelessége (mint az 1920-as, 1930-as években minden színésznek), hogy a színpadról lelépve is tovább építse primadonnaszerepét a mulatókban, rajongói körében. A férfiak számára ő „a vágy elérhetetlen tárgya",[16] olyan sztár, aki állandóan reprezentál a nyilvánosságban is: a 1920-as években a *Színházi Élet* rengeteg írásában olvasunk arról, hogyan öltözik, hogyan utazik, mit visz magával nyaralni. Magánélete tehát nem titok, s szerepével együtt jár, hogy a színház csillogását átvigye a civil életbe is. Ő maga mégis titokzatossá válik szeszélyes viselkedésével, fordulatos életével, hiszen megtagadja a társadalmi normák és szerepkörök szerinti viselkedés szabályait – határsértéseit pedig elfogadja a városi élet. Konfliktusok (primadonnaháborúk) szereplője, új élethelyzeteket teremt, hős és kezdeményező – egyszóval nem mindennapi lény, és bár nőiességével hódít, mégsem az alárendelt szerepek mintaképe. A primadonnát – például Blaha Lujzát, Fedák Sárit – botrányos (magán)élete a figyelem központjában tartja, már csak azért is, mert a mindennapi nőktől eltérően ő nyíltan kiélheti szerelmi vágyait, szexuális ösztöneit (ami korábban csupán a férfiak esetén volt elfogadott). Kristevai értelemben vett bukott–ambivalens életét a játék *(jouissance)* jellemzi; ő a férfi-nő szerepkörök nagy határátlépője. Habár az 1920-as, 1930-as évek újságírói gyakran megmosolyogják, lekezelik, mégis odafigyelnek rá, és bámulattal övezik.

Valójában tehát ambivalens lény, aki egy, a századforduló után született nőtípust elevenít meg: az erotikusan vonzó, a korábbi polgári nőideállal

[15] Marco de Marinist idézi Heltai Gyöngyi, „Primadonna-paradigma. Blahától az »isteni Zsazsáig és Carola Cecíliától a Honthy-féle Cecíliákig«", *Metszetek* 2, 1. sz. (2014): 82–116., 83.
[16] Uo., 82.

meg nem egyező nőiséget. A századelő törékeny világképének ambivalenciáját nemcsak a primadonna hordozza magában, hanem a populáris kultúra esetenként hozzá is kötődő új, zenés és táncos műfajai, amelyekben szintén nők viszik a főszerepet: az orfeumok, varieték énekes- és táncosnői, illetve a kávézókban fellépő *női zenekarok*. Erdélyben nagy népszerűségnek örvendtek a fehérruhás női zenészekből álló kis (vendég)zenekarok, amelyek tevékenysége szintén normákat és szabályokat borított fel, kikezdte a patriarchális világ rendjét.[17] Az esetenként művészi színvonalú, máskor amatőr és megélhetési szinten tengődő női zenekarok hozzájárultak a szórakoztató zenés műfajok határainak korrodálásához és az érzelmesség, érzékiség kultúrájának részbeni korrumpálásához.

Érthető, hogy az 1945 után születő, szigorúan tiszta helyzeteket követelő ideológiák miért vetették el a nőiség e zavarba ejtő válfaját képviselő operettet és zenés műfajokat, daljátékokat. A társadalomkritikus operettek játszása nem váltott ki ellenkezést; a népszínmű a maga nyerseségével szintén megfelelt az új ideáloknak, és az opera tiszta, elvont művészetét is üdvözölte a kritika, amely egyébként a prózai színház modellértékét hangoztatta és követelte. A fentebb leírt ambivalencia egyszerűen eltörlésre került egy olyan korban, amely a polgári kultúra genderfelfogása szerint férfikultúrának minősíthető: a cselekvő, előretörő, forradalmi és racionális, nem érzelmi, mindenben kiszámítható attitűdöt követelte meg (míg a hagyományos nőiségfogalom jellemzője a gyengeség, passzivitás, befogadás, engedékenység stb.).

Kolozsváron az operettjátszást kritikusan szemlélők rögtön az 1945-ös politikai váltás utáni első előadást, a *Bob herceg* felújítását rettenetesen megkritizálják – a bírálat nemcsak az operetten veri el a port, hanem az operettjátszás egyik ismert konvencióját, a nadrágszerepben fellépő primadonnáét is megsemmisíti.[18] Habár a német–magyar operetthagyomány szerint a *Bob herceg* és a *János vitéz* címszerepét gyakran játszották primadonnák – az úttörő Fedák Sári, aki 1903-ban eljátszotta Bob herceget, majd 1904-ben Kukorica Jancsit Budapesten, s már egy évre rá, 1905-ben Rontay Boriska is Gábor diák szerepét a *Gül-Babá*ban Aradon[19] –, 1946 januárjában a kritika elfogadhatatlannak tartja, hogy Krémer Manci énekli Bob herceg szerepét ebben a „bóvli-street”-re való darabban, amely-

[17] Versenyhelyzetbe kerültek a cigányzenekarokkal, a másság két reprezentánsaként. Lásd N. N., „A kolozsvári cigányok panasza”, *Ellenzék*, 1908. szept. 30., 3.
[18] N. N., „*Bob herceg* vagy…”, 2.
[19] PIROSKA Katalin és PIROSKA István, *Az aradi színjátszás 130 éve: 1818–1948,* II. kötet (Arad: IJK, 2017), 21.

nek a kritikus szerint az összes értéke a széplábú primadonna megmutatásában van.[20]

Nem sokkal a fenti bírálat után, 1946. március 10-én avatják a Székely Színházat Marosvásárhelyen *A mosoly országá*val, és a rendező nő: a Kárpátalján „csillogó hangúnak" titulált[21] Kováts Irén primadonna fel is lép, ez alkalommal Lóránt György vendégénekessel, a váradi társulat bonvivánjával. Mivel a nagy nehézségek árán verbuvált vásárhelyi társulat[22] nélkülözi a Kovátséhoz méltó, képzett hangú férfi énekeseket, ezért az előadás minden alkalommal vendégszerepeltetésre szorul. A második évadot 1946. november 3-án a *János vitéz*zel nyitják, a főszerepben újra Lóránt Györggyel, Gróf László rendezésében. Iluska szerepét Szabó Duci másodprimadonna, a társulat új tagja alakítja, a francia királylányét pedig Kováts Irén énekli.[23] A vendégénekesek szerepeltetése jelzi, hogy még mindig színészhiány van, és ilyen körülmények között nem is kellene csodálkozni, hogy két hónappal később a *János vitéz* január 26-i előadását Kováts Irénnel a címszerepben reklámozzák,[24] akiről a szakmabeliek tudják, hogy Váradon már énekelte Kukorica Jancsi szerepét 1945-ben. A *crossgender* szerepeltetés mellett feltehetőleg Lóránt váradi elfoglaltsága miatt, szükségmegoldásként döntöttek. De végül eltűnik a hír: a színház mégsem meri vállalni az operetthagyomány követését (feltehetőleg a már említett operettellenes kritika vagy a politikai igazodás kényszere miatt). Pedig ennek a magyar nyelvterületen teljesen elfogadott hagyománynak a nevében Újvidéken egyenesen tüntettek a férfi Kukorica Jancsi ellen, vakon követve Fedák Sári fővárosi példáját – írja Gajdó Tamás.[25]

[20] Pontosabban még ennél is ambivalensebben fogalmaz a névtelen kritikus: a felújítást „csupán Szabó Duci egyre tökéletesedő nemes csengésű hangja, Bara Margit udvarhölgyi kosztümben tündöklő szépsége és – last not least – Krémer Manci lábainak vénuszi vonalai teszik elviselhetővé." Úgy gondoljuk, hogy a cikket ideológiai fontosságának, a lap álláspontját tükrözőnek szánták, ezért jelenik meg a második oldalon, keretben kiemelve és a szerző neve nélkül. N. N., „*Bob herceg* vagy…", 2.

[21] N. N., „Ragyogó alakítást nyújtott Kovács [sic!] Irén és Madarász László a *Luxemburg grófjá*ban", *Kárpáti Magyar Hírlap*, 1942. nov.14., 3.

[22] Az újonnan alapított színház tényleges munkájának elkezdéséhez szükséges támogatás kiutalását addig halasztgatták, míg már minden színész lekötötte magát az erdélyi társulatoknál, ezért a színház szervezői, Tompa Miklós és Kemény János Magyarországról próbáltak – sikertelenül – színészeket szerződtetni. Ezért eleinte igen heterogén volt a társulat összetétele: profi színészek, egykori vándorszínészek, műkedvelők stb. alkották.

[23] N. N., „Színházi hírek", *Szabad Szó*, 1946. nov. 4., 7.

[24] N. N., „Színházi hírek", *Szabad Szó*, 1947. jan. 22., 4.

[25] Gajdó ezt az újvidéki esetet példaként hozza fel a közönség ahhoz való ragaszkodására, hogy „a fővárosi sikerek lehetőleg csorbítatlanul érkezzenek hozzá". Ebből a jelenségből születik a János vitézek versenye 1905-ben, ahol minden résztvevő Fedák Sári jelmezét utánozta (Gajdó Tamás, *Színháztörténeti metszetek a 19. század végétől a 20. század közepéig*, Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2008.) Hozzátesszük, hogy a *Színházi Élet* beszámolójából az is kiderül,

A Fedák Sári alakítása óta a színházi emlékezetben hungaricummá vált *János vitéz*hez a *crosscasting* színházi gyakorlata is természetszerűen hozzátartozott, és ezt a gyakorlatot utasította el most a színház.

Kováts Irén tehát Vásárhelyen nem énekelhette el a *János vitéz* címszerepét. Pedig az új színház gyakorlatában többször is előfordult, hogy az operettek kisebb szolga- és inasszerepeibe fiatal színésznők vagy táncoslányok ugrottak be, ugyanakkor például a *Janika* című vidám játékban szereplő gyerekszínész kislány nevét a plakáton csak Tóth M.-ként tüntették fel, nehogy kiderüljön, hogy Gyuszi szerepét lány játssza.[26] Az illúzióteremtő színház nem tűrte az efféle „hamis" dolgokat, a nem valószerű viszonyokat, és nem is vállalta az impériumváltás előtti nőiségfogalom ambivalenciáinak tisztázását sem, amelyeket a populáris és operettkultúra, valamint a polgári elitkultúra nőiességre vonatkozó különféle normarendszereinek egymás mellett létezése idézett elő. (Ennek az összetettségnek az egyik oka az volt, hogy a populáris műfajok önálló, kezdeményező nőtípusai hamar elfogadásra találtak a nagyközönség körében.)

Habár az ebben az időszakban alapozódó kultúra igyekszik újranegociálni a férfi–női szerepkörök viszonyát és tartalmát, azt látjuk, hogy női történetek nem kerülnek be a nyilvános diskurzusba, legfeljebb az egyenlőség bizonygatására például „a nők is képesek a többlettermelésre", „a dolgozó nők a termelésben idő előtt teljesítenek" stb.). A nők az új rezsimben a férfiak jogaival egyenlő jogokkal rendelkeznek, diplomát szerezhetnek és főleg ugyanolyan munkaerőt jelentenek, mint a férfiak. A társadalmi nemek szerepe, feladata azonban nem tisztázott, a két nem leginkább a forradalmi cselekvésben egyenjogú.[27] Ma is megválaszolandó kérdés számunkra: hogyan lehet a cselekvés és a tapasztalati világ között autentikus viszonyt teremteni, hogyan fordítható cselekvésre a különleges (kisebbségi) tapasztalati világ? Hiszen ez volna az egyezkedéseink, a közös életvilágban való együttcselekvéseink fontos feltétele. Ám a pártállami diktatúra nem teremtett keretet az ilyenfajta egyezkedéshez vagy finom összehangoláshoz, hanem normákat írt elő, felmutatható eredményeket várt el, feltétlen cselekvést, amely előre visz, a haladás felé – egyetlen kiválasztott utat, mennyiségi felhalmozást, amely nem törődik a tapasztalatilag megélt személyes világokkal.

Ebben a folyamatban tehát nincs különbség férfi és nő között: egyformán szolgálják a föléjük rendelt, magasabb rendű eszméket, a „demokrá-

[26] Bemutató: 1947. május 14.

[27] Stefano Bottoni foglalkozik azzal, hogy ekkor ugyan meghirdették a hagyományos női szerepek meghaladását, ám a férfitársadalom nehezen viselte a nők fokozódó közéleti szereplését. Stefano Bottoni, *Sztálin a székelyeknél. A Magyar Autonóm Tartomány története (1952–1960)* (Csíkszereda: Pro-Print, 2008), 201–202.

ciát", a „haladást". A nyilvánosságbeli diskurzusokban a nő elsősorban dolgozó nő és másodsorban anya (ám ez utóbbi is kötelessége). A női (biológiai) változékonyság nem tematizálható, csak a reprodukció a fontos, a növekedés, amelyet a test szolgál.[28] A változékonyság, a változás modernitás által meghonosított jelensége veszélyes az aktuális hatalom számára – a diktatúrának stabil, mérhető, racionálisan megfogalmazható eszközökre van szüksége, ellenőrizhető testekre. 1945 után a szocializmus hatalmat és férfiakkal egyenlő pozíciót ígért a nőknek a gazdasági termelésben, sőt a vezetésben is – ez az ideológia később egy 1973-as Ceaușescu-beszédben nyert tiszta megfogalmazást: a „nemek közötti teljes egyenlőség" feltételeinek megteremtése azt jelenti, hogy „az összes embert nem mint férfiakat és nőket kell kezelnünk, hanem mint párttagokat, mint állampolgárokat, akiket kizárólag munkájuk szerint ítélünk meg".[29] A dolgozó nő így a munkaerő-piac deszexualizált hőse lett, állapítja meg Magyari-Vince Enikő antropológus.[30] A nő munkája és társadalmi szerepvállalása mellett fontos feladata és kötelessége a biológiai reprodukció, azaz az idézett politikai beszéd szerint, „hogy életet adjon, felnevelje és nevelje a gyermekeket", hogy „biztosítsa a szocialista nemzet fiatalságát".[31] Az 1966-tól induló, az abortusz és a fogamzásgátló tabletta betiltásával kiteljesedő születési politika nyomán a nők fokozatosan elvesztették a testük feletti önrendelkezés jogát.

A diktatúra által preferált nő- és férfiideál számára tehát nem létezik a szex, amint azt Iulia Popovici is megfogalmazza az 1989 előtti szocialista Románia drámairodalmát vizsgálva.[32] Lépten-nyomon találkozunk a kor sajtótermékeiben félmeztelen és meztelen férfitestekkel (női testekkel is), ezek a képek azonban mindig munkavégző vagy sportoló testeket ábrázolnak. Ez a reprezentációs módszer és ideológia nem számol a megélt testtel (*Leib*), azt nem teszi láthatóvá, csupán emberként, külső jegyeik alapján kell felismernünk az aktorokat.

[28] Az itt szereplő megfogalmazás általánosító, hiszen ennek az álláspontnak különféle változatait látjuk a korabeli dokumentumokban.

[29] Nicolae Ceauşescu elvtárs beszéde a nők szerepéről az ország politikai, gazdasági és társadalmi életében, *Előre*, 1973. jún. 21., 1. és 3.

[30] Magyari-Vince Enikő, *Feminista antropológia. Elvek és gyakorlatok között* (Kolozsvár: Desire Alapítvány Kiadója, 2006), 117.

[31] Nicolae Ceauşescu elvtárs beszéde…, 3.

[32] A szerző Carole Pateman gondolataiból kiindulva állítja, hogy „a kommunizmus első időszakában a rendszer igyekezett kialakítani annak az új embernek a képét, aki megszabadult kötöttségeitől, beleértve a szexuális szükségleteket, akinek a számára a nemi különbségek csupán a természet véletlene folytán léteztek, amely véletlent azonban majd legyőzi az ideológia". Iulia Popovici, „The »Return of Gender« in Eastern European Theatre after 1989. The Romanian Case", in *Theatre after the Change. And What was there before the After?*, szerk. Szabó Attila, Joanna Krakowska, 2. kötet, 13–18 (Budapest: Creatív Media, 2011), 14.

Nyilvánvaló tehát, hogy ez az ideológia szőnyeg alá sepri az operettet, a revüt, a primadonnát (és bonvivánt) – érzelmi-tapasztalati, erotikus kultúrájukkal és emberi változékonyságukkal együtt. Elveti a színházi *cross-gender* gyakorlatot a realizmus hitelesség-követelménye nevében.[33] Ezzel együtt eltűnik a szeszélyes, gyors váltásokra képes színésztípus, a komédiás, illetve a játék-lény, és helyébe az alapos, mély lélektani építkezéssel dolgozó színész ideálja lép. A sztársággal, különcséggel végleg leszámolni kívánó szocialista művészet gondosan rendet teremt élet és művészet korábban egybemosódó terepén (mint láttuk, a primadonna élete átfolyik a nyilvánosságba, teste pedig érzékeny női hangszer, Heltai Gyöngyi szerint egy „szórakoztatásra specializálódott »fiktív testet« épít", nem pedig fiktív karaktert[34]). A színészet demisztifikációját, munkajellegét hangsúlyozzák a „haladó" alkotók, vigyázva a mindennapi egyszerűségre és puritánságra. A színpad és környezete a munka terepe, habár elfogadottan különleges világ, amelyet leválasztanak a mindennapokról. A lélektani realista színész(nő) számára az alkotás az a titok, amelyet magára ölt, amelybe a teste beleolvad, s ezt a titkot valamelyest magával hordozza a nyilvánosságban is, de sosem fedi fel, ahogy a primadonna tenné. A realista színész sosem különc, viselkedése nem kirívó – transzformációjának elemeit a munka speciális tereiben hagyja.

Jól mutatja ezt a jelenséget az újonnan állami státust szerzett kolozsvári színház vezetőségének az 1946-os évad végén az *Erdély* című hetilapban közölt szövege, mely szerint a szüneti gázsit élvező színészek már nem fellegekben járó művészek és művésznők, hanem egyszerű munkásemberekké váltak, a színház pedig már nem „embervásárló intézmény". Különösen fontos a bejelentés utolsó mondata: „a szépségkultusz nem a test vásárában rejlik, hanem az értékeket szerződteti az igazgatóság".[35] A test másodlagossá válik, a szellemi értékek előtérbe tolásának gesztusa elvonttá teszi a színészi testet, igyekszik megfosztani érzéki jellegétől és hatásától.

[33] Itt meg kell jegyeznünk, hogy a váltás nem ment gyorsan (még a legendás vásárhelyi Székely Színház esetében sem), és különböző térbeli változatokat eredményezett – Kolozsváron és Váradon még hosszú ideig játszottak operettet 1945 után is. Marosvásárhelyen azonban 1947 őszétől szakítottak ezzel a műfajjal, és a társulat áttért a realista játékmódra.

[34] Heltai, „Primadonna-paradigma…", 84.

[35] „Ma már nem jár a fellegekben a művésznő, a művész, már nem kérdezi tőlük az újságíró, hogy melyik világvárosi fürdőn nyaralnak, milyen kosztümöt visznek magukkal? Egyszerű munkásemberekké váltak és a színházak nem embervásárló intézmények többé. Ma a szépségkultusz nem a test vásárában rejlik, hanem az értékeket szerződteti az igazgatóság." N. n., „Szüneti gázsival térnek pihenőre a kolozsvári magyar színészek", *Erdély*, 1946. júl. 16., 3. Érdemes hozzátenni a mondathoz a kontextust: már a cím jelzi, hogy az állami színházbeli juttatások nyáron is járnak, a cikk végén viszont az igazgatóság azt a hírt próbálja eloszlatni, miszerint tömeges elbocsátások következnek – kiderül, hogy „csak" öt alkalmazottat bocsátanak el. Így a konkrét egzisztenciális nehézségek eltörpülni látszanak a közös szellemi értékek mellett.

Így aztán érthető, hogy a primadonnasors bukott tárggyá, láthatatlanná válik az új világban, elsősorban azért, mert a frissen megképződő hatalom övezeteiben úgy definiálták a nőiséget, hogy nem engedték meg a női vallomásokat és emlékezést.

3. BIOPOLITIKA ÉS HATALMI TOPOGRÁFIA

A rövid próbaidő és gyors szövegösszemondás, rutinos előadás-összerakás gyakorlatával felhagyó realista típusú játékmód szerint a tényleges színészi munka a próbán történő interakciókban valósul meg. A váltások technikája helyett a szereppel való elmélyült munkára alapoznak, az éppen alakuló rendezői színház módszerei szerint. A most már „nem testként" és tárgyként kezelt színészt azonban sokkal finomabb hatalmi eszközökkel rendelik hozzá a térhez, a Foucault-i biopolitika elveinek logikája mentén.

Fontos törekvés a test határainak megerősítése és leválasztása a mindennapok nyilvános teréről, illetve tereiről. A pártállami rendszer új és többnyire hatalmas nyilvános tereket talált ki és hozott létre (lásd például a csíkszeredai ún. „tapsteret", vagy a marosvásárhelyi új Állami Színház előtt kiképzett tágas teret), de a munka szűkebb speciális tereit is megteremtette, ezáltal növelve a test, valamint a munkafolyamatok ellenőrizhetőségét. A tisztségviselők gondot fordítanak a próbaterek (színpad, próbatermek), az öltözők és jelmeztár kialakítására és izolálására, a használati konvenciók kialakítására – az említett terekhez rendelve a színészi munkafolyamatokat. Ezzel párhuzamosan kialakult az átlényegülés/transzformáció munkahelyi jellege és a munkahelyhez tartozó művészet képzete – az új színházépületben már korszerű módon növekedett az öltözők száma. Ezeket a helyeket egy lassan kialakuló színházi hatalmi topográfia szellemében áthatotta a munkahelyi ideológia: a próbatábla hirdetései között ideológiai közlemények jelennek meg, a politikai szeminárium pedig a színpadra is befurakodik, ahol Sztanyiszlavszkij-tanulmányokat, ideológiai tájékoztatást tartanak.

Az ideológia átitatja a tereket, sajátos hatalmi topográfiát alakítva. A színpadi világ és az ideológia összefonódásának egyik szép és szemléletes példája Csíky András elbeszéléséből az az eset, amikor az színpadon ágáló előadó azt bizonygatta a színészeknek, hogy márpedig Isten nincs, és beszéd közben hátrálva beesett a súgólyukba. Mire a színésznő Bányai Éva felkiáltott: „Ugye, hogy van!"[36] Különféle hitek, testek, testi és szellemi tudások

[36] Köllő Kata, *Csíky András. Életinterjú* (Kolozsvár: Komp-Press Kiadó, 2008), 30.

gyűltek össze egy speciális térben. A történet plasztikusan mutatja, hogy hogyan kötődnek a színpad elemeihez, deszkájához most már nem csak a művészi vagy szakmai tapasztalatok és emlékek: a besulykolandó ideológia is bekeveredik, beszivárog az emlékezés kötegeibe, a színészek sminkpúderjének illatával és a masztix-szaggal együtt, megalkotva az emlékezés különleges fenomenológiai tapasztalat-kötegét, amelyhez (mint azt a kortárs színházi botrányok mutatják), igen nehéz reflektáltan viszonyulni.[37]

Hogy hova tart a test gondozása, elhelyezkedésének felülvizsgálata, hogyan működik a hatalmi topográfia, azt legjobban a Székely Színház későbbi, 1958-as novemberi budapesti turnéjának szervezésekor készített kupé-beosztás példázza: a társulat különvonattal utazott, amely térnek az elfoglalását, illetve a pontos fülkékben való elosztást előre elkészítette a színház vezetősége, megszabva és ellenőrizve az utazás mikéntjét, a térhez rendelve a személyeket. A 174-es vagon nyolc kupéjának terébe beosztott személyek terve[38] a következő elosztási szempontokról árulkodik: elsődleges a nemi különbségtétel (férfi kupék és női kupék), majd a színházon belüli munkakör (elméleti–kritikus kupé) és talán az életkor szerint (idősebb nők–fiatalabb nők), de társulaton belüli rang szerint is (érdemes művészek, vezetők) – ezt már egy következő lapon látjuk, hogy a Tompa-házaspár és a Borovszky–Kőszegi-házaspár külön kupékban utaztak. Nem dokumentálható az, hogy a beosztásból hiányzó kiemelt státuszú érdemes művészek, rendezők, elöljárók milyen elosztás szerint, vagy milyen járművel utaztak.

A lázas készülődésre nyilvánvalóan rányomta a bélyegét az a törekvés (és talán kötelezettség is), hogy politikailag átláthatóvá tegyék a rangos utazás egész folyamatát. Nem állítjuk, hogy ez a hierarchiát erősítő ellenőrző eljárás az új rendszer vívmánya lenne: csupán mozgósítják azokat a felügyeleti rendszereket, amelyek a modernitás gyakorlatában korábban léteztek, és amelyet a kommunista rendszer egyre nagyobb előszeretettel

[37] A színészi munkafolyamatok terével és fenomenológiai összetevőivel „A színházi nyilvánosság szerkezetváltozásai 1945 után. Finomodó hatalmi struktúrák az intézményben és a testben" című tanulmányomban foglalkoztam. In Ungvári Zrínyi Ildikó és Kricsfalusi Beatrix, szerk., *Test – hatalom – intézmény. A színházi intézmény szerkezetváltozásai Erdélyben*, 9–42 (Bukarest–Marosvásárhely: Eikon–UArtPress, 2021).

[38] *174-es vagon* [Gépelt kézirat, 1958 november] és *Cím nélkül* [részben a 169-es kupét tartalmazó gépelt kézirat]. Forrás: Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Archívuma, *Budapesti turné 1958*, *Budapesti kéziratok* iratcsomó. A november 25-én kezdődő turnéra kb. 200 személy utazott a különvonattal, ám az archívumban csak ez a két lap található. Magáról a turnéról és politikai jelentőségéről Stefano Bottoni és Imre Zoltán írnak. Lásd Bottoni, *Sztálin a székelyeknél…*; Imre Zoltán, „A »baráti látogatás« nyilvános és rejtett szövegkönyvei: A marosvásárhelyi Állami Székely Színház 1958-as budapesti vendégjátéka", in Ungvári Zrínyi Ildikó és Kricsfalusi Beatrix, szerk., *Test – hatalom – intézmény. A színházi intézmény szerkezetváltozásai Erdélyben,* 180–225 (Bukarest–Marosvásárhely: Eikon–UArtPress, 2021).

alkalmazott. A lokatív erőszaknak[39] ezt a fajtáját nyíltan használja például egy 1948-as próbatábla-kiírás: „A színpadon rendkívüli szakszervezeti közgyűlés. Megjelenés kötelező!”.[40] (A pártállami diktatúra idején teljesen szokványos rendelkezés volt a kötelező jelenlét, kötelező kivonulás stb., egészen az 1989-es fordulatig).

A kultúra átrendezése radikálisan megszakítja az emlékezés folyamatát. Az pedig szintén nyilvánvaló, hogy ezzel az erőszakos felejtéssel emberi sorsok teljes szakaszai buknak alá, és válnak kibeszélhetetlenné. Az emberélet töréseire egy gyerekkocsi hívta fel elsőnek a figyelmemet: egy újsághirdetés arról tudósít, hogy Kováts Irén gyerekágyat keres bérbe vagy megvételre – egy másik hirdetés pedig arról, hogy eladja a gyerekkocsiját – vásárhelyi magánéletéről ennyi információt kínál a korabeli sajtó. A két újsághír közé ékelődik egyébként a Székely Színház operett-korszakának egésze, és a társulat személyes jellegű mikrotörténéseihez, csoportviszonyaihoz való hozzáférést szintén ez az amnézia nehezíti. Kováts másfél évet tölt a társulatnál, de primadonna-státuszához képest alig tudunk meg valamit a személyes, az alkotói énjéről. Akárcsak Szabó Duci életének primadonna-korszakáról, aki néhány hónappal később szerződött a társulathoz – kezdettől fogva primadonna-, illetve szubrettszerepeket játszottak. A következőkben Kováts Irén és Szabó Duci életsorsát próbáljuk összevetni, és megvizsgálni azt, hogy hogyan merültek feledésbe, szorultak háttérbe a női sorsokat példázó információk, illetve, hogy ezek a törések és a nem folyamatos emlékezés hogyan tette vakká az utókort és a szakmát.

4. PÁRHUZAMOS NŐI ÉLETUTAK; ÉLETTÖMBÖK

A Székely Színház első két évada után bekövetkezett elég gyors fordulat, azaz a prózai darabok lélektani realista igényű játszására való áttérés sokak sorsát megváltoztatta a társulatban. Köztük a két primadonnáét, két kiválóan képzett énekesnőét, akik a már idézett *János vitéz*ben és *A mosoly országában* is együtt léptek fel: Kováts Irénét és Szabó Duciét. Egyikük szinte teljesen kihullott a színházi emlékezetből, a másikuk pedig, miután komoly szerepet vállalt a Székely Színház lélektani realista pályájának kikövezésében, drámai színésznőként maradt meg a színházi emlékezetben. Mindketten 1946-ban szerződtek ide: Kováts Irént az induláskor Váradról hívta

[39] A fenomenológiai szakirodalomban a *lokatív erőszak* az az eljárás, „melynek során a másik testét diszponíbilis tömegnek tekintik és megszabják annak helyét a térben”. Jan Philipp Reemtsma, *Bizalom és erőszak a modern társadalomban* (Budapest: Atlantisz, 2017), 122.

[40] [Próbatábla]. 1948. dec. 21. Forrás: Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Archívuma, 1946–47-es iratcsomó.

Kemény János, Szabó Ducit pedig – táncos-komikus és „potenciális jellemszínész" vőlegényével, Andrási Mártonnal együtt – Kolozsvárról. Mindkettőjüknek azzal kellett szembesülniük, hogy a fiatal Székely Színház a színészhiány szorongató helyzetében és az ideológiai megbízhatóság, valamint az esztétikai elköteleződés hármas szorításában radikálisan döntött: nem folytatja az operett, a zenés műfajok, a vernakuláris színházi kultúra színes hagyományát, és aláveti színészeit a realista átnevelésnek.[41]

A két egykori primadonna indulásában az a közös, hogy mindketten hivatásos énekesnek tanultak. 1946-ban mindkettőjük életében fontos lehetőséget jelentett szerződtetésük a Székely Színházhoz, és 1947-ben a színház prózai váltásakor mindketten szakítani kényszerültek az operetténekléssel.

Kováts Irén kalandos életét meghatározta, hogy miután komoly zenei felkészültségre tett szert, egy vándortársulat primadonnája lett.[42] Szakmai

[41] Az előadások és nézők száma jól mutatja a radikális fordulat mibenlétét: az *első, csonka évadban* 119 operettet játszottak, amelynek 45.010 nézője volt, míg drámát (prózai előadást) csak 20-at, 6400 nézővel (vígjáték: 39 ea., 11.760 néző; zenés vígjáték: 24 ea., 8.030 néző; népszínművet, gyermekelőadást, balettet nem játszottak); az *1946–47-es évadban* 173 operettet 83.255 nézővel, drámát (prózait) meg 78 előadást 37.680 nézővel (vígjáték: 88 ea. 39.440 nézővel, zenés vígjáték: 44 ea 18.200 nézővel, népszínmű: 7ea., 2800 nézővel, gyermekelőadás: 4 ea., 1200 nézővel, balett: 6 ea. 1500 nézővel). Végül pedig az *1947–48-as évadban* egyáltalán nem játszottak többé operettet, dráma kategóriában ellenben 152 előadást, 63.688 nézővel (vígjáték: 87 ea. 39.063 nézővel, zenés vígjáték: 61 ea. 34.380 nézővel, népszínmű: 17 ea. 5644 nézővel, gyermekelőadást és balettet nem játszottak). Forrás: *KIMUTATÁS a Székely Színház működéséről 1945. március 10–1948. július hó 20-ig* [gépelt, rossz állapotú kézirat], Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Archívuma, 1945–46-os iratcsomó. (Ezúton mondok köszönetet az archívum kezelőjének, Ferencz Évának a dokumentumok kutatásában nyújtott segítségéért.) A statisztika világosan mutatja, hogy a váltáskor Vásárhely zeneszerető nézőközönségének igényeit nem vették tekintetbe. Nehezen kutatható, hogy mi történt ezzel a tekintélyes nézőréteggel.

[42] Kováts Irén (1914–2009) a pécsi Szent Erzsébet Római Katolikus Leánygimnáziumban érettségizik (1933), majd a miskolci Városi Zenekonzervatóriumban tanul éneket (1938), és a római Szent Cecília Akadémián folytatja, de a háborús események miatt meg kell szakítania tanulmányait. Első zeneiskolai fellépései kimunkált, tiszta, „zománcos ércű" hangról számolnak be. Majd 1941-ben a Reinhardtnál tanult Jakabffy Dezső társulatához csatlakozik (valószínűleg Pécsett), és Debrecenben, Egerben, Pécsett játszik mint másodprimadonna. 1942-ben Zomboron és Szabadkán énekel, 1942–43-ban Ungváron ő a „csillogó hangú" (másod)primadonna Jakabffy társulatánál. 1943-ban Szatmárnémetiben játszik, 1945-ben pedig Váradra szerződik (legújabb adataink szerint Váradon férjhez megy, és ebből a házasságból születik 1944-ben lánya, Nagy Márta, később operaénekes). Életében talán megállapodást jelent a Vásárhelyre költözés, az állandó színházhoz való szerződés: az 1946-os kezdettől fogva tagja a Székely Színház társulatának, és az első bemutatón ő énekli *A mosoly országá*ban Liza szerepét (továbbá ő az előadás rendezője is). A társulat tagjaként operettekben játszik primadonna-szerepkörben, rendez, színészi képességeinek köszönhetően prózai szerepekkel is megbízzák. Az 1947-ben induló évad elején azonban Tompa Miklós színházigazgató (feltehetőleg a színház állami besorolásának reményében) elbocsátja az operett-tár-

fordulatot jelentett életében, amikor befutott operetténekesnőből (aki Pécs, Ungvár, Máramarossziget, Debrecen, Szatmár, Nagyvárad, Marosvásárhely színpadain játszott) operaénekessé vált Kolozsváron, majd egzisztenciális fordulatot, amikor személyes okokból (édesanyja megvakult) átköltözött Miskolcra, és ezzel egy időben átállt a zenepedagógusi pályára – újabb szakmai fordulatot vállalva fel. 1944-ben született meg kislánya, aki később szintén operaénekes lett, és Klagenfurtba, Stuttgartba, Hannoverbe szerződött. A kiváló, képzett hangú énekesnő magánéletéről apróhirdetésszerű információink vannak: a fent már emlegetett gyerekágy és gyerek sportkocsi utalnak anyai státusára és lakhely-váltásaira. Hogy milyen körülmények között élt és lakott Vásárhelyen egy messzi településről érkezett nő a pénzhiánnyal kínlódó Székely Színháznál, nem tudjuk. Az operett-terheltség miatt személye nem került be a köztudatba, nem készült vele interjú (sem képzett és tehetséges énekesnőként, sem primadonnaként, sem pedig operaénekesként), fordulatos élete ellenére sorsát és tapasztalatait nem tartotta érdekesnek a kortárs nyilvánosság. 1955 után Miskolcon azonban zenepedagógusként már jóval nagyobb érdeklődés kísérte, a munkába állásáról is írt a helybeli sajtó,[43] amely követte tanári tevékenységét és sikereit, megbecsültségnek örvendő énekművészetét, a színházban vállalt szerepeit. Erdély számára azonban láthatatlanná vált ez a korszaka, részben az országhatárok miatt, nagyobb részt azonban a polgári világ és az új, diktatórikus rend közötti szakadék miatt, amely hosszú időre eltörölte a puszta életről, a gondoskodás–gondozás világáról való valósághű beszédmódok lehetőségét. Tömbökre esik szét élete azáltal, hogy a nyilvánosság nem vesz róla tudomást. (Emellett azonban, ahogy a kutatás során fény derült rá, mégis léteznek olyan informális emberi kapcsolatok, amelyek laza szálakkal, alig láthatóan összefűzik ezeket a tömböket – például ilyen szálak szövődnek azáltal, hogy Kováts operaénekes lánya a Miskolcra való áttelepedésük után is visszajár Kolozsvárra, vagy, hogy Kováts kolozsvári tanára, Adorján Ilona, akihez éppen Kovátson keresztül zarán-

---

sulat alapító tagjait: Kováts Irént, Lóránt Györgyöt, a balettmester Domby Imrét, a szubrett Egressy Magdát, és a társulat áttér a prózai színházra. Kováts ekkor rövid keresgélés után (Váradon, Pécsett) átszerződik operaénekesnek az éppen induló kolozsvári Magyar Operába, ragaszkodva eredeti, énekesi szakmájához. Egyrészt ez a makacs kitartás tette szinte láthatatlanná a színháztörténet számára, másrészt pedig az, hogy 1956-ban magánéleti okok miatt haza kellett költöznie Miskolcra, ahol zenepedagógusként dolgozott 1972-es nyugdíjazásáig. Eddigi tudásunk szerint Pécsett halt meg 2009-ben.

[43] Szép méltatást olvashatunk 1955 novemberében Kováts ária- és dalestjéről, amikor „Kováts Irén, a kolozsvári operaház volt énekművésze első alkalommal mutatkozott be Miskolcon, amióta idekerült tanárnőnek". Erdélyi Lászlóné, „Jegyzetek a múlt hét zenei eseményeiről", *Észak-Magyarország*, 1955. nov. 5., 4.

dokolnak tanácsért Magyarországról, továbbra is [levél-]kapcsolatban van anyával és lányával, mígnem ő maga is kitelepül Budapestre.)

Szabó Duci sorsának nincs ennyi térbeli állomása, primadonnaélete csupán két városhoz kötődik: Kolozsvárhoz és Marosvásárhelyhez.[44] De ez a rövid énekesnői periódus az utána következő traumatikus szakmai átállás miatt elveszett a nyilvánosság számára. Életének nagy fordulatát jelenti az énekesi pálya elhagyása – ám ez volt az ára annak, hogy Vásárhelyen maradhasson. A róla szóló írásokban gyakran elhangzó szófordulat szerint „hűséges maradt a vásárhelyi színházhoz" – ezzel azonban kizárta magát a vezető színháztörténészek (Kötő József, Enyedi Sándor) látóköréből. Egy drámai színésznővé átnevelt primadonna esetén egyébként kérdéses ennek a hűségnek a jelentése. Első férjétől, Andrási Mártontól való válása után többé nem volt családja, egy titkolt szerelem töltötte ki a személyes életét – ezekről az eseményekről tartózkodóan mesélt a vele készült beszélgetőkönyvben. Mivel az akkoriban elfogadott színházi trendben, a lélektani realizmus játéknyelve szerint alkotott, a viszonylag sok fényképpel illusztrált beszélgetőkönyv mellett bőven születtek róla sajtó- és videóportrék. Kováts Irénről összesen két portréfotó maradt fenn.

5. LÁTHATÓSÁG, SZÍNHÁZTÖRTÉNETI FOLT ÉS TRAUMATIZÁLT BESZÉD

Átnézve a rendelkezésre álló adattárakat és lexikonokat, olybá tűnik, hogy az operett az erdélyi színháztörténet „zsírfoltja" lett, amelyet a színháztörténészek nem tartottak szalonképesnek és érdemesnek arra, hogy teret és formát adjanak neki a létező archívumokban. Szabó Duci és Kováts Irén operettkorszaka irrelevánsnak minősült a mérvadónak tekintett realista színház vonulatához képest, ennek megfelelően például a 20. századi erdélyi színház legbővebb gyűjteményében, Katona Szabó István kislexikonában sem esik szó róla.[45] (Az összeállításban az operettjátszásról más színé-

[44] Szabó Duci (Ida) 1920-ban született Kolozsváron, és szintén zenekonzervatóriumot végzett. 1941–42-ben műkedvelő előadásokban énekelt, majd átiratkozott a kolozsvári Nemzeti Színház mellett működő színiiskolába, amelynek elvégzése után alkalmazták a színház operetttársulatánál mint szubrett primadonnát, illetve naiv primadonnát. Ebben a minőségében szerződött át 1946-ban a vásárhelyi Székely Színházhoz vőlegényével, Andrási Márton táncos-komikussal. Andrási prózai színésznek is kitűnő volt (prózai vénáját Tompa Miklós fedezte fel), az ő pályája tehát Vásárhelyen 1947 után is folytatódhatott – Szabó Ducinak azonban váltania kellett: ötvennégy operettszereppel a háta mögött felhagyott az énekléssel, és prózai színészként dolgozott 1977-es nyugdíjazásáig, mindvégig a vásárhelyi társulatnál. Haláláig Vásárhelyen élt.

[45] Katona Szabó István, „Színházi kislexikon 1944–1981", in *A Hét Évkönyve 1982,* 189–247 (Bukarest: A Hét, 1982).

szek – például Andrási Márton vagy Kováts Dezső – kapcsán sincsenek adatok, vagy pedig az operettszerepek nincsenek nevesítve, nem bizonyultak említésre méltónak.[46] Ennél bosszantóbb, hogy a vásárhelyi Székely Színház néhány kiemelkedő alapító színésze – Egressy Magda, Lóránt György, Delly Ferenc – teljességgel kimaradt belőle.) A primadonnák más adattárakból is hiányoznak, akár a színháztörténeti elfogultságok miatt (a centrum és a periféria viszonya is könnyen átírja az adatokat, és Vásárhely sokszor bizonyult perifériának, ahonnan nehezebben jut el az információ a központba), akár az archívumok kapcsolatának elégtelensége miatt.[47]

A hiányzó adatokat más adatok fényében pótolni ugyanolyan hasznos, mint amennyire kockázatos. Bizonyos adatok a korabeli sajtóból helyreállíthatók (főként a digitalizációnak köszönhetően), a narratívák korrigálhatók, ám, ha megvizsgáljuk a korabeli megszólalásokat, kiderül, hogy vannak olyan tapasztalatok, olyan kisebbségi, női történetek, amelyek diskurzusminták hiányában még szóban sem kerültek kifejezésre, nemhogy írott formában.

Szabó Duci későbbi, a romániai kommunista diktatúra bukása után készült beszélgetőkönyvében, habár már szabad tere lehetne a beszédnek, mégis bőven találunk példát elhallgatott témákra, időszakokra, szereptávolításra. A bukott műfajhoz, félrelökött múlthoz való tartozás tudata, a tisztátalansággal való elvegyülés ódiuma sajátos, traumatizált beszédmódot eredményez. Az időközben mainstreammé váló lélektani realista játékhoz képest eltörpültek és ostobaságnak tűntek a más műfajok, a másfajta színház tapasztalata, mint ahogy a zenéhez és tánchoz való vonzódás is. Beszélgetőkönyvbeli emlékezése[48] sokszor traumatizált beszéd, ilyenkor átugorja az elbizonytalanító témákat, időszakokat – talán már megszokásból is –, ahogy például a kis magyar világot „a szép négy évnek" mondja. Az egyébként szabatosan, okosan beszélő színésznő többször hangoztatja, hogy mennyire szeretett énekelni, hogy énekesnek tanult, de arról nem

[46] Ezek hiányoznak például olyan színészekről szóló szócikkekben is, mint Borovszky Oszkár, Battyán Kálmán, Szabó Ernő.

[47] Kováts Irén csak Enyedi lexikonában szerepel. Enyedi Sándor, *Rivalda nélkül* (Budapest: Teleki László Alapítvány, 1999). Katona Szabó említett lexikonából hiányzik, a *Magyar Színházművészeti Lexikonból* (főszerk. Székely György, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994) úgyszintén. Az OSZMI adatbázisa és a PIM Névtér kevés információt közöl róla (mindkettő Enyedi lexikona alapján). Szabó Duci nem szerepel Enyedi lexikonában, Katona Szabónál ellenben igen, drámai színésznőként; a *Magyar Színházművészeti Lexikon*ban csak „színésznő", igen kevés adattal – ez a néhány sor meglepő módon megemlíti egyik operett-szerepét (az ötvennégyből!), az Iluskát. Szintén kevés adat van róla az OSZMI adatbázisában, a PIM Névtérbe pedig nem került be.

[48] Nagy Miklós Kund, *Szabó Duci* (Kolozsvár: Polis Könyvkiadó, 2007).

beszél, hogyan döntötte el, hogy lemond az éneklésről – erre vonatkozó emberi tapasztalatait nem meséli, s úgy tűnik, hogy drámai színészi sikereire büszke igazán. Aztán egyszer csak így fogalmaz: „nehezen viseltük az átállást, de sikerült" – már a könyv 34. oldalán. Később hirtelen kibukik belőle: „47-ben még énekelhettem, kitombolhattam magam". És végül megtudjuk: „miután a Székely Színháznál elmaradtak a zenés darabok, eléggé kisírtam magam miatta, kitaláltuk, hogy létrehozunk egy kvintettet. Azzal sokszor léptünk fel kabarékon, alkalmi előadásokon. Técsy Zsuzsa, Mende Gaby, Nagy Jolán, Szabó Ágnes és én énekeltünk benne." (125.) A test, az érzelmek magántörténései éppúgy nem kerülnek bele a színésznői diskurzusba, mint ahogy élete nagy szerelmét sem taglalja.

Jó példa erre a portréfilm, amelyben visszaemlékezik saját operett-korszakára, és így fogalmaz: „Aztán én voltam a szubrette", ironizálva, franciásan affektálva ejti a szót, felnevet: „mindig úgy mondtuk, én vagyok a szubrett", majd tárgyilagos hangnemre vált át, de további szereptávolítással folytatja: „hát szubrett szerepeket játsztam és olyan naiva primadonnákat, tudod". [49]

A traumatizált beszéd sejteni engedi azokat a veszteségeket, érzelmi gócokat, amelyeket a tiltások elfedtek, és megerősíti azt a feltételezést, hogy az operett női érzékenységet mozgató médiummá vált térségünkben a 20. század második felére. Sajátos érzésegyüttesnek a zenei és mozgásos, testi hordozója, amely megakasztja a racionális, tudatosan építkező hősök „férfiasan" kemény világát. Az énekhang, az ambivalens és változékony érzelmek (női) világa – tulajdonképpen a puszta élet, a gondoskodás terepe is – kiíródik az elit színházból, de a valóságnak elfogadott konstrukcióból is. A „visszaírás", azaz a hiányok betöltése olyan historiográfiai módszerekre vár, amelyben a hatalmi és a traumatizált diskurzusok és térhasználati gyakorlatok finom elemzése nézőpontváltásra képes, mobilis kutatási helyzetben történik.

Kutatásunk a zenés műfajokat kiszorító szocialista realista színház erdélyi jellegzetességeit körvonalazza, amely kiűzte a „veszélyes" zenés műfajokat, és strukturális változásai leképezik a szocialista gender-szemlélet beszűkülését. Az operett nyitott világszemléletét, esztétikai konvencióit és a nők társadalmi pozícióit átrajzoló szocialista ideológia a „nemek egyenlősége" címen valójában hamis gender-semlegességet teremtett (ezzel pedig zavart, a tartalmak újranegociálásának hiányában), valamint olyan hierarchikus struktúrákat (lásd az ellenőrzés topográfiáját), amelyekben nincs helye az egyenlők versengésének, és ahol újra a férfiak töltötték be

[49] *In memoriam Tompa Miklós*. Magyaradás, Aranyszalagtár, 13.'30".

a vezető szerepeket, ezzel a színházi reprezentációban is visszatérve a 19. századi realista színház dramatikus logikájához, valamint a drámairodalomban uralkodó férfi-dominanciához. Ezeket a formákat megerősítették az alkotási folyamatban is meghonosított biopolitikai és topográfiai hatalmi technikák. Érthető módon kirekesztődik ebből az ideológiai trendből a női érzékenység, a testiség és erotika, a változékonyság és ambivalencia, valamint ezeknek művészi hordozói, de a nőiség új európai toposzai is. Ezzel pedig elbeszélhetetlenné válnak a női élettapasztalatok. Nem szabad elfelejtenünk, hogy jobbára ennek a kultúra- és színházszemléletmódnak a közegében alakul Erdélyben a rendezői színház.

BIBLIOGRÁFIA

BOTTONI, Stefano. *Sztálin a székelyeknél. A Magyar Autonóm Tartomány története (1952–1960)*. Csíkszereda: Pro-Print, 2008

CEAUŞESCU, Nicolae elvtárs beszéde a nők szerepéről az ország politikai, gazdasági és társadalmi életében. *Előre*, 1973. jún. 21., 1–3.

ERDÉLYI Lászlóné. „Jegyzetek a múlt hét zenei eseményeiről". *Észak-Magyarország*, 1955. nov. 5., 4.

GAJDÓ Tamás. *Színháztörténeti metszetek a 19. század végétől a 20. század közepéig*, Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2008.

HELTAI Gyöngyi. „Primadonna-paradigma. Blahától az »isteni Zsazsáig és Carola Cecíliától a Honthy-féle Cecíliákig«". *Metszetek* 2, 1. sz. (2014): 82–116.

IMRE Zoltán. „A »baráti látogatás« nyilvános és rejtett szövegkönyvei: A marosvásárhelyi Állami Székely Színház 1958-as budapesti vendégjátéka". In *Test – hatalom – intézmény. A színházi intézmény szerkezetváltozásai Erdélyben.* Szerkesztette UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó és KRICSFALUSI Beatrix, 180–225. Bukarest–Marosvásárhely: Eikon–UArtPress, 2021.

KATONA SZABÓ István. „Színházi kislexikon 1944–1981". In *A Hét Évkönyve 1982*, 189–247. Bukarest: A Hét, 1982.

KELLÉR Andor. „Bal 4-es páholy". *Színházi Élet* 27, 20. sz. (1937): 128.

KÖLLŐ Kata. *Csíky András. Életinterjú*. Kolozsvár: Komp-Press Kiadó, 2008.

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror*. New York: Columbia University Press, 1982.

MAGYARI-VINCE Enikő. *Feminista antropológia. Elvek és gyakorlatok között*. Kolozsvár: Desire Alapítvány Kiadója, 2006.

M.L. „Gróf László, a Thália Rt. újonnan kinevezett helyettes igazgatója az operettaválságról, a revüről, az operetta új típusairól és jövő terveiről nyilatkozik". *Ellenzék*, 1936. nov. 26., 3.

NAGY Miklós Kund. *Szabó Duci*. Kolozsvár: Polis Könyvkiadó, 2007.

N. N. „A kolozsvári cigányok panasza". *Ellenzék*, 1908. szept. 30., 3

N. N. „Ragyogó alakítást nyújtott Kovács [sic!] Irén és Madarász László a *Luxemburg grófjá*ban". *Kárpáti Magyar Hírlap*, 1942. nov.14., 3.

N. N. „A *Világosság* színházi ankétja. A művészet és nép nem járhat két úton!". *Világosság*, 1945. máj. 18., 2.

N. N. „*Bob herceg* vagy a nadrágos szerep alkonya" *Világosság*, 1946. jan. 11., 2.

N. N. „A kolozsvári és nagyváradi színház segítségére sietett a Székelyföldi Szinháznak". *Szabad Szó*, 1946. máj. 18., 3.

N. N. „Szüneti gázsival térnek pihenőre a kolozsvári magyar színészek". *Erdély*, 1946. júl. 16., 3.

N. N. „Színházi hírek". *Szabad Szó*, 1946. nov. 4., 7.

N. N. „Színházi hírek". *Szabad Szó*, 1947. jan. 22., 4.

Piroska Katalin és Piroska István. *Az aradi színjátszás 130 éve: 1818–1948.* Arad: IJK, 2017.

Popovici, Iulia. „The »Return of Gender« in Eastern European Theatre after 1989. The Romanian Case". In *Theatre after the Change. And What was there before the After?* Szerkesztette Szabó Attila, Joanna Krakowska, 2. kötet, 13–18. Budapest: Creatív Media, 2011.

Reemtsma, Jan Philipp. *Bizalom és erőszak a modern társadalomban*. Budapest: Atlantisz, 2017.

sz. „János vitéz". *Színházi Élet* 9, 4. sz. (1920): 12).

Ungvári Zrínyi Ildikó. „A színházi nyilvánosság szerkezetváltozásai 1945 után. Finomodó hatalmi struktúrák az intézményben és a testben". In *Test – hatalom – intézmény. A színházi intézmény szerkezetváltozásai Erdélyben*. Szerkesztette Ungvári Zrínyi Ildikó és Kricsfalusi Beatrix, 9–42. Bukarest–Marosvásárhely: Eikon–UArtPress, 2021.

Y. N. „Cseregyerekek". *Világosság*, 1946. febr. 18., 2.

Y. N. „Szonja". *Világosság*, 1946. máj. 9., 2.

–yk. „Tompa Miklós védekezik a Székely Színház ellen felhozott vádakkal szemben". *Világosság*, 1946. jún. 19., 2.

(-). „Csak prózai darabokat játszik a székely színház idei székelyföldi körútján. Indulás előtti beszélgetés Tompa igazgatóval". *Szabad Szó*, 1947. júl. 10., 3.

VÁRADI ÁGNES

Modern színházi kísérletek

Hasenclever és Crommelynck darabjai a Renaissance Színházban

Azt a tényt, hogy az 1920-as évek magyar színházi világa egyfajta újrastrukturálódás jegyében egyre inkább heterogénné válik, és ennek keretében a színház deklaráltan mint üzleti vállalkozás aposztrofálódik,[1] jól mutatja a kis-, illetve magánszínházak számának növekedése. Mindazonáltal a piacorientált viszonyok között működő magánszínházak műsorpolitikáját a közönség változó elvárásai kell, hogy meghatározzák,[2] tehát a financiális bizonytalanság befolyásolta intézményi közegben minden új drámai/színházi törekvés – ezen belül egyfajta új játéknyelv megjelenése – merész vállalkozásnak tűnik. Ilyen kivétel a Renaissance Színház, amelynek színpadján 1923-ban az európai modern drámairodalom két különös „kísérleti" darabját tekintheti meg a publikum: Walter Hasenclever művét, az *Emberek*et,[3] illetve Fernand Crommelynck, belga drámaíró da-

[1] „A mai színház önmagát tartja fenn azokból a belépti díjakból, melyeket a közönség fizet s nekem arra kell törekednem, hogy mennél több belépti díjat fizessenek. Keresem tehát azokat a módokat, melyekkel a közönséget becsődíthetem s kénytelen vagyok alkalmazkodni azokhoz a kívánalmakhoz, melyeket a közönség támaszt velem szemben. Olyan darabokat adatok elő, amelyekben garanciát érzek mennél több ember tetszésére, s úgy adatom elő, ahogy a legtetszetősebb, azokkal a színészekkel, akiket a legtöbben szeretnek." SCHÖPFLIN Aladár, „Színház és kritika", *Nyugat*, 23, 2. sz. (1930): 89–92., 90.

[2] „A polgárosodó Budapesten az első világháborúval megszűnt a közönség homogenitása. A társadalom nem volt egységes, mint a »nagy« dráma- és színházkultúrájú korszakokban, hanem erősen megosztott. Ezt a megosztottságot csak erősítette, hogy a drámairodalom és a színházművészet a megújulás jegyében új utakat keresett." GAJDÓ Tamás, „Budapest kisszínházai", in *Magyar színháztörténet 1920–1949,* szerk. GAJDÓ Tamás, 567–601 (Budapest: Magyar Könyvklub Rt., 2005), 567.

[3] Walter Hasenclever (1890–1940) német expresszionista költő, drámaíró, forgatókönyveket is készít. Első drámája a *Der Sohn* (1909), a legtöbbet játszott darabja az *Antigone* (1917).

rabját,[4] *A csodaszarvas*t.[5] Az előbbit Vaszary János,[6] az utóbbit Bárdos Artúr rendezi színpadra. A német szerző expresszionista, éppen a végletekig fokozott formajegyei miatt legismertebb drámájának magyarországi ősbemutatója a magyar avantgárd színjátszás első állomásaként vonul be később a színháztörténetbe,[7] a Crommelynck-dráma is egyedülálló – írja Kosztolányi Dezső, írója a lehetetlent kísérli meg, művészi túlzással a féltékenység általános mivoltára világít rá, egészen az őrületig kitolva azt a „sötét" komédia keretei között.[8] Jelen tanulmányban e két dráma színpadra állítását, látványvilágát, továbbá hatástörténetét tematizáljuk a hozzáférhető források segítségével.[9]

A RENAISSANCE SZÍNHÁZ

Az újonnan nyitó kisszínházak – magántőkével finanszírozott intézmények – az első világháború után igencsak megváltozott színházi palettán keresik helyüket, vagyis a fizetőképes közönséget. Ez utóbbi nem tűnik egyszerűnek: egyfelől a vidékről – hovatovább a távolabbi, immáron határon kívülre került városokból (Kolozsvár, Szabadka, Kassa, Nagyvárad) – Budapestre látogató színházkedvelők száma is radikálisan csökken, másfelől a fenyegető gazdasági krízis a budapesti vendégkör egyrészét is felmorzsolja.

Így a Nagymező utcai, 1913-ban létesített, amúgy szemet gyönyörködtető Jardin d'Hiver (később Télikert néven működő) orfeum is sok viszontagság után, 1920-ben először filmszínházzá alakul – már Renaissance néven kezdi meg működését –, majd egy évvel később, 1921-ben a filmvetítések mellett a színházi előadások is elkezdődnek.[10] 1923 januárjában Bárdos Artúr (hirtelen ötlettől vezérelve) – az évad közepén elbúcsúzva a Belvárosi Színházi igazgatói posztjától – kibérli a megüresedett épületet,

[4] Fernand Crommelynck (1866–1970) francia anyanyelvű belga drámaíró, színész, színházi rendező. Művei között számos drámát tartunk számon, a *Le Cocu Magnificent* című darabját több ízben színpadra állítják nagy sikerrel.
[5] A budapesti ősbemutatóra 1923. szeptember 29-én kerül sor a Renaissance Színházban.
[6] Vaszary János veszi bérbe a színházat az *Új Kultúra* folyóirat köré szerveződő fiatal művészek által szervezett előadásra. A bemutató előtt egy úgy nevezett főpróba keretében csak a sajtó munkatársait hívják meg, a nagyközönség előtt 1923. május 24-én játsszák az *Emberek*et első ízben.
[7] Jákfalvi Magdolna, „A magyar avantgárd színház története", in *Magyar színháztörténet 1920–1949,* szerk. Gajdó Tamás, 855–920 (Budapest: Magyar Könyvklub, 2005), 863.
[8] Kosztolányi Dezső, „Crommelynck bohózata", *Nyugat* 15, 24. sz. (1922): 1459–1463., 1463.
[9] A kutatási irányok és lehetőségek a Philther-módszer keretén belül érvényesülnek.
[10] Az első darab Liptai Imre *Pesti asszony* című vígjátéka 1921. április 15-én. Gajdó, „Budapest…", 573.

szerződteti a már bevált színészeit: többek között Simonyi Máriát, Tátray Ferencet, Harsányi Rezsőt, Bérczy Ernőt, Baló Elemért, később két neves művészt: Törzs Jenőt és Somlay Artúrt is,[11] sőt még Csortos Gyulát, a Renaissance Színház meghatározó színészét is sikerül maradásra bírnia,[12] így ezzel a színészi gárdával veszi kezdetét a majd három évadot jelentő Bárdos-korszak. Időközben Tőkés Anna, Makláry Zoltán, Jávor Pál és Kabos Gyula is csatlakozik a társulathoz.[13]

Jóllehet az 1920-as évek színházi közegében[14] – egy magánszínház esetében különösképpen – nem egyszerű bárminemű művészszemlélet érvényesítése, sem a repertoáralakítás, sem a rendezési elvek tekintetében, Bárdos ragaszkodik az elveihez, és így történik az, hogy a Renaissance Színház színpadján némiképp a Nemzeti Színházzal is versenyre kelve, klasszikus darabokat (Shakespeare *Hamlet*jét), továbbá modern európai szerzők (Strindberg, Ibsen, Georg Kaiser, Paul Géraldy, Jean Sarmen) drámáit láthatja a közönség.[15] Bárdos színháza a magyar szerzők előtt is nyitva áll: Szenes Béla, Földes Imre, Lengyel Menyhért, Bánffy Miklós, Szép Ernő[16] és Molnár Ferenc[17] darabjait is közönségsiker övezi. Valóban nagy figyelem kíséri a színház bemutatóit, a teltházas előadások visszaigazolást jelentenek a direktornak az általa képviselt műsorpolitikára.[18] Ugyanakkor a színház anyagi háttere a sikeres előadások dacára is bizonytalanná válik a harmadik évad végére, így a Renaissance Színház 1926 áprilisában bezárja kapuit.[19]

[11] BÁRDOS Artúr, *Játék a függöny mögött* (Budapest: Dr. Vajna György és Bokor Kiadó, 1942), 77.
[12] Uo., 79.
[13] Somlay Artúr Shakespeare *Hamlet*jének címszereplője (1925. szeptember 19.), illetve Strindberg *Haláltánc*ában játszik főszerepet – e két darab Somlay pályájának meghatározó állomása.
[14] Az 1920-as években a budapesti színházi közegben egy állami finanszírozású, prózai műveket játszó intézmény működik: a Nemzeti Színház, rajta kívül pedig magánszínházak sora: a Vígszínház viszi tovább a háború előtti műsorpolitikáját, a Király Színház az Operett Színházzal konkurál, a Magyar Színház többféle színjátéktípus színrevitelével próbálkozó, a Városi Színház pedig kizárólag zenés műveket bemutató intézmény. A színházi paletta része többször a Bárdos Artúr vezette Belvárosi Színház, amely az 1930-as években válik majd egyfajta művészszínházzá. SZÉKELY György, „Bevezető", in *Magyar Színháztörténet 1920–1949,* szerk. GAJDÓ Tamás, 7–15 (Budapest: Magyar Könyvklub, 2005), 9.
[15] GAJDÓ, „Budapest…", 575.
[16] Szép Ernő *Lila akác* című műve innen indul hódító útjára 1923. október 30-án.
[17] Max Reinhardt rendezésében láthatja a közönség Molnár Ferenc *Riviéra* című vígjátékát. Reinhardt a bécsi bemutatóval párhuzamosan állítja színpadra a magyar szerző művét, pontosabban előbb megy le a bécsi premier, utána a budapesti. GAJDÓ, „Budapest…", 576.
[18] „A Renaissance Színház első két, sőt két és fél éve a teljes prosperity jegyében zajlott le. Sokszor heteken át naponta két táblás házunk is volt. Akkor éjjeli előadásokat is lehetett tartani és egész sor éjjeli vendégjátékot rendeztünk." BÁRDOS, *Játék*…, 79.
[19] GAJDÓ, „Budapest…", 578.

„A FEJ A ZSÁKBAN"

„Mese nincs, probléma nincs, szerkezet nincs…" – olvashatjuk az egyik Hasenclever-bemutató után megjelent kritikában.[20] Nem kanyarodik messze a recenzens az igazságtól, vagyis a színpadon látható események egészen biztosan meghökkent(het)ik még a kíváncsi és elszánt nézőket is. Az *Új Kultúra* folyóirat köré csoportosuló fiatal művészek vállalása az expresszionista dráma, az *Emberek* színpadra rendezése: a 24 színváltozásban[21] harminc szereplővel, öt felvonásban játszott darab jócskán felülírja a nézői elvárásokat.[22] Az *Emberek* a konvencionális dramaturgiai elvek mentén nem tűnik értelmezhetőnek: Alexander, a főszereplő egy fejjel a zsákban érkezik a színre a darab elején, majd a végén kiderül, hogy önnön fejét hurcolta végig a felvonásokban, hiszen önmaga az áldozat és a gyilkos is,[23] vagyis „Alexander magára veszi a gyilkos társadalom bűnét, elindul az életben, melyet megismer teljes ziláltságában, hitetlenségében, förtelmében, halálra ítélteti magát a gyilkos helyett, és ezáltal megtanítja őt szeretni".[24] Ám nemcsak a valóságtól jócskán elrugaszkodott sztori vált ki némi értetlenséget a nézők körében, hanem a dekódolható verbalitás is igencsak szűkre szabott a drámában: a harminc szereplő alig mond többet ötszáz szónál, és valóban csak szavakat hallhat a néző, a színészek egy-egy szavas felkiáltásokban nyilatkoznak meg.[25]

Az *Emberek* így a dráma műnemi határait feszegeti/lépi át: a nézői megértés sémáit bontja meg, a dekódolás konvencióit írja fölül. A befogadás folyamatát a verbalitás minimalizmusa, mondhatni hiánya strukturálja át, a beszéd helyett a gesztus, a pantomim válik döntő jelentéshordozóvá. Mindazonáltal e játéknyelv a színpadi látványvilágot is meghatározza, ugyanis az intuitív megértési folyamatokat a gyors színváltozások, a bizarr és meghökkentő színpadi elemek, illetve az erős színpadi effektek támogathatják. Az *Emberek* látványvilágát a színház adottságai mentén lehet kialakítani: a fekete függönyös háttér előtt a mozgatható reflektorokkal keltett fényhatások ritmizálják a revü dramaturgiájára épülő jeleneteket, jóllehet sokszor megtörik a feszültségív, ugyanis a jó tempóhoz, a gyors

[20] Az ősbemutató Hans Demetz rendezésében volt látható a prágai Deutsches Landestheater kamarájában 1920-ban. MOLNÁR GÁL Péter, „Muráti életrajz V.", *Criticai Lapok* 20, 7. sz. (2011): 33–36., 35.
[21] Némely forrás szerint 31 színváltozásban, képben játszották a darabot.
[22] N. N, „Színház és művészet", *Pesti Napló*, 1923. máj. 25., 5.
[23] MOLNÁR GÁL, „Muráti…", 35.
[24] KOSZTOLÁNYI Dezső, „*Emberek*. (Expresszionista bemutató a Renaissance Színházban)", *Pesti Hírlap*, 1923. máj. 25., 5–6., 5.
[25] N. N., „Művészet, irodalom", *Népszava,* 1923. máj., 25., 5.

jelenetváltásokhoz új színpadtechnika szükségeltetne – vélik a kritikusok.[26] Ez a játékmód különösen a színészeket állítja új feladatok elé: a főszereplőt, Alexandert játszó Baló Elemért a kritika egyöntetűen dicséri, ugyanakkor a darab jellegéből adódóan a színészi gárda[27] ensemble-játéka is kiemelten fontos része az előadásnak.[28]

Bár a magyar avantgárd színjátszás történetéről számos jelentős tanulmány látott napvilágot,[29] érdemes e Hasenclever-darab kapcsán is kiemelnünk a „kísérleti" darabok hosszabb távon érvényesülő hatását: a nézői pozíció kimozdítását, más szemléletmód, új befogadói attitűd megjelenését indukálják.[30]

Egészen biztosak lehetünk abban, hogy Kosztolányi Dezső Crommelynck *Le Cocu magnifique* című darabjáról írt, a *Nyugat*ban megjelent, lelkes és magasztaló recenziója mindenképpen hozzájárult ahhoz,[31] hogy a következő év szeptemberében a Renaissance Színház igazgatója műsorra tűzze a belga drámaíró művét. Gyanítható, hogy e magyar ősbemutató koprodukció: az irodalmi életet meghatározó Kosztolányi Dezső; a fordító, Karinthy Frigyes és Bárdos Artúr, a nagyformátumú színházrendező közös vállalkozása.

„A LEGMERÉSZEBB DARAB…"[32]

Fernand Crommelynck 1921-ben megjelent darabjának első színpadra rendezője Mejerhold volt, hovatovább a *Le Cocu magnificent*-t az első konstruktivista rendezéseként tartja számon a színháztörténet.[33] Nem sokat

[26] Vö. Dm., „Színház, művészet", *Nemzeti Újság*, 1923. máj. 25., 5. és Innocent Ernő, „Színpadművészet Magyarországon", *Korunk* 2, 3. sz. (1927): 256–258.

[27] A darabban játszó színészek többek között: Dárday Viktor, Vaszary Piroska, Könyves Tóth Erzsi, Gárdonyi Lajos és Makláry Zoltán.

[28] „Csakhogy a színésznek kell kifejeznie (expresszionizmus) azt, ami a szavakban el van rejtve, hangárnyalattal, taglejtéssel. Sehol annyi alkalom nem nyílik játékra, rendezői ötletre, mint itt." Kosztolányi, „Emberek…", 5.

[29] Vö. A korszakot bemutató tanulmányok. Jákfalvi Magdolna, *Avantgárd – színház – politika* (Budapest: Balassi Kiadó, 2006), 9–38.

[30] „Éppen ezért véljük indokoltnak azt a következtetésünket, hogy a század eleji avantgárd színházi gyakorlat, és leginkább annak testhasználata indította el azt a konvencióváltást, mely a színházi befogadói rend hagyományos pilléreit a történet helyett a szemlére kitett test jellegzetes nézői értésének örömében leli fel." Jákfalvi, *Avantgárd…,*18.

[31] Kosztolányi, „Crommelynck…", 1459–1463.

[32] Bárdos Artúr értékeli így a darabválasztását, vagyis Crommelynck *A csodaszarvas* című művének színpadra állítását. Bárdos, *Játék*…, 79.

[33] Vszevolov Mejerhold (1874–1940) az egyik fontos rendezéseként tartja számon a Crommelynck-darabot, olyannyira, hogy a Ljubov Szergejevna Popova által tervezett konstruktivista díszlet példa lesz a későbbi díszleteknek. Egy régi szélmalom adja az alapötletet, ebben laknak

várat magára a magyar premier sem; az erősen a groteszk irányába eltolt tragikomédia különlegessége a merész témaválasztásában rejlik – véli Kosztolányi is –, az őrületig fokozódó szerelmi féltékenység Brunot, a férjet teszi „felszarvazott Adonisszá" (a mű címének tükörfordítása).[34]

Hogy a szerelmi tébolyt tisztán, az emberi viszonyoktól elszakítva lássuk, Crommelynck egy nagyon is valóságos és mindennapi flamand világba helyezi az igencsak hétköznapi hőseit, és éppen e paradox helyzet teremti meg a sötét komédia, illetve bohózat kereteit.[35] Stella és Bruno házassága egy nagy szerelem beteljesülése, mindazonáltal a férjet fékezhetetlen és tomboló vágy emészti, a féltékenységét oly módon akarja megélni, hogy feleségét egyre-másra idegen férfiak karjaiba löki.[36] A körkörösen vissza-visszatérő, a valóságtól elrugaszkodott dialógusokban és az ismétlődő, lírai, reflexív monológokban reprezentálódó szenvedélyekből, érzelmekből szövődik a darab értelemzési hálója, s a nézőt ez a repetitív játékmód egyre jobban eltávolítja a maga közegétől. A darab egy időtlen, tébolyodott világba enged bepillantást, ahol a racionálisan dekódolható értelem helyett az őrület irracionálisan áramló folyama uralkodik. (Ehhez kapcsolódóan hadd jegyezzük meg, hogy Mejerhold rendezésében ez a momentum lesz meghatározó, így interpretációjában a szereplők egyáltalán nem beszélnek, a gesztusok és a mozgás válik kizárólagos jelentéshordozóvá.)

Azáltal, hogy a komédia elemelődik a konvencionális sémától, és újfajta nézői attitűdöt igényel, ki is jelöli színpadi reprezentációjának lehetőségeit. E szerint érthetőek Bárdos dilemmái a bemutató kapcsán: „Kitűnően ment a színház, pedig a szórakoztató darabok mellett egész sor merészebb dolgot is megkockáztattunk."[37] Noha a direktor felelőssége a premier, a publikum és a bevétel; az ötletadó Kosztolányi is kiveszi a részét a közös pro-

---

a szereplők, az alapelv szerint minden díszlet a földre támaszkodik, és a konstrukció elemeit használjak a művészek kellékként, az emelvény részei külön-külön bonthatóak, és különböző funkcióval bírnak. A szereplők egységes munkaruhában lépnek fel, szerepek szerint némi módosítással. Az előadás egészében pantomim volt, a szavakat a gesztusok helyettesítik. GERGELY Géza, „Szeretem a feszült helyzeteket", *A Hét* 5, 4. sz. (1974): 10–11., 11.

[34] Hogy Karinthy Frigyes fordítja Crommelynck darabját, nem jelenik meg a későbbiekben a Karinthy monográfiákban, és az is biztos, hogy nem jelenik meg 1922-ben nyomtatásban a szöveg.

[35] Műfaji szempontból problematikus: átfedésekben bohózat, tragikomédia, farce. KOSZTOLÁNYI, „Crommelynck…", 1459.

[36] A darab vége az, hogy Bruno álruhát ölt magára, és maga is megkörnyékezi Stellát, aki immáron mindenkit a karjai közé enged, így a férjét is, ezáltal Brunónak beteljesedik a vágya, hogy Stella megcsalja őt, és más férfiaknak szerez örömöket.

[37] BÁRDOS, *Játék*…, 79.

jektből: nevét adja a bemutatóhoz.[38] A közismert költő- és írófenomén könnyedén elnyer(het)i a publikum jóindulatát, ezáltal a darab is megfelelő fogadtatásban részül(het) – vélhette a Bárdos–Kosztolányi páros. Így történhetett az meg, hogy a bemutató előtt Kosztolányi konferansziéként állt a függöny elé, megszólította a közönséget, és egyfajta pre-értelmezési/megértési sillabuszt kínált a nézőknek:[39]„Most, a Renaissance Színház igazgatója gyengéd figyelemmel a lámpák éles fényébe lök, hogy hitet tegyek amellett, amit vallottam, önök pedig döntsenek."[40] Mindenesetre a „Kosztolányival becsomagolt" darab tetszést arat a publikum körében, illetve inkább azt mondhatjuk, hogy jókora visszhangja lesz *A csodaszarvas*nak.[41] (Mindazonáltal meg kell jegyezzük, hogy így, ebben a kontextusban a néző egy kicsit Kosztolányinak (is) tapsol, hiszen a publikum nemcsak kíváncsi, hanem együttérző is tud lenni: „Amint viszontláttam régi szavaimat, és elolvastam, tépelődni kezdtem, hogy igazam van-e. Vajon nem vetettem-e el a sulykot az elragadtatás első lázában. (…) Vajon ura maradhatok-e ítéletemnek?"[42])

Mint ahogy sok más, későbbi Bárdos-rendezés esetében is megfigyelhetjük, az invenciózus rendezői szemlélet meghatározó része a színpadkép tervezése. Márkus László[43] expresszionista díszletként aposztrofált alkotása a szűk költségvetéssel gazdálkodó magánszínházak szerény(ebb) kiállítású előadásai között mindenképpen feltűnést kelt. A meseszerűvé stilizált parasztszoba jó hátteret képez a nem reális történetnek,[44] s elemeli a hétköznapi világtól Stella és Bruno tragédiába fulladó szerelmi kettősét. Az erőteljes és szabálytalan vonalvezetésben, a konvencionális térformák megbontásában, az alakzatok markáns megnyújtásában, továbbá az arányok eltolásában az expresszionizmus stílusjegyeit ismerik fel a bemutató recenzensei.[45] Ámbátor e vonatkozásban érdekesnek tűnik az am-

[38] „Csak érintettem az ujjam hegyével azokat a mélységeket, amelyeken önök most át fognak suhanni." Kosztolányi előszava a bemutató előtt a színpadról. Kosztolányi Dezső, *„A csodaszarvas* elé (Bevezető a Renaissance Színház bemutatójára)", *Nyugat* 16, 19. sz. (1923): 346–348., 347.

[39] Vö. Kosztolányi, *„A csodaszarvas* elé", 346–348.

[40] Uo., 346.

[41] Vö. A darab kapcsán megjelent kritikákkal.

[42] Kosztolányi, *„A csodaszarvas* elé", 346.

[43] Márkus László (1881–1948) 1922 és 1926 között a Renaissance Színház díszlet- és jelmeztervezője volt.

[44] A darab díszlettervét láthatjuk Bárdos Artúr *Játék a függöny mögött* című kötetében.

[45] A recenzensek értékelik, vagyis dicsérik Márkus színpadképét, kivételt képez Németh Antal. „Meseszerűen agyonstilizált flamand parasztszoba, hol szabálytalan ötszögletű a tükör; igaz motívumok alapján fantasztikusan megrajzolt ruhák." Siró György, *„A csodaszarvas* a Renessaince Színházban", *Az Ujság,* 1923. szept. 30., 4.

biciózus színházi szakember, Németh Antal éleshangú kritikája, amely egyfelől Bárdos rendezését, másfelől Márkus díszletét is elmarasztalja, az álexpresszionistának nevezett színpadképet feleslegesnek, mesterkélt modernizmusnak tartja, mert – Németh szerint – semmi köze sincs a darabhoz.[46]

Bárdos színházigazgatóként bravúrosan zsonglőrködik színészeivel, jó érzéke van tehetségeket felfedezni, és kellő merészsége is ahhoz, hogy azonnal színpadi lehetőségekhez juttassa a fiatal teátristákat. Számos színészi karrier kezdete kapcsolódik egy-egy Bárdos-bemutatóhoz,[47] jelen esetben Tőkés Anna debütál Stella szerepében *A csodaszarvas*ban.[48] A Brunót alakító Törzs Jenő[49] színészi játékáról egyöntetű a kritikusok véleménye: a grandiózus szerep grandiózus színészi alakítást követel, és Törzs Jenő tökéletesen játssza végig az őrület egyes stádiumait.[50] Mindazonáltal mégiscsak Makláry Zoltán színészi alakítása kelti a legnagyobb figyelmet. Mind a szakma, mind a publikum méltatja, ami érthetőnek is tűnik, hiszen Maklárynak állandó színpadi jelenléte dacára alig-alig van szövege, ám minden mozdulatával, gesztusával beszél.[51] Maklárytt színészi bravúrja – mint írnok jelenik meg a színen – a darab ikonfigurájává teszi, néma jelenlétében és a szélsőségesen kijátszott, eltúlzott gesztusaiban *A csodaszarvas* markánsan groteszk atmoszférája sűrűsödik össze.[52]

[46] „Hogy pedig megmutassa, hogy őtőle sem állnak távol a modern irányok, Crommelynck (…) *A csodaszarvas*t választotta ki a viviszekció számára, és úgy agyonrendezte, hogy egyenesen érthetetlenné vált a publikum számára. Márkus Lászlóval terveztetett egy álexpresszionista díszletet, aminek semmi köze nem volt a darabhoz." Németh Antal, „Színházi »kultúránkról«", in *Új Színházat*, szerk. Koltai Tamás, 29–43 (Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1988), 38.

[47] A történetek többek között Bárdos Artúr *Játék a függöny mögött* című emlékiratában olvashatóak. Bárdos, *Játék*…, 79–93.

[48] A bemutatkozás – mint Bárdos emlékiratában olvassuk – rendkívül csavarosra sikeredett: az aradi színésznő színházjegy miatt téblábolt a direktori szoba környékén, és botlott bele Bárdos az elkeseredett fiatal lányba, és emelte be Stella szerepébe. Bárdos, *Játék*…, 91–93.

[49] Törzs Jenő (1887–1946) a Renaissance Színház tagja, ahol első jelentős sikerét a *Hamlet* címszerepe hozza el számára. 1923-ig a Magyar Színház tagja, majd Bárdos Artúr hívja a társulatába.

[50] Vö. Szép Ernő, „*Csodaszarvas*", *Színházi Élet* 12, 42. sz. (1923): 1–5.

[51] „Egy érdekes figurát visz a színpadra Makláry Zoltán. Szava alig van, de részt vesz az egész akcióban, és azt lehet mondani, hogy állandóan színpadon van." N. n., „A szegény csodaszarvas", *Színházi Élet* 12, 40. sz. (1923): 40.

[52] N. n., „Színház…", 5.

KÍSÉRLETI SZÍNDARABOK – „VÉGRE EGY MODERN, EURÓPAI NÍVÓN ÁLLÓ SZÍNPAD”[53]

Azontúl, hogy mind Hasenclever expresszionista darabjának, mind a Crommelynck-dráma bemutatójának érdemes megtalálni helyét a magyar színháztörténetben, utalnunk kell arra is, hogy e színházi kísérletek a befogadói attitűd formálásában, a nézői szemléletmód átalakításában nyerik el igazán jelentőségüket. Jóllehet az *Emberek*et a magyar avantgárd színjátszás első megmozdulásaként tartja számon a színháztörténet, és Crommelynck *A csodaszarvas*a groteszk irányba eltolt, sötét komédiaként az abszurd drámák atmoszféráját anticipálja, ám a két darab mégis kapcsolódik egymáshoz: magyarországi bemutatóik a színházi formanyelv megújítására tett kísérletek, ebből kifolyólag (is) kánonalakító szerepük megfellebbezhetetlen.[54]

BIBLIOGRÁFIA

BÁRDOS Artúr. *Játék a függöny mögött.* Budapest: Dr. Vajna György és Bokor Kiadó, 1942.

DM. „Színház, művészet”. *Nemzeti Újság*, 1923. máj. 25., 5.

GAJDÓ Tamás. „Budapest kisszínházai”. In *Magyar színháztörténet 1920–1949.* Szerkesztette GAJDÓ Tamás, 567–601. Budapest: Magyar Könyvklub, 2005.

GERGELY Géza. „Szeretem a feszült helyzeteket”. *A Hét* 5, 4. sz. (1974): 10–11.

INNOCENT Ernő. „Színpadművészet Magyarországon”. *Korunk*, 2, 3. sz. (1927): 256–258.

JÁKFALVI Magdolna. „A magyar avantgárd színház története”. In *Magyar színháztörténet 1920–1949.* Szerkesztette GAJDÓ Tamás, 855–920. Budapest: Magyar Könyvklub Rt., 2005.

JÁKFALVI Magdolna. *Avantgárd – színház – politika.* Budapest: Balassi Kiadó, 2006.

KOSZTOLÁNYI Dezső. „*A csodaszarvas* elé (Bevezető a Renaissance Színház bemutatójára)”. *Nyugat* 16, 19. sz. (1923): 346–348.

KOSZTOLÁNYI Dezső. „Crommelynck bohózata”. *Nyugat* 15, 24. sz. (1922): 1459–1463.

KOSZTOLÁNYI Dezső. „*Emberek*. (Expresszionista bemutató a Renaissance Színházban)”. *Pesti Hírlap*, 1923. máj. 25., 5–6.

MOLNÁR GÁL Péter. „Muráti életrajz V.”. *Criticai Lapok* 20, 7. sz. (2011): 33–36.

N. N. „Színház és művészet”. *Pesti Napló*, 1923. máj. 25., 5.

N. N. „Művészet, irodalom”. *Népszava,* 1923. máj., 25., 5.

[53] Uo.

[54] JÁKFALVI, *Avantgárd* …, 38.

N. N. „A szegény csodaszarvas”. *Színházi Élet* 12, 40. sz. (1923.): 40.

NÉMETH Antal. „Színházi »kultúránkról«”. In *Új Színházat.* Szerkesztette KOLTAI Tamás, 29–43. Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1988.

SCHÖPFLIN Aladár. „Színház és kritika”. *Nyugat* 23, 2. sz. (1930): 89–92.

SIRÓ György. *„A csodaszarvas* a Renessaince Színházban”. *Az Ujság,* 1923. szept. 30., 4.

SZÉKELY György. *„Bevezető*”. In *Magyar színháztörténet 1920–1949.* Szerkesztette GAJDÓ Tamás, 7–15. Budapest: Magyar Könyvklub, 2005.

SZÉP Ernő. *„Csodaszarvas”. Színházi Élet* 12, 42. sz. (1923): 1–5.

ZSÓTÉR SÁNDOR

J. M.

Hatvanhat – segged a számra pattanhat – annak a fele harminchárom – nyald a seggem télen-nyáron!

Gyerekhang süvíthetné a játszótéren. Vagy Magdi kertjéből.

De hát nem hatvanhat. Csak harminchárom. Sajnos a számmisztikám se jó, nem volt harminchárom, amikor megismerkedtünk. Arcból arcba. Arctól arcig.

Az ürügy: Esterházy Búcsúszimfóniája. De jó – ez pont nem búcsúszöveg, gyász, hanem díszszöveg a szülinapján. Hogy visszavonszoljam magam: Magdolna írt kritikát. SLI lakásán találkoztam szembe. 29 éve. Akkor ő mégis harminchárom. Jól számoltam. Szóval szemben a szőke, ez fontos, zord kritikus-nővel. Valami erjesztett beszélgetésre emlékszem. Szőkén zord. Tehát kedves. Olyan gleccser-pillérekkel. Gondolom, olvadót akarok írni. Kritikust láttam már. Kritikát író nőt is. De büszkét még nem. Rögtön összeütköztünk. Két zavart ember. Kérdem: hát a színészekről miért nem írt? Válasz: nem írok színészekről. Pont. Nyök. Nyekk. Na, de… Itt vége is. Én azt tanultam kritikus barátomtól, hogy ők az alfák és omegák. Tanultam. De magamévá csak akkor tettem ezt a súlyos megállapítást, amikor rendezni kezdtem. És akkor szőke kedves-zord az arcomba préseli. Kategorikusan. De hát… Büszkeségem lenyelve. Diskurzus, úgy emlékszem, nullovics. De lehet, hogy nem. Tehát előbb szavaival találkoztam. Aztán élő nővel, aki írta.

És ez már 29 év.

A legjobban a vitáink élnek bennem. Avignoni kirándulásra vitt az osztályával, talán első osztálya. Triumvirátusban vezették. Azt hiszem, dolgozni tanította őket. Többek között. Ami azért, nem mellékes. Semmiben nem értettünk egyet. A világszínház nagyszabású produkcióit dühödten nem tettem

magamévá. A diákok ettek a tenyeréből és ették a courgette-jét. Igen kiválóan főz. Azt nem értettem, miért vásárol hajnalonta be. De kiderült: derűvel kel, kora hajnalban. Belefér. Írták a dolgozataikat. Én meg morgolódtam. Ennyire tirpák volnék? Ennyire semmi összefüggést nem látok át?

Szó éveket követett és egy iskolában találtuk magunkat. SZFE.

Illetve már ott voltunk. Most ugrálok. Hiszen Avignon is. A vonaton is írt. A kabócákról. Ha meghalljuk: már délen vagyunk. Ó, dél. Mint Leonce herceg vágyakoztam ifjúságom színhelyére. Szökésre innen. Meg is szöktünk Marseille-be. Úszás végett.

Lányait is előadáson ismertem meg. A Courage mamán. Mániája lett Ambrus Mária díszlettervező barátom makettjeit gyűjteni. Most is gyűjtött egy utolsó előtti előttit.

Tehát emberöltőnyi az ismeretség. Keleti Éva képét hogyan, nem tudom, megszerezte, ez volt az egyetemi szobája falán. Meg kell írjam. A képen én csücsülök. Kora fiatalságomban üldögélek a falon. Szétvetett lábbal. Hosszú kabátban. Valami micisapkában. Szóval kitapétázta velem a munkaszobáját.

Mit írhat egy tapéta?

Arról, ahogy ma, mint divatba került színész mondom egy darabban, attól félek, hogy nincs idő. Nincs, kérdezi a lányom. Nincs, és ha ami volt is, nem használtuk jól. Dolgoztunk megveszekedetten. Ő is. Én is. De egyre jobban vágytam az unalmas beszélgetésekre. Ő is. Én is. Beszéltünk telefonon. Email-ben. Személyesen. De mindig a munka. A tanítványok. Az iskola. Amit Ő szellemesen panziónak hívott. Én meg szajhatanyának. Az övé jobb. És amely panziót kicsinálták alóla.

Na, most. Szerintem megszerette a színészeket. Nem a színészeket. Elcsábult. Elcsábult annak, hogy nem bölcsészeket tanít, hanem lusta, műveletlen, olvasatlan fiatalokat, akik elcsábultak Neki. Magyarul: olvastak, írtak, néztek.

Egyetlenegyszer tanítottunk párhuzamosan. Már kilógott a lóláb, lóláb?, lófasz!, pardon – intonációval értendő –, és egyszerre voltunk a teremben. Csehov: Sirály *a téma. Én szóról szóra. Ő minden más. Ami ezzel kapcsolatos. Jól csináltuk. Így is kellett volna.*

Most írjam, hogy mit köszönhet a rengeteg tanítvány. Írják meg ők! Akinek volt füle, tudja. A szakdolgozatokat. A strukturált gondolkodása végett a precizitást. A felfedezést: hogy képesek leírni és megfogalmazni azt, ami a fejükben van. Aztán elfelejtik. Vagy nem.

Osztályvezetőként és alosztályvezetőként sokat működtünk együtt. Ő áhítozott az én tapasztalataimra. Amit zavarosan nem tollba, hanem hangba mondtam föl. Ezt is mindig újra akartuk. És soha nem. Mert mindig más volt fontosabb.

Azt szeretem benne, hogy nem értünk egyet. És lassan megértem az ő szempontjait is. És szeretem a szép újságját. Most olvasok belőle Gaál Erzsiről. Porogi Dorka szövege. Nyilván J.M. ajánlotta figyelmébe.

A mi lüktető, lusta kis panziónk bürokrata rozzant kis kastélyfogadóvá vált. Magdolna más partokon hajózik.

Így szélre írva: üdvözlöm barátomat, nemes társamat a születése napján.

Berzsenyi Dániel versét küldöm. Ha túl hosszú, legalább az első versszakát:

Partra szállottam. Levonom vitorlám.
A szelek mérgét nemesen kiálltam.
Sok Charybdis közt, sok ezer veszélyben
Izzada orcám.

Van tovább: legalább még ezt hadd biggyesszem ide:

Van kies szőlőm, van arany kalásszal
Bíztató földem: szeretett Szabadság
Lakja hajlékom. Kegyes istenimtől
Kérjek-e többet?
(…)

A színleléstől ódzkodónak a színlelés iskolájából, ahol a színlelőket vezette be a színhelyes gondolkodásba. Jelentsen ez bármit is.

Sándor

Tabula Gratulatoria

Angyalosi Gergely
Bezsán Noémi
Béres András
Eperjesi Ágnes
Gara Márk
Gál Eszter
Hevesi László
Huber Beáta
Ignácz Ádám
Karafiáth Judit
Kárpáti Péter
Káli Anita
Kemény István
Kerkay Rita
Kiss Eszter
Kiss Gábor Zoltán
Koltai M. Gábor
Kulcsár Szabó Ernő
László Ferenc
Leposa Balázs
Major Ágnes
Nagy Imre
Pléh Csaba
Ring Orsolya
Sahin-Tóth Sára
Szántó Viktória
Székely Rozália
Szolláth Dávid
Szöllősi Barnabás
Tasnádi István
Turai Tamás
Varga Zoltán
Végh Ildikó
Végvári Viktória
Zeke Edit

Jákfalvi Magdolna tanár. *Avant tout.*
A legnemesebb fajtából. Egyik sokat forgatott tanulmánya elején így idézi fel tanárként kapott örökségét:

„Bécsy Tamás, a magyar nyelvű színháztudomány létrehozásának egyik nagymestere, az 1990-es évek elején rezignált és hamiskás mosollyal mondogatta nekünk, fiatal kutatóknak, hogy hányjuk csak a falra a borsót, ez a tanítás velejárója. Bármit is akarjunk átadni, falakba ütközünk, amin semmi nem megy át. Ez a falra hányás, főként, hogy az ige elvesztette a 'vet, dobál' jelentését, a történeti tudás átadásának lehetetlenségét, az akarás feleslegességét formálja képbe. Lepereg minden szem, képzeletemben pattognak a friss borsószemek a falon, majd a földön, gurulnak szerteszét, színháztörténetet tanítok. Feldobom és lepattan Blaha Lujza, Jászai Mari, Gaál Erzsébet, Novák Eszter, de a földön, ahonnan felvettem őket, ott újra alakzatba rendeződnek borsószemekként, s megértem Bécsy hamiskásságát is: a tanítás lényegi mozzanata ez az újralapátolás. Az újrahányás, az új alakzatba rendeződő borsók szemlélése."

Jákfalvi Magdolna 60. születésnapjára egykori és mai tanítványai, kollégai, barátai szeretettel nyújtják át ezt a tál borsót. Hányja, lapátolja ő a falra, s szemlélje a szemek földön kirajzolódó alakzatait újra és újra. Nekünk, velünk, értünk. Még jó sokáig!