



THEATRON

19. évf. 1. szám
2025. tavasz

Nem erre tendál bennem az alkotói szellem

THEATRON

*Nem erre tendál bennem
az alkotói szellem*

Színháztudományi periodika
19. évfolyam, 1. szám
2025. tavasz

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

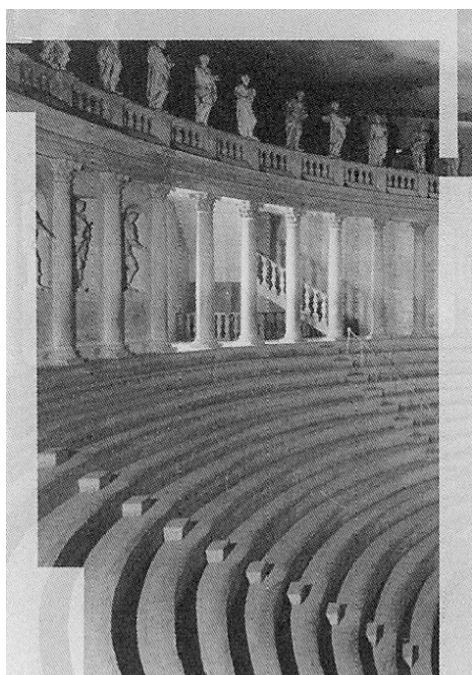
A kiadásért felel: Jákfalvi Magdolna
Főszerkesztő: Kékesi Kun Árpád

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

A szám a Magyar Tudományos Akadémia,
a Nemzeti Kulturális Alap, a Miniszterelnökség
és a Studium Prospero Alapítvány,
támogatásával jelent meg.



ISSN14189941



Tartalom

(Még mindig) Kánonon kívül

- 2 **A kánonon kívül. Melis László művészete**
Melléklet: Melis László műveinek listája a hagyaték dokumentumai alapján
BÁNKI BERTA
- 23 **Kánon és üzem. Erdélyi alkotások a magyar színházi kánonban és azon kívül**
BOROS KINGA, HERCZOG NOÉMI
- 33 **Anatómia a predramatikus színházban. Henry Chettle *Hoffman* című bosszútragédiája az emblemikus színház térkezelésében**
KISS ATTILA ATILLA
- 53 **Egy másik világ színpadára. Margaret Cavendish: *A Piece of a Play***
LUKÁCS LAURA KLÁRA

Állít, hallgat, lejegyez

- 64 **A hallgatás medialitása. A semmit-tevés színházi dimenzióiról**
KRICSFALUSI BEATRIX
- 80 **Orcheográfia: az Orchesztikai Iskola tánclejegyzési rendszere**
FEDOSZOV JÚLIA
- 111 **A megbízhatatlan tanú. Tizenkét állítás a dokumentarizmusról**
BORIS NIKITIN
Fordította: Kelemen Kristóf
- 117 **Egy görög**
ZSÓTÉR SÁNDOR

RöVü

- 125 **„Győztes az, aki megírja, hogy győzött”. Az alternatív történelemírás három lehetősége Székely Csaba *Az igazság gyertyái* című kötetében**
SZABÓ RÉKA DOROTTYA
- 134 **Test és szellem anatómiája médiumok és ismeretelméleti válságok tükrében**
(Kiss Attila: *Kettős anatómia Shakespeare színpadán. Angol reneszánsz tragédiák a kora újkorban és ma*)
KOC SIS ZOLTÁN

A kánonon kívül. Melis László művészete

BÁNKI BERTA

Melis László (1953–2018) hegedűművész, zeneszerző, a 180-as Csoport tagja, számos színházi és filmzene szerzője. Doktori dolgozatom fókuszában színházi zenéi állnak, ezen belül is a Jeles Andrással közösen jegyzett alkotásaik. Az itt következő tanulmány a *Kánonon kívül* címet viselő, 2024. október 4–5-én, Pécsen megrendezett színháztudományi konferencián tartott előadásom anyaga. A konferencián csak a jegyzeteimre és a ppt-mre támaszkodtam, előre megírt szöveget nem készítettem, ezért úgy döntöttem, hogy a mostani beszámolómban a jegyzetek és a diasor szöveggé formálása mellett az október óta eltelt csaknem fél évnyi időszak kutatási eredményeit is megírom.

A témaválasztás indoklása

A zenés színház mint műfaj mindig is érdekelt, jelenleg is a klasszikus zenés színház intézményesített formájában, az Operaház zenekarában játszom. A műfaj teljes egésze nagyon tág zenei minőségeket és konstrukciókat foglal magába, a csak háttéreffekteket, atmoszférákat használó prózai művektől kezdve egy sokórás, teljesen végigkomponált zenedrámáig. Ennek a sokféle zenei helyzetnek kutatása számomra izgalmas terület. Melis László színházi zenéiben a művekhez komponált legegyszerűbb aláfestő hanganyagok is és teljes operák is megjelennek.

Emellett az alkalmazott zeneszerzés mint nem tisztán zenei alkotómunka is nagyon érdekel, a színpadi történések szolgálatába állított zene hatalmának vizsgálatát izgalmas kutatási iránynak találom. Művészeti ágak határterületével foglalkozom, emiatt két konzulens is segíti a munkámat: Jákfalvi Magdolna színháztörténész és Dargay Mar-

cell zeneszerző. Mindketten az 1980-as évek avantgárd művészetét is kutatják,¹ ami Melis László 1986-os, Jeles Andrással közösen jegyzett operájának, *A mosoly birodalmának* elemzésében és színháztörténeti feltárásában is rengeteg hasznos információval és nagyívű rálátással szolgál számomra.

A harmadik ok, amiért Melis László életművével foglalkozom, személyes indíttatású. Életének utolsó két évében dolgoztam vele, kisebb színházi zenék stúdiófelvétele mellett a 2016-ban bemutatott *Jászok* történelmi dal- és táncjátékban furoláztam. Nagyon meghatódottam, amikor a hagyaték átvételi listájának készítése közben megtaláltam a nevemet és a telefonszámomat már a 2013-as *Bakkhánsnők*² anyagai között is. Egy jelenlegi furolás barátom és kollégám, Balog Evelin játszott a Jeles Andrással közösen jegyzett ógörög darabban, én pedig láttam élőben az előadást. Csodálatos élmény volt, a mai napig élénken él bennem a Fesztivál Színház színpadára leengedett áttetsző vászonfüggöny, amire az elsüllyedt szobrokat körülölelő vízi világot vetítették.³

¹ JÁKFALVI Magdolna, *Avantgárd – Színház – Politika* (Budapest: Balassi, 2006) és DARGAY Marcell, *A 180-as Csoport (1979–1990). Művek – Kontextus – Recepció*. (Budapest: Prae Kiadó, 2023).

² Melis László – Jeles András: *Bakkhánsnők*, 2013. Művészetek Palotája, Fesztivál Színház, r. Jeles András.

<https://resolver.szhaztortenet.hu/collectio/n/OSZMI152932>.

³ Az előadásról néhány kép ebben a kritikában látható:

<https://operavilag.net/kiemelt/elsullyedt-vilagok/>.

Hangszeres előadóművészből zeneszerző

Melis hegedűtanárként végzett a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Tanárképző Intézetében⁴, zeneszerzést hivatalos úton nem tanult. Mestereként tekintett Vidovszky Lászlóra és Dukay Barnabásra, az Új Zenei Stúdió szerzőire, valamint Dobszay Lászlóra, akinek kórusában, a Schola Hungaricában énekelt.⁵ Az 1979-ben induló 180-as Csoport alapító tagja, amelyben hangszeresként és zeneszerzőként is jelen volt. A '80-as években írt műveiben a gregorián hatások⁶, a kötött klaszikus zenei formák⁷ és stílusgyakorlatok⁸, valamint a távoli kultúrák áthallásai⁹ jelennek meg, ezeket a korai időszakban írt darabjait a 180-as Csoport koncertjein játszották.¹⁰ Ugyancsak a '80-as években kezdett alkalmazott zenéket is írni színházi előadásokhoz és filmekhez. Az irodalom iránti erős vonzalma és a szöveggel, énekkel való komponálás egész életművét végigkíséri. Hajnóczy Péter íróval személyes barátságot is ápolt, amatőr színészként *A halál kilovagolt Perzsiából* című filmben magát Hajnóczy Pétert játssza.¹¹ Két Kamondi Zoltán-filmben is feltűnik Melis, a *Halálutak és angyalokban*¹²

⁴ DARGAY, *A 180-as Csoport...*, 76.

⁵ Uo.

⁶ Ez a Dobszay-féle Schola Hungarica egyértelmű hatása.

⁷ Például az *Etűd három tükörre*, amely a minimalizmus stílusjegyeit hordozza.

⁸ Például *A mosoly birodalma* című operája, amelyet nagy részben barokk stílusban komponált.

⁹ Például *A mosoly birodalma* torokénekűlőse.

¹⁰ DARGAY, *A 180-as Csoport...*, 76.

¹¹

<https://filmkereso.filmarchiv.hu/#/Melis/5490/0/290017912>

¹² Kamondi Zoltán, 1991.

<https://filmkereso.filmarchiv.hu/#/Melis/5490/0/90000472>

és *Az alkimista és a szűzben*¹³, utóbbinak zeneszerzője is. A hagyatéki anyagban két helyen is találtam az *Alkimista* plakátjából készült képeslapokat¹⁴, mindkettőt kritikákat, szakmai levelezéseket, koncertműsorokat, szórólapokat és folyóiratokat tartalmazó mappában. Melis még két filmben tűnik fel színészként – már a 2010-es években –, a *Fehér istenben*¹⁵ és a *Napszálltában*¹⁶ kap egy-egy kis szerepet, a *Napszálltának* szintén ő a zeneszerzője.¹⁷

Színházi zenéléséről mint hegedűs is maradt felvétel, az 1985-ös Nádas–Vidovszky darabban, a *Találkozás* záró jelenetében játszott, a zenei trióból utolsóként, Búcsúszimfónia-szerűen, a darab utolsó hangjait a végéig pengetve távozott.¹⁸

A 180-as Csoport ideje

A 180-as Csoport 1979–1990-ig, az államszocializmus utolsó évtizedében, állandó tagsággal rendelkező együttesként működött. Repertoárjuk a tagok hangszeres összeállításához igazodott, eleinte más szerzők alkotá-

¹³ Kamondi Zoltán, 1999.

<https://filmkereso.filmarchiv.hu/#/Melis/5490/0/250011949>

¹⁴ Az átvételi listában I/42 és I/91.

¹⁵ Mundruczó Kornél, 2014.

https://www.imdb.com/title/tt2844798/?ref_=nm_flmg_job_1_cdt_t_2

¹⁶ Nemes László, 2018.

https://www.imdb.com/title/tt5855772/?ref_=nm_flmg_job_1_cdt_t_1

¹⁷ A Melis-hagyatékban a *Napszállta* partitúrája, jegyzetei és szöveggönyve mellett a teljes gyártási terv is megtalálható.

¹⁸ Nádas Péter – Vidovszky László: *Találkozás*, 1985. Pesti Színház, r. Valló Péter.

<https://resolver.szhaztortenet.hu/collectio/OSZMI37293>. A záró hegedűs jelenet:

<https://www.youtube.com/watch?v=3YwFvBcbQtA>.

sait, főként a repetitív stílusba¹⁹ illeszkedő műveket, később saját maguk komponálta zenét játszottak. A Csoport mint zenei formáció megkerülhetetlen nemcsak a '80-as évek avantgárd művészetének vizsgálata terén, hanem az együttes tagjait körbevevő tágabb művészi kapcsolódások szempontjából is. Dargay Marcell könyve, amely a 180-as Csoport történetét írja meg zenei elemzések mentén, a Csoport öt zeneszerzője – Márta István, Melis László, Soós András, Szemző Tibor és Faragó Béla – kompozícióit vizsgálja, ugyanakkor az alkotókat körülvevő kulturális hálót, a más művészeti ágakkal való kapcsolódásokat is megmutatja.²⁰

Melis hagyatékának listázása közben több dokumentumot is találtam a 180-as időkből, a kották közül partitúrákat²¹ és szólamkottás gyűjteményeket²² a Csoport és más szerzők

¹⁹ Steve Reich, Philip Glass, Frederic Rzewski műveit. Melis *Etűd három tükörre* című zongoradarabja is a repetitív stílus jegyeit viseli.

²⁰ A Dargay által felvázolt kulturális hálóról készítettem egy ábrát, amelyet a könyvről írt recenzióm melléklete tartalmaz. BÁNKI Berta, „Nyilvánosan a szamizdatvilágban. A 180-as Csoport arcai”, *Theatron* 18, 3. sz. (2024): 178–183. <https://theatron.hu/wp-content/uploads/2025/01/15.Banki-Berta.pdf>

²¹ Az átvételi listában I/3. Steve Reich: *Octet*, Cage: *A Notated Vocabulary*, Melis: *Maldoror énekei*, Weber Kristóf: *Gyászzene Güth János emlékére*, Oscar E. Muñoz: *Los Juegos de Merlín*, Louis Andriessen: *Workers Union* (dedikált példány), Philip Glass: *Music in Fifths*, Louis Andriessen: *Hoketus*.

²² Az átvételi listában szürke masnis papírmappa *Fagott / 180* címmel, benne Soós: *Gloria*, *Choralpraeludium*, *Pitch Control*, Bach: *Rejtvénykánzonok*, Szemző: *Koponyaalapú törés* (fagott), Newman, Terry Riley: *In C*, Melis: *Etűd három tükörre*, Faragó: *Az első nap*, *A pók halála*, Alvin Curran: *Edible weeds*, Rzewski: *Coming together*, Sárosy: *Az idő sza-*

kottaival. Soós Andrásához egy külön mappa is kapcsolódik *Szent Család Kórus Bp. Szondy utca* címmel, ebben fénymásolt egyházi énekek, kéziratok gregorián dallamok, egyéb fénymásolt egyházzenei kották mellett a Szendrei–Dobszay–Rajeczky *Magyar gregorián* EMB-s kiadása és egy 1997-es saarbrücken-i turné programterve, koncertműsora, prospektusa és kottái is megtalálhatók.²³ A hagyatékban van még Faragó Béla *A pók halála* című, a Csoport által gyakran játszott darabjának nyomtatott, kézírásos jegyzetekkel ellátott hegedű-brácsa kottája,²⁴ valamint az *Appendix* fénymásolt kézírata.²⁵

A szöveges dokumentumban három különböző helyen található a 180-as Csoport-hoz tartozó anyagok. Az elsőben²⁶ egy sokszög alakban kihajtogatható bemutatkozó füzet, a Csoport repertorája és korabeli recepciója, illetve egy gépelt ütőhangszeres lista található. A második forrás egy sok iratot tartalmazó, *Kritikák* címet viselő mappa²⁷, amelyben a 180-as Csoport koncertprogramjai és repertoárja található angol, magyar, német és francia nyelven²⁸, valamint plakátok a külföldi vendégjátékaikról²⁹. Ugyanebben a mappában található még *A mosoly birodalmához*, szintén a Csoport számára készült és a tagok által játszott operához kapcsolódó kritikák³⁰. A harmadik találá-

va, Petr Kotik: *Solos and Incidental Harmonies*.

²³ Az átvételi listában I/9.

²⁴ Az átvételi listában I/119.

²⁵ Az átvételi listában II/22.6.11.

²⁶ Az átvételi listában II/14.

²⁷ Az átvételi listában II/22.

²⁸ II/22.6.2. 1987.11.13., II/22.6.5. 1981. és II/22.6.8.

²⁹ II/22.6.3. 1985. áprilisi műsor, Theater am Turm, Frankfurt, II/22.6.7. Kulturwerkstatt Kasserne plakát

³⁰ II/22.4. *Film Színház Muzsika* 1987.11.21., II/22.11. *Salzburger Volksblatt*, 1987.05.12., II/22.12. *Salzburger Nachrichten*, 1987.05.12.

ti hely egy fehér papírmappa *180-as szórólapok, Maldoror szövegek Stb* címmel³¹, amelyben szintén található hét plakát és egy broszúra, egy Kortárs Zenei Műhely füzet, Melis néhány művének³² rövid összefoglalója, négy oldalnyi szöveg a *Maldoror énekei II*-ből, illetve egy levél Melis Lászlónak a Japan International League of Artists-tól, benne felhívás zenemű beküldésére.

A mosoly birodalma

A konferencia-előadáson három rövid részletet vetítettem volna, ami a technikai gyakorlatlanságom miatt nem sikerült, ebben a tanulmányban viszont már meg tudom mutatni azt a pár részletet, amivel akkor készültem. A *Helyet a nap alatt* című, 1987-es tévéműsorban a Monteverdi birkózókör és a Csoport *A mosoly birodalma* előadásáról is készítettek felvételt, valamint rövid interjúkat is az alkotókkal.³³ Az első két részletben Melis László és Soós András³⁴ beszél a művészeti ágak összefonódásáról, jövőbeli kapcsolódási lehetőségeikről és művészi döntésükről a saját együttesük zenéjéről. A felvételen Melist és Soós Andrást, valamint az *Etűd három tükörre* című Melis-darab koncertfelvételét látjuk.

„Riporter: Az ember elgondolkodik azon, hogy az embernek egyre többször szüksége van a színpadra, a filmre, a képzőművészetnek szüksége van a versre. Nem bíznak az alkotóművészek

a saját műfajukban, és mankókat keresnek más műfajokban?

Melis László: Szerintem nem. Mint ahogy az opera se fűjt ki teljesen, mert lehet írni operákat is szerintem, inkább csak egy közeledése a társművészeteknek egymáshoz.

R: Ez lenne akkor a művészet további fejlődésének az útja, hogy lassan annyira összemosódnak a határok, hogy már nem lesznek műfajok, hanem lesz egy művészet, ami magában foglalja az irodalomtól kezdve a zenéig és a képzőművészetig mindent?

Soós András: Nem tudom, hogy egyáltalán lehet-e ilyen mondani, hogy a művészetnek most ez lesz az útja vagy az lesz az útja, mert végülis nem biztos, hogy egy útja van. Valószínű inkább, hogy annyi útja van, ahányan csinálják, és bizonyos korokban jobban találkoznak ezek a törekvések. Akkor esetleg kialakul egy határozottabb stílus, amit mondjuk száz év múlva más stílusnak lehet nevezni, és bizonyos korokban meg nem. Namost szerintem a mi korunk jellegzetesen olyan, amikor ezek a vonalak széttartanak. Én nem vagyok tudatos avantgárd zenész, én amikor bekerültem a 180-as Csoportba – egy kicsit később, mint a többiek –, akkor úgy láttam, hogy itt van valami. Itt elkezdődött valami, amivel lehet kezdeni [valamit], ami nekem egy szellemi frissességet hoz, lehet dolgozni, vannak emberek, akik mozognak szellemileg is, zenében is. És tulajdonképpen kialakult egy kicsit körülöttünk ez, amit csináltunk. Valószínűleg ez volt az, amiben egyformák voltunk.

ML: Az elsődleges zenei cél az egy közös zenélés volt, nem volt kiválasztva semmiféle stílus. Tehát játszottunk Stravinsky-t, Bach-ot, mindenfélét, ami éppen jött, és néhány év alatt sikerült kialakítani egy olyan stílust, amit mini-

³¹ Az átvételi listában II/59.

³² *Gyerekdalok, P.-estre, Szertartás, Petri György verseire*

³³ Nagy György riportműsora az avantgárd művészetről, részlet *A mosoly birodalma* előadásából 22'38"-tól 25'54"-ig.

<https://www.youtube.com/watch?v=BilSeDHJXLA&t=1569s>.

³⁴ A 180-as Csoport karmestere és zeneszerzője.

málzenének vagy repetitív zenének neveztek, ami sikerre vitte az együtttest.

Riporter: Miből nőtt ki ez a zene?

ML: Ez a zene elsősorban távol-keleti és főleg afrikai hagyományokból, illetőleg népi hagyományokból, illetőleg a rock zenének, illetve a jazz-zenének is van komoly kapcsolata ezzel a zenével.³⁵

A harmadik felvétel az 1987-es pécsi *Jó napok*-rendezvényen készült,³⁶ amelynek egy részletében Melis beszél az opera keletkezési körülményeiről. Melist ezen a felvételen is látjuk beszélni, de időnként az előadásból is vágnak be részleteket a hangja alá.

„ML: Hát ez a *Mosoly birodalma* ez tavaly nyáron [itt alakadt a felvétel] drámájából gyártson a Jeles nekem egy librettót, amit én barokk stílusban megírtam. Tehát mint egy oratóriumot megírtam. És utána kezdődött vele a munka. Folyamatosan írtam a darabot, és tanulták a srácok a darabot be. Azt hiszem, hogy az egész egy opera jellegű darab, egy kísérleti opera. Asszem, három hónap alatt készült el, úgy, hogy bemutatóra. Szóval illet senki se csinált, az tuti. Már egy csomó helyre meghívták ezt az előadást, úgyhogy viszonylag nagy sikere lesz. Nyugat-Ber-

linbe, Salzburgban egy csomó helyre, nagy sikerrel megy itt-ott-amott. Végülis ami izgalmas szerintem ebben a dologban az, hogy ütköztetve van egy klasszikusnak veendő, európai barokk stílus. És amit hallottatok másoktól, azok leképzései afrikai, cigány, indiai és más távol-keleti népi zenéknek.”³⁷

A Melis által említett berlini előadás 1987. november 14–15-én valósult meg a *750 Jahre Berlin 1987* rendezvény keretein belül a Hebbel-Theaterben, a hagyatékban megmaradt a 180-as Csoportot és a Monteverdi birkozókört bemutató német nyelvű prospektus is.³⁸

Színházi és filmes munkák

Mintegy kutatási melléktermékként kezdem elkészíteni Melis színházi műveinek teljes, rendszerezett listáját és egy kibővített táblázatot. Először összeírtam a hagyatékában található műveket műfajok szerint, majd egy külön listát nyitottam a kutatás közben véletlenül megtalált színházi zenéiről – ezek általában az internetes kereséseim közben felbukkanó *Színház* folyóirat kritikái –, amelyek nem voltak benne Melis hagyatékában. Ekkor vált világossá számomra, amit már eddig is tudtam³⁹, hogy sokkal több színházi előadáshoz írt zenét, mint amennyi kotta-

35

<https://www.youtube.com/watch?v=BilSeDHJXLA&t=1569s> 25'53"–28'31".

³⁶ A *Jó napok* fesztiválról a Pécsi Körzeti Stúdió készített beszámolót, a felvételek a pécsi Apáczai Nevelési és Általános Művelődési Központban (vagy ahogy akkoriban emlegették, a NEVKÓ-ban) készültek. Dargay Marcell írásbeli közlése, 2025.03.02. Részlet A *mosoly birodalma* előadásából 7'10"-tól 7'25"-ig:

<https://www.youtube.com/watch?v=qc3g2kl9E54&t=1s>.

37

<https://www.youtube.com/watch?v=qc3g2kl9E54&t=1s>. A leírt részlet 7'25"-tól 8'40"-ig, az előadásrészlet 8'41"-tól 9'05"-ig.

³⁸ A konferencia-előadáson ezekről is vetítettem fotókat, a két alkotóról, Jeles Andrásról és Melis Lászlóról egy-egy kétoldalas fotó és szakmai életrajz számol be, az előadásról nyolc oldalnyi fotót is közöl a kiadvány, valamint a teljes színlapot minden előadóval. Az átvételi listában II/17.1.

³⁹ Dargay Marcell és Szemző Tibor szóbeli közlései alapján.

anyag a hagyatékában fennmaradt. Ez visszafelé is működik: több olyan színházi darabja is létezik, amelyeknek nyomát eddig még nem találtam meg az internetes adatbázisokban.⁴⁰

Alkalmazott zeneszerzőként természetesen a színpadi/filmes történetek és a rendezők kérései mentén alkotott, emiatt színházi zenéi nagyon sokfélék, a legegyszerűbb háttéreffektektől a teljes operák komponálásáig terjednek. Ahogy a filmben Kamondi Zoltánnal, úgy a színházban Jeles Andrásal és Valló Péterrel is rendszeresen dolgozott együtt, hagyatéka alapján a Jelessel való kapcsolata lehetett a legszemélyesebb, közös levelezésükből többféle dokumentum is megmaradt.⁴¹ Műfajok tekintetében eddig úgy tűnik, hogy színházban prózai darabokhoz írta a legtöbb alkalmazott zenét, a hagyatékban nagyrészt dalbetétek és hangszeres átvezetők kottái maradtak meg,⁴² a zeneileg faj- és hangsúlyosabb munkái természetesen az operái, amelyek mind Jeles Andrásához köthetők.⁴³

⁴⁰ Első körben forrásaim a BMC Melis-műjegyzéke:

<https://info.bmc.hu/index.php/zeneszerzok/53-melis-laszlo>, a PORT.hu Melis-oldala: <https://port.hu/adatlap/szemely/melis-laszlo/person-14989> és az OSzMI színházi adattára: <https://szinhaztortenet.hu/>.

⁴¹ Nemcsak a szakmai ügyeket tárgyaló ki nyomtatott e-mailek, hanem kézírásos jegyzetek, versek és személyes gondolatok is. Az átvételi listában I/70.4. I/79.2. I/80.2. I/87.1., I/126.5.5. II/33.1. II/42.6. II/64.2.

⁴² Az audiovizuális dokumentumok digitalizálása még nem történt meg, ez 217 floppyt, 11 VHS kazettát, 2 DVD-t, 14 "kiskazettát" és 24 CD-t jelent.

⁴³ Melis és Jeles közös munkái a *Drámai események* (1985), *A mosoly birodalma* (1986), az *Álombrigád* (film, 1983-ban készült el, de a betiltás miatt 1989-ben jelent meg), a *Valahol Oroszországban* (1991), a *Kleist meghal* /

A megszámlálhatatlan színházi zenék közül néhány plakát vagy egyéb forrás fotóját is kivetítettem a konferencián: az *Übű király*⁴⁴ stáblistáját, *A világlátott egérke*⁴⁵ szövegkönyvének elejét és két egérrajzot, a *Kleist meghal*⁴⁶ librettójának elejét, a *Hazám-hazám*⁴⁷ 2002-es párizsi előadásának⁴⁸ színlapját, a *Merlin avagy a puszták országa*⁴⁹ színlapját és kétféle Weöres Sándor: *Holdbéli csónakos* előadást.⁵⁰ A diasorom zárásaként

Alkonypír (1994), *A kis lord* (2010) és a *Bakkhánsnők* (2013), valamint közösen készített kaposvári vizsgaelőadások, amelyeket a hagyaték nem tartalmazza. A lista hossza a kutatásom jelenlegi állapotát mutatja.

⁴⁴ *Übű király és a magyarok*, 2011. Bábszínház, r. Kiss Csaba.

<https://resolver.szhaztortenet.hu/collectio n/OSZMI113344>

⁴⁵ Rajzfilm-sorozat, 2005.

https://www.imdb.com/title/tt2509202/?ref_=ext_shr_lnk

⁴⁶ *Kamaraopera*, 1994. Merlin Színház, r. Jeles András.

<https://resolver.szhaztortenet.hu/collectio n/OSZMI31686>

⁴⁷ *Hazám-hazám...avagy a politika halála*, Krétakör, 2002, r. Schilling Árpád, zenei szerkesztő: Melis László, Lukács Miklós.

<https://resolver.szhaztortenet.hu/collectio n/OSZMI62057>

⁴⁸ A darab bemutatója a párizsi M93 Bobigny színházban volt, a Krétakör első fontosabb együttműködése Patrick Sommer színházával. Dargay Marcell írásbeli közlése. 2025. 03.02.

⁴⁹ 1995. Új Színház, r. Hargitai Iván.

<https://resolver.szhaztortenet.hu/collectio n/OSZMI33736>

⁵⁰ 2003. Nemzeti Színház, r. Valló Péter:

<https://resolver.szhaztortenet.hu/collectio n/OSZMI65060> és 2015. Pécsi Nemzeti Színház, r. Almási-Tóth András:

<https://resolver.szhaztortenet.hu/collectio n/OSZMI148340>.

egy személyes fotót vetítettem ki, amely a 2016-os *Jászok* táncjáték premierje után készült a darabban játszó zenészekkel.⁵¹

A Melis-hagyaték útja

Melis László hagyatékának átfogó feldolgozása a tavalyi évben, 2024 nyarán kezdődött el azzal, hogy a Zenetudományi Intézethez kerültek az anyagai. Ennek átvételi listáját én készítettem el, a következőkben erről a kutatómunkáról fogok beszámolni.

A Zenetudományi Intézet szabályzata szerint öt csoportra osztottam az anyagokat: kottás, írásos, audiovizuális dokumentumokra, fotókra és egyéb dokumentumokra. A kottás és az írásos dokumentumok nagyrészt papírmappákban voltak, amikben egyes találtam a kottákon és szövegeken túl fotókat, plakátokat, zenei és színházi folyóiratokat, leveleket, személyes dokumentumokat stb. Ezeket a sokféle anyagokat egyelőre egy mappában hagytam (nem szedtem szét külön kottás és írásos anyagokra), és abba a csoportba soroltam a bennük található dokumentumokat, amelyik típusból az adott mappa a legtöbbet vagy a leglényegesebbet tartalmazta. A munka következő fázisában, a katalóguskészítés során lesznek majd ezek a mappák szétbontva és az egyes dokumentumok külön válogatva. A most következő számadatokat tehát még csak az átvételi lista alapján írtam, ezek a teljes hagyatékrendezés után változni fognak.

Az általam készített Word-formátumú lista 44 oldalas, kottás dokumentumokból 206 tételt számol, ami 206 nagy mappát jelent, bennük többféle kottával és esetleg egyéb dokumentumokkal. Írásos dokumentumokból 91 mappa található, a kottásokéval ha-

sonló belső tartalommal és alszámozásokkal. Audiovizuális anyagokból 91 tételt számoltam, ezek főleg dobozokban tárolt adathordozók: összesen 217 floppylemez, 11 VHS kazetta, 2 DVD, 14 "kiskazetta" és 24 CD. Fotókból két darabot számoltam, viszont a kottás és az írásos mappákban továbbiak is találhatóak. Egyéb tételekből egyelőre 4 található: egy oklevél Melisnek a Fővárosi Önkormányzattól az 1996/97-es évad művészi teljesítményéért, egy bankkártya, egy doboznyi fotósarok, valamint sok kábel egy brandys dobozba téve.

Kottás dokumentumok

A 206 mappában nagyrészt Melis saját kompozíciói találhatóak, amelyek javarészt alkalmazott, főleg színházi darabokhoz és filmekhez komponált zenék. Kéziratok vagy kéziratos kották másolatai és kottairó programmal írt anyagok nagyjából fele-fele arányban szerepelnek. Sok esetben ugyanannak a műnek a kéziratos és a számítógéppel írt változata⁵² is megtalálható. Melis több színházi és filmzenéjéhez is készített a partitúrán kívül szólamanyag-kottákat is, ezek általában ugyanabban a mappában találhatóak. A hagyaték anyagainak praktikumát és a kották használatát mutatja, hogy egy-egy darabból, például a *Jászok*⁵³ táncjátékából is több példány is készült egy-egy tétel partitúrájából. Ugyanez előfordul bizonyos művek hangszeres szólamanyagainál is, még kéziratos kottákból is akadt több, mind kézzel írt változat.⁵⁴

⁵² Eleinte Atari számítógéppel, később Sibelius programmal.

⁵³ I/1. és I/198.

⁵⁴ A későbbi kutatásokat nehezíti, hogy több Melis-kézirat is lehet külső helyeken. Egyről biztosan tudok, a Budapesti Csellóegyüttes számára komponált *Csellómánia* című négytételes darab kéziratos kottáit az egyik csellista tagtól kaptam meg, bár enélkül a forrás

⁵¹ A tizenhárom tagú klasszikus zenei ensemble Hírvivők zenekar néven játszott, ebben furoláztam én is, a népi betéteket Pál István Szalonna és Bandája kísérte. Vezényelt a szerző, Melis László.

A kották között Melis saját művei mellett más szerzők művei is szerepelnek, ezek vagy a 180-as Csoport által játszott kompozíciók kottái – Steve Reich,⁵⁵ John Cage,⁵⁶ Louis Andriessen⁵⁷ és egyéb repetitív stílusú vagy avantgárd zenék –, vagy Melis anyaggyűjtései a saját darabjaihoz, például a *Haszid zenék*hez Eisikovits Miksa négykötetes haszid gyűjtései⁵⁸ vagy Schubert *Winterreiséjének* kottái és versfordításai,⁵⁹ amelyek a *Téli utazás* előtanulmányai. (A *Téli utazás* című mappában⁶⁰ található még az SzFE 2011/12-ben harmadéves színművész szakosok névsora is.)

Bár Melis nem dokumentálta az elkészült műveit, kottáit és az ahhoz kapcsolódó anyagait mégis rendezetten, csoportosítva őrzi a hagyatéka. Partitúrái, kéziratai, szölamanyagai egyben maradtak a mappákban, vagy könnyen összerakhatóak voltak, ha külön-külön dobozból kerültek elő⁶¹. Általában a színházi darabok és filmzenék kottái mellett a szöveggönyvek, próbatáblák, szerződések, szereposztás, nyomtatott emailek stb. is ott voltak, a *Napszállta* anyagai között például a teljes gyártási terv és a forgatókönyv több változata is szerepel.⁶²

A nehezen beazonosítható kották cím nélküli darabrészletek, kottás jegyzetek, magányos szólamkották, vagy olyan címmel ellátott tételek, amikről még nem tudom, melyik darab részei. Sok esetben a vegyes anyagok egy mappába lettek száműzve, amik

nélkül is teljes egészében megtalálható a mű a Melis-hagyatékban.

⁵⁵ I/3. I/122.

⁵⁶ I/3. I/160.

⁵⁷ I/3. I/192.

⁵⁸ I/4. I/36. I/43. I/206.

⁵⁹ I/33. II/16.

⁶⁰ I/33.

⁶¹ A Zenetudományi Intézetbe nagy méretű, átlátszó műanyag IKEA-s dobozokban és egy nagy bőröndben érkezett az anyag.

⁶² I/12. I/155. II/87.

valószínűleg csak annyiban kapcsolódnak egymáshoz, hogy nem kaptak külön mappát. Ilyen például egy natúr színű papírmappa⁶³ *Szolfézsanyag, Brecht, Nagy konyhája* címmel, amelyben operettkották, jegyzetek és Melis-kéziratok is szerepelnek, vagy a egy kék papírmappa⁶⁴ *Melis László: Dalok az aluljáróból*⁶⁵ címmel, amelyben a mű nyomtatott kottája és egyik előadásának műsorfüzete⁶⁶ mellett az *Etűd három tükörre* korai, jegyzetekkel ellátott munkapéldánya, egy Dies Irae-szekvencia kottája, angol és latin nyelvű szövege, egy Preludium csellókotta, egy üres papír CD-tok és két oldalnyi kéziratos vers⁶⁷ is megtalálható.

Az átvételi lista elkészítése komoly, de élvezetes munka volt, a lehetőségért hálás vagyok Dalos Annának, a BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archivuma vezetőjének. Külön öröm számomra, hogy Melis hagyatéka nemcsak a saját kutatásomat mint tudományos munkát segíti, hanem a rendszerezett kották a zenész kollégáimnak is elérhetővé válnak, vagyis elő lehet adni olyan Melis-műveket is, amelyek kottái eddig nem voltak hozzáférhetőek.

Bibliográfia

BÁNKI Berta. „Nyilvánosan a szamizdatvilágban. a 180-as Csoport arcai”. *Theatron* 18, 3. sz. (2024): 178–183.

BÓKA Gábor. „Elsülyedt világok”. *Opera Világ*, 2013. november 19. Hozzáférés: 2025.01.29., <https://operavilag.net/kiemelt/elsullyedt-vilagok/>.

DARGAY Marcell. *A 180-as Csoport (1979–1990). Művek – Kontextus – Recepció*. Budapest: Prae Kiadó, 2023.

⁶³ I/41.

⁶⁴ I/70.

⁶⁵ Szóló brácsára írt mű.

⁶⁶ Fészek Klub

⁶⁷ Jeles András: *Mint tűzvész után a hóban*.

JÁKFALVI Magdolna. *Avantgárd – Színház – Politika*. Budapest: Balassi, 2006.

Internetes adatbázisok

A Budapest Music Center Melis László-műjegyzéke:
<https://info.bmc.hu/index.php/zeneszerzo/k/53-melis-laszlo>

Az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet színházi adattára:
<https://szinhaztortenet.hu/>

Port.hu:

<https://port.hu/adatlap/szemely/melis-laszlo/person-14989>

A Nemzeti Filmintézet filmarchívuma:

<https://filmkereso.filmarchiv.hu/>

Az IMDB archívuma:

https://www.imdb.com/name/nm0577805/?ref_=ext_shr_lnk

MELLÉKLET: Melis László műveinek listája a hagyatékban található dokumentumok alapján

ÖSSZEÁLLÍTOTTA: BÁNKI BERTA

kottás: 206 tétel/mappa¹

írásos: 91 mappa

audiovizuális: 19 tétel: 217 floppy, 11 VHS kazetta, 2 DVD, 14 "kiskazetta", 24 CD

fotók: 2 darab

egyéb: 4 tétel

Abszolút zenék:

A' la carte²

Anton Webern a Hortobágyon³

Black & White⁴

Bolgár kertészek rondója, mely nem szól a szívhez⁵

Commedia del fagotto⁶

¹ A kottás dokumentumok sorszámai római I-essel, a szöveges dokumentumok római II-essel kezdődnek.

² I/39. <https://info.bmc.hu/index.php/zenemuvek/1112891491-a-la-carte-szolodarab-csellora>.

³ I/203. Szóló klarinéttra.

⁴ I/7. I/25. I/132. II/49. <https://info.bmc.hu/index.php/zenemuvek/1112896070-black-white-zongorasvit>.

⁵ I/168.8.

⁶ I/138.2. I/143. <https://info.bmc.hu/index.php/zenemuvek/1112903868-commedia-del-fagotto>.

Csellómánia⁷
 Dalok az aluljáróból⁸
 De Sade dalok / Azokban a napokban⁹
 Dionysia¹⁰
 Erlkönig¹¹ (átirat)
 Etűd három tükörre¹²
 Fúga-közzjáték¹³
 Full contact (für Amadinda von Putyi)¹⁴
 Gyerekdalok¹⁵
 Három elírás két fuvolára¹⁶
 Henocho apokalipszise¹⁷
 Az időről és a folyóról¹⁸
 Maldoror énekei¹⁹
 Mi is a lét? / Cold Genius Arises²⁰
 Mulomedicina Chironis²¹
 Over...re...ami megmaradt belőle...²²
 Pepin bácsi meséi²³

⁷ I/77. <https://info.bmc.hu/index.php/zenemuvek/1112902342-csellomania>.

⁸ I/70. I/142. <https://info.bmc.hu/index.php/zenemuvek/1112903833-dalok-az-aluljarobol>.

⁹ I/82. Jeles András Szerbusz, *Tolsztoj!*

(<https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI28048>) vagy Peter Weiss *Marat/Sade* darabjához (<https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI47134>) készült dalok lehetnek.

¹⁰ I/45. I/47. Csak írásos dokumentumok vannak.

<https://info.bmc.hu/index.php/zenemuvek/1112904458-dionysia>.

¹¹ I/91.1. 2003-ban hangzott el egy *Schubertiáda* című koncerten. (2003-ban a Budapesti Tavaszi Fesztivál keretein belül Almási Tóth András rendezett egy *Schubertiáda* című egész napos koncertsorozatot. <https://koncert.zeneakademia.hu/archivum/almasi-toth-andras-108559>)

¹² I/70.3. I/138.5. I/161. I/181. I/183.4. I/205.

<https://info.bmc.hu/index.php/zenemuvek/1112893660-etud-harom-tukorre>.

¹³ Csellómánia-hangszerelés/átirat I/6.

¹⁴ I/201.

¹⁵ I/133.1. I/59.3. <https://info.bmc.hu/index.php/zenemuvek/1112919549-gyerekdalok>

¹⁶ I/202. Az eredeti műről nincs internetes adat, de egy tétel szerzői orgona-átiratát Lengyel Zoltán zongoraművész feltöltötte a Soundcloud-csatornájára:

https://soundcloud.com/negy_evszak/melis-bagameri.

¹⁷ I/91. <https://info.bmc.hu/index.php/zenemuvek/1112890348-henoch-apokalipszise>.

¹⁸ I/125. A Voces Equales énekegyüttes számára komponált mű, az együttes lemezre is vette a művet: <https://open.spotify.com/album/4bpAtAAWwjppjoxYViHWnU?si=NdL-gGZvT-anZX7BmfDXTg>.

¹⁹ I/115. <https://info.bmc.hu/index.php/zenemuvek/1112902338-maldoror-enekei>.

²⁰ I/87.3. A hagyatékból nyomtatott partitúrák és szólamkották találhatók.

²¹ I/89. I/114. I/91.7. <https://info.bmc.hu/index.php/zenemuvek/1112890347-chiron-oszvergyogyaszata>.

²² I/126.3. <https://fidelio.hu/klaszikus/ami-megmarad-96661.html>.

²³ I/112. <https://info.bmc.hu/index.php/zenemuvek/1112902296-pepin-bacsi-mesei>.

Rondo²⁴

Szar a banda...Talán így egyedül...?²⁵

A szertartás²⁶

A szoba²⁷

Új s új lovat²⁸

Az utolsó találkozás²⁹

Variációk *Gólya, gólya gilicére*³⁰

Wohltemperiertes Cymbal³¹

Színpadi művek:

Bakkhánsnők³² (opera)

És a halottak újra énekelnek...³³ (színpadi mű és koncertfilm)

Gyöngykánon³⁴ (oratórium és koreográfia)

Heinrich Wannsee Henriette³⁵ (kamaraopera)

Jászok³⁶ (történelmi dal- és táncjáték)

Kleist meghal / Alkonypír³⁷ (kamaraopera)

A mosoly birodalma³⁸ (kamaraopera/oratórium)

²⁴ I/162.1. Hegedűre, csellóra és zongorára.

²⁵ I/126.5.2. Weber Kristóf 50. születésnapjára készült.

²⁶ I/23. I/42. I/84.1. I/85.1. I/86.1. I/138.4. I/172.1. I/189.1. Hajnóczy Péter emlékére.

<https://info.bmc.hu/index.php/zenemuvek/1112902339-a-szertartas-in-memori-am-peter-hajnocy>.

²⁷ I/158.4. I/183.3. I/183.6. I/205. <https://info.bmc.hu/index.php/zenemuvek/1112902343-a-szoba>.

²⁸ II/22.14. Egy koncertmeghívó, valamint egy mappa címében van az *Új és új lovat*, de nincs benne kotta. <https://info.bmc.hu/index.php/zenemuvek/1112902341-ady-endre-uj-s-uj-lovat>

²⁹ I/146. J. S. Bach BWV 1030-as h-moll szonátájának átdolgozása brácsára és zongorára. A darab altfuvola-zongora változatban is létezik (Gyöngyössy Zoltán emlékére):

<https://bmc.hu/programok/cafe-budapest-2019-600-nap-hommage-a-melis-laszlo>

³⁰ I/168.7. Kéziratot partitúra.

³¹ I/28. Kamaradarab két cimbalomra. <https://info.bmc.hu/index.php/zenemuvek/1112914100-wohltemperiertes-cymbal>.

³² I/5. I/107. I/165–167. II/11–12. II/24. II/47. II/55–56. II/64. II/72.

³³ Eisikovits Miksa haszid gyűjtése nyomán. Tervezet: II/68.3. A gyűjtés: I/206. Az előadásból koncertfilm is készült:

<https://urania-nf.hu/film/es-a-halottak-ujra-enekelnek->, https://mupa.hu/program/irodalom-film-kiallitas/es-a-halottak-ujra-enekelnek-2018-04-22_16-00-eloadoterem.

³⁴ I/191. II/50.3. II/91.5. Szövegkönyv, jegyzetek és koncepció.

<https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI167876>.

³⁵ II/91.19. Háromoldalas szinopszis egy kamaraoperához.

³⁶ I/1. I/197. I/198. II/6. <https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI153580>.

³⁷ I/59. I/80. I/137. I/156. I/190. II/71.

https://epa.oszk.hu/03000/03040/00334/pdf/EPA03040_szhaz_1995_02.pdf.

<https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI131686>.

³⁸ I/111.20. Bemutató: 1986, rendező: Jeles András. Az előadás videóváltozata (Balázs Béla Stúdió, 1986/87) itt látható: <https://www.youtube.com/watch?v=bKTpbk4Agwc&t=2007s>.

Örmény legenda³⁹ (tánckantáta)

Veszett világ⁴⁰ (táncjáték)

Színházi zenék:

III. Richárd⁴¹

Anconai szerelmesek⁴²

Atália⁴³

Auschwitz működik⁴⁴

Bástyasétány 77⁴⁵

Boldogságlabirintus⁴⁶

Candide⁴⁷

Cinóber úr⁴⁸

A csoda alkonya⁴⁹

A csodabarlang⁵⁰

Csodatévők⁵¹

Csongor és Tünde⁵²

Csönd⁵³

³⁹ I/47. I/50–55. I/74. I/110. I/127.2. I/164. I/188.

<https://info.bmc.hu/index.php/zenemuvek/1112898912-ormeny-legenda-tanckantata>. A BMC Records gondozásában lemezen is megjelent: <https://bmcrecords.hu/albumok/melis-laszlo-armenian-legend-ormeny-legenda>.

⁴⁰ I/15. I/26. I/64–66. I/85.2. I/86.2. I/172.3.

<https://info.bmc.hu/index.php/zenemuvek/1112902476-veszett-vilag>.

⁴¹ I/27. I/105. <https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI69003>.

⁴² II/8.3. Szerződés a Móricz Zsigmond Színházzal.

<https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI54611>.

⁴³ I/90. <https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI70418>.

⁴⁴ Kaposvári vizsgaelőadás, I/180. <https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI116186>.

⁴⁵ II/78. Szövegkönyv jegyzetekkel. <https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI62653>.

Videófelvétel is készült az utolsó előadásról:

<https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI905323>.

⁴⁶ I/123.2. <https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI144573>.

⁴⁷ A dalok eredeti kézírata itt: I/160.1. A *Candide* mappa címében, benne vegyes kottákkal itt:

I/181. Szövegkönyv kézírásos jegyzetekkel itt: II/89. Floppyk: III/1.28. III/9.6. III/13.4. III/14.7.

III/16.8: benne a *Mire jó a bú, a bánat* dal, I/40.

<https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI45146>.

⁴⁸ I/8. II/4–5. Cinóber úr *A csoda alkonya* szereplője:

<https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI60708>.

⁴⁹ I/62. II/2–3. II/51. II/85.1. <https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI60708>.

⁵⁰ I/160.2. <https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI45478>.

⁵¹ I/182.3. I/182.4. <https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI851046>.

⁵² I/127.3. <https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI75326>. Videófelvétel is készült:

<https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI941942>.

Dezsavű⁵⁴ (táncelőadás)
 DORA – Szüleink szexuális neurózisai⁵⁵
 Az égig érő fa⁵⁶
 Az élet álom⁵⁷
 Faust⁵⁸
 Fehér éjszakák – A szelíd teremtmény⁵⁹
 A félkegyelmű⁶⁰
 Gömböc úr⁶¹
 Hazámhazám⁶²
 Holdbeli csónakos⁶³
 Heilbronni Katica⁶⁴
 A helység kalapácsa avagy színészbüfé⁶⁵
 Iphigeneia Auliszban⁶⁶
 Jeremiás avagy Isten hidege⁶⁷
 József és testvérei⁶⁸

⁵³ I/168.9. Harold Pinter *Csönd* c. drámája alapján. Internetes adat nincs, az egyetlen hasonló című *A fehér csönd*, amelyet Almási Tóth András rendezett Ady-versek szövegeiből: <https://resolver.szinhasztortenet.hu/collection/OSZMI27612>.

⁵⁴ Csak megbízási szerződés van: II/42.10.

<https://resolver.szinhasztortenet.hu/collection/OSZMI70743>.

⁵⁵ II/73. A szövegek között található a szövegkönyv és kottás jegyzetek, vázlatok. A darabban Melis László is játszik. <https://resolver.szinhasztortenet.hu/collection/OSZMI152812>.

⁵⁶ II/33. A mappában van írásos és kottavázlat, Melis és Jeles kinyomtatott e-mail váltása egy készülő zenés darab kapcsán (2011), valamint egy oldal nyomtatott szöveg japán fűvós hangszerek kombinálási lehetőségeiről.

⁵⁷ I/45.1., I/45.4. <https://resolver.szinhasztortenet.hu/collection/OSZMI72153>.

⁵⁸ I/103. I/193. <https://resolver.szinhasztortenet.hu/collection/OSZMI73498>.

⁵⁹ I/170. II/29.1. A szövegek között is van egy kéziratos kotta. Két egyfelvonásos darab:

<https://resolver.szinhasztortenet.hu/collection/OSZMI48252>,

<https://resolver.szinhasztortenet.hu/collection/OSZMI48257>.

⁶⁰ II/67.2. A szövegek között van egy Schubert kotta vázlatként. Jeles András, 2013, Weöres Sándor Színház. <https://resolver.szinhasztortenet.hu/collection/OSZMI115790>.

⁶¹ I/46. I/88. <https://resolver.szinhasztortenet.hu/collection/OSZMI68118>.

⁶² I/131. <https://resolver.szinhasztortenet.hu/collection/OSZMI62057>.

⁶³ I/13. I/29.1. I/38. I/48. I/49. I/61. Valló Péter, 2003, Nemzeti Színház:

<https://resolver.szinhasztortenet.hu/collection/OSZMI65060>. Almási Tóth András, 2015, Pécsi Nemzeti Színház: <https://resolver.szinhasztortenet.hu/collection/OSZMI148340>.

⁶⁴ I/22. I/56. I/60. I/73. I/177. <https://resolver.szinhasztortenet.hu/collection/OSZMI50412>.

⁶⁵ I/29.1. II/7. <https://resolver.szinhasztortenet.hu/collection/OSZMI64248>.

⁶⁶ I/44.2. I/159.3. II/57. <https://resolver.szinhasztortenet.hu/collection/OSZMI45165>.

⁶⁷ I/126. és II/74. <https://resolver.szinhasztortenet.hu/collection/OSZMI106382>.

⁶⁸ II/70. II/86.1. A szövegek között található 20 oldalnyi kotta. Szövegkönyv: II/86. Floppy: III/3.10. <https://resolver.szinhasztortenet.hu/collection/OSZMI147251>. Játékfilm is készült belőle, amelyben Melis László mint konzultáns dolgozott:

<https://filmkereso.filmarchiv.hu/#/Melis/5490/0/260012308>.

Jövedelmező állás⁶⁹
 Kasimír és Karoline⁷⁰
 A két Bolyai⁷¹
 Legyetek jók, ha tudtok⁷²
 Leonce és Léna⁷³
 Liliom⁷⁴
 Lulu⁷⁵
 A kaméliás hölgy⁷⁶
 A kis lord⁷⁷
 Kispolgári nász⁷⁸ (Kispolgárnász)
 A madarak tanácskozása⁷⁹
 Marat/Sade⁸⁰
 Médeia variációk⁸¹
 Megszállottak⁸²
 Merlin avagy a pusztas ország⁸³

⁶⁹ I/129. <https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI61875>.

⁷⁰ I/151–154. <https://info.bmc.hu/index.php/zenemuvek/1112902448-kasimir-es-karoline>.

⁷¹ II/22.6.5. Kritika. <https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI40390>.

⁷² II/46. II/63. 2014. Ford. Forgách András, r.: Czeizel Gábor. <https://szhaztortenet.hu/record/-/record/display/manifestation/OSZMI146510/8e5b10f6-e73d-4de8-a2be-7d6bceaa5c7d/solr/o/24/1/2/score/DESC>. Az OSzMI színházi adattárában a *Legyetek jók, ha tudtok* ugyanebben a fordításban, de színmű helyett zenés játékként megjelölve is szerepel Lengyel Pál rendezésében: <https://szhaztortenet.hu/record/-/record/display/manifestation/OSZMI44908/8e5b10f6-e73d-4de8-a2be-7d6bceaa5c7d/solr/o/24/0/2/score/DESC>.

⁷³ I/174.3. A *Hazámhazám* mappában található, nyomtatott kották és szövegek vegyesen, turnémenetrend. A Krétakör *Leonce és Léna* előadásának az OSzMI színházi adattára szerint Monori András a zenei szerkesztője: <https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI61121>.

⁷⁴ I/173.4. Szerződés a József Attila Színházzal. Floppyn: III/10.8. <https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI48567>.

⁷⁵ II/22.24. Megbízási és felhasználási szerződés a Radnóti Miklós Színházzal. Floppy: III/5.9. <https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI66243>.

⁷⁶ II/65. Szövegkönyv és kotta. <https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI107180>.

⁷⁷ II/69.3. <https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI106893>.

⁷⁸ I/192.1. Szövegkönyv, Radnai Annamária küldeménye. <https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI45737>.

⁷⁹ I/160.5. Kézírtos particella (énekszólamok, zongora). Az I/159-es mappa címében van *A madarak tanácskozása /partitúra 1998/*, de nincs benne kotta. Floppyk: III/1.24–26. III/7.5. III/13.8.

⁸⁰ I/182.5. I/182.6. <https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI47134>.

⁸¹ I/30.3. Kézirat az 1997-es előadáshoz. <https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI43294> A hagyatékban található 1997-es *Médeia variációk* mellett egy 2013-as *Médeia* című táncjátékhoz is írt zenét Melis: <https://info.bmc.hu/index.php/zenemuvek/1112902454-medeia>.

⁸² I/75. II/79.5. <https://info.bmc.hu/index.php/zenemuvek/1112902455-megszallottak>.

⁸³ I/191. <https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI33736>.

Moss, alkoss, takaríts!⁸⁴
 Na' Conxypanban hull a hó⁸⁵
 A Rézhegyek királynője⁸⁶
 Sírkö és kakaó⁸⁷
 Szegény Lázár⁸⁸
 Szellemek dala az Atlantiszról⁸⁹
 Szentivánéj⁹⁰
 Szeszélyes nyár⁹¹
 Tanár úr, kérem, minden másképpen van!⁹²
 A tárgyalás⁹³ / Az igazság szolgálói (174/B)
 Übű király és a magyarok⁹⁴
 Valahol Oroszországban⁹⁵
 A vén cigány⁹⁶
 Végnapok⁹⁷ (Az emberiség végnapjai)
 Volpone⁹⁸
 Warrenné mestersége⁹⁹
 Zalán futása¹⁰⁰

⁸⁴ I/123.1. II/76. <https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI161528>.

⁸⁵ II/32 A szövegek között található a kotta.

<https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI115134>.

⁸⁶ I/141. I/163. <https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI148997>.

⁸⁷ I/168.11. <https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI25700>.

⁸⁸ I/131. <https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI62641>.

⁸⁹ I/159.1. Kéziratoss partitúra, valószínűleg egy színházi előadás része. A mappában található még az *Iphigenia Auliszban* partitúrája és Kompolty Zsigmond (Bán Zoltán András) *Kísértet csárdása*.

⁹⁰ I/81. Kéziratoss és nyomtatott kották, két *Szentivánéji álom* előadáshoz készülhettek: 1983. Katona József Színház, Tömörý Péter (Melis László zenei asszisztens), <https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI41305>, vagy 1992. Arany János Színház, Kamondi Zoltán, <https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI26382>.

⁹¹ I/113. <https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI149192>.

⁹² II/90.2. A szövegek között található a kotta.

<https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI864378>.

⁹³ I/168.10. <https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI116095>.

⁹⁴ I/187. II/60. <https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI113344>.

⁹⁵ I/106. <https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI24188>.

⁹⁶ I/168.2. Kéziratoss partitúra.

⁹⁷ I/168.5. Karl Kraus *Az emberiség végnapjai*, kéziratoss partitúra. A *Színház* folyóirat 1985. februári száma számol be egy Szkénében játszott *Végnapok* című darabról, amelyben Melis László és Faragó Béla mint a 180-as Csoport két zenésze játszanak hegedű–ének–zongora felállásban. https://szinhaz.net/wp-content/uploads/pdf/1985_02.pdf.

⁹⁸ Csak szerződés. II/8. <https://info.bmc.hu/index.php/zenemuvek/1112902478-volpone>

⁹⁹ I/69.1. Jogdíj-elszámolás a Nemzeti Színházról.

<https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI90052>.

¹⁰⁰ I/2. A kéziratoss (vonós) szólamanyag fénymásolatai.

Zarándokének¹⁰¹ (Zarándokének – avagy a színház elfoglalása)

Filmzenék:

Az alkimista és a szűz¹⁰²

Álombrigád¹⁰³

Anarchisták¹⁰⁴

Bulvár¹⁰⁵

Dolina (Az érsek látogatása)¹⁰⁶

Ébredés¹⁰⁷

Glamour¹⁰⁸

A halál kilovagolt Perzsiából¹⁰⁹

Halálutak és angyalok¹¹⁰

A hét nyolcadik napja¹¹¹

A játékos¹¹² (Dosztojevszkij)

A jókedvű örmény temetése¹¹³ (animációs rövidfilm)

Kísértések¹¹⁴

¹⁰¹ I/79. II/35. <https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI113195>.

¹⁰² I/18. I/67. I/178. <https://info.bmc.hu/index.php/zenemuvek/1112902368-az-alkimista-es-a-szu-z>.

¹⁰³ I/183.9. <https://info.bmc.hu/index.php/zenemuvek/1112905966-alombrigad>.

¹⁰⁴ I/8.4. Megbízási szerződés a MOKÉP-től a *Gavriló* játékfilmhez készülő zenei anyag megírásához, floppy (*Anarchisták*, rendező: Tóth Tamás): III/7.14.

<https://info.bmc.hu/index.php/zenemuvek/1112902363-anarchistak> és https://www.imdb.com/title/tt0268930/?ref_=nm_flmg_job_1_cdt_t_24.

¹⁰⁵ I/20. I/126.5.1. https://www.imdb.com/title/tt1828144/?ref_=nm_flmg_job_1_cdt_t_8.

¹⁰⁶ I/18. I/34. I/67. I/140. <https://filmkereso.filmarchiv.hu/#dolina/////o//290025503>.

¹⁰⁷ I/195. <https://nfi.hu/filmek/ebredes.html>

¹⁰⁸ I/179. <https://filmkereso.filmarchiv.hu/#glamour/////o//5000003>.

¹⁰⁹ I/17.2. <https://filmkereso.filmarchiv.hu/#hal%C3%A1l%20kilovagolt/////o//290017912>. A filmben Melis László játssza Hajnóczy Péter szerepét.

¹¹⁰ I/118.22. I/111.2. I/111.6. <https://filmkereso.filmarchiv.hu/#hal%C3%A1l%20utak/////o//90000472>.

¹¹¹ I/21. <https://filmkereso.filmarchiv.hu/#h%C3%A1t%20nyolcadik/////o//290020695>.

¹¹² I/30.1. I/204. II/42.7. III/16.2. III/16.5. Makk Károly 1997-es filmje. Az NFI szerint a zeneszerző Brian Lock és Gerard Schurmann:

<https://filmkereso.filmarchiv.hu/#j%C3%A1t%C3%A9kos/////o//175009483>.

¹¹³ I/35. A hagyatékban *Az örmény borkereskedő* címen is szerepel. A Kecskemétfilm honlapján nincs feltüntetve Melis neve, de egy 2018-as vetítésen már az ő emlékének ajánlva és nevét zeneszerzőként feltüntetve szerepel: <https://www.kecskemétfilm.hu/filmek/tv-specialok/a-jokedvu-ormeny-temetese>,

<https://www.artmagazin.hu/articles/ajanljuk/ffaddab88a74341d6c8c45ea027ee4da>.

¹¹⁴ II/91.17. Kézírtos és nyomtatott kották, versek.

<https://filmkereso.filmarchiv.hu/#k%C3%ADs%C3%A1g%C3%A9sek/////o//255012100>. A film munkacíme *Mézparancs* (<https://magyar.film.hu/filmhu/hir/mezparancs-helyett-kiserterek-hir.html>), kottaanyagai és egyéb dokumentumai az átvételi listában I/83-as mappájában találhatók.

Magyar dekameron¹¹⁵
 Neoszarvasbika¹¹⁶
 A régi házban¹¹⁷
 Saul fia¹¹⁸
 Sunset¹¹⁹ (Napszállta)
 A szél¹²⁰ (animációs rövidfilm)
 A világlátott egérke¹²¹ (rajzfilm-sorozat)

Egyéb alkalmazott zenéi vagy még nem beazonosítható műfajú zenéi:

Bűnköd és fröccs¹²² (verses est)
 Dániel-játék¹²³
 Ethióp kazetták¹²⁴
 Halálom reggelén¹²⁵
 Hétköznapi történetek / Egymást érintő XXI.¹²⁶
 Hölderlin¹²⁷
 A kintornás¹²⁸
 Lepke kisasszony¹²⁹ (mesejáték)
 A matróz¹³⁰ (statikus dráma egyetlen képben)
 Mindenkinek...¹³¹
 Mint tűzvész után a hóban¹³²

¹¹⁵ I/30.2. Szólamanyag. I/78. szólamkották és partitúra. 1997-es film, rendező: Enyedi Ildikó. Floppyk: III/2.22. III/5.11. III/14.2.

¹¹⁶ I/144. I/147. <https://filmkereso.filmarchiv.hu/#neoszarvasbika/////o//90000497>.

¹¹⁷ II/90.1. Gödrös Frigyes és Can Togay forgatókönyve Bereményi Géza elbeszélése alapján, nyomtatott kották. https://www.imdb.com/title/tt3408518/?ref_=nm_film_job_1_cdt_t_5.

¹¹⁸ I/12.3. I/71. II/77. <https://filmkereso.filmarchiv.hu/#saul/////o//290034445>.

¹¹⁹ I/12. I/155. <https://filmkereso.filmarchiv.hu/#napsz%C3%A1llta/////o//290049833>.

¹²⁰ II/22.10. Fénymásolat egy folyóiratban megjelent kritikáról.

<https://filmkereso.filmarchiv.hu/#sz%C3%A9l/////o//1667>.

¹²¹ I/117. II/43.2. https://www.imdb.com/title/tt2509202/?ref_=ext_shr_lnk

¹²² II/37. *Bűnköd és fröccs, Catullus-variációk, Tsúszó Sándor átköltései, szövegek egy Nemzeti-beli verses esthez* címmel. Csehy Zoltán írása az előadásról a *Kalligram* 1995. márciusi számában olvasható.

¹²³ I/29.7. Kotta és szöveg.

¹²⁴ I/183.8. Kézirat részlet.

¹²⁵ II/36. Szöveggönyv van egy szürke papírmappában *Eörsi István: Halálom reggelén / Kleist* címmel.

¹²⁶ II/66. Vázlattevé, a szöveget Jeles András írta, a rendező Melis László.

¹²⁷ II/44. Szöveges jegyzetek.

¹²⁸ I/168.4. Kézírtos partitúra.

¹²⁹ I/87. I/171. A mesejáték szöveggönyve, kézírtos és nyomtatott partitúra, dalszövegek.

¹³⁰ II/40. Fernando Pessoa: *A matróz*, statikus dráma egyetlen képben, 1913., nyomtatott szöveggönyv.

¹³¹ I/199. Moirron dala, kézírtos partitúra. (*Molière, avagy az álszentek összeesküvése*)

¹³² I/199. Nyomtatott kották, vers: Jeles András.

Most végre kong¹³³
 Nekem az élet teccik nagyon¹³⁴ (animációs rövidfilm)
 Az öngyilkos¹³⁵
 A rímek szép új világa¹³⁶ (víg kisopera, zenés hangjáték)
 Rövidfilm az életről¹³⁷
 Szellemek dala az Atlantiszról¹³⁸
 Színházi dalok a félmúltból¹³⁹
 Testvérharc¹⁴⁰
 Urban Skies¹⁴¹
 Az urgai fogoly¹⁴² (rádiójáték)
 Virtuózok M1¹⁴³ (televíziós műsor kísérőzenéje)
 Visszatérés¹⁴⁴
 Wallenberg oratórium¹⁴⁵ (dokumentumjáték)

Mások művei¹⁴⁶:

LOUIS ANDRIESSEN: Disco¹⁴⁷
 LOUIS ANDRIESSEN: Hokus¹⁴⁸
 LOUIS ANDRIESSEN: Workers Union¹⁴⁹
 ANONIMUS: Green sleeves (Fleury átírata)¹⁵⁰
 Johann Sebastian BACH: Rejtvénykánonok¹⁵¹

¹³³ II/16.1. Énekszólám kézirat.

¹³⁴ Megállapodás és számla, II/31.3–4. A MaFAB szerint Vígh Rudolf a zeneszerző.
<https://www.mafab.hu/movies/nekem-az-elet-teccik-nagyon-417712.html>

¹³⁵ I/30.3. Kézirat.

¹³⁶ I/192.2. Víg kisopera, zenés hangjáték, 1995. <https://radiojatek.elte.hu/radiojatek/23221/>

¹³⁷ II/38. Roszól János levele, benne a mű szinopszisa és rövid szakmai önéletrajz.

¹³⁸ I/159.1. Valószínűleg a *Faust* egyik dala. (I/103. Szellemek kara)
<https://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI73498>.

¹³⁹ I/62.1. Kézírtos lista.

¹⁴⁰ I/29.8. Partitúra.

¹⁴¹ I/18.2. Kísérőzene-lista.

¹⁴² I/168.3. <https://radiojatek.elte.hu/radiojatek/46577/>

¹⁴³ I/14. Partitúra.

¹⁴⁴ II/19.3. III/10.8. Három oldalnyi jegyzet és egy floppy *Visszatérés 2008. Elek Judit, Liliom* címmel. <https://nfi.hu/filmek/visszateres-retrace.html>.

¹⁴⁵ I/19. Dallista, a dokumentumjáték rövid leírása, Szalay Beatrix első asszisztens levele, kották.

¹⁴⁶ Csak teljes kottákat listázok, illetve olyan szólamkottákat, amelyek a 180-as Csoport anyagai. Brácsa szólamkottákat (Melis Márta anyagait, melyek főleg zenekari részletek) és egyéb töredékes anyagokat, koncertplakáton megjelenő darabokat nem, pl. I/111.12., I/111.15. vagy I/122.7.

¹⁴⁷ I/192.2. hegedűszólám

¹⁴⁸ I/3.8.

¹⁴⁹ I/3.6.

¹⁵⁰ I/111,8,

Gaetano DONIZETTI: Szonáta¹⁵²
 John CAGE: A notated Vocabulary¹⁵³
 Alvin CURRAN: Edible weeds¹⁵⁴
 FARAGÓ Béla: A pók halála¹⁵⁵
 FARAGÓ Béla: Az első nap¹⁵⁶
 Ezra JENKINSON: Dance¹⁵⁷
 Philip GLASS: Music in Fifths¹⁵⁸
 Daniel GOODE: Wind+string symphony¹⁵⁹
 Jaques IBERT: Entr'acte¹⁶⁰
 KOMPOLTY Zsigmond (BÁN Zoltán András): Kísértet csárdás¹⁶¹
 Peter KOTIK: Solos and Incidental harmonies¹⁶²
 KURTÁG György: 6 Moments musicaux¹⁶³
 KURTÁG György: Hipartita¹⁶⁴
 LIGETI György: Atmosphères¹⁶⁵
 LISZT, LASSUS, PALESTRINA kórusművek¹⁶⁶
 Wolfgang Amadeus MOZART: Musikalisches Würfelspiel¹⁶⁷
 Jean-Francois NADERMAN: Rondoletto¹⁶⁸
 Oscar E. MUÑOZ: Los Juegos de Merlín¹⁶⁹
 David POPPER: Tündértánc¹⁷⁰
 Henry PURCELL: Fantasia upon one note¹⁷¹
 Maurice RAVEL: Pièce en forme de habanera¹⁷²
 Alessandro SCARLATTI: O cessate di piagarmi¹⁷³ (Melis hangszerelése)

¹⁵¹ I/161. fagottkotta/fagottkották között található

¹⁵² I/111.9.

¹⁵³ I/3.2.

¹⁵⁴ I/161. fagottkotta/fagottkották között található

¹⁵⁵ I/119. I/161.

¹⁵⁶ I/161. fagottkotta/fagottkották között található

¹⁵⁷ I/12.4.

¹⁵⁸ I/3.7.

¹⁵⁹ I/122.5.

¹⁶⁰ I/111.7.

¹⁶¹ I/159.2.

¹⁶² I/161. fagottkotta/fagottkották között található

¹⁶³ I/10.

¹⁶⁴ I/11.

¹⁶⁵ I/156.3.

¹⁶⁶ I/9. A Szent Család Kórus anyagai.

¹⁶⁷ I/109.

¹⁶⁸ I/111.13.

¹⁶⁹ I/3.5.

¹⁷⁰ I/12.6.

¹⁷¹ I/109. Szöveges elemzés.

¹⁷² I/111.10.

¹⁷³ I/197.

Franz SCHUBERT: d-moll vonósnégyes¹⁷⁴
 Franz SCHUBERT: Winterreise dalok¹⁷⁵
 SELMECZI György: A függő város¹⁷⁶ (Szamos-parti jelenet)
 SOÓS András: Choralpraeludium¹⁷⁷
 SOÓS András: Gloria¹⁷⁸
 SOÓS András: Pitch Control¹⁷⁹
 Steve REICH: Octet¹⁸⁰
 Steve REICH: Piano phase¹⁸¹
 Terry RILEY: In C¹⁸²
 Frederic RZEWSKI: Coming together¹⁸³
 Erik SATIE: Vexations¹⁸⁴
 Erik SATIE: Pages mystiques¹⁸⁵
 SÁRY László: Az idő szava¹⁸⁶
 Arnold SCHÖNBERG: Friede auf Erden¹⁸⁷
 Franz SCHUBERT: Winterreise¹⁸⁸
 SERESS Mátyás: Scherzo¹⁸⁹
 SZEMZŐ Tibor: Koponyaalapi törés¹⁹⁰
 Jean-Louis TULOU: Nocturne¹⁹¹
 Leonardo VINCI: Szonáta (Fleura átírtatva)¹⁹²
 WEBER Kristóf: Gyászzene Güth János emlékére¹⁹³
 Oscar WILDE: A fegyenc balladája¹⁹⁴

¹⁷⁴ I/12.6.

¹⁷⁵ I/34. *Wegweiser, Doppelgänger, Frühlingstraum*,

¹⁷⁶ I/196. <https://epa.oszk.hu/00800/00835/00184/10molnar.htm>

¹⁷⁷ I/161. fagottkotta/fagottkották között található

¹⁷⁸ I/161. fagottkotta/fagottkották között található

¹⁷⁹ I/161. fagottkotta/fagottkották között található

¹⁸⁰ I/3.1. Vonós partitúra fúvósok és zongoraszólam nélkül.

¹⁸¹ I/122.3.

¹⁸² I/161. fagottkotta/fagottkották között található

¹⁸³ brácsakotta: I/115.4. és I/149.1., violinkulcsos kotta: I/149.2., fagottkotta: I/161.

¹⁸⁴ I/126.5.3.

¹⁸⁵ I/57.

¹⁸⁶ I/161. fagottkotta/fagottkották között található

¹⁸⁷ I/35.4. Kóruspartitúra.

¹⁸⁸ I/33.

¹⁸⁹ I/16. A szerző által dedikált példány.

¹⁹⁰ I/161. fagottkotta/fagottkották között található

¹⁹¹ I/111.11.

¹⁹² I/111.14.

¹⁹³ I/3.4.

¹⁹⁴ I/111.16. <https://mek.oszk.hu/10200/10243/10243.htm>

Kérdéses vagy nem besorolható művek:

Dies Irae szekvencia¹⁹⁵

EISIKOVITS Miksa: Haszid gyűjtések¹⁹⁶

KOÓS János: Micsoda nagyszerű dolog¹⁹⁷ (dalgyűjtemény)

SZENDREI–DOBSZAY–RAJECZKY: Magyar gregoriánium¹⁹⁸

¹⁹⁵ I/70.4.

¹⁹⁶ I/4. I/36. I/43. I/197. I/206. Balogh Máté zeneszerzővel együtt dolgoztak az anyagon.

¹⁹⁷ I/17.1.

¹⁹⁸ I/9.3. Hiányos kotta.

Kánon és üzem. Erdélyi alkotások a magyar színházi kánonban és azon kívül

BOROS KINGA, HERCZOG NOÉMI

„Jó lenne jó lenni abban, amit csinálni akarok. Jó lenne a legjobbnak lenni – valamiben. (...) Jó lenne sikeresnek lenni, híresnek lenni. Játszani egy Tarantino-filmben, és megnyerni az Oscart. Vagy legalább az UNITER-t.” Vagy legalább a Színikritikusok Díját – tehetjük hozzá mi, akik magyarul hallgatjuk, merülünk el a három nyelven elérhető *Play Date* világába, Schneider-Lőnhárt Csenge 2021-ben, Kolozsváron folytatott színészi tanulmányai utolsó évében készült auditív performanszába. De ha szavazni készülnénk a Színikritikusok díjára, mindjárt el is bizonytalanodhatnánk: egy hipotetikus versenyhelyzetben vajon a legjobb színész(nő)i alakítás, a legjobb rendezés, esetleg a legjobb színpadi szöveg kategóriájában méretnénk meg? Van olyan bejáratott díjalakzat – tehát elvárás – amely rásimul, nem pedig belevág ennek az alkotásnak az eleven húsába? Azzal szembesülünk, hogy a szakmai elismerés nem kifejezhető, mert nem talál ratifikált formákat, amelyeket alkalmazhatna. A *Play Date* nem illeszkedik a 2020-as évek magyar színházi kánonjába. Éppen ezért kiváló kiindulópont, hogy arról gondolkodjunk. Hiszen ha a kánonról kortársi horizonton, benne állva kívánunk beszélni, leginkább csak azt láthatjuk meg, ami kívül esik rajta, s a különbözőből próbálunk visszakövetkeztetni rá.

Az a kérdés, hogy egyáltalán beszélhetünk-e a 2020-as évek magyar színházában kánonról, jelen tanulmány szerzőit is megosztja. Nem annyira a „totális kánonapátia”¹

okán, mint inkább a posztkánoni tanácsatlanság és igyekezet következtében, amelyet Szilágyi Ákos esztéta így fogalmaz meg: „Ha nincsenek kánonok, (...) akkor még egy ízlésközösség ítélete is szinte artikulálhatatlan, a legteljesebb zűrzavarban élünk, amelyből talán csak az individuális rendteremtés jelent kiutat vagy kievickélést.”² Dolgozzunk akár a színpadon, a takarásban vagy a nézőtérén, mindannyiunkban motoszkál a kánonformálási düh, ugyanakkor a hierarchiákkal szembeni gyanakvás. Különösen, ha a kanonizálódás legalapvetőbb feltétele, az alkotás láthatósága, hozzáférhetősége a marketingen múlik. Tehát a rendelkezésre álló erőforrásokon, az erőforrásokhoz való hozzáféréseken. Finanszírozáson, konjunktúrán, kultúrpolitikán. Vagy éppen magán a (párt)politikán, ahogy azt ma Magyarországon gyakran tapasztaljuk. Ezt a gondolatmenetet folytatva nagyon hamar nagyon messzire hanyódnunk az abszolút esztétikai minőségtől („a legjobbnak lenni”), amit a kánonba betörni képes alkotásoknak tulajdonítani szeretünk. Tekintsük át ezért óvatosságból először a bevett, szótári és szakirodalmi definíciókat, nézzünk szembe az azokban felmerülő kihívásokkal. Majd olvassuk rá őket a minket foglalkoztató területre: a kortárs magyar színház fősodrára, valamint néhány, abból kihulló alkotásra. A merítésünk vállaltan szubjektív, legyünk bár szakíróként, a kriti-

¹ ASSMAN, Aleida és ASSMAN, Jan, „Kánon és cenzúra”, in *Irodalmi kánon és kanonizáció*, szerk. ROHONYI Zoltán, 87–105 (Budapest: Osiris – Láthatatlan Kollégium, 2001), 105.

² SZILÁGYI Ákos, KÁLMÁN C. György, BAZSÁNYI Sándor, MARGÓCSY István, RAKAI Orsolya és BORBÉLY Szilárd, „Vita a nemzeti kánonról. Posztkánoni helyzetben van-e az irodalom?”, *Magyar Lettre Internationale*, Tél, 71. sz., (2008–2009): 5–10, 6.

kusdíjban szavazó céhtagként vagy alkotóként érdekeltek az egyes előadásokban. Harold Bloom szerint kanonikus mű az, ami újraolvasást követel.³ Mi azt firtatjuk, hogyan és miért nem válik kanonikussá az, ami minket újraolvasásra ösztönzött.

A Magyar Nyelv Értelmező Szótára⁴ több nagy jelentésirányát jelöli meg a kánonnak, ezek közül számunkra három releváns. Zsinórmérték – adják meg a szerzők a szó köznap használatú értelmét. Jan Assmann, a kánonteóriák meghatározó alakja figyelmeztet is: első, ókori jelentéseiben a kánonnak konkrét, gyakorlati funkciója van, normatív eszköz, amely abban siet a segítségünkre valamely területen végzett munkánk során, hogy „[m]ihez igazodjunk?”⁵ A kánon mint szabály tehát adott, készen és fölöttünk áll, amikor megérkezünk a kultúrába, mert korábban valakik, a kanonizátorok már felállították. Szükségünk van kimondani, hogy cselekvő aktorok hozzák létre, hogy eljussunk a gondolatig: a szabályállítás, törvényalkotás hatalmat implicál. Ennek felismerése szembesíti a kánonkutatást azzal, hogy a „kánonalakítás mechanizmusai kicsiben tükrözik a hatalomalakulás és -gyakorlás formáit.”⁶ Amikor tehát valaki a kánon működéséről tesz állításokat, akkor lehetetlen szigorúan véve az esztétika területén maradnia. Akarva vagy akaratlanul, de a szakmatársadalom működését, annak viselkedéskultúráját is fókuszba helyezi.

³ BLOOM, Harold, „Elégikus töprengés a kánonról”, in *Irodalmi kánon...*, 185–202. 195.

⁴ Hozzáférés: 2025.02.08., <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-a-magyar-nyelv-ertelmezo-szotara-1BE8B/>.

⁵ ASSMAN, Jan, *A kulturális emlékezet*, ford. HIDAS Zoltán, (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2004), 112.

⁶ TAPODI Zsuzsa, *A soha el nem vesző könyv nyomában*, (Csíkszereda: Pallas-Akadémia Könyvkiadó, 2008.) 18.

Egy második szótári definíció értelmében az egyházi használatban bekövetkezett jelentésmódosulás következtében a szó tartományába bekerül az ideológiai vonatkozás: kánonnak nevezzük a hitközösség által elismert könyvek jegyzékét is. A „szent szövegállomány” összeállítása pedig „megszentelő elv[et]”⁷ feltételez. A teológia területéről kilépve a hit és a kinyilatkoztatás szerepét a mértékadó művek halmazának összeállításában az inherens ideológia veszi át – amelynek így azonban mindjárt meg is szűnik az érinthetetlensége. Szabad lesz rákérdezni. Milyen sorsot szán a kialakult centrum a perifériának? Van-e gondja a „maradékra” is, vagy csak a kiválasztottra? A maradékot feledésre ítélni nagymúltú hagyomány, index és kánon egyidős jelenségek. Mégis hiba volna feltétlenül összetartozókként kezelni a kettőt. Hiszen ha a múzeumokra, könyvtárakra gondolunk, sőt akár magára a színházra, amelynek „négyyszögletes színpadán egymást követheti egy sor olyan hely, melyek egymástól idegenek”, akkor a heterotópia sem tűnik a károntól idegen fogalomnak. „Valami boldog, egyetemesítő heterotópia, [amely] egészen az antikvitás kezdetektől” épül, fogalmaz Foucault.⁸ Vagy ahogy Jens Hillje kortárs német dramaturg kommentálja: a heterotópia az utópia ellentéte, mert az utópiával szemben, amely egyetlen jövőképet, egyenmegoldásokat kínál, a heterotópia a különbözőségeink folyamatos egyeztetésére hív.⁹ Az a kérdés tehát, hogy

⁷ ASSMAN, A *kulturális...*, 118–119.

⁸ FOUCAULT, Michel, „Más terekről. Heterotópiák”, ford. ERDhardt Miklós, *Exindex*, hozzáférés: 2025.02.08., <https://exindex.hu/hu/nem-tema/mas-terekrol-1967/>.

⁹ Rusu, Mircea Sorin, „Jens Hillje: Trăim timpuri dure, polarizante și polarizate, iar noi, artiștii, trebuie să reacționăm”, *Revista-scena.ro*, august 20, 2024., hozzáférés: 2025.02.08.,

kirekesztő kánon helyett képesek vagyunk-e pluralisztikus kánont építeni. Hiszen a kánon meghatározásában eredendően benne van, hogy egy közösség áll mögötte, „a közösség nyilvános dialógusának eredményeként”¹⁰ jön létre. Vagyis elvileg demokratikus.

Végül a Magyar Nyelv Értelmező Szótára szerint kánonnak nevezzük egyazon dallam egymás után induló szólamokban történő éneklését is. Ebből a zenei szerkesztésmódból a szolgai ismétlést épp annyira hangsúlyozhatjuk, mint az ellenpontozást. Éppen a kettő arányán érdemes elgondolkodni. Elméletben lennie kell optimális eltérésnek a szólamok között, amelynek eredményeként az egyes megszólaltatások megkülönböztethetők, de partikularitásukkal építik, és nem szétbontják a polifóniát. Úgy is mondhatjuk, hogy az eredetiség és a mintakövetés balanszában keresendő a kanonicitás kritériuma, azaz ez a tulajdonság sem nem univerzális, sem nem eleve adott ismérve az alkotásnak. „Magában az irodalmi műben semmi sem utal a kanonicitásra, ez mindig kívülről jön: a kánonalkotó intézmények, közösségek látják el az önmagáért való művet (...) értékkel az értelmezés során.”¹¹ A változatos megszólalásban az azonos dallamot kihalló fül alkotja meg a kánont, nem az ének. Fülünk, szemünk, „befogadói szervünk” beleszületik egy értelmezői hagyományba, paratextusok kondicionálják az érzékenységet. Így, bár lehetséges, hogy például egy klaszszicizálódott dráma egymagában több történet, több szempont elbeszélésére alkalmas volna, nem biztos, hogy képesek vagyunk meglátni benne ezeket a lehetőségeket, vagy hogy érvényesnek és figyelemre méltó

nak is találjuk az alternatív olvasatokat. Lars Harald Maagerø *A kánon a kortárs színházban* című könyvében éppen ezért azt a kérdést veti fel, hogy meg lehet-e változtatni a fennálló színházi kánont belülről, lehet-e felforgatónak lenni a hegemonia részeként.¹² A szerzővel vitatkozva elég erős érvnek tűnik amellett, hogy *nem*, hogy Maagerø a színházi kánon felforgatása alatt a régi darabok újszerű olvasatát érti, vagyis feje búbjáig beleereszkedik a drámaszínrevitel kőszínházi hagyományába, a dramatikus reprezentációként leírható kánonba, abba a modellbe, mintaképbe, dallamba, amelyet a nyugati színházban néhány száz éve a legbiztonságosabb követni. „A kánon nem más, mint a múlt másolóirodája. XEROX. (...) A kánon azt mondja: ne lépj ki a sorból. (...) A kánon azt sugallja, hogy a többiek nélkül nem létezhettem, hogy a társadalmi beilleszkedés létezésem legszigorúbb feltétele.”¹³

De vajon ez így igaz? Csakugyan nincs élet a kánonon kívül? Láng Zsolt állítása, hogy a kánon részének lenni maga a létezés feltétele, implikálja, hogy a kánonon kívül nincs mű, csírájában elhal, ami ott akarna születni. Ugyan tekinthetjük úgy, Alastair Fowler¹⁴ osztályozása nyomán, hogy az irodalom egésze potenciális kánon, de egy kupac esetében lehetetlen volna értékstruktúráról, illeszkedésről vagy akár hozzáférhetőségről beszélni. Sokkal inkább a Fowler által hivatalos és kritikai kánonnak nevezett kategória (a művek intézményesített listája és a leggyakrabban tárgyalt művek listája) bír monolitikus erővel, erre vetítve látjuk be Láng Zsolt megállapításának igazát. Nem-

<https://revistascena.ro/interviu/jens-hillje-traim-timpuri-dure-polarizante-si-polarizate-iar-noi-artistii-trebuie-sa-reactionam/>

¹⁰ BEZECZKY Gábor, „Kánon és trópus”, in *Helikon* 3. sz. (1998): 261–267, 262.

¹¹ TAPODI, *A soha el nem...*, 19.

¹² MAAGERØ, Lars Harald, *The Canon in Contemporary Theatre. Plays by Shakespeare, Ibsen and Brecht in contemporary directors' theatre*, (London & New York: Routledge, 2024)

¹³ LÁNG Zsolt, „A Voyager-kánon”, *Korunk*, 10. sz. (2016): 3–6, 5–6.

¹⁴ Fowlert idézi BEZECZKY, „Kánon...”, 264.

hogyan az irodalom egésze nem potenciális kánon, hanem „a kánon az irodalom egésze helyett áll”.¹⁵ A magára záródás folyamata jól érzékeltethető Kálmán C. Györgynek a strukturalisták *langue* és *parole* különbségtételén alapuló „kánon mint nyelv” koncepcióját továbbgondolva: abban az esetben, ha a kánon, amely „mintegy elolvassa helyettünk a művet”,¹⁶ nem érti annak a „nyelvét”, akkor nem fogja tudni elolvasni helyettünk, sőt fel sem ismeri mint „beszédet”. Halandzsának tekinti, közönyösen megtagadja tőle a létezését.

Színházi vonatkozásban Andreas Kotte definíciója irányítja rá a figyelmünk arra, amit tehát a befogadás előfeltételének, nulladik lépésének nevezhetünk: felismerni valamit annak, amiként az önmagát meghatározza. Ha „a színház egy név, egy cím, amelyet a színházcsinálók és/vagy a nézők rendelnek hozzá egy folyamathoz”,¹⁷ akkor a kánon megképződése abban a pillanatban elkezdődik, amikor egy alkotást a „színház” kategóriába illesztünk (vagy sem). Látszólag ez pusztán praktikum: annak kérdése, hogy melyik médiumhoz soroljuk az adott munkát. A valóságban azonban múlhat és gyakran múlik is rajta a mű értelmezése és értelmezhetősége, elismerése és népszerűsége: mi kap(hat) állami támogatást? Mi jogosult közpénzre? Vagy éppen melyik terület és rovat kritikusai követik figyelemmel, és mely díjak legitimálják létét: az állami díjak, mint a Jászai- vagy a Kossuth-díj, a mainstream színházszakmai díjak, amelyekből talán nem is maradt más, mint a Színikritikusok díja, vagy a kísérleti előadóművészet elismerése,

¹⁵ TAPODI, *A soha el nem...*, 22.

¹⁶ KÁLMÁN C. György, „A kis népek kánonjainak vizsgálata”, in *Helikon* 3. sz. (1998): 251–260, 255.

¹⁷ KOTTE, Andreas, *Bevezetés a színháztudományba*, ford. KOTTE, Edit, (Budapest: Balassi Kiadó, 2015), 59.

a Halász Péter-díj, amely rétegdíjként mérsekelt kánonformálási erővel bír?

A nem illeszkedőt kihagyva, az illeszkedőt befogadva a kánon újratermeli önmagát akár annak árán, hogy az elvárt formai jegyeket jól utánzó – ezért praktikusán gyártható, biztonságosan forgalmazható – giccset is művészetként autorizálja. A (magyar nyelven elérhető) szakirodalmat olvasva látjuk, hogy a „mi a színház?” kérdése a korai avantgárd óta foglalkoztatja az alkotókat. „Minek a színházba színház?”,¹⁸ kérdezi Alfred Jarry 1896-ban; Jerzy Grotowski a színház *sine qua non*-ját firtatja;¹⁹ Peter Brook a „Holt” Színházat olyan, látszatra élénk és színes produkcióként írja le, amelyben „szól a zene, és minden szereplő jelmezbe öltözik, úgy, ahogy azt a legjobb klasszikus színháztól elvárjuk.”²⁰ Mindhárman azt tematizálják, hogy milyen kritériumok alapján kapja meg a „színház” címkét egy alkotás, s teszik mindhárman azért, mert le akarják rázni magukról a kvázi kötelező formalitásokat. A kortárs színházban az előírható esztétikák ideje lejárt, hangsúlyozza Kotte is. Ám nemcsak az államilag támogatott művészeti formák, hanem az elmúlt években a járványhelyezethez kapcsolódó színházi kísérletek és a szakmai körök azokra adott reakciói szintén jól mutatják, hogy a „mi a színház?” kérdésben a 2020-as évek magyar színházában korántsem vagyunk annyira szabadon gondolkodók, amint azt magunktól elvárnánk.

¹⁸ JARRY, Alfred, „Minek a színházba színház?”, ford. JÁKFALVI Magdolna, in JARRY, Alfred, *Az Übük*, szerk. JÁKFALVI Magdolna, (Budapest: Orpheusz Könyvek, Fekete Sas Kiadó, [1996]): 189–194.

¹⁹ GROTOWSKI, Jerzy, „A szegény színház felé”, in GROTOWSKI, Jerzy, *Színház és rituálé*, ford. PÁLYI András, (Pozsony, Budapest: Kalligram, 1999): 9–21.

²⁰ BROOK, Peter, *Az üres tér*, ford. KOÓS Anna, (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1999): 7.

A minket ezúttal foglalkoztató három alkotás, így vagy úgy, de kilép a sorból, és olyan, meghatározó pontokon nem másolja a múltat, hogy azáltal lemond a saját kánonpotenciáljáról. „[H]elyzet, amelyben legitim módon lehet egymást nézni”²¹ – az *Időutazás gyalogtempóban* és a *Play Date* ennyit tart meg a polgári színpad követelményeiből. A *Magyarosaurus Dacus* kiállítása ennél színházszerűbb, de teljesítményei szintén kategorizálhatatlanok a *mainstream* fogalmaival.

Bár a legitim nézés Eric Bentley klasszikus színházdefinícióját juttatja eszünkbe, amelyben a szerep fikciója oldja fel a színészt az exhibicionizmus, a nézőt a voyeurizmus bűne alól, az egymást néző két fél alkotás formát öltő együttléte korántsem implikál fikciót, nézői és előadói félre tagolt teret. A kolozsvári Adorjáni Panna – Láng Dániel alkotópáros *Időutazás gyalogtempóban*²² (a továbbiakban: *Gyalogtempó*) című (2022) városi hangsetája alkalmával egy közösség néz rá az abban a városban élő többi közösségre. Adorjáni és Láng magyar, román és angol nyelven kérhető, saját mobilunkról az internetről, fülessel, séta közben meghallgatható városnéző túrája feltérképezi Kolozsvár magyar, román, zsidó és roma közösségeinek reprezentációját, lokációról lokációra haladva gondolkodik a helyi közösség(ek) köztéri emlékállító gyakorlatáról. Így a *Gyalogtempó* hallgatója, sétálója, résztvevője nemzeti ho-

vatartozásától függetlenül találkozik a felismeréssel, hogy ami egyik félnek identitás-megerősítés, az a másik fél számára igen gyakran a mellőzést jelenti, vagy egyenesen gyűlöletbeszédnek hangzik. A *Gyalogtempó*-ban szereplő várost nézve meglátjuk a Másikat – és benne önmagunk. A rendezői és szövegszínházi kánon felől közelítve meg a művet: nincs darab, nincs rendezés, nincs színészi játék, nincs teremtetett látvány. A *Gyalogtempó* „nincs”.

A *Play Date* még annyira se.²³ Ebben az auditív performanszban *egymást* nézi egy tucat ember, bár pontosabb úgy fogalmaznunk, hogy látják egymást, ahogy például ugyanott sportoló emberek látják egymást teljesen mellékesen, vagy ahogy csoportos meditáción rajtunk kívül mások is jelen vannak ugyanabban a térben. A tíz, legfeljebb tizenöt résztvevő és az alkotó, Schneider-Lőnhárt Csenge között mindössze annyi a különbség a *Play Date* keretei közt, hogy az alkotó a teremben egyedülként nem visel fülhallgatót. Mi azon keresztül hallgatjuk meg, ha akarjuk, az általa írt és előadott öt szöveget, az általunk választott nyelven (magyarul, románul vagy angolul), és teljesen ránk van bízva, hogy milyen lehetőségekkel élünk közben: játszunk, kapcsolódunk, alkotunk, elcsendesedünk, elmélyülünk stb. A *Play Date* aleatorikus dramaturgiája úgy működik, hogy kiben-kiben azt a hatást építi, amelyre az illető résztvevő nyitott.

Sem a *Gyalogtempó*-nak, sem a *Play Date*-nek nincs semmiféle intézményi háttere, nemcsak kőszínházi, független színházi, hanem egyéni vállalkozói sem. A működésnek ez a hendikepje, amely direkt módon következik abból, hogy a kolozsvári színházi struktúra milyen játéknnyelvekkel kompatibilis, teljesen kivonja ezt a két munkát a színházi piacnak is nevezhető kínálatból, hiszen az al-

²¹ „Hangosító 11. A Színház folyóirat podcastje – Határterületek.” CSERNE Klárával, SZABÓ Veronikával, BERECS Zsuzsával és Sarah GÜNTERrel GÓCZA Anita beszélgetett. 2019.12.04., hozzáférés: 2025.02.08, <https://szinhaz.net/2019/12/04/hangosito-11-a-szinhaz-folyoirat-podcastje-hatarteruletek/>

²² Az előadásra Herczog Noémi a 2021/2022-es évadban a legjobb előadás kategóriájában szavazott. <https://szinhaz.net/2023/02/27/szinikritikusok-dija-2021-2022/>, hozzáférés: 2025.02.08.

²³ Az előadásról Boros Kinga írt: <https://szinhaz.net/2022/06/13/boros-kinga-legy-kedves/>, hozzáférés: 2025.02.08.

kötések mögül hiányzik az apparátus, ami termékként pozicionálná őket. Ebben különböznek a *Magyarosaurus Dacustól*:²⁴ Gianina Cărbunariu előadása Nopcsa Ferenc paleontológusról a nagyváradai Szigligeti Színház repertoárprodukciónaként, annak színpadán jött létre, ilyenképpen tehát sokkal inkább „van”, mint az előző két példánk. S láthatatlanságra sem panaszkodhat, hiszen romániai magyar mércével mérve gazdag kritikai visszhangnak örvend. A kritikaírói és a színháztörténetírói gyakorlat, illetve a szakmai díjrácsok fogalmi apparátusát (dráma, rendezés, színészi alakítás stb.) azonban hasonlóképp kikezdi. Szemléltetésül: nem csak az állami díjak látóköréből maradtak ki a fenti alkotások, alkotók. A 2022/2023-as Színikritikusok Díján a *Magyarosaurus* tizennégy szavazatot gyűjtött tíz kritikustól; következő évben ugyanazon társulat másik előadása, a *Csárdáskirálynő* (rendező: Novák Eszter) hat szavazó tíz voksát nyerte el, s ezzel együtt a legjobb szórakoztató színházi előadás díját. A *Magyarosaurus* számszerűleg több szavazata nyolc kategóriába szóródott szét, a *Csárdáskirálynő* viszont problémátlanul illeszkedett a műfaji kereteknek fenntartott rubrikába. Azt látjuk, hogy egy kőszínházi előadás esetében is felmerül, hogy a sablonok nem alkalmazhatók rá, nem illeszkedik abba a prokrusztészi ágyba, amit egy előadás-elemzési gyakorlat vagy díjazás jelent.

Mindezeket figyelembe véve beszélhetünk-e egyáltalán, és ha igen, hányféle kánonról a 2020-as évek magyar színházában? Vélhetően első körben az állami támogatások meghatározó kánonját kell tudomásul vennünk, hiszen ezek bírnak a legerőteljesebb felhatalmazó erővel. Ugyanakkor egy szűk és egyre fogyatkozó szakmai közösség számára a támogatások mértéke vélhetően nem értékjelző. Ezért tegyük fel, hogy pél-

dául a Színházi Kritikusok Céhe által az 1979/1980-as évad óta évente kiadott kritikUSDíj is értelmezhető úgy, mint a kulturális emlékezet²⁵ még mindig kitüntetett, mert intézményes formája, melyet más néven kánonnak szoktunk nevezni, ebben az esetben pedig ellenkánonnak hívhatnánk.²⁶ Hiszen a kritikUSDíj azt ígéri a szélesebb és a szakmai közönségnek, hogy a szavazó tagság (politikai) érdekektől függetlenül választja ki a kulturális emlékezet számára megjegyzésre érdemes előadásokat és alkotókat. Talán még azt is, hogy nem pusztán marketing szempontok, hanem szakmai elvek értéktudatosabb rendszere mentén teszi mindezt, miközben természetesen a kritikUSDíj szavazójára is hathatnak marketing szempontok, hat a kultusz,²⁷ hathat a politikai klíma (ha nem is a kiszolgálás, hanem a védelmezés értelmében). A szakíró ízlése sem áll mindenek fölött. Bár a terület szakértői szavaznak, mégis – mint minden kánonképzési metódus, értékfoglalás – a kritikUSDíj sem szakmai, hanem hatalmi gesztus. Ez akkor is így van, ha a díj egyre unikálisabb vonásaként éppen azt kell megjelölnünk, hogy szakmai, nem pedig politikai grémium osztja.

Nem vitatva a kritikUSDíj fontosságát a jelen kultúrpolitikai erőterben, most inkább a díj kirajzolta kép mögött meghúzódó ki-

²⁵ A kifejezést Maurice Halbwachs és Jan Assmann nyomán használjuk.

²⁶ „[A] kánonok már nem az örökkévalóság számára készülnek, ezért nem is lehetnek kizárólagosak.” TAPODI, *A soha el nem...*, 14.

²⁷ A kifejezést Dávidházi Péter nyomán használjuk: „A kultusz mint beállítódás bizonyos szellemi vagy anyagi értékek rajongó, mértéket nem ismerő, mindenekfölötti tisztelete, tehát teljes és feltétlen odaadás, mely imádota tárgyát minden szóba jöhető vád alól eleve felmenti...” DÁVIDHÁZI, Péter, *„Isten másodszülöttje.” A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*, (Budapest: Gondolat Kiadó, 1989), 5.

²⁴ Az előadás alkotócsapatának Boros Kinga is tagja volt. Herczog Noémi az *Élet és irodalomban* írt róla: „Ásatások”, 2023. ápr. 6., 23.

mondatlan előfeltevésekről próbáltunk meg gondolkodni a már említett erdélyi színházi előadásokon keresztül. Az előbbi, látszólag ártatlan mondat a fentiek ismeretében máris tartalmaz egy határozott értékfogalmat az- azal, hogy ezeket a produkciókat *színháznak* nevezzük. Bár abból a feltevésből indulunk ki, hogy ezeknek a munkáknak a láthatatlansága és/vagy besorolhatatlansága mögött szükségszerűségek és összefüggések tárhatók fel, célunk nem a kánonformálás hatalmi rendjébe való bekapcsolódás, noha a díjak formálta értékeket sem célunk tagadni. Mégis, szeretnénk legalább egy kicsit felszabadítani azokat, akik ezekben a rendszerekben kevésbé látják megjelenni saját munkáikat, azáltal, hogy egy szűk merítésen keresztül megvizsgáljuk az intézményes emlékezet működésének vakfoltjait. Valamint bármennyire széles társadalmi igényt mutat is az egységes kánon utáni vágy, elmozdulni attól a pontatlan állítástól, hogy a Színikritikusok díja a magyar színház általános értékjelzője, nem pedig a színháznak valójában egy speciális szegmensét tekinti át.

Mekkora esélye mutatkozik egy intézményrendszeren kívüli (erdélyi) előadásnak arra, hogy egyáltalán meghívja a potenciális szavazókat, a céh tagjait? Hiszen nyilvánvaló, hogy ez költségeket jelentene, amit ezek az alkotók nem engedhetnek meg maguknak. Szintén anyagi vonzatuk lehet a legjobb díszlet és jelmez díjaknak, és nemcsak a meghívás felől. Vélhetően azoknak az előadásoknak a díszletei „rúgnak labdába” egyáltalán, amelyek ki tudják még fizetni a látvány költségeit, és az előadás általános minőségétől és koncepciójától akár teljesen függetlenül: kellőképpen látványosak? Mit jelent a „látvány” az előadástól független, nem pedig alkalmazott jellegű, a funkciót méltató elismerése egy olyan korban, amelyben a spektákulum és a kép a tartalomtól függetlenül értékelődik fel? Mint látványos

installációt értékeljük például az *EXTÁZIS*²⁸ díszletét, vagy azt is állítjuk, hogy Devich Bontond lakásbelsője „jól szolgálta” az előadást (volt értelme az előadás értelmezése felől annak, hogy a rendező a színpadra és a díszlet terébe hívta a nézőket stb.)?

De az is igaz, hogy amikor az intézményrendszeren és struktúráján kívüli előadások érvényesüléséről gondolkodunk a díj kirajzolta kánonban, akkor nem csak anyagi problémákról beszélünk és nemcsak a „kritikusbuszról”, amely rendelkezésére áll egy kőszínháznak, míg egy két fős független alkotócsoporthoz nem. Mégpedig azért nem csak anyagi kérdés, mert hiszen a nyilvános szavazólapok számszerű összesítésével kiadott díjazottak közül a hasonló előadások budapesti megfelelői is jellemzően hiányoznak. Látható, hogy az utóbbi években alkalmazott, egyre nagyobb számban megjelenő – és az alapkategóriákkal ellentétben titkos szavazással eldöntött – különdíjak²⁹ a kritikusdíj részeként elsősorban éppen e problémát hivatottak ellensúlyozni. Nevezetesen azt, hogy a Színikritikusok díja a kőszínházak rendezői, szövegcentrikus, drámai előadásaira, ezen belül is a fő- és mellékszereplők rendszerében kategorizálható drámák bemutatóira predesztinálja a szavazót. Példaként hozhatjuk a dráma fontosságára, hogy *Az igazság gyertyái* marosvásárhelyi ősbemutatója a 2023/2024-es évadban egyaránt kapott szavazatokat mint legjobb dráma (11

²⁸ A budapesti Katona József Színházban 2023-ban bemutatott előadás, Tarnóczi Jakab rendezése.

²⁹ A 2023/2024-es évadban: különdíj Závada Péternek, David Greig *Prudencia Hart különös kivetkezése* című darabjának fordításáért és a Stúdió K színházbeli előadás szövegének létrehozásáért; különdíj a THEALTER Fesztiválnak évadokon át ívelő teljesítményükért; Jövő-díj a Stereo Akt társulatnak innovatív, társadalmilag elkötelezett színházi gondolkodásukért.

szavazat), mint legjobb rendezés (2 szavazat) és mint legjobb kőszínházi előadás (6 szavazat, melyből 4 vélhetően felvétel alapján). Mely adatokból voltaképpen kiderül, hogy az előadásnak a szöveg teremtetten meg a lehetőséget elnyerni a legjobb kőszínházi előadás díját. Szintén a díj irodalom-központúsága felől tanulságos, hogy a kortárs színházban egymásra egyre inkább ható tánc és színház termékeny egymásra hatása, összekapcsolódása a jelen kategóriák felől ugyancsak egyedül a különdíjakban ismerhető el. Ráadásul, míg a kategóriák között találunk az alkalmazott alkotók számára elismeréseket (legjobb díszlet, jelmez, színházi zene és szöveg), a koreográfia annak ellenére hiányzik, hogy talán nincs még egy társművészet, amely annyira erősen hatott volna a kortárs magyar színházra, mint a tánc.

Kérdés az is, hogy a díj alapstruktúráján nem változtató, azt kiegészítő különdíjmetodika mekkora kánonformáló erővel bír. Érzésünk szerint ez a potenciál két okból is eltörpül a fő kategóriák „marketing brandjéhez” képest. Az egyik ok, hogy a különdíjak díjazottjai nem mindig képesek bővíteni a meritést: erre példa, hogy a 2023/2024-es évadra vonatkozóan a *Prudencia Hart...* egyik – fordítói – teljesítményének ítélte a céh az évad különdíját, mely előadás a legjobb független előadás díját is elnyerte ugyanebben az évben. Az ellenben mostanáig nem igen volt tapasztalható, hogy egy audio-sétaszínház vagy egy VR performansz kerüljön díjazásra. Pedig ebben a kategóriában mutatkozna rá leginkább lehetőség, hiszen egy „séta” talán kevésbé jut a szavazó eszébe amikor „előadásokról” szavaz. Ugyanígy, a legjobb független színházi előadás kategóriájának kánon-kikezdő ereje is ambivalens megítélés alá esik. A kategóriával a céh nyilvánvalóan a független terület fontosságára kívánta érzékenyíteni az akkor még leginkább kőszínházon szocializálódott szavazó-

kat.³⁰ Ugyanakkor a *Prudenciával* a céh mégis olyan előadást méltatott független előadás-ként, amely ugyan strukturális értelemben valóban a független intézményrendszerben jött létre, esztétikai értelemben mégsem kezdte ki a drámai, fő és mellékszereplőkben gondolkodó művek színrevitelében gondolkodó, irodalomközpontú díj rendszerét.

Összességében látható, hogy a Színikritikusok díja az egyre bővülő alkategóriák rendszerével igyekszik a kortárs színházhoz igazítani a régi struktúrát. Ezek a különdíjak egyfelől valóban lehetőséget adnak arra, hogy a „legjobb rendezés, fő és mellékszereplő, szöveg” rendszerébe nem illeszkedő megmozdulások is díjazásra kerüljenek – bár, mint láttuk, változó sikerrel. Mindeközben azonban a kánonformálás felől az is lényeges, hogy az alapkategóriák (gondolunk itt a legjobb rendezés és a legjobb színészi alakítások kategóriáira) területtől függetlenül azt ígéri, hogy az „abszolút” legjobbat találják meg. És mint ilyenek, természetesen magasabb státuszt is élveznek, mint az speciális területekre adott díjak (gyerek, független, szórakoztató színház) vagy a titkos szavazással kiadott különdíjak. Ugyanakkor fontos meglátnunk, hogy az ígért „abszolútum” a gyakorlatban egy ugyancsak szűk mezőnyre, a prózai, dramatikus repertoárszínházra korlátozódik. Ezért jelentett fontos reformot a legjobb kőszínházi előadás kategóriájának bevezetése a 2022/2023-as évaddal kezdődően, hiszen így legalább egyértelművé vált, hogy a legjobb független színházi előadással szemben a legjobb előadás mégsem abszolút értéket takar: hiszen a tapasztalat szerint az átnevezés előtt is leginkább kőszínházi előadások kaptak díjat ebben a kategóriában. Az átnevezés tehát kardinális. De még

³⁰ A kategóriát a 2002/2003-as évadban alternatívnak hívták (Legjobb alternatív előadás), és a 2003/2004-es évadban jelenik meg először „Legjobb független színházi előadás” néven.

mindig nem oldja meg, hogy mit kezdjünk a független területen azokkal a kísérleti munkákkal, amelyek kilógnak az előadasközpontú rendszer legfontosabb kategóriáiból. Ez pedig azért lényeges, mert végkövetkeztetésünk szerint az intézményi háttér (mint a piaci érvényesülés feltétele) nagyban meghatározza a szakíró/tudós lehetőségeit és gondolkodása kereteit – ebben az értelemben tehát: az ellenkánont. Ezért tanulságos, miképpen formálja át a díjazottak névsorát, amikor a céh engedélyezi a felvétel alapján való szavazást. A földrajzi határokat mintegy nem létezővé tevő változtatás egyfelől radikálisan rajzolja át centrum és periféria viszonyát, és a díj legnagyobb súlyú kategóriájában egyszerre határon túli előadások tűnnek fel nagy számban. Mielőtt azonban hátradölnénk azzal, hogy a felvételek az abszolút demokratizálódást jelentik, lássuk meg azt is, hogy az olyan formai újításokat nagyban mozgósító előadásoknak, mint például Kelemen Kristóf VR-performansza (*Szeánsz*) vagy Mészáros Máté egyszemélyes részvételi tánc-workshopja (*Máté és én*), vagy a hat kategóriában is szavazatokat kapó, de az összesen tizennégy begyűjtött szavazatával díj nélkül maradó *MILF*-nek (Staféta-Füge Produkció) innentől kezdve szimbolikus értelemben a határon túli kőszínházakkal is „versenyezniük” kell a szakírók figyelméért. A határon belüli függetlenek számára a felvételek engedélyezésével a határon túli kőszínház is versenytárrá válik, nem csak – szintén szimbolikusán fogalmazva – a Katona József Színház.³¹

³¹ Színháztörténeti okokból kanonikus – mára kultikus? – pozíciójánál fogva a budapesti Katona József Színház ma is a legnagyobb látogatottságot élvezi a színházak között a szavazók körében. E népszerűség a kritikusdíjra gyakorolt torzító hatásairól a 2012/2022-es évad díjazása után zajlott informális vita a céhen kívül és formális vita a céhen belül.

A fennebb vizsgált erdélyi előadások kiszorulása tehát nemcsak az államilag támogatott kánonból, de a szakmai ellenkánonból is megfigyelhető. Míg előbbi – úgy véljük – nem igényel további magyarázatot, addig utóbbi mögött nemcsak esetleges érték és ízlésbeli különbségek húzódnak: kardinális a díj szabta kiemelt kategóriákba való nem illeszkedésük. A színház dramatikus, megszózott formai kereteit megkérdőjelező előadások jelen pillanatig a különdíjak között sem élveztek kitüntetett figyelmet. A kánonkorpuszba bekerülni csak olyan alkotásnak áll módjában, amelyekre alkalmazhatók az üzemszerű működés által kialakított kanonizált értelmezési stratégiák. A kortárs magyar színház és szakmai megjelenítése behódol a piac törvényeinek, elfogadja a liberális kapitalizmus működési feltételeit. Csak a praktikus és rentábilis produktumként értékesíthető produkció életképes. Mindenekelőtt az üzem építi a(z ellen)kánont.

Bibliográfia

- ASSMAN, Aleida és ASSMAN, Jan. „Kánon és cenzúra”. In *Irodalmi kánon és kanonizáció*, szerkesztette ROHONYI Zoltán, 87–105, Budapest: Osiris – Láthatatlan Kollégium, 2001.
- ASSMAN, Jan. *A kulturális emlékezet*. Fordította HIDAS Zoltán, Budapest: Atlantisz Kiadó, 2004.
- BEZECZKY Gábor. „Kánon és trópus”, in *Helikon* 3. sz. (1998): 261–267.
- BLOOM, Harold. „Elégikus töprengés a kánonról”. In *Irodalmi kánon és kanonizáció*, szerkesztette ROHONYI Zoltán, 185–202, Budapest: Osiris – Láthatatlan Kollégium, 2001.
- BROOK, Peter. *Az üres tér*. Fordította Koós Anna. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1999.
- DÁVIDHÁZI, Péter. „Isten másodszülöttje.” *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1989.

- FOUCAULT, Michel. „Más terekről. Heterotópiák”. Fordította ERDHARDT Miklós. *Exindex*, hozzáférés: 2025.02.08., <https://exindex.hu/hu/nem-tema/mas-terekrol-1967/>
- GROTOWSKI, Jerzy. „A szegény színház felé”. In GROTOWSKI, Jerzy. *Színház és rituálé*. Fordította PÁLYI András. Pozsony, Budapest: Kalligram, 1999.
- „Hangosító 11. A Színház folyóirat podcastje – Határterületek.” CSERNE Klárával, SZABÓ Veronikával, BERECS Zsuzsával és Sarah GÜNTERREL GÓCZA Anita beszélgetett. 2019.12.04., hozzáférés: 2025.02.08, <https://szinhaz.net/2019/12/04/hangosito-11-a-szinhaz-folyoirat-podcastje-hatarteruletek/>
- JARRY, Alfred. „Minek a színházba színház?” Fordította JÁKFALVI Magdolna. In JARRY, Alfred. *Az Übük*. Szerkesztette JÁKFALVI Magdolna. Budapest: Orpheusz Könyvek, Fekete Sas Kiadó, [1996].
- KÁLMÁN C. György. „A kis népek kánonjainak vizsgálata”. In *Helikon* 3. sz. (1998): 251–260.
- KOTTE, Andreas. *Bevezetés a színháztudományba*. Fordította KOTTE, Edit. Budapest: Balassi Kiadó, 2015.
- LÁNG Zsolt. „A Voyager-kánon”. *Korunk*, 10. sz. (2016): 3–6.
- A magyar nyelv értelmező szótára. Hozzáférés: 2025.02.08. <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-a-magyar-nyelv-ertelmezo-szotara-1BE8B/>
- MAAGERØ, Lars Harald. *The Canon in Contemporary Theatre. Plays by Shakespeare, Ibsen and Brecht in contemporary directors' theatre*. London & New York: Routledge, 2024.
- RUSU, Mircea Sorin. „Jens Hillje: Trăim timpuri dure, polarizante și polarizate, iar noi, artiștii, trebuie să reacționăm”. *Revista-scena.ro*, august 20, 2024., hozzáférés: 2025.02.08., <https://revistascena.ro/interviu/jens-hillje-traim-timpuri-dure-polarizante-si-polarizate-iar-noi-artistii-trebuie-sa-reactionam/>
- SZILÁGYI Ákos, KÁLMÁN C. György, BAZSÁNYI Sándor, MARGÓCSY István, RÁKAI Orsolya és BORBÉLY Szilárd. „Vita a nemzeti kánonról. Posztkánoni helyzetben van-e az irodalom?” *Magyar Lettre Internationale*, Tél, 71. sz., (2008-2009): 5–10.
- TAPODI Zsuzsa. *A soha el nem vesző könyv nyomában*. Csíkszereda: Pallas-Akadémia Könyvkiadó, 2008.

Anatómia a predramatikus színházban. Henry Chettle *Hoffman* című bosszútragédiája az emblematikus színház térkezelésében

KISS ATTILA ATILLA

Azon a ponton, amikor dramaturgiai tetőfokára ér John Ford *Kár, hogy ká*, ford. VAS István (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984), 115. című bosszútragédiája, amely gyakori hivatkozási pontja volt az angol reneszánsz dráma Shakespeare utáni hanyatlásáról szóló vitáknak, a bosszúálló Antonio amatőr anatómusként, egy félbehagyott boncolás után lép a színpadra, tőre hegyén egy emberi szívvel. A szív igazi szív, de ezen a ponton csak egy szív, látszólag semmi más. A szörnyű látványra Vasques felkiált: „Mi ez a rejtvény?”¹ A kérdés kétértelműsége jól szemlélteti a kora modern kort meghatározó, összetett ismeretelméleti válságot. Vasques kérdése természetesen arra irányul, hogy kihez tartozhat a brutális mészárlás megdöbbentő eredménye: kinek a szíve ez? Ezzel egyidejűleg azonban egy olyan összetett látványt, képet is faggat, amelyet az ikonográfiai, erkölcsi, vallási hagyományok sokaságának fényében lehetséges értelmezni, és ezek a hagyományok évszázadokon keresztül biztos válasszal szolgáltak az ilyesfajta kérdésekre. A rejtvény egyik aspektusa annak a bizonytalansága, hogy kié a szív, ugyanakkor a rejtvény azonnal és sokféleképpen megoldható, ha a szívet szimbolikus értelemben vesszük, és az egyetlen nehézséget a jelenséggel kapcsolatban burjánzó poliszémia okozhatja: a szív a *memento mori* vagy a *religio cordis* hagyomány emblémájaként dekódolható, de lehet a szeretet, a szerelem vagy a rokoni kötelék, esetleg a vallásos odaadás szimbóluma is, és ez még korántsem a lehetséges olvasatok sorának a vége. A valószínűleg maga

is emblematikus színpadi tablóként megrendezett jelenet roppant erejű színpadi hatása a szív demetaforizálásának pillanatában teljesedik ki: Antonio bejelenti, hogy a tárgy szeretett felesége, Annabella szíve, akinek ő felszántotta „gyümölcsöző méhét”, és a szívével együtt kitepte születendő gyermeküket is. A pánmetaforikus szemiotikai beállítottságú közönség számára a jelentések arzenálját hordozó szív egy szempillantás alatt átalakul többjelentésű emblémából nyers anyagisággá, merő húsdarabbá: egy darab belsőséggé, Michel Neill megfogalmazásában.²

Az ikonográfiai elemek demetaforizálása folyamatosan visszatérő színpadi reprezentációs technika a kora újkori emblematikus színpadon, problematizálja a korban uralkodó ellentétességet vagy kétértelműséget, amely két egyszerre jelenlévő, egymással versengő ismeretelmélet eredménye, és összekapcsolja a nyilvános látványosság két legnépszerűbb kortárs színterét: a nyilvános színházat és az anatómiai színházat. Ahogy Duke Pesta érvel: „A tizenhatodik és a tizenhetedik század fordulóján a versengő ismeretelméletek, a *memento mori* régről meglévő metafizikai hagyománya és az anatómiai színházak feltörekvő empirikus és tudományos felfedezései közötti feszültség nemcsak az építészetben és az ikonográfiában tükröződött, hanem az olyan temetői és anatómi-

¹ John FORD, *Kár, hogy ká*, ford. VAS István (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984), 115.

² Michael NEILL, „‘What Strange Riddle’s This?’: Deciphering ‘Tis Pity She’s a Whore’”, in *Revenge Tragedy. Contemporary Critical Essays*, ed. by Stevie SIMKIN, 229–254 (Basingstoke – New York: Palgrave, 2001), 239.

ai darabokban is, mint a *Hoffman* és a *Hamlet*.³ Ahhoz, hogy valóban megértsük ezt az anatómiai érdeklődést a kora újkori angol bosszútragédiákban, amelyek sokáig a kánon peremén rekedtek, az angol reneszánsz színházzal kapcsolatos kutatásoknak azt az útvonalat kellett bejárnia, amit az anyagi kultúra iránti újhistorista érdeklődés indított el, és amely az angol dráma politikai, vallási és gazdasági hátterét kutató transzdiszciplináris irányultság jelenlegi formáihoz vezetett. Mindezek az értelmezési irányzatok egy olyan módszertant tartalmaznak, amely a drámai kánont a színpadi reprezentációs logika és a kortárs színház mindennapi anyagi gyakorlatainak tükrében tárja fel. Ugyanakkor a kor kulturális szemantikájába ágyazva látják ezeket a gyakorlatokat, ahol a színházi intézmény a technológiai újítások és kísérletek, valamint a jelenkori ismeretelméleti és thanatológiai válság által újraíródó rítusok, eljárások, társadalmi szokások tágabb kontextusában működött. Folyamatos kutatások irányulnak a megismerés határait kitágító technológiára, a szemiotika alapjait újrafogalmazó protestáns teológiára és az anglikán egyház hatalmi feszültségeire, amelyeket az egymásnak ellentmondó vallási áramlatok közötti egyensúlyozás eredményezett. Az anatómiai eljárások, kísérletezések fontos és nagyon népszerű részét képezték ezeknek a technológiai és szellemi fejlesztéseknek. Lynn White három találmányt jelöl meg, amikor a kora újkor technológiai forradalmát meghatározó elemeket és folyamatokat írja le: a könyvnyomtatás, az iránytű és a puska elterjedése alkotja ezt a „világi

³ Duke PESTA, „Articulating Skeletons: *Hamlet*, *Hoffman*, and the Anatomical Graveyard”, *Cahiers Elisabethains* 69, 1. sz. (2006): 21–39, 37. Ahol másképp nem jelzem, az idegen nyelvű idézeteket saját magyar fordításomban adom meg.

háromságot.”⁴ Meggyőződésem szerint ezt a csoportot szükséges kiegészíteni azokkal a konstrukciókkal, amelyek a kor színházaihoz és az egész társadalmat átható színházi jelenséghez kapcsolódtak. A *theatrum mechanorum* mint az információterjesztés műfaja, a *memóriaszínház* mint az egész világ megismerésére és modellezésére tett kísérlet, valamint az *anatómiai színház* mint ismeretelméleti vállalkozás többféle formában jelenik meg a kora újkori angol irodalomban. Az anatómiai színház azért érdemel különös figyelmet ebben a csoportban, mert szorosan kapcsolódik a korai „szekuláris szentháromságot” nem sokkal később negyedikként kiegészítő találmányhoz, a mechanikus órához.⁵ Az óra mint egyre pontosabb időmérő eszköz nemcsak a mindennapi és a hivatali élet megszervezését forradalmasította, de maga az óraszerkezet fokozatosan az egész univerzum domináns metaforájává vált, benne az Isten által bonyolult rendszerként megszervezett részek tökéletes harmóniáját alkotó, óraműszerű emberrel. A kora újkori kísérletező, empirikus érdeklődés jellegzetes példája, az anatómia ennek a szerkezetnek a titkait, működési logikáját, Isten általi megszerkesztettségét próbálta kifürkészni, intézményesült és társadalmi látványossággá alakult formáját az anatómiai színházban kapta meg, képvilága pedig rendszeresen megjelenik a korabeli drámákban és színházi előadásokban is. Dolgozatom érvelése ennek a technológiai találkozási pontnak a kulturális kontextusában, az anatómiai színház és a színházi anatómia kapcsolatának közegeiben halad előre. Fő állításom az, hogy ha a predramatikus színházként értelmezett angol reneszánsz emblematikus színház kultu-

⁴ Lynn WHITE, Jr., *Medieval Religion and Technology: Collected Essays* (Berkeley, CA: University of California Press, 1978), xiii.

⁵ Adam Max COHEN, *Shakespeare and technology: dramatizing early modern technological revolutions* (London, New York: Palgrave – Macmillan, 2006), 127–128.

rális szemantikájában, a korabeli, mindent átható anatómiai érdeklődés tükrében, valamint az emblematisz színház jellegzetes térkezelésének fényében olvassuk újra a darabokat, akkor a kora újkori angol kánon olyan marginalizált, lenézett, kiszorított, vagy legalábbis kevésbé értett darabjai, mint a fent idézett *Kár, hogy kurva*, értelmes, érdekesítő egésze állnak össze, és elfoglalhatják helyüket a nem angol nyelvű nemzetek drámai és színházi kánonjában is. Shakespeare „melodramatikus, dekadens” kortársainak egyre több drámája kerül olyan elméleti megközelítések górcsőbe alá, amelyek értelmes, koherens jelentésstruktúrát és új kanonikus státuszt kölcsönözhetnek ezeknek a daraboknak. A következőkben kiemelek néhány hasonlóságot a predramatikus színházak és az anatómiai színházak párhuzamos fejlődésében. Az emblematisz színház térkezelésével és a színházak anatómiai háttérével kapcsolatos megfontolások áttekintése után egy kevésbé ismert tragédia elemzésével igyekszem szemléltetni, hogyan segíthetik a fent említett megközelítések a színházi közegben értelmezett kora újkori drámák pontosabb megértését és újrakanonizálását. Henry Chettle *Hoffman*⁶ című bosszútragédiája szinte ugyanakkor keletkezhetett, mint Shakespeare *Hamletje*, látványosan horrorba hajló, végletes színpadi képei miatt azonban befogadás- és színpadtörténete sokkal töredékesebb és szűkebb, és az angol nyelvű kritikai és színházi diszkurzuson kívül alig ismert.

A kora újkori angol bosszútragédia újraolvasását kezdetben többek között az anatómia és a test iránti posztmodern affinitás motiválta. Ez a posztmodern érdeklődés a test ábrázolásai iránt a hetvenes és a nyolcvanas évek testi fordulata után kezdett felerősödni, és a testre irányuló posztsemioti-

kai elméletek hatásának erősödésével párhuzamosan elkezdődött a testhez kapcsolódó kulturális reprezentációk intenzív és mai is általánosan megfigyelhető elterjedése, amelyben részt vesznek a kórházakról, sürgősségi osztályokról és csonkításos bűntényekről szóló sorozatok, kiállítások és interaktív, immerzív programok ugyanúgy, mint filmek és színházi produkciók. Még a Shakespeare-kánon által uralt magyar színpad is érzékenyebbé vált erre az anatómiai érdeklődésre és a kánon elmozdulásaira. Csak egy példát említek: a Ford tragédiájából korábban idézett jelenet látványosan anatómiai megjelenítésben került színre Koltai M. Gábor rendezésében a Magyar Színházban.⁷

2013 közepén a budapesti járókelők három szokatlan anatómiai ábrázolást láthattak egymástól nem messze a város nyilvános reklámfelületein, és mindháromnak köze volt a színházhoz. Az időben legfrissebb plakát a Maladype Színház új produkcióját, a *Macbeth/Anatomy*-t hirdette, melynek premierje 2013 szeptemberében volt a Trafó Kortárs Művészetek Házában.⁸ A másik kettő az előző évből maradt meg, és mindkettő a kora újkori anatómiai színházak posztmodern örökösét hirdette: plasztinált testeket bemutató anatómiai kiállítást. A 2008-as első budapesti kiállítást követően 2012-ben már két anatómiai attrakció versenyzett egyidejűleg a fővárosban.⁹ A „The Human Body”

⁷ Pesti Magyar Színház, Budapest, 2010. 09. 30. Rendező: Koltai M. Gábor; fordító: Vas István; dramaturg: Sediánszky Nóra; díszlet: Vereckei Rita; jelmez: Tihanyi Ildikó.

https://mandadb.hu/tetel/57764/John_Ford_Kar_hogy_kurva, hozzáférés: 2025.03.09.

⁸ Maladype Színház, 2013. 09. 06. Trafó. Rendező és díszlet: Balázs Zoltán; jelmez: Benedek Mari; zene: Szűcs Péter Pál.

https://www.maladype.hu/hu/eloadasok/arc_hivum/macbeth-anatomia.html hozzáférés: 2025.03.09.

⁹

https://en.wikipedia.org/wiki/Bodies:_The_E

⁶ Henry CHETTLE, *The Tragedy of Hoffman or A Revenge for a Father*, in *Five Revenge Tragedies*, ed. by Emma SMITH (London: Penguin Classics, 2012).

és a „Bodies 02” kiállítások anyagai sok tekintetben szinte teljesen megegyeztek, az alkalmazott technológia a Gunther von Hagens által szabadalmaztatott plasztinációs eljárás alapult¹⁰, és az első, 2008-as anatómiai szenzációnál is sokkal több embert vonzottak. A mindent átható posztmodern anatómiai érdeklődést jól szemlélteti a színházi anatómiáról és az anatómiai kiállításokról szóló reklámok különös egyidejű jelenléte, és a jelenséget a kora modern és a posztmodern korszakban egyaránt uralkodó és számos hasonlóságot mutató ismeretelméleti tét magyarázza. Jelen korunknak a kora újkori kultúra anatomizáló szokásaira való rezonanciája miatt ez a perspektíva a kortárs magyar színpadon is megjelent, egyedi megvilágításba helyezve Shakespeare tragédiáját. Az elmúlt két évtizedben számos kritikai értelmezés figyelte meg és tárgyalta az ember belső világára vagy az emberi test belsejére irányuló figyelemnek és a felboncolt testnek a kitartó színpadra állítását az angol reneszánsz közszínházban, és ugyanígy jelentős kritikai figyelem irányult a boncolás és az anatómiai kísérletezés növekvő jelenlétére a posztmodern produkciókban. Ahhoz azonban, hogy ezeket a jelenségeket és párhuzamokat megértsük, vissza kell mennünk ahhoz a ponthoz, amikor a kora modern emblematikus színház szemiotikai elméleti kialakultak.

A Shakespeare-kritikában az előadasközpontú szemiotikai megközelítések az 1970-es évektől kezdtek elterjedni. A „szó versus kép” és a „verbális versus vizuális” vita a kora újkori színháztudományban mérföldkőhöz érkezett az emblematikus színház tárgyi feltételeit és reprezentációs logikáját vizsgáló

exhibition; <https://human-bodies.eu/en/>; JOÓB Sándor, „Test test ellen Budapesten”, *Index*, 2012. 03. 03.

https://index.hu/kultur/2012/03/03/test_test_ellen_budapest/, hozzáférés: 2025.03.09.

¹⁰ <https://bodyworlds.com/>, hozzáférés:

2025.03.09.

megközelítések kanonizálásával: annak a szemiotikai térnek a logikáját vizsgálták ezek a kutatások, amelyre a kor szerzői az angol reneszánsz drámákat kifejezetten szánták. Csak a legfontosabb korai kutatási eredményeket említem itt meg: Glynne Wickham vizsgálatai úttörő szerepet játszottak az emblematikus színpad tulajdonságainak, valamint a színházi megjelenítés emblematikus vagy fotografikus, szimbolikus asszociációkra vagy mimetikus illúzióra épülő logikája közötti különbség feltárásában:

„Lényegében egy olyan konfliktus problémájával állunk szemben, amely az emblematikus színház (a drámai illúziót figuratív-jelképes reprezentációkon keresztül bemutató színház) és az illuzionista-realisztikus színház (a valóság vizuális képi ábrázolására törekvő színház) között feszül. [...] A régi emblematikus színházat felváltó új színház építész-festők által létrehozott, bonyolult, rafinált, elméleti színház volt (...) amely a referencialitás korlátozó keretein belül a valóságot próbálta utánózni.”¹¹

Robert Weimann, aki „nagyon hasznosan hidalja át a szakadékot a historista irodalomkritika és az előadasközpontú kritikusok és

¹¹ Glynne WICKHAM, „Angol színpadok a korai időkben (részletek)”, ford. FARKAS Zita, in *Színház-szemiotográfia. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája*. Ikonológia és Műértelmezés 8., szerk. DEMCSÁK Katalin és KISS Attila Atilla, 291–298 (Szeged: JATEPress, 1999), 155. Az emblematikus színház természetét itt taglalom: „Az emblematikus gondolkodásmód és az emblematikus színház”. In *Az angol irodalom története 2. A kora újkor irodalma az 1480-as évektől az 1640-es évekig*, szerk. KISS Attila Atilla és SZÖNYI György Endre, 274–280 (Budapest: Kijarat Kiadó, 2020).

színháztörténészek tanulmányai között”,¹² a középkori populáris, szerepjátékra épülő hagyományok örökségét kutatta, és kidolgozta a *platea*- és a *locus*-orientált karakterek és cselekedetek közötti különbségek elméletét, amely azóta is megkerülhetetlen a dráma- és színházértelmezések számára.¹³ Alan Dessen arra törekedett, hogy Shakespeare színházi szókincsét és a kortárs színházi befogadás folyamatának meghatározó tényezőit elérhetővé tegye a modern néző számára, hogy ezek segítségével olvasni tudjuk a dráma-szövegekben elhelyezett színházi, játéktéri utalásokat, helyreállítva a darabok eredeti „színpadi logikáját.”¹⁴ Andrew Gurr létrehozta a Shakespeare-színház átfogó rekonstrukcióját,¹⁵ hangsúlyozva, hogy a korabeli szokások, társadalmi viselkedési kódok, szimbolikus jelek, valamint a korabeli színházak és színpadok ismerete nélkül drámaolvasataink óhatatlanul csonkák, töredékesek maradnak. Michael Hattaway ennek a színháztörténeti irányultságnak az eredményeit alkalmazta az Erzsébet-korabeli interaktív közszínház színészi szokásainak és rendkívül önreflexív jelölési gyakorlatainak értelmezésére.¹⁶ Az új kézkönyvek és kutatási segédle-

tek egyre szisztematikusabban koncentráltak az anyagi kultúra, a színháztörténet és a szövegben rejlő instabilitás tanulmányozásának interdiszciplináris szintézisére. A kutatási irányvonalat képviselő tudósok tovább bővítették a színpadi díszlet, a színházi tér és a játszóházak interaktív jellegének fontosságát, és hangsúlyozták, hogy „a kora modern színház nem tett egyszerű, egyértelmű különbséget a színpadi tér és a színpadon kívüli tér között. A nagyszínpad és a mögötte, felette és alatta lévő terek közötti szerkezeti kapcsolat széles körű lehetőséget biztosított Shakespeare-nek és kortársainak a különböző hangzási és vizuális effektusok létrehozására”.¹⁷ A kritikai kultúratudományból, a térrel kapcsolatos vagy térbeli fordulatból származó hatás ezen a területen is termékenynek bizonyult, és a kora újkori drámairodalom tanulmányozásában a kora újkori térfelfogások értelmezése egyre jelentősebbé vált. A térnek nemcsak azért volt nagy jelentősége az emblematisz színházban, mert ezt a színházat a tágabb makrokozmosz mikrokozmosz reprezentációjaként fogták fel, amely Shakespeare *V. Henrik* című történelmi drámájának Prológusa szerint a dolgok sokaságát reprezentálja „kis helyen” (16), hanem azért is, mert a korabeli gondolkodásmódok szinte mindent térben, a térrel kapcsolatban, a térhez viszonyítva reprezentálnak. A kozmikus teret megtestesítő színházban tehát a színpadon megjelenő színészek nemcsak a világegyetem vertikális kapcsolattrendszerébe és a társadalmi rétegek térbeli, hierarchikus elrendeződésének rendjébe léptek be, hanem a térként és helyként felfogott nyelvbe, a térképek alapján működő korabeli diskurzusokba, retorikai szabályokba is. Ahogy Russell West rámutat:

¹² Erika T. LIN, *Shakespeare and the Materiality of Performance* (London and New York: Routledge, 2012), 26.

¹³ Robert WEIMANN, *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theatre* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978), 33., 212.

¹⁴ Alan C. DESSEN, *Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpreters* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), 28.

¹⁵ Andrew GURR, *The Shakespearean Stage 1574–1642*. 4. kiadás (Cambridge: Cambridge University Press, 2009).

¹⁶ Michael HATTAWAY, *Elizabethan Popular Theatre: Plays in Performance* (London: Routledge and Kegan Paul, 1982); „Playhouses, Performances, and the Role of Drama”, in *A New Companion to English Renaissance Literature and Culture*. Vol. 2., ed. Michael

HATTAWAY, 42–59 (Oxford: Wiley–Blackwell, 2010).

¹⁷ Mariko ICHIKAWA, *The Shakespearean Stage Space* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 150.

„A tudás kodifikációjának kora modern módjai a tapasztalat kézzelfogható, konkrét tulajdonságait hangsúlyozták, gyakran a létezés térbeli dimenzióhoz rögzítve. Sőt, a társadalmi szakadások és átalakulások hirtelen megkérdőjelezték a térbeli struktúrákat, a diszkurzív figyelem középpontjába helyezve őket.”¹⁸

Ebben a kora újkori fogalmi rendszerben, ahol „az elme részt vett a dolgok objektív rendjében, egy olyan episztemológiai konfiguráción belül, amelyben a tudás alanya és tárgya nem teljesen különült el egymástól”,¹⁹ a színház liminális kulturális gyakorlatként működött, amely mindig a térben, a térbeliség kategóriáin keresztül hatott. Résztvevőit bevonta a társadalmi, episztemikus és politikai határok folyamatos újrarajzolásába és újrakonfigurálásába, vagy ahogy Russell West-Pavlov kifejezi:

„A színház működésében, amelyet az önreflexív megfigyelés rendkívüli foka felerősített, a kora újkori színházi rendszer meghatározta a saját határait, és játékosan billegtette azokat. A színház határvonalat jelölt meg a színházi fikció és a környezeti valóság között, de e határok autopoetikus megerősítése során soha nem szűnt meg saját környezetét bekebelezni és feldolgozni, és ebből a folyamatból a színházat termelte ki.”²⁰

Mivel a kora újkori közzínház nem vette figyelembe a szöveg vagy a rendező tekinté-

lyét a polgári fotografikus, illuzionista színházra később jellemző módon, ezt a társadalmi színházi jelenséget Hans-Thiess Lehmann megfigyeléseivel összhangban *predramatikus* színházként definiálhatjuk,²¹ amely kulturális interfészként, topológiai csomópontként funkcionált, és különféle időbeli és térbeli dimenziókat kötött össze.²² Történelmileg ez a predramatikus színház abban az átmeneti korszakban jelenik meg, amely a modernitás drámai színházának korához vezet,²³ és ahogyan a Lehmann-féle posztdramatikus színházban is, a modern dráma lényeges dramaturgiai elemei már jelen vannak, de a színházi produkciókat, különösen a közzínházi előadásokat, még nem az írott szöveg és a kodifikált drámai szerkezet határozza meg, hanem a színpad–közönség interakción alapuló, sokféle szimbolikus–emblemikus jelentésszinttel operáló, élő szemiotikai tér.

A fenti irányzatok egyike sem hagy kétséget afelől, hogy rekonstruálnunk kell, még ha csak hipotetikus is, a színdarabok eredeti, színpadra szánt reprezentációs logikáját. Csak ennek a logikának az ismeretében lehet aktiválni a cselekményt, az asszociációk szimbolikus–ikonografikus hálózatát és az emblematikus kódokat, amelyek átszöttek és előadásra alkalmassá tették ezeket a darabokat. A színpad reprezentációs logikája döntő jelentőségű minden dráma értelmezésében, hiszen a műfaj jellemzőjeként a drámai szöveg jelentős mennyiségű információt visszatart, és ezek a kihagyások, kitöltetlenségek, üres terek csak akkor töltődnek fel je-

¹⁸ Russell WEST, *Spatial Representations and the Jacobean Stage. From Shakespeare to Webster* (Basingstock and New York: Palgrave, 2002), 12.

¹⁹ WEST, *Spatial*... 13.

²⁰ Russell WEST-PAVLOV, *Bodies and their Spaces. System, Crisis and Transformation in Early Modern Theatre* (Amsterdam and New York: Rodopi, 2006), 76.

²¹ Hans-Thiess LEHMANN, *Tragedy and Dramatic Theatre*, ford. Erik BUTLER (London – New York: Routledge, 2016), 7.

²² Ina HABERMANN and Michelle WITEN, eds., *Shakespeare and Space. Theatrical Explorations of the Spatial Paradigm* (Basingstock – New York: Palgrave Macmillan, 2016), 2–3.

²³ Andreas KOTTE, *Studying Theatre: Phenomena, Structures and Functions* (Bern: Lit Verlag, 2010), 105.

lentéssel, amikor a szöveg színpadra kerül és aktualizálódik a színházi előadásban. Ez az aktualizálás még jelentősebb a kora újkori emblematikus színház esetében, ahol a színpad bevett elemei, a tárgyak helyzete, a tér különböző irányai mind-mind egy szimbolikus asszociációs rendszer részét képezték. Az emblematikus sokjelentésűség, kétértelműség nagy része elkerüli figyelmünket, ha a megértés kortárs ikonográfiai, színházi vagy vallási hagyományait nem dekódoljuk olvasási gyakorlatainkban. Ez a dekódolás elkerülhetetlenül szükségessé teszi annak a színházi térnek a figyelembevételét, amely a drámai szöveget befogadta az élő előadásban.

A kora újkori dráma formálódó előadásorientált megközelítései általában csak az emblematikus színház színpadának horizontális tengelyét vizsgálták, amely magában foglalja a *locus* szimbolikus terének és a *platea* interaktív, liminális terének reprezentációs logikáját; ez utóbbi, interaktív tér volt az a dimenzió, amelyben a színházi illúzió világa és a tényleges valóság világa egymásba folyt, összeolvastva mindkét világot, és egyben megkérdőjelezve mindkettő autonómiáját, önálló létezését.²⁴ A horizontális dimenzió összetett megnyilvánulásainak egyik példája az, amikor Puck a *Szentivánéji álom* végén, utolsó, álmot varázsló monológjában egyetlen kozmoszba olvasztja a darab világát és a közönség világát. Kevésbé kapott azonban kritikai figyelmet a nagyobb színházi tér egyformán jelentős összetevője, a vertikális dimenzió, amelyen keresztül minden kora újkori darab egy kozmikus, univerzális rendszerbe ágyazódott. Ebben a kiterjesztésben a dráma cselekménye és jelölőhálózata az alvilág és az ég között húzódó rendszerbe ágyazódnak, a reneszánsz színház középkori gyökereiből örökölt függőleges, analóg világrendet képviselve. Magát a kora újkori nyilvános színházat, amely az

analóg gondolkodáson és a mikrokozmosz-makrokozmosz kapcsolatok filozófiáján alapult, a kozmikus rend és az egyetemes harmónia hangsúlyos emblémájának tekintették. A Globe Színház közönsége úgy érezhette, hogy a világ mikrokozmosz laboratóriumában van, ahol kozmikus kérdéseket boncolgatnak. Az angol reneszánsz színház ugyanakkor éppen azért volt képes erőteljesen képviselni a káoszt, a diszharmóniát és a zűrzavart is, mert elsősorban a rend emblémájaként funkcionált. A kozmikus és társadalmi rendezetlenség előtérbe helyezésének gyakran visszatérő technikája volt a színházi tér vertikálisának megfordítása. Ez az inverzió a karneváli társadalmi gyakorlatok jellegzetes vonása, de gyakran többet jelentett, mint pusztán zavarosságot vagy káoszt. A szexuális energiák május elsejei felszabadítása a populáris rítusokban, vagy a *Macbeth* legelején a világ rendjét feje tetejére állító „Szép a rút, és rút a szép” víziója erőteljesen felkelti a zavar vagy a káosz képzetét, de véleményem szerint sokkal látványosabbak és hatásosabbak azok az esetek, amikor a vertikális tengelyen felcserélődnek a pozíciók, és a legfelső metapozíciót az alvilág képviselői foglalják el és bitorolják. A színház függőleges elrendezettsége igen erőteljesen tudta megjeleníteni ezt a fajta inverziót, ami sokszor mindenre kiterjedő tragikus iróniához vezetett. A vertikális irányultság megfordításának egyik legszemléletesebb korai példája a prototipikus angol reneszánsz bosszúdrámában, Thomas Kyd *Spanyol tragédiájában* jelenik meg, ahol a menny metapozícióját, amelyből valamiféle isteni terv kibontakozása várható, a bosszú allegóriája és Don Andrea szelleme foglalja el. Az alvilág e két ügynöke valószínűleg alulról felfelé haladva érkezett a helyére a korabeli színpadon, áthaladva a csapóajtón, feltehetően a színpad feletti erkélyre. Így az alvilág képviselői a legmagasabb metapozícióba kerülnek itt – Isten transzcendentális helyét sajátítják ki, de ezt a darab szereplői nem veszik észre. A bosszúk szövevényes hálójában a szereplőknek

²⁴ WEIMANN, *Shakespeare and the Popular...*, 212.

cselekvésben kell túltenniük egymáson. Igyekeznek a többiek fölé emelkedni, de nem tudják, hogy a legfőbb bosszúálló helye, amelyért mindannyian harcolnak, már visszavonhatatlanul el van foglalva: maga a Bosszú van ott.

Hasonló vertikális inverzió alkotja sok más tragédia világának építőkövét. A *Hamlet*ben a Szellem az alsó és a felső világban egyaránt aktív, ezzel tagadva az isteni, transzcendentális vonatkoztatási pont lehetőségét – a Szellem mindenütt való jelenléte gyakran megtalálható a posztmodern adaptációkban, például a Bódy Gábor által rendezett színpadi és tévéfilmváltozatban is. A *Titus Andronicus*ban Aaron, a fondorlatos gazember alulról emelkedik fel, majd a királynő kegyeltje és szeretője lesz, és később gyakran a legmagasabb metapozíciót foglalja el, amit Julie Taymor filmadaptációja is erőteljesen hangsúlyoz, itt ugyanis Aaron kapja az egyetlen olyan beállítást, egy erkélyről szemlélve a környezetét, amely a teljes filmet felölelő metaperspektívát biztosítja. Thomas Middleton drámájában, *A bosszúálló tragédiája* elején Vindice az alvilág képviselőjeként mutatja be volt menyasszonya, Gloriana koponyáját, amely a síri világból visszatérve most elkíséri a bosszút forraló főszereplőt a korrupt hercegi udvarba; később, miután hosszú prólógusában Vindice egyértelműen minden egyéb fölé helyezte és egyfajta fétissé változtatta, a koponya válik a tragédia mozgatórugójává. Amikor ezeket a kora újkori darabokat olvassuk, meg kell próbálnunk képzeletünkben színpadra állítani őket, hogy a cselekményt a színház szemiotikai terében helyezzük el, mind horizontális, mind vertikális értelemben. Gloucester jól ismert prólógusszerű, első monológja a *III. Richárd*ban elveszíti legfontosabb implikációit, ha nem a középkori hagyományokra épülő Vice-karakter pozíciójában képzeljük el, olyan *platea*-orientált karaktert, aki a színpad interaktív határain a közönségbevonás motorjaként működik, és folyamatos, élénk kapcsolatot tart fenn a nézőkkel. Vindicét a darab elején

– ismét az emblematikus kódok és a korabeli színházi hagyományok alapján – a legjobban a *memento mori* hagyomány képviselőjeként lehet elképzelni, aki nemcsak az események menetét bemutató, a nézőket mozgósító szokásos moralizálásért felel, hanem a tragédia térbeli vektorainak megfordításaért is: az ikonográfiai hagyomány koponyáját teszi meg uralkodójává, minden más fölé helyezi, ami az inverzió újabb példájához vezet. A sírból, vagyis az alvilágból kiemelt koponya a világ legmagasabb pontjára kerül, ekkor azonban még mindig az ikonográfiai, emblematikus jelentéssűrűségbe ágyazódik – majd pedig egy szempillantás alatt demetaforizálódik, amikor Vindice elárulja, hogy nem a vallásos tanítások unalomig ismert kellékével állunk szemben, hanem egykori szerelmének koponyájával. Az ikonográfiai hagyományok jelölőivel telített embléma hirtelen megdöbentően nyers anyagi valósággá, egy darab csonttá alakul át – ugyanúgy, ahogy a Giovanni törére tűzött szív a *Kár, hogy kurvában*.

A világ rendjének ilyen inverzióját, az univerzumban és a társadalomban bekövetkező zűrzavart az angol reneszánsz tragédiák gyakran anatómiai részletességgel és anatómiai képekkel fejezik ki. Amennyiben a Lehmann által definiált posztdramatikus színházban a testből újfajta energiák szabadulnak fel, „akár úgy is, hogy az előadás az elviselhető szélsőségét rituális kegyetlenségben keresi, vagy hogy a test számára elviselhetlent és idegent a (bőr)felszínre sodorja”,²⁵ úgy a predramatikus színházban is ugyanez történik. Az emblematikus színházban színre vitt erőszak, csonkolás, boncolás, az anatómiai színházból kölcsönzött számos beállítás a kora újkori szubjektum „terra incognitáját”²⁶ állítja a nézők elé ismeretelméleti kísérletként. A korban új módszerekre volt

²⁵ Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, BERECS ZSUZSA, SCHEIN GÁBOR (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 196.

²⁶ Uo.

szükség a tudással kapcsolatos új kérdések megválaszolásához – olyan módszerekre, amelyek túlmutatnak a hagyományos válszokon, áttörnek a felszínes látszatokon, és feltárják a hiteles tudás mélységeit. Az anatómiai figyelem arra irányul, hogy a megnyílt emberi test hogyan képes feltárni valamilyen korábban ismeretlen valóság titkait. Ahogy Suzan Zimmerman érvel:

„A reformáció a katolikus hermeneutikával szembeni kihívása során saját antropomorf képalkotása miatt kettős kötelékbe került, a kora modern színház az anyagi test tulajdonságait vizsgálta, beleértve az előadóét is, éppen az ezzel a kérdéssel kapcsolatos ideológiai válság közepette.”²⁷

Hillary Nunn arra mutat rá, hogy „a korai Stuart drámaírók kihasználták az anatómiai és az üzletszerűen működő drámai színházak közötti hasonlóságokat, hogy új jelentésrétegeket adjanak a fizikai megcsonkítás drámai ábrázolásához és az ilyesfajta színpadi erőszak szemtanújához.”²⁸

A bosszútragédiákban rendszeresen megjelenő testi, anatómiai megjelenítések megértéséhez ki kell térnünk a darabokat színpadra állító kora újkori angol színházak és az anatómiai színházak fejlődése között megfigyelhető párhuzamokra, hasonlóságokra, és a kor általános anatómiai érdeklődésére – ez fog közelebb vinni bennünket a *Hoffman* megértéséhez is. Az anatómiai színházak európai története a 14. századig nyúlik vissza, amikor az első nyilvános boncolásokat végezték. A 16. századra a nyilvános anatómiai előadás egész Európában, Leidentől és Padovától Bolognáig és Montpellier-ig intéz-

ményesített társadalmi látványossággá vált, az Erzsébet-kor végére pedig Angliában a londoni közszínházak népszerűségével vetekedett. 1636-ban, amikor a borbélyfelcserek céhének nagytermében a rengeteg érdeklődő miatt már nem lehetett boncolásokat tartani, sőt, a környező utcák forgalma és biztonsága is veszélybe került, a londoni céh a híres építész és színpadi tervezőt, Inigo Jonest kérte fel, hogy tervezzen számukra egy állandó anatómiai színházat. Míg fejlődésük későbbi szakaszában az anatómiai színházak rendszerint az egyetemeken kaptak helyet, a nagy tudományos intézmények megalapítása előtt leggyakrabban a templomokat használták nyilvános boncolásra. Az egyik leghíresebb állandó anatómiai színház az 1580-as években épült Leidenben, egy templom belsőjében. A helyszín azért volt alkalmas és jelentős, mert a felboncolt testet a maga összetett harmóniájában szent templomnak tekintették, amely az isteni teremtség mindent átható összhangját illusztrálja. Csak alaposan megfontolt okokból lehetett megnyitni, a nyilvános bűnbánathoz hasonló rituális keretek között.

Az anatómiai színház népszerűsége odáig nőtt, hogy a nyilvános boncolások mellett nagy szenzációvá vált az egzotikus állati preparátumokat és emberi tetemeiket, különösen különleges körülmények között elhunyt emberek tetemeit tartalmazó kiállítás, az anatómiai múzeum. Az anatómiai színházak amellet, hogy (bár néha csak rövid időszakra) boncolásoknak adtak otthont, szenzációszámba menő kiállítóterekként is funkcionáltak, amelyeket a német nyelvterületen a *Kunstkammer* vagy *Wunderkammer* néven, angol nyelvterületen pedig a *Cabinet of Curiosities* néven ismertek, és a modern természettudományi múzeumok előfutáinak tekinthetjük őket.

Az anatómiai színházak előadásai drámai természetűek voltak, a holttestből, az anatómusból és a nézőkből egyaránt színészek lettek. Ez összhangban volt azzal a korabeli vélekedéssel, hogy minden emberi test fel-

²⁷ Susan ZIMMERMAN, *The Early Modern Corpse and Shakespeare's Theatre* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007), 16.

²⁸ Hillary M. NUNN, *Staging Anatomies: Dissection and Spectacle in Early Stuart Tragedy* (Ashgate, 2005), 4.

boncolható szerkezet, de struktúrájában mégis az egész világ rendjét tükrözi. Nem véletlen, hogy a kora újkori szubjektivitást vizsgáló drámák gyakran tematizálták a testet, a darabokat színpadra állító emblematiszuszínházak pedig rendszeresen az anatómiai színházak jelenségeit tükrözték, színházi anatómiává alakítva az előadásokat. A társadalmi látványossággá alakuló nyilvános boncolást az egyéni kíváncsiság fűtötte, de az érdekesítő felszín alatt egyúttal ott húzódtak a kora újkor feszültségei és ellentmondásai: a tudásformák, a hatalmi struktúrák és a vallási meggyőződések antagonizmusai. A vallási konzervativizmus és a tudományos kísérletezés, a hiedelmekre alapuló babonák és a korai empirikus tudomány megfigyelésre épülő feltevései állandó feszültségben léteztek egymás mellett mindkét színház típusban.

Jogi és politikai megfontolások is áthatották a boncolást. A törvény szerint a felboncolt test mindig egy elítélt bűnöző teste volt, a boncolást ugyanis a büntetés részének tekintették, ezzel is erősítve az igazságszolgáltatás intézményesített jelenlétét. Ez igazolta a boncolás vallási tilalmának megsértését. A nyilvános boncolás bonyolultságát tovább befolyásolták a népi hiedelmek, például az a babona, hogy a holttestek életre kelhetnek. Széles körben elterjedt az a hiedelem, hogy a halottak nem maradtak teljesen halottak a haláluk után egy ideig, és bármelyik pillanatban felkelhetnek a boncasztalról. Ezek a korabeli reakciók és feszültségek a közszínházban játszott tragédiák nézőiben is megerősödhettek, például amikor az egyik legnépszerűbb reneszánsz darab, a *Spanyol tragédia* csúcspontján Hieronimo elhúzza a színpad hátsó, elhatárolt terét takaró függönyt, és feltárja fia több napja temetetlen holttestét.

Az anatomizálásnak átfogó ismeretelméleti tétje volt a korszakban. A kora újkori kultúra egészét egyfajta expanzív befelé fordulás jellemzi: ez az egyre táguló, de befelé irányuló figyelem adja a dramaturgia és a kép-

világ építőkövét azokban a drámákban, amelyeket Shakespeare és kortársai a kor színpadára terveztek. A harmónia és a rend felbomlását egy olyan világban ábrázolják, ahol a test és a lélek egysége csonka, megnyílik, szétszakad és feldarabolódik. Végtagok, testrészek kelnek útra, de a mindent átfogó befelé irányultság nem korlátozódik a test szintjére. Mintha a tudat laboratóriumában lennénk, újra és újra bepillantást nyerhetünk a mentális folyamatok anatómiájába is. A kora modern dráma kettős, fizikai és mentális anatómiát végez, és folyamatosan teszteli a jelentés, a tudás és az identitás határait: a kora újkori szubjektum tudatán átszűrte, feldolgozott és felnagyított önboncolásnak lehetünk tanúi, de ezt a mentális behatolást mindig a megnyílt test, hús, bomlás, szennyeződés és betegség képei kísérik. Jonathan Sawday rámutat arra, hogy a reneszánsz anatómia történetében fokozatos elmozdulás történt a nyilvános boncolástól a drámai előadásként funkcionáló közösségi látvány, vagyis az anatómus figuratív önboncolása felé. „A test tudományát nemcsak a bitóról levett holttesteken kellett működtetni, hanem az anatómus saját testén is.”²⁹ Az anatómiai színházban megrendezett önreprezentáció és önboncolás párhuzamot talál a kora újkori tragédia főszereplőjének kétirányú, mentális és testi önanatómiájában.

Ebben a kettős anatómiában kitüntetett szerep jut a test kültakarójának. A bőr, a külső borítás, amelyet el kell távolítani az igazság feltárásához, nemcsak a boncolás ábrázolásában játszik kiemelkedő szerepet, hanem az angol reneszánsz tragédiákban is. Ezt találjuk majd Chettle tragédiájában is, de ennek megértéséhez jobban el kell elmélyednünk a bőr kora újkori szemiotikájában.

A kora modern angol kultúra szisztematikusan állítja színpadra „a külső határok erő-

²⁹ Jonathan SAWDAY. *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture* (London and New York: Routledge, 1995), 110.

szakos, de módszeres átlépését, és a test sérülékeny belsejébe való behatolást.”³⁰ Norbert Elias kifejezését alkalmazva azt mondhatjuk, arra irányulnak ezek az erőfeszítések, hogy feltárjuk, mennyiben tekinthető a környezetétől elkülönülő, önálló entitásnak az ember. Mi az emberi lényt körülvevő burok, és mi van azon belül – mi az a tok, az a tartály, amelyben a szubjektivitás kialakulófélben lévő, új formája, a *homo clausus* található? „Vajon a test az edény, mely bensejében tartja elzárva voltaképpen önmagunkat? Vajon a bőr a határ a 'belső' és a 'külső' között?”³¹ Hozzá kell tennünk azonban, hogy ez a bőrbe való behatolás mindig a látás és megfigyelés új szokásainak, valamint a befelé forduló figyelemnek, a kora modern szubjektumot formáló új ismeretelméleti attitűd metaforája.³² Ismeretelméleti és szemiotikai tétje van abban a korban, amikor a feltörekvő *homo clausus*, a kora újkori szubjektivitás alapja, egyszerre formálódik a kimozduló középkori világmodell diskurzusai, a protestantizmus által kezdeményezett, sokszor traumatikus reformok és a modernitást megelőlegező új világmodell révén. Ez a változás az átláthatóság által-

nos elvesztésével jár, mind társadalmi, mind egyéni szinten, és az ember külseje és belseje közötti határvonal, a bőr újszerű felfogását eredményezi, amely szerint az emberi kültakaró egyfajta akadály, védőzóna a belső és a külső világ között. David Hillman kifejti, hogy „az átlátszóság elvesztése, a 'láthatatlan fal' érzékelése a test belseje és külseje között jórészt a reneszánsz találmánya, amely nélkül nehéz elképzelni a fegyelmezett, privát entitásként felfogott egyén fogalmát. Ugyanígy elválaszthatatlan a jelenlét a protestantizmus interiorizáló tendenciájától, amely a belső meggyőződésre és a magányos imára helyezi a hangsúlyt.”³³ A bosszútragédia tipikusan anatómiai képeibe ágyazva a bőr megsértése, felnyitása előtérbe helyezi a valóság kiszámíthatatlanságát és azt a szorongást, amellyel a kora újkori szubjektum arra törekszik, hogy felismerje, mi van a felszín, a bőr másik oldalán. A felszínekre, a dolgok bőrére irányuló figyelem áthatotta az egész kora modern kultúrát és így a drámai, színházi reprezentációkat is. Andrea Ria Stevens felhívja a figyelmet arra, hogy Shakespeare idejében nem volt igazi különbség az „ipari” festékek és a kozmetikai anyagok között.³⁴ A kora újkori emblematisztikus színházban tehát a korabeli közönség ugyanazokat az anyagokat látta a színpadi vásznon és kellékeken, mint az emberi testeken, ezért a színpadi festészet nem tudott „természetes” hatást kelteni, inkább elrejtette saját mesterséges, színpadi jellegét, és a felületek jelenlétére, szerepére irányította a figyelmet.

A bőrnek mint az egyik legfontosabb felszínnek a természetéről alkotott elképzelé-

³⁰ Maik GOTH, „'Killing, Hewing, Stabbing, Dagger-drawing, Fighting, Butchery': Skin Penetration in Renaissance Tragedy and Its Bearing on Dramatic Theory”, *Comparative Drama* 46 (2012): 139–162, 144.

³¹ Norbert ELIAS. *A civilizáció folyamata*, ford. Ford. BERÉNYI Gábor (Budapest: Gondolat, 2004), 41–42.

³² David Hillman nem kevesebbet állít, mint hogy a megtestesültségnek ez az új felfogása, a *homo clausus* kialakulása elengedhetetlen volt a kora modern dráma kialakulásához és felemelkedéséhez. David HILLMAN, „Homo Clausus at the Theatre”, in *Rematerializing Shakespeare. Authority and Representation on the Early Modern English Stage*, ed. by Bryan REYNOLDS and William N. WEST, 161–185 (London – New York: Palgrave Macmillan, 2005), 161.

³³ David HILLMAN, *Shakespeare's Entrails. Belief, Scepticism and the Interior of the Body* (Houndmills – New York: Palgrave Macmillan, 2007), 167.

³⁴ Andrea Ria STEVENS, *Inventions of the Skin. The Painted Body in Early English Drama, 1400–1642* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013), 3.

sek a Tudor- és Stuart-korszakban jelentős változásokon mentek keresztül, de az anatómiai értekezésekben szinte mindig erőteljes hangsúly kerül a bőr látványára. A holttest lenyűzött bőre a korábbi felcserkézikönyvekben, a valódi anatómiai könyvek elődeiben is megjelenik. Ezeket a kézikönyveket eleinte főként harctéri felcserek és borbélysebészek számára írták, de ismerjük például a francia Henri de Mondeville *Chirurgiáját* 1306-ból, amelyben a bőrről szóló részt egy külső borításától megfosztott emberi alak vezeti be, aki saját bőrét a hajkoronával együtt zászlóként hordozza egy rúdra akasztva.³⁵ Juan Valverde de Amusco *Historia de la Composicion del Cuerpo Humano* (Róma, 1556) című művében, valamint Giacomo Berengario da Carpi (Berengarius) *Commentaria cu[m] amplissimis additibus super anatomia Mu[n]dini* című művében (Bologna, 1521) az önnyűzés folyamatának több szakaszát is megtaláljuk. Berengario olasz anatómus volt az első, aki saját boncolásai alapján illusztrált anatómiai könyvet adott ki. Ebben a művében Mondino 14. századi anatómiáját kommentálja, előrevetítve Andreas Vesalius gazdagabban és pontosabban illusztrált, de későbbi, 1543-as munkáját. Egyik ábrázolásán egy terhes nőt látunk, felnyitott hassal és feltárt uteruszal, és bár a lefejtett és elvetett bőr ezúttal nem áll a látvány középpontjában, a képen feltárul az anatomizáló megismerés, a felszín mögé hatoló ismeretelméleti aktus pillanata.

A 17. század elejére a klasszikus tekintély, Galénosz tanítása alapján korábban porózusnak és védtelennek hitt bőr nagy jelentőségű, erős védőpajzsá alakult át, egyfajta erődítménnyé, amely az értékes szerveket és az emberi lelket magába zárja.³⁶ Az angol

reneszánsz dráma reprezentációs stratégiáinak és tematikus képrendszereinek, valamint a korszak anatómiai ábrázolásainak tükrében megállapíthatjuk, hogy a bőr nem csupán eldobható külső réteg volt, nem valami jelentéktelen függelék, amelyre a boncolás során nem is terjedt ki a figyelem. Az anatómiai könyvekben az önnyűző ember visszatérő képeibe, a lecsupaszított bőr tartós jelenlétébe és a tragikus drámai testek feltárásába beleszótt ismeretelméleti tekintet azt jelzi, hogy a test kültakarója mint ki nyilatkozó elem egyre növekvő jelentőségre tesz szert a boncolási folyamatban és a színpadra állított tragédiák képrendszerében egyaránt. A bőr eltávolításával veszi kezdetét a test feltárása, és ennek a kezdeti aktusnak a visszatérő hangsúlyozása az anatómiát, a boncolás feltáró mozzanatát a bizonytalan ismeretek, újabb tudásformák és tapasztalati területek kutatásának allegóriájává varázsolja. Ezeknek a kutatásoknak a tétje többek között az volt, hogy meg tudjuk-e találni az ember régóta keresett esszenciáját, pontosan beazonosíthatjuk-e a lélek lakóhelyét, el tudunk-e jutni az eliasi „tok” által őrzött titkok mélyére.

Ezzel végül eljutottunk annak a tragédiának a kezdő jeleneteihez, amely soha nem látott intenzitással helyezi a figyelem középpontjába a „dermatológiai boríték” eltávolítását a tokról, amely állítólag azt a lényegiséget tartalmazza, ami emberré tesz bennünket. Henry Chettle *Hoffman* című bosszútragédiája a filológiai és színháztörténeti kutatások alapján 1602 körül született, ugyanakkor vagy kicsit később, mint Shakespeare *Hamletje*. A korporális látványalkotást, az anatómiai motívumok színrevitelét, az egymásnak feszülő és egymást kioltó ellentétpárok által keletkeztetett kétértelműséget, bizonytalanságot ugyanakkor olyan végletekig fokozza, hogy a reneszánsz drámai kánonban marginális helyet kapott csak.

³⁵ Sanjib K. GHOSH, „Henri de Mondeville (1260–1320): Medieval French Anatomist and Surgeon”, *European Journal of Anatomy* 19. 3. sz. (2015): 309–314, 311.

³⁶ Tanya POLLARD, „Enclosing the Body: Tudor Conceptions of the Skin”, in *A Companion to Tudor Literature*, ed. by Kent CARTWRIGHT, 111–122 (Wiley – Blackwell, 2010), 115.

A kritikusok és irodalomtörténészek szívesebben sorolták egy kategóriába a reneszánsz dráma „dekadens”, hanyatló, Shakespeare utáni korszakában született melodramákkal vagy rémdramákkal. Évszázadokig az a kritikai közhely uralta befogadástörténetüket, hogy ezek a darabok a végletekig és az érthetlenségig hajszolják a kora modern kor társadalmi – politikai feszültségeinek és korai tudományos kísérletezéseinek megjelenítését, így például az anatómia iránti érdeklődést. Ezen a véleményen volt pályája korai szakaszában T. S. Eliot is, és ezek a kritikai vélekedések az angolszász országokban is csak a huszadik század második felére cserélődtek le, a nem angol nyelvű befogadói környezetben pedig egészen a mai napig megpecsételték a Jakab- és Károly-kori drámaírók sorsát és a kánonból kiszorított helyzetét.³⁷

Henry Chettle nagyjából Shakespeare-rel egy időben alkotott, korábban, mint a „hanyatló” korszak drámaírói, és színházi karrierje kiváló példája a kora újkori színházi intézmény működésének. Rendkívül termékeny drámaíró volt, a korabeli színházi dokumentumok, a cenzori hivatal, Philip Hens-

³⁷ Az angol reneszánsz dráma harmadik, Shakespeare utáni, hanyatló vagy dekadens korszakáról először igazán hosszan tartó hatással John Addington SYMONDS állította fel ezt a korszakolást: *Shakespeare's Predecessors in the English Drama* (London: Smith, Elder & Co., 1900), 3. Lásd még: Alex MURRAY, „Fin-de-Siècle Decadence and Elizabethan Literature”, *English Literature in Transition, 1880–1920*, 62, 4. sz. (2019): 482–505. Shakespeare és kortársainak kanonikus helyzetéről itt értekeztem korábban: „Kortársaink-e már kortársunknak, Shakespeare-nek a kortársai? Avagy mi közük van a »szexelő hulláknak« az angol reneszánsz tragédia recepciójához?” In *Hamlet felnevet: Írások P. Müller Péter hatvanadik születésnapjára*, szerk. PANDUR Petra, ROSNER Krisztina és THOMKA Beáta, 86–93 (Pécs: Kronosz Kiadó, 2016).

lowe naplója és Francis Meres *Palladis Tamiája* arról tanúskodik, hogy 1590 és az 1600-as évek eleje között legalább negyvennyolc darabnak volt egyedüli vagy társszerzője, mégsem maradt fenn egyetlen drámája sem a Hoffman kivételével. Ez nem jelenti feltétlenül azt, hogy a darabok nem voltak elég jók, sokkal inkább annak a jele, hogy az Erzsébet-korban óriási igény alakult ki a színdarabok és általában a nyilvános társadalmi látványosságok iránt, és Chettle, mint oly sok kortársa, szinte folyamatosan, megrendelésre dolgozott. A drámák azonban vagy nem kerültek nyomdába, vagy nem maradtak fenn, és az arányokat tekintve sokkal nagyobb lehetett azoknak a szövegeknek a száma, amelyekről mára egyáltalán semmit nem tudunk. Wendy Griswold összesítése szerint, amiről tudomásunk van, az a korban írt és bemutatott darabok harminc százaléka lehet. Ennek a kevesebb, mint egyharmadnak a 40 százaléka megint csak olyan dráma, amelynek létezéséről tudunk ugyan, a szövege azonban nem maradt fenn: az 1571 és 1642 közötti időszakból 1540 drámáról van valamilyen ismeretünk, ezek közül 629-nek nem maradt fenn a szövege, eltűnt darabként tartjuk számon őket.³⁸ Chettle tehát a korabeli színházi jelenség „napszámosa” volt, és gyakran egy vagy több társszerzővel együttműködve, nagy tempóban dolgozott.³⁹ Ezt sokáig fel is rótta neki a kritika, az újabb színház- és kultúrtörténeti kutatások azonban egyre inkább a korszak általános jelenségeként írják le ezt a gyakorlatot.

A következőkben azt igyekszem bemutatni, hogy új kultúrtörténeti és színháztörténeti ismereteink tükrében, a kora újkori

³⁸ Wendy GRISWOLD, *Renaissance Revivals. City Comedy and Revenge Tragedy in the London Theatre, 1576–1980* (Chicago – London: University of Chicago Press, 1986), 214–215.

³⁹ Roslyn L. KNUTSON, „Henry Chettle, Workaday Playwright”, *Medieval & Renaissance Drama in England*, 30 (2017): 52–64.

ismeretelméleti válság kérdésfeltevéseinek, az anatómiai kísérletezésnek a kontextusában hogyan kaphat koherens és releváns jelentésstruktúrát a darab, különösen akkor, ha előadasközpontú megközelítésben olvasuk, és a korabeli emblematikus közszínház térkezelése alapján színre vitt bosszútragédiaként olvassuk.

A tragédia nyitójelenetében megtudjuk, hogy a bosszúálló Hoffman, az idősebb és nemrégiben kivégzett Hoffman fia ellopta apja anatómiáját a lüneburgi nyilvános bitóról, és a hulla koponyán ott van a vaskorona, amely kiégette az agyát.⁴⁰ Hoffman, aki most remeteként egy barlangban él, a megfelelő pillanatot várja, hogy bosszút álljon azokon az előkelőségeken, akik kalózkodás hamis vádjával halálbüntetést szabtak ki apjára, aki korábban admirálsi rangban jelentős szolgálatokat tett az államvezetésnek. Barlangja hátsó szegletében felfedi apja ott lógó „anatómiáját”, és akárcsak Hieronimo, Hamlet vagy Vindice, ő is a Bosszú allegóriájához fohászkodik. A kérdés, amely bizonyára megfogalmazódik a modern olvasó fejében, nagyon egyszerű: „Mi a fene folyik itt?” Vagy, kölcsönözve Vasques megdöbbent szavait, melyeket a dolgozat elején idéztem a *Kár, hogy kurva* című bosszútragédiából: „Mi ez a rejtvény?” Mi az az „anatómia”, amely egy barlangban lóghat, vaskoronával a halott koponyáján? Hogy kell értenünk azt, hogy a mocskos kezű pancserek egy álló napig dolgoztak metszőkéseikkel Hoffman szegény, megnyomorított apján?⁴¹ Patricia

Parker szavaival élve ezeket a sorokat kontextualizálnunk kell a bosszútragédia kortárs kulturális szemantikájában,⁴² hogy tisztázzuk a „feladvány” alapvető összetevőit, mielőtt továbblépnénk a színpadi tér logikájának rekonstruálására, amely a drámában több szempontból felfokozottan liminális térként épül fel. Ebben a térben a tragédia az anatómizálás aktusát és látványát többször is episztemológiai kísérletként jeleníti meg, amely a bőr eltávolításával a felszín mögötti, mélyebb igazság megismerésére tesz kísérletet.

Először is azt kell megállapítanunk, hogy a kora újkori diszkurzusokban az „anatómia” azt a csontvázat jelentette, amelyről a bőrt és a húst eltávolították. Az öreg Hoffman állítólagos bűne a kalózkodás volt, a korban csaknem a felségárulás súlyával felérő bűncselekmény, amelyért nem egyszerűen kivégezték az elítéltet, hanem még halálában is megkínozták és megalázták. Ahogy ez szokás volt az ilyen látványos kivégzéseknél, amelyekkel a hatalom arra törekedett, hogy a tömegekben elrettentő hatást váltson ki, az idős Hoffmant égő, forró vassal koronázták meg,⁴³ agyvelejét a forrásig hevítve, majd

sion knives / On my oppressed poor father.
(1.3.4–7)

⁴² Patricia PARKER, „Barbers and Barbary: Early Modern Cultural Semantics”, *Renaissance Drama*, New Series, 33 (2004): 201–44, 202.

⁴³ Az izzó vaskorona mint kivégzési módszer főként felségárulás és lázadás esetén volt használatos. Paul Browne egyenesen azzal érvel, hogy Chettle Dózsa György 1514-es kivégzésének ikonográfiáját vehette mintának tragédiájában. Nincs kizárva, hogy Chettle valóban hallott ilyen esetekről az Admirális Emberei társulat egyik színészétől, aki utazásai során találkozhatott Dózsa György és a gdanski Hans Hofeman történetével, akit 1580-ben végeztek ki nyilvánosan. Paul Browne, „A Source for the ‘Burning Crown’ in Henry Chettle’s *The Tragedy of Hoffman*”,

⁴⁰ LORRIQUE: Well sir, ne’er fear me. This is an excellent fellow, a true villain fitter for me than better company: this is Hans Hoffman’s son that stole down his father’s anatomy from the gallows at Luningberg. Ay, ‘tis the same! Upon the dead skull there’s the iron crown that burnt his brains out. (1.1.98–101)

⁴¹ HOFFMAN: There were a sort of filthy mountebanks, / Expert in nothing but in idle words, / Made a day’s work with their inci-

holttestéről a bőrt lenyúzták, és húsát csontig faragták a „mocskos imposztorok”, vagyis az anatómus munkáját utánzó hóhérok. Így alakították át a hullát „anatómiává”, azaz csontvázvá, amelyet az ifjú Hoffman ellopott, hogy rejtekhelyén fellógatva egyfajta privát kiállítást csináljon belőle, hasonlatost azokhoz a csontvázakhoz, amelyek az anatómiai színházak karzatait vagy az anatómiai múzeumokat díszítették. Bosszújára készülve Hoffman kihasználja az alkalmat, mikor szigete partjára sodródik az ifjú lüneburgi Ottó, az idős Hoffmant kivégeztető herceg fia, és kijelenti, hogy túltesz az apja holttestén dolgozó botcsinálta hóhér-anatómusokon. Ottót ugyanazzal a módszerrel végzi ki, ahogy annak idején apja életét kioltották: fejére tüzes vaskoronát tesz, majd holttestéről a bőrt és a húst lefejt, a merő csontig lecsupaszítja, majd ellensége „anatómiáját” apja csontváza mellé akasztja barlangja mélyén. Szaporodnak a gyűjtemény darabjai, mintha valódi anatómiai kiállítás készülődne.

Mindezt egy olyan környezetben ismerjük meg, amely, ahogy korábban állítottam, fokozottan liminális helyszín: Hoffman barlangja egy szigeten van a széles tenger hullámai között, ahol nincsenek hivatali tisztviselők, katonák vagy rendőrök, aki fenntarthatnák a rendet. Maga a tenger mint földrészeket és nemzeteket összekötő interfész mindig is a katonai és kereskedelmi ügyletek képlékeny és folyton vitatott terepe volt, külön törvényekkel, alkukkal, ideiglenes határokkal, ahol a megállapodásokat és követeléseket sokkal nehezebb volt betartatni és ellenőrizni, mint a szárazföldön. Ennek tetejében az öreg Hoffman személyes története tovább növeli a darab liminális kozmoszának kétértelműségét. Hoffman apja az állam köztisztviselőként álló és magas rangú szolgálja volt egészen addig a pontig, amikor kalózkodással vádat emeltek ellene, de a jogi helyzet megértéséhez tudnunk kell, hogy

maga a kalózkodás rendkívül nehezen megragadható kategória volt a kora újkorban. A térbeli, kartográfiai, hajózási, felfedezésekkel és hódításokkal, korai gyarmatosító miszsiókkal kapcsolatos kutatások közelmúltbeli reneszánszának tudósai, akik a nyílt tengert éppúgy diszkurzív térnek tekintik, mint földrajzi területnek, az elmúlt néhány évtizedben egyre nagyobb figyelmet fordítottak a kalózkodás jelenségére.⁴⁴ A kalóz, hivatása szerint egyfajta „magánügynök”, jellegzetesen közbülső ágens. Derek Dunne kifejti: „ahhoz, hogy eldöntsék, egy hajózási cselekmény kalózkodásnak vagy egyszerű magántulajdonba vételnek minősült-e, nem azt kellett legfőképpen megvizsgálni, hogy történetesen milyen bűncselekményt követtek el a nyílt tengeren, hanem sokkal inkább azt, hogy a szóban forgó hajó rendelkezett-e a szükséges védjegylevéllal vagy sem.”⁴⁵ A darab világának köztességét, abjekt átláthatatlanságát tovább súlyosbítja az élet és halál, a holttest és a csontváz, az anatómia és az anatómus között ingadozó testek története.⁴⁶ Hoffman, a bosszúálló-anatómus ugyan-

⁴⁴ Lásd például Claire JOWITT, ed. *Pirates? The Politics of Plunder, 1550–1650* (London – New York: Palgrave Macmillan, 2007); Daniel VITKUS, *Turning Turk: English Theater and the Multicultural Mediterranean, 1570–1630* (London – New York: Palgrave Macmillan, 2003); John COAKLEY, Nathan KWAN, David WILSON, eds. *The Problem of Piracy in the Early Modern World. Maritime Predation, Empire, and the Construction of Authority at Sea* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2024).

⁴⁵ Derek DUNNE, *Shakespeare, Revenge Tragedy and Early Modern Law: Vindictive Justice* (London – New York: Palgrave Macmillan, 2016), 124.

⁴⁶ A reneszánsz bosszútragédiákra általában, a Hoffmanra pedig különösen áll Julia Kristeva megállapítása az abjektéről: az abjekt mindenekelőtt nem az, ami visszataszító vagy beteges, hanem az, ami megzavarja az identitást, ami köztes, amit nem lehet kategóri-

annak a gyötrelemnek teszi ki Ottót a forró vaskoronával, mint amelyet apja is elszenvetett, és amely ugyanúgy felolvasztja ellensége agyát, mint ahogy a sziget heterotópiájának többjelentésűségében elolvadnak az egyértelmű társadalmi értékek és kétségtelen jelentések: a heterotópia és a poliszémia senkiföldjén vagyunk.⁴⁷ A tragédia mindent elborító bizonytalansága és fluid atmoszférája közepette ugyanakkor Hoffman, az anatómus folyamatosan arra törekszik, hogy tekintélyt parancsoló, megkérdőjelezhetetlen tudást és jelentést biztosító pozíciókba helyezze magát. Hoffman irányításra törekvő tudásigényét a boncolás aktsa és anatómusi kiállása jellemzi, nagyon hasonlóan ahhoz a pozícióhoz, amelyben a kor leghíresebb anatómusát, a boncolás technikáját forradalmasító Vesaliust ábrázolja anatómiakönyvének belső címlapja.⁴⁸ Vesalius, aki átírta a klasszikus, galénoszi anatómia alapelveit és eljárásait, felfüggesztette a holttesteket, hogy a boncolás során könnyebben hozzáférjen a függőlegesen megnyúlt inakhoz és izmokhoz. Portréján azt is látjuk, hogy, ellentétben a középkorból

ákba foglalni, ami ellenáll a nyelvi rögzítettségnek. Julia KRISTEVA, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, ford. Leon S. ROUDIEZ (New York: Columbia University Press, 1982), 4. Az abjekt mint reprezentációs technika lényegesen hozzájárul az emblematikus színpad liminalitásának hatásához.

⁴⁷ A heterotópiát Michel Foucault terminusának értelmében használom. Foucault szerint „a tengereket járó hajó a *par excellence* heterotópia”, de megítélésem szerint ugyanez áll a kalózra, a szigetre, a civilizációtól elzárt barlangra, azaz a Hoffman kulcsfontosságú elemeire is. Michel FOUCAULT, „Eltérő terek”, ford. SUTYÁK Tibor, in *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, szerk. SUTYÁK Tibor, 147–155 (Debrecen: Latin Betűk, 1999), 155.

⁴⁸ Andreas VESALIUS, *De Humani Corporis Fabrica Libri Septem* (Basel, 1543).

megörökölt hozzáállással, már nincs távolság az anatómus és a test között, Vesalius szinte átkarolja a mellett függő, felboncolt holttest alkarját.⁴⁹ A Vesalius előtti időkben az orvosprofesszor meg sem érintette a hullát, csak a tekintélyt parancsoló tudás letéményesének tekintett könyvet, Galénosz munkáját magyarázta: a boncolás alantas munkáját a boncsegéd végezte el.⁵⁰ Hoffman ugyanabban a pozícióban jelenik meg apja anatómiája előtt, mint Vesalius a felfüggesztett hulla előtt, az anatómiai hasonlóság azonban még feltűnőbb lesz, ha megvizsgáljuk azt is, hogy milyen pozíciót foglalt el az emblematikus színpadon a bosszúálló. Lakhelyének ikonográfiája, maga a barlang titkokat és okult tudást sugall, de ebben a barlangban Hoffman egy újabb barlangot nyit meg, amikor a 3. jelenet elején belép, és „felfedi a csontvázat”. Ez a tragédiát színre vivő Főnix Színház⁵¹ színpadán valószínűleg úgy történt, hogy kinyitották az ajtót, vagy elhúzták a függönyt az úgynevezett „felfedőtér” előtt – ez egy elkülönített helyiség vagy szűk, zárt tér volt a színpad hátsó részében, amely a rejtélyek, rejtekhelyek, a magánélet vagy a bezártság jeleneinek volt fenntartva. Székely György „a leleplezés helyének” nevezi,⁵² mivel azonban az elszeparált hátsó térben történő felfedéshez nem mindig társult valamilyen intrika, talán pontosabb, ha a felfedés helyszínének nevezzük, és nem feltétlenül a leleplezéssel hozzuk kap-

⁴⁹

https://hu.wikipedia.org/wiki/F%C3%A1jl:Vesalius_Portrait_pg_xii_-_c.png, hozzáférés: 2025.03.10.

⁵⁰

https://en.wikipedia.org/wiki/Mondino_de_Luzzi, hozzáférés: 2025.03.10.

⁵¹ Phoenix Theatre:

<https://shalt.dmu.ac.uk/locations/cockpitphoenix-1616-65.html>, hozzáférés: 2025.03.10.

⁵² SZÉKELY György, *Lángözn. Shakespeare kora és kortársai* (Budapest: Európa, 2003), 316.

csolatba. A függöny elhúzásának és a felfedőtér feltárásának ez az aktusa nagyon hasonlít a korabeli anatómiai könyvekben előforduló illusztrációkhoz, amelyeken az anatómus vagy maga a felboncolt hulla „rántja le a leplet” a létezés titkait rejtő testről, ami első lépésben a testet borító bőr, de lehet a hullát takaró konkrét lepel is. Hoffman a bizonyosság, a tudás és a bosszú elégtételének keresése során tárja fel apja és ellenfele „anatómiáját”. Úgy lép fel, mint akinek megvannak a módszerei, hogy felfedje a dolgok rejtett értelmét, ugyanakkor ezzel egyidejűleg sorozatosan a régi iskola, az ikonográfiai és moralizáló jelentések hagyományai között is pozicionálja magát, rendszeresen utalva a *memento mori* és az *ars moriendi* kliséire. Így, ahogy Duke Pesta érvel, egy feszültséggel teli, átmeneti állapot áldozatává válik két, egymással versengő ismeretelmélet között: a *memento mori* moralizáló, metafizikus szimbolizmusa és a tudományos, anatómiai felfedezés episztelomógiai diskurzusa között.⁵³ Feloldhatatlan, oszcilláló helyzete elméjének felbomlását és végső bukását eredményezi, és végül ő is ugyanazzal a gyötrelmes halállal néz szembe, mint amit korábban ő szabott ki Othóra: cselvetéseit, fondorlatos színjátékát, megtévesztő szerepjátzását leleplezik, és az ő agyát is „Et-naként égeti” a tüzes vaskorona. Mégis, annak ellenére, hogy a „felfedőtér” nem tárt fel végső titkokat a közönség számára, összességében azt találjuk, hogy az anatómiai képalkotás, az anatómiára, a boncoló erőfeszítésekre és az anatomizáló cselekedetekre, pozíciókra történő visszatérő utalások rendszere, valamint a tudáskeresés általános dramaturgiája koherens egésszé, a korabeli ismeretelméleti próbálkozások emblémájává kovácsolja a tragédiát, és megmenti a darabot attól, hogy merő szórakoztatóipari kellékké, olcsó melodráává váljon, amely csak a közönség szenzációéhségét szolgálja ki. Chettle *Hoffman*jára is alkalmazhatjuk Mar-

garet E. Owens megállapítását: a bosszútrágédia abban a kollektív traumafeldolgozásban vesz részt, amely a kora újkorban magát a gyászolást gyászolja: a reformáció új szertartásrendje és doktrínái miatt elvesztett régi rítusokat és vigasztalási eljárásokat, az Eucharishtiában jelenlévő test közvetlenségének feladását, a test, az identitás, az ember belső képességeinek átértékelődését.⁵⁴ Ezzel egyidejűleg ugyanakkor színre viszi és megörökíti azokat az újszerű próbálkozásokat, úttörő kísérletezéseket, amelyek a kora újkor régi, emblematisztikus hagyományokat őrző, és új, empirikusan kísérletező ismeretelmélete között megnyíló szakadékból igyekeztek „a szubjektivitás új formái”⁵⁵ számára kiutat találni.

Bibliográfia

- BROWNE, Paul. „A Source for the ‘Burning Crown’ in Henry Chettle’s *The Tragedy of Hoffman*”. *Notes and Queries*, September 2004: 297–299.
- CHETTLE, Henry. *The Tragedy of Hoffman or A Revenge for a Father*. In *Five Revenge Tragedies*, edited by Emma SMITH. London: Penguin Classics, 2012.
- COAKLEY, John, Nathan KWAN and David WILSON, eds. *The Problem of Piracy in the Early Modern World. Maritime Predation, Empire, and the Construction of Authority at Sea*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2024.
- <https://doi.org/10.1353/book.124282>

⁵⁴ Margaret E. OWENS, *Stages of Dismemberment. The Fragmented Body in Late Medieval and Early Modern Drama* (Newark: University of Delaware Press, 2005), 212.

⁵⁵ Adrian STREETE, *Protestantism and Drama in Early Modern England* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 26, 29.

⁵³ PESTA, „Articulating Skeletons...”, 37.

- COHEN, Adam Max. *Shakespeare and technology: dramatizing early modern technological revolutions*. London – New York: Palgrave Macmillan, 2006.
<https://doi.org/10.1057/9780230379442>
- DESSEN, Alan C. *Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpreters*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
<https://doi.org/10.1017/CBO9780511554179>
- DUNNE, Derek. *Shakespeare, Revenge Tragedy and Early Modern Law: Vindictive Justice*. London – New York: Palgrave Macmillan, 2016.
<https://doi.org/10.1007/978-1-137-57287-5>
- ELIAS, Norbert. *A civilizáció folyamata*. Fordította BERÉNYI Gábor. Budapest: Gondolat, 2004.
- FORD, John. *Kár, hogy ká*. Fordította VAS István. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984.
- FOUCAULT, Michel. „Eltérő terek”. Fordította SUTYÁK Tibor. In *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, szerkesztette SUTYÁK Tibor, 147–155. Debrecen: Latin Betűk, 1999.
- GHOSH, Sanjib K. „Henri de Mondeville (1260–1320): Medieval French Anatomist and Surgeon”. *European Journal of Anatomy* 19. 3. sz. (2015): 309–314.
- GOTH, Maik. „‘Killing, Hewing, Stabbing, Dagger-drawing, Fighting, Butchery’: Skin Penetration in Renaissance Tragedy and Its Bearing on Dramatic Theory”. *Comparative Drama* 46 (2012): 139–162.
<https://doi.org/10.1353/cdr.2012.0016>
- GRISWOLD, Wendy. *Renaissance Revivals. City Comedy and Revenge Tragedy in the London Theatre, 1576–1980*. Chicago, London: University of Chicago Press, 1986.
- GURR, Andrew. *The Shakespearean Stage 1574–1642*. 4. kiadás. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
<https://doi.org/10.1017/CBO9780511819520>
- HABERMANN, Ina and Michelle WITEN, eds. *Shakespeare and Space. Theatrical Explorations of the Spatial Paradigm*. Basingstock – New York: Palgrave Macmillan, 2016.
<https://doi.org/10.1057/978-1-137-51835-4>
- HATTAWAY, Michael. *Elizabethan Popular Theatre: Plays in Performance*. London: Routledge and Kegan Paul, 1982.
<https://doi.org/10.4324/9780203709542>
- HATTAWAY, Michael. „Playhouses, Performances, and the Role of Drama”. In *A New Companion to English Renaissance Literature and Culture*. Vol. 2., edited by Michael HATTAWAY, 42–59. Oxford: Wiley–Blackwell, 2010.
<https://doi.org/10.1002/9781444319019.ch42>
- HILLMAN, David. „Homo Clausus at the Theatre”. In *Rematerializing Shakespeare. Authority and Representation on the Early Modern English Stage*, edited by Bryan REYNOLDS and William N. WEST, 161–185. London – New York: Palgrave Macmillan, 2005.
https://doi.org/10.1057/9780230505032_10
- HILLMAN, David. *Shakespeare’s Entrails. Belief, Scepticism and the Interior of the Body*. Houndmills – New York: Palgrave Macmillan, 2007.
<https://doi.org/10.1057/9780230285927>
- ICHIKAWA, Mariko. *The Shakespearean Stage Space*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
<https://doi.org/10.1017/cbo9781139097192>
- JOÓB Sándor. „Test test ellen Budapesten”, *Index*, 2012. 03. 03., hozzáférés: 2025.03.09,
https://index.hu/kultur/2012/03/03/test_test ellen budapesten/.
- JOWITT, Claire ed. *Pirates? The Politics of Plunder, 1550–1650*. London – New York: Palgrave Macmillan, 2007.
<https://doi.org/10.1057/9780230627642>
- KISS Attila Atilla. „Kortársaink-e már kortársunknak, Shakespeare-nek a kortársai? Avagy mi közük van a »szexelő hulláknak« az angol reneszánsz tragédia recepciójához?” In *Hamlet felnevet: Írások P. Müller Péter hatvanadik születésnapjára*, szerkesztette PANDUR Petra, ROSNER Krisztina és THOMKA Beáta, 86–93. Pécs: Kronosz Kiadó, 2016.

- KISS Attila Atilla. „Az emblematikus gondolkodásmód és az emblematikus színház”. In *Az angol irodalom története 2. A kora újkor irodalma az 1480-as évektől az 1640-es évekig*, szerkesztette KISS Attila Atilla és SZÖNYI György Endre, 274–280. Budapest: Kijárat Kiadó, 2020.
- KNUTSON, Roslyn L. „Henry Chettle, Workaday Playwright”. *Medieval & Renaissance Drama in England*, 30 (2017): 52–64.
- KOTTE, Andreas. *Studying Theatre: Phenomena, Structures and Functions*. Bern: Lit Verlag, 2010.
- KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Fordította Leon S. ROUDIEZ. New York: Columbia University Press, 1982.
<https://doi.org/10.7312/kris21457>
- LEHMANN, Hans-Thies. *Posztdramatikus színház*. Fordította KRICSFALUSI Beatrix, BEREZ ZSUZSA, SCHEIN GÁBOR. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Tragedy and Dramatic Theatre*. Fordította Erik Butler. London – New York: Routledge, 2016.
<https://doi.org/10.4324/9781315640198>
- LIN, Erika T. *Shakespeare and the Materiality of Performance*. London – New York: Routledge, 2012.
<https://doi.org/10.1057/9781137006509>
- MURRAY, Alex. „Fin-de-Siècle Decadence and Elizabethan Literature”. *English Literature in Transition, 1880–1920*, 62, 4. sz. (2019): 482–505.
- NEILL, Michael. „‘What Strange Riddle’s This?’: Deciphering ‘Tis Pity She’s a Whore’”. In *Revenge Tragedy. Contemporary Critical Essays*, edited by Stevie SIMKIN, 229–254. Basingstoke – New York: Palgrave, 2001.
<https://doi.org/10.1007/978-0-230-21397-5>
- NUNN, Hillary M. *Staging Anatomies: Dissection and Spectacle in Early Stuart Tragedy*. Ashgate, 2005.
<https://doi.org/10.4324/9781315242521>
- OWENS, Margaret E. *Stages of Dismemberment. The Fragmented Body in Late Medieval and Early Modern Drama*. Newark: University of Delaware Press, 2005.
- PARKER, Patricia. „Barbers and Barbary: Early Modern Cultural Semantics”. *Renaissance Drama, New Series*, 33 (2004): 201–44.
<https://doi.org/10.1086/rd.33.41917392>
- PESTA, Duke. „Articulating Skeletons: Hamlet, Hoffman, and the Anatomical Graveyard”. *Cahiers Élisabethains* 69, 1. sz. (2006): 21–39.
<https://doi.org/10.7227/ce.69.1.4>
- POLLARD, Tanya. „Enclosing the Body: Tudor Conceptions of the Skin”. In *A Companion to Tudor Literature*, edited by Kent CARTWRIGHT, 111–122. London: Wiley – Blackwell, 2010.
<https://doi.org/10.1002/9781444317213.ch7>
- SAWDAY, Jonathan. *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*. London – New York: Routledge, 1995.
<https://doi.org/10.4324/9781315887753>
- STEVENS, Andrea Ria. *Inventions of the Skin. The Painted Body in Early English Drama, 1400–1642*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.
<https://doi.org/10.3366/edinburgh/9780748670499.001.0001>
- STREETE, Adrian. *Protestantism and Drama in Early Modern England*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
<https://doi.org/10.1017/cb09780511642302>
- SYMONDS, John Addington. *Shakespeare’s Predecessors in the English Drama*. London: Smith, Elder & Co., 1900.
- SZÉKELY György. *Lángözön. Shakespeare kora és kortársai*. Budapest: Európa, 2003.
- VESALIUS, Andreas. *De Humani Corporis Fabrica Libri Septem*. Basel, 1543.
- VITKUS, Daniel. *Turning Turk: English Theater and the Multicultural Mediterranean, 1570–1630*. London – New York: Palgrave Macmillan, 2003.
<https://doi.org/10.1007/978-1-137-05292-6>
- WEIMANN, Robert. *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater*. Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press, 1978.
<https://doi.org/10.56021/9780801819858>

WEST, Russell. *Spatial Representations and the Jacobean Stage. From Shakespeare to Webster*. Basingstock – New York: Palgrave, 2002.

<https://doi.org/10.1057/9781403913692>

WEST-PAVLOV, Russell. *Bodies and their Spaces. System, Crisis and Transformation in Early Modern Theatre*. Amsterdam – New York: Rodopi, 2006.

<https://doi.org/10.1163/9789401201551>

WHITE, Lynn Jr. *Medieval Religion and Technology: Collected Essays*. Berkeley, CA: University of California Press, 1978.

<https://doi.org/10.1525/9780520378070>

WICKHAM, Glynne. „Angol színpadok a korai időkben (részletek)”, fordította FARKAS Zita. In *Színház-szemiotográfia. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája*. Ikonológia és Műértelmezés 8., szerk. DEMCSÁK Katalin és KISS Attila Atilla, 291–298. Szeged: JATE-Press, 1999.

ZIMMERMAN, Susan. *The Early Modern Corpse and Shakespeare's Theatre*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

<https://doi.org/10.3366/edinburgh/9780748621033.001.0001>

Egy másik világ színpadára. Margaret Cavendish: *A Piece of a Play*

LUKÁCS LAURA KLÁRA

Margaret Cavendish (1623–1673) itt tárgyalt darabja, az *A Piece of a Play* töredékben maradt; egy befejezett és egy félbemaradt felvonás alkotja. Az eredeti terv szerint a szerző ma legolvasottabb művével a *The Blazing World*¹ (és annak természetrajzi párdarabjával, az *Observations Upon Experimental Philosophy*-val) együtt jelent volna meg, ahogyan a szerző a darab előbeszédében írja:

„Kérem vegye tudomásul az olvasó, hogy az alábbi töredékek egy darab részei, amelyet a *The Blazing World*-höz szántam, és azzal együtt lett volna ki nyomtatva, ha befejeztem volna; de még nem értem a második felvonás végére, mikor rájöttem, hogy nem erre tendál bennem az alkotói szellem, így e tervemről letettem; és most, hogy sajtó alá rendezek néhány más komé-

diát, elszenvedem, hogy velük e darabka is megjelenjen.”²

A 17. századi könyvkiadás viszonyait tekintve, különösen Margaret Cavendish műfajilag heterogén életművén belül, nem okoz meglepetést, hogy a tudományos igényű *Observations*-t a *The Blazing World* román-

² „That the following Fragments are part of a Play which I did intend for my Blazing-World, and had been Printed with it, if I had finish'd it; but before I had ended the second Act, finding that my Genius did not tend that way, I left that design; and now putting some other Comedies to the Press, I suffer this Piece of One to be publish'd with them.” A Margaret Cavendish-idézeteket saját fordításban közlöm. *A Plays, Never before Printed*-nek az Illionis Egyetemen digitalizált változatát, illetve annak EEBO-átiratát használom. A digitalizált változatban az oldalszámozás minden szövegben újrakezdődik, ezért a hivatkozásokban azok egyedi címét használom (*A Piece of a Play, Convent of Pleasure, To The Reader*). Margaret CAVENDISH, „Plays, never before printed”, *Rare Book and Manuscript Library, University of Illinois at Urbana-Champaign*, hozzáférés: 2025.03.10., https://libsysdigi.library.illinois.edu/ilharvest/DigitalRareBooks/Books2013-05/5544586/5544586_lowres.pdf; „Plays, never before printed written by the ... Princesse the Duchess of Newcastle.” *Early English Books Online 2. University of Michigan Library Digital Collections*, hozzáférés: 2025.03.10, <https://name.umd.umich.edu/A53059.0001.001>.

¹ A *The Blazing World* első, románcos része immár magyarul is olvasható: Margaret CAVENDISH, „Leírás az új világról, amelyet Lángoló Világnak neveznek (részlet)”, ford. Barta Alexandra, 1749, 2023.12.13. Hozzáférés: 2025.03.16., <https://1749.hu/szepirodalom/proza/margaret-cavendish-leiras-az-uj-vilagrol-amelyet-langolo-vilagnak-neveznek-reszlet.html>. Az itt idézett részleteket a megjelent rész nem tartalmazza, ezért saját fordításomban közlöm őket. A címben és az utópikus világ megnevezésében szereplő „blazing” kifejezést Barta Alexandrától eltérően fordítom: „ragyogó”.

cos-utópikus prózája követi, amelyben a természetrajzi témájú, tudományfilozófiai, valamint erkölcsi témájú erénydialógusok mellett, akár egy színdarab is helyet kapott volna. Vagyis, mindjárt kettő: a második felvonás ugyanis egy beágyazott farce kezdetével zárul. Habár ez(eke)t a darabo(ka)t végül nem fejezte be, és egy másik, a *Plays, never Before Printed* (1668) című kötetben publikálta, az *A Piece of a Play* töredékeinek megjelentetésével Margaret Cavendish lehetővé teszi, hogy a *The Blazing World* színházkritikáját jobban megértsük. A darabból következtetni lehet arra, hogy hogyan viszonyul a *The Blazing World* a társalgási kultúrához és uralkodó színházi irányzatához, a restaurációs komédiához. A következőkben röviden beszélek a restaurációs komédiáról a magyarnyelvű irodalomtörténetírás hagyományaira támaszkodva, majd felvázolom, hogy az *A Piece of a Play* hogyan egészíti ki, támasztja alá a *The Blazing World* szövegének színházi témájú megjegyzéseit, és megkísérlem rekonstruálni a darab helyét az utópia szövegében.

Gavallérkomédiák

1660-ban, a polgárháborúk és a cromwelli *commonwealth* után, az angol királyi hatalmat visszaállították: e korszak jellegzetes színházi műfaja a *comedy of manners*, vagy a *restoration comedy*, amely a magyar nyelvű irodalomtörténetekben restaurációs komédiaként szerepel. Ezt megelőzően, 1642-ben a parlamenti erők a színházak működését Londonban betiltották, majd 1660-ban, II. Károly trónra lépésekor két színház nyílt; működésüket hamarosan egy pestisjárvány (1665) és a nagy tűzvész (1666) is megakasztotta. Ennek ellenére a színház virágzásnak indult: az ekkor írt drámáknak csak kevesebb, mint egynegyede volt tragédia, jellemző tehát a korszakra a hősdramák (*heroic*

drama) és főként a komédiák túlsúlya.³ Szerb Antal értelmezésében a restaurációs komédia a cromwelli forradalomra (és puritán erkölcsaire) adott royalista reakció színházi megfogalmazása:

„II. Károly udvara bűneivel és csillogásával a korabeli vígjátékokban találja meg önmagát. A restaurációs komédia művelői sokáig csak irodalomtörténeti nevek voltak az utókor szemében; ma kezdik újra felfedezni őket, [...] Az angol vígjátékírók tanultak Molière-től, [...] de alaphangulatukban ezek a vígjátékok nem hasonlítanak semmire. Egy bizonyos sajátos embertípusról szólnak, és ugyanez az embertípus élvezte őket, mint közönség: a restauráció erkölcsi felszabadultjai. Ha hihetünk e vígjátékoknak, soha fiatal emberek olyan romlottak nem voltak, mint ebben az időben. A legjobb eset még az, ha szédelgés révén gazdag feleséget akartak szerezni – de általában csak egy sport érdekli őket: ártatlan lányok elcsábítása. És e vígjátékok hitelességét az egykorú memoárok igazolják. A gavallérok, a beau-k, ahogy akkor hívták őket, mintegy osztályöntudatból és politikai meggyőződésből űzik ezt az életmódot, így kell megmutatniuk, hogy nem vállalnak semmi közösséget a legyőzött puritán polgársággal és hogy hű-

³ KISÉRY András, „Vallás, politika és a színházak bezárása”, in *Az angol irodalom története 2. A kora újkor*, szerk. Kiss Attila Atilla és Szőnyi György Endre, 400–403 (Budapest: Kijárat, 2021); KISÉRY András, „Színház és dráma a polgárháborúk és az interregnum idején”, in *Az angol irodalom története 4. 1640–1830*, 2. rész, szerk. KOMÁROMY Zsolt, GÁRDOS Bálint és PÉTI Miklós, 15–19 (Budapest: Kijárat, 2021); Robert G. LAWRENCE, „Introduction”, in *Restoration Plays*, szerk. Robert G. LAWRENCE, XVII–XXV (London: Everyman, 1994), XXIII.

séges rojalisták, akik mindenben királyukat, II. Károlyt követik.”⁴

A 17. századi francia színházhoz hasonlóan, a restaurációs színház tehát mindenestől udvari, közönsége és hősei egyaránt a „gavallérok, a beau-k”. E komédiák fő témája a csábítás és házasság, de nem e témák pszichologizáló-szентimentális feldolgozása, hanem a férfi-női kapcsolatok mögött meghúzódó gazdasági érdekek mozgatják őket. A mából visszatekintő olvasó megütközik rajtuk: távol állnak a romantika megalkotta szerelemkonceptiótól. Ahogyan a Katona-Szenczi-Szobotka-féle irodalomtörténet fogalmaz, a restaurációs komédia színpadán „asszonyszelídítés” történik: „a csillogó társasági élet csodált hölgye szemünk előtt »törpül« feleséggé”.⁵

Míg a restaurációs komédia fősodra jórészt nem kritikai, sőt talán lenyűgözött leképezése a felsőbb osztályok erkölceinek,⁶ Margaret Cavendish drámái – melyeknek szintén fő témái közé tartozik a házasság – kritizálják a társadalmat,⁷ mindig hangsúlyosan női szemszögből vizsgálva hatalmi viszonyait. Példának elég fellapozni a *Convent of Pleasure*-t, és találomra kiválasztani egyet a kolostoralapító Lady Happy tirádái közül:

„A férfiak a nők kizárólagos zaklatói; mert mindig csak keresztezik és akadályozzák édes örömeiket és békés életüket; ők okozzák fájdalmaikat, de az örömeiket nem. Ezért csak azok a nők valók a férfiaknak, akik szegények, és nem tudják megváltani [a maguk] örömeit és fenntartani a boldogságukat. Mivel nem képesek a maguk örömét előteremteni, mindig más örömeire kell szolgálniuk. De azok a nők, akiket a Szerencse, a Természet és az istenek közös erővel boldoggá tettek, bolondok volnának férfiakkal élni, akik a női nemet rabszolgasorban tartják; én ilyen rabszolga nem leszek, hanem társaságuktól visszavonultan fogok élni.”⁸

Lady Happy határozott hangon és gazdasági alapon érvel. Itt nem elemzem Cavendish drámáinak nőalakjait, csupán arra a tendenciára hívom fel a figyelmet, hogy rendszerint kikezdi koruk társadalmi nemi konvencióit: képesek rálátni a nőkre nehezedő társadalmi-gazdasági elnyomásra, tetten érik és leleplezik azt a házasság esetében is. Nem feleségnek valók, még ha aztán akként végzik is, mint Lady Happy. Az *A Piece*

⁴ SZERB Antal, *A világirodalom története* (Budapest: Magvető, 1973), 372.

⁵ KATONA Anna, SZENCZI Miklós és SZOBOTKA Tibor, *Az angol irodalom története* (Budapest: Gondolat, 1972), 239–240.

⁶ LAWRENCE, *Introduction*, XX.

⁷ A gender-viszonyok és a házasság kérdéséhez Cavendish drámaszövegeiben lásd Susan BOYLE, „Margaret Cavendish on Gender, Nature, and Freedom”, *Hypathia* 28, 3. sz. (2013): 516–532.; Francesca PEACOCK, *Pure Wit: The Revolutionary Life of Margaret Cavendish* (London/New York: Pegasus, 2024). 182–186.

⁸ „Men are the only troublers of Women; for they only cross and oppose their sweet delights, and peaceable life; they cause their pains, but not their pleasures. Wherefore those Women that are poor, and have not means to buy delights, and maintain pleasures, are only fit for Men; for having not means to please themselves, they must serve only to please others; but those Women, where Fortune, Nature, and the gods are joined to make them happy, were mad to live with Men, who make the Female sex their slaves; but I will not be so enslaved, but will live retired from their Company.” 1. felvonás, 2. jelenet. CAVENDISH, *Convent of Pleasure*, 7.

of a Play Lady Főnix⁹ épp egy ellenpélda: őt senki meg sem próbálja feleségül venni a gavallérok közül: „Hagyd el, nem társa ő kutyának.”¹⁰ – mondja róla Kutyaur. Nincs is jelen a szereplők listáján, valószínűleg sosem lépett volna színre: kívül áll a róla intrikáló udvari társaságon, így ugyan a gavallérok büntetlenül köszörülhetik rajta a nyelvük, a darab házassági cselszövéseinek nem tárgya. Lady Főnix nem „rabszolga”: szabad, bár szabadsága negatív szabadság.

A Ragyogó Világ színpadán

Margaret Cavendish drámai munkáit – férjével szemben – a korabeli nyilvánosság elutasította,¹¹ életében valószínűleg nem¹² állítot-

⁹ Bővebben erről a szereplőről: Anne M. THELL, „»Lady Phoenix«: Margaret Cavendish and the Poetics of Palingenesis”, *Early Modern Women* 11, 1. sz. (2016): 128–136.

¹⁰ „Hang her, for she is not Company for a Dog.” 1. felvonás, 1. jelenet. CAVENDISH, *A Piece of a Play*, 6.

¹¹ Beszédese tekintetben Samuel Pepys egy naplóbejegyzése, amikor abban a hiszemben, hogy Margaret Cavendish darabját látja, azt mondja, az „a legostobább dolog, amit valaha színpadra vittek. Rosszul lettem tőle, mégis meg akartam nézni, hogy jobban megértem őt.” (Eredetileg: „the most silly thing that ever come upon a stage. I was sick to see it, but yet would not but have seen it, that I might better understand her.”) A darab, amelyet látott, a *The Humorous Lovers*: szerzője nem Margaret, hanem William Cavendish. Samuel PEPYS, *The Diary of Samuel Pepys 1664–1667* (London – New York: G. Bell – Harcourt Brace, 1928). 233.

¹² A *The Lotterie* (ca. 1660) című darabot, párdarabjával, a *The King's Entertainment*-tel együtt, 1662-ben állították színpadra. Ezeket a darabokat William Cavendish-nek, Margaret férjének tulajdonítják, ám John Fitzmaurice felveti, hogy a *The Lotterie* Margaret

ták őket színpadra. Még a legfrissebb magyar nyelvű angol irodalomtörténet is mellesleg, azok közt a drámaírók közt említi őt, „akiknek egyébként nem volt semmilyen dramaturgiai felkészültségük.”¹³ Mivel nem játszották őket, Margaret Cavendish színdarabjai nem előadások szöveggönyveinek leiratai. Mégis megírta, majd két kötetbe gyűjtötte össze drámáit (*Playes*, 1662; *Plays, never Before Printed*, 1668). 1999-ben, a yor-ki egyetemen Gweno Williams színészhallgatókkal indította el a Margaret Cavendish Performance Projectet, amelynek során egyes darabjainak kulcsjeleneteit adták elő, rögzítették és terjesztették filmen.¹⁴ Ezután az irántuk való érdeklődés megnövekedett, mára legismertebb drámai művéből, a *Convent of Pleasure*-ből már több, főként felolvasó-színházi előadás és adaptáció is készült.¹⁵

Ahogy a fenti színpadi megoldások sokfélesége (jelenetválogatás, felolvasószínház, adaptáció) mutatja, Margaret Cavendish drámáinak színrevitele valóban kihívást jelent: esetenként kétrészes, részenként akár öt-öt felvonásos, szabálytalan jelenetszámú darabjai maratoni előadásidőt követelnének. Cselekményük nem egységes, több szálon több helyszínen zajlik. Ha ez nem lenne elég, egyes darabjai többszörösen összetettek: az *A Piece of a Play* például tartalmazott volna

Cavendish munkája lehet. John FITZMAURICE, „»The Lotterie«: A Transcription of a Manuscript Play Probably by Margaret Cavendish.” *Huntington Library Quarterly* 66, 1–2. sz. (2003): 155–167. 156.

¹³ KISÉRY, „Színház és dráma...”, 17.

¹⁴ Gweno WILLIAMS, „Margaret Cavendish Performance Project” (York St. John College, 1999). *Digital Cavendish*, hozzáférés: 2025. 03.10, <http://digitalcavendish.org/plays-in-performance/>.

¹⁵ Például: „On Her Shoulders” (New York: New Perspectives Theatre Company, 2014); „The Convent of Pleasure” (Minneapolis: Heather Meyer, Theatre Pro Rata, 2021).

még egy farce-betétet. Ahogyan Margaret Cavendish legfrissebb életrajzának szerzője, Francesca Peacock fogalmaz: „Cavendish inkább olyan [dráma] szövegeket írt, amelyek egy kakofón epizodikus TV-sorozathoz hasonlítanak, mellékszálakkal és szimultán elbeszéléssívekkel, amelyeknek látszólag semmi köze egymáshoz.”¹⁶

Margaret Cavendish maga is tudatában volt darabjai szokatlanságának. Ennek hangot ad második drámagyűjteménye, a *Plays, Never before Printed* előszavában is:

„Amikor ezt az újat *Plays*-nek [azaz daraboknak] nevezem, nem hiszem, hogy elég pontos címet adtam: nagy, a saját munkámmal szembeni elfogultság lenne azt gondolni, hogy az ilyen darabok illeszkednek az antik szabályokhoz, amelyekben nem is tettetem, hogy lenne jártasságom; vagy azt, hogy a modern ízlésnek megfelelnek, amellyel szemben nyíltan vállalom a nemtetszésem. Ám képzeletem [Fancy] azzal örvendeztettem meg, hogy különféle témákban sok párbeszédet írtam, aztán utólag felvonásokba és jelenetekbe rendeztem őket, én – a kritikusokkal szembeszállva, – daraboknak merészelem hívni őket; hogyha tetszenek, annál jobb; ha nem, azért se nagy kár: és ezzel viszlát.”¹⁷

¹⁶ „Cavendish wrote texts more akin to a cacophonous episodic TV series, with subplots and simultaneous narrative arcs which seem to have nothing to do with each other.” PEACOCK, *Pure Wit...*, 181.

¹⁷ „When I call this new one, *Plays*, I do not believe to have given it a very proper Title: for it would be too great a fondness to my Works to think such *Plays* as these suitable to ancient Rules, in which I pretend no skill; or agreeable to the modern Humor, to which I dare acknowledge my aversion: But having pleased my Fancy in writing many Dialogues

Ezek a szövegek párbeszédességük és jelenetekre, felvonásokra osztottságuk miatt színházi művek – érvel a fent idézett előszó –, mégsem kerülnek színpadra Londonban – panaszkolja a *The Blazing World* lapjain az egyik szereplő, a Hercegnő. Ő Newcastle hercegnője, a neve Margaret Cavendish, a férje William – e műben a Hercegnő a szerző legnyilvánvalóbb alteregója. Mikor barátnőjével, a Császárnővel, a Ragyogó Világ utópikus társadalmának uralkodójával közösen a Szellemesség Pislákoló Világába (*Blinking-World of Wit*), a Hercegnő otthonába utaznak, a Császárnő lát „egy házat, amelybe sok gaval-lér megy be”¹⁸ – kiderül, hogy ez a színház, egyike annak a két intézménynek (a másik az istálló), amely a Ragyogó Világ tökéletes berendezésének nem része, de annak uralkodói az angliai utazás hatására meg kívánják honosítani utópiájukban. Ehhez először is meg kell építeni a színházakat, amelyben a Hercegnő segítségét kéri, aki „bevallotta, hogy [...] semmit sem tud arról, hogyan kell színházat vagy színpadot építeni, csak annyit, amit immateriális megfigyelései alapján szerzett [...]”¹⁹ – ám ez épp elégnek bizonyul, így hamarosan áll a színház, csakhogy nincs benne mit játszani:

„De te csináltál darabokat, mondta a Császárnő. Igen, válaszolt a Hercegnő,

upon several Subjects, and having afterwards order'd them into Acts and Scenes, I will venture, in spite of the Criticks, to call them *Plays*; and if you like them so, well and good; if not, there is no harm done: And so Farewell.” CAVENDISH: *To the Readers*, 2.

¹⁸ „the Empress' soul observed many gallants go into a house” CAVENDISH: *The Blazing World...*, 191.

¹⁹ „The Duchess confessed her ignorance in this art, telling His Majesty that she knew nothing of erecting theatres or scenes, but what she had by an immaterial observation [...]” Uo., 220–221.

daraboknak szántam őket; de a jelenkor szellemes jellemei [wit] úgy ítélik, hogy nem lehet színpadra vinni vagy eljátszani őket, mert nem a szakma szabályai szerint készültek; habár, már megbocsássanak, de ezek a szövegek épp olyan jók, mint amiket ők írtak.”²⁰

Ezt a panaszt egy színházvita követi, amelyben a Császár a Császárnő színházi látogatása során tett kommentárjait idéző érveket hoz fel a műviséggel és a tettetéssel szemben: a *comedy of manners* kritikája így az ő szájukból hangzik el, a korabeli londoni kánon kárvallottja, a Hercegnő csak kiegészíti azt. Amikor először találkozik a színházzal, a Császárnő felteszi a legalapvetőbb kérdést komédiákkal és tragédiákkal kapcsolatban: igaziak-e?²¹ A Hercegnő azt feleli, hogy mímeltek (*feigned*). A császári pár első hallásra erősen ellenez mindent, ami nem „természetes”, hogy a színészi játékot és az előre megírt párbeszédet is leértékeli a zenével szemben, amely a Császárnő szerint a színházban a legtisztább, közvetlen, így a legértékesebb. A Hercegnő figyelmezteti, hogy ezért a véleményért a művelt angol elmék megvetnék őt, mire a Császárnő felháborodik: „Micsoda – szólt a Császárnő – elítélné-

nek, mert jobban szeretem a természetes arcot, mint a [festett] jelzőtáblát, a természetes kedvet, mint a művi táncot, vagy a zenét, mint egy igaz és tanulságos történetet?”²² Mikor később, már a színházalapításakor, a Császár, feleségéhez hasonlóan a „természetes” védelmére kel a művivel szemben, a Hercegnő megfontoltan érvel, úgy hogy magát az ábrázolást (a színjátszást és a színdarabokat) ne, csak az ábrázolásmódbeli műviséget és kimódoltságot, tehát a drámaírás és a társalgási kultúra mesterkélt *szabályait* ítélje el:

„[A]kkor hát nem felelnek meg a természetes hangulatok, cselekedetek és sorsok a művészet szabályainak? – kérdezte a Császár. Szellemeskedőink művészete és módszere [épp az], mondta a Hercegnő, hogy a szellemesség, a humor, a cselekedetek és a sorsok minden olyan ábrázolását megvetik, ami nélkülözi a művi szabályokat.”²³

Az ilyen szabályok szerint megírt darabokat a császári párral egyetértve a Hercegnő is elítéli. A császári pár természetes/művi ellentétben alapuló, minden ábrázolást elvető szemlélete mellett azonban egy másik, pedagógiai szempontot hoz be a vitába: a nevelés, valamint a nevelés hiánya szempontjából ítéli meg a színházat. A restaurációs komédia házassági játszmaírói, kortársai munkáiról így

²⁰ „But you have made plays, replied the Empress: yes answered the Duchess, I intended them for plays; but the wits of these present times condemned them as incapable of being represented or acted, because they were not made up according to the rules of art; though I dare say, that the descriptions are as good as any they have writ.” Uo., 220. A *wit* szó fordításánál itt a következő monográfiát követem: FÖLDÉNYI F. László, *A polgári dramaturgia kialakulása Angliában: A restaurációs dráma*, Színházelméleti füzetek 7., Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1978. 51–52.

²¹ „The Empress asked whether they were real?” CAVENDISH: *The Blazing World...*, 191.

²² „What, said the Empress, would they condemn me for preferring a natural face before a sign-post, or a natural humour before an artificial dance, or music before a true and profitable relation?” Uo., 192.

²³ „[W]hy then, replied the Emperor, the natural humours, actions and fortunes of mankind, are not done by the rules of art: but said the Duchess, it is the art and the method of our wits to despise all the descriptions of wit, humour and actions and fortunes that are without such artificial rules.” Uo., 220.

szól: „ezeknek a darabjai nyafka szerelmesek bölcsődéjének bizonyulnak előttem, és nem a bölcs, elmés, nemes és jó magaviseletű emberek akadémiájának vagy iskolájának.”²⁴ A színházat tehát a társadalom nevelésére alkalmas intézményként láttatja, és a Császár maga is fogékonnyá válik erre a perspektívára: „De én [...] olyan színházat akarok, amitől bölcses lesznek az emberek; és olyan ábrázolásokat [*descriptions*], amik természetesek és nem műviek.”²⁵

A *The Blazing World* színházi témájú megjegyzéseit összegezve az ideális színház tehát a társadalom átformálására alkalmas nevelési intézmény, másrészt a színpadi ábrázolás a lehető legnagyobb mértékben „természetes”, azaz kimódoltságtól, művi szabályoktól mentes. Első pillantásra meglepő tehát, hogy az *A Piece of a Play* formáját és témáját tekintve ragaszkodik a Szellemesség Pislákoló Világának színpadi konvencióihoz; ám annak ellenére, hogy a szöveg magán visel bizonyos műfaji jellemzőket, kritikával illeti a restaurációs komédiát, a társalgási kultúrát és az udvari társadalmat. Férfiszereplői pontosan azt teszik, mint a „gavallérok, a beau-k” bármely restaurációs komédiában: hölgyek kegyeiért szállnak versenybe, jó partit keresve. A darab szereplői a *The Blazing World* szövegében is megjelenő állatemberek.²⁶ Az eszes Lady Maki udvarlója a gazdag,

nehézkes Lord Medve és a szegény, izgága Kutyaúr. Lady Nyulacskának, a gazdag és melankolikus özvegynak négyen is udvarolnak: Rókaúr, a pénzéhes politikus,²⁷ Möszejő Szatír, akit élvhajháznak mondanak, Möszejő Szamár, a színdarab és szatíraíró, és – Kutyaúr, szintén! Erkölcsüket gazdasági érdekek, szexuális vágyak mozgatják: ki akarják használni a körülrajongott hölgyet. Az első felvonás második jelenetétől kezdődően követik egymást az udvarlási jelenetek, amelyekben a hölgyek egymás után hárítják a nevetségesnél nevetségesebb hódítási kísérleteket, hol a gavallér ruháit, hol annak modorát kifogásolva. Azok azonban alig foglalkoznak a hölgyek által szabott a feltételekkel – így például Lord Medve, akit elküldtek jó modort tanulni, felvesz egy szebb ruhát és úgy megy vissza udvarolni, hátha így nem tűnik fel, hogy még mindig rossz a modora.

Bár kétségtelen, hogy maga is felszíni változtatásokkal igyekszik megúszni a helyzetet, Lord Medve szájából hangzik el a felszínesség, a társalgási kultúra bírálata. Viselkedése kezdetben nyers és bárdolatlan, nem törődik vele, hogy elleplezze motivációit: úgy toppan be Lady Makihoz, hogy négy sor verselés után már a karjaiba is szorítaná: „Drága Lady Maki, feltárom Önnek itt / szerető szívemet, a díszek nélkül; / mindjárt két karom szab Ön köré határt, / s ölelésem bezár minden szerelmi bájta.”²⁸ – erre Lady Maki megdorgálja: nem illik ilyen hamar fizikailag közeledni udvarláskor; majd felszólítás kö-

²⁴ „[I]n my opinion, their plays will prove a nursery of whining lovers, and not an academy or school for wise, witty, noble, and well-behaved men.” Uo.

²⁵ „But I, replied the Emperor, desire such a theatre as may make wise men; and will have such descriptions as are natural, not artificial.” Uo.

²⁶ A *The Blazing World* és az *A Piece of a Play* állatembereiről lásd Lisa T. SARAHSON, *The Natural Philosophy of Margaret Cavendish: Reason and Fancy during the Scientific Revolution* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2010), 175–176.

²⁷ Darabbeli megszólítása „Sir Politic Foxman”, ami Ben Johnson *Volpone or The Fox* (1606) (magyarul: *Volpone avagy a pénz komédiája*) című drámájának Sir Politic Would-Be szereplőjét idézi.

²⁸ „Dear Lady Monkey, I come to present / My loving heart, without a Complement; / Let me embrace thee in my Amorous Arms, / Which makes a Circle of all loving Charms.” 1. felvonás, 2. jelenet, CAVENDISH, *A Piece of a Play*, 7.

vetkezik: a hölgy elmondja, hogy nemcsak ruhái, versei, de az udvarló viselkedése is kell, hogy kövesse az udvari divatot. Lord Medve erre így fakad ki: „De az ilyen férfi nem természet szerinti, / hisz minden udvarló művi hogyha módi; / de hölgyem kedvéért én mégis kijárom / a divat iskoláját, s a boldondját játszom.”²⁹ Lady Maki itt a társalgási kultúra emberképét, a társasági ember (*honnête homme*) pallérozottságát³⁰ várja el udvarlójától, aki minthogy nem ér fel ehhez az ideálhoz, és hozzáidomulnia láthatóan nehezebbre esik, elítéli azt. Még ha nem is képes divatosan viselkedni, és ezt naivan jobb ruhákkal igyekszik elleplezni, nem kizárt, hogy ő az egyetlen udvarló a darabban, akinek együgyűségében valódi érzelmei vannak: vágy, csalódás, csüggedés. Szerelmét Lady Maki iránt nem csak szimulálja, eljátszsa, az „természetes”, ahogyan a Császár és a Császárnő mondaná.

Ezzel szemben Kutyaúr szerelme szimulált; ő mindenkinek udvarol, és miután Lady Maki felszólítására³¹ új ruhát csináltat magá-

nak, minden udvari hölgyet elcsábít – kivéve az eszes Lady Makit, aki végül megfogadja: „Sosem megyek hozzá módi gavallérhoz.”³² Láthatólag az udvari társaságban nem számít, hogy Kutyaúr egyszerre többeknek udvarol, vagy, hogy drága ruhája ellenére továbbra is szegény; tehát, talán Lord Medvét leszámítva, senkit sem érdekel, hogy felszín és mélység milyen viszonyban áll. Ahogyan Kutyaúr mondja a társalgás világában, minden a felszín, a leplezés:

„E korban nincs különbség nemes és alja közt; hogyha van is, az csak az irigy és alja népeknek kedvez; de most viszlát – egy hölgyemhez kell mennem bökkel leplezni magam, hogy aztán igazi módigavallér lehessen; mert nincs még egy oly sokféle rendű s rangú ember által oly széles körben gyakorolt művészet korunkban, mint a leplezés [dissembling].”³³

A *The Blazing World* állást foglal a társalgási kultúra ellenében: utópiájában, a Ragyogó Világban a „természetes” az értékes, a Szellemesség Pislákoló Világára jellemző

Play, 8. = „Ami azt illeti, van még egy bökkenő: / ruhája olcsó, rossz is; hölgye előkelő. / Úgyhogy kutyaúram, lépjen párat hátra, / akkor jöjjön vissza, ha lesz új ruhája.”

³² „I will never marry a Mode-Gallant.” 2. felvonás, 2. jelenet, CAVENDISH, *A Piece of a Play*, 19.

³³ „Nay faith, in this age there is no difference between the noble and base; but if there be, 'tis to the advantage of the mean and base persons; but fare you well, for I must go to a Mistress and dissemble in Complements, and then I shall be an absolute Mode-gallant; for there is no art so much practised in this age, amongst all sorts and degrees of men, as dissembling.” 2. felvonás, 1. jelenet, CAVENDISH, *A Piece of a Play*, 13.

²⁹ „But such Men as these are not natural, / For all Mode-Gallants are artificial; / But for your sake, I will go to Mode's School / To learn Mode's fashions for to play the Fool.” 1. felvonás, 2. jelenet, CAVENDISH, *A Piece of a Play*, 8.

³⁰ „[A]z *honnête homme*-nak *homme d'honneur*-ré, a becsület emberévé kell válnia ahhoz, hogy ne legyen csupán *homme à la mode*, a társalgási divat embere, és így a gonosztevőkkel egyenértékű.” A társalgási kultúra emberképéről bővebben: BAGI Zsolt, „Az embergyűlölő és a társasági ember: a magyar posztmodern karakterei”, in BAGI Zsolt, *Helyi arckok, egyetemes tekintetek: Facies localis universi*, 31–49 (Miskolc: Műút, 2012), 40.

³¹ „Besides, your Garments are to mean and base, / And such a Lover would be a disgrace / To a fair Lady; wherefore, come not neer, / Unless you like a Gallant do appear.” 1. felvonás, 2. jelenet, CAVENDISH, *A Piece of a*

felszínességgel, leplezéssel és színleléssel szemben. Ahhoz, hogy a Hercegnő Londonban naivnak, együgyűnek, szabálytalannak mondott darabjait előadják, szükség van egy olyan világra, amelyben nem azokat az értékeket tekintik mérvadónak, amelyek nevében e szabályokat – a színlelés, a leplezés és a módszer egyszerre színházi és társadalmi szabályait – meghozták. Margaret Cavendish úgy alkot darabjainak színpadot, hogy világot ír köréjük – e világalkotás és színpadállítás pedig velejéig kritikai vállalkozás.

Cavendish darabjai tehát színpadra íródtak, de nem London, hanem a Ragyogó Világ színházába. A fikción belül az *A Piece of a Play*-t sem maszkok játszották volna el, hanem valódi állatemberek: a Ragyogó Világ lakói. A szövegösszefüggés kijelöli helyét a *The Blazing World* szövegében. A betoldás azt részt követően következhetett volna, hogy a szöveg végéhez közelegve a Hercegnő bejelenti, hogy vissza akar térni egy időre Angliába:

„Legközelebb, ha jövök meglátogatni Felségteket, akkor megkísérlem megparancsolni Felségtek színházának, hogy mutasson be olyan darabokat, amilyeneket elmém alkotni tud. Akkor a Császárnő azt mondta a Hercegnőnek, hogy szereti, ha egy okos darabhoz bolondos farce társul. A Hercegnő azt mondta, hogy a természetben nincs olyan világ, amelyben alkalmasabb teremtmények élneek ehhez, mint a Ragyogó Világban; mert, mondta, a tetűemberek, a madáremberek, a pók- és rókaemberek, a majomemberek és a szatírok nagyon szórakoztatóvá tesznek egy farce-ot.”³⁴

³⁴ „[T]he next time I come to visit Your Majesty, I shall endeavour to order Your Majesty's theatre, to present such plays as my wit is capable to make. Then the Empress told the Duchess, that she loved a foolish farce

Alighanem az okos – a Szellemesség Pis-lákoló Világának színházát és társadalmát kritizáló – darab az *A Piece of a Play*, a hozzá tartozó bolondos farce pedig az, amelyet a félbehagyott darab utolsó jelenetében a hölgyek Mőszjő Szamár invitálására elindulnak megnézni. A *The Blazing World* 1666-ban megjelent szövegváltozata azonban nem tartalmazza egyiket sem. A szerző a félbemaradt darab végén egy-egy szereplőlistát közöl, és megjegyzi: „[a] következő neveket egy farce-hoz szántam, amely a *The Blazing World*-ben a darab után következett volna. De a darab sosem lett kész, az előszóban említett okokból; a farce pedig még csak el sem kezdődött.”³⁵ A *The Blazing World* szövegében így csak néhány összefoglaló mondat szerepel arról, hogy a császári pár a Hercegnőt addig nem engedi elmenni, míg meg nem szervezi a Ragyogó Világban a színjátszást: színházat épít, megfelelő darabot ír, színpadra is viszi, majd elutazik.

Összegzés

Az *A Piece of a Play* valóban okos darab: Margaret Cavendish társadalom- és műfaj-

added to a wise play. The Duchess answered that no world in nature had fitter creatures for it than the Blazing World; for said she, the louse-men, the bird-men, the spider- and fox-men, the ape-men and satyrs appear in a farce extraordinary pleasant.” CAVENDISH: *The Blazing World...*, 220–221.

³⁵ „The following Names were fitted for a Farce, intended to have been after the Play in the Blazing-World; But the Play being never finish'd, for the Reasons mention'd in the Front of the Piece of that Play; The Farce was not so much as begun.” Szereplőlista, utószó,

<https://quod.lib.umich.edu/e/eebo2/A53059.0001.001/1:18?rgn=div1;view=fulltext>.

Hozzáférés: 2025.03.02.

kritikai utópiájához³⁶ illő, nemcsak műfaj- de társadalomkritikai komédia. Kiegészíti és szemlélteti is a *The Blazing World* a társalgási kultúrával, és annak jellemző színházi műfajával, a restaurációs komédiával szemben megfogalmazott kritikáit. A darab követi a restaurációs komédia konvencióit abban, hogy a házasságot mint gazdasági- és érdekapcsolatot tárja a néző szeme elé, de cselekménye nem merül ki a gavallérok udvarlási kísérleteiből származó komikum kijátszásában, hanem ürügyet ad a társalgási kultúra visszasságainak feltárására. A *The Blazing World* színházi témájú dialógusai és a darab egyes szereplőinek megszólalásai alapján megállapítható, hogy a Ragyogó Világ ideális társadalmában a színháznak feladata van: nevelni a közönséget. Pedagógiai megfontolásból az ideális társadalmat igazgató császári pár, valamint a Ragyogó Világ színházát megépítő, hozzá darabokat író Hercegnő leértékelik a felszínesség, a restaurációs komédiára jellemző látszat és leplezés jeleneit a „természetes”, mélységi dolgok színházi megjelenítésével szemben. Az *A Piece of a Play* helye jól rekonstruálható a *The Blazing World* szövegében: a Császárnő színdarabot rendel a Hercegnőtől, aki egy egy bolondos farce-szal is kiegészülő okos darabot készül írni. Ennek a munkának a leírása megfelel az *A Piece of a Play* tervezett szerkezetének. A Császárnő és a Hercegbő közti, e darabról szóló beszélgetés félbemarad, a hosszú színházi témájú rész hirtelen lezárul. Itt következhetett volna a két darab, az *A Piece of a Play*, és a beágyazott farce, amelyet a Hercegnő megígért; ám a *The Blazing World* szövege hirtelen befejeződik – egy rövid beszélgetést közöl még a Hercegnő és férje közt, majd a Császárnő hobbijainak felsoro-

lásával ér véget; alighanem új irányt vett Margaret Cavendish-ben az alkotói szellem.

Bibliográfia

- BAGI Zsolt. „Az embergyűlölő és a társasági ember: a magyar posztmodern karakterei”. In BAGI Zsolt. *Helyi arcok, egyetemes tekintetek: Facies localis universi*, 31–49. Miskolc: Műút, 2012.
- BOYLE, Susan. „Margaret Cavendish on Gender, Nature, and Freedom”. *Hypathia* 28, 3. sz. (2013): 516–532.
<https://doi.org/10.1111/j.1527-2001.2012.01307.x>.
- CAVENDISH, Margaret. „Leírás az új világról, amelyet Lángoló Világnak neveznek (részlet)”. Fordította: Barta Alexandra. 1749, 2023.12.13. Hozzáférés: 2025.03.16.
<https://1749.hu/szepirodalom/proza/margaret-cavendish-leiras-az-uj-vilagrol-amelyet-langolo-vilagnak-neveznek-reszlet.html>.
- CAVENDISH, Margaret. „Plays, never before printed”. *Rare Book and Manuscript Library, University of Illinois at Urbana-Champaign*, hozzáférés: 2025.03.10.,
https://libsysdigi.library.illinois.edu/ilharvest/DigitalRareBooks/Books2013-05/5544586/5544586_lowres.pdf.
- CAVENDISH, Margaret. *The Blazing World and Other Writings*, szerkesztette Kate LILLEY. London: Penguin, 2004.
- FITZMAURICE, John. „»The Lotterie«: A Transcription of a Manuscript Play Probably by Margaret Cavendish”. *Huntington Library Quarterly* 66, 1–2. sz. (2003): 155–167.
- FÖLDÉNYI F. László. *A polgári dramaturgia kialakulása Angliában: A restaurációs dráma*, Színházelméleti füzetek 7. Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1978.
- KATONA Anna, SZENCZI Miklós és SZOBOTKA Tibor, *Az angol irodalom története*. Budapest: Gondolat, 1972.
- KISÉRY András. „Vallás, politika és a színházak bezárása”. In *Az angol irodalom törté-*

³⁶ Margaret Cavendish „az utópikus formán belül fejt ki kritikát az utópikus irodalommal kapcsolatban”. Vö. MACZELKA Csaba, *A kora újkori angol utópiák magyar története* (Kolozsvár: Erdélyi Múzeum Egyesület, 2019), 255.

- nete 2. *A kora újkor*, szerkesztette KIS Attila és SZÖNYI György Endre, 400–403. Budapest: Kijarat, 2021.
- KISÉRY András. „Színház és dráma a polgárháborúk és az interregnum idején”. In *Az angol irodalom története 4. 1640–1830*, 2. rész, szerkesztette KOMÁROMY Zsolt, GÁRDOS Bálint és PÉTI Miklós, 15–19. Budapest: Kijarat, 2021.
- LAWRENCE, Robert G. „Introduction”. In *Restoration Plays*, szerkesztette Robert G. LAWRENCE, XVII–XXV. London: Everyman, 1994.
- MACZELKA Csaba. *A kora újkori angol utópiák magyar története*. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum Egyesület, 2019.
- PEACOCK, Francesca. *Pure Wit: The Revolutionary Life of Margaret Cavendish*. London – New York: Pegasus, 2024.
- PEPYS, Samuel. *The Diary of Samuel Pepys 1664–1667*. Szerkesztette Henry Benjamin WHEATLEY, London – New York: G. Bell – Harcourt Brace, 1928.
- SARAHSON, Lisa T. *The Natural Philosophy of Margaret Cavendish: Reason and Fancy during the Scientific Revolution*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2010. <https://dx.doi.org/10.1353/book.465>.
- SZERB Antal. *A világirodalom története*. Budapest: Magvető, 1973.
- THELL, Anne M. „»Lady Phoenix«: Margaret Cavendish and the Poetics of Palingenesis”. *Early Modern Women* 11, 1. sz. (2016): 128–136. <https://doi.org/10.1353/emw.2016.0047>.

A hallgatás medialitása. A semmit-tevés színházi dimenzióiról

KRICSFALUSI BEATRIX

„Majd ha a diszkók kiürültek és az akadémiák elnéptelenedtek, akkor lehet ismét meghallani a színház hallgatását, amely a nyelvének alapja.”¹ (Heiner Müller, 1983)

„Az utolsó program a hallgatás feltalálása.”² (Heiner Müller, 1994)

I. Hiányjelek

A beszéd hiánya, legyen az akár szisztematikus, akár az időleges kihagyás, elakadás valamely formája (úgy mint hallgatás, csönd, némaság, szünet), a színpadi előadóművészetekben az egyik legjelentősebb differenciaképző elemnek számít.³ Olyan alapvető különbségtételeket köszönhet neki a művészet európai története, mint például az opera, a színjáték és a tánc szétválasztása. Köztudott, hogy a tánc autonóm művészetként való elismerésnek előfeltétele a táncos szótlanná válása volt – a táncművész az énekes-sel és színésszel szembeni megkülönböztető jegye az lett, hogy hang nem hagyja el a száját. André Lepecki olvasatában „a nyugati tánc reprezentációs autonómiáját (ezáltal

pedig az ontológiához való jogát) éppen azal érte el, hogy szó szerint megnémult.”⁴ „A test koreográfia általi elcsendesítése” szükségeltetett ahhoz, hogy a tánc azzá váljon, aminek máig sokszor kizárólagosan tekintik: folyamatos, áramló mozgás, vagy ahogy Lepecki fogalmaz: „tisztá mozgásra-irányuló lét”, „egyfajta káprázatosan néma mobilitás.”⁵

A *ballet d'action* 18. században kialakuló műfaja azonban egyszersmind azt is kiválóan példázza, hogy a táncos némasága semmiképp sem tekinthető egyenlőnek tevékenysége nyelvnélküliségével. Épp ellenkezőleg: Jean-Georges Noverre a balett – az operával egyenrangú – művészetté válását egy speciálisan rá jellemző testbeszéd kialakítására alapozta, amellyel képessé válik történetek elmesélésére:

„A cselekmény a táncban annyit jelent, hogy érzelmeinket és lelki izgalmainkat a mozdulatok, gesztusok és az arc igaz kifejezésével átvigyük a néző lelkébe. A cselekmény nem egyéb, mint *pantomim*. A táncos minden megnyilvánulása fest és beszél; minden gesztus, minden magatartás, a kar minden mozdulata mást és mást fejez ki; az igazi pantomim akármilyen fajta, a természet minden árnyalatát követi. Amely pillanatban eltér tőle, untat és felháborít.”⁶

¹ Heiner MÜLLER, „Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von »Philoktet« am Dramatischen Theater Sofia”, in Heiner MÜLLER, *Werke 8: Schriften*, szerk. Frank HÖRNIGK, 259–269 (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005), 269.

² Heiner MÜLLER, „Ajax zum Beispiel”, in Heiner MÜLLER, *Werke 1: Die Gedichte*, szerk. Frank HÖRNIGK, 8. Aufl., 292–297 (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2018), 297.

³ A Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

⁴ André LEPECKI, *A tánc kifulladás: A performans és a mozgás politikája*, ford. KRICSFALUSI Beatrix és URECZKY Eszter (Budapest: Ki-járat Kiadó, 2015), 103.

⁵ Uo.

⁶ Jean-Georges NOVERRE, *Levelek a táncról és a balettekről*, ford. BENEDEK Marcell és URBÁN

A klasszikus balettkoreográfiákban a történetmesélés koherenciáját a verbális megnyilatkozások hiányában a test (főként a karok)⁷ pontosan kodifikált mozdulatai biztosítják. A pantomim-balett gesztusainak egy része ikonikus jelként különösebb „nyelvtudás” hiányában is értelmezhető, de például a lágyék előtt keresztezett csuklókat már alighanem csak a kód birtokában lévők tudják a halál megnyilvánulásaként olvasni. Nem csoda, hogy Noverre ekképp összegzi a „táncművészet újjászületése” érdekében tett erőfeszítéseit: „tagolt beszédre tanítottam a néma táncot.”⁸

A táncos szótlansága a műfaj napnyugati történetében egészen az 1950-es évekig magától értetődőnek számított, amikor is Merce Cunninghammal kezdetét vette a tánc konstitutív elemeinek kísérletező felülvizsgálata, a tánc újradefiniálása. Míg Cunningham a kodifikált mozdulat elvetése, a mozgás mint tér-időbeli fenomén kutatása, a mozdulat, a hang és a látvány szinkronicitásának megtörése, a zene és a tánc hierarchikus viszonyának felszámolása felől közelített a „mi a tánc?” kérdéséhez (és tevékenységére kétségkívül nagy hatást gyakoroltak állandó alkotótársa, John Cage zenéről és csendről alkotott elképzelései), addig a Judson Dance Theatre alkotói köréhez tartozó Trisha Brown már a mozgással egyidejűleg kivitelezett beszéd lehetőségei érdekelték. Az *Accumulation with Talking plus Water Motor* (1979) például olyan improvizációs és kompozíciós gyakorlat, amely „a legegyszerűbb mozgástörédek ismétléseiből – az ujjak, a csukló, az alkar, a váll és a csípő alig

elmozdulásaiból”⁹ épül fel, és amelyeket a táncos verbális, önreflexív kommentárja kísér.

Ugyanekkor az európai színtéren – ahogy arra Lepecki is rámutatott – Pina Bausch, a német táncszínház egyik programadó alkotója látott hozzá a táncos hangjának felszabadításához.¹⁰ A kortárstánc 1990-es évek végétől kezdve kialakuló, jobb híján „konceptuálisnak”¹¹ nevezett irányzatához tartozó alkotók pedig már végleg szakítottak „a táncos néma szubjektivitásának”¹² tételezésével, amely egykoron műfajkonstituáló szükségyszerűségnek számított. Olyannyira, hogy a konceptuális tánc egyik igen gyakori megjelenési formája épp az úgynevezett *lecture performance* lett, amelyben az alkotók a koreográfiai praxisukkal párhuzamosan annak diszkurzív reflexióját is elvégzik.¹³ Xavier Le Roy *Product of Circumstances* (1999) és Jochen Roller *Perform Performing, eine Trilogie über den Sinn und Unsinn, Tanz als Arbeit zu betrachten* (2002–2004) című munkái – hogy csak a műfaj két legismertebb példáját említsem – az előadás fogalmának magyarul különösen megvilágító kétértelműségét kihasználva a tudomány és a performansz diszkurzív és performatív mozzanatainak össze-

⁹ FUCHS Livia, *Száz év tánc: Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe* (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2007), 214–215.

¹⁰ Vö. LEPECKI, *A tánc...*, 104.

¹¹ A konceptuális tánc fogalmához lásd CZIRÁK Ádám, „Bevezető gondolatok a kortárs táncművészet diskurzusairól”, in *Kortárs táncelméletek*, szerk. CZIRÁK Ádám, 9–48 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2013).

¹² LEPECKI, *A tánc...*, 105.

¹³ Vö. CZIRÁK Ádám, „Művészet és tudomány határán. Epizódok a lecture performance történetéből”, *Színház* 52, 12. sz. (2019): 32–34. A *lecture performance* tudományelméleti és tudománytörténeti összefüggéseit Sibylle Peters tárgyalja részletesen: Sibylle PETERS, *Der Vortrag als Performance* (Bielefeld: transcript Verlag, 2011), 179–221.

Mária, 2. átdolg. és bőv. kiad. (Budapest: L'Harmattan, 2008), 96.

⁷ Vö. „Az ügyes táncos keze – hogy úgy mondjam – beszéljen.” Uo., 98.

⁸ Uo., 135.

kapcsolásával végzik el a tudomány és a művészet működésének kritikáját, amennyiben a végeredmény létrehozása mellett létrehozásának folyamatát is szemünk elé tárják. Míg ezekben a koreográfiákban egymást váltakozva követik a verbális megnyilatkozások és a táncszekvenciák (vagyis a táncos mintegy magától értetődően ölti magára és változtatja a nyelvi kifejezőeszközöket használó tudományos előadó és a testét használó előadóművész szerepét), addig a Philipp Gehmacher által 2008-ban útnak indított *WALK + TALK* című *lecture performance* sorozatnak már egyenesen az volt a célja, hogy a táncosok a mozdulatokat és a közben megszülető gondolatok kifejezését egyszerre vigyék színre.¹⁴ Gehmacher koncepciója a táncos-koreográfus kollégáit – Trisha Brown már említett munkájához hasonlóan – a testhasználat és nyelvhasználat egyidejűségét kutató szólók létrehozására kapacitálta.

Ahogy a színpadi művészetek már említett hagyományos elkülönítése szerint a tánc tiszta (azaz a verbális megnyilatkozást nélkülöző), folyamatos, megszakítás nélküli mozgás volna, úgy a színjáték a folyamatos beszéd formájában közvetített cselekményként határozódik meg. Miközben nyilvánvaló, hogy dialogikus beszéd nem képzelhető el a nyelv pillanatnyi kihagyásának alakzatai nélkül (úgy mint hallgatás, csönd, elnémulás, aposziopézia, szünet), a modern dráma elméletének diskurzusalapító szövegeiben a cselekményt hordozó dialógus rendre zavartalan beszédfolyamként körvonalazódik. Még ha csak *ex negativo* is, amennyiben a szünetekkel tarkított párbeszéd, így a hallgatás is kommunikációs zavarként, a nyelvi kifejezés teljesítőképességébe vetett hit el-

vesztéseként, de mindenképp egyfajta válságtünetként azonosul. Gondoljunk csak a modern dráma történetének Peter Szondi-féle elbeszélésére, a műnem Ibsen, Csehov, Strindberg, Maeterlinck és Hauptmann nevével fémjelzett válságának „mentési” és „megoldási kísérleteire.”¹⁵ Jóllehet a hallgatás mint színházi, illetve stilisztikai eszköz korábban is jelen volt az európai dráma- és színháztörténetben, a modern drámában mindössze a funkciója változott meg radikálisan.¹⁶ A klasszikus drámában például, ahogy arra Manfred Pfister rámutatott, a hallgatás többnyire nem a nyelvi tehetetlenség jele, hanem egy jól körülhatárolható retorikai funkcióval bír: afféle közbeeső közvetítő közegeként különös hangsúlyt ad a mondottaknak.¹⁷ Vagyis a klasszikus drámában a működő nyelvi kommunikáció olyan norma, amelyet a sokszor épp beszédnek tartott hallgatás nem kérdőjelez meg. A modern dráma elméletének alapszövegeit olvasva azonban olybá tűnik, mintha a dialógus csak akkor válhatna a cselekvő emberek közötti viszony ábrázolásának adekvát médiumává, ha benne a nyelv mintegy megállás nélkül működésben van, ha maga is az aktív cselekvés látszatát kelti.

Az akcióként értett cselekmény és beszéd összefonódásának kiváló, noha rendkívül elmentmondásos példája Csehov drámai életműve, melynek köztudomásúan legtöbbet vizsgált szövegszervező eljárásai közé tartozik a semmittevés, a lemondás, a kihagyás,

¹⁵ Vö. Peter SZONDI, *A modern dráma elmélete*, ford. ALMÁSI Miklós (Budapest: Osiris Kiadó, 2002).

¹⁶ Vö. Ernest W. B. HESS-LÜTTICH, „Dramaturgie des Schweigens: Zur Semiologie des Sprachversagens im Drama”, *Folia Linguistica* 12, 1–2. sz. (1978): 31–64., 32.

¹⁷ Vö. Manfred PFISTER, *Das Drama: Theorie und Analyse*, 4. Aufl. (München: Wilhelm Fink Verlag, 1984), 202.

¹⁴ Az azóta számos különböző helyen megrendezett formátum szövegekkel ellátott videódokumentációja az alábbi honlapon található:

http://oralsite.be/pages/Walk_Talk_Documents.

vagyis az eseménytelenség poétikája.¹⁸ Ebben a kontextusban a hallgatásjelenetek, a híres „csehovi csönd” is passzivitásként, a beszéd és a cselekvés hiányaként válik értelmezhetővé, amely a lélektani realizmus kódján köztudomásúan nehezen ábrázolható. Ezért Sztanyiszlavszkij a *Meggyeskert* bemutatóján a Moszkvai Művészszínházban ahelyett, hogy próbálta volna megtörténné tenni a csöndet, a beszélgetésben beálló szüneteket a megfelelő atmoszféra és miliő megteremtésének céljából hangkulissza létrehozásával kívánta kitölteni. Ehhez Csehovtól levélben kért engedélyt: „Hozzájárul ahhoz, hogy az egyik szünetben egy füstöt okádó vonat robogjon át? Nagyszerű hatása lehetne! Naplemente előtt rövid időre láthatóvá válik a város. Az első felvonás végén köd. A zenekari árokból a színpad elejére különösen sűrűn fog felszállni. Végül békakonzertet és fürjek énekét tervezem.” A szerző elutasító válaszában maga is igyekszik a naturalizmus kódján érvelni: „Ha a vonatot zaj, úgy értem egyetlen hang nélkül be lehet hozni, akkor csak rajta! [...] A széna kaszálását általában június 20. és 25. között szokás végezni, mikorra is, úgy gondolom, a fürjek és a békák már elnémultak.”¹⁹

Korántsem véletlen tehát, hogy a hallgatást eseménytelenség helyett egyfajta negatív-eseménynek, semmittevés helyett semmi-tevésnek²⁰ (a semmi tevésének), passzivi-

tás helyett aktivitásnak, hiányosság helyett potencialitásnak tekintő színpadi- vagy gondolat kísérletekre leginkább a dramatikus diszpozitívum ábrázolási rendjét felforgató színházi szövegekben és a performanszszínházi előadásokban bukkanhatunk.

Minden bizonnyal a hallgatás írásának, papírra vetésének nehézségei is hozzájárulhatnak ahhoz, hogy elsősorban olyan szerzők életművében vált központi jelentőségűvé a hallgatás teatrális potenciájának vizsgálata, akik szövegeiket nem a realizmus illúzióját keltő polgári színházban való előadhatóság szabályait szem előtt tartva, hanem azokat megkérdőjelezve hozták létre (vagyis akik a fennálló színház ellenében és nem a színháznak írtak). Ebben az összefüggésben a hallgatást övező paradoxonok sorából talán elég csak azt kiemelnünk, hogy a színházi előadásra szánt szövegbe a beszéd kihagyásának alakzatai „az alfabetikus írás operatív csöndjei”²¹ mellett fonémasorként jobbra csak az úgynevezett mellékszövegbe íródhatnak bele – vagyis oda, ahol Roman Ingarden definíciója szerint mindaz olvasható, ami a színpadon nem hangzik el. Itt találunk olyan, a replikáktól tipográfiaiilag elkülönülő, hagyományosan „szerzői instrukcióként” értelmezett szavakat, mint „szünet”, „csönd” vagy hogy valaki „hallgat”. A drámában a mellékszövegbe íródhat be a hall-

megkülönböztetéséhez lásd SASSE, „Rezeptionsschwächen”, 106.

¹⁸ Vö. Sylvia SASSE, „Rezeptionsschwächen: Zur Fehllektüre des Nicht(s)tuns bei Anton Čechov”, in *Performanzen des Nichttuns*, szerk. Barbara GRONAU és Alice LAGAAY, 103–116 (Wien: Passagen Verlag, 2008), 107.

¹⁹ Ingrid Dlugosch *Anton Pavlovič Čechov und das Theater des Absurden* című könyve alapján idézi Christiaan L. HART NIBBRIG, *Rhetorik des Schweigens: Versuch über den Schatten literarischer Rede* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1981), 137.

²⁰ A semmittevés (*Nichtstun*) és a semmittevés (azaz a semmi tevésének) (*Nichttun*)

²¹ Vö. „The alphabetic system, such as we practice it, is not and cannot be purely phonetic. Writing can never be totally inhabited by the voice. The nonphonetic functions, if you will, the operative silences of alphabetic writing, are not factual accidents or waste products one might hope to reduce (punctuation, figure, spacing).” Jacques DERRIDA, *Margins of Philosophy*, ford. Alan BASS (New York, NY: The Harvester Press, 1982), 95. A fogalom értelmezéséhez lásd HART NIBBRIG, *Rhetorik...*, 44.

gatás mint „paradox kommunikáció”,²² amelyet éppoly nehéz kimondani és leírni, mint meghallani.

A hallgatás számos szerző esetében a dráma és a színház közötti mediális hasadékba fészkel be magát, és átrendezi nyelv és cselekvés, hallgatás és kommunikáció hagyományos, a dramatikus diszpozitívumra jellemző ellentétét. Sarah Kane *4.48 Psychosis* (2000) című darabjának leegyszerűsítő értelmezését adják azok a pszichorealista olvasatok, amelyek a kurzívval szedett, sokszor ismételt „*silence*”, „*a long silence*”, „*a very long silence*” egységeket, valamint a szöveget egyre határozottabban tördelő térközöket a színházi szituáció összetett reflexiója, a beszélés és hallgatás egymást kölcsönösen feltételező viszonyának színrevitele helyett kizárólag a pszichotikus beszélő öngyilkosságba torkolló elidegenedéseként, a nyelvi kifejezés teljesítőképességébe vetett hitének feladásaként referencializálják. De megemlíthetők ebben a kontextusban Nádas Péter „szünet nélkül” játszandó darabjai is (*Takarítás 1977*, *Találkozás 1979*, *Temetés 1980*), melyekben a hallgatás a kimondott és kimondatlan színházi ábrázolhatóságának problémájaként artikulálódik. Heiner Müllernek pedig alighanem az egész színházi tevékenysége annak bizonygatása körül forgott, hogy a színház origója egy nyelv előtti (de nem azon kívüli) territórium volna, amely csöndként visszhangzik a szövegben (nem arról van tehát szó, hogy a dialogikus nyelv a színház sajátja, amelyben csak hézagként/hiányosságként jelenne meg a hallgatás). A hallgatás feltalálásának Müller által dolgozott mottójában megfogalmazott programját kétségkívül magáévá tette a kortárs performanszszínház, amely már nem az előadás megalkotásának folyamatát megelőző

en papírra vetett, hanem a színházi szituációban megképződő problémaként közelít a jelenséghez.

II. A hallgatás írása

Elfriede Jelinek, Heiner Müller, Peter Handke, Rainald Goetz és mások mellett Sarah Kane nevét is szokás emlegetni azon szerzők számbavételekor, akik színpadra szánt szövegekkel – gyakran a drámai forma megtartása mellett – elmozdultak a posztdramatikus beszédmód irányába. A dramatikus keretek fokozatos szétrobbantása Kane esetében a tragikusan szűkre szabott életművet közreadó kötet átlapozásakor is szembeötlő: a név és szerepszöveg egységét roncsolva őrző *Szétbombázvától* (1995) a szöveget betűkkel jelzett beszélőinstanciák közt felosztó *Sóvárgáson* (1998) át jutunk el a megszólalás alanyára már semmilyen módon nem utaló *4.48 pszichózisig* (2000). Kane helyének kijelölése az angol (és az európai) drámatörténetben mégsem tűnik teljesen egyértelműnek. A vulgáris nyelvezet, a szexualitás, valamint a fizikai és verbális erőszak leplezetlen, hovatovább sokkoló ábrázolása miatt gyakran azon fiatal szerzők közt is számon tartják, akik az angol színház szociorealista hagyományát radikalizálva kendőzetlen nyíltsággal vágják a nézők arcába a társadalomkritikát – innen az Aleks Sierz által meghonosított *in-yer-face theatre* elnevezés.²³

Hogy Kane-t a posztdramatikus vagy a szociorealista hagyományhoz tartozónak gondoljuk-e, az a legkevésbé sem címkézési probléma, hanem olyan előzetes értelmezői

²² Alois HAHN, „Schweigen, Verschweigen, Wegschauen und Verhüllen”, in *Schweigen*, szerk. Aleida ASSMANN és Jan ASSMANN, 27–50 (München: Wilhelm Fink Verlag, 2013), 27.

²³ Sierz így határozza meg az általa elnevezett irányzatot: „egy olyan érzékenység, amelyet a szex és az erőszak nyílt ábrázolása jellemzett, friss, közvetlen kifejezésmóddal, nyers érzelmi töltettel és komor látásmóddal.” Aleks SIERZ, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today* (London: Faber and Faber, 2001), 21.

döntés, amely jelentősen meghatározza művei színpadi olvasatát. Ha ugyanis ezeket a darabokat a színházi realizmus kódján olvasható drámáknak tekintjük, azzal egyszerűsített feltételezzük, hogy gond nélkül illeszkednek az ezek játszására szakosodott színház ábrázolási hagyományaihoz. Például a név és a hozzá rendelt szöveg egységéből kirajzolódik egy pszichológiailag és szociokulturálisan körülhatárolható dramatikus alak, amelynek megformálása a színész dolga. A posztdramatikusság távlatából azonban még az sem magától értetődő, mi volna a színész dolga a szöveggel, már azon kívül, hogy a színpadon valahogy megpróbálja helyzetbe hozni – a drámán túli színház legfőbb jellemzője nemhiába az, hogy a dramatikus reprezentáció szabályainak hatályaon kívül helyezésével nem adódik kézhez álló játékmódként.

Kane első darabja, a *Szétbombázva*, minden kétséget kizárólag e két hagyomány határán billeg, ennek belátásához elég csak Ian és Cate figuráit szemügyre vennünk. Kane mindkettőjük esetében pontos életkort (45 és 21 év), születési és lakhelyet, akcentust, társadalmi osztályt és foglalkozást jelöl meg, vagyis minden adottnak látszik ahhoz, hogy a szociokulturális hátterük felől megrajzolt, cselekvésükben lélektanilag motivált dramatikus alakként értelmezzük őket. Életszagúnak tűnnek, talán túlonatúl is: a férfi már-már karikatúrája a nőgyűlölő, homofób, fogyatékosellenes, antiszemita, rasszista macsónak, maga a megtestesült mérgező maszkulinitás, aki tankönyvbe illő illusztrációját adja annak, hogyan működik a nemi erőszak kultúrája, a lány pedig a vélhetőleg évek óta tartó bántalmazás elszenvedőjeként az akaratától és önbecsülésétől megfosztott áldozat mintapéldája. Kane tökéletes dramaturgiával rajzolja meg a nemi erőszak kultúrájának ívét, amely a verbális becsmérléstől és megálázástól a kikényszerített testi érintkezésem át (ideértve a nő kezével végzett önkielégítést) a behatolásig terjed. Részletesen sze-

münk elé tárja annak az elnyomó mechanizmusnak a borzalmait, ami ember és nyelv bonyolult összjátékából keletkezik, és ami a testhatárok brutális megsértéseként végzi be mindazt, ami – legalábbis a tapintatos nyelvhasználat ellenzői szerint – „ártatlan” szóbeli bántalmazásként indul.

Már a darab nyitójelenetét alkotó párbeszéd is különös erővel világítja meg a bántalmazás retorikájának működését: az Ian által használt beszédfordulatok olyan kirekesztő, dehumanizáló, gyűlöletkeltő diskurzusokból származnak, melyek megidézésével saját hatalmi pozícióját és Cate alávetettségét hozza létre és erősíti meg. Ebben az értelemben ők maguk is a nyelv automatikus (és erőszakos) működésének termékei (azaz a polgári dráma individuumaival szemben nem autonóm nyelvhasználók). Aligha lehet véletlen, hogy betegségeik a nyelvműködés időleges zavaraként mutatkoznak meg: Cate néha dadogni kezd, máskor egyszerűen „kiájul” a nyelvből (amit a szociorealista olvasatok a szellemileg enyhén fogyatékosnak vélt lány epilepsziás rohamaként szoktak értelmezni), Ian végstádiumban lévő tüdőbaja pedig olyan köhögési rohamokba torkollik, melyek időlegesen felfüggesztik a beszéd-készségét.

A figurák hangsúlyosan nyelvi megalkotottságán túl számos egyéb jel is utal arra, hogy a *Szétbombázva* szövegüniverzuma nem rekonstruálható a színházi (kis)realizmus eszközeivel, gondoljunk csak a cselekmény tér-idő koordinátáira, a jeleneteket egymástól elválasztó tavaszi–nyári–ősz–téli eső hangjára, és általában véve a színpadi valóságba nyilvánvalóan nem átültethető szerzői utasítások sokaságára, melyek jó részének – a nyomtatásban megjelent szöveg tanulsága szerint – el is kellene hangzania a szereplők szájából. A darab elé írt jegyzetben Kane pontosan rendelkezik az eltérő tipográfiával nyomtatott szövegrészek elhangzásának módjáról, a különböző írásjelek beszéd közbeni jelentéséről (például „Punctuation is

used to indicate delivery, not to conform to the rules of grammar.”)²⁴ Az úgynevezett színpadi utasításokról a következőt olvashatjuk: „Stage directions in brackets () function as lines.”²⁵ Főszöveg és mellékszöveg elkülönítését Roman Ingarden köztudomásúan a „tényleges” kimondás kritériumához kötötte.²⁶ Amikor Kane számos olyan mondatot kimondásra szán, amelyek hagyományosan a dramatikus alak verbális megnyilatkozásait kísérik (elsősorban paralingvisztikai, mimikus, gesztus és proxemikus jelekről van szó), akkor nem egyszerűen a fő- és mellékszöveg hagyományos megkülönböztetését helyezi hatályon kívül, hanem a dramatikus reprezentációt mint olyat, amely ezen a differencián alapul. Rést üt olyan ellentétpárok tagjai közé, mint írás és beszéd, olvasás és előadás, beszéd és cselekvés, amelyek a dramatikus diszpozitívum ábrázolási rendjének garanciáit adják.

Már csak ezért sem érdemes a szerző nyilvánvalóan színrevihetetlen utasításainak megvalósításához ragaszkodni, és Kane darabjait az erőszak brutálisan naturalista ábrázolásának nyilvános eseményeként prezentálni (ahogy azt például Katie Mitchell tette legutóbb, amikor a National Theatre-ben 2016-ban megrendezte a *Megtisztulvát*, amely a híradások szerint brutalitásával sok-

kolta a közönséget).²⁷ Kane-t nyilvánvalóan csak annyira érdekelte a dráma és a polgári illúziószínház meglévő formája, amennyiben szét akarta feszíteni azok hagyományos kereteit – ennek egyik legfeltűnőbb eszköze épp a név–szerepszöveg–szerzői utasítás hármasságának hatályon kívül helyezése. Darabjainak színreviteli hagyományában a póre erőszak(re)prezentáció mellett egy másik irányvonalat is felfedezhetünk, amely az erőszakjelentek rendezésekor a brutális valóság helyett sokkal inkább színházi gyökerekhez nyúl vissza. Ebben a kontextusban az Antonin Artaud nevével fémjelzett „kegyetlenség színháza” (jelentsen e papíron kidolgozott metafora bármit is a színház valóságában), és a Samuel Beckett-i univerzum képiségét és nyelvhasználatát szokás leggyakrabban azonosítani.²⁸

Fontos látnunk, hogy a cselekmény brutalitása ellenére a *Szétbombázva* fiktív univerzumát a nyelv erőszakossága dominálja, még inkább teremti meg, már amennyiben a rendezés ezt a nem referencializálható nyelv-működést nem fordítja vissza egy szociokulturálisan jól körülhatárolható valóság ábrázolásába. Ugyanis nehéz elképzelni azt az önmagát a szöveg vizuális illusztrációjaként értő színházi nyelvet, amely fokozni volna képes a szerző által papírra vetett mondatok hatását, melyek a gyilkolásról és a nemi erőszakról szikár pontossággal és objektív részletességgel tudósítanak. Épp ellenkezőleg: a „mintha” – illúzióképző vagy illúzióromboló

²⁴ Sarah KANE, *„Blasted”*, in Sarah KANE, *Complete Plays*, 1–61 (London: Methuen Drama, 2001), 2.

²⁵ Uo.

²⁶ Vö. „A legszembeötlőbb az, hogy egy »leírt« drámában két különböző szöveg fut egymás mellett: egyrészt a mellékszöveg, azaz adatok arról, hol, melyik korban stb. játszódik a szóban forgó történet, ki beszél éppen, és esetleg az is, mit tesz éppen stb.; másrészt maga a főszöveg. Ez utóbbi kizárólag olyan mondatokból áll, amelyeket az ábrázolt személyek »ténylegesen« kimondanak.” Roman INGARDEN, *Das literarische Kunstwerk* (Tübingen: Niemeyer Verlag, 1960), 220.

²⁷ Az előadás részletes elemzését lásd Leah SIDI, „A Director in Search of a Narrative: Reality-Testing in Katie Mitchell’s *Cleansed*”, *Performance Research* 22, 3. sz. (2017): 49–56.

²⁸ Kane, Artaud és Beckett színházi gondolkodásának rokonítása közhelyszámba megy a szakirodalomban; egy eklatáns megnyilvánulása például: Laurens DE VOS, *Cruelty and Desire in the Modern Theater: Antonin Artaud, Sarah Kane, and Samuel Beckett* (Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 2011).

– konvenciói alapján teatralizált jelenetek inkább csak tompítani tudják a háború húsba vágó valóságát. A családtagjaik szeme láttára megerőszakolt nőkről és gyerekekről, vagy a heréjüknel fogva fellógatott férfiokról tudósító szövegrészek erejét, a testcsonkítások szűkszavú leírását, de akár azt is, ahogy (a szerelme által elszenvedett brutális erőszak megismétléseként) a Katona megerőszakolja Iant, majd az ánuszába dugja a fegyverét, amit végül mégsem süt el. Ez a szünetekkel, hallgatásokkal szabdaltnak is explicit, akár azt is mondhatnánk „bőbeszédű” erőszak nem konvertálható át egy színpadon illusztratív módon megjeleníthető valóságra – ennyiben maga az ábrázolhatatlan.

A Kane-i életművet lezáró 4.48 *pszichózis* esetében már pusztán a tipográfia alapján is sokkal nyilvánvalóbb a dramatikus hagyománytól való elfordulás.²⁹ A szövegkép

²⁹ Ennek ellenére akad olyan értelmező, aki ennek ebben a jelölt beszélőinstanciával sem rendelkező szövegben is sikerül ráismerni a brit társadalmi valóság kritikájára: „Kane nemzedéke sötét sorsot él meg: egy olyan generációét, amelynek alig van mit várnia a jövőtől azon túl, hogy egész életében szociális segélyen tengődjön, hogy egy felduzzasztott gazdaságban szegénységben éljen, és hogy elidegenültnek érezze magát egy olyan kultúrában, amely szégyen nélkül támogatja a merev osztálystruktúrákat és előnyben részesíti a gazdasági elithez tartozó kisebbséget. A 4.48 *pszichózis*ban az egyik hang kifejezi a félelmét, hogy »egy öregasszony lesz az utcán, aki elfelejti a nevét« (Kane 218); ez az a félelmetes valóság, amivel Nagy-Britannia aránytalanul nagy alsó osztályának tetemes része szembesül. Kane generációja megtanulta, hogy kevés esély van a béke és a harmónia megtalálására.” Jolene ARMSTRONG, *Cruel Britannia: Sarah Kane's Postmodern Traumatrics* (Bern: Peter Lang, 2015), 183. Az idézett szöveghely,

semmilyen módon nem emlékeztet a névvel jelölt beszélőinstancia és szerepszöveg kettségből megalkotódó dramatikus alakok közötti párbeszédre. A papírra vetett mondatok nemhogy pszichológiailag vagy szociológiailag motivált, individuumként felismerhető alakokat nem rajzolnak ki, hanem semmilyen módon nem utalnak az eredetükre. Nem tudni, ki, kinek a nevében, kihez, mikor, hol és mi célból beszél, következésképp a megnyilatkozásokból nem áll össze egy a kauzális logikának bármilyen módon enge-

ahogy Jolene Armstrong monográfiájának egésze, szemléletes példáját adja annak, hogy a színházi szövegek esetében a posztmodern miért nem tud igazán termékeny értelmezői kategória lenni. És ennek csak egyik oka az, hogy Armstrong a posztmodern afféle „életérzésként” vagy „világkép-ként” értelmezi, amely problémátlanul nyitja meg az utat a referenciális olvasás felé. A másik az, hogy közben vaknak bizonyul annak felismerésére, hogy a szöveg miként viszonyul a dramatikus diszpozitívum ábrázolási hagyományaihoz. A posztmodern és a posztdramatikus lényegi megkülönböztetéséhez vö. Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. BEREZ ZSUZSA, KRICSFALUSI BEATRIX és SCHEIN GÁBOR (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 20–23. Ennek ellenére az angol-amerikai nyelvterületen viszonylag későn és tétován vetette meg lábát a posztdramatikusság kategóriája, ami nyilván nem független attól, hogy Lehmann kötetének angol fordítására 2006-ig kellett várni (és akkor is csak egy e célra rövidített változat jelent meg éppúgy, ahogy magyarul). Ezért Kane darabjait a német színházon és annak elméletén iskolázott David Barnett-en kívül leginkább német értelmezőknek szokása a posztdramatikusság felől olvasni; vö. David BARNETT, „When Is a Play Not a Drama? Two Examples of Postdramatic Theatre Texts”, *New Theatre Quarterly* 24, 1. sz. (2008): 14–23.

delmeskedő cselekmény. A 4.48 pszichózis mindebben hasonlóságot mutat Elfriede Jelinek posztdramatikus színházi szövegeivel. Csakhogy míg Jelineknél egy monolitikus szövegtömbbel, egy a saját eredetét homályban hagyó, feltartóztathatatlanul áradó szövegfolyammal van dolgunk, addig Kane utolsó darabja már a tördelésében is színre viszi a nyelv működésének folytonos megszakított-ságát. Az első jelenet ekképp veszi kezdetét:

(*A very long silence.*)

– But you have friends.

(*A long silence.*)

You have a lot of friends.
What do you offer your friends to make them so supportive?

(*A long silence.*)

What do you offer your friends to make them so supportive?

(*A long silence.*)

What do you offer?

(*Silence.*)³⁰

A nyomtatásban megjelent szöveg – Kane szokásától eltérően – utalást sem tartalmaz a tipográfiaiilag elkülönülő szövegegységek státuszára nézvést. Ahogy arról sem informál, hogy a név és szerepszöveg egységének formájában megnyilvánuló dramatikus paktum felmondásával miként lehetnének a papírra vetett mondatokból megnyilatkozási

³⁰ Sarah KANE, „4.48 Psychosis”, in Sarah KANE *Complete Plays*, 203–245 (London: Methuen Drama, 2001), 205.

aktusok egy színházi előadás „itt és most”-jának valóságában. A darab kezdetén beálló csönd hosszának abszolút mértéke nem ismert, csak a többi mondat elhangzása utáni csöndhöz viszonyítva mérhető. További kérdésként adódik, hogy kinek kellene előállítania ezt a „nagyon hosszú”, „hosszú”, majd aztán minden attribútum nélküli csöndet. Kane fentebb részletezett notációs gyakorlatának ismeretében még abban sem lehetünk teljesen bizonyosak, hogy a zárójelben álló, dőlttel szedett mondatok a szó hagyományos értelmében véve mellékszöveggként, azaz a színházi előadásban néma szerzői utasításként olvasandók. Ez mint lehetőség akkor is kézenfekvőnek tűnik, ha a 4.48 pszichózis nyomtatásban megjelent szövege – a *Szétbombázva*, a *Phaedra szerelme* és a *Meg-tisztulva* című darabokkal ellentétben – nem tartalmaz szerzői jegyzeteket, melyek az eltérő tipográfiai jelölések mögötti megfontolásokat feloldanák.³¹ Ha feltételezzük, hogy „*A very long silence.*”, „*A long silence.*” és a „*Silence.*” szemantikai egységek a színpadon megszólalók által „ténylegesen” kimondott kijelentésaktusokhoz tartoznak, az egyszerűsmind azt jelenti, hogy nem a színházi térben beálló csönd létrehozása, hanem annak bejelentése a funkciójuk. Ebben az értelemben olyan paradox kommunikációs aktusok volnának, amelyek nem hallgatnak, hanem beszélnek a hallgatásról, miközben fenomenológiai értelemben ellehetetlenítik azt.

Ha azonban e mondatokat a szó hagyományos értelmében vett mellékszöveggként olvassuk, azaz olyan szövegszegmensekként, amely egy lehetséges színházi előadás min-

³¹ Kivételt képez még a *Crave is*, amely tartalmaz ugyan szerzői jegyzeteket, de a zárójelben álló szerzői utasításokra vonatkozó magyarázat hiányzik. Annak ellenére, hogy a darab szövegében tipográfiaiilag megképződik a különbségtétel a zárójelezett és nem zárójelezett, de mindkét esetben dőlttel szedett szerzői utasítások között.

denkori jelenére vonatkozva nyeri el jelentését, adódik a kérdés, hogy vajon ki a felelős a csend előállításáért, kinek is kellene a hallgatnia. A válasz korántsem magától értetődő, amennyiben az előadás alapjául szolgáló szövegbe írott csönd a beszélőinstanciák már említett problémája mellett felveti a színházi diszpozitívum működésének olyan alapvető jelentőségű dilemmáit, mint a színpadon a dramatikus alakok közti belső, valamint a színpad és a nézőtér közötti külső kommunikáció viszonya, továbbá mozgásba hoz olyan ellentétpárokat, mint amilyen a játékos-néző, beszéd-hallgatás, aktivitás-passzivitás. Ha a darab nyitányában nagyon hosszan azoknak kell hallgatniuk, akik aztán majd beszélni fognak, vagyis a színpadon álló színészeknek, akkor ez az aktus legalább kettős referenciával bír. Egyfelől értelmezhető a szöveguniverzumon belül, a fiktív alakok, vagy azok hiányában a beszélőinstanciák közötti kommunikáció zavaraként, de legalábbis töredékességeként. Másfelől elhelyezhető a játékosok és a nézők által együtt töltött tér-idő koordinátáin belül is, méghozzá olyan fenoménként, amely Hans-Thies Lehmann értelmezésében magát a színházi szituációt tudatosítja a csöndet hallgató nézőkben.³²

Csak hogy aki már járt színházban, pontosan tudja, hogy kevés lehetetlenebb dolog van egy emberekkel teli színházi térben, mint a nagyon hosszú csönd. A csöndben létez ugyanis a beszéd abbahagyásán túlmenően szükséges felhagyni minden más zajkeltő tevékenységgel is úgy a színpadon, mint a nézőtéren. A csönd előállításához a nézőknek sem elegendő hallgatni, azaz a hallószervüket aktivizálni, hanem egyszerűen passzív állapotba kell helyezniük testük minden hangképző szervét és funkcióját. Ami tekintve, hogy utóbbiak közül számos

testfunkció nem akaratlagos és igen nehezen uralható (gondoljunk csak a például a tüsszentésre, a köhögésre, de akár a gynomorkorgásra vagy a visszafojthatatlan nevetésre is), nem teljesen problémátlan feladat. A 4.48 *pszichózis* ősbemutatója,³³ melyre a szerző halála után került sor, a beszámoló szerint egy körülbelül öt perces csönddel vette kezdetét,³⁴ ami színházi viszonylatban ténylegesen hosszúnak számít. Megteremti a lehetőségét annak, hogy valóban meghalljuk „a színház hallgatását, amely a nyelvének alapja.” Azt a tér- és időbeli dimenziókkal egyaránt rendelkező csöndet, ami Heiner Müller elmondása szerint az ő írói praxisában még a darabírást is megelőzi. Ebből a térbeli, nem-nyelvi rétegből először az alakok és azok elrendezése emelkedik ki, és csak utána jönnek létre a dialógusok. Ebben az értelemben tartja Müller a hallgatást nem egyszerűen a nyelv megszakításának, hanem alapjának.³⁵ A csönd mint fenomén megtapasztal-

³³ Royal Court's Jerwood Theatre Upstairs, 2000, rendező: James MacDonald.

³⁴ Vö. ARMSTRONG, *Cruel...*, 185.

³⁵ Vö. „Azt a pontot találom érdekesnek, amikor elkezdek egy darabot írni vagy tervezni, vagy csak gondolni rá; ilyenkor az első, ami felbukkan, egy érzés a tér iránt és a szereplők helyzetéről a térben és egymáshoz viszonyítva. Ebből jön létre fokozatosan a párbeszéd vagy szöveg; de először valójában valami nem-verbális van jelen. És van egy elmélet, amely azt feltételezi, hogy az antik tragédiában például az alap, a legegyszerűbb dolog a hallgatás. A szó előtt mindig a hallgatás van, és a hallgatás a beszéd előfeltétele. [...] A hallgatás valami, ami a nyelv alatt fekszik, egy önálló sík, egy olyan sík, amely mesél valamit, amelyen valamit elmesélnek, amellyel valamit elmesélnek, és nem csupán a beszéd megszakítása. Ezt unalmasnak találom. A hallgatás nem hiány.” Heiner MÜLLER, „Am Anfang war...: Ein Gespräch unter der Sprache mit Rick Takvorian”, in Heiner

³² Vö. Hans-Thies LEHMANN, *Tragödie und dramatisches Theater* (Berlin: Alexander Verlag, 2013), 613.

lásának, a hallgatás meghallásának lehetőségét nyitja meg nyitja meg a 4.48 pszichózis felütése is, már amennyiben nem csörög bele egy bekapcsolva felejtett mobiltelefon, amint az Aleks Sierz beszámolója alapján a bemutató előadáson történt.³⁶

Az ilyen és ehhez hasonló esetek – ahogy általában véve a színházi üzem zavartalan működését megakasztó hibák és balesetek – kiválóan alkalmasak arra, hogy felfedjék a színházcsinálás adott, ám jobbára rejtve maradó kereteit, akár egy konkrét előadás produkciós és recepciós mechanizmusait. A színházi szövegbe írott csönd „hallhatóvá teszi” a (poszt)dramatikus szöveg medialitása és a színház mediális sajátságai közötti különbséget, amelynek csak egyik, noha lényegi eleme az ilyen szöveg kettős perspektívájával összefüggésben a nézők jelenléte és azok bizonyos fokig „megrendezhetetlen” viselkedése.³⁷ Együttal befészkezi magát ab-

ba a résbe, amely a színrevitel mint intencionális aktus és az előadás mint emergens módon megképződő szingularitás koncepciója között nyílik meg. A szerző által írott és a rendező által megrendezett csönd megghiúsulása eklatáns bizonyítéka annak, hogy az előadás a játékos-néző interakció köztes terében előre eltervezetten, ám az alkotók által mégsem uralható módon létesülő esemény. Létmódját elsősorban ez a kalkulált kalkulálhatatlanság jellemzi.

III. A hallgatás színrevitele

A már idézett interjúban Müller arra is kitér, hogy a színészek, rendezők és nézők egyaránt félnek a színházban beálló csöndtől. Meglátása szerint ennek az az oka, hogy a színjátszás – csakúgy, mint a dolgozatom elején tárgyalt tánc – összekapcsolódik a folyamatos cselekvés képzetével, míg a hallgatás a semmittevés benyomását kelti (akár abban a konkrét értelemben is, hogy ha a színész „csak” hallgat, akkor a nézőknek az a benyomása támad, hogy nem végzi a munkáját).³⁸ A hallgatás mint aktív cselekvés, mint

MÜLLER, *Werke 8: Schriften*, szerk. Frank HÖRNIGK, 296–306 (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005), 296.

³⁶ Vö. „A 4.48 pszichózis emlékelőadása 2000. június 24-én tiszteletteltjes légkörben zajlott. A közönség családtagokból, kollégákból és meghívott vendégekből állt. Beengedéskor temetést idéző hangulat uralkodott. Az előadás hosszú, kínzó csenddel indult, amelyet egy mobiltelefon csörgése tört meg. Miközben a tulajdonosa próbálta elnémítani, Vince O’Connell – Kane mentora és ifjúkori barátja – azt morogta maga elé: »seggfejek«.” SIERZ, *In-Yer-Face...*, 197.

³⁷ Kane életművében egyértelműen tetten érhető a drámaírástól a színházi gondolkodás irányába történő elmozdulás, a szövegvilágok megalkotása helyett a színházi térben zajló játék performatív dimenziói iránti érdeklődés. Erre maga is utal egy 1995-ös interjúban: „Egyre inkább a performansz érdek, nem a színészet; a színház számomra vonzóbb, mint a darabok.”; idézi ARMSTRONG, *Cruel...*, 177. Lehmann ebben az össze-

függésben a Kane-ben ébredt „radikális vágyról” beszél, amely „egy drámán túli színházban való autentikus lét” megteremtésére irányul; vö. LEHMANN, *Tragödie...*, 612.

³⁸ Vö. „Ehhez az is hozzátartozik, hogy a közönség szinte már nem bírja elviselni a szüneteket a színházban. Ezért tartom Beckett-nél is teljesen érthetőnek, hogy előírta a szünetek hosszát, abból a tapasztalatból kiindulva, hogy a rendezők félnek tőlük, és a színészek is. Egy színész már attól is fél, hogy tíz másodpercig ne csináljon semmit, ne mozogjon vagy ne szólaljon meg. Ez elmentmond a megállapodásnak. Van egy megállapodás, egy játékszabály: én fizetek, és te dolgozol – tehát a színész dolgozik, és én, mint néző, fizetek. A pénzemért cserébe azt akarom, hogy a színész most aztán izzadjon. Ha egy ideig nem csinál semmit, akkor

a semmi tevésének korántsem magától értendő koncepciója jelenik meg a sheffieldi székhelyű Forced Entertainment 2004-es *Bloody Mess*³⁹ című előadásában, melyet a társulat fennállásának 20. évfordulójára készítettek. Összefüggő történetet kirajzoló cselekmény és szerepként körvonalazódó dramatikus alakok helyett tíz, az előadásban saját nevén részt vevő performert látunk a színpadon, akik a nézőket megszólítva történeteket mesélnek többnyire arról, amit nem játszanak el. Mindjárt az elején egyenként bemutatkoznak, és elmondják, milyenek lesznek az előadásban. Az erre használt nyelvi formuláról – „you gonna see me tonight as...” – azonban korántsem dönthető el egyértelműen, hogy bejelent a nézőknek egy a későbbiekben bekövetkező teljesítményt,⁴⁰ vagy vágykifejeződésként értendő

azt mondják: pihen a disznó, az én költségesen, ez így nincs rendben.” MÜLLER, „Am Anfang war...”, 301–302.

³⁹ A *Bloody Mess* című előadás a Forced Entertainment kollektív alkotása. Játsszák: Robin Arthur, Davis Freeman, Wendy Houston, Jerry Killick, Richard Lowdon, Claire Marshall, Cathy Naden, Terry O'Connor, Bruno Roubicek és John Rowley; szöveg: Tim Etchells és a társulat; rendezte: Tim Etchells. Az elemzés a társulat által kiadott DVD alapján készült, melyet 2004 novemberében a londoni Riverside Studios-ban és a dublini Project Arts Centre-ben rögzítettek. A tanulmányban idézett részleteket én jegyeztem le hallás alapján.

⁴⁰ Az előadást nyitó beszédaktusokat Kruschkova egyenesen ígéretnek olvassa; vö. Krassimira KRUSCHKOVA, „Heiner Müllers »Tanzschritte... jenseits des Todes« und das Theater der Gegenwart”, in *Heiner Müller sprechen*, szerk. Nikolaus MÜLLER-SCHÖLL és Heiner GOEBBELS, 120–136 (Berlin: Theater der Zeit, 2009), 130. Suk értelmezésében pedig a színészek „tanácsot adnak a közönségnek, hogy milyen karaktert kell elképzel-

(azaz a performerek arról beszélnek, milyenek szeretnének látszani, mintegy a színészi teljesítmény hiányában, de legalábbis attól függetlenül). Annyi azonban mindenképp nyilvánvaló, hogy a jelenetek a sírás, a szomorúság, a titokzatosság, a hallgatás, a szexuális vonzerő, vagy akár a világ keletkezése és elmúlása ábrázolhatóságának színrevitelével a színházi jelentésképzés feltételeit tematizálják.

A 130 perces produkcióban, melynek színpadi cselekménye tökéletesen megfelel a címében foglaltaknak, van egy összesen mintegy 27 perces szekvencia, amelynek témája a hallgatás színrevitele. Az ekkorra már meglehetősen rendetlen és teleszemetelt színpadon éppen viszonylagos nyugalom uralkodik, mindössze az előző jelenetekben a hangtechnikus szerepébe bújó Robin Arthur maradt a játéktér közepén egy mikrofonnal a kezében, amikor hátulról előre jön két férfi, akiknek meztelen testét mindössze egy-egy házilag barkácsolt, alufóliával bevont csillag takarja középtájon. Jerry Killick és Davis Freeman két kézzel szorongatják a lágyékuk előtt a papírmásé kelléket, és közben a köztük álló Richard Lowdon által eléjük tartott mikrofonba beszélnek. A háromszereplős jelenet az alábbi mondatokkal veszi kezdetét:

JERRY: I think now is a good time to have a really, really, really beautiful silence.

DAVIS: Yeah, yeah, something that we can all do together for a moment.

JERRY: We gonna have a really beautiful silence now, and it's gonna be beautiful. It's gonna be like, I don't know, like something..., you may have experienced

niük, amikor rájuk néznek”; Suk Jan, „Enjoy the Violence (of Nothing): A Study on Silence in the British Live Art of the 1990s”, in *Schweigen*, szerk. Aleida ASSMANN és Jan ASSMANN, 273–282 (München: Wilhelm Fink Verlag, 2013), 279.

this for yourself. You can imagine being on your own in the countryside, yeah, night, lying on your back in a field or something like that and just looking up at the stars, and there's noone else around, there is just you and this really, really beautiful silence. Yeah, it's gonna be like that.

Csakhogya ahelyett, hogy ígéretükhöz híven gyönyörűen hallgatnának, Jerry és Davis egymást váltva tizenöt különböző hallgatás-jelenetet mesélnek el (adnak elő?) annak érdekében, hogy demonstrálják, miről is beszélnek, amikor gyönyörű csendről beszélnek. Kezdve olyan hétköznapi, már-már közhelyesen szentimentálisnak számító szituációkkal, mint amikor magányosan a csillagos eget bámuljuk; amikor egy ötéves kislány a születésnapján a *Happy Birthday* utolsó taktusai után becsukott szemmel kíván valamit, mielőtt elfújja a gyertyát; vagy amikor egy újszülött a szüleit örületbe kergetve egész éjjel sír, majd hajnali 4–5 óra körül hirtelen elhallgat. A történetek minden esetben ugyanúgy végződnek – a beszélő elhallgat, majd néhány másodperc szünetet követően a másik átszellemült arccal, bólogatva megerősíti a beálló csönd gyönyörű mivoltát: „Yeah, that's a beautiful silence”. Pedig a hallottak és látottak alapján korántsem egyértelmű, hogy a történetmesélésnek valóban a csend megteremtése volna a célja és ha igen, milyen értelemben.

A színpadon állókban a sztorik hatására valóban bennrekedni látszik a szó, de ez éppúgy értelmezhető az előadás megrendítő erejű teljesítményeként, mint a közönség reakcióját kiprovokáló hatásszünetként: az egész jelenet reprezentáció és prezentáció, a nyelv konstatív és performatív dimenziójának feszültségén alapul. A helyzetet tovább bonyolítja, hogy – ezen a ponton legalábbis – nem tisztázott a mondatokban használt többes szám első személyű személyes névmás referenciája: a „we gonna have a beautiful

silence” éppúgy vonatkozhat a színpadon álló két (a hangtechnikussal együtt három) performerre, ahogy az előadók és nézők közösségére is. A mérleg nyelvét inkább az utóbbi felé billenti el a tény, hogy folyamatosan a publikum felé fordulva, sokkal inkább hozzájuk, mintsem egymással beszélnek, illetve hogy az egész előadás struktúrája – ahogy azt a korábbiakban már említettem – az első kiejtett mondatról kezdve a nézők megszólítására épül.

Ebben az értelemben nekik is részt kellene venniük a gyönyörű csend létrehozásában, csakhogya a két ezüstcscsillagot szorongató meztelen férfi, és az arcát is eltakaró parókával állandó küzdelmet folytató mikrofonos harmadik alak látványa, továbbá a mondottak tartalma és az előadás módja közötti feszültség a nézőket többnyire nem hallgatásra, hanem hangos kacagásra készíti. Ez különösen azoknál a történeteknél szembeötlő, melyek az úgynevezett „tragikus csönd” vagy „kínos hallgatás” beálltát szemléltetik (például amikor egy színész a színpadról rögtön a barátaihoz rohan, és izgatottan megkérdezi, hogy tetszett nekik az előadás; vagy amikor a kormány mögött helyet foglaló családfő az autót ért baleset után megkérdezi, hogy mindenki rendben van-e. Ezekben az esetekben egyrészt sokkal nyilvánvalóbb a történet és annak színrevitele közti modalitásbeli különbség, mint a bensőséges, ünnepléses vagy megnyugtató csöndre fentebb hozott példáknál. Másrészt kétségkívül az is hozzájárul a jelenet komikus hatásának megteremtéséhez, hogy a beszéd sok különböző szituációban beálló szünetelése vagy elakadása egyaránt „gyönyörű hallgatásként” aposztrofálódik – vagyis minden egyéb differenciát eltörölve esztétikai funkciójára redukálódik.

A tizenöt hallgatásjelenet megidézése után Jerry, Davis és Robin elhatározzák, hogy öt perc gyönyörű csend tartanak (vagy ahogy az angol találóan mondja „csinálnak”):

DAVIS: So, should we do it?

JERRY: Let's do five minutes, let's do five minutes beautiful silence.

ROBIN: Sorry, sorry, which one? Which one do you want us to do?

JERRY: I think people can just choose, they can choose one that they like and do that one.

ROBIN: Or we can do every one! Great!

Az ötperces csend megteremtésére tett próbálkozás végül elég hosszúra nyúlik, mintegy tizenkét percet vesz igénybe. Mindjárt az elején, a hallgatás kezdetének kijelölésekor nehézségekbe ütköznek: például hosszú percekig nem tudják eldönteni, hogy Davis analóg karórájával vagy az időközben szintén technikus szerepben a jelenetbe lépett Richard mobiljának digitális stopperével mérjék az időt – és amíg ebben nem születik megegyezés, addig ugyebár nem szünetelhet a nyelv. A hallgatás kikényszerítésének ígéretét hordozó visszaszámlálás befejezését is folyton megakasztja valaki egy a későbbiekben már nem artikulálható dilemmával, ezért csak többszöri nekifutásra sikerül eljutni a tíztől az egyig. Ám az ekkor beálló csöndet Robin még megtöri azzal, hogy szerintem mindenképpen a nulla kimondásától kell számítani a hallgatás öt perces időtartamát: ez volna tehát az a beszédaktus, amely bejelenti a hallgatást, egyszersmind létrehozza a csöndet. Ugyan Jerry és Davis némán állnak, de Robin még mindig dugdossa a mikrofont az orruk alá, mintha csak ki akarná hangosítani vele a hallgatás aktusát. Csakhogy a hang felerősítésére és közvetítésére alkalmas eszköz szükségképpen zajt termel, gyakorlatilag képtelenség csendben kiiktatni: mind a kihúzása, mind a kézzel arébb tolása szükségképp valamiféle hanghatalással jár.

Közben a mindvégig a színpad hátsó és oldalsó részén tartózkodó többi performer is némán tevékenykedik (ül, fekszik, újságot olvas), csak a gorillakosztümös Claire kezd egy

kerekesszékekben ülve lassan a színpad közepe felé araszolni, mígnem a csend fenntartására hivatott két technikus – a nézők hangos nevetésétől kísérve – meglehetősen zajt csapva kirángatják a székből és eltávolítják a színről. Ugyanők az öt perc letelte előtt kevéssel közlik, hogy mivel az egyik hangfalon maradt egy kis basszus (ezt a fülüket szorosan a készülékre tapasztva tudják csak megállapítani), újra kell kezdeni az egészet, akkor is, ha a többiek határozottan állítják, hogy ők nem hallották a hangfalból jövő zajt. Ahogy a hallgatás kezdetének, úgy a végének kijelölése is nehézségekbe ütközik, mert miután az analóg karóra alapján már deklarálódik a csend vége, a digitális stopper tulajdonosának bejelentése szerint még 24 másodpercig hallgatni kell.

A Forced Entertainment performanszának elemzett szekvenciája egy rendkívül egyszerűnek látszó színpadi szituációban sokrétű és mély reflexióját adja a hallgatás fenomenológiai, performatív és hermeneutikai vonatkozásainak, a jelenség szubjektumhoz, nyelvhez, észleléshez kötött voltának. Kezdve mindjárt az angol *silence* szó szemantikai rétegzettségében megbúvó különbségtétellel, miszerint az egyszerre jelenti a zaj vagy hang teljes hiányát, valamint azt a helyzetet, amelyben senki sem beszél. Ezt a differenciát jó közelítéssel magyarul a hallgatás/csönd, németül pedig a *Schweigen/Stille* fogalom párokka lehet visszaadni, noha az utóbbi jelentésárnyalatai között egyértelműen megtalálható a 'mozdulatlanság' is, mintegy utalva a mozgás által generált zajra.⁴¹ A színpadon történetek alapján könnyen belátható, hogy sem a különböző hallgatásszituációkat megismétlő, re-prezentáló történetek, sem a beszéd szünetelése nem eredményez szükségképpen csendet – még a színpadon sem, nem

⁴¹ Vö. Aleida ASSMANN, „Formen des Schweigens”, in *Schweigen*, szerk. Aleida ASSMANN és Jan ASSMANN, 51–68 (München: Wilhelm Fink Verlag, 2013), 65–66.

is beszélve a nézőtérén zajló, a performerek által kiszámíthatatlan és uralhatatlan történekekről. Az előadás rendre humorforrásként aknázza ki a *silence* különböző jelentésimenzióinak feszültségét, például amikor az ötperces csend elejét bejelenteni, illetve megteremteni hivatott visszaszámlálást az egyik technikus (Richard) a következő kérdéssel szakítja félbe: „Do you want any music in the silence?” (mondván, zene nélkül unalmas lesz a hallgatás). Ahogy annak kijátékozása is mulatságos pillanatokat eredményez, hogy a csend fenntartására irányuló próbálkozások (pl. püsszegés) szükségképpen megszüntetik a csendet.

A hallgatást színre vinni hivatott jelenetsor voltaképp a hallgatás színrevitelének lehetetlenségét viszi színre. A hallgatás csak a színrevitelének kudarcaként, csak hiányként tud jelen lenni a színházi térben, s ekképp nem is mérhető (lehetetlenség kijelölni a kezdet- és végpontját), nem közvetíthető. A csend nemhogy nem adódik magától egy olyan térben, ahol emberek gyűlnek össze – és a színház kétségkívül ilyen –, de minden megteremtésére irányuló igyekezet is hiábavaló.

Bibliográfia

- ARMSTRONG, Jolene. *Cruel Britannia: Sarah Kane's Postmodern Traumatics*. Bern: Peter Lang, 2015.
- ASSMANN, Aleida. „Formen des Schweigens”. In *Schweigen*, szerkesztette Aleida ASSMANN és Jan ASSMANN, 51–68. München: Wilhelm Fink Verlag, 2013.
- BARNETT, David. „When Is a Play Not a Drama? Two Examples of Postdramatic Theatre Texts”. *New Theatre Quarterly* 24, 1. sz. (2008): 14–23.
- CZIRÁK Ádám. „Bevezető gondolatok a kortárs táncművészet diskurzusairól”. In *Kortárs táncelméletek*, szerkesztette CZIRÁK Ádám, 9–48. Budapest: Kijárat Kiadó, 2013.
- CZIRÁK Ádám. „Művészet és tudomány határán. Epizódok a lecture performance történetéből”. *Színház* 52, 12. sz. (2019): 32–34.
- DE VOS, Laurens. *Cruelty and Desire in the Modern Theater: Antonin Artaud, Sarah Kane, and Samuel Beckett*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 2011.
- DERRIDA, Jacques. *Margins of Philosophy*. Fordította Alan BASS. New York, NY: The Harvester Press, 1982.
- FUCHS Lívia. *Száz év tánc: Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2007.
- HAHN, Alois. „Schweigen, Verschweigen, Wegschauen und Verhüllen”. In *Schweigen*, szerkesztette Aleida ASSMANN és Jan ASSMANN, 27–50. München: Wilhelm Fink Verlag, 2013.
- HART NIBBRIG, Christiaan L. *Rhetorik des Schweigens: Versuch über den Schatten literarischer Rede*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1981.
- HESS-LÜTTICH, Ernest W. B. „Dramaturgie des Schweigens: Zur Semiologie des Sprachversagens im Drama”. *Folia Linguistica* 12, 1–2. sz. (1978): 31–64.
- INGARDEN, Roman. *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen: Niemeyer Verlag, 1960.
- KANE, Sarah. „4.48 Psychosis”. In Sarah KANE, *Complete Plays*, 203–245. London: Methuen Drama, 2001.
- KANE, Sarah. „Blasted”. In Sarah KANE, *Complete Plays*, 1–61. London: Methuen Drama, 2001.
- KANE, Sarah. *Complete Plays*. London: Methuen Drama, 2001.
- KRUSCHKOVA, Krassimira. „Heiner Müllers »Tanzschritte... jenseits des Todes« und das Theater der Gegenwart”. In *Heiner Müller sprechen*, szerkesztette Nikolaus MÜLLER-SCHÖLL és Heiner GOEBBELS, 120–136. Berlin: Theater der Zeit, 2009.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Posztdramatisches Színház*. Fordította BERECS Zsuzsa, KRICSFALUSI

- Beatrix és SCHEIN Gábor. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Tragödie und dramatisches Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2013.
- LEPECKI, André. *A tánc kifulladásá: A performansz és a mozgás politikája*. Fordította KRICSFALUSI Beatrix és URECZKY Eszter. Budapest: Kijárat Kiadó, 2015.
- MÜLLER, Heiner. „Ajax zum Beispiel”. In Heiner MÜLLER, *Werke 1: Die Gedichte*, 292–297. Szerkesztette Frank HÖRNIGK, 8. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2018.
- MÜLLER, Heiner. „Am Anfang war...: Ein Gespräch unter der Sprache mit Rick Takvorian”. In Heiner MÜLLER, *Werke 8: Schriften*, 296–306. Szerkesztette Frank HÖRNIGK. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005.
- MÜLLER, Heiner. „Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von »Philoktet« am Dramatischen Theater Sofia”. In Heiner MÜLLER, *Werke 8: Schriften*, 259–269. Szerkesztette Frank HÖRNIGK. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005.
- NOVERRE, Jean-Georges. *Levelek a táncról és a balettekről*. Fordította BENEDEK Marcell és URBÁN Mária. 2. átdolg. és bőv. kiad. Budapest: L'Harmattan, 2008.
- PETERS, Sibylle. *Der Vortrag als Performance*. Bielefeld: transcript Verlag, 2011.
- PFISTER, Manfred. *Das Drama: Theorie und Analyse*. 4. Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag, 1984.
- SASSE, Sylvia. „Rezeptionsschwächen: Zur Fehllektüre des Nicht(s)tuns bei Anton Čechov”. In *Performanzen des Nichttuns*, szerkesztette Barbara GRONAU és Alice LAGAAY, 103–116. Wien: Passagen Verlag, 2008.
- SIDI, Leah. „A Director in Search of a Narrative: Reality-Testing in Katie Mitchell's *Cleansed*”. *Performance Research* 22, 3 (2017): 49–56.
- SIERZ, Aleks. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. London: Faber and Faber, 2001.
- SUK Jan. „Enjoy the Violence (of Nothing): A Study on Silence in the British Live Art of the 1990s”. In *Schweigen*, szerkesztette ASSMANN Aleida és ASSMANN Jan, 273–282. München: Wilhelm Fink Verlag, 2013.
- SZONDI, Peter. *A modern dráma elmélete*. Fordította ALMÁSI Miklós. Budapest: Osiris Kiadó, 2002.

Orcheográfia: az Orchesztikai Iskola tánclejegyzési rendszere

FEDOSZOV JÚLIA

A Dienes Valéria által alapított mozdulatművészeti¹ irányzat, az orchesztika, és a vezetése alatt álló Orchesztikai Iskola Budapesten, 1912-ben kezdett kibontakozni, először informális, majd hivatalos keretek között. Első nyilvános előadásukat 1917-ben tartották az Uránia Színházban. Az iskola első időszaka 1921–1922 körül, Dienes bécsi emigrációja miatt lezárult (még ha haladó tanítványai, Mirkovszky Mária, Markos György, és Mirkovszky férje, Detre Szilárd egy darabig folytatták is az iskola vezetését). Az intézmény működésének az utókor számára ismertebb, második szakasza körülbelül 1924-től (amikor az emigrációból hazatért Dienes régi tanítványai kérésére újra vállalta az iskola vezetését) 1944-ig tartott. Az iskola nevének írásmódja 1924 körül változott meg a következő alakra: Orkesztika Iskola. (Tanulmányom a korai időszakkal foglalkozik, ezért a régi írásmódot használom.) A 2. világháborút követően az orkesztika a többi mozdulatművészeti iskolához hasonlóan tiltott műfajjá vált. Újrafelfedezését egy, az akkor kilencvenhat éves Dienes Valériával készített életmű-interjú segítette elő. Az 1975-ben a televízióban sugárzott, Vitányi Ivánnal folytatott

beszélgetés hatására Dienest az orkesztika iránt érdeklődő egyetemisták keresték fel, akiknek ő volt tanítványát, Mirkovszky Máriát ajánlotta. Mirkovszky vállalta a fiatalok tanítását, ezzel örökítve tovább a mozdulatművészeti műfajt. Az 1990-es években Mirkovszky kései tanítványai, valamint Dienes fia, Dienes Gedeon Pálosi István táncművészre és Fenyves Márk képzőművészre bízták a gyakorlati és elméleti munka folytatását, így jött létre többek között a hagyatéki dokumentumokat is őrző MOHA Mozdulatművészeti Gyűjtemény. A Dienes-hagyaték egy része itt található, míg egy másik része a Mirkovszky-hagyaték túlnyomó hányadával együtt az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívumába került. Jelen írás Dienes és Mirkovszky zenei szempontból eddig nagyrészt feldolgozatlan hagyatékaikra, az azokban fellelhető korai primer forrásokra épül.

Mikor az orchesztika és zene kapcsolatával kezdtem foglalkozni, úgy tűnt, mindössze elméleti eszmefuttatásokra, egy-egy koreográfia cselekményvázlatára vagy kottában szereplő, szöveges koreográfiai utalásokra fogok tudni támaszkodni. Azonban az OSZMI Táncarchívumban, Mirkovszky Mária hagyatékában, röviddel ezután pedig a MOHA Mozdulatművészeti Gyűjteményben, Dienes Valéria hagyatékában váratlanul – eddig ismeretlen – forráscsoportra bukkantam.²

¹ A Magyar Táncművészeti Lexikon meghatározása szerint a mozdulatművészet „az 1910-es években, Közép-Európában született új színpadi táncirányzatok összefoglaló neve, a német *Bewegungskunst* fordítása”. Lásd DIENES Gedeon, szerk., *Magyar Táncművészeti Lexikon* (Budapest: Planétás Kiadó, 2008), 117. Az új irányzatok a balettre jellemző technikai megközelítéssel szemben többnyire természetességre, expresszivitásra törekedtek.

² [DIENES Valéria, MIRKOVSKY Mária és MARKOS György], *Notációs füzetek*, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum, Mirkovszky Mária-hagyaték (a továbbiakban: OSZMI TA, MMhgy), 2023.2.1–2., valamint *Notációs füzetek*, MOHA Mozdulatművészeti Gyűjtemény.

Mirkovszky anyagában öt teljes füzetben, valamint különálló lapokon, Dienes hagyatékában pedig két füzetben és további, különálló lapokon zeneművek címei, kézzel előrajzolt, különös jelekkel megtöltött rubrikák és ábrák láthatók.

1. kép: Bach: g-moll angol szvit
Courante tételére készült orchéma
részlete, Dienes Valéria kézírása³

Ezek a teljes és töredékes orchémákat, vagyis koreográfiákat rögzítő lejegyzések felbecsülhetetlenül értékes dokumentumok, melyeknek megfejtésével a zene és orkesztika összekapcsolódásának sokkal behatóbb tanulmányozására nyílik mód, mint azt korábban remélhettem. Jelen tanulmány a koreográfiákat kódoló írásrendszer rövid ismertetésére tesz kísérletet. A jelek, lejegyzési elvek magyarázata és a legfontosabb jeleket tartalmazó áttekintő táblázat a készülő disszertációmban olvasható koreomuzikológiai (koreográfiái–zenei) elemzések értelmezését hivatott elősegíteni, előkészíteni.

Dienes, valamint férje, Dienes Pál, és haladó tanítványai, Mirkovszky, Markos György, és feltehetőleg Révész Ilona 1916 körül láttak hozzá az orcheográfia létrehozásához. Egy kéziratos jegyzetben a tánclejegyzés gyakorlati célját így fogalmazza meg a műhely egyik tagja (valószínűleg Mirkovszky): „Az orcheografia célja az emberi test egészének és részeinek helyzeteit s mozgásait jelrendszerrel ábrázolni avégett[,] hogy abból a helyzetek és mozgások pontosan és

latművészeti Gyűjtemény (a továbbiakban: MOHA MGY), DVH-feldolgozni doboz.

³ 6. notációs füzet, oldalszámozás nélkül, 30v, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz. A füzet sorszáma: mivel a füzeteknek többnyire nincs saját azonosítója, saját használatra számoztam azokat.

kényelmesen rekonstruálhatók legyenek.”⁴ Dienes a következő idézetben valamivel szélesebb perspektívából tekintve a kérdésre azt is leszögezi, hogy nem csak a lejegyzés alapján történő rekonstrukciónak (értő elolvasásnak) és reprodukciónak (eltáncolásnak), hanem már magának az alkotómunkának is előfeltétele a mozdulatok, mozdulatlehetőségek tudományos igényű tanulmányozása és rendszerezése, s ennek elengedhetetlen eszköze a lejegyzés:

„És most rátérek egy technikai szükségességre, mely nélkül életképes, megmaradó orkesztikát nem teremthetünk s ez az orchémák megrögzítésére szolgáló írásrendszer. Ezen a téren azt hiszem, sikerült valami véglegeset alkotnunk. Feljegyezni valamit[,] hacsak nem akarunk minden fejlődésre képtelen jelekkel élni, orkesztikai hieroglifákkal, melyek nem elemzik a leírni valót, csak odarajzolják; feljegyezni valamit úgy, hogy jegyzési módunk előre nem látott esetekre is alkalmazható legyen, csak teoretikus elemzés alapján álló írásrendszerrel lehet. Mozdulat-elmélet nélkül nincs orcheográfia.”⁵

A lejegyzés tehát szorosan kapcsolódik a mozdulatok elemzéséhez, vagyis a rendszeren fogalmihoz, a szükséges fogalmakat ezért a lejegyzéssel összefüggésben szintén röviden ismertetem. Mivel az orcheográfiát, mint látni fogjuk, a gyakorlatban legintenzívebben 1917–1921 között használhatták – és a források, valamint Dienes visszaemlékezé-

⁴ [MIRKOVSKY], „Bevezető célkitűzés. Az orcheografia célja [...]”, oldalszámozás nélkül, 1r, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

⁵ DIENES Valéria, „Levél Hans Brandenburg-nak [1918]” in FENYVES Márk, Dr. DIENES Valéria és Dr. DIENES Gedeon, *A Tánc reformja. A mozdulatművészet vonzásában* (Budapest: Orkesztika Alapítvány, 2016), 214.

se⁶ alapján, később sem Dienes, sem tanítványai nem fejlesztették tovább, sőt ritkán használták – későbbi esetleges változásaival nem kell számolnunk. Fontos megjegyezni azonban, hogy a rendszertan és fogalmi ismertetésekor az elméleti írásoknak értelemszerűen szintén csak korai szeletét vehetem alapul, s nem támaszkodhatom a 20. század második feléből származó, érettebb és több ponton eltérő rendszertani összefoglalókra, amelyek részben Dienes Valéria, részben fia, Dienes Gedeon, részben utóbbi tanítványa, Fenyves Márk közreadásában váltak hozzáférhetővé és – legalábbis a táncelmélettel és tánc történettel foglalkozók körében – ismertté.⁷ Az orkesztika rendszertanának vázlatos bemutatásakor tehát Dienes első mozdulatművészeti témájú publikációja, az *Ipárművészetben* megjelent „Művészet és testedzés”,⁸ az imént idézett, Hans Brandenburgnak írt, de el nem

küldött levél⁹ és a korai jegyzetek lesznek segítségemre.¹⁰

Mielőtt azonban a mozdulat- és jelrendszer elemeire rátérhetnék, hasznosnak látszik elhelyezni az orcheográfiát a táncírástörténetében és Ann Hutchinson Guest tánc-történész ezeket összehasonlító rendszerében, valamint ismertetni az orcheográfia elméletével foglalkozó – eddig szintén ismeretlen – primer forrásokat.

Ann Hutchinson Guest, a Lábán-notáció nemzetközileg elismert szaktekinthelye *Choreographics* című könyvében a táncírástörténetét ötvözte az egyes lejegyzési rendszerek – működési elveik alapján történt – csoportosításával.

Az első csoport képviselői azok a 15. századtól közel kétszáz évig használatos táncírástörzsek, amelyek a lépések nevének kezdőbetűivel, és ezek megfelelő felsorolásával kódolták a koreográfiát (lásd a 2. képen a fekete betűsört). A tánclépések zenéhez való viszonyát, vagyis időzítését a kotta hangjegyei alá helyezett betűk jelezték, az írásmód ugyanakkor feltételezte a lépések és a stílus ismeretét.¹¹

2. kép: Példa a lépéseket kezdőbetűikkel kódoló írásmódra¹²

⁶ „A mozdulatírás továbbfejlesztését nem folytattuk az orkesztika ujrakezdése után [...]” lásd DIENES Valéria, „Egészen röviden...”, (d. n., [1950 után], gépirat), 16. OSZK Kéziratár, Dienes Valéria hagyaték, 223. Fond, 34. doboz, feldolgozatlan anyag.

⁷ DIENES Valéria, „A relatív kinetika alapvonalai”, *Táncstudományi Tanulmányok 1965–1966* (Budapest: MTSZ, 1967), 47–75.; DIENES Valéria, „A mozdulatritmika alapvonalai”, *Táncstudományi Tanulmányok 1969–1970* (Budapest: MTSZ, 1970), 91–114.; DIENES Valéria, „A szimbolika főbb problémái”, *Táncművészeti Értesítő* [évfolyamszámolás nélkül], 1. sz. (1974), 63–89.; FENYVES, DIENES és DIENES, *A Tánc reformja*, 105–190.

⁸ DIENES Valéria, „Művészet és testedzés”, *Magyar Ipárművészet* 18, 5. sz. (1915), 225–237.

⁹ DIENES, „Levél Hans Brandenburgnak [1918]”, 207–216.

¹⁰ [DIENES Valéria, DIENES Pál], „A Duncan–Dienes spártai tornarendszer elemei”, kéziratot jegyzet Dienes Valéria fekete noteszében ([1918–]1919 augusztus), 3 számozatlan oldal, vagyis: 14r–63r, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

¹¹ Ann HUTCHINSON GUEST, *Choreo-Graphics. A Comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present* (New York, etc.: Gordon and Breach, 1989), 1–11.

¹² [N. n.], *L'art et instruction de bien danser* (Paris: Michel Tholoze, [1495]), 14v. A digitalizált forrás elérése:

Hutchinson második csoportjában olyan 17., 18. századi lejegyzések szerepelnek, amelyek a korabeli tánc komplex térformáit a résztvevők által megtett útvonalrajz feltüntetésével ábrázolták (például Fabritio Caroso, Pierre Beauchamp és Raoul Feuillet), a lépéseket erre a rajzra helyezett lábfejszimbólumok mutatták. Feuillet további analitikus jeleket is használt, például a forgás és annak szöge, vagy a térdhajlítás és annak időzítése ábrázolására.¹³

3. kép: Példa a lépéseket és a megtett utat felülnézetből ábrázoló Feuillet-notációra¹⁴

A harmadik – a táncost pálcika-figuraként ábrázoló, Hutchinson által vizuálisként aposztrofált – tánclejegyzési típus a 19. században vált jellemzővé. Ekkor jöttek létre többek között Arthur Saint-Léon, Friedrich Albert Zorn rendszerei, amelyek kottasor fölé vagy alá helyezett figurákkal és azokat kiegészítő, magyarázó szimbólumokkal rögzítették a mozdulatokat.¹⁵ Ezek a lejegyzések – mint hamarosan látni fogjuk – több ponton hasonlóságot mutatnak az orcheográfiával.¹⁶

<https://archive.org/details/RCP00001/page/n25/mode/2up>, hozzáférés: 2024.11.26.

¹³ HUTCHINSON, *Choreo-Graphics*, 12., 6–20.

¹⁴ Raoul FEUILLET, *Choreographie ou L'art de decrire la dance, par caracteres, figures et signes demonstratifs* (Paris: a szerző, 1700), 95. A digitalizált forrás elérése:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232407/f109.item.zoom>, hozzáférés: 2024.11.26.

¹⁵ HUTCHINSON, *Choreo-Graphics*, 28–33., 40–63.

¹⁶ Az 1950-es évekből Hutchinson további négy vizuális rendszert ismertet, ezek alkotói Walter Arndt, Walter Paul Misslitz, Letitia Jay, valamint Joan és Rudolf Benesh voltak. Lásd uo., 34–40.

4. kép: Példa Zorn vizuális notációjára¹⁷

Hutchinson negyedik kategóriájába olyan, a 19. század végén és a 20. század folyamán létrehozott, az orcheográfiával semmiféle rokonságot nem mutató lejegyzési típusok tartoznak, amelyek hangjegyekkel kódolták a test és részei mozgását (Vlagyimir Sztjepanov, Pierre Conté, Alwin Nikolais). Mint Hutchinson is megjegyzi, a nyugati zenei kottaírást olvasók számára a lejegyzés képe – hol öt, hol több vagy kevesebb vonalra helyezett különös szárú „hangjegyeivel” – meglepő látványt nyújt.¹⁸

5. kép: Példa a „hangjegyeket” használó Sztjepanov-notációra¹⁹

Az ötödik és egyben utolsó csoport tagjai olyan táncírások, amelyek kizárólag szimbólumokkal kódolják a mozdulatokat.²⁰ Ezek a szintén a 19. és 20. század folyamán létrehozott rendszerek (E. A. Théleur, Lábán Rudolf, Margaret Morris, Eugene Loring–D. J. Canna, Noa Eshkol–Abraham Wachmann) jellegük-ből adódóan analitikusak, a mozdulatok összetevőinek – testrész, irány, hajlítás, nyújtás, forgatás, időtartam, energia, stb.²¹ – jeleivel és ezek kombinációival fejeznek ki

¹⁷ Friedrich Albert ZORN, *Grammar of the Art of Dancing* (Boston, Massachusetts: k. n., 1905), 269. A digitalizált forrás elérése: https://archive.org/details/grammarofartofd_aoozornrich/mode/2up, hozzáférés: 2024.11.26.

¹⁸ HUTCHINSON, *Choreo-Graphics*, 69–95., 96.

¹⁹ Vladimir Ivanovich STEPANOV, *Alphabet Des Mouvements Du Corps Humain* (Paris: M. Zouckermann, 1892), 64. A digitalizált forrás elérése: <https://archive.org/details/alphabet-des-mouvements-du-corps-humain/mode/2up>, hozzáférés: 2024.11.26.

²⁰ HUTCHINSON, *Choreo-Graphics*, 102–154.

²¹ Uo., 155.

minden egyszerűbb és összetettebb történet.

6. kép: Példa az absztrakt jeleket használó Lábán-notációra (alulról felfelé olvasandó)²²

E lejegyzési módok közül Szentpál Olga mozdulatművészeti iskolájában, az 1930-as évek végétől a magyar születésű, főleg Németországban, majd Angliában működött Lábán Rudolf notációja volt használatban.²³ A század második felétől – többek között Szentpál lánya, Szentpál Mária közreműködésével – a rendszer hazai és nemzetközi fejlesztésének és több évtizedes érésének köszönhetően többek között néptánclejegyzésre is nagyszerűen adaptálható lett.²⁴ Fügedi János Lábán-notációval foglalkozó könyve bevezetőjében két további, a 20. század első feléből származó magyar táncírást is említ (Róka P. Pál, Láng Miklós), amelyek azonban, úgy tűnik, semmi közösséget sem mutatnak az orcheográfiával.

7. kép: Példa Róka Pál írásrendszeréből²⁵

8. kép: Példa Láng Miklós lejegyzési rendszeréből²⁶

²² Uo., 110.

²³ A Lábán-notációt úgy tűnik, főleg oktatási célokra használták, mert Szentpál Olga több mint százötven koreográfiájából mindössze hármat írtak le. Egy koreográfia maradt fenn, a „Mária-lányok”, Szentpál Mária 1944-es lejegyzésében. Lásd János FÜGEDI, Livia FUCHS, „Doctrines and Laban Kinetography in a Hungarian Modern Dance School in the 1930s”, *Journal of Movement Arts Literacy* 3, No. 1. [*Laban Studies: Pedagogy in Theory and Practice*] (2016): 8–21.

²⁴ FÜGEDI János, *Tánc – Jel – Írás: A néptáncok lejegyzése Lábán-kinetográfiával. Szóló- és körformák* (Budapest: L'Harmattan, MTA Zenetudományi Intézet, 2011), 26–28.

²⁵ Uo., 20.

Dienes – feldolgozatlan hagyatékokban lappangó – orcheográfiáját Fügedi a könyve megírásakor nem ismerhette, de említi a tényleges lejegyzésre nem, csak illusztrációra alkalmas mozdulatfantomot, amely Dienes 1942-ben keletkezett írásában egy-egy testhelyzet szögállapotait volt hivatott ábrázolni.²⁷

A rendelkezésemre álló forrásokban egyelőre mindössze egyetlen adatot találtam arra, hogy Dienesnek tudomása lehetett más táncírási rendszerekről, mielőtt az orcheográfián műhelye tagjaival dolgozni kezdett. Dienes Pál kézírásával maradt fenn egy táncal, tánc történettel kapcsolatos, francia nyelvű szakirodalmi jegyzet. Beauchampmal kapcsolatban említi, hogy létrehozott táncírást.²⁸ Hogy magát a rendszert ismerhették-e, sajnos nem derül ki. Vizualitásában, és részben működésében is hasonlít azonban – mint említettem – Arthur Saint-Léon *Sténochorégraphie* (1832), és Friedrich Albert Zorn *Grammatik der Tanzkunst* (1887) címmel megjelent lejegyzési rendszereire. Ezek pálcika-figurákkal testhelyzeteket, pózokat ábrázolnak, a pózok összekötéséhez szükséges mozgást pedig szimbólumokkal magyarázzák, részletezik. Az orcheográfia jelei is hasonlóan kategorizálhatók. Első csoportjuk a test részeinek pozícióját sematikusán ábrázolja. Charles Sanders Peirce filozófus háromosztatú szemiotikai rendszerében az ilyen jeleket hasonlóságon alapuló, ikoni-

²⁶ Uo.

²⁷ Uo., 21. Lásd még DIENES, „A relatív kinetika alapvonalai”, 48., 49., 51., valamint a kései rendszertani összefoglalók alapján Dienes Gedeon közreadásában megjelent munkát: DIENES Valéria, *Orkesztika – Mozdulatrendszer* (Budapest: Planétás Kiadó, 1995), 13., 16., 39–40.

²⁸ DIENES Pál, „Görög táncfajták” szövegkezdettű kéziratot jegyzet (1919 körül), oldalszámolás nélkül, 6r, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

kus jeleknek nevezi. Másik csoportjuk szimbolikus, ezek a jelek Peirce definíciója szerint megegyezés és használat révén kapcsolódnak a számukra kijelölt jelentéshez.²⁹

A notációs füzetekben használt orcheográfiai jelek magyarázatát a Dienes hagyatékában fennmaradt publikálatlan primer források tartalmazzák. A nyolc forrás adatait a könnyebb áttekinthetőség kedvéért táblázatban foglaltam össze (Forrástáblázat), ahol látható, hogy hat viszonylag pontosan datálható és két, az időben nehezebben elhelyezhető dokumentum áll rendelkezésre. A Dienes házaspár rendszertani összefoglalójának (a táblázat 1. sora) Valéria sajátkezű bejegyzésének köszönhetően – „1919 nyarán eddig jutottam”³⁰ – tudjuk legkésőbbi dátumát. Detre Szilárd³¹ erről a jegyzetről készült, részleges, szintén kéziratos másolata (2.) feltehetőleg szintén 1919 körül keletkezett. Dienes Pál az orcheográfiával kapcsolatos elméleti elképzeléseit 1919-ben egy füzetben foglalta össze (3.), erről a füzetéről készült 1919 körül a valószínűleg Mirkovszky kezétől származó másolat (4.). A 3. és 4. dokumentum analitikus, de a gyakorlatban alig használt jeleket tartalmaz. Ezzel szemben az 1920 körül keletkezett, Markos által összegyűjtött szabályok (5.), és a tisztáznak tűnő, közel azonos című (szintén feltételezhetően)

Mirkovszky-írás (6.) kifejezetten a hétköznapi, gyakorlati alkalmazást lehetett hivatott elősegíteni (utóbbi részletét lásd a 9. képen).

9. kép: „A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulat-jelzésének (orcheographia) ideiglenes szabályai”³²

A datálást és funkciót megerősíti az a hirdetmény, amelyet Dienes emigrációjának kezdetén nyomtathattak (lásd 10. kép). A plakát szerint a mesteriskola növendékeiként hirtelen vezetői pozícióba csöppent Mirkovszky és Markos „Mozdulat-kottairás (Orcheographia)” elméleti tárgy oktatására is vállalkoztak. (Az orcheográfia, mint hamarosan látni fogjuk, már az 1917/18-as tanévben bekerült a felsőbb évfolyamok tananyagába.) Tehát a szabályok összefoglalása saját, tanári jegyzetükként szolgálhatott.

10. kép: Az orcheográfia, mint elméleti tantárgy az iskola 1920–1921 körül kinyomtatott hirdetményén³³

A további két, töredékes dokumentum (7., 8.) datálása nehezebb, ugyanis, mint a Brandenburgnak írt levél idézetében szerepelt, Dienes már 1918-ban késznek tekintette az orcheográfia rendszerét. A legkorábbi lehetséges dátumot még korábbra tolja, hogy a Feministák Egyesületében, 1917. június 11-én tartott orchesztikai bemutató³⁴ bevezető előadásához készített jegyzetében Dienes az

²⁹ Charles Sanders PEIRCE, *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings (1893–1913)*, (Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1998), II/5.

³⁰ [DIENES Valéria, DIENES Pál], „A Duncan-Dienes spártai tornarendszer elemei”, kézirat, oldalszámozás nélkül, 63r, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

³¹ Képzőművész, Mirkovszky Mária férje, Dienes emigrációja alatt egy ideig megbízott igazgatóként segítette az iskola vezetését. Mirkovszky hagyatékában számos orchesztikai témájú előadás-vázlata és akvarellje maradt fenn (lásd OSZMI TA, MMhgy, 2023.2.3., 2023.2.4., 2023.4., 2023.9.7.).

³² [MIRKOVSZKY], „A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulat-jelzésének (orcheographia) ideiglenes szabályai”, kéziratos tisztázat, oldalszámozás nélkül, 3r, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

³³ OSZMI TA, MMhgy, 2023.4.2.

³⁴ Műsorlap, 1917. június 11., MOHA MGY, mmh-p-00002_21.

írásrendszert is említette.³⁵ Ezt támasztja alá a legkorábbi, dátummal is ellátott koreográfia, Grieg *Morgenstimmung*-jának (op. 46, I., Allegretto pastorale) 1917. október 22-én lejegyzett orchémája.³⁶ A táblázat utolsó két sorában szereplő írásokat így már akár 1917-ben is lejegyezhatték.³⁷

Ami az orcheográfia alkalmazásának történetét illeti, úgy tűnik, közel az összes eddig előkerült teljes koreográfiai lejegyzés az 1917 és 1921 közötti időszakból származik. Az orchéma-repertoár ilyen alaposságú feljegyzésére a későbbi időszakból nincs példa. Az orchesztika tanításának azonban egy darabig még része maradhatott a mozdulat-lejegyzés.

1918-ban jelent meg az Orchesztikai Iskola első és sajnos utolsó nyomtatott évkönyve, amely többek között az iskola korai történetét, céljait, 1917/18-as tanévben szervezett kurzusait, az azokon résztvevő növendékek névsorát tartalmazta. Feltehetőleg a következő pár tanévben is tervezték hasonló kiadvány megjelentetését. Mirkovszky hagyatékában gépirat formájában, Memorandum címmel fennmaradt egy kilenc oldalas dokumentum, amely egyértelműen a következő tanév összefoglalását szolgálta, megjelentetésére azonban ismeretlen okokból

nem került sor.³⁸ Az iskola bemutatásánál itt még részletesebben szerepel a tananyag, a tantárgyak célja, tartalma és a heti óraszámok. A nyomtatott, 1917/18-as évkönyvből kiderül, hogy az orcheográfia a négy éves képzés utolsó két évében volt tananyag,³⁹ míg az 1918/19-es tanévben, a Memorandum szerint már mind a négy évfolyamon helyet kapott, heti két órában. Az elsőévesek „Az orcheográfia elemei” tantárgy keretében a következőkkel ismerkedtek: „A mozdulatírás alapproblémái az elmozdulásfajok és alaprakok írásbeli rögzítése alapján”.⁴⁰ A második évfolyamon „A végzett ritmikai gyakorlatok pontos feljegyzése”,⁴¹ a harmadikon „A tanult orchémák pontos leírása”,⁴² a negyedik évben, a Mesteriskolában pedig orcheográfiai „partitúra olvasás”⁴³ volt a tananyag.

Dienes bécsi emigrációja alatt egy magánövének, Kormos Máriának is megtanította a rendszert, s 1921 májusában, levelében azt ígérte Mirkovszkynak, hogy az így rögzített gyakorlatok füzetét lemásolják, hogy azt a budapesti magánövének is használhassák.⁴⁴ Hogy erre valóban sor került-e, arról egyelőre nincs adat.

Feltehetőleg Detre írta azt a – Mirkovszky hagyatékában kéziratos és gépiratos formában is fennmaradt, 1920–1921 körül keletkezett, és az *Amerikai Magyar Népszavának* szánt – népszerűsítő cikket, amely lelkesen

³⁵ [DIENES Valéria], „Orchesztika. Előadás-terv” (1917), kézirat, oldalszámozás nélkül, 2v, DVH-feldolgozni doboz, MOHA MGY.

³⁶ 1. notációs füzet, OSZMI TA, MMhgy, 2023.2.1., 29r–33v.

³⁷ Az orcheográfia megszületését Fenyves és Boreczky is nagyjából 1917-re teszik az iskola történetével foglalkozó közös tanulmányukban (a lejegyzési rendszert azonban nem ismertetik). Lásd FENYVES Márk, BORECZKY Ágnes, „Az Orkesztika Iskola megszületése és az első évek”, in *Égi iskolák, földi műhelyek: Tanulmányok a 65 éves Németh András tiszteletére* szerk. BASKA Gabriella, HEGEDÜS Judit (Budapest: ELTE Pedagógiai és Pszichológiai Kar, 2015), 218.

³⁸ [N. n.], „Memorandum”, OSZMI TA, MMhgy, 2023.4.2.

³⁹ Ifj. MARKOS György, szerk., *Az Orchesztikai Iskola 1917/18 tanévi értesítője* ([Budapest]: Bethlen Gábor Irodalmi és Nyomdai R.-T., [1918]), 12–13.

⁴⁰ [N. n.], „Memorandum”, oldalszámozás nélkül, 1r, OSZMI TA, MMhgy, 2023.4.2.

⁴¹ Uo., oldalszámozás nélkül, 1r.

⁴² Uo., 2. (2r).

⁴³ Uo., 2. (2r).

⁴⁴ DIENES Valéria levele Mirkovszky Máriához és Detre Szilárdhoz, 1921. május 28., Bécs. MOHA MGY, a-dvh-d-00013_5, 31.

számol be az Orchesztikai Iskola működéséről. „A vezető tanárnő átad egy papírlapot az egyik művésznövendéknek: ott hevenyében irt le rá egy hosszabb »mozdulatmondatot«; a növendék pedig, az írással a kezében, pontosan mozdulatról mozdulatra letáncolja azt, amit a tanárnő elgondolt és leirt”⁴⁵ – állítja a tudósító.

Egy 1924 után, de 1937 előtt keletkezett könyvterv szerint az orchesztika ismertetésében Dienes teljes fejezetet szánt volna az orcheográfiának, arról azonban nincs adat, hogy a szöveg elkészült volna.⁴⁶ Úgy tűnik, hogy az oktatásból az 1930-as évekre kiszorult az orcheográfia. Egy 1930 augusztusából fennmaradt gépirat szerint a teoretikus osztály tantervében a tizenhárom elméleti és tizenhárom gyakorlati tárgy között az orcheográfia már nem szerepelt.⁴⁷

⁴⁵ [DETRE Szilárd], „A »mozdulat-művészet« eredeti magyar iskolája”, gépirat, 1v, OSZMI TA, MMhgy, 2023.4.1.

⁴⁶ [DIENES Valéria], [„Könyv-terv”], [c. 1924–1937] kéziratos jegyzet, oldalszámozás nélkül, 1r, 8r. MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz. Hasonló adattal szolgál Dienes Gedeon, aki 1984-ben adta közre édesanyja 1925 körül keletkezett befejezetlen elméleti írását, amely a tervek szerint az orcheográfiáról is tartalmazott volna egy fejezetet, ez azonban nem készült el. Lásd DIENES Valéria, „A mozdulatról”, in *Táncművészeti Dokumentumok 1984*, szerk. MAÁCS László ([Budapest]: Magyar Táncművészek Szövetsége, 1984), 129.

⁴⁷ [DIENES Valéria], „A teoretikus osztályok növendékeihez” (Budapest, 1930. augusztus), gépirat, oldalszámozás nélkül, 1r, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz. További adatok: Dienes Gedeon 1931/32-es tanévből fennmaradt leckekönyvében az orcheográfia szintén nem szerepel. Lásd OSZMI, Dienes Valéria-hagyaték, 66. Fond, Kéziratok, 3. doboz; Peuker Ilona, aki szintén az 1930-as évek elején végezte el az orkesztikai kép-

Ezeket az adatokat árnyalja egy egyelőre ismeretlen kéztől származó jegyzetfüzet, amely valamely segéd-tanár óraterveit tartalmazza. Itt a gyakorlatokat ritmuskottával és teljes alakos pálcikafigurákkal rögzítették ugyan, de orcheográfiai jelek is szerepelnek néhol, igaz csak elszigetelten.⁴⁸

Mirkovszky hagyatékában fellelhető néhány elméleti jegyzet, amelyben orcheográfiai jeleket használt, valamint pár vázlatos lejegyzés is fennmaradt 1927-ből, 1934-ből és az 1930-as évek végéről, ezek azonban csak töredékek, vagy pár ütemes „ritmikai” gyakorlatokat rögzítenek. A legérdekesebb ebből az időszakból, 1932-ből a Szent Erzsébet misztérium – Dienes kompozíciója – pár soros kis lejegyzés-vázlata, amely azonban mindösszenyolc kis színpad-rajzból és pár egyéb jelből áll.⁴⁹ Dienes hagyatékában is találtam néhány 1935 körül keletkezett rövidebb lejegyzést, az 1925 és 1938 között készült misztériumjátékokról azonban, úgy tűnik, nem készült orcheogram.⁵⁰

A legkésőbbi orcheográfiai lejegyzés az 1980-as évekből származhat, Mirkovszky reszketeg időskori írásával vázlatosan rögzített pár ütemnyi gyakorlatot, ami azt bizo-

zést, visszaemlékezésében a gyakorlati és elméleti tantárgyak között az orcheográfiát nem sorolta fel. Lásd PEUKER Ilona, „A Gimnasztika Vonzásában” (1968, kézirat, MOHA MGY), 2. Az interneten is elérhető:

www.ilonapeuker.com.br/hungaro/perseguida_hun.pdf, hozzáférés: 2024.11.26.

⁴⁸ [N. n.], „Tématika napló az 1936-37. tanévben és Zene- és szövegértelmezés naplója az 1937-38. tanévben”, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

⁴⁹ [MIRKOVSKY], kéziratos jegyzetek, OSZMI TA, MMhgy, 2023.2.4.

⁵⁰ [DIENES], „Virradat”, 223. Fond, 43. doboz valamint [DIENES], „Rhapsody in Blue”, „Keleti fantázia” 223. Fond, 39. doboz, Dienes Valéria-hagyaték (feldolgozatlan anyag), OSZK Kézirattár.

nyítja, hogy mint az írásmód egyik társalkotója, hatvan évvel létrehozása után is hasznosnak találta az orcheográfiát.⁵¹

Térjünk most vissza az orchesztika első időszakához, azon belül is az írás alapjául szolgáló mozdulat-elmélethez. A rendszeren első, háromosztatú változata már 1917-re kikristályosodott. Erről Dienes jegyzeteiből értesülünk, amelyeket a Feministák Egyesületében tartott bemutató bevezető előadásához készített.⁵² Egy évvel később, 1918-ban, Dienes így összegezte rendszerét Brandenburgnak: „A mozdulat három határozományú valami. Térben van, időben van és mond valamit. Kifejez.”.⁵³ Ennek megfelelően az iskola három évfolyamán a növendékek az ún. „plasztika” (a test térbeli pozíciói), „ritmika” (a mozdulatok időbeli szerveződése, illetve azok hallható ritmusokkal, zenével vagy versmondással való összekapcsolása) és „mimika” (az egész test kifejező-ereje) tanulmányozásával foglalkoztak.⁵⁴

Az orcheográfia a rendszeren első két fejezetének elemeit tudja rögzíteni, s mivel ezek közül a „ritmika” egyszerűbb és a lejegyzés keretét adja, az ismertetést ez utóbival kezdem. A kézzel előrajzolt, egymást érő téglalapok sora egy-egy zenei ütemet

ábrázol,⁵⁵ a vízszintes, balról jobbra irány mindig azonos az időtengellyel (függetlenül a mozgás térbeli irányától), az olvasás iránya balról jobbra, fentről lefelé tart (lásd a jeltáblázat 1–2. ábráját és magyarázatukat). A zenével való szinkronizálást a rubrikák fölé írt ütemszámok segíthetik, amelyek egyes esetekben a kottába is bekerültek. A nyugati zenei notációhoz hasonlóan az esetleges „többszólamúságot”, vagyis több táncos szimultán mozgását egymás alá helyezett, összehúzott téglalap-rendszerrel ábrázolják. A rendszerint négyzetrácsos füzetlapokra felrajzolt téglalapokat az időzítés egyértelműségének elősegítése végett tovább lehet osztani negyedekre vagy nyolcadokra, az eleve adott rácsozat miatt azonban a segédvonalakat nem szükséges berajzolni. A jelek elhelyezkedése a téglalapokban az adott mozdulat vagy póz elkészülésének pillanatát mutatja.⁵⁶ Szükségszerűen „minden orchesztikai mondat felütéssel kezdődik”,⁵⁷ vagyis például lendületvétellel az ütem első ütéseire – lépés, futás vagy ugrás következtében – földet érő láb előtt. Szünetjel (lásd a jeltáblázat 28. sorát) hiányában a következő póz vagy mozdulat egyből ezután elkezdődik.

A „plasztika”, vagyis a térben megvalósuló pózok elmélete és gyakorlata a Raymond Duncantól származó alapállásból indul ki. Ezt az alapvető fogalmat Dienes 1915-ben így definiálta: „talpon (és nem sarkon) álló párhuzamos lábfejek, lépésben levő lábszárak, derékszöggel a relief-síkba fordított vállak,

⁵¹ [MIRKOVSKY], kézirat, OSZMI TA, MMhgy, 2023.5.4.

⁵² [Dienes Valéria], „Orchesztika. Előadásterv” kézirat (1917), oldalszámozás nélkül, 3r, 3v. DVH-feldolgozni doboz, MOHA MGY.

⁵³ DIENES, „Levél Hans Brandenburgnak [1918]”, 209.

⁵⁴ A rendszer 1925 körül négy részesre bővült, önálló dinamikai (erőtani) fejezettel. Lásd a Dienes Gedeon gondozásában megjelent, 1925 körül keletkezett befejezetlen rendszertani írást: DIENES Valéria, „A mozdulatról”, 137. Az 1925-ös írásban kifejezésneként is emlegetett „mimika” az 1930-as években (Babits Mihály javaslatára – forrás: Fenyves Márk) a „szimbolika” nevet kapta.

⁵⁵ Verstáncolás esetén a ritmikát a téglalapok alá írt verslábakkal jelezték. Lásd [MIRKOVSKY], „A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulat-jelzésének (orcheographia) ideiglenes szabályai”, 2. (3v).

⁵⁶ [MIRKOVSKY], „A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulat-jelzésének (orcheographia) ideiglenes szabályai”, 4. (4v).

⁵⁷ [N. n.], „Írásrendszer”, 1. (1r), MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

kiterjesztett karok és ugyane síkban maradó arcél.”⁵⁸ Vagyis a testsúly megoszlik a két láb között, az egyik láb egy lépéssel előrébb van, mint a másik, az ezek által meghatározott menetirányra merőlegesen befordított vállak a lépés irányával egy síkban láthatók, a karok is a menetirány által meghatározott síkban helyezkednek el, a fej a menetirányba néz. Az ilyen egészen pontosan „zárt profil állásnak” nevezett helyzet esetén (Duncan csak ezt nevezte alapállásnak), ha a jobb láb van előrébb, akkor a bal vállnak kell elől lennie, és fordítva (lásd 11/a kép). A zártprofil állás orcheográfiai rajza a jeltáblázat 3. sorában látható, melyen a jobb lábat és kart a térd és könyök magasságába rajzolt pont jelöli.

11/a kép: Mirkovszky zárt profil alapállásban, megemelt súlyponttal⁵⁹

11/b kép: Mirkovszky nyitott profil állásban, leszállított súlyponttal⁶⁰

Az alapállás jelentőségét Dienes így fogalmazta meg:

„Ez az a bizonyos egyensúlyi állapot, mely körül az emberi mozgások úgy csoportosulnak, mint az inga mozgás közben felvett helyzetei a nyugalmi helyzet körül: maguktól visszaesnek ebbe az állásba, vagy túllendülnek rajta, hogy az ellenkező irányból oda újra visszatérjenek. Ez profil-állás, a görög vázákön számtalanszor megismétlődik.”⁶¹

Emellett létezett nyitott profil (lásd 11/b kép) és semleges (en face) állás is, előbbi az eredeti síkban úgy jött létre, ha azonos láb és váll volt elől, az utóbbiban a vállak előre, a lábfejekre merőlegesen néztek (lásd a jeltáb-

lázat 5. ábráját), en face állás esetén azonban a haladási irány az oldalirány volt.⁶² Az oldalirányból látott vállat vagy csípőt üres karikával ábrázolták, ezzel fejezték ki a skurcot, vagyis a perspektivikus rövidülést.

A mozdulatok geometriája magától értődően fontos volt a matematikus Dienes házaspár számára. Pál hét táblázatban, összesen ötszáznegyvenkettő (szimmetrikus és aszimmetrikus) karpozíciót rögzített, amelyeket egyenes karral, derékszöget, hegyesszöget, tompaszöget bezáró al- és felkarral stb. és ezek kombinációival kellett megvalósítani (lásd 12. és 13. kép, valamint a jeltáblázat 6. sorában látható ábrák).⁶³

„A relief-síkban álló emberalak [...] fizikai anyageloszlásánál fogva veszi fel a szabályos sokszögekbe illeszkedő testtartásokat, melyek [...] a biztos, a stabil egyensúlyi állapotot rögzítik az átmenetiekkel szemben. [...] minden mozdulat – azaz valamely tagnak átvitele adott pontból egy másik pontba – a legrövidebb úton, vagyis egyenes vonalban történjék. Ennek a szabálynak az az eredménye, hogy a mozdulás minden pillanatában szép rajzot látunk.”⁶⁴

12. kép: Mirkovszky szimmetrikus, hegyesszögű, és Markos aszimmetrikus, derékszögű és nyújtott karpozícióban⁶⁵

E pózok pillanatfelvétel-szerű sorozatait zenei analógiával karskáláknak hívták, mivel a mozdulat folyamatos „glissandójából” a pózok úgyszólván egy-egy skálafokot mereví-

⁵⁸ DIENES, „Művészet és testedzés”, 227.

⁵⁹ Uo., 268.

⁶⁰ MOHA MGY, mmh-f-00031.

⁶¹ DIENES, „Művészet és testedzés”, 227.

⁶² Ezt Dienes csak itt magyarázza el: DIENES, „A mozdulatról”, 147.

⁶³ [DIENES Valéria, DIENES Pál], „A Duncan-Dienes spártai tornarendszer elemei”, 6–35. (15v–30r).

⁶⁴ DIENES, „Művészet és testedzés”, 228. [Kiemelés tőlem – Fedoszov Júlia].

⁶⁵ MOHA MGY, mmh-f-00012.

tenek ki. Több különböző karrajz több táncos általi szimultán megvalósítását akkoroknak is nevezték (lásd 13. kép).⁶⁶

13. kép: Háromféle derékszögű karpozícióból álló „akkord”⁶⁷

A lábak geometrikus pozícióit nem rögzítették a karokéhoz hasonló összefoglaló táblázatokban, részben talán azért, mert fontosabb szerepük jutott a térben való vízszintes és függőleges elmozdulás (járás, ugrás stb.) megvalósításában. Magukban az orchémákban azonban szükség esetén szerepelt a lábak rajza is.

A test sematikus rajzát a lejegyzés keretét adó téglalapokban mindig kettéosztották. A téglalap felső felébe írták a fej, vállak, karok, felsőtest (mindig csak aktuálisan szükséges) rajzait, jeleit, az alsó felébe pedig a lábrajzot, valamint a forgás és a horizontális elmozdulások analitikus jeleit.

A horizontális elmozdulások fő fajtáit – 1. lépés, 2. ugrás (két lábról két lábra) vagy szökkenés (egyik lábról a másik lábra) és 3. futás – a súlypont által megtett utat ábrázoló jelekkel jegyezték le.⁶⁸ (E jelek kombinációira ad példát a jeltáblázat 14. ábrája) A táblázat 11–13. sorában az elmozdulásformák előre- és hátrafelé iránya is látható, arra azonban egyelőre nem találtam adatot, hogy jelezték-e valahogy az oldalirányú lépést, vagy az adott kontextusból derült-e ki, ezért nem volt szükség külön jelre. (Az is előfordulhat, hogy mivel – szemben például Lában rendszerével – az orcheográfia nem csiszolódott több évtizedig, itt egyszerűen kisebb hi-

ányosságról, következetlenségről van szó.) Az egyes testrészek – fej, váll, karok, törzs, lábak – horizontális elmozdulását, valamint behajlításuk és kinyújtásuk tényét és mértékét rajzosan érzékeltették.

Hutchinson feljebb hivatkozott könyvében a különböző elveken alapuló lejegyzési rendszereket több meghatározó fontosságú szempont szerint hasonlítja össze. Ezek közül eddig az írás típusát, az időt, az olvasási irányt, a test és részeinek ábrázolását, a horizontális mozgás irányának és a hajlításnak a jelzését érintettem. A súlypont változását (például lábujjra emelkedés, láb behajlítása révén, lásd 11/a–b képek) az orcheográfiában az elmozdulásformákhoz kapcsolt jelekkel,⁶⁹ más forrás szerint lefelé és felfelé mutató kis nyilakkal és azokat feloldó jelekkel ábrázolták⁷⁰ (lásd a jeltáblázat 15–19. ábráját). A testrészek magasságának jelzése, mint láttuk, kar- és lábrajzokkal történt, az egyik rajzból a másikba való átmenetből önként következett, hogy az adott testrészt, a legkövetkező út fel vagy le kell-e szállítani, valamint, hogy milyen mértékben (lásd például a jeltáblázatban a 10. ábrát). Ha a láb letevését vagy felemelését külön is jelezni akarták, a 20. ábrán látható kiegészítő jelekkel éltek.

Az utolsó fontos szempont Hutchinsonnál a rotáció kérdése, ez megint lehet egyes testrészek többé-kevésbé izolált elforgatása vagy az egész test fordulata saját függőleges tengelye körül. Az orcheográfiában az egyes testrészek rotációjának iránya és mértéke bizonyos fokig megint csak a rajzokból olvasható ki, de a lejegyzés ebben a tekintetben szintén némileg hiányosnak tűnik. A teljes test rotációjának két fajtája Dienes rendszerében a perdülés – amely a talajtól elsza-

⁶⁶ [DIENES Valéria], „Rendszerösszefoglalás”, az „A Duncan-Dienes spártai tornarendszer elemei”-t is tartalmazó fekete noteszben ([1918–]1919 augusztus), oldalszámozás nélkül, 71r, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

⁶⁷ MOHA MGY, mmh-f-a1-01.

⁶⁸ [N. n.], „Írásrendszer”, 2. (2r).

⁶⁹ [DIENES Valéria, DIENES Pál], „A Duncan-Dienes spártai tornarendszer elemei”, 49. (36r).

⁷⁰ [MIRKOVSKY], „A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulat-jelzésének (orcheographia) ideiglenes szabályai”, 12. (8r).

kadva, a levegőben történik – és a fordulás – ilyenkor a lábak a talajjal végig megtartják a kapcsolatot. Mindkettőt csigavonal jelzi, ennek hossza a fordulat fokától – negyed, fél, háromnegyed, teljes fordulat – függ (lásd a jeltáblázatban a 21–23. ábrákat). Az irány rögzítésének szabálya csak egy forrásban szerepel egyértelműen: „A vízszintes vonal a sarok lábfej vonal, a csigavonal pedig a sarok mozgását szemlélteti”⁷¹ –vagyis mintegy a sarok rajzolja meg a csigavonalat. A többi forrásban szereplő ábrák és rajzok az idézett definíció alapján nem következettek, kérdés azonban, hogy hibáról, vagy a konvenció megváltozásáról van-e szó.

Az eddig tárgyalt jelekhez további, ritkábban használt (lásd jeltáblázat 24., 25. ábra), vagy a gyakorlatban egyáltalán nem előforduló (analitikus) jelek társulnak (lásd jeltáblázat 26. ábra).

A gépiratos töredék említ „előadás-jeleket” is, melyek részben a zenei artikulációs és tempójelzésekkel analógok. „Minden mozdulatsor legato értendő, ellenkező esetben staccato, marcato stb. jelekkel élünk. [...] A tempót a címben s az időegységnek megfelelő egységnyi rekesz szélességével jelezzük.”⁷²

A dolgozat tárgyát képező korai időszakban a rendszertanban még nem szerepelt önállóan a dinamika, vagyis erőtan (az egy-egy mozdulatba befektetett energiának és az energia elosztásának elmélete). Mindössze néhány fogalom utal rá, hogy elkezdtek foglalkozni a kérdéssel. Az egyes testrészek, például egy kar esetében könnyen elképzelhető az „ejtés” (emberi erőbefektetés nélkül, a gravitáció következtében történő mozdulat), a „dobás” (a mozdulat elején befektetett ún. „kezdőerővel”), és „tovavitel” (amely „folytonos erővel”, vagyis egyenletesen ada-

golt energiával valósítható meg).⁷³ E fogalmak, a gyakorlatban alig használt, analitikus jeleit lásd a jeltáblázat 26. ábráján. (A gépiratos jegyzet szerint a dinamikai sajátosságok kifejezhetők zenéből kölcsönzött dinamikai jelekkel, de ezekre a gyakorlatban nem találni példát.)⁷⁴

Az ismétlőjel a zenei ismétlőjellel azonos, még ha pontos működését a források nem is magyarázzák. A szünet – vagyis mozdulatlanság – kezdetét üres, végét satírozott karikával jelezték, amit hosszabb szünet esetében minden ütemben újra ki kellett tenni.⁷⁵

Végül meg kell említeni a táblázat utolsó sorában szemléltetett – rendkívül hasznos – útvonalrajzokat is, amelyek többnyire a lejegyzés keretét adó téglalapokon kívül, a lap szélén vagy alján, esetenként a kottában szerepeltek, és a táncos(ok) által megtett útvonalat felülnézetből rajzolták meg (akárcsak a 18. században használatos Feuillet-notációban).

Az orcheográfia fontosabb jeleinek és szabályainak ismeretében felmerülhet a kérdés, mekkora pontossággal rekonstruálhatók és elemezhetők vajon Dienes és tanítványai koreográfiái. Ez, első megfontolásra legalábbis úgy tűnik, a következő tényezőkön múlhat: a) fennmaradt-e az orchéma teljes lejegyzése, b) segíti-e az értelmezést egyéb forrás, például kotta és abban található bejegyzések, vagy cselekmény, c) mennyire részletes a lejegyzés?

A legutóbbi kérdés azonban problematikusabb, mint elsőre gondolhatnánk. Hutchinson már könyve előszavában felhívja erre a fontos szempontra a figyelmet: az egyes táncíráskorok jellege és részletessége a felhasz-

⁷³ Uo., 2 (2r).

⁷⁴ Uo., 2 (2r).

⁷⁵ MARKOS, „A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulatkottairás (orcheographia) ideiglenes Szabályai”, 6. (12v), „1. b). 1.)” feliratú oldal, (14r), MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

⁷¹ [MIRKOVSKY], „Bevezető célkitűzés. Az orcheografia célja [...]”, oldalszámozás nélkül, 11r.

⁷² [N. n.], „Írásrendszer”, 2 (2r).

nálók – a lejegyző (sokszor a koreográfus) és olvasó (a táncos vagy betanító) – igényei szerint erősen változó lehet.⁷⁶ Ha a tánc stílusa minden résztvevő által jól ismert, állandósult elemekből építkezik, a lejegyzés jóval vázlatosabb lehet, mint ha ismeretlen mozdulatok pontos rögzítése a cél. Utóbbi esetben a lejegyzés és olvasás csak alapos mozdulatanalízis révén lehetséges. Habár Dienes és műhelye, mint láttuk, a mozdulatok elemzésén és osztályozásán keresztül közelített a táncírás megalkotásához, és a mozdulatok különböző fizikai tényezőit (például a súlypont helyzetének változásait, az erő beosztását egy adott mozdulat alatt) is ellátta analitikus jelekkel, a gyakorlatban a nagyfokú részletesség nem mindig bizonyult praktikusnak.

A Beethoven „Mondschein szonátája” első tételére készült koreográfia lejegyzése az egyetlen, amely fölött szerepel kotta is (lásd 14. kép), s ez a legrészletesebb fennmaradt orchéma, ami ugyanakkor – érthető módon – az elsőől az utolsó ütemig fokozatosan egyre nagyvonalúbbá válik.

14. kép: A Beethoven „Mondschein szonáta” (op. 27, No. 2) első tételére készült orchéma kezdő ütemei⁷⁷

A 15. képen látható másik, Schumann *Papillons* zongora-ciklusának 10. tételére készült koreográfia részlete jó példa a vázlatos, gyorsírás-szerű lejegyzésekre.

15. kép: Schumann: *Papillons* (op. 2), 10. tételére készült orchéma részlete⁷⁸

⁷⁶ HUTCHINSON, *Choreo-graphics*, xv. A nyugati zenekultúra kottairásának interpretációja további fontos párhuzamokkal szolgál, ha az időzítésnek, dinamikának, kifejezésnek, egyéb finom árnyalatoknak és ezek lejegyzésének és értelmezésének nehézségeire gondolunk.

⁷⁷ 6. notációs füzet, oldalszámozás nélkül, 2r, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

Az orcheográfiával rögzített orchéma maradéktalan megfejtése a mozdulatrendszerben és a stílusban való alapos jártasságot kívánna. Ha táncelméleti, és -történeti tudással rendelkező táncosok vállalkoznának is a régi stílus felélesztésére, az orchesztika korai stílusa a maga teljességében valószínűleg már nem volna rekonstruálható és reprodukálható.⁷⁹

A koreomuzikológiai kutatás számára azonban a fennmaradt bő hét füzetnyi lejegyzés mégis fontos információkat rejt. A rekonstrukció legalábbis a kisebb-nagyobb formai egységek feltérképezésének szintjén mindenképpen megvalósítható. Az orcheográfiai jelekre támaszkodva lehetőség nyílik a zene- és mozdulatkompozíciók formai egységeinek viszonyát, egyes zenei elemek és mozdulatok összefüggéseit megfigyelni. Ezáltal a zene és orchesztika kapcsolatának olyan rétegeibe nyerhetünk betekintést, amelyek másként feltétlenül rejtve maradnának.

Bibliográfia

DIENES Gedeon, szerk. *Magyar Táncművészeti Lexikon*. Budapest: Planétás Kiadó, 2008.

FENYVES Márk és BORECZKY Ágnes. „Az Orkesztika Iskola megszületése és az első évek”. In *Égi iskolák, földi műhelyek: Tanulmányok a 65 éves Németh András tisz-*

⁷⁸ 6. notációs füzet, oldalszámozás nélkül, 27r, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

⁷⁹ Mint a tanulmány elején említettem, Mirkovszky és Dienes Gedeon a 20. század végén átadták elméleti és gyakorlati ismereteiket néhány tanítványnak, többek között a MOHA MGY egykori és jelenlegi vezetőinek, Fenyves Márknak és Pálosi Istvánnak. Ezek az ismeretek azonban az addigra némileg megváltozott, érettebb orkesztikai stílust és rendszertant követték. A korai, 1921 körül lezárt időszak koreográfiáinak rekonstrukciójára tudtommal eddig nem történt kísérlet.

- teletére, szerkesztette BASKA Gabriella és HEGEDÜS Judit, 206–220. Budapest: ELTE Pedagógiai és Pszichológiai Kar, 2015. <https://doi.org/10.184599/nasz.20159.18>
- FÜGEDI János. *Tánc – Jel – Írás: A néptáncok lejegyzése Lábán-kinetográfiával. Szóló- és körformák.* Budapest: L'Harmattan – MTA Zenetudományi Intézet, 2011.
- FÜGEDI, János and FUCHS, Livia. „Doctrines and Laban Kinetography in a Hungarian Modern Dance School in the 1930s”, *Journal of Movement Arts Literacy* 3, No. 1. [Laban Studies: Pedagogy in Theory and Practice] (2016): 8–21.
- HUTCHINSON GUEST, Ann. *Choreo-Graphics. A Comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present.* New York, etc.: Gordon and Breach, 1989. <https://doi.org/10.2307/1478698>
- PEIRCE, Charles Sanders. *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings (1893–1913).* Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1998.
- További (a Forrástáblázatban nem szereplő) források jegyzéke:*
- [DETRE Szilárd], „A »mozdulat-művészet« eredeti magyar iskolája”, gépirat, 1v, OSZMI TA, MMhgy, 2023.4.1.
- DIENES Pál, „Görög táncfajták” szövegkezdő kéziratos jegyzet (1919 körül), oldalszámozás nélkül, 6r, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.
- DIENES Valéria. „A mozdulatról”. In *Táncművészeti Dokumentumok 1984*, szerkesztette MAÁCS László, 125–150. [Budapest]: Magyar Táncművészek Szövetsége, 1984, 129.
- DIENES Valéria, „Egészen röviden...”, (d. n., [1950 után], gépirat), 16. OSZK Kézirtár, Dienes Valéria hagyaték, 223. Fond, feldolgozatlan anyag.
- [DIENES Valéria], [„Könyv-terv”], [c. 1924–1937] kéziratos jegyzet, oldalszámozás nélkül, 1r, 8r. MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.
- DIENES Valéria levele Mirkovszky Máriához és Detre Szilárdhoz, 1921. május 28., Bécs. MOHA MGY, a-dvh-d-00013_5, 31.
- DIENES Valéria. „Levél Hans Brandenburgnak [1918]”. In FENYVES Márk, Dr. DIENES Valéria és Dr. DIENES Gedeon, *A Tánc reformja. A mozdulatművészet vonzásában*, 207–217. Budapest: Orkesztika Alapítvány, 2016, 214.
- DIENES Valéria. „Művészet és testedzés”, *Magyar Iparművészet* 18, 5. sz. (1915), 225–237.
- [DIENES Valéria], „Orkesztika. Előadás-terv” (1917), kézirat, oldalszámozás nélkül, 2v, DVH-feldolgozni doboz, MOHA MGY.
- DIENES Valéria. *Orkesztika – Mozdulatrendszer.* Budapest: Planétás Kiadó, 1995.
- [DIENES Valéria, MIRKOVSZKY Mária és MARKOS György]. *Notációs füzetek*, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum, Mirkovszky Mária-hagyaték, 2023.2.1–2., valamint MOHA Mozdulatművészeti Gyűjtemény, DVH-feldolgozni doboz.
- FEUILLET, Raoul. *Choreographie ou L'art de decrir la danse, par caracteres, figures et signes demonstratifs.* Paris: a szerző, 1700. A digitalizált forrás elérése: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232407/f109.item.zoom>, hozzáférés: 2024.11.26.
- MARKOS György, ifj., szerk. *Az Orkesztikai Iskola 1917/18 tanévi értesítője.* [Budapest]: Bethlen Gábor Irodalmi és Nyomdai R.-T., [1918].
- [N. n.]. *L'art et instruction de bien danser.* Paris: Michel Tholoze, [1495]. A digitalizált forrás elérése: <https://archive.org/details/RCPoooo1/page/n25/mode/2up>, hozzáférés: 2024.11.26.
- [N. n.], „Memorandum”, OSZMI TA, MMhgy, 2023.4.2.
- STEPANOV, Vladimir Ivanovich. *Alphabet Des Mouvements Du Corps Humain.* Paris: M.

Zouckermann, 1892. A digitalizált forrás elérése:

<https://archive.org/details/alphabet-des-mouvements-du-corps-humain/mode/2up>,

hozzáférés: 2024.11.26.

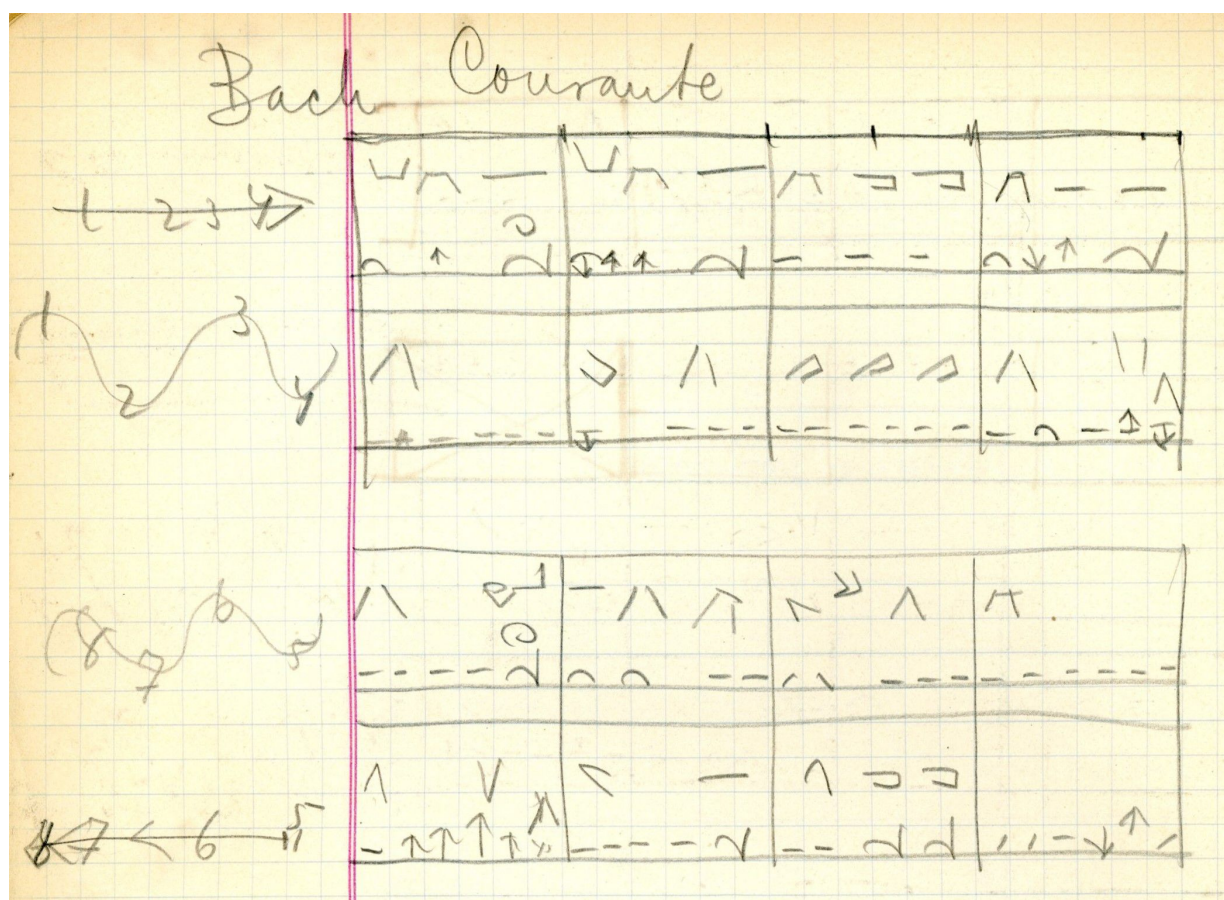
ZORN, Friedrich Albert. *Grammar of the Art of Dancing*. Boston, Massachusetts: k.n., 1905,

A digitalizált forrás elérése:

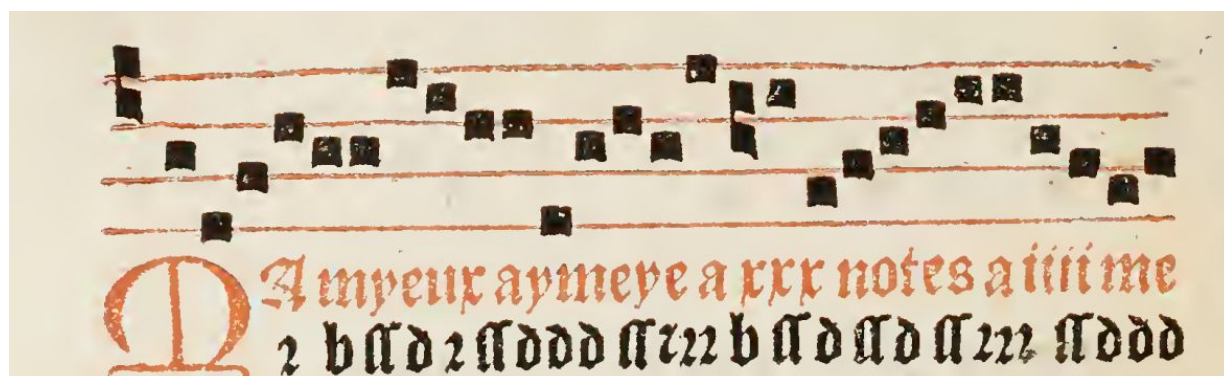
<https://archive.org/details/grammarofartofdaoozornrich/mode/2up>,

hozzáférés: 2024.11.26.

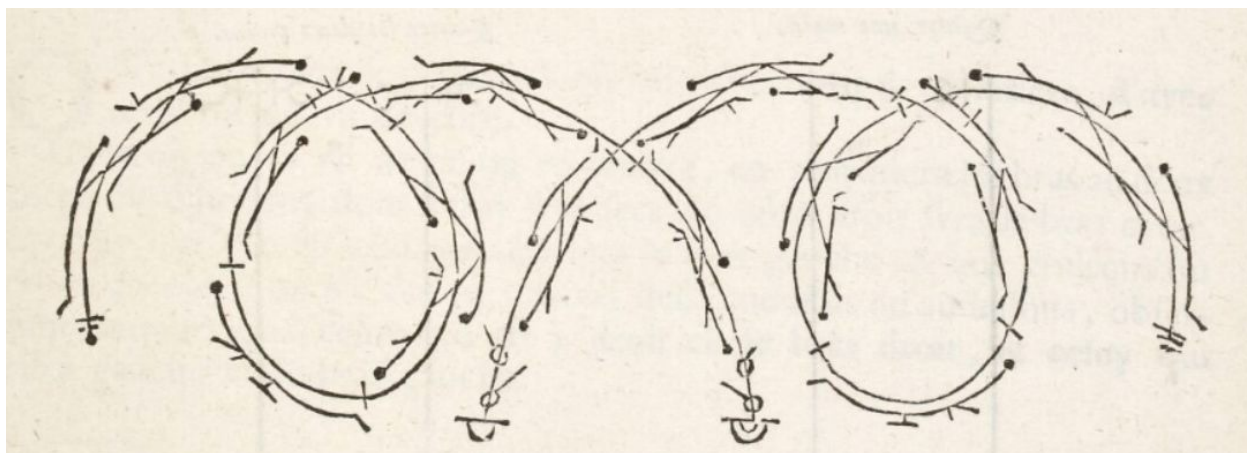
KÉPMELLÉKLET



1. KÉP



2. KÉP

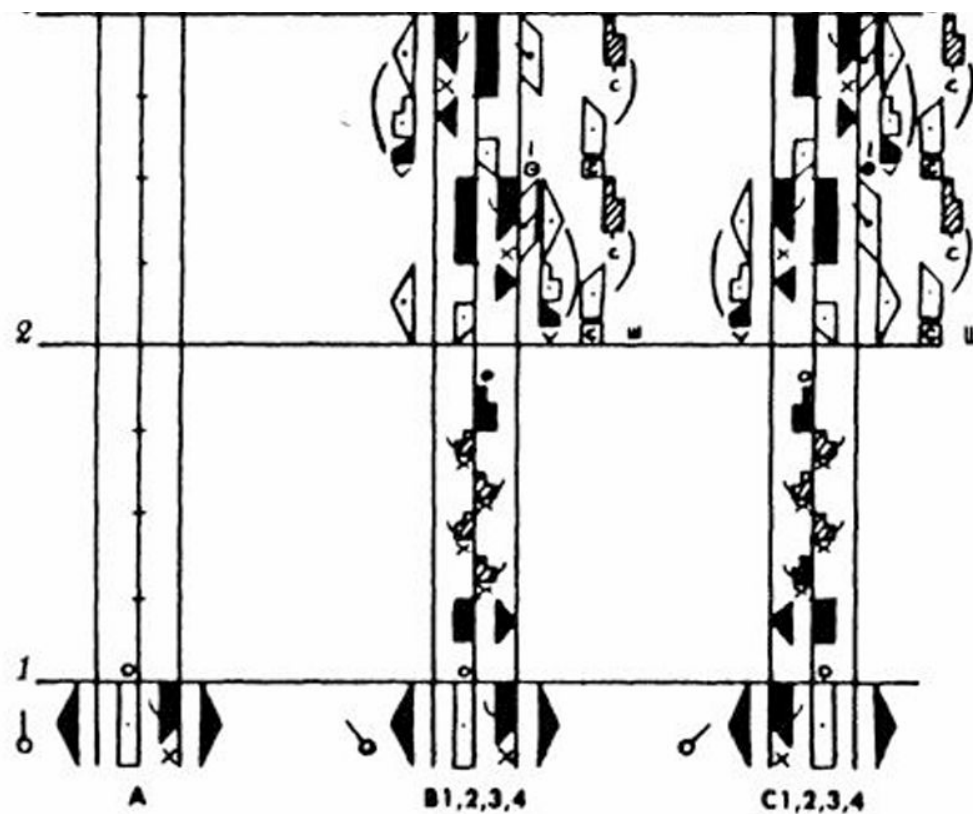


3. KÉP

Castagnettes.
M.M. 60

4. KÉP

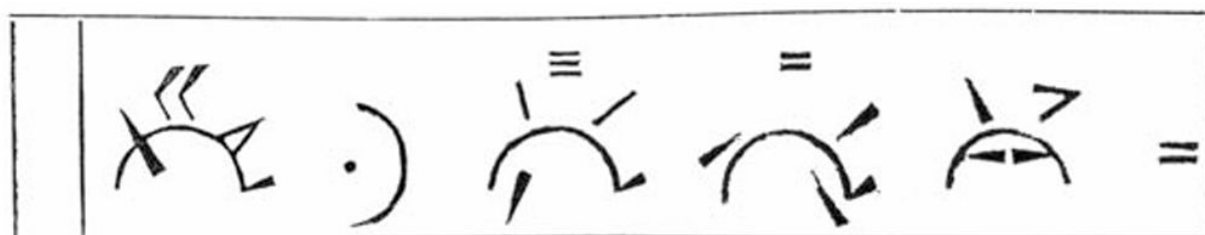
5. KÉP



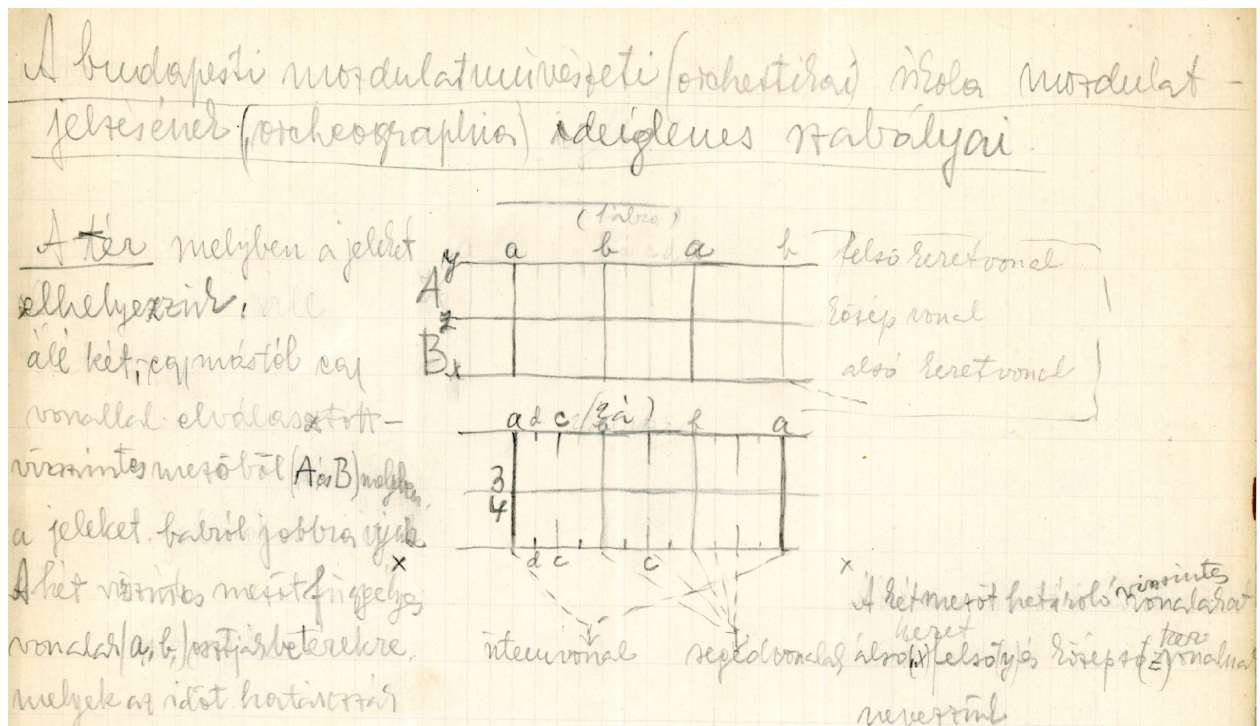
6. KÉP



7. KÉP



8. KÉP



9. KÉP

ORCHESZTIKAI ISKOLA 1930/31 (29)

IV., Semmelweis-utca 4. félemelet (Vivóterem)

Telefon: József 66-45 Telefon: József 66-45

A természetes technikára alapozott új

tánc- és mozdulatművészet

budapesti intézete a világhírű DUNCAN-DIENES rendszer alapján

Vezető tanárok: Mirkovszky Mária és ifj. Markos György

Tanfolyamok: 1. Plasztika, 2. Ritmika, 3. Művészképző, 4. Mesteriskola

Elméleti órák: Táncesztetika és tánc történet, Mozdulat-kottatírás (Orcheographia), Zeneelmélet, Általános művészettörténet

Beiratás naponta délután 3–5-ig az Iskola helyiségében.

Az orchesztika

egészségessé és hálókönnyű teszi a testet, széppé és harmonikussá a mozdulatokat, fejleszti a ritmikai és zenei érzéket, mindenki számára a legjobb testkultúra, a legelvezetesebb művészi sport, rátermetteknek komoly művészi vagy pedagógiai életpálya.

121. - Krakauer, VII., Dobó-utca 10.

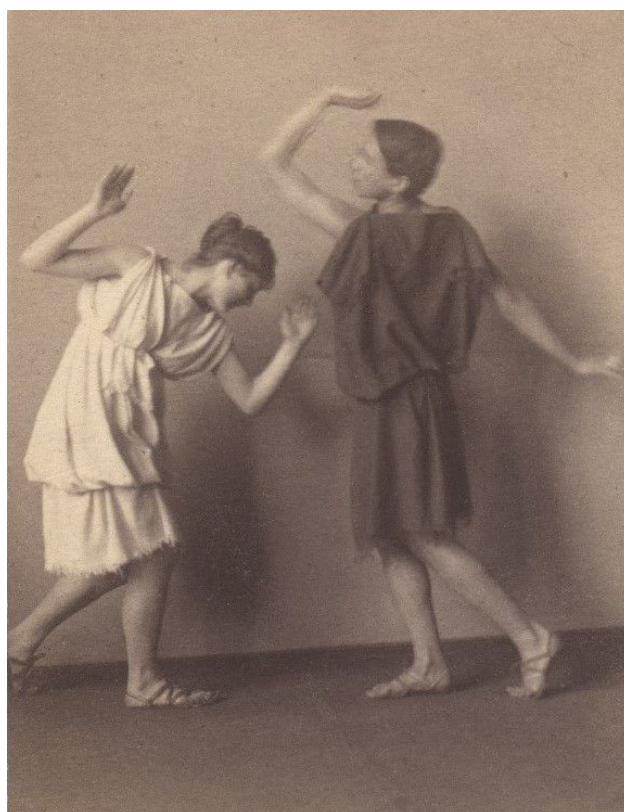
10. KÉP



11a. KÉP



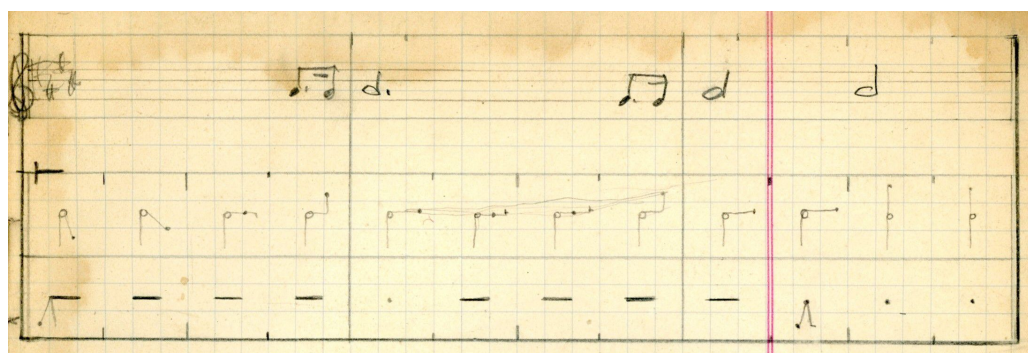
11b. KÉP



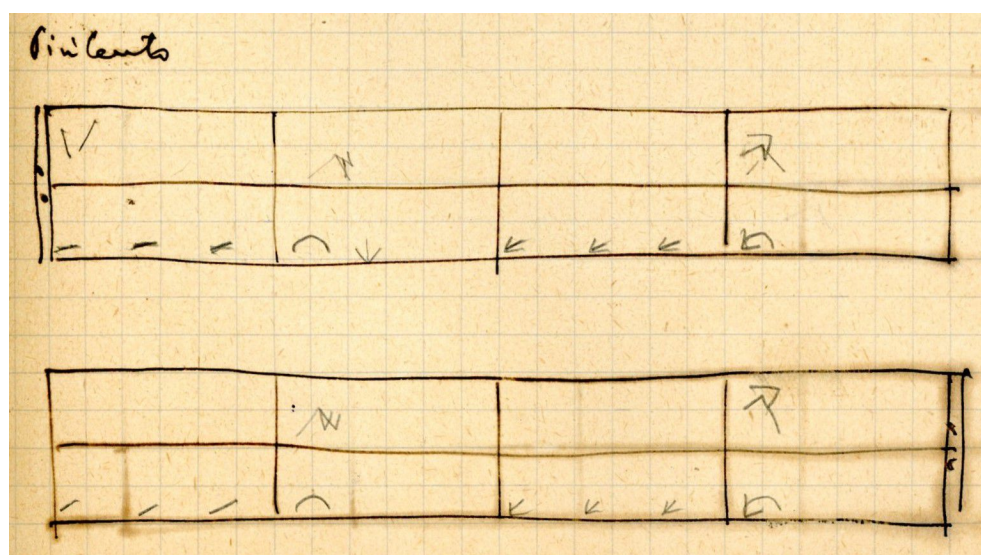
12. KÉP



13. KÉP



14. KÉP

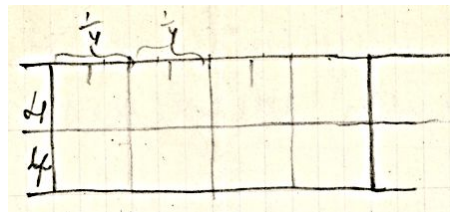
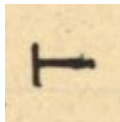
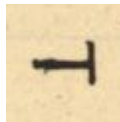


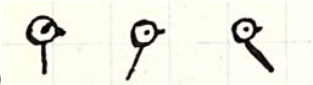
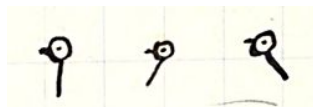
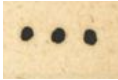
15. KÉP

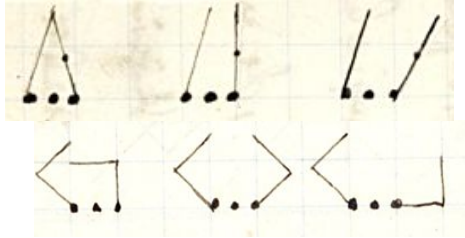
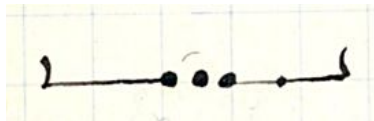
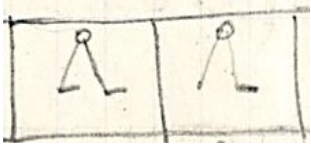
Forrástáblázat					
A dokumentum címe vagy szövegkezdetje és formai jellemzése		Szerzője és/vagy lejegyzője	Keletkezési ideje	Tartalma	A forrás lelőhelye
1.	„A Duncan-Dienes spártai tornarendszer elemei”, 60 oldalas ¹ , kéziratos notesz-jegyzet jelekkel	Dienes Valéria és Dienes Pál	1919 augusztusa előtt	az orkesztika elemeinek orcheográfiai jelekkel ellátott, de tisztán a rendszertani áttekintést szolgáló ismertetése	MOHA Mozdulatművészet Gyűjtemény, Dienes Valéria-hagyaték, feldolgozatlan anyag
2.	„I. A súlypont horizontális mozgása [...]”, kéziratos jegyzet jelekkel	Detre Szilárd	[1919 körül]	az előző jegyzetanyag orcheográfiai jelekkel ellátott, töredékes másolata	
3.	„Orcheografia. Dienes Pál példánya 1919-ből (Dienes Pál elgondolása)”, 34 oldalas jegyzet jelmagyarázatokkal	Dienes Pál	1919	az orcheográfia célkitűzéseinek, elméleti alapjának, és inkább analitikus, mint gyakorlati jeleinek ismertetése	
4.	„Bevezető célkitűzés. Az orcheografia célja [...]”, 30 oldalas, töredékes kézirat jelmagyarázatokkal	[Mirkovszky Mária?]	[1919 körül]	az előző dokumentum másolata (az orcheográfia célkitűzéseinek, elméleti alapjának, és inkább analitikus, mint gyakorlati jeleinek ismertetése)	

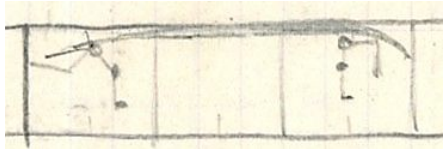
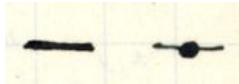
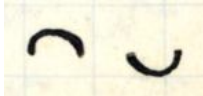
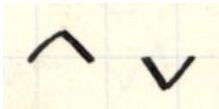
¹ A források terjedelménél a realisabb kép érdekében csak a szöveget tartalmazó oldalakat vettem számításba.

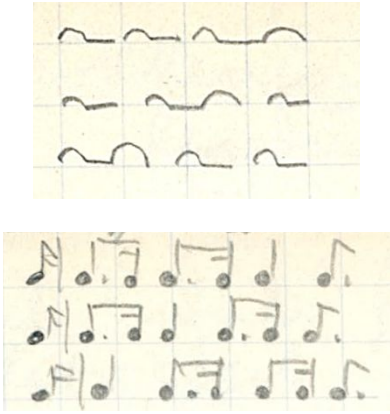
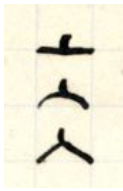
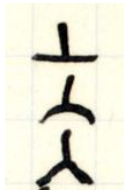
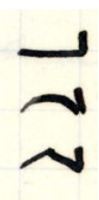
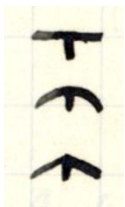
5.	„A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulatkottaírás (orcheographia) ideiglenes Szabályai”, 9 oldalas kézirat, 20 számozatlan ábrával	Markos György	1920	az orcheográfia gyakorlati szabályainak összefoglalása	(MOHA Mozdulatművészeti Gyűjtemény, Dienes Valéria-hagyaték, feldolgozatlan anyag)
6.	„A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulatjelzésének (orcheographia) ideiglenes szabályai” 37 számozott ábrával	Mirkovszky Mária	[1920 körül]	az orcheográfia gyakorlati szabályainak összefoglalása (az előző dokumentummal tartalmában nagyrészt azonos, tisztázatnak tűnik)	
7.	„Írásrendszer”, 3 oldalas, töredékes gépirat jelmagyarázatokkal	[?]	[1917–1921]	az írásrendszer jeleinek kategorizálása, töredékes ismertetése	
8.	„Rajzok: az emberi test sematikus ábrázolásai [...]”, 4 oldalas, töredékes kézirat 5 számozatlan ábrával	[Mirkovszky Mária?]	[1917–1921]	az orcheográfiában használt rajzok és jelek vázlatos ismertetése	

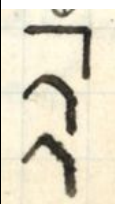
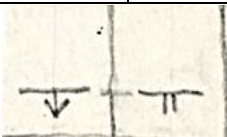
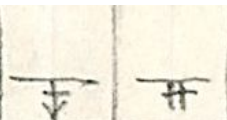
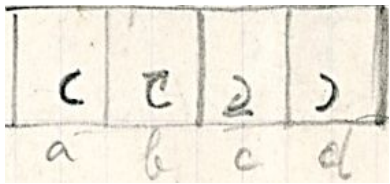
Orcheográfiai jelek táblázata					
A jel			Jelentése	Jellege	Forrása
1.			orchéma lejegyzésére szolgáló vonalrendszer egy 4/4-es üteme (szükség esetén kiteendő segédvonalakkal) - o a vízszintes balról jobbra irány mindig azonos az időtengellyel - o a zenével való összhangot az ütemek fölé írt számozás biztosíthatja - o felső fél: a fej, felsőtest, karok mozgatainak rajzai és jelei - o alsó fél: lábrajz, rotáció, elmozdulások (lépés, ugrás, futás)	szimbolikus	„A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulat-jelzésének (orcheographia) ideiglenes szabályai”, tisztázat, 2. (3v)
2.	a) 	b) 	iránykulcsok a) „normál” irány: a nézőtér jobbra esik, ha a táncos a közönség felé néz, jobb oldalát látjuk b) a táncos 180°-os fordulatot tett, a színpad szélének háttal áll, a lejegyzés azonban balról jobbra folytatódik	szimbolikus	„Bevezető célkitűzés. Az orcheografia célja [...]”, oldalszámozás nélkül, 3r

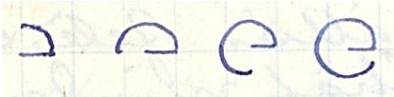
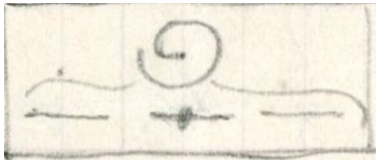
3.			a test sematikus ábrázolása a Duncan–Dienes profilrendszer szerinti zárt állásban ○ ha a fej pozíciója nincs feltüntetve, a haladás irányába néz (itt jobbra) ○ a jobb kart és jobb lábat könyöknél és térdnél elhelyezett pont jelzi	ikonikus	„A Duncan–Dienes spártai tornarendszer elemei”, 5. (15r)
4.	1. a)  1. b)  1. c)  2. 		1. a fej egyenes, előre és hátra döntött helyzetben, a) haladási irányban, b) oldalra és c) hátra tekintve 2. a fej egyszerűsített, a váll és nyak pontjaihoz kapcsolt ábrázolása előre, oldalra és hátra tekintő helyzetben	ikonikus	„A Duncan–Dienes spártai tornarendszer elemei”, 39. (32r)
5.			a) a váll profil alapállásban (a színpad pereme jobbra van) b) a váll en face vagy semleges állásban (a színpad pereme jobbra van)	szimbolikus	„Bevezető célkitűzés. Az orcheografia célja [...]”, oldalszámozás nélkül, 12r

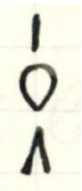
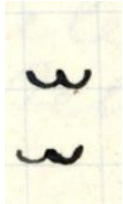
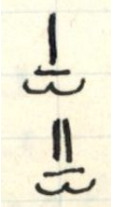
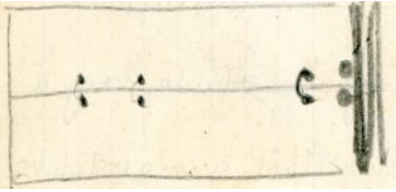
6.				példák karskála fokaira egyenes és derékszöget bezáró könyökkel ○ a kettő kombinációi, valamint a tompa- és hegyesszögű karskálák összes fokozata lehetséges	ikonikus	„A Duncan–Dienes spártai tornarendszer elemei”, 6. (15v), 15. (20r)
7.				példa a kézfej ábrázolására ○ az ív homorú oldala a tenyér	ikonikus	„A Duncan–Dienes spártai tornarendszer elemei”, 37. (31r)
8.	a) 	b) 	c) 	a) a törzs egyenes b) előre döntött és c) hátra döntött helyzetben, a karika a csípőt skurcban (perspektivikus rövidülés), oldalirányból jelzi	ikonikus (hátvonal) és szimbolikus (karika)	„Bevezető célkitűzés. Az orcheografia célja [...]”, oldalszámozás nélkül, 12r
9.				csípő (skurcban, vagyis perspektivikus rövidüléssel, oldalirányból) és lábak rajza ○ a súlyt viselő lábfejet vízszintes vonal jelzi	ikonikus (lábrajz) és szimbolikus (karika)	„A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulat-jelzésének (orcheographia) ideiglenes szabályai”, tisztázat, 6., (5v)

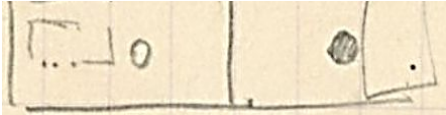
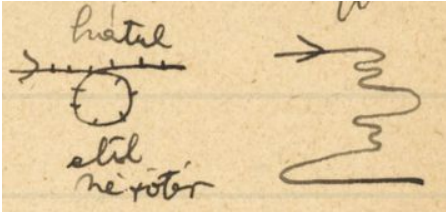
10.		példa lábrajz használatára ○ az első helyzetből a másodikba 2 ütés alatt kell megérkezni ○ a jobb lábat pont, a súlyt viselő lábfejet vízszintes vonal jelzi ○ a legato ív folyamatos átmenetet jelez (de ha nincs kitéve, akkor is alapértelmezett)	ikonikus (lábrajz) és szimbolikus (karika és legato ív)	„A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulat-jelzésének (orcheographia) ideiglenes szabályai”, tisztázat, 7., (6r)
11.		az 1. alapvető elmozdulás: lépés előre és hátra ○ a test súlypontja egy síkban marad	szimbolikus	„A Duncan–Dienes spártai tornarendszer elemei”, oldalszámozás nélkül, 43r
12.		a 2. alapvető elmozdulás: ugrás előre és hátra ○ a súlypont a helyéről kitér és oda visszatér	szimbolikus	„A Duncan–Dienes spártai tornarendszer elemei”, oldalszámozás nélkül, 43r
13.		a 3. alapvető elmozdulás: futás előre és hátra ○ a súlypont a helyéről kitér és oda visszatér	szimbolikus	„A Duncan–Dienes spártai tornarendszer elemei”, oldalszámozás nélkül, 43r

14.			3 egy lendülettel végzendő szökkenés (egyik lábról a másikra érkező ugrás) és a hozzájuk tartozó ritmuskották mindig felütéssel kezdődnek, mivel ütemsúlyon a testsúly földet érésének pillanata szerepel	szimbolikus	„A Duncan–Dienes spártai tornarendszer elemei”, oldalszámozás nélkül, 58r
15.	a) 	b) 	a) emelt és b) magas súlypont járás, ugrás, futás közben	szimbolikus	„A Duncan–Dienes spártai tornarendszer elemei”, 49. (36r)
16.	a) 	b) 	a) emelt és b) magas súlypont járás, ugrás, futás végén (után)	szimbolikus	„A Duncan–Dienes spártai tornarendszer elemei”, 49. (36r)
17.	a) 	b) 	a) leeresztett és b) alacsony súlypont járás, ugrás és futás közben	szimbolikus	„A Duncan–Dienes spártai tornarendszer elemei”, 49. (36r)

18.	a)  b) 	a) leeresztett és b) alacsony súlypont járás, ugrás, futás végén (után)	szimbolikus	„A Duncan–Dienes spártai tornarendszer elemei”, 49. (36r)
19.	a) 	az elmozdulás jellegétől független súlypontleszállítás és feloldása a) enyhe térdhajlítás és feloldása b) mélyebb térdhajlítás és feloldása c) legmélyebb térdhajlítás és feloldása (ha egy láb van elől: féltérd helyzet, de a térd nem éri a talajt, ha a lábak párhuzamosak, mély guggolás)	szimbolikus	„A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulat-jelzésének (orcheographia) ideiglenes szabályai”, tisztázat, 11. (8r)
	b) 			
	c) 			
20.		a láb pozíciójának külön jelei a) láb letevése elől b) láb felemelése elől c) láb letevése hátul d) láb felemelése hátul	szimbolikus	„A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulat-jelzésének (orcheographia) ideiglenes szabályai”, tisztázat, 10. (7v)

21.		egy vagy több alapvető elmozdulás (lépés, ugrás, futás) közben kivitelezett 90°, 180°, 270° és 360°-os rotáció ○ egy, a talajt érintő súlylábbal vagy a levegőbe dobva a testet	szimbolikus	„A Duncan–Dienes spártai tornarendszer elemei”, oldalszámozás nélkül, 62v
22.		példa 360°-os rotációra, 3 lépés alatt, a rotáció jele a világos időzítés végett az összekapcsolt elmozdulásjelek fölött szerepel	szimbolikus	„A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulat-jelzésének (orcheographia) ideiglenes szabályai”, tisztázat, 12. (8v)
23.		két súlylábban végzett rotáció (fordulás) ○ mindkét talp végig a talajon marad, ezért csak félfordulat lehetséges ○ irányát az elülső láb szabja meg	ikonikus (lábrajz) és szimbolikus (fordulatjel és csípő karika)	„A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulat-jelzésének (orcheographia) ideiglenes szabályai”, tisztázat, 12. (8v)

24.	 a)	b)  c) 	a) helyben járás, ugrás és futás b) térdelés egy és két térden c) guggolás (magyarázat: a térd felemelkedik, a súly a lábfejen van)	szimbolikus	„A Duncan–Dienes spártai tornarendszer elemei”, 51. (37r), 57. (40r)
25.	 a)	 b)	a) „két- és egytámasztékú” ülés b) leülés guggolásból	szimbolikus	„A DuncanDienes spártai tornarendszer elemei”, oldalszámozás nélkül, 41r
26.	a) 	b) 	dobás és tovavitel a) kezdőerővel és b) folytonos erővel	szimbolikus	„Írásrendszer”, 2 (2r)
27.			ismétlőjel	szimbolikus	„A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulatkottatírás (orcheographia) ideiglenes Szabályai”, 6. (12v)

28.		szünetjel ○ az üres karika jelzi a mozdulatlanság megkezdésének pillanatát ○ a satírozott karika jelzi a végét ○ ütemen belül érvényes	szimbolikus	„A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulatkottaírás (orcheographia) ideiglenes Szabályai”, „1. b. I.)” feliratú oldal, (14r)
29.		térjelzés vagy útvonalrajz ○ két példa a táncos által megtett útra a színpadon ○ a baloldali rajzon a zenei ütemeket rovátkák jelzik ○ (szükség esetén) a táncpartitúra mellett vagy alatt szerepel	ikonikus	„Bevezető célkitűzés. Az orcheografia célja [...]”, oldalszámozás nélkül, 2or

A megbízhatatlan tanú. Tizenkét állítás a dokumentarizmusról

BORIS NIKITIN

„Nincs dokumentum, nincs ember.”
(Bulgakov: *Mester és Margarita*)

1. *It's the real thing*

Ez a kötet¹ a Bázeli Dokumentarista Napok (Basler Dokumentartagen), az *It's the real thing* (Ez a valódi) eredménye, amely 2013 áprilisában Bazel különböző helyszínein, többek között a Kaserne Baselben, a Theater Roxy Birsfeldenben és a Gare du Nord-ban került megrendezésre.² Az *It's the real thing* a valóság formáinak és előadásmódjainak színházi ábrázolására fókuszált, amely a 1990-es évek vége óta fejlődött ki, és kortárs dokumentumszínházként hivatkoznak rá. A fesztivál címét egy régi Coca Cola-kampányból kölcsönözték.

A színházi előadások, workshopok, továbbá bírósági tárgyalásokon, iskolákban és templomi miséken tett látogatások mellett megrendezésre került egy kétnapos szimpózium annak körülményére, hogy „mi a valóság?”. Az *It's the real thing* a dokumentarizmusnak nem a tudományos megfogalmazását célozta, hanem annak megközelítését, hogy milyen színházi felhasználási lehetőségei vannak a nem fikciós vagy látszólag nem fikciós tartalmaknak és ábrázolási formáknak. Az *It's the real thing* egyik központi kiindulása az volt, hogy rákérdezzen a dokumentarizmus és saját „doppelgängere” – az

imitáció, a hamisítás és az utánzás – kapcsolataira. Az alábbi állítások képezték a kérdések alapját, amelyeket a Bázeli Dokumentarista Napokon megtárgyaltunk.

2. *A dokumentarizmus valóságot csinál az alapanyagából*

A nem fikciós valóság felé való odafordulás az egyik legfontosabb tendenciájává vált a német és a nemzetközi színházi szcénának az elmúlt tizenöt évben. Sokféle forma és gyakorlat alakult ki ezáltal, amelyek az életünket, a hétköznapokat és a történelmet a jelenkori, gyakran urbánus kontextusban a színház (esetleg a tánc vagy a performansz) eszközeivel dokumentálják és reflektálnak rá. Ellentétben a dramatikus színházi formákkal és a dokumentumdrámával, például egy hatvanas évekbeli Peter Weiss-művel, itt gyakran nem egy színész, hanem egy performer (pl. She She Pop), egy koreográfus (pl. Jérôme Bel) vagy egy expert (pl. Rimini Protokoll) áll a színpadon. A szövegek nem drámaírók által megszerkesztett fikciók, hanem tényleges, „valóságos”, néha történelmi eseteken (pl. Hans-Werner Kroesinger vagy Milo Rau) alapulnak. Vagy az előadó személyes tapasztalataiból merítenek, és az ő saját identitását és biográfiáját teszik vita tárgyává (pl. Jérôme Bel, She She Pop, Rimini Protokoll). Ráadásul ez a színház nem kizárólag a színházi épületekben található meg, hanem valós tereket alakítanak színpaddá és színházi kísérletek terepévé. Itt a publikum nem feltétlenül a sötét nézőtérben ül, hanem hang- és videósétákon keresztül a városi térben vezetik körbe (Janet Cardiff, Stefan Kaegi, Dries Verhoeven), vagy kiscsoportokban privát lakásokban (Matthias Lilienthal: *X Woh-*

¹ Boris NIKITIN, Carena SCHLEWITT és Tobias BRENK, szerk., *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater* (Berlin: Theater der Zeit, 2014).

² Lásd <http://2013.itstherealthing.ch>, hozzáférés: 2021.08.30.

nungen), vagy inkognitóban csempészik be a rejtőzködő nézőket részvényesi gyűlésekre (Rimini Protokoll: *Vollversammlung*). A „dokumentumszínháznak” nevezett darabok, projektek és performanszok által létrejövő horizont túl széles ahhoz, hogy egységes műfajról beszéljünk. Ami a különböző formákat és megközelítéseket egymáshoz köti, az a „valóság” alapanyagként való felhasználása. Sok kortárs dokumentumszínházi formában a „valóság” anyagát nem a jelenkor szövetének alapjaként, hanem a saját színpadra állításában és konstrukciójában vizsgálják.

3. A dokumentarizmus egy formája az illúziószínháznak

Mi is a „dokumentarista” az úgynevezett dokumentarista színházban? Hol húzódik a határa a dokumentumok valóságosságának, és miben különbözik leginkább a fikciótól? Lehetséges egyáltalán tiszta határt húzni? A dokumentarizmus jellegéről sok vita folyik az utóbbi években a kortárs színházművészetben. Néhány művészcsoport vagy rendezőnő, akiket e műfajhoz rendelnek, tiltakozik az efféle kategorizálás ellen vagy legalábbis idézőjelbe teszi azt. Aki dokumentarista színházzal foglalkozik, tudja, hogy egy elmentmondásos terepről beszélhetünk. A dokumentarizmust mint műfajt általában úgy definiálják, hogy az olyan eseményekről tudósít, amelyek a – leginkább aktuális – valóságban történnek vagy történtek. Ez egy formája a nem fikciós valóságleírásnak. A dokumentarizmus problémája annak a lehetlenségén nyugszik, hogy megértse, pontosan mi a „valóság” (vagy a jelenkorunk). A valóság nem választható el az észlelési módjától, a reprezentációjától, az elbeszélhetőségétől és a bemutatásától. Végeredményben nem lehet meghatározni, állításokból és interpretációból áll. A dokumentarista alkotók dilemmája, hogy miközben megpróbálják a valóságot vagy annak egy kis darabkáját ábrázolni, mindig visszajutnak a valóság

ideájának kérdéséhez – és ezzel együtt a szubjektív, szelektív előfeltevéseikhez és internalizált normáikhoz, amelyeken keresztül a valóság képét megalkotják. Mindegyik valóságállítás a saját premisszáit reprodukálja. A premisszák és a normák kollektíven elismert fikciók, amelyek a folytonos ismétlésük révén a valóság illúzióját hozzák létre. Pont akkor, amikor a dokumentarista színház úgy tesz, mintha a valóságot ábrázolná, muszáj neki – sokkal inkább mint a fikciós színháznak – feltárnia a látható és elhangzott dolgok fiktív jellegét, hogy az illúziószínháznak egyfajta radikális formáját mutassa fel.

4. A dokumentarista színház tanúi megbízhatatlanok

A dokumentarista munkában az előadók gyakran önmagukként lépnek fel. A saját életükről, a munkakörülményeikről, a mindennapjaikról számolnak be. Az „én”-reprezentációt a saját név felhasználása jelöli ki. Az előadás azt közvetíti, hogy a megszólaló önmagát és nem egy másik valós vagy fiktív embert reprezentál. A tényszerű identitásállítás az egyik leglényegesebb dolog a dokumentumszínház ezen formájában. A nevek, amelyekkel az előadók önmagukat megnevezik, és a színpadon jelenlévő testek bemutatkoznak, megfelelnek a színlapon olvasható nevekkel és a hivatalos dokumentumaikban szereplőkkel. Az állítások, amelyeket önmagukról és az életükről tesznek, összefonódnak a jogi identitásukkal. A fikciós színészkedéssel ellentétben, ahol átmenetileg magukra húznak egy identitást, és ahol a színészek egy adott szereplő szövegét sajátítják el, az „én” előadója – kivéve valamiféle megtévesztés esetén – nem felcserélhető. Az „én”-vallomásban az előadó összeolvasztja az embert és az életrajzot. A színpadon álló test materiális viszonyítási ponttá válik. Önmaga egy dokumentum. A test, a név és az életrajz egymást hitelesítik.

A dokumentumszínház ezen formájában összemosódik az előadó személye egy tanú

alakjával. Amennyiben ez a tanúságtétel az igazság megállapításának folyamatát indítja el, mindig benne van a hamisítás lehetősége is. Minden tanúságtételnél felmerül a kérdés az állítás megbízhatóságáról. Mindenekelőtt egy dolog van: egy adott állítás.

5. A dokumentum az igazságon alapul

A tények fogalma a jogi nyelvből ered és egy hitelesített esetet ír le. A tény egy elkapott, fogva tarott és megkötözött fikció. Egy lezárt információ. „Megcsinált” (*Factum*, Part. Perf. alakja a latin *facere*-nek, amelynek jelentése: *létrehoz*). Egy tény az igazolás során szerzi meg jogi hatóerejét: „érvényes” lesz (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. Ugyanez vonatkozik a polgári, legális státuszra. Hogy valaki legálisan vagy illegálisan tartózkodik-e egy adott területen – hogy ő „maga” legális-e –, az egy állami iratban rögzített megállapodás, legitimált és hitelesített az állam tekintélye által, és a legitimációját az alkotmány tartalmazza, azaz egy közös fikció, amely egy meghatározott történelmi pillanatban egyesíti az embereknek egy csoportját. Erre a konstrukcióra hivatkozik Bulgakov, amikor a *Mester és Margarita*-ban ezt mondja: „nincs dokumentum, nincs ember”.

A megegyezés a tények *létrehozásának* folyamatában zajlik, a *hatékonnyá* tételükben és az általuk történő *valóságállítással*. Minden érvényben lévő törvény és az ezekből keletkező valóság egy tényekkel rögzített fikció.

6. A dokumentum a szokás függvénye

A tények a gyakorlatban történő ismétlés és a kialakult szokások által válnak valóban

hasznossá. A saját nevünk elveszti eredendő önkényességét, miután eleget halljuk vagy mondjuk. Minden, ami egy gyereket a születése után a testével és nevével próbál összekötni, elidegenedést vált ki az elején. Az elfogadott szabályokat muszáj a törvényhozók, a törvény fenntartói és a polgárok összjátékában alkalmazni és begyakorolni, különben hatástalanok maradnak. Az, hogy valaki friss házaspár, honosított vagy legalizált-e, először a törés érzete majd az átmenetet képező gyakorlás után válik idővel szokássá és valósággá. Bármely állításból a praxissal és a begyakorlással realitás, akár normalitás válik. Az ismétlés által az egyéni és a kollektív tudatban egy specifikus valóságot instalálunk.

A hamisítás (fake) eszközként szolgálhat arra, hogy egy meghatározott szókinccsel a valóságot mint felszínt, mint a jelenségek felületét láthatóvá tegyük. Utal az esztétikai nyelvére, az anyagiságára, a valóság megcsináltságára. A hamisságon keresztül a tények cseppfolyóssá válnak, a valóság pedig megalkothatónak és megváltoztathatónak kezdi mutatni magát.

7. A dokumentum egy bizalmi kapcsolatot hoz létre

A dokumentarizmust nem lehet elválasztani a hitelesség megteremtését szolgáló eljárási módoktól, amelyek hihetővé teszik az információkat. Egy nem hihető dokumentáció elveszti a dokumentum-státuszát és fikciává transzformálódik. A hitelesítési technikák közé tartozik többek között az előadó polgári nevének felhasználása, történelmi dokumentumok felhasználása vagy egy valódi, építészeti kontextus. Ezek a példák valamiféle valódiságra hivatkoznak. A felhasznált anyagot „valódiaként” jelölik meg. Sokszor viszont bizonytalan marad, hogy a dokumentumanyagok, az emberek vagy akár a terek valóban azok-e, amiknek mutatják magukat. Itt jön képbe a dokumentarizmus esetében a „bizalom” kategóriája. A bizalom megelőlegezett.

Lehetővé teszi, hogy a nézők elfogadják, hogy a Rimini Protokoll expertjeinek mindennapjai valóban olyanok, mint amilyenek mutatják, következésképpen az állításaiknak megvan a reális alapja. Lehetővé teszi, hogy a nézők elfogadják, hogy a szöveg, amelyet Milo Rau *Breiviks Erklrung*³ című előadásában Sascha Soydan színésznő felolvas, valóban az a beszéd, amelyet Anders Breivik az oslói bíróság előtt elmondott. Ez a bizalom fogadtatja el, hogy a She She Pop *Testament*⁴ című előadásában az előadók valóban a saját apáikkal együtt szerepelnek, ami a produkció érzelmi magját adja. A nézői bizalom intézményesíti azt a keretet, amelyben estéről estére előadásokat tartanak és színlapokat osztanak ki szereposztással, amelyekben hiszünk.

A felvilágosítás szándékával létrejövő darabokban, amelyek információkat közvetítenek és a tudásból építkeznek, releváns kérdés a felhasznált dokumentumok hitelességében való bizalom. Megvan a teoretikus potenciáljuk, hogy megváltoztassanak egy diskurzust.

Sok művész, például Walid Raad vagy Rabih Mroué a munkáikban jelzik, hogy a dokumentumanyagok (fényképek, szövegek, videók) esetében kitalált vagy előállított dokumentumokról van szó. Az viszont tisztázatlan marad, hogy a manipulációk feltárása nem ugyancsak a hamisítás része-e, és hogy a képek és az információk nem valódiak-e. Mroué és Raad darabjai esetében a hamisítás lehetősége a dokumentumokat gesztusokként mutatja fel és teszi megközelíthetővé. E

³ Az International Institute of Political Murder 2012-es, Weimarban bemutatott előadása, lásd <http://international-institute.de/you-will-not-like-what-comes-after-america/>, hozzáférés: 2021.08.30.

⁴ A She She Pop 2010-es, Berlinben bemutatott előadása, lásd <https://sheshepop.de/testament/>, hozzáférés: 2021.08.30.

darabok arra szólítanak fel minket, hogy gyanakvással szemléljük a valóságigényű, látzólag feltáró jellegű kommunikációs formákat – hírek, videók, fotók –, tudván, hogy a kritikus információk és a propaganda manapság megkülönböztethetetlen. Minden egyes leleplezése a valóságnak egyszerre egy újabb formája az eltakarásnak.

8. A dokumentarizmus kísérteties (*unheimlich*)

A fikció és a dokumentarizmus nem fikcionalitása közötti fundamentális különbséget a halál közelségének megragadható valóságossága hozza létre. Antigoné, Oidipusz, Hamlet, Emilia Galotti minden előadásban újra meghalnak. Mint karakterek halhatatlannak. A történelmi mintaképük, ha van, sok generációnyira távol került a jelenünktől. Ezek a szereplők halottak, akik minden előadásban feltámadnak. Kísértetek.

Egy olyan darabban, mint Milo Rautól a *Breiviks Erklrung*, a halál más konkrétsággal jelenik meg. Az emberek tömeges meggyilkolásának történelmi közelségében látjuk Anders Breivik által. Jelen van a még élő Breivik mint individuum halandóságában.

A Rimini Protokoll expertjeinek vagy Jérôme Belnek az életrajza, vagy Pichet Klunchun *Pichet Klunchun and myself*⁵ című előadása elsődlegesen a saját végességükkel való kétségtelen kapcsolatukban hordozzák a sajátosságukat, a jelenvalóságukat. Életrajz, visszaemlékezés, maga a legális státusz – egy név összekötve egy identitással – mind fiktív konstrukciók. Elsősorban a még élő Jérôme Belnek vagy Pichet Klunchunnak a halandósága, a testük potenciális halála teszi többé őket pusztá szerepnél, amelyet egy másik előadásban valaki más játszik majd el. A halandóságuk teszi a testüket egyedi dokumentummá.

⁵ Az előadás 2012-ben szerepelt a Trafó programjában:

https://trafo.hu/programok/jerome_bel, hozzáférés: 2021.08.31.

Itt kúszik be a dokumentarizmus potenciális kísértetiessége (*Unheimlichkeit*). A színpadon álló emberek valóban jelen vannak és önmagukat reprezentálják, mint a Rimini expertjei, illetve Jérôme Bel táncosai, esetleg egy színész helyettesíti őket, mint a *Breiviks Erklrung* esetében – lő kortársak. Ezen keresztül jön létre az az aktualitás, amely a dokumentarizmusra jellemző. Ugyanakkor az életrajzukat a reprezentáció, az ismétlés tárgyává teszik, és az archívum részévé válnak. Az identitásuk szöveggé válik.

Ezzel összefüggésben egyszerre lesznek lők és potenciálisan halottak. Szóval azzal, hogy újra és újra a színpadra lépnek, ők is kísértetek, élőhalottak lesznek.

9. *A dokumentarizmusban korlátozódik a „más”*
Az előadó és a rendező számára (akár egyek, akár nem) az nfelmutats lehetővé teszi a szubjektív perspektívák elénk trst – azt a mindenkori emberhez kapcsolja, állításokat fektet le. Ebben áll az emancipatorikus, politikai potencilj a dokumentarizmusnak.

Azzal, hogy összekapcsoljuk a testet, az előadót, a nevét, az életrajzát és a halandóságát, vgereredmnyben egy kívülről lezárt identitást konstruálunk. A skizofrnik, a hatrozatlansgok, a mélységek, a sebek és a megnylsok, amelyeknek kutatását egy fiktív figura szabadsága tesz lehetővé, a dokumentarista színházban gyakran korlátozva vannak. A színpadon lévő experteket védeni kell, és a legtöbb előadó exhibicionizmusnak megvannak a maga határai. Ennek nem csak ahhoz van köze, hogy az „nmagukat előadók” a színpad elhagyása után nem tudják egyszerően letenni „nmagukat” mint egy szerepet. Miközben az „nfelmutats” az állítások és a történetek hitelességét készíti elő. Az identitásuknak egy tudatos jogi stabilitást kell sugallnia. Kilezve mondvá, a dokumentarista színházban kényszerű az nfelmutats. Az identitás befagyasztdik. Az előadónak muszáj az egyszer meghatározott és hozzá kötött identitást az igazi neve alatt

mindig újra előadnia, néha több éven át, egy darab sikerétől függően.

Az esetlegesség (hogy egy ember hirtelen egy teljesen más rnyba billenhet) s a potencialitás kérdése (hogy egy ember teljesen más lehessen) a legnagyobb művészi kihívások közé tartozik, ha valaki az előadóművészet trletn dolgozik – legyen szó dokumentarizmusról vagy fikciós drámáról. Különösen érdekes, amikor egy előadónál az „nmagam vagyok” megmutatása egy képesség és nem kényszer. pp ily érdekesek lehetnek azok a színészek, akik gy tudnak játszani, mintha nem lenne muszáj nekik.

10. *A dokumentarizmus a nyilvánosságban történő munka*

A dokumentarista projektek egy kiválasztott, felmutatható nézetét közvetítik a valóság egy meghatározott darabjának. Ezzel a kiemeléssel pedig egy nyilvános diskurzust hoznak létre. A dokumentarista munkában az alternatív utak és nézetek építik fel a körülöttünk lévő „valóságot”. A nyilvánosság által meghatározott diskurzusok más, szubjektív, egyéni nézetekkel kerlnak szembe. Személyes letrajzok és szubjektív tapasztalatok válnak nyilvánossá. A „valóság” a hétköznapok gyakorlásának klnbző formáiként és felleteiknt mutatja magát és válik elkpzeltelhetv. Vagy a performatív kapcsolat lévén az archív anyagok közös történelmünk új megkzelteit eredményezik. Ez annak potenciálját kínálja, hogy közzé tegyk és rgztsk azon véleményeket, amelyek a média által uralt diskurzusban ritkán vagy egyltln nem kerlnak elő. Nem kevés dokumentarista projekt követi a *coming out* struktúráját. A nyilvánosság olyan alakítható dolog, amelyen osztozunk. A dokumentarista színház a nyilvános munka egy formája.

11. *A dokumentarizmus hozzáférhető*

Az anyagok kiválasztása, továbbá az ábrázolás módja és stílusa a dokumentarista színházat nagyon konkrét színházi formává te-

szik. Nincs benne semmi absztrakt. A dokumentumszínház sikerének egyik leglényegesebb összetevője: az elérhetősége. A dokumentumszínház annál érthetőbb, minél inkább a valóság jeleit használja és a publikum számára ismert jelrendszerre nyúlik vissza. A jelek könnyen olvashatók. A dokumentumszínház anyagai és előadásai közelebb állnak a közönséghez. Úgy tűnik, ez a színház a nézők életéhez és idejéhez kapcsolódik. Egyszerűbb a témák és az emberek azonosítása. Ez az összefüggés ellentmondásos a normatív jelek visszaismétlésében, a nyelvi-vizuális grammatika és a szemantika meghatározott formájának reprodukciójában. Ezenfelül az olvashatóság alkalmassá teszi őket a feltételezésre, a megtevesztésre és a hamisításra. A potenciál a jelrendszer felhasználásban rejlik és annak egyidejű eltérítésében, felforgatásában és átírásában.

12. A hamisítás (fake) demokratizálja a tudást

A dokumentumok megbízhatatlansága a valóság végső meghatározásának lehetetlenségéhez vezet. Kétértelmű marad és potenciálisan hamis. Ebből a kétértelműségből azonban nem önkényességben végződő relativizmus következik, hanem az eldönthetőség.

A szemlélőnek lehetősége és kötelessége lesz szembe kerülnie olyan döntésekkel, amelyek nehezen meghatározható dolgokra vonatkoznak – Heinz von Foester tézise szellemében, aki szerint csak azokat a kérdéseket tudjuk eldönteni, amelyek alapvetően eldönthetetlenek.

A hamisítás eszköz, hogy megduplázzuk a valóságot és megkülönböztethetetlenné tegyük annak illúziójától. Hogy megbontsuk a tényeket és többértelművé tegyük azokat. Ezért a hamisítás olyan médium, amely demokratizálja a valóságról alkotott tudást. Ráhagyja a nézőre, hogy melyik illúzió elfogadásáért vállal felelősséget.

A fordítás alapjául szolgáló szöveg: Boris NIKITIN, „Der unzuverlässige Zeuge. Zwölf Behauptungen über das Dokumentarische”. In Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater, szerkesztette Boris NIKITIN, Carena SCHLEWITT és Tobias BRENK, 12–21. Berlin: Theater der Zeit, 2014.

Fordította: Kelemen Kristóf

Egy görög

ZSÓTÉR SÁNDOR

Mikor Karsai a telefon másik végén az *ókor, görög* szavakat kiejtette, mintha Gorgó fej nézett volna rám (képzavar), és megvakultam, béna, vak és hülye lettem.¹

De jó, akkor lássuk, hogy volt ez. Bután. Egy magyar dramaturg, 1979-től 83-ig tanul.

Első görög.

Nem emlékszem. Az gimnázium. Ilyen ének, olyan ének. Mi a nevük. Hogy hívják? Megtanulni. *Antigoné?* Törlés.

Főiskola.

Osztovits Levente feladata. Euripidész pár sora fennmaradt, fenn nem maradt darabjaiból, kiegészíteni, darabot írni. Kb. egyfelvonásost. Szabadon. Erre sem emlékszem. Utána kellene nézni. De hol? Még Erika gépen írom. Vagy egy másikon, ami nem Erika. Művészies, emlékeim szerint. Egy fiúról, nyilván én vagyok, és az anyja?, vagy a szerelme?

Mindezt meg is rendezzük a Rákóczi út 21. tetőteraszán, főiskolai barátunk, régi cimboránk, most színész hallgató, soha nem lett színész, annak szerelme, régi tanárnő barátunk, Kárpáti Péter, talán a barátnője is. Nagy lelkesedéssel. Ötöst kaptam. De csak azért, mert megcsináltam.

Következő állomás: Zalaegerszeg. Egyik munkám, Brecht *Antigonéja*. Dramaturg vagyok. Nem értem, mit csinált vele Brecht. Semmi gyakorlati tudásom sincs. Hogyan és miként kellene segítenem a rendezőnek. Aki helyi amatőrből küzdötte fel magát, a Reflex

¹ Előadásként elhangzott az Ókortudományi Társaság gyűlésén, 2025. április 24-én.

Színpadról. Semmi reflexió, semmi önreflexió.

Nem emlékszem. Csak valami álságos emelkedettségre, lassúságra, körülményességre a helyi MMK-ban.

Aztán: látok én ezt, azt. Nem emlékszem, hogy befogadtam volna, vagy hatással lett volna.

Psota és Gábor Miklós fotójára emlékszem. *Oidipusz*. Kazimír *Prometheusz*áról mesél MGP. Képeket nézek. Az estélyi ruhás lokaszte. És Básti szmokingban.

Azért írom ezt, mert a tudatlanság, és műveltlenség végtelen. És ott van Kerényi Károly könyve. Olvasom. De végtelenségig olvashatnám. A kötelező kűrökre emlékszem a főiskolán, ostoba módon beszolgáltatásként olvasni, utolsó pillanatban a görög darabokat vizsgákra. Egy csokor Aiszkülosz, holnap az Euripidészek, aztán a Szophoklészek. És Arisztophanész. A humorát sem értem.

Jó, jó, de amíg gyakorlati közöm nem lesz, semmit nem tudok csinálni. Csak betűhalom, sok betű.

Aztán látom Zsámbéki *Oresztészt*, az öltönyös Balkay Gézával. És ahogy Ő beszél. Mintha érteném, hogy nem recitál százezer évről onnan, hanem innen beszél. És a kórus: eleven nők beszélnek. Nekem.

Amikor valami nyiladozik, csúnya szó, de, nem nyílik, csak dozik, az Gaál Erzsí *Prométheusza*. És a *Medea* előadása. (Akkor már 6 éve rendezek.) Láttam már cicanadrágos *Prométheuszt* a főiskolán. De emlékszem, egy moziból mentünk haza, és hangosan gondolkodott, kihangosítva, kihangosította magát Erzsí, hogy merre, hogyan, induljon a

két darabbal. Science fiction. De nem ilyen egyszerű. A Várszínházban. Ami ma más funkciót tölt be. Színházra is alkalmatlan. De Kovács Attilával mégis egy olyan dolgot csinálnak, amihez foghatót nem láttam. A *Prométheuszban* a levegőben bicikliztek az Istenek, a májtépett megpördült fejjel lábbal a tengelye körül, Médea hatalmas hengeralakú háza tetején jelent meg a haragvó Béres Ilona. Mindezt egy estén. Szedtem össze, az idős színésznőket kórusnak. Akik már a hamut is mamunak, de valamikor mind a Nemzeti színésznői voltak. Piknikeztek Béres körül.

Nem a külső a lényeg, Hanem a színház. Haddarok és ezért nehéz követnem magam. Minden szót értettem. Féltettem Erzsit. Szédültem a látottaktól. Köze nem volt, mind ahhoz, ahogy Magyarországon egyáltalán hozzáfogtak egy görög szöveghez. Se nem konyha perspektíva, se nem szaválás. Nem a realitás kinkeserves kuporgató keresgélése, se nem áhítatos ünnepélyesség.

Láttam és Jordán–Lázár páros *Médeiáját* Pécsen egy nyári színpadon. Akkor megértettem, színész kell hozzá. Legalább olyan valók, akik tudják, miért mennek a színpadra.

De Erzsik előadása kiszabadító volt, nem felszabadító, hanem megszabadító. Nem gondolkodtam a tanult körülményekről, az álarokról, semmiről. Csak valami nálam jóval erősebb ütközött nekem. A féltésem abból adódott, ki érti ezt ITT?

Sorban: a Karsai kérésének megfelelően.

A bevezető annak okolásául szolgál, hogy a tudatlan embert, hogy ütik, és aztán ő hogy üt, amikor ilyen szövegekkel kerül össze. Vagy hozzák össze. Mint egy kényszerházasságra.

Nem ellenőrzöm.

De mégis.

Nem véletlen, hogy nem emlékszem.

Pedig kellene.

Zsámbéki Gábor a Katona igazgatója állt elém, ült előttem, és azt mondta Euripidész *Bakkhánsnők*. Elmondja, mennyire foglalkoztatta. Egy rádióról beszél, amiben és itt csak az emlékeztem, egészen szélsőséges ordítást hallott, hatvanas vagy hetvenes években. Arabul. Extázis.

És igen, Ruszt József egyetlen kaposvári rendezése a *Bakkhánsnők*. Aminek aztán nekiugrott Óbudán, egy szabadtéri színházban. Talán Bucz Hunor Térszínházában. Azt talán láttam?

De nem rendezte meg Zsámbéki. Tehát régi dédelgetett álmát adja oda. Álom? Hát?

Mindezt a Kamrában. Kb. 80 néző. Egy szeszepincéből átalakított kamaraszínháza a Katonának. Belmagasság alig. A díszlettervező, Ambrus Mária egyik kedvenc helye. Szűk. De bármi lehet.

Nos. A feladatot megkapom. Az istent, Dionüszoszt Básti Julira osztom. Hörögtek a vezetők. Hogy ezt nem lehet. Én naiv vagyok és defenzív. Már miért ne lehetne? Kb. mert sztár. Nem látok a szavak mögé, nem látom, hogy tartanak tőle. Mondom, felhívom, majd visszadobja. Azt tudom csak, hogy a leg súlyosabbnak kell lennie.

Ezt elvetik.

Olvasom. Olvasom. Olvasom. Pentheusz király szerencsétlensége az ismerős. A vég nélküli perfekció, az ismeretlentől való rettegés. A beépített hiba. Na, most.

Párhuzamosan zajlanak a dolgok. Eszkábálok egy szereposztást. A szereposztásban vannak olyanok, akiket tanítottam a Főiskolán. Zsámbéki tanítványok. Van, aki tanítvány és csak a Katonában dolgoztam vele. Van Nagy Ervin.

A szereposztásban két Dio van: egy lány és egy fiú. Fiatalok. Fiatal a király is. Az anyja: Fekete Ernő.

Hogy érthető legyen: ösztön vezérelt. Nem találtam az anya szerepére olyat, akinek elhittem volna ezt a véget.

Zárójel: Zsámbéki kiküld Varsóba. Az akkor kezdő, ma már világhírű Warlikowski *Bakkháznő*kjét nézzem meg. Jó szimata volt Gábornak.

Jó, de tőlem idegen előadás. Varsóban Krisztina kalauzol, aki később a Főiskola egyik oktatási vezetője, és mai napig ismeretlen módon lezuhant egy cseh vagy szlovák kőtányér kilátóból, -ről.

Zsámbéki külföldön dolgozik, tehát nem kell beszélni és így némán küldhetem a szereposztást. Nem kell indokolni a még főiskolás Rezes Judit Karként való szerepeltetését.

Párhuzamosan Ambrus Mária egy ovális teret talál meg. Tudni kell, egy apró színpadocska van a pince végében. Azon havas fenyőfák. Egy fa anfitéatrum készül. A padjai az ülőhelyek. Egy ovális tér. Parkettával borítva.

A szöveget húzom. Próbálom érteni. Az agresszor Dionüszosz, a szabálykövető hisztis király, az apa, a hírnökök, az anya.

És próbáljuk ebben a rendszerben elhelyezni őket. A ruhák: az anyán kiskosztüm, a királyon öltöny, egy magassarkú cipő, amikor átöltözik, apró bőrszoknya a kórus lányon, velúr és hasított bőr ruhácskák a többiekén. A hírnökön csillogó kisestélyi. 2001. Mindenki fiatal.

A helyeket akartam felmérni. Ki itt, ki ott. Az apró Dionüszosz lányt táskában hozták be. Nem hajlandó próbálni. Addig nem ejt ki egy szót sem, amíg hazudoznak mellette, konkrétan a saját osztálytársa, akivel végig füvezte az iskolát. A díler 40 kilós unottan beszél, az örületbe kergeti, a sírásig a királyt. A hír-

nök semmit nem tud kezdeni a szövegével. Az apa ovális körbe biciklizi a teret a fiával. Iszonyú lassan haladunk. Képeket nézek. Szöveget hallok.

Nem tudom, hogy bírtuk ki. Az anyát játszó Fekete Ernőre emlékszem. Másnaposan jött reggel. A jelenet: diadalmas. Majd megtudja, Ő maga tépte szét a fiát. Olyan laza volt, hogy bármit kérhettem. Egy kilós kenyér volt a test. Semmi véres pakolás. Egy házaszszony. Aki lassan a szöveg ritmusának megfelelően rádöbbsentetődik (nincs az a kortárs pszicho színdarab, ami ezt jobban csinálná), hogy széttépte a fiát. Az igazi kijózanodást láttam. Minden firlefánc nélkül. Minden pszicho nélkül. Úgy csinálta, hogy elhittem. Teljes neonfényben. Fényes nappal. Mint egy gombfocit pöckölgette a partner szövege: araszról-araszra. Semmi öblögetés. Semmi sírás. Az igazság konkrét, írja Brecht. A színpadon is.

Tehát csak visszafelé tudom mondani.

Zsámbéki jött egy összpóbát nézni. A csöpp Tóth Anita, aznap kifestette magát gyönyörű volt, aznap először próbált, itt az igazgatója, a mestere, plüss köntöst vett magára, amit a nők a zuhanyozóban hordanak fürdés után, addig semmit nem volt hajlandó csinálni, hiszen a többiek, csak színészkednek. Úgy ordított Dionüszosz első megjelenéskor, két indulatszót, hogy bevérzett a torka.

Miután párhuzamosan jelentős szerepeket játszott Zsámbéki rendezésében, le kellett váltani. Zsámbéki külföldön. Telefon. Átadom a szerepet, az addig szekunder Dionak, Nagy Ervinnek. Egy héttel a premier előtt.

Tudni kell, akkor jön a díszlet, a ruha, a zene, minden.

És akkor összeállt. Rába a szorongó király. Hatalmaskodása alatt csak lapuló szorongás, és elfojtott vágy. Ónódinak énekbeszédet kreálok a hírnök szerepéből. Mint egy Lynch-film kettős tudatú, félálomban élő színősznője

mondja el a rémhíreket a szép színésznő. Nagy Ervint a jelmeztervező ráveszi, hogy első monológjában pucéran jöjjön be. Az olajos szoborszépségű test a focilabdával szórakoztatja magát. És kb. egy focimeccsnek tekinti az egész küzdelmet. Előre eldöntött meccs. Azért érvel, csábít, kikerülhetetlenül vonzó. Rezes, mint kar, olyan, mint egy őzike, úgy suhan és táncol, egy kis állat.

Szóval: a tér, a ruhák, a szereposztás, a véletlenek. Egy haverom, aki rendező, előtte színész, a premieren azt mondja, egy igazi meleg előadás. Összerázkódom. Mit ért alatta? Azt hiszem, a szerelmet értette. Olyanok voltak, mint egy Fassbinder-film szereplői. Beszéltek. Azt látták, amit a szerepük lát. Abban a csapdában kergetőztek, amiket a szerző állított nekik. Mindenki vesztes. A szabadság öklöjoga.

Fel nem merült bennem, hogy ebben a csöpp térben egynél több színészt mozgathatok kórusként. Nem elméleti, gyakorlati indokaim voltak. Nem gondolkodtam elméletileg. A tér, mini parkettás anfitéatróm a késő kádárista ruhákkal, egy pici dohányzóasztallal, egy két kilós kenyérrel mindet odaadott.

Zárszó: Rába Roland elszerződött. Máté Gábort kértem beugrónak. És ehhez hasonlót se láttam. Délelőtti egy próba. Máté fél és szorong és ügyetlenül bicikli csomagtartón reszket. Előtte húsz centiméterre a tanítványa mezítelenül. Ez a király. A halálfélelem.

Este ennek semmi nyoma. Profin abszolválta az előadást. Minden nélkül, ami olyan feneketlenül csodálatossá tette délelőtt. Esendőség kuka. Fegyelmezettség.

Zsámbéki elégedett volt. Azt hiszem. És életem egyik legnehezebb ajánlatát adta. És lehetőséget a külföld felé.

Csináljam meg a *Bakkhánsnőket* koprodukcióban, turné előadásnak. Zsámbéki akkor az Unio elnöke. A helyek lekötöttek. Helsinki, Thessaloniki, Lyon, Párma.

Ha jó vagyok, ott a lehetőség a karrierhez. Ezt akkor nem gondoltam.

Halálfélelem. Mint a királyé. Meglesnéd. De elveszel. Nem lehet egyszerre baszni és szűznek maradni. Mint alapvetés az élethez.

Hogy értsék: készíts el egy háromnyelvű, finn, angol, görög nyelvű előadást. Hogy milyen térben játszol, nem tudod. Hogy kikkel, nem tudod.

Első lépés: Helsinki. 2 hét, finn, görög, magyar színészekel. Mellette Schilling a *Bernardát* próbálja. A *Sirály* helyett.

Viszem Rábát, Rezes, Takátsyt, Dévait, Fülajtárt, Nagy Ervint.

Halálfélelem. Azért kapok egy tolmácsot is. Közös nyelv angol. Mikor rendeztem én angolul. Soha.

Ködös emlékek.

Elbűvölő szabad finnek, karcos szabad görögök és mi.

Azt gondolom, bele kell csapni. Feladatokat adok, mindig idegenek dolgoznak egymással. a színészek hihetetlen dolgokat tudnak kitalálni. Egészen érzéki a viszonyuk. Tükrökkel dolgozom. A finnek imádják a magyarokat. A görögök is. Mindenki szabadabb. Egy fiút kilöknék maguk közül. Mert nem ad. Csak elvesz.

Nem értem, mi történik a Helsinki fagyos nyárelőben. Azt hiszem rengeteg jelenetet csinálunk a *Bakkhánsnők* mellett, fölött, mögött, és azt is. Három vagy négy nyelven beszélnek. És szeretnek.

És jön. Thessaloniki.

A mű hazaérkezett. Majdnem ugyanazok jönnek Magyarországról.

A modern színház kietlen tereiben próbálok. A kiváló finn színésznő lesajnálja a meztelenkedő partnereket. Az a legegyszerűbb. Balett teremben: férfi bakkhok. Lépcsőfor-

dulók. És rengetek mellékhelyiség. Egyszerű WC. Kb. egy néző láthatja. Meggyőződésem, hogy a tengerparton akarom csinálni. Igen, ott kell ma görögöt csinálni. Egyszer juthatok csak el. Nagy Ervint kérem, hogy a habokól jöjjön elő, és úgy mondja a szöveget. A sziklák, a gyér növényzet, a szirt, ahonnan majd lezuhan valaki. A kavicsok. A víz. Ebből semmit nem lehet, tehát mindent belső terekben. Mennyi mindent lehet ezzel még csinálni! Mindent!

De mi lesz ebből. Tengert nem utaztathatsz. De itt kipróbálhatod! 2 hét munkáját személyi ventilátorral megszemléli Zsámbéki, én annyira fáradt vagyok, hogy egy délután elalszom egy tornateremben. Amikor felébredek sötét, halálfélelem, aztán gyertyák, de honnan, a születésnapom.

És akkor most hogyan. Kiválasztom a két finn, a két görög, a két magyar színészt. Rezes és Nagy Ervin. A két isten. Finn az anyakirálynő. A görögök a király.

Átmossa az agyamat egy kép. David Hockney képe. Egy medencés ház. És valaki ugrik a medencébe. A terasz üvegfalai behúzva. Függöny védi a hőségtől a nappali lakóit.

Egy szöveget csinálok. Sajnos vagy nem, David Lynch jár a fejemben. És képtelen vagyok menekülni attól, hogy egy kortárs szorongást kell csinálnom ebből.

Egy férfi, aki azt hiszi rendben van. Aki meglát valakit és szilánkosra törik az élete. Minden szilárd cseppfolyóssá válik. Így, aztán tkp. egy forgatókönyvet írok a háromnyelvű előadáshoz, amit a Katona színpadán próbálunk. Ambrus Mária csodálatos Hockney-színpadot tervez. Benedek Mari fürdőruhába burkolja őket.

Rögtön a bemutató leláll. Valami nem működik. Videó? Nem emlékszem. Nem arat osztatlan sikert. Mindegy. El kell indulni.

Annyit foglalkoztam a vele, annyi mindent csináltam belőle, általa, vele, hogy evidensnek vettem, hogy a történetet mindenki ismeri. És a képek sűrűsége, a szövegmondás minősége elegendő lesz. Mindenki azt látja majd, amit én látok.

Nem így lett.

(Kérdem Ungár Julit telefonban, baromság volt? Ungár: Nem tudom. De gyönyörű volt. Juditka gyönyörű volt. A finn lánynak meg olyan hangja: kakszi aurinko, kakszi theba, két nap van fenn az égen, két napot látok. A barátnője, egy zord nő, hazasétált annyira felkavarta, feldúlta.)

Sztem is gyönyörű volt.

Azért a görögöknél láttam a görögöket. Hekabé, igen talán azt játszották a színészfűk és lányok. Megtudtam, hogy évekig csak a karban, és kizárólag csak a karban üvöltöhetnek és táncolhatnak a Nemzeti Színházban. A főszereplőim, mint kórus, mint egy musical ensemble végig énekbeszélték, táncolták az előadást. Semmi nyomot nem hagyott bennem.

Turnékat megcsináltuk. Sztem. Szentpéterváron is voltunk. Lyonban leestem a nézőtér lépcsőjén, annyira akartam. Szalagszakadás. Világhír nem lett. De még csak meghívás sem.

Egyetlen darabbal ennyit még nem foglalkoztam. Illetve talán Brecht *Kurázsijával*. De ennél szabadabban, biztos nem. Annyi mindenfelé elindultam, annyi nehézségen keresztülvergődtem, annyira nem tudtam szabad lenni a végső változatkor, mint a király. Széttépett és megevett a *Bakkhánszók*.

De adott is. Mámort.

Mi van még?

Jön az iskola. Ahol Zsámbéki mindig feldobta, ő ezt csinálja, én csináljam a tök ellenkezőjét. Most ő Harold Pinter, én görögök.

Karsai Györgyöt megállítottam a lépcsőházban, mit, Gyuri? Gyuri: Az *Iont*. És a *Helénét*. Az mi? Valaha valaha olvastam.

Biztos voltam, hogy sztenderd darabot nem akarok. Defenzivitás.

Zárójel: Évek során a Vígszínház irodájában minden évben elmondta Marton László, hogy azt álmodta, az *Antigonét* csináljam, Börcsökkel. Én fűjjoltam. Hogy azt már mindenki. Bár ne tettem volna. Defenzivitás.

A legjobban az érdekelt, hogy mit csinálnak a hallgatóság a karra.

El kell mondjam, az emlékeimre hagyatkozom, nem olvasom újra a darabokat az írás-hoz.

Két nehéz, nem játszott darabot javasolt Karsai tanár.

Hogy férközzünk hozzá.

Kellett egy tér. Arra rájöttem, hogy egy darabig szabadok a hallgatók, de egy idő után nekem és nekik is segít egy strukturált tér. Egy szekrényre emlékszem, amiből, amin közlekedhettek, kádárista két ajtós Varia szekrény. Valahonnan felkaptam.

Tudniuk kell, hogy mindig egész darabokat tanítottam. Az egészet akartam, hogy lássák, soha nem a töredéket.

Az osztályt szétdobtam, hogy mindenkinek legyen nagy feladata.

De a feladat az is volt, hogy mindenkinek kell rendezni egy kórust a társaival. Ő hogy csinálná. Hogy képzelem.

Ez volt a legérdekesebb. Nem mindenki csinálta meg. Sokan halogatták. Van, aki Hősök tere turistacsoportot csinált, van, aki négy fiúöregasszonyt kreált, van, aki mozgással foglalkozott.

Kínosan ügyeltem a precizitásra, a szövegre: ha húztunk, közös döntés volt, kivéve a kar szövegek.

Meg kell mondjam, páran az utolsó utáni pillanatban a személyességnek egész magas fokára jutottak. A tőlük ezerévnire levő szöveg, megelevenedett. Mit értek ezen: se kántálás, se pizsmogás, se éneklő magyar intonáció.

Gaál Erzsi szavaival tudok élni megint: a túlfeszített stilizáció. Ami nem másolja az élet realitását. Nem közkonyhába rántja a történetet, hanem a színészek idegrendszere és a szöveg idegrendszere. Hogy mondjam, egyetlen szót nem ejt ki anélkül, hogy nem lenne vele tisztában, miért mondja, de nem akarja úgy mondani, mintha az övé lenne, és buszmegállóban mormolná. Nem kerül rá kívülről vezetett ének, vagy zene, hanem a szöveg felkínálta ritmus, képzuhatag, az alak / vagy szerep / vagy név összes lehetséges intellektuális, érzelmi indulatát közvetíti.

És rákérdez magára a színész.

A formája szinte bármilyen lehet, de nem előre eltervezett sámán ordítás, vagy légzés-technikával előállított hörgés, hanem éppen akkori technikai tudásának megfelelően artikulált közlés. Közlés.

Helenét az egyik jelenetben egy szakállas, nagy darab, igen jó képességű fiú játszotta. Király Dániel. Nem csinált semmit hetekig. Aztán ott volt. Kérdem, mostmiért? Mert eldöntötte, hogy ezt meg akarja csinálni. Tudják, tkp. ilyen egyszerű. Magának meg akarta. Így döntött. Azt látja, amit Helené. Akkor úgy is fogalmaz. Karsai tanár tanította őket. Mindent tudtak, amit Karsai tanított. De itt most színházat kellett belőle csinálni. Fiatalok és tapasztalanok. De átmásolták magukat a görög királynőkbe, Ionokba. Átmentek, mint egy olvadó tükrön egy másik birodalomba, és a nem kész eszközkészletükkel tkp. messzebb jutottak páran, mint a felnőtt színészek. Mert az alakok sűrűségét mutatták be, a csapdahelyzetek fonáságát. És azt, hogy mindig rettegni kell valamitől. Mint a jó szerzőknél.

Nem volt ilyen viharmentes, mint ahogy írom, de 2 görögöt megcsináltunk.

Mint aggályos perfekcionista tanár ügyeltem a szövegre. Ne motyogják, ne legyenek őszinték, mert olyan nincs, ne érzelegjenek, ne keressenek műérzelmeket, ne hasonlítgassák a saját horizontjukhoz, Tompa Andrea utolsó regényében a héten olvastam, nem a nézőknek, az Isteneknek csináljuk, ha görög darabot csinálunk. És a halottakkal beszélgetünk.

Tőlem távol áll, az ízlésemtől a rituális, vagy, mindaz inkább, amit gondolnak róla a magyar színházban. Az egyentánc, a leplek, a kórusbeszéd nem szavalókórusa, hanem gyerekkorom színjátszókórusa inkább. Van, amit megzenésítettek a hallgatók, de azt okkal csinálták.

Képeken láttam rokonszenves előadásokat. De csak képeken.

Azt hiszem divatba jön megint a görög darab. Csak olvassák el. És ne az Aldi horizontján szemléljék.

Jut eszembe, *Görög* volt annak a darabnak a címe, ami életem első pesti debüje volt. Steven Berkoff írta az *Oidipusz*-parafrázist, négy személyre. A srác egy kávézóban ismerkedik meg a pincérnő anyjával, akiről persze nem tudja, ki. Apját kivégzi. Elmegy a szfinxhez is. Ezt mind látjuk. Jó darab. Jó volt csinálni. Egy kortárs magyar darabot adtak. *Anita* a címe. Visszaadtam. Szar volt. Görög Lászlónak vittem a *Görög* című darabot. Az meg jó volt.

Még görög a görög.

Balkézről görög Hans Henny Jahnn *Medeája*. Ungár Júlia fordította. Parázs egy nyelv. Egy fekete Médeia. Néger. Színes.

Isten segített. Nincs mese.

Egy bútorraktár beton színpadát építettük fel. Apró színpad. Kis előtér. Egy ajtó. És egy tapétaajtó az apró színpadkán.

Életemben először a színpadon, a díszletben volt az olvasópróba.

Világos volt, hogy minden vacak, amire gondoltam. Remegve hívtam a tervezőt, nem lenne szabad megmozdulniuk. Akkor csináld úgy, volt a felelet. De hogy.

Hát így. Nem mozdultak. Ültek. Ez úgy tűnik föl, hogy semmi.

Hát nem.

Próbáljon valaki 2 órát egyenes háttal ülni. Nem tud felállni.

Na, itt megszólalt a mozdulatlan dráma, Pílinuszky szavaival. Már eldőlt minden, és mi csak nézzük.

Szünet.

Voltaképpen lehetetlen a görögökről írnom, hiszen színházat csinállok. Éppen átküldött egy „Zsótér görögjei” című Jászai kritikus tanulmányt Ungár. Egymás után mennyi görög téma! És ebbe belefér Sarah Kane *Phaedra szerelme*. És bele Kleist *Pentheszileia* című darabja is. Egymás után csináltam őket. Jók voltak.

A főiskolai tanítás. Egy fiatallal is úgy dolgoztam görög szövegekkel, mintha felnőtt művész lenne. Tisztában vagyok a kevés kifejező eszközzel és kedvcsináló fantáziával is. Tehát nem várok, nem kérek kevesebbet, mint profi színészekről, éppenséggel több kedvet és érdeklődést. És több fantáziát, mert egy darabig együtt építjük a színházat!

A görög szövegek irgalmatlanul távoliak és szomszédosak egyszerre. Mintha szomszédokban történnének. Vagy velük. Az idegrendszerünkben, mind megtörtént. Illetve minden megtörtént. Vagy megtörténhetett volna.

És akkor a *Hippolitosz*.

Helyszín: Nemzeti Színház. Harmadik darabom egymás után a színházban. Ibsen: *Brand*. Brecht: *Galilei*. Igazgató: Vidnyánszky. A címszereplő is Vidnyánszky. A fiatalabb. 2017.

A darabot Törőcsik Marinak viszem. Phaedra. Azt akarom, hogy játssza el.

Elvállalja. Beteg lesz. Trokán Nóra játssza. És ő játssza Aphrodité és Artemisz szerepét is.

Hiába olvastam rongyossá Karsai könyvét. Egyet csak elfelejtettem megkérdezni. Hogy lehet ravaszul kettőzni Phaedra szerepét. Kibökte a szememet. És vak voltam.

Merthogy a sors adott lehetőséget. Trill Zsolt két addigi darab után meghülyült és rosszul próbált. Illetve nem próbált. Brand és Galilei szabotált.

Majd motorbalesetet szenvedett, ne kelljen eljátszania. És akkor még mindig eszembe juthatott volna, hogy Phaedra meghalt, helyette jön a király. Tehát Trokán.

De nem. Trill kollégája nem vállalja. Beregszászi mindkettő. Fél tőle. És húztam egy rossz döntést.

A szöveg: Rakovszky Zsuzsa fordítása csodálatos.

Ambrus Máriával elakadtunk a térrel. Megint csak a Kaszás Attila próbatermet kaptuk. És Trokán egy autóban a lováról mesél.

És akkor kipattant. Legyen ló. De nem szabotéri színházak látványossága. Hanem Hippolüosz lova. Egy oltár a díszlet. Ovális nézőtér. A liften felérkezett ló a díszletraktáron keresztül belép. Rajta Trokán és végig

vágtázott a termen a nézőktől alig fél méterre. És beszélt Trokán. Csodálatosan.

De hiába, mert a színészek fele nem szeretete, vagy nem tudtam megszerettetni velük a feladatukat.

Trokán olyan közlő módon tud beszélni színpadon, ami unikális.

Természetesen Törőcsikkel minden más lett volna. Köré még nem találtam ki a partnereket. Vériszamos próbaidőszak volt.

A szöveg jó. Trokán jó. Még Kristán, mint dajka. Aztán néma csönd. A fehér ló vágója, poroszkálása, csüggedt lefekvése, szoborszerűsége. De az okos darab, a szűz fiú és az istennők vizsálja miatt meghülyült nő tragédiája alig szikrázott fel.

A kórus egy édesapa és két kisgyereke volt. Ez is jó döntésnek bizonyult egy darabig. Aztán már nem.

Szorongtam én is talán. Élő állattal soha nem dolgoztam. Lebénított a színészi érdektelenség. Megfagytam, mint Phaedra.

De nem akarom csak rájuk hárítani. Hiszen nem voltam fürkész.

Tkp a *Bakkhánsnők*, a *Getting Horny* című *Bakkhánsnők* (névadó Zsámbéki), a *Phaedra szerelme*, a *Medeia*, Haydn operája az *Orpheusz*, avagy a *filozófus lelke*, a *Hippolüosz*, Seneca *Phaedrája*, a *Pentheszileia*, a *Helené*, az *Ion*.

És mennyi más darab, ami vagy elmozdulás, vagy átdolgozása, vagy érintése a görög daraboknak.

„Győztes az, aki megírja, hogy győzött”. Az alternatív történelemírás három lehetősége Székely Csaba *Az igazság gyertyái* című kötetében

SZABÓ RÉKA DOROTTYA

SZÉKELY Csaba. *Az igazság gyertyái. Történelmi színdarabok.* Budapest: Selinunte Kiadó, 2024. 286 p.

Történelem mint hatalmi és nyelvi konstrukció

A posztmodern teoretikusainak egyik legfontosabb egyetértése a hagyományos értelemben vett történelem – mint nyelvi formában létező, konszenzuson alapuló metanarratíva – konstrukció-voltára irányul. Jean-François Lyotard *A posztmodern állapot* című munkájában a posztmodernt „a nagy elbeszélésekkel szembeni bizalmatlanságként”¹ határozza meg, vagyis azt állítja, hogy a posztmodern kor elutasítja, dekonstruálja a metanarratívákat. Az információáradatok korában a tudás fragmentálódása megkérdőjelezi az egyetemes igazságok legitimitását. Néhány évvel korábban Michel Foucault a történelemről mint a hatalom által meghatározott beszédstruktúrák váltakozásairól, mint különböző narratívák diskurzusáról ír, és megállapítja: „nem ugyanaz a történelem beszélődik el itt és ott.”² Felmerül az események diszkontinuus volta, problematikussá válik a szintézis lehetősége, megkérdőjeleződik a dokumentum mint olyan, és ezáltal megkérdőjeleződik a rekonstrukció lehetősége és létjogosultsága is.

¹ Jean-François LYOTARD, „A posztmodern állapot”, ford. BUJALOS István és OROSZ László, in *A posztmodern állapot*, szerk. BUJALOS István, 7–145 (Budapest: Századvég Kiadó, 1993), 8.

² Michel FOUCAULT, „A tudás archeológiája”, ford. GÁNGÓ Gábor, *Pompeji* 3, 4. sz. (1992): 147–153., 146.

dőjeleződik a rekonstrukció lehetősége és létjogosultsága is. Jacques Derrida több művében is problematizálja a rekonstruálhatóságot, valamint hangsúlyozza a jelentés instabilitását és a logocentrikus narratívák hatalmi beágyazottságát. Láthatjuk tehát, hogy a posztmodern a konvencionális történelemírásra nem lineáris, ok-okozati fejlődésként és dokumentumokkal igazolható egyetlen és objektív igazságként, hanem sokkal inkább valamilyen érdekek mentén mesterségesen kialakított szövegszerű interpretációként tekint, aminek kritikájával egyidejűleg megfogalmazza a kis történetek és a sokféle nézőpontok horizontális diskurzusának igényét.

Ezekkel a gondolatokkal összhangban, de már inkább praktikus és a jelen elemzés számára kézenfekvő nézőpontból közelít a témához Linda Hutcheon. A fikciós és a történelmi szövegek hasonlóságait kutatva megállapítja, hogy mindkét műfaj „[...] ereje inkább eredeztethető a valószerűségből, mint bármilyen objektív igazságból. Mindkettő narratív formáiban erősen konvencionális nyelvi konstrukcióként azonosítható, és nyelvük, valamint szerkezetük szintjén sem tekinthetők transzparensnek. Továbbá egyformán intertextuális természetűek, mivel saját komplex textualitásuk a múlt szövegeit használja fel.”³ Az analógiára és a két szövegtípus önkéntelen kölcsönhatására építve megalkotja a *historiográfiai metafikció* fogalmát, egy olyan posztmodern szöveges mű-

³ Linda HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism* (New York–London: Routledge, 1998), 105. (A saját fordításom – Sz.R.D.)

fajra utalva, ami a történelmi fikció és a narratív történelem kereteit áthágva, hangsúlyos önreflexivitással köztes közeget hoz létre. Az ilyen szövegek valós történelmi szereplőket és eseményeket mozgatnak (ezért historiográf), és – szemben a klasszikus, zárt reprezentációs szinteken működő történelmi fikcióval – ezzel egyidőben reflektálnak saját szövegszerűségükre, narratív struktúrájukra (ezért metafikció).

Székely Csaba 2024-ben megjelent *Az igazság gyertyái* címet viselő, három történelmi színdarabot egybefogó kötete az alternatív történelemírásra tesz kísérletet: ismert és kevésbé ismert mozzanatok, „nagy elbeszéléseket” ragad ki a magyar (de elsősorban erdélyi) történelemből, hogy új perspektívákon keresztül „kis elbeszélésekké” alakítsa azokat, s így rávilágítson ideologikusságukra. A kiadványban szereplő *Vitéz Mihály* sokrétűen ülteti át a fenti gondolatokat a gyakorlatba. Tekinthetjük historiográfiai metafikciónak, hiszen a történelmi tényeket úgy vegyíti fiktív elemekkel, hogy a szöveg közben végig tudatosan és kritikusan reflektál a történelem textuális és konstruált jellegéből adódó bizonytalanságokra. Ezeknek a szöveghelyeknek alapvetően két típusát írhatjuk le, explicit és implicit önreflexiókként.

Explicit önreflexió például a teljes hatodik kép, amiben a csatából visszatért, egyre hatalmasabb havasalföldi vajda, a román történelem egyik „nagy alakja”, Mihály hű(nek látszó) segítőjének, a kém Petrosznak diktálja a közelmúlt eseményeit.

MIHÁLY: [...] Később Mihálcsa bán és Makó György segítségével megtisztítottuk az országot a töröktől a Duna mentén, egészen a Fekete-tengerig, szerte az országban levágtunk belőlük vagy nyócezet.

PETROSZ: (*felnéz*) Ne legyen tíz, jóuram?

MIHÁLY: Legyen. Tízezer törököt vágtunk le. Példánkat követte a moldo-

vai vajda is, ő is levágott az ő országában vagy tíz... nyócezet.

PETROSZ: (*felnéz*) Ne legyen hat?

MIHÁLY: Legyen. Kurva moldvaiak. [...]⁴

Az idézet nagyon világosan mutat rá arra, hogy a történelem nem az igazság – sokkal inkább egy lehetséges igazság. A szöveg az ironia eszközével úgy szünteti meg a történelem valóságghűsége kapcsán konvencionálisan felmerülő igaz–hamis dichotómiát, hogy teljesen kiforgatja azt. Nem látunk ellenpéldát, vagyis Petrosz mint az események egyetlen lejegyzője tanácsolja az objektivitáshoz közelítő, kvantitatív adatok meghamisítását. Ezek az adatok a mű jövőbeli és képzeletbeli, nem-megírt emlékezetében egyetlen és elfogadott igazságot közvetítő dokumentumként léteznek majd. Az igazság relativitása, jelen esetben tudatos manipulálása nem egy lehetséges opció, hanem az egyetlen lehetőség. Székely ilyen értelemben vett radikalizmus csúfot űz a nagybetűs Történelemmel, és rámutat annak működési mechanizmusára. Néhány sorral később ennél is közvetlenebb módon szembesülünk a történelemkritikával – a textualitással, nyelviséggel és az emlékezet alakíthatóságával kapcsolatban itt már egészen konkrétan, majdhogynem didaktikusan fogalmaz a szöveg.

PETROSZ: [...] Ám én inkább úgy vélem, hogy győztes az, aki megírja, hogy győzött.

MIHÁLY: De ha az emberek mást mondanak?

PETROSZ: Fő, hogy mi sikernek nevezzük, ami történt. Ha elég sokszor nevezük annak, így ül meg az emberek fejében. Aki pedig az ellenkezőjét állítja, azt hazug országgyalázónak fogják tartani.⁵

⁴ SZÉKELY Csaba, *Az igazság gyertyái* (Budapest: Selinunte Kiadó, 2024), 138.

⁵ Uo., 139.

Lyotard – a wittgensteini nyelvfilozófia és az austini performatív beszédaktusok tükrében – nyelvjátékok plurális és heterogén rendszereiként értelmezi a posztmodern világ működését. Nyelvjátékok alatt a verbális megnyilvánulások denotatív és konnotatív értelmezési lehetőségeinek játékát, a jelentés és a kontextus függvényét érti.⁶ Hutcheon pedig a historiográfiai metafikció legfontosabb praktikus eszközeiként az intertextualitást és a paródiát említi.⁷ Ezek a nyelvi-retorikai megoldások – ahogyan azt Lyotard is elmondja – a pragmatika szintjén keresendők, vagyis esetünkben ezek azok az eszközök, amelyek a *Vitéz Mihály* implicit történelmi önreflexióiként funkcionálnak.

Ezek az impliciten önironikus megszólalások a kritika és a humor szempontjából még hatásosabbak az előbbieknél, hiszen a cselekmény inherens részeként vannak jelen, és felszínes, kikacsintó utalások helyett a szöveg mély struktúrájában gyökereznek.

MATTHIAS: Van nekünk szadista pszichopata katonai parancsnokunk?

PETROSZ: Igen: Giorgio Basta.⁸

Matthias, az osztrák főherceg kérdése első sorban az utókor, vagyis – ha úgy tetszik – a befogadó jelenkorának távolságtartó és ítélethozó szemüvegén keresztül értelmezhető. A „szadista pszichopata” jelzők a metanarratív történelem látásmódját, kategorikus minősítését tükrözik. Ehhez hasonló funkciója van a következő replikának is, amiből szintén kiolvasható a szöveg ironikus öntudatossága:

ÁRUS: Olcsón adom, nagyságos uram!
Sőt, ha most megvásárolja, kaphat melléje leszállított áron egy filéző-kést is meg egy reszelőt is.⁹

⁶ LYOTARD, *A posztmodern...*, 24–28.

⁷ HUTCHEON, *A Poetics...*, 124–140.

⁸ SZÉKELY, *Az igazság gyertyái*, 171.

⁹ Uo., 120.

A bárdárus marketingszövegében könnyen ráismerhetünk a jelenkori kapitalizmus mechanizmusára, illetve egészen konkrétan a teleshop-műsorok egyik gyakori szófordulataira. A szövegben ez mellett számos másik olyan megnyilatkozást is látunk, amelyeknek aktuálpolitikai olvasata, a kortárs társadalmi berendezkedésre reflektáló interpretációja elkerülhetetlen. Székely drámájának nem áll szándékában azt az illúziót kelteni, hogy valós történetet, szóról-szóra igaz történeteket rekonstruál. A szövegszerűsége való utalás, vagyis a hutcheoni metafikció ezekben a helyzetekben tehát valójában nem más, mint a tárgy nem feltétlenül brechti értelemben vett elidegenítése. A *Vitéz Mihály* egy olyan köztes, történelmen kívüli időben játszódik, ahol a (feltételezett) tények nemcsak hogy párbeszédet folytatnak a fiktív (vagy legalábbis egy feltételezett másik univerzumból származó) elemekkel, de elválaszthatatlanul össze is forrnak – gondoljunk ezen a ponton a lyotard-i nyelvjátékokra. Ha mindezt a szövegszerűség és a történelem viszonyának szempontjából vizsgáljuk, láthatjuk, hogy a fent elemzett részletek mind rájátszanak az úgynevezett történelmi hitelességre, azaz dekonstruálják a metanarratívát.

History vagy herstory – kinek a története?

Székely – nem csak történelmi tematikájú műveiben tetten érhető – dramaturgiai mechanizmusait hasonlították már Martin McDonagh,¹⁰ Anton Pavlovics Csehov¹¹ és William Shakespeare¹² jól ismert eszköztárához is. Elemzésemnek nem áll szándéká-

¹⁰ GÖRCSI Péter, „Hogyan lett Leenane-ből Bányavidék?”, *Jelenkor* 57, 6. sz. (2014): 699–706.

¹¹ RADNÓTI Zsuzsa, „A pesti magyar komédia és Székely Csaba trilógiája”, *Jelenkor* 57, 6. sz. (2014): 696–698.

¹² Lásd például Kovács Bálint vagy Csáki Judit vonatkozó elemzését.

ban a dramaturgiai kérdések ilyen szoros, komparatív szemléletű vizsgálata, azonban a nőábrázolások tekintetében fontos szót ejteni a *Mária országa* nőalakjainak dramaturgiai funkcióiról. A székelyi dramaturgiáról általános érvénnyel elmondható, hogy megmutatja a Történelemből kimaradt, a nagy elbeszélésekből elhallgatott epizódokat, miközben a metanarratívák szempontjából lényegesnek ítélt történéseket (gondoljunk itt elsősorban a csatákra) kihagyja a cselekményből, de legalábbis jelentőségüket minimalizálva, a megjelenített képek közé szervezi őket. (Ezt a gesztust egyébként szintén tekinthetjük implicit történelmi önreflexiónak.) A konvencionális, metanarratív történelemírás szubjektív és ideologikus, patriarchális voltára világít rá többek között az egyes társadalmi csoportok, így például a nők mindenkori kihagyása is.

HORVÁTI: De mégis mit tudhat az ország vezetéséről egy ilyen... kislány?
(*Mária, aki eddig ült és Hedviggel „babázott”, most felemelkedik.*)

MÁRIA: Míg el nem érem a felnőttkort, szeretett édesanyám fog uralkodni a nevemben. Biztosítunk benneteket, hogy senki se fog kitúrni tisztsegeitekből. Horváti János bán, Lackfi István vajda, Palisnai János perjel, Bebek Imre bán [...] arra számítunk, hogy rátok támaszkodva uralkodhatunk békében és szeretetben. Mivel döntéseket nem hozunk a ti engedélyetek nélkül, lényegébe ti fogjátok kormányozni az országot.¹³

A dráma világának mindenkori rendjét így éppen egy nő nem-konvencionális helyzete ingatja meg: Mária örökös pozíciója egymásra halmozza a bonyodalmakat, rámutatva ezzel a patriarchális rend törékeny konstruáltságára. Kiforgatja és megkérdőjelezi a

működési struktúrát, kritikával illeti a társadalmi regulák mindenhatóság-illúzióját. Rávilágít arra, hogy a nőkkel szemben megfogalmazott társadalmi elvárások szubjektív, kirekesztő és lekorlátozó véleményeket tükröznek. A konfliktus tehát valójában nem más, mint genderkérdés. A szöveget szervező ironia azonban most is emeli a tétet: Mária, vagyis a nő esetleges hatalmi titulusa apja, vagyis a férfi előzetes rendelkezésének következménye. A *Mária országát* ilyen tekintetben egyébként leginkább a *Macbeth*-hez lehetne hasonlítani: úgy tűnik, mintha a háttérből a nők „mozgatnák a szálakat”, mintha a hatalom megszerzésére, fenntartására és kiterjesztésére a nők motiválnák a férfiakat. Ez azonban (Székely esetében egyértelműen) csak látszat, ami körvonalazza a nők tényleges pozícióját a metanarratívák tükrében. „A cím ironikus utalás egyszerre Nagy Lajos lányára, az apja által trónörökössé tett Máriára, és a magyar egyházi szövegekben gyakran a Magyar Királyság megnevezésére használt Regnum Marianum, vagyis Mária országa kifejezésre”¹⁴ – írja elemzésében Kiss Lóránt. A hangsúly az ironián van: Máriának ugyanis, ahogyan az a dráma cselekményéből és a fenti idézetből is kiderül, semmi beleszólása sincs „ország” ügyeinek alakulásába.

Louis Althusser szerint „az ideológia szubjektumokként szólítja meg az egyéneket.”¹⁵ Vagyis az ideológia csakis akkor képes működni, ha az egyének – vagy talán még pon-

¹⁴ Kiss Lóránt, „Két nevetés között egy harmadik”, *Revizoronline.com*, 2022. máj. 13., hozzáférés: 2025.07.03., <https://revizoronline.com/szekely-csaba-maria-orszaga-szegedi-nemzeti-szinhasz/>.

¹⁵ Louis ALTHUSSER, „Ideológia és az ideológiai államapparátusok”, ford. LÁSZLÓ Kinga, in *Testes könyv 1.*, szerk. KIS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor, ODORICS Ferenc, 373–412 (Szeged: Ictus Könyvkiadó – JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996), 401.

¹³ SZÉKELY, *Az igazság gyertyái*, 10.

tosabb, ha azt mondjuk: létező dolgok – nyelvi-
vileg determináltak, megragadhatók, beka-
tegorizálhatók. Az interpelláció működteti
tehát az ideológiát. A dráma fő konfliktusá-
nak alapját – ahogyan arról már szó esett –
az adja, hogy Nagy Lajos fiúutód nélkül halt
meg, ezért halála előtt rangidős lánygyer-
mekét, Máriát jogilag fiúvá, azaz fiúként
megszólíthatóvá tette. A különféle politikai
pozíciókat betöltő, „tablószerű”¹⁶ szereplők
az alábbi részletben ezt vitatják.

LACKFI: Mária a jogos örökös.

HORVÁTI: Ha fiú volna. De mivel nem fiú...

LACKFI: De fiú!

HORVÁTI: Hogy volna fiú, ha egyszer jány?!

LACKFI: Lajos azt mondta, hogy nem jány!

HORVÁTI: Attul még jány!¹⁷

A felszíni humor mögött komoly
episztemológiai kérdéseket érzékelhetünk.
Az idézetből kiolvasható a nyelv és a materi-
ális valóság olyan egybefonódása, amiben
John L. Austin és Judith Butler performa-
tivitás-fogalma ötvöződik. Austin a *Tetten
ért szavakban* a *performatívum* fogalmának
bevezetésével azt állítja, hogy valaminek a
mondása révén a megszólaló minden eset-
ben cselekszik is.¹⁸ Butler a *performativitás*
alatt a társadalmi konstrukciókra világít rá,
arra, hogy a társadalmi viselkedés nem más,
mint a társadalom által kikényszerített sze-
repek eljátszása.¹⁹ Ez szemben áll azzal a
gondolkodással, ami az austini elméletből

rajzolódik ki: Austin az intenció felől ellen-
őrizhető, úgynevezett sikeres performatívu-
mokról beszél, amiknek logikus feltétele a
stabil és konstans én – ezt cáfolja Butler. A
két elgondolás láthatóan bár több ponton is
ellentétes, de legalábbis egymástól különbö-
ző dolgokat állít, a *Mária országában* a kettő
találkozik: Mária fiúnak vagy éppen lánynak
nevezése és a valóság viszonya kapcsán fel-
merül a beszédaktusok sikerességének kér-
dése. Ha figyelembe vesszük, hogy a be-
szédaktus-elmélet stabilan definiálható szub-
jektumokkal operál, akkor a Mária-szubjek-
tum esetében a fent idézett, őt férfinak cím-
kéző beszédaktusok sikertelenek. Ezzel
szemben, ha szem előtt tartjuk, hogy „a per-
formatív aktusok hatalmi beszédformák”,²⁰
akkor azzal, hogy Nagy Lajos jogilag fiúként
definiálja Máriát, a beszédaktus sikeres. But-
ler teóriája szerint viszont a „szubjektum”
fluid és változékony, „instabil, és soha nem
lehet teljes”,²¹ így szavakkal valójában le sem
írható. A társadalmi nemre, vagyis a gender-
re performatív gesztusok sorozataként te-
kint, ahol az alany „soha nem foglalhatja el
teljesen azt az ideált, amelyet elvileg meg-
kellene közelítenie.”²² Máriát a dráma sze-
replői megpróbálják ilyen, társadalmilag kó-
dolt szubjektumként értelmezni, de az ösz-
szeegyeztethetetlen tényezők miatt lényge
verbálisan és ennél fogva ideologikusan meg-
ragadhatatlan marad. Ugyanezt a problémát
fogalmazza meg tömören, a lényegre ráta-
pintva a történet Annája is:

ANNA: Ha fiúnak hívják, fiúvá változik?²³

Az althusser-i ideológiakoncepcióhoz vissza-
térve, ha távolabbról vizsgáljuk a szöveget,
láthatjuk, hogy az tulajdonképpen több szin-
ten is az ideológia mechanizmusát leplezi le.

¹⁶ KOVÁCS Bálint, „»Magyarország egy vágó-
híd, csak sokkal több benne a marha«”,
Hvg.hu, 2022. máj. 7., hozzáférés: 2025.07.03.,
https://hvg.hu/kultura/20220507_szekely_cs_aba_maria_orzaga_kritika_alfoldi_robert_s_zegedi_nemzeti_szinhez.

¹⁷ SZÉKELY, *Az igazság gyertyái*, 9.

¹⁸ John L. AUSTIN, *Tetten ért szavak*, ford.
PLÉH Csaba (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990).

¹⁹ Judith BUTLER, „Kritikus queerség”, ford.
SÁNDOR Bea, *Theatron* 4, 2. sz. (2003): 84–97.

²⁰ Uo., 85.

²¹ Uo., 86.

²² Uo., 90.

²³ SZÉKELY, *Az igazság gyertyái*, 18.

Dekonstruálja a sokszor természetesnek vélt társadalmi berögződéseket – így azt, hogy a nők alkalmatlanok egy ország vezetésére, valamint azt, hogy a szubjektum egy körvonalazható, stabil entitás. Nagy Lajos, aki a cselekmény idejében már nem él, egy pusztán politikai célzatú, hatalomorientált gesztussal rengeti meg az egységes szubjektum képét. Székely iróniája ezzel ismét kiforgatja az ideológiát, és megmutatja, hogy a hatalom alkalomadtán a saját törvényeit is könnyűszerrel ignorálja. Az interpelláció egyszerre minden és semmi: a nyelv performatív ereje egyszerre épít és rombol. A *Mária országa* olyan alternatív történelemírási kísérlet, ami a nyelv alkotóerejét teszi próbára, hogy ezzel felhívja a figyelmet a történelem metanarratívájának nemi egyenlőtlenségeire. Ebben pedig a *Vitéz Mihály* implicit önreflexióihoz igen hasonló (ön)ironikus eszközkhöz nyúl, amikor a kritikát úgy állítja a történet középpontjába, hogy közben a probléma közvetlenül és expliciten szinte teljesen reflektálatlan marad.

Történelem és identitásai

A „többes identitás, a többszörösen elidegenített nézőpont”²⁴, mint azt eddig is láthattuk, a szerző szövegeiben általános érvénynyel, hangsúlyosan jelen van. Az *igazság gyertyái* című, a romániai magyar falurombolások ikonikus helyszínén, Bözödújfaluban játszódó, Horthy-korszakbeli családtörténet viszont kifejezetten erre, az identitás és a társadalmi események kölcsönhatásaira fókuszál. Vallási szempontból rendkívül heterogén a közeg, amiben a cselekmény zajlik: „katolikus, református, unitárius,

görögkatolikus, zsidó és szombatos”²⁵ egy közösségként éli itt mindennapjait. A középpontban a szombatos Kovács családot látjuk, akiknek felekezetéről már a szöveg epilógusában kiderül, hogy nehezen bekategorizálható, köztes vallási csoportról van szó.

SÁRA:[...] Akiket betérített a szombatoságba, azokat a többi keresztények úgy nevezték, hogy „zsidók”, merthogy keresztény létükre zsidó szokásokat követtek. A zsidók viszont denevéreknek hívták őket, mert az se nem egér, se nem madár. [...]”²⁶

A politikai hatalom és a szubjektum megalkotása közötti althusseri összefüggést ebben a szövegben mindenekelőtt Kovácsék kapcsán figyelhetjük meg. A visszacsatolást követően Bözödújfaluba ellenőrök érkeznek azaz a szándékkal, hogy felmérjék, „mennyire zsidók” az ottani szombatosok. A hatalomra nézve a család fenyegetést és veszélyt jelent, hiszen identitásuk szembeütően mozaikszerű. Székely ismét az ideológia működését leplezi le ezzel a megoldással: a falubeliek hétköznapi élete szempontjából csekély jelentőségű vallási hovatartozást a fasiszta hatalom önkényesen, egészen életszerűtlen módszerekkel írja felül. Az alábbi idézet remek példája annak az Althusser-féle elgondolásnak, miszerint a szubjektumokat a hatalom hozza létre.

FERENC: Mert maguk csak vallásilag zsidók. Fajilag ősturáni szittyavér magyarok. Úgyhogy ideküldték a biztost, állapítsa meg, hogy micsodák maguk tulajdonképpen.²⁷

²⁴ SZABÓ-SZÉKELY Ármin, „Saját szemében idegenként”, *Színház.net*, 2018. szept. 28., hozzáférés: 2025.07.08., <https://szinhaz.net/2018/09/28/szabo-szekely-armin-sajat-szemeben-idegenkent/>.

²⁵ SZÉKELY, *Az igazság gyertyái*, 191.

²⁶ Uo., 191.

²⁷ Uo., 199.

Ez a mozaikszerű önmeghatározás a dráma központi konfliktusának alapja, ami az idő előrehaladtával egyre radikálisabb és általános érvényűbb lesz. Ennek ellenére már a cselekmény legelején találkozunk a szülő-gyermek páros vonatkozó nézeteltéréssel, amiből egyértelműen kiderül, hogy az identitás fogalma egyénenként egészen más jelentéssel bírhat, még abban az esetben is, ha látszólag ugyanarról verbális meghatározásról van szó.

SÁMUEL: Azok nem mi voltunk.

MÁRTA: Mi?

SÁMUEL: Akik Egyiptomból kijöttek. Mi Etelközből jöttünk be a Kárpát-medencébe.

MÁRTA: Lehet, hogy Etelközből jöttünk be, de Egyiptomból jöttünk ki.

SÁMUEL: Egyiptomból a zsidók jöttek ki.

MÁRTA: És mi mik vagyunk?

SÁMUEL: Székelyek.

MÁRTA: S nem vagyunk véletlenül zsidók is?

SÁMUEL: Zsidók vagyunk, de nem úgy, ahogy a... zsidók.²⁸

Többek között az althusseri interpellációt és a foucault-i diskurzuselméletet tovább gondolva Stuart Hall az identitást egyfajta folyamatként, folyamatos változásként definiálja.²⁹ Rámutat arra, hogy a hétköznapi, hagyományos értelemben vett identifikáció „[...] úgy alakul ki, hogy az egyén felismer valamifajta közös eredetet vagy sajátosságokat saját maga és más egyének, csoportok vagy eszmék között, aminek következtében organikusan kialakul benne a szolidaritás és a lo-

jalitás azok irányába.”³⁰ Vagyis az identifikáció olyan társadalmi mechanizmus, ami változatos szempontok alapján bekategorizálhatóvá teszi az egyéneket (ilyen szempontból Hall definíciója nagyon hasonló az Althusser-féle szubjektumkonstrukcióhoz). Az identitás tehát nem más, mint reakció a társadalmi változásokra vagy történelmi eseményekre, „szélsőséges történelmi beágyazottságnak van[...] alávetve, és állandóan változ[ik] és alakul[.]”³¹

Az *igazság gyertyái* nem csak a mozaik-identitásokat, de az egyes karakterek identitásváltozásait is ábrázolja. A kiváltó ok természetesen a holokausz – a zsidók egyre fokozódó jogvesztése a Kovács család minden tagjára más hatást gyakorol. Székely megmutatja a társadalmi történések és az identitás változása között fennálló igencsak közvetlen kapcsolatot: Mózes, a családapa elsőként keresztelkedik meg, mond le a szombatista vagy zsidó hagyományok praktizálásáról, és hagyja el a családot. Márta szabálykövető zsidó anyja, az élete árán sem tagadja meg hitét. A fiatal és gyámoltalan Sára sodródik az árral, a vallás számára talán a családot, a biztonságot jelenti. Sámuel esetében láthatjuk a leghullámzóbb ívet, a cselekmény számottevő részében ugyanis rendkívül szkeptikus a zsidósággal kapcsolatban, meg is keresztelkedik, de végül a deportálás napján az általa oly sokszor megvetett anyjával tart a munkatáborba.

Láthatjuk, hogy a szereplők identitása nem esszenciálisan belülről fakad, hanem külső tényezők hatására diskurzuszerűen változik. A szövegben továbbá paradox módon minél nagyobb tétje van a vallási hovatartozásnak, annál inkább kiüresednek az azokat jelölő szavak. Hiába kezd el a dráma egy pontján a család egyik látszólagos barátja, a katolikus és konformista tanító Ferenc megjegyzéseket tenni Kovácsék zsidóságára,

²⁸ Uo., 193.

²⁹ Stuart HALL, „Who Needs ‘Identity’?”, in *Questions of Cultural Identity*, szerk. Stuart HALL és Paul DU GAY, 1–18 (London–Thousand Oaks–New Delhi: SAGE Publications Ltd., 2003).

³⁰ Uo., 2. (A saját fordításom – Sz.R.D.)

³¹ Uo., 4. (A saját fordításom – Sz.R.D.)

a hitbéli különbözőségek helyett ezekből kizárólag a hatalom identitásformáló mechanizmusa olvasható ki. Amikor Márta nem hagyja jóvá, hogy a tanító elvegye feleségül a nála harminc évvel fiatalabb Sárát, Ferenc csak ennyit mond:

FERENC: (*halkan*) Zsidók.³²

Ez a dramaturgia szintjén egyébként igen jól működő feszültségforrást jelent: a cselekményben megjelenített fasiszta diktatúra radikalizálódása a szavak szemantikai kiüresedését hozza magával. Ahogyan a *Vitéz Mihály* a metanarratív történelem, a *Mária országa* a társadalmi nem, úgy *Az igazság gyertyái* a vallási-felekezeti identitás konstruáltságáról, azok pusztán nyelvi jelenségekként lehetséges értelmezéséről beszél – kiváló humorral.

*Alternatív történelemírás
mint az új nemzeti dráma lehetősége*

Radnóti Zsuzsa Székely Csaba *Bányavidék*-trilógiája, illetve annak nagysikerű színházi fogadtatása kapcsán figyeli meg, hogy a pesti magyar színházakban

„a humorba és a távolságtartásba, szatírába és lírába, realitásba és képtelenségbe ágyazott, több dimenziós közép-európai komédia-típus lett a korszerű, modern magyar színjáték legvirulensebb műfaja, amely talán a leginkább időtállóan tudta és tudja rögzíteni az elmúlt évszázad valós történelmi-társadalmi helyzetét és a magyar mentalitást, hol egyszerűbb komédiaszinten, hol távlatosabb tartalommal telítetten.”³³

A történelmi események ilyen drámai feldolgozására számos magyar példát mondha-

tunk, Molnár Ferencről kezdve, Örkény Istvánon keresztül Háy Jánosig.³⁴ Radnóti „pestinek” nevezi ezt a hagyományt, és mellette meghatározza az „erdélyi magyar küldetési dráma” irányát, ami a kisebbségi létet, az erdélyiséget boncolgatja Sütő András, Székely János és Páskándi Géza szövegeivel az élen. Székely Csaba munkásságában a két tendencia találkozik – a *Bányavidék* Radnóti szerint „napjaink erdélyi valóságából érkezik, de úgy, hogy abszolút érvényes az itthoni viszonyokra, a saját mindennapi, de gyökeresen és riasztóan megváltozott valóságunkra is.”³⁵

A trilógia után a szerző *Az igazság gyertyái* című történelmidráma-antológiában már a témaválasztás tekintetében is univerzálisabb témákat választ. A három történetnek bár evidens, hogy vannak erdélyi vonatkozásai (sőt!), azok mégis inkább a mindenkori magyar nemzetet alakító eseményekről számolnak be. Az ironikus és kritikus magatartás révén ezek a szövegek nem pusztán társadalom-, hely- vagy korrajzot festenek, hanem folyamatosan kérdések elé állítják a maga valóságában létező befogadót. Időn kívüli, mármár horizontálisan mindent látó perspektívája nem az egyes történelmi változásokra koncentrálnak, hanem azokra az aspektusokra, amik a metanarratívából kimaradnak. Mondhatjuk azt is, hogy a konkrét történések ismertetése helyett azok elmondásának módjára helyezi a hangsúlyt. Ilyen tekintetben ezek a szövegek rendkívül fontosak, különösen egy olyan társadalomban, ahol az egyébként szintén konstruált társadalmi egység, a nemzet történeteit és történelmét politikai ideológiák sajátítják ki. Székely fragmentálja és – aktuális áthallásoktól nem mentesen – újraolvassa ezeket a históriákat, lerombolja a kultuszokat, és ezáltal közelebb hozza az akár száz évvel ezelőtti eseményeket is a kortárs befogadóhoz. Sokféle módzata lehetséges az alternatív történelemírásnak, Székely drá-

³² SZÉKELY, *Az igazság gyertyái*, 234.

³³ RADNÓTI, „A pesti...”, 696.

³⁴ Uo., 697.

³⁵ Uo.

mái többek között az elemzésben taglaltakat alkalmazza. Az ilyen szövegeknek nem céljuk a nemzeti identitás egységes és ennél fogva ideologikus definiálása, sokkal inkább annak lehetséges alternatíváit mutatják be. Akár azt is mondhatnánk, hogy az ilyen jellegű szövegek a jelenkor, a posztmodern követő instabilitás korszakának nemzeti drámái.

Bibliográfia

ALTHUSSER, Louis. „Ideológia és az ideológiai államapparátusok”, fordította LÁSZLÓ Kinga. In *Testes könyv 1*, szerkesztette KISS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor, ODORICS Ferenc, 373–412. Szeged: Ictus Könyvkiadó – JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996.

AUSTIN, John L. *Tetten ért szavak*. Fordította PLÉH Csaba. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990.

BUTLER, Judith. „Kritikus queerség”, fordította SANDOR Bea, *Theatron* 4, 2. sz. (2003): 84–97.

FOUCAULT, Michel. „A tudás archeológiája”, fordította GÁNGÓ Gábor, *Pompeji* 3, 4. sz. (1992): 144–153.

GÖRCSI Péter. „Hogyan lett Leenane-ből Bánnyavidék?”, *Jelenkor* 57, 6. sz. (2014): 699–706.

HALL, Stuart. „Who Needs 'Identity'?” In *Questions of Cultural Identity*, szerkesztette Stuart HALL és Paul DU GAY, 1–18. London–Thousand Oaks–New Delhi: SAGE Publications Ltd., 2003.

HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. New York–London: Routledge, 1988.

KISS Lóránt, „Két nevetés között egy harmadik”, *Revizoronline.com*, 2022. máj. 13., hozzáférés: 2025.07.03., <https://revizoronline.com/szekely-csaba-maria-orszaga-szegedi-nemzeti-szinhaz/>.

KOVÁCS Bálint. „»Magyarország egy vágóhíd, csak sokkal több benne a marha«”, *Hvg.hu*, 2022. máj. 7., hozzáférés: 2025.07.03.,

https://hvg.hu/kultura/20220507_szekely_csaba_maria_orszaga_kritika_alfoldi_robert_szegedi_nemzeti_szinhaz.

LYOTARD, Jean-François. „A posztmodern állapot”, fordította BUJALOS István, OROSZ László. In *A posztmodern állapot*, szerkesztette BUJALOS István, 7–145. Budapest: Századvég Kiadó, 1993.

RADNÓTI Zsuzsa. „A pesti magyar komédia és Székely Csaba trilógiája”, *Jelenkor* 57, 6. sz. (2014): 696–698.

SZÉKELY Csaba. *Az igazság gyertyái*. Budapest: Selinunte Kiadó, 2024.

SZABÓ-SZÉKELY Ármin. „Saját szemében idegenként”. *Színház.net*, 2018. szept. 28., hozzáférés: 2025.07.08.,

<https://szinhaz.net/2018/09/28/szabo-szekely-armin-sajat-szemeben-idegenkent/>.

Test és szellem anatómiája médiumok és ismeretelméleti válságok tükrében

KOCSIS ZOLTÁN

KISS Attila. *Kettős anatómia Shakespeare színpadán. Angol reneszánsz tragédiák a kora újkorban és ma.* Szeged: Szeged Humanities Press, 2024. 372 p., open access <https://doi.org/10.14232/lh.2024.1>

Kiss Attila könyve mélyreható elemzést nyújt a kora modern színház működéséről, különös tekintettel Shakespeare tragédiáira és azok színpadi megvalósításaira. A kötet az emblematisz színház és a kortárs interpretációk összefüggéseit vizsgálja, miközben betekintést nyújt a drámai szövegek mögött meghúzódó filozófiai és társadalmi diszkurzusokba, amelyeket végül napjaink posztmodern valóságára is rávetít és ennek eredményeként új perspektívákat nyit mindkét korszakra vonatkozóan.

E könyv több szempontból is különleges, kezdve a papírtól, amelyre nyomtatták, a szellemiségen át, amellyel íródott, a célkitűzések megvalósításáig, egészen addig a tényig, hogy ez a monográfia az első kiadványa az újonnan alakult Szeged Humanities Press kiadó *Litterae Humaniores* sorozatának. (A kiadó azóta kibővítette profilját, és az idei évtől kezdve Szeged University Press néven működik). Ahogy a kiadó által megjelentetett minden mű, ez is teljesen szabadon hozzáférhető a kiadó honlapján.

Kiss Attila munkája rendkívül alapos és újszerű megközelítésben vizsgálja a Shakespeare-drámák színpadi megvalósításait és azok posztmodern relevanciáját, mellyel összeköti e két korszakot, amelyeket átmeneti korszakokként azonosít. Mindezt teszi úgy, hogy egyszerre nyújt újdonságot a kora-modern korszak kutatóinak és a Shakespea-

re világa iránt érdeklődő laikusoknak. A különleges fotópapírra nyomtatott oldalak már-már egy shakespeare-i performansz érzetét keltik, ahogy az olvasó kezében megidézik a kultúra, az irodalom és a történelem e különös kavalkádját, amelyet sokan egyszerűen csak Reneszánsznak neveznek. Mindeközben a tudományos minőség elhagyása nélkül képes az avatatlan érdeklődőkhöz is szólni úgy, hogy bevonja az olvasót ebbe a kísérletbe és megismerteti a fentnevezett két korszak egy-egy szeletét (kifejezetten Shakespeare kortársaival kapcsolatban) a magyar olvasóközönséggel. Összefoglalva, a könyv különösen ajánlható azok számára, akik érdeklődnek a reneszánsz színház működése, a színháztudomány és a drámaértelmezés kortárs lehetőségei iránt, és kíváncsiak, hogyan lehet egy lapon taglalni a posztmodern és a kora modern korszakot. A könyv egyaránt nyújt elmélyült akadémiai elemzést és gyakorlati színházi szempontokat, így méltó helyet foglal el a Shakespeare-kutatás kortárs szakirodalmában.

Ahogy az Kiss Attila maga fogalmazza meg a könyv bevezető szakaszában, két fő célkitűzése van, ezek egyben tükrözik a könyv címét is. Az első, hogy felfedje és megismertesse közönségével azokat az elemeket, amelyek a kora modern színpadon és drámákban együttesen megalkották azt a többrétű jelentéshálózatot, amellyel reflektáltak a kor sajátosságaira, identitásválságára és a modern értelemben vett szubjektum megszületésére. Ezt részben azzal kívánja elérni, hogy megismerteti a magyar közönséggel azokat a kora modern angol drámákat (például Ford, Middleton, Webster műveit), ame-

lyeket a Shakespeare-kánon árnyékba szorított, és amelyek szintén jelentősek lehetnek a posztmodern befogadó számára. Ezzel igyekszik meghaladni a megkerülhetetlen, de mára már közhelyként működő „kortársunk Shakespeare” tézist, és beemeli azokat az alkotókat ebbe a keretbe, akik Shakespeare kortársai voltak.¹ A másik célkitűzés pedig az, hogy felfedje a kora modern és posztmodern korokban megjelenő társadalmi gyakorlatok közös vonásait, melyek arra irányulnak, hogy az emberi testbe és elmébe hatoljanak és aktívan feszegezzék az ember, az identitás, a szubjektivitás kategóriáinak határait. A „kettős anatómia” tehát egyszerre reflektál arra, hogyan fejtjük fel a drámák jelentésrétegeit, és miként állítjuk párhuzamba a bennük rejlő ábrázolási eljárásokat a posztmodern kor sajátosságaival, és arra, hogyan tárjuk fel a húsvér testet és az emberi elme rejtelseit a színpadon. Mindezek tükrében a színház egyfajta laboratóriummal változik, és teret ad azoknak a biológiai és pszichés folyamatoknak a feltáráshoz, amelyek az emberi szubjektum összetett identitását alkotják.

A könyv jelentős szakirodalmat sorakoztat fel, és Kiss Attila bemutatja mind a külföldi, mind pedig az itthoni színház- és Shakespeare-kutatás számos területét. Folytatva a szegedi színház- és reneszánszkutatás ikonológiai és szemiotikai hagyományait (lásd például Demcsák–Kiss 1999, Kiss–Szőnyi 2003), kritikai megfontolásainak alapját a jelelméleti megközelítés adja, és a drámák értelmezésénél az Alan Dessen által elindított előadasközpontú szemiotikai megközelítés mellett kötelezi el magát (lásd Dessen 1977, 1984, 1995). Amellett érvel, hogy a kora újkori drámák megértéséhez elengedhetetlenül szükséges, hogy a szövege-

ket a korabeli színházi térben, az akkori megjelenítési hagyományok tükrében keltjük életre, ellenkező esetben számos jelentésrétegtől elesünk olvasatunkban. Az előadások reprezentációs logikájának rekonstrukciójára törekvő, ikonológiai–szemiotikai megközelítést a térbeli fordulat által ihletett legújabb szakirodalommal egészíti ki (Haberman–Witen 2016, Lin 2012, Stern 2004, West 2002). A kora újkori tragédiákban a reformáció új szemiotikája és eljárásrendje által okozott társadalmi traumák, ismeretelméleti bizonytalanságok hatásait éri tetten (Holmes–Streete 2005), a test színpadi megjelenítésének változatos módjait pedig a reneszánszban egyre divatosabb anatómiai színház és az anatomizáló gondolkodásmód térhódításával magyarázza (Hiilman 2007, Nunn 2005, Zimmerman 2007). Az olvasó átfogó képet kap arról, miért szükséges új irányokat nyitni e terület hazai kutatásában, miközben megismerheti az újabb nemzetközi nézőpontokat és kutatási irányokat, így például a kritikai elméletben lejátszódó testi fordulat hatását, a performanszkutatás szerepét, az anyagi kultúra kutatásának és a térbeli fordulatnak a jelentőségét. A *Kettős anatómia Shakespeare színpadán* egyszerre állja meg a helyét a kora modern Shakespeare-kutatás, a szubjektumelmélet és a magyar színházkutatás tudományágaiban. Hivatkozásai között ott van Michel Foucault, Elenor Fuchs vagy Francis Fukuyama ugyanúgy, mint Fabiny Tibor, Földváry Kinga és Füzi Izabella, ezzel ötvözve a legújabb kutatási eredményeket a korábbi tradíciókkal, és megerősítve a magyar kutatók munkáinak jelenlétét a nemzetközi szintén.

A jelenlegi hazai Shakespeare-kutatás és reneszánsz tanulmányok tükrében vizsgálva, Kiss Attila könyve igen egyedi módon helyezkedik el és kínál új nézőpontokat a különböző értelmezői és gyakorlati irányzatok számára. Jelenleg három fő irányt azonosíthatunk a magyar tudományos életben, amelyek az angol reneszánsz drámák újrafordítá-

¹ Kiss Attila, *Kettős anatómia Shakespeare színpadán: Angol reneszánsz tragédiák a kora újkorban és ma* (Szeged: Szeged Humanities Press, 2024), 17.

sával, újraértelmezésével és a kortárs színházban való megjelenítésével foglalkoznak. Így komplexitása révén a *Kettős anatómia Shakespeare színpadán* értelmezési alapot kínál a műfordítóknak, kontextusokat teremt a kulturális és irodalmi újraértelmezéshez, illetve szakszerű elemzéseket nyújt a színházelmélet kutatóinak és a színház gyakorlati szakembereinek.

Az irodalom- és kultúratudományok területén többek között az a megkerülhetetlen kérdés vezérli a kutatókat már évtizedek óta, hogy „kortársunk-e még Shakespeare?” Erre példa az Almási Zsolt, Fabiny Tibor és Pikli Natália szerkesztésében megjelent *Élet és halál Shakespeare életművében* (Budapest: Reciti, 2017) című kötet, amely reflektál nemcsak a kora modern korban megfogalmazott kérdések akkori, hanem mai jelentőségére és következményeire is. A fenti kérdésre természetesen Kiss Attila azt a határozott választ adja, hogy igen, Shakespeare továbbra is kortársunk, és elemzésében megalapozza azt a dialogikus nézetet, amelyben a kora modern és a posztmodern egymásnak állítanak görbetükröt. Hasonlóan, ahogyan az olvasható Pikli Natália tanulmányából is, „[s]zámunkra evidens, de a nemzetközi, angolszász szakirodalomban még mindig nem elégszer megjelenő vagy köztudott tény, hogy Közép-Kelet-Európában Shakespeare nem csupán egy a híres drámaírók közül, hanem szorosan összekapcsolódik a nemzeti történelemmel és a kulturális emlékezettel”.² Ily módon, Kiss Attila könyve folytatja ennek a kapcsolatnak a feltárását, a magyar romantika Shakespeare-recepciójától egészen a kortárs kulturális és társadalmi közeg befogadási szokásainak vizsgálatáig.

Mindemellett a Shakespeare-újrarendítések „reneszánsza” zajlik jelenleg Magyaror-

szágon, mivel az elmúlt években több mű is született, amely újra kívánta keretezni Shakespeare munkáit³. Elég itt megemlítenünk, hogy 2023-ban megjelentek *William Shakespeare szonettjei* Fazekas Sándor újrarendítésében a Magvető Könyvkiadó gondozásában, és ugyancsak a Magvető jelenteti meg 2007 óta folyamatosan Nádasy Ádám új Shakespeare fordításait, amelyek azért fontosak, mert nemcsak formailag, hanem tartalmilag is sokkal pontosabb képet szeretnének festeni azokról a társadalmi és kulturális kérdésekről, amelyek Shakespeare-t a kortársunkká teszik. Ahogyan azt Kaló Krisztina is megfogalmazza, „[a] műfordításon belül a színpadi művek fordítása különleges helyet foglal el, hiszen a dráma műfaji sajátosságánál fogva – a vizualitáson kívül – szóbeliségre épül. Ebből következik, hogy a drámafordításnak nem elsősorban jól olvashatónak, hanem hallás után könnyen érthetőnek kell lennie”,⁴ továbbá ezt úgy kell elérniük, hogy a mélyebb tartalmi rétegeket is el tudják juttatni a befogadóközönséghez. Ehhez szükség van a drámák keletkezési kontextusának, korabeli nyelvi beágyazottságának kellő ismeretére és arra, hogy a fordítók el tudják ezeket helyezni a kortárs térben.

Kiss Attila több olyan témát dolgoz fel könyvében, melyek látszólag jól elhatároltak, de közben mégis több ponton elválaszthatatlanok egymástól. Ezzel a könyv struktúrája jól követi azt a törekvést, amellyel a szerző összeköti a posztmodern és a kora modern. A főbb témák közé sorolhatóak a vertikális és inverzió a színházban, a test és tudat színpadi reprezentációja, valamint a modern adaptációk értelmezése. Ezeken fe-

² PIKLI Natália, „»Mondhatta volna szebben, kis lovag«: Shakespeare és a kortárs magyar újrarendítések”, in *Studia Litteraria* 63, 1–2. sz. (2024): 142–143.

³ KALÓ Krisztina, „Az újrarendítés reneszánsza. Shakespeare *Szentivánéji álom* című drámájának magyar fordítástörténete és a fordítások összehasonlító elemzése” in *A fordítás arcai 2019* (Eger: Eszterházy Károly Egyetem Líceum Kiadó, 2020), 35., 39.

⁴ „Uo., 35.

lül az első szegmens és a könyv záró fejezete külön megfogalmaz célkitűzéseket, amelyek kikristályosodva visszaköszönnek a könyv legfontosabb megállapításaiban, különös tekintettel a Shakespeare-drámák színházi és filozófiai jelentőségére, amely alkalmazható a posztmodern színpadon is.

Ahogy azt Kiss Attila is bemutatja, a shakespeare-i színház egyik legfontosabb eleme a tér vertikálitása és annak gyakori inverziója. A szerző részletesen tárgyalja, hogyan alkalmazta Shakespeare a színházi tér függőleges tagoltságának megfordítását, és miként jelentek meg ezek az inverziók a színpadi produkciókban. E technikák különösen fontos szerepet játszottak a hierarchia, a világrend, de a káosz és a hatalmi dinamika ábrázolásában is. Ezáltal egy új értelmezési dimenzió nyílhat meg a laikus olvasók számára. A káosz, a kora modern identitáskrisz és a világrend megváltozásának egyénekre gyakorolt hatása pont ezekben a részletekben teljesedik ki. A szerző érvelése szerint ez az inverzió, a feje tetejére állított világ ábrázolása „gyakran mindent átfogó tragikus iróniához vezetett”,⁵ így gyakorolva erős hatást a színházi nézőkre, hiszen az univerzum harmóniáját kifejező, függőleges rend elemei felcserélődtek, a fenti lentre, a lenti fentre került, és a mennyei hatalmak pozícióját gyakran az alvilág küldöttei bitorolták. Ezt jól szemlélteti a *Macbeth*ben történő inverzió is, amelyre a könyvből vett példa is utal a „Szép a rút és rút a szép” idézetével, valamint a *Hamlet*ből jól ismert Szellem alakja, amely teljesen felborítja az alvilág és a mennyek rendjét, mivel mindkettőnek egyszerre része a színpadon, „megtagadva így egy isteni, transzcendentális referenciapont lehetőségét”.⁶

A könyv egyik középpontjában a *Macbeth* áll, és a tragédiával kapcsolatban Kiss Attila a karakterek pszichológiai elemzését és a

testi reprezentációkat egyszerre vizsgálja. Az egyik fő gondolata, hogy a Shakespeare darabja és általában az angol reneszánsz tragédia nemcsak a hatalomvágy és a bűn története, hanem egyfajta „boncolás”, amely során a főszereplők mentális és fizikai átalakulásai feltáruulnak a színpadon. Ugyanez megjelenik a posztmodern kor hasonló identitáskriszissal szembenező művészeti próbálkozásaiban, adaptációs produkcióiban is, így például Tarr Béla *Macbeth*-filmjében vagy Bódy Gábor színpadi és filmes rendezéseiben, mivel a „*Hamlet* filmváltozatában a montázstechnika, a fémes, mesterséges hangeffektek, a világosítás és a kameraszögek mind hozzátesznek a tragédia eredeti színházi értelmezéséhez”, ugyanakkor mindezen keresztül az adaptáció képessé válik arra, hogy reagáljon a posztmodern szubjektum krízisére is.⁷

A hazai *Macbeth*-produkciók történetét vizsgálva a szerző külön részt szentel a Lady Macbeth alakját középpontba állító szegedi színházi előadásnak, amely a Jan Kott-féle „Nagy Mechanizmus” dramaturgiai modelljét is felhasználta: „A színpad közepét alkotó kerek térből fém rámpa fut fel a bal első oldalra, a nézőközönség feletti szintre, ami emblematikusan jelképezi a Kerék felfelé tartó mozgását, Macbeth felemelkedését”.⁸ A Szerencse Kereke ikonográfia révén a színpadi tér egyfajta allegorikus jelentéssel gazdagodott, amely Macbeth hatalmi felemelkedését és bukását szimbolizálta. Míg ezzel párhuzamosan Lady Macbeth megháromszorozódása megtestesíti az analógiát a boszorkányokkal és így reprezentálja az egyén küzdelmét a saját ágenciájáért, hasonlóan ahhoz, ahogyan Macbeth szubjektuma küzd a külső manipulatív pszichés behatásokkal, hogy saját sorsát önmaga irányítsa. Ez a kísérlet azonban olyan tragédiába fullad, amely örök körforgásra ítéli a szub-

⁵ Kiss, *Kettős...*, 274.

⁶ Uo., 274–275.

⁷ Uo., 284.

⁸ Uo., 292.

jektumot, amelyet Macbeth megtestesít a színpadon.

A könyv hangsúlyozza, hogy a kora modern angol drámák, különösen a tragédiák, a monologikusságra épülnek. Ezek az úgynevezett tudatdrámák, például a fent említett *Macbeth* és *Hamlet*, nagymonológokat használnak a szereplők pszichológiai állapotának feltárására. Ez a technika a karakterek belső vívódásainak és erkölcsi dilemmáinak bemutatását szolgálja, és korabeli népszerűsége bizonyíték arra, hogy a reneszánsz nézők kitartó érdeklődéssel fordultak az egyén belső világának kérdései iránt, és nem tiltakoztak a tragikus szubjektum tépelődéseit hosszasan feltáró színpadi jelenetek ellen. A posztmodern és a kora modern dráma egyik legfontosabb kapcsolódási pontja pontosan ez a monologikusság. A posztdramatikus színház egyik alapvető jellemzője az a monologikus szerkezet, amely már a koramodern angol drámákban is megjelent, különösen a tudatdrámaként működő tragédiákban. Az ilyen drámák nagymonológjai különösen alkalmasnak bizonyulnak a posztmodern korban is a karakterek pszichés folyamatainak feltárására. Ezen a ponton Kiss Attila a Lehmann-féle posztdramatikus színház elgondolása alapján a kora újkori színházat predramatikus színházként határozza meg, amely nem a drámaszöveg primátusára, hanem a színészek és a nézők testi jelenlétére, a bevonás hagyományára, a színpad és a közönség folyamatos együttműködésére épül (Lehmann 2009).

Kiss Attila, a könyv elméleti háttérét taglalva kitér arra is, hogy a kora modern angol színházat predramatikus színházként is értelmezhetjük. Ennek oka, hogy a korszak előadásai nem szövegcentrikusak voltak, hanem intermediális jellegzetességekkel is bírtak. A drámaszöveg a színházi társulatok számára csupán kiindulópontként szolgált, amelyet az aktuális színpadi előadás során a színházi tér és a nézők által jól ismert hagyományok szimbolikus kódjainak aktiválá-

sával, élő interaktív technikákkal, közönségbefonással formáltak performansz-szöveggé, így a közönség a színészekkel mintegy közreműködve teljes részese lehetett az előadás által bemutatott folyamatok feltárásának. Ezáltal különös hangsúly került a színházi térben az emberi testre, mint médiumra, ez pedig a könyv egyik fő kérdéskörébe, az anatómia szerepébe vezet tovább. E szegmens egyik központi gondolata, hogy a színházi tér nemcsak a posztdramatikus színházban, hanem már a kora modern drámáknak játékteret adó közszínházakban is egyfajta mediális gyűjtőhelyként működött. A hazai színháztudományi testelméleti számvetésekhez csatlakozva (P. Müller 2009) Kiss amellet érvel, hogy az előadások nemcsak a színpadon elhelyezkedő elemek révén, hanem az emberi test közvetítő szerepén keresztül is hatást gyakoroltak a nézőkre. A test a tudat és a felelősség kifejezőeszközevé vált, amely egyszerre szolgált reprezentációs médiumként és filozófiai kérdések hordozójaként. S a kor drámái, többek között Middleton *A bosszúálló tragédiája* és Shakespeare *Titus Andronicus* című műve, ezeken a reprezentációs technikákon keresztül nyerne újra értelmet a magyar színházban, korunk újrafeldolgozásaiban, amelyek a jelenkor kérdéseit összeolvassák a kora modernkor ismeretelméleti válságának kérdéseivel.

Ez a tendencia nemcsak a drámák értelmezésében, hanem az orvostudomány és a művészet kapcsolatában is ugyanígy megfigyelhető a posztmodern korban is, ezt a különféle, egyre szaporodó *Bodies* kiállításokon keresztül mutatja be a szerző. „Az áttekinthetőséghez választott utolsó előadással elérkezünk egy olyan kortárs produkcióhoz, amelyben kiteljesedik a kora modern tragédiák egyik fő szervezőelve, a kettős anatómia, és a mentális folyamatokat középpontba állító tudatboncolás elkezd együttesen működni a test radikális anatomizálásával. A kora újkori anatómiai érdeklődés és reprezentáció iránti posztmodern affinitás egyik

legújabb példája a budapesti Maladype Színház *Macbeth/Anatómia* című kísérleti produkciója⁹. A szerző által értelmezett előadás és maga a példa jól mutatja, hogyan válik központi kérdéssé a test és az elme elválaszthatatlanságának ténye a színpadon ugyanúgy, mint az irodalom és a kultúra más területein.

A könyv egyik fő tézise az, hogy a posztmodern és a kora modern korszak közötti kapcsolódási pontokat főként az ismeretelméleti változások és a kulturális reprezentációs technikák vizsgálata révén lehet feltárni. Kiss Attila szerint a posztmodern korból történő visszatekintések és kapcsolódások a kora modern kultúrával azért különösen erősek, mert a Shakespeare korabeli szövegek és társadalmi gyakorlatok sok esetben úttörőek vagy ideológiailag felforgató jellegűek voltak a saját idejükben. Különösen azok a szövegek válnak manapság egyre relevánsabbá, amelyek az identitást, a szubjektivitást megképző technológiákat és a test belső tereit tematizálják, mivel ezekre a posztmodern korban is ugyanilyen erősen hat az újradefiniálás igénye.

Végezetül a „Következtetések” fejezet arra a fő gondolatra épül, hogy a Shakespeare-kori dráma nem pusztán irodalmi alkotás, hanem filozófiai, színházi és tudományos szempontból is jelentős médium, amely a test és tudat kapcsolatának mélyebb megértéséhez vezet. Kiss Attila szerint a modern színházi adaptációk kreatív módon reflektálnak erre az örökségre, és olyan előadás-technikákat alkalmaznak, amelyek a tudat és a test kettős anatómiáját új nézőpontokból világítják meg. A könyv utolsó fejezete azzal jutalmazza a kitartó olvasót, hogy mélyebb kontextusba helyezi a Shakespeare-színház jelentőségét a kortárs előadóművészet és filozófia szempontjából. Konklúzióként pedig kijelenthető, hogy Kiss Attila könyve jelentős hozzájárulást nyújt Shakespeare színházá-

nak és testábrázolásának megértéséhez, de további kutatások alapjaként is szolgálhat, például a kortárs Shakespeare-adaptációk testközpontú színházi technikáinak vizsgálatával, a történeti és politikai kontextus bővebb feltárásával, vagy akár egyéb területek mellett az interdiszciplináris (például kognitív-narratológiai, pszichológiai) megközelítések alkalmazásával kapcsolatban. Ezek az irányok segíthetnék a Shakespeare-drámák testi reprezentációinak még árnyaltabb értelmezését, és hozzájárulhatnak a kortárs színházi gyakorlat és a történeti Shakespeare-kutatás közötti párbeszéd elmélyítéséhez. Így a könyv sikeresen teljesíti célkitűzéseit és új irányokat nyit a hazai Shakespeare-kutatás területén.

Bibliográfia

- DESSEN, Alan. *Elizabethan Drama and the Viewer's Eye*. University of North Carolina Press, 1977.
- DESSEN, Alan. *Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpreters*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- DESSEN, Alan. *Recovering Shakespeare's Theatrical Vocabulary*. Cambridge, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- HABERMANN, Ina és WITEN, Michelle (szerk.). *Shakespeare and Space. Theatrical Explorations of the Spatial Paradigm*. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan, 2016.
- HILLMAN, David. *Shakespeare's Entrails. Belief, Scepticism and the Interior of the Body*. Houndmills–New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- HOLMES, Jonathan és STREETE, Adrian. *Refiguring Mimesis: Representation in Early Modern Literature*. Hatfield: University of Hertfordshire Press, 2005.
- KISS Attila: *Kettős anatómia Shakespeare színpadán: Angol reneszánsz tragédiák a kora újkorban és ma*. Szeged: Szeged Humanities Press, 2024.

<https://doi.org/10.14232/lh.2024.1>

⁹ Uo., 308.

- KALÓ Krisztina. „Az újrafordítás reneszánsza. Shakespeare *Szentivánéji álom* című drámájának magyar fordítástörténete és a fordítások összehasonlító elemzése”. In *A fordítás arcai 2019*. Eger: Eszterházy Károly Egyetem Líceum Kiadó, 2020.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Posztdramatikus színház*. Ford. KRICSFALUSI Beatrix, BEREZ Zsuzsa, SCHEIN Gábor. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- LIN, Erika T. *Shakespeare and the Materiality of Performance*. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- NUNN, Hillary M. *Staging Anatomies. Dissection and Spectacle in Early Stuart Tragedy*. London: Ashgate, 2005.
- P. MÜLLER Péter. *Test és teatralitás*. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- PIKLI Natália. „»Mondhatta volna szebben, kis lovag«: Shakespeare és a kortárs magyar újrafordítások”. *Studia Litteraria* 63, 1–2. sz. (2024): 142–160.
<https://doi.org/10.37415/studia/2024/63/14476>.
- STERN, Tiffany. *Making Shakespeare: the Pressures of Stage to Page*. London–New York, Routledge, 2004.
- WEST, Russell. *Spatial Representations and the Jacobean Stage*. Houndmills–New York: Palgrave, 2002.
- ZIMMERMAN, Susan. *The Early Modern Corpse and Shakespeare's Theatre*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

E számunk szerzői

BÁNKI BERTA, fuvolaművész-tanár, a Magyar Állami Operaház zenekari művésze, a Zeneakadémia Doktori Iskolájának hallgatója és a SZÍKE (Színházi Kreativitás Eszközök) kutatócsoport tagja. Kutatásának középpontjában jelenleg Melis László színházi zenéinek vizsgálata áll.

BOROS KINGA (1982), teatrológus, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem docense, Csíkszeredában él. Herczog Noémivel munkatársak voltak 2016-2021 között a *Színház* folyóirat szerkesztőségében.

FEDOSZOV JÚLIA 2017-ben diplomázott a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem zene-tudományi szakán, ahol jelenleg doktori tanulmányokat folytat. Eddigi írásai, előadásai többek között Liszt műveinek recepció-történetével, Kósa György zenés színházi műveivel, valamint a tánc és zene összefüggéseivel foglalkoztak, például Seregi László és Dienes Valéria alkotásaiban.

HERCZOG NOÉMI (1986), színházesztéta, színikritikus, a kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetem oktatója, Budapesten él. 2015 óta tagja a *Színház* folyóirat szerkesztőségének, ahol Boros Kingával munkatársak voltak 2016-2021 között.

KISS ATTILA anglista, az SZTE BTK tan-székvezető egyetemi tanára, a *Kulturális Ikonológia és Szemiográfia Kutatócsoport* (REGCIS) társalapítója. Kutatásai elsősorban a kora modern és a posztmodern kor hasonlóságainak poszt szemiotikai értelmezési lehetőségeire, Shakespeare és kortársainak tragédiáira, az angol reneszánsz színház sajátosságaira irányulnak.

KOCSIS ZOLTÁN az SZTE BTK Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskolájának doktorandusza az Angol nyelvű irodalmak

és kultúrák programban. Kutatása a kora-modern és a posztmodern korszak összefüggéseit vizsgálja, elsősorban a videójátékok kulturális hatásainak területén. A poszt-szemiotika megfelelő háttért biztosít ahhoz, hogy Shakespeare és kortársainak műveit összevesse a mai digitális kor alkotásaival, feltárva a két korszak ismeretelméleti, reprezentációs bizonytalanságai által kialakított átmenetiséget, és a szubjektumot befolyásoló folyamatokat.

KRICSFALUSI BEATRIX (PhD) irodalom- és színháztörténész, a Debreceni Egyetem Germanisztikai Intézetének oktatója. Kutatási területei: a dráma és a színház elmélete és esztétikája, a színház medialitása, a színrevitel politikája, reprezentáció- és performansz-elméletek.

LUKÁCS LAURA KLÁRA (1996) a PTE Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskolájának hallgatója, középiskolai franciatanár. A Kerényi Károly Szakkollégium tagja és az *új szem* szerkesztője.

NIKITIN, BORIS a nemzetközi független színházi szcéna meghatározó alakja, aki német nyelvű városi színházakban is rendez. A két évente megrendezett dokumentum- és propagandaművészeti fesztivál, az „It’s The Real Thing” művészeti igazgatója. Rendezőként és szerzőként 2007 óta foglalkozik az identitás és a valóság ábrázolásának és megalkotásának kérdésével. Előadásai az illúziószínház és a performansz, a dokumentum, a propaganda és a hamisítás közötti határokat feszegetik, olykor teljesen feloldva az ellentmondást az agresszív diletтанtizmus és a művészi virtuozitás, a koncepció és a nagy színházi gesztusok között. Nikitin kurzusokat tartott a bochumi és a frankfurti egyetemen, illetve a zürichi művészeti főiskolán, 2025 tavaszán/nyarán

pedig az erlangeni egyetemen volt vendég-előadó.

SZABÓ RÉKA DOROTTYA Szabadkán született. A Szegedi Tudományegyetem magyar alapszakán 2024-ben szerzett diplomát, jelenleg az Eötvös Loránd Tudományegye-

tem színháztudomány mesterképzésének végzős hallgatója. Színházi kritikákat ír.

ZSÓTÉR SÁNDOR (1961), Kossuth- és Jászai Mari-díjas színművész, dramaturg, rendező, a Színház- és Filmművészeti Egyetem színész tanszakának docense.