



THEATRON

20. évf. 2. szám
2026. nyár

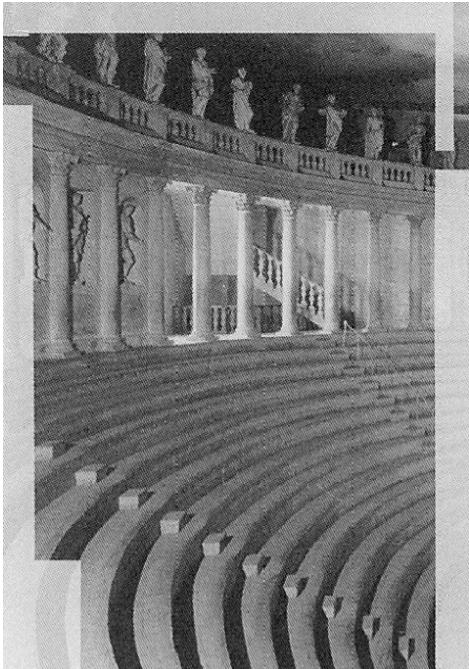
Éttrázet SZITM 2024

THEATRON

Eötvözet SZITU 2024

Színháztudományi periodika
20. évfolyam, 2. szám
2026. nyár

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



A kiadásért felel: Jákfalvi Magdolna
Főszerkesztő: Kékesi Kun Árpád

A szám vendégszerkesztői:
Doma Petra, Jászay Tamás

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

A szám a Magyar Tudományos Akadémia
és a Studium Prospero Alapítvány
támogatásával jelent meg.

A 20. évfolyamát ünneplő *Theatron*
a milliárdokat elpazarló NKA 2026-ban
nem tartotta támogatásra érdemesnek.



ISSN14189941

Tartalom

- # *Eötvözet SZITU 2024*
- 3 **Szerkesztői előszó a II. Eötvözet SZITU színháztudományi konferencia válogatott előadásaihoz**
DOMA PETRA, JÁSZAY TAMÁS
- 4 **Áldozni az emlékezetnek. Az *Ohara gokō* 大原御幸 című nó-drámáról**
CSEH DÁVID SÁNDOR
- 16 **„Nem is tudom, miért vagyok szomorú”.
A melankólia témája *A velencei kalmárban***
SEDIÁNSZKY NÓRA
- 25 **A Tsutsui-társulat és budapesti fellépése 1930-ban**
DOMA PETRA
- 38 **Elmondani az elmondhatatlant. Ruszt József: *A pokol nyolcadik köre, 1967.*
Az előadás színházkulturális kontextusa**
JÁSZAY TAMÁS
- 49 **Az *utolsó lecke*. Egy 1969-es bukaresti diákszínjátészó előadás alkotói
folyamatának felkutatása**
ADORJÁNI PANNA
- 61 **Cirkusz a színpadon. Pauer Gyula díszlet- és jelmeztervei Kaposváron**
SZABÓ ZSÓFIA
- 81 **Egy sikerült szívátültetés. Marton Endre: *Csák végnapjai, 1971***
FEKETE NORBERT
- 96 **A reprezentáció határán. Gothár Péter *Én vagyok a Te* című előadásának
Philther-elemzése**
SZABÓ RÉKA DOROTTYA
- 111 **Gyermekvédelemből kikerülve. Az Art-ravaló szocioművészeti projekt
részvételi színházi módszerei**
GARAI JUDIT
- 121 **A Covid járvány hatása a magyar slam poetry közösségekre**
HETESI JÚLIA FANNI

- 134 **„Csak élet és halál dolgában járok”. A gyászfeldolgozás ábrázolása a *Szólít a szörny* című regény bábadaptációjában**
BÁLINT ZSÓFIA
- 146 **Queer performativitás és roma identitás.**
Lindy Larsson: *Tschandala/ Svédország sötét arca*
KERTÉSZ ÁDÁM
- 151 **„Milyen jó, hogy a végén mindig győz a jó”. Krúbi *Viktória Királynő***
***Emlékkoncert-sorozatának* színházi vonatkozásai**
BORBÍRÓ ALETTA
- 164 **E számunk szerzői**

Szerkesztői előszó a *II. Eötvözet SZITU* színház-tudományi konferencia válogatott előadásaihoz

DOMA PETRA, JÁSZAY TAMÁS

Nagy öröm és megtiszteltetés számunkra, hogy a *Theatron* 2026/2. számában önálló blokkban kaphat helyet a budapesti Eötvös Collegiumban 2024. április 25–27. között megrendezett *II. Eötvözet SZITU* színház-tudományi konferencia tizenhárom, tanulmányá formált előadása. A válogatás folytatása és kiegészítése a közelmúltban megjelent, tizenkét, ugyanott elhangzott előadás tanulmányváltozatát tartalmazó *Eötvözet SZITU 2024* című kötetnek, amely szabadon hozzáférhető az Eötvös Collegium honlapján. Úgy véljük, a két platformon közzétett összesen huszonöt tanulmány reprezentatív gyűjteménye a hazai színház-tudomány aktuális törekvéseinek, és abban is biztosak vagyunk, hogy a tudományterület iránt érdeklődők haszonnal forgatják majd az írásokat munkájuk során, netán további inspirációval szolgálnak a számukra.

Röviden az előzményekről: a 2016-ban életre hívott SZITU Konf hallgatói színház-tudományi konferencia 2023-ban megújult formában tért vissza Eötvözet SZITU néven. A rendezvény, amely az ELTE Eötvös József Collegium mellett ma már támogatói között tudhatja az SZTE Eötvös Loránd Kollégiumot és az SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudomány Tanszéket is, 2023-tól nemcsak a színház-tudománnyal foglalkozó hallgatóknak, hanem a kutatóknak, oktatóknak is lehetőséget biztosít a részvételre. A konferenciát felváltva Szegeden és Budapesten rendezzük meg.

A 2024-es konferencia anyagából a *Theatron* számára készült válogatás javasolt a 20–21. századi hazai és nemzetközi színház-történetekre összpontosít, de középkori nó-drámáról és Shakespeare-ről szóló tanulmány is helyet kapott benne. Az írások között több a Philther-módszer felől közelít elemzése tárgyához, ez esetben Ruszt József, Marton Endre, Gothár Péter előadásaihoz. Több tanulmány centrumba emel gyakran perifériaként számontartott területeket: interkulturális kapcsolatok, diákszínjátszó előadás, látványtervezés, részvételi színház, slam poetry, bábszínház, a queer hang, sőt a kortárs könnyűzene színházi vonatkozásai is szóba kerülnek az írásokban.

Itt köszönjük meg a kitartó és áldozatos munkát a kötet szerzőinek, továbbá lektorainak: Antal Klaudiának, Cseh Dávidnak, Gajdó Tamásnak, Jákfalvi Magdolnának, Kérchy Verának, Kricsfalusi Beatrixnak, Láposi Terkának, Pikli Natáliának, Schuller Gabriellának, Urbanovits Krisztinának és Závada Péternek. Köszönetünket fejezzük ki Horváth Lászlónak, az ELTE Eötvös Collegium igazgatójának, illetve Kékesi Kun Árpádnak, a *Theatron* főszerkesztőjének.

Budapest–Szeged, 2025. december 31.

Áldozni az emlékezetnek. Az *Ohara gokō* 大原御幸 című nó-drámáról

CSEH DÁVID SÁNDOR

KENREIMON'IN:

Újra láthattam arcát,
így lett könnyektől nedves ruhaujjam.
Micsoda szégyen!
Megszabadulhatok valaha
ezektől az emlékektől?¹

A hagyományos japán nó-játékról sok néző első benyomása az, hogy kifejezetten lassú tempót követő, nehezen értelmezhető, igen titokzatos műfaj.² A nó-játék különböző formai elemeinek, az elhangzó szövegnek a behatóbb ismerete sokat segít abban, hogy megértsük ezeknek az előadásoknak a jelentését, és élvezzük a bennük alkalmazott művészi megoldásokat. Akad néző, legyen japán vagy külföldi, aki a nó-maszkok szépségére fókuszál, másokat a középkori nyelven íródott, erősen költői szövegek kötnek le, és sokaknak a nó zenéje, esetleg a nó-színészek táncai jelentik a műfaj valódi szépségét.

Zeami Motokiyo 世阿弥元清 (?1363–?1443), a műfaj egyik alapítója *nikyoku santai* 二曲三体 fogalmával a nó-játék alapjaként a „két művészetet” és a „három formát” határozta meg.³ Utóbbi kifejezéssel a három

alapkaraktert írta le, amelyekben minden nó-játékban ábrázolt alak gyökerezik: az aszszony (és az égi tündér), a harcos (és a démon), valamint az öregember (és az isten). Zeami a két művészet alatt pedig az éneket és a táncot értette. Szerinte ezek azok a nó-színész számára rendelkezésre álló alapvető kifejezőeszközök, amelyekhez magas színvonalon értenie kell ahhoz, hogy a saját *Virága* – avagy alakításának szépsége – igazán gyönyörű legyen.⁴

A hagyomány szerint Zeami apja, Kan'ami Kiyotsugu 観阿弥清次 (1333–1384) egyik nagy újítása a műfaj alapításakor az volt, hogy az előadások tetőpontján egyetlen előadásegyiségbe vonta össze a táncot és a többnyire kórus által előadott éneket.⁵ Ma ezt nevezik *kusemainak* 曲舞, amely egy különösen szép és hatásos tánckoreográfiából és ahhoz izgalmasan illeszkedő, költészetben gazdag recitált szövegrészből áll. Általában jellemző a legtöbb nó-játékra, hogy a tetőpontra valamilyen látványos színpadi esemény következik, legyen az egy ünnepélyes, a sintó által

formance Notes, szerk. és ford. Thomas Blenman HARE (New York: Columbia UP, 2011), 139–149. Ezek díszítik Duró Győző és Kemenczky Judit közös *Nó-drámák* kötetének belső borítóját is. Lásd *Nó-drámák*, szerk. DURÓ Győző, ford. KEMENCZKY Judit (Budapest: Orpheusz Könyvkiadó, 1994).

⁴ Zeami *Sandō* 三道 (*A hármast út*) című tanításában írja elő, hogy a nó-dráma főszereplőjének valamilyen módon kapcsolódnia kell a két művészethez. Lásd ZEAMI, *Zeami – Performance Notes*, 150–164.

⁵ ZEAMI, *Zeami – Performance Notes*, 63. (23. lábjegyzet).

¹ *Ohara gokō*, részlet, saját fordítás. Lásd „The Imperial Visit to Ohara (Ohara gokō)”, ford. Carol HOCHSTEDLER, in *20 Plays of the Nō Theatre*, szerk. Donald KEENE, 281–298 (New York: Columbia UP, 1970), 296.

² Jelen tanulmányban a Hepburn-átírást alkalmazom, kivéve az olyan, a magyar nyelvben már elfogadott kifejezések esetében, mint például a nó-játék vagy nó-dráma.

³ Zeami ezeket a lehetséges formákat ábrázoló rajzai megtalálhatók a *Nikyoku santai ningyōzu* 二曲三体人形図 című 1421-es tanításában. Lásd ZEAMI Motokiyo, *Zeami – Per-*

ihletett *kagura* 神楽 tánc,⁶ egy démonúzést mímelő, gyors tempójú mozgássor,⁷ esetleg egy égi tündér mennyekbe emelkedését bemutató koreográfia.⁸ (Fontos kiemelni azonban, hogy egy-egy nó-játék esetében nó-iskolánként eltérhet, hogy melyik táncbetétet használják az előadás végén.)

Léteznek azonban olyan nó-játékok is, ahol a két művészet közül háttérbe szorul a táncos elem. Remek példa erre a *Shunkan* 俊寛 című nó-játék, amelyben a címszereplőnek nem jut az előadás végén ilyen tánc, hanem a hangsúly az utánzás (monomane 物真似) alapuló, nagyon is valóságosnak ható színpadi jelenlétén van. A nó rendkívüli stilizáltsága mellett is olykor a valószerűséget célozza, szöveggel és énekkel közelítve a színpadon látható lassú mozdulatsorokat a közönség számára a valóság felé. Megközelítőleg sem realiztikus tehát a színpadi látvány, viszont számos elem és megoldás emlékezteti a nézőt az ábrázolt események valóságosságára – ez az izgalmas kettősség adja a legtöbb *genzai* nó-játék 現在能 szépségét.⁹

E nó-játékok között is kiemelten fontos az *Ohara gokō* 大原御幸, amelyben a két művészet közül a táncos elem szinte alig érvényesül, fókuszban pedig a szövegmondás és az ének áll. Ez az előadás ezért a szokásosnál is statikusabbnak és lassabbnak hat, különösen akkor, ha nem ismerjük az elhangzó nó-

⁶ *Ema* 絵馬, *Tatsuta* 竜田, bizonyos nó-iskolák esetében a *Makiginu* 巻絹.

⁷ *Dōjōji* 道成寺, *Kanawa* 鉄輪 és *Adachigahara* 安達ヶ原 (másik nevén *Kurozuka* 黒塚).

⁸ *Hagoromo* 羽衣.

⁹ A *genzai* nó-játék (jelen idejű nó) a szereplők szempontjából jelen idejű események sorozatát mutatja be, míg a jóval ismertebb *mugen* nó-játék 夢幻能 (álom nó) többnyire egy híres vidékre érkező vándor (a *waki* ワキ) és egy helyi ember (a *shite* シテ) találkozásáról szól. E találkozás során az először emberi átalakban megjelenő shitéről kiderül, hogy valójában valamilyen szellem vagy isten – a találkozás maga pedig a *waki* álma.

dráma szövegét. Az *Ohara gokō* ugyanis a mesélésre koncentrál, fő célja pedig az, hogy egy vallomást, egy visszaemlékezést vigyen színpadra – a megannyi nó-dráma közül, amelyek mind a visszaemlékezést célozzák, az *Ohara gokō* az egyik ritka példája annak, amikor nem egy szellem üzen az élőknek a halálon túlról, hanem egy élő néz vissza a nem is olyan régmúlt eseményeire, és valódi túlélőként emlékezik mindarra, ami idővel személytelen történelemmé fog válni.

A nó-játék főszereplője Taira no Tokuko 平徳子 (1155–1214) volt a japán belpolitika egyik legfontosabb női alakja a 12. század végén.¹⁰ Nemcsak a nagyhatalmú család fő Taira no Kiyomori 平清盛 (1118–1181) lánya volt, hanem Takakura császár 高倉天皇 (1161–1181) hitvese, a gyermek Antoku császár 安徳天皇 (1178–1185) édesanyja, aki túlélte a korszakot meghatározó Genpei-háború 源平合戦 (1180–1185) fontosabb eseményeit, és jelen volt a nemzetség számára végzetes dan-no-urai tengeri ütközetben 壇ノ浦の戦い (1185) is, ahol az addigra megfogyatkozott Taira-sereg maradéka odaveszett. Az édesanyja, Taira no Tokiko 平時子 (1126–1185) a tengerbe vetette magát a fiatal császárral együtt, és bár Tokuko is próbálta követni őket, végül a Minamoto-klán harcosai őt kimentették a vízből. Így vált a Taira-nemzetség utolsó túlélőjévé – mindezt követően vonult el apácának, és vette fel a Kenreimon'in 建礼門院 nevet.

A Genpei-háborút feldolgozó *Heike monogatari* 平家物語 a japán klasszikus irodalom egyik fontos alkotása, jelentősége az *Iliász*-hoz hasonlítható. Nem tekinthető valós történelmi forrásnak többek között azért sem, mert sok szempontból fikciós munkáról van szó, amelyből több különböző szövegválto-

¹⁰ Lori MEEKS, „Survival and Salvation in the Heike monogatari: Reassessing the Legacy of Kenreimon'in”, in *Lovable Losers: The Heike in Action and Memory*, szerk. Mikael S. ADOLPHSON és Anne COMMONS, 142–165 (Honolulu: University Press of Hawai'i, 2015), 142. és 147.

zat is fennmaradt.¹¹ Szereplői és eseményei viszont történelmileg valóságok, így egyéb források híján sokan tényként kezelik a regényben leírtakat. A véres harcokat túlélő Kenreimon'in ezért kiemelten fontos szereplője a műnek, akinek a mai megítélése kettős: egyszerre tartják egyes kommentátorok gyávának, hiszen nem sikerül a hősi öngyilkossága, mások viszont mégis hősként ünneplik, hiszen egész további életében az elhunytak emlékét ápolta, egyben túlvilági üdvözülésükért imádkozott apácaként.¹² Ez utóbbi nézőpontot tükrözi az *Ohara gokō* is, amely a háborús események után, a jelenből a múltba visszatekintő szemtanúról szól: egy olyan asszonyról, aki egyedüli túlélőként hordozza magában és ápolja teljes elpusztult nemzetségének emlékét.

A következőkben bemutatom, hogy Kenreimon'in egyszerre dicstelen és magányos helyzetében az emlékezés aktusa miként válik szakrális áldozattá. A szöveg- és énekcentrikus, rendkívüli módon statikus, mégis erősen drámai *Ohara gokō* a *Heike monogatari* eseményeinek egy olyan korai újramesélése, amely bebizonyítja: a holtak és a túlélők valójában sok szempontból hasonlítanak egymásra. Utóbbiak helyzete pedig valójában még nehezebb is – hiszen nekik az emlékezéssel és a múlttal is együtt kell élniük.

¹¹ Ma közsímet a 14. század közepén lejegyzett Kakuichi-változat (Kakuichi-bon 覚一本). Jelentős változat még a *Genpei jōsuiki* 源平盛衰記 is. A szöveg izgalmas elemzéséért lásd MINOBE Shigekatsu, „The World View of Genpei Jōsuiki”, *Japanese Journal of Religious Studies* 9, 2–3. sz. (1982): 213–233.

¹² MEEKS, „Survival and Salvation...”, 150–151. A szerző részletesen ír arról is, hogyan változott az évszázadok során az öngyilkosság megítélése Japánban, vele együtt pedig Kenreimon'in tetteinek értékelése is. Lásd uo., 153–154.

A Taira-nemzetség története a nó-színpadon

Jelentős szerepet tölt be a hagyományos nó-színház történetében és jelenében a *Heike monogatari*, a középkori japán háborús krónika, amely 2022 óta *Heike monogatari avagy A Heike tündöklése és bukása*¹³ címen már magyarul is olvasható.¹⁴ Az alkotás a Taira-nemzetség (másik átírásban Heike) és a Minamoto-klán (avagy Genji) közti háború eseményeit örökíti meg. Előbbi család a szigetország majdnem egyeduralgó hatalma volt, majd csupán néhány év alatt teljesen megsemmisült, ezzel véget vetve a Heian-korszaknak is. A *Heike monogatari*val évszázadokig önálló előadóművészeti műfaj foglalkozott *heikyoku* 平曲 („Heike dal”) néven, aminek keretében *biwa hōshik* 琵琶法師, azaz *biwa* 琵琶lanton játszó vak énekes szerzetesek énekelték el a szöveg egyes fejezeteit.

Mélyen drámai alkotásról van szó, amelyben keverednek az izgalmas háborús leírások, a samurájok összecsapásai, a Taira-hősök dicsőséges haláljelenetei, az udvari intrikák fordulatai, és a hátrahagyott asszonyok és családtagok gyászának pillanatképei. A *Heike monogatari* több epizódja vált közsímetté az évszázadok során, így például a fiatal Taira harcos, Atsumori tengerparti párbaja és halála, és az utolsó csatája előtt ősz haját feketére festő Sanemori alakja is inspirációként szolgált az utókor számára. Ebben nagy szerepe volt a japán hagyományos előadóművészeteknek, amelyek előszeretettel nyúltak ehhez az alapanyaghoz. A nó-játék számára különösen fontos lett a regény, hiszen annak főbb témái – a samu-

¹³ *Heike monogatari avagy a Heike tündöklése és bukása*, ford. BÄRNKOPF Zsolt (Budapest: Budapest, 2022).

¹⁴ A magyar prózafordítás Helen Craig McCullough 1988-as verziójából készült. Jóval izgalmasabbnak tartom Royall Tyler gyönyörű, 2012-es fordítását, mivel abban Tyler az eredeti japán szöveg hajdani *heikyoku* előadásmódját is sejteti a többszintes, verses tordeléssel.

rájok hősi küzdelmei, a múlandóság képzete, a buddhista felhangok, a jólétből és sikerből való hirtelen, karmikus alábukás, és így tovább – mind tökéletesen illeszkednek a nó-drámák világába.

Ennek megfelelően számos *shuramono* 修羅物, azaz harcos nó-drámában dolgozták fel e regény egyes fejezeteit, és gyakori ezekben az adaptációkban, hogy legendás harcosok szellemként azért térnek vissza a halálon túlról, hogy a háború eseményeiről és saját sorsukról beszélhessenek az élőkkel a nó-színpadon. Kiváló példa erre a magyarul is olvasható *Atsumori* 敦盛, *Kiyotsune* 清経 és a *Tomoe* 巴, valamint a *Sanemori* 実盛 és a *Tsunemasa* 経正 című nó-drámák.¹⁵ Ebbe a nó-kategóriába kevesebb mint húsz nó-játék tartozik a teljes, körülbelül kétszázötven címből álló repertoárból, a legtöbb pedig nem más, mint maga Zeami Motokiyo munkája, aki legismertebb tanításában, a *Fūshikadenben* 風姿花伝 a harcos karaktertípusról azt írja, hogy nincsen szebb a művelt, hősi halált halt Taira harcosok túlvilágról viszatérő szelleménél.¹⁶

Fontos azonban leszögezni, hogy a *Heike monogatari*-ban leírt eseményeket más kategóriákba tartozó nó-drámákban is feldolgoztak, gondoljunk csak a már említett, a negyedik kategóriában tartozó, az Ördög-szigetre számkivetett szerzetesről szóló *Shunkanra*,¹⁷ vagy a legendás Minamoto tá-

¹⁵ Az *Atsumori* és a *Kiyotsune* Kemenczky Judit fordításában olvasható, míg a legendás női samurájáról szóló *Tomoe* című nó-drámát Schönau Beatrix fordította le. Lásd *Nó-drámák*, 45–56. illetve 57–68., valamint „Tomoe”, in *Hagoromo, Tomoe, Jamamba*, ford. SCHÖNAU Beatrix (Budapest: Primo, é.n.), 27–34.

¹⁶ ZEAMI, *Zeami – Performance Notes*, 35.

¹⁷ Fontos cél volt a Tairák számára, hogy Tokuko ép, egészséges gyermeket szüljön. Különböző vallási szertartásokat végeztek buddhista papok részvételével, hatalmas kiadások árán. Lásd MEEKS, „Survival and Salvation...”, 145.

bornok Yoshitsune és Benkei nevű harcos-társa közös hősi útjának stációit megörökítő *Hashi Benkei* 橋弁慶, *Funa Benkei* 船弁慶 és *Ataka* 安宅 című nó-drámákra.¹⁸ A nó számára a háború eseményeihez csak részben kötődő történetek is inspirációként szolgáltak, így a Taira no Kiyomori kedvenc táncosnőjéről szóló *Giō* 祇王 és a Minamoto no Yorimasa 源頼政 (1106–1180) által elpusztított démon *Nue* 鵺 is izgalmas témát szolgáltatott.¹⁹

A háborús krónika több tucat nó-játék alapjául szolgál, és mind közül az egyik legemlékezetesebb a harmadik kategóriába tartozó, a jelen vizsgálódás középpontjában álló *Ohara gokō*. Különlegessége, hogy főszereplője a Taira-klán egyetlen túlélő tagja, aki a harcos nó-drámákban a halálon túlról viszatérő harcosokkal ellentétben élő szemtanúként tekint vissza a háborúra, a nemzetiséget ért megannyi veszteségre. Életének ez az egyetlen célja és értelme – így amikor a nó-játékban látogatóba érkezik hozzá Goshirakawa császár 後白河法皇 (1127–1192), megvallhatja mind neki, mind a nó-színházban egybegyűlt közönségnek, hogy 1185-ben mi lett a Tairák sorsa a Genpei-háborút lezáró csatában, Dan-no-uránál.

Császári látogatás Ōharába

TANÁCSNOK:

A tornyosuló fellegek közt rés nyílik,
s kakukkszó száll át rajta.

Így várja mind, mi látható s hallható,
a Császár közeledtét.²⁰

Az *Ohara gokō*²¹ asszony típusú parókás darab (*katsuramono* 鬘物), és ellentétben sok

¹⁸ A *Hashi Benkei* és az *Ataka* a negyedik kategóriába tartozik, míg a *Funa Benkei* az ötödikbe.

¹⁹ A *Giō* a harmadik kategóriába tartozik, míg a *Nue* az ötödikbe.

²⁰ „The Imperial Visit...”, 288.

²¹ A címben említett helység neve Ōhara, tehát hosszú óval kezdődik, de régi konvenció,

másik ebbe a kategóriába tartozó nó-drámával, nem főszereplője romantikus ragaszkodásáról szól – sőt, Kenreimon'in valójában nemiségét mintegy elhagyva, apácaként lép fel benne.²² Szerzője ismeretlen, egyes források szerint lehetett maga Zeami vagy veje és szellemi örököse, Konparu Zenchiku 金春禪竹 (1405–?1468/70/71) is. Az *Ohara gokō* célja nem egy látomás vagy álom színpadra vitele, hanem az emberi valóságban megtörtént eseményekről való megemlékezés a közönség jelenlétében. Cselekményben a szokásosnál is szegényebb nó-játékról van szó, amelyben a főszereplő *shite* egyáltalán nem táncol, helyette alakításának fókuszában az ének áll. Ugyan mind a távozása a színpadról, mind a visszaérkezése oda dramaturgiai jelentőséggel bír, az előadásban a hangsúly ezekkel a mozgássorokkal együtt is egyértelműen az elhangzó szövegen, az énekelt vallomáson van.

A nó-dráma alapjául a *Heike monogatari* zárófejezetei szolgálnak, amelynek Kakuichi-változatából szöveges idézetek is találhatóak a szövegben. Történelmi tény, hogy a háborút követően Kenreimon'in visszavonult a Kiotótól északra fekvő Ōharába, a Jakkōinba, azaz a „Magányos ragyogás templomába”, valamint az is, hogy ott később a visszavonult Goshirakawa császár meglátogatta.²³ Ez utóbbi esemény adja a nó-dráma apropóját, cselekményét és jelen idejét, bár valójában nagyon is a múlt felé orientált szövegről van szó: Kenreimon'in élete ugyanis már a történelem része, annak ellenére, hogy ő maga még nagyon is életben van az ōharai templom remetelakában.

Nagy hagyománya van a japán irodalomban az emberi közösségből való kivonulásnak. Már a *Genji regényében* is különösen fontos epizód volt, amikor Genji hercegnek

hogy a nó-játék címében rövid magánhangzóval szerepel.

²² A kategória legismertebb darabja a Zeami által írt – magyarul is olvasható – *Matsukaze* 松風. Lásd *Nó-drámák*, 81–96.

²³ MEEKS, „Survival and Salvation...”, 148–149.

el kell hagynia a császári udvart és a fővárost, ahogy tette azt később Kamo no Chōmei 鴨長明 (?1153/55–1216) is. Kivonulásának okairól és tanulságairól *Hōjōki* 方丈記 (*Feljegyzések a kunyhómból*) című *zuihitsu*-jában írt később.²⁴ (Különös egybeesés, hogy ő is Ōharában keresett menedéket az udvari és családi intrikák, a természeti csapások és más történelmi viszontagságok elől.²⁵) A nó-játékok gyakori szereplői, a *yamabushik* 山伏 – azaz hegyi buddhista vándorszerzetesek – is eltávolodtak az emberi civilizációtól aszkétikus életformát követve, ahogyan a későbbi korokban az olyan nagy vándorköltők, mint például Matsuo Bashō 松尾芭蕉 (1644–1694).

Kenreimon'in apáca lett, Kamo no Chōmei pedig buddhista szerzetesnek állt, kivonulásuknak pedig erős buddhista felhangjai is vannak. Buddhista idea megszabadulni a ragaszkodástól, a világi gondoktól, rendkívüli szegénységben élni konfliktusoktól mentes életet, távol az emberi társadalom zajától, olyan körülmények között, amelyek kedveznek a meditációnak, a befelé figyelésnek, az emlékezésnek. Kenreimon'in a háború káosza után is ezt a nyugalmat választotta, ezzel pedig hatalmas változás állt be korábbi életviteléhez képest. Egykori udvarhölgye, Kenreimon'in Ukyō no Daibu 建礼門院右京大夫 (1157–?) ezt ki is emelte későbbi verseiben, amelyeket korábbi úrnője

²⁴ A szöveg magyarul is olvasható. A vonatkozó kötetben megtalálható Yoshishige no Yasutane 慶滋保胤 (?933–1002) *Chiteiki* 池亭記 (*Feljegyzések a tóparti pavilonból*) című írása is, amely mintául szolgálhatott Kamo no Chōmei számára. Lásd Yoshishige no YASUTANE, Kamo no CHŌMEI és Basil BUNTING, *A fűkunyhóból*, szerk., ford. és az utószót írta FÜLÖP József és SZEMEREY Márton (Budapest: Gondolat Kiadó, 2017).

²⁵ SZEMEREY Márton és FÜLÖP József, „Illan, mint a hab’ – Múlandóság és életrend”, in Yoshishige no YASUTANE et al., *A fűkunyhóból*, 133.

meglátogatása kapcsán írt.²⁶ Az *Ohara gokō* a legtöbb *Heike monogatari* adaptációhoz képest jóval visszafogottabb mű, és erősen kapcsolódik a nó-játék műfajához buddhista konnotációi révén.

Az előadás azzal indul, hogy színpadi segédek behozzák az apácák remetelakját szimbolizáló, indákkal körbefutott, anyaggal fedett bambuszvázat – a *tsukurimonót* 作り物 –, ezt követően megjelenik az Udvaronc és a Szolgálója, akik a császár útjának előkészítéséről egyeztetnek, majd azt bejelentik a környéken élőknek. Miután ők távoztak a színről, színpadi segédek leszedik a bambuszvázról az anyagot, felfedve ezzel a benne mindvégig rejtőzködő három alakot: Kenreimon'int és két társát, Awa no Naijit és Dainagon no Tsubonét. Fontos pillanat ez, hiszen a közönség úgy találkozik először a három asszonnyal, hogy nincsen jelen *waki* szerepkörű színész közvetítőként a színpadon.²⁷ Kenreimon'in és két kísérőjének első szavait a közönség tehát közvetlenül hallja meg.

Tsukioka Kōgyo 月岡耕漁 (1869–1927) japán fametszetkészítő mester *Nōgaku zue* 能楽図絵 (*Képek a nó-játékról*) című sorozatában ezzel a pillanattal örökíti meg az *Ohara gokōt*: a bambuszváz szűk keretében látjuk ülni a három apácát, miközben sorsukról és az elhagyatott hegyi lakról énekelnek.²⁸ Egyszerre magányos és intim pillanat

²⁶ MEEKS, „Survival and Salvation...”, 153. Az egykori udvarhölgy ezen útjáról szóló versei részben angolul is olvashatók. Lásd James G. WAGNER, „The Kenreimon'in Ukyō no Daibu Shū. Introduction and Partial Translation”, *Monumenta Nipponica* 31, 1. sz. (1976): 1–27., 21–22.

²⁷ A *mugen* nó-játékok esetében ez a közvetítő szerep kiemelten fontos, hiszen a *waki* és a *shite* közti találkozás az előbbi álma, ezáltal pedig előbbi szempontjából szubjektív elemet is tartalmaz.

²⁸ Tsukioka a bambuszváz mellett magányosan állva ábrázolja Kenreimon'int a *Nōgaku hyakuban* 能楽百番 (*Száz nevezetes nó-játék*)

a karakterek és a nézők között, egyúttal a túlélő és szemtanú Kenreimon'in első találkozása a közönségével.

Meghallgatni a múltat

KENREIMON'IN:

„Egy hegyi falu maga a magány.
De jobb egy bozóttal fedett kunyhó,
mint a világi gyötrelmek.”²⁹

Ismeretlen költő verse ez, amely a hivatalos császári versgyűjteményben, a 10. században publikált *Kokinshūban* 古今集 (*Régi és mai versek gyűjteménye*) szerepel. Az idézetek használata gyakori eszköz a nó-drámában, a műfaj ugyanis ilyen utalások révén kapcsolódik a hivatalos udvari kultúrához, a klasszikus irodalmi hagyományhoz. Kenreimon'in esetében különösen jó megoldás ez, hiszen a szóban forgó versgyűjtemény minden hozzá hasonló, a császári udvarban szerepet kapó nemes számára ismert olvasmány volt – a nó-játék közönsége pedig mind ezt, mind magát a verset felismerve azonnal Ōharában találhatta magát, e „bozóttal fedett kunyhó” közelében.

A kunyhó és az erdő mélyi magány leírása után Kenreimon'in és Dainagon no Tsubone távoznak a színről: előbbi csillagánizst és más virágokat, míg utóbbi tüzelőt megy szedni. Awa no Naiji lesz az, aki egyedül fogadja majd a gyaloghintón érkező császárt és kíséretét. Ez a jelenet izgalmas módon hiányzik a *Heike monogatari* vonatkozó fejezeteiből, a háborús krónika ugyanis a császár nézőpontját követve vezeti el olvasóit Ōharába, és csak utólag értesülünk arról, hogy Kenreimon'in miért nem tudta azonnal

című sorozata vonatkozó képén. Mindkét fametszetért lásd Robert SCHAAP és Thomas J. RIMER, *The Beauty of Silence. Japanese Nō & Nature Prints by Tsukioka Kōgyo 1869–1927* (Leiden & Boston: Hotei Publishing, 2010), 79.
²⁹ „The Imperial Visit...”, 286. Ez egyben irodalmi idézet az eredeti nó-drámában: a *Kokinshū* 944. verse.

fogadni egykori apósát és Madenokōji, császári tanácsost 萬里小路中納言.

Miután megismerkednek az elhagyatott, szegényes és növényekkel vadul burjánzó környezettel, Goshirakawa szembesül Awa no Naijival, akit elsőre nem ismer fel. Kiragadva az udvarból, hátrahagyva a fényűző életet, az egykori udvarhölgyből a természetben, szegényes körülmények között megcsúnyult apáca lett. Igaz ez a visszatérő Kenreimon'inra és Dainagon no Tsubonéra is, akiket szintén nem ismer fel az egykori császár. A felismerés – Arisztotelész fogalmával élve *anagnorisis* – fontos dramaturgiai eszköz a nó-drámában,³⁰ és gyakran a múlt és jelen, a hamis és az igaz találkozásakor kerül rá sor. A nó-dráma e jeleneteiben pedig különösen fontos szerepet tölt be. A hegyi lakban élő asszonyok korábbi életének vége szakadt, és bár egy másikat éltek, megváltozva mind külsőben, mind lélekben, most kénytelenek visszatérni régi önmagukhoz az emlékezésen keresztül.

A nó-dráma legfontosabb jelenete ezután következik, és Kenreimon'in és Goshirakawa párbeszédéből áll. Az egykori császárt leginkább a dan-no-urai események érdeklik, hogy miként zajlott ez a döntő ütközet, és hogy mi lett a sorsa unokájának, a gyermek Antoku császárnak. Kenreimon'in gyönyörűen megírt visszaemlékezése során végigkíséri a hatalomból alábukó családja történetét a fővárosból a kietlen tengeri bolyongáson át a végső csatáig. Részletesen kibontja saját anyja öngyilkosságát, amibe az idősebb asszony magával rántotta Kenreimon'in gyermekét, le, a tengermélyi „Sárkánykirály palotájába”, egy új, jobb élet reményében. Kenreimon'in verses narrációja költészetben

³⁰ Izgalmas analógiákat lehet felfedezni a felismerés (*anagnorisis*) és hirtelen megértés (*epiphanea*) mozzanatai, valamint a buddhista megvilágosodás képzete között. Lásd Darko SUVIN, „Revelation vs. Conflict: A Lesson from Nô Plays for a Comparative Dramaturgy”, *Theatre Journal* 46, 4. sz. (1994): 523–538.

erős, a tragikus végkifejlet pedig megindító, többek között azért is, mert közben segíti őt elbeszélésben a kórus, amely az egész történetnek a sorsszerűség, az égi elrendeltség érzetét kölcsönzi, amikor a mintegy transzba esett asszonytól át-átveszi a szót.

Kenreimon'in saját, sikertelen öngyilkosságáról keserűen beszél, az emlékek áradatának pedig csak az vet véget, hogy Goshirakawa császár és kísérei minden ceremóniát kerülve visszatérnek a fővárosba. Ez a hirtelen lezárás pedig több kérdést is felvet. Miért van Goshirakawa császárnak szüksége arra, hogy menye újraélje háborús traumáját? Miért van szükség arra, hogy Kenreimon'in visszaemlékezzen mindarra, amiről a *Heike monogatari* különböző változatait előadó biwa hōshik énekelni fognak még évszázadokon keresztül? Mi ennek a rituális emlékezésnek a funkciója az *Ohara gokō* című nó-játékban?

Emlékezés mint áldozat

KENREIMON'IN:

A tegnap elmúlt,
a mai nap is hiányban telt,
és a holnapot sem ismerhetem.
Ez az én sorsom.³¹

A történelem egyik jelentős, eredeti megközelítésmódja az egyéni visszaemlékezéseken, az oral history beszámolókon alapul. Különösen hatásos eszköznek bizonyult ez a tudományos megközelítés az olyan közösségi traumák történelmi felkutatásakor, mint például a holokauszt, a Hiroshimára és Nagasakira ledobott atombombák, a japán-amerikaiak internálása az Egyesült Államokban,³² vagy

³¹ „The Imperial Visit...”, 290.

³² Magyarországon kevésbé ismert történelmi esemény, amely során a háborús helyzetre való hivatkozással 1942 és 1946 között az Egyesült Államokban internáló táborokba zárták majdnem a teljes japán származású lakosságot. Lásd CSEH Dániel, „A japán-amerikaiak kitelepítése, 1942–1946: Az el-

az olyan hozzánk időben közelebb álló katasztrófák, mint a szeptember 11-ei terroristamadások, Japánban a 2011-es Nagy Kantōi és a 2024-es Nōtō-félszigeten történt földrengés, vagy akár a jelenleg is zajló orosz–ukrán háború és a gázai események.

Az oral history előnye többek között a személyességében és a hitelességében rejlik: fókuszában ugyanis valódi túlélők, valódi vallomásai állnak ugyanarról az eseményről. Hátránya is – többek között – itt keresendő, hiszen a pontatlan megfigyelések, a traumából fakadóan megbízhatatlan emlékek mind levonnak az ilyen jellegű kutatások értékéből. Ezzel együtt kiválóan alkalmasak arra, hogy mérlegre tegyünk egy-egy traumát aszerint, hogy milyen körben, mekkora háttal volt az érintettek életére. Egy család tragédiája is lehet jelentős emlék – ezer családé pedig még inkább.³³

Mint ahogy arra Szabó Attila is rámutat a témával foglalkozó remek monográfiájában,³⁴ a történelem valójában nem egyenlő az emlékezettel. Ugyanígy az említett *Heike monogatari* mint történelmi elbeszélés sem jelent egyet a valódi történelmi tényekkel – függetlenül attól, hogy milyen számos ponton mégis hitelesnek bizonyul. A szerzők szóbeli hagyományként továbbörökített, majd idővel több változatban rögzített regényszövegek létrejötte sok szempontból hasonlítható ahhoz a folyamathoz, ahogyan az oral history beszámolókból lejegyzett történelem lesz.³⁵ A biwa hōshi előadások kö-

lenséges idegenek integrálása az amerikai Demokráciába?”, in *Egyén és politikai gyakorlat*, szerk. GÖZSY Zoltán és VITÁRI Zsolt, 159–173 (Pécs: Pécsi Tudományegyetem, 2013).

³³ Az oral history módszertanával és történelmi háttérével kiterjedt szakirodalom foglalkozik. Vö. VÉRTESI Lázár, „Oral history. A szemtanúként elbeszélte történelem lehetőségei”, *Aetas* 19, 1. sz. (2004): 158–172.

³⁴ SZABÓ Attila, *Az emlékezet színpadai. Performatív műtfeldolgozás Közép-Európában és a világszínházban* (Kronosz Kiadó, Pécs, 2019).

³⁵ Uo., 24–25.

zönsége pedig valójában a Genpei-háború túlélőinek, győzteseinek és a rákövetkező generációknak a közössége is egyben – e félig fikatív, félig valós „történelemnek” az örökösei.

Kenreimon'in remetesége és vallomása az *Ohara gokō*ban innen nézve különösen izgalmas, hiszen sokszoros absztrakción esik át az eredeti történelmi tény mire eljutunk az ő vallomásáig a nō-színpadon. Míg a biwa hōshik előadásában az elhangzó szövegen keresztül megjelenő Kenreimon'in emlékezett vissza a dan-no-urai ütközet végére, addig immáron egy nō-színész előadásában, a nō-játék esztétikai rendszerében hallunk az utolsó napok és órák viszontagságairól. Fizikai valójában jelenik meg a színpadon a visszaemlékező: fehér maszkos alakja, a nóban megszokott enyhén döntött testtartása, komor éneke révén mintha valóban maga Kenreimon'in állna a nō-színpadon. Megszabadítva fizikai egyéniségétől, a nō-színház stilizált vizuális világában mindeközben önmaga szimbóluma lesz: egy emlékező, aki örökké emlékezni tud a nō-színpad deszkáin.³⁶

Lori Meeks felhívja a figyelmet arra Kenreimon'innal és kultúrtörténelmi hatásával foglalkozó tanulmányában,³⁷ hogy az egykori Taira hatalmasság azért élt így a Kiotótól északra fekvő hegyek közt, hogy életét az emlékezésnek és imának szentelje. Meeks kiemeli a régi japán *toborau* 弔う (mai átiratban *tomorau*) igét, amely annyit tesz: „gyászolni”, „gyászszertartást tartani”, „vigasztalni.” Meglátása szerint ezért vállalta a remeteséget Kenreimon'in: hogy odavetett, majd mégis visszakapott életét arra áldozza,

³⁶ Szabó idézi Aleida Assmannt, amikor a társadalmi emlékezet stratégiáit foglalja össze. Ezek közül a másodiknak felel meg az *Ohara gokō*, hiszen Kenreimon'in célja itt is „az emlékezés a soha nem felejtésért.” Uo., 31.

³⁷ MEEKS, „Survival and Salvation...”, 157–158.

hogy az előtte távozottak emlékét ápolja.³⁸ Ezzel pedig az élőket megóvjá azok túlvilági haragjától.

„A temetetlen holttest, akár a nyughatatlan szellem, olyan felkiáltójelként működik, ami megakadályozza, hogy lezáruljon, hogy lezárható legyen egy történeti esemény, míg az elkövetők vagy azok gyermekei, unokái el nem végzik a rájuk rótt feladatokat: konkrét szinten a holtak eltemetését, elvont szinten pedig a múlt dialogikus feldolgozását.”³⁹

Az *Ohara gokō* ebbe az áldozat-életbe enged nézőinek rövid betekintést. A színpadon a közönség szeme láttára összekapcsolódik a holtak túlvilági üdvéért szóló ima és a múlt emlékezés által való feltámasztása. Nem oral history ez, közben mégis arra hasonlít: a múlt újra élővé válik, és egy hitelesnek ható nézőpontból tekintünk rá. Mindez az erős buddhista konnotációkkal⁴⁰ bíró nó-játék kezei közt nem lehet más, mint egy valódi gyászszertartás, élő közönséggel celebrálva – több mint nyolcszáz évvel e közösség⁴¹ történelmét alapvetően meghatározó Genpei-háború eseményei után.

³⁸ Meeks kitér arra is, hogy egyes kommentátorok szerint a *Heike monogatari* ismertebb változataiban későbbi hozzátoldás ez az „élő áldozat” Kenreimon’in részéről – egyfajta megnyugtató lezárás a Tairák bukásáról szóló tragikus történet végére. Lásd MEEKS, „Survival and Salvation...” 159.

³⁹ SZABÓ, *Az emlékezet színpadai...*, 45.

⁴⁰ A nó-színház és a buddhizmus közti kapcsolat az előadott nó-drámák tematikájában és nyelvezetében is megjelenik. Lásd ROYALL TYLER, „Buddhism in Noh”, *Japanese Journal of Religious Studies* 14, 1. sz. (1987): 19–52.

⁴¹ A nó-játék eredeti közönsége elsősorban a samurájok köréből került ki a 14–15. század fordulóján, így annak tagjai számára különösen nagy hatással lehetett minden erre a konfliktusra reflektáló előadás.

Fojtogató emlékek

Az *Ohara gokō*ban feldolgozott *Heike monogatari* fejezetek egyik különleges vonása, hogy a szövegben hosszú leírások szerepelnek a Kenreimon’in remetelakához vezető útról és annak természetes környezetéről. A részletekbe menő, erősen képi szövegrészek erősítik az elhagyatottság érzését e fejezetekben, hiszen hangsúlyosan távolodunk az emberek által épített civilizációtól a természet uralta északi vadonba. E leírásoknak van egy másik jelentése is, ami azonban jóval hangsúlyosabbá válik a nó-színházi adaptációban: a mindent körbeölelő, az emberi lélettérbe behatoló természet itt ugyanis az emlékezés metaforája is egyben.

A nó-játékban is az emlékezés metaforái a növények: egyre közelebb nyomulnak, mintegy körbefonják és megbéklyózzák az emlékezőt. Ez egy erősen buddhista képzet művészi megfogalmazása: a ragaszkodás. Ahogyan a növény a remetelakra rátelepedik, úgy nyomja a ragaszkodás, a múlttal szembeni egyszerre nosztalgikus és gyászos érzelem az emlékezők lelkét. A növények itt étellel teliek, nőnek, és az élet körforgásába vonják az embert, egyúttal a halálra is emlékeztetik őt – mindeközben akár egyfajta véget nem érő gyász jelképezik a múlthoz való kötődést és az entrópiát.

Az *Ohara gokō* ezen jelentéseit kevésbé a látványvilág hangsúlyozza ki, mind inkább a szöveg és az ének. A nó-drámában ugyanis számos erre alkalmas költői eszköz áll a szerző rendelkezésére. Gyakoriak a nyelvi játékok, így például a homonímákon alapuló jelentéstársítások, valamint a költői felsorolások – gyakran az utazási ének részeként –, amelyekben különféle földrajzi nevek kettős vagy többes jelentésére támaszkodik a szöveg írója. Az *Ohara gokō* esetében ezért is feltűnő a flora jelenléte a szövegben: a szegényes hegyi lakban ugyanis a három apáca mellett úgy tűnik, hogy csak a növényzetnek jut hely.

A természetes környezet nemcsak a szereplők magányát, a társadalmon való kívüllál-

lását jelzi, hanem a különféle növények megnevezése további jelentésárnyalatokkal gazdagítja a nó-drámát. A szövegben találkozni borostyánnal, fűzfával, lilaakáccal, különböző növények indáival, bambusszal, mindenféle „csomósodó” füvekkel, páfrányokkal, cseresznyével, zöld levelekkel, harmatos bazsarózsával, vízifüvekkel, boglárkacserjével, fenyővel, hajnalkákkal és fehér libatoppal is.

KÓRUS:

A napfény ékkő csillogása
a bájós fenyők ágain és

KENREIMON'IN:

A tavacska fölött hullámozó akácokon,
melyek indáikkal a nyár felé nyúlnak.

KÓRUS:

Mind a császári látogatást

KENREIMON'IN:

Várták ők is.⁴²

Izgalmas módon több ezek közül kúszónövény, amelyek az apácák otthonát jelentő épületet fonják körül, mintegy fojtogatják. A kúszónövények, akárcsak az emlékek vagy a meg nem bocsájtott bűnök – rabul ejtik az épület lakóit, egyre nagyobb nyomást gyakorolva rájuk. Ezzel párhuzamosan pedig az e növényeket tápláló víz is fontos jelentéssel bír: az érzelmekre utal, amelyek elöntik az emlékező lelkét, és életben tartják benne a múlthoz ragaszkodó gyász érzését.

KENREIMON'IN:

Igen, ismertem a Paradicsom gyönyöreit,
de mind rövid ideig tartott csak,
akár a futó liánokon a harmatcseppek,
azok is hamar tovatűntek.⁴³

Nem csak élő növényekre találunk azonban utalásokat a szövegben: Tsubone például tüzelőért megy, amikor elkíséri úrnőjét a dombtetőre, illetve szó esik fűszerekről és favágókról is. Ezek mind az emberi civilizáci-

óra utaló kifejezések, amelyek jelzik, hogy nem teljesen magányosodott el Kenreimon'in itt, Ōharában, és hogy a túléléshez szükséges emberi beavatkozásoknak azért vannak még itt is jelei – bár ezek a színen túlra irányítják a nézők figyelmét.

A nó-dráma virágai között találunk egyet, amelynek különös, összetett jelentése van. Nem véletlen, hogy Kenreimon'in a hegyen japán csillagánizst (*Illicium anisatum*) megy szedni – ennek a növénynek a leveléből készül ugyanis egy füstölőtípus, amelyet buddhista szertartások során használnak. Ez egyrészt erősíti az egész nó-játék buddhista olvasatát, másrészt a japán csillagánizsnak van egy további jelentése: a gyümölcse mérgező. Így általa megjelenik a halál képzete is nó-játékban – a halál pedig Kenreimon'in esetében egyet jelent a felejtéssel.

Ez a kettősség határozza meg Kenreimon'in helyzetét: Dan-no-uránál meg akart halni, de életre ítéltetett, így azóta élete az imáról, a múlt életben tartásáról, a holtak emlékezésén keresztül való kiengeszteléséről szól. Fájdalmának gyökere, hogy minden emléke az elvétett halálhoz utalja vissza – nem felejtethet azonban, hiszen a felejtés számára egyenértékű a halállal. Ha pedig nem tud emlékezni többé, az életben maradásának sincsen értelme.

Az asszony és társai így valódi élő áldozatok: nem megöli őket a természet, hanem belőlük, akár emlékeikből nő ki, abból táplálkozik, ezzel eleven, dús szépséggel fizetve a múlt fájdalmáért. Amikor Goshirakawa császár arra kéri Kenreimon'int, hogy emlékezzen gyermeke halálára, az öreg férfi ezt rossz lelkiismerete miatt teszi, feloldozást remélve egykori menyétől. A remetelakot körülölelő, mintegy fojtogató természet azonban, akárcsak Kenreimon'in vallomása, azt üzeni: nincs feloldozás.

Ez is magyarázza a császár gyors távozását az előadás végén. Az *Ohara gokō*ban halálig kell szenvedéssel áldozni az emlékezetnek – a lelkiismeret ugyanis nem enged, ahogyan a karma sem.

⁴² „The Imperial Visit...”, 292–293.

⁴³ Uo., 294.

Összefoglalás

Kenreimon'in halálával ér véget a *Heike monogatari* és a Tairák története is. Az, hogy néhány évvel a háború után halt meg Óharában apácaként, vagy hogy csak jóval később, miután visszatért Kiotóba, mellékes.⁴⁴ A nődráma szerzőjének az előbbi olvasat felelt meg, és az *Ohara gokō* az egyik legerősebb művészi megfogalmazása a bukott egykori császárné történetének. Egyúttal a *Heike monogatari* mellett a nő-játék bizonyult annak leginkább időtálló adaptációjának.

A történetet, amit két évszázadig a biwa hōshik tartottak életben és adtak elő újra és újra különböző változatokban, ma a nő-játék formájában tartják életben neves nőtársak Japánban. Ez az igazán élő változata Kenreimon'in áldozat életének: a nőtársak láthatjuk társai közt, amint énekel újra felidézi Goshirakawa császár és a közönség számára a japán történelem egyik legfontosabb eseményét. Zeami két művésze, az ének és a tánc közül a Kenreimon'int alakító *shite* szerepkörű színésztől ez a szerep valóban elsősorban mives éneket kíván. Kenreimon'in vallomást tesz azért, hogy saját emlékeit hallva a közönség is megemlékezessen egy múltból, amelyben nem volt része, de amely múlt nélkül a saját jelene elképzelhetetlen.

Gazdag, időtálló hagyományai és stilizált formái miatt a nő-színház az ideális műfaj arra, hogy általa egy régmúlt emlék újra elevenné és élővé váljon, az *Ohara gokō* pedig ezért lesz az emlékezés valódi rituáléja. Az előadók és a közönség jelenléte kulcsfontosságú szerepet tölt be abban, hogy az eltelt évszázados múltat pár röpké pillanatra áthidalja a színházi jelen. Így egy asszony, aki már régen meghalt, és élete egy jelentős részét a holtak lelkéért való imával, az emlékek életben tartásával töltötte, a nő-színház deszkáin a 21. század legelején is folytathat-

⁴⁴ Kenreimon'in halálának pontos helyszíne és időpontja a mai napig vitatott. Lásd MEEKS, „Survival and Salvation...”, 149.

ja ezt a munkát. Közönségével – így velünk is – közösen áldozva az emlékezetnek.

Bibliográfia

- BUTLER, Kenneth Dean. „The Textual Evolution of the Heike Monogatari”. *Harvard Journal of Asiatic Studies* 26. (1966): 5–51. <https://doi.org/10.2307/2718459>
- CSEH Dániel. „A japán-amerikaiak kitelepítése, 1942–1946: Az ellenséges idegenek integrálása az amerikai Demokráciába?”. In *Egyén és politikai gyakorlat*, szerkesztette GÖZSY Zoltán és VITÁRI Zsolt, 159–173. Pécs: Pécsi Tudományegyetem, 2013.
- CSEH Dávid Sándor. „A végső menedék keresése – A művészet szerepe a shuramono 修羅物 nő-drámákban az Atsumori 敦盛 és a Tsunemasa 経正 alapján”. In *SZITU Kötet 2021*, szerkesztette DOMA Petra, 93–109. Budapest: ELTE Eötvös Collegium, 2022.
- Heike monogatari avagy a Heike tündöklése és bukása*, fordította BARNKOPF Zsolt. Budapest: Flaccus, 2022.
- Like Clouds on Mists – Studies and Translations of Nō Plays of the Genpei War*, szerkesztette Elizabeth OYLER és Michael WATSON. Ithaca, New York: Cornell University East Asia Program, 2013. <https://doi.org/10.1515/9781942242598>
- MEEKS, Lori. „Survival and Salvation in the Heike monogatari: Reassessing the Legacy of Kenreimon'in”. In *Lovable Losers: The Heike in Action and Memory*, szerkesztette Mikael S. ADOLPHSON és Anne COMMONS, 142–165. Honolulu: University Press of Hawai'i, 2015. <https://doi.org/10.1515/9780824856908-011>
- MINOBE, Shigekatsu. „The World View of Genpei Jōsuiki”. *Japanese Journal of Religious Studies* 9, 2–3.sz. (1982): 213–233. <https://doi.org/10.18874/jjrs.9.2-3.1982.213-233>
- Nő-drámák*, szerkesztette DURÓ Győző, fordította KEMENCZKY Judit. Budapest: Orpheusz Könyvkiadó, 1994.

- „Ohara gokō 大原御幸”. In: *Motomasa to Zenchiku. Yume to shi to erosu. 元雅と禅竹. 夢と死とエロス*, szerkesztette UMEHARA Takeshi 梅原猛 és KANZE Kiyokazu 観世清和, 57-71. Tōkyō 東京: Kadokawa Gakugei Shuppan 角川学芸出版, 2013.
- QUINN, Shelley Fenno. *Developing Zeami – The Noh Actor's Attunement in Practice*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2005.
<https://doi.org/10.1515/9780824843496>
- SCHAAP, Robert és RIMER, Thomas J. *The Beauty of Silence. Japanese Nō & Nature Prints by Tsukioka Kōgyo 1869–1927*. Leiden & Boston: Hotei Publishing, 2010.
- SUVIN, Darko. „Revelation vs. Conflict: A Lesson from Nō Plays for a Comparative Dramaturgy”. *Theatre Journal* 46, 4. sz. (1994): 523–538.
<https://doi.org/10.2307/3209074>
- SZABÓ Attila. *Az emlékezet színpadai. Performatív műtfeldolgozás Közép-Európában és a világszínházban*. Pécs: Kronosz Kiadó, 2019.
- „The Imperial Visit to Ohara (Ohara gokō)”, fordította Carol HOCHSTEDLER. In: *20 Plays of the Nō Theatre*, szerkesztette Donald KEENE, 281–298. New York: Columbia UP, 1970. <https://doi.org/10.7312/keeng4476-023>
- The Tale of the Heike*, fordította Royall TYLER. New York: Penguin Books, 2014.
- „Tomoe”. In: *Hagoromo, Tomoe, Jamamba*, szerkesztette és fordította SCHÖNAU Beatrix, 27–34. Budapest: Primo, é.n.
- TYLER, Royall. „Buddhism in Noh”. *Japanese Journal of Religious Studies* 14, 1. sz. (1987): 19–52.
<https://doi.org/10.18874/jjrs.14.1.1987.19-52>
- VÉRTESI Lázár. „Oral history. A szemtanúként elbeszélte történelem lehetőségei”. *Aetas* 19, 1. sz. (2004): 158–172.
- WAGNER, James G. „The Kenreimon'in Ukyō no Daibu Shū. Introduction and Partial Translation”. *Monumenta Nipponica* 31, 1. sz. (1976): 1–27.
<https://doi.org/10.2307/2384183>
- YAMASHITA Hiroaki 山下宏明. *Heike monogatari no nō-kyōgen wo yomu 『平家物語』の能・狂言を読む*. Tōkyō 東京: Kyūko Shoin 汲古書院, 2018.
- Yoshishige no YASUTANE, Kamo no CHŌMEI és Basil BUNTING. *A fűkunyhóból*, szerkesztette, fordította és az utószót írta FÜLÖP József és SZEMEREY Márton. Budapest: Gondolat Kiadó, 2017.
- ZEAMI Motokiyo. *Zeami – Performance Notes*, szerkesztette és fordította Thomas Blenman HARE. New York: Columbia UP, 2011.

„Nem is tudom, miért vagyok szomorú”. A melankólia témája *A velencei kalmárban*

SEDIÁNSZKY NÓRA

Dramaturgként, Shakespeare-olvasóként is régóta foglalkoztat *A velencei kalmár*, el-
lentmondásossága, problémái, titkai; és na-
gyon érdekel a melankólia témája, művészi
megjelenési formái is, különösen az, ahogy a
reneszánsz vagy a romantika idején, illetve a
későbbiekben Freud és kortársunk, a jeles
pszichoanalitikus és filozófus, Julia Kristeva
gondolkodtak róla. E kétfajta érdeklődés
metszéspontjából született jelen tanulmány;
azt a kérdéskört szerettem volna megviz-
sgálni, hogyan, hányféle módon jelenik meg a
melankólia Shakespeare ezen művében, és
miért adhat kulcsot a darab talányos, nehe-
zen megközelíthető címszereplőjének ér-
telmezési lehetőségeihez.

Először is, bár hétköznapi értelemben is
gyakran használatos fogalomról van szó, ta-
lán nem árt tisztázni, mit is jelent pontosan,
milyen interpretációk, jelentésárnyalatok kap-
csolódnak hozzá. A szó görög eredetű, pon-
tos fordítása „fekete epe” (ebből a μέλας a
„fekete, sötét”, a χολή pedig az „epe”, utób-
biból ered a magyar „kólika” szó is).¹ Hippok-
ratész meg volt győződve róla, hogy a me-
lankolikus állapotot, melyet a levertséggel
azonosítottak, téveszméket és hallucináció-
kat kapcsolnak hozzá, a négy alapvető test-
nedv egyensúlyának felborulása, a fekete
epe túlsúlyba kerülése, kiömlése okozza. (Az
egyensúlyvesztés egyébként is érdekes kér-
dés; Shakespeare több „híres melankolikus”

¹ HIPPOCRATES, *De aere aquis et locis*, hozzáfél-
etés: 2025.03.01.,
[https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?
doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0251%3A
text%3DAer](https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0251%3Atext%3DAer).

is az egyensúlyvesztés állapotában, különös
krízis- vagy határhelyzetben van éppen az
életében, elég talán a legismertebb melan-
kolikusra, Hamletre gondolnunk; de maga
Tybalt is így fogalmaz szó szerint a *Romeo és
Júliában*: „Now seeming sweet convert to
bitter gall” – „Az édességből keserű epe lesz”.²)
Hippokratész így írja le a melankolikus beteg
legfontosabb szimptomáit: ingerlékenység,
izgatottság, étvágytalanság, álmatlanság.³
Később az a hiedelem is kapcsolódott ehhez
a kóros lelkiállapothoz, hogy áldozata a Sza-
turnusz bolygó hatása alatt áll, hiszen a Sza-
turnusz az asztrológia hiedelemvilága szerint
a „romboló és újjászülető” erő.⁴
A reneszánsz izgalmas gondolati forradalma
idején a melankólia fogalma is újfajta jelen-
tésárnyalatokkal gazdagodott, úgy is mond-
hatnánk, „divatos betegség” vált.⁵

„A reneszánszban a kimagasló művé-
szek többsége melankolikusnak számí-
tott; de a melankólia volt felelős a bol-
dogtalanságukért, s ez volt a kétség-
beesés és a szaporodó öngyilkosságok
oka is. Később, a polgárosodással pár-
huzamosan, de különösen az ipari for-

² A szerző nyersfordítása.

³ VÖ. SZABÓ Mária, „Filozófia és orvostudo-
mány a Hippokratészi Gyűjteményben. Be-
vezetés *A levegőről* című íráshoz”, *Ókor* 6, 4.
sz. (2007): 68–71.

⁴ Aliza EINHORN, *The Little Book of Saturn,
Astrological Gifts, Challenges, and Returns*
(Newburyport: WeiserBooks, 2018), 37.

⁵ FÖLDÉNYI F. László, *A melankólia dicsérete*
(Budapest: Jelenkor Kiadó, 2017), 23.

radalom korában a lustaság és az unalom lett a melankólia jele, mivel mindkettő a társadalom egyre erősebb szorításának próbált ellenállni. Akik nem akartak beszállni a társadalmi össztársasjátékba, azok mind melankolikusnak számítottak. De hasonló ok miatt a 18. század végétől kezdve a zsenialitás is a melankólia ismérve lett, hiszen ez is a kiszámíthatatlansággal társult, azzal, hogy az illető nem tud és nem is akar semmilyen előírásához igazodni. Nem óhajt betagozódni.”⁶

Érdekes módon Földényi F. László a romantika zseni-kultuszához társítja a melankólia „dacos különállásának” ismervét (igaz is ez például Byronra, Musset-re, Lenaura, Lermontovra, hogy csak a legismertebbeket említsük), de Shakespeare-nek a melankólia jegyeit magán viselő hőseiben – Mercutióban, Hamletben, Antonióban, Jacques-ban – mind van valami tudatos vagy kényszeres elkülönülés, ha nem is mindig önkéntes választás alapján. Hamlet egy családi-hatalmi-önkényuralmi rendszerbe nem tud betagozódni (nem beszélve azokról a pszichotikus hálókról, melyekben szintén ott vergődik); Mercutio látványosan unatkozik, nem érzi otthon magát a darabban épp Veronának nevezett, meglehetősen szűk mozgásteret engedélyező közegében, folyamatosan robbantani akar; Jacques, bár kerüli az emberek társaságát, és lépten-nyomon igyekszik kimutatni irántuk érzett megvetését, mégsem önként választja a száműzetést, mint életformát (a darab elején legalábbis, később már saját elhatározásából marad az erdő szabadabb létezésében); Antonio pedig, miközben látszólag megbecsült polgára a gazdag és prosperáló velencei köztársaságnak, valójában sehogy sem találja magát kora érzelmi térképén. Marsilio Ficino és firenzei újplatonista köre is „felelős” azért, hogy a melankólia fogalmához a

⁶ Uo., 23–24.

művészi érzékenység és a gondolkodó ember kivételes szellemi állapota társul: szerinte a melankolikus alkatoknál jóval nagyobb az „intellektuális hajtóerő” szerepe, mint egyes társaiknál.⁷ A korszak egyik legjelentősebb firenzei művésze, Botticellire jelentős hatást gyakorolt az újplatonisták ógörög alapokon nyugvó keresztény humanizmusa, a test mulandóságának és a lélek halhatatlanságának termékeny feszültségéből építkező szépségeszmény, ebből is fakad képeinek jellegzetes melankóliája. Sosemvolt szépségű kertjei és tájai, egyik állandó modellje, a fiatalon elhunyt Simonetta Vespucci távolba fúródó, nem elvilági tekintete mind ezt a melankolikus szépségeszményt, az elmúlás félelmét, az ismeretlentől való szorongást tükrözik.

Ugyanakkor Shakespeare korának színpadi tradíciója is szinte „megköveteli” a melankolikus közkedvelt szerepvariáns rendszeres fellépését.⁸ Különösen népszerű, tragikomikus felhangokkal ábrázolt karakter a „szerelmes melankolikus” figurája, aki, mint egy „felhígított” petrarkista hagyomány örököse, általában rendezetlen ruhában, tébolyult arckifejezéssel lép színpadra, gyakran összefüggéstelenül, máskor rébuszokban fogalmazva beszél, egyik ellentétes kedélyállapotból esik a másikba, öntetszelgő, nárcisztikus pózok jellemzik; arisztokrata melankolikus esetén a látványos szenvedés, még inkább szenvedés gyakran ölt teátrális formákat, a szenvedő egész udvartartás előtt cselekszik vagy beszél (Orsino a *Vízkeresztben*, Claudio a *Sok hűhó semmiértben*, Hamlet a jól kijátszott Ophelia-őrületben),

⁷ Valentina ZAFFINO, „Marsilio Ficino e la melanconia: condizione determinante o spazio di libertà?”, *Forum*, Vol. 8 (2022): 181–197. DOI: [10.17421/2498-9746-08-10](https://doi.org/10.17421/2498-9746-08-10)

⁸ Thomas OVERBURY, *New Characters*, 1614, hozzáférés: 2025.06.01., <https://www.eudaemonist.com/bibliion/overbury/>.

nem ritkán zenét vagy dalt is rendel magának, hogy még jobban kiemelje fennkölt szenvedését. Shakespeare a *Romeo és Júlia*-ban is él a végletekig eltorzított petrarkizmus eszközeivel, hogy még markánsabbá tegye Romeo Rozália iránti erősen modoros szenvedélyét és halálvágyát a Júlia által keltett valódi érzésekkel.

Mielőtt *A velencei kalmár* és Antonio figurájának részletesebb tárgyalásába kezdenék, érdemes a dekadencia és a művészi enyészet „fővárosához”, Velencéhez kapcsolódó melankolikus képzeteket is megvizsgálni. A reneszánsz Serenissima bizonyos szempontból valóban maga a „melankolikus város” – a későbbi korok, különösen pedig a romantika és a szecesszió számára pedig mind inkább azzá válik.⁹ A szárazföld biztonságához képest a víz ingatagságára épített város minden látható gazdagság és imponáló hatalmi berendezkedés, a Mediterráneumra irányuló, sokáig igen sikeres hódítási törekvései ellenére is megőrzött valamit az állandó létbizonytalanság, a „minden siker mulandó, pillanatnyi” érzéséből, és nem csupán a menetrendszerűen ismétlődő pestisjárványok miatt. A velencei művészetben a reneszánsztól kezdve egyre határozottabban jelentkezik egy mind erősebb – bár sokszor arany és bársony, pompa és látványos ünnepségek mögé rejtett – szorongás élmény, melynek talán legérőteljesebb, de mindenképpen legmegindítóbb kifejeződése a tragikusan fiatalon, épp pestisben elhunyt festő, Giorgione művészte, akiről Földényi is hosszan ír idézett művében.¹⁰ Giorgione számára a – mégoly szépségesen is – élénk táruló világ maga a megtettesült fenyegetettség. Az igazán soha meg nem ismerhető világba vetett ember szüntelenül az ismeretlenre irányuló vágy és az elmúlásra figyelmeztető, könyörtelen idő szorításában vergődik. (Az idő kérlelhetet-

lensége, ugyanakkor tragikus feszültségeket feloldani képes hatása Shakespeare egyik leggyakoribb témája is, verseiben, drámáiban egyaránt.) Ráadásul a szüntelen lebegés formájában létező, önmagát többszörösen visszatükröző Velence maga a fordított, a visszajáról láttatott világ (nem véletlenül játszódik itt napjainkig a világ egyik leghíresebb karneválja); voltaképpen megfelel annak a definíciónak, melyet Földényi F. László a melankolikus szorongásról ad: „ha mégoly magabiztosan rendezzük is be világunkat, ez ingatag és törékeny pilléreken nyugszik”.¹¹ Bár nem hinném, hogy e sorok leírásakor Földényinek épp Shakespeare Antoniója járt volna a fejében, számomra kissé olyanok ezek a sorok, mintha az ő legbelső szorongásait látnám kivetítve; hiszen Velence egyik legsikeresebb kereskedőjének világa, státusza látszólag stabil, megbecsült, valójában *ingatag*, mert vízen járó hajókon alapszik (később ki is derül, milyen bizonytalan, a vakszerencsének kitett tényező a gazdagsága); érzelmi élete pedig, ha lehet, még instabilabb, mert belső egyensúlya, hadd ne mondjuk, boldogsága egy olyan megbízhatatlan, inkább csak langyosan, de legalábbis fellebbanásokban szeretni tudó embertől függ, mint Bassanio.

Bár *A velencei kalmár* „első számú” melankolikusa kétségkívül Antonio, de a melankolikus életérzés többé-kevésbé minden fontosabb szereplőnél megjelenik (kivéve Shylockot, ő egészen más temperamentum és formátum; bár a melankólia bizonyos előfordulásainak lenyomata adott esetben, legalábbis legnagyobb veszteségei pillanataiban, lánya – és ládikája – eltűnésekor, a tárgyalás döntő vereségénél, nála is tetten érhető). Különösen jól érzékelhetőek a melankólia megjelenési formái a nőalakoknál, az átlagosnál jóval érzékenyebb Portia és a két világ határán élő (de igazán sehová sem tartozó) Jessica esetében, de még a látszólag

⁹ Jean D'ORMESSON, *Venise vue par Jean d'Ormesson* (Paris: Acanthe, 2006), 19.

¹⁰ FÖLDÉNYI, *A melankólia...*, 43–58.

¹¹ Uo., 28.

gondtalan, vidáman és lármásan antiszemita velencei aranyifjak közegében is megfigyelhető némi melankolikus szorongás, ha jobbra kimondatlanul is. A szorongás tárgyiasult látomás-városában szinte senki nem az, aminek elsőre látszik; és senki sem vonhatja ki magát az állandósult nyugtalanság lételménye alól. A lesből támadó, fiatalokat is válogatás nélkül támadó járvány folyamatos tapasztalat (ahogy Shakespeare saját életében is), az adott esetben hullámsírba süllyedő város képzelete szintén; ezt a szüntelenül ott ólálkodó félelmet a lehangosabb mulatozás, a legféktelenebb orgia sem képes tartósan elhallgattatni. Antoniót, mint később látni fogjuk, leginkább egy vállalni egészen nem mert, nem tudott érzés tartja fogva; Portiát saját helyzetének csapdái (előbb a választás lehetetlensége, majd a választásából fakadó jogos bizonytalanság). Jessica egész addig otthontalan saját zsidósága közegében, és vágyódik egy nyitottabb világra, míg valóban a keresztények közé nem kerül; amint azonban közöttük kezd élni, szinte érezzük (bár kevés szövegszintű utalás van rá), hogy itt is hontalan lesz, és heves nosztalgiaát táplál (és nyilván büntudatot is) elhagyott közössége és apja miatt.

Kétségkívül, már *A velencei kalmár* felütése is különös. Rögtön a címszereplő szólal meg itt, szinte in medias res, egy elsőre csaknem értelmezhetetlen depresszió leírásával (az a címszereplő, akinek jelenléte meglehetősen talányos a darabban, hiszen az elejét és a negyedik felvonást leszámítva, más szereplők, többek között Shylock, valószínűleg lenyomják jelentőségükkel, súlyukkal).

„ANTONIO:
In sooth I know not why I am so sad.
It wearies me, you say it wearies you.
But how I caught it, found it, or came by it,
What stuff 'tis made of, whereof it is born,
I am to learn.

And such a want-wit sadness makes of me
That I have much ado to know myself.
(Act 1, Scene 1)

ANTONIO: Nem tudom, miért vagyok ilyen szomorú. / Belefáradtam, és azt mondjátok, fáraszt titeket is. / De hogy kaphattam el, hol találtam rá, miként ragadt el, / Milyen anyagból van, honnan ered, / Azt még meg kell tudnom. / Ez a bolond szomorúság egészen beteggé tesz, / Hogy magam is nagyon szeretnék már rájönni a nyitjára.”¹²

Bizonyos értelemben elég világos útmutatást kapunk itt a darab egyik fontos témájára nézve, nevezetesen a címszereplő problémájára vonatkozólag. Mert lehet, hogy a darabban vannak ugyan érdekesebb, karakteresebb szereplők is Antoniónál, címszereplői léte elvitathatatlan; a dráma nem csupán a körülötte zajló eseményeket meséli el, de miatta (is), általa (is), érte (is) történik ez a különös testi-lelki-érzelmi-fizikai-társadalmi képlet, ami maga *A velencei kalmár*. „Ez a bolond szomorúság egészen beteggé tesz”, mondja Antonio, vagyis ő is érzi saját állapota kóros voltát. Későbbi válaszai arra is rávilágítanak, bánata nem szerelmi bánat, legalábbis mintha a jeles velencei kereskedő irtózna ettől a szótól.

„SALARINO: Why then you are in love.
ANTONIO: Fie, fie!” (Act 1, Scene 1)

Vagyis arra az egyszerű megállapításra: akkor tehát szerelmes vagy, Antonio undorodó tiltakozását kapjuk: fúj!

De valóban így van ez? Korábban ugyanis megtudtuk – sokkal higgadtabb felvezetésben – hogy nem anyagi ügyei nyugtalanítják a hatalmas vagyonát a tengeren tudó üzletembert: „Therefore my merchandise makes me not sad” (Act 1, Scene 1) – „nem üzleti

¹² A szerző nyersfordítása.

dolgaim szomorítanak el”. Később viszont az is kiderül, hogy van valaki, akinek pusztán közele képes némi örömet kiváltani a vállaltan depressziós Antonióból; valaki, akinek társaságában az életunt világfi (amúgy a reneszánsz színpad jellegzetes karaktere¹³) meglepően felélénkül, és szinte normális reakciókat mutat. Adva van tehát egy különös személyiség, Velence egyik leggazdagabb, köztisztviselői állású kereskedője, egy kellemes modorú úr – aki azonban, mint később kiderül, már nem bánik ilyen kellemes udvariassággal ellenfeleivel, vagy az általa lenézettekkel, például a zsidókkal – akit valamilyen titkos, ismeretlen eredetű bú gyötör, és aki valósággal rajong fiatal, jóképű és könnyelmű barátjáért. Itt rejlik talán a titok? Shakespeare korában az azonos neműek közti vonzalom vagy nemi kapcsolat nem csupán az egyház által üldözendő „ferdeség”, de jogilag is bűncselekménynek számít, börtön-, vagy esetenként akár halálbüntetés is járhat érte. (Más kérdés, hogy a felsőbb társadalmi osztályokban és normák között, hallgatólagosan bár, de elfogadottnak számított, és a törvény szigorát ritkán alkalmazták a gyakorlatban; maga Shakespeare is jól ismerte az ambivalens, több irányú vonzalmat, jó példát adnak erre a szonettek is.) Ha Antonio a barátságánál mélyebben érez Bassanio iránt, ez valóban ok lehet belső, gyógyíthatatlan kétségbeesésére. Láthatóan ugyan a gondtalan aranyifjú is ragaszkodik hozzá, Bassanio ingatag személyiségét figyelve azonban ez nem tűnik életbiztosításnak, első színpadra lépésekor kifejezetten felszínes, az életet mindig a napos oldaláról szemlélő szerencsevadásznak tűnik, aki nőszülni is inkább csak a gyors meggazdagodás reményében, mint valódi vonzalomról készül. Vajon ez a jól ismert állhatatlanság, vagy a sejtett, és most váratlanul lecsapó,

közeli házasság gondolata rejlik Antonio melankóliája mélyén? Saját érzéseinek mélyesen bizonytalan jövője – olyan érzéseké, melyek valódi természetével még ő maga sem mer szembenézni – és a veszteség fenyegető árnya? Mindenesetre a képlet adott, a velencei kalmár már szerepet is osztott magára:

„ANTONIO:

A stage where every man must *play a part*,
And *mine a sad one.*” (Act 1, Scene 1)

– vagyis a világ nagy színpadán, ahol mindenkinek szerepet kell játszania, Antonio letargikus kéjjel vállalja fel a szomorú bohóc maszkját; a mondatban egy korábbi (ugyan csak kétarcú) vígjáték és egy másik melankolikus, Jacques gondolata visszhangzik (az *Ahogy tetszik* második felvonásának hetedik színéből), aki épp így világméretű színpadnak látta az egész világot. Szerencsére Gratiano, Bassanio és Antonio állandó kísérője, ez a félig bohóc, félig a vásári bohózatok szolgáitól örökölt figura (itt épp egy kissé alacsonyabb rendű barát alakjában) hamar visszarántja Antoniót önnön nárcizmusának magaslatairól:

„GRATIANO:

There are a sort of men whose visages
Do cream and mantle like a standing
pond.” (Act 1, Scene 1)

– azaz „vannak olyan emberek, akiknek a po-fája csupa nyálkás burok, mint egy hínáros tó”, mondja, nem éppen hízelgően a kalmár fizimiskájáról (és tényleg van Antonióban valami tenyérbemászó, különösen akkor, amikor Shylockot próbálja, nem létező erkölcsi magaslatairól kiosztani); majd így zárja le a gondolatmenetét:

„GRATIANO:

But fish not with this *melancholy bait*
For this fool gudgeon.” (Act 1, Scene 1)

¹³ C. Walter HODGES, *The Globe Restored: A Study of the Elizabethan Theatre* (Oxford: Oxford University Press, 1968), 97.

– tehát ne akarjon nemes barátja ezzel a *melankolikus csalival* bolond halra vadászni. Va-
jon a józan, életismerő Gratiano rátapintott
a lényegre? Megérzi, megérti, hogy Antonio
itt mégicsak túljátszik egy lélekállapotot azért,
hogy valakit talán jobban magához kössön,
mai kifejezéssel úgy is mondhatnánk, meg-
próbál érzelmi zsarolással élni?

Freud hangsúlyozza a melankóliáról írt ta-
nulmányában,¹⁴ hogy a melankolikus számá-
ra elvész saját énje, a túlzásba vitt szorongás
pedig patológikus állapotá válik. Az én min-
denképpen sérül, a melankolikust pedig
meglehetősen ritkán lehet észérvekkel jobb
belátásra bírni. Ebben a kezdő jelenetben
Antoniót sem igazán tudják barátai mégoly
pontos meglátásokkal, vagy akár gunyoros
tréfákkal kimozdítani látszólag céltalan de-
pressziójából; ám, ha a darab egésze felől
vizsgáljuk a folyamatot, az is kiderül, hogy a
kalmár nem csupán pózol, amikor szinte
egyetemes létállapotá teszi önmaga számá-
ra a melankóliát – az események őt igazol-
ják, hiszen Bassanio fokozatosan leválik róla,
és még a számára egyedül kínálókozó megol-
dás, a Bassanióért feláldozott élet (és ezáltal
a valóságtól való menekülés) sem adatik
meg neki, Portia pedig, Bassanio új és igen
céltudatos „tulajdonosa” nem sok jelét adja
annak, hogy bármilyen formában osztozni
óhajtana a férfin, akit igen drágán vett ma-
gának, és akinek valós értéke és jelleme felől
nem sok kétsége van; de hát kell neki. Julia
Kristeva már jobban összekapcsolja a sze-
relmi vágyakozást és a melankólia Fekete
Napját, melyet "a szerelmi szenvedély ko-
mor szövedékének", „bánatos gyönyörnek”,
gyászos márnak" nevez.¹⁵ Mindez tökéle-

¹⁴ Sigmund FREUD, „Gyász és melankólia”,
ford. BERÉNYI GÁBOR, in *Válogatás az életmű-
ből*, szerk. ERŐS FERENC, 453–469 (Budapest:
Európa, 2003).

¹⁵ Julia KRISTEVA, „A melankolikus képzelet”,
ford. DOBOSSY ANNA, *Thalassa* 18, 2–3. sz.
(2007): 29–50.

tesen leképezi Antonio állapotát is: nárcisz-
tikus vonásokat sem nélkülöző, állandósult
depresszióját (a melankóliát Kristeva Narcissus
rejtett arcaént is azonosítja) voltaképpen
egy folytonos, vagy előre megsejtett hiány
okozza; ha elfogadjuk, hogy számára a mű-
során a legerősebb mozgatórugó a Bassanio
iránti érzés, akkor ez a hiány kezdettől fogva
jelentkezik, Portia megjelenése és a Shylock-
krízis csupán súlyosbítja azt. Kimondva-ki-
mondatlanul, Bassanio sohasem lehet az a
társ, akire Antonio titkon, talán önmagának
sem bevallva vágyakozik, soha nem birto-
kolhatja úgy, a maga teljességében, ahogy
az majd Portiának megadatik (más kérdés,
hogy Portia is képes-e ezt az állhatatlan és
felszínes karaktert hosszan birtokolni, illetve
mennyi örömet talál majd a birtoklásában).
„Valami hiányzik”, így is fogalmazhatna An-
tonio a darab elején, és ez a hiány szüli meg
azt a lelki teret (ismét csak Kristeva nyom-
vonalát követve), mely végül egyre inkább a
vágyott halál felé mozdítja őt.

A *velencei kalmárban* érdekes ellentétpá-
rok feszülnek egymásnak. A legnagyobb,
leglátványosabb szembenállás kétségkívül
Shylocké és Antonióé. Két tökéletesen ellen-
tétes világlátás, gondolkodás, esztétika, tár-
sadalmi helyzet; ugyanakkor mindketten kí-
vülállók, outsiders abban a világban, amely-
ben élnek. Antonio a felszínen ugyan a ve-
lencei társadalom megbecsült, illusztris sze-
mélye, első pillanattól kezdve szembeötlő
azonban, milyen idegen valójában abban a
világban, amelyben él, mennyire nincs köze
(az egy Bassaniót kivéve) azokhoz, akik kö-
rülveszik. Szinte törvényszerű, hogy ez a két,
egymást mágnesszerűen taszító, néhány
ponton mégis hasonlóságot mutató minőség
egy kifejezetten tragikus ívű összecsapásban
találkozzon össze, melyet épp az a Portia old
meg, aki nem csupán Shylocknak, valójában
Antionióknak is ellenfele, mégpedig azon a sí-
kon, ahol Bassanio már említett birtoklása a
tét. Shylock és Antonio mellett Portia a da-
rab harmadik legerősebb pillére; sőt, tekint-

ve Antonio kissé enervált jelenlétét, de legalábbis bűvópatakszerű felbukkanásait és eltűnéseit a cselekmény során, Portia kétségkívül plasztikusabb, összetettebb és a nézőben, olvasóban is erősebb nyomot hagyó személyiség. Portiát több minden összeköti Antonióval, akivel szinte akarata ellenére kell megküzdenie és leszámolnia (bár ez utóbbi „hadított” szinte minden más szereplő előtt rejtve marad a darabban, ellentétben Shylock látványos megsemmisítésével). Gazdag, szokatlan önállóságot élvező örökös nő (még ha a ládika-eset meg is köti jogilag a kezét, ennek béklyójából a feltehetően saját ravaszága által is irányított szerencse szabaddítja meg), vagyis kiváltságos személy, érdeklődésük tárgya is azonos Antonióval, ráadásul Portia is mutat némi melankolikus jegyeket, ha nem is olyan állandósággal és egyértelműséggel, mint Antonio; annál ő sokkal céltudatosabb, létszeretőbb és játékosabb személyiség. A hősnő ezekkel a szavakkal lép színre a második felvonás második jelenetében:

„PORTIA:
By my troth, Nerissa, my little body is a
weary
Of this great world.” (Act 1, Scene 2)

azaz: „Szavamra, Nerissa, az én kis testemet agyonnyomja ez a nagy világ”. Érdekes párhuzamnak tűnik, hogy a címszereplő után a női főszereplő is egy olyan mondattal indít, melynek depresszív felhangjai vannak; mint ha kissé mindketten ugyanattól a betegségtől szenvednének. Igaz, nemsokára megtudjuk, Portiának valóban van oka szorongani, hiszen egy szeszélyes végakarát folytán nem ura saját sorsának, élete társát nem saját vágya és akarata, hanem a vakszerencse fogja megszabni. (Más kérdés, hogy ez nem egészen így lesz: Portia van annyira intelligens és ravasz, hogy adott esetben szavak nélkül is képes úgy irányítani a dolgokat, hogy Bassanio a helyes ládikát válassza majd.

Igaz, mindezt nem mondja így ki Shakespeare műve, de következtetni lehet rá.) Valóban döntő különbség az ő jellemében Antonióhoz képest, hogy míg a másik csak szenved, sóhajtozik, aforizmákat gyárt, addig ő cselekedni is képes; ha egy válsághelyzet elé állítja a sors (ilyen a rákényszerített párvalasztási rituálé, vagy a váratlanul robbanó Shylock–Antonio konfliktus), akkor ő azonnal megoldást keres és talál is. Ám ettől még – intelligenciája és érzékenysége okán – Portia is szenvedhet attól, amit megtapasztal, még inkább attól, amiben neki magának is hiánya van. Portiát és Antoniót nem csupán a Bassanio iránti vágyakozás hozza közös nevezőre, hanem ennek a vágyakozásnak a kielégítetlen jellege is. Portia szexuális értelemben megkapja ugyan Bassaniót, és a hatalmas vagyon ideig-óráig még a tulajdonosává is teheti; sohasem fogja azonban megkapni Bassanio lelkét, és olyan mély odaadást sem, amelyet a párjánál sokkal összetettebb személyiségű, gazdagabb érzelm- és gondolatvilágú Portia feltehetően igényelne. A függe észjárású, szellemes és ravasz, olykor kifejezetten gátlástalan örökös nő egyetlen sebezhető pontja, hogy egy nála gyengébb és érdektelenebb, ugyanakkor megfoghatatlan férfiba szerelmes, vakon, mindenáron, zabolátlanul. Akárcsak Antonio. Ám ez a vágyakozás sok kérdőjellel, örökös belső bizonytalansággal is jár, hiszen a szeretet vagy szerelem folyamatos „határon élés”, még akkor is, ha valakinek megbízhatóbb társ adatik, mint a könnyelmű Bassanio; Portia fel-feltörő melankóliájának ez is egyik oka lehet.

Portia és Antonio egymással több ponton megfeleltethető vagy ellentétbe állítható karakterének további vizsgálata is érdekes eredményeket hozhat: Antonio túlfinomultságában adott pontokon kétségkívül van valami nőies (panaszait, a harmadik felvonás második jelenetének erős érzelmi zsarolással átítatott levelét tekintve olykor kifejezetten vénlányos vagy vénasszonyos), Portia pedig szinte férfias, markáns személyiség, játszi

könnyedséggel és imponáló fölényel kerekedik a darab férfi szereplői fölé; ez a keménység válik azután szinte elvadító könyörtelenséggé Shylockkal szemben. Antonio szerelmes búcsúlevele azonban nemcsak az „érzelmi passzív agresszió”, a tökélyre vitt érzelmi zsarolás manipulációjának iskolapéldája, de talán a leghatásosabb bizonyosága Antonio szenvedélyesfelfokozott önsajnálta torkolló, kétségbeesett szenvedélyének, nárcisztikus szimptomáinak és túlkorosan éretlen személyiségjegyeinek is:

„ANTONIO
 (...) and since in paying it, it is impossible
 I should live, all debts are cleared betw
 een you and I if
 I might but see you at my death.
 Notwithstanding, use
 your pleasure. If your love do not
 persuade you to
 come, let not my letter.” (Act 3, Scene 2)

A boldogtalan velencei kalmár igen pontos pszichológiai érzéssel építi föl saját nyomorúságának és Bassanio gondtalan boldogságának kontrasztjára alapozott érvrendszerét, miközben addig nem látott hevességgel árulja el saját érzelmei mélységét is: mivel nem tudok fizetni, nem maradhatok életben, de *minden adósságod kiegyenlítődik, ha ott lát-hatlak halálom pillanatában*. Ez már nem csupán heves érzelmi, de érzéki vallomás is: téged akarlak nézni, miközben kivágják a szívem. Meglehetősen torz, kifordított orgazmusra utal itt Antonio (de a számára egyetlen lehetséges orgazmusra Bassanióval kapcsolatban), épp ezt teszi majd lehetetlenné a birtokló szerelmes csalhatatlan ösztönével Portia. A levél két utolsó sora pedig valóban mesterien manipulatív: de te azért csak éld meg (sőt, az eredetiben: használj ki, vagyis élvezd) az örömeidet; ha a szeretet/szerelmed nem vesz rá, hogy ide gyere, az én levelem se tegye azt. Ennek az ijesztően (és mégis átlátszóan) ügyes érvkészletnek

Bassaniónál keményebb szívű ember sem tudna ellenállni; Bassanio pedig nem érzéketlen, csupán gyenge. (Figyelemre méltónak találom, hogy Shakespeare az eredetiben a „use” igét használja, mintha ismét csak azt akarná hangsúlyozni, ebben a darabban mindenki mindent és mindenkit *használ*: hidegfejű a szenvedélyest, érzelmes a kapzsit, bosszúálló a gyengét, még a szerelmesek is egymást.)

Antonio sorsának alakulása nem is annyira a halálközeli pillanatokban, inkább a végző elrendeződés látszólagos harmóniájában igazolja be a dráma elején megmutatkozó rossz közérzetet, még inkább rossz előérzetet. Az általános örömnep során a voltaképpen díszvendégnek, a halálos végű leszámolás elől éppen csak megmenekült Antoniónak nem nagyon osztanak lapot. Az ő számára az lett volna a boldog befejezés, ha sikerül életét adnia az annyira szeretett baráért (kissé disszonáns, de mégiscsak tiszteletet érdemlő szerelmi áldozat lett volna ez); a csodás megmenekülés láthatóan elkedvetleníti, szava is alig van. Ebben az új életben számára nem nagyon van perspektíva: visszatérhet Velencébe egyedül, Bassaniónak már megvan a maga új élete (még abban az esetben is, ha kérdéses, meddig fogja maradéktalanul élvezni a belmonti idillt, de egy ideig bizonyosan), és hiába a szintén csodával határos módon visszakerült hajók, a megmaradt vagyon, éppen csak kit boldogít ez? A sok egymásra talált pár közt végképp magára maradó Antoniót biztosan nem. Újabb érdekes párhuzam a két végletes ellenpólus, az uzsorás és a kalmár, Shylock és Antonio között: mindketten izolált magányban, megsemmisülve, kiürülve, reális jövőkép nélkül maradnak a földön, ráadásul ugyanaz a személy mérte rájuk a döntő ütést: Portia. Shylock tragédiája, kifosztottsága és tönkretétele ugyan egyértelműbb, nagyságrendekkel kegyetlenebb, és ha lehet így mondani, egyetemesebb, mint a magát sok szempontból felsőbbrendűnek gondoló Antonióé,

ettől azonban még Antonio magánya is feloldhatatlan és tragikus. „I am dumb” (Act 5, Scene 1) – ezekkel a kopár, tömörségükben szívbe markoló szavakkal búcsúzik tőlünk. „Elnémulok” – mondja, és ez valóban így van, szó szerint, meg átmeneti értelemben is. Mert hiszen miről is beszélhetne, mi mondanivalója lehetne még? Ha Antonio a darab elején szomorúnak vallotta magát, és melankóliájával kérkedett, most valóban megtapasztalhatja a depresszió feneketlen szakadékait; a veszteség, amelytől akkor még csak szorongott, az általános (és sok szempontból látszólagos) *happy end* során valósággá vált. A darab két főszereelője, miután – egy másik Shakespeare darab szállóigéjét kölcsönvéve – egy egész történeten keresztül (az egyikük csupán rejtetten, a másik annál látványosabban) „dült-fúlt”,¹⁶ most elnémul. Az élet okafogyottá vált, a győztesek ünnepelnek. Egyelőre.

Bibliográfia

D'ORMESSON, Jean. *Venise vue par Jean d'Ormesson*. Paris: Acanthe, 2006.

¹⁶ „Az élet csak egy tűnő árny, csak egy / Szegény ripacs, aki egy óra hosszat / Dült-fúl, és elnémul.” William SHAKESPEARE, *Macbeth* (5. felvonás, 5. szín), ford. SZABÓ Lőrinc.

EINHORN, Aliza. *The Little Book of Saturn, Astrological Gifts, Challenges, and Returns*. Newburyport: Weiser Books, 2018.

FÖLDÉNYI F. László. *A melankólia dicsérete*. Budapest: Jelenkor Kiadó, 2017.

FREUD, Sigmund. „Gyász és melankólia”, ford. BERÉNYI Gábor. In *Válogatás az életműből*, szerkesztette ERŐS Ferenc, 453–469. Budapest: Európa, 2003.

HIPPOCRATES. *De aere aquis et locis*, hozzáférés: 2025.03.01., https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.025_1%3Atext%3DAer.

HODGES, C. Walter. *The Globe Restored: A Study of the Elizabethan Theatre*. Oxford: Oxford University Press, 1968.

KRISTEVA, Julia. „A melankolikus képzelet”, fordította DOBOSSY Anna, *Thalassa* 18, 2–3. sz. (2007): 29–50.

OVERBURY, Thomas. *New Characters*, 1614, hozzáférés: 2025.06.01., <https://www.eudaemonist.com/biblion/overbury/>.

SZABÓ Mária, „Filozófia és orvostudomány a Hippokratészi Gyűjteményben. Bevezetés *A levegőről* című íráshoz”, *Ókor* 6, 4. sz. (2007): 68–71.

ZAFFINO, Valentina. „Marsilio Ficino e la melanconia: condizione determinante o spazio di libertà?” *Forum*, Vol. 8 (2022): 181–197. DOI: [10.17421/2498-9746-08-10](https://doi.org/10.17421/2498-9746-08-10)

A Tsutsui-társulat és budapesti fellépése 1930-ban

DOMA PETRA

Bevezető

A 19. század második felétől Japánban rendkívül jelentős mértékű érdeklődés mutatkozott a nyugati kultúra felé, illetve megindult az ország modernizálása. Ennek következtében számos akrobata- és színházi csoport indult útnak az Egyesült Államokba és Európába, hogy testközelből tapasztalják meg a nyugati kultúrát és színházat, illetve megmutassák a saját színjátékukat. A legtöbb társulat vendégszínházi mindenütt sikeresnek számított, bár sok esetben nem az autentikusnak hirdetett – de valójában nyugatiasított – produkciók, hanem a japán emberek egzotikus volta nyűgözte le a korabeli közönséget.¹

Japán társulatok nagyon hamar eljutottak Magyarországra is, az első akrobatacsoport 1868-ban lépett fel a Budai Népszínházban. 1918-ig több hasonló társulat követte őket, így az 1900-as évek elején a korszak legismertebb japán színházi csoportjai, a Kawakami-társulat, valamint Hanako és társulata is többször megfordult hazánkban.² A Kawa-

¹ Vö. Krystyn N. MOON, „Paper Butterflies: Japanese Acrobats in Mid-Nineteenth-Century New England”, in *Asian Americans in New England*, szerk. Monica CHIU, 66–90 (New Hampshire: University of New Hampshire Press, 2009).

² A Magyarországon 1868 és 1918 között fellépő társulatokról lásd bővebben DOMA Petra, „Japán színház papíron és színpadon: A japán színház megjelenése a magyar sajtóban és japán együttesek fellépései 1844 és 1918 között – I. rész”, *Orpheus Noster* 16, 2. sz. (2024): 21–39. és DOMA Petra, „Japán színház papíron és színpadon: A japán színház megjelenése a magyar sajtóban és japán együt-

kami Otojirō (1864–1911) által vezetett csoport különböző híres kabukidramákból összeállított, rövidített, táncos és harcos jelenetekkel dúsított előadásokat vitt színre. A társulat sztárja Otojirō felesége, Sadayakko (1871–1946) volt, aki a stilizált előadásokhoz képest extrémnek számító realista haláljeleneteivel kápráztatta el a nézőket. Ma már tudjuk, hogy ezek az előadások csupán a korabeli európai közönség szemében tűntek tradicionálisnak, valójában azonban a nyugati közönség ízléséhez és dramaturgiai elvárásaihoz igazított, egyszerűsített produkciók voltak, vagyis egyfajta *látens interkulturális* előadásként tekinthetünk rájuk, mivel ezek egyértelműen interkulturális produkciók voltak, de a közönség akkoriban ezt nem vette észre, illetve nem is gondolkodott ilyen sémákban.³ Hanako és társulata – hasonlóan a Kawakami-féle előadásokhoz – tradicionális, japán szerzőtől színre vitt produkciókkal hirdette magát, a darabokat azonban Loie Fuller (1862–1928), a csoport impresszáriója írta a saját sztereotip elképzelései alapján. Fuller Hanakót (1868–1945) saját felfedezettjének tartotta, és több drámát írt a számára, amelyek – látva korábban Sadayakko sikerét – egytől egyig Hanako tragikus színpadi halálával értek véget. Ezek az előadások tehát nem nyugszanak tradicionális alapon, ezáltal csak *japanizáló* előadásoknak tekinthetők. Mindezek ellenére a két társu-

tesek fellépései 1844 és 1918 között – II. rész”, *Orpheus Noster* 16, 4. sz. (2024): 59–70.

³ A látens interkulturális színház fogalmáról bővebben DOMA Petra, *Az idegen vonzásában. Sadayakko, Matsui Sumako és Hanako: színésznők az interkulturális színház kontextusában* (Pécs: Kronosz, 2022), 52–59.

latnak köszönhetően a magyar – és az európai – közönségnek több alkalommal is lehetősége volt a századfordulón japán színházzal találkozni. Fontos azonban megjegyezni, hogy ezek a találkozások nem jelentették még ekkor a hagyományos japán színház megismerését. Ez ellenben, mint látni fogjuk, sem ekkor, sem később nem gátolta meg a nyugati színházcsinálókat abban, hogy saját, új színházi elképzeléseiket lássák bele a japán színház nyújtotta élménybe.

A japán színház megismerésének folyamatát Magyarországon az első világháború kitörése és a trianoni döntés szakította meg. Összességében elmondható, hogy Európába, illetve Magyarországra egészen az 1920-as évek végéig nem érkezett újabb csoport, és ebben az időszakban már a Kawakami-társulat és Hanako előadásai is kezdtek feledésbe merülni.

Jelen tanulmány a két világháború közötti legjelentősebb japán színházi csoportot, a Tsutsui-társulatot és előadásait vizsgálja, kiemelve az 1930-as budapesti fellépésüket, valamint azt a recepciótörténeti változást, amelynek következtében – a korábbi előadóktól eltérően – már nem kizárólag egzotikumként szemlélték őket.

A Tsutsui-társulat az Egyesült Államokban és Európában

Tsutsui Tokujirō (1881–1953) és társulata 1930-ban indult nyugati turnéra az Egyesült Államokba és Európába. Az első világháborút követően nem ők voltak az elsők, akik elhagyták Japánt: II. Ichikawa Sadanji 1927-ben a Szovjetunióban vendégszerepelt, Moszkvában és Leningrádban (Szentpétervár) lépett fel több estén át.⁴ Ez az utazás ellenben

⁴ Vö. Jean-Jacques TSCHUDIN, „Kabuki’s Early Ventures onto Western Stages (1900–1930): Tsutsui Tokujirō in the footsteps of Kawakami and Hanako”, ford. Karen GRIMWADE,

csupán ezt a két várost célozta meg, így nem beszélhetünk olyan jelentős nyugati hatásról, mint a Tsutsui-társulat esetében.

A két világháború között Ázsián kívül turnézó japán társulat vezetője, Tsutsui Tokujirō színházi pályafutását tizenkilenc évesen kezdte egy *shinpa*⁵ társulatban. 1919-ben már a japán gyarmatokon turnézott, majd 1920-ban Sawada Shōjirōval közösen *kengeki* társulatot alapított és ezzel járták be Japánt.⁶ A *kengeki*, vagyis karddráma az 1920-as, 1930-as években vált a kabuki népszerű alműfajává. Mivel alapvetően a másodrangú, populáris, szórakoztató műfajok közé tartozott, a korszakban kevesen vizsgálták a sajátosságait. Felfedezése és értékelése napjainkban vette kezdetét.⁷ A kötelező katonai szolgálat

Cipango – French Journal of Japanese Studies 5 (2016): 4–5., hozzáférés: 2025.01.14.,

<https://journals.openedition.org/cjs/1168#en>
⁵ A *shinpa* a 19. század végén kialakult színjátéktípus, amely a nyugati színház hatására az uralkodó műfajtól, a kabukitól kívánt eltérni. A *shinpa* előadások liberális politikai mozgalmakból alakultak ki, legfőbb újításai a kabukival szemben a nyugati díszletek és zene használata, az aktuális társadalmi események színrevitele, valamint a nők színpadi szerepeltetése volt. Összességében az évtizedek alatt azonban kevésbé tért el a kabukitól, bár valóban fontos lépcsőfok volt a műfaj megjelenése a modern, nyugati dráma és színház meghonosodásához, a *shingeki* kialakulásához vezető úton.

⁶ TSCHUDIN, „Kabuki’s Early Ventures...”, 5.

⁷ TSCHUDIN, „Kabuki’s Early Ventures...”, 5. Ugyanez elmondható Tsutsui Tokujirō életéről is. Mivel Japánban főként a Kansai régióban lépett fel, és nem szerepelt Tokióban, a külföldi sikerek ellenére a japán színháztörténet is hajlamos megfeledkezni munkásságáról. Vö. TANAKA Tokuichi, „Tsutsui Tokujirō no kaigai kōen to seiyōengekijin no hannō Copō, Djuran, Pisukaatoa, Burehito, Meieru-

és a részvétel az orosz–japán háborúban (1904–1905) Tsutsuit a kardforgatás mesterevé tette, ezáltal könnyen el tudta sajátítani a kengekit. Korábban már szerepelt kabuki-előadásokban, de 1920-ban alapított társulataival szakított a hagyományokkal: megszüntette a kórúst, ezáltal a színészek beszéltek a megformált karakterek érzelmeiről. Mivel ezek az érzések sok esetben „erőszakos természetűek, gyakoriak voltak a kardjátékok. A nézők szerették a drámáknak ezt a furcsa, új, aktív formáját, és nagyon hamar kengekiként kezdték emlegetni”.⁸

Tsutsui társulatában minden adott volt egy sikeres külföldi turnéhoz. Az együttes számos tapasztalatot szerzett a gyarmatokon és a Japánon belüli vendégszereplései során, ráadásul nem voltak annyira híresek hazájukban, így a japán színházi élet hosszabb időre „nélkülözni tudta” a társulat színészeit. Tsutsui továbbá rendelkezett drámaírói tapasztalattal, és remekül tudta kombinálni a kansai stílusú modernebb kabuki, shinpa és kengeki drámák különböző elemeit. Ezt látta meg egy japán–amerikai impresszárió is, aki megszervezte a társulat 1930-as útját az Egyesült Államokba.⁹

A huszonhárom fős csoport (köztük kilenc színésznő) 1930. január végén érkezett San Franciscóba, amit még a mozihíradók is rögzítettek, majd azonnal továbbutazott Los Angelesbe, ahol már a vasútállomáson kengeki-bemutatót és riksás felvonulást tartottak. Fellépéseik a japán negyedben található Daiwa Hallban, valamint a Santa Barbara Boulevardon található Figueroa Theatre-ben voltak. Hiába készültek azonban külön programmal a japán és az amerikai közönségnek,

horido no baai”, *Engekigaku Ronshū. Nihon-geki gakkaiyō* 42, 42. sz. (2004): 89–114., 91.

⁸ Nicola SAVARESE, *Eurasian Theatre. Drama and Performance Between East and West from Classical Antiquity to the Present* (London–New York: Routledge, 2010), 508.

⁹ TSCHUDIN, „Kabuki’s Early Ventures...”, 6.

anyagi nehézségek miatt a tervezett turné középső szakaszát törölni kellett és március elején egyenesen New Yorkba utaztak.¹⁰ Itt szintén nehézségeik adódtak a Booth Theatre-ben,¹¹ mivel riválisra találtak az utca túlsó oldalán a híres kínai színész, a jing ju¹² sztárja, Mei Lanfang¹³ személyében, aki első nyugati turnéján vett részt a városban. A New York-i közönség körében a kínai sztár népszerűbbnek bizonyult a japán produkciónál, és a társulat több olyan kritikát is kapott, hogy nem elég autentikusak az előadásaik.¹⁴ Fontos tehát látni, hogy – a Kawakami-társulattal ellentétben – már az útjuk kezdetén felmerült az autentikusság kérdése, sőt egyértelmű hiánya, amelyet ekkor már nehezményezett a közönség. Emiatt a kudarc miatt végül úgy döntöttek, hogy áthajóznak Európába, ahol egy három szakaszból álló turné vette kezdetét.

Az utazás első részében 1930 áprilisa és szeptembere között párizsi kiindulással Észak- és Nyugat-Európa jelentősebb városaiban, fővárosaiban jártak,¹⁵ és a sikereket látva nem tértek haza, hanem 1930 októbe-

¹⁰ Uo.

¹¹ Min TIAN, *The Use of Asian Theatre for Modern Western Theatre* (London: Palgrave Macmillan, 2018), 135.

¹² A jing ju, vagyis a pekingi opera az egyik legismertebb hagyományos kínai színházi forma, amelyben együtt van jelen a zene, az ének, a tánc, a pantomim és az akrobatika. A 20. század közepéig a női karaktereket férfi színészek alakították.

¹³ Mei Lanfang (1894–1961) neves jing ju előadó, aki kiválóan alakított női karaktereket. Az első kínai színész volt, aki külföldön népszerűsítette a műfajt.

¹⁴ Barbara Ellen THORNBURY, *Kabuki in New York, 1900–1969* (Doktori értekezés: The University of British Columbia, 1975), 8.

¹⁵ Az érintett országok: Franciaország, Belgium, Hollandia, Németország, Norvégia, Svédország, Dánia, Anglia, Spanyolország és Svájc.

rétől 1931 januárjáig újabb körútra indultak Németországban, majd Prága, Budapest és Bécs érintésével Olaszországban folytatták a fellépéseket. A harmadik szakaszban pedig a Balti-Államokat és Kelet-Európát¹⁶ utazták körbe.¹⁷ Másfél év alatt huszonkét országban és több mint hetven városban léptek fel.¹⁸

Tsutsui az amerikai–japán impresszárió, és honfitársa, az Egyesült államokban élő táncos, Itō Michiō tanácsait követve – illetve feltételezhetően a Kawakami-társulat korábbi tapasztalatait is figyelembe véve¹⁹ – már a turné elején külön programmal készült az amerikai közönségnek. Ő maga válogatta össze a drámákat, amelyeket „felhasznált” a repertoár kialakításához. Pontosan tisztában volt tehát azzal, hogy valami *mást* kell kínálnia, például nem mutathat be a nyugati nézőknek több órás, teljes kabuki-drámákat, mert ezek teljesen érthetetlenek és követhetetlenek lettek volna számukra. Az amerikai és európai kritikák egy része persze éppen az autentikusságot kérte számon a produkciókon. Tsutsui valójában *hibrid* produkciókat hozott létre, amelyekben jelen volt a hagyományos kabuki, a realiztikusabbnak tűnő kengeki, az olyan nyugati stílusú színpadi megoldások mellett, mint például a realista díszletelemek használata, a zene nyugati tí-

pusú használata vagy a színésznők színpadi megjelenése.²⁰

A Tsutsui által összeállított repertoár minden eddigi Nyugaton turnézó japán társulaténál bővebb volt. Tizenhat előadással készültek a körútra, amelyből hat kabuki-adaptáció, hat táncdráma és négy kengeki volt.²¹ A tökéletesen „összerakott” produkciókat azonban tudatosan hagyományos kabuki-előadásokként hirdették a turné során. Ennek oka főként a reklám és a népszerűsítés volt, de nyilvánvalóan támaszkodtak azon nyugati nézők elvárásaira is, akik ugyan már közel húsz éve nem találkoztak japán társulattal, emlékeikben mégis az a kép élt, hogy a japán színház egyenlő a kabukival – vagy legalábbis azzal a színházzal, amelyet Kawakami Otojirō és Hanako mutatott nekik korábban. Tehát fontos volt, hogy az egzotikum mellett az *ismerősség* érzetét is meg tudják teremteni. Yan Gao tanulmányában úgy fogalmaz, hogy Tsutsui nem egyfajta „tisza klasszikusságra” törekszik, hanem inkább „történelmi szempontból mutatja be a »modern japán színház« fejlődését a huszadik század elején”.²² Vagyis látható az út a kabukitól a shinpán keresztül a modern nyugati drámáig, a *shingekiig*. Hogy Tsutsui valóban ezt a fejlődést akarta-e demonstrálni

¹⁶ Az érintett országok: Lengyelország, Románia és Jugoszlávia. A turnét Triesztben zárták, a társulat nagyrésze innen hajózott haza Japánba, míg Tsutsui Moszkván keresztül a transzszibériai vasúttal utazott.

¹⁷ TSCHUDIN, „Kabuki’s Early Ventures...”, 7–8.

¹⁸ TANAKA, „Tsutsui...”, 92.

¹⁹ A Kawakami-társulat 1899-ben kabuki- és shinpa-előadásokkal érkezett San Franciscóba. Ezeket kizárólag a helyi japán származású közönség tudta értékelni, az eltérő származású amerikaiak számára teljesen érthetetlenek és nézhetetlenek voltak ezek a produkciók.

²⁰ YANG GAO, „‘Purification’ and ‘Hybridization’: (Re)construction and Reception of Theatrical Nationality in Western Tours of the Mei Lanfang and Tsutsui Troupes in 1930”, *Theatre Research International* 47, 3. sz. (2022): 238–251., 241.

²¹ Kabuki adaptációk: *Kanjinchō, Koi no yozakura, Mitsuhide, Banzuiin Chōbei, Nogi shōgun, Kajjōmae no Ōishi*. Táncdrámák: *Kyōningyō, Matsuri, Haru no odori, Men odori, Kitsune Tadanobu, Genroku hanami odori*. Kengeki: *Kage no chikara, Bushidō, Kondō Isami, Utsu mono to utaruru mono*. A repertoárról részletesen: TSCHUDIN, „Kabuki’s Early Ventures...”, 9–15.

²² GAO, „‘Purification’...”, 241.

előadásaival, nem egyértelmű, ugyanis ez kizárólag a japán nézők számára lehetett érzelhető. Ami viszont teljesen egyértelmű volt már a nyugati kritikusok és szakértők számára is, az az, hogy nem tradicionális kabukit láttak. Ez a felismerés jelentős mértékben köszönhető a korszakban egyre több szakkönyv és hiteles útibeszámoló megjelenésének, illetve Tsutsui saját nyilatkozatainak is, amelyekben sosem titkolta, hogy a közönség egyszerűsített, rövidített produkciókat láthat.

„Az őseredeti japán drámairodalom termékeit még hazámban is csak intelligensebb közönség érti meg, mert nyelvezetünk annyira bonyolult. Ezenkívül egy-egy japán színdarab előadási ideje, tekintetbe véve a színészi dikció tradicionális kimértségét, Európában ismeretlen lassúságát, valamint a vég nélküli bonyodalmak és kalandok sorát, legalább hat óra hosszát tart, de vannak olyan színdarabok is, amelyeket három, sőt öt napig játszanak, amíg a végére érnek. Bizonyos tekintetben tehát meg kellett reformálni a japán drámát, hogy Európában előadhatóvá váljon.”²³

Vagyis azokat a *nyugatiasító* módosításokat – cselekmény egyszerűsítése, párbeszédok rövidítése/elhagyása, táncok, harci jelenetek és a zene hangsúlyozása –, amelyeket már korábban Kawakami Otojirō is elvégzett, Tsutsui is alkalmazta, de nem tartotta szükségesnek, hogy ezeket eltitkolja a közönség előtt.

Az már egy másik kérdés, hogy miként reagáltak erre a nézők. A Nyugaton élő japánok közül voltak, akik „nemzeti szégyen”-nek tartották a Tsutsui-féle produkciókat, mivel pontosan az a hibriditás, amely nép-

szerűvé tette őket, a japánok szemében a tradíciók meggyalázásával volt egyenlő – bár az a fajta vélemény is megjelent, hogy enélkül a nyugati nézőknek nem lenne semmilyen fogalma a tradicionális japán színházról.²⁴ Tsubouchi Shikō (1887–1986) drámaíró – aki a híres Tsubouchi Shōyōnak, a shingeki meghonosodását elősegítő irodalmárnak, fordítónak és drámaírónak volt az unokaöccse – például azért méltatta a Tsutsui-társulatot, mert a kabuki és a shingeki ötvözésében egy *új nemzeti népszínházi* mozgalom (*shinkoku-mingeki*) kibontakozásának a lehetőségét látta, szemben azzal a kabukival, amelyet II. Ichikawa Sadanji mutatott be a Szovjetunióban. Utóbbi szerinte csak egy „újraklasszicizált kabuki volt”, amelyet a nyugati közönség ugyanúgy nem volt képes befogadni, csupán az egzotikumot látták meg benne a valódi japán színjáték helyett.²⁵ Az autentikusság hiányának észlelése miatt több nyugati szakértő is szkeptikusan állt az előadásokhoz, a színházcsinálók és rendezők viszont értékelték a japánok technikai tudását és színészi játékát, és ihletforrásként kezelték a produkciókat. Míg Bertolt Brecht és Erwin Piscator a berlini előadást látta,²⁶ és Piscator egyenesen az évad csúcspontjának tekintette a társulat fellépést,²⁷ addig Mejerhold Párizsban a kabukiban a saját biomechanikai elméletéhez hasonló mozgást vélt felfedezni.²⁸

²⁴ Leonard C. PRONKO, *Theatre East & West. Perspective Toward a Total Theatre* (Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 1974), 124.

²⁵ GAO, „'Purification'...”, 242.

²⁶ Eugenio BARBA, *The Moon Rises from the Ganges. My Journey through Asian Acting Techniques* (Holstebro – Malta – Wrocław – London – New York: Routledge, 2015), 12.

²⁷ TSCHUDIN, „Kabuki's Early Ventures...”, 8.

²⁸ Vsevolod MEYERHOLD, *Écrits sur le théâtre* (Lausanne – Paris: L'Âge d'homme, 1992), vol. 4., 98–104.

²³ RÓNAI Viktor, „Tsutsui. A japán Hamlet”, *Tolnai Világlapja*, 1930. júl. 9., 27–28., 28.

Mindezek tükrében a kabukiból, kengeki-ből és a nyugati drámák dramaturgiai elemeiből felépülő, Gao által hibridnek nevezett produkciók valójában *pre-interkulturális* előadások voltak. Interkulturális jellegük a keleti és nyugati elemek használata miatt vitathatatlan, mivel tudjuk, hogy az alkotó tudatosan szőtte össze ezeket a (színház)kulturális elemeket. Ráadásul a kritikákból egyértelműen kiderül, hogy ezt a közönség is azonosítani tudta, így egyfajta interkulturalitás „előttiségről”, és nem csupán látens interkulturalitásról beszélhetünk, hiszen mindkét oldal, az alkotók és a befogadók is tisztában voltak a produkciók hibriditásával.

*A Tsutsui-társulat Budapesten –
„maga a testet öltött művészet”²⁹*

Tsutsui Tokujirō és társulata 1930. november 2. és 4. között lépett fel Budapesten a Városi (ma Erkel) Színházban, de már hónapokkal korábban olvashatta a közönség a fővárosi lapokban a párizsi, londoni és berlini beszámolókat a produkciókról.³⁰ Ezek többségében már ekkor írtak Tsutsui karrierjéről, katonai pályájáról,³¹ illetve kiderült hogy az eredeti drámák, „tekintettel az európai közönség idegzetére”,³² rövidített változatban kerültek színpadra.³³ A *8 Órai Ujság* részletes leírást szentelt a párizsi produkciónak, ugyanakkor már ebből egyértelmű volt, hogy a há-

²⁹ KÁRPÁTI Aurél, „Japáni színészek vendégjátéka a Városi Színházban”, *Pesti Napló*, 1930. nov. 4., 12.

³⁰ Pl. [Sz. N.], „Japánok. Párizsi levél”, *Pesti Hírlap*, 1930. júl. 29., 15.; [Sz. n.], „Othello és Hamlet a japánok műsorán”, *Budapesti Hírlap*, 1930. okt. 3., 11.; HEVESI Sándor, „Japán színészek Londonban”, *Pesti Napló*, 1930. júl. 13., 24.

³¹ RÓNAI, „Tsutsui...”, 28.

³² [Sz. N.], „Othello és Hamlet...”, 11.

³³ [Sz. N.], „Szamurai és gésa”, *Pesti Hírlap*, 1930. márc. 22., 12.

rom előadásból és kisebb táncokból álló programban az első „középkori” játékot, vagyis a kabukit kevésbé értékelte a közönség, ellenben sokkal jobban tudott a modernebb kengekihez kapcsolódni. Ezekben ugyanis „[a] japán társulat a legbecsületesebb naturalista játékot nyújtja; most mindenki érzi, hogy színészei komoly művészek, európai értelemben is”.³⁴ Vagyis látható, hogy a kritikusok már ezekben az első beszámolókból is inkább az ismerős naturalizmust értékelik pozitívan, szemben az „autentikus unalommal”. Az előadások cselekményét némi lenéző felhanggal naivnak, sok esetben melodramatikusnak titulálták. Havas Albert ellenben kitért rá, hogy „ami egészen páratlan, az a színészek arcjátéka, ami olyan nyíltbeszédű, hogy az ember mindent megért, amit a japán nyelven a színpadon játszanak”.³⁵ Szinte ugyanerre jutott Hevesi Sándor is, amikor Londonban látta a társulatot:

„De amit a japáni színjátszás »kihoz« ebből a selejtes anyagból, ebből az irodalmiatlan szövetből: az a színjátszásnak egy olyan csodája, amelyről Reinhardt és Tairoff álmodnak állandóan, anélkül, hogy meg tudnák valósítani. A japáni színész csakugyan olyan összetétele az akrobatának, a mesteri vívónak, a táncosnak és a színésznek, hogy a legtriviálisabb jelenetet is felhatja a felszültség, a drámaiság, sőt a tragikus élmény legfelső fokára, anélkül, hogy rászorulna az író segítségére.”³⁶

A színészek játékában ugyanazt látta meg, amit korábban már Mejerhold is tapasztalt

³⁴ Gál László, „Győztek a japán színészek Párizsban. Harctéri jelentés a fehér faj kapitulációjáról”, *8 Órai Ujság*, 1930. aug. 23., 8.

³⁵ HAVAS Albert, „ha nem is tudja ezt elolvasni, mégis megérti a japán színészek előadását”, *Színházi Élet*, 1930. máj. 18., 10–11., 10.

³⁶ HEVESI Sándor, „Japán színészek...”, 24.

és projekciós felületként használt a biomechanikai elméletéhez. Hevesi megállapította, hogy míg az európai színész az „idegrendszerével játszik, lélektanilag, szubjektíve, érzéseknek a hatása alatt”, vagyis lényegében a Sztanyiszlavszkij-féle lélektani realista játékmódot alkalmazza, addig a japán színészek az *izomrendszerüket* használják, „[f]iziológiai úton jutnak el a lelki hatásokhoz.”³⁷

Az európai körút második szakaszában Prága és Bécs között a magyar főváros is helyet kapott. A budapesti fellépést már kora ősszel elkezdték szervezni, de csak november elejére sikerült helyet találni a produkciónak.³⁸ A társulat tagjai végül november 2-án, vasárnap reggel érkeztek meg vonattal, és népszerűségüket mutatja, hogy már az állomáson várták őket a sajtó képviselői, akiknek nyilatkoztak is. Ebben az esetben, illetve minden további magyar interjúban valós információk hangoztak el Tsutsui származásáról és színházi múltjáról. Az onnagata kérdést is megemlítették, kiemelve, hogy régen csak férfiak játszották a női szerepeket, most már azonban vannak színésznők Japánban, és a jelen társulatban is vannak női és „férfi primadonnák”,³⁹ vagyis onnagaták is.

A tervezett műsort már október 29-én megírta a *Budapesti Hirlap*, eszerint a három bemutatott előadás a *Szerellem a cseresznyefa virágzás idején*, a *Szunnyadó jövőd* és a *Túl a határon* című darabok voltak.⁴⁰ A *Szerellem a cseresznyevirágzás idején* (*Koi no yoza-kura*) című darabban a yoshiwarai örömnegyed

³⁷ Uo.

³⁸ [Sz. N.], „Nem lehet elhelyezni a japánokat Budapesten”, *Az Est*, 1930. szept. 18., 10.

³⁹ VÁRADI Miklós, „A Kabuki japán színtársulat igazgatója, férfi és női primadonnái, akik vasárnap érkeztek Budapestre, nyilatkoznak A Reggel-nek”, *A Reggel*, 1930. nov. 3., 10.

⁴⁰ [Sz. N.], „A japán színtársulat műsora”, *Budapesti Hirlap*, 1930. okt. 29., 11.

jelent meg, ahol két szamuráj csapott össze a negyed legszebb kurtizánjának kegyeiért, akit meg akartak szöktetni. A látványos kardos összecsapást követően azonban nem történt szöktetés, mert egy idős nő rámutatott, hogy a kurtizán szépsége olyan, mint a hold tükörképe a hordó vízben: gyönyörű, de csupán addig, amíg ott van. Az eredeti kabukiverzió egy 1670-es években keletkezett *jidaimono*, vagyis történelmi dráma volt, amelynek számos verziója született. Ez a darabválasztás továbbá tisztelgés is volt a Kawakami-társulat leghíresebb előadása, *A gésa és a lovag* előtt, amelyben szintén két szamuráj összecsapása jelent meg.

A *Szunnyadó jövő* (valójában: *Kage no chikara – Az árnyék ereje*) háromfelvonásos kengeki volt, főhőse a fiatal földműves Chūji, akinek a helytartó elrabolja a kedvesét és megöleti az apját, mire a fiú bosszút áll a helytartón. Az eredeti, Kawatake Shinshichi által írt verziót – amely 1884-ben került színpadra Japánban – *A napfény ereje* (*Nikkō enzo*) címmel is játszották. A történet a törvényen kívüli Kunisada Chūji (1810–1850) kalandos életéről szól, amely témát ezt követően többször is feldolgozták.⁴¹ Tsutsui a hagyományosnak számító verzióktól merőben eltérőt használt, amely jobban illeszkedett a kengeki-drámák stílusához.

A harmadik darab a *Budapesti Hirlap*ban még *Yoshitsune* néven szerepelt, de később már a *Túl a határon* címmel emlegetik, és a „középkori katonai dráma” besorolást kapta. Ez a darab az egyik leghíresebb kabuki-dráma, a *Kanjinchō* (*A gyűjtőív*) adaptációja volt. Az *Ataka* című nódramát alapul vevő művet 1840-ben mutatták be először, és mára az egyik legnépszerűbb kabuki-előadássá vált. A darab főszereplői Minamoto Yoshitsune és szolgálója, Benkei, akik kíséretükkel menekülnek Yoshitsune fivére elől. Egy határátkelőhöz érve adománygyűjtő-szerzeteseknek álcázzák magukat. A történet Benkei

⁴¹ TSCHUDIN, „Kabuki’s Early Ventures...”, 11.

leleményéről, bátorságáról és hűségéről szól, mert uráért sikerül egy gyűjtőívet is rögtönöznie, amely az adományozók neveit tartalmazza, illetve a lebukás veszélye miatt odáig megy, hogy megveri saját urát, csak hogy bizonyítsa, nem Yoshitsunét látják, hanem egy egyszerű szerzetest. A társaság végül megmenekül – bár a határőrök pontosan tudják, hogy kikkel állnak szemben –, mert Benkei bátorsága őket is megindítja, így átengedik őket.⁴² Tsutsui két fő módosítást hajtott végre az eredeti történeten: egyrészt a színészek nyílt színen öltözték magukra a szerzetesi ruhákat, így be tudtak mutatni egy a kabukira jellemző látványos *hikinukit*, vagyis gyors ruhacserét. Másrészt Tsutsui megváltoztatta az ellenséget, és Yoshitsune testvére helyett a Taira család üldözte a kis csoportot.⁴³

Több lapban jelentek meg fényképek,⁴⁴ így jól látható a színpadkép. A díszletek nyilvánvalóan a könnyebb szállíthatóság érdekében kisebb és egyszerűbb elemekből álltak. Látni lehetett házrészleteket, cseresznyevirág fákat és festett hátttereket jellegzetes japán épületekkel és tájakkal. Sokan kiemelték továbbá az európai fül számára szokatlan, de a jelenetek hangulatát kiválóan támogató zenét:

„[k]ereplők, fúvós és vonós hangszerrek, dobok kísérik a szöveget, utánozzák a természet zaját, valami száraz, éles, finom jelképes muzsikával. Főké-

⁴² Ld. bővebben „Kanjinchō”, *Kabuki 21*, hozzáférés: 2025.02.25.,

<https://www.kabuki21.com/kanjincho.php>.

⁴³ TSCHUDIN, „Kabuki’s Early Ventures...”, 9.

⁴⁴ Pl. HAVAS, „ha nem is tudja ezt elolvasni...”, 10–11.; RÓNAI Viktor, „Tsutsui. A japán Hamlet” *Tolnai Világlapja*, 1930. júl. 9., 27–28.; [TAKEBAYASHI Fumiko] TAKEBAJASI Funiko, „Intim beszélgetés a japán színésznővel a Városi Színház öltözőjében”, *Színházi Élet*, 1930. nov. 16., 30–32.

pen akkor szólalnak meg, mikor az érzelmek tetőfokra hágnak és a szenvedély tombol. Fanyar, különös zenekíséret ez, egyáltalán nem hasonlít a miénkhez. [...] Ezek a zenei aláfestések megsokszorozzák a szöveg hatását.”⁴⁵

Márkus László kritikájában még arra is rámutatott, hogy Tairoff hogyan próbálta a japánok hatására a darabjai zenei világát erősíteni.⁴⁶

Ami viszont minden részletesebb kritikában, elemzésben megjelent – hasonlóan a korábbi európai cikkekhez –, az a japánok színészi játékának a méltatása. Helyet kapott ebben a pontosan kivitelezett mozdulatok, a táncok és a tökéletesen felépített és hosszú kardos összecsapások dicsérete, a „japán színészek mechanizált testisége”⁴⁷ is. Hevesi András egészen odáig ment, hogy az európai kollégáikkal szemben a japánokat nevezi „hivatásos színészek”-nek, mivel mennyiségileg többet és jóval technikásabban játszanak. Szinte minden izmuk, de még a hajszálaik is részt vesznek az előadásban. Művészetük csúcsa pedig nem abban áll, hogy egy-egy karakter lelki mélységét mutatják meg, „hanem annak a technikájában, hogyan ütközzenek ki az érzelmek, indulatok az arcon, mint a verejték”.⁴⁸ A cikk végén a japánok művészetét olyan tökéletesnek titulálja, ami önmagában, közönség nélkül is megállná a helyét. Hozzáteszi azonban, hogy ugyan vannak mostanában európai törekvések ennek a keleti színjátéknak az elsajátítására, és „ünnepeljük a japánokat, tiszteljük a technikai fölényüket, de azért maradjunk meg zárt,

⁴⁵ [SZ. N.], „Japánok. Párizsi levél”, *Pesti Hirlap*, 1930. júl. 29., 15.

⁴⁶ MÁRKUS László, „Ez a színházi kultúra”, *Nemzeti Ujság*, 1930. nov. 5., 1–2., 1.

⁴⁷ Uo.

⁴⁸ HEVESI András, „Japán színészek”, *8 Órai Ujság*, 1930. nov. 4., 11–12., 12.

magános és pótolhatatlan európaiaknak”.⁴⁹ A színészek „artisták” – olvasható a *Nyugat*-ban –, akik kiválóan tudják használni a testüket. „A japáni színháznak [...] itt van az erőssége a mi »differenciált« színjátszásunk fölött: az érzéki megjelenítésnek ebben a vehemenciájában, amely esztétikus eszközökkel tud vad izgalmakat kelteni egy nézőtömegben.”⁵⁰ Kárpáti Aurél is pontosan az egész produkció *megcsináltsága* miatt tekinti igazi művészetnek a japánok játékát. A zene, a tánc, a dalok és a szöveg harmonikus egységét látja megnyilvánulni a színpadon. „Tökéletes, pontos, mint egy zenélő és beszélő látványos automata, amely azonban mégsem gépszerű. Mert él minden ízében. Élete *kollektív* élet. S bár reális vonások ütnek át rajta, olyan távol van a valóságtól, mint a mese.”⁵¹ A japánok játéka *mozgásművészet*-ként pedig a kínai és indiai színjátéktípusok hatását is megidézte a „káprázatos eszközkészletével”⁵² – igaz, ezek felismerése erős kétségeket hagy maga után, de fontos látni, hogy Kárpáti már rendelkezett valamiféle háttértudással a keleti színházról illetően.

A stilizáltság és a naturalista/realista jegyek együttes jelenléte szintén lenyűgözte a nézőket,⁵³ akik már-már egyetemes érthetőséget véltek felfedezni a produkcióban:

⁴⁹ Uo.

⁵⁰ KÜRTI Pál, „Japán színház vendégjátéka a Városi Színházban”, *Nyugat*, 1930. nov. 16., 730–731., 730.

⁵¹ KÁRPÁTI Aurél, „Japáni színészek vendégjátéka a Városi Színházban”, *Pesti Napló*, 1930. nov. 4., 12.

⁵² JEMNITZ Sándor, „Kabuki. Japán színművészet a Városi Színházban”, *Népszava*, 1930. nov. 4., 8.

⁵³ DÖR [Dömötör István], „Japán színészek vendégjátéka”, *Budapesti Hírlap*, 1930. november 4., 15.; –BA, „Kabuki. Japán színtársulat vendégjátéka a Városi Színházban”, *Nemzeti Ujság*, 1930. nov. 4., 14.

„Túl azonban az egzotikumon, a tokiói színészek játékából csakhamar olyasmi alakult ki és áradt felénk, aminek élvezéséhez már nincs szükség semmiféle kommentárra, mert ez a művészetnek határokon és fajokon, hegyeken és völgyeken átnyúló, egyetemes frazeológiája.”⁵⁴

Hozzá kell tenni, hogy ez a befogadói reakciók tekintetében nem nevezhető újdonságnak, mert pontosan ez számított szenzációnak korábban a Kawakami-társulat és Hanako esetében is; igaz, ott a naturalista vonásokat egyedül a színésznők haláljelenetei kapcsán emelték ki. A Tsutsui-társulat előadásában volt gyilkosság és öngyilkosság is – maga Tsutsui is rendkívül naturalisztikus halált mutatott be –, de már nem ezekre került a hangsúly. Sokkal meghatározóbb volt például a *Szunnyadó* jövőben az a jelenet, amelyben Chuji megtalálta édesapja holttestét és boszút esküdött érte.⁵⁵ Utóbbi még Kosztolányi Dezső is kiemelte, és élete „döntő” színházi élményének titulálta a látottakat, és ő is arra jutott, hogy azért eltérő a japánok művészete, mert még kapcsolatban van a természettel. „Boszorkányos realizmus ez, melynek nincs mása az európai színpadon.”⁵⁶

A megjelent cikkektől eltér Szász János rasszista megnyilvánulásoktól hemzsegő beszámolója a *Pesti Napló*-ban, aki „riasztónak” találta a produkciót a japán színészek „fejletlen” és „csenevész” testfelépítése miatt. Ezek alapján pedig kijelenti, hogy a korban jelentősnek számító turáni rokonságnak⁵⁷

⁵⁴ DÖR, „Japán színészek vendégjátéka”, 15.

⁵⁵ Uo.; KÁRPÁTI, „Japáni színészek vendégjátéka a Városi Színházban”, 12.

⁵⁶ KOSZTOLÁNYI Dezső, „Japáni színészek. Csucsui társulata, a Kabuki”, *Pesti Hírlap*, 1930. nov. 4., 15.

⁵⁷ A turanizmus a Közép-ázsiai népek közös eredetét és összetartozását jelentő eszme volt. Magyarországon 1910-ben alakult meg

semmilyen alapja nem lehet. Végül azonban ő is arra jutott, hogy a színészi játéknak köszönhetően néha meg lehet feledkezni arról, hogy japánok vannak a színpadon.⁵⁸

A társulat fővárosi szereplését a művészi értékeléseken kívül három egyéb eset is színesítette. Az utolsó este mind a színpad mögött, mind az előtérben tettlegességig fajuló incidensekre került sor. A japánok ugyanis előre akarták hozni a kezdést, hogy elérjék az éjszakai vonatot Bécsbe, amit a színház ügyelője próbált megakadályozni, mondván, hogy a kezdés időpontján már nem lehet változtatni.⁵⁹ Eközben pedig a pénztárnál is dulakodás tört ki, ahol sokan várakoztak még a felszabaduló jegyekre.⁶⁰

Ezenkívül a *Magyarország* számolt be arról a látogatásról, amelyet Tsutsui Tokujirō Lengyel Menyhért-nél tett. Amellett, hogy kérte a drámaíró, hogy tekintse meg a társulat fellépését (ezt Lengyel már az előző este megtette, és megállapította, hogy az elő-

a Turáni Társaság, de a két világháború között erős politikai támogatást is kapott a szervezet. Ebből vált ki 1924-ben a Magyar-Nippon Társaság, amely még szorosabbra kívánta fűzni a két „rokon” népek a kapcsolatát. Lásd bővebben FARKAS Ildikó, „A Magyar Nippon Társaság”, in *Japanológiai körkép*, szerk. SZERDAHELYI István – WINTERMANTEL Péter, 87–109 (Budapest, Eötvös Kiadó, 2007), 88–89.

⁵⁸ SZÁSZ Zoltán, „Kétféle keletiség. Japán színészek”, *Pesti Napló*, 1930. nov. 9., 40.

⁵⁹ [Sz. N.], „Bonyodalom a japán vendégszereplés körül. Egy japán színész inzultálta a Városi Színház egyik ügyelőjét”, *Az Est*, 1930. nov. 6., 11.

⁶⁰ A tudósítás szerint báró Rosner Ervin támadt rá a Nemzeti Színház színészére, Bartos Gyulára, amiért annak előre eltett jegye volt. [Sz.N.], „Súlyosan inzultálta a Városi Színház pénztáránál Bartos Gyulát báró Rosner Ervin”, *Magyar Hírlap*, 1930. nov. 5., 3.

adásokban benne van a teljes japán nép jellemvonása: fegyelmezettség és akaraterő⁶¹), üdvözetét adta át egy japán kollégájának, és kérte a drámaíró, hogy írjon neki pár sort. Mint kiderült, a japán kolléga az a Tsubouchi Shikō volt, aki Tsutsui munkájában a *shinko-kumingeit*, vagyis az új nemzeti népszínházi mozgalom kialakulását vélte felfedezni, és 1910-ben, londoni tanulmányútja alatt statisztált az éppen akkor színpadra kerülő *Tajfunban*, így Lengyellel is több alkalommal találkozott.⁶²

A sikeres, háromestés vendégszereplés után még felmerült, hogy a társulat Bécs és Bukarest között újabb két estére visszatér Budapestre, de végül ez az elképzelés nem valósult meg.⁶³ Romániát követően még felléptek Jugoszláviában, majd körútjukat 1931 tavaszán Triesztben zárták, és innen tértek vissza Japánba.

Összegzés

Tanulmányomban röviden áttekintettem Tsutsui Tokujirō és társulata nyugati vendégszereplésének történetét, kiemelt figyelmet fordítva budapesti szereplésükre és a hazai közönség és kritika reakcióira. A két évtizedes „kihagyás” után, amely a japán társulatok előző európai körútjai óta eltelt, a feltétlen csodálat mellett már megjelenik a kritikai szemlélet is a sajtóban. Elismerik a japán társulat lenyűgöző, „testet próbáló” játéktechnikáját, de már nem feltétlenül tartják követendő példának az európai színjátszás szá-

⁶¹ LENGYEL Menyhért, „Utóirat”, *Pesti Napló*, 1930. nov. 6., 8.

⁶² [Sz. N.], „A japán színtársulat igazgatójának érdekes látogatása Lengyel Menyhért-nél. Elhozta egy japán kollégája üdvözetét, aki húsz évvel ezelőtt játszott a londoni Tajfunban”, *Magyarország*, 1930. nov. 5., 9.

⁶³ [Sz. N.], „Két estére visszahívták a japán színtársulatot”, *Magyarország*, 1930. nov. 6., 9.

mára. Ennek a háttérében ott van már az a „félelem”, amelyről Szász János a lehetséges „sárga invázió” kapcsán beszél. Ezt a félelmet kétségkívül táplálta az is, hogy az 1930-as évekre Japán már a szélsőséges nacionalizmus útjára lépett, és Korea 1910-es annektálása után 1931-ben Mandzsúriát is elfoglalták. Emellett azonban – paradox módon – az 1900-as évek elejéhez hasonlóan itt is érződik a nyugati gőg és lenézés a japánok irányában, illetve egyfajta gyermeki bánásmód és narratíva a lemaradó Ázsiával szemben.⁶⁴ Ez érhető tetten Kosztolányi kritikájában is, aki „csecsemő-kortalanságot” látott a színpadon, és ugyanez figyelhető meg Kürti Pálnál, aki a japán színházat a predramatikus korba helyezi, mivel szerinte az európai szempontból a drámaírás kezdetleges fokán áll. Így hát nem is csoda, mondja Kürti, ha ezzel szemben a test biomechanikai törvényei viszont tökéletesedtek. „A japán színház egy európai vágyalom testetöltése,” írja, elismerve, hogy a japán színház igazabb, de „alantjáróbb” az európaihoz képest.⁶⁵ Látható tehát, hogy bár az „idegen” színházi produkciók értékelése sokkal kritikusabbá vált, így sokkal inkább „szakmai” alapokra helyeződött, közben önmagában az „idegen” valódi megismerésére, reflektált, objektív megértésére való törekvésnek még alig van nyoma.

⁶⁴ A Kelet „megtörpanásának”, „gyermekkorban” való megrekedtségének toposza évszázadokra nyúlik vissza, arra az időre, amikor európai gondolkodók a történelmet mint egységes folyamatot kezdték szemlélni, amelynek a Nyugat, elsősorban Európa felé tartó „iránya” van. Lásd TAKÓ Ferenc, „A hasonlóság tanítói és a tanítók hasonlósága”, *Elpis Filozófiai Folyóirat* 8, 1. sz. (2014): 161–183., 171–175.

⁶⁵ KÜRTI, „Japán színház...”, 730.

Bibliográfia

Elsődleges források

- BA. „Kabuki. Japán színtársulat vendéjjátéka a Városi Színházban”. *Nemzeti Ujság*, 1930. nov. 4., 14.
- DÖR [Dömötör István], „Japán színészek vendéjjátéka”, *Budapesti Hirlap*, 1930. nov. 4., 15.
- GÁL László. „Győztek a japán színészek Párizsban. Harctéri jelentés a fehér faj kapitulációjáról”. *8 Órai Ujság*, 1930. aug. 23., 8.
- HAVAS Albert. „ha nem is tudja ezt elolvasni, mégis megérti a japán színészek előadását”. *Színházi Élet*, 1930. máj. 18., 10–11.
- HEVESI András. „Japán színészek”. *8 Órai Ujság*, 1930. nov. 4., 11–12.
- HEVESI Sándor. „Japán színészek Londonban”. *Pesti Napló*, 1930. júl. 13., 24.
- JEMNITZ Sándor. „Kabuki. Japán színművészet a Városi Színházban”. *Népszava*, 1930. nov. 4., 8.
- KÁRPÁTI Aurél. „Japáni színészek vendéjjátéka a Városi Színházban”. *Pesti Napló*, 1930. nov. 4., 12.
- KOSZTOLÁNYI Dezső. „Japáni színészek. Csucsui társulata, a Kabuki”. *Pesti Hirlap*, 1930. nov. 4., 15.
- KÜRTI Pál. „Japán színház vendéjjátéka a Városi Színházban”. *Nyugat*, 1930. nov. 16., 730–731.
- LENGYEL Menyhért. „Utóirat”. *Pesti Napló*, 1930. nov. 6., 8.
- MÁRKUS László. „Ez a színházi kultúra”. *Nemzeti Ujság*, 1930. nov. 5., 1–2.
- RÓNAI Viktor. „Tsutsui. A japán Hamlet”. *Tolnai Világlapja*, 1930. júl. 9., 27–28.
- SZÁSZ Zoltán. „Kétféle keletiség. Japán színészek”. *Pesti Napló*, 1930. nov. 9., 40.
- [SZ. N.]. „A japán színtársulat igazgatójának érdekes látogatása Lengyel Menyhértnél. Elhozta egy japán kollégája üdvözlését, aki húsz évvel ezelőtt játszott a londoni Tajfunban”. *Magyarország*, 1930. nov. 5., 9.

- [Sz. N.]. „A japán színtársulat műsora”. *Budapesti Hirlap*, 1930. okt. 29., 11.
- [Sz. N.]. „Bonyodalom a japán vendégszereplés körül. Egy japán színész inzultálta a Városi Színház egyik ügyelőjét”. *Az Est*, 1930. nov. 6., 11.
- [Sz. N.]. „Japánok. Párizsi levél”. *Pesti Hirlap*, 1930. júl. 29., 15.
- [Sz. N.]. „Két estére visszahívták a japán színtársulatot”. *Magyarország*, 1930. nov. 6., 9.
- [Sz. N.]. „Nem lehet elhelyezni a japánokat Budapesten”. *Az Est*, 1930. szept. 18., 10.
- [Sz. N.]. „Othello és Hamlet a japánok műsorán”. *Budapesti Hirlap*, 1930. okt. 3., 11.
- [Sz. N.]. „Súlyosan inzultálta a Városi Színház pénztáránál Bartos Gyulát báró Rosner Ervin”. *Magyar Hirlap*, 1930. nov. 5., 3.
- [Sz. N.]. „Szamurai és gésa”. *Pesti Hirlap*, 1930. márc. 22., 12.
- [TAKEBAYASHI Fumiko] TAKEBAJASI Funiko. „Intim beszélgetés a japán színésznőkkel a Városi Színház öltözőjében”. *Színházi Élet*, 1930. nov. 16., 30–32.
- VÁRADI Miklós. „A Kabuki japán színtársulat igazgatója, férfi és női primadonnái, akik vasárnap érkeztek Budapestre, nyilatkoznak A Reggel-nek”. *A Reggel*, 1930. nov. 3., 10.

Másodlagos források

- BARBA Eugenio. *The Moon Rises from the Ganges. My Journey through Asian Acting Techniques*. Holstebro – Malta – Wrocław – London – New York: Routledge, 2015. <https://doi.org/10.4324/9781315832814>
- DOMA Petra. *Az idegen vonzásában. Sada-yakko, Matsui Sumako és Hanako: színésznők az interkulturális színház kontextusában*. Pécs: Kronosz, 2022.
- DOMA Petra. „Japán színház papíron és színpadon: A japán színház megjelenése a magyar sajtóban és japán együttesek fellépései 1844 és 1918 között – I. rész”. *Orpheus Noster* 16, 2. sz. (2024): 21–39.
- DOMA Petra. „Japán színház papíron és színpadon: A japán színház megjelenése a magyar sajtóban és japán együttesek fellépései 1844 és 1918 között – II. rész”. *Orpheus Noster* 16, 4. sz. (2024): 59–70.
- FARKAS Ildikó. „A Magyar Nippon Társaság”. In *Japanológiai körkép*, szerkesztette SZERDAHELYI István – WINTERMANTEL Péter, 87–109. Budapest, Eötvös Kiadó, 2007.
- GAO, Yang. „‘Purification’ and ‘Hybridization’: (Re)construction and Reception of Theatrical Nationality in Western Tours of the Mei Lanfang and Tsutsui Troupes in 1930”. *Theatre Research International* 47, 3. sz. (2022): 238–251.
- „Kanjinchō”, *Kabuki* 21, hozzáférés: 2025. 02.25., <https://www.kabuki21.com/kanjincho.php>
- MEYERHOLD, Vsevolod. *Écrits sur le théâtre*. Lausanne – Paris: L’Âge d’homme, 1992.
- MOON, Krystyn N. „Paper Butterflies: Japanese Acrobats in Mid-Nineteenth-Century New England”. In *Asian Americans in New England*, szerkesztette Monica CHIU, 66–90. New Hampshire: University of New Hampshire Press, 2009.
- PRONKO, Leonard C. *Theatre East & West. Perspective Toward a Total Theatre*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 1974.
- SAVARESE, Nicola. *Eurasian Theatre. Drama and Performance Between East and West from Classical Antiquity to the Present*. London–New York: Routledge, 2010.
- TAKÓ Ferenc. „A hasonlóság tanítói és a tanítók hasonlósága”, *Elpis Filozófiai Folyóirat* 8, 1. sz. (2014): 161–183.
- TANAKA Tokuchi 田中徳一. „Tsutsui Tokujirō no kaigai kōen to seiyoengekijin no hannō Copō, Djuran, Pisukaatoa, Burehito, Meieruhorido no baai 筒井徳二郎の海外公演と西洋演劇人の反応演劇学論集. コポー、デュラン、ピスカートア、ブレヒト、メイエルホリドの場合”. *Engekigaku Ronshū. Nihongeki gakkaiyō* 日本演劇学会紀要 42, 42. sz. (2004): 89–114.

THORNBURY, Barbara Ellen. *Kabuki in New York, 1900–1969*. Doktori értekezés: The University of British Columbia, 1975.

TIAN, Min. *The Use of Asian Theatre for Modern Western Theatre*. London: Palgrave Macmillan, 2018.

<https://doi.org/10.1007/978-3-319-97178-0>

TSCHUDIN, Jean-Jacques, „Kabuki’s Early Ventures onto Western Stages (1900–

1930): Tsutsui Tokujirō in the footsteps of Kawakami and Hanako”, translated by: Karen GRIMWADE, *Cipango – French Journal of Japanese Studies* 5 (2016), hozzáférés: 2025.01.14.

<https://journals.openedition.org/cjs/1168#entries>, <https://doi.org/10.4000/cjs.1168>

Elmondani az elmondhatatlant Ruszt József: *A pokol nyolcadik köre*, 1967 Az előadás színházkulturális kontextusa

JÁSZAY TAMÁS

1967. december 16-án az Egyetemi Színpadon az Universitas Együttes bemutatta *A pokol nyolcadik köre* című előadást Halász Péter szövegéből, Ruszt József rendezésében. Ruszt amatőrökből, egyetemistákból álló fiatal csapata szokatlan, Magyarországon példa és előkép nélküli színházi nyelvet teremtett és alkalmazott sikerrel.¹ Az előadás „az első radikális és magas színvonalú kitörés a pszichológiai realizmus keretei közül, nagyon jelentős a magyar színház története szempontjából, a periféria hirtelen kapcsolódása volt valami lényeges világszínházi tendenciához.”²

A pokol nyolcadik köre Ruszt József pályáján és a bemutatónak helyet adó Egyetemi Színpad történetében egyaránt mérföldként tűnik fel. A kortársak Antonin Artaud kegyetlen színházának és Jerzy Grotowski szegény színházának terminusaival, illetve ezek egyenértékűként való tételezésével írtak a bemutató rájuk gyakorolt sokkoló hatásáról. A kegyetlen színház felemlegetése ellen Ruszt maga sem tiltakozott,³ sőt naplója tanúsága szerint tanulmányt akart írni annak jellegzetességeiről.⁴ Míg Artaud emlegetése

tése *A pokol nyolcadik köre* kapcsán összességében utólag inkább leegyszerűsítő azonosítási kísérletnek tűnik,⁵ a Grotowski-hatás kérdése évtizedek óta központi jelentőségű Ruszt hosszú pályája e korai, a szertartásszínházi gondolkodását megformáló korszakának tárgyalásakor.⁶

A kritikai közbeszéd jó ideje különösebb vita nélkül elfogadni látszik, hogy „Magyarországon Ruszt volt az első (és az utolsó), aki Grotowski hatása alá került.”⁷ A nézetet kanonizálta a *Színház* című folyóirat 2000. évi Grotowski-különszáma is, amelyben Nánay István hosszú interjút közölt Ruszt Józseffel.⁸ A tézist Ruszt némely nyilatkozata látványosan alátámasztja: „Sokat tanultam Grotowski-

István, TUCSNI András (Budapest: Ráday Könyvesház, 2011), 117–118. Hogy e tanulmány megegyezne-e a kötetben a 164–171. lapon található írással, arra nincs közvetlen bizonyíték.

⁵ Vö. MÉSZÁROS Tamás, „Kegyetlenül? Beszélgetés Ruszt Józseffel”, *Színház* 6, 8.sz. (1973), 44–48.

⁶ A korabeli sajtóvisszhang Grotowski Artaud-interpretációja felőli olvasatát lásd HUBER Beáta, „Tran(s)zakciók. Ruszt József szertartásszínházának újraolvasása”, in IMRE Zoltán szerk., *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák* (Budapest: Ballasi Kiadó, 2008), 177–181.

⁷ KOLTAI Tamás, „Rusztowski”, *Élet és Irodalom* 39, 41. sz. (1995): 17.

⁸ NÁRAY István, „Beszélgetés Ruszt Józseffel. Fazekaskorong és Raffaello”, *Színház* 33, Grotowski különszám (2000), 37–40.

¹ A tanulmány az NKFIH–OTKA 142520-as számú, „A realista színház újjáépítése. Játéktörténet 1945–1989 között” című projekt keretében jött létre.

² FODOR Géza, „A Halász”, *Színház* 24, 10–11. sz. (1991): 14–19., 17.

³ MAGYAR Fruzsina, DURÓ Győző, „Beszélgetés Ruszt Józseffel”, *Kritika* 6, 3. sz. (1977): 11–12., 11.

⁴ RUSZT József, *Debrecen. Universitas Együttes. 1962–1972*, szerk. FORGÁCH András, NÁRAY

tól, bár csak 55 percet láttam munkásságából – egy előadásnyit. Ám ez döntő hatással volt rám.”⁹

Ugyanakkor a rendező nagyszámú, vonatkozó megnyilvánulását összegezve mégis inkább az a kép nyer megerősítést, hogy Rusztnak ennél jóval komplexebb volt a viszonya Grotowskival, pontosabban a lengyel rendező imázsával, amivel a recepció egyoldalú fogalmazásmódja miatt olykor birkózni is kényszerült. Ruszt harminchárom évvel később határozottan leszögezi, hogy rendező énje eltérően viszonyul a lengyel példához:

„Ez a Grotowski-hatás nagyon felboszszant. Ha valakire, hát Halász Péterre hatott Grotowski, amikor felfedezte Pilinszky szövegét és darabot írt belőle. Az persze igaz, hogy azt a darabot hagyományos realista módszerekkel nem lehetett volna színpadra állítani. De amit mi akkor csináltunk, abban nem volt különös újítás.”¹⁰

Az előadás ugyanakkor „performatív interkulturális fordításként/közvetítésként” is érthető, és az 1967-es premiért felfoghatjuk úgy, mint ami „szöveges beszámoló helyett az eljátszás eszközeivel [tette] lehetővé a közönségnek egy, a hazaitól eltérő színházi gyakorlat megismerését.”¹¹

Ruszt József 1967 tavaszáig nem ismerte Jerzy Grotowski lengyel rendező nevét és módszerét.¹² Az Universitasszal 1965-ben

⁹ MAGYAR, DURÓ, „Beszélgetés Ruszt Józseffel”, 11.

¹⁰ NÁRAY, „Beszélgetés Ruszt Józseffel...”, 38.

¹¹ SCHULLER Gabriella, „Kabareé, szegény színház, politikai rítus. Rendezői játékelvek az Universitas előadásában 1962–1974”, *színház.net*, 2024. máj. 23., hozzáférés: 2024.06.15., <https://dossziiek.szinhaz.net/10/schuller-gabriella-kabare-szegeny-szinhaz-politikai-ritus>.

¹² NÁRAY, „Beszélgetés Ruszt Józseffel...”, 38.

bemutatott, egy sor fesztiválon komoly sikert aratott, Csokonai Vitéz Mihály művéből készült, *Karnyóné* című előadásukat Wrocławban 1967 tavaszán, az egyetemisták nemzetközi fesztiválján játszották, amikor a szervezők egy nap felkeresték Rusztékát:

„Mondták, hogy meg lehet nézni egy ottani társulat különleges színésztréningjét. Én arra készültem, hogy leselkedni megyünk, aztán kiderült: délből egy előadásra érkeztem. S olyat láttam, amit ha elmesélik, nem hiszem... Szégyen, gyalázat, fogalmunk sem volt a darabról, egy szót sem tudtam lengyelül, hiába füleltem, nem találtam egyetlen ismerős latin eredetű szót sem a szövegben. S mégis minden világos és követhető volt. A játék hatalma, a színészi jelenlét varázsa legyőzte az előzetes ismeretek hiányát. Félelmetes élmény volt.”¹³

Nem csak Rusztnak, de a jelenlévők szinte mindegyikének, köztük Sóllyom Katalinnak, Halász Péternek is felvillanyozó, egyedülálló élményként maradt meg Grotowski *Az állhatatos hercegének wrocławai előadása*¹⁴, amit követően a sokat idézett anekdota született:

„Amikor Wrocławban kijöttünk a színházból, s beültünk egy sörözőbe, Sóllyom

¹³ Uo. Hogy Ruszt nem állt egyedül az élmény letaglózó hatásával, arról lásd a következő, hasonló hangvételű beszámolókat: Eugenio BARBA, *Hamu és gyémánt országa. Tanulmányaim Lengyelországban*, ford. REGŐS János (Budapest: Nemzeti Színház, 2015), 101–102, továbbá PILINSZKY János, „Tizenhárom széksor”, *Új Ember* 21, 47. sz. (1965): 3.

¹⁴ Vö. HALÁSZ Péter, „Grotowski csuhájából léptünk elő”, *Színház* 33, Grotowski-különszám (2000): 41–47., 41, aki szerint ekkor nem előadást, hanem az *Akropolisz* egy próbáját látták.

Kati – akivel mindvégig magázódtunk, s aki sikert sikerre halmozott Karnyóné-alakításával, s azt se tudta, hány díjat kapott már – lazán odavetette: Látja, Jóska, ilyeneket kell csinálni, nem olyan szart, mint a *Karnyóné*.¹⁵

Mint említettük, Ruszt és társai ekkor ismerik meg Grotowskit. De vajon mi a helyzet ekkor Magyarországon: mennyit tudhatott a szakmabeli vagy a civil néző arról, mi zajlik az opolei 13 Széksor Színházában, majd a wrocławai városháza tőszomszédságában működő apró színházteremben? 1964-ben Kerényi Grácia költő, műfordító rendkívüli lelkesedéssel számol be Grotowski kísérleteiről a kortárs lengyel színház tendenciáit összegző írásában:

„...ez a kísérletezés lélegzetelállító élmény, olyasmi, ami még nem volt a világ színházaiban – amihez hasonló is csak nagyon régen volt, abban az időben, amikor még vallási élmény, misztérium és beavattatás volt a színielőadás, amikor a tragédia és a komédia megszületett.”¹⁶

A hatvanas évek második felétől a Grotowski színházáról szóló tudósítások fel-feltűnedeznek a magyar nyelvű sajtóban is. Ezeket a beszámolókat megelőzve, 1965-ben adta ki a Színháztudományi Intézet a Magyar Színházművészeti Szövetség *Korszerű színház* sorozatában Eugenio Barba *Kísérletek színháza* című munkáját, ami a Grotowski-módszer

¹⁵ NÁRAY, „Beszélgetés Ruszt Józseffel...”, 38.

¹⁶ KERÉNYI Grácia, „Legendák a lengyel színházban és a színház körül”, *Valóság* 7, 9. sz. (1964): 61–68., 63. Hasonló szellemben nyilatkozik TELEGDÍ POLGÁR István, „A mai lengyel színház”, *Jelenkor* 7, 10. sz. (1964): 963–967., 966–967.

első kortárs, tapasztalati alapú összegzése.¹⁷ A könyv létrejöttében ráadásul meghatározó fontosságú a magyar szál: Hont Ferenc, a Színháztudományi Intézet akkori igazgatója 1962-ben meglátogatta Grotowskit Opolében. Barba visszaemlékezése szerint a lengyel rendezővel beszélgető Hont azonnal „beárazta” Grotowski színházát, amikor

„[m]osolyogva jegyezte meg: 'Világos, hogy amit ön csinál, az formalizmus, és hogy az ön elméletei ideológiailag megkérdőjelezhetőek. Kinyomtathatjuk őket a kifogásolható színházi gyakorlatokról szóló, korlátozott példányszámban megjelenő sorozatunkban.'”¹⁸

Hont felkérte a lengyel rendezőt, hogy írjon egy könyvet a módszeréről, Grotowski pedig Barbát bízta meg a munkával: „Így hát elkezdtem lejegyezni franciául mindazt, amit tudtam, és amit láttam Opolében, és 1963 áprilisában postáztam Budapestre a *Psycho-Dynamic [sic!] Theatre [A pszichodinamikus színház]* című könyv géppel írott kéziratát...”¹⁹ Így készülhetett el az olasz kiadással egyidőben, de ahhoz képest jelentősen csonkított²⁰, magyar nyelvű *Kísérletek színháza*.²¹

Almási Miklós a magyar fordításhoz írt hosszú előszavában a bosszankodást és ne-

¹⁷ Eugenio BARBA, *Kísérletek színháza*, ford. GÁL M. Zsuzsa, a bevezetőt írta ALMÁSI Miklós (Budapest: Színháztörténeti Intézet, 1965). A könyv eredetileg olaszul jelent meg *Alla ricerca del teatro perduto* címmel (Padua: Marsilio, 1965).

¹⁸ BARBA, *Hamu és gyémánt országa...*, 100.

¹⁹ Uo.

²⁰ Vö. Uo., 132, 20. j.

²¹ Vö. még HORVÁTH Patrícia, „»A színház csak a színházat tudja megváltoztatni«, Beszélgetés Eugenio Barbával”, *revizoronline.com*, 2025. júl. 17., hozzáférés: 2025.07.17., <https://revizoronline.com/beszelgetes-eugenio-barbaval/>.

vetést²² azonosítja a szöveg által olvasójára gyakorolt két alapvető hatásként, majd hozzászól: „ennek a színházi kísérletnek elbírálásához egy-egy előadást is látni kellene, mert így leírva csupán a furcsa, hóbortos rendezői utasítások kötik le a figyelmünket, lehet, hogy mindez megvalósítva sokkal valószínűbb, átélhetőbb.”²³ Még egy korai kortárs forrást tudunk azonosítani: 1966 őszén jelent meg Mihályi Gábor némileg távolságtartó, deskriptív elemzése Grotowskiról, melyben éppen *Az állhatatos herceg* Wroclawban látott előadásáról számol be.²⁴

Ruszt és néhány színésze tehát élőben, működés közben látta Grotowski színházát, s hogy mindez mekkora, minden addigit felülíró hatással volt rá és munkatársaira, annak első számú bizonyítéka *A pokol nyolcadik körének* a wroclawi találkozás után alig fél évvel később lezajlott bemutatója. Szűkös időkeret ez, ami jól mutatja az átélt élmény intenzitását, hatását, ugyanakkor mást is elárul: míg Grotowski hosszú évek munkájával, a társulati tagok együttélésével is eszközként használva alkotta meg saját módszerét, Rusztnak és az Universitasnak a villámcsapásszerű wroclawi élmény fényében esélye sem volt hasonlóan elmélyült munkára. Ezzel a rendező természetesen maga is tisztában volt. 1967. november 5-i naplóbejegyzésében így ír erről:

„Grotowski saját módszere szerint dolgozik a színészekkel. Ezt a rendszert átvenni vagy alkalmazni – nem vezethetne eredményre a mi körülményeink között, de koncepciójuk, a színjátszás mibenlétéről alkotott véleményük és a színészfelfogásuk sok közös vonást mutat az én elképzeléseimmel, ame-

lyek, ha nem is mindig tudatosak és rendezettek, de a rendezések zárt ökonomiájában mégiscsak megvalósulnak...”²⁵

Az előadás recepciójának része, ugyanakkor színházkulturális kontextusát is tovább formálja betiltásának azonnali, évtizedekkel később is előcitált, tényként kezelt története.²⁶ A gazdagon dokumentált, Ruszt naplójegyzeteit, interjúit, a kortársak egyidejű és később lejegyzett visszaemlékezéseit és a bőséges sajtóvisszhangot is magában foglaló legendárium egyik visszatérő eleme az a Ruszt által több helyen megtámogatott²⁷ kijelentés, miszerint az előadást betiltották volna.²⁸ A legendára ráolvasódik Halász Péter 2000-es visszaemlékezésének egy emlékezetes sora: „Aczél György visszaszólt a színház folyosóján: hagyják abba ezt a pszichomotorikus örületet.”²⁹ A betiltás nem bizonyítható, ugyanakkor tény, hogy 1969 májusában, a párizsi és nancy-i vendéjátékot követően Rusztot, homoszexualitását felhasználva, őt a hazaúton félreérthetetlen

²⁵ RUSZT József, *Napló 1962–69. Rekviem*, szerk. NÁRAY István, TUCSNI András, FORGÁCH András (Zalaegerszeg: Hevesi Sándor Színház, 2011), 131.

²⁶ BÉRCZES László, „Másshínház Magyarországon 1945–89. Második rész”, *Színház*, 29, 4. sz. (1996): 44–48., 44.

²⁷ Pl. Ruszt József visszaemlékezése, in *Felütés. Írások a magyar alternatív színházról*, szerk. VÁRSZEGI Tibor (Budapest: szerzői kiadás, 1990), 47, 43–50; RUSZT, *Napló 1962–69*, 123; SIPOS József, *Universitas*, 2004, https://youtu.be/RONsxiPTH3E?si=_p1SYtK2jZR_C8BR, 15:20, hozzáférés: 2024.06.01.

²⁸ Vö. SCHULLER Gabriella, „A produktív félreértés egy esete. Ruszt József: *A pokol nyolcadik köre*, 1967”, *Theatron* 12, 2. sz. (2013): 29–33., 30, 13. j.

²⁹ HALÁSZ, „Grotowski csuhájából...”, 43.

²² BARBA, *Kísérletek színháza*, 3.

²³ Uo., 7.

²⁴ MIHÁLYI Gábor, „Látogatás Grotowski kísérleti színházában”, *Valóság* 9, 9. sz. (1966): 80–84.

situációba sodorva elbocsátják³⁰ az Egyetemi Színpadtól, *A pokol nyolcadik köre* pedig – immáron rendezői kíséret nélkül – még azon az őszön utoljára eljut Krakóba és Wrocławba. Nincs arról adat, hogy ezt követően műsorra tűzték volna az előadást.

Az előadás bemutatásául szolgáló helyszín ebben az esetben legalább olyan meghatározó, mint a már említett játéktípus. A premiernek helyet biztosító Egyetemi Színpad – mint többek között Halász Péter és Ruszt József játékaik befogadó tere – hosszas előkészület után, az 1956-os forradalom eseményei okozta pénzügyi nehézségek miatt közel egy évvel az eredetileg tervezett időpont után, 1957. szeptember 30-án nyílt meg az Eötvös Loránd Tudományegyetem Pesti Barnabás utcai épületében, az egykori kápolnában. Az egyetem ekkor nem színházat akart létrehozni, hanem egyetemi kultúrtermet, ahol majd nagyszabású ünnepeket is tarthatnak.³¹

Az ötszáz fős nézőtérrel rendelkező Egyetemi Színpad eredendően nem színháznak épült. Mivel az 1957-es nyitását követő években sem kizárólag a színház volt a fő profilja, hanem az előadóművészet számos ága, a története során számos színpadtechnikai hiányossággal kellett megküzdenie. Ruszt József kreatív térhasználata (például az életművön áthúzódó 'színpad a színpadon' megoldás) vagy a színészek szokatlan mozgatása (amikor például a jelzés értékű térelemekkel ellátott játéktérrel a színészek a testükkel tagolták kisebb egységekre) mind azt segítették, hogy a néző a helyszín hiányosságai ellenére is jól lássa az előadást.

Az Egyetemi Színpad az egyetemisták kulturális tájékozottságát és általános mű-

³⁰ NÁRAY István, *Ruszt József* (Budapest: L'Harmattan Kiadó – Független Előadóművészeti Szövetség, 2014), 38–39. Vö. RUSZT, *Debrecen...*, 123.

³¹ NÁRAY István, *Profán szentély. Színpad a kápolnában* (Pécs: Alexandra, 2007), 9.

veltségét növelni kívánó intézményből rövid idő alatt a második nyilvánosság meghatározó jelentőségű központjává vált. A hely nyitott művelődési házként működött, amit nem kizárólag az egyetemi közösség használt: a város felől is meg lehetett közelíteni.³² Az Egyetemi Színpadot 1958-1966 között Petur István igazgatta, aki határozott lépéseket tett a színházszerű működés kialakítása felé. A befogadó színházi profilt Petur működése alatt fokozatosan felváltotta, azaz valójában kiegészítette a saját együttes működtetésének gondolata. A színházszerűség a kor ekkor születő és megizmosodó amatőr együtteseinél, a leendő alternatív csapatok elődjéinél hasonlóképp definiálható:

„a viszonylag állandó összetételű, szakmailag felkészült, karizmatikus vezető által irányított társulat folyamatosan létezik, repertoárt épít, műhelymunka keretében fejleszti képességeit, új kifejezési formákat keres, állandó helye és formálódó törzsközönsége van.”³³

1961 telén, az Universitas Együttes megalakításakor az Egyetemi Színpad műsorpolitikája meglehetősen eklektikus³⁴: „[m]indaz, ami a kulturális élet különböző szektoraiban elkülönülten valósulhatott meg, az Egyetemi Színpadon együtt, egymást erősítve volt látható, hallható.”³⁵ Az Universitas és tevé-

³² Gáspár Zsuzsa *az Universitas Együttesről*, 2022, <https://youtu.be/SvGNxuVrX1Q?si=VYwtVtYyBsCSPceR>, 14:40-től, hozzáférés: 2024.06.01.

³³ NÁRAY István, *Nyitott színház. Paálisti és a Szegedi Egyetemi Színpad* (Budapest: Selinunte Kiadó, 2023), 17.

³⁴ Az 1961. december 16-án bemutatott, Dobai Vilmos rendezte *Alkésztiszt* a csapat már ezen a néven játszott. NÁRAY, *Profán szentély...*, 40.

³⁵ NÁRAY István, „Színpadból kápolna?”, *Beszélő* 2, 13. sz. (1991): 26–28., 26.

kenysége a vállalt sokféleségben is kiemelt szerephez jutott: „Megfigyelhető, hogy az Egyetemi Színpad kulturális emlékezetében az Universitas meghatározóbb a többi alkotói körnél.”³⁶ Az Egyetemi Színpadon ekkoriban komolyzenét, könnyűzenét, néptáncot, filmklubot, irodalmi esteket, pantomim estet, hangversenyeket, kabarékat szerveztek, élő folyóiratok, előadói és vitaestek zajlottak, Halász Péter kártyajátékokat rendezett.

„...az Universitas megalakulása az alternatív színjátszás dokumentált megjelenésének éve. Az Universitas Egyetemi Színpad az ELTE, mint közintézmény kulturális szerveként az intézményi struktúráján belül jö(hete)tt létre, s jogi formációként stabilabb értelmező-kutatói bázist kínált, mint a művészeti-gondolati radikalitásában harsányabb fordulatot jelző első magyar happening1966-ban.”³⁷

Az Universitas előadásai között ugyan találunk újító szándékúakat, de tévedés volna a radikális kísérletezés mellett következetesen hitet tévő csoportként tekinteni rájuk. Erre már csak azért sem nyílhatott lehetőség, mert az együttes bemutatói épp úgy engedélykötelesek voltak, mint a kőszínházak előadásai; igaz, a minisztérium helyett az egyetem politikai bizottsága ügyelt arra, hogy mi került itt színpadra.³⁸

Abban, hogy az Universitas Együttes fejlődése nem maradt egyetemi belügy, komoly szerep jutott a színpad tevékenysége iránt megnövekedett általános érdeklődésnek. Az együttes működése népszerűségé-

³⁶ SCHULLER, „A produktív félreértés...”, 29.

³⁷ JÁKFALVI Magdolna, „Kettős beszéd – egyenes értés. A Kádár-korszak színházáról”, *Alföld* 56, 7. sz. (2005): 65–76., 65.

³⁸ Vö. SCHULLER, „Kabaré, szegény színház...”.

nek emelkedésével párhuzamosan „szabályozhatatlanná”³⁹ vált. Ruszt József hasonló szellemben beszélt erről egy interjúban: „oda sikk volt járni, majdhogynem ellenszínház volt az hosszú éveken keresztül a profi színházakkal szemben.”⁴⁰ Az 1962 körüli indulást követő, az 1973–74-es ideológiai szigorításokkal⁴¹ lezáruló korszak az Egyetemi Színpad történetében egyértelműen a hőskor: „Ebben az időszakban a legprogresszívebb a Színpad társadalmi és kulturális szerepe, éppen ezért az iránta megnyilvánuló politikai figyelem is a legintenzívebb.”⁴² A Színpad kivételes pozícióját a kritika maga is (f)elismeri. 1965-ben a Ruszt József rendezte *Oreszteia* bemutatója után az *Egyetemi Lapok* név nélkül publikáló szerzője az együttes kapcsán gyakran felmerülő amatőr kontra profi problémát hangosítja ki cikke elején, amikor azt mondja, hogy az itt készülő produkciók se ide, se oda nem sorolhatók egyértelműen. Majd így folytatja:

„Valahogy az a furcsa helyzet alakult ki az Universitasszal kapcsolatban, hogy az egyre gyakrabban és egyre több lapban megjelenő kritikák az eredmény láttán, ha öntudatlanul is, de inkább a Nemzetivel vagy a Vígszínházzal vetik össze a teljesítményt, nem az amatőr színpadokéval...”⁴³

A műsorpolitika sokszínűségének, az Universitas újszerű profiljának, továbbá a realista játékstílustól elváló színházi nyelvnek a

³⁹ HUBER, „Tran(s)zakciók...”, 183.

⁴⁰ SOLTÉNSZKY Tibor interjúja Ruszt Józseffel, 17., *hiaszt.hu*, hozzáférés: 2024.06.30., <https://doku.hiaszt.hu/ruszt-jozsef-interju/>.

⁴¹ Erről bővebben lásd NÁRAY, *Profán szentély...*, 142.

⁴² Uo., 11–12.

⁴³ S.A., „*Oreszteia*. Aiszkhülosz tragédiája az Egyetemi Színpadon”, *Egyetemi Lapok* 7, 1. sz. (1965), 7.

kialakításában komoly érdemeket szerzett Ruszt József, az együttes egyik alapító tagja. A Színház- és Filmművészeti Főiskola rendező szakán 1963-ban szerzett diplomát, de már 1961-ben dolgozott az Egyetemi Színpadon. Ekkor az antik görög újkomédia képviselőjének, Menandrosznak a nem sokkal korábban felfedezett és frissen magyarra fordított *Düszkolosz, avagy az Embergyűlölő* című vígjátékát rendezte.⁴⁴ A siker után hívta Rusztot a Színpadot vezető Petur István társulatalapító rendezőnek. Ruszt még főiskolásként, 1962-ben újabb előadást rendezett, immár a frissen megalakult Universitas Együttesnek: Majakovszkij *Gőzfürdőjéből* revelatív produkciót állított színre.⁴⁵ Ruszt óriási munkabírással dolgozott: az Universitasnál megszakításokkal eltöltött tizenkét éve alatt huszonöt darabot rendezett, köztük számos esetben a régi vagy a kortárs magyar és nemzetközi drámairodalom olyan szövegeivel dolgozva, melyeket sosem állítottak színre magyar színpadon. Az évek során többek között Aiszkhülosz, Csokonai Vitéz Mihály, Karel Čapek, Halász Péter, Jean Genet vagy José Triana műveit rendezte meg.

Ruszt az 1962/63-as évtől az Universitaszal párhuzamosan a debreceni Csokonai Színházban is dolgozott, ahol tizenkét szezon alatt harmincnyolc bemutatót rendezett. (Ehhez járult a debreceni amatőr csapattal, a Ceres Együttessel öt év alatt jegyzett öt premier.) Hosszú, több mint negyven éves rendezői pályája későbbi etapjaira (Kecskemét, Zalaegerszeg, Független Színpad) is igaz, ami már a korai években körvonalazódott: Ruszt József közösségteremtő, színházépítő egyéniség, gyakorlati tapasztalatait elmélyült teoretikus írásokban összegző színészpedagógus is volt, „egész pályafutása során a létező színházkultúra alternatíváját kereste, kutatta és igyekezett megva-

⁴⁴ NÁNAY, *Ruszt József*, 21–22.

⁴⁵ Uo., 23–24.

lósítani, s eközben folyamatosan tágította a realista-naturalista színházas határait...”.⁴⁶

Az Universitas Együttesben a játszóknak lehetőségük volt olyan dramatikus szövegekkel, illetve színházi esztétikákkal kísérletezni, amelyek a kőszínházak repertoárjában nem jelenhettek meg.⁴⁷ Az Universitas korai, Euripidésztől Csokonai Vitéz Mihályig és messze tovább nyújtózó műsorpolitikáját Nánay István így összegezi az 1962/63-as évad kapcsán:

„...műsorát az értékközpontúság és az új művek, stílusok, irányzatok felfedezésének vágya szabta meg. Zömmel elfeledett, ritkán játszott vagy még be sem mutatott műveket állítottak színpadra. A klasszikusok, a kortárs magyar és a huszadik századi külföldi írók darabjai mellett diákosan merész kabarék, dokumentumműsorok és lírai oratóriumok kerültek a repertoárba.”⁴⁸

Az újon van itt a hangsúly: annak révén, hogy nem vagy nem elsősorban a drámairodalom kanonikus szövegei közül válogattak,⁴⁹ a kí-

⁴⁶ Uo., 13.

⁴⁷ FODOR Géza, „Az Universitas és a »Gőzfürdő«”, *Egyetemi Lapok* 4, 26.sz. (1962): 4. Vö. még az egykori közreműködő, Sólyom Katalin szavaival: „Azt gondolhatták: Hadd játszszanak ezek a fiatalok, úgysem hallatszik túl messzire a hangjuk!... Az alapelv mégis csak az volt, hogy a nagy kőszínházak nem játszhatnak olyanokat, mint mi, akik előadhatunk Ionescót, Dürrenmattot, Jean Genet-t.” REGŐS János, „Nagyon jó kis ország ez. Sólyom Katalin színművésszel Regős János beszélget”, *Szenárium* 4, 10. sz. (2016): 89–97., 90.

⁴⁸ NÁNAY, *Profán szentély...*, 46.

⁴⁹ CSIBI László, „Az Egyetemi Színpad és az Universitas Együttes hőskora”, *Iskolakultúra* 11, 3.sz. (2001): 58–64., 63.

sérlemező légkör eleve biztosított volt, hiszen ezeknek a dramatikus szövegeknek nem volt számottevő, vagy legalábbis ismert játékhatágyománya. Nem meglepő ezek után, hogy az Universitas műsorpolitikai választásai kapcsán a kritikai recepcióban rendre visszatér a „tiltott gyümölcs”,⁵⁰ a „kuriózum”⁵¹ kifejezés, de van, aki kifejezetten a színháztörténeti adósságok lerovásáról⁵² beszél, plasztikusan érzékeltetve a csapat koncepcióját. A „kísérlemező jellegű, intellektuális, nem nagy tömegeknek szánt művek előadása – ez az egyetemi színházszók ’profilja’.”⁵³ Molnár Gál Péter színikritikus az 1967/68-as ünnepi évadot, az Egyetemi Színház tízéves jubileumát összefoglaló ügynöki jelentése szerint

„nem lehet eléggé hangsúlyozni azoknak a kicsiny műhelyeknek a jelentőségét, mint például az Egyetemi Színház – minden [törlés az eredeti iraton!] fiaskója ellenére is... Ezek a szellemi és politikai társulások, ha valóban azok, csak ezek hozhatnak pezsdülést a színházi életbe, olyan versenytársi szellemet és olyan mozgékonyabb, gerillaharcmodort, amelyik ki tudja terjeszteni színházi hatáskörét szélesebb rétegekbe is; nem elégszik meg a színházi törzsközönség lassan hervadó, polgári ízlésében megsavósodott és visszahúzó rétegénél.”⁵⁴

⁵⁰ SCHULLER, „A produktív félreértés...”, 29.

⁵¹ KOÓS Anna, *Színházi történetek szobában, kirakatban* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2009), 63.

⁵² MOLNÁR GÁL Péter, „Gőzfürdő”, *Népszabadság*, 1962. nov. 1., 8.

⁵³ FENCsik Flóra, „Megrendítő színházi este”, *Esti Hírlap*, 1963. dec. 9., 2.

⁵⁴ *A rivaldafény árnyékában. A „vágatlan” Luzsnyánszky dosszié*, szerk. FONYÓDI Péter (Budapest: Magyar a magyarért Alapítvány, 2004), 101.

Olykor a darabválasztás révén kijelölt fókusz maga volt provokatív, vagyis legalábbis nem állt összhangban az államszocializmus preferált témáival. Egyértelműen ezek közé a témák közé tartozott a magyar lakosság részvétele a második világháborúban, a zsidó identitás kérdése, a holokauszt és Auschwitz is, amit a Kádár-korszak tabusított, illetve némaságba burkolt.⁵⁵ Az Universitas Együttes repertoárjának vizsgálatából kiderül, hogy a hatvanas években több alkalommal, magyar és külföldi szerzők műveiben egyaránt megidéződnek a második világháború szörnyűségei, mindez különösebb visszhang, illetve bármiféle retorzió nélkül.⁵⁶

Mindezeket figyelembe véve a holokauszt magyarországi színházi reprezentációjában is kimagasló jelentőségűnek tetszik *A pokol nyolcadik köre* 1967-es bemutatója.⁵⁷ Az elhallgatott téma és az újszerű forma kivételes erővel találkozott az előadásban, ami így közvetlenül reflektált magára a helyzetre, ti.

⁵⁵ SZÉCSÉNYI András, „Holokauszt-reprezentáció a Kádár-korban. A hatvanas évek közéleti és tudományos diskurzusának emlékeztetőpolitikai vetületei”, in *Tanulmányok a holokausztról*, szerk. Randolph L. BRAHAM (Budapest: Múlt és Jövő, 2017), 291–329. A jelenséget képzőművészeti kontextusban vizsgálja SCHULLER, „A produktív félreértés...”, 30.

⁵⁶ Itt csak az Egyetemi Színház vonatkozó előadásait soroljuk: az 1963/64-es évadban Wolfgang Borchert *Az ajtón kívül* című drámáját játsszák, amely a háborúból nincs hova hazatérni dilemmáját járja körül. Említhetjük az 1964/65-ös szezonban Siegfried Lenztől a *Bűnteleneket* is, amely a bűnösség kérdését tárgyalja. Az 1965/66-os évad ikonikus előadásában, Mensáros László, *A XX. század* című estjén is jelen van a világháború pokla.

⁵⁷ VÖ. IMRE Zoltán, „A velencei kalmár bemutatójának szolnoki kísérlete, 1978”, *2000* 29, 7. sz. (2017): 64–78., 65.

arra, hogy egy olyan eseményről, mint a holokauszt, lehetetlen a magyar színházban a realista színjátszás kódjain keresztül beszélni. A dramatikus szöveg, azaz a színházat oly régóta meghatározó beszéd mellett, vagy még inkább helyett a testi, a fizikai, az intenzív emocionális élmény került itt fókuszba: ha a színészeknek sikerül közvetíteni a nézők felé a koncentrációs táborok poklának testi érzetét, (re)konstruált emlékezetét, akkor a közönség egészen másfajta benyomásokkal és tapasztalattal távozik, mintha egy, a témát taglaló szövegcentrikus produkció részese lett volna.

Az előadásban egy meg nem nevezett, ám világosan azonosítható és felismerhető koncentrációs tábor egyetlen napjába kapunk betekintést a három szinten működő, a lineárisan építkező narratíva helyett inkább hangulatokat, atmoszférát, benyomásokat rögzítő szövegkeretben. Elmesélhető történet helyett a szövegben a láger jelen idejét, egy lírai-szimbolikus mesét és néhány névtelenül is centrumba helyezett szereplő visszaemlékezését látjuk megelevenedni. Ebben a keretrendszerben válhatott a holokauszt korai érdemi magyarországi színpadi megfogalmazásává *A pokol nyolcadik körének* a bemutatója, amely élesen, választott színházi eszközhasználatán keresztül szembesítette nézőjét a trauma kimondhatatlanságával is. Emellett az első olyan magyarországi előadás volt, amely a szó primátusa helyett a Grotowski-féle pszichofizikai módszer használatával egészen újfajta befogadási stratégiák alkalmazására készítette nézőjét.

Ruszt József rendezői naptárára is érdemes eközben egy pillantást vetni. A nagy munkabírási, ebben az időszakban évi hatnyolc bemutatóval előálló színházcsináló az 1962/63-as évadtól kezdve közel tíz éven át a fővárosban működő Universitas Együttesben, illetve a debreceni Csokonai Színházban párhuzamosan dolgozik. A folyamatos ingázás, a vonaton töltött éjszakák, a reggeltől éjjelig tartó próbák sem akadályozták meg

abban, hogy ebben az évtizedben alakítsa ki rá jellemző rendezői nyelvét és gondolkodását. Ha csak a számokat tekintjük, Ruszt a szóban forgó 1967/68-as évadban rekordot döntött: 1967 szeptembere és 1968 áprilisa között tizenegy bemutatója volt Budapesten és Debrecenben.⁵⁸ Az Universitas Együttesel öt premierje volt, emellett Debrecenben a Csokonai Színház mellett egy másik amatőr csapatnál, az Agrártudományi Egyetem Ceres Együttesénél is folyamatosan dolgozott. Nánay István szerint a debreceni „amattörökkel való munkát egyrészt anyagi megfontolások miatt vállalta el, másrészt Ruszt velük akarta létrehozni azt a műhelyet, amelyet egyre nyilvánvalóbban Budapesten nem lehetett.”⁵⁹ A két város két eltérő munkamódszert is feltételezett, s a színészpédagógiával is élénken foglalkozó Ruszt mindegyik társulatot a megfelelő célokra használta:

⁵⁸ Eugene O'Neill: *Amerikai Elektra* (debreceni Csokonai Színház, 1967.09.22.), John Reed: *Tíz nap, amely megrengette a világot* (Ceres Együttes, Debrecen, 1967), Konsztantij Trenyov: *Ljubov Jarovája* (debreceni Csokonai Színház, 1967.11.05.), Jean Genet: *Cseléddek* (Universitas Együttes, 1967.11.18.), Illei János: *Tornyos Péter* (Universitas Együttes, 1967.12.09.), Csokonai Vitéz Mihály: *Gerson du Malheureux* (Universitas Együttes, 1967.12.09.), Halász Péter: *A pokol nyolcadik köre* (Universitas Együttes, 1967.12.16.), Sós György: *Kárász Márton este Kérész Klárral* (debreceni Csokonai Színház, 1968.01.26.), G.B. Shaw: *Megtört szívek háza* (debreceni Csokonai Színház, 1968.03.22.), Illyés Gyula: *Tűvétezők* (Ceres Együttes, Debrecen, 1968), Örkény István: *A XX. századi hölgyfodrászat alapvető ellentmondásai (Hanákné-ügy)* (Universitas Együttes, 1968.04.20.) RUSZT, *Debrecen. Universitas Együttes. 1962–1972*, 206–207.

⁵⁹ Uo., 107, 139–142.

„Élete megoszlott a két város között, az egyetemistákhoz húzta a szíve és a szakmai ambíciója, Debrecenhez kötötte a szerződése, a megélhetősége. A vidéki munkatempóban szerezte meg a nélkülözhetetlen rutint, az Universitas Együttesnél alakította ki formanyelvét.”⁶⁰

Amikor 1967 decemberében a tízéves fennállását ünneplő Egyetemi Színpad a jubileumi hét keretében műsorra tűzte a repertoárja darabjait, Rusztnak a programsorozatban három bemutatója volt. Az iskolai színjátszás hagyományához – a *Karnyóné* osztatlan sikere után – újra visszanyúló⁶¹ *Tornyos Pétert* és a *Gerson du Malheureux*-t ekkor mutatták be, harmadikként pedig *A pokol nyolcadik körét*.⁶²

Az előadás adatai

Cím: *A pokol nyolcadik köre. A bemutató dátuma:* 1967.12.16. *A bemutató helyszíne:* Egyetemi Színpad. *Rendező:* Ruszt József. *Szerző:* Halász Péter. *Díszlet, jelmez:* Csányi Árpád. *Társulat:* Universitas Együttes. *Rendezőasszisztens:* Érdi Sándor. *Színészek:* Cserhalmi Anna (Asszony), Jordán Tamás (Fiú), Sólyom Kati (Lány), Répássy András (1. KZ lakó), Maitinszky András (2. KZ lakó), Kristóf Tibor (3. KZ lakó, a kápó), Molnár János (4. KZ lakó), Bartal Gábor (5. KZ lakó), Katona Imre (6. KZ lakó), Feledy Balázs, Gábor Klári, Simoncsics János, Székely Júlia.

Bibliográfia

BARBA, Eugenio. *Hamu és gyémánt ország. Tanulmányaim Lengyelországban*, fordít-

⁶⁰ NÁRAY István, „Az identitáskeresés lenyomatai”, in RUSZT, *Napló 1962–1969*, 154. Vö. NÁRAY, *Ruszt József*, 47–48.

⁶¹ SCHULLER, „Kabaré, szegény színház...”.

⁶² NÁRAY, *Profán szentély...*, 92.

totta REGŐS János. Budapest: Nemzeti Színház, 2015.

BARBA, Eugenio. *Kísérletek színháza*, fordította GÁL M. Zsuzsa, a bevezetőt írta ALMÁSI Miklós. Budapest: Színháztörténeti Intézet, 1965.

BÉRCZES László. „Másszínház Magyarországon 1945–89. Második rész”. *Színház* 29, 4. sz. (1996): 44–48.

CSIBI László. „Az Egyetemi Színpad és az Universitas Együttes hőskora”. *Iskolakultúra* 11, 3. sz. (2001): 58–64.

FENCsik Flóra. „Megrendítő színházi este”. *Esti Hírlap*, 1963. dec. 9., 2.

FODOR Géza. „A Halász”. *Színház* 24, 10–11. sz. (1991): 14–19.

FODOR Géza. „Az Universitas és a »Gőzfürdő«”. *Egyetemi Lapok* 4, 26. sz. (1962): 4.

FONYÓDI Péter, szerk. *A rivaldafény árnyékában. A „vágatlan” Luzsnyánszky dosszié*. Budapest: Magyar a magyarért Alapítvány, 2004.

GÁSPÁR Zsuzsa. *Az Universitas Együttesről*. YouTube-video, 2022. Hozzáférés: 2024. június 1., <https://youtu.be/SvGNXuVrX1Q?si=VYwtVtYyBsCSPceR>.

HALÁSZ Péter. „Grotowski csuhájából léptünk elő”. *Színház* 33, Grotowski-különszám (2000): 41–47.

HORVÁTH Patrícia. „»A színház csak a színházat tudja megváltoztatni«. Beszélgetés Eugenio Barbával”. *revizoronline.com*, 2025. júl. 17. Hozzáférés: 2025.07.17., <https://revizoronline.com/beszelgetes-eugenio-barbaval/>.

HUBER Beáta. „Tran(s)zakciók. Ruszt József szertartásszínházának újraolvasása”. In *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*, szerkesztette IMRE Zoltán, 177–181. Budapest: Balassi Kiadó, 2008.

IMRE Zoltán. „A velencei kalmár bemutatásának szolnoki kísérlete, 1978”. *2000* 29, 7. sz. (2017): 64–78.

- JÁKFALVI Magdolna. „Kettős beszéd – egyenes értés. A Kádár-korszak színházáról”. *Alföld* 56, 7. sz. (2005): 65–76.
- KERÉNYI Grácia. „Legendák a lengyel színházban és a színház körül”. *Valóság* 7, 9. sz. (1964): 61–68.
- KOÓS Anna. *Színházi történetek szobában, kirkatban*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2009.
- KOLTAI, Tamás. „Rusztowski”. *Élet és Irodalom* 39, 41. sz. (1995): 17.
- MAGYAR Fruzsina és DURÓ Győző. „Beszélgetés Ruszt Józseffel”. *Kritika* 6, 3. sz. (1977): 11–12.
- MÉSZÁROS Tamás. „Kegyetlenül? Beszélgetés Ruszt Józseffel”. *Színház* 6, 8. sz. (1973): 44–48.
- MIHÁLYI Gábor. „Látogatás Grotowski kísérleti színházában”. *Valóság* 9, 9. sz. (1966): 80–84.
- MOLNÁR GÁL Péter. „Gőzfürdő”. *Népszabadság*, 1962. nov. 1., 8.
- NÁNAY István. „Az identitáskeresés lenyomatai”. In Ruszt József, *Napló 1962–69. Rekviem*, szerkesztette NÁNAY István, TUCSNI András és FORGÁCH András, 154. Zalaegerszeg: Hevesi Sándor Színház, 2011.
- NÁNAY István. „Beszélgetés Ruszt Józseffel. Fazekaskorong és Raffaello”. *Színház* 33, Grotowski-különszám (2000): 37–40.
- NÁNAY István. *Nyitott színház. Paálisti és a Szegedi Egyetemi Színpad*. Budapest: Seliunte Kiadó, 2023.
- NÁNAY István. *Profán szentély. Színpad a kápolnában*. Pécs: Alexandra, 2007.
- NÁNAY István. *Ruszt József*. Budapest: L’Harmattan Kiadó – Független Előadóművészeti Szövetség, 2014.
- NÁNAY István. „Színpadból kápolna?”. *Beszélő* 2, 13. sz. (1991): 26–28.
- PILINSZKY János. „Tizenhárom széksor”. *Új Ember* 21, 47. sz. (1965): 3.
- REGŐS János. „Nagyon jó kis ország ez. Solyom Katalin színművésszel Regős János beszélget”. *Szcenárium* 4, 10. sz. (2016): 89–97.
- RUSZT József. *Debrecen. Universitas Együttes. 1962–1972*, szerkesztette FORGÁCH András, NÁNAY István és TUCSNI András. Budapest: Ráday Könyvesház, 2011.
- RUSZT József. *Napló 1962–69. Rekviem*, szerkesztette NÁNAY István, TUCSNI András és FORGÁCH András. Zalaegerszeg: Hevesi Sándor Színház, 2011.
- RUSZT József visszaemlékezése. In *Felütés. Írások a magyar alternatív színházról*, szerk. VÁRSZEGI Tibor, 43–50. Budapest: szerzői kiadás, 1990.
- S. A. „Oreszteia. Aiszkhülosz tragédiája az Egyetemi Színpadon”. *Egyetemi Lapok* 7, 1. sz. (1965): 7.
- SCHULLER Gabriella. „A produktív félreértés egy esete. Ruszt József: A pokol nyolcadik köre, 1967.” *Theatron* 12, 2. sz. (2013): 29–33.
- SCHULLER Gabriella. „Kabaré, szegény színház, politikai rítus. Rendezői játékelvek az Universitas előadásaiban 1962–1974”. *szinhaz.net*, 2024. máj. 23. Hozzáférés: 2024.06.15.
<https://dossziek.szinhaz.net/10/schuller-gabriella-kabare-szegeny-szinhaz-politikai-ritus>
- SIPOS József. *Universitas*. YouTube-video, 2004. Hozzáférés: 2024.06.01.,
https://youtu.be/ROnsxiPTH3E?si=_p1SYtK2jZR_C8BR.
- SOLTÉNSZKY Tibor interjúja Ruszt Józseffel. *hiaszt.hu*. Hozzáférés: 2024.06.30.,
<https://doku.hiaszt.hu/ruszt-jozsef-interju/>.
- SZÉCSÉNYI András. „Holokauszt-reprezentáció a Kádár-korban. A hatvanas évek közéleti és tudományos diskurzusának emlékezetpolitikai vetületei”. In *Tanulmányok a holokausztról*, szerkesztette Randolph L. BRAHAM, 291–329. Budapest: Múlt és Jövő, 2017.
- TELEGDI POLGÁR István. „A mai lengyel színház”. *Jelenkor* 7, 10. sz. (1964): 963–967.
- VÁRSZEGI Tibor, szerk. *Felütés. Írások a magyar alternatív színházról*. Budapest: szerzői kiadás, 1990.

Az utolsó lecke. Egy 1969-es bukaresti diákszínjászó előadás alkotói folyamatának felkutatása

ADORJÁNI PANNA

Jelen tanulmány egy doktori kutatás részét képezi, amely a kollektív alkotás romániai előzményeinek feltárását célozza meg az 1945 és 1989 közötti időszakban. A kutatás esettanulmányait olyan színházi események ihletik, amelyek kapcsán bizonyíthatóan felmerül a kollektív alkotás vagy egy ezzel szinonim kifejezés használata, a vizsgálat pedig azt igyekszik körüljárni, hogy milyen narratívák kapcsolhatók ahhoz a módszerhez és alkotói eljárásához, amelyet ezzel a fogalommal illettek. Minthogy a kutatás tárgya nem a végtermék, hanem a folyamat, jelen írás célja például szolgálni egy olyan színháztörténeti munkamódszerre és eljárásra, amelyet nem az előadás vagy a dráma, nem a rendező (vagy bármely más jelentőségtesnek számító alkotó) és nem is valamely színházi intézmény kanonizációja motivál. Ehelyett a színháztörténeti vizsgálatot egy kutatói kérdés vagy probléma inspirálja, annak tárgya pedig egy tág értelemben vett színházi esemény, amely kapcsolódhat előadást létrehozáshoz, hosszú- vagy rövidtávú projekthez, együttműködéshez és természetesen a fentebb felsorolt színházi komponensek bármelyikéhez is. Ez a megközelítés két eredménnyel jár: egyrészt előtérbe kerül a kutató és az ő szakmai érdeklődése, vagyis transzparenssé válik az a folyamat, ahogyan a színháztörténet íródik, illetve azok a szempontok is, amelyek ezt a folyamatot befolyásolják. Másrészt lehetőség nyílik arra, hogy komplex jelenségek is kutathatóvá váljanak, amelyek a fentebb felsorolt kategóriákba nem egyértelműen sorolhatók be. A következőkben ismertetem a kutatás elméleti és módszertani keretezését, illetve felvázolom az ilyen módon elvégzett vizsgálat anyagá-

nak feldolgozási módját, valamint főbb tanulságait és eredményeit.

Kontextus és előkutatás. A színházi esemény körülményeinek feltárása

A korabeli sajtóanyagok olvasása során a *Teatrul* folyóirat egyik cikkében találtam utalást egy bizonyos bukaresti diákszínjászó csapat előadására, amellyel kapcsolatban a szakíró, Margareta Bărbuță a *kollektív montázs* [montaj colectiv] kifejezést használta.¹ A cikkből az derül ki, hogy *Az utolsó lecke* [Ultima lecție] című előadást az ún. Podul diákszínjászó társulat hozta létre, majd 1969 áprilisában a Nancy-ban megrendezésre kerülő világszínházi fesztiválon mutatta be. Ugyanezen a fesztiválon Románia egy másik, hivatásos csapat által készített produkcióval is jelen volt, Dinu Cernescu rendezésében a Nottara Színház Michel de Ghelderode *Escorial* című darabját adta elő. Bărbuță a fesztiválon szereplő előadások közös nevezőjeként a „deklaráltan tüntető álláspont[ot]”² nevezi meg, amelyet a résztvevő előadások gyakran egy bizonyos típusú performansz, az ún. „kollektív montázs” által juttattak érvényre.³ Nagyon hasonló megjegyzéssel indítja a fesztiválról írt beszámolóját a *Le Monde* újságírója is:

¹ Vö. BĂRBUȚĂ Margareta, „Festivalul de la Nancy”, *Teatrul* 14, 6. sz. (1969): 30–32., 31. (A tanulmányban szereplő idegen nyelvű idézetek fordításai tőlem származnak. – A.P.)

² Uo.

³ Uo.

„Vajon új korszak van láthatáron, vagy csak pár évadig tartó hóbortról van szó? Az idő majd eldönti, de az tény, hogy a hetedik Nancy-i Fesztiválon tanúi lehettünk a »kollektív alkotás« látványos felemelkedésnek, amely – a szélsőséges politizálás mellett – ma már világszerte meghatározza az ifjúsági színházakat.”⁴

A kutatás anyagát a korabeli sajtócikkek, illetve a még életben lévő és elérhető alkotókkal készített strukturált interjúk és az általuk felkínált személyes archívumok alkotják. Módszertanilag a strukturált interjú szempontrendszerét és kérdéseit a nemzetközi szakirodalomból kinyert és a helyi történeti kontextus fényében felülvizsgált kategóriák,⁵ illetve az esetről a szaksajtóban elérhető

⁴ POIROT-DELPECH B, „Attraites et limites de la »création collective« au Festival de Nancy”, *Le Monde*, 1969. ápr. 24., hozzáférés: 2026. 02.16., https://www.lemonde.fr/archives/article/1969/04/24/attraites-et-limites-de-la-creation-collective-au-festival-de-nancy_2437594_1819218.html.

⁵ A tanulmány alapjául szolgáló kutatás nagyban támaszkodik két előkutatás eredményeire. Az első az elméleti kontextust szolgálja, ebben a kollektív alkotás és a rendezői színház paradigmájának találkozása a nemzetközi szakirodalom tükrében kerül megvizsgálásra: ADORJÁNI Panna, „Kollektív alkotás kontra rendezői színház: A kollektív alkotás és devising történetének és elméletének áttekintése a rendezői színházi paradigma perspektívájából”, *Theatron* 17, 1 (2023): 132–146, <https://doi.org/10.55502/the.2023.1.132>. A második a kollektív alkotás koncepcióját a romániai színházban az 1945 és 1989 közötti periódusban diskurzuselemzéssel tárja fel: ADORJÁNI Panna, „A kollektív fogalma a rendszerváltozás előtti évek romániai színházi

információk ihletik. Az *utolsó lecke* kapcsán azonban már a kutatás korai fázisában kiderül, hogy az a fentebb említett kritika, amely az előadást kollektív munkaként írja le, és ilyen módon felhatalmazza a kutatót, hogy a színházi eseményt a kutatása tárgyává tegye, az egyedüli, szaksajtóból ismert anyag, amelyik egyáltalán utal az előadás létezésére.

Rendelkezésre állnak információk azonban a Bărbuță által nevesített csoportosulás, a Podul diákszínjátszó társulat munkásságáról: eszerint a Podul a bukaresti Plevnei úton található Diákművelődési Ház padlásán székelt, erre utal a csapat neve is, amelyik románul annyit tesz, hogy „a padlás”. A társulat 1968-ban mutatta be első előadását, erről az eseményről ír lelkes beszámolót a korszak kiemelkedő színházrendezője, Radu Penciulescu a *Flacăra* folyóiratba.⁶ Az előadás rendezője Magda Bordeianu volt, a bukaresti Színház- és Filmművészeti Intézet rendező szakos diákja, aki kollégájával, Grigore Popával közösen alapította a társulatot 1967-ben.⁷ Logikusnak tűnhet a feltételezés, hogy az 1969 tavaszán Nancy-ban megrendezésre kerülő világszínházi fesztiválon egy olyan előadás kerül bemutatásra, amelyben az alapítótagok maguk is részt vesznek, ám az előadascím nyomvonalán elindulva egy másik történet bontakozik ki.

Az előadás címe alapján folytatott internetes kutatás során kerül elő egy bizonyos Ion Coja által jegyzett blogbejegyzés 2016. augusztus 6-áról, amelyben a szerző arról panaszkodik, hogy meghívó hiányában nem sikerült megnéznie egy bizonyos Petrică

diskurzusaiban”, *Játéktér* 12, 3. sz. (2023): 33–46.

⁶ Vö. Radu PENCULESCU, „scrisoare »teatrului din pod«”, *Flacăra* 17, 9. sz. (1968. febr. 24.): 20.

⁷ Vö. Ioana TOLOARGĂ, „Magda Bordeianu”, *Dicționarul multimedia al teatrului românesc* 4 (2023. júl. 20.),

<https://doi.org/10.47383/DMTR.04.40>.

Ionescu rendezését a bukaresti Nemzeti Színházban, és ennek apropóján feleleveníti kapcsolatát az említett személlyel. Coja azt írja, hogy 1969-ben együtt dolgozott Ionescuval, amikor Ionescu és további diákok előadták az ő, vagyis Ion Coja darabját a Nancy-i Világszínházi Fesztiválon.⁸ Ebből a cikkből számos adat derül ki az előadásról: ezek szerint a produkció alapjául Coja *Viszlát, Júlia, viszlát* [Adio, Julieta, adio] című darabja szolgált, amelyből az alkotók azonban szöveg nélküli előadást hoztak létre. Továbbá az is kiderül, hogy az előadás díszleteként egyetlen vécépapírtekercs szolgált, amely kettéosztotta a színpadot. Coja beazonosítja az előadás állítólagos rendezőjét, Iulian Negulescut, akinek a disszidálása miatt az előadást „a »nemzetközi« siker ellenére nem játszhatták az országban”.⁹ Iulian Negulescu és Petrică Ionescu mellett megnevezésre kerül egy bizonyos Florin Tănase, aki elvileg ugyancsak közreműködött az előadás létrehozásában. A megnevezett szereplők 1969-ben mindannyian a bukaresti Színház- és Filmművészeti Intézet diákjai voltak, Tănase kivételével a kutatás idején mindannyian életben vannak.

Elmélet és metodológia. A hiány problémája

A fenti információk alapján a strukturált interjú kérdéssora a külföldi és helyi szakirodalom áttekintéséből kinyert következtetések nyomán a következő témákat igyekszik körbejárni: a színész mint alkotótárs elgondolása, illetve a rendező és színész kapcsolata; a drámaíró és a dráma szerepe az előadás létrehozásában; az együttes/kollektíva működése és a csoportfolyamatok; a laboratórium, kísérletezés, improvizáció, az *ex nihilo*

⁸ Vö. Ion COJA, „Petrică Ionescu și problemele teatrului contemporan”, 2016. aug. 10., hozzáférés: 2026.02.16., <https://ioncoja.ro/petrica-ionescu-si-problemele-teatrului-contemporan-3/>.

⁹ Uo.

próba-folyamat, vagyis a munkamódszer nem szokványos jellege; a politikai célok. A kérdéssor ugyanakkor rákérdez a Podul színjátszó társulat történetére, működésére, az előadás létrehozásának kontextusára, a franciaországi kiszállásra, illetve az előadással kapcsolatosan tudható konkrétumokra: hányan játszottak benne, milyen térben adták elő, milyen hosszú volt, volt-e benne díszlet, zene, mozgás stb. Minthogy az előzetesen rendelkezésre álló adatok eleve rendkívül hiányosak voltak, ez a kérdéssor minden újabb interjúalany esetében valamelyest újraíródott, ugyanis a beszámolókból kinyert fejlemények a kutatás bizonyos pontjain meghatározó módon írták felül a biztosnak hitt információkat. Továbbá az egyes alanyok által szolgáltatott információk gyakran felhasználásra kerültek az újabb interjúkban, az alanyok emlékezetének felélénkítése vagy a tények megerősítése érdekében. Az egyik alannal két ízben is beszélgettem, egyrészt ugyanis az első interjú nagyon korán került sorra, amikor a rendelkezésemre álló információk hiányossága miatt nem megfelelően kereteztem a kérdéseket. Másrészt az alany egészségügyi állapota az első interjú idején nem volt ideális, és bizonyos mértékben ennek tudtam be azt, hogy a beszélgetés során többször is utólag pontatlannak bizonyuló tényekkel szolgált. Mint az a második interjú során kiderült, sem az egykori kollégák emlékei, sem a pontosabb kérdés nem tud kárpótolni azért, amit az idő és az élet művel az emberi emlékezettel.

Ennek kapcsán fontos hangsúlyozni, hogy a kutatást teljességében áthatja a hiány és a felejtés, hiszen egy több mint 55 évvel ezelőtt létrehozott produkcióról és annak alkotói folyamatáról van szó, amelyről szinte egyáltalán nem áll rendelkezésre anyag és adat, és amely ráadásul rendkívül rövid életű – de amint kiderül, a résztvevő személyekre annál nagyobb hatást gyakorló – projekt volt. Ilyen módon olyan alapkérdésekre sem lehet egyértelmű választ adni, mint hogy

hányan és kik vettek részt az előadás létrehozásában. A hiány kezelésére a kutatás egyrészt Michel Foucault archívum-konceptióját, másrészt a kortárs performanszkutatás elméleti kereteit hívja segítségül. Bár a metodológia és az elméleti keretezés részletes kibontására itt nincs lehetőség, fontosnak tartom felvillantani azokat a gondolatokat, amelyek a kutatás során felmerülő elméleti, politikai, módszertani és gyakorlati problémák kezelésében segítettek.

Michel Foucault archívum-konceptiója nyomán – amelyet Sutyák Tibor értelmezése¹⁰ tesz hozzáférhetővé – a kutatás a kollektív alkotás tárgyának dokumentált körébe, vagyis a „diszkurzív képződménybe” tartozó, színházi munkamódszerrel és alkotói folyamattal kapcsolatos „kijelentések” [énoncé] „összegyűjtés[vel] és értékelés[vel]” foglalkozik.¹¹ „Az archívum azt tárolja, ami ténylegesen van, ugyanakkor azt irányítja, ami érdemben lehet”¹², ennek értelmében pedig a kutatásnak nem célja bizonyos kijelentések igazságának és hitelességének mértékét elemezni. Ehelyett kiemeli azok eseményjelleget, illetve vizsgálja magának az archívumnak a rendszerként való működését, tehát arra fókuszál, ami kijelenthető és leírható a vizsgált korban, és ebből igyekszik a színház-tudományos diskurzus számára hasznos következtetéseket levonni. A jelen esettanulmány tehát nem annyira azzal foglalkozik, hogy az *utolsó lecke* című előadás kapcsán a kollektív alkotással, kollektív rendezéssel, a kollektíva koncepciójával kapcsolatos kijelentések mennyire megbízhatóan képezik le a valóságot, amelyről írnak, vagy hogy mennyire bizonyultak relevánsak a színház(történet)i kánon alakulásában, hanem hogy milyen módon vesznek részt a színházcsinálói

¹⁰ Vö. SUTYÁK Tibor, „Az archívum problémája Foucault gondolkodásában”, *Helikon* 60, 3. sz. (2014): 327–343.

¹¹ Uo., 338 sk.

¹² Uo., 333. (Kiemelés az eredetiben.)

gyakorlatokról és alkotói praxisokról folytatott mindenkori szakmai diskurzusban.

A színház- és performansztudomány diszciplínájában az archívumról való gondolkodás általában ugyancsak Foucault, illetve Jacques Derrida filozófiai nyomvonalán halad.¹³ Ebben a kontextusban merülnek fel olyan szakspecifikus problémák, mint például az archívum sérülékenységéhez hasonlóan a színház sérülékenysége, avagy illékonyága. Michal Kobiálka a posztmodern felől igyekszik megragadni az archívum lehetőségét a *Performance Research*-ben 2002-ben publikált tanulmányában. Ő a hangsúlyt a történelemről a történetírásra helyezi, vagyis arra, „hogyan ezek az események hogyan kerülnek lejegyzésre, hogyan nyerik el értelmüket, és hogyan válnak a múlt és a jelen számára feljegyzésre vagy figyelemre méltóvá”.¹⁴ Az archívum töredékessége okán Kobiálka egy olyan historiográfiai gyakorlat igényét fogalmazza meg, amely „egy »ana-« eljárás: az analízis, az anamnézis, az anagógia és az anamorfózis eljárása, amely egy »kezdeti felejtést« alakít ki”,¹⁵ továbbá ez a kutatói magatartás „a megbékélés, a hiánnyal [lacuna] való kritikus szembenézés

¹³ Vö. Michal KOBIALKA, „Historical Archives, Events and Facts: History Writing as Fragmentary Performance”, *Performance Research* 7, 4. sz. (2002): 3–11.,

<https://doi.org/10.1080/13528165.2002.10871884>; Maggie B. GALE és Ann FEATHERSTONE, „The Imperative of the Archive: Creative Archive Research”, in *Research Methods in Theatre and Performance*, szerk. Baz KERSHAW, *Research Methods for the Arts and Humanities* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011), 17–40.; Diana TAYLOR, „Acts of Transfer”, in *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (Durham: Duke University Press, 2003), 1–52.

¹⁴ KOBIALKA, „Historical Archives, Events and Facts”, 9.

¹⁵ Uo.

módját is kifejezi”.¹⁶ Fontos azonban, hogy ez a kutatói eljárás nem vezet „relativitáshoz”, vagyis „[nem kiüresíthető] a vele járó etikai felelősség alól”.¹⁷

A hiány problémáját tovább fokozza, hogy a jelen tanulmány tárgyát képző esettanulmány nem valamely „előadás” elemzése és értékelése céljából, nem is valamely „színház” mint intézmény történetének megalkotása miatt vizsgálja az archívumot, hanem annak megértése érdekében, hogy bizonyos emlékezők szerint egy adott alkotóközösség egy adott alkotói folyamat keretében hogyan viszonyult bizonyos színházcsinálói koncepciókhoz. Ehhez a művelethez bizonyul hasznosnak a Diana Taylor által repertoárnak nevezett „közvetítő rendszert” is játékba hozni. Taylor a nyugati gondolkodásmódban többnyire az írás terrénuma köré szerveződő archívum koncepcióját kiegészítendő vezeti be a repertoár fogalmát:

„a szakadék nem az írott és a beszélt szó között húzódik, hanem az állítólagosan maradandó anyagok archívuma (azaz a szövegek, dokumentumok, épületek, csontok) és a megtestesült gyakorlat/tudás úgynevezett efemer repertoárja (azaz a beszélt nyelv, a tánc, a sport, a rituálé) között.”¹⁸

Taylor elgondolása, miszerint az az anyag, amelyet nem az archívum által találunk meg, hanem a másik személynek közvetlenül adunk át, ugyancsak tudásnak minősül, a színházi alkotói folyamatok kapcsán evidenciának számít. Ami a repertoár kapcsán azonban hangsúlyt kap, az az a tény, hogy a repertoár mint megtestesített tudás az archívummal eleve összetartozó, ennek értelmében pedig a repertoárhoz való hozzáférés lehetővé te-

szí azt is, hogy az adott tudásformákat visszacsatoljuk a „tudást birtoklóhoz” [knower].¹⁹

Jelen esetben a repertoár elgondolása a megtestesített tudáshoz való hozzáférés módszeréként válik hasznosíthatóvá, egy olyan folyamat által, amely során az alkotó (test)-emlékezetében rejlő tudásanyag a strukturált interjú kontextusában szóbeli átadásra kerül.²⁰ Bár „[a] repertoár jelenlétet igényel: az emberek úgy vesznek részt a tudás előállításában és reprodukciójában, hogy »ott vannak«, részesei az átadásnak”,²¹ az archívum párjaként a repertoár nem az eredetihez való visszatérést jelent, hiszen „a repertoár, akár csak az archívum, mediatizált. A kiválasztás, a memorizálás vagy internalizálás és az átadás folyamata a reprezentáció sajátos rend-

¹⁹ Uo.

²⁰ Ennek a jelentősége az interjúkészítés folyamata alatt többször is visszacsengett. Az egyik, már-már hátborzongatóan beszédes példa erre a Paul Salzbergerrel készített interjú. A beszélgetés során felemltettem neki az előadás egyik jelenetét, amikor a fiúk a csizmáikat cipőkrémmel tisztították, majd fokozatosan kezdték el a krémet a saját testükre kenni. Salzberger nem emlékezett a jelenetre, de a beszámoló után a következőt válaszolta: „Megint csak, ez nekem most úgy tűnik, most, hogy ezt mondom, hogy tényleg így lehetett. Itt tényleg lehet valami, valami kapcsolódás, ami már majdnem freudi. Mindig, amikor a cipőmet krémmel tisztítom, mintha volna egy ilyen, hogy jön, hogy bekenjem magamat is vele. (...) Komolyan mondom, mind a mai napig, amikor krémmel tisztítom a cipőmet, valami arra készítek, hogy belemártsam a kezem a krémbe, és összekenjem magam vele. Valószínűleg innen ered, lehetséges. Nem tudom biztosan megerősíteni a jelenetet. De hihető, nagyon is hihető.” Paul SALZBERGER, *Strukturált interjú, interjúkészítő: Adorjáni Panna*, publikálatlan kézirat, 2024. május 7.

²¹ TAYLOR, „Acts of Transfer”, 20.

¹⁶ Uo., 10.

¹⁷ Uo., 9.

¹⁸ TAYLOR, „Acts of Transfer”, 19.

szerein belül zajlik (és segít azokat kialakítani)”.²² A lényeg tehát inkább abban van, hogy a színházi emlékezet testben kódolt rétegei megosztásra, majd lejegyzésre kerülnek, hogy aztán a kutatás anyagává váljanak.

A hagyományos, színházhoz kapcsolható dokumentációkkal ellentétben, amelyek a dokumentum szerzője, vagyis az alkotó részéről szándékos, tudatos magatartást feltételeznek, a visszaemlékezés mint dokumentum elsősorban a kutató intencióihoz és a kutatás céljaihoz kapcsolódik. Ebben a folyamatban bár elengedhetetlen a visszaemlékező személye és az emlékeiből feltáruló benyomások, a folyamat, az eredmények és a következtetések sokkal inkább a kutató történetírói eljárásairól tesznek tanúságot.

Elmélet és metodológia.

A visszaemlékezés mint dokumentum

Az *utolsó lecke* hiány-problematikájába beletartozik az a körülmény is, hogy elérhető anyagok hiányában a visszaemlékezés válik az esemény fő dokumentumává. Az egyik adódó probléma a visszaemlékezés mint dokumentum kapcsán a visszaemlékező személyek aleatorikussága: a kutató ugyanis csakis azokkal állhat szóba, akik jelenleg még életben vannak, akik felkutatathatóak és hajlandóak a beszélgetésre, és – nem utolsó sorban – akikre a társaik emlékeznek. Jelen esetben például könnyebb volt beazonosítani, majd felkutatni azokat a személyeket, akik a szakmában maradtak, mint azokat a tagokat, akik nem a színművészeti egyetem, hanem más egyetemek diákjaiként vettek részt az előadás létrehozásában. Az időbeni távolság ráadásul egy sajátos dinamikát von maga után: bár a szóban forgó előadást egyetemi diákok, vagyis húszas éveik elején járó fiatalok készítették 1969-ben, 2024-ben az interjúk idős emberekkel készülnek. A kutatás ideje alatt végül a következő személyek-

kel sikerült kapcsolatba lépnem: Iulian Negulescu, Petrică Ionescu, Paul Salzberger, Ion Coja, Margareta Fotescu és Magda Bordeianu. Továbbá birtokomba jutott egy videofelvétel, amelyen a már elhunyt Liliana Dumitrescu eleveníti fel az előadás körülményeit Iulian Negulescu társaságában, sajnos azonban a felvételen többnyire Negulescu beszél. Az interjúk segítségével azonosítottam be további résztvevőket és érintett személyeket, és sikerült felállítanom egy nem teljes és nem mindenki által megerősített listát azokról, akik valamilyen módon érintettek voltak a projektben. Azokon kívül, akikkel sikerült interjúznom, a listán szerepel még néhány, még életben lévő személy, akiknek az elérhetőségét nem sikerült megszerezni, vagy akik többszöri megkeresésre sem reagáltak.

Az interjúkat kizárólag hangfelvétellel folytattam, illetve rögzítettem, a videofelvétellel ellentétben ugyanis szakmaibb és biztonságosabb közegnek ítéltém. Bár úgy gondolhatnánk, hogy a videón látható arckifejezések, szünetek, gesztikulálások többletjelentést hordoznak, ennek a kutatásnak nem célja sem az interjúalanyok pszichologizálása, sem annak az egyértelmű helyzetnek a felerősítése, hogy az interjú inherensen magában hordozza annak a lehetőségét, hogy az alany alkotói personája színrevitelének terepévé váljon. A döntés ugyanakkor magában hordozza a felismerést, hogy az interjú és a visszaemlékezés mint a kutató által kezdeményezett folyamat önmagában mesterséges helyzetet generál, és hogy a technikai körülményekről való gondolkodás tulajdonképpen azt a célt szolgálja, hogy a kutató kialakítsa azt a történetírói eljárást, amelyet a kutatás szempontjából produktívnak és – Kobiákkal szólva – etikusnak tart. Produktívnak kutatói szemszögből és a már említett időbeni távolság miatt is az az interjú tűnik, amelyik a legszakmaibb környezetet hozza létre és egy relatíve egyszerűen dekódolható médiumot feltételez. Ez ugyanakkor segít enyhíteni egyfelől a kutató és interjúalany

²² Uo., 21.

között feszülő időbeni távolságot (annak elkerülése érdekében, hogy az interjú az idős kolléga paternalizáló meséjévé váljon), másfelől az emlékező és az emlék közötti időbeni távolságot (annak érdekében, hogy a visszaemlékezés ne váljon parttalan nosztalgiázássá). Etikusnak pedig az a magatartás bizonyul, amelynek értelmében a kutató nem gondol a kutatására még csak kollokvialis értelemben sem hiánypótlóként, ezért nem törekszik az interjúhelyzet kiaknázására. Ehhez hozzátartozik az is, hogy az interjúalanyok pontos információt kapnak a kutatás kérdésfelvetéseiről, amelyek az interjút motiválják, vagy hogy a hangfelvétel és az interjúban elhangzottak felhasználásáról tájékoztatást kapnak, és ahhoz explicit beleegyezésüket adják.

A hangfelvételek begépelése után az egyes interjúalanyok releváns kijelentéseit egy átfogó rendszerben kategorizáltam, amelyhez az Obsidian jegyzetkészítő és tudásmenedzsment alkalmazást használtam, amely lehetővé tette nem csak azt, hogy átlátható módon rendszerezsem az egyes idézeteket, de azt is, hogy a visszaemlékezők, a kijelentések, illetve egyes témák között könnyedén mozogjak és keressek, azok között kapcsolatokat (tulajdonképpen linkeket) létesítsek. A dokumentációból a releváns idézeteket négy nagy fejezeten belül helyeztem el: *Előzmények; Alkotói folyamat; Előadás; Következmények*. Ez a csoportosítás a kutatás tárgyának eseményjellegét hangsúlyozza egyrészt azáltal, hogy a kijelentéseket és a tudást időrendbe helyezi, másrészt azáltal, hogy nem a végtermék felől és annak apropóján veszi be az előadás kontextusát a vizsgálatba, hanem eleve egy folyamatot elemez, amely sokkal hosszabb időt fed le, mint a hagyományos próbafolyamat, és amelynek egyik, de nem fő komponense maga az előadás. Ez az elemzési módszer az előadásalapú színháztörténeti kutatásokat kívánja ellensúlyozni azáltal, hogy a kutatás tárgyaként színházi eseményeket állít fókuszba, amely események

bár szerveződhetnek egy előadás vagy egy színházi csoportosulás köré, azonban magában foglalják az adott esemény kultúrpolitikai, személyes, illetve társadalmi aspektusait, mindezek pedig az előzmények, a folyamatok és következmények felől is értelmezhetővé válnak. A lényeg tehát nem a kanonizálható terméken van, hanem azokon a hálózatokon, rendszereken és kapcsolódásokon, amelyek mentén alkalomadtán – megkerülve ismét az előadás kifejezést – színházi alkotásként is megélhető vagy keretezhető történések mennek végbe. Ez a megközelítés lehetővé teszi azt, hogy a színházról való gondolkodás tárgyává váljanak olyan mozzanatok, folyamatok és események, amelyek nem feltétlenül ragadhatók meg sem a végtermékre fókuszáló kánon, sem egy célirányos szakmai pálya kontextusában, amelyek azonban a színháztudományos diskurzus számára mégis produktívnak vagy inspirálóknak bizonyulhatnak.

Eredmények. Az utolsó lecke alkotási folyamatának felkutatása

Bár helyszűke miatt nem áll módomban a kutatás eredményeit részletekbe menően leírni és elemezni, az esettanulmányhoz a strukturált interjú alapján felállított rendszer kontextusában nagy vonalakban bemutatom, hogyan válnak a színháztörténetírás számára hasznosíthatóvá a kinyert információk.

Az *Előzmények* kategóriába három alkatégória került bele, ezeket a következő címekkel láttam el: *Kezdeményezés, Podul Színház; Alkotócsapat*. Ennek a három tárgykörnek a segítségével válik leírhatóvá a kutatás elején felmerülő félreértés, az első interjú után ugyanis kiderül, hogy az a Podul Színház, amelyiket Magda Bordeianu és Grigore Popa alapít 1967-ben, nem ugyanaz a Podul Színház, amelyik 1969-ben Nancyban fellép. Az interjúknak köszönhetően megtudom, hogy a bukaresti Plevnei úti Grigore

Preoteasa Diákművelődési Házban működött egy ún. Student Club. Ez egy bárhelyiség volt, ahol lehetőség volt enni, beszélgetni, élőzenés koncerteket, felolvasásokat rendezni. Iulian Negulescu a Romániai Diákszövetség [Uniunea Asociaților Studentilor din România] felkérésére felelt ennek a bizonyos Student Clubnak a működéséért. A Podul Színház ugyanebben az épületben, a padláson folytatta a tevékenységét, a már említett Bordeianu és Popa vezetésével. Negulescu elmondása szerint a karácsonyi vakációból hívták vissza a fővárosba 1969 januárjában, a romániai Kommunista Ifjúsági Szövetség Központi Bizottságába [Comitetul Central al Uniunii Tineretului Comunist] egy megbeszélésre. Ezen a megbeszélésen tudatták vele, hogy Románia a szóban forgó évben részt fog venni a Nancy-ban megrendezésre kerülő világszínházi fesztiválon, és hogy erre az alkalomra létre kell hozni egy előadást. A megrendelés értelmében az előadásnak „politikusnak” kell lennie, és benne kizárólag amatőrök vehetnek részt. Negulescu szavaival: „ne mondjátok, hogy mások lennétek, mint diákok, ne mondjátok, hogy a Színházi Intézet hallgatói vagytok, mondjátok, hogy a Politechnikumból jöttök, az egyetemről, vagy mit tudom én honnan, ne szerzőt keressetek, hanem csináljatok egy improvizációt, egy kollektív dolgot”.²³ Iulian Negulescu tehát mint a Student Club vezetője kapta nem a meghívást, hanem a felszólítást az előadás létrehozására, elmondása szerint a KISZ Központi Bizottsága érzékeltette vele, hogy „te a mi emberünk vagy”.²⁴ Ugyancsak ezen a gyűlésen ajánlották neki, hogy a Student Club padláshelyiségében próbálja a darabra, ott, ahol Magda Bordeianu a Podul szín-

játszó társulattal dolgozott. Negulescu elmondása szerint a KISZ Központi Bizottsága elintézte, hogy a Podul átadja a próbahelyet Negulescunak és csapatának, és bár a Franciaországba készülők társulatba bekerült pár színész a Podul csapatából, ez a projekt tulajdonképpen tőlük függetlenül jött létre. A projektre verbuvált csapat végül azonban mégis csak Podul néven szerepelt a fesztiválon, de Negulescu elmondása szerint csupán azért, hogy legyen egy nevük: „A Podul nevet azért vettük fel, mert ott próbáltuk nálunk, ennyi az egész, hogy legyen a társulatnak, a színháznak mint intézménynek egy neve.”²⁵ Ugyanakkor Magda Bordeianutól megtudtam, hogy körülbelül ugyanekkor őt felsőbb nyomásra, valószínűleg politikai okok miatt leszavazza és kirúgja a színjátszó társulat,²⁶ amely azután nélküle folytatja tovább a tevékenységét. Negulescu tehát összeszed pár kollégát a Színház- és Filmművészeti Intézetből, köztük Petrică Ionescu rendezőhallgatót, Florin Tănase, Catrinel Paraschivescu és Tamara Crețulescu színészhallgatókat, Sugár Teodor teatrológus hallgatót, illetve rajtuk és egyéb ismerősökön keresztül elkezd további diákokat toborozni. Így kerül be a képbe például a bölcsészhallgató Liliana Dumitrescu, a szláv nyelveket tanuló Margareta Fotescu, a képzőművészek közül Paul Salzberger, a politechnikumot végző Adrian Enescu.²⁷ Rajtuk kívül még mások is részt vettek a próbafolyamat-

²⁵ Uo.

²⁶ Magda BORDEIANU, Szöveges chatüzenet Adorjáni Panna számára, publikálatlan kézirat, 2024. június 11.

²⁷ Az érintett személyek egy része külföldre disszidált vagy emigrált, mások megházasodtak, ezért többüknek is megváltozott a neve vagy legalábbis annak az írásmódja. Ebben a tanulmányban azonban mindenki azon a néven és olyan helyesírással szerepel, ahogyan azt 1969-ben használta.

²³ Iulian NEGULESCU, Strukturált interjú, interjúkészítő: Adorjáni Panna, publikálatlan kézirat, 2024. április 9.

²⁴ Iulian NEGULESCU, Hangüzenet Adorjáni Panna számára, publikálatlan kézirat, 2024. április 5.

ban, összesen olyan 15-20 személy, egyenlő arányban lányok és fiúk.

A következő, *Alkotói folyamat* címet viselő kategória négy alkategóriát tartalmaz, ezek a következők: *Drámához való viszony*, *Timeline*, *Kollektív montázs*, *Neo-avantgárd*. A négy tárgykör tulajdonképpen a folyamatban használt eljárásokra és módszerekre enged rátekinteni, és mindegyik kapcsolódik a kollektív alkotás fogalmához. A *Kollektív montázs* címet viselő kategória azonban konkrétan azokat a megszólalásokat gyűjti egybe, amelyekben az interjúalanyok erre a koncepcióra reflektálnak, erre ugyanis minden alkalommal külön rákérdeztem. Ennek kapcsán két, egymásnak némileg ellentmondó álláspont bontakozik ki. Egyfelől Iulian Negulescu elmondása szerint a felkérés konkrétan egy kollektív alkotásra szólt, ami a KISZ Központi Bizottsága felfogásában azt jelentette, hogy nincs szerző és darab, a létrehozók pedig nem hivatásos színészek, hanem egyszerű diákok.²⁸ Ez a kitétel elvileg a fesztivál miatt volt szükséges, aminek azonban ellentmond az a tény, hogy abban az évben Romániából is beválogattak egy hivatásos színházat a fesztivál programjába: a már említett Nottara Színház egy nagyon is klasszikusnak és hivatásosnak minősülő, dráma alapú előadását. A munka kiindulópontjaként szolgáló szöveghez és annak szerzőjéhez, a bölcsészkaron tanársegédként dolgozó Ion Cojához egyébként Negulescu két egyetemi tanár, bizonyos Lia és Mihai Pop közbenjárásával jut el. Negulescu egyrészt a különleges felkéréssel indokolja, hogy végül Coja *Viszlát, Júlia, viszlát* című darabját úgy állítják színpadra, hogy egyetlen sort se használnak fel belőle, másrészt azért is dönt így, mert bár nagyon tetszik neki a darab, nem tudja, kikkel fog dolgozni, mennyi ideje lesz, Nancy-ban pedig amúgy se értené senki

²⁸ NEGULESCU, Hangüzenet Adorjáni Panna számára.

a román szöveget.²⁹ Petrică Ionescu, aki saját elmondása szerint amolyan társrendezőként került be a próbafolyamatba, úgy emlékszik, hogy ő maga indítványozta, hogy ne használják a szöveget, amiben „sok fecsegés volt”.³⁰ Szerinte is fontos szempont volt, hogy a szöveget nem értenék Franciaországban, de az is, hogy „ne legyen nagy felelősségünk, ne kelljen sokáig próbálni, és olyasmit csináljunk, aminek örülni tudunk, mert a nancy-i fesztivál az avantgárd színháznak, a fiataloknak szólt, nem klasszikus fesztivál volt”.³¹ A neo-avantgárrdal való kapcsolódásról sem egyeznek meg teljesen a vélemények: míg Negulescu úgy ítélte, hogy az előadás majd-hogynem véletlenül mutatott fel hasonlóságokat ezzel a mozgalommal, például annak köszönhetően, hogy őket is nagyon foglalkoztatta a totalitarizmus kérdése, amit a dráma felvillantott.³² Viszont Petrică Ionescu és Paul Salzberger is úgy emlékszik, hogy bár egyikük sem látta Jerzy Grotowski vagy a Living Theatre munkáit – ez a két inspirációs forrás merült fel újra és újra a résztvevőkkel folytatott interjúkban –, annak idején mindannyian ismerték az említett alkotók gondolkodását és művészetfelfogását. Mindketten kiemelik, hogy ami számukra akkor ezekben az új irányzatokban izgalmas volt, az a szabadság témájának feldolgozása, illetve ennek kapcsán a szélsőségekig való eljutás, például az erőszakba hajló fizikalitás.³³

Az alkotók elmondása szerint a próbák valóban kollektív szellemben történtek, bár

²⁹ Uo.

³⁰ Petrică IONESCU, Strukturált interjú, interjúkészítő: Adorjáni Panna, publikálatlan kézirat, 2024. május 19.

³¹ Petrică IONESCU, Strukturált interjú, interjúkészítő: Adorjáni Panna, publikálatlan kézirat, 2025. március 17.

³² Vö. NEGULESCU, Strukturált interjú.

³³ Vö. IONESCU, Strukturált interjú, 2025. március 17., illetve SALZBERGER, Strukturált interjú.

az eddig meginterjúvált személyek közül egyik sem emlékezett arra, hogy a „kollektív montázs” kifejezést ők maguk találták volna ki. Coja szerint bár a próbákat többnyire Negulescu, Petrică Ionescu és Florin Tănase vezette, „mindegyik színésznek volt valami hozzáfűznivalója a saját mozgásához. És nagyon kellemes légkör jellemezte a próbákat, a kollegiális, baráti együttműködés légköre.” Petrică Ionescu a kollektív munkáról a következőket mondta: „Igen, ez egy kollektív munka volt. Mert szöveg az nem volt, úgy értem, a szöveget helyben kidobtuk. Azonnal. És akkor ott maradtunk, a színészcsoporthoz és mi. Szóval előlről kellett kezdenünk. És ez csak improvizációval működik.” Negulescu azt mondta, hogy az anyag „kötelezte” az alkotókat a kollektív munkára:

„[E]zt a kötelezettséget önkéntelenül vállaltuk abban a pillanatban, amikor kollektívan elolvastuk a darabot, elraktuk a szöveget, és azt mondtuk, hogy na, most mit csináljunk? És akkor hosszasan gondolkodtunk. És felállt, mondjuk Petrică, és azt mondta, csináljuk (*hangot ad ki*) ...így! Igen, jó, csináljuk. És mindenki javasolt valamit, kipróbáltuk, és közösen megnéztük, hogy működik-e vagy sem. Persze egy kollektívában van egy motor, és vannak mások, akik elfogadják és követik azt.”³⁴

A harmadik kategória, az *Előadás* két tárgykört tartalmaz, az *Előadásjelenetek és -részletek*, illetve az *Előadás időtartama* címűt. Ahogyan az előző kategóriában a *Timeline* elnevezésű arra próbált rákérdezni, hogy hol, mikor és mennyit próbáltak, úgy ebben a kategóriában az előadás időtartamával kapcsolatban próbálok egy egyszerűnek tűnő technikai részletet tisztázni. Az előadásról elmondható további információkból pedig az derül ki, hogy bárhol is jutottak el az előadás

³⁴ NEGULESCU, Strukturált interjú.

alapját képező szöveg elvetéséhez, annak alapgondolatait és dramaturgiáját megtartották. Coja ugyanis a rendelkezésemre bocsátotta a darab szövegét, amelyik több részletében is összhangban van azokkal a jelenetekkel és részletekkel, amelyekről a különböző interjúkban szó esett.

A darab egy két részre szakított világot jelenít meg: egy drótkerítés választja el a férfiak, vagyis az Ádámok és a nők, vagyis az Évák világát. Mindkét közösségnek van egy vezetője, a férfiaknak egy férfi, a nőknek egy nő, akik értelmetlen leckékkel próbálják megerősíteni a világok kettészakítottóságát. A darab feszültségét az okozza, hogy egy adott pillanatban a drótkerítésnél találkozik egy nő és egy férfi, ha tetszik, egy Júlia egy Rómeóval,³⁵ és egymásba szeretnek, holott mindkét világban a másik világ utálatát (a nőgyűlöletet és a férfigyűlöletet) tanulják.³⁶ A darabban felmutatott két világot könnyűszerrel lehetett a kommunista és kapitalista világ kettőseként értelmezni, de a különlegessége az alkotók szerint abban állt, hogy a szerző mindkét világot egyformán erőszakosnak mutatta be.

³⁵ Paul Salzberger visszaemlékszik, hogy ő játszotta a fiúk csoportját vezető „Rómeót”, Liliana Dumitrescu pedig a lányok csoportját vezető „Júliát”, és megemlíti egy metaforikus ábrázolt szerelmi jelenetet is a drótkerítés gyanánt szolgáló vécépapírnál, ami szépen rávilágít arra, hogy milyen típusú játékmóddal dolgozott az előadás: „Vele [Liliana Dumitrescuval] kúsztunk egymással szemben, amíg a színpad közepére nem értünk, és ott elkezdtünk egy légzéses jelenetet: apránként próbáltunk egymásra hangolódni, szinkronba kerülni, míg majdnem elájultunk a hiperventillációtól. Ez egyfajta szerelmi jelenet volt ugyanis, érintés nélkül, egyfajta paroxizmus a légzésen keresztül.” SALZBERGER, Strukturált interjú.

³⁶ Vö. Ion COJA, „Adio, Julieta, adio!” é. n.

A negyedik, *Következmények* elnevezésű kategória a következő alkategóriákat tartalmazza: *Nancy – felkészülés; Nancy – előadás; Nancy – egyéb; Bukarest – ITI*. Ez az utolsó fejezet magába foglalja a kiszállást megelőző előkészületeket, beleértve az ún. vizionálásokat és a csoport edzőtáborra emlékeztető elkülönítését és három tag politikai alapon történő kizárását, majd a nancy-i operaház nagyszínpadán két ízben lejátszott előadás körülményeit, fogadtatását, az ottani tapasztalatokat, például Iulian Negulescu disszidálását, illetve pár hónappal később az előadás harmadik és egyben utolsó eljátszását. Megoszlanak a vélemények arról, hogy az előadás Negulescu disszidálása miatt nem került soha bemutatásra Romániában, vagy mert az ideiglenesen verbuvált csapat vezető hiányában elveszettnek érezte magát, esetleg azért, mert az exportra készült előadást soha nem is tervezték romániai fogyasztásra. Azt azonban mindegyik megkérdezett résztvevő visszaigazolta – Ion Cojân kívül, akit beszédes módon nem értesítettek az alkalomról –, hogy amikor a Nemzetközi Színházi Intézet 1969-ben Bukarestben szimpóziumot szervezett,³⁷ egyik éjszaka titokban, hajnali egy órakor előadták még egyszer az előadást a Bulandra Színházban a nemzetközi delegációnak, melynek tagjai között ott volt Ellen Stewart, a New York-i La MaMa alapítója is. Erre az alkalomra a Bulandra akkori igazgatója, Liviu Ciulei rendező ösztönzésére Petrică Ionescu szedte össze a társaságot, és ez volt az az előadás, amelyen Paul Salzberger is felléphetett, aki Florin Tănăséhoz és Adrian Enescuhoz hasonlóan nem kapott útlevelet.

Bár helyszűke miatt itt nem került sor az egyes témák és kategóriák mentén részle-

tekbe menő elemzésére és összevetésére az érintettek megszólalásaival, a rövid összefoglalóból is kitűnik, hogy az általam felajánlott kutatási eljárás milyen előnyökkel jár. Az anyagból feltételezhető, hogy abban a néhány évig tartó nyitásban, amely a hatvanas évek végén volt Romániában tapasztalható, és amely Nicolae Ceaușescu 1971-ben kiadott ún. *Júliusi tézisek* néven elhíresült beszédével lezárult, központi ötletre készült egy exportelőadás Bukarestben, amellyel Románia Nancy-ban kívánt kulturdiplomáciai tevékenységet folytatni. Ez az előadás bizonyos értelemben és különféle külső és belső indítékok miatt beletalált a korban divatos esztétikai és színházcsinálói irányzatokba, ezek között például a kollektív alkotás koncepciójába is. Ahogyan Negulescu is megjegyezte, az előadás mint valami meteorit jelent meg, és megváltoztatta a benne résztvevők életét, például az övét is, és aztán valahogyan mégis teljességgel elfelejtődött, mintha meg sem történt volna.³⁸ Holott *Az utolsó lecke* esete nem csak Románia hidegháborús diplomáciai kapcsolatai felől, hanem a kortárs színházcsinálók és színházkutatók szempontjából is izgalmas eseménynek tűnik. Ez a kutatási eljárás tehát teret enged arra, hogy feldolgozásra kerüljenek olyan színházi események, amelyek annak ellenére, hogy nem váltak a színházi kánon részévé, meghatározó szereppel bírtak a maguk kultúrpolitikai közegében, jelentős módon léptek párbeszédbe hazai és nemzetközi színházi felfogásokkal, és mindezek következtében árnyalják és bonyolítják nemcsak az adott színházi kultúrát illető történeti ismereteket, de a színháztörténet-írásról való gondolkodást és annak szerepét is.

³⁷ Vö. Viviana IACOB, „Scenes of Cold War Diplomacy: Romania and the International Theatre Institute, 1956–1969”, *East Central Europe* 45, 2–3. sz. (2018. nov. 29.): 184–214., <https://doi.org/10.1163/18763308-04502003>.

³⁸ NEGULESCU, Strukturált interjú.

Bibliográfia

- ADORJÁNI, Panna. „A kollektív fogalma a rendszerváltozás előtti évek romániai színházi diskurzusaiban”. *Játéktér* 12, 3. sz. (2023): 33–46.
- ADORJÁNI, Panna. „Kollektív alkotás kontra rendezői színház: A kollektív alkotás és devising történetének és elméletének áttekintése a rendezői színházi paradigma perspektívájából”. *Theatron* 17, 1. sz. (2023): 132–146.
<https://doi.org/10.55502/the.2023.1.132>.
- BĂRBUȚĂ, Margareta. „Festivalul de la Nancy”. *Teatrul* 14, 6. sz. (1969): 30–32.
- BORDEIANU, Magda. Szöveges chatüzenet Adorjáni Panna számára. Publikálatlan kézirat, 2024. június 11.
- COJA, Ion. „Adio, Julieta, adio!” Publikálatlan kézirat, é. n.
- COJA, Ion. „Petrică Ionescu și problemele teatrului contemporan”, 2016. aug. 10., hozzáférés: 2026.02.16.,
<https://ioncoja.ro/petrica-ionescu-si-problemele-teatrului-contemporan-3/>.
- GALE, Maggie B. és FEATHERSTONE, Ann. „The Imperative of the Archive: Creative Archive Research”. In *Research Methods in Theatre and Performance*, szerkesztette Baz KERSHAW, 17–40. Research Methods for the Arts and Humanities. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.
- IACOB, Viviana. „Scenes of Cold War Diplomacy: Romania and the International Theatre Institute, 1956–1969”. *East Central Europe* 45, 2–3. sz. (2018. nov. 29.): 184–214.
<https://doi.org/10.1163/18763308-04502003>.
- IONESCU, Petrică. Strukturált interjú. Interjúkészítő: Adorjáni Panna. Publikálatlan kézirat, 2024. május 19.
- IONESCU, Petrică. Strukturált interjú. Interjúkészítő: Adorjáni Panna. Publikálatlan kézirat, 2025. március 17.
- KOBIALKA, Michal. „Historical Archives, Events and Facts: History Writing as Fragmentary Performance”. *Performance Research* 7, 4. sz. (2002): 3–11.
<https://doi.org/10.1080/13528165.2002.10871884>.
- NEGULESCU, Iulian. Hangüzenet Adorjáni Panna számára. Publikálatlan kézirat, 2024. április 5.
- NEGULESCU, Iulian. Strukturált interjú. Interjúkészítő: Adorjáni Panna. Publikálatlan kézirat, 2024. április 9.
- PENCIULESCU, Radu. „scrisoare »teatrului din pod«”. *Flacăra* 17, 9. sz. (1968. febr. 24.): 20.
- POIROT-DELPECH, B. „Attraits et limites de la »création collective« au Festival de Nancy”. *Le Monde*, 1969. ápr. 24., hozzáférés: 2026.02.16.,
https://www.lemonde.fr/archives/article/1969/04/24/attraits-et-limites-de-la-creation-collective-au-festival-de-nancy_2437594_1819218.html.
- SALZBERGER, Paul. Strukturált interjú. Interjúkészítő: Panna Adorjáni. Publikálatlan kézirat, 2024. május 7.
- SUTYÁK, Tibor. „Az archívum problémája Foucault gondolkodásában”. *Helikon* 60, 3. sz. (2014): 327–343.
- TAYLOR, Diana. „Acts of Transfer”. In *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, 1–52. Durham: Duke University Press, 2003.
- TOLOARGĂ, Ioana. „Magda Bordeianu”. *Dictionarul multimedia al teatrului românesc* 4 (2023. júl. 20.).
<https://doi.org/10.47383/DMTR.04.40>.

Cirkusz a színpadon Pauer Gyula díszlet- és jelmeztervei Kaposváron

SZABÓ ZSÓFIA

A kaposvári Csiky Gergely Színház 1970–1980-as évekbeli progresszív karakterét jelentősen meghatározta az a látványvilág, amit díszlet- és jelmezterveivel a neoavantgárd képzőművészet területéről érkezett Pauer Gyula (1941–2012) teremtett az előadásokhoz.¹ A korabeli kritikák rendszeresen méltatták Pauer ötletgazdag díszleteit, színpadon megvalósult nagy gesztusait. Bár tervezéseiben megjelent a *pszeudo*, a látszat és valóság viszonyát vizsgáló művészi attitűdje is, ami képzőművészként foglalkoztatta, színpadi munkái túlmutattak ezen: legtöbb alkotását szellemes, kreatív megoldások, szokatlan nézőpontok, poétikus anyag- és színhasználat jellemezte. Pauer igazi színházi emberré tudott válni, művészete – az aktuális rendezői koncepciót követve, támogatva és építve – képes volt szervesülni az előadás-²

¹ Itt jegyezzük meg, hogy ez az együttműködés nem volt egyedülálló, később számos kiemelkedő képzőművész kapcsolódott be a kaposvári műhely munkájába. Elég csak Donáth Péter, Keserü Ilona, Najmányi László vagy Erdély Miklós nevét említenünk, akik egyszerre többen, stílussteremtő módon tudtak a színház új formanyelvéhez izgalmas, vizuálisan is forradalmi látványt komponálni.

² Ezt az attitűdöt talán Keserü Ilona fogalmazta meg a legérzékletesebben: „amikor láttam a dolgait Kaposváron, akkor elképedtem, hogy külön nem jelenik meg, hanem egybe van az előadással az, amit csinál. És ez az igazi...Én külön maradtam.” Elhangzott Urbanovits Krisztina Keserü Ilonával készített interjújában 2009. június 4-én. URBANOVITS Krisztina, *Kortárs képzőművészek a hazai*

Jelen tanulmányban a kaposvári évek tervezései között vizsgálódva elsősorban a Csiky Gergely Színház archívumában őrzött anyagok vizsgálatára vállalkozom, kiemelve három előadást az 1970-es évek elejéről, amelyek a cirkusz tematikájához kapcsolódnak. Pauer e korai tervei, vázlatai a színházi és képzőművészi gondolkodásmód izgalmas ötvözetei, amellyel a kutatás – az érett, ikonikus színháztörténeti jelentőségű díszletmegoldásaival ellentétben – mindeztáig csak érintőlegesen foglalkozott.

Pauer Gyula – szobrász, konceptuális és performansz művész, látványtervező, képzőművész, színész – vitathatatlan sokoldalúságát talán annak is köszönheti, hogy nem vett részt a hivatalos művészeti képzés rendszerében. Bár a rendszeren kívüliség a megélhetésért folytatott állandó küzdelmet jelentette, a folytonos alkalmazkodás rugalmas szemlélettel ruházta fel a művészt: „Úgy fogtam fel a körülményeimet, mint ahogy tudomásul veszem, ha gránittal kerülök szembe, hogy ez sokkal keményebb anyag, amelyhez más eszközökre van szükség.” – nyilatkozta később.³ A különféle munkahelyeken

színházi látványtervezésben az 1970-es, 80-as években, Doktori disszertáció (Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2012), 59. hozzáférés: 2025.02.16., https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2016/09/urbanovits_krisztina_dolgozat.pdf.

³ „Sorsképek – sorsképletek, Pauer Gyula és Gyetvai Ágnes beszélgetése”, in *Pauer*, szerk. SZŐKE Annamária, BEKE László, 228–232 (Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005), 229.

sokféle feladattal kellett szembenéznie, aminek virtuóz technikai tudás és magasszintű problémamegoldó képesség lett az eredménye.

Tanulmányait díszítőszobrászként kezdte a budapesti Képző- és Iparművészeti Gimnázium tagozatán – ez akkoriban ipari foglalkozásnak számított, és elsősorban építészobrászati tapasztalat megszerzését jelentette. Gyakorlatra a velencei származású Luigi de Battista műhelyébe került, ahol számos technikát és mesterségbeli fogást elsajátított. Mivel a Képzőművészeti Főiskolát nem végezte el, az akkori hivatalos művészetnek nem is válhatott részévé, de politikai megítélését (egyúttal megélhetését művészként) az sem segítette, hogy korán a neoavantgárd körökhöz csatlakozott, ami az aczéi kultúrpolitika *tiltott*, enyhébb esetben *tűrt* kategóriáját jelentette. Így különböző alkalmazott művészi munkákból tartotta fenn magát és családját, építőipari vállalatoknál, a Művészeti Alap kivitelező stúdiójában, a filmgyárban dolgozott.⁴ Szabadidejében készített korai szobrait művelődési otthonokban, klubokban, a Hazafias Népfrent alig használt helyiségeiben és egyéb, alkalmi kiállítóhelyeken mutatta be hasonló sorsú pályatársaival együtt.⁵ Szobrászként közel tíz éven át saját hangját kereste: a figurális szobroktól az egyre absztraktabb plasztikai kísérletek felé fordult, mígnem megtalálta művészetének központi fogalmát, a *pszeudót*.

⁴ MIHÁLYI Gábor, *A Kaposvár-jelenség* (Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1984), 162.

⁵ SZÖKE Annamária, „Évekig tartott, amíg kialakítottam a magam művészi világát, Stílus-kísérletek és nonfiguratív szobrok az ötvenes évek második felétől 1969-ig”, in Pauer, szerk. SZÖKE Annamária, BEKE László, 11–24 (Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005), 13.

Kezdeti pszeudo-kísérletei közé tartozik a *Biomobil*, egy gumiból faragott, de kőhatású plasztika, ami mozgás közben leplezte le a szobor valódi anyagát.⁶ Hasonló elgondolásra építő ötlete volt, amikor pingponglabdákra horpadásokat festett. Majd jöttek a kubusok és félgömbök, amelyek felületén festékszóró pisztollyal megfestett árnyékok, gyűrődések imitációi adtak látszólagos, hamis plaszticitást az alapvetően sima felületeknek.

„A Pszeudo magyar megfelelői: ál, hamis, nem valódi, valódinak látszó [...] A pszeudo szobor nem annak látszik, ami valódi formája [...] tulajdonképpen két szoborról ad egyszerre képet.” – jellemzi Pauer ezt a jelenséget *Pszeudo manifesztumában*.⁷ A kiáltványt a budapesti József Attila Művelődési Központban megrendezett *Pszeudo* című kiállításán adta közre 1970 októberében. A kiállítás fő látványosságaként egy műanyag fóliával beburkolt terem szolgált. A színtelen fóliát Pauer felhelyezés előtt összegyűrt állapotban fekete festékkel fújta le, hogy az anyag árnyékvetéseit hangsúlyozza. A fólia végül kisimítva került fel a falakra, de immár az összegyűrtség illúzióját hordozta.

Pauer a pszeudo előzményeiként a minimal artra és az op artra hivatkozott, de újítása több, mint formai játék, sokkal inkább konceptuális megközelítés: gondolkodás nemcsak a szobrászat és festészet, de közvetlenül a valóság helyzetéről is, annak manipulálhatóságáról, az illúzió és manipuláció nyíl

⁶ E korai munka ikonikus színházi megjelenése volt az 1975-ben Ascher Tamás rendezte *Ördögök* színpadképébe komponált macskakő, ami valójában szivacs-kockákból készült, kívül pedig fekete műbőr borította. SAÁD Katalin, „A képzőművészet titkos jelenléte: Pauer Gyula színpadképeiről”, *Színház* 8, 5. sz. (1975): 30–34., 31.

⁷ PAUER Gyula, „Első Pszeudo manifesztum”, hozzáférés: 2025.02.16.,

<http://www.pauergyula.hu/kepzmoveszetide.html>.

felmutatásával a művészi szituáció leleplezéséről egyaránt beszél.

Habár eleinte a szobrászatból indult ki, Pauer hamar kitágította a jelenség vizsgálatát a plasztikán túli területekre, a body arttól a land arton keresztül a tisztán konceptuális művekig. *Pseudo terhességmegszakítás* címmel például egyfajta body art művet és performanszt valósított meg: egy várandós nő hasára úgy festette meg az árnyékolást, hogy egy bizonyos nézőpontból a has domborulata csaknem teljesen láthatatlanná vált. 1971-ben már a tájbeavatkozásig jutott, amikor elkészítette a *Villányi pseudo reliefet*, a helyi kőbánya sziklafalán kijelölt 4 x 2 méteres szakasz pseudo-másolatát alumíniumlemezre – egy adott napállás szerint rögzítette a fény-árnyék hatásokat a kisímitott felületen, ezáltal nemcsak a tér-, de az idődimenzió is érzékelhető tényezővé vált művén.⁸

Pauer ebben az időben ismerkedett meg a hazai underground művészet képviselőivel, csoportos kiállításokon vett részt, köztük a balatonboglári kápolnatárlatokon, ami 1970 és 1973 között fogadott látogatókat, míg nem a hatalom betiltotta további működését.⁹ Itt találkozott a még főiskolai hallgató Kertész (Kornis) Mihállyal, aki felkérte, hogy Jevgenyij Svarc *Hókirálynő* című gyermekdarabjának díszleteit és jelmezeit tervezze meg a kaposvári színházban. Sok tiltakozás után vállalta el a megbízást, de végül igent mondott. Az első sikeres tervezést aztán gyorsan követte a többi, így Pauer egészen 1978-ig a kaposvári Csiky Gergely Színházban maradt

⁸ BEKE László, „Pseudo”, in *Pauer*, szerk. SZŐKE Annamária, BEKE László, 47–52 (Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005), 50–51.

⁹ Pauer balatonboglári tevékenységéről bővebben: *Törvénytelen avantgárd, Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970–1973*, szerk. KLANICZAY Júlia, SASVÁRI Edit (Budapest: Artpool–Balassi, 2003).

tervezőként. 1978-ban Zsámbéki Gáborral együtt hagyta el a társulatot, hogy a budapesti Nemzeti Színházban folytassa a munkát, de az 1980-as években vendégművészként még vissza-visszatért egy-egy előadás erejéig Kaposvárra – nem kevésbé jelentős színpadképeket álmodva meg a Csiky Gergely Színház színpadára, mint korábban (*Gyöngyélet, Egy hónap falun, Diótörő, Mester és Margarita* stb.).

A kaposvári évek

Bízva a művész kreativitásában Kornis Mihály teljes szabadságot adott Pauernak a tervezésben, hogy az általa kidolgozott pseudót a színház világába adaptálja. Az 1972. október 26-án bemutatott gyermekelőadás, a *Hókirálynő* díszlete így lényegében az 1970-es *Pseudo* kiállításon megvalósított térélmény színpadra ültetett verziója lett. (1–2. KÉP) A színpadi háttér és a padlót az összegyűrt papír hatását keltő fűjt árnyékokkal népesítette be – mindezt egyedül, a három felvonás teljes díszletét a maga két kezével építette fel és festette ki. A felnagyított gyűrt felületet imitáló háttér szolgálhatott a *Hókirálynő* jeges-havas birodalmának képeként vagy a rablók barlangjaként, az aktuális helyszín érzetét a színre kerülő tárgyak adták meg.¹⁰

A pseudo módszert alkalmazta egyes jelmezeken is. Amennyire a fotódokumentáció láttatni engedi, a *Szarvas* jelmezére a testformákat érzékeltető, azokat kiemelő árnyékokat fűjta fel hasonló módszerrel. A kosztüm részeként egy teljes szarvasálcot készített hatalmas szarvakkal, és az alakot egy kétméteres madárkalitkába helyezte.¹¹

¹⁰ PAP Gábor, „Pauer Gyuláról – színpadképei ürügyén”, *Színház* 2, 6. sz. (1973): 31–32.

¹¹ ANTAL István, „Színház- és filmrendezők Pauer Gyuláról: Kornis Mihály, Zsámbéki Gábor, Babarczy László, Ascher Tamás, Ács János, Gothár Péter, Fehér György. A beszél-

Pauer számára örömteli meglepetést okozott, hogy a megvalósítás minden nehézsége ellenére végül nem kellett engednie az elképzeléseiből, és saját gondolkodásmódja mentén egy hatalmas alkotást vihetett színpadra. A díszlet nagyon tetszett a társulatnak is, attól kezdve „Ascher, Zsámbéki meg Babarczy hosszú éveig azon veszekedtek, hogy most melyikükkel dolgozzon Pauer.” – emlékszik vissza Kornis Mihály.¹²

A *Hókirálynő* után Zsámbéki Gábor *A kutyta testamentuma* című dél-amerikai darab terveinek elkészítésével bízta meg, harmadik kaposvári munkája, a *Tartuffe* színpadképe pedig már nyíltszíni tapsot kapott a közönségtől.¹³ A következő években a kritikák szinte kivétel nélkül megemlítik mennyire kreatív elemét képezték Pauer díszlet- és jelmeztervei a kaposvári előadásoknak. Terveit főként Zsámbéki Gábor, Ascher Tamás és Babarczy László rendezéseihez készítette, de dolgozott a már említett Kornis Mihály mellett Komor Istvánnal, Gothár Péterrel, valamint a társulat néhány olyan színészeivel, akik egy-egy színrevitel erejéig alkalmi rendezőkké váltak (Rajhona Ádám, Lukáts Andor, Pogány Judit).

Zsámbéki Gábor úgy emlékszik vissza Pauerrel való együttműködésére, mint a legidillikusabb kapcsolatra, ami csak egy díszlettervezővel létrejöhet. Nagyra értékelte, hogy minden előadáshoz egészen más anyag- és térhasználati ötlettel állt elő, amelyek szellemes és invenciózus megoldásokat kínáltak az adott színpadi mű tartalmának érvényesítéséhez.¹⁴ Babarczy a természetes anyagok

getéseket készítette és lejegyezte Antal István (1997)”, in *Pauer*, szerkesztette SZŐKE Annamária és BEKE László, 339–362 (Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005), 339–340.

¹² Uo., 340.

¹³ MIHÁLYI, *A Kaposvár-jelenség*, 168.

¹⁴ ANTAL, „Színház- és filmrendezők...”, 341–343.

használatát, a konvencionális díszletezési technikák elvetését értékelte Pauer művészetében, valamint gyermeki fantáziáját. Nem véletlen, hogy szerinte Pauer „legjobban sikerült tervezői munkái a gyerekdarabok voltak”, mert képzelete révén képes volt „konzekvens és önmagában zárt, és mégis könnyen érthető” világokat megjeleníteni.¹⁵ Egy nyilatkozata szerint Pauer maga is így érezte, a mesedarabok esetében tudott igazán alkotó fantáziája szabadon szárnyalni.¹⁶

Ascher Tamás főként a vitákat és harckat idézte fel, ami a közös munka során szinte folyamatosan jelen volt köztük. Pauer szabad és elfogulatlan ötletei „állandó robbanásokban” törtek felszínre. Végül azonban szinte mindig sikerült valami izgalmas látványt megalkotni, amiben a rendező is hinni tudott. Ascher visszaemlékezése szerint Pauernek a legnehezebb talán azt volt megtanulnia, hogy a nagy térbeli gesztusok csak akkor érvényesülhetnek jól a színpadon, ha praktikusán és gyorsan átdíszíthető a tér, de ehhez idő és tapasztalat kellett.¹⁷ A művész azonban nagyon gyorsan tanult: „Gyula egy olyan szenzuális, érzéki tehetség, aki egyszerűen minden irányban halálosan fogékony volt, és mindenhez volt tehetsége.”¹⁸

Pauer Gyula így emlékszik vissza a kaposvári évekre:

„Zsámbéki, Ascher, Babarczy. Óriási élmények. Zsámbéki szerető barát. Ascher hihetetlenül színes egyéniség. Mindegyiktől tanulok. Megismerem a drámairodalmat. Ők fiatalabbak nálam. A főiskoláról jönnek egyenesen. Szótárszerűen adják át nekem azt a tudást,

¹⁵ Uo., 345.

¹⁶ Idézi URBANOVITS Krisztina az általa készített interjúból. URBANOVITS, *Kortárs képzőművészek...*, 58.

¹⁷ ANTAL, „Színház- és filmrendezők...”, 351–352.

¹⁸ Uo., 353.

amit elsajátítanak. Gothárral is dolgozom.

Látványtervező vagyok. Alkalmazom a tudásomat. Általános megelégedéssel. Elindulok egy pályán, ami a Kaposvári Színházban csúcsosodik ki. Itt nem vagyok munkaviszonyban, ha nem szerződéseket kötök egy-egy darabra. Nem buknom meg. Sikerem van. Újabb megbízások jönnek. Valamit elvállalok, valamit nem. Sikert sikerre aratok. Csillogok, akárcsak a színház, amely zárandokhelyé válik.

Zsámbéki megkérdi tőlem, tudom-e azt, hogy én vagyok a legjobb színházi díszlettervező. Túlterhelnek. Jól érzem magam a Kaposvári Színházban. Olyan közösségbe kerülök, ami még tágasabb, mint az otthoni, minden tekintetben. Regényes olvasmányaim, melyeket ábrándképekként látok, megvalósulhatnak az én elképzeléseim alapján. Korabeli álom. Hosszú sorban állok egy színházi klubban a büfénél. Előttem színészek, művészek sora. Nem jutok el a pultig, és más eszi meg a vacsorám.¹⁹

Más nyilatkozataiban arra is kitér, mennyire fontos volt számára a kaposvári színházi miliő kínálta szabadság, és a vele együtt alkotó, gondolkodó fiatalok nyitottsága, valamint az igazság kimondásának morális igénye, ami összekapcsolta őket.²⁰

Pauer talán azért is tudott olyan sikeresé válni a színházi gondolkodásmódban, mert gyorsan realizálta: „A színház eredendően olyan műfaj, amelyik jellegénél fogva tartalmazza a pseudo hatást. A színházban túlnyomórészt közhelynek tűnnek a vizuális

¹⁹ „Pauer Gyula életelbeszélése”, in *Pauer*, szerk. SZŐKE Annamária, BEKE László, 377–398 (Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005), 392.

²⁰ MIHÁLYI, *A Kaposvár-jelenség*, 173.

érzékcshalódások – eleve imitált valóság.”²¹ Ugyanakkor igazat adhatunk Babarczy László megfigyelésének is, miszerint a pseudo gondolatában, ahogy Pauer konceptuális művészetében, van valami „mélységesen” teatrális.²²

Pauer sikerének a kulcsát, azaz tervezési módszereit, megoldásait a Csiky Gergely Színház archívumában őrzött dokumentumok segítségével (is) érdemes megvizsgálni. Bár számos előadásról részletesebb beszámolót kaphatunk a korabeli kritikákból, választásom három olyan műre esett, amelyet csak érintőlegesen tárgyaltak a színházi elemzők. Közös vonásuk az, hogy a cirkusz világát emelik be az előadásba, de szinte minden más ponton eltérnek egymástól: más a rendezőjük, eltérő a műfajuk, más országokból való a szerzőjük. Elemzésük mégis érdekes lehet, hiszen felmutatnak valamit a kaposvári Csiky Gergely Színház új korszakának kezdetéről, nézőpontokról, törekvésekről – valamint egy neoavantgárd képzőművész elképzeléseiről, aki nemcsak különleges vízióinak, de sajátosan teatrális természetének,

²¹ Pauer Gyula 1979-ben a II. Pszeudoelőadásokon így fogalmazta meg a színház és a pseudo kapcsolatát. Idézi az előadás gépírási átiratát SZŐKE Annamária, „A pseudo a színházban és a filmben”, in *Pauer*, szerk. SZŐKE Annamária, BEKE László, 311. (Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005), 311.

²² ANTAL, „Színház- és filmrendezők...”, 346. A kaposvári színházban eltöltött évek impulzusaiból csaknem természetesen adódik, hogy Pauer a pseudoelőadások megteremtésén is gondolkodni kezdett, „amely attól válik színházzá, hogy színház a kerete”, azaz a valóság és látszat viszonyát dramatizálta vagy ritualizálta. SZŐKE Annamária, „Színháziasított valóság,” in *Pauer*, szerk. SZŐKE Annamária, BEKE László, 167–200 (Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005), 171.

valamint remek humorának köszönhetően is gyorsan belopta magát a kaposvári társulat tagjainak szívébe.

A kutya testamentuma

A brazil szerző, Ariano Suassuna darabját Zsámbéki Gábor rendezésében mutatták be 1972. december 28-án *A kutya testamentuma* címmel, szövegét Litvai Nelli fordította magyarra. A vígjátékot a kaposvári előadással közel egyidőben a budapesti József Attila Színház is műsorára tűzte, így a kritikusoknak volt lehetősége a két előadást összevetni és a látottakat elemezni.²³

Suassuna műve különféle műfajok, a bohóctréfa, a vásári komédia és a középkori misztériumjátékok elegyítéséből építkezik. Alapját egy keretjáték adja, egy vándorszínész társulat érkezése, egy „afféle ágrólszadadt csepűrágó társaság, és vezetőjük, a Szerzőt is megszemélyesítő Bohóc bejelenti, hogy az egybegyűltek okulására és épülésére kegyes játékot fognak előadni az Irgalom Anyjáról.”²⁴

A színre vitt történet a furfangos brazil népi hős, *Joao Grilo* (Koltai Róbert) és barátja, *Chico* (Vajda László) kalandjainak egy epizódját meséli el. A történet szerint a két kópé péksegéd a *Pékné* (Molnár Piroska) halokló kutyájának szeretne áldást kérni a helyi paptól. Ám a szegény eb közben elpusztul, Grilo és Chico pedig azt hazudják a papnak, hogy a kutya komoly pénzüsszeget hagyott az egyházra, így ehhez méltó temetést érdemel – a helyi papok és a püspök pedig boldogan asszisztálnak a procedúrához némi pénz reményében. A pénzt végül egy helyi

²³ MIHÁLYI Gábor, „*A kutya testamentuma* két változatban. A kaposvári és a budapesti előadásról”, *Színház* 6, 5. sz. (1973): 27–30. vagy SZALONTAY Mihály, „Dél-amerikai zenés játék két magyar színpadon, *A kutya testamentuma*”, *Népszava*, 1973. febr. 8., 2.

²⁴ MIHÁLYI, „*A kutya testamentuma...*”, 28.

rablóbanda kaparintja meg, és az összecsapásban Chicón kívül végül mindenki meghal. A komédia utolsó felvonása itt vált át egyfajta misztériumjátékká, ugyanis Grilónak *Mi-asszonyunk* (Szabó Ildikó) és *Manuel* (Lukács Andor), azaz Szűz Mária és Jézus előtt kell megmagyaráznia földi cselekedeteit. Grilót végül visszaküldik a földre, hogy jóvátegyze bűneit. „És mindez a cirkuszi egyszerűség „harsány” formájában. Maga Suassuna a darab előszavában utal arra, hogy műve közelebb áll a cirkuszi előadásokhoz és népi komédiához, mint a modern színházhoz.” – olvashatjuk a kaposvári műsorfüzet sorait.²⁵

A kritikákban kevés megjegyzést találunk, ami a színpadképre, illetve a jelmezek sajátosságaira reflektál. A legrészletesebb leírást Bátki Mihály beszámolójában találjuk:

„Zsámbéki Gábor, a rendező, a cirkusz felől közeledett a darabhoz. Pauer Gyula díszlet- és jelmeztervei erre is kitűnő lehetőséget nyújtottak: a naiv táblaképeket, a mindent és mindenkit megáldó Rio de Janeiro-i óriás Krisztus-szobrot, a vadállatprodukciókhoz használt ráccsal választja el a színpadtól.”²⁶

Más elemzésekben további dicsérő szavakkal illetik a díszleteket és jelmezeket, amik „látványos funkcionális keretet adtak, bővelkedve ötletekben is.”²⁷ Az előadás zárójelene egy paueri nagy gesztussal zárult: „a színpad közepén összegyűlt színészekre serpentinlián-erdő” borult.²⁸

²⁵ *A kutya testamentuma*, műsorfüzet a kaposvári Csiky Gergely Színház archívumából, 1974.

²⁶ BÁTKI Mihály, „*A kutya testamentuma*, Brazil dráma Kaposvárott”, *Magyar Hírlap*, 1973. jan. 3., 6.

²⁷ TROSZT Tibor, „*A kutya testamentuma*”, *Somogyi Néplap*, 1973. jan. 4., 5.

²⁸ SAÁD, „*A képzőművészet...*”, 33. Ezt a motívumot 1974-ben az *Ahogy tetszik* előadásá-

A Csiky Gergely Színház archívumában őrzött fotográfiák és jelmeztervek alapján csupán néhány következtetést tehetünk. (3. KÉP) A jelmezek többsége első pillantásra hagyományosnak tűnik: Grilo és Chico foltzott, elnyűtt ruhákat és bakancsot viselnek, ahogy a rablók is meglehetősen szakadt öltözetekben lépnek színre, kontrasztot képezve a papi és püspöki viselet makulátlan-ságával. A legötletesebb jelmezek egyike a Pékné ruhája, ami csípő- és melltájékon egyaránt dúsan kitömött, hogy az asszony nőies vonalait karikírozza, illetve az ezredes uniformisa, amelyet a váll-lap alatt, a mellény- és oldalzsebek mentén, valamint a nadrág alsó szegélyénél csengettyűk sora díszít. (6. KÉP)

A leglátványosabb kosztümöt a Szerző/Bohóc karaktere viseli, a tradicionális foltokból építkező ruhát, ahol a foltok tényleg foltok, és még nem alakultak rombuszokká, ahogy Harlekin öltözékénél megszokhattuk. A Pauer által rajzolt eredeti ötlet szerint a Bohóc testhez simuló nadrágot viselt volna (4. KÉP) – azonban egy jóval lazább, bugygyos öltözetet valósítottak meg. (5. KÉP) A korabeli kritikák több helyen írnak a Bohócot alakító Pogány Judit mozgékony, vitális játékaról, ez a kosztüm ezt is segíthette. A művész jelmeztervezői módszerével kapcsolatban érdemes Pap Gábor leírását idéznünk, amely többek között azt is illusztrálja, hogy Pauer mennyire együtt élt az előadással, és tervei miként módosulhattak a próbákat és a rendezői koncepció alakulását látva:

„A módszer lényegét már ismerjük: a próbákon rendszeresen skiccelt. A színészek ilyenkor tudvalevőleg hétköznapi ruhájukban játszanak, otthonosan

ban (r.: Zsámbéki Gábor) bontja ki igazán, ahol az ardennes-i erdőt egy leeresztett ponyva és kötelek imitálták. TAKÁCS István, „Mesék az ardennes-i erdőből”, *Magyar Ifjúság* 18, 7. sz. (1974): 26–27., 26.

mozognak, nem is sejtve, hogy minden fontosabb mozdulatuk „jegyzőkönyvbe” kerül, hogy alapul szolgáljon a majdani jelmezhez. A színész „polgári” öltözékébe is személyiségét viszi bele, amit majd a szerep eljátszásakor kiteljesít – ehhez kell hát alkalmazni a jelmezt is. Hiszen végső soron a rendező is ezt a pontosan nem definiálható, ám számtalan részformában és gesztusban szüntelenül megnyilatkozó egyéniséget vette figyelembe, amikor a szereplőt kiválasztotta a megfelelő szerepre. A darabban azután a színész már „ismerős” jelmezben lép színre – jóllehet maga sem tudja, honnan olyan ismerős neki a ruhája.”²⁹

A jelmeztervek között még egy elvetett vázlat szerepel: Manuel, a fekete bőrű Jézusfigurának eredetileg egy hagyományosabb lepelruhát szánt a tervező, de az előadásban szokatlanabb, modernebb és játékosabb megoldás mellett döntöttek, így Manuel egy világos öltönyben és papucsban lépett színre.

A dokumentumfotók kevesebbet árulnak el a díszletről: állandó kellékként a színen van egy ütött-kopott festésű olajoshordó, egy faláda, a háttérben egy táblán krétával felskiccelve jelenik meg a templom sziluettje – ahogy egy vándortársulat könnyen játékba hozható tárgyait, kellékeit elképzelve. A hordó jelentőségét sejteti, hogy fő motívumává vált az előadást hirdető plakátnak és műsorfüzetnek: mindkét grafika a félkézen egyensúlyozó Bohócot mutatja a hordón átvett palló egyik oldalán, míg e rögtönzött libikóka másik oldalán egy zsák (a plakáton egy köteg) pénz látható. (7. KÉP) Pauer vérbő rajzstílusa és humora a műsorfüzet illusztrációin is megfigyelhető, alakjai karikatúrisztikusak, a laza vonalrajz szinte teljes jellem-

²⁹ PAP, „Pauer Gyuláról...”, 32.

rajzot ad a karakterekről, miközben a színészi gesztusok és pózok is feltárulnak.

Tarelkin halála

A cirkusz ugyancsak egyfajta keretjátékként jelent meg a *Tarelkin halála* előadásán, amit Komor István rendezésében 1974. március 22-én mutattak be a kaposvári Csiky Gergely Színházban. A tréfás komédia szerzője, Alexander Szuhovo-Kobelin az orosz arisztokrata aranyifjak életét élte, amikor váratlan fordulatot vett sorsa: Párizsból érkezett barát-nőjét szakításuk után pár nappal meggyilkolták, őt pedig gyanúsítottként letartóztatták. Az ügyet nehezen tisztázták, Szuhovo-Kobelin így keveredett bele a helyi bürokratikus rendszer állította csapdahelyzetbe, az életét megkeserítő hivatalnokok iránti gyűlöletét pedig végül kiírta magából.

Egy egész trilógiát szentelt a témának, amit a *Krecsinszkij házassága*, a trilógia első darabja alapoz meg egy családi kísérlet felvázolásával, második része, *Az ügy* már a bürokrácia uralta élet abszurditását villantja fel, amelyben a hivatalnoktól csak megfelelő mennyiségű kenőpénzzel lehet megszabadulni. A darab végén Varravin nem osztja meg a pénzt segédjével, Tarelkinnal, aki a zsíros ügyet „szállította” felettesének. A trilógia harmadik darabja, a *Tarelkin halála* innen indít, *Tarelkin* (Szabó Kálmán) ugyanis bosszút esküszik, hogy tönkreteszi Varravint (Kun Vilmos), amiért kisemmizte. Felveszi a szomszédja, Kopilov identitását, miközben saját halálhírét kelti. Birtokában vannak olyan kompromittáló iratok, amikkel zsarolni akarja Varravint. A komédia során aztán le tartóztatják mint potenciális „vámipírt, vér-szipolyt, szipolylidércet és szoporémet”, és beindul a rendőrbiztos *Raszpljujev* (Vajda László) által működtetett kihallgatási mechanizmus: vadidegen tanúkat kényszerítenek vallomásra ellene, koholt vádak sorakoztatnak fel, míg végül visszaadja a titkos iratokat Varravinnak, és futni hagyják.

Pauer díszlete a bürokrácia szimbólumaként a hivatalnoki íróasztalokat vette alapul, amelyek a hierarchiát érzékeltetve lépcsőzetesen egyre nagyobbra nőttek, a leghatalmasabb egészen a zsinórpádlás magasságáig ért.³⁰ Ugyanakkor ez is egy pseudo megvalósítás volt, hiszen a deszkák habszivacsból készültek – egy kritika fel is róttá „anyag-szerűtlenségüket”.³¹

A hivatalnokok jelmezei ugyancsak uniformizálták viselőiket, a rendszer katonáiként jellemezve őket, de bábfigurákra is hasonlítottak.³² (9. KÉP) Hosszú, helyenként kitömött kabátokat viseltek, a derékvonalnál magasabban elhelyezett öv a kitüremkedő pocakjukat még hangsúlyosabbá tette. A hitelezők „a szerző előírta fantasztikus bundákat” hordták, a hivatalnokok öltözkééhez hasonlóan „a mellmagasságban elhelyezett övvel, groteszk karikatúrákká nyújtva viselőiket.”³³ (12. KÉP) A Kopilovot felkereső Ljudmila (Mészáros Joli) szintén karikatúrává duzzasztott látványt keltett dereka vonaláig lelógó kitömött melleivel (8. KÉP), miközben gyermekeit elnagyolt vonásokkal megformált bábuk illusztrálták, akiket/amiket gurítható állványra applikálva sorakoztattak fel a színpadon. Itt jegyezzük meg, hogy a kaposvári bemutató után egy évvel a Huszonötödik Színházban *Raszpljujev nagy napja* címmel Szőke István rendezésében vitték színre a darabot, a díszleteket és a jelmezeket

³⁰ SZILÁDI János, „*Tarelkin halála*. Szuhovo-Kobelin műve a kaposvári Csiky Gergely Színházban”, *Magyar Nemzet*, 1974. ápr. 19., 4.

³¹ GESZTI Pál, „*Tarelkin halála*”, *Magyar Hírlap*, 1974. márc. 30., 7.

³² SZILÁDI János, „A szovjet jelen és az orosz múlt színpada”, *Színház* 7, 7. sz. (1974): 11–17., 17.

³³ KOLTAI Tamás az előadásról. *Láttuk, hallottuk*, Kossuth Rádió, 1974. IV.12. 21.20, rádiófelvétel gépelt átirata a Csiky Gergely Színház archívumából.

Keserü Iona tervezte. Keserü jelmezei ugyan csak groteszk hatást keltettek, a hatalmat megtestesítő Raszpljujev figurájának látványos méretű váll-lapokkal kitömött, „jéghekkikapusra méretezett, kenguruerszényekkel telezsúfolt szereléké-”³⁴ mint Pauer jelmezeivel rokon szemléletű megoldást emelhetjük ki.³⁵

Az előadás cirkuszi keretjátékáról (10. KÉP) egy korabeli beszámoló így ír:

„Az előjáték, amelyben cirkuszi produkció részvevőiként ugrálnak elő a manézssá váló színpadra a disznófejű, elefántormányú, vagy éppen majom- és patkánypofájú maszkkal ellátott szereplők, hogy az ostor pattintására elvégezzék engedelmes tornamutatványaikat: ez a bevezetés már eleve „helyére teszi” az elkövetkezendőket.”³⁶

A mutatványt Varravin ostorpattogtatására végezték a szereplők, a ranglétra minden szintjéről – „farkasforma főnöke, a medveforma rendőrbiztos, az elefántforma rendőrfőnök, a papagájforma kereskedő”³⁷ (11. KÉP) – ki engedelmesen, ki vonakodva ugrott, gurult, bukfencezett át egy hatalmas karikán. A jelenetsort fel-felharsanó groteszk nevetés kísérte a hangszórókból: „Az a bizonyos nevetés ez, mely már a sírni nem tudó ember végső kétségbeeséséből szakad ki, elsöprőn, már-már nem is emberi erővel.”³⁸ Egyes kritikák szerint a csattogó ostor hang-

³⁴ SZEREDÁS András, „Egy színház keresztmetszetekben. Szuhovo-Kobilin drámája a Huszonötödik Színházban”, *Színház* 8, 5. sz. (1975): 1–7., 2.

³⁵ BÖSZÖRMÉNYI Katalin, „Raszpljujev nagy napjának színpada”, *Színház* 8, 5. sz. (1975): 7–12.

³⁶ GESZTI, „Tarelkin halála”, 7.

³⁷ TROSZT Tibor, „Tarelkin halála”, *Somogyi Néplap*, 1974. márc. 27., 5.

³⁸ SZILÁDI, „Tarelkin halála...”, 4.

ja és az ösztökélt vadállatok látványa az előadás alatt is hatott,³⁹ majd a végén újra visszatért, hogy nyomatékosítsa a rendszernek való alárendeltséget, a hatalmat gyakorlók akaratának és érdekeinek szolgálatát.⁴⁰

Nem ez volt a darab első cirkuszi elemeket felvillantó rendezése, 1922-ben Mejerhold ezzel az előadással nyitotta meg új színházát. Feldolgozása mutatványokkal telezsúfolt látványosság és a hatalmi gépezet nyilvánvaló illusztrációja volt: „a második és harmadik felvonásban a szín közepén óriási húsdaráló állt – ebbe gyömöszölték bele a kihallgatásra becitált tanúkat.”⁴¹

Az előadáshoz készített műsorfüzetben Pauer Gyula grafikái szerepeltek. (13. KÉP) A borítón az asztalánál ülő hivatalnok motívuma ismétlődött, de a brosúrában egy hasonló képi ötletet is megrajzolt Pauer: egyre nagyobb méretű katonákat ábrázolt, amint fel-emelt lábukkal az alattuk lévő fejére taposnak. A műsorfüzet további illusztrációi a jelmeztervek egy-egy lendületes vonallal megrajzolt variációit mutatták be.

Tűzijáték

A *Tűzijáték* című zenés komédia alapjául szolgáló bohózatot Emil Sautter svájci szerző írta. Paul Burkhard és Jürg Amstein látták meg a darabban rejlő lehetőséget, és készítették el a mű zenés változatát, amit *Fekete csuka* címmel mutattak be 1939-ben. Később Eric Charell librettójával készült el a végleges változat, ami már *Tűzijáték* címmel érkezett meg 1950-ben a müncheni Staatstheater színpadára. Rövidesen meghódította az európai színpadokat, 1954-ben filmet is forgattak belőle. „A zeneszerző maga »egész estét

³⁹ WALLINGER Endre, „Kaposvári színházi esték”, *Jelenkor* 7, 7–8. sz. (1974): 677–681., 677.

⁴⁰ SZILÁDI János, „A szovjet jelen...”, 17.

⁴¹ Elbert János bevezető szövege a *Tarelkin halála* műsorfüzetéből, Csiky Gergely Színház archívuma, 1974.

betöltő chanson«-nak nevezi a *Tűzijátékot*,⁴² amelynek leghíresebb slágerévé *Az én apukám egy olyan híres bohóc volt...* kezdetű dal vált. A kaposvári Csiky Gergely Színház 1974. április 22-én mutatta be a komédiát Ascher Tamás rendezésében.

A történet az Oberholzer család házában játszódik, ahol a családfő 50. születésnapját ünnepli a rokonság. (15. KÉP) Az ünnepelt *Albert Oberholzer* (Papp István) és felesége, *Karlina* (Pálffy Alice), valamint lányuk, *Anna* (Pogány Judit) mellett az ünnepségen jelen van a három nagybácsi és feleségeik. Ám váratlanul betoppan egy negyedik pár, a család kitagadott fekete báránya, *Alex* (Reviczky Gábor), aki Obolski néven cirkuszigazgató lett, és felesége, a vonzó *Iduna* (Olsavszky Éva), légtornász és állatidomár.

Az előadás legizgalmasabb része a második felvonás, amikor a cirkuszi élet vonzásába került fiatal Oberholzer-lány, Anna álmába csöppen a néző, aki egész családját a cirkusz világába álmodja.

„Ez a félóra az, amikor Ascher Tamás és a díszletet, jelmezt, bábút tervező Pauer Gyula fantáziája kedvére szárnyalhat. Igazi varázslat történik a színen: megmozdulnak és átlényegülnek a falak, bábuk, állatok, emberek, óriások, törpék népesítik be a szolid polgári otthont, tűznyelők, illuzionisták, akrobaták kápráztatják el a nézőt. S mégsem öncélú ez a látvány: csak játék a festett világgal. Játék, meghökkentő, kiábrándító: álom az álomról. Színház a színházban. A nézőt, aki operettre jött, miközben operettet lát, elvárásolják. Mintha egy rejtett képmagnó rögzítette volna önámító álmodozása-

⁴² „*Tűzijáték*”, műsorfüzet a kaposvári Csiky Gergely Színház archívumából, 1974.

inkat: most viszontlátva meghökkenünk saját képzelgéseinken.”⁴³

– írja Pályi András az előadásról. A díszlet kezelésében itt tapasztalhatjuk meg Pauer térhasználati nagy gesztusainak egyikét, a hirtelen transzformáció gondos előkészítését és megvalósítását. Az eredeti szín és az átváltozás leírását Nánay Istvántól idézzük:

„Cukrosan rózsaszínű függönyök, zsúfolt virágkosarak, kényelmetlen szalon garnitúra, pianínó és egy óriási kerek ebédlőasztal Olberholzerék szobájának berendezése. Ez a színtér egy pillanat alatt válik cirkusszá, a vízszintes asztallapot – a rajta levő étkészlettel együtt – egy ponton felfüggesztve függőleges állásba fordítják és felhúzzák, a függönyök felgördülnek, a bútorok eltűnnek. A függönyök mögött a közönség másik része, szemben velünk – bábok. Az asztal talpazata a porond, fentről hinta, kötelek, hágcsók ereszkednek alá. Alig méteres törpék és hétméteres óriások népesítik be a teret, hogy aztán átadják helyüket az attrakciónak, a családtagoknak.”⁴⁴

A varázslathoz hozzátartozik, hogy minden másnak tűnik az álomban – az előzőleg a színpadon megterített asztról akkor sem potyognak le a tányérok, poharak, sem a születésnap torta, amikor a magasba emelkedik, „ami eddig kemény elemként hatott, ellágyul”,⁴⁵ csupa valóságatlanság minden.

Az archívumban őrzött fotók felvillantanak valamit ennek a cirkuszi kavalkádnak (16. KÉP) a hangulatából: a törpe-kosztümök

⁴³ PÁLYI András, „Festett világ?”, *Magyar Hírlap*, 1974. máj. 17., 6.

⁴⁴ NÁNYAI István, „Zenés műfaj – igényesen”, *Színház* 7, 9. sz. (1974): 15–17.

⁴⁵ SAÁD, „A képzőművészet...”, 34.

például játékosan szélesek, hogy eltakarják a színészek teljes testét, ezt a törpe hölgy (Hunyadkürti István) esetében a rokokó divatot követő fehér parókával és abroncsos szoknyával oldotta meg a tervező. Itt is érvényesül a Pauer-féle pszeudo-hatás, a cirkuszi társulat tagjai között felbukkan ugyanis egy meztelen nő, pontosabban egy „meztelen nő-ruhát” viselő, tehát nem meztelen nő. De a legizgalmasabb átalakulást a három nagybácsi esetében láthatjuk: ők a cirkuszi álom jelenetében önfelelt bohócokká változnak. Pauer úgy alkotta meg bohócruhájukat, hogy közben megőrizte az eredeti öltözködésük alapelemeit, azaz a nadrágok és zakók, valamint a kiegészítők színét, anyagát, csak formájukat szabta át kissé. A bohócruhák esetében a nadrágszárakat vagy a zakók ujját rövidebbre vette, egyikükön a zakó szabása lett nagyvonalúbb, a másik jelmezen a nadrág szélessége változott, a csokornyakendő „meghízott”, a beteges nagybácsi, Gusztáv (Koltai Róbert) nyakából a sál a feje köré tekeredett, és még sorolhatnánk a beavatkozásokat. (17–20. KÉP) E megoldás azért is virtuóz, mert a nézőben megerősíti az álomszerűség sajátos érzetét, hogy valami ismerőset lát, de mégis egészen mást, mint az éber, „normális” világban.

A *Tűzijáték* előadásához grafikus plakát nem készült, de a Litvai Nelli által szerkesztett műsorfüzetet ebben az esetben is Pauer Gyula illusztrálta. Rajzai közül érdemes kiemelni a borító illusztrációját (14. KÉP), ami csaknem a teljes Oberholzer-familiáról képet ad, illetve a nagybácsikról és feleségeikről készült skiccek ugyancsak stílszerűen jellemzik a karaktereket.

Mi ez a cirkusz?

A kaposvári színház legendás korszaka 1971-ben indult Komor István igazgatása alatt, aki Zsámbéki Gábor főrendezővel együtt egy „korszerű, igazságszerető, humanista” és főként *aktuális* színház létrehozásáról álmo-

dott.⁴⁶ A műsortervek a tradicionális műfajok (mesejáték, operett, vígjáték stb.) újraértelmezéséhez és mélyebb tartalommal való megtöltéséhez ezt az irányt szolgálták, miközben a nézők szórakoztatásáról is gondoskodtak – a cirkusz világának megidézése ezt könnyedén segíthette. A bohózat, a tréfás komédia csepűrágókkal, bohócokkal, artistákkal, állatokkal és idomárokkal egyszerre tudott önfelelt játékoságot nyújtani a közönségnek, de ahogy a *Tűzijáték* szürreális álomjelenete túlmutatott a hagyományos értelemben vett harsány szórakoztatáson, a *Tarekin halálának* keretjátéka is demonstrálta: a cirkuszi milió a kontextus függvényében a nyomasztó beszorítottság és alárendeltség felmutatásához éppúgy alkalmas lehet.

A fiatal rendezők számára a cirkusz csupán egyetlen téma volt a sok közül, de az szinte bizonyos, hogy az ötletáradatáról és nagy látomásairól híres Pauer Gyula képzeletét könnyedén megragadta a cirkuszi porondok, a látványosságok és mutatványok vásári hangulata, s főként az „illúzió az illúzióban” játéka, ami a művész *pszeudo* gondolköréhez tökéletesen illeszkedett. Nem meglepő, hogy Zsámbéki Gáborral később egy nagyszabású és teátrális városnéző akciót találtak ki, amely a színházat és a cirkuszt az utcára viszi. Központi eleme, a „nézőtér egy kerekeken guruló, lovak által húzott cirkuszi emelvény lett volna, úgy képzelték, hogy a mozgó emelvény a nézőkkel együtt bejárja a várost. Az előadás egyes helyszínei Szentendre bizonyos pontjai lettek volna, ahol a cirkuszi kocsi megáll, majd továbbhalad.”⁴⁷ A terv ugyan nem valósult meg, de az ötlet igazi konceptuális idea, ami egybees a Pauer pszeudoelőadásainak alap gondolatával, hogy a színház – és jelen esetben a

⁴⁶ *60 éves a Csiky Gergely Színház, 1971/72-es évadismertető*, 1.

⁴⁷ URBANOVITS, „Kortárs képzőművészek...”, 47.

cirkusz is – elsősorban arra szolgál, hogy ke-
retbe fogja a valóságot.

Bibliográfia

60 éves a Csiky Gergely Színház, 1971/72-es
évadismertető.

A *kutya testamentuma*. Műsorfüzet a kapos-
vári Csiky Gergely Színház archívumából,
1974.

ANTAL István. „Színház- és filmrendezők Pa-
uer Gyuláról: Kornis Mihály, Zsámbéki Gá-
bor, Babarczy László, Ascher Tamás, Ács
János, Gothár Péter, Fehér György. A be-
szélgetéseket készítette és lejegyezte An-
tal István (1997)”. In *Pauer*, szerkesztette
SZŐKE Annamária, BEKE László, 339–362.
Budapest: MTA Művészettörténeti Kutat-
óintézet, 2005.

BÁTKI Mihály. „A *kutya testamentuma*. Brazil
dráma Kaposvárott”. *Magyar Hírlap*, 1973.
jan. 3., 6.

BEKE László. „Pseudo”. In *Pauer*, szerkesz-
tette SZŐKE Annamária, BEKE László, 47–
52. Budapest: MTA Művészettörténeti
Kutatóintézet, 2005.

BÖSZÖRMÉNYI Katalin. „Raszpljujev nagy nap-
jának színpada”. *Színház* 8, 5. sz. (1975):
7–12.

ELBERT János bevezető szövege a *Tarelkin ha-
lála* műsorfüzetéből. Csiky Gergely Színház
archívuma, 1974.

GESZTI Pál. „*Tarelkin halála*”. *Magyar Hírlap*,
1974. márc. 30., 7.

KOLTAI Tamás az előadásról. *Láttuk, hallot-
tuk*, Kossuth Rádió, 1974. IV.12. 21.20, rá-
diófelvétel gépelt átirata a Csiky Gergely
Színház archívumából.

MIHÁLYI Gábor. „A *kutya testamentuma* két
változatban. A kaposvári és a budapesti
előadásról”. *Színház* 6, 5. sz. (1973): 27–30.

MIHÁLYI Gábor. *A Kaposvár-jelenség*. Buda-
pest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1984.

NÁNAY István. „Zenes műfaj – igényesen”.
Színház 7, 9. sz. (1974): 15–17.

PÁLYI András. „Festett világ?” *Magyar Hírlap*,
1974. máj. 17., 6.

PAP Gábor. „Pauer Gyuláról – színpadképei
ürügén”. *Színház* 2, 6. sz. (1973): 31–32.

„Pauer Gyula életelbeszélése”. In *Pauer*, szer-
kesztette SZŐKE Annamária, BEKE László,
377–398. Budapest: MTA Művészettörté-
neti Kutatóintézet, 2005.

PAUER Gyula. Első Pseudo manifesztum,
hozzáférés: 2025.02.16.,

[http://www.pauergyula.hu/kepzmuvesze
tide.html](http://www.pauergyula.hu/kepzmuvesze
tide.html).

SAÁD Katalin. „A képzőművészet titkos jelen-
léte: Pauer Gyula színpadképeiről”. *Szín-
ház* 8, 5. sz. (1975): 30–34.

„Sorsképek – sorsképletek, Pauer Gyula és
Gyetzvai Ágnes beszélgetése”. In *Pauer*,
szerkesztette SZŐKE Annamária, BEKE László,
228–232. Budapest: MTA Művészettör-
téneti Kutatóintézet, 2005.

SZALONTAY Mihály. „Dél-amerikai zenés játék
két magyar színpadon. A *kutya testamen-
tuma*”. *Népszava*, 1973. febr. 8., 2.

SZEREDÁS András. „Egy színház keresztmet-
szetekben. Szuhovo-Kobelin drámája a
Huszonötödik Színházban”. *Színház* 8, 5.
sz. (1975): 1–7.

SZILÁDI János. „A szovjet jelen és az orosz
múlt színpada”. *Színház* 7, 7. sz. (1974):
11–17.

SZILÁDI János. „*Tarelkin halála*. Szuhovo-
Kobelin műve a kaposvári Csiky Gergely
Színházban”. *Magyar Nemzet*, 1974. ápr.
19., 4.

SZŐKE Annamária. „A pseudo a színházban
és a filmben”. In *Pauer*, szerkesztette SZŐ-
KE Annamária, BEKE László, 311. Budapest:
MTA Művészettörténeti Kutatóintézet,
2005.

SZŐKE Annamária. „Évekig tartott, amíg ki-
alakította a magam művészi világát, Stí-
luskísérletek és nonfiguratív szobrok az
ötvenes évek második felétől 1969-ig”. In
Pauer, szerkesztette SZŐKE Annamária,
BEKE László, 11–24. Budapest: MTA Mű-
vészettörténeti Kutatóintézet, 2005.

SZŐKE Annamária. „Színháziasított valóság”. In *Pauer*, szerkesztette SZŐKE Annamária, BEKE László, 167–200. Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005.

TAKÁCS István. „Mesék az ardennes-i erdőből”. *Magyar Ifjúság* 18, 7. sz. (1974): 26–27.

TROSZT Tibor. „A kutya testamentuma”. *Somogyi Néplap*, 1973. jan. 4., 5.

TROSZT Tibor. „Tarelkin halála”. *Somogyi Néplap*, 1974. márc. 27., 5.

Tűzijáték. Műsorfüzet a kaposvári Csiky Gergely Színház archívumából, 1974.

URBANOVITS Krisztina. *Kortárs képzőművészek a hazai színházi látványtervezésben az 1970-es, 80-as években*. Doktori disszertáció. Budapest: Színház és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2012., 58. hozzáférés: 2025.02.16., https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2016/09/urbanovits_krisztina_dolgozat.pdf.

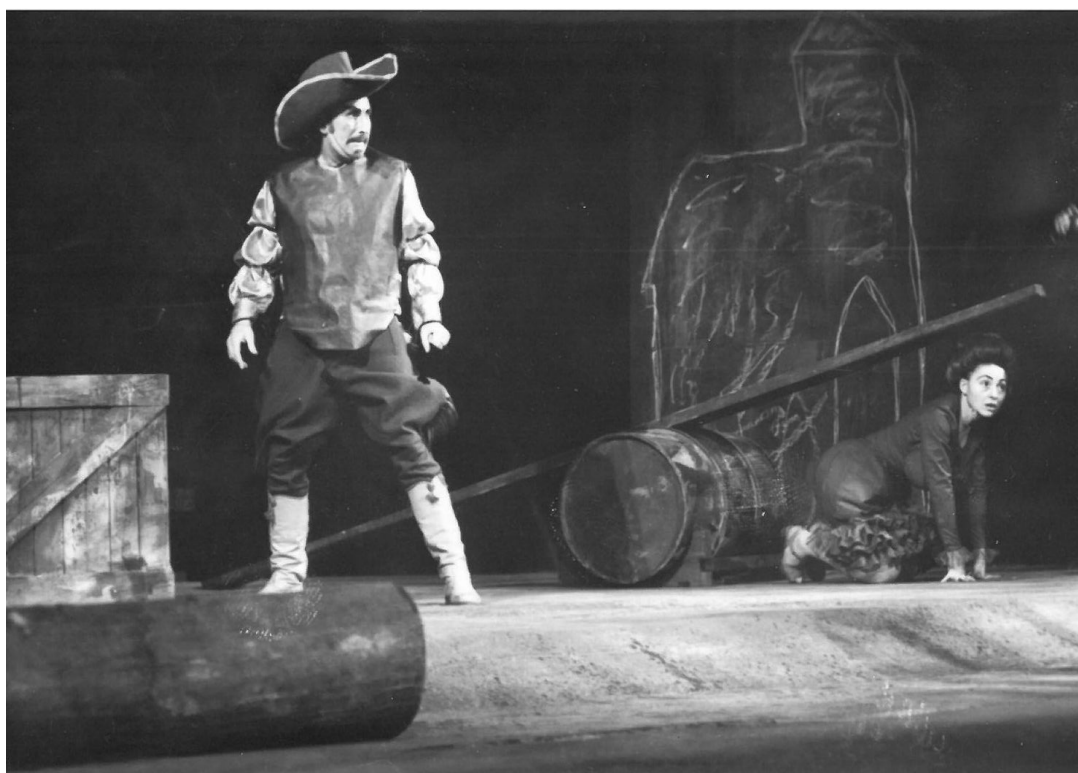
WALLINGER Endre. „Kaposvári színházi esték”. *Jelenkor* 7, 7–8. sz. (1974): 677–681, 677.



1. KÉP Jelenet a *Hókirálynő* című előadásból, 1972



2. KÉP Jelenet a *Hókirálynő* című előadásból, 1972



3. KÉP Jelenet *A kutya testamentuma* című előadásból, 1972



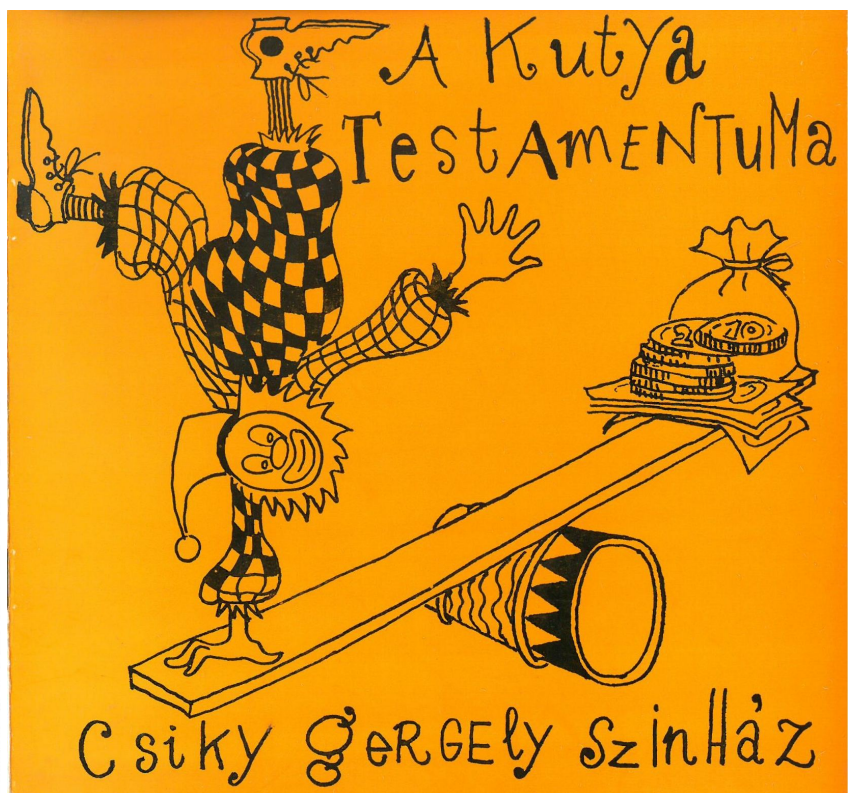
4. KÉP A Bohóc, Pauer Gyula jelmezterve,
A kutya testamentuma, 1972



5. KÉP A Bohóc (Pogány Judit),
A kutya testamentuma, 1972



6. KÉP Jelenet *A kutya testamentuma*



7. KÉP *A kutya testamentuma*, műsorfüzet,



8. KÉP Jelenet a *Tarelkin halála* című előadásból, 1974, fotó: Fábíán József



9. KÉP Jelenet a *Tarelkin halála* című előadásból, 1974, fotó: Fábíán József



10. KÉP Jelenet a *Tarelkin halála* című előadásból, 1974, fotó: Fábíán József



11. KÉP Papagájcsikóv jelmeze, Pauer Gyula terve, 1974



12. KÉP A hitelezők jelmezei, Pauer Gyula terve, 1974



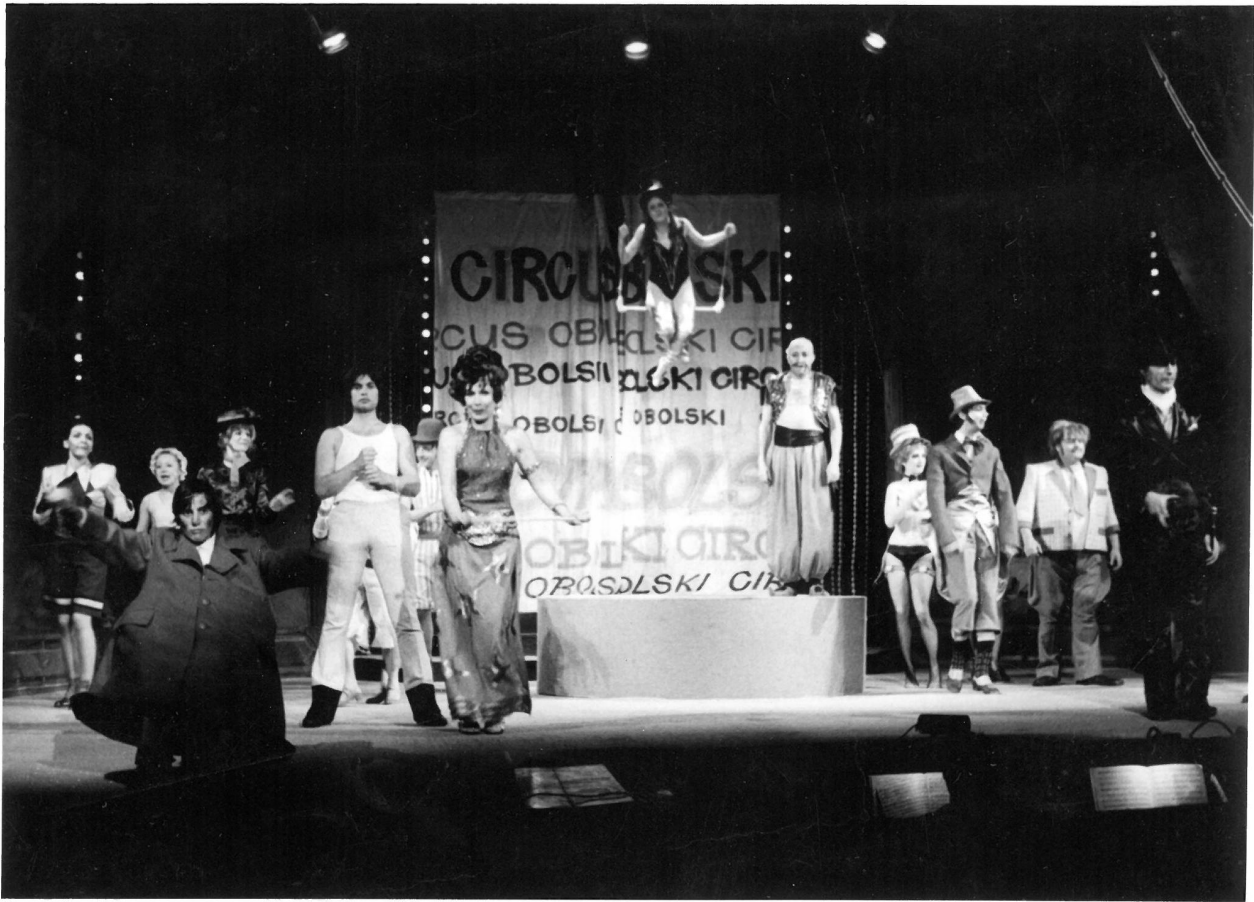
13. KÉP Tarelkin halála. műsorfüzet. a borítón Pauer Gvula arafikáia. 1974



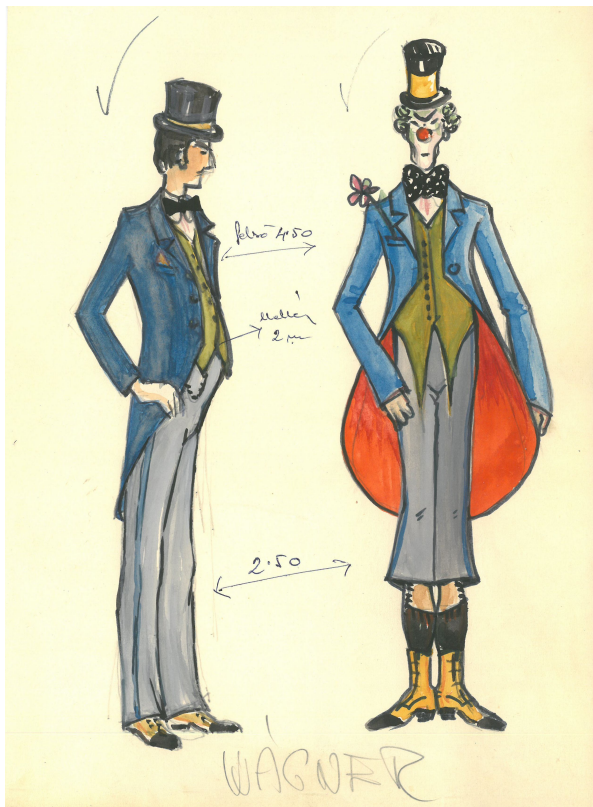
14. KÉP *Tűzijáték*, műsorfüzet, a borítón Pauer Gyula grafikája, 1974



15. KÉP Jelenet a *Tűzijáték* című előadásból, 1974, fotó: Fábíán József



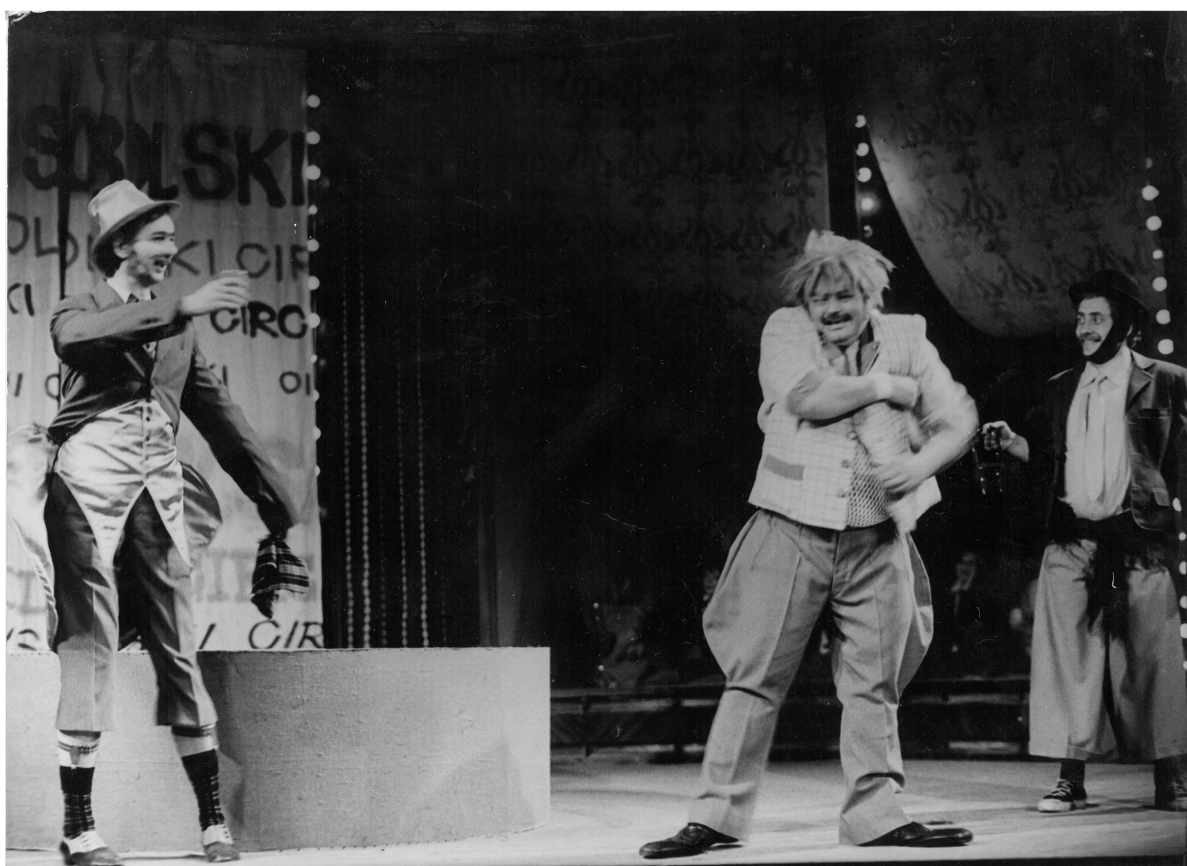
16. KÉP Jelenet a *Tűzijáték* című előadásból, 1974, fotó: Fábíán József



17–18. KÉP Pauer Gyula jelmeztervei, *Tűzijáték*, 1974



19. KÉP Pauer Gyula jelmezterve, *Tűzijáték*, 1974



20. KÉP Jelenet a *Tűzijáték* című előadásból, 1974, fotó: Fábrián József

Egy sikerült szívatültetés Marton Endre: *Csák végnapjai*, 1971

FEKETE NORBERT

Tanulmányomban Marton Endre 1971-es *Csák végnapjai* című rendezését elemzem a Philther-módszer szempontjainak segítségével.¹ Először azt veszem szemügyre, hogy Madách Imre darabja miként illeszkedik abba az 1960-as és 1970-es években trendként jelentkező folyamatba, melynek keretében több hazai színház igyekezett újraértelmezni és bemutatni a 19. századi klasszikus magyar drámai örökség darabjait. Madách fiatalkori műve a szocialista realizmus jegyében fogant rekanonizációs kísérlet egyik központi darabjának tekinthető, amit jól mutat, hogy 1972-ben a Nemzeti Színház által szervezett klasszikus magyar drámák ünnepi hetének programjába is bekerült. Másodszer arra fókuszálok, hogy az előadás kulturális emlékezete szempontjából meghatározó három alkotó, Marton Endre rendező, Keresztury Dezső dramaturg és a címszereplő Csák Máté alakító Sinkovits Imre miként vett részt a produkció megszületésében.

Az előadás színházkulturális kontextusa

A *Csák végnapjai* először Kolozsvárott, 1886. október 9-én, E. Kovács Gyula rendezői és színészi jutalomjátékként került színpadra, ahol a rendező egyben a főszereplő Csák Mátét is alakította.² A *Csák*-bemutató bele-

simult abba a koncepcióba, amelyet E. Kovács a 19. század végének kolozsvári színházában következetesen épített: az erdélyi Madách-repertoár megteremtésébe. Ennek álmásai *Az ember tragédiájának* a Paulay Edeféle pesti rendezést követően alig fél évvel történő 1884-es bemutatása, a *Csák végnapjai* 1886-os, majd a *Mózes* 1887-es, végül a *Férfi és nő* 1892-es színpadra állítása.³ Ennek a repertoárnak a különös apropója, hogy az azt összeállító rendező nem csak a rendezéssel, hanem a darabok főszerepeit (Ádám, Csák,

műben nyilatkozó erős hazafias szellem, s a magasztos dikciók nagy hatással voltak, s több jelenet élénk tetszésben részesült” [NÉVTELENÜL], „A kolozsvári színházban”, *Budapesti Hirlap*, 1886. okt. 13., [2]. Ezzel szemben a *Budapesti Hirlap* már más fénytörésben mutatja be az előadást: egyrészt kiemelte, hogy a jutalomjátékok káros szokása vidéken még mindig divat; másrészt a darab hazafias témája miatt csak is sikereket érhet el. [N.N.], „Nemzeti színház”, *Magyar Polgár*, 1886. okt. 11., [3]. Az ellentétes vélemények jól tükrözik a korabeli budapesti és vidéki színházak közötti ellentétet, mely más esetekben például Petőfi Sándor darabjának, a *Tigris és hiénának* a színpadra állításakor is felmerült E. Kovács Gyula rendezői munkássága során. SZABÓ-REZNEK Eszter, „Meltzl Hugó és a kolozsvári Petőfi-ellenkánon: Kísérlet a »nemzeti költő« regionális újraértelmezésére”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 120 (2016): 215–224., 217–219.

³ E. Kovács Gyula: *Az ember tragédiája*, 1884; E. Kovács Gyula: *Csák végnapjai*, 1886; E. Kovács Gyula: *Mózes*, 1887; E. Kovács Gyula: *Férfi és nő*, 1892.

¹ A 2022-2.1.1-NL-2022-00009-es számú projekt a Kulturális és Innovációs Minisztérium Nemzeti Kutatási Fejlesztési és Innovációs Alapból nyújtott támogatásával, a 2022-2.1.1-NL pályázati program finanszírozásában valósult meg.

² A helyi *Magyar Polgár* a következőképpen nyilatkozik az előadásról: „a közönségre a

Mózes, Herakles) játszva is komoly szerepet vállalt.⁴ E. Kovács azonban nem csak a Madách-darabokat karolta fel, hanem gyakorlatilag a főváros által mellőzött tragédiát, Petőfi Sándor *Tigris és hiénáját* is.⁵ E. Kovács hatásától vélhetően nem függetlenül a darabot 1888-ban a Debreceni Városi Színházban is bemutatták Vedress Gyula rendezésében.⁶

A *Csák végnapjai* ezt követően nyolcvan évig nem került színpadra, míg 1968-ban Miszlay István rendezésében a Gyulai Várszínházban be nem mutatták. A Várszínház intézménye 1963-ban Miszlay, a Békéscsabai Nemzeti Színház rendezőjének kezdeményezésére jött létre, aki főként a dubrovniki és a krakkói eredményeket szerette volna meghonosítani a Békés megyei városban. Tevékenysége szorosan összefüggött az Állampárt turizmusfejlesztő intézkedéseivel, melyek a dél-alföldi kisvárost igyekeztek elhelyezni az ország idegenforgalmi térképén. Ebbe a projektbe simult bele a nyaranta színházi előadásokat kínáló Várszínház, melynek az 1962-ben felújított gyulai vár adott otthont.⁷ A helyszín valósággal kínálta magát, hogy elsősorban ismert vagy ismeretlen klasszikus és kortárs magyar történelmi drámákat, másodsorban a világirodalom jeles vígjátékait mutassák be a falai között.⁸ Az

⁴ BALOGH Géza, „A Tragédia a színpadon”, *Critikai Lapok* 17, 12. sz. (2008): 35–36.; [N.N.], „Madách Imre drámai költeménye”, *Magyar Polgár*, 1892. febr. 5., [3].

⁵ E. Kovács Gyula: *Tigris és hiéna*, 1883.

⁶ Vedress Gyula: *Csák végnapjai*, 1888.; [N.N.], *Csák végnapjai* [színlap], Debreceni Egyetem Egyetemi és Nemzeti Könyvtár, MS Szín 1888.

⁷ ZAPPE László, „Korszakok tükröze: A Gyulai Várszínház ötven éve”, *Színház* 46, 11. sz. (2013): 3–7., 3–4.

⁸ Uo., 4–5. Havasi István, a színház igazgatója így írt erről: „a Gyulai Várszínház szinte a kezdettől fogva a történelmi drámák avatott bemutatóhelyévé vált”. HAVASI István, „A

1968-as ötödik, jubileumi évadra Miszlay István Keresztury Dezsőt kérte fel, hogy kereszen egy olyan klasszikus magyar drámát, mely bemutatható a Várszínházban. Az eseményre Keresztury a *Csák végnapjait* ajánlotta.⁹ A tragédia Anjou Róbert Károly uralkodása alatt játszódik, annak a királynak az idején, aki elkezdte építtetni a várat, ennélfogva a választás Keresztury Madách iránti érdeklődése mellett a gyulai közönségnek szóló gesztusként is értelmezhető.¹⁰ Keresztury ekkorra már nem csak a 19. századi magyar irodalom jeles kutatójaként volt ismert, hanem színházi munkásságáról is. 1966-ban a Veszprémi Petőfi Színház és Turián György felkérésére ő tette színpadképpé Madách *Mózesét*,¹¹ melyet 1967-ben Marton Endre rendezésében a budapesti Nemzeti Színház is műsorra tűzött.¹² Keresztury Dezső *Mózes*-átdolgozása megnyitotta az utat a realista színház előtt a klasszikus magyar drámái

Gyulai Várszínház huszonöt éve”, in *Huszonöt éves a Gyulai Várszínház: 1964–1988*, szerk. BULLA Károly, 4–6 ([Gyula: Gyulai Várszínház, 1988.]), 5.

⁹ (GÁCH), „Elfelejtett Madách-dráma:

Keresztury Dezső a »Csák végnapjai«-ról”, *Film, Színház, Muzsika*, 1968. febr. 24., 15.

¹⁰ A *Népfront* tudósítója nem Kereszturynek, hanem a gyulaiaknak tulajdonítja a darab kiválasztását: „[a] gyulaiak választása egyébként nem véletlenül esett a Csák végnapjaira (a dráma egyik főszereplője, Róbert Károly, kezdte építtetni a gyulai várat)[.]” BENKŐ Tibor, „A fejlődés jelei Gyulán”, *Népfront* 13, 8. sz. (1968): 33–34., 33.

¹¹ Turián György: *Mózes*, 1966.

¹² Marton Endre: *Mózes*, 1967. Az előadásról bővebben: FEKETE Norbert, „Legendás alakítás – dekoratív képzőművészeti köntösben. Marton Endre: *Mózes*, 1967”, in *Nemzeti színháztörténet 1948–1996: Előadásrekonstrukciók*, szerk. JÁKFALVI Magdolna és KÉKESI KUN Árpád, 162–171 (Budapest: Arktisz Kiadó, Theatron Műhely Alapítvány, 2022).

örökség újrafelfedezése, bővítése és kanonizálása előtt. Az 1960–70-es évek realista színháza ugyanis érzékelte, hogy a klasszikus magyar drámai korpusz gyakorlatilag csak három repertoárdarabra, a *Bánk bánra*, a *Csongor és Tündére* és *Az ember tragédiájára* korlátozódott. A bővítést elsődlegesen 19. századi tragédiák beemelásával szeretnék volna megoldani, melybe jól illeszkedtek a Madách-drámák is. A *Csák végnapjai* Gyulán azonban csak viszonylagos sikert ért el, ami jól tetten érhető abban is, hogy a korabeli szakírás elsősorban Keresztury átdolgozásának kérdéseivel foglalkozott, így gyakorlatilag a darab az 1960-as és 1970-es évek egyik fontos témájának, a klasszikus magyar drámai örökség színpadra állításának problémája kapcsán vált érdekessé. Havasi István, a Gyulai Várszínház későbbi igazgatója úgy emlékezett vissza, hogy az előadás a klasszikusok színházi feldolgozásának korabeli, az *Élet és Irodalom* hasábjain zajló vitájához szólt hozzá, amelyet még a *Mózes* színrevitele indukált.¹³ A dramaturgiai problémákat

¹³ Gyergyai Albert irodalomtörténész ugyanis vitatta Keresztury *Mózes*-átdolgozását és Marton Endre Nemzeti Színház-beli rendezését, mely túlzott látványosságával a nézői igényeket szolgálta ki, ahelyett, hogy Madách üzenetét minél hitelesebben közvetítette volna. Major Tamás védelmébe vette Marton rendezését, és azt hangsúlyozta, hogy az átdolgozások szükségesek, melyek során a realista színház igényeihez igazítják a darabokat, miközben a művek eszmei mondani-valóját is igyekeznek megőrizni. A Gyergyai-Major-vitához többen is hozzászóltak az *Élet és Irodalom* hasábjain. GYERGYAI Albert, „Kegyelmet a klasszikusoknak”, *Élet és Irodalom*, 1968. jún. 22. 1–2., 1.; MAJOR Tamás, „A klasszikusok nem kérnek kegyelmet – kegyeletet sem”, *Élet és Irodalom*, 1968. júl. 6., 3.; VARANNAI Aurél, TORDAI Endre, ABLONCZY László, CSÍK István és KOLLÁR Endre, „Korsze-

fókuszba állító elemzésekben Mislay rendezése jóval kisebb figyelmet kapott, ahogyan a több színházból összeverbuvált színészgárda teljesítménye is.¹⁴ Mislayt azonban elégedettséggel töltötte el, hogy az adaptációt a Nemzeti Színház közvetlenül a Gyulai Várszínháztól vette át.¹⁵

A *Csák* színrevitele belesimult egyrészt a klasszikus magyar drámai örökség realista kánonbővítő törekvésebe, valamint az ehhez kapcsolódó, újra felbukkanó Madách-kultuszba, illetve a Madách-repertoár újbóli megteremtésének és bővítésének kísérletébe is, mely szorosan összefonódott a rendezői színház térnyerésével.¹⁶ Madách gyakorlatilag a

rú vagy korszerűtlen”, *Élet és Irodalom*, 1968. júl. 20., 11.

¹⁴ „A rendezés gyenge pontja: a színész munka irányítása. Nem sikerült elérni, hogy a népes szereplőgárda egységes művészi fel fogásban, azonos »hangnemben« játsszon. A teljesítmények ezért voltak kirívóan egye- [ne]tlenek, a stílus sokfélesége miatt szét- esőek.” RIDEG Gábor, „*Csák végnapjai*”, *Magyar Hírlap*, 1968. júl. 7., 9.

¹⁵ „[B]üszkék voltunk, amikor ezt az adaptációt tőlünk vette át a Nemzeti Színház.” SZÁNTÓ Judit, „Két beszélgetés”, in *A Gyulai Várszínház 15 éve*, szerk. SZÁNTÓ Judit, [13–17] (Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1978), [14].

¹⁶ FEKETE Norbert, „Törekvések a klasszikus magyar drámai kánon létrehozására az 1960–70-es években”, *Theatron* 18, 3. sz. (2024): 105–118., 108.; RING Orsolya, *A Nemzeti Színház-kép változásai és változatai a késői Kádár-korszakban*, TÉRformák–TÁRsadalomformák 6 (Budapest: Martin Opitz Kiadó, 2019), 139–140. Madách *Tragédián* kívüli művei jól láthatóan lehetőséget kínáltak a rendezői és a dramaturgiai innovációk kifejezésének. Erre a lehetőségre érezhetett rá a 19. század végén E. Kovács Gyula is. A *Kolozsvár* a következőképpen ír a Madách-darabokat érintő rendezői-dramaturgiai át-

hiányzó magyar Shakespeare szerepét volt hivatott betölteni a szocialista realista színház kulturális nemzetépítési stratégiájában.¹⁷

alakításairól: „Kovács Gyula, nem tudjuk: mennyire jogosultan, de gyakorlata szerint, veszi magának a szabadságot s a bemutatóndó ilyes darabokkal szemben nem csak a dramaturg, hanem éppen a *költő dramaturg* szerepét játssza s mind általában kedvenc bonvivant, mind más tragikus szerepein sans géne [fesztelenül – F. N.] változtatgat, toldogat be egy-egy kedve szerint való ötletet, kifejezést, tagadhatatlanul: sokszor a helyzet előnyére. Erre a szabadságra Madách jelzett művei majdnem kényszeríték, a szinszerűség köztudomás szerint nem éppen erős oldala lévén az első sorban philosoph-költőnek[.]” SZÁSZ Béla, „A kolozsvári színházról”, *Kolozsvár*, 1892. márc. 21., 2–3., 3. [Kiemelés az eredetiben.] 1971-ben gyakorlatilag hasonló véleményt fogalmaz meg Bögel József is: „[s]zokták mondani és írni mostanában, hogy a magyar színházi élet erősen rendezőcentrikus, illetve újabban egyre inkább ilyen. [...] Tény, hogy rendezőink – és éppen a legmodernebb törekvésűek – egyre jobban kedvelik a faricskálást, az irodalmi anyag szabad átgyúrását, s minderre – nem vagyunk cinikusak – többek között egy világirodalmi klasszikus (mert Madách magyarnak és világirodalmi jelenségnek egyként az) kevésbé sikerült alkotásai vagy zsengei a legalkalmasabbak[.]” BÖGEL József, „A Madách-kultuszról”, *Alföld* 22, 4. sz. (1971): 68–70., 70.

¹⁷ Gyárfás Miklós író, dramaturg, Madách *Mária királynőjének* átdolgozója a következőképpen nyilatkozik a kérdésről: „[d]ráámának sok gyöngéje van, de hadd tegyem hozzá, némely gyöngesége korának színpadi szabályai fölött diadalt jelent. Mondanivalóinak emberi mélysége, történelmi nagysága, tragikusan ironikus szemléletének eredetisége — számos gyöngye megoldás ellenére is — shakespeare-i helyet követel magának a ma-

A klasszikus- és a Madách-repertoárt bővítő törekvések állomásai az 1970-es évek elején a következők voltak: a Szegedi Nemzeti Színház *Mária királynője*, az Egyetemi Színpad *Endre, nápolyi királyfija* és a Veszprémi Petőfi Sándor Színház *Csak tréfa*. A kánonbővítő törekvés 1978-ban várszínházi produkciókkal folytatódott, így az Egerben előadott *Férfi és nővel*, illetve a Gyulai Várszínházban játszott *A civilizátorral*.¹⁸ A vidéki színházakon kívül azonban a Nemzeti Színház is oroszlánrészt vállalt a Madách-darabok és a klasszikus magyar drámai alkotások színrevitelében. A Nemzeti Both Béla igazgatósága (1964–1971) alatt fordult abba az irányba, hogy a hazai klasszikus drámai örökség érdemes a feltérképezésre és színpadra állításra. Ebben a munkában komoly szerepet játszott Marton Endre, aki rendezőként Vörösmarty Mihály *Czillei és a Hunyadiak* című darabját, valamint Madách már említett *Mózesét* is színre vitte a Nemzetiben.¹⁹

Dramatikusszöveg, dramaturgia

Madách Imre 1843-ban három drámáját, köztük a *Csák végnapjait* küldte be a Magyar Tudományos Akadémiának az 1844-re meghirdetett drámai jutalom elnyerésére. 1844-ben az akadémiai bírálóbizottság dicséretben részesítette a *Csákot*. 1861-ben Madách a drámát újra átdolgozta.²⁰ A szerző Arany János javaslatára a mű hibái miatt először a

gyar színházkultúrában.” GYÁRFÁS Miklós, „Madách”, *Tükör*, 1971. nov. 9., 21.

¹⁸ Lendvay Ferenc: *Mária királynő*, 1970; Verebes István: *Endre, magyar királyfi*, 1970; Pétervári István: *Csak tréfa*, 1971; Romhányi László: *Férfi és nő*, 1978; Katona Imre: *A civilizátor*, 1978.

¹⁹ Marton Endre: *Czillei és a Hunyadiak*, 1966.

²⁰ KERESZTURY Dezső, „Utószó a *Csák végnapjaihoz*”, in MADÁCH Imre, *Csák végnapjai*, tan., szerk. KERESZTURY Dezső, 99–113 (Budapest: Magvető Kiadó, 1969), 105.

Tragédiát jelentette meg, és egy későbbi alkalomra halasztotta azt, hogy még egyszer átdolgozza a művét. Madách halála azonban meggátolta az Arannyal közösen tervbe vett átdolgozást.²¹ A mű a korabeli hazafias, nemzeti drámák műfaji sajátosságait viseli magán: a főszereplő oligarcha, Csák Máté, mint nemzeti hős a magyarság megmaradását szolgálja az utolsó Árpád-házi sarj, Erzsébet királynővé emelésével, és így élesen szembehelyezkedik az idegen és rafinált politikai megoldásokhoz folyamodó Anjou Róbert Károlyal. Madách 1861-es második kidolgozása már magán hordozza a világosi fegyverletétel keserű tapasztalatait: Csák egyértelműen a nemzeti ellenállás allegorikus alakjává emelkedik, szemben a királlyal, aki szimbolikusan a Habsburg elnyomást képviseli. A trencsényi várúr alakjának ily módon történő értelmezése nem egyedülálló a korszakban. Csák alakja az idegen uralkodóval szemben fellépő nemzeti hőssé lényegült át. Ennek is köszönhető, hogy a 19. században a Csák-téma nagy népszerűségnek örvendett, amelyet jól mutat, hogy számos feldolgozást ért meg, mint például Kisfaludy Sándor töredékben maradt drámája vagy éppen Vörösmarty Mihály elbeszélő költeménye.²² A téma visszatérő eleme volt az Akadémia 19. századi drámai pályázatainak is.²³ Az Arany László által írt *Délibábok hősében* Hűbele Balázs szintén Csákról kíván drámát írni, még-

²¹ Uo., 100–101.

²² FÜLÖP Dorottya, „Csák Máté újra megszólal: Fikció és valóság viszonya Kisfaludy Károly utolsó drámájában”, *Irodalomismeret* 30, 2. sz. (2019): 50–73, 60–62.

²³ Erre utal a pályázatok elbírálásában rendszeresen részt vevő Jókai Mór is, aki ironikus karcolatban számol be az akadémiai pályázatokra beadott Csák-témájú írások dömpingjéről: JÓKAI Mór, „A három Csák”, in JÓKAI Mór, *Életemből [Von meinem Leben]*, 2. köt., 314–317 (Budapest: Révai Testvérek, 1907), 2: 314.

hozzá Madáchhoz meglehetősen hasonló módon.²⁴ A korabeli Csákról szóló művek közül Madách darabja még a kiemelkedőbbek közé tartozik, de természetesen nem tekinthető remekműnek. Talán ennek is köszönhető, hogy a tragédia nem vált a színházi repertoár részévé, így jelentősebb átdolgozásokra volt szükség ahhoz, hogy színpadképessé váljék.

A magyar klasszikus drámai örökség színpadra segítésén és az elfeledett művek kanonizációján dolgozó realista színház számos dramaturgiai eljárást alkalmazott céljai elérése érdekében. Ezeknek a módszereknek a klasszifikációját Bögel József összegezte az 1968-ban megjelent *Egy klasszikus történelmi dráma újjászületése* című kritikájában, amelyben a Miszlay-féle Csák szolgáltatva az apropót, hogy bemutassa a korabeli drama-

²⁴ „S egy tervbe most, Csák Mátéba belékezd: / Hősnek rajzolja őt, ki zsarnokot / Nem tűrve, bátran forradalmat éleszt / S mint honfi védi híven a jogot; / De majd a trónra vágyik, és beléveszt, / Ügyét eladta Zách, s ő megbukott; / De a morál a mű végén kilép, / S Zách sorsa látható mint néma kép. // S ha erre csak rágondol, már örül: / ... Csák a középben ülve haldokol, / A Záchok véres árnya leng körül, / És Klára tébolyodva bujdokol; / Majd egy nemtő szavalva fölmerül, / Mondván: »Az áruló mind így lakol.« / – S míg Csák végső lehelletét kihörgi, / Fügöny le hull s a színház tapsba tör ki.” ARANY László, „A délibábok hőse”, in ARANY László, *Válogatott művei*, kiad. NÉMETH G. Béla, 126–203 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1960), 137. Jókaihoz hasonlóan Arany László is aktívan részt vett a pályázati bizottságok munkájában, így talán nem véletlen, hogy őt is megihlette a téma népszerűsége. BALOGH Piroska, „Arany László és az Akadémia”, in *Az örökség terhe: Arany László élete és munkássága*, szerk. SZILÁGYI Márton, 191–208 (Budapest: Ráció Kiadó–Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2022), 204–205.

turgiai feldolgozások öt fokozatú skáláját. Bögel nem minden esetben törekedett tudatos fogalomalkotásra, viszont az általa bemutatott művek és eljárások leírhatók az *újraértelmezés*, a *leporolás*, a *restaurálás*, az *újraformálás* és az *újrafogalmazás* kategóriáival.²⁵ Bögel fogalmi szerint Keresztury Mózes-átdolgozása a viszonylag kis mértékű beavatkozásokat jelentő *leporolás* kategóriájába sorolható, ugyanis a dramaturg munkálatai elsődlegesen arra irányultak, hogy elhagyja a „régies szcenírozás” elemeit és a „mesterkelt” nyelvhasználatot, ugyanakkor megőrizze a darab „enyhén archaizáló” nyelvét.²⁶ Keresztury érzékelte, hogy a Mózesrel ellentétben a *Csák végnapjai* sokkal több változtatást igényel majd:

„[a] Mózes a maga nemében kiváló mű; létrehozójának legérettebb színpadra szánt alkotása. A *Csák végnapjai*, bár Madách érett fővel is átdolgozta: zsenge; a színpadra állítható darabok legalsó szintjén is alulmarad. Csak felfogása, néhány érdekes részlete vall az ébredező, igazi kifejezéséért küzdő tehetségről.”²⁷

Ennek érdekében nem elégedhetett meg a mű egyszerű leporolásával, hanem sokkal drasztikusabb eszközökkel kellett hozzányúlania az alapszöveghez. Módszerét a következőképpen indokolja:

„a *Csák végnapjai* esetében más módszert kellett alkalmaznom a darab felfrissítése közben. Nem elégedhettem meg a nyelv megelevenítésével, a szer-

kezeti zökkenők elegyengetésével, apróbb-nagyobb rövidítésekkel, betoldásokkal: bele kellett nyúlnom Madách művének egész szövetébe; nemegyszer vonatkozásban ki kellett egészítenem ezt, át kellett csoportosítanom lényeges jeleneteket; sőt, újakat kellett írnom. A gyulai előadás egyes bírálói fel is tették a kérdést: jogos-e ily mértékű beavatkozás?”²⁸

Keresztury munkája a beavatkozások mértékét tekintve az *újraformálás* kategóriájába sorolható.

A *Csák a Mózeshez* hasonlóan szintén egy nagy szerep köré épül, csak amíg az utóbbi „egy kivételes hős roppant sorsdrámája, amelyben a vezér megszabadítja népét, [...] új nemzetet nevel fel”, addig a trencsényi várúr nem cselekvő hős, sőt több esetben értelmetlenül cselekszik, „hiányzik belőle, körülötte a kivételes sors vihara”.²⁹ Keresztury ebből a passzív állapotból igyekezett kimozdítani Csák szerepét, és ennek érdekében a drámai alapállást történelmileg korszerűsítette, melynek eredményeképpen a főhős a meghaladott múlt embere lett, aki végsőkéig ragaszkodik saját elképzeléséhez, és fontosnak tartja az „ősi magyarság jogát, igazát”,³⁰ miközben nemzetét védelmezi az idegen, a politikai racionalitás alapján döntő, machiavellista ifjú királlyal szemben, aki a haladás és az Európához való csatlakozás érdekében véget kíván vetni a feudális anarchiának. A beavatkozással Keresztury megemelte Róbert Károly alakját és a trencsényi oligarcha méltó ellenfelévé tette, ezzel gyakorlatilag felépítette azt a drámai konfliktust, mely Madách művéből hiányzott. Keresztury átdolgozását Arany János inspirálta, aki „bárszonyos kezekkel” végezte el a *Tragédia* javí-

²⁵ BÖGEL József, „Egy klasszikus történelmi dráma újjászületése”, *Alföld* 19, 10. sz. (1968): 73–76., 73–74.

²⁶ FEKETE Sándor, „Madách Imre *Mózes* a Nemzeti Színházban”, *Kritika* 6, 1. sz. (1968): 42–45., 45.

²⁷ KERESZTURY, „Utószó...”, 99.

²⁸ Uo.

²⁹ Uo., 101.

³⁰ Uo., 105.

tását.³¹ 19. századi ismeretei alapján igyekezett Csák Máté monologikus drámáját konfliktussal bővíteni, melyhez alapvetően a *Toldi estéje* kínálta az ötletet. Keresztury az öreg Toldi alakján keresztül értelmezte Csákot, míg Nagy Lajoson keresztül Róbert Károlyt. Csák ebben a keretben (az öreg Toldihoz hasonlóan) az a „fajta derék, régi magyar”, aki fölött eljárt az idő, és az új világba már nem tud beilleszkedni.³² Ezáltal a király és az oligarcha küzdelme a „rég és az új világ mérközésévé” vált. Csák alakja Keresztury értelmezésében Don Quijote és Toldi karakteréhez hasonlóan „tragikusan humoros” alakká vált.³³ Mindezt a következőképpen fogalmazza meg: „mindaz, amiért Csák Máté harcol, voltaképpen irreális ábránd, szélsőséges nacionalizmus. Csák harca egyfajta magyar donquijoteizmus. Ködlovag ő is. Álmodok rabjaként járja végig sorsát.”³⁴ A főhős meggyőződése rabja, aki a dramaturg értelmezésében szélmalomharcot folytat az elkerülhetetlennel, vagy ködlovagként a régi világra emlékezik, illetve annak utolsó képviselőjeként viselkedik.³⁵ Keresztury átdolgozása során arra törekedett, hogy Csák ködlovagságának sajátosságait „a nemes méltóságot, férfias erőt és nagyságot” megőrizze.³⁶ Róbert Károly alakjával méltó ellenfelet állított vele szembe, akit bár külső hatalmak segítenek trónra, igazi cselszövő, és ha kell,

³¹ Uo.

³² (GÁCH), „Elfelejtett Madách-dráma...”, 15.

³³ KERESZTURY, „Utószó...”, 109.

³⁴ KERESZTURY Dezső, „Csák végnapjai bemutatása elé”, *Film, Színház, Muzsika*, 1971. szept. 18., 10–11., 11.

³⁵ A ködlovag jelenségről bővebben: LUDMÁN Katalin, RADNAI Dániel Szabolcs és KÖRÖSI Ferenc, szerk., „A rejtelem volt az írósa...”: *A ködlovag-jelenség történeti, poétikai és biografikus vetületei a századfordulótól napjainkig* (Miskolc: A Miskolci Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolája, 2022).

³⁶ KERESZTURY, „Utószó...”, 108.

erőszakhoz folyamodik, viszont a felvidéki kiskirályal való drámai küzdelme során „nemzeti uralkodóvá nevelődik”, aki vállalja a harcot a darab végén az országra törő ellenséggel.³⁷

A kritika vegyesen fogadta Keresztury újrafogalmazását. Voltak, akik egyértelműen pozitívan értelmezték, és elismerték a dramaturg merész átdolgozását,³⁸ mások ellenben szentségtörésnek, a madáchi mű felszámolásának tekintették az új verziót.³⁹ Mindenesetre olyan új átdolgozás született, mely újratematizálta az 1960-as és 1970-es évek klasszikus színházi örökségének feldolgozása kapcsán időről időre felmerülő vitát, mely az élő színház és az irodalom vagy irodalomtörténet konfliktusaként polarizálódott a nyilvánosságban.⁴⁰ Keresztury az átdolgozás joga mellett érvelt, és értetlenül szemlélte, hogy a hazai értelmezők fenntartással kezelik az újrafogalmazását, miközben a kortárs, külhoni teljesítményeket, Brecht vagy Dürrenmatt átdolgozásait ünneplik, és

³⁷ Uo.

³⁸ „Keresztury [sic! – F. N.] Dezső munkája, amely gyönyörűen, méltósággal, a nemesrozsda ragyogásában őrzi nemzeti drámáink formakereső idejének hagyatékát, lelkét is és gyakorlatlanságát is. Az eredeti dráma saját anyagából pedig kifejleszti, hozzákölti a mai magyar történelmi dráma tartalmi igényeit, a társadalmi-történelmi erők és mozgásirányuk világosabb ismeretében, mint Madách.” MÁTRAI-BETEGH Béla, „Csák végnapjai: Madách Imre drámája Keresztury Dezső feldolgozásában a Nemzeti Színházban”, *Magyar Nemzet*, 1971. nov. 7., 11.

³⁹ „Becsüljük, gondoljuk meg a meglevő kulturális emlékeinket, de szerény építészeti és drámai hagyományainkat nemzeti büszkeségből és kegyeletből most, a huszadik század második felében, visszafelé gazdagítani: tragikomikus önbecsapás.” LÉTAY Vera, „Színházi műemlékek”, *Élet és Irodalom*, 1968. júl. 20., 8.

⁴⁰ FEKETE, „Törekvések a...”, 110–112.

elfogadják azt, hogy a klasszikusok az átdolgozásokban élnek tovább, sőt minden színpadra állítás egyben egy új értelmezés.⁴¹

A korban azonban érezhetően nem a 19. századi nacionalista törekvések jegyében igyekeztek színre vinni ezeket a darabokat. Ehhez hozzájárult az is, hogy a történelmi dráma sohasem a történelemről, hanem mindig a mű saját koráról szól, színrevitel esetén az alakok és a konfliktusok könnyedén áthallásossá tehetők, és meglehetősen könnyedén formálható általa a múltból szóló gondolkodás. Keresztury átdolgozása a történelemtudománynak megfelelő kontextusban interpretálta Csák Máté és Róbert Károly küzdelmét,⁴² egyúttal kimozdította a darabot a Madách által alkalmazott ősi alkotmányra való hivatkozás politikai beszédmódjából, továbbá átkeretezte és ellenpontosította a darab nacionalista vonásait. A Kereszturyt inspiráló *Toldi estéjében* egy másik politikai beszédmód, a felvilágosult kor-

⁴¹ „Nem akarom itt újra kifejtteni a régiségből ránk maradt színdarabok megújításának jogát, sőt kötelességét igazolók érveit. Azt sem kívánom a kötelező tárgyilagosságnál indulatosabban megkérdezni, miért fogadjuk fenntartással a magyar irodalom esetében az olyanfajta kísérleteket, amilyenekért Brechtet, Dürrenmattot vagy régebben Hofmannsthal, Zweiget s annyi más író, átíró megdicsértünk. Végül is: a hozzáértők számára közhely, hogy minden színház mindig a maga korához igazítja, a maga igényeihez és lehetőségeihez alkalmazza a színpadra kerülő darabokat. A klasszikusok így élnek.” KERESZTURY, „Utószó...”, 111.

⁴² Csák Máté alakját már a 19. századi történelemírás sem tekintette nemzeti hősnak. PÓR Antal, *Trencsényi Csák Máté* (Budapest: Méhner Vilmos, 1888).

mányzás politikai nyelvét beszélő Nagy Lajos törekvéseit simította bele a darabba.⁴³

Figyelemreméltó Zappe László felvetése, melyet Keresztury egyik nyilatkozata alapján fogalmaz meg:

„Róbert Károly pedig az új világ képviselője. A világpolitikai hatalmak ültették a magyar trónra, de ő függetlenné tett tőlük; »akarataiba veszi fel sorsa kényszerűségét«, hivatásának, egész életre elkötelező kötelességének tudja azt, hogy békében egyesítse és felvirágoztassa a feudális anarchiában szétesett nemzetet.”⁴⁴

Zappe a következőképpen értelmezi az átdolgozó mondatait: „[a]z ilyen mondatok olvastán 1968-ban nem lehetett nem Kádár Jánosra gondolni, akiről persze akkoriban még dicséretképpen sem lehetett volna ilyeneket egyenesben írni vagy nyilvánosan mondani.”⁴⁵ Ezt továbbgondolva Keresztury átdolgozása gyakorlatilag az 1960-as és 1970-es évek fordulóján megelőlegezi az *István, a király* mondanivalóját,⁴⁶ amelyben a felvilágosult, a békét és a rendet megteremtő uralkodó alakjában Kádár Jánost, míg a veszett ügyet felkaroló és szükségszerűen elbukó Csákban akár Nagy Imrét is fel lehet fedezni. Keresztury Róbert Károly (Kádára) tanul elődei (Rákosi Mátyás) hibáiból, és „nemzeti uralkodóvá nevelődik”. Keresztury koncepciójában a *Csák végnapjai* nem csupán a klasszikus magyar drámai örökség egyik megmentődő darabja lesz, hanem a

⁴³ A politikai beszédmódkról: TAKÁTS József, *Modern magyar politikai eszmetörténet* (Budapest: Osiris Kiadó, 2007).

⁴⁴ KERESZTURY Dezső, „A Csák végnapjai – a gyulai Várszínházban”, *Film, Színház, Muzsika*, 1968. júl. 6., 4.

⁴⁵ ZAPPE, „Korszakok tükre...”, 5.

⁴⁶ Koltay Gábor: *István, a király*, 1983.

kádári konszolidációra reflektáló történelmi paraboladráma is.

Ezt az értelmezést erősíti, hogy eszmétörténeti szempontból a *Csák a Mózes* folytatásának is tekinthető. A *Mózes*ben Madách véleményét közvetítették a mindenkori népvészér szerepéről, miközben lehetőséget teremtettek arra, hogy az 1966-ban már tíz éve történt 1956-os forradalom elhallgatása közben a színpadon a szabadságról szóló gondolatokat közvetítsenek.⁴⁷ Ehhez képest a *Csák* már a kádári konszolidáció jegyében értelmezi az eseményeket, ahol a nemzet megmaradásának záloga az „új király” hatalmának megerősítése, aki szembe tud szállni az idegen hódítókkal. Ennek ellenére egyes korabeli értelmezők Keresztury átdolgozása alapján nem látták igazolhatónak, hogy Róbert Károly valóban be tudja-e tölteni a jelenből visszavetített utólagos történelmi szerepét.⁴⁸ Keresztury egy egységben, a szabadság trilógiájaként tekintett a *Tragédia*, a *Mózes* és a *Csák* hármására, és elhatárolódott attól, hogy felkérésre újabb Madách-átdolgozást készítsen. Talán ezekhez hozzájárulhatott a *Csák* átdolgozásának egyes fogadtatása is.

A rendezés

A *Csák végnapjai* hangsúlyos helyet foglal el Marton Endre karrierjében, mivel ez volt az

⁴⁷ BODNÁR Dániel, „A *Vigília* beszélgetése Sinkovits Imrével”, in *Az ember: Vallomások Sinkovits Imréről*, szerk. SPANGEL Péter, 5–13 (Budapest: Tinta Könyvkiadó, 2001), 12.

⁴⁸ „Keresztury Dezső átdolgozása elbillenti Csák Madáchnál még szilárdan egyértelmű alakját, de nem elég határozottan erősíti fel Róbert Károly igazságát; a drámában egyetlen olyan meggyőző erejű szituációt sem találhatunk, amelyben Róbert Károly bizonyítékot adhatna programja történelmi fölényéről.” SZILÁDI János, „Visszaszámlálás”, *Kortárs* 16, 1. sz. (1972): 163–167., 164.

első darab, amelyet a Nemzeti Színház igazgatójaként rendezett meg. Marton igazgatói koncepciójának is hangsúlyos eleme volt a nemzeti drámai örökség felkutatása és bemutatása, melyről igazgatói programbeszédében a következőképpen nyilatkozik:

„a színház őrzője és továbbalkotója legyen a legszebb hagyományoknak, ápolja a magyar és a világ drámairodalmának klasszikusait, mint ahogyan ott-hont ad a mai magyar írók rangos alkotásainak és a világ haladó színpadi műveinek. [...] A Nemzeti Színház további eredményes munkájához bátor művészi kezdeményezés és az élő társadalomnak megfelelő, politizáló színházi tevékenység szükséges.”⁴⁹

Marton *Csák*-rendezése „nagyvonalúbbnak hatott”, mint a korábbi történelmi darabjai, és sikerült megteremtenie a színpadi mozgásban és a kapcsolódó jelenetek beállításában a harmóniát.⁵⁰ Rendezői munkáját úgy jellemezték, mint ami képes „úgy megőrizni egy drámát, hogy mindenestül megváltozik”.⁵¹ A siker érdekében alkalmazott gazdag rendezői eszköztár azonban nem tudta áthidalni a darab gyengeségeit.⁵² Ennek ellenére rendezőként mindent megtett,

⁴⁹ [N.N.], „Ünnepi társulati ülésen beiktatták Marton Endrét, a Nemzeti Színház új igazgatóját”, *Magyar Nemzet*, 1971. aug. 23., 4.

⁵⁰ SZOMBATHELYI Ervin, „*Csák végnapjai*: Bemutató a Nemzeti Színházban”, *Magyar Hírlap*, 1971. okt. 31., 10.

⁵¹ MÁTRAY-BETEGH, „*Csák végnapjai...*”, 11.

⁵² „Marton Endre egy gazdag eszköztárú rendezői művészet legteljesebb egyetértésével áll az új gondolatiságú mű szolgálatába. Olyannyira, hogy rendezése egyetlen hatalmas viaskodás az önnön gondolatiságát valós drámai szituációkban igazolni csak részben képes alkotással.” SZILÁDY, „Visszaszámlálás...”, 164.

hogy a buktatókat elkerülje. Szorosan együttműködött Kereszturyval: a dramaturg részese volt a próbafolyamatoknak, a próbákat megelőzően maga tájékoztatta a színészeket a darab koncepciójáról, míg a rendező igyekezett a lehető legteljesebben megvalósítani a dramaturg elképzeléseit.⁵³ Az együttműködést indokolta az is, hogy a Miszlay-rendezésből pontosan azt hiányolták, hogy nem teremtett harmóniát a színészek között.⁵⁴ Marton rendezésében egyenrangú felekként szerepeltette a Csák Mátét játszó Sinkovits Imrét és a Róbert Károlyt alakító Avar Istvánt, miközben arra törekedett, hogy véletlenül se egyszerűsítse le a trencsényi főúr karakterét a királlyal szembeállító, a saját javát kereső oligarcha alakjára. Ezt erősítette azzal, hogy a mellékalakokat is úgy igyekezett mozgatni, hogy kiegészítsék és árnyalják a két központi figurát.⁵⁵ A rendezés neorealizmus pontját Marton Zách Klára-interpretációja adja, amely bár segíti a rendezői koncepció érvényesülését, viszont ellentmond a nemzeti emlékezetben rögzült képnek, ahol a lány megerőszkolása vitán felül áll, és egyben az idegenek által meggyalázott Magyarország allegóriájának tekinthető. Ezt a nézetet tükrözi Arany János *Zách Klára* című balladája is. A Zách-család kiirtása a darab egyik problémás pontjának tekinthető, mivel gyengíti a Róbert Károly által képviselt álláspontot. Ennek érdekében Marton Endre Klára túlzott ledérségét és felelősségét hangsúlyozta, hogy a király álláspontja Csák méltó ellenpárja maradjon.⁵⁶ A Zách-

⁵³ NAGY Judit, „Indulat és józanság: A *Csák végnapjai* próbáján”, *Film, Színház, Muzsika*, 1971. okt. 21., [8–9.], [9].

⁵⁴ Lásd a 14. jegyzetet.

⁵⁵ SZOMBATHELYI, „*Csák végnapjai...*”, 10.

⁵⁶ „Marton [...] megkísérli a legnehezebbet; rendezésben ellényegteleníteni, visszafordítani Zách Klára tragédiáját. Nem kétséges, a Zách család esztelen kipusztítása a dráma egyik legjelentősebb fordulópontja. Ha itt

család naturalisztikus kiirtása azonban még így is a darab hangsúlyos eleme maradt, ami szükségtelenül rontotta Róbert Károly eszmeiségének megjelenését.⁵⁷

Színészi játék

A dramaturgiai és a rendezői koncepció alapján a két leghangsúlyosabb szerep Csák Mátéé (Sinkovits Imre) és Róbert Károlyé (Avar István). A Csákot alakító Sinkovits nem először dolgozott már együtt Martonnal az újrafelfedezett klasszikus magyar drámák színpadra állítása során. Czillei Ulrik és Mózes szerepének eljátszását követően ezúttal a királlyal egyenrangú trencsényi oligarcha mélyen átélt, robosztus, tekintélyparancsoló, megrendítő és szánalmat keltő megformálásával remekelt, amely nagymértékben hozzájárult a rendezői elképzelés érvényesüléséhez.⁵⁸ Sinkovits szerepformálása során

Róbert Károly vétkessége egyértelműen igazolódik, a darabban többé nem nyerhet igazságot. Marton Endre világosan látja ezt a buktatót és mindent elkövet, hogy elkerülje. Ha nem ez a cél, Moór Mariannra osztani Klára szerepét szereposztási tévedés lenne; s még inkább az a színészvezetés, a szerepértelmezés. A túl kacérra, túl önmagát kellettőre hangolt figura egyetlen értelme: sugallni, hogy Klára olyan csapdába esett, amelyet ő készített férjfogónak, s hogy látványos önsíratása nem a meggyalázott ártatlan jajgatása, hanem a leleplezett asszonyi ravaszkodás hisztériás bosszúért-kiáltása.” SZILÁDI, „Viszszaszámlálás...”, 164.

⁵⁷ HAMOS György, „Bátorítás történelmi drámára: *Csák végnapjai* a Nemzeti Színházban”, *Színház* 5, 2. sz. (1972): 7–10., 9–10.

⁵⁸ Szombathelyi Ervin a következőképpen nyilatkozott Sinkovits alakításáról: „[a] rendezői felfogás szerint Csák Máté drámája nem egyszerűsödik le, a figura, maradiságában, nem válik a maga nemében ellenszenvenessé. [...] Az érzékletes értelmezés mellett

egyszerre mutatta fel Csákot, a történelmi alakot és a Madách által megírt figurát.⁵⁹ Avar István Madách ironikusan fölényes és könnyed Róbert Károlyát hidegre és számító hangolta. Szerepformálásában hitelesen érzékeltette, hogy az idegen uralkodó fokozatosan felismeri, hogy felelősséggel

köszönhető ez a főszerepet alakító Sinkovits Imre nagyszerű játékanak is. Egy pillanatra sem engedi, hogy ennek a robusztus alaknak szélsőséges indulatai teljesen elragadják. Emelt szava keményen vág, mint a pallos, ha kell, de képes a lágyságra, a szelíd elborulásra is szerettei körében; nem a ceremóniák embere; egyenrangú úrnak érzi magát a király társaságában is, minden udvari hajbókolás közepette. Nem véletlen, hogy minden gyűlölete ellenére végül Róbert Károly is megrendültén áll az elbukott nagy ellenfél teteme felett." SZOMBATHELYI, „*Csák végnapjai...*”, 10. Koltai Tamás írásában a Csák-alkítás fenségességét hangsúlyozza: „Csák szerepében Sinkovits Imre egyesíteni tudja a valódi emberi nagyságot és a saját nagyságán meghatódó dúvad esendőségét. Fizikai hatalmasságában és szellemi mozdíthatatlanságában megrendítő és szánalmat keltő ez a Csák; a kipusztult őszállatok, emberszörnyek itt felejtett maradéka.” KOLTAI Tamás, „*Csák végnapjai: Bemutató a Nemzeti Színházban*”, *Népszabadság*, 1971. nov. 2., 7.

⁵⁹ „A címszereplő, Sinkovits Imre, elmondja Csákot olyannak is, amilyenné Madách retusálta, olyannak is, amilyen volt, lehetett történelmünkben. Igazi megrendültséggel, nemzetet gyászolva éli végig egy történelmi korszak végnapjait, s a búcsúzás szép kendőlobogtatására indítja a nézőket. Ugyanakkor azonban egy nyugtalan farkas, szőrehullt ordas mozgásával érezteti, milyen korszerűtlen ma is, a maga idejében is ez a kikopott figura s ezzel kihívja a néző arcára a búcsú szomorúsága mellé a megkönnyebbülés mosolyát.” MÁTRAI-BETEGH Béla, „*Csák végnapjai...*”, 11.

tartozik az ország és népe iránt, amely nem csak birtokba vehető terület, hanem haza is.⁶⁰ Avar sikeresen jeleníti meg a Madách-drámára jellemző lassú karakterfejlődést, amely a „kihívó hetykeségtől a megállapodott bölcsességig” vezet.⁶¹ A korabeli szakírás elsősorban Sinkovits és Avar alakítása mellett a Margitot, a harcokban odavesző Omodék anyját játszó Gobbi Hilda színészi munkáját emelte ki.⁶² Gobbi a Shakespeare-darabok során megszerzett tragikai erővel játssza el a nemzetért és a fiaiért aggódó anya karakterét.⁶³ Egyes értelmezések szerint egyenesen az ő alakítása képviseli a rendezői koncepciót, hiszen ő az, aki a „»vérszomjas haza« oltárán” áldozza fel a fiait, majd mint a „»nemzet anyja« mond ítéletet a történelmi mézárszékről.”⁶⁴ Marton szerepértelmezései egyben a hazai történelmi drámák szerepjátszásának ironikus, tabudöntőgető kritikáját adják.⁶⁵ Ezek főként a kisebb mellékszerepekben érhetők tetten, így a kulturális emlékezetben rögzült szűz és gyermeki Zách Klára helyett Moór Mariann érzéki alakítását segítette színre, míg az eszményi és éteri Erzsébetet Pápai Erzsi sokkal inkább szürkének és riadtnak ábrázolta, ahogyan Őze Lajos igyekezett kifejezni Zách Felicián monumentális jelentéktelenségét.⁶⁶

⁶⁰ SZOMBATHELYI, „*Csák végnapjai...*”, 10.

⁶¹ MÁTRAI-BETEGH Béla, „*Csák végnapjai...*”, 11.

⁶² „Az előadás szereplői közül Sinkovits Imre emberi hevületű Csák Mátéját, Gobbi Hilda modernül tragikai Margitját és Avar István sokat sejtető, de önnön drámai igazságának megvédésére igaz színpadi szituációt nem kapó Róbert Károlyát kell elsősorban említenünk.” SZILÁDI, „*Visszaszámlálás*”, 164–165.

⁶³ SZOMBATHELYI, „*Csák végnapjai...*”, 10.

⁶⁴ KOLTAI Tamás, „*Csák végnapjai...*”, 7.

⁶⁵ Uo.

⁶⁶ Uo.

Színházi látvány és hangzás

Marton Endre az általa definiált totális vagy gondolati színház koncepcióinak megfelelően komoly hangsúlyt helyezett a színpadi látványra. A gondolatok térbe helyezése és láttatása már a klasszikus repertoárt gazdagító korábbi rendezéseiben, a *Czillei és a Hunyadiakban* és a *Mózesben* is dominánsan megjelent.⁶⁷ Ez a törekvés nem maradt el a *Csák színrevitelénél* sem, ahol a tömegjele- netek és a beállítások látványa szintén komoly drámai tartalommal rendelkezett.⁶⁸ Ennek megvalósulását segítették Csányi Árpád álomképekhez hasonló gyorsasággal váltakozó díszletei,⁶⁹ amelyek hol széles pusztává tágultak, hol pedig fojtogatóan szűk belső terekké alakultak át.⁷⁰ A díszletet kellő korhittel és modernséggel egészítették ki Schäffer Judit jelmezei. A tervező szakított a történelmi darabokat uraló „kacagányos-buzogányos” jelmezekkel, így a *Csákban* megjelenő kosztümök a *Czillei és Hunyadiakban* már alkalmazott nemes szőrmére valamint a kötöttpulóveres szabás ellentétére építettek.⁷¹

Az előadás hatástörténete

Az 1960-as és 1970-es években megindult törekvés, amely a magyar klasszikus drámák repertoárjának bővítését célozta, nem vezetett tartós eredményekre, és alapvetően

⁶⁷ FEKETE Norbert, „Legendás alakítás...”, 168; FEKETE Norbert, „A mához szóló Vörösmarty. Marton Endre: *Czillei és a Hunyadiak*, 1966”, in *Nemzeti színháztörténet 1948–1996: Előadásrekonstrukciók*, szerk. JÁKFALVI Magdolna és KÉKESI KUN Árpád, 137–144 (Budapest: Arktisz Kiadó, Theatron Műhely Alapítvány, 2022), 142.

⁶⁸ SZILÁDI, „Visszaszámlálás”, 164.

⁶⁹ HÁMOS, „Bátorítás történelmi...”, 10.

⁷⁰ MÁTRAI-BETEGH Béla, „*Csák végnapjai...*”, 11.

⁷¹ KOLTAI Tamás, „*Csák végnapjai...*”, 7.

nem sikerült bővíteni a *Bánk bánból*, a *Csongor és Tündéből* és a *Tragédiából* álló klasszikus kánont. Ennek ellenére a vizsgált korszakban Madách különös népszerűsége tett szert, sőt egyes véleményalkotók tudatosan Madách-kultuszról beszéltek.⁷² A Madách által írt és ekkoriban színpadra segített darabok legtöbbször azonban csak egyszeri kísérletként jelent meg a hazai színpadokon. A kevés kivételt a *Mózes* mellett a *Csák végnapjai* jelentette, aminek több oka is volt. Marton Endre 1971–1978 között a Nemzeti Színház igazgatója volt, és tudatosan folytatta Both Béla munkáját, mely a klasszikusok felkutatását és bemutatását célozta. „Nekünk Madách az éltető erőnk, a színházi hitvallásunk, koncepciónk egyik letéteményese.” – nyilatkozta a 1973-ban a televíziónak, mely mögött nem nehéz felfedezni, hogy az igazgatói elképzelésben fontos szerepet szánt a *Tragédia* írójának.⁷³ Mindezt jól mutatja, hogy a Nemzetiben 1972. március 15. és április 4. között rendezték meg a klasszikus magyar drámák ünnepi hetét. A két szimbolikus dátum, vagyis az 1848-as pesti forradalom és a „felszabadulás” ünnepe között megvalósult programban Madách há-

⁷² „Nemrég a televízióban Keresztury Dezső és Gyárfás Miklós nyilatkoztak arról, hogy az elmúlt évtizedben valóságos kultusza támadt Madách drámaírói művészetének. Akik ott voltak a január végén Szegeden tartott vitán – az írószövetség és a Színházművészeti Szövetség szervezésében a Mária királynő bemutatójáról folyt a disputa –, azok fültanúi lehetnek ugyancsak Gyárfás Miklós nemes, önzetlen szándékú vallomásának Madách reneszánszáról.” BÖGEL, „A Madách-kultuszról...”, 70.

⁷³ SZÖRÉNY Rezső és FIFLINA József, „150 éve született Madách Imre”, *Budapest Filmstudio*, MFH_1973_03-01, hozzáférés: 2025. 02. 25.,

<https://filmhiradokonline.hu/watch.php?id=21190>.

rom darabbal, a *Csákkal*, a *Mózes* és a *Tragédiával* együtt szerepelt.⁷⁴ 1973-ban, Madách Imre születésének 150. évfordulója hozzájárult, hogy a *Csák*, amely ekkor már túl volt az 50. előadáson, repertoáron maradjon.⁷⁵ Mindebből jól látható, hogy elsősorban azok a Madách-művek maradtak tartósan a repertoár részei, amelyeket a Nemzeti felkarolt és tudatosan beépített a műsorába. A *Csák végnapjai* kapcsán igazat kell adni a korabeli értékelőnek, aki sikeres szívátültetésként jellemezte a produkciót, amely ideig-óráig képes volt megmenteni a Madách-darabot az utókor számára.⁷⁶ Ez a siker nem valósulhatott volna meg Marton Endre kezdeményezőkézsége, Keresztury Dezső alapos átdolgozása és Sinkovits Imre sokszínű alakítása nélkül.

Az előadás adatai

Cím: Csák végnapjai. A bemutató dátuma: 1970. 10. 29. *A bemutató helyszíne:* Nemzeti Színház, Budapest. *Rendező:* Marton Endre. *Szerző:* Madách Imre. *Dramaturg:* Keresztury Dezső. *Rendezőasszisztens:* Tatár Eszter. *Díszlettervező:* Csányi Árpád. *Jelmeztervező:* Schäffer Judit. *Zenei vezető:* Simon Zoltán. *Zenei szerkesztő:* Durkó Zsolt. *Színészek:* Sin-

⁷⁴ A klasszikus magyar drámák ünnepi hetének műsora: Marton Endre: *Czillei és a Hunyadiak*, 1966; Major Tamás: *Az ember tragédiája*, 1964; Marton Endre: *Mózes*, 1964; Both Béla: *Bánk bán*, 1970; Marton Endre: *Csák végnapjai*, 1971. [NÉVTELENÜL], *Magyar klasszikus drámák ünnepi hete 1972. március 15-től április 4-ig*, Bp., Nemzeti Színház, 1972. [műsorfüzet] OSzMI, Kisnyomtatványtár, Gy/1341.

⁷⁵ SZÖRÉNY ÉS FIFLINA, „150 éve született...”.

⁷⁶ „Egy sikerült szívátültetésre emlékezett Keresztury dráma-operációja. Egy fejlettebb történelmi tudatú, modernebb idegrendszerű drámában Madách régi szíve dobog.” HAMOS, „Bátorítás történelmi...”, 10.

kovits Imre (Trencsényi Csák Máté, nádor és pártvezér), Őze Lajos (Zách Felicián), Szacsвай László (Kázmér herceg, a király sógora), Várday Zoltán (Trsztyenszky, lengyel úr), Gáti József (Gentile bíboros, a pápa követe), Györffy György (Tamás, esztergomi érsek), Sinkó László (János, Omode volt nádor egyik fia, Csák híve), Madaras József (Miklós, Omode volt nádor másik fia, Csák híve), Versényi László (Domos, Omode volt nádor harmadik fia, Csák híve), Szersén Gyula (Dávid, Omode volt nádor egyik fia, Csák híve), Tyll Attila (Zsámbokrėti), Velenczey István (Drugeth), Raksányi Gellért (Berend), Kun Tibor (Első paraszt), Siménfalvy Sándor (Második paraszt), Pásztor János (Gazda), Holocsy István, f. h. (Parasztlegény), Pápai Erzsébet, III. András lánya), Gobbi Hilda (Margit, az Omodék anyja), Moór Marianna (Klára, Zách leánya), Apor Noémi (Apácafőnöknő), Borbás Gabi, f. h. (Parasztlány), Lázár Kati (Királyné), Avar István (Róbert Károly, Magyarország királya).

Bibliográfia

- ARANY László. „A délibábok hőse”. In ARANY László, *Válogatott művei*, szerkesztette NÉMETH G. Béla, 126–203. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1960.
- BALOGH Géza. „A Tragédia a színpadon”. *Critikai Lapok* 17, 12. sz. (2008): 35–36.
- BALOGH Piroska. „Arany László és az Akadémia”. In *Az örökség terhe: Arany László élete és munkássága*, szerkesztette SZILÁGYI Márton, 191–208. Budapest: Ráció Kiadó–Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2022.
- BENKÓ Tibor. „A fejlődés jelei Gyulán”. *Népfőnt* 13, 8. sz. (1968): 33–34.
- BODNÁR Dániel. „A Vigília beszélgetése Sinkovits Imrével”. In *Az ember: Vallomások Sinkovits Imrével*, szerkesztette SPANGEL Péter, 5–13. Budapest: Tinta Könyvkiadó, 2001.

- BÖGEL József. „A Madách-kultuszról”. *Alföld* 22, 4. sz. (1971): 68–70.
- BÖGEL József. „Egy klasszikus történelmi dráma újjászületése”. *Alföld* 19, 10. sz. (1968): 73–76.
- FEKETE Norbert. „A mához szóló Vörösmarty. Marton Endre: *Czillei és a Hunyadiak*, 1966”. In *Nemzeti színháztörténet 1948–1996: Előadásrekonstrukciók*, szerkesztette JÁKFAI Magdolna és KÉKESI KUN Árpád, 137–144. Budapest: Arktisz Kiadó, Theatron Műhely Alapítvány, 2022.
- FEKETE Norbert. „Legendás alakítás – dekoratív képzőművészeti köntösben. Marton Endre: *Mózes*, 1967”. In *Nemzeti színháztörténet 1948–1996: Előadásrekonstrukciók*, szerkesztette JÁKFAI Magdolna és KÉKESI KUN Árpád, 162–171. Budapest: Arktisz Kiadó, Theatron Műhely Alapítvány, 2022.
- FEKETE Norbert. „Törekvések a klasszikus magyar drámai kánon létrehozására az 1960–70-es években”. *Theatron* 18, 3. sz. (2024): 105–118.
- FEKETE Sándor. „Madách Imre *Mózes*e a Nemzeti Színházban”. *Kritika* 6, 1. sz. (1968): 42–45.
- FÜLÖP Dorottya. „Csák Máté újra megszólal: Fikció és valóság viszonya Kisfaludy Károly utolsó drámájában”. *Irodalomismeret* 30, 2. sz. (2019): 50–73.
- (GÁCH). „Elfelejtett Madách-dráma: Keresztury Dezső a »Csák végnapjai«-ról”. *Film, Színház, Muzsika*, 1968. febr. 24., 15.
- GYÁRFÁS Miklós. „Madách”. *Tükör*, 1971. nov. 9., 21.
- GYERGYAI Albert. „Kegyelmet a klasszikusoknak”. *Élet és Irodalom*, 1968. jún. 22. 1–2.
- HAMOS György. „Bátorítás történelmi drámára: *Csák végnapjai* a Nemzeti Színházban”. *Színház* 5, 2. sz. (1972): 7–10.
- HAVASI István. „A Gyulai Várszínház huszonöt éve”. In *Huszonöt éves a Gyulai Várszínház: 1964–1988*, szerkesztette BULLA Károly, 4–6. [Gyula: Gyulai Várszínház, 1988.].
- JÓKAI Mór. „A három Csák”. In JÓKAI Mór, *Életemből [Von meinem Leben]*, 2. köt, 314–317. Budapest: Révai Testvérek, 1907.
- KERESZTURY Dezső. „A Csák végnapjai – a gyulai Várszínházban”. *Film, Színház, Muzsika*, 1968. júl. 6., 4.
- KERESZTURY Dezső. „Utószó a Csák végnapjaihoz”. In MADÁCH Imre, *Csák végnapjai*, a kísérőtanulmányt írta és szerkesztette KERESZTURY Dezső, 99–113. Budapest: Magvető Kiadó, 1969.
- KERESZTURY Dezső. „Csák végnapjai bemutatója elé”. *Film, Színház, Muzsika*, 1971. szept. 18., 10–11.
- KOLTAI Tamás. „Csák végnapjai: Bemutató a Nemzeti Színházban”. *Népszabadság*, 1971. nov. 2., 7.
- LÉTAY Vera. „Színházi műemlékek”. *Élet és Irodalom*, 1968. júl. 20., 8.
- LUDMÁN Katalin, RADNAI Dániel Szabolcs és KÖRÖSI Ferenc, szerk. „A rejtelem volt az írósa...”: *A ködlovag-jelenség történeti, poétikai és biografikus vetületei a századfordulótól napjainkig*. Miskolc: A Miskolci Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolája, 2022.
- MAJOR Tamás. „A klasszikusok nem kérnek kegyelmet – kegyeletet sem”. *Élet és Irodalom*, 1968. júl. 6., 3.
- MÁTRAI-BETEGH Béla. „Csák végnapjai: Madách Imre drámája Keresztury Dezső feldolgozásában a Nemzeti Színházban”. *Magyar Nemzet*, 1971. nov. 7., 11.
- NAGY Judit. „Indulat és józanság: A Csák végnapjai próbáján”. *Film, Színház, Muzsika*, 1971. okt. 21., [8–9].
- [N.N.]. „A kolozsvári színházban”. *Budapesti Hirlap*, 1886. okt. 13., [2].
- [N.N.]. „Nemzeti színház”. *Magyar Polgár*, 1886. okt. 11., [3].
- [N.N.]. *Csák végnapjai* [színlap], Debreceni Egyetem Egyetemi és Nemzeti Könyvtár, MS Szín 1888.
- [N.N.]. „Madách Imre drámai költeménye”. *Magyar Polgár*, 1892. febr. 5., [3].

- [N.N.]. „Ünnepi társulati ülésen beiktatták Marton Endrét, a Nemzeti Színház új igazgatóját”. *Magyar Nemzet*, 1971. aug. 23., 4.
- [N.N.]. *Magyar klasszikus drámák ünnepi hete 1972. március 15-től április 4-ig*. (Budapest, Nemzeti Színház, 1972), [műsorfüzet] OSzMI, Kisnyomtatványtár, Gy/1341.
- RIDEG Gábor. „Csák végnapjai”. *Magyar Hírlap*, 1968. júl. 7., 9.
- PÓR Antal. *Trencsényi Csák Máté*. Budapest: Méhner Vilmos, 1888.
- RING Orsolya. *A Nemzeti Színház-kép változásai és változatai a késői Kádár-korszakban*. TÉRformák-TÁRSadalomformák 6. Budapest: Martin Opitz Kiadó, 2019.
- SZABÓ-REZNEK Eszter. „Meltzl Hugó és a kolozsvári Petőfi-ellenkánon: Kísérlet a »nemzeti költő« regionális újraértelmezésére”. *Irodalomtörténeti Közlemények* 120 (2016): 215–224.
- SZÁNTÓ Judit. „Két beszélgetés”. In *A Gyulai Várszínház 15 éve.*, szerkesztette SZÁNTÓ Judit, [13–17]. Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1978.
- SZÁSZ Béla. „A kolozsvári színházról”. *Kolozsvár*, 1892. márc. 21., 2–3.
- SZILÁDI János. „Visszaszámlálás”. *Kortárs* 16, 1. sz. (1972): 163–167.
- SZOMBATHELYI Ervin. „Csák végnapjai: Bemutató a Nemzeti Színházban”. *Magyar Hírlap*, 1971. okt. 31., 10.
- SZÖRÉNY Rezső és FIFLINA József. „150 éve született Madách Imre”, *Budapest Filmstúdió*, MFH_1973_03-01. Hozzáférés: 2025. 02. 25. <https://filmhiradokonline.hu/watch.php?id=21190>.
- TAKÁTS József. *Modern magyar politikai eszmétörténet*. Budapest: Osiris Kiadó, 2007.
- VARANNAI Aurél, TORDAI Endre, ABLONCZY László, CSÍK István és KOLLÁR Endre. „Korszerű vagy korszerűtlen”. *Élet és Irodalom*, 1968. júl. 20., 11.
- ZAPPE László. „Korszakok tüköre: A Gyulai Várszínház ötven éve”. *Színház* 46, 11. sz. (2013): 3–7.

A reprezentáció határán. Gothár Péter *Én vagyok a Te* című előadásának Philther-elemzése

SZABÓ RÉKA DOROTTYA

Az előadás színházkulturális kontextusa

Alföldi Róbert a Nemzeti Színház vezérigazgatói posztjára 2007-ben benyújtott pályázatában írja, hogy az intézmény „legfontosabb feladata, hogy nyitottságra, toleranciára és kíváncsiságra nevelje nézőit, különös tekintettel a fiatalabb generációkra, mert rájuk valahogy nem jutott idő a rendszerváltás óta”.¹ Kifejti, hogy a klasszikus és nemzeti értékek képviselője mellett a színház feladata, hogy a kortárs világszínházi és európai gondolkodást is meghonosítsa. A pályázat szerint Alföldi 2008 és 2013 közötti mandátuma alatt a Nemzeti Színház két legfontosabb vállalása

Jogosan merülhet fel a kérdés, hogy a realizmus színházi korszakát kutató módszer vajon mennyire alkalmas egy olyan posztmodern, a realista színházesztétikát kritizáló és provokáló előadás rekonstrukciójának megalkotására, mint az *Én vagyok a Te*. Egyrészt mivel az előadás lényegi eleme a szöveg, és mivel a performativitás is elsősorban a szöveg szintjén jelenik meg, úgy véljük, hogy a szempontrendszer könnyen alkalmazható a produkció elemzésekor. Másrészt tekinthetünk jelen dolgozatra úgy is, mint a Philther-módszer próbatételére: annak kísérleteként, hogy kiszélesíthető-e a módszer által vizsgált tárgyak skálája, vagyis arra, hogy a módszer elbírná-e a nem-realista színházi előadásokat.

¹ ALFÖLDI Róbert, *Nemzeti Színház vezérigazgatói pályázata* (Budapest, 2007), 3., hozzáférés: 2025.02.28., https://nemzetiszinhas.hu/uploads/images/Alfoldi_Robert_palyazata.pdf.

az integráló szerep és a minőség.² Konceptiója egyrészt szem előtt tartotta az intézmény hagyományát és történetét, másrészt igyekezett azt új esztétikai perspektívákkal és aktuális tartalommal ellátni.³ Ennek fényében a műsorrendben „egyaránt szerepeltek a hagyományos klasszikus magyar és európai darabok, valamint a kortárs magyar és európai drámák az európai színházi trendeket figyelemmel kísérő előadásai”.⁴

Imre Zoltán *A nemzet színpadra állításai* című munkája a kortárs, vagyis az Alföldi Róbert igazgatóságához fűződő nemzetiszínház-elképzeléseket az emblematisz *Egyszer élünk, avagy a tenger azontúl tűnik semmiségbe* (r. Mohácsi János, 2011) című *János vitéz*-adaptáción keresztül szemlélteti. Az előadás központi intertextuális és interteatrális aspektusai mentén arra hívja fel a figyelmet, hogy „a színház mint metatextus [...] beemelte a Nemzeti Színház mibenlétét érintő, az előadás paratextusaként értelmezhető elképzeléseket is”.⁵ Ez a megfigyelés kulcsfontosságú, hiszen amellet, hogy megfogalmazza az Alföldi-korszak előadásainak metaszínházi vonatkozásait, kitér arra is, hogy ezeknek a metateatrális elemeknek létezik egy jellemzően az előadás körülményeire, tágabb értelemben a közönség és az alkotók valóságára irányuló olvasata is. Mivel a színház és a társadalom kölcsönösen hatással

² *Nemzeti*, Uo. 3–4.

³ IMRE Zoltán, *A nemzet színpadra állításai. A magyar nemzetiszínház-elképzelés változásának főbb momentumai 1837-től napjainkig* (Budapest: Ráció Kiadó, 2013), 305.

⁴ Uo.

⁵ Uo.

vannak egymásra, gyakori jelenség volt ebben az időszakban, hogy egyes bemutatott produkciók erkölcsi, vagy nem ritkán politikai vitákat generáltak. Az előadásokat vizsgálva azonban kirajzolódik, hogy az Alföldi-periódus nemzetiszínház-konceptiója – a *nemzetiség* rovására – a *színháziságra* fókuszált.

„Bár valóban aktív és provokatív színház jött létre, sajnos azonban nem rajzolódott ki a Nemzetinek az a speciális koncepciója, amely megkülönböztethetné, nemcsak a retorika szintjén, a hazai államilag támogatott kőszínházaktól. [...] Ennek következtében a Nemzeti Színház továbbra is megmaradt pusztán az egyik budapesti (művész)színháznak, ami ritkán látható minőséget képviselve folytonosan vitára készítette a közvéleményt, főleg a jobboldal ellenkezését kiváltva.”⁶

A katolikus, a református és az evangélikus egyház a 2008-as évet a Biblia évének nyilvánította. Ennek apropóján 2009-ben a Nemzeti Színház felkért tíz kortárs magyar szerzőt, hogy a Tízparancsolat egyes pontjai alapján írjanak drámaszövegeket. A projekt annak az Alföldi pályázatában is megfogalmazott elgondolásnak a gyakorlati megvalósulása, amely szerint a Nemzeti Színháznak feladata, hogy lehetőséget biztosítson új, kortárs magyar drámák létrejöttére és azok bemutatására. A pályázat elsősorban ebből a szempontból volt fontos programja az Alföldi-éveknek.

Alföldi egy 2010-ben adott interjúban elmondta, hogy „[a]z elmúlt években az emberek érdeklődése túlságosan leszűkült a politika irányába, és kevés szó esett – sajnos a színházban is – az alapvető etikai normákról, fogalmakról”.⁷ Az igazgató arra is kitért,

⁶ Uo., 305–306.

⁷ V. NAGY Viktória, „A revütől a tébolyjátékig”, *Heti Válasz* 10, 18. sz. (2010): 51–53., 52.

hogy bár a Tízparancsolat a zsidó-keresztény kultúrkör sajátja, az abban megfogalmazott erkölcsi törvények univerzálisak, és vallási felekezettől függetlenül érvényesek. Mindez magyarázatként szolgálhat arra a felmerülő kérdésre, hogy milyen módon kötődik a budapesti Nemzeti Színház a Bibliához vagy a Tízparancsolathoz. Mivel az intézmény nemcsak reprezentálja a nemzetet, hanem feladata és elkerülhetetlen következménye az is, hogy hatással legyen rá és ezáltal alakítsa azt, indokolt döntés lehet célzottan ilyen rendeltetésű előadásokat is műsorra tűzni. Másrészt – tekintve, hogy az Alföldi-korszakot övező viták nagy része politikai indíttatású – nem hagyható figyelmen kívül a Biblia-projekt depolitizáló gesztusa sem. Azzal, hogy a nyíltan baloldali, liberális gondolkodású Alföldi a jobboldali, keresztény-konzervatív értékrendhez köthető téma relevanciáját ilyen módon kiemeli, jelzi és hangsúlyozza, hogy a Tízparancsolat tételei olyan örökérvényű, esszenciális erkölcsi regulák, amelyek tehát nem csak vallástól, de politikai nézetektől is függetlenül szólnak arról, „hogyan kellene emberhez méltóan élni”.⁸

A projekthez felkért szerzők végül Bereményi Géza, Darvasi László, Esterházy Péter, Garaczi László, Háy János, Lőrinczy Attila, Rakovszky Zsuzsa, Vinnai András, Visky András és Závada Pál voltak. A felsorolt nevek nem feltétlenül a drámaírói szférából ismerősek – talán ezért is volt sejthető, hogy „hagyományos színpadi művel alig, merészebb, újszerű dramaturgiát működtető szövegekkel viszont jócskán lesz dolgunk”.⁹ A felsorolt tíz szerző közül nyolcan teljesítették feladatukat: ezeknek a drámaszövegeknek a Nemzeti Színház és a Dramaturgok Céhe Perczel

⁸ Uo.

⁹ JÁSZAY Tamás, „Nekünk nyolc. Tízparancsolat / POSZT 2009”, *revizoronline.com*, 2009. jún. 15., hozzáférés: 2025.02.28., <https://revizoronline.com/tizparancsolat-poszt-2009/>.

Enikő sorozatszerkesztővel önálló felolvasó-színházi bemutatót szervezett a Nemzeti 2008/09-es és 2009/10-es évadjaiban, illetve a 2009-es Pécsi Országos Színházi Találkózón. A nyolc elkészült pályaműből végül mindössze kettő, az Esterházy Péter és Závada Pál szövegei alapján készült előadás került fel a Nemzeti Színház repertoárjára. Ez jóval kevesebb annál a nagyszabású tervnél, amit az intézmény a pályaművek beérkezését követően ígért: „[a] 2010/11-es évadban a nyolcból öt darabot a Nemzeti Színház a Gobbi Hilda Színpadon műsorra tűzünk és repertoáron tartunk. A másik három darabot a következő évadban mutatjuk be.”¹⁰ A 2010/11-es évadban az intézményben a tervezett öt helyett csak két Tízparancsolat-előadás bemutatására került sor. A következő, 2011/12-es évadban viszont már egyetlen ilyen darab sem került színpadra. Ennek egyik jelentős oka, hogy a Nemzeti állami támogatottsága a 2011-es naptári évben szinte a felére csökkent annak az összegnek, amiből az intézmény Alföldi vezetőségének első évében tartotta fenn magát.¹¹

Závada Pál a Nemzeti Színház Biblia-projektje kapcsán elmondta, hogy a parancsolatok kiválasztásakor „Esterházy rögtön lecsapott az elsőre: »Én vagyok az Úr, a te Istened, és ne legyenek néked más isteneid« – neki hagytuk, vigye”.¹² Később Esterházy a Tízparancsolat vonatkozásában írja, hogy

„[j]ó ideje kérdés, hogy létezik-e, működik-e a második tábla az első nélkül, vagyis az első három, az Úrra vonatkozó parancsolatok nélkül. Hát erről hosz-

szasan lehetne. A darabom címe is jelez valamit ebből a bizonytalanságból és vágyból: Én vagyok a te.”¹³

Ezzel a szerző kulcsot ad ahhoz, hogy *miről szól az Én vagyok a Te*. A „nemzeti és színházi szituációra való ironikus célzások[nek]”¹⁴ köszönhetően a dráma tulajdonképpen tökéletesen betölti a Nemzeti Színház feladatkörét. Esterházy pályaművének következő részlete a Biblia-projektre, a befogadó valóságára, a szöveg és az előadás elkészültének feltételeire és kontextusaira nagyon is konkrétan reflektálva összefoglalja az Imre Zoltán által kutatott *nemzetiszínház-elgondolások* örökös dilemmáját:

„KIRÁLYNŐ: [h]ogy rácuppant a színház a Biblia évére... nyilván van valami keret, kulturális keret, forrás, csak tiszta kulturális forrásból... rácuppant a színház, rácuppant az igazgató... [...] Nemzeti Színház... ki tudja, mi az a Nemzeti Színház, mondta.”¹⁵

A többek között Esterházy szövegeivel is foglalkozó Radnóti Zsuzsa sokszor idézett szavai szerint „a magyar színház tud »spiróul, Parti Nagy-ul, tasnádiul«, de nem tud »esterházyul«”.¹⁶ Ezt az is bizonyítja, hogy a magyar színházak – a megnevezett kortársakhoz viszonyítva – igencsak ritkán viszik színre a szerző színpadra szánt szövegeit. Jellemző tendencia, hogy az egyes drámák ősbemutatója napjainkig is az egyetlen színházi feldolgozásnak számít. Arra, hogy színházaink miért *nem tudnak esterházyul*, a legkézenfekvőbb magyarázat az, hogy a

¹⁰ ANONIM: „Tízparancsolat-drámapályázat.” *Nemzeti Színház*, 2009. júl. 2., hozzáférés: 2025.02.28.,

<https://nemzetiszinhaz.hu/hirek/2009/07/tizparancsolat-dramapalyazat>.

¹¹ CSÁKI Judit, *Alföldi színháza. Öt nemzeti év* (Budapest: Libri Kiadó, 2013), 409.

¹² Uo., 160.

¹³ V. NAGY, „A revütől...”, 52.

¹⁴ JÁSZAY Tamás: „Isteni komédia”, *Pannonhalmi Szemle* 19. 2. sz. (2011): 104–107., 105.

¹⁵ ESTERHÁZY Péter, *Drámák* (Budapest: Magvető, 2016), 185–186.

¹⁶ RADNÓTI Zsuzsa, „Évadkörkép”, *Napút* 5, 5. sz. (2007): 3–7., 6.

kisrealista, illúzióteremtő magyar színházi játéknyelv és hagyomány nem képes befo-
gadni az Esterházy-féle posztmodernséget
és posztdramatikusságot. Jákfalvi Magdolna
megfogalmazása szerint

„[Esterházy színpadi műveiben a] dra-
matikus helyzet felépítésének klasszi-
kus szabályai zökkenetnek, hol a tér-
ből, hol az időből, hol a szerepből lép ki
valaki, s ezzel persze az időben, térben,
szerepben létezés sokszínű teátrális
lehetőségét, a fikció és a valóság drá-
mai keveredésének írástechnikai forté-
lyait olvassuk, követjük.”¹⁷

Radnóti Zsuzsa is hasonló aspektusokat
kiemelve értekezik a szerző drámai életmű-
véről:

„[e]zek a színjátékok különleges színt
hoztak a kortárs magyar drámai palet-
tára, és akarva-akaratlan új dramatur-
giát honosítottak meg, radikálisan szem-
befordulva a hagyományos színpadi ke-
retekkel, gondolkodásmóddal, köve-
telményekkel. Szakítottak a lineárisan
szerkesztett, realista történetmesélés-
sel, és szakítottak a hasonlóan nagy
hagyományú pszichológiai realista hős-
ábrázolással.”¹⁸

Esterházy drámaszövegei tehát olyan
színházi formanyelvet, játékmódot, és egyál-
talan színházról való gondolkodást igényel-
nek, ami a Sztanyiszlavszkij-féle játékmódra
és illúzióteremtésre – a magyar tradícióval

¹⁷ JÁKFALVI Magdolna, „Van egy férfi. Ester-
házy Péter és a magyar színházi hagyomány”,
Jelenkor 51, 6. sz. (2008): 709–718., 715.

¹⁸ RADNÓTI Zsuzsa, „A mellőzött drámai
életmű. Esterházy Péter drámáiról, elsősor-
ban történelmi revüjéről, a *Mercedes Benz*-
ról”, *Jelenkor* 60, 6. sz. (2017): 696–701., 696.

ellentétben – nem célként, hanem egy lehet-
séges eszközként tekint.

Dramatikus szöveg, dramaturgia

Az *Én vagyok a Te szereplői* (Úr, Királynő, Fiú,
Amál, Angyalok) – az Esterházy-drámaszö-
vegekre jellemző módon – egyszerre halan-
dók és halhatatlanok. A szövegben az *én* és a
te olyanok, mint egy álom, „amikor még
egyszerre két ember lehetsz és azonos vagy
egymással.”¹⁹ Elmosódik a határ *én* és *te*, va-
lamint isteni és emberi között: Herczog No-
émi helyesen figyelmeztet, hogy a szöveg
alapmotívuma az alakváltás.²⁰ A drámának
nincs aktív cselekménye, a világ különböző
történései szinte kizárólag a szereplők el-
mondásai, sokszor visszaemlékezései révén
jelennek meg önkényesen, ok-okozati össze-
függések nélkül. Általuk a mű valójában „nem
más, mint egy gigászi elmélkedés arról, kik is
vagyunk és hova tartunk”.²¹ Herczog elem-
zésében az *Én vagyok a Te* történelmi vonat-
kozásait szem előtt tartva feltételezi, hogy a
dráma „talán a *Harmonia Caelestis* egyestés
revüátírata”²² – erre az alakok mellett a meg-
jelenő témák impliciten utalnak. A szöveg
Esterházy korábbi műveiből utal még a *Ru-
bens és a nemeuklideszi asszonyok* című drá-
mára, de a posztmodern irodalom és a
posztdramatikus színház jegyében a szöveg
médiákon átívelő, klasszikus és popkultu-

¹⁹ HERCZOG Noémi, „Ha mi lennénk Esterházy
Péter”, *szinhaz.net*, 2011. febr. 28., hozzáfé-
rés: 2025.02.28.,

[https://szinhaz.net/?option=com_content&vi-
ew=article&id=35959:ha-mi-lennenk-
esterhazy-peter&catid=13:szinhazonline&Itemid=16.](https://szinhaz.net/?option=com_content&view=article&id=35959:ha-mi-lennenk-esterhazy-peter&catid=13:szinhazonline&Itemid=16)

²⁰ Uo.

²¹ UGRAI István, „Monodrámák”, *7ora7.hu*, 2011.
febr. 28., hozzáférés: 2025.02.28.,
[https://7ora7.hu/programok/en-vagyok-a-
te/nezopont.](https://7ora7.hu/programok/en-vagyok-a-te/nezopont)

²² HERCZOG, „Ha mi...”.

rális intertextusai a dráma alapjául szolgáló *Biblián* kívül közvetlenül vagy közvetetten megidézik többek között Friedrich Schiller *Stuart Mariáját*, Madách Imre *Az ember tragédiáját*, a XVII. századi magyar történelmet, az A. E. Bizottságot, Karády Katalint és számos világhírű zenészt, Ludwig Wittgenstein nyelvfilozófiáját, Friedrich Nietzsche metafizikáját és William Turner festményeit. Hogy az *Én vagyok a Te* pontosan *miről* szól, nehéz és szükségtelen definiálni. A Gothár Péter által rendezett előadásra reflektáló kritikák azonban (több-kevesebb sikerrel) mégis megpróbálják összefoglalni a történéseket:

„Van egy középkorú férfi [az Úr], aki előttünk végzi be életét, amelyről előtte még elmond ezt-azt. Van egy asszony [a Királynő], változó alakban, királynő és házmester, de legfőképp színésznő. Van egy cselédféleség [Amál], sugárzó és kőkemény fiatal nő. Mindüknek jelen idejű történelmi emlékezete van, ezért aztán számukra minden jelen idejű storytelling: a Wesselényi-összeesküvés, Zrínyi, Stuart, Erzsébet.”²³

„Mindenesetre laza csevej az uralomról, isteniről és emberiről, teremtésről és (mű)alkotásról, a rendezői elvről a világban és a színházban, egyenes és függő beszéd a mihez tartásról [...], Atya és Fiú kapcsolatáról (nem feltétlenül bibliai értelemben) és így tovább, leginkább bármiről, ami egy laza csevejben fölmerülhet a laza csevegők között.”²⁴

²³ CSÁKI Judit, „Több megértést, Amál!”, *Magyar Narancs*, 2011. ápr. 7., hozzáférés: 2025. 02. 28.,

https://magyarnarancs.hu/szinhaz2/szinhaz_-tobb_megertest_amal_-esterhazy_peter_en_vagyok_a_te-75878.

²⁴ KOLTAI Tamás, „Könyvdráma”, *Élet és Irodalom*, 55, 11. sz. (2011): 23.

Mindezek ellenére fontos hangsúlyozni, hogy Esterházy magyar viszonylatban elsősorban nem a tartalom, hanem a forma és az eszközhasználat szempontjából innovatív drámaszerző. A továbbiakban röviden ismertetem és szemléltetem az *Én vagyok a Te* azon formai jellegzetességeit, amelyek a szöveg interpretálása és színpadi feldolgozása szempontjából egyaránt kulcsfontosságúnak bizonyulnak.

A színház Jean Alter és Erika Fischer-Lichte által meghatározott, referencialitásra és performativitásra irányuló funkcionális kettősségét az Esterházy-drámában a Királynő alakja mutatja be a legszemléletesebben. A szöveg esetében természetesen mindig kizárólag nyelvi, tehát önkéntelenül referenciális eszközökről beszélhetünk, azonban, ha figyelembe vesszük, hogy ez egy színpadra szánt szöveg, akkor elkülöníthetővé válik a két funkció.²⁵ Referenciális, reprezentatív funkciója azokban a *színház a színházban*-jelenetekben kerül előtérbe, amelyekben a

²⁵ Fontos hangsúlyozni, hogy a két funkció a szöveg esetében csak idézőjelben kérhető számon. A szövegben ezek a performatív-nak, önreflexívnek nevezett elemek nem működhetnek úgy, mint a színpadon – ezért valódi jelentőségük a színpadi adaptációban keresendő. A szövegben jelen fejezet által „performatívként” hivatkozott elemek ilyen módon egyfajta köztes (Fischer-Lichte terminusa szerint *átmeneti*) funkciót töltenek majd be az előadásban: a színpadon ezek a szövegrészek (ld. királynő-jelenetek) kétségkívül éppen annyira referenciálisak, mint a szöveg kapcsán referenciálisnak bélyegzett részek (ld. színésznő-jelenetek), hiszen a színpadon álló hús-vér színész mindkét esetben egy előre megtanult, megrendezett szerepet alakít. Ugyanakkor önreflexivitásuk miatt bizonyos szempontból mégis performatívok a színésznő-jelenetek: a színpadon itt és most egy színész beszél arról, hogy milyen színésznek lenni.

nyugdíjas színész figurája a XVII. századi magyar királynőt alakítja. Ezzel szembeállíthatók azok az epizódok, amikor a Királynő nem királynő, hanem színész. A két funkcionális sík szinte kizárólag a karakter megszólalásainak különböző nyelvhasználata révén különíthető el – a szöveg és a nyelv ennélfogva kiemelten fontos tényezője lesz a színpadi feldolgozás értelmezésének. Ezt a funkcionális és nyelvi különbséget illusztrálja a következő részlet:

„KIRÁLYNŐ: [a] jelenről majd én gondoskodom, bakó, ügyes légy, parányt veszejtesz el – vesztessz, nem veszejtesz, pedig milyen jól lendületbe jöttem –, hogy tehát árulásodnak nincsen vége, akár a tengereknek, az kik mosás királynőd partjait, ezt majd később még javítjuk, mondta, a nacsasszony partjai javítás alá kerülnek.”²⁶

Ennek a konstans önreflexivitásnak eredménye, hogy „a (dráma)szövegek állandó színpadi jelenléte alakítja magát a játéknnyelvet is”,²⁷ vagyis a szöveg jelen esetben erősen determinálja a színpadi megvalósítást. A Királynő egyik kismonológja megfogalmazza mindazt, amiben Brecht és Artaud színházelmélete egyetért: az alakított szerep csak illúzió, a színész, a jelenlevő test az, ami valóságos.

„KIRÁLYNŐ: Magyar: fiktív, királynő: fiktív, magyar királynő: mega-szupercsocsó-fiktív! Hogy egyedül én, mondta, én vagyok valóságos. Az egész üres és hatalmas színpadon, üres és hatalmas, mint a csillagok hazája, és én vagyok az egyetlen valóságos... valóságos valami, mondta. Ez csodálatos, nem?, mondta.”²⁸

²⁶ ESTERHÁZY, *Drámák*, 189.

²⁷ JÁKFALVI, „Van egy...”, 711.

²⁸ ESTERHÁZY, *Drámák*, 137.

A referenciális és performatív funkciók ennek ellenére a színpadon mindig egyidejűleg jelen vannak, így előfordulhat olyan szituáció, amikor „[n]em lehet tudni, hogy a királynő esett-e össze, vagy a színész lett rosszul”.²⁹ Az életműben egyáltalán nem idegen ez a kettősség: Jákfalvi szerint „a szerző leggyakoribb megoldása a szerepből kiesés mozzanata”.³⁰

Láthatjuk, hogy az *Én vagyok a Te* szövegcentrikus mű, Radnóti terminusai szerint „beszéddráma, színház”.³¹ Egyik legjelentősebb szervezőeleme a „történetmesélő dramaturgia”.³² „Mondta, el ne felejtsem hozzátenni, hogy mondta, mondta”³³ – a szövegben folyamatosan visszatérő *mondta*³⁴ epikus szövegekre jellemző struktúrát kölcsönöz a drámának – egyrészt eltörli a határt a szerzői instrukciók és a szereplők megnyilvánulásai között, és egyfajta narrációs egységet teremt, másrészt kapcsolatot képez az egyes szereplők megnyilvánulásai között, szinte egybemossa azokat, aminek következménye, hogy *a monodráma felé terelődik a cselekmény*.³⁵ Az *Én vagyok a Te* monodramatikusságát elsősorban az a szereplők közt fennálló hierarchikus viszony határozza meg, amelynek velejárója, hogy a figurák minden megszólalásukkal az Úr lényét (gondolatait, érzéseit) közvetítik. Ezáltal „úgy mosódik el Én és Te különbségének értelme, mint a monodrámaiban, ahol végül egyetlen tudat uralja a színházat: Én, a színész (persze csak játékból) Te vagyok. Meg egy kicsit Esterházy Péter.”³⁶

²⁹ Uo., 200.

³⁰ JÁKFALVI, „Van egy...”, 712.

³¹ RADNÓTI, „A mellőzött...”, 697.

³² Uo., 696.

³³ ESTERHÁZY, *Drámák*, 164.

³⁴ A *mondta* a szövegben mindig a rendező Úr előzetes instrukcióira, megjegyzéseire, kijelentéseire utal.

³⁵ ESTERHÁZY, *Drámák*, 204.

³⁶ HERCZOG, „Ha mi...”.

Balassa Zsófia drámanarratológiai kötetében erről a narrációs formáról a következőt írja: „nem mondhatjuk, hogy egyszereplős a mű, noha egyértelműen egyetlen figura érzelmi hullámvázára koncentrálnak”.³⁷ A többszereplős monodráma sajátja a „belsőnek külső reprezentálása”³⁸ – ez az Esterházy-drámában egyértelműen végig követhető a *monda*-referenciák vonatkozásában. A mondani-való így eltávolodik (ha tetszik: elidegenedik) a megszólalótól, aminek következtében tehát egyidejűleg objektívulódik a beszéd tárgya és szubjektívulódik, válik az Úréval egyneművé a gondolatait közvetítő szereplők beszélői magatartása. A szövegben ezen felül helyet kap az a közvetlen narrációs forma is, amely esetében „az olvasó (néző) a cselekményre koncentrálnak”.³⁹ Ilyen az a „mint a rádióban a színházközvetítés”⁴⁰-epizód, amikor a cselekmény, a történések önreflexivitása abban nyilvánul meg, hogy egyidőben ugyanazon cselekvésnek a kommentálása hangzik el, mint amit a színpadon (feltehetően) lát a közönség: „és közben fogja a fiú kezét, finoman, akár egy keszkenőt, amelyet immár soha nem akar elengedni, a kéz hideg, izzadt, kellemetlen – és mégis, és mégis!”⁴¹

Ezek a megnyilvánulások a posztdramatikus színház narrációelvének tudhatók be, és funkciójuk az elidegenítéssel szemben „a személy és a szövege közötti kapcsolat önreferenciális intenzitás[ának]”⁴² hangsúlyo-

³⁷ BALASSA Zsófia, *Amikor a dráma elbeszélőt keres. A mono/lóg drámák drámanarratológiai megközelítésének lehetőségei* (Pécs: Kronosz Kiadó, 2019), 98.

³⁸ Uo., 95.

³⁹ Uo., 70.

⁴⁰ ESTERHÁZY, *Drámák*, 143.

⁴¹ Uo.

⁴² Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. BERECS ZSUZSA, KRICSFALUSI BEATRIX, SCHEIN GÁBOR (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 128.

zása. Az *Én vagyok a Te* dialógusai áldialógusok, szövegstruktúrája valójában Hans-Thies Lehmann meghatározásának jó példája, ami szerint „kiterjedt narratív részek és elszórt dialogikus epizódok váltják egymást”.⁴³ Ez a szerkezet szintén a szöveg monodrámaszerű olvasatát teszi lehetővé.

Az illúziórealista színház sajátja, hogy a dráma színpadi adaptációja új megoldások keresése és a dráma – Barthes terminusaival élve – szöveggént való olvasása helyett műként viszonyul hozzá, és alkalmazkodik az adott drámát illető színházi konvenciókhoz. Ezt az interpretációs paradigmát magyarázzák, majd parodizálják a következő sorok:

„KIRÁLYNŐ: [a]z orosz darabokban többnyire részek a szolgák. Valamikor még a darab indulása előtt berúgtak, még az előző cár alatt, és így maradtak. Szinte repülnek egyik jelenetből a másikba, Gribojedov, Gogol, Gorkij, Csehov. Ezt hívják, Amál Amálovics, galambocskám, színházi tradíciónak.”⁴⁴

A dráma itt a színházi tradíció jelenségén keresztül az illúziórealista színházban prezentált látszatra és annak konstruáltságára hívja fel a figyelmet. Az *Amál Amálovics, galambocskám*-megszólítással jelzi, hogy ennek az illúzióknak esszenciális (esetenként akár kizárólagos) eleme a referenciális nyelvhasználat és a szöveg. Az *Én vagyok a Te* felkínálja ennek ellenkezőjét, egy olyan színházformát, ami kevésbé referenciális és inkább performatív: „[e]gy rendes színházi szövegben nincs ennyi reflexió!”⁴⁵ és a „[színházban] nincs lábjegyzet!”⁴⁶ A logocentrikus színház kritikájának szövegalapú megfogalmazásában rejlik az *Én vagyok a Te* remek ironiája és paradoxona. A szöveg kifejezési

⁴³ Uo., 127.

⁴⁴ ESTERHÁZY, *Drámák*, 138.

⁴⁵ Uo., 139.

⁴⁶ Uo., 183.

lehetőségei a színház multimedialitásához képest korlátozottak (lásd a drámában elhangzó Wittgenstein-parafrázist: „[v]ilágom határa a nyelvem határa [...]”⁴⁷), így a színház performatív funkcióját csak metaszínházi diskurzusokkal tudja megfogalmazni. A szövegben részben erre vonatkozóan hangzik el, hogy „[a] színház nem szó. [...] Bár... néma királynőnek, kivált, ha magyar, mondta, a népe se érti a szavát.”⁴⁸ A dráma mindezek ellenére és mellett retorikai szempontból igen változatos: Esterházy „a szentírás, a historikus-archaizáló, a társalgási, a művészdumás, a családi, az infantilis és egyéb hangfekvéseket tökéletes biztonsággal, ragyogó technikával alkalmazza”⁴⁹ – írja Tarján Tamás.

Hogy a szerző színpadra szánt szövegei nem csak dialogizált prózai szövegek, hanem valóban színházban is működőképes textusok, az is bizonyítja, hogy a Gothár-rendezte előadás szövegkönyvét az Esterházy-dráma csak minimálisan módosított változata⁵⁰ képezi. Az előadás két dramaturgjának, Morcsányi Géának és Keszthelyi Kingának munkája tükrözi, hogy az *Én vagyok a Te* esszenciája a szöveg – pontosabban: az Esterházy-szöveg.

„A kimunkálás folyamatáról hoz hírt, hogy a *Jelenkor* 2010. évi 4. számában közzétett változat bővebb is, szűkebb is a Nemzeti Színház *Színműtár* soroza-

⁴⁷ Uo., 162.

⁴⁸ Uo., 137.

⁴⁹ TARJÁN Tamás, „Énekének”, *revizoronline.com*, 2011. márc. 1., hozzáférés: 2025.02.28., <https://revizoronline.com/esterhazy-peter-en-vagyok-a-te-nemzeti-szinhaz/>.

⁵⁰ Az *Én vagyok a Te* szövege először 2010-ben jelent meg a *Jelenkor* hasábjain, majd 2011-ben a Nemzeti Színház *Színműtár*-sorozatában (ez a szövegváltozat az előadás szövege), végül pedig 2016-ban a Magvető Kiadó gondozásában megjelent Esterházy Péter: *Drámák*-gyűjteményben.

tában publikált szövegnél. Gothár Péter rendező az elhagyottakból ezt-azt visszaemelt két dramaturgja, Morcsányi Géza és Keszthelyi Kinga társaságában. A »van-e mai magyar darab bazmeg nélkül? Hát most már nincs« mondatait nem.”⁵¹

Az előadás szövegébe iktatott „[a] királyomat, Szombatba menve, megszólította egy fiatal leány, hogy leszopná”⁵² konkrét idézet a *Harmonia Caelestis*ből. Ezzel a dramaturgok jelzik, hogy az *Én vagyok a Te* a szerző regényének potenciális átírata – Herczog szerint „kissé irányba terelve, de talán meg is terhelve ezzel az ezúttal habkönnyed, publicisztikusan szellemes színpadi fecsegést”. A dramaturgiai módosításoknak alapvetően két fontos funkciója van: egyrészt egyértelműsítik, kiegészítik a szöveg egyes részeit, sokszor nehezen követhető asszociációs ugrásait. Ilyen például Amál morális visszaemlékezése,⁵³ vagy rövid gondolatmenete az Úrról, amelyben az Úr-figura értelmezési tartománya szélesedik ki:

„AMÁL: Hozom a cukrot. Kockacukrot. Kiskanált. Mindent hozok. (*nem mozdul*) Mindent hozok. (*nem mozdul*) Nekik dolgozom. Én vagyok a te Urad, Istened. Uradat, istenedet imádd, és csak neki szolgálj. Ezt mondja. Nem szeretem azt, akinek dolgozom. Nem elég, hogy véresre vert, megcsalt egy cafkával, elhagyott, megalázott és tönkretett - még fölhív telefonon, hogy szeretem-e, és én azt válaszolom, hogy igen.”⁵⁴

Az asszociációs ugrást magyarázza például az Angyalok által a hólapátolás tűz-

⁵¹ TARJÁN, „Énekének.”

⁵² ESTERHÁZY Péter: *Én vagyok a Te* (Budapest: Nemzeti Színház Színműtár, 2011), 17.

⁵³ Uo., 13–16.

⁵⁴ Uo., 7.

metaforájaként elhangzó „egyébként is, ha már, ropogni”⁵⁵ helyett szereplő „egyébként is, ha már, akkor ropogni. Mert ami ropog, az roppan. (gondolkodik) Illetőleg fordítva.”⁵⁶ Másrészt a dramaturgiai munka finomítja, szofisztikálja a nyelvet – hogy ez mennyire szükségszerű, vita tárgya lehetne. Tarján fent idézett megfigyelésén túl az Esterházy-drámában szereplő „csába a részletekkel, melyik darab?”⁵⁷ a Morcsányi–Keszthelyi szövegkönyvben „pokolba a részletekkel, elnézést, melyik darab?”⁵⁸-ként jelenik meg.

A rendezés

Esterházy Péter és Gothár Péter alkotói együttműködése nem az *Én vagyok a Te*-vel kezdődik. Gothár 1985-ös *Idő van*, valamint 1987-es *Tiszta Amerika* című filmrendezései Esterházy forgatókönyvei alapján készültek. Bár Gothár a két nagyjátékfilm elkészülte alatt, 1979 és 1992 között az akkor fénykorát élő, realista színházeszményt képviselő kaposvári Csiky Gergely Színház főrendezőjeként tevékenykedett, az Esterházy-szövegek adaptálásakor mégis lemondott a realizmus esztétikájáról – olyannyira, hogy az *Idő van* a magyar filmtörténet a posztmodern egyik kiemelkedő példajaként tartja számon.⁵⁹ Ettől a ponttól követhető a rendező fokozatos esztétikai váltása: későbbi munkáira egyre gyakrabban „jellemző a kisrealizmusból való elidegenítő kitekintés”.⁶⁰ Az eredményes korábbi kooperációk mellett talán éppen a realizmustól való eltávolodás indokolja, hogy a

⁵⁵ ESTERHÁZY, *Drámák*, 130.

⁵⁶ ESTERHÁZY, *Én vagyok...*, 8.

⁵⁷ ESTERHÁZY, *Drámák*, 128.

⁵⁸ ESTERHÁZY, *Én vagyok...*, 7.

⁵⁹ SÁGHY Miklós, „Egy irodalmi hatás? A heterogén szubjektum színrevitele Gothár Péter és Esterházy Péter *Idő van* című műveiben”, *Alföld* 63, 4. sz. (2012): 104–112.

⁶⁰ HERCZOG, „Ha mi...”.

Biblia-projekt megvalósításakor Esterházy „Gothár Pétert akarta rendezőnek”.⁶¹

Az *Én vagyok a Te* kapcsán a kritikusok megegyeznek abban, hogy „a magyar színházban ritkán tapasztalható kivételes találkozásról kell beszámolnunk szöveg és a szövegből színházat csináló alkotók között”.⁶² Gothár rendezői formanyelve a színházi együttműködés⁶³ idejére úgy alakult, hogy a produkcióban már „két, zsigerileg önreflektáló alkotó találkozott szerencsésen össze”.⁶⁴ A rendezés mindvégig megtartja a dráma szerteágazó „esterházyságát”, nem emeli ki a szöveg egyes aspektusait, igyekszik megőrizni a szöveg összes szemantikai rétegét. Gothár

„hibátlanul szervezi e diskurzust, mert roppant pontos elemző kapcsolatba sikerült lépnie a művel. Nem erőszakol konkrét összefüggést oda, ahol ilyen nem mutatkozik, viszont nem enged megszakadni egyetlen szekvenciát sem, ha az szekvencia. Semmit nem adagol túl: se a cirkusziasságot, se a profanitást, se a szexualizáltságot, se a naprakész látteleletet, se egyebet.”⁶⁵

A rendezői életmű realizmustól való elfordulása, illetve a *kisrealizmusból való kitekintés* Herczog szerint mindenekelőtt „a szövegmondásban mutatkozik meg.”⁶⁶ Ez az *Én vagyok a Te* vonatkozásában különösen fontosá válik, hiszen Esterházy fragmentált beszédaktusaihoz és folyamatosan önreflexív nyelvéhez remekül igazodik a gothári beszédstílus. „Gothár védjegye ez a »daráló« beszédmód, mely hang egyszerre gépies, majd

⁶¹ CSÁKI *Alföldi színháza*, 160.

⁶² JÁSZAY, „Isteni...”, 105.

⁶³ Gothár Péter egyedül ezt az Esterházy-drámát rendezte meg színházban.

⁶⁴ HERCZOG, „Ha mi...”.

⁶⁵ TARJÁN, „Énekének.”

⁶⁶ HERCZOG, „Ha mi...”.

pillanatokra megtelik teátrális érzélemmel, s ez nyilvánvalóvá teszi, hogy amit látunk, csupán színház.⁶⁷ A rendezés így tulajdonképpen a színpadon is megvalósítja a nyelv performativitásának azon poszt-austin-i aspektusát, amit az előző fejezet a szöveg szintjén tárgyal. A beszéd ritmusa, a csöndek és a megszólalások struktúrájának jelentősége felértékelődik, és ezáltal a gyakorlatban is megvalósul az a szemantikától független beszéd-polifónia, ami az Esterházy-szövegeknek is kulcsfontosságú sajátossága. Helytálló a megfigyelés, miszerint „monológokat szakítanak meg olykor-olykor színpadi szituációk”.⁶⁸ Minimalizálódik a mozgás, a díszlet- és a kellékháznál (éppen ezért az egyes ilyen elemeknek különösen fontos szerepük van): a színháziasságot, vagyis a „színpadi szituációt” az előadásban így szinte kizárólag a színészek teste és az elhangzó szöveg jelenti. Talán éppen ezért, a lecsupaszított eszközhasználat és a beszéd (illetve a színészi játék) természetellenessége miatt írhatja elemzésében Ugrai István, hogy „[a]z *Én vagyok a Te* hallatlanul profi – de steril előadás, nem lesz emberi, nem lesz kedves – nem lélegzik együtt a közönséggel[.]”⁶⁹ Valóban nem lélegzik együtt, de ez nem is tartozik vállalásai közé: Esterházy szövege és Gothár rendezése olyan módon reflektál a befogadói világra, hogy közben mégsem szólítja azt meg. Még a Fiú alakjával kapcsolatos rendezői döntés, hogy az azt alakító Szabó Kimmel Tamás a közönség teréből érkezik a színpadra – ha eredetileg rendeltetése ez is volna –, sem múlja felül ezt a koncepciót. Mindezen rendezői megoldásoknak összehatása pedig az, hogy a produkció Koltai Tamás szerint „Gothár Péter időtlen idők óta kimagasló legjobbja”.⁷⁰

⁶⁷ Uo.

⁶⁸ Uo.

⁶⁹ UGRAI, „Monodráma”.

⁷⁰ KOLTAI, „Könyvdráma”, 23.

Színészi játék

Az előadásban „[a] sutba vágott (kis)realista játékmód a sutból élvezi, amint a színészek sügyig járnak a valóhűben, hogy jócskán fölébe mehessenek”.⁷¹ Esterházy szövege ebből a szempontból bizonyos fokig meghatározza a színészi játék módját. Az illúzió megteremtésének és lerombolásának folyamatos körforgása szinte megköveteli azt a játékmódot, amit a gothári adaptációban is láthatunk. Szerepéből adódóan Molnár Piroska játékában figyelhető meg hangsúlyosan annak a két színjátszási módszernek a váltakozása, amit Lehmann a *Posztdramatikus színházban simple acting* (egyszerű játszás) és *complex acting* (komplex játszás) névvel határoz meg.⁷² Az előbbi esetében a valós, a befogadó világára érvényes kijelentésekhez „emocionális részvétel, közölni-akarás”⁷³ társul – ilyennek tekinthetők az alakítás színésznő-epizódjai. Ezekben a mikro-jelenetekben a színészi játék elidegenít: ebből a technikából következik az a megállapítás, ami szerint Molnár „mintha nem is annyira Királynőt, mint a színészetet magát játszaná”.⁷⁴ A királynő-epizódokban ezzel szemben a hagyományos értelemben vett színészi játék, vagyis a *complex acting* módszerének megfelelően a lélektani realista játékmód és a fiktív kijelentések ötvöződnek. A dialektikus játékmód, valamint a „szarkasztikus önirónia és a kaján fenség”⁷⁵ váltakozásának eredménye, hogy a Királynő „történelmi korokon átívelő figuráját”⁷⁶ Molnár Piroska „a kortársi jelenben, vagyis a *mindenkorban*”⁷⁷ tartja.

⁷¹ TARJÁN, „Énekének.”

⁷² LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, 158–159.

⁷³ Uo.

⁷⁴ SZTRÓKAY András, „Te vagyok”, *Ellenfény* 17, 7. SZ. (2012): 32–33., 32.

⁷⁵ KOLTAI, „Könyvdráma”, 23.

⁷⁶ CSÁKI, „Több...”.

⁷⁷ CSÁKI, „Több...”.

Esterházy Péter 2013-ban a Nemzeti Színház igazgatóváltásakor az *Élet és Irodalom*-ban egy rövid publicisztikai szöveggel búcsúzik a drámája alapján készült előadástól. Ebben írja Molnár Piroska Királynő-alakításáról a következőt:

„Molnár Piroska, / szöveget Molnár Piroskával indítani jóóóó, / beszélhetnék arról, hogy az milyen torokszorító, ha ő mondja a mondatodat, végre megtudod, mit írtál, olyat is, amiről nem tudtál, és mi mindent nem írtál, pedig erősen remélted, hogy írtad, megtudod, mi hal meg asztalnál és mi születik.”⁷⁸

A Znamenák István által alakított Úr „túl-ságosan is emberi Atyaisten.”⁷⁹ Esetében a kettősség, a közties lét elsősorban nem a fikció és a valóság, hanem az immanens és a transzcendens síkjai között valósul meg. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a metaszínházi, színház a színházról-diskurzusban ne venne részt: az emberi, kisbetűs úr színházi rendező, és ahogyan arról már szó esett, a mű minden szereplője az ő szándékait tolmácsolja. A monodramatikus olvasat szerint az Úr az egyetlen (fő)szereplő, az előadás magja. Znamenák „[m]inden rezdülése azt mutatja: érti, amit játszik – ezt az istenembert; ezt a hétköznapi, halandó teremtőt, ősapát, én-istent, kiskirályt, házi zsarnokot, szenilis beteg, kényszeres roncsebert.”⁸⁰ Jászay Tamás szerint „[o]lyan finom, tetten érhetetlen az átmenet Isten és Ember között, hogy amilyen magától értődő a nyitányban, ahogy az angyali kóruossal övezett Teremtőt (az Urat) látom, éppoly természe-

tes a zárlatban a haldokló Teremtettre (egy úrra) pillantanom”.⁸¹

„Schell Judit mint Amál, a mindenestül megfoghatatlan karakter, okos, elegáns, maliciózus *ellenpont* – önmagában és önmagáért vonzó.”⁸² Amál karakterének konkrét definiálása nem egyszerű, de talán nem is szükséges feladat. Az elemzéseket összegezve leginkább *áldozati pozícióra vágyakozó*,⁸³ *látszólag semmihez nem értő*⁸⁴ *cselédként* határozható meg. Az Úr és a Királynő alárendelt jobbkeze, akivel kapcsolatban „viszonylag későn tűnik csak fel, hogy a Királynőt sokszor bizony ő irányítja”.⁸⁵

Szabó Kimmel Tamás Fiúja nem találja a helyét ebben az ég és föld, élet és halál között lebegő világban. A színpadi világ szeparáltságát, megbonthatatlanak tűnő rendszerét megsértve a nézőtérrel érkezik „láza-dó, kétes fekete egyenruhában és kétes célokkal”.⁸⁶ „[I]tt látszólag semmi keresnivalója (helye) nincs[.]”⁸⁷ Mivel az univerzális értelemben vett rendszer a posztmodern elgondolások szerint kizárólag kívülről bomlasztható, oda nem tartozása, rendszeren kívülsége miatt különösen fontos ez a figura: „ő hozza az új időknek új dalait, borzongatóan ismerős a fekete bakancsa [...]: »rám néznek, sitty-sutty, neonáci-kisnyilas-szélsőjobb, mindenki mindent azonnal tud, minden világos«”.⁸⁸ Felkavarja az elmékedést, szörnyű étellel tölti meg a színpadot – pontosan ezért válik a Fiú Sztrókay András szerint az előadás legfontosabb alakjává:

„az egyetlen, aki nem Esterházy elmosódott hirstorico-pasztorál irodalmi-

⁷⁸ ESTERHÁZY Péter, „Se ünneplős, se nem ünneplős ujjgyak. 1 búcsúbeszéd a Nemzeti-re – a nem cenzúrázott változat”, *Élet és Irodalom* 57, 27. sz. (2013): 5.

⁷⁹ JÁSZAY, „Isteni...”, 106.

⁸⁰ SZTRÓKAY, „Te...”, 33.

⁸¹ JÁSZAY, „Isteni...”, 106.

⁸² KOLTAI, „Könyvdráma”, 23.

⁸³ UGRAI, „Monodráma”.

⁸⁴ JÁSZAY, „Isteni...”, 107.

⁸⁵ Uo.

⁸⁶ KOLTAI, „Könyvdráma”, 23.

⁸⁷ JÁSZAY, „Isteni...”, 107.

⁸⁸ Uo.

történelmi (álom)világából, hanem a rögvalóságból érkezik a mai revübe. Az utcáról jön, és hatalomra tör. Új világot kezd. Tőle lesz tétje az előadásnak, ő foglalja rendszerbe a széthúzó energiákat. Miatta lesz színház az irodalomból.”⁸⁹

Színházi látvány és hangzás

Gothár Péter látványterve „nem szép, de praktikus.”⁹⁰ A dobozszínház kialakítás közép-pontjában egy hidegfehéren megvilágított, felfüggesztett, és ezáltal instabil, olykor kilengő üvegpád áll – nagyrészt ezen zajlanak az események. Gothár a helyszínt ezzel konkrétan meghatározza: „ég és föld között”⁹¹ vagyunk. „A rendező bőségesen ki is használja az emelvény adta lehetőségeket: az oda felkapaszkodás és onnan leesés, oda felnézés és onnan lenézés”⁹² játéka végig fontos komponense az előadásnak. A játéktér felső határát egy, a padlóhoz hasonló, szintén megvilágított üveglafon határozza meg: „két hófehér, átfogójával egymásra fordított háromszög, átlósan vágja el őket egy szabályos fekete sáv.”⁹³ Az előadás fénytervezője, Pető József végig minimális, ezüstös-fehéres színvilággal, alulról és felülről pozicionált megvilágítással operál – Sztrókay András ezzel kapcsolatban helyesen érzékeli, hogy „az alulról jövő fény égi helyszínt sugall”.⁹⁴ Az előadás egyes pontjain az emelvény négy sarkában helyezkednek el az Angyalokat alakító, arctalan színészek, mintegy keretbe foglalva a díszlet állandó részét képező átlátszó, olykor kék fénnel kontúrozott angyal-kivágású lemezekkel.

⁸⁹ SZTRÓKAY: „Te...”, 33.

⁹⁰ JÁSZAY, „Isteni...”, 105.

⁹¹ CSÁKI, *Alföldi színháza*, 131.

⁹² SZTRÓKAY: „Te...”, 32.

⁹³ JÁSZAY, „Isteni...”, 106.

⁹⁴ SZTRÓKAY, „Te...”, 33.

A kiemelt tér mögötti kétszintes sötét sáv alsó részén időnként megjelennek az éppen nem játszó színészek: megmutatásuk rombolja az előtérben konstruálódó illúziót. Máskor az előtérben elhangzó narrációt vizuálisan illusztrálják itt (l. az Úr cirkusz-monológja közben a mazsorettező Amál elvonul a háttérben). A második szinten csak az (éppen) Angyalt alakító Rába Roland jelenik meg néha, fenyegetően. Ez a kétszintes háttérsáv, valamint a felfüggesztett középponti játéktér a Gobbi Hilda színpad technikai adottságainak indokolt és helyénkezelte alkalmazása. Ezt azért fontos kiemelni, mert a felújított Nemzeti Színház (legtöbbször nagyszínpadának) esetében többször láthattunk példát a színpadtechnika által kínált lehetőségek indokolatlan, olykor szükségtelen kihasználására.

Az előadás látványvilágának (ahogyan az Esterházy-szövegnek is) fontos eleme az isteni–emberi dialektika. A produkció jelmezei ebből a szempontból ellentmondanak a díszletezésnek. Az Izsák Lili által tervezett öltözékek szándékosan diszharmonikusak és csúnyák: egyáltalán nem illeszkednek a transzcendens teret megteremtő díszlet jegyeihez. Izsák munkáival „semmiképp nem a szöveget illusztrál[ja]”⁹⁵ – jelen előadás jelmezfelhozatalából pontosan ez olvasható ki. A „kifejezetten csúnya, szembántó, vibráló minták[...], disszonáns párosítások[...]⁹⁶ ellen-súlyozzák a letisztult teret, intellektuális szöveget.

A produkcióban használt kellékek a jelmezekhez hasonlóan az immanens világból valók – jelenlétüknek viszont minden esetben létezik szimbolikus olvasata. Az előadásnak három fontos, emblematisztikus kelléke van: egy fekete, közönséges bőrfotel, egy szintén fekete hólapát, és egy égőkkel kere-

⁹⁵ MARIK Noémi, „Egy maximalista. Beszélgetés Izsák Lilivel”, *Critikai Lapok* 23, 1–2. sz. (2013): 19–25., 20.

⁹⁶ Uo.

tezett, színházi öltözőszobát idéző, emberméretű, áttetsző állótükör. A játéktér közepén elhelyezett karosszék királyi trónként funkcionál – a hatalom demonstrációjára szolgál. A hólapát az előadás elején fizikailag még nem jelenik meg: az Úr monológjában tematizálódik. Az események előrehaladtával lassan valóban felkerül a színre, majd az utolsó epizódban a Fiú hevesen lapátolja a kitartóan hulló műhivat. A vehemens lapátolás következtében a felfüggesztett játéktér kileng – az instabilitás emlékeztet: az *Én vagyok a Te* „ég és föld között”⁹⁷ zajlik. A mobilis, de legtöbbször csak a színpad (rendezői) jobb oldalára pozicionált, áttetsző tükör néha csak keretként funkcionál: ilyenkor a játékszók elé helyezve ablakszerűen, de inkább képeretként működik. Gyakrabban viszont tükörként, a színészek mozdulatai így szinte állandóan reflektálódnak. A tükör segítségével az előadás reprezentációs síkja három szintűvé válik: a szövegszintű reprezentációt a színpadi cselekvések jelenítik meg, annak lenyomatát pedig a tükör reprezentálja. A többszintű reprezentáció valójában már inkább tekinthető ironikus performatív gesztusnak, mint illuzórikus valóságalkotásnak.

Az előadás hatástörténete

Molnár Piroska az Esterházy-előadás kapcsán egy, az igazgatóváltás apropóján készült interjúban azt mondja, hogy „Nemrég, amikor a huszonkilencedik előadásra került sor, azt éreztem, hogy végre úgy sikerült, ahogy az elejétől szerettem volna eljátszani, majd rögtön az is eszembe jutott, hogy már csak egy javítási lehetőségem van.”⁹⁸

Gothár Péter rendezése egyike volt azoknak az Alföldi-korszakban készült produkcióknak, amelyek a 2013-ban bekövetkezett

⁹⁷ CSÁKI, *Alföldi színháza*, 131.

⁹⁸ MÉNESI GÁBOR, „A színháznak meg kell hagyni a szabadságot. Beszélgetés Molnár Piroskával”, *Kritika* 42, 4. SZ. (2013): 14–17., 17.

igazgatóváltással szinte egyszerre kerültek le a Nemzeti Színház repertoárjáról. A közönség utoljára még Vidnyánszky Attila vezérigazgatói pozíciójának hatályba lépése előtt, 2013. május 16-án láthatta az előadást. A két évad alatt harminc alkalommal játszották az előadást, amit összesen 4388 fő láthattott. Ezzel az *Én vagyok a Te* statisztikai értelemben nagyjából középen helyezkedik el az évad három másik, Gobbi Hilda színpadon bemutatott előadása között.⁹⁹

2011-ben a Dramaturgok Céhe az előadás forrásszövegének, Esterházy Péter *Én vagyok a Te* című *mai revüjének* ítélte oda az Évad Legjobb Magyar Drámája-díjat¹⁰⁰ – a szerző másodszor részesült az elismerésben.¹⁰¹ Szintén a 2010/11-es színházi évadban a Színházi Kritikusok Céhe az évad legjobb női főszerepéért járó díjat Mészáros Sára (*A selyemcipő*, r. Zsótér Sándor, Gárdonyi Géza Színház) mellett Molnár Piroskának adta az *Én vagyok a Te*-ben nyújtott alakításáért.¹⁰²

A produkciónak, akárcsak az egész Biblia-projektnek, recepciótörténete relatíve szegényes. Ahogyan azt a dolgozat elején is jeleztem, a Nemzeti Színház mindenkori színpadán ezidáig az *Én vagyok a Te* volt az egyetlen bemutatott Esterházy-darab – az

⁹⁹ *Jeremiás...*: 17 előadás, 1877 néző; *Magyar Ünnepe*: 38 előadás, 6748 néző; *Kvartett* 28 előadás, 4098 néző.

¹⁰⁰ ANONIM, „Az Évad Legjobb Drámája-díj”, *Dramaturg Céh*, hozzáférés 2025.02.28., <https://dramaturg.hu/az-evad-legjobb-magyar-dramaja-dij>.

¹⁰¹ ANONIM, „Esterházy Péter nyerte az Évad Legjobb Magyar Drámája-díjat”, *Magvető*, 2011, hozzáférés: 2025.02.28., <https://magveto.hu/index.php?action=hir&id=703>.

¹⁰² ANONIM, 2010/11. *Színházi Kritikusok Céhe*, 2011, hozzáférés: 2025.02.25., <https://kritikusceh.wordpress.com/szinikritikusok-dija/20102011-2/>.

Én vagyok a Te című drámaszövegnek pedig a Gothár-féle volt az egyetlen színpadi adaptációja. Mindezek ellenére láthatjuk, hogy a 2011-es gothári értelmezés összhangban van azzal a posztmodern formai és esztétikai koncepcióval, amely az Esterházy-szövegnek is sajátja. A beszéd fragmentáltsága, az időkezelés játéka, a reprezentáció és a performativitás konstans váltakozása, a valóság és fikció között vélt határvonal végső eltörlése, a szubjektum nem-karteziánus felfogása (és még lehetne folytatni a sort) mind olyan jellemzők, amelyek a mű mindkét médiumának elemi részei. Gothár rendezése bizonyítja, hogy a (nem illúziórealista hagyományba illeszkedő) magyar színház – a megfelelő alkotókkal és színházi eszközökkel – meg tudja érteni Esterházy Péter színpadra szánt szövegét, valamint alátámasztja, hogy ez a szöveg nem csak olvasva, de színházi körülmények között is funkcionál. Molnár Piroska is ezt a gondolatot osztja, amikor az *Én vagyok a Te*-előadást a közönségnek ajánlja: „aki ismeri Esterházy Péter regényeit, ezen az előadáson keresztül a darabjait is meg fogja szeretni”.¹⁰³

Bibliográfia

- ALFÖLDI Róbert. *Nemzeti Színház vezérigazgatói pályázata*. 2007. Hozzáférés: 2025.02.28., https://nemzetiszinhas.hu/uploads/image_s/Alfoldi_Robert_palyazata.pdf.
- ALTER, Jean. „Referencia és performansz”, fordította Imre V. Szilvia és Imre Jé Zoltán. *Theatron* 2, 1. sz. (1999): 40–45.
- ANONIM. „Tízparancsolat-dramapályázat”. *Nemzeti Színház*, 2009. júl. 2. Hozzáférés: 2025.02.28., <https://nemzetiszinhas.hu/hirek/2009/07/tizparancsolat-dramapalyazat>.
- ANONIM. „Esterházy Péter nyerte az Évad Legjobb Magyar Drámája-díjat”. *Magvető Kiadó*, 2011. Hozzáférés: 2025.02.28., <https://magveto.hu/index.php?action=hir&id=703>.
- ANONIM. „Mitől nemzeti a Nemzeti?” *Könyves Magazin*, 2013. jún. 30. Hozzáférés: 2025.02.28., https://konyvesmagazin.hu/nagy/a_nemzeti_szinhas_neha_egy_lakatlan_szigeten_van_a_rendszervaltas_utan_a_szinhas_elveszitetten_legiti.html#.
- ANONIM. 2010/11. *Színházi Kritikusok Céhe*, 2011. Hozzáférés: 2025.02.28., <https://kritikusceh.wordpress.com/szinikritikusok-dija/20102011-2/>.
- ANONIM. „Az Évad Legjobb Drámája-díj”. *Dramaturg Céh*, Hozzáférés: 2025.02.28., <https://dramaturg.hu/az-evad-legjobb-magyar-dramaja-dij>.
- BALASSA Zsófia. *Amikor a dráma elbeszélőt keres. A mono/lóg drámák drámanarratológiai megközelítésének lehetőségei*. Pécs: Kronosz Kiadó, 2019.
- CSÁKI Judit. *Alföldi színháza. Öt nemzeti év*. Budapest: Libri Kiadó, Budapest, 2013.
- CSÁKI Judit. „Több megértést, Amál!”. *Magyar Narancs*, 2011. ápr. 7. Hozzáférés: 2025.02.28., https://magyarnarancs.hu/szinhas2/szinhas_az_-_tobb_megertest_amal_-_esterhazy_peter_en_vagyok_a_te-75878.
- ESTERHÁZY Péter. *Én vagyok a Te*. Budapest: Nemzeti Színház Színműtár, 2011.
- ESTERHÁZY Péter. „Se ünneplős, se nem ünneplős ujjgyak. 1 búcsúbeszéd a Nemzetre – a nem cenzúrázott változat”. *Élet és Irodalom* 57, 27. sz. (2013): 5.
- ESTERHÁZY Péter. *Drámák*. Magvető, Budapest, 2016.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *A performativitás esztétikája*, fordította Kiss Gabriella. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.

¹⁰³ GORDON Eszter, „Premierről premierre. Gordon Eszter kedvcsináló képriportjai az alkotók ajánlásaival”, *Premier* 12, 83. sz. (2011): 49.

- GORDON Eszter. „Premierről premierre. Gordon Eszter kedvcsináló képriportjai az alkotók ajánlásaival”. *Premier* 12, 83. sz. (2011): 49.
- HERCZOG Noémi. „Ha mi lennénk Esterházy Péter”. *Színház.net*, 2011. febr. 28. Hozzáférés: 2025.02.28., https://szinhaz.net/?option=com_content&view=article&id=35959:ha-mi-lennenk-esterhazy-peter&catid=13:szinhazonline&Itemid=16.
- IMRE Zoltán. *A nemzet színpadra állításai. A magyar nemzetiszínház-elképzelés változásának főbb momentumai 1837-től napjainkig*. Budapest: Ráció Kiadó, 2013.
- JÁKFAI Magdolna. „Van egy férfi. Esterházy Péter és a magyar színházi hagyomány”. *Jelenkor* 51, 6. sz. (2008): 709–718.
- JÁSZAY Tamás. „Nekünk nyolc. Tízparancsolat / POSZT 2009”. *revizoronline.com*, 2009. jún. 15. Hozzáférés: 2025.02.28., <https://revizoronline.com/tizparancsolat-poszt-2009/>.
- JÁSZAY Tamás. „Isteni komédia”. *Pannonhalmi Szemle* 19, 2. sz. (2011): 104–107.
- KÉZDI Beáta. „Esterházy-patchwork”. *Heti Válasz* 11, 12. sz. (2011): 67.
- KOLTAI Tamás. „Könyvdráma”. *Élet és Irodalom* 55, 11. sz. (2011): 23.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Posztdramatikus színház*, fordította BEREZ ZSUSZA, KRICSFALUSI Beatrix, SCHEIN Gábor. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- MARIK Noémi. „Egy maximalista. Beszélgetés Izsák Lilivel”. *Critikai Lapok* 23, 1–2. sz. (2013): 19–25.
- MÉNESI Gábor. „A színháznak meg kell hagyni a szabadságot. Beszélgetés Molnár Piroskával”. *Kritika* 42, 4. sz. (2013): 14–17.
- RADNÓTI Zsuzsa. „A mellőzött drámai életmű. Esterházy Péter drámáiról, elsősorban történelmi revüjéről, a Mercedes Benzről”. *Jelenkor* 60, 6. sz. (2017): 696–701.
- RADNÓTI Zsuzsa. „Évadkörkép”. *Napút* (2007): 3–7.
- SÁGHY Miklós. „Egy irodalmi hatás? A heterogén szubjektum színrevitele Gothár Péter és Esterházy Péter *Idő van* című műveiben”. *Alföld* 63, 4. sz. (2012): 104–112.
- SZTRÓKAY András. „Te vagyok”. *Ellenfény* 17, 7. sz. (2012): 32–33.
- TARJÁN Tamás. „Énekének”. *revizoronline.com*, 2011. márc. 1. Hozzáférés: 2025.02.28., <https://revizoronline.com/esterhazy-peter-en-vagyok-a-te-nemzeti-szinhaz/>.
- UGRAI István. „Monodráma”. *7ora7.hu*, 2011. febr. 28. Hozzáférés: 2025.02.28., <https://7ora7.hu/programok/en-vagyok-a-te/nezopont>.
- V. NAGY Viktória. „A revütől a tébolyjátékig”. *Heti Válasz* 10, 18. sz. (2010): 51–53.

Videójegyzék

- Gothár Péter: *Én vagyok a Te*. Nemzeti Színház, 2011. OSZMI leltári szám: 4361. Hozzáférés: <http://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI908756>.

Gyermekvédelemből kikerülve. Az Art-ravaló szocioművészeti projekt részvételi színházi metódusai

GARAI JUDIT

„Ami biztos, nem olyan biztos.
Semmi nem marad így, ahogy van.
Ha az uralkodók már beszéltek,
meg fognak szólalni azok is, akiken
uralkodnak.”¹

Tanulmányomban a 2018 óta működő Art-ravaló szocioművészeti projekt két előadásán keresztül mutatom be a program által használt részvételi színházi formákat. Ez szorosan illeszkedik egy tágabb kutatásba, amelyben azt vizsgálom, hogy a részvételi és közösségi színházi előadásokban megtapasztalható színházfogalomnak, színházi aktivitásnak és kulturális jelenségnek milyen lehetőségei vannak arra, hogy valóban társadalomalakító szerepük legyen.² Valamint, hogy hogyan jelenik meg a kortárs magyar alkalmazott színházban az etnikai vagy társadalmi kisebbségek problémája? Tud-e és akar-e a színpadon az elnyomott beszélni? Hogyan konstruáljuk meg, illetve kiket sorolunk ebbe a kategóriába, kikhez jutnak el az ilyen kezdeményezések, milyen hatásai vannak az ilyen eseményeknek a szűkebb és a tágabb közösségre nézve? Elérhető-e ma, s ha igen, milyen típusú társadalmi változás az olyan közösségi, részvételi színházi projekteken keresztül, amelyek elköteleződtek amellett, hogy művészi munkájukon keresztül beszéljenek

regionálisan és országosan meghatározó társadalmi, politikai és gazdasági folyamatokról és problémákról? Írásomban többek között ezeket a kérdéseket is vizsgálom az Art-ravaló két előadása és a projekt működése kapcsán. Fontos ugyanakkor leszögezni, hogy a hazánkban részvételi színház néven emancipálódott kulturális jelenséget vizsgálni csak és kizárólag a határlépés jegyében érdemes, azaz a kutatás az esztétikum (a színház mint szituáció), a politikum (az apparátus láthatóvá tétele és kritikája), a pedagógikum (a projektmódszer és a próba kapcsolata) háromszögében lehet célravezető. De mielőtt az Art-ravaló működésére rátérne a szöveg, fel kell hívnunk a figyelmet a részvétel fogalmának különböző definícióira, és a részvétellel kapcsolatos művészetkonceptiókra.

A részvétel fogalmának különböző tudományokban jelen levő definícióját Czirák Ádám a szociológia, a politológia, a kultúratudomány és a színháztudomány területén vizsgálta.³ Szójegyzékének meghatározása szerint a participáció „egy kollektív döntéshozatali vagy cselekvési folyamatban való részvétel, amely magába foglalja a közösség többi tagjának befolyásolásának lehetőségét is”⁴, és ezen belül is inkább a folyamatszerűsége van a hangsúly, és nem a részvétel eredményén. A fogalom Arisztotelész *Politika* című művének III. könyvében jelent meg

¹ Bertolt BRECHT, „A dialektika dicsérete”, ford. HALASI Zoltán, *Ex Symposium*, 81. sz. (2013): 14.

² Az ELTE Irodalomtudományi Doktori Iskolájában zajló kutatás munkacíme: *A néző-részvétel dramaturgiái a kortárs magyar alkalmazott színházban*. Jelen tanulmány e témának csak egyetlen szegmensét érinti.

³ CZIRÁK Ádám, „Partizipation”, in *Metzler Theaterlexikon Theatertheorie*, szerk. Erika FISCHER-LICHTE, Doris KOLESCH, Matthias WARSTATT (Stuttgart: Metzler, 2014), 242–248.

⁴ Uo., 242. (Az én fordításom – G. J.)

először: a *methechein* szóalakban.⁵ Ezt Aquinói Szent Tamás latin fordításában *participatio*-ként jelöli, Szabó Miklós fordító pedig itt már a *részvétel* szót használja a magyar nyelvben. Arisztotelész szövegében a kifejezés a politikai cselekvés gyakorlatára és az állampolgár⁶ azon jogára utalt, hogy részt vegyen a polis ügyeinek megvitatásában. Ebben az összefüggésben a részvétel két dolgot jelent: a kollektív gyülekezés lehetőségét, valamint a hozzászólás jogát a bíróság és az államvezetés működésébe.

A művészetelméletben a 20. század második felében, az 50-es, 60-as években jelent meg a kifejezés, ettől kezdve beszélnek a művészettörténészek participatív irányokról, törekvésekről, viszont a 90-es évektől használják a terminust egy önálló, új művészeti műfaj megjelölésére. A folyamatnak köszönhetően a különböző művészeti gyakorlatokban az addig megszokott, egydimenziós, hierarchikus, fentről lefelé tartó kommunikációs modellt felváltották a párbeszédre alapuló kommunikációs helyzetek.⁷ A részvétel folyamata kiszámíthatatlanságot, nyitott előadást/helyzeteket (többnyire nehezen meghatározható kezdő- és végponttal) és bizonytalan időtartamot jelent: az adott esemény nem tekinthető lezártnak és teljesnek, hanem sokkal inkább kontingensnek. Mint arra Czirák utal, „ennek fényében a részvétel a színházban, a képzőművészetben és a performanszművészetben a befogadás

egy bizonyos minőségét jelenti, amely összeköti a hatás esztétikai és társadalmi dimenzióit, és feltételezi a jelen idejű, másokkal való együttlétet. A participáció egy sokféleképpen megélhető, közösségben való részvétel lehetőségét jelöli, és mindig magában foglalja a kölcsönös interakció vagy beavatkozás lehetőségét, de nem szükségszerű megvalósulását.”⁸

Ugyancsak a '90-es években alakul ki a művészetalapú kutatás irányzata, amely átéli a tudomány és a művészet közti határvonalat, s melynek folyamatában a kutatás végig összekapcsolódik bizonyos művészeti formákkal. A művészetalapú, ezen belül is a dráma-, illetve színházalapú társadalmi beavatkozás gyakorlatát valósítja meg az Art-ralavó is. Az ilyen típusú beavatkozásokat performatív beavatkozásoknak is szokás nevezni. Ezek a módszerek a dráma és a színház eszközeit társadalmi változások eléréséhez használják, változtatási potenciáljuk abban rejlik, hogy alakítják a társadalmi valóságról szóló elképzeléseket és értelmezéseket, ezzel pedig tágítják a megvalósítható gondolt társadalmi cselekvések körét.⁹ A beavatkozásoknak, amellet, hogy társadalomtudományos kutatásokról van szó, alapvető formái lehetnek a részvételi módszerekkel operáló színház, ezen belül is a közösségi színház, a színházi nevelés és a fórumszínház. A tudományos megértés és a performatív alkotás összefonódása arra kéri rá, hogy

„a részvételi színházi folyamat során hogyan zajlik egy-egy társadalmi jelenség különféle értelmezéseinek láthatóvá tétele, kritikai vizsgálata, a közös értékek (esetleg érdekek) felismerése, az egyéni

⁵ ARISZTOTELÉSZ, *Politika*, ford. SZABÓ Miklós (Budapest: Gondolat Kiadó, 1994).

⁶ A társadalom bizonyos rétegeit, például rab-szolgákat, nőket nem tekintették állampolgárnak.

⁷ Lásd ehhez: „participatory turn”, in Laurence Bherer, Pascale Dufour, Françoise Montambeault, „The Participatory Democracy Turn: An Introduction”, *Journal of Civil Society* 12, 3. sz. (2016): 225–230.; Henry Jenkins, „Rethinking Convergence/Culture”, *Cultural Studies* 28, 2. sz. (2013): 267–297.

⁸ CZIRÁK, „Participation”, 243. (Az én fordításom – G. J.)

⁹ A Sajátszínház honlapjának Tudástár almenüpontja, hozzáférés: 2024.12.10., <http://www.sajatszinhaz.org/tudastar/>.

és kollektív cselekvési lehetőségek beazonosítása és kipróbálása.”¹⁰

Összegzésként elmondhatjuk, hogy a művészeti gyakorlatokban a 20. század második felében elinduló változás megkérdőjelezte a zárt diskurzusként felfogott művészetkonceptiót, útjára engedte a művészet társadalmi gyakorlatokba való alkalmazását, és – ami a szöveg szempontjából a legfontosabb – arra is rávilágított, hogy a részvétel azzal az erővel bírhat, ami felszabadítja és hatalommal ruházhatja fel az egyént, s ezen keresztül egy adott közösséget. Kialakult tehát az a művészeti irányzat, amely társadalmilag releváns problémákkal, az érintettek bevonásával, a művészet eszközszerével közösségi-társadalmi folyamatokat hoz létre, és amelynek célja a legtöbb esetben a dialogikus-esztétikai projekteken túl, hogy konkrét társadalmi javaslatokat foglaljon magába.

Az Art-ravaló szocioművészeti projekt alapjai. Demokráciafelfogás, az apparátus láthatóvá tétele és kritikája

A 2018 óta működő Art-ravaló program módszertana a fent fölvezetett részvétel fogalmának különböző mintázatain alapul. Egyrészt lehetőséget ad a résztvevő, állami gondoskodásban nevelkedett fiataloknak, mint egy marginalizált csoport tagjainak, hogy hallathassák a hangjukat, hogy reflektáljanak a művészi tevékenységen keresztül a saját életükben megtapasztalt diszkriminatív helyzetekre mint alkotó-résztvevők.¹¹ Másrészt viszont egy olyan típusú művészeti tevékenység folyik, amely dialogikus, nyilvános, találkozási terepet biztosít különböző társadalmi

¹⁰ Uo.

¹¹ Átalakítva használok Augusto Boal spect/actor fogalmát, ahol a nézőből résztvevő válik, jelen esetben viszont alkotóvá válásról is szó van.

csoportok, a többségi társadalom tagjai és a társadalom peremére szorult, hátrányból induló résztvevők között, amely – természetéből adódóan – nem konfliktus- és problémamentes. Az Art-ravaló művészi munkája nem a traumából való kigyógyulás helye, viszont politikai aktus: leír, megszólít és megszólaltat egy elnyomott csoportot, dialógusra készítet különféle társadalmi csoportokat, felszabadít, leleplezi azt a hegemon rendszert, amely elnémítja az adott fiatalokat, és azt is felmutatja, hogy mit jelent elfordulás helyett odafordulni egymáshoz – mindezt egy agonisztikus nyilvános térben teszi, kommunikációs zavarok, nézeteltérések, viták mentén.

Ahhoz, hogy ezt a „politikai aktust” definiálni tudjuk, a belga politológus és filozófus Chantal Mouffe antagonizmusokra épülő demokrácia-fogalmát kell megvizsgálnunk. A különböző részvételi módok praxisában megjelenő antagonizmusokat és a konszenzusokat vizsgálva óhatatlanul fölvetődik a kérdés, hogy a konszenzusra való törekvés (Habermas) természeténél fogva nem foglalja-e magába a kirekesztést, azaz, hogy a konszenzus csak kirekesztéssel érhető-e el. Mouffe a részvételt a konfliktusok, a nézeteltérések, az antagonizmusok, a kommunikációs zavarok és a referenciális zűrzavarok megjelenésével vagy felerősödésével azonosítja, amelyek

„hasznos katalizátorok [lehetnek], hiszen felvállalásuk következményeinek (a vitának, az »agón« értelmében vett szellemi versengésnek) nem a véleménykülönbségeket látszólag elsimító konszenzus, de nem is a politizáló közösség szétrombolása, hanem a permanens (ön)kritika a célja.”¹²

¹² Kiss Gabriella, *A tette kész néző* (Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem – L’Harmattan Kiadó, 2024), 96.

Mouffe agonális demokráciáról szóló tanulmányában az antagonista ellentét szükségességéről értekezik, és arra is rávilágít, hogy milyen demokrácia-felfogás állhat egy-egy alkalmazott, részvételi, közösségi színházi törekvés mögött.¹³ Mouffe a politika konfliktuselvű felfogásából indul ki, mégpedig az egyik legradikálisabb módon. Elfogadja és kiinduló alapnak veszi a Carl Schmitt-i barát-ellenfél ellentétpárt a politika kritériumaként, és emellett elfogadja az államon belüli pluralizmust is, így viszont már a schmitti felfogást fölülírva egy módosított, azaz barát-*ellenfél* szembenállásról beszél. Mouffe szerint identifikációs lehetőségek és konfliktusok nélkül a demokrácia fölszámolja magát, és nem hordozza az érzelmi bevonódás lehetőségét. Ez a fajta bevonódás létre sem jöhet, ha nincsenek konfliktusok, amelyek a demokratikus rend fennmaradásához szükségesek. Szembe megy a konszenzust célzó részvétel tereként elképzelt politika és/vagy a társadalom terével. És e szembehelyezkedés mentén kapcsolja össze a politika és a művészet halmazát:

„Ahogy a művészetnek van politikai dimenziója, a politika is rendelkezik esztétikai dimenzióval. Ezért nem tartom célravezetőnek a politikus és nem politikus művészet közti különbségtételt. A hegemonia elméletének perspektívájából a művészeti gyakorlatok szerepet játszanak az adott szimbolikus rend felépítésében és fenntartásában, illetve az azzal szembeni ellenállásban, és ezért szükségképpen rendelkeznek politikai dimenzióval is. (...) Nyilvánvalóan azok, akik az agonisztikus nyilvános terek megte-

remtését támogatják, ahol a cél az uralkodó konszenzus által elfojtott dolgok leleplezése, teljesen másként fogják elképzelni a művészeti gyakorlatok és azok közönsége közti viszonyt, mint azok, akik célja a konszenzus megteremtése, még ha ezt a konszenzust kritikainak látják is. Az agonisztikus szemlélet szerint a kritikai művészet diszzenzust szít, láthatóvá teszi azt, amit az uralkodó konszenzus elfedni és eltörölni igyekszik. Számtalan olyan művészeti gyakorlat alkotja, amelyek arra törekednek, hogy hangot adjanak mindazoknak, akiket a létező hegemonia kereiteiben elhallgattatnak.”¹⁴

A részvétel tehát óhatatlanul konfliktusokhoz, agonizmushoz, kommunikációs zavarokhoz vezet, ezt a művészetalapú részvételi kutatás és a részvételi színházi előadások elemzésénél is alapul kell venni, hiszen a résztvevőkre nem tekinthetünk úgy, mint a társadalmi és politikai folyamatokból kiemelt egyénekre, mert mindannyiunkat, mint a társadalom tagját nemcsak körülveszi a jelenlegi politikai, gazdasági, kulturális és társadalmi berendezkedés és annak konfliktusai, és ezek nemcsak egyfajta kontextust teremtenek a létezésünkhöz, hanem alapvető módon befolyásolnak, alakítanak bennünket, s ezzel együtt a részvételünk mindenmű formáját is.

Jelen szöveg írója és általában a részvétel alapú, közösségi színházi előadások kezdeményezői – így az Art-ravaló alapcsapata – is a többségi társadalomhoz tartoznak, ebből a pozícióból beszélnek, cselekednek, óhatatlanul többnyire kívülről/felülről jövő kezdeményezéseket működtetve. Ez egyúttal azt is jelenti, hogy hatalmuk van, viszont – jó esetben – annak közösségi gyakorlását a társadalmi változás helyének tekintik, és nem a kisebbséghez tartozókat eszközként felhasznál-

¹³ Chantal MOUFFE, „Művészeti aktivizmus és agonisztikus terek”, ford. SIPOS Dániel, hozzáférés: 2024.12.17, <https://exindex.hu/nem-tema/muveszeti-aktivizmus-es-agonisztikus-terek/>.

¹⁴ Uo.

nálva, lelkiismeretüket a társadalmi igazságtalanságok láttán ezzel megnyugtatta az elnyomottak helyett történő beszédre használják. De ki tudja-e, akarja-e küszöbölni egy „felülről jövő” művészetalapú, s azon belül is performatív/drámaalapú kezdeményezés a konfliktusokat, s nem inkább egy olyanfajta konszenzusra törekszik-e, amely elősegíti, hogy a végeredmény egy színházi projektproduktum legyen? Melyik térben jelennek meg az agonális és melyikben a konszenzuális gyakorlatok? Hipotézisem, hogy az Art-ravaló munkafolyamata során válik láthatóvá a disszenzust szító, konstruktív gyakorlat, a létrejövő előadások pedig már az ezen a folyamaton végighaladt közösség konszenzuális produktumai.

A gyermekvédelem rendszerében nevelkedő gyerekek és fiatalok, valamint a rendszerből kikerülők a különböző statisztikák szerint hiányosságokat, nehézségeket mutatnak az életvezetési ismeretek, énkép, interperszonális kapcsolatok és a társadalmi beilleszkedés területén, valamint fokozottan veszélyeztetettek a hajléktalanság, munkanélküliség, függőségek vagy a prostitúcióba kényszerítés szempontjából, gyakran lesznek bűncselekmények elkövetői, illetve áldozatai.¹⁵ Az Art-ravaló, a Szubjektív Értékek Alapítvány és a Faktor Terminál Egyesület közös szocioművészeti projektje ezzel a célcsoporttal foglalkozik. A projekt a gyermekvédelem rendszerében nevelkedő, 18-24 éves fiatal felnőttek művészeti tevékenységére keresztül történő személyiségfejlesztésére vállalkozik, valamint – a módszertanukat összefoglaló kézikönyv szerint – az ezzel párhuzamos pályaorientációs és életvezetési tanácsadás, a munkaerőpiacon való elhelyezkedés támogatása által, hosszabb távon a társadalmi beilleszkedést segítve a gondozásból való kikerülés felelősségteljes élet-

szakaszában.¹⁶ Utóbbit tekintve a projekt olyan közfunkciókat lát el, amelyet magának az államnak, azon belül is az oktatási rendszernek kellene.

A program bemutatásához saját tapasztalataimra¹⁷, valamint az előbb említett, 2020-as kézikönyvre támaszkodom, melyben a szakmai és projektvezető mellett a szociális munkás, az életvezetési tanácsadó, az élménypedagógus, a projektkoordinátor, a pályaorientációs szakember és a színházi nevelési szakember is megosztja módszertanát a kilenc hónapon át tartó projekt előkészítési, megvalósulási és lezárási fázisán keresztül. A projektben résztvevő fiatalok (évente 12–15 fő) kilenc hónapig felnőttképzésben regisztrált művészeti és pályaorientációs képzésben vesznek részt. A program Budapesten zajlik minden évben szeptembertől májusig, ezalatt a résztvevő fiatalok ingyenes ellátást kapnak (szállás, étkezés, tömegközlekedési bérlet). A képzés első szakaszában a művészeti nevelésen keresztül a személyiségfejlesztésen, az önismereten, a munkahelyi tapasztalatszerzésen és a pénzügyi tudatosságon van a hangsúly, ekkor a foglalkozások heti öt alkalommal zajlanak hétfőtől péntekig napi öt órában. Az első szakasz szeptembertől február végéig tart, majd színházi előadással zárul egy budapesti színházban vagy játszóhelyen. A képzés második szakaszában márciustól május végéig a fókusz a stabil munkavállalásra és az önállósodásra kerül, ekkor heti egy alkalomra csökkennek a művészeti foglalkozások.

A stáb intenzív együttműködésben, napi kapcsolattartással működteti a programot. A

¹⁶ BODA Fanni, GYARMATI Katalin, LŐRINCZ Marcell, PODMANICZKY Éva, ROMANKOVICS Edit, SCHERMANN Márta, SPÉTH György, SZÁK Zsófia szerk., *Art-ravaló – szocioművészeti projekt útkeresőknek* (Budapest: Szubjektív Értékek Alapítvány, 2020).

¹⁷ Az első, 2018/2019-es évadban dramaturgként dolgoztam a programban.

¹⁵

<https://statinfo.ksh.hu/Statinfo/QueryServlet?ha=FS1P01> hozzáférés: 2024.12.03.

kézikönyv és a gyakorlatban megfigyelt tapasztalat szerint is a szakmai vezető a program központi eleme, a művészeti képzés kidolgozásáért, fejlesztéséért és megvalósításáért, valamint a színházi próbafolyamatért és a bemutató létrejöttéért felel. Ezenkívül a színházi nevelési, a pályaaorientációs és a gazdasági szakemberek a képzés további elemeinek szakértői, megvalósítói. A projektmenedzser, a projektkoordinátor és a pénzügyi munkatárs a program adminisztrációját, szervezeti és mindennapi operatív előkészítését, fenntartását és lebonyolítását végzik. A szociális munkás a résztvevők mindennapi életét koordinálja.

A program 2018 és 2024 között működött ilyen formában, a hat évad alatt mintegy hatvan fiatal fejezte be a programot. A résztvevők többségét, 80%-át további utógondozásban segítik a szakellátás intézményeivel, szakembereivel (alapítványi iskolákkal, gyermekotthonokkal, javítóintézetekkel, nevelőszülőkkel, gyámokkal) együttműködve. Évente átlagosan két résztvevő érkezik speciális gyermekotthonból és javítóintézetből. A szakellátás intézményeivel együttműködve a program számukra reszocializációs rendszerként működik, átmenetet képezve a speciális, zárt gondozási körülmények és az önálló felnőtt élet között. A projektnek hivatalos utókövetése anyagi fedezet miatt nincs, ám mentorprogramjuk, s a korábbi évek növendékeinek az aktuális évad csapatának toborzásába való bevonása által valamennyire követni tudják a fiatalok életútját.

Az Art-ravaló nem színészképző. De akkor miért is csinálnak együtt színházat? A művészeti munka különböző drámapedagógiai, színházi nevelési gyakorlatok mentén zajlik.¹⁸ Ezek teremtik meg az agonális tér létre-

jöttét. Az ismerkedős játékok mellett, amelyeknél a taktilis közelítésre, az érintések szerepére, a hozott határok megtapasztalására, a gátak, gátlások megismerésére és oldására helyeződik a hangsúly, a kapcsolatteremtő, mozgásos, koncentrációs gyakorlatok, az ön- és csoportismereti játékok, az egyéni, kis- és nagycsoportos improvizációk is helyet kapnak. Fontosak még az Augusto Boal módszertana mentén szervezett dramatikus tevékenységformák, úgymint a fórumszínház és a vitaszínház, valamint a komplex tanítási dráma eszközei. Az adott csoport résztvevői együtt alakítják ki a közös munka nyelvét, amelynek részei a koncentrációs játékok és fizikai bemelegítés, valamint a kapcsolatteremtő, illetve az ön- és csoportismereti játékok.

Az ilyen típusú munkamódszerek központjában az az együttes, kollektív munkaforma áll, amelynek során szorosban egybeolvadnak a politikai és esztétikai nevelés eszközei, amelynek természetes velejárói a konfliktusok, a nézetkülönbségek, a kommunikációs zavarok. Mégpedig úgy, hogy az alkotórésztvevő szerepkör, a kollektív munkamódszer, az agonizmus és a társadalmi-politikai értelemben vett, cselekvőképes szubjektivitás és a közösségben való létezés, illetve az ettől való függés leleplezi a magától értetődő, természetesnek tűnő hatalmi és elnyomó struktúrákat, és felkínálja a hatalmi viszonyok gyakorlati megváltoztatásának a lehetőségét is. Felfedi tehát a hegemonia azon alapvető működését, amelyben a domináns társadalmi csoportok nem kizárólag nyílt erőszakkal, hanem árnyalt eszközökkel teremtenek társadalmi konszenzust, így elérve, hogy a társadalom nagy része önként elfogadja a domináns csoportok által kijelölt viszonyokat. Ezek, az Art-ravaló által is használt performatív gyakorlatok, szituációk segítik az egyén és a közösség öntudatra ébredési folyamatát, mely során az alkotórésztvevők ráeszmélnek, hogy a világ nem statikus, az azon belüli mozgásokért, válto-

¹⁸ A kézikönyv Kaposi László, Gabnai Katalin, Jonothan Neelands, Perényi Balázs, Fekete Anikó, Cziboly Ádám és Illés Györgyi munkáit említi a művészeti képzés és a játékok szakirodalmaként.

zásokért együtt képesek vagyunk tenni, és együtt vagyunk érte felelősek is. Ez a ráébredés akcióra sarkall, a transzformatív cselekvés¹⁹ ösztönzésére, ez pedig újabb tapasztalatokkal, ismeretekkel gazdagítja az alkotórésztvevőket, ami további reflexiót igényel.

Az Art-ravaló két előadása:

És Télemakhosz? (2019), KÖR (2024).

A színház mint szituáció. A projektmódszer és a próba kapcsolata

Az Art-ravaló hat évada alatt öt előadást – *És Télemakhosz? (2019), Kukorica Jancsi (2020), Parsifal (2022), Testvérek (2023), KÖR (2024)* –, valamint egy filmetűdöt – *Félelmek bolygója (2021)* – készítettek az alkotórésztvevők.²⁰ Utóbbi a koronavírus-járvány miatt az online térbe kényszerült évadra volt válasza az alkotócsapatnak. Tehát itt minden esetben elkészült egy „produktum”, aminek a pályázati feltételek, az elnyert támogatások miatt meg kellett születnie. Az alkalmazott színház definíciója, ahogy azt a Cziboly Ádám szerkesztette *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv* meghatározza, „az esztétikai autonómia modernista eszményének jegyében működő, professzionális és intézményesült művészsínház ellenfogalma”, amely nem cél-, hanem folyamatorientált működésmódú, és „nyílt politikai, pedagógi-

¹⁹ „Az átalakítás (transzformáció) és az átalakító (transzformatív) cselekvés a kritikai megközelítések és a freirei kritikai pedagógia fontos fogalma, amelyet a hazai szakirodalom is használ. Az átalakítás kifejezetten az elnyomó társadalmi struktúrák változását jelenti: politikai-gazdasági-társadalmi transzformációt, a hatalmi rendszer megváltoztatását.” Mészáros György lektor lábjegyzete, in. PAOLO FREIRE, *Az elnyomottak pedagógiája*, ford. LUKÁCS Laura (Budapest: Open Books, 2024), 38–39.

²⁰ Az előadások itt megtekinthetők: <https://artravaló.com/hu/eloadasok>.

ai vagy terápiás céllal rendelkező, a színház mint művészeti intézmény hagyományos keretein kívül létrejövő színházi projektek gyűjtőfogalma.”²¹ Jelen esetben a bemutatókat felsorolva láthatjuk, hogy minden évadban a folyamat mellett a célproduktum is ugyanannyira hangsúlyossá vált.

A témaválasztást a művésztrenerek végzik még a szeptemberi munkakezdés előtt, tehát nem a résztvevőkkel közösen történik meg a szelekció. Az ajánlatot beviszik a csoporthoz, majd közösen megismerik az adott szépirodalmi művet, ami kiindulópontul szolgál, megvitatják, és együtt döntenek arról, hogy valóban ez lesz-e a majdani előadás alapja. Ami nyilván gesztusértékűvé vált, hiszen a hat év alatt egyetlen csoport sem vétőzta meg a trenerek ajánlatát. Igaz, a kézikönyvben és több, a projektet vezetőikkel készített interjúban elhangzik, hogy az előzetes mérlegelés során olyan alkotások közül igyekeznek választani a művésztrenerek, amelyekről azt feltételezik, hogy a fiatalok kapcsolódni tudnak hozzá, és – bevallásuk szerint – az sem másodlagos szempont, hogy a munkát kezdeményezőket is érdekelje, inspirálja az alapanyag.

Az Art-ravaló legelső évadában Homérosz *Odüsszeiájára* esett a választás. Az is erősítette a döntést, hogy a német Projektfabrik JobAct²² elnevezésű projektjei néhány évadon keresztül az *Odüsszeiára* épültek. A JobAct szerkezete sok tekintetben mintául szolgált az Art-ravaló számára. A Projektfabrik német független oktatási szervezet, amely hosszú távú oktatási programokat indít munkanélküliek számára. Ezen belül a JobAct a Projektfabrik helyi együttműködési modellje, amely összefogja az állami és ma-

²¹ CZIBOLY Ádám, szerk., *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv* (Budapest: InSite Drama, 2017), 154.

²²

<https://www.projektfabrik.org/index.php/about-jobact.html>, hozzáférés: 2025.01.05.

gánintézményeket, állásajánlatok és elhelyezkedési lehetőségek megtalálása céljából. Munkájuk során a művészi munkát kombinálják professzionális szakmai képzésekkel. Célcsoportjaik közé tartoznak például az egyedülálló szülők, az iskolából kimaradók, a bevándorlók vagy a nyugdíjasok. Az Art-ralavó munkájának és felépítésének kialakításánál alapvető hatással bírt továbbá a holland Dogtroep társulat²³, amely 1975 és 2008 között a mainstream művészeti formák hozzáférhetetlensége ellen tiltakozó és az e célból, különböző művészeti ágakból érkező alkotók összefogásából megalakult társulat. Munkájuk során kifejlesztettek egy sajátos színházi formát és nyelvet, ahol a képek és a zene központi szerepet játszottak, s melyben vissza-visszatérően nonprofesszionális előadókkal dolgozva társadalmi, szociális problémákra reflektálva térspecifikus előadásokat hoztak létre. Mindkét projektben éveken keresztül dolgozott Schermann Márta, az Art-ralavó szakmai vezetője, művésztrenere.

Választásom azért esett az *És Télemakhosz?*-ra és a *KÖR*-re, mert az Art-ralavó fenti fejezetben bemutatott működésének első és utolsó előadásáról van szó, illetve a tér- és színházi formák használatában is lényeges különbségeket mutatnak.

Mind Homérosz eposzánál, mind a *KÖR*, azaz Bertolt Brecht *A kaukázusi krétakör* című drámájának kiválasztásánál alapvető szempontokként szerepeltek a fejlődéstörténet, a keresés, a küzdés motívuma, a családi kapcsolatokra való fókuszálás, a humor és a játékosság lehetősége, a meseszerű vagy akár fantasztikus motívumok megjelenése. Mindkét előadás esetében a szépirodalmi alkotás földolgozása történt, de saját élményanyagból, történetekből inspirálódva. Az *És Télemakhosz?* esetében a kapcsolódási pontot az

²³

<http://totaltheatre.org.uk/archive/features/dogtroep---elegy-dearly-departed-performance-company>, hozzáférés: 2024.12.16.

alkotó–résztvevők számára a szülő, az apa keresése jelentette: „Mi lett, mi van a fiúval? Míg a leleményes, tűró lelkű, isteni hős, Odüsszeusz a világot járja, a hét hónaposan Ithakában hagyott csecsemő felnő, és várja, hogy sosem látott apja képére ő is férfivá érhessen.”²⁴ Télemakhosz otthagyja Ithakát és az apja nyomába ered, végigjár néhány helyszínt azok közül, ahol apja a trójai háború után, hazafelé tartva az istenek akaratának megfelelően akadályokba ütközik, és megállni kényszerül. Így az előadásban szerepel a háború utáni Trója, Kirké szigete, az Alvilág, a Szirének kísértése, majd végül visszaérkezünk a kérőktől hemzsegő ithakai otthonba. A *KÖR* című előadásban *A kaukázusi krétakör* nyomán a főbb motívumok és történetszálak között természetesen a vérszerinti anya és a gondoskodó nevelő kapcsolata a gyermekkel, a hatalom és az közösség összecsapása, a menekülés, a kiszolgáltatottság, a döntéshelyzetek és a felelősségvállalás szerepelt.

A két előadás részvételi színházi metódusainak különbözősége a játéktérből is adódik. Míg az *És Télemakhosz?* térspecifikus előadásként a Patyolat Próbauzem udvarán és belső tereiben játszódik, addig a *KÖR*-t a Jurányi színháztermében, hagyományos néző-játéktér elrendezésben mutatták be. Az *És Télemakhosz?* esetében a nézők fizikailag is végigjárják azt az utat, amit Télemakhosznak kell megtennie apja után kutatva. Az előadás az udvaron kezdődik, megidéződik Télemakhosz születése, majd Poszeidón és Pallasz Athéné egy vita során döntenek arról, hogy a fiúnak el kell indulnia megkeresnie az apját, amihez legénységet kell toboroznia. A nézőkkel közös hajóúton, az ő bevonásukkal jutunk be a Patyolat belső tereibe, ahol végigjárjuk a különböző helyszíneket a kiállítótéren, a pincén, a padláson, a foyer-n és a színháztermen keresztül, míg vissza nem érkezünk a záró, ithakai lakomajelenetig, amiben Odüsszeusz és Télemakhosz

²⁴ Részlet a szövegkönyvből.

találkozása után a két férfi bosszút áll a házukat elfoglaló kőrökön.

Mindkét előadásban szerepelnek az eredeti irodalmi alapanyag jelenetei mellett olyan részek, amelyeket az alkotó–résztvevők improvizáltak és dolgoztak ki a próbafolyamat során, és vagy kapcsolódnak a történethez, a szereplőkhöz, vagy pedig azokkal analóg mai helyzetek. Ilyenek például a két, Trójában ragadt görög katona jelenete, amelyben összefoglalják a háborút, elmesélik a leleményes Odüsszeusz faló-cselét; vagy a Hádész-tours idegenvezetői, akik mind Télemakhosz, mind a nézők figyelmét felhívják, hogy ahová most belépnek, ott mire kell ügyelniük, hogy juthatnak ki onnan. Ilyen továbbá a filmbejátszáson keresztül megjelenő Istenek vitája, amelyben a résztvevők választottak maguknak egy-egy görög istent és a mitológia mentén, az adott isten Odüsszeusszal ápolt viszonyát megidézve és saját véleményüket is beépítve érveltek amellett vagy ellen, hogy Odüsszeusz hazatérhet-e. A KÖR-ben ilyen jelenetként született meg a kormányzó és felesége kettőse, amelyben egy széthulló házasság epizódjait láthatjuk, vagy a haldokló gazda, akivel Gruse névházasságot akar kötni, temetési szertartása és halotti tora a gyászoló, kicsinyes közösséggel, melyben a haldokló anyjától elhangzik egy slampoetry-betét is. Utóbbit az anyát játszó alkotó–résztvevő jegyzi. Az elhangzó szövegek tehát az improvizációkból megmaradt verbatim vagy átírt szövegek, valamint az alapmű egy az egyben beemelt részletei, így az előadások nyelvileg diverzek. A szöveges jelenetek mellett fontos szerepe van a táncos, mozgásos koreográfiáknak is, valamint az élőképeknek is.

A két előadás markáns különbsége, hogy míg az *És Télemakhosz?* nem rögzített, fix szerepidentitásokkal dolgozik, az alkotó–résztvevők jelenetenként más és más korú, nemű, státuszú szereplőt játszanak, így Télemakhoszt is minden jelenetben más-más alakítja, addig a KÖR-ben minden játékosnak

egy, legfeljebb két szerepet kell alakítania. Egyedül Gruse alakját kettőzték meg, amit az alkotó–résztvevők az előadás elején, egy bemutatkozó jelenetben (melyben elhangzik keresztnevük és szerepnevük) megindokolnak: az egyikük a próbafolyamat alatt hosszabb időre lebetegedett, így egy társa is megtanulta Gruse jeleneteit. Az *És Télemakhosz?*-ban – mivel egyenjelmez, fehér pulóvert, farmert és sötét sálát viselnek a játszó – a címszereplő minden epizódban egy, a születésjelenetben az újszülött megmosdatásához használt fehér zománcozott lavórt visz végig útján. Ezt adják át egymásnak a játszó, jelezve jelenetről jelenetre, hogy épp ki játssza az apját kereső fiút. A lavór Odüsszeusz és Télemakhosz találkozásának néma epizódjában is fontos szerepet kap. Míg a fiú egy papírból hajtogatott kishajót helyez a lavórban lévő vízbe, apja összegyűri a hajót, kiönti a vizet és a lavórt pajzsként adja fia kezébe. Az előadás legvégén megszűnik mindenfajta védelmet nyújtó fikció: az alkotó–résztvevők kilépnek szerepükből és megkérdézik egymást, hogy „és most mi lesz?“, „hogyan tovább?“ – van, aki válaszol, hogy holnap megy egy állásinterjúra, van, aki elmondja, hogy már esti gimnáziumba jár, többen viszont tanácstalanul hallgatnak.²⁵

Ahhoz, hogy ezek az előadások létrejöhessenek, a csapatoknak el kellett jutnia egy konszenzuális megoldáshoz. A kézikönyvet olvasva, az első évadban szerzett tapasztalatokat felidézve és a programot vezetőkkal készített interjúk alapján a konszenzus a színházi előadások esetében abban biztosan megszületett, hogy az adott évad alkotó-

²⁵ A projektet hat éven keresztül a Nemzeti Bünmegelőzési Tanács is támogatta, ami a Belügyminisztérium alá tartozik. 2024-ben a „kegyelmi botrányt” és a KÖR bemutatóját követően kivonult a program mögül. Jelenleg az Art-ravaló hetente egy napi és havi egy hétvégi foglalkozásokkal működik, egy intézményben, az ott élő fiatalokkal.

résztevői közösen egy ügyet képviselnek, az előadás, azaz az általuk létrehozott és lényegesnek gondolt kérdéseit és gondolatait akarják behozni egy nyilvános, közösségi térbe. Ők maguk és személyes történeteik, adott esetben egy szépirodalmi alkotás keretébe ágyazva nem csupán beemelődnek ebbe a közösségi térbe, hanem ők maguk ennek a térnek a megteremtői, így az elhallgatott, eltitkolt, tabusított, személyes történetzilánkok közüggé válnak. A közönség soraiban olyanok is helyet foglalnak, akik maguk is érintettek: a *KÖR* estében például az előző évadok alkotó-résztevői, az intézetekből vagy nevelőotthonokból érkező társak, maguk a nevelők és nevelőszülők. A közös alkotás – amely tele van konfliktusokkal, agonizmussal és kommunikációs zavarokkal – szociális gyakorlat is egyben, ami egy közösség tagjává tesz, és ezáltal nem szigeteli el az egyént. Sőt, a közösség tagjai függnek is egymástól, legyen szó a fiatalokról vagy a többségi társadalomhoz tartozó kezdeményezőkről. Mindannyian egyszerre írói, rendező, szereplői, tehát alkotói-résztevői az előadásnak, s ezen keresztül a közös alkotáson és a közösségen keresztül fedezik fel önmagukat, környezetüket és cselekvési lehetőségeiket.

Bibliográfia

- BRECHT, Bertolt. „A dialektika dicsérete”, fordította HALASI Zoltán, *Ex Symposium*, 81. sz. (2013): 14.
- BODA Fanni, GYARMATI Katalin, LÖRINCZ Marcell, PODMANICZKY Éva, ROMANKOVICS Edit, SCHERMANN Márta, SPÉTH György, SZÁK Zsófia, szerk. *Art-ravaló – szocioművészeti projekt útkeresőknek*. Budapest: Szubjektív Értékek Alapítvány, 2020.
- CZIBOLY Ádám, szerk. *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*. Budapest: InSite Drama, 2017.
- CZIRÁK Ádám. „Partizipation”. In *Metzler Theaterlexikon Theatertheorie*, szerkesztette Erika FISCHER-LICHTE, Doris KOLESCH, Matthias WARSTATT, 242–248. Stuttgart: Metzler, 2014.
- FREIRE, Paolo. *Az elnyomottak pedagógiája*, fordította LUKÁCS Laura. Budapest: Open Books, 2024.
- KISS Gabriella. *A tette kész néző*. Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem – L’Harmattan Kiadó, 2024.
- MOUFFE, Chantal. „Művészeti aktivizmus és agonisztikus terek”, fordította SIPOS Dániel, hozzáférés: 2024.12.17., <https://exindex.hu/nem-tema/muveszeti-aktivizmus-es-agonisztikus-terek/>.

A Covid járvány hatása a magyar slam poetry közösségekre

HETESI JÚLIA FANNI

Bevezetés

A pandémia és a bezárások alapjaiban változtatták meg az emberek mindennapjait, s nem voltak ez alól kivételek az olyan előadóművészeti formák sem, mint a színházi előadások, a koncertek, vagy épp a slam klubok. A munka és a tanulás világa átköltözött az online térbe, s ehhez a szórakoztatóiparnak is idomulnia kellett. Az megkérdőjelezhetetlen tény, hogy a Covid19-világjárvány ellentmondást nem tűrve megálljt parancsolt az egész világnak. Olyan élethelyzetbe kerültünk egyik pillanatról a másikra, amit korábban talán sosem gondoltunk volna. Számos aspektusból vizsgálhatjuk, milyen hatással volt életünkre a pandémia, ám ezúttal a kultúrára tett hatást szeretném kiemelni. Jelen tanulmányban arról számolok be, milyen túlélési stratégiákhoz folyamodtak a kőszínházak, milyen helyzetbe kerültek a szabadúszó művészek és miként reagáltak a lezárásokra a slam poetry közösségek, illetve hosszú távon milyen hatást gyakorolt a Covid19-világjárvány a fent említett műfajokra. Alapvető tézisem, hogy a slam közösségek jelentős veszteséget szenvedtek a pandémia okozta lezárások során, habár az itt mérhető károk inkább műfaj- és mozgalmatörténeti valamint szociológiai értelemben vizsgálhatók a kőszínházak infrastrukturális, munkaerőbeli, illetve gazdasági károsodásához képest.

Míg a színházak (például a Pécsi Nemzeti Színház) az archívumuk nyilvánosságra hozatalával igyekeztek fenntartani az érdeklődést, s egyben kedvezni nézőinek, addig a slammer közösségeknek más eszközökhöz kellett folyamodniuk, hiszen a slam archí-

vumok eleve mindenki számára megtalálhatóak és elérhetőek, ráadásul nem pótolják azt a fajta közösségi élményt, az egy közös térben és időben megvalósuló testi jelenlét tapasztalatát, ami a slam poetry sajátja.

További említésre méltó törekvés volt a kifejezetten online fogyasztásra tervezett, streamelt előadások létrehozása. S, habár a színházak idővel újra kinyithatták kapuikat, az addig folyamatosan növekedő és népszerűsödő slam poetry műfaja végzetes csapást szenvedett. Az alulról szerveződő, underground műfaj mintha elhalt volna. A klubok néhány kivételtől eltekintve nem kezdték újra működésüket. Ennek oka többek között az volt, hogy az alkotók is az elsődleges jövedelemszerzésük felé fordultak, kevesebb energiájuk maradt a műfaj ápolására, illetve a pandémia alatt létrejövő ingerszegény környezet negatívan hatott alkotói kedvükre. Ezáltal megfigyelhető, hogy a korlátozások feloldásával egy egészen új, szinte elődök nélküli generáció jelent meg a színpadokon. Kutatásomban feltárom, miként reagáltak a színházak, és milyen törekvések voltak a slam klubok szervezőinek, közösségének, hogy fentartsák a közösségi diskurzust, aktivitásra hívják fel egymást. Mennyire vették komolyan a klubok a karantént? Hogyan kommunikáltak a Covid19 kapcsán? Mennyi idő telt el, míg újra elindultak a havi rendszerességű események? Melyik generáció tért vissza a színpadokra? Ha visszatért egyáltalán... Miért okozhatott ekkora pusztítást a COVID a slam közösségekben? Ezzel szemben hogyan reagáltak a kőszínházak a bezárásokra? Mik voltak az ottani „túlélési stratégiák”? Miért volt sikeresebb a pandémia átélése?

Jakab Albert Zsolt és Vajda András tanulmánya megkülönbözteti a karanténkultúra és a járványlét fogalmait. A karantén kultúrát egy átmeneti állapotként határozza meg, mely a mindennapokban készletünk változásra, mikor „a pillanat hevében született gyors és időben jól körülhatárolható döntések szintjét jelöli a járvány társadalmi szintű kezelése tekintetében. Ezzel szemben a járványlét elhúzódó, sokáig a jelenben levő, sőt, a jövőt is meghatározó állapotot jelöl.”¹ Utóbbira az a jellemző, hogy a járvány okozta félelmeink és beidegződéseink hosszú távon is velünk maradnak, s felülírják korábbi ismereteinket a világról, ahogy hiedelmeinket és meggyőződéseinket is. A karanténkultúra továbbá utalhat a karantén alatt létrehozott produktumokra is, melyekre később még részletesen ki fogok térni, hiszen mind a színházi szférában, mind a slam közösségek esetében láthatunk rá példát. Ide sorolhatjuk a streamelt előadásokat, valamint a különböző aktivitásra szólító kulturális kihívásokat is. Az említett tanulmány továbbá kiemeli azt is, hogy a járványügyi helyzetben életbe lépő szabályzások nem újkeletűek, hiszen például a kültéri maszkviselés meglehetősen elterjedt gyakorlat a távolkeleti országokban, épp, ahogy az online vásárlás, a digitális tartalomfogyasztás, az online társkeresés vagy a párkapcsolatok online fenntartása sem kizárólag a Covid19-világjárvány hozadéka, bár tagadhatatlan, hogy ebben az időszakban jelentősen nagyobb szükség volt rájuk.

Mint azt fentebb említettük, a karanténkultúra rövid időre szól, azonnali reakció a

¹ JAKAB Albert Zsolt és VAJDA András, „Karanténkultúra és járványlét. A pandémia hatása a mindennapokra”, in *Járvány-lét-helyzetek. A Covid19-világjárvány hatása a mindennapokra és a társadalomkutatásra*, szerk. JAKAB Albert Zsolt és VAJDA András, 7–15. (Kolozsvár – Budapest: Kriza János Néprajzi Társaság – Néprajzi Múzeum, 2022), 7.

külvilágban történő eseményekre, élethelyzetekre, mely elsősorban a mindennapi rutint és a kultúrát érinti, ám ami a normál állapot visszaállásával kikopik a mindennapi gyakorlatból. Ezzel szemben a járványlét alapjaiban változtatja meg az emberek, illetve a társadalom egészének mentalitását, s hosszútávon, a korlátozások feloldását követően is befolyással tud lenni az emberek életére. További különbség, hogy míg a karanténban a társadalom passzív várakozása figyelhető meg, melyben a pozitív végkifejletet, a járvány heteken, hónapokon belüli végét, a mindennapok visszatérését remélik az emberek, addig a járványlét egy nagyon sajátos időszemléletet hoz létre, amiben a várakozás értelmetlenné válik, hiszen nem lehet tudni, mégis-mennyi időt kell várni a járványlét elmúlására.

A színházak reakciója, megoldásai és túlélése

„Improvizálunk, pedig a műfaj cseppet sem komédia, hanem egy szegényes cselekményű, dögunalmas dráma. Tehetségtelen szerző, humortalan rendező, gonosz dramaturg.”² (Mácsai Pál)

A színházak bezárásával a színházi dolgozók élete egyik pillanatról a másikra kilátástalanná vált. Míg a kőszínházakban dolgozó társulati tagok bizonyos mértékig, hetekig, hónapokig még számolhattak a jövedelmükkel, addig szabadúszó kollégáik egy csapásra lehetetlenedtek el. Az általam olvasott interjúkban jól kirajzolódik, hogy a színházi alkotók kezdetben örültek a bezárásoknak, hiszen úgy gondolták, hogy az a pár nap, esetleg hét, amíg nem tudnak alkotni, kellemes

² KOVÁCS Bálint, „A koronavírus írta a leggonoszabb tragédiát a színházaknak”, hozzáférés: 2025.02.28.,

https://index.hu/kultur/2020/03/29/koronavirus_szinhabezaras_karanten_szinhaszines_fizetese/.

kikapcsolódás lesz számukra. Egy Szávai Viktóriával készült interjúban³ azt olvashatjuk, hogy a művész nő elsősorban megkérdőjelezte a munkája létjogosultságát, azt, hogy mennyire van szükség színészekre, illetve konstátálta, hogy a színészek aligha tudnak *home office*-ba vonulni. Ugyanezt az érzést fogalmazta meg Mácsai Pál egyik nyilatkozatában: „Birkózunk a fölöslegesség érzésével. Pedig tudjuk, hogy most lenne ránk igazán szükség. Rá kell jönni, hogyan jelentkezzünk, hogy oldjuk a bezártságot, a magányt, mert ehhez értenénk. Közben mindenkinek meg kell szerveznie a maga életét is, a gyerekeiét, a szüleiét. Sajnos lesz rá időnk, hogy kitaláljuk, mit kell csinálni.”⁴

Szávai Viktória ugyanakkor hangsúlyozta, hogy jól érezi magát a hirtelen jött szabadság alatt, s azt tervezi, hogy az internetre vonulva a kedvenc regényéből fog felolvasni részleteket a saját-, és közönsége szórakoztatására. Hasonló hozzáállás olvasható a Kurta Nikével készült interjúban⁵ is, ahol eleinte a kedvező hatásokról számolt be az alkotó. Meglehetősen ambivalens érzés így a pandémiától kellő távolságból visszatekintve azokat a sorokat olvasni, miszerint a művész nő a korlátozások ellenére is szabadnak érezte magát. Itt meg kell jegyezni, hogy a vele készült interjú 2020 áprilisában került publikálásra, ami – mint már tudjuk – épp-hogy csak a kezdet volt. Gubán Mária „Sza-

³ SZENTGYÖRGYI Rita, „Az egész színészet egy nagy lutri: Beszélgetés Szávai Viktóriával”, hozzáférés: 2025.02.28.,

<https://szinhaz.net/2020/04/16/az-egesz-szineszet-egy-nagy-lutri/>.

⁴ KOVÁCS, „A koronavírus...”.

⁵ GÓCZA Anita, „Nem csak azoknak a dolgoknak van értéke, amiket meg tudok mutatni a kívülvilágnak. Beszélgetés Kurta Nikével”, hozzáférés: 2025.02.28.,

<https://szinhaz.net/2020/04/22/nem-csak-azoknak-a-dolgoknak-van-erteke-amiket-meg-tudok-mutatni-a-kulvilagnak/>.

badúszók, szabad ország” című cikkében olvasható egy gondolat Farkas Franciskától is, aki úgy nyilatkozott,⁶ hogy a bizonytalanság sajnos a szabadúszók sajátja, így számára nem jelent újdonságot a lezárás okozta szorongás és bizonytalanság. Ugyanakkor ezeket az időszakokat hasznosan kell tölteni, olyan dolgok felé fordulni, amelyekre máskor nincs idő. Megyeri Léna tollából olvashatjuk a következő, Franciska mondataira tökéletesen rímelő sorokat:

„a londoni színházak 1603 és 1613 között összesen 78 hónapig voltak zárva a pestisjárvány miatt. A színháztörténet mégis igazi aranykorként tartja számon ezt az időszakot. A kényszerű színházbezárások idejét sem nevezhetjük elvesztegetett időnek: ezen időszakok alatt írta meg például Shakespeare néhány legfontosabb művét.”⁷

Azonban a karantén első pár hetét követően a szabadság érzését felváltotta az egyre erősödő egzisztenciális válság. Egyre több művészen merült fel, hogy nem feltétlen fogják tudni a karantén végéig kigazdálkodni az életüket a megtakarításaikból, hiszen nem voltak pontos adatok arról, hogy mikor is érhetnek véget a korlátozások. Számtalan művész kényszerült arra, hogy más pénzszerzési lehetőség után nézzen. Voltak, akik a vendéglátásban helyezkedtek el, voltak, akik az építőiparban kamatoztatták tudásukat, míg mások éttermi kiszállításba kezdtek. Gubán

⁶ GUBÁN Mária, „Szabadúszók, szabad ország. Szabadúszó alkotók a pandémia után”, hozzáférés: 2025.02.28.,

<https://szinhaz.net/2020/06/23/guban-maria-szabadusok-szabad-oroszag/>.

⁷ MEGYERI Léna, „Maszkban, fákkal táncolók. Az újraindítás nehézségei a táncban”, hozzáférés: 2025.02.28.,

<https://szinhaz.net/2020/06/15/megyeri-lena-maszkban-fakkal-tancolok/>.

Mária cikkében olvashatunk egy esetről, ahol egy szabadúszó táncművész végül a netpincér-kedésnél maradt, és végleg szögbe akasztotta a tánccipőt, mivel a futárkodásból többet keresett egy hét alatt, mint táncművészként két hónap alatt.

A színházak átmeneti megoldásai között szerepelt például a munkaezők átcsoportosítása, hiszen csak azon dolgozóknak adhattak fizetést, akik a megváltozott körülmények között is dolgoztak. Így jöhetett létre az, hogy az irodisták, a jegypénztári dolgozók és közönségszervezők a varrodai munkálatokban segédkeztek, a szájmazskok készítésében vették ki részüket. A sofőrök az elkészült maszkok és a felajánlott ételcsomagok kiszállítását végezték. A Győri Nemzeti Színház gyakorlatához hasonlóan számtalan intézményben folytak a színészek és rendezők megélhetése érdekében tartott szájmazskos, illetve Zoom meetingen megtartott próbák, ám ezek elsősorban a társulati tagok számára jelentettek bevételi forrást, míg a szabadúszó vagy vendég művészek, ahogy már említettem, nem egyszer más munka elvégzésére kényszerültek.

Megyeri Léna a *New York Times* egyik újságírójának tudósításáról számol be cikkében, melyben a külföldi táncgyüttesek gyakorlataival kapcsolatban végzett gyűjtést. A Ballett du Rhin egyik tréningjéről a következők álltak Alex Marshall újságíró cikkében:

„a táncosok nem használhatják az öltözőt, az utcai ruháikat később kidozandó zsákokban kell tárolniuk, fertőtleníteniük kell a balettrudat és a kezüket, a gyakorlás alatt pedig megfelelő távolságot kell tartaniuk egymástól, és maszkot kell viselniük. Nem túl meglepő, hogy az utóbbi előírás miatt egy intenzívebb gyakorlat után levegőért kapkodott és vízért rohant az egyik táncosnő.”⁸

⁸ MEGYERI, „Maszkban, fákkal...”.

A mindennapi élet nagy mértékben digitalizálódott, így nem csak a munka vagy a tanulás, de a társas érintkezések és a szórakozás is átkerült az online térbe. A közönség megtartása, illetve a bezártságba kényszerült nézők szórakoztatása érdekében a színházak ideiglenesen megnyitották online archívumaikat. A Pécsi Nemzeti Színház produkciói egy-egy héten át voltak láthatók a legnagyobb videómegosztó portálon, míg akadtak olyan színházak is, akik ragaszkodtak a színházba járás illúziójához, így az előadásoknak konkrét napot és időpontot adtak meg, amikor megtekinthetővé vált az adott felvétel. Tehát a nézők ugyanúgy készülni tudtak a színházi eseményre, mint a lezárások előtt. Herczog Noémi a következőket mondta az ilyen időzített színházi események kapcsán: „Sok előadás csak egy este látható, akkor is, ha archív. Így megmarad az eseményjelleg, az érzés, hogy le lehet maradni róla. (Tegnap például választanom kellett a szentgyörgyi, a berlini és a müncheni előadás közt, még online verseny is létrejött!)”⁹

Ugyanakkor meg kell jegyeznünk, ahogy azt Schilling Árpád is tette, egy 2020.március 28-án Facebookon posztolt nyílt levélben, hogy a hagyományos színházi térbe készült előadások streamelése soha nem lesz egyenlő a színházi élménnyel és magával az előadással. Igaz ez akkor is, amikor slam poetry produkciókról beszélünk. Habár sok esetben az előadás videón rögzítésre kerül, s kihallhatóvá válik a közönség reakciója, interakciója is, egy felvétel mégsem tudja visszaadni azt az élményt, amit a jelenlét ad. Schilling Árpád „Színházi világnap!” felkiáltással írt nyílt levelet az egyik közösségi oldalra,

⁹ HERCZOG Noémi és TOMPA Andrea, „Színházak online, »korona« idején”, hozzáférés: 2025.02.28.,

<https://szinhaz.net/2020/04/02/herczog-noemi-tompa-andrea-szinhazak-online-korona-idejen/>.

melyben a színház azon elemeit hangsúlyozza, mely az online térben ellehetetlenítik azt, hiszen „Ez az egyetlen művészet, amely csak akkor működik, ha élő.” Ezek a performativitáshoz tartozó elemek azok, amelyek egyúttal a slam poetry műfajára is alkalmazhatóak, s részben előre vetítik azt, miért is volt ennyire végzetes hatással rá a járványhelyzet. Hiszen sem a színházi előadások, sem a slam produkciók specifikusan rájuk jellemző hatásmechanizmusai nem tudnak érvényesülni a közvetlen testi jelenlét hiányában. „A színház lényege az interakció. Ha nincs egy térben színész és néző, akkor az nem színház. Nem lehet színház, nem szabad, hogy színháznak hívjuk, mert akkor ennek a műfajnak vége.” – jegyzi meg Schilling. A színházban színész és közönség együtt élük át a katarzist és a karanténban felvételtől sugárzott előadások közvetítettség tapasztalata épp ezt a közös élményt veszi el. Ez pedig ellehetetleníti a színházat, amit Schilling „a jelenlét művészeté” -ként definiál. Továbbá Schilling előre vetíti a járvány lecsengése utáni állapotokat is. Azt jósolja, hogy egy sokkal bizalmatlanabb, félelemmel teli közösség lesz majd jelen, amelyben bátor nézőkre és színészekre lesz szükség, hogy ott is színházat teremtsenek, ahol minden elpusztult. Végül a következő gondolatokkal zárja hozzászólását: „Ez lesz majd az élni akarás színháza.” Végül arra kéri a nézőket és a színházi alkotókat, hogy ne hívják színháznak ezt a kényszeredett helyzetet, az online térben megjelenő versmondásokat és az archívumból nézhető felvételeket, hiszen ez nem élő, ez nem lehet színház. Závada Péter ezzel szemben inkább az adaptációra, a hagyományos színházfelfogás újraértelmezésére és a definíciós törekvések kiterjesztésére hívja a színházi szakmát, ahogy tették ezt már annyiszor, hiszen a különböző korok és felfogások különböző színházmeghatározásokat követeltek. „Ennek első lépése pedig nem más, mint hogy belássuk: a járványhelyzettől függetlenül is egy rohamosan di-

gitalizálódó, az ember központi pozícióját egyre gyakrabban megkérdőjelező világban élünk.”¹⁰ A medializáltság tehát a színházi formaesztétikák szerves részét képezi, mely által létrejöhett például a Gob Squad Take Me Through the Night, vagy Fekete Ádám e-mail-olvasós online előadása. Závada hangsúlyozza, hogy a teatralitás lényegét már nem csak és kizárólag a közvetlen testi jelenlét és a közvetítettség ellentét mentén érdemes meghatározni. „Hanem abban a primer, csillapíthatatlan közlési és befogadási vágyban, mely arra irányul, hogy rendületlenül színházat termeljünk és fogyasszunk akár a legszélsőségesebb körülmények között is.”¹¹

Mindezzel összhangban több színház is elkezdte felfedezni az online térben rejlő lehetőségeket, és így létrejöttek olyan streamelt előadások, (eSzínház, SzínházTV) amelyek interaktívan, kifejezetten a közvetítés nézőihez szóltak, szemben a statikus, mindössze dokumentálás céljából rögzített és archivált előadásokkal. Az Örkény, a Radnóti, a Katona, a székesfehérvári Vörösmarty, a szombathelyi Weöres Sándor és a Szegedi Nemzeti Színház is kísérletezett effajta produkciók létrehozásával. Az Orlai Produkciós Iroda szerint is átalakulóban van az online színház, a klasszikus előadás-felvételek helyett kifejezetten erre a platformra készített speciális tartalom a jövő útja. „Már a covid idején sem hittem abban, hogy ez kiváltja a színházba járást. Ez egy harmadik lehetőség, műfaj, az élő színház és a mozifilm között.”¹² – válaszolt Rozgonyi-Kulcsár Viktór-

¹⁰ ZÁVADA Péter, „A jelenlét kisiklatása”, hozzáférés: 2025.05.30.,

<https://szinhaz.net/2020/04/20/zavada-peter-a-jelenlet-kisiklatasa/>.

¹¹ Uo.

¹² OBERFRANK Balázs, „Színház a kanapéról: a járvány vége és a magas rezsi sem nyírta ki a streamelt előadásokat. Sőt!”, hozzáférés:

ria, a Jurányi Inkubátorház vezetője. Orlai Tibor csupán pótcselekvéseknek hívja ezeket az online térben szerveződő színházi eseményeket, melyeket a színházba járástól elszokott közönség az otthona kényelméből fogyaszthat. „Ezekhez nem kell sem felöltözködni, sem parkolóhelyet vadászni.”¹³ Ezzel szemben a diskurzusban jelen van egy másik nézőpont is, melyre Kricsfalusi Beatrix mutat rá: „Meggockáztatható a kijelentés, hogy az új típusú koronavírus nem »a« színház mint olyan működését lehetetlenítette el, hanem annak bizonyos módon intézményesült formáit, mindenekelőtt az üzemszerűen működő, repertoárt játszó városi színházat.”¹⁴

A Covid járvány lecsengésével a színházak számos óvintézkedés betartásával, de újra nyithattak. Török Ákos „Poszt-COVID színházi szindróma”¹⁵ című írásában több budapesti színház intézkedését olvashatjuk, de saját nézői tapasztalatunkból is megállapíthatjuk, hogy bevezették a színházakban a kötelező távolságtartást, a maszkhasználatot, a jegypénztárakat plexi falakkal szerelték fel, fertőtlenítő pontokat helyeztek ki, illetve a bejáratnál a nézők testhőmérsékletét is ellenőrizték. A távolságtartást úgy igyekeztek biztosítani a színházak, hogy a nézők csak minden harmadik széken foglalhattak helyet, ugyanakkor a fél vagy negyed házzal játszott előadások gazdasági szempontból cseppet sem voltak kifizetődők a

2025.02.28., <https://forbes.hu/a-jo-let/online-szinhaz-streaming-jarvany-utan/>.

¹³ TÖRÖK Ákos, „A kocka nincs elvetve. A színház helyzete a pandémia után.”, hozzáférés: 2025.02.28.,

<https://szinhaz.net/2022/05/30/torok-akos-a-kocka-nincs-elvetve/>.

¹⁴ KRICSFALUSI Beatrix, „Teatralitás és medialitás, avagy miért nem definiálható »a« színház”, *Játéktér* 9, 4. sz. (2020): 3–18., hozzáférés: 2025.02.28.,

<https://www.jatekter.ro/?p=34814>.

¹⁵ TÖRÖK, „A kocka...”.

színházak számára. „A Centrál Színházban a műsort is a tapasztalatok alapján alakították ki, és elhagyták a sok közreműködős előadásait, (...) a Trafóban pedig kivették az első két sort, hogy a játszó és a nézők között is meglegyen legalább két méter távolság.”¹⁶ Általánosságban elmondható, hogy rendkívüli rugalmasságot és kompromisszumkésztséget igényelt ez az időszak a színházi alkotók részéről. A Madách Színház leleményességét bizonyítja, miszerint „A és B csapatot alakítottak ki a munkatársak között, akik soha nem tartózkodnak egyszerre az épületben, így, ha bárki is elkapja a fertőzést, elég az ő csapatának karanténba vonulnia, és nem kell azonnal lehúzni a rolót, a másik csapat relatíve gond nélkül üzemeltetheti tovább a színházat.”¹⁷

A színházak közös tapasztalata, hogy megváltoztak a nézők jegyvásárlási szokásai is. Gyakran előfordult, hogy a nézők csak az előadás napján vagy közvetlenül az előadás kezdete előtt váltották meg a jegyeiket, így tudtak biztosak lenni abban, hogy nem betegednek le az előadás kezdetéig. Szintén megfigyelhető volt, hogy ebben az időszakban „egyre nehezebb eladni azokat az előadásokat, amelyek a pusztán szórakoztatásnál mélyebbet/nehezebbet kínálnak és a felszabadult nevetésnél/sírásnál többet igényelnek a nézőtől.”¹⁸ Ám a koronavírus járvány csak az első dőfés volt a színházaknak, hiszen a háborús helyzet és a magas infláció mind arra intik a nézőket, hogy a szórakozás helyett inkább a biztos megélhetést tartsák szem előtt, így a színházba járás egyre nagyobb rétegben számít luxus kiadásnak.

¹⁶ KOVÁCS Bálint, „Csak az illúziója a színházcsinálásnak. Színházak és óvintézkedések.”, hozzáférés: 2025.02.28., <https://szinhaz.net/2020/10/13/kovacs-balint-csak-az-illuzioja-a-szinhazcsinalasnak/>.

¹⁷ KOVÁCS, „Csak az illúziója...”.

¹⁸ TÖRÖK, „A kocka...”.

Mindezt a Radnóti Színház nyilatkozata is alátámasztja: „a megváltozott nézői szokások és az átalakult közérzet miatt ugyanis, meglátásuk szerint a színház mint kulturális időtöltés már nem fog visszatérni a pandémia előtti kiemelt helyzetéhez.”¹⁹

A Covid hatása a slam poetry műfajára

Az egyik legfontosabb különbség, hogy míg a színházak számtalan embernek jelentettek munkahelyet, megélhetést, addig a slam közösségek önszántukból alakuló, bevételi forrással nem vagy csak elhanyagolható mértékben rendelkező közösségek, melyek a szabadidős tevékenységek kategóriájába sorolhatók. A részben intézményesült, ám még mindig underground műfajnak számító slam poetry-re ugyanakkor végzetes csapást mért a pandémia okozta bezártság, a bizonytalanság és a csendben eltelt négy év. Ehhez az állapothoz számos kisebb tényező vezetett: ahogy azt már korábban is említettem, a színházi dolgozókkal szemben a slam klubokat működtető csapat ezt nem főállásban, nem elsődleges bevételi forrásként végzi. A slam klubok általában havi rendszerességgel kerülnek megrendezésre, és nem rendelkeznek akkora bevétellel, hogy az egy egész hónapra megélhetést biztosítson a szervezők számára. Városonként eltérő lehet, hogy a szervezők, a klubok dobogós helyezettjei, illetve a meghívott fellépők, akik showcase produkcióval színesítik az estét, miként tudnak osztozni az egyébként minimálisnak mondható bevételen, ám sehol sem beszélhetünk jelentős összegekről. További tényező lehetett, hogy több vidéki klub szervezője is Budapestre költözött, ezzel is távolodva a slam helyi közösségétől. Ugyanakkor, ha a slammerek, illetve a slam közösség tagjainak szemszögéből vizsgáljuk a történeteket, akkor kijelenthetjük, hogy az alkotói közösség hiánya és az ingerszegény környezet szintén

hozzájárulhatott az alkotói válságok kialakulásához. Az emberi jelenlét hiánya és a rendszeresség megszűnése pedig a közösség meggyengüléséhez vezetett. A pandémia átvészelése a slam közösségek számára, úgy gondolom, sokkal nehezebb volt, hiszen a színházi gyakorlattal szemben a slam archívumok (különböző klubok YouTube csatornáit) mindig is elérhetőek voltak a közönség számára, így nem tudtak az oldalak kezelői új impulzust adni sem a közönség, sem az alkotók számára.

A továbbiakban arra szeretnék kitérni, hogy az általam kiválasztott négy legnagyobb közösséggel rendelkező és legrégebb óta működő slam klub miként kommunikált a lezárásokkal kapcsolatban, milyen megoldásokkal rukkolt elő a figyelem fenntartása érdekében, illetve, hogy miként tértek vissza a rendszeres események szervezéséhez. Kutatásom során a budapesti, a pécsi, a győri és a szegedi slam poetry klub közösségi oldalát vizsgáltam, hiszen ez az a felület, amelyen keresztül a szervezők, illetve az oldal kezelői tartani tudják a kapcsolatot a fellépőkkel, illetve e közönség tagjaival. A különböző klubok más és más megközelítéssel álltak a lezárásokhoz, és másképp kommunikáltak a közösség felé az ezáltal elmaradó események hírért. A Slam Poetry Budapest Klub (SPB) úgy fogalmazott, hogy „a Klub határozatlan időre pihenőre vonul. De nézzük a jó oldalát: így sokkal több időtök van dolgozni a szövegeken, és az akut slamhiány következtében mindenki sokkal nagyobb hájppal várja majd a legközelebbi eseményt. Stay tuned, nemsokára újra találkozunk, addig is vigyázzatok magatokra!” – ezt a március 26-ai rendezvényükkel kapcsolatban nyilatkozták. A GyőrSlam csapata szintén bizakodva állt a lezárásokhoz. A fellépőket és a közönséget is azzal bíztatták, hogy az elmaradó est csak egy lehetőség arra, hogy a következő klubon kétszer olyan jó szövegek legyenek, mint amilyenek most lettek volna. A szegedi klub meglehetősen szárazan, a ha-

¹⁹ Uo.

tályba lépő jogszabályok említésével, az IH rendezvényközpont nyilatkozatát csatolva jelentette be az est elmaradását. Ugyanakkor hozzátették: „Szomorúak vagyunk, de reméljük, hogy a helyzet hamarosan megoldódik.” A Slam Poetry Pécs szervezője hosszasan kifejtette gondolatait a pandémia és a slam poetry kapcsolódási pontjairól, miszerint az esteken nem csak a szűkös tér, de az egymásnak átadott mikrofon is fokozhatja a fertőzésveszélyt, így mindenki közös érdeke kell, hogy legyen az est elhalasztása. A szervező kitér arra is, hogy a városban számtalan kulturális esemény lemondásra került, így a felelősségteljes megoldás mindenképp az lehet, ha elhalasztják az estet, abban bízva, hogy áprilisban kedvezőbb lesz a helyzet. Egy elem közös minden nyilatkozatban, mégpedig az, hogy kezdetben minden szervező és slam közösségben létező ember azt feltételezte, hogy a slam estek lemondása csupán arra az adott hónapra szól. Utólag természetesen tudjuk, hogy ez sajnos nem így történt, és a járvány nem csak, hogy megállította, de teljesen meg is ölte ezt a jelenléti műfajt, visszakényszerítve ezzel a képzeletbeli start mezőre.

A 2020 márciusában kihirdetett járványügyi intézkedések következtében az otthon maradó slammerek különböző módokon igyekeztek megtartani a személyes jelenlét varázsát, és a közösségi média felületeit valóban a közösséget összetartó kihívások lepték el. Az ezt követő pár hónapot nevezem a „tűzoltás” szakaszának, amikor a legtöbb hazai slam klub felületén megjelentek az interaktivitásra szólító bejegyzések, mint a „Mitől GyőrSlam a GyőrSlam?”, a „Hogyan reagálsz egy pusztító szövegre?” vagy a „Fejezd be a mondatot!” felhívások. A slam klubok oldalain posztolt tartalmak között jelentősen megnövekedtek a slam videókat bemutató, a születésnapokra az adott slammer videójával megemlékező, illetve az online programajánló posztok száma. A slam videókat ajánló tartalmak sajnos a vártnál kevesebb inter-

akciót váltottak ki a követőkből, hiszen ahogy már említettem, az archivált videók bárki számára elérhetők a legnagyobb videómegosztó portálon, így nem hatottak az újdonság élményével, ezáltal nem is váltottak ki túlzott reakciót a követőkből. 2020 áprilisában az elmaradó slam klub pótlásaként a Slam Poetry Pécs fiatal, lelkes előadói azzal az ötlettel álltak elő, hogy a márciusi estre írt szövegeket otthon, kamera előtt felmondva, majd beküldve és összevágva áprilisban nyilvánosságra hozzák a tervezett áprilisi klub időpontjában. Az így összeállított videó közel 53 perc volt, ám rendkívül sok buktatót rejtett magában. Egyrészt a közösségi oldal, amelyre a hatalmas fájl készült, nem bírta el a feltöltést, így többszöri megszakítás és próbálkozás után végül 19:00 helyett este 21:20-kor került megosztásra a videó. További esetlensége volt a videónak, hogy a benne szereplő slammerek mind eltérő kép-, és hangminőségben tudták csak elkészíteni a felvételeiket, így az összevágott anyag sem tudott egységes lenni, s mint ilyen, közel sem adott olyan élményt, mint ahogy azt a készítők várták. Valamint a felvételek készítése is előrevetítette a karanténban töltött, elkövetkező hónapok gyakorlatát, hiszen a közönség reakcióihoz szokott előadók kénytelenek voltak magányosan, a telefonjuk kamerájához beszélve előadni produkciójukat. Sokkal nagyobb sikert aratott a Slam Poetry Budapest által hirdetett online slam verseny 2020 áprilisában, valamint a kifejezetten az online térbe szervezett show case műsor is 2021 márciusában, mely „Az elmúlt egy évem” címet viselte. A videós posztokon kívül megjelent az „#ígyolvastokti” felhívás is, melyben a szegedi slammerek kedvenc könyveiket ajánlották egymásnak a közösségi felületet felhasználva, „#olvassukegy mást” jelíggel. A Jakab–Vajda-tanulmány ezeket a kihívásokat olyan pótmegoldásoknak nevezi, amelyek egyrészt a karanténban történő magányt, szorongást és bizonytalanságot próbálják kompenzálni, másrészt

igyekeznek értelmet adni az egyébként értelmetlennek tűnő napoknak.²⁰ Ilyen kezdeményezés volt például a március 15-ei ünnepek kapcsán életre hívott „#fotelfordalmár felhívás” is: „Ma van március 15-e. A tüntetések és a rendezvények elmaradnak, de ez nem azt jelenti, hogy kussban kéne néznünk a szoba falát. Ezért mindenkit, akinek kedve van hozzá kihívunk, hogy töltsön fel egy (slam)videót a témával kapcsolatban; lehet régi, lehet új, a lényeg, hogy értelmesen teljen a következő időszak, és ne kelljen itthon unatkozni.” Már a felhívás szövegében is megjelenik a korábbiakban már említett két fő motivációs elem, egyrészt, hogy tartalommal töltsék meg a járványlét idejét, másrészt pedig, hogy küzdjenek a magányosság és az unalom ellen.

Szintén remek kezdeményezésnek tartom a Slam Poetry Szeged csapatának ötletét, ami a „Kedves Naplóm” nevet viselte, és ami egy online mentorprogram volt, melynek keretében négy sokat látott szegedi slammer ajánlotta fel mentorálását a jelentkezőknek. Marshall McLuhan írja le a televízió társadalmi hatásával kapcsolatosan azt az elmagányosodási folyamatot, melynek során a sötét szobában ülve, a képernyők villogása elbizonytalanítja az embert.²¹ Ennek a folyamatnak a megakadályozása érdekében jöttek létre a már említett kihívások is, amik olyannyira aktivizálták a karanténban ülőket, hogy idővel a slammerekre is a médiafogyasztás és a közösségi oldalakon való folyamatos tartalommegosztás lett a jellemző. Volt, aki a gasztronómia irányába indult el, volt, aki a karanténban felgyülemlett szorongást blog formájában osztotta meg követőivel, míg más könyvet olvasott fel az online térben. Ezt támasztja alá Sándor Alexandra

²⁰ JAKAB és VAJDA, *Karanténkultúra...*, 13.

²¹ Marshall MCLUHAN, *Understanding Media. The Extensions of Man* (New York: McGraw-Hill, 1964).

Valéria kutatása is,²² amely azt mutatta meg, hogy a magyarországi Covid19-világjárvány első három hulláma alatt a közösségi média használatával eltöltött idő, valamint az önreprezentatív tartalmak megosztása egyaránt növekedett.

A továbbiakban diagramok segítségével szeretném bemutatni, miként alakult a már említett slam klubok online aktivitása a pandémia bejelentésétől a 2020-as év végéig. (1. DIAGRAM)

Az adatokat leolvastva látható, hogy a kezdeti lelkesedés után fokozatosan zuhanni kezdett a klubok aktivitása. Míg a pécsi és a szegedi klub jelenléte viszonylag állandónak mondható, addig jól látszik, hogy a győri klub mindössze a lezárásokat követő hónapban, áprilisban volt igazán aktív. Ezt magyarázhatja a közösség inaktivitása, a szervezők ötletihánya vagy a kommunikálható információk kifogyása is. 2020 augusztusában kiugró adatot látunk a Slam Poetry Budapest oldalán, amikor is bejelentették a minden évben megrendezésre kerülő Slam Poetry Országos Bajnokság (SPOB) hírért. Ez az esemény minden magyar slammert érint határon innen és túl, ezért is okozott komoly aktivitást a hír bejelentése, ám alig kellett hozzá egy hónap, hogy kiderüljön, az eseményt nem lehet biztonságosan megrendezni. Az augusztusi 23 poszt ezután 3 posztra esett vissza szeptemberre. Bár jelen diagramon nem jelenik meg, a kutatásaim során arra a megállapításra jutottam, hogy az ezt követő időszakban még radikálisabban visszaesett a slam klubok aktivitása, hiszen 2020. december 24. és 2021. június 15. kö-

²² SÁNDOR Alexandra Valéria, „Önreprezentáció a közösségi médiában a koronavírus-járvány első, második és harmadik hulláma alatt”, in *Két év új normalitás. A koronavírus-járvány (Covid19) Gazdasági és társadalmi hatásai*, szerk. KOVÁCS László – SZŐKE Viktória, 311–325 (Szombathely: Savaria University Press, 2022), 323.

zött egyetlen poszt sem készült a szegedi közösség felületére, ahogy 2021. áprilisa és júniusa között a Slam Poetry Budapest felülete is elnémult. Erre az elmúlt években alig ha volt példa az SPB életében, ami országos szinten is a legnagyobb közösséggel rendelkező, illetve a legrégebb óta (2012) folyamatosan, aktívan működő slam poetry klub.

A posztok áttekintése után azt vizsgáltam meg, hogy az adott slam klubokra milyen hatással voltak a Covid és a már korábban említett tényezők az események megtartását illetően. (Lásd 2. DIAGRAM) A diagram a lezárások kezdetétől 2024 áprilisáig mutatja a megrendezett események számát. Ennek az időintervallum korlátjának az oka mindössze az, hogy 2024 áprilisában prezentáltam témámat a II. Eötvöset Színháztudományi Konferencián, így az eseményeket a konferenciai időpontjáig vizsgáltam, hogy minél naprakészebb adatokkal tudjak szolgálni. Az azóta eltelt időben bejelentett egy újabb eseményt a Slam Poetry Szeged csapata 2025 márciusára. A diagramra pillantva egyértelműen kijelenthetjük, hogy a Slam Poetry Pécs volt az a négy klub közül, amelyik a leghamarabb visszatért a rendszeres havi események rendezéséhez, még akkor is, ha ehhez sokszor kikapukon keresztül vezetett az út. A közösség iránti igényt 2020 októberében egy szabadtéri rendezvényt igyekeztek enyhíteni a szervezők, így a nem túl komfortos, ám annál szabadabb Zöld Folt Közösségi Kert adott otthont a lezárásokat követő első slam kluboknak. Természetesen az óvintézkedések betartására itt is gondosan ügyeltek a szervezők, a székeket kellő távolságban helyezték le egymástól, kötelező volt a maszk viselése és a mikrofont minden fellépő után fertőtlenítették.

A slam poetry évadokat is a tanévek, illetve a színházak évadjaihoz szokás igazítani, így azok is szeptembertől májusig kerülnek megrendezésre, 2021-ben mégis épp a nyári hónapokban sikerült ismét visszatérni a pécsi slammereknek a Zöld Folt Közösségi Kert

adta slam színpadra, ami ezúttal több szempontból is komfortosabbnak bizonyult, mint az első, októberben megrendezésre került esemény. Végül 2022 februárjában térhetett vissza a pécsi slam közösség a régi kerékvágásba, ettől kezdve a havi rendszerességű klub események a Művészetek és Irodalom Házába kerültek át. Ugyanakkor nem csak a pécsiek, de a szegedi klub is előrukkolt a szabadtéri slam események ötletével, és megrendezték a *Tetőzés* és a *Tetőzés 2.0* címet viselő eseményeket 2020 júniusában és augusztusában, valamint a *Tetőzés Vol.3.* eseményt 2021 nyarán. A Slam Poetry Szeged 2021 szeptemberén tért vissza a rendszeres klubok rendezéséhez, a GyőrSlam csapata 2022 márciusában szervezte meg visszatérő eseményét, ám legutóbb 2022. decemberében adtak hírt eseményről. Továbbá a Slam Poetry Budapest szervezői egészen 2023. július 13.-ig nem rendeztek havi versenyt, ami azért is olyan megdöbbentő, mivel Magyarország első klubja a megalakulása óta nem élt még meg ekkora kihagyást.

Valószínűleg bátor kijelentés lenne részemről, ha azt mondanám, hogy az alapvetően alulról szerveződő, underground műfajú slam poetry csak akkor létezik és mozgat meg közösségeket, ha vannak olyan elhivatott szervezők, aktív slammerek, akik hónapról hónapra megszervezik az eseményeket, és tartják a kapcsolatot a közösség tagjaival (fellépő slammerek, rajongók, nézők) a közösségi oldalakon – ám a Covid tapasztalata mégis ezt mutatja.

Továbbá az is megfigyelhető, hogy a 2019-ig rendszeres fellépőnek számító slammerek jelentős része a bezárások alatt új irányokat vettek kreativitásuk kibontakoztatására, és csak kevesen tértek vissza a slam színpadokra. A pécsi klubot említve, ahol 2022 februárjától ismét elindultak a havi rendszerességű események, egy teljes generációváltást figyelhetünk meg. Az eddigi, általam korábban kutató generációkat tekintve kijelenthetjük, hogy a generációk folyamatos fejlőd-

dését, egymásra reflektálását, művészi alakulását, performatív törekvéseit a Covid okozta jelenlét- és interakcióhiány megszakította. A pandémia alatt eltelt idő tehát egy természetes cezúrát képez az eddigi slammerek és produkcióik, valamint az újonnan megjelenő előadók között. Mintha az új generáció képviselői kiszakadtak volna a hazai slam hagyományjaiból, és elfelejtették volna az őket megelőző generációk jelentős előadóit, nem ismernék a sokszor hivatkozott produkciókat, szövegeket és slammereket. A műfaj visszatért egy kezdetleges állapotba, ahol a művelői kizárólag terápiás céllal, énközpontúan, kiforratlan szövegekkel állnak színpadra, és elsődleges céljuk pusztán a traumáik kibeszélésére redukálódik, elfelejtve a slam poetry műfajában rejlő számtalan irodalmi és performatív lehetőséget, megszakítva ezzel azt a fejlődési ívet, amit a korábbi generációk megrajzoltak.

Összességében tehát elmondható, hogy habár mindkét műfaj nagyon erősen a jelenlétre, a nézőkkel való interakciókra épít, a színházak intézményesült jellegükből adódóan, apróbb megkötésekkel ugyan (mint például a távolságtartás, a kézfertőtlenítés, illetve a maszkok viselése), de sokkal hamarabb vissza tudtak állni a már jól megszokott működési rendbe. A slam poetry erre underground jellegéből, illetve a benne résztvevő szervezők és slammerek személyes életkörülményeinek vagy épp gazdasági feltételeinek változásaiból adódóan képtelen volt. Így tehát csak abban reménykedhetünk, hogy a műfaj önmagát az alapokig visszabontva, és újra gondolva elindul egy új, talán más irányba tartó, organikus fejlődés felé.

Bibliográfia

- GÓCZA Anita. „Nem csak azoknak a dolgoknak van értéke, amiket meg tudok mutatni a kívüllagnak. Beszélgetés Kurta Nikével”, hozzáférés: 2025.02.28., <https://szinhaz.net/2020/04/22/nem-csak-azoknak-a-dolgoknak-van-erteke-amiket-meg-tudok-mutatni-a-kulvilagnak/>.
- GUBÁN Mária. „Szabadúszók, szabad ország. Szabadúszó alkotók a pandémia után”, hozzáférés: 2025.02.28., <https://szinhaz.net/2020/06/23/guban-maria-szabaduszok-szabad-orszag/>.
- HERCZOG Noémi és TOMPA Andrea. „Színházak online, »korona« idején”, hozzáférés: 2025.02.28., <https://szinhaz.net/2020/04/02/herczog-noemi-tompa-andrea-szinhazak-online-korona-idejen/>.
- JAKAB Albert Zsolt és VAJDA András. „Karanténkultúra és járványlét. A pandémia hatása a mindennapokra.” In *Járvány-léthelyzetek. A Covid19-világjárvány hatása a mindennapokra és a társadalomkutatásra*, szerkesztette JAKAB Albert Zsolt és VAJDA András, 7–15. Kolozsvár – Budapest: Kriza János Néprajzi Társaság – Néprajzi Múzeum, 2022.
- KOVÁCS Bálint. „Csak az illúziója a színházcsinálásnak. Színházak és óvintézkedések”, hozzáférés: 2025.02.28., <https://szinhaz.net/2020/10/13/kovacs-balint-csak-az-illuzioja-a-szinhazcsinalasnak/>.
- KOVÁCS Bálint. „A koronavírus írta a leggonoszabb tragédiát a színházaknak”, hozzáférés: 2025.02.28., https://index.hu/kultur/2020/03/29/koronavirus_szinhazbezaras_karanten_szinhaz_szineszek_fizetese/.
- KRICSFALUSI, Beatrix. „Teatralitás és medialitás, avagy miért nem definiálható »a« színház”, *Játéktér* 9, 4. sz. (2020): 3–18., hozzáférés: 2025.02.28., <https://www.jatekter.ro/?p=34814>.
- MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media. The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill, 1964.
- MEGYERI Léna. „Maszkban, fákkal táncolók. Az újraindítás nehézségei a táncban”, hozzáférés: 2025.02.28.,

<https://szinhaz.net/2020/06/15/megyeri-lena-maszokban-fakkal-tancolok/>.

OBERFRANK Balázs. „Színház a kanapéról: a járvány vége és a magas rezsi sem nyírta ki a streamelt előadásokat. Sőt!”, hozzáférés: 2025.02.28., <https://forbes.hu/a-joelet/online-szinhaz-streaming-jarvany-utan/>.

SÁNDOR Alexandra Valéria. „Önreprezentáció a közösségi médiában a koronavírus-járvány első, második és harmadik hulláma alatt”. In *Két év új normalitás. A koronavírus-járvány (Covid19) Gazdasági és társadalmi hatásai*, szerkesztette KOVÁCS László és SZŐKE Viktória, 311–325. Szombathely: Savaria University Press, 2022.

SZENTGYÖRGYI Rita. „Az egész színészet egy nagy lutri: Beszélgetés Szávai Viktóriával”, hozzáférés: 2025.02.28.,

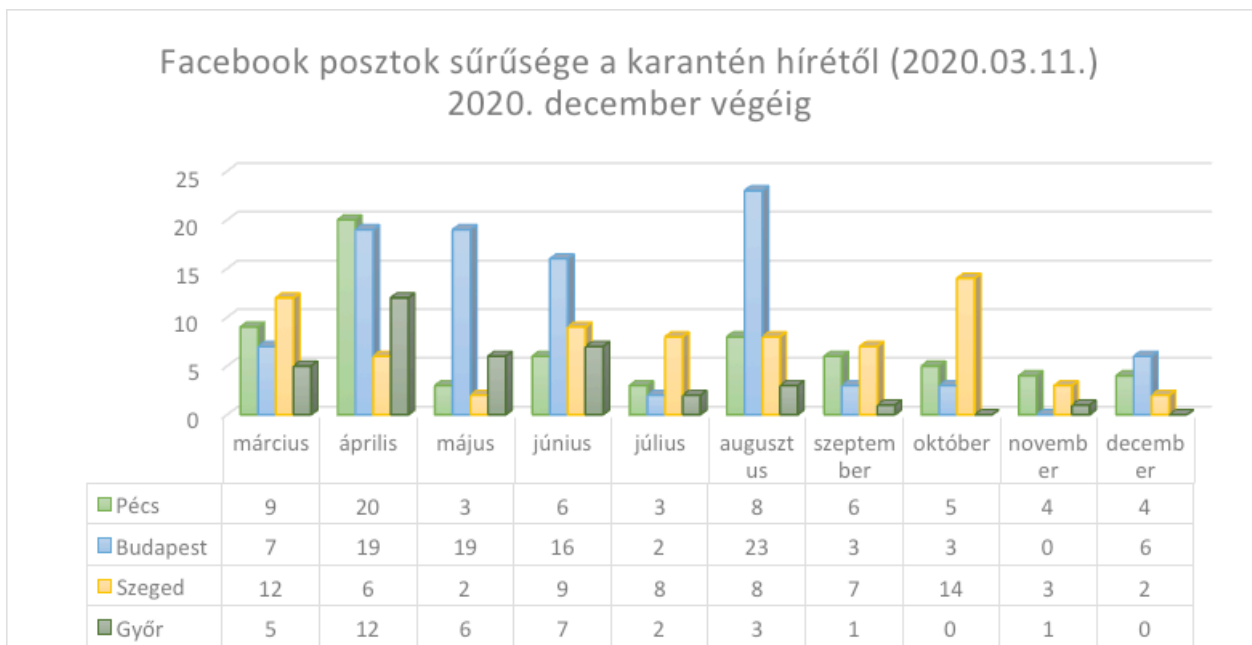
<https://szinhaz.net/2020/04/16/az-egesz-szineszet-egy-nagy-lutri/>.

TÖRÖK Ákos. „A kocka nincs elvetve. A színház helyzete a pandémia után”, hozzáférés: 2025.02.28.,

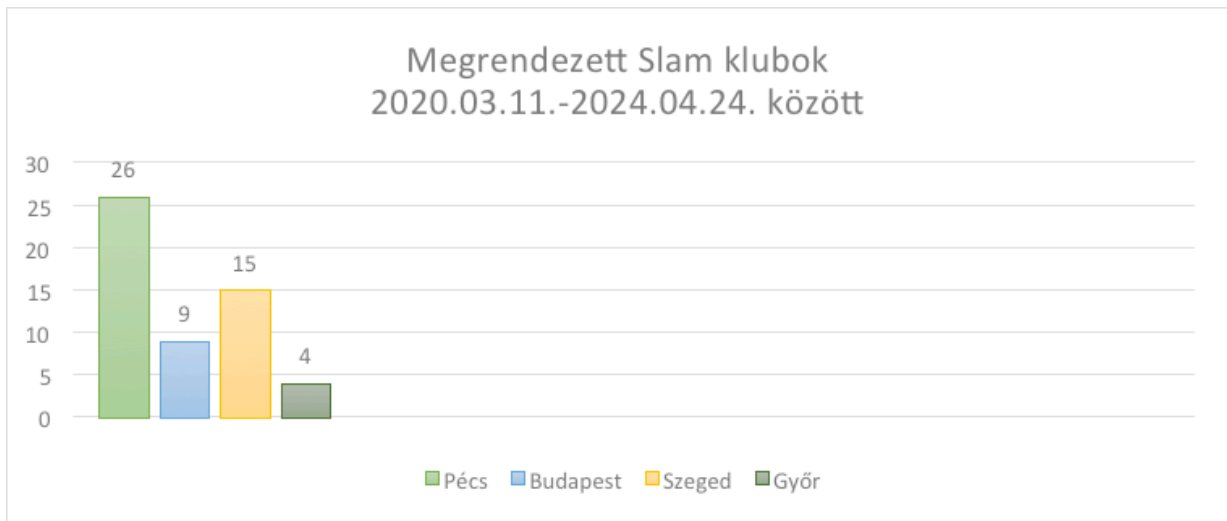
<https://szinhaz.net/2022/05/30/torok-akos-a-kocka-nincs-elvetve/>.

ZÁVADA Péter. „A jelenlét kisiklatása”, hozzáférés: 2025.05.30.,

<https://szinhaz.net/2020/04/20/zavada-peter-a-jelenlet-kisiklatasa/>.



1. DIAGRAM



2. DIAGRAM

„Csak élet és halál dolgában járok”. A gyászfeldolgozás ábrázolása a *Szólít a szörny* című regény bábadaptációjában

BÁLINT ZSÓFIA

Bevezetés

„Az ember az egyetlen lény a földön, amely tudja, hogy meg fog halni. Ez súlyos teher. Ezért aztán sokan úgy gondolják, hogy a halálról végképp ne beszéljünk gyerekeknek” – írja Bárdos József *Tabutémák a népdalokban és a tündérmesékben* című tanulmányában.¹ A tanulmány a *Tabu a gyermekirodalomban* című kötetben jelent meg, amiben irodalomkutatók és mesepedagógusok keresik a választ arra a kérdésre, hogyan, illetve milyen módokon beszélhetnek a regények, a mesék és a versek olyan témákról a gyermek és kamasz közönségnek, amelyeket a társadalom alapvetően tabunak tart. Tanulmányom célja, hogy a gyerekirodalomkutatásban már sokszor vizsgált problémákat és felvetéseket továbbgondolva megvizsgáljam, hogyan és milyen módszerekkel adaptálja a bábszínház azokat a gyerekkönyveket és meséket, melyeket Lovász Andrea „problémacentrikusként” kategorizált.² Jelen írásban arra a kérdésre keresem a választ, hogy mennyiben alkalmas forma/műfaj a bábszínház arra, hogy

az egyik legnagyobb tabut, a halál és a gyász témáját dolgozza fel a fiatal nézőközönség számára.

„A halálélmény modern leírása az 1960-as években nagy botrányt váltott ki, és azóta sem szívesen látott téma a kisgyermekeknek szóló könyvekben” – írja Galuska László Pál és Szinger Veronika.³ A 2000-es évek elején mégis változás következik be, ahogy a problémacentrikus gyerekkönyvek megjelennek a piacon. E könyvek „egyetlen témára épülnek, de az alapvetően másságként, normaszegésként, tehát mindig a konform, az elfogadott ellenpólusaként tétéleződik”.⁴ Lovász Andrea „Amiről nem lehet beszélni, arról is beszélni kell” című tanulmányában számba veszi azokat a kérdéseket, amelyek központi témájává váltak ezeknek a könyveknek, az alkoholizmus, rasszizmus és a homoszexualitás mellett kiemelve a halálos kórt is.⁵ Ugyanakkor, mint Lovász is hangsúlyozza tanulmányában, a problémacentrikus könyvek nem éppen problémánélküliek, hiszen alapvetően ifjúsági regényekről, tehát fikciós művekről van szó: „[a] célkorosztály tényirodalomként olvassa az általa ismert, konkrét valóság díszletei, kellékei, szereplői között játszódó történeteket, s ezek esetében a

¹ BÁRDOS József, „Tabutémák a népdalokban és a tündérmesékben” in *Tabu a gyermekirodalomban*, szerk. PUSZTAI Virág, TURCSÁNYI Enikő, 11–27 (Szeged: Magyar Gyermekirodalmi Intézet, 2021), 22.

² LOVÁSZ Andrea, „Amiről nem lehet beszélni, arról is beszélni kell – avagy képmutató-e a kortárs ifjúsági irodalom” in *Mesebeszéd*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, MÉSZÁROS Márton, SZEKERES Nikoletta, 251–262 (Budapest: Fiatal Írók Szövetsége, 2017), 252.

³ GALUSKA László Pál, SZINGER Veronika, „Árnyak kertje. A halál és az elmúlás témája a kortárs és közel-kortárs gyermeklírában” in *Tabu a gyermekirodalomban*, szerk. PUSZTAI Virág, TURCSÁNYI Enikő, 29–45 (Szeged: Magyar Gyermekirodalmi Intézet, 2021), 29.

⁴ LOVÁSZ, „Amiről nem...”, 252.

⁵ Uo.

személyes érintettség érzése is felerősödik.”⁶ Ahhoz pedig – ahogy Lovász is kiemeli tanulmányában –, hogy az olvasó el tudjon vonatkoztatni a beleéléstől, a fikció olyasfajta tudatosítására lenne szükség, ami nem várható el a fiatalabb korosztálytól.

Tanulmányom fókuszában a Lovász által felvetett fikcióba való beleélés problémájához kapcsolódva, bábelméleti és percepcióelméleti szakirodalmak segítségével arra a kérdésre keresem a választ, hogy vajon alkalmas-e a bábszínház a problémacentrikus könyvek adaptálása révén a halál és a gyászfeldolgozás témájának ábrázolására? Hipotézisem szerint a báb olyasfajta kettős érzékelési módot igényel, ami egyedi módon lehetővé teszi, hogy a közönség egyszerre tudja beleélni magát a látottakba, illetve eltávolítani magától azt. Állításomat a szombathelyi Weöres Sándor Színház és a Mesebolt Bábszínház által készített *Szólít a szörny*⁷ című bábelőadás elemzésével igazolom. Az előadás története szerint a tizenhárom éves Conor rákbeteg édesanyja haldoklásának tényével küzd. Fájdalmát magába fojtva a fiú egyedül marad a félelmeivel és a rémálmaival, egészen addig az éjjelig, amikor eljön a szörny. A szörny, aki valójában a Conorek háza mellett álló tiszafa, három történetet mesél el Conornak, de figyelmezteti, hogy a negyediket, az igazságot már neki kell elmondania. Az előadás a mesék, a rémálmodok és a fantasztikum segítségével követ végig egy gyászfeldolgozási folyamatot, melynek célja, hogy a fiú képes legyen megkü-

⁶ Uo., 259.

⁷ *Cím: Szólít a szörny. A bemutató dátuma: 2021.10. 07. A bemutató helyszíne: Stúdiószínpad. Rendező: Vidovszky György. Dramaturg: Vidovszky György. Zene: Monori András. Báb- és jelmeztervező: Mátravölgyi Ákos. Konzultáns: Illés Haibo. Szereplők: Major Erik, Lukács Gábor, Varga Bori, Kolozsi Angéla, Kovács Bálint, Gyurkovics Zsófia.*

deni a büntudattal és a fájdalommal, majd végül elengedni halálos beteg édesanyját.

A gyász és a gyermek

A halál tabuvá válása, Polcz Alaine véleménye szerint, az elmúlt két-háromszáz évnek a terméke, az ok pedig az ember elidegenedésében és a természettől való eltávolodásában keresendő. „Közel 2000 évig a keresztény ember családja, barátai szomszédjai körében halt meg, még a kisgyermekeket is odavitték a halottas ágyhoz” – írja Polcz az *Ideje a meghalásnak* című könyvében.⁸ A halállal és elmúlással a mindennapokban találkozhattak a gyerekek, akár a természet változásait, akár az őket körülvevő, velük együttélő állatvilágot megfigyelve. A halál nem misztikus, hanem hétköznapi jelenségnek számított – maga a temető helye is „régebben a templom kertje volt (...) a falu közepén állt”.⁹ A haldoklás és temetés körülményei olyan családi, közösségi események voltak, mint a virrasztás, a halott mosdatása és a tor. Emellett a közös hit és a vallás az elmúlás rejtelmességét is enyhítette a túlvilágról szóló történetekkel.

„A polgáriasodással, városiasodással indult meg rohamosabban a temetők kiszorítása a lakóhelyekről” – írja Polcz.¹⁰ A terjeszkedésre és a higiéniai okokra hivatkozva a temetők nem maradhattak a város közepén, azok szélére vagy egyenesen a település határán kívülre kerültek, fizikailag is eltávolodva a mindennapi észlelésből és gondolkodásból. A városok terjedésével az ember egyre távolabb került a természettől, ezáltal a haláltól, míg végül a temetés rítusa is kikerült a családok és a kis közösségek kezéből, helyettük „vállalatok vették át a temetés le-

⁸ POLCZ Alaine, *Ideje a meghalásnak* (Szeged: Lazi Könyvkiadó, 2024), 10.

⁹ Uo., 14.

¹⁰ Uo., 15.

bonyolítását.”¹¹ A halál otthoni megtapasztalása szintén elérhetetlenné válik: az elmúlásra vagy a kórházakban és idősek otthonában kerül sor, ahova a gyerekeket nem enged(het)ik be, vagy ha esetleg otthon történik, a halottat szinte azonnal elszállítják.

Értelmüket veszítették a korábban használatos, a nem hívő gyerekek számára adott magyarázatok is: hogyan tudhatná értelmezni egy gyerek, hogy a halott az égbe ment, mikor pontosan tudja, hogy ott repülők vagy űrhajók közlekednek¹². A halál hirtelen ijesztővé és értelmezhetetlenné vált, különösen a gyerekek számára, hiszen kérdéseiket – amint arra Polcz is kitér *Meghalok én is? A halál és a gyermek* című könyvében – „általában elhárítják a felnőttek”.¹³ Ennek oka, hogy maguk a felnőttek is félnek a haláltól és nem szívesen beszélnek róla. „És amiről egymás között nem tudunk elfogulatlanul beszélni, hogy tudhatnánk gyermekeknek szólni? És hogy fogadhatnánk természetesen az ő kérdéseiket?” – kérdezi Polcz.¹⁴

Tanulmányomban a *Szólít a szörny* című előadás főszereplőjének, Conornak a gyászfeldolgozási folyamatait vizsgálom, elsősorban olyan szempontból, hogy az előadás bábhasználatát és szimbólumait hogyan tudnak színre vinni pszichológiai folyamatokat. Az elemzés során Singer Magdolna, gyászfeldolgozási specialista, *Ki vigasztalja meg a gyermekeket?* és Polcz Alaine *Meghalok én is? – A halál és a gyermek* című műveiben leírt gyászfeldolgozási folyamatokat olvastam össze az előadással, elsősorban a kiskamasz/kamasz közönségre vonatkoztatva. A vizsgált korosztályt Conor életkora (13 éves), a regényt magyarul megjelentető Vivandra kiadó korosztály megjelölése (12+ éves kor-

¹¹ Uo., 17.

¹² POLCZ Alaine, *Meghalok én is?* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2007), 41.

¹³ Uo., 27.

¹⁴ Uo.

tól¹⁵) és a Mesebolt Bábszínház ajánlott korosztály alapján (általános iskola 8. osztályától¹⁶) választottam.

Az életkor meghatározása nehézségekbe ütközik a gyerekirodalomban, illetve a gyerekbábszínházban is. A Childhood Studies kutatói évek óta foglalkoznak azzal a problémával, hogyan lehet kijelölni egy ajánlott korosztályt különféle gyermekmédiák esetében. Julia Benner és Anika Ullmann „Doing Age – Von der Relevanz der Age Studies für die Kinderliteraturforschung”¹⁷ című tanulmányukban a kronológiai életkor (chronological age) meghatározó szerepét emelik ki, ami „alapvetően a megélt évek számát jelenti, amit a társadalom a »kor« (age) identitáskategória faktumaként határoz meg. Ez nyilvánvalóvá válik a kronológiai kor diszkurzív használata során. A kronológiai kor alapján válnak értelmezhetővé a »kor« (age) biológiai, pszichológiai és szociális dimenziói”.¹⁸ Ugyanakkor a tanulmány a kronológiai életkor mellett öt másik dimenzió fontosságát is hangsúlyozza: „social age (társadalmi kor), biological age (biológiai kor), psychological

¹⁵ Vivandra Kiadó korosztály ajánlása, *Vivandra*, hozzáférés: 2025.02.23., <https://vivandra.hu/product-category/konyvek/12-eves/>.

¹⁶ Mesebolt Bábszínház korosztály ajánlása, *Mesebolt Bábszínház*, hozzáférés: 2025.02.23., <https://meseboltbabszinhaz.hu/repertoar/szolit-a-szorny-traumajatek>.

¹⁷ Julia BENNER, Anika ULLMANN, „Doing Age – Von der Relevanz der Age Studies für die Kinderliteraturforschung” in *Jahrbuch der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung*, szerk. Gabriele VON GLASENAPP, Emer O’SULLIVAN, Caroline ROEDER, Michael STAIGER, Ingrid TOMKOWIAK, 145–159 (Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung, 2019), <https://doi.org/10.21248/gkjf-jb.44>.

¹⁸ Uo. 150. (Az idézett részeket CSIKÓS Gréta fordításában közlöm.)

age (pszichológiai kor), commodity age (a fogyasztás kora) és experience age (tapasztalati kor).¹⁹ A gyászfeldolgozási folyamatok szempontjából a kronológiai életkor mellett fontos szerep jut a pszichológiai életkornak, amely „azokra a jelentésekre utal, amelyeket a kronológiai életkor az alany mentális fejlődésének kontextusában kap (pl. nyelvvelsajátítás vagy az empátia kifejlődése)”,²⁰ illetve a tapasztalati életkornak, mely „azokra az élményekre és tapasztalatokra utal, amit egy bizonyos korcsoportnak tulajdonítunk (pl. volt már külföldön, tapasztalt már meg veszteséget, halált)”.²¹ Egy olyan trauma esetében, mint egy szülő elvesztése, mindkét idézett életkor nagy jelentőséggel bír, ennek megfelelően Conor reakciói és cselekedetei természetesen nem felelnek meg teljesen a Singer vagy Polcz által leírtaknak. Az előadás számos esetben nyúl más korosztályok gyászfeldolgozási módszereihez, szimbólumaihoz, ahogy maga az adaptált mű is egy egyéni folyamatot mutat be – ennek megfelelően a tanulmányomban a kijelölt korosztály mellett megjelennek kisebb gyermekre vonatkozó gyászfeldolgozási motívumok, illetve néhány példa erejéig kitérek a fiút körülvevő felnőttek, az édesanya és a nagymama gyászfeldolgozására is.

„Van egy fiú, aki gyereknek már túl idős, de felnőttnek még túl fiatal”²² – A felnőtt- és a gyereklét kettősségének ábrázolása a Szólít a szörny című bábelőadásban²³

¹⁹ Uo., 151.

²⁰ Uo.

²¹ Uo.

²² Az idézet az előadás szövegekönyvéből származik.

²³ Az előadás halálábrázolás szempontú elemzéséről bővebben itt írtam: BÁLINT Zsófia, „Értsd meg és érezd át! Halálábrázolás a THEALTER Fesztivál gyerek- és ifjúsági bábelőadásában”, *Ígyic Mesecentrum* (2023.02.27.), hozzáférés: 2025.02.23.,

„A problémád olyan, mint egy szoba, ahova be vagy zárva. De van kijárat, csak tudnod kell, hol keresd” – írja a Tilos az Á könyvek *Vészkijárat* című, tabutémákat feldolgozó sorozatát bevezető reklámszöveg.²⁴ A kijelentést mintegy térben fordítja le a Vidovszky György által rendezett *Szólít a szörny* című előadás díszlete, egy négy mozgatható fallal ellátott kocka (tervező: Mátravölgyi Ákos). A falak az előadás folyamán, bár olykor kinyílnak vagy bezárulnak, mégis a zárt-ság érzetét keltik, ahogy Conor és a bábját mozgató Major Erik is mintha képtelen lenne elhagyni a teret: hol középen, hol a szétnyílt szárnyakon mozognak, de csak ritkán lépnek ki belőle. A nyitó kép már megidézi a trauma és a gyász szűk, klausztrófob érzetét, ahogy a három zárt fal és az előadás bábkelei között kuporog a már felnőtt Conort alakító és a gyerek énbábot mozgató Major Erik. A színpadon sötétség uralkodik, majd felgyullad egy zseblámpa, ami később a kiutkeresés eszközüvé válik.

„Van egy fiú, aki gyereknek már túl idős, de felnőttnek még túl fiatal” – kezd Major a mesélésbe,²⁵ egy mondatban megragadva az előadás tétjét, a felnövést és a kamaszlét se nem felnőtt, se nem gyerek érzését. Conor a darab kezdetén tizenhárom éves gyerekként jelenik meg a színpadon. Az őt megtestesítő bunraku báb is a gyerektulajdonságo-

<https://mesecentrum.hu/esszektanulmanyok/ertsd-meg-es-erezd-at.html>. A szörny szimbolikájáról a *Szólít a szörny* regényben és adaptációiban elemzéséről bővebben itt írtam: BÁLINT Zsófia, „Megszólít a halál: A Szólít a szörny halálábrázolásai” in *Szakkollégiumi Füzetek 13. A Móra Ferenc Szakkollégium évkönyve*, szerk. BÉLA Bálint, 13–22 (Szeged: Szakkollégiumi Füzetek – Móra Akadémia, 2024).

²⁴ Tilos az Á könyvek *Vészkijárat* sorozat, *Pagony*, hozzáférés: 2025.02.23., <https://www.pagony.hu/veszkijarat>.

²⁵ Idézet az előadásból.

kat hangsúlyozza: a testhez képest nagy fej, illetve a hatalmas kék szemek. A darab egy felnőtté válás történetét követi végig, azt, ahogy Conor a gyerekjátékokhoz és a mesék egyértelműen jó, illetve gonosz oldalaihoz való ragaszkodása után, édesanyja közelgő halálának tényével és a felnőttvilág bonyolultságával szembenézve beavatódik a felnőttek világába. A folyamat a szörny kényszerítő, de hatékony segítségével megy végbe, aki szembesíti a fiút az igazsággal, hogy nincsenek egyértelműen jó és rossz oldalak, így aztán elképzelhető az, hogy egyszerre akarja édesanyja halálát és gyógyulását. A beismerés pillanatában, amikor a szörny a három történet után az igazság, a fiú rémálmanak kimondására kényszeríti Conort, Major leteszi a kezéből a bábót és maga lép Conor szerepébe, így jelezve a gyermekkor végét és a felnőttkorba átlépést.

A felnőtté válás ábrázolása, ahogy a gyerek- (báb) és felnőtt-én (színész) egyszerre jelenik meg a színpadon, megidéz egy másik, kamaszoknak szánt bábadaptációt, Jane Teller *Semmi*jének a Budapest Bábszínházban bemutatott feldolgozását. „Hogyan lehet színházi eszközökkel megragadni a kamaszok azon alapélményét, hogy már nem gyerekek, de még nem is felnőttek?” – kérdezi Gimesi Dóra, az előadás dramaturgja „Az ártatlanság elvesztése” című tanulmányában.²⁶ A *Semmi*ben a *Szólít a szörny*höz hasonlóan egy trauma okozta (a lét értelmetlenségének traumája) felnőtté válás történetét ábrázolódik, a gyerekek túl hamar szembesülnek a lét értelmének kérdéseivel, emiatt erőszakos és gyors felnőtté válásra kényszerülnek. Az előadás bizonyos pontjain, amikor szereplők átlépnek a gyermekkor és felnőttkor

²⁶ GIMESI Dóra, „Az ártatlanság elvesztése – Janne Teller *Semmi* című ifjúsági regényének bábszínházi adaptációja” in *Mesebeszéd*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, MÉSZÁROS Márton, SZEKERES Nikolett, 367–384 (Budapest: Fiatal Írók Szövetsége, 2017), 373.

határán, a színészek leteszik a bábót, és csak az általuk alakított felnőtt-én marad a színpadon. „Mivel a *Semmi* előadásban a báb és a mozgató együtt jelentik a karaktert, a báb elhagyásával a személyiség egy része is elvész” – hangsúlyozza Gimesi.²⁷

A felnőtté válás történet szempontjából izgalmas párhuzamok vonhatók az előadás első jelenete és az igazság beismerésének pillanata között. A nyitó jelenetben Major rövid felvezetője után a gyerekbáb Conort látjuk, ahogy játszik a szobájában kedvenc játékkal, a King Kongot ábrázoló plüssel és az anyja bábszínésze, Varga Bori által mozgatott Barbie-babával. A játékban King Kong (aki Conor alteregójaként jelenik meg – beceneve: King Con) a gonoszoktól próbálja megmenteni a bajba jutott Barbie-lányt, aki éppen leesni készül egy hatalmas torony tetjéről. A zuhanó babát, vagyis az édesanya alteregóját végül sikerül megmentenie a gorillának. A játékban Conor rémálma elevenedik meg pozitív végkifejlettel, melyben egy hatalmas feketelyuk elnyeli édesanyját, és ő hiába tartja, az édesanyja keze kicsúszik az övéből, míg végül az anyja lezuhan. „Kisebb gyerekek a szerepjátékaikba fordítják negatív érzéseiket” – írja Singer Magdolna.²⁸ A mechanizmus megfigyelhető az előadásban is: Conor a játékban fogalmazza meg félelmeit, ugyanakkor reményét is, hogy meg tudja menteni az édesanyját.

A nyitó jelenet párja átkereteződik az előadás végén, amikor az édesanya haldoklása egyértelművé válik, és beismeri fiának, hogy a tiszafából kinyert gyógyszer nem hatott, nincs remény. Ekkor jön el ismét a szörny, és kényszeríti a fiút a rémálom felidézésére. Major kezdetben próbál a bábon keresztül a gyermeki énben maradván beszélni, majd, amikor felismeri a változást, az édesanya ha-

²⁷ Uo., 384.

²⁸ SINGER Magdolna, *Ki vigasztalja meg a gyerekeket? Válás és gyász a családban* (Budapest: HVG Könyvek, 2015), 110.

lálának, a reménykedés végének és az igazságnak az elkerülhetetlenségét, leereszti a bábót és felnőttként lép ki mögüle, hogy szembenézzen a rémálmával. A felnőtt Conor története ugyanúgy kezdődik, mint az egész előadás: Major előhossa a majomplüsszt, de ráébred, hogy sem a tárgyak, sem a báb nem segítenek neki, nem bújhat mögéjük, ahogy a szörny folyamatosan követeli az igazságot. A felnőtt Conor még egy utolsó próbálkozást tesz, hogy a báb mögé bújva elküldje őt, de a szörny végül maga meséli el a rémálmot. A szörny meséje alapján eleve nedik meg a színpadon a rémálom: az édesanya lassan eltűnik a sírra emlékeztető csapóajtón át, miközben lenge kórházi ingéből megállíthatatlanul folyik a homok vagy a hamu, a megállíthatatlan idő szimbóluma.

A rémálomjelenet kezdetén Major a földön fekve szorítja magához a gyermeki bábént, védve az igazságtól, ragaszkodva a tagadáshoz és a gyermekséghez, ami azonban immár szereppé válik. Hasonlóan ahhoz, ahogy a gyászoló gyermekek vesznek fel szerepeket, hogy környezetüket megnyugtassák.

„Ameddig mi a halálélményt el akarjuk fedni, és szerepet játszunk - addig a gyermek visszajátszik nekünk. Saját viselkedésünk tükrét láthatjuk, ami látszólag igen megnyugtató, könnyíti lelkiismeretünket és munkánkat. Nem könnyíti azonban a gyermek helyzetét, és mindenekelőtt: semmi köze a valósághoz”

– írja Polcz.²⁹ A szerephez/bábhöz ragaszkodás az anya elsüllyedésének/eltűnésének a pillanatáig tart, ahogy a homok/hamu peregni kezd, megállíthatatlansága megszünteti Conor gyermeki énjét, illetve vele együtt a halál tényének tagadását. Csak a felnőtt marad, ahogy Major átveszi a szerepet. Conor bábját innentől kezdve az előadás vé-

²⁹ POLCZ, *Meghalok én is?*, 58.

gígig a szörnyet alakító Lukács Gábor tartja, eredeti mozgatója többé nem tér vissza hozzá, noha végig a közelében marad, jelezve a gyermekség folyamatos, de már nem domináns jelenlétét. A felnőtté válás folyamatát az előadás utolsó jelenete tetőzi be, amikor az édesanya elengedése után Major, mint a felnőtt Conor összecsukja a gyermekszoba oldalait, amely egyszerre idézi a már említett lehetséges kijáratot és az édesanya elengedését. Ugyanakkor a falak emelkedésével párhuzamosan feltárul egy kép, amelyen King Kong a kezében tartja a megmentett nőt, amit Conornak végül nem sikerült elérnie. Major, azaz a felnőtt Conor a nagyapjától kapott kulccsal lelakatozza a szobát, így a bezárás egyszerre lesz végleges búcsú a gyerekkori álmoktól és a reményektől.

„Azért jöttem, hogy téged gyógyítsalak meg.”³⁰
– A szörny szerepe a gyászfeldolgozásban

„A gyászmunkában segíteni kell (...) a nagyobbakat, hogy szóban meg tudják fogalmazni, tudati szintre tudják hozni az elmúlt események minél több részletét” – hangsúlyozza Polcz Alaine.³¹ Az előadás kezdetén mégis azt láthatjuk, hogy Conor magára marad a fájdalomával, édesanyját a betegség gyengíti, a nagymamát pedig saját fájdalma köti le, és mindketten küzdenek a saját, maguk számára létrehozott illúzióval (erre még kitérek). A fiút saját fájdalma és a magány elszigeteli a világtól (amint ezt a dobozdíszletben is láthattuk), osztálytársai és tanárai kímélik, alig szólnak hozzá, egyedül csak Harry, a bully osztálytárs vesz róla tudomást, de ő is folyamatosan kínozza és bántja a fiút.

Ebbe a helyzetbe érkezik meg a szörny, aki tulajdonképpen a Conorék háza mellett álló tiszafa megtestesülése. Földöntúli lény, aki az emberek felett áll – ezt hangsúlyozza az előadásban Vidovszky György rendezői

³⁰ NESS, DOWD, *Szólít a szörny*, 45.

³¹ POLCZ, *Meghalok én is?*, 183.

döntése –, hogy a szörny az egyetlen, akinek nincsen bábaltergője, őt végig Lukács Gábor alakítja. Rejtelmességét Mátravölgyi Ákos jelmeztervei szintén kiemelik, ahogy az egész fejet eltakaró fakorona arctalanná, az alakatlan fekete köpeny pedig félelmetessé teszi a szörnyet. Ő az a segítség, amire Conornak szüksége van a gyázmunkában, de ki is ő valójában? A szörny megjelenéséhez rendszeresen sötétség és árnyjáték kapcsolódik, első eljövetelekor zseblámpa segítségével vetül a paraván falára, a második mese illusztrálására (a prédikátor és a patikárius története) is árnyjátékot használ, illetve a rémálom ábrázolásánál (amit a szörny mond el) szintén nagy szerepe van a sötétnek és a zseblámpának.

Carl Gustav Jung elmélete szerint az árnyék az emberi psziché elfojtott, tudatalatti részeit képviseli.³² Kortárs bábélművészetekben (például a Budapest Bábszínház *Hamupipőke* és a *Nem félünk a sötétben* című bemutatóiban) az árnyjátékot mint technikát a lelki folyamatok kivetülésére használják – „a psziché mélyrétegeiben zajló folyamatokat jelenleg a bábszínházban az árnyjáték tudja a leghatékonyabban megfogalmazni” – hangsúlyozza egy interjúban Kuthy Ágnes.³³ Ily módon feltételezhető, hogy a szörny Conor tudatalattijának projekciója. Ismeri a fiú legnagyobb félelmeit, szorongásait, ugyanakkor az elfojtott harag és agresszió is megtestesül benne. „A zavarodottság, a fel-feltörő szomorúság, a fájdalom és a kétségbeesés mellett jellemzően megjelenik a bűntudat, amelyet szégyen is kísérhet. Mert nem vol-

tam elég jó, mert nem tudtam jobban segíteni, mert egyenesen én okoztam a halálát”³⁴ – írja a bűntudatról Singer Magdolna. A szörny pontosan ennek felismerésére készíti a fiút, nem éppen a hagyományos mesenarratívát követő történeteivel, melyek a szürke zónában mozgó, se nem jó, se nem rossz szereplőkkel, illetve a halál elkerülhetlenségének folyamatos hangsúlyozásával avatja be a fiút a felnőttek világába. A tiszta szörny mégsem tekinthető egyértelműen pozitív szereplőnek: mint a tudatalatti megtestesítője, harag és erőszak is jellemzi, ráveszi Conort arra, hogy összetörje nagyanya házának értékeit, majd megverje iskolai kínzóját. Azonban ezek mégis szükséges lépéseknek bizonyulnak ahhoz, hogy egyrészt Conor, másrészt a fiú környezete, például a nagymama, gyászfeldolgozását elősegítsék.

Conor nagyanyját az előadás elején szigorú, vonalas idős hölgyként mutatják be, aki ragaszkodik a régi dolgaihoz, szokásaihoz. Merevsége a bábjában is megjelenik: egy keletre erősített marionettbáb, amely képtelen kilépni a saját maga által meghatározott szerepekből, szabályokból (keretből). Az előadás a két felnőtt szerep esetében is folyamatosan játszik a színész-báb kettősséggel. Az anya egyik rosszulletének jelenetében a nagymamát mozgató és alakító Kolozsi Angéla rohan segíteni: a vészhelyzet pillanatában kibújik gyászának merev keretéből. Később pedig, mikor Conor az elkeseredettségtől és dühtől hajtva szétveri a nagymama lakását, Kolozsi egyetlen rántással kiszakítja a keretből a nagymamabábot, ezzel is jelezve, hogy a gyász beszűkítő, bezáró terén túllépve közeledni kezd a fiú felé, báb alakban sorsközösséget vállalva a fiúval.

Hasonló folyamat figyelhető meg az édesanya esetében is. A haldokló anya csupán felül kidolgozott óriásbábként jelenik meg, testét lebegő kék köpeny alkotja, amely minden mozdulatra meglebbenve jelzi, hogy

³² Raphael DEMOS, „Jung’s Thought and Influence”, *The Review of Metaphysics* 9, 1. sz. (1955): 71–89.

³³ JÁSZAY Tamás, „Árnyékvilág a nagyszínpadon – Beszélgetés Kuthy Ágnessel”, *revizoronline.com*, hozzáférés: 2025.02.28., <https://revizoronline.com/beszelgetes-kuthy-agnessel-budapest-babszinhaz-hamupipoke-interju/>.

³⁴ SINGER, *Ki vigasztalja...*, 107.

már csak félig tartózkodik ebben a világban. Az ittlét–nemlét határát erősítik az anya mozgatójának, Varga Borinak a légies, könnyed mozdulatai is. „Kisgyermekes anyák nehezebben halnak meg; nehéz a gyermeket elhagyni” – írja Polcz,³⁵ és ez figyelhető meg az anya karakterében, akit az előadás során bábként könnyed játékoság jellemez, ahogy folyamatosan győzködi a fiát, és egyúttal saját magát a gyógyulás lehetőségességéről. Bábként az édesanya olyan hatást kelt, mintha maga is még gyermek lenne, ezzel jelezve, hogy ő áll a felnőttek világában a legközelebb Conorhoz, hiszen ismeri a tiszafa szörnyet és a meséit. Az édesanya „felnőtté válása” a haldoklás beismerésének pillanatában következik be, amikor elengedve a reményeket dédelgető gyermeki énjét, felnőttként bevallja a fiának, hogy a gyógyszerek nem hatottak és nincs már más lehetőség. Ezt követően Varga Bori már nem veszi újra kezébe a bábót, a búcsú jelenetben már Major Erik, mint Conor felnőtt-énje, tartja a karjaiban. Az édesanya haláljelenete emellett bábontológiai szempontból szintén szimbolikus jelentőséggel bír. A meghalás direkt és metaforikus ábrázolásaként értelmezhető az a mozzanat, ahogy Varga átadja Majornak a bábót. Az átadás által mozgató–mozgatott-viszony megszűnik az anya-báb és Varga között, elszakad a kettejüket összekötő láthatatlan zsinór, ami a bábót addig élővé tette. A báb, amely eddig a mozgatásnak köszönhetően lélekkel ruházódott fel, az átadás, az elszakadás által élettelen tárggyá válik. Az édesanya átadásának jelenete egyszerre olvasható szimbolikus és konkrét halálábrázolásként.

A szörny szerepe tehát az, hogy kényszerítő erejével megindítsa az elfogadás és az elengedés folyamatát Conorban, illetve rajta keresztül a környezetében. Meséi segítségével (mese a gonosz királynőről, majd a patikáriusról és a lelkeszről, végül a láthatatlan

emberről) a veszteséget és gyászt ismerteti fel a fiúval, amelynek következtében megindulhat a traumafeldolgozás folyamata. Erőszakos és ellentmondást nem tűrő ereje mellett ő az egyetlen, aki igazán látja Conort, talán Harry kivételével. Harry csak felismeri Conor önmarcangolását, és abban a kínzásban részesíti, amire a fiú vágyik, de ez a gyászfeldolgozásban nem segíti őt. Mind Harry, mind a szörny felismeri Conor vágyát a büntetésre – amit sem a tanárai, sem az édesanyja, sem a nevelésére teljesen alkalmatlan apja nem ad meg neki –, hogy a rémálma miatti büntudaton enyhítsen. Ám míg Harry csak a fiú másságát érzékeli, és ezt bántalmazásba fordítja át, addig a szörny a maga könnyörtelenségével a probléma gyökeréhez nyúl vissza. Ily módon a szörny egyszerre lép fel félelmetes, kényszerítő erőként, ugyanakkor támogató szereplőként, ahogy a rémálom felidézésének és a felnőtté válásnak fájdalmas pillanatában az őt alakító Lukács Gábor mozgatja Conor bábját, megtartva a lassan eltűnő gyermeki ént. A támogató szerepet erősíti az előadás halvány sugallata – amelyet a 2017-es filmfeldolgozás³⁶ részletesebben bemutat – hogy a szörny értelmezhető a halott nagypapa megtestesüléseként. Egyrészt hozzá köthető a tiszafa szörny meséje, amit Conor édesanyja is ismert és továbbadott fiának, másrészt tőle származik a kulcs, ami a doboz díszletének lakatját, egyúttal a gyerekkort zárja. Ez pedig azonosítható a szörny végső céljaként, ahogy a felnőttlétbe avatja a fiút.

A *Szólít a szörny* a halállal való szembenézést a túlélők, a gyászolók szemszögéből

³⁶ *Cím: Szólít a szörny. A bemutató dátuma: 2017.03.02. Rendező: Juan Antonio Bayona. Forgatókönyvíró: Patrick Ness. Zene: Fernando Velázquez. Operatőr: Óscar Faura. Vágó: Jaume Martí, Bernat Vilaplana. Szereplők: Liam Neeson, Lewis MacDougall, Felicity Jones, Sigourney Weaver, Toby Kebbell, Geraldine Chaplin, Jennifer Lim.*

³⁵ POLCZ, *Ideje a meghalásnak*, 112.

mutatja meg, ahogy Conor a szörny segítségével végigmegy a gyászfeldolgozás fázisában. Az előadás szimbolikájában rendkívül összetett: a halál és gyász megjelenik a történet szintjén, a homok, mint a lepergő idő szimbólumában, a bábábrázolásban, illetve a báb és a színész kettős ábrázolásával a báb-színházi absztrakció szintjén is. A *Szólít a szörny* a gyász elfogadását, ugyanakkor kikerülhetetlenségét hangsúlyozza, miközben fontos állításokat fogalmaz meg a veszteséggel való szembenézésről.

Miért a báb? – a báb percepcióelméletéről

„Ha gyermeket kérdezünk a halál felől, azt válaszolják, a halott az, aki nem él. – Aki nem mozog többet” – írja Polcz Elaine *Ideje a meghalásnak* című tanulmánykötetében,³⁷ vagyis a gyerekek válaszai középpontjában a mozgás – mozdulatlanág oppozíciója áll. A báb éppen ezért válik izgalmassá a halálábrázolás szempontjából, hiszen a mozgás és az élő létezés jelenléte és hiánya egyszerre rejlik a bábban, ahogyan egyszerre érzékeljük élőként és élettelen tárgyként. Ahogy kitértem rá, a *Szólít a szörny* is játszik a báb mozdulatlanává válásának tényével, ahogy a bábót elengedve egyszerre láthatunk szimbolikus és valódi haláljelenetet a színpadon. A báb éppen azt a kettősséget testesíti meg, amely alapján a gyerekek az élő és a halottat megkülönböztetik egymástól, egyszerre megmutatva és leleplezve a kettőt, látszólag összeegyeztethetetlen lét egymásmelletti-ségét.

A kortárs bábszínházi előadások, mind külföldön, mind Magyarországon folyamatosan játszanak az illúzió fenntartásának, ugyanakkor leleplezésének technikájával, ami elősegíti a bevezetőben említett kettős percepció létrejöttét. A kettősség ahhoz a játékmóddhoz kötődik, amelyet Goda Mónika Melinda *BÁB / JÁTÉK / MŰVÉSZET – A báb-lét*

alakzatai című doktori disszertációjában „nyílt játékmódnak” nevez.³⁸ Ennek a játékmódnak az elterjedése a múlt század közepére tehető, és mára kifejezetten domináns irányzattá vált, melynek következményeként „a mozgatott tárgy és a mozgató személy egyaránt láthatóvá válnak, illetve látható módon jelennek meg a színpadon, a mozgatás szemmel követhető, nem elrejtett többé, s ennyiben megszűnik a »titok«.”³⁹

Disszertációjában Goda hangsúlyozza a bábosok szerepének megváltozását, ahogy mozgatói funkciójuk mellett a megmutatás által maguk is szerepet vállalnak⁴⁰ – a *Szólít a szörnyben* ez a szerepvállalás a báb mint gyerek én, illetve az élő színész mint felnőtt én ábrázolásában mutatkozik meg. A nyílt játékmód megerősíti a bábok kettős érzékelését: látjuk a bábót mozogni a színpadon, ugyanakkora bábos jelenléte folyamatosan leleplezi a tényt, hogy nem egy magától mozgó alakot látunk. Az illúzió folyamatos leleplezése egy másfajta befogadást hoz létre: a beleélés akadályozottá válik, ily módon egyfajta eltávolodás jön létre. Az eltávolodás teszi lehetővé azt, hogy a gyerekbábszínházi előadásokban a traumatikus témák is megjelenjenek. A gondolatot megerősíti Goda is, amikor a báb percepciójáról beszél: „A bábót élőnek látjuk, de úgy, hogy közben tudjuk, nem (lehet) az”⁴¹ – tehát az aktív vá válás, ugyanakkor a tárgyiség folyamatos fennállása hozza létre azt a különös érzékelést, hogy egyszerre látjuk a képzeletünkben aktívként és tapasztaljuk meg passzívként.

A nyílt játékmód révén a néző látja a bábót és az őt mozgató bábszínészt, ugyanak-

³⁸ GODA MÓNICA MELINDA, *BÁB / JÁTÉK / MŰVÉSZET – A báb-lét alakzatai* (Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem Filozófiai Tudományi Doktori Iskola, 2019), <https://doi.org/10.15476/elte.2019.140>.

³⁹ Uo., 5.

⁴⁰ Uo.

⁴¹ Uo., 41.

³⁷ POLCZ, *Ideje a meghalásnak*, 135.

kor a színpadon kibontakozó fiktív világ (az adott irodalmi mű adaptációja) létrehozza az úgynevezett „fiktív létezőt”⁴², amit a „befogadó tudata önálló entitásként azonosít a megjelenítés során”⁴³. A fiktív létezők, például a Szörny, Conor, az édesanyja stb., a néző fejében jelennek meg. Hasonlóképpen az irodalomhoz a báb is megteremti a maga fikcióját, de szemben a problémacentrikus művekkel a folyamatos leleplezés miatt létrehoz egy olyasfajta tudatosságot, ami folyamatosan elvonatkoztat a fikciótól, és akadályozza a beleélést. Goda szövegének állítása, hogy mivel a báb nem szubjektumként létezik, hanem referenciaként, és nem rendelkezik tudattal, ezért nem lehet önazonos⁴⁴ – de vajon ebből a gondolatból következhet-e az, hogy mivel a báb nem önazonos, ily módon a néző sem tud azonosulni a bábbal? Vagy a báb által a képzeletünkben megjelenített fiktív létezővel tud azonosulni a néző? Plessner véleménye szerint, mivel a báb az ember helyettesítőjeként, illetve az embert körülvevő világ helyettesítőjeként aposztrofálódik, az átváltozás, ezáltal pedig a beleélés illúziója könnyen megteremtődik - „bábjáték esetében, amely során a pusztá figurákat az ember pusztá helyettesítőiként mutatja mindazok reprezentánsaiként, ami csak él és mozog a földön, könnyebben megteremthető az átváltozás illúziója.”⁴⁵ Az idézett rész választ ad a bábbal való azonosulás kérdésére, különösen a figurális báb műfajának esetében, ahol az alakok maguk is megidéznek az embert és az őt körülvevő világot,⁴⁶ ezáltal is könnyebbé

téve az azonosulást, illetve a fiktív létező létrejöttét.

A fiktív létező „habár csak a bábfigura megtestesítése és/vagy a befogadó elképzelése által lép fel, kétségtelenül hozzátesz a képét mindenképpen magán »tükröző« bábtest jelenlétéhez, fokozza annak intenzitását.”⁴⁷ A beleélés/belehelyezkedés a fikcióba tehát létrejön, ugyanakkor különbözik, mind az irodalmi fikció, mind a játékfilmek befogadásától, mivel folyamatosan leleplez, tudatosít, ezáltal egyszerre érzékenyítve és megteremtve egy olyan távolságot, ami lehetővé teszi a tabutémák reflektívabb befogadását. Felmerül a kérdés, hogy vajon a traumát vagy tabutémát középpontjukba helyező irodalmi művek a beleélés által okozhatnak-e traumát a befogadó gyermeknek – hiszen lényegében ez az, amiért a tabutémák tárgyalását sokáig nem nézték és talán ma sem nézik néhányan jó szemmel az irodalomban. Singer Magdolna és Polcz Elaine is arról ír, hogy a szülők nem merik szembesíteni a gyerekeket a halállal, nem mernek erről nyíltan beszélni velük, attól tartva, hogy éppen a beszéd által okoznak sérülést a gyermeknek. Kiválthatnak-e ilyen hatást a problémacentrikus gyerekkönyvek a beleélés által? Vajon a báb a kettős érzékelés által feloldhatja ezt a problémát? A kérdések megválaszolása további kutatásokat igényel.

Összegzés

Tanulmányomban egyrészt arra a kérdésre kerestem a választ, hogy a bábszínház tekinthető-e alkalmas műfajként arra, hogy gyászfeldolgozásról és halálról beszéljen akár kamaszok, akár fiatalabbak számára, illetve arra, hogy a báb ontológiájának és percepciójának köszönhetően létre tud-e hozni akkora távolságot a mű és a befogadó között, amely lehetővé teszi számára a tabutémák traumamentes befogadását.

⁴² Uo., 63.

⁴³ Uo.,

⁴⁴ Uo., 51.

⁴⁵ Uo., 65.

⁴⁶ ELLINGER Edina, *Szubjektív objektum A funkcionális tárgyjáték vizsgálata és A csomótündér doktori műalkotás alkotói munkafázisai* (Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2017), 16.

⁴⁷ GODA, „BÁB / JÁTÉK...”, 63.

A választott színházi előadás, a *Szólít a szörny* elemzésén keresztül megmutattam annak lehetőségét, hogy a nyílt játékmód, vagyis a báb és színész kettőssége a színpadon, illetve az árnyjáték és a báb mint szimbólum milyen plusz jelentésrétegekkel bővíthet egy olyan történetet, melynek középpontjában a gyászfeldolgozás áll. Elemzésem tárgyául olyan előadást választottam, amely a kiskamasz-kamasz közönséget szólítja meg, de hasonló állítások tehetőek a szintén izgalmas technikákkal dolgozó óvodásokat célzó *Rozmaring kunyhó*⁴⁸ című bábsorozatról vagy a gimnazistáknak szóló *Nem félünk a sötétben*⁴⁹ című báb előadásról.

A *Szólít a szörny* a nyílt játékmód segítségével ragadja meg a gyászfeldolgozás és a felnőtté válás folyamatának nehézségeit és kettősségét. A gyermeki én és a felnőtt én a báb és a színész oppozíciójára felhúzott ábrázolás által vizuálisan megmutatja a kamasz létállapotot és a gyászfeldolgozás visszaeső szakaszosságát jellemző kettősséget: előrehaladás a felnőtt én felé, majd olykor visszaesés a gyerek énbe, ahogy Major, Kolozsi és Varga újra és újra a bábokért nyúlnak, majd letelezik azokat. Az előadás, ahogy maga a

⁴⁸ Cím: *Rozmaring kunyhó. A bemutató dátuma: 2021.10. 09. A bemutató helyszíne: M2. Rendező: Trömböczky Napsugár, Lukács Gabriella, Dramaturg: Trömböczky Napsugár. Zene: Szabó Balázs, főcímezene: Kovácsovics Fruzsina, Kovácsovics Dávid. Bábtervező: Sipos Katalin. Díszlettervező: Kiss Borcsa. Szereplők: Trömböczky Napsugár, Főglein Fruzsina, Kovács Domonkos, Bartha Bendegúz, Harkel Márton.*

⁴⁹ Cím: *Nem félünk a sötétben. A bemutató dátuma: 2023.10. 28. A bemutató helyszíne: Budapest Bábszínház, Rendező: Podlovics Laura. Dramaturg: Pass Andrea. Zene: Kun Bálint. Látványtervező: Virág Vivien. Árnyjáték-konzulens: Lázár Helga. Szereplők: Erdős Lili, Bartha Bendegúz, Pájer Alma Virág, Csarkó Bettina, Márkus Sándor, Szolár Tibor.*

regény is ábrázolja a gyászfeldolgozás fázisait („1. Tagadás. El nem hívés. 2. Lázadás, keserűség. 3. Álmodozás. 4. Depresszió. 5. Csöndes belenyugvás, elfogadás”⁵⁰). A fázisok kifejtésére nem tértem ki részletesen, mivel a folyamat nagy része a könyv adaptációja, tanulmányomban inkább azokra a plusz rétegekre koncentráltam, amelyeket a bábszínház, mint műfaj tett hozzá a gyász ábrázolásához. Ahogy Polcz Alaine és Singer Magdolna is hangsúlyozza, a gyász fázisai sosem tankönyv szerint zajlanak, egyes fázisok kimaradhatnak, hosszú időre nyúlhatnak vagy összefonódhatnak (mint Conornál a tagadás és a keserűség) – ez az előrelendülés, majd visszaesés ábrázolódik a bábok letétele, majd az újra feljük nyúlás folyamatában.

Tanulmányom utolsó részében Goda Mónika Melinda doktori disszertációja nyomán felvettem annak lehetőségét, hogy a nyílt játékmódnak köszönhetően, az illúzió folyamatos leleplezésével a báb előadások képesek olyan távolságot létrehozni, amely könnyebbé teheti a nehéz, traumatikus témák feldolgozását. Természetesen nem állítom azt, hogy az előadások önmagukban képesek megindítani traumafeldolgozási folyamatokat, de segíthetnek a kérdések és a válaszok keresésében, illetve beszélgetéseket kezdeményezhetnek.

Bibliográfia

BENNER, Julia, ULLMANN, Anika. „Doing Age – Von der Relevanz der Age Studies für die Kinderliteraturforschung”. In *Jahrbuch der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung*, szerkesztette Gabriele VON GLASENAPP, Emer O’SULLIVAN, Caroline ROEDER, Michael STAIGER, Ingrid TOMKOWIAK, 145–159. Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung, 2019.
<https://doi.org/10.21248/gkjf-jb.44>.

⁵⁰ POLCZ, Idera *a meghalásnak*, 102.

- BÁRDOS József. „Tabutémák a népdalokban és a tündérmesékben”. In *Tabu a gyermekirodalomban*, szerkesztette PUSZTAI Virág, TURCSÁNYI Enikő, 11–27. Szeged: Magyar Gyermekirodalmi Intézet, 2021.
- DEMOS, Raphael. „Jung’s Thought and Influence”. In *The Review of Metaphysics* 9, 1. sz. (1955): 71–89.
- ELLINGER Edina. *Szubjektív objektum A funkcionális tárgyjáték vizsgálata és A csomótündér doktori műalkotás alkotói munkafázisai*. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2017.
- GALUSKA László Pál, SZINGER Veronika. „Árnyak kertje. A halál és az elmúlás témája a kortárs és közel-kortárs gyermeklírában”. In *Tabu a gyermekirodalomban*, szerkesztette PUSZTAI Virág, TURCSÁNYI Enikő, 29–45. Szeged: Magyar Gyermekirodalmi Intézet, 2021.
- GIMESI Dóra. „Az ártatlanság elvesztése – Janne Teller *Semmi* című ifjúsági regényének bábszínházi adaptációja”. In *Mesebeszéd*, szerkesztette HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, MÉSZÁROS Márton, SZEKERES Nikoletta, 367–384. Budapest: Fiatal Írók Szövetsége, 2017.
- GODA Mónika Melinda. *BÁB / JÁTÉK / MŰVÉSZET – A báb-lét alakzatai*. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem Filozófiatudományi Doktori Iskola, 2019.
<https://doi.org/10.15476/elte.2019.140>.
- JÁSZAY Tamás. „Árnyékvilág a nagyszínpadon – Beszélgetés Kuthy Ágnessel. *revizoronline.com*, hozzáférés: 2025.02.28., <https://revizoronline.com/beszelgetes-kuthy-agnessel-budapest-babszinhaz-hamupipoke-interju/>.
- LOVÁSZ Andrea. „Amiről nem lehet beszélni, arról is beszélni kell – avagy képmutató-e a kortárs ifjúsági irodalom”. In *Mesebeszéd*, szerkesztette HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, MÉSZÁROS Márton, SZEKERES Nikoletta, 251–262. Budapest: Fiatal Írók Szövetsége, 2017.
- NESS, Patrick, DOWD, Siobhan. *Szólít a szörny*, fordította SZABÓ T. Anna, Budaörs: Vivandra Kiadó, 2024.
- POLCZ Alaine. *Ideje a meghalásnak*. Szeged: Lazi Könyvkiadó, 2024.
- POLCZ Alaine. *Meghalok én is?*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 2007.
- SINGER Mangolna. *Ki vigasztalja meg a gyerekeket? Válás és gyász a családban*. Budapest: HVG Könyvek, 2015.

Queer performativitás és roma identitás Lindy Larsson: *Tschandala/ Svédország sötét arca*

KERTÉSZ ADÁM

A Független Színház Magyarország 2017 óta szervezi a Nemzetközi Roma Színházi Fesztivált, amelynek keretében 2023-ban a budapesti közönség is láthatta Lindy Larsson svéd performer *Tschandala / Svédország sötét arca* című előadását.

Az előadás műfaját tekintve a megszokott magyar színházi esztétikától eltérő performansz, amely a koncert, a kabaré, a stand up, a klasszikus színház és a performansz elemeit ötvözi. A *Svédország sötét arca* az alkalmazott műfaji sokszínűség ellenére alapvetően egy énelbeszélésen alapuló előadás, amely a storytelling műfajához is szorosan kapcsolódik¹. A performer a saját maga által narrált és játszott történetben folyamatosan megtöri az általa javasolt narratívákat, hol zenei betétekkel, hol kabarészerű elemekkel. Az előadásban a roma identitás és kulturális hagyomány és annak reprezentációjának dekonstrukciójára tesznek kísérletet, így amikor Lindy Larsson nem a saját élményeiről beszél, akkor August Strindberg *Tschandala* című regényének rasszista romaábrázolását beszéli, játssza, tematizálja.

Az irodalmi alapanyag mellett az előadás gerincét a performer családjának és tágabb közegének elfojtott múltja, az elnyomás tapasztalata szervezi. A regény két karakternek elemzése az előadás dramaturgiai végpontja felé tart, a regénybeli rasszizmus összecseng Svédország 20. századi, romaellenes társadalompolitikájával, az 1888-ban megjelent kötet ennek előképeként is értelmezhető.

¹ A storytelling műfajáról bővebben lásd KRICSFALUSI Beatrix, „Éntörténetek saját színházban”, *Színház* 51, 7–9. sz. (2018): 6–8.

Az előadás elemzése során a queer performansz/előadás fogalmát alkalmazom, amely nem csak a társadalmi és biológiai nemi identitások performativitasát hangsúlyozza, hanem lehetőséget ad arra is, hogy az egyoldalú, bináris vagy normatív megközelítéseket meghaladva összetettebb, interszekcionális értelmezési módot kínáljon. A fogalom segít feltárni azokat a társadalmi, kulturális és politikai erővonalakat, amelyek a test és a különböző identitások közötti dinamikát alakítják.

A queer színház és reprezentáció főbb elméleti alapjai kezdetben a társadalomtudományos gondolkodás felől érkeztek a színház alkotói és gondolkodói közébe. A queer elmélet önálló kritikai irányzatként való megjelenése szorosan kapcsolódik az 1980-as évek AIDS-járványa nyomán megerősödő melegjogi aktivizmus politikai küzdelmeihez.² Eszmetörténeti szempontból azonban egy tágabb fordulattal is egybeesik, amely az identitásról és a szubjektumról való gondolkodás átalakulását jelzi.³ A szubjektummal foglalkozó legfontosabb 20. századi elméleteket Kiss Attila Attila 1995-ben, a *Helikon* hasonló című számában⁴ a *posztsemiotika* fogalma alá sorolja. Freud, Foucault, Lacan és Benveniste munkásságát kiemelve

² Vö. Annamarie JAGOSE, *Bevezetés a queer elméletbe*, ford. SÁNDOR Bea (Budapest: Új Mandátum, 2003).

³ BÍRÓ Noémi, „Queer múlt, queer jövő, a meleg identitáspolitikáktól a queer közösségi-újragondolásáig”, *Kellék* 58. sz. (2017): 117–132., 118.

⁴ Kiss Attila Attila, „Ki olvas? Posztsemiotika”, *Helikon* 41, 1–2. sz. (1995): 5–13.

a pszichoanalízis, a nyelvészet és a társadalomtörténet összefüggésében vizsgálja a szubjektum problémáját. E különböző megközelítések közös gondolata, hogy a szubjektum a társadalmi gyakorlatban megvalósuló nyelv és az ideológiai tartalmakat közvetítő diskurzusok révén jön létre. A társadalmi jelölőgyakorlatok logikája pedig megfelel a pszichikus-pszichoszomatikus folyamatok rendjének. A szubjektum csak akkor férhet hozzá a valósághoz, illetve saját és környezete identitásához, ha elfoglalja a diskurzusban számára kijelölt helyet. Ugyanakkor a szubjektumok létrejöttét mindig történeti hatalmi viszonyok szabályozzák, enélkül létre sem tudnak jönni. A szubjektum társadalmi és diskurzusbeli pozícióinak logikáját így csak a konstituálódásuk történelmi vizsgálatán keresztül érthetjük meg.

Az, hogy ma már a queer színház és reprezentáció nem kizárólag a nem normatív szexualitásokhoz köthető, elsősorban a queer elmélet fogalmi kiterjesztésének köszönhető. Bíró Noémi Michael Warnert idézve hangsúlyozza, hogy a queer nem pusztán a (nonbináris) szexualitás megjelölése, hanem egyfajta episztemológiai ellenállás is. Ez az ellenállás különböző esztétikai műveletekben is testet ölthet, és egyúttal az identitáskategóriák kritikáját is magában hordozza. Nem csupán a marginalizált szexualitásoknak a domináns heteroszexuális társadalmi struktúráján belüli egyenlőtlen helyzetét kívánja reprezentációs politikák révén kezelni, hanem ennél tágabb értelemben működik: célja azoknak a kirekesztő és normalizáló mechanizmusoknak a feltárása, amelyek fenntartják a heteroszexualitás és a nemek binaritásának látszólag megingathatatlan dominanciáját. Warner szerint queernek lenni egy kreatív, megtestesült kritikai attitűdöt jelent, amely folyamatosan új módszereket

keres a normalizáció folyamatainak leleplezésére, eltérítésére.⁵

A queer színház olyan előadóművészeti forma, amely megkérdőjelezi a heteronormatív társadalmi struktúrákat, központi szerepet adva a queer identitásoknak, testeknek és tapasztalatoknak. A queer színház azonban nem csupán az LMBTQ+ közösség történeteit mutatja be, hanem formailag és tartalmilag is gyakran szembemegy a hagyományos narratív struktúrákkal és színházi konvenciókkal. Az identitásokat gyakran nem stabil egységként, hanem mozgásban lévő, folyamatosan újraalkotott folyamatként jeleníti meg. E performatív megközelítés révén a queer színház képes kikezdeni a már meglévő társadalmi normákat és struktúrákat – ahogyan azt a *Tschandala* is teszi.

Judith Butler *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* című művében⁶ a nemi identitás társadalmi konstruáltóságát és performativitását elemzi. Butler szerint a nemi identitás nem veleszületett vagy belső lényegi tulajdonság, hanem a társadalmi normák ismétlésén keresztül jön létre – vagyis performálódik. Példaként a drag előadást hozza, amely láthatóvá teszi, hogy a nőiség vagy férfiasság nem belső igazság, hanem egy „szerep”, amelyet el lehet játszani – és amelyet mindig is eljátszanak. A drag így rávilágít arra, hogy a társadalmi nem csupán egy „másolat másolata”, és nincs mögötte eredeti, természetes identitás.

A queer színház tehát egyrészt művészi formában reflektál a társadalmi nem és identitás performativására (ahogyan azt Butler leírja), másrészt tartalmilag is tematizálhatja az identitás instabilitását, hibriditását és megkérdőjelezhetőségét.

⁵ Michael WARNER, *Fear of a Queer Planet* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011). Idézi BÍRÓ, „Queer múlt...”, 118.

⁶ Judith BUTLER, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1990).

A *Tschandala* például nemcsak elbeszéli Lindy Larsson roma és svéd identitásának komplexitását, hanem maga a színpadi forma is egyfajta „drag” gesztus: egyszerre túlzó, teatrális és önreflexív – ezzel forgatva fel a társadalmi elvárásokat az identitás „hitelességéről”.

A színháztudományos gondolkodás szempontjából a queer előadás nem pusztán az identitások reprezentációjáról szól, hanem a színház normatív nyelvének radikális átalakításáról is. Ezt a fogalmat kiterjesztem az autobiografikus performansz keretében megjelenő közösségi és családi történetek szempontjából. A *Tschandala* előadásban a queer nem csak a szexualitás vagy a nemi identitás kontextusában jelenik meg, hanem a múlt, a közösségi tapasztalat és az elnyomás történetének újragondolt és felforgatott változatában.

A felforgatás egyik kulcsa maga a narratíva. Az előadás egésze alatt az egyes szekvenciákat összeköti egy hang – Lindy Larsson hangja –, amely azonban teljes egészében mégsem őt jelenti. Susan S. Lanser *Queering Narrative Voice* című tanulmányában⁷ a narratív elméletek queer szempontú kiegészítését végzi el, amikor meghatározza a queer elbeszélő alakját. Lanser után a queer elbeszélő társadalmi vagy biológiai neme alapján queer szubjektumként azonosítható, aláássa a nemekhez kapcsolódó társadalmi konvenciókat és megkérdőjelezi önmagát. Lanser rámutat, hogy a queer narratíva nem csak a tartalomban, hanem a hang és a szerkezet szintjén is eltér a hagyományos (heteronormatív) történetmeséléstől. Larsson előadásában a „queer narrátori pozíció” többek közt abban mutatkozik meg, hogy a történeti ívet tudatosan megtöri: zenével, önreflexív

⁷ Susan S. LANSER, “Queering Narrative Voice”, *Textual Practice* 32, 6. sz. (2018): 923–937.

<https://doi.org/10.1080/0950236X.2018.1486540>.

megszólalásokkal, vagy akár a nézői reakciókra történő rájátszással. Mindez nem csak a lineáris narratíva megbontását eredményezi, hanem eltéríti a hagyományos előadó–néző viszonyrendszert is, és fluid, többszólamú elbeszélői pozíciót hoz létre, amely megfeleltethető Lanser queer elbeszélő fogalmának. Ez a fajta elbeszélői stratégia ugyanakkor nem csupán a narratíva formáját érinti, hanem az identitás performatív és politikai aspektusaira is reflektál.

Itt érdemes José Esteban Muñoz dezidentifikáció fogalmát is segítségül hívni, amely új megvilágításba helyezi Larsson előadásának identitáspolitikai gesztusait. Muñoz a dezidentifikáció fogalmát *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics* című könyvében⁸ fejti ki. Ennek alapján a dezidentifikáció olyan kritikai és performatív stratégia, amelyet a marginalizált csoportok – Muñoz esetében a queer színesbőrű emberek – alkalmaznak a domináns kulturális normákkal ápoltság viszonyában.

Muñoz szerint a dezidentifikáció nem egyszerűen az azonosulás vagy az elutasítás ellentéte, hanem hibrid stratégia, amely a meglévő kulturális reprezentációkat és struktúrákat újraértelmezi és átalakítja. Az egyén nem pusztán elfogadja vagy elutasítja az elnyomó rendszereket, hanem kreatív módon használja fel azokat, miközben saját identitását és politikai pozícióját erősíti.

Annak ellenére, hogy a *Tschandala* elsődleges tematikája nem a nemi identitás kérdése, hanem a svédországi romák története és Lindy Larsson személyes identitáskeresése, az előadás mégis értelmezhető queer előadásként. A queer elmélet – különösen Michael Warner és José Esteban Muñoz megközelítése nyomán – nem kizárólag a szexuális vagy nemi kisebbségek reprezentációjára

⁸ José Esteban MUÑOZ, *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics* (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1999).

fókuszál, hanem tágabb értelemben a normatív társadalmi struktúrák megkérdőjelezésére és felforgatására. A *Tschalanda* formanyelve, előadói stratégiái, valamint az identitás performativására épülő szerkezete pontosan ezt valósítja meg.

A Delaine Le Bas és Stefan Forss által tervezett ruhák dekonstruálják a hagyományosan nemi szerepekhez kötött öltözködési normákat, miközben politikai és társadalmi üzeneteket is közvetítenek. Az előadásban megjelenő zakó és kalap – amelyeket általában a férfiasághoz kapcsolunk – keverednek a kötényekkel, amelyek hagyományosan a női gondoskodói szerep szimbólumai. A dekonstrukciót tovább erősíti, hogy a ruhadarabokra az elnyomás és kirekesztés nyelvét megidéző kifejezések kerülnek fel. A „kirekesztett”, a „tattare”, a „cigány” és más hasonló szavak nemcsak a társadalmi marginalizációra utalnak, hanem arra is, hogy a ruhák viselője, Lindy Larsson saját történetét és identitását tematizálja az öltözet által és a nézők előtt.⁹ A queer esztétika itt tehát nem csupán a nemi kategóriák összemosásában vagy újraértelmezésében nyilvánul meg, hanem abban is, ahogyan az identitások és társadalmi helyzetek feliratok és vizuális szimbólumok révén reflektálnak az elnyomásra. Ez a gesztus nemcsak performatív módon felülírja a kirekesztő szavakat, hanem egyben egy radikális önreprezentációs stratégiát is kínál, amely kibillent a domináns társadalmi narratívákat.

A *Tschandalában* a narráció fragmentált, keverednek benne az előadás alkotási folyamatának magyarázatára utaló miért-

⁹ Ez ugyanakkor rámutat arra a problémára is, hogy a marginalizált csoportokhoz tartozó alkotók gyakran nemcsak önmagukat, hanem egész közösségüket képviselik – akár kimondatlanul is –, így művészi megnyilvánulásaik gyakran kollektív reprezentációként olvastatnak. (Vö. a „roma irodalom” kategorizálásával kapcsolatos viták.)

csinálom-ezt-típusú szövegek, az előadó családjának és közösségének személyes, de egyes szám első személyben előadott történetei, valamint a Strindberg-regény szintén első személyű, de rasszista szereplője szemszögéből leírt részletek.

Larsson személyes történetmesélési stratégiája szembeállítja saját életútját és a svéd társadalmi narratívákat. Az előadás szerkezete így lineáris ív helyett posztdramatikus megközelítést használ, amennyiben a személyes történetek, a történelmi dokumentumok és a fikciós elemek egymásra rétegződnek. A narrátor pozíciója is folyamatosan változik: Larsson hol kívülállóként, hol saját történetének aktív formálójaként lép fel. Az előadásban ezt az elbeszélői dinamika is tükrözi: az előadó saját narratíváját folyamatosan újraakasztja, így a néző soha nem egy rögzített, lezárt történettel találkozhat, hanem egy folyamatosan mozgásban lévő, performatív identitással. Annak ellenére viszont, hogy a nézőnek úgy tűnhet, közbeszólásával alakíthatja a történetet, a valóságban az előadás interaktivitása – hasonlóan sok más előadáshoz – tervezett reakciókkal dolgozik.

A *Tschandalában* egyik központi tematikája az identitás összetett, rétegzett természete. Larsson előadásában a queer és roma identitás nem kizárólag kulturális örökségként jelenik meg, hanem egyszerre politikai állásfoglalásként és egy folyamatosan újraalkotott performatív aktusként is. Már az előadás elején megkezdődik a normatív keretek felforgatása: miután bemutatja az őt kísérő zenekart, Larsson önmagát is bemutatja, reflektálva a névadás és a megszólítás aktusának performatív erejére. Kiemeli, hogy a „Lindy” név Svédországban nem köthető nemhez, így már az első pillanatban megindítja a nézők nemi kategóriákhoz kötött elvárásait.

Az identitás határhelyzetének bemutatása ezután kulturális síkon is folytatódik. Elmondja, hogy világosabb bőrszíne miatt

nem illett bele a roma közösség sztereotip képébe, míg a svéd többségi társadalom éppen életmódja és származása miatt tekintette őt romának. Ebben a kettős kizárásban a „színesség” – amely a társadalmi hierarchiákban gyakran stigmatizált pozíció – átrendeződik és egyszerre érték-ként jelenik meg. Ezáltal az előadás felkínál egy olyan pillanatot, amely kimozdítja a megszokott értékrendet, és megkérdőjelezi a társadalmi normák alapján működő identitásképzést.

Különösen figyelemre méltó, ahogyan Larsson a zenekar bemutatásakor ironikus módon „leidiótázza”¹⁰ annak tagjait – gesztusa elsősorban egyszerű provokációnak tűnhet, ám valójában a hatalmi alá- és fölérendelések önkényes, performatív természetére mutat rá. Az a pillanat, amikor az előadó „felülről” oszt szerepeket és címkéket a többieknek, nem a megszokott, hierarchikus színházi szerkezetet erősíti, hanem annak önkényességét és megrendezett voltát teszi láthatóvá. Az identitás itt nem adott, hanem színpadon létrejövő, megképződő konstruk-

¹⁰ A zenekart 'Bangalo' Band-re kereszteli, ami scandiromani nyelven – amely a Norvégiában és Svédországban élő romák nyelve – idiótát jelent.

ció, amely egyszerre világít rá a társadalmi normák abszurditására

Az előadás ezek alapján tehát nem csak a „roma színház” vagy „roma reprezentáció” műfajiságát és értelmezését gondolja újra, hanem egy interszekcionális elemzési módot kínál, amely figyelembe veszi az identitás különböző tengelyeinek – például a származásnak, a társadalmi háttérnek, a nemnek vagy a szexualitásnak – egymásra hatását.

Bibliográfia

- BÍRÓ Noémi. „Queer múlt, queer jövő, a meleg identitáspolitikáktól a queer közösség újragondolásáig”. *Kellék* 58. sz. (2017): 117–132.
- Judith BUTLER. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- KISS Attila Attila, „Ki olvas? Posztsemiotika”. *Helikon* 41, 1–2. sz. (1995) 5–13.
- Susan S. LANSER, „Queering Narrative „Voice”. *Textual Practice* 32, 6. sz. 923–937. <https://doi.org/10.1080/0950236X.2018.1486540>.
- José Esteban MUÑOZ, *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1999.

„Milyen jó, hogy a végén mindig győz a jó”. Krúbi Viktória Királynő Emlékkoncert-sorozatának színházi vonatkozásai

BORBÍRÓ ALETTA

„Háromféle Beton.Hofi van a Parkba” – hangzik el Beton.Hofi *TÜKÖRTEREM* című dalában,¹ ami a *Tropicalli* című Pogány Induló-dal sorának átköltése. 2023. július 7-én nem háromféle Beton.Hofi, hanem háromféle Krúbi volt a Budapest Parkban: egy testőr, egy gyilkos és egy trónörökös. A 2017-ben feltűnt rapper harmadik nagyalbumát, a *III. Krúbit* (2023) tematikus koncertturné vezette be, a *Viktória Királynő Emlékkoncert*, mely egy három egységre bomló narratívát követett: elhunyt Viktória királynő, a szeretett zsarnokunk, akit meggyászol a népe és katonája, majd a második szakaszban az alattvalók kitölthetik dühüket az ösztönlényen, aki végzett vele, végül a koncert záró szakaszában a gyászolók megismerhetik a leendő trónörököst. A koncert alatt a háttérben Orbán Viktor feminizált, Viktória királynő vonásaival keveredő karikatúrája látható. Így a koncert olyan fiktív kerettörténetet kínál fel, mely az elhunyt uralkodó gyászolására, gyilkosának elítélésére és az új uralkodó üdvözlésére irányul. Az album megjelenése utáni koncertek pedig már az új uralkodóról szólnak – és ezzel tükrözik a rap történeti gyökereit, mely ellenkulturális ösztönművészeti formaként társadalmi kritikát fogalmaz meg.

Az utóbbi években a koncertek, különösen a nagyobb közönség befogadására képes helyek már nem csupán koncerthelyszíneként funkcionálnak, ahol a zenészek el-

játsszák szerzeményeiket, hanem olyan tematikus eseményekké váltak, melyek gyakran egészülnek ki narratív elemekkel, jelképes díszlettel vagy jelmezként funkcionáló fellépőruhával. Például Beton.Hofi MVM Dome-ban tartott koncertje a foci tematikájára épült 2024 áprilisában.

Írásomban két kérdésre fókuszálok. Egyrészt az előadóművészet-elmélet felől értelmezem Krúbit mint előadót, másrészt az előadó említett koncertsorozatát elemzem. A produkció több ponton a történetközpon-tú színházi előadások dramaturgiáját idézi fel, illetve jelmezeket és díszletet használ, miközben a közönséggel folytatott interakció során lebontja a negyedik falat, és a befogadók is az előadás részévé válnak. Az elemzést nehezíti, hogy nem érhető el hivatalos koncertfelvétel, így az általam látott koncertekre és a YouTube-on elérhető fellépésrészletekre támaszkodom. Az értelmezés során nem csupán a koncerthelyzetekre utalok, hanem röviden kitérek azokra a médiumokra és platformokra is, melyek a Krúbi-szerepet alakítják. Elsőként az előadói perszóna kérdésével foglalkozom: hogyan válik Horváth Krisztián szerepévé Krúbi. Ezzel együtt vázolom a pályaképét, majd bemutatom az *Emlékkoncert* kontextusait, elemzem az előadás egyes szakaszainak történetét, jelmezhasználatát és díszletét.

Perszóna

Mint Philip Auslander is rávilágít, egy zenész performanszának többféle dimenziója van.

¹ BETON.HOFI x KIZZAPING69, „16 TONNA FEHÉR HÓ”, hozzáférés: 2025.02.26., <https://www.youtube.com/watch?v=jS25-OqUGZo>.

Ilyen, amikor előad egy dalt.² A zenés tehetőségkutatók remek példái lehetnek ennek, hiszen ott éppen az előadásnak az itt és mostját mérik: miként sikerül az adott helyzetben átadni a dal üzenetét, hangulatát és érzelmi töltetét, hogyan születik meg a tetőpont, és kap dramaturgiai ívet ezáltal az éneklés. De egy zenész performansa nem csupán egy műre vagy koreográfiára, nemcsak „valami”-re, hanem egy identitásra, tehát „valaki”-re is irányulhat.³ Elemzésemben az utóbbi kérdésre fordítok figyelmet, egyrészt a Krúbi-perszóna felvázolására téve kísérletet, másrészt pedig arra, hogy Horváth Krisztián zenei perszónája, Krúbi, miként játszik el különböző szerepeket az *Emlékkoncert* keretében. Előtte azonban tisztázom a sztár-/előadói perszóna fogalmát.

Mint H. Nagy Péter írja Lady Gagáról szóló elemzésében, „a mediatizáltság mindig is része a személyiségnek”, illetve hozzát teszi,

„Gagát azért tartjuk számon minden idők egyik legkreatívabb, legszorgalmasabb művészeként, mert a testkonceptiótól kezdve a személyiség-felfogáson át (Performed By Lady Gaga – Written By Stefani Germanotta) a médiakritikáig és a médiamanipulációig terjedően kidolgozta a karrierépítés és teatralitás Gaga-féle változatát.”⁴

Hogyan is kapcsolódhat mindez Krúbihoz? A „Performed” és a „Written” dichotómiája Krúbi esetében is megjelenik, hiszen alkotóként az énekes polgári neve, Horváth Krisztián szerepel, azonban az előadó a közösségi médiában (például Instagramra, Facebookra) posztolt képeken és szövegeken keresztül többnyire szerepben marad, és a Krúbit jel-

² Philip AUSLANDER, „Musical Personae”, *The Drama Review* 50, 1.sz. (2006): 100–119., 100.

³ Uo., 101.

⁴ H. NAGY Péter, *Alternatívák* (Budapest: Prae, 2016), 206–207.

lemző maszkulinitás, szexualitás és trágár megnyilvánulások keverednek a mémjellegű, trash kontentekkel. A közösségi médiában látott képek, a dalszövegek tartalma, a videóklipekben reprezentált előadói perszóna és a koncerteken színpadra álló figura egymást építik, a nyilvánosság offline és online terei létrehozzák az említett mediatizált személyiséget, de nem rögzítik véglegesen, hiszen az előadói perszóna dinamikus és változókéony, szükség van a megújulásra.⁵

A következő kérdés az lehetne, mi is az elődói perszóna? Mint Philip Auslander hangsúlyozza, a zenészek nem csupán előadják a dalokat, hanem megtestesítenek egy identitást is.⁶ Ennek megértéséhez David Graver tanulmányát hívja segítségül, aki hangsúlyozza, hogy a színész színpadi jelenléte nem egységes és rögzített, egyszerre van jelen a színre vitt karakter és a színész is. Sőt, a karakter jelenlétét erősebbnek tartja, hiszen a reprezentáció konvenciója, a viselt ruháik, és az, melyet a színpadon magukról és a többi szereplőről mondanak, megteremt a helyüket és a céljukat a darabban.⁷ Azonban a színész teste szociokulturális kódokat is hordoz, illetve a celebritások esetében láthatóvá válik saját publikus perszónájuk is. Vagyis a színész körül kialakul egy olyan aura, mely a nyilvánosságban keringő történetek által a testhez kapcsolódik – a történetek lehetnek szakmaiak vagy privát információk, illetve elképzelték vagy valóságok. A magánszemély nem esik egybe a nyilvános perszónával, azonban a perszónáról

⁵ Lásd Kai Arne HANSEN, „Personal Storyworlds: Retrospection, Reinvention, and Transmediality in Pop Music”, *Persona Studies* 10, 1. sz. (2024): 7–21., 7–8.

⁶ AUSLANDER, „Musical Personae”, 101.

⁷ David GRAVER, „The Actor’s Bodies”, in *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies. Vol. II.*, szerk. Philip AUSLANDER, 157–174 (London–New York: Routledge, 2003), 157.

kialakult kép hatással van (vagy lehet) a megformált karakterről kialakuló befogadói képre.⁸ Auslander Jack Nicholson személyén keresztül illusztrálja Graver évelését, hiszen legalább három Jack Nicholson különíthető el: a valódi személy, a híres filmsztár, illetve az adott filmben megformált karakter.⁹ Kézenfekvő magyar példa lehet Mucsi Zoltán, hiszen a médiában a magánemberről kevesebb szó esik, viszont a Mucsi színészpérszóna körülhatárolható stílusjegyekkel bír: trágár, cinikus, kiégett, hamar dühössé váló, kissé szerencsétlen figura, az általa megformált szerepek esetében pedig az elvárás-horizont részévé válnak ezek az ismertetőjegyek – és éppen ettől válik tökéletes reklám-arccá is.

A zenészek nem játszanak szerepet abban az értelemben, ahogyan a színészek, mégis létrejön egy előadói vagy sztárperszóna, melyet meghatároznak az olyan keretek, mint az életükről keringő információk, illetve az általuk játszott zenei műfaj hagyománya és az ahhoz képest kialakított attribútumok. Ezen felül a dalokban is megtestesítenek egyfajta szerepet a zenészek. A perszónába beleíródnak a befogadói elvárások is, mely elvárás egyszerre kodifikál, de közben a megújulást is igényli.¹⁰

Guy Debord úgy értelmezi a sztárt, mint aki „az élő emberi lény spektakuláris képviselője, minthogy magába sűrít mindenféle megtestesíthető szerepképet”, így hát a „sztárság, a látzatlétre szakosodás identifikációs mintája”.¹¹ Mint Erving Goffman jelzi, az egyén mindig valamilyen szerepet játszik, viszont a szituációnak megfelelően változik

az én bemutatása.¹² Debord szerint a „sztár arra való, hogy eljuttassa különböző életstílusok és társadalomfelfogások típusait, mintha bárki szabadon választhatna közülük.”¹³ A rapperek esetében sztereotipikussá vált az a maszkulinitás kép, mely tárgyiasítja a nőt, kifejezi a lokális hozzátartozást, tematizálja a szegénység és gazdagság tapasztalatát, elmeséli, az előadó miként jutott el a sikerig, és hogyan maradt ennek ellenére „trú”. Ezek a karakterjegyek egy bizonyos mozgáskultúrával és öltözködési stílussal is összekapcsolódnak, mely az amerikai feketék történeti helyzetére vezethető vissza. A társadalmi elidegenedés miatt a fekete férfiak új szimbólumokat és kifejezésmódokat kerestek magunknak, hogy kifejezzék a domináns kultúrával való szembenállásukat, dühüket, bizalmatlanságukat és frusztrációjukat. Ez az úgynevezett *cool póz*, mely tetten érhető a viselkedésben, a beszédben és a már említett öltözködésben és gesztusokban. A szerep célja, hogy közömbösnek tűnjenek, de éppen a szembenállás jeleként felértékelődik az agresszió és a bűn. A nők tárgyiasítása arra a félelemre vezethető vissza, hogy a nők veszélyeztetik a férfiak maszkulinitását, akik így nem kapják meg a vágyott tiszteletet. Éppen ezért „kontrollálniuk” kell a nőt, melynek eszköze a tárgyiasítás, a deszubjektívizáció.¹⁴ Ezek a viselkedésminták beépülnek a hiphop szubkultúrába és így a rapzenebe is, ezáltal pedig a zenészek, akik előadják a dalokat, a műfaj karakterjegyeit is megtestesítik (a felsorolt jegyek főként a gengszter rap alsóágra igazak). Perszónájuk és a dalokban megformált karakter táplálkozik

⁸ Uo., 159., 163–4.

⁹ AUSLANDER, „Musical Personae”, 101.

¹⁰ Uo., 102., 107., 115.

¹¹ GUY DEBORD, *A spektakulum társadalma*, ford. ERHARDT Miklós (Budapest: Open Books, 2022), 51., 48.

¹² ERVING GOFFMAN, *Az én bemutatása a mindennapi életben*, ford. BERÉNYI Gábor (Budapest: Pólya, 1999), 48.

¹³ DEBORD, *A spektakulum társadalma*, 51.

¹⁴ ANTONY B. PINN, „'Gettin' Grown': Notes on Gangsta Rap Music and Notions of Manhood”, *Journal of American Man* 1, Spring (1996): 23–35., 25., 27–28.

egymásból, illetve merít a magánember életútjából, ezáltal is erősítve a realiztikus hatást.

Krúbi első albuma, a 2018-as *Nehézláb-érzés* éppen ezeket a toposzokat emeli be a dalszövegekbe, és helyezi ironikus megvilágításba, dekonstruálva ezzel a rapper figuráját. Az album domináns toposza a flexelés, az obszcén szöveg, a nők tárgyiasítása és a túlzó szexuális kijelentések, de emellett kritikát fogalmaz meg a hatalommal szemben, és a magány kérdését is előtérbe helyezi a történetközponjú dalokban. Adam Bradley amellet érvel, hogy a rap a történetmesélésre épül, mely a fikció („lehetséges valóság”) és a valóság kombinációja. A dalokban az előadók karaktereket alkotnak és a történeteket általuk mesélik el (vagy a saját perszónájuk szólal meg, vagy újabb figurák bőrébe bújnak), mellyel „raprealizmust” hoznak létre.¹⁵ Krúbi már maga is szerep, melyet Horváth Krisztián hoz létre a dalokban, a videóklipekben, a vizuálokön és a színpadon, ötvözve benne a raprealizmust jellemző (lehetséges) fikciót és a szubjektív megéléseket. A *Nehézláb-érzés* dalaiban is megjelenik ez a hibridizáció, azonban a következő nagylemezen, a 2020-as *Ösztönlényen* új színezetet kap a korábban felépült Krúbi-perszóna, hiszen a konceptalbum Krúbi egy napját mutatja be olyan belső utalási rendszerrel, mint a visszatérő sorok és hangminták. Az album hangjátékká is válik, kisebb párbeszédék, telefonhívások kötik össze a dalokat, így „a magány és az éjszakai kicsapongás keveredésével a sikeres közszereplő és a magánember szerepkonfliktusára irányítja a figyelmet”¹⁶ a dramaturgiailag megszerkesztett lemez. A szerepek közti billegés nem-

¹⁵ Adam BRADLEY, *Book of Rhymes. The Poetics of Hip Hop* (New York: BasicCivitas, 2009), 159., 167.

¹⁶ BORBÍRÓ Aletta, „Új éra, új király?”, *Tiszatájonline*, hozzáférés: 2025.02.26., <https://tiszatajonline.hu/zene/uj-era-uj-kiraly/>.

csak tematikus, hanem konkrét is, hiszen akadnak dalok, ahol nem a Krúbi-karakter kerül előtérbe, hiszen az előadó egy kocsmáros (*Csekk*) vagy Orbán Viktor pozíciójából szólal meg (*Dinamit*).

A színház és a perszónaépítés szempontjából két dolgot emelnék ki az *Ösztönlénnyel* kapcsolatban. Az egyik a *Puszi* videóklipje, ahol Krúbi egy kocsmában különböző szerepekben tűnik fel, például kocsmáros, ősember vagy maffiózó jellegű figura, de a figyelem minden esetben egy nőre irányul. Ezek az alakváltozatok jelzik a Krúbi-szerep változékonyságát: a karakternek van egy identitás-magja (mely a klipben a szexualitáshoz kapcsolódik), viszont folyamatosan új maszkokat ölt magára a szerepváltozatokkal.

A másik az album megjelenését követő turné, az *Ösztönshow* volt, ahol Krúbi zsákruhában lépett színpadra. A zsákruha kultúr-történetileg a bűnbánás jelképe, durva szövésű anyagával felsérti a bőrt, így a megaláztatottság, a gyász, az önmehtagadás és a vezeklés szimbóluma is.¹⁷ Ezzel Krúbi tovább építi az album témáját¹⁸ is (kicsapongás, éjszakai élet, szexualitás, részegség), az ösztönök és hedonista élet reprezentációjához új réteget kapcsol. Például a *Sapiens* című dal egy részlete játékba hozza a magánszemély és előadó közti különbséget, azt állítva, Krúbi csupán a dalokban, vagy jelen esetben a színpadon nyílik meg: „Legutóbb azt beszéltük, hogy jobban meg kéne nyílnom / Nem csak a dalokban kéne sírnom / Ha nem vagyok

¹⁷ SZIGETI Jenő, „Az Öszövétség felfogása a halál utáni életről”, in *Lélek, halál, túlvilág. Vallásetnológiai fogalmak tudományközi megközelítésben – Tanulmányok a transzcendensről 2.*, szerk. Pócs Éva, 68–80 (Budapest: Balassi, 2001), 72.

¹⁸ Az olyan dalok révén, mint a *Jéghideg* vagy a *Kutya* bizonyos sorai, már az album esetében is felmerülhet a gyónás mint értelmezési keret, a koncert pedig felerősíti ezt az interpretációs lehetőséget.

itthon, a színpadon ezzel nincs gond / Egy kis borba áztattam a naplóm, így bátrabban magasba tartom a titkom”¹⁹. Ezt a kontextust erősíti fel a zsákruha viselete is, egyfajta gyónássá téve a színpadi produkciót, ahol a közönség a gyóntató szerepébe kerül, viszont ítélkezés helyett a lelkesedésük, a „biztatásuk” hatására kerülnek elő újabb „bűnök” újabb dalok formájában. Ebben az értelemben nincs feloldozás és bűnbocsánat, a „gyónás” sikertelenné válik, hiszen a közönség fenntartja és jutalmazza a színpadon az előadás közben elhangzó „bűnököt”, arra sarkallva, hogy tegye meg újra és újra. Krúbi úgy adja elő a dalait, hogy bizonyos sorokat „átad” a háttérénekeseknek és/vagy a közönségnek. Ilyenek például a rasszizmusra épülő vagy obszcén szöveghelyek, vagyis a tabunak és tiltottnak minősülő sorok kimondásával büntársakká teszi a közönséget. Röviden, a színpadon viselt stilizált jelmez értelmezi az albumot, és az *Ösztönlényen* kirajzolódó Krúbi-figura a megteremtett előadói perszónát árnyalja, tökéletesíti a maszkot, a zsákruha kultúrtörténeti jelentésének ismerete pedig átalakítja a színpadi produkciót, mintegy keretbe foglalja az elhangzó dalokat.

Mint Kérchy Vera írja,

„[a]z illúzió akkor tökéletes, ha a befogadónak az az érzése, hogy a színészi játék a szerep jelentését pusztán (konstatív módon) leírja, erőfeszítés nélkül tükrözi, ahogy az arcunk is tükrözi lelkünk érzéseit a valóságban. A színházi identifikációnak azt a látszatot kell keltenie, mintha a színész és a szerep azonosulását illetően az a folyamat ismétlődne meg, mint amikor pszichés fejlődésünk egy korai szakaszában meg-

feleltettük a visszaverődő képet a tükör előtt álló érzékelő lényvel, létrehozva éntudatunkat.”²⁰

A színész és szerep azonosítása, a „tökéletes illúzió” gyakran megtörténik Krúbi esetében is. Több olyan párbeszédet hallottam, ahol úgy értelmezik Krúbi dalokbeli vagy színpadi megnyílását, illetve azokat a szöveghelyeket, melyeknek biografikus vonatkozásai ismertek, hogy azokban a magánszemély kerül előtérbe Krúbival szemben, vagyis szerepváltás történik. Azonban az a Horváth Krisztián-kép, mely megjelenik a közönség előtt, ugyancsak konstrukció, és éppen Auslander előadói perszóna és Bradley raprealizmus megközelítését tükrözi. Egyrészt a biografikus elemek *lehetséges* valóságokkal és túlzásokkal kapcsolódnak össze a történetalkotás során, másrészt az előadói perszónához társított bizonyos tulajdonságok projektálódnak a(z elképzelt) magánemberre. A privát én elzártága, megismerhetetlensége és elérhetetlensége hozza létre azt a vágyat, hogy a színpadon látható, fizikailag az itt és mostban jelen lévő test elválasztható legyen az előadói szereptől, és csupán a magánember jelenlétét jelezze. Holott Horváth Krisztián, mivel az előadói perszóna tolmácsolásában sejlik fel a színpadon, maga is szereppé válik, a megközelíthetőség illúziójává. A korábban idézett Lady Gagára vonatkozó tudatosság az alkotónál abban is tetten érhető, hogy a BEATóval közös formációjában, a *Mirror Glimpse*-ben utalnak a szövegek a Krúbi-projektre, azonban az előadó Kriszként lép színpadra.

Nem Krúbi az egyedüli, aki a felépített előadói perszóna által létrehozott szereppel játszik. Dé:nash-t például az irónia jellemzi: egy, a kormánypárt döntéseivel azonosuló figurát testesít meg, és koncertjeinek átkötő

¹⁹ KRÚBI, „Sapiens”, *Ösztönlény* (2022), hozzáférés: 2025.02.27.,

<https://www.youtube.com/watch?v=3LVfzjV7Xdo>.

²⁰ KÉRCHY Vera, *Médea lányai. Performatív aktusok a kortárs film „színpadán”* (Szeged: Apertúra, 2019), 76–77.

szövegei rendszerint az Orbán-kormánnyal egyetértő, az ellenzék megnyilvánulásait elmarasztaló aktuális eseményekre utalnak. A közönség részéről is detektált az ironia, így Dé:nash egyes megszólalásait, a „Hajrá, Fidesz!” és hasonló rigmusok kísérik, vagyis a közönség partnerré válik az előadás során. Schwarz Ádám a *o* című albumán játszik az előadói szereppel. A Beton.Hofiként ismert rapper a *16 TONNA FEHÉR HÓ* című dalában egy KizzaPing69 nevű figurával kollaborál, aki Schwarz másik előadói perszónája, majd a *MARGARÉTA* című, ugyancsak a *o*-án található Beton.Hofi-dalban sérültként utal a másik alteregóóra: „Hívjátok a mentőt, ez most KizzaPing a hóban”.²¹ A *16 TONNA FEHÉR HÓ*-ban a Beton.Hofi és a KizzaPing69 szerep tónusai nem választhatók el egymástól, a dalszöveg bizonyos leiratai jelzik, hogy melyik Schwarz-alteregóhoz tartoznak a verzék.

Viktória Királynő Emlékkoncert

Krúbi 2023 novemberében megjelent harmadik nagylemezét egy folytatásos sztorira épülő koncertsorozat kíséri végig, a 2023 nyarán indult történet várhatóan 2025 őszén zárul le. A széria első epizódja a három egységre osztható *Viktória Királynő Emlékkoncert*, ahol egyrészt debütált az album új dala, másrészt kontextusba helyezte az album címét és borítóját, mely Krúbit ábrázolja fenyegető, zsarnoki vigyorral, palástban és koronával, félmeztelenül. „A címadás több értelmezési utat nyit meg: (1) utal arra, hogy ez a harmadik nagyalbum; (2) még látványosabbá teszi a szövegeire jellemző önmegnevezést, és közben a címkézés által utal arra, hogy a Krúbi név olyan branddé vált a hazai rapszcénában, mint például a Coca-Cola; (3) végül pedig az uralkodói leszármazás imitá-

²¹ BETON.HOFI, „MARGARÉTA”, hozzáférés: 2025.02.26.,

<https://www.youtube.com/watch?v=YAdFDguXid4>.

ciója által hatalmi diskurzust nyit meg.”²² Az album megjelenését a közösségi médiában használt képek is támogatták Orbán Viktor saját emblémával ellátott képeinek mintájára. Például a *Partyzán* című dal és annak videóklipje is megalapozta a koncert és album témáját a logóval, melyen egy fegyver és egy nemi szerv látható összemosódva.²³

A koncertsorozat budapesti eseményének leirata előrevetítette a színpadra vitt történetet:

„69 évnyi diktatórikus uralkodás után tragikusan elhunyt imádott zsarnokunk, Viktória Királynő. Gyere el te is július 7-én a parkba, és ródd le tiszteletet!

Három fellépő is gondoskodik majd a dicső búcsúztatásról.

Az est elején a színpadon Viktória Királynő személyes testőre: KRÚBI!

A megható performansz után nemzetünk első számú ellensége, Viktória Királynő gyilkosa folytatja: KRÚBI! (Aggodalomra semmi ok, a pszichopata bűnöző egy biztonságos, feltörhetetlen cellában lesz a színpadon).

Végül a múlt meggyászolása után a jövőbe tekintünk, és átveszi a stafétát a jóképű (és persze trónörökös) herceg: KRÚBI!

Felejthetetlen este lesz. ÉLJEN A HAZA!²⁴

A leírás három mozzanata három felvonássá válik a koncert során, ahol újabb és újabb, Viktória királynőhöz valamilyen szempontból kötődő figura kerül a narrativa középpontjába. Mindhárom karakter bőrébe Krúbi helyezkedik, vagyis a Horváth Krisztián által

²² BORBÍRÓ, „Új éra, új király?”.

²³ Uo.

²⁴ Lásd Krúbi – Viktória Királynő Emlékkoncert, Facebook-esemény, hozzáférés: 2025.02.23., <https://fb.me/e/3yIPohDAr>.

kialakított, már eleve szerepként értelmezhető Krúbi-figura színésszé válik, amikor eljátssza a testőr, a gyilkos és a trónörökös szerepét. Ebben a kontextusban pedig az album novemberi megjelenése és annak 2024-es bemutató koncertje koronázásként értelmezhető, hiszen az *Emlékkoncert* a korábbi uralkodó elvesztését tematizálta, majd a trónörököst mutatta be.

Az uralkodó kérdése két nagyobb jelentésréteghez kapcsolódik Krúbinál. Az egyik a magánember és az előadói perszóna között feszülő konfliktus. A másik szűkebb értelemben csupán az Orbán-kormány, tágabb értelemben pedig a hatalomgyakorlás és a hatalom birtokosához való kultikus viszony kritikája. A privát és publikus én közti feszültség, úr és alávetett metaforája felidézti Byung-Chul Han teljesítmény-szubjektum koncepcióját: „A teljesítmény-szubjektum, aki szabadnak hiszi magát, valójában szolga. Annyiban *abszolút szolga*, hogy úr nélkül, önként zsákmányolja ki magát.”²⁵ Ez pedig azt jelenti, hogy „Ma mindenki a *saját vállalkozásának önmagát kizsákmányoló munkása*. Mindenki úr és szolga egy személyben. Az osztályharcból is *önmagunkkal folytatott belső harc* lesz.”²⁶ Mint Horváth Krisztián egy interjúban mesél róla: azt érezte, magánemberként Krúbi szolgájává válik, és ez volt az egyik kiindulási pont a Krúbi mint diktátor szerep megteremtéséhez, ezáltal pedig éppen a Han által megfogalmazott teljesítmény-szubjektum koncepciót teszi láthatóvá. Krúbira azonban jellemző, hogy az általa használt motívumoknak a lehető legtöbb jelentését hozza játékba, így a zsarnok és alávetett metafora visszatér a gyökereihez a produkciójában, a koncerten Krúbi a zsarnok bőrébe bújjik, a közönség pedig az előadónak alávetett néppé válik. Ugyancsak ennek az interjúnak az érdekessége, hogy az alkotó

²⁵ Byung-Chul HAN, *Pszichopolitika*, ford. CSORDÁS Gábor (Budapest: Typotex, 2020), 8.

²⁶ Uo., 13.

színházi metaforával él, amikor arról beszél, miként dolgozott az új albumon. Egyfajta rendezőként utal magára, aki a *III. Krúbin* már egy-egy dalon belül is ötvözte a tragédiát és a komédiát, míg a korábbi lemezén egy-egy dal kisebb amplitúdókkal mozgott ebből a szempontból, vagyis a dalok előadása szerepbe helyezkedés is.²⁷

Már a *Viktória Királynő Emlékkoncert* címe is több kérdést vet fel: Mi köze a brit uralkodónak Krúbihoz? Miért jelöl ki betöltendő hiányt a cím? Miért szeretne egy közösségi megemlékezést Magyarországon? A koncerthez készült vizuálok gyorsan orientálják a befogadót: egyrészt Krúbi katonai egyenruhában áll, mely a brit uniformis szabását és a sapkát illetően a magyar zászló színeit idézi. A koncerten a ruha módosul a testőről szóló részben, a piros felső helyett egy átlósan csíkos piros-fehér-zöld ruhát visel. Mindkét esetben jellemző azonban, hogy az öltözék nemzeti jelképekre utal. Másrészt a kép jobb oldalán egy festmény látható: Orbán Viktort ábrázolja karikatúrisztikusan, hiszen nőként jeleníti meg, jobb oldalán brossal, mely egy szelet narancs. A kép háttére barnás tér, melyet két oldalról piros függöny keretez, ami jelzi a koncert kapcsolatát a színházzal a bemozdított asszociációk által. Vagyis a koncert a hatalom kritikájává is válik, Orbán Viktorra és a Fideszre is több utalás érkezik a korábbi dalai, a Viktória királynőt ábrázoló kép kiállítására, a közönség több tagján viselt Viktória királynőt ábrázoló merch-termékek, a színpadi vetítés vagy az elhíresült Orbán-figura²⁸ által.

A három felvonás során a színpadkép átalakul, és Krúbi is az aktuális szerephez öltö-

²⁷ SAJÓ Dávid, „Krúbi: Szolgája vagyok ennek az egész gépezetnek, amit működtettek magam körül”, *telex.hu*, hozzáférés: 2025.02.07., <https://telex.hu/after/2023/11/23/telex-after-krubi-interju>.

²⁸ A koncertek során a hírportálok gyakran cikkeztek Krúbi és az Orbán-figura csókjáról.

zik, a háttérben futó vetítés pedig vagy a dalokhoz, vagy a többnyire előre rögzített narratív átkötésekhez kapcsolódik. Az előadó az egész koncert alatt a közönség felé játszik, mozgatja a nézőket, szerepet kínál fel nekik Viktória királynő alattvalójaként. Az előadás úgy épül fel, hogy a korábbi koncerteken tapasztalt befogadói reakciókat is beépíti, például a narratív játék részévé válik a közönség éljenzése, amely egyszerre irányulhat az adott dalra és a katonára, a gyilkosra vagy az új uralkodóra is. Ez a jelenlét részben tükrözi a Szemere Anna által írtakat:

„A rockkritikus és szociológus Simon Frith szerint a zenei előadók kettős, szimultán alakítást nyújtanak a színpadon: performálják egyrészt nyilvános személyiségüket – ez az imázs –, másrészt a dalbeli karaktert (vagy karaktereket). Ez különbözteti meg őket a hagyományos prózai színészekről, akik megírt szerepet játszanak egy rendező által irányított csoportos produkcióban, és imázsuk nem állhat a szerep megformálásának útjában. A populáris zenei koncerten a közönség elsősorban a sztárimázst »fogyasztja« [...].”²⁹

Az *Emlékkoncert*en a sztárimázs fogyasztása vonzza a közönséget, azonban az előadás során a sztárimázs és a dalokban megformált karakterek kiegészülnek egy harmadik szereppel, azzal, amelyik éppen az adott felvonásban jellemzi Krúbit, ezáltal pedig egyfajta oszcilláció jön létre a sztárperszóna és a szerepek között. A harmadik egységben azonban ez a három réteg szorosabb kapcsolatba lép egymással, hiszen az uralkodó és a zenei perszóna aurája összeér az elérhetetlenségük és hatalmi pozíciójuk által.

²⁹ SZEMERE Anna, „Ki az a Mick Jagger?“, *Színház.net*, hozzáférés: 2025.02.27., <https://dosszиеk.szinhaz.net/14/szemere-anna-ki-az-a-mick-jagger>.

Ugyancsak közös nevező az egységek között, hogy valamilyen formában közösségi rituális eseményeket idéznek fel. A testörhöz kapcsolódó rész a közösségi gyászra épül, annak az átmeneti időszaknak, az interregnumnak a kezdetén, amikor a korábbi uralkodó elhunyt, de még nem történt meg az új hatalomgyakorló beiktatása. A második egység a bűnös közszemlére tételével, ráadásul a királyság intézményére tett utalással a nyilvános kivégzéseket idézi fel: Krúbit ketrecben tolják be. A harmadik egység felvilantja, hogy az interregnum csupán átmeneti időszak, ismét lesz vezetője Krúbi által a népnek, ezáltal pedig az ünnepeket idézi fel a zárás. Mint Erika Fischer-Lichte írja, „Színház és ünnep kölcsönhatása mindig is sokféle esélyt adott arra, hogy közösségek létrejötte transzparenssé váljon, a kollektív identitás képe differenciálódjon, kísérletek során formálódjon, illetve reflektálódjon.”³⁰ Az ünnepeket olyan kulturális performanszoknak nevezi, „amelyeket egyfelől a liminalitás és a periodicitás, másfelől a szabályszerűség és a transzgresszió dialektikája különböztet meg a többitől.”³¹ Az *Emlékkoncert* egyszerre ünnep, és mégsem. Ünnep abban az értelemben, hogy Krúbi rajongóinak elköteleződése az előadó felé megerősödik, vagyis az ünnep tárgya maga az előadó, aki szinte elérhetővé válik a színpad itt és mostja által, szemben az olyan vizuális médiumok reprezentációjával, mint például egy videóklip. Éppen ennek a hatásmechanizmusnak a különbségét teszi érzékelhetővé Kérchy Vera, amikor azt írja, hogy

„[a] mozi azért képes örök garanciát vállalni a vágy működésére, mivel kizárja a színész és a néző találkozásának, vagyis a vágyat megszüntető kielégü-

³⁰ Erika FISCHER-LICHTE, „Színház és rítus”, ford. Kiss Gabriella. *Theatron* 6, 1–2. sz. (2007): 3–12., 4.

³¹ Uo., 4.

lés lehetőségét. A színház viszont, a voyeur és az exhibicionista közös térben és időben való tartózkodása miatt, *elviékben* megengedi a kettő találkozását, és ezzel teret enged a vágy kitolódásának.”³²

Éppen ennek a határátlépésnek a lehetősége jelenik meg a Krúbi-koncerteken, és éppen az azonosulást teszi lehetővé, amikor – miután mindvégig alig engedte, hogy megérintsék – az utolsó dalnál, mely általában *A Hős Krúbi*, felbontja a színpad és közönség közti teret, lemegy a közönség soraiba, eggyé válik velük egy szám erejéig, melyet a dal néhány, tetőponként működő sora is jelez: „Itt nincs senki más / Nincs senki más / Nincs senki más / Senki csak én / Én és én”.³³ Az *Emlékkoncert* azonban mégsem ünnep, csupán ünnepi rítusokat idéz fel, párhuzamot von velük. Ugyanakkor mégsem válik periodikussá, szezonális marad az előadás, amelyet a *III. Krúbi* megjelenése lezár, az azt követő koncertek pedig nem megismétlik, hanem tovább építik a hatalomról szóló narratívát.

Az uralkodó története a testőr színpadi feltűnésével kezdődik meg, amikor a már említett uniformist viseli Krúbi. A színpadon a háttérben középen egy koporsó, előtte gyertyák láthatók, illetve az egyik oldalon Viktória királynő kifüggesztett képe. Az előadó lassan bemaszírozik, egyik kezében virág, a másikban furulya, a növényt elhelyezi a koporsón a tiszteletadás jeleként, majd a mikrofonhoz lép, ahol egy rövid beszédet idéz a közönséghez, elindítva ezzel a koncertet:

³² KÉRCHY, *Médea lányai...*, 134. (Kiemelés az eredetiben.)

³³ KRÚBI, „A Hős Krúbi”, hozzáférés: 2025. 02.27., <https://www.youtube.com/watch?v=Ch42uOUcRSE>.

„[...] a mai este a gyászról szól, 69 évnyi diktatórikus elnyomás örömeit követően orvul meggyilkolták szeretett zsnokunkat, Viktória királynőt. Barátaim! Senkinek nem állt annyira jól a kezében az ostor, mint Viktória királynőnek, amikor a hátunkat csapkodta vele. Senki nem tudta olyan érzéken a lábunkra csatolni a béklyót, hogy az a földön tartson minket, amikor elsodort volna minket a szabadság pusztító orkánja. És senki, de senki nem tudta a gigantikus bránerét olyan fincsin beledöfködni a seggünkbe, ahh, mint Viktória királynő! Veszprém, készen álltok rá, hogy egy nagyon geci durván parát gyászoljunk együtt ma este? [közönség sikít] Akkor, kérem, mindenki álljon fel, amíg eljátszom a nemzeti himnuszt!”³⁴

Veszprém pedig készen állt: a koncertekről készült egyik felvétel rögzíti, hogy a közönség belép a játékba, hiszen a beszéd alatt egy férfi a telefonján megnyit egy keresztet, és a magasba tartja. A felvezető után Krúbi a *Petőfi* című dalával nyit a hangszeren, mely (mint közös „nemzeti eseményünk” nyitódala) a nemzeti imádságokhoz válik hasonlóvá. A dal eredetileg politikai tartalommal is bír, azonban nagyobb része a szexualitás, a bulizás és a zene toposzait keveri egymással a többjelentésű dalsorok által.

A nyitóbeszéd közben a Krúbi által megformált katona erősen gesztikulál, azonban hangsúlyozásából hiányzik a szerep illúziójának megteremtése, a hiteles tónusok nélkül már a koncert felütése is hitelteleníti a gyászolást. A politikai és szexuális attribútumok egymásra vetülnek az ostor által, hiszen egyrészt a diktátor képét festi le vele, másrészt utal az *Orbán Verd Ki A Ferinek* című dalra. A

³⁴ „Krúbi – Intro & Petőfi @ Veszprém 2023”, hozzáférés: 2025.02.25., <https://www.youtube.com/watch?v=cFMXtgTq5Mk>. [Betoldás tőlem.]

szexualitás nem csupán a szövegben válik hangsúlyossá, hanem a beszéd és később a dalok előadása közben is több, aktusra utaló mozdulatot tesz Krúbi. Mint a már idézett Graver jelzi, „[a]z erotikus és pornográf előadásoknak általában kevés közük van a testhez. Ehelyett a hatalom és a vágy diszkurzív gesztusaira összpontosítanak. Az ilyen előadások nem igazán a hús látványára ösztönöznek minket, hanem az alávetettség, a felkínálás vagy a csábítás jeleire.”³⁵ Éppen ezek a rétegek, a hatalom és a szexualitás íródnak egymásra az előadó utalásrendszerre, fogyasztói vágytárggyá válása és hatalmi pozíciója miatt, és kapcsolódnak össze a politikai témával a hatalom birtoklása által:

„a korábbi [csupán] szexualizált férfikép helyett már inkább a nemzeti-politikai dimenziót teszi hangsúlyossá a beharangozó. A koncert merch tárgyai a kormánypárt attribútumának számító narancsot és Orbán Viktort ábrázolja [sic!] Viktória királynőként, vagyis a rapper a jelenleg hatalmi szimbólumnak tekinthető narancsot és Orbánt a gúny által leépíti, és saját magát pozicionálja a hatalom jelképeként (ez akár egy kulturális apagyilkosság igényeként is értelmezhető).”³⁶

A felvonás a nyitás után kevésbé hozza játékba a felvázolt narratív-keretet, direkten nem értelmezi újra az egyes zenéket.

A második egységben ketrecben tolják be Krúbit, aki fehér atlétát, narancssárga nadrágot visel: rab. A *Kutya* című dallal nyit, amelyet egy előre rögzített monológ vezet fel, eszerint bemutatják az ösztönlényt, „nemzetünk első számú ellenségét”, aki végzett az uralkodóval. Itt az idő, hogy igazságot szolgáltatson a nép. A háttérben a vetítés a rabosított Krúbi képét mutatja. A má-

sodik albumon a *Kutya* a magányt, halálfélelmet, ösztönöket és az énrétegek súrlódását tematizálja, azonban a színpadon már nem az én bűnössége, hanem a társadalommal szemben elkövetett deviancia válik az elsődleges értelmezésévé. A „Krúbi gecire tré / Egy kibaszott kutya, egy ösztönlény”³⁷ refrén jelentése módosul a koncerten, hiszen nem az előadó, hanem a közönség mondja ki a sorokat, ezáltal ítéletet hirdetve a gyilkos felett, belehelyezkedve a narrációban felkínált szerepbe. A dal egy pontján Krúbi kiszabadul, a dalt már a ketrec tetején állva fejezi be.

A koncert második szakaszának nyitánya rámutat, a dalok jelentése ugyancsak szituatív, egyszerre képesek az eredeti jelentésüket megőrizni, azonban ezeket az átvezető szövegek, az előadó ruházata vagy a színpadkép rekontextualizálhatja.

A koncert legkidolgozottabb része a harmadik felvonás, az egyes dalok szorosabban összefonódnak az átkötő szövegek vagy asszociációk révén. Utal a szimbolikus apagyilkosság sikerére, hiszen új uralkodó érkezik, ezáltal pedig reflektál a hatalom működésére és a hagyományozódásra:

„Ideje a jövőbe tekinteni, hiányozni fognak a hátunkról szeretett zsarnokunk ostorcsapásai. De ne aggódjatok! Viktória királynő ugyan már nincs közöttünk, de mindig lesz egy újabb vezető, aki Úrnőnk hiányában kezébe veszi az ostort. Kérem, fogadják kitörő üdvölgással az idén ősszel megkoronázásra kerülő trónörököszt, a kékszemű lázadót, a jóképű herceget, III. Krúbit!”³⁸

³⁷ KRÚBI, „Kutya”, hozzáférés: 2025.02.25., <https://www.youtube.com/watch?v=N6gPakM1Gnl>.

³⁸ „Krúbi – Orbán, Verd Ki A Ferinek – Viktória Királynő Emlékkoncert // Budapest Park”, hozzáférés: 2025.02.25.,

³⁵ GRAVER, „The Actor’s Bodies”, 168.

³⁶ BORBÍRÓ, „Új éra, új király?”.

A monológ párhuzamot von Orbán/Viktória és Krúbi között, a színpadon pedig a *Partyzán* című dallal bevezetett vizuális és tematikus motívumok is előtérbe kerülnek. Egy piros pulpitus jelenik meg, rajta III. Krúbi jele, Krúbi pedig halványkék hercegi ruhában lép színpadra, miközben harsonák szólnak. Azonnal a pulpitus mögé lép, és az *Orbán Verd Ki A Ferinek* című dalát adja elő, amelynek szövegét rendszerint aktualizálja, itt saját magát írta a dalba a két politikus mellé harmadikként. A szám végén, a közös csúcsra jutással együtt, miközben Krúbi az orgazmust jelezve nyög, fehér konfettit lőnek a közönségre, a közös ejakuláció szimbólumaként. Ezt követően az élvezet utáni szegyenre épít a dramaturgia az előre rögzített átvezetővel: „[...] undorodom magamtól. Jézusom, honnan jött ennyi? [...] Sajnálom, anya! [sírás imitáció] Bocsásatok meg!”,³⁹ majd elindul a *Nehézlabézés* című dal.

A szám egy pontján ugyancsak a Fideszhez kapcsolódó aktualizálásokat illeszt be a koncertjei során Krúbi, itt azonban az *Oroszlánkirályból Az élet az úr* című dalt írja át („Mert a Fidesz az úr, lelkünk szárnyaló / A rosszon győz a jó”), és közben úgy emel fel egy Orbán Viktor-bábut, ahogyan Szimbát a mesében. A háttérben először a Nap felemelkedése látható a rajzfilmből, azonban a narancssárga körben hamarosan megjelenik a Fidesz neve. A dal végén Krúbi játékra hívja a közönséget, úgy tesz, mintha csak a nyomásukra csókolná meg a figurát, holott a hatalom várományosaként, a kezében van a döntés. A csók megágyaz a következő dalnak, a *Puszinak*, így a motívum asszociatív kapcsolata által épül tovább a setlist.

<https://www.youtube.com/watch?v=GmlrFUYF6MA>.

³⁹ „Krúbi – Orbán verd ki a Ferinek & Nehézlabézés & Puszi @ Veszprém 2023”, hozzáférés: 2025.02.25.,

<https://www.youtube.com/watch?v=kVk484kH2Ws>.

Bár az előadó többnyire *A Hős Krúbival* zár, jelen esetben a mesék logikája szerint a hőssé, majd uralkodóvá válás fázisai miatt ez az utolsó előtti dal lesz, és a *Partyzán*, az új album nyitódala zárja a koncertet, amely éppen az uralkodóvá válást tematizálja.

2023 őszétől csupán néhány eleme maradt fenn a nyári koncerteknek, köztük a ketrec- és pulpitus-jelenet. Utóbbinál Krúbi már nem hercegi ruhában, hanem az albumborítón látható palástban és koronában adja elő a dalt, az Orbán-figurára pedig egy maszk kerül, mely Krúbit ábrázolja. A csók már nem a miniszterelnökkel, hanem saját magával történik, amely egyszerre a Krúbi-karaktert jellemző narcisztikus megnyilvánulások szimbóluma és a hatalom folytonosságának jele.

2024 januárjában mutatták be az albumot a Papp László Sportarénában, ahol Krúbi egy trónon ülve kezdte meg az előadást, jelezve a királlyá válást, ezáltal pedig a koronázási ceremónia ünnepévé téve a bemutatót, ahol a közönség elköteleződik, „hűséget fogad” az új királynak. A tavaszi és nyári turné sajátos díszlettel folytatódott, ahol Krúbit behozták egy kocsin, majd elfoglalta a helyét a trónon. Mindez uralkodói országjárásként és bemutatkozásként értelmezhető. 2024 szeptemberében egy három epizódos zárlat első részét mutatta be, amelynek középpontjában III. Krúbi boldogságkeresése állt.

Értelmezés

A *Viktória Királynő Emlékkoncert* illeszkedik a teatralizálódó koncertek sorába, amely Azahriah, Bëlga, Beton.Hofi, bongor, Dé:nash vagy Dzsúdló esetében is megragadható az identitásjátékok, illetve a tematikus keret által, azonban éppen folytatásos jellege révén Krúbi túl is lép azokon. A kortárs magyar koncertek között pedig nem egyszerűen kihasználja a szerepjátékban rejlő lehetőségeket, hanem rátapint a (könnyűzenei) koncertek színházi és rituális kapcsolatára is, illetve a hatalom motívuma és az egyszemélyre irá-

nyuló kultikus figyelem által párhuzamot von a privát, a publikus én és a hatalom gyakorlása között. Mindezzel olyan helyzetet teremt az alkotó, ahol nem csupán az előadói perszónáról és karakterről gondolkoztat el, és nem csupán az előadói pozíció és a rituális, ünnepi, színházi és hatalomműködési struktúrák között von párhuzamot, de a rajongóra is kivetíti a szituációt. Ahogyan pedig a rapper által megformált szerepek multiplikálódnak, úgy a koncerten résztvevő tömeg szerepe is megtöbbszöröződik a rajongói, illetve az ünneplő és gyászoló pozíció révén.

Bibliográfia

- „Krúbi – Intro & Petőfi @ Veszprém 2023”, hozzáférés: 2025.02.25., <https://www.youtube.com/watch?v=cFMXt9Tq5Mk>.
- „Krúbi – Orbán verd ki a Ferinek & Nehézlabérvzés & Puszi @ Veszprém 2023”, hozzáférés: 2025.02.25., <https://www.youtube.com/watch?v=kVvk484kH2Ws>.
- „Krúbi – Orbán, Verd Ki A Ferinek – Viktória Királynő Emlékkoncert // Budapest Park”, hozzáférés: 2025.02.25., <https://www.youtube.com/watch?v=GmlrFUyF6MA>.
- AUSLANDER, Philip. „Musical Personae”. *The Drama Review* 50, 1. sz. (2006): 100–119. <https://doi.org/10.1162/dram.2006.50.1.100>.
- BETON.HOFI x KIZZAPING69, „16 TONNA FEHÉR HÓ”, in o (2024), hozzáférés: 2025.02.26., <https://www.youtube.com/watch?v=jS25-OqUGZo>.
- BETON.HOFI. „MARGARÉTA” In o (2024), hozzáférés: 2025.02.26., <https://www.youtube.com/watch?v=YAdFDguXid4>.
- BORBÍRÓ Aletta. „Új éra, új király?”, *Tiszatájonline*, hozzáférés: 2025.02.26., <https://tizatajonline.hu/zene/uj-era-uj-kiraly/>.
- BRADLEY, Adam. *Book of Rhymes. The Poetics of Hip Hop*. New York: BasicCivitas, 2009.
- DEBORD, Guy. *A spektakulum társadalma*, fordította ERHARDT Miklós. Budapest: Open Books, 2022.
- FISCHER-LICHTE, Erika. „Színház és rítus”, fordította KISS Gabriella. *Theatron* 6, 1–2. sz. (2007): 3–12.
- GOFFMAN, Erving. *Az én bemutatása a mindennapi életben*, fordította BERÉNYI Gábor. Budapest: Pólya, 1999.
- GRAVER, David. „The Actor’s Bodies”. In *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies. Vol. II.*, szerkesztette Philip AUSLANDER, 157–174. London–New York: Routledge, 2003.
- H. NAGY Péter. *Alternatívák*. Budapest: Prae, 2016.
- HAN, Byung-Chul. *Pszichopolitika*, fordította CSORDÁS Gábor. Budapest: Typotex, 2020.
- HANSEN, Kai Arne. „Personal Storyworlds: Retrospection, Reinvention, and Transmediality in Pop Music”. *Persona Studies* 10, 1. sz. (2024): 7–21. <https://doi.org/10.21153/psj2024vol10no1art1865>.
- KÉRCHY Vera. *Médea lányai. Performatív aktusok a kortárs film „színpadán”*. Szeged: Apertúra, 2019.
- KRÚBI – Viktória Királynő Emlékkoncert, Facebook-esemény, hozzáférés: 2025.02.23., <https://fb.me/e/3yIPohDAr>.
- KRÚBI. „A Hős Krúbi”, hozzáférés: 2025.02.27., <https://www.youtube.com/watch?v=Ch42uOuCRSE>.
- KRÚBI. „Kutya”, in *Ösztönlény* (2022), hozzáférés: 2025.02.25., <https://www.youtube.com/watch?v=N6gPakM1Gnl>.
- KRÚBI. „Sapiens”. In *Ösztönlény* (2022), hozzáférés: 2025.02.27., <https://www.youtube.com/watch?v=3LVfzjV7Xdo>.

PINN, Antony B. „'Gettin' Grown': Notes on Gangsta Rap Music and Notions of Manhood”. *Journal of American Man* 1, Spring (1996): 23–35.

SAJÓ Dávid. „Krúbi: Szolgája vagyok ennek az egész gépezetnek, amit működtetek magam körül”. *telex.hu*, hozzáférés: 2025. 02.07., <https://telex.hu/after/2023/11/23/telex-after-krubi-interju>.

SZEMERE Anna. „Ki az a Mick Jagger?”. *Színház.net*, hozzáférés: 2025.02.27., <https://dossziak.szhaz.net/14/szemere-anna-ki-az-a-mick-jagger>.

SZIGETI Jenő. „Az Ószövetség felfogása a halál utáni életről”. In *Lélek, halál, túlvilág. Vallásfilozófiai fogalmak tudományközi megközelítésben – Tanulmányok a transzcendensről* 2, szerkesztette Pócs Éva, 68–80. Budapest: Balassi, 2001.

E számunk szerzői

ADORJÁNI PANNA teatrológus, multidiszciplináris alkotó. Jelenleg az Eötvös Loránd Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskoláján doktorandusz, ahol a kollektív alkotás elgondolásának romániai mintázatait kutatja az 1945 és 1989 közötti időszakban. Emellett szabadúszóként dolgozik a színház, zene és irodalom határmezsgyéin.

BÁLINT ZSÓFIA a Szegedi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Karának PhD hallgatója. Kutatási területe a traumaábrázolás a kortárs magyar gyerekbábszínházban. Publikációi a *Revizor*, a *Tiszatáj Online*, a *Kortárs*, a *Spiritusonline*, a *Tempevölgy Online*, az *f21.hu* és a *Thealter Blog* oldalain jelennek meg.

BORBÍRÓ ALETTA irodalmár, kultúrakutató, a Szegedi Tudományegyetemen végzett magyar szakon. Jelenleg az egyetem Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet Tanszékén működő doktori alprogram doktorjelöltje, disszertációja témája a kortárs magyar fantasy-irodalom ökokritikai olvasatai. Emellett a kortárs zene inter- és multimediális kérdéseivel foglalkozik, valamint az SZTE IKIKK Kulturális örökség és digitális társadalom kutatócsoport tagja.

CSEH DÁVID SÁNDOR, színházi dramaturg, esztéta és műfordító. 2022-ben doktorált az ELTE-BTK Filozófiatudományi Doktori Iskolájában. Kutatási területei a japán esztétika és színháztörténet, különös tekintettel a középkori japán nő-játéokra.

DOMA PETRA, színháztörténész, japanológus. A Károli Gáspár Református Egyetem adjunktusa. Első monográfiája 2022-ben jelent meg *Az idegen vonzásában. Sadayakko, Matsui Sumako és Hanako: színésznők az interkulturális színház kontextusában* címmel. Fő kutatási területe a japán és az európai

színház találkozása a 19–20. században.

FEKETE NORBERT, PhD fokozatát a Miskolci Egyetemen szerezte; jelenleg a Digitális Nemzeti Örökség Laboratóriuma kutató munkatársa. Kutatási területei: Arany János hivatali iratainak digitális filológiai feldolgozása, az MTA története a 19. században, a klasszikus magyar drámai örökség realista színházi feldolgozásai, a 18. és 19. századi magyar irodalmi kritika története.

GARAI JUDIT a korábbi Színház- és Filmművészeti Egyetem (SZFE) dramaturg szakának volt hallgatója, majd osztályvezető tanára. A Balassi Intézet műfordítóképzésének társvezetője, valamint kortárs magyar dráma szemináriumot tart. Az ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskolájának doktorandusza, témavezetője Dr. Imre Zoltán. A Lengyel Anna alapította PanoDráma egyik dramaturgja volt, ahol dokumentumdrámákat hoztak létre verbatim módszerrel. Emellett számtalan közösségi és részvételen alapuló színházi projektnek volt alkotója, valamint dolgozott kőszínházban és függetlenekkel, vidéken, határon túl és Budapesten is. Három és fél évig volt a Partizán YouTube-csatorna felelős és vezető szerkesztője.

HETESI JÚLIA 1996-ban született Pécsen. A Pécsi Tudományegyetem magyar-média tanári szakát 2021-ben végezte el. Ezt követően a Károli Gáspár Református Egyetemen szerzett diplomát drámapedagógusként. Jelenleg a Pécsi Tudományegyetem Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola, illetve a Szegedi Tudományegyetem hallgatója.

JÁSZAY TAMÁS színházi kritikus, szerkesztő, egyetemi oktató és kurátor. 2003 óta több mint 1300 cikket publikált világszerte több

mint 20 folyóiratban. 2008 óta a Revizor (www.revizoronline.com) kritikai portál társszerkesztője, 2021 óta pedig főszerkesztőként dolgozik. 2013-ban védte meg a Krétakör Színház történetéről írt doktori értekezését. Az elmúlt évtizedben kurátorként is tevékeny, például a THEALTER Fesztiválon (Szeged, 2014 óta) és a dunaPart3-on (Budapest, 2015, 2017, 2019). 2009 és 2013 között a Kaposvári Egyetemen tanított színháztörténetet és színházelméletet leendő színészeknek. 2015 februárja óta a Szegedi Tudományegyetemen tanít, 2019 óta adjunktusként.

KERTÉSZ ÁDÁM az Eötvös Loránd Tudományegyetem Összehasonlító irodalomtudományi doktori programjának hallgatója. 2021 és 2024 között a Társadalomelméleti Kollégium tagja. Az Eötvös Loránd Tudományegyetem magyar szakának elvégzése után színháztudomány szakon diplomázott 2022-ben. Kutatási területe a kortárs színházi romareprezentáció.

SEDIÁNSZKY NÓRA 1970-ben született Zebegényben. Az ELTE olasz szakán 1995-ben szerzett olasz szakos diplomát, majd a Színház- és Filmművészeti Egyetemen folytatott dramaturgi tanulmányokat, 2000-ben végzett színházesztéta–dramaturg szakon. Dramaturgként, fordítóként dolgozik, de jó néhány munkája volt már rendezőként, rádiós szerkesztőként, illetve oktatóként is. 2016 óta a nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház művészeti tanácsadója. 2021-ben nyert felvételt a Pécsi Tudományegyetem Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskolájába.

SZABÓ RÉKA DOROTTYA a Szegedi Tudományegyetem magyar alapszakán 2024-ben szerzett diplomát, jelenleg az Eötvös Loránd Tudományegyetem színháztudomány mesterképzésének végzős hallgatója. Színházi kritikákat ír.

SZABÓ ZSÓFIA művészettörténet (2004, PPKE BTK) és színháztudomány (2017, KRE BTK) szakon szerzett diplomát, művészettörténetből 2015-ben az ELTE Művészettörténeti Doktori Iskolájában doktorált. A MATE (Kaposvári Campus) Rippl-Rónai Művészeti Intézetének docense. Kutatási területe a képzőművészet és színházművészet kapcsolatrendszerére. Emellett főként Somogy megyei vagy a régióhoz kötődő kortárs művészek, művészcsoportok és alkotótelepek tevékenységét segíti, valamint a kaposvári Csiky Gergely Színház archívumának gyűjteményét kezeli.