



„Kezdeté teszi önmagát”

Tanulmányok Ungvári Zrínyi Ildikó tiszteletére

„Kezdeté teszi önmagát”

Tanulmányok Ungvári Zrínyi Ildikó tiszteletére

# „Kezdeté teszi önmagát”

Tanulmányok Ungvári Zrínyi Ildikó  
tiszteletére

Szerkesztette:  
Jákfalvi Magdolna  
Kékesi Kun Árpád

UArtPress  
Marosvásárhely  
2024

A borítón lévő fénykép Tarnavölgyi Zoltán munkája (Szegedi Kortárs Balett: *Credo*)  
A hátsó borítón lévő fotót készítette: Bianca Imelda Jeremias  
Redactare & DTP/Tördelés, nyomdai előkészítés: Cseke Szilárd  
Coperta / Borítóterv: Bianca Imelda Jeremias

© 2024 Editura UArtPress a Universității de Arte din Târgu Mureș  
© 2024 Adorján Beáta, Albert Mária, Bartha Katalin Ágnes, Bob Fülöp Erzsébet, Bonczidai Dezső, Boros Kinga, Bőjthe Alex, Csizmadia Imola, Izsák-Szőke Dalma-Zsuzsanna, Jakab Tibor, Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kun Árpád, Kós Anna, Krecht Gyöngyvér Mária, Kricsfalusi Beatrix, Lázok János, Lokodi Anna-Aletta, Nagy Imola, Patkó Éva, Patrice Pavis, Prezsmér Boglárka, Szabó Attila, Szabó Róbert Csaba, Székely-Gál Boglárka, Szilveszter László Szilárd.

Toate drepturile sunt rezervate. Reproducerea integrală sau parțială a textului, prin orice mijloace, fără acord, este interzisă și se pedepsește conform legii.

Minden jog fenntartva. A kiadó beleegyezése nélkül a könyv tartalmának bármilyen módszerrel történő részleges vagy teljes reprodukcióját a törvény tiltja és bünteti.

Universitatea de Arte din Târgu Mureș / Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem  
Editura UArtPress / UArtPress Kiadó  
Târgu Mureș, str. Köteles Sámuel, nr. 6  
540057, România  
Director / Kiadóigazgató  
Traian Penciu  
web: [uartpress.ro](http://uartpress.ro)

(ediție online pdf)  
ISBN 978-606-8325-73-6

# Tartalom

## **Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kun Árpád**

Művészet és okoskodás. Ünnepi köszöntő / 7

## **Adorján Beáta**

A tekintet hatalma a színházi gyakorlatban / 9

## **Albert Mária**

Egy színésztörténet. *Az utolsó vonat* menetrendje Marosvásárhelyen / 22

## **Bartha Katalin Ágnes**

Színészszemzedékek panteonja egy performatív ábrándképben / 29

## **Bob Fülöp Erzsébet**

„A jelen tovaugrása”. A színészi mnemonika működési mechanizmusának vizsgálata egy esettanulmány alapján / 43

## **Bonczidai Dezső**

Vitéz László és Paprika Jancsi bábszínházi reprezentációi Erdélyben. Bábtörténeti előzmények Erdélyben az intézményes struktúra kialakulása előtt / 50

## **Boros Kinga**

Rendszerből törölve. Eltűnt nők a kortárs erdélyi magyar színházban / 65

## **Böjthe Alex**

Harag György: *Hamlet*, 1959 / 74

## **Csizmadia Imola**

Hiány-módozatok. A „*meg nem csinálás*” esztétikája a helyspecifikus alkotásokban / 84

## **Izsák-Szőke Dalma-Zsuzsanna**

A talált tér variációi / 93

## **Jakab Tibor**

A fotográfia mint performatív folyamat / 104

## **Jákfalvi Magdolna**

Ki lát a sötétben? / 111

## **Kékesi Kun Árpád**

A szövegértelmezés kérdései Paál István szolnoki *Tragédiájában* (1980) / 116

**Kós Anna**

Kultúra, ismeretterjesztés, közszolgálatosság / 125

**Krecht Gyöngyvér Mária**

Véendiákbalok a Székely Mikó Kollégiumban / 135

**Kricsfalusi Beatrix**

Bizonytalan tények. A CORRECTIV *Titkos terv Németország ellen* című tényfeltáró anyagáról / 148

**Lázok János**

Sajtóvita 1971-ben a romániai magyar színészoktatás helyzetéről / 161

**Lokodi Anna-Aletta**

Poszthumanizmus az erdélyi színpadon. Bocsárdi László: *Alice* / 169

**Nagy Imola**

Figuraképződés és nézőképződés / 184

**Patkó Éva**

Csiszolt kavicsok / 201

**Patrice Pavis**

L'importance des revues de théâtre dans le développement de la théorie et de la pratique du théâtre / 204

**Prezsmér Boglárka**

A drámatanár Erdélyben, avagy a drámatanár módszertani leírásának személyes megközelítése / 208

**Szabó Attila**

Rajongói és kritikai pozíciók az operarecepcióban / 218

**Szabó Róbert Csaba**

A boldog hadifogoly. A fogságból hazatérő hős alakja Metz István *Jánoska* című egyfelvonásosában / 230

**Székely-Gál Boglárka**

Az emlékezés dramaturgiája: nyelv, emlékezés és medialitás összefüggései a *Double Bind* előadásában / 238

**Szilveszter László Szilárd**

„Finom önvédelem – az igazság ellen”. A *tragédia születése* és a romantikus irónia / 246

# Művészet és okoskodás. Ünnepi köszöntő

„Hogy a műalkotással igazságot tapasztalunk, melyet semmilyen más úton sem tudnánk elérni – ebben áll a művészet filozófiai jelentősége, mely minden okoskodással szemben érvényre jut.”<sup>1</sup>

A filozófiai gondolkodás akaratának és lehetőségének szabadsága mint vágyélmény, az elmúlt félszázad Erdély-történetének minden fordulata mint létélmény sűrűsödik elénk 2024 nyarán, amikor Ungvári Zrínyi Ildikót köszöntjük. Viszsa-visszatérünk az írásaiban szinte toposzként élő felismeréshez: a művészetről folytatható beszéd minden más beszédforma helyett és felett áll, hiszen egy színházi előadás magába gyömöszöl minden érzetet, vélekedést, tudott és tudattalan gondolatot, s felszabadít a nyelv esetlegességei alól.

Ungvári Zrínyi Ildikó az okoskodással szemben a művészetben rejlő szabadságlehetőségeket éri tetten, amikor a játszó test antropológiai és téralkotó mozzanatait fed(ez)i fel. Köteteiben, előadásaiban évtizedeken keresztül kitartóan és makacsul a gesztusesztétika, a performanscia, a megszólalás összefonódásait tárja az olvasó-hallgató elé, s szinte észrevétlen hoz létre egy erdélyi színházantropológiai iskolát. Észrevétlen, szinte, mert az oktatás aligha látványosan, évtizedek alatt, tanítványok és kollégák kimondott, újramondott, ismételt, javított mondataival építkezik. Ildikó, ha csak az erdélyi periodikákat nézzük, a *Látó*, a *Játéktér*, a *Symbolon* felületein formálta szemünk előtt, állhatatosan azt a tudományrendet, mely az állítás gesztusával a teremtés aktusát hajtja végre. Mindeközben munkáinak a Szentgyörgyi István Színházművészeti Intézet, később Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem ad intézményi kereteket, ahol a színész- és rendezőképzés mellett a dramaturg, drámaíró, teatrológus, szakíró munkája is szakmaként jelenik meg – Ildikó szerepe ebben is vitathatatlan.

Lassan két évtizede találkozunk Ildikóval akadémiai, egyetemi, baráti-családi közegben, vele ismertük meg (fiatalon) a várost gyalogosan, a piacot, a kocsmákat, a könyvesboltokat, az ordaárusokat, a puliszkafőzés titkait. Általa vált télteltté az angolul, németül, franciául értett, de távoli jelentéshalmazokhoz kapcsolt antropológia, s megértettük, hogy az nem más, mint a kultúrák nem általános, hanem nagyon is konkrét, helyi-zsigeri kutatása. Így indítottuk el közösen a színház-történeti hagyományra fókuszáló Erdélyi Philthert, és a legendássá vált 1994-es Kántor-Kötő után először összegeztük vastag kötetben a történetírás és a színházi előadás értelmezői viszonyát.

Nem kérdés előttünk és a kötet szerzői előtt: Ungvári Zrínyi Ildikó életműve pozicionálja a marosvásárhelyi színházművészeti hagyományt és vele együtt a jelent.

---

<sup>1</sup> Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI GÁBOR (Budapest: Gondolat Kiadó, 1984), 27.

A városnak, melynek művészeti aktivitását rögzíti és stimulálja, Ildikó is szerves molekulája, történeteinek megélője, krónikása, keretezője és aktivistája. A Bolyai Líceum diákjaként, a Művészeti Egyetem tanáráként, független színházi dramaturgként a várost, annak magyar közösségét emlékezteti mindig: a „műalkotással igazságot tapasztalunk”.

A kötetben lévő írások mindegyike tanítványok, kollégák, barátok ajándéka, így köszöntjük Ildikót, áldja meg az Isten.

Budapest, Szolnok, Marosvásárhely, 2024. június 20.

Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kun Árpád



## A tekintet hatalma a színházi gyakorlatban

### *A jelenség<sup>1</sup>*

Az utóbbi időben a magyar nyelvű színházi közegben nyilvánosságra került különböző hatalmi visszaélések és abúzusok sora rávilágít arra az eleddig teljességgel láthatatlan, de köztudott jelenségre, hogy a színházi világban létezik egy régóta működő, többszörösen hierarchikus rendszer,<sup>2</sup> amely bizonyos *magas művészi fokon űzött színházművészeti megaláztatást*<sup>3</sup> legitimnek tekint. Mintha létezne a megaláztatásnak egy professzionális színházművészeti válfaja vagy módszere, amely magas művészi fokon is művelhető. Ebben a kontextusban az elkövető tette pozitív értékű cselekvésként tételveződik, a megalázás aktusa felmentést kap, a tettes pedig szakmai elismerést.<sup>4</sup>

Dolgozatomban részben magyarországi, részben romániai példákra támaszkodva vizsgálom azt a jelenséget, amelyet a Foucault-tól kölcsönözött *elviselhetetlen* és *kibírhatatlan* fogalmával próbálok felfedni, illetve ennek működési mechanizmusára világítok rá egy központi tekintet által uralt színházi rendszerben. Hogyan tud végbemenni az a folyamat, amelyben a láthatatlan a láthatón belül láthatóvá válik, és lelepleződik az elviselhetetlen?

De vizsgáljuk meg előbb, mit is takar szánkra a központi tekintet fogalma.

### *A tekintet fogalmának megközelítései*

Amikor Foucault elkezdte vizsgálni, milyen volt a 18. század második felének kórház-építészete az orvosi intézmények megreformálása után, illetve hogyan

1 Az írás eredeti megjelenésének helye: *Theatron* 15, 3. sz. (2021): 174–185.

2 Például az objektív külső rangsor (igazgató, rendező, színész) mellett létezik egy belső, szubjektív rangsor (két színész között is előfordul rangkülönbség), „mely tehetség, kapcsolati hálózat, egyéni szimpátiák láncolatából tevődik össze”. BALUJA Petra, „Színházművészeti megaláztatásai a vidéki kőszínházakban”, *dea.lib.unideb.hu*, hozzáférés 2021.07.01., [https://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/321341/BalujaPetra\\_tezis\\_titkosított.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/321341/BalujaPetra_tezis_titkosított.pdf?sequence=2&isAllowed=y), 80.

3 A kifejezést Éry-Kovács Andrásról kölcsönöztem, aki szerint Horvai István „a verbális »abúzáció« nagymesterének is számított. Ő volt az, aki magas művészi fokon űzte színházművészeti megaláztatásait. Ez az a fogalomkör, amely színházzsákmányai értelemben nem elfogadhatatlan [...]” ÉRY-KOVÁCS András, „Hisztéria”, *Élet és Irodalom* 64, 17. sz. (2020): 2.

4 Vö. „tudom, az is arany, ami olykor nem fénylik, de nagyon sok durva dörzspapírral kell jó erősen és alaposan dörzsölgötni, hogy valami fény megcsillanjon. Horvai egyetlen dicsérő gesztusából megtanultam, miről is van szó, amikor látszatra elviselhetetlennek tűnik minden. Van, amikor értünk taposnak, és azt el kell tudni viselni. Félreértés ne essék, nyilván a taposó szándéknak is vannak minőségi szintjei. Az sem mindegy, ki tapos kit.” Illetve Eszenyi Enikő „mindent tőle szenvedett el, de ő csinált belőle jelentős színésznőt.” Uo. (Kiemelés tőlem – A.B.)

intézményesült az orvos látásmódja, hogyan hozta létre és erősítette meg az új orvosi szemléletet a kórház új típusa, felfedezett egy új típusú tekintetet, amely egyszerre volt oka és okozata is az új kórházi formáknak. Ezt az új típusú tekintetet a börtönök vizsgálatakor már központi tekintetnek nevezi. E rendszer elvében fontos tényező a láthatóság, illetve, hogy ez a hatalom gyakorlásának központja, amely „a tudás regisztrálásának helyéül is szolgál”.<sup>5</sup> Ebben a rendszerben a hatalom gyakorlója egyben a tudás birtokosa is.

Foucault szerint ez a központi tekintet a Rousseau által megálmodott átlátszó társadalom és a Jeremy Bentham által szintén a felvilágosodás korában továbbgondolt és kidolgozott hatalmi technológia egyik fontos alkotóeleme, amely biztosította a testek, egyének és dolgok teljes láthatóságát.<sup>6</sup> A Bentham-módszer szerint, amelyet akkoriban a legalkalmasabbnak tartottak a felügyelet, illetve az ellenőrzés felvetette probléma megoldására, a hatalom gyakorlói és alávetettjei is rabjai a rendszernek, a hatalom nem azonosul azzal, aki gyakorolja, hanem olyan gépezetté válik, amelynek senki sem tulajdonosa. Mindenki egyszerre megfigyelő és megfigyelt, így a rendszerben általános a bizalmatlanság.

A színházban is megfigyelhető egyfajta központi tekintet, csak hogy itt egy készülő produkció fő megfigyelő-nézője, annak létrehozó-alkotója, a rendező személye által alakult ki. Mintha létezne egy mindent-látó rendező.<sup>7</sup> Ennek fényében a színház autokratikus intézmény, illetve maga a színházi hatalomgyakorlás is hierarchikus. Egyes rendezők pedig „egymástól különböző mértékben autokraták, de egyként káros színházi hatalomgyakorlások alkalmazói”.<sup>8</sup>

A hatalom szempontjából úgy tűnik, a magyar – de talán nem túlzás azt állítani, hogy a közép-kelet-európai – színházi rendszerben mindmáig a rendező uralja a központi tekintetet (a rendezői színházmodell is erre épül). Kizárólagosan fenntartja magának a központi megfigyelő, ezáltal mintegy a hatalom egyetlen birtokosának szerep(kör)ét. A benthami hatalomfelfogással ellentétben itt egyvalaki, a rendező azonosul a hatalommal, nem engedi azt *tulajdonos nélküli gépezetté* válni,<sup>9</sup> így tartva fenn valamiféle biztonságos, bizalmi viszonyrendszeren alapuló közeg illúzióját. A látás itt tárgyiasító és alávető hatalomként jelenik meg, akárcsak Foucault hatalomértelmezésében. E szerint a színész (a szubjektum) is a rendezői tekintet által körvonalazódik.

A másik tekintete Sartre értelmezésében is az uralom egy formája, viszont ő éppen a tekintet lealacsonyító hatalmát bírálja. Létezik egy olyan sartre-i játéksituáció,

5 Michel FOUCAULT, „A hatalom szeme (beszélgetés J.P. Barrou-val és M. Perrot-val)”, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, *2000 folyóirat* 8, 10. sz. (1996): 3–9., 3.

6 A 18. századi reformátorok kissé túlbecsülték a közvéleményt, amelyet a társadalom lelkiismereteként értelmeztek, azt hitték, hogy a köz véleménye természeténél fogva helyesen ítél, és hogy valamiféle demokratikus ellenőrzés eszköze – emiatt érezték fontosnak a központi tekintetet, amelyet a köz szemeként fogtak fel. Vö. Uo., 3.

7 A későbbiekben tárgyalom a mindent látó rendezőt a kolozsvári ügy kapcsán. Ld. Bodolai Balázs színész első benyomása Andrij Zsoldakról, a rendezőről például az, hogy „mindent lát”. BODOLAI Balázs, „Ébrenlét”, *Játéktér* 8, 1. sz. (2019): 61–68., 66.

8 VEREBES István, „Viselkedés, forma. (Major Tamástól Eszenyi Enikőig)”, *Élet és Irodalom* 64, 14. sz. (2020): 5.

9 FOUCAULT, „A hatalom...”, 3.

amelynek során a világban való elrendeződés, a világba való beleveszés egy módja, „hogy átítatódjam a dolgokkal, ahogy az itatóspapír a tintával”.<sup>10</sup> A cselekvő az érzéseivel azonosul, és nem megismeri azokat; az lesz, ami nem, és nem az, ami – így igazán létezőként nem tudja meghatározni magát. „Hirtelen azonban lépéseket hallok a folyosón: valaki néz engem. Mit jelent mindez? Azt, hogy valami hirtelen megérint létemben, és létem struktúráiban alapvető módosulások mennek végbe.”<sup>11</sup> A nézés feltételez tehát egyfajta én-vesztést, mintegy magamon kívülre, túlra, játékba kerülést. Ha azonban ez a „leselkedő” lépések zaját hallja, megjelenik egy közvetítő, még akkor is, ha megfordulva látja, hogy nincs ott senki. Ezt a közvetítőt nevezi Sartre tekintetnek, amitől az ajtó mögötti látványt a „leselkedő” már nem tudja pusztán látnivalóként értelmezni.

A tekintet tehát elsősorban közvetítő, amely az észleletet önmagához utalja, kiélezi számára, hogy látható, azaz „sebezhető, egy testtel rendelkezik, amin sebet lehet ejteni, egy helyet foglal el, és soha nem tud kilépni abból a térből, amiben védtelenül találja magát.”<sup>12</sup>

Mivel Sartre a szemet a tekintet alapjaként határozza meg úgy, hogy a szemet nemcsak a látás érzékszerveként definiálja, hanem kitágítva annak értelmezési horizontját bizonyos jelenségeket szintén szemnek nevez, lehet egy bokor, de a lépések zaja is szem, és ily módon lehet egy bokor vagy akár lépések zaja is a tekintet alapja.<sup>13</sup>

A tekintet észlelése ugyanakkor éppen azoknak a szemeknek a megsemmisítésével történik, amelyek „engem néznek”. A Másik tekintete elfedi a szemeket, úgy tűnik, mintha eléjük lépne.

Mivel a színház alapvető feltétele a nézettség,<sup>14</sup> néző és nézett nélkül nehezen beszélhetnénk előadásról: a színházi gyakorlatban a tekintet és ezáltal a láthatóság kiemelt jelentőséget kap. Ha Sartre tekintet-elméletét a színházi kontextusra vonatkoztatjuk, elmondhatjuk, hogy egy próbafolyamat során elsősorban a rendezői tekintet az, amely – a későbbi nézői tekintet képviselőjében – kiélezi a színész számára saját láthatóságát, ezáltal sebezhetővé és védtelenné, kiszolgáltatottá téve őt. A színész így a próbafolyamat során egyrészt átél valamifajta én-vesztést, amikor mintegy cselekedeteivel, játékával azonosulva feloldódik a színpadi történésekben, majd a rendező és ezt követően estéről estére a néző tekintete által kiéleződik láthatósága, amely tekintet által folyamatosan megéli sebezhetőségét is. Továbbgondolva azonban az előadás mint nézett test, amellyel számos esetben azonosul annak rendezője (s itt nevezhetjük az előadást a rendező testének is), ugyanígy sebezhető felületté válik. Hiszen a fentiek alapján az előadás közönsége

10 Jean-Paul SARTRE, *A lét és a semmi*, ford. SEREGI Tamás (Budapest: L'Harmattan, Magyar Filozófiai Társaság, 2006), 321.

11 Uo., 322.

12 Uo., 320.

13 Uo., 319.

14 „Vehetek akármilyen üres teret, és azt mondhatom rá: csupasz színpad. Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, valaki más pedig figyel; mindössze ennyi kell ahhoz, hogy színház keletkezzék.” Peter BROOK, *Az üres tér*, ford. Koós Anna, (Budapest: Európa Kiadó, 1973), 1.

lesz ama másik tekintete, amely kiélezi az előadás mint test láthatóságát és sebezhetőségét.

Sartre szerint a másik számomra elsődlegesen az a lét, aki számára tárgy vagyok, vagyis az a lét, aki által objektivitásomra szert teszek. A nézni és nézve-lenni szituációjában a néző megérint valamit a nézett létében, így a nézett létének struktúráiban alapvető módosulások mennek végbe. Ez a módosulás annak rétegekre való felbomlását jelenti, és őt a létezés új dimenziójába taszítja: a *nem-feltárultságéba*.<sup>15</sup>

Ebben az új dimenzióban azonban megjelenik egy figyelemreméltó fogalom: a szégyen. Sartre szerint a másik tekintetét a szégyen tárja fel. A szégyen az eredendő bűnbeesés érzése, „nem azé a tényé, hogy ilyen és ilyen hibát követtem el, hanem egyszerűen azé, hogy a világba vagyok »zuhanva«, a dolgok közegébe, és hogy szükségem van a másik közvetítésére, hogy az lehessen, ami vagyok”.<sup>16</sup> A szégyen révén a nézett ugyan megéli, hogy nézik, de nem ismeri meg azt a szituációt, hogy nézik. „A szégyen annak az elismerése, hogy igenis az a tárgy vagyok, amit a másik néz, és amiről ítéletet alkot.”<sup>17</sup> Egy színész, szakmájából adódóan tudatosan teszi ki magát ennek a nézettség szituációnak, így mintha folyamatosan a feltárultság és a nem-feltárultság dimenzióival is játszana, mintha egyensúlyoznia kellene, hogy a feltárultság dimenzióján túllépve a nem-feltárultság dimenziójába ne zuhanjon, kivédve, hogy elismerje, hogy ő egy tárgy, akit néznek, és akiről ítéletet alkotnak.

De Sartre alapján ugyancsak a szégyen fogalmához jutunk, ha az én a Másikat olyan szubjektumnak ismeri el, aki által *tárgyisággá* válik.<sup>18</sup> Feltételezésem szerint a színész sok esetben azt a Másikat ismeri el egy-egy rendezőben, aki néző-léte révén tárgyiasítja őt. Ez esetben a színész a szégyen sajátos tapasztalatát éli meg. Ugyanakkor, ha a tekintet a másik eredendő feltárulása, „saját megragadhatatlan másikért-létünket egyfajta *birtoklás* formájában tapasztaljuk meg. A másik birtokol engem; a másik tekintete testemet annak mezítelenségében formálja meg, szüli meg, faragja ki, hozza létre, úgy, ahogy az *van*, úgy látja, ahogy én soha nem fogom látni. A másik egy titoknak van birtokában: annak a titoknak, hogy mi vagyok.”<sup>19</sup>

Gilles Deleuze egy interjúban említi, hogy Foucault-nak „a gondolkodás azt jelentette, hogy reagál az elviselhetetlenre, valami kibírhatatlanra, amit látott. És az elviselhetetlen sosem az volt, ami látható: annál több. [...] a gondolkodás kísérlet volt, de vízió is, valami elviselhetetlennek a megértése.”<sup>20</sup> És ez a kibírhatatlan, amit Foucault látott egy általa indítványozott börtönkísérlet során, a megaláztatások sora volt, amelyet az elítélteknek kellett elszenvedniük úgy, hogy ezen megaláztatásokat maga a rendszer termelte ki, annak a következményei voltak, mégsem képezték részét a fegyelmezési rendszernek.

15 SARTRE, *A lét...*, 331.

16 Uo., 353.

17 Uo., 323.

18 Uo., 355.

19 Uo., 435.

20 Gilles DELEUZE és Paul RABINOW, „Foucault és a börtönmozgalmak”, ford. KARÁDI Éva, *Magyar Lettre International* 28, 1. sz. (1998): 72–73., 72.

Deleuze az említett interjúban a 71-es GIP nevű, a francia börtönviszonyokkal foglalkozó információs csoport tagjaként mesél arról is, hogy az elsősorban Foucault és Daniel Defert által vezetett kísérlet keretében a börtönt úgy fogták fel, mint olyan helyet, ahol az elítéltek sajátos tapasztalatot élnek meg. A kísérlet során kérdőíveket töltettek ki az elítéltekkel. „Az elsők a kozstról és az orvosi ellátásról volt szó. (...) A legtöbben azt mondták, hogy a kozst nem számít, de van valami más, lényegesen rosszabb, az állandó megaláztatások.”<sup>21</sup>

A kérdőívekben merül fel a fentebb említett elviselhetetlenség fogalma is: „valami éppen attól volt elviselhetetlen, hogy senki sem látta, nem lehetett észlelni (bár mindenki tudott róla).”<sup>22</sup> Az elviselhetetlen úgy jelenik itt meg, mint valami, ami köztudomású, mégis láthatatlan, észlelhetetlen. Mondhatni jelen van mindenki tapasztalatában, mint láthatatlan, kitapinthatatlan közös tapasztalat. Elviselhetetlen tehát, ami köztudomású, de láthatatlan; a megaláztatás egy elviselhetetlen módszer, amely nem tartozik a rendszerhez.

Foucault-ék azt is tapasztalták, hogy mivel az elítéltek csak diskurzusokat folytattak a börtönről, de nem nyilatkoztak meg róla, a közös tudás gyarapodását ugyan elősegítették, de a láthatatlan továbbra sem került felfedésre. „És a megnyilatkozásokat forgalomba kellett hozni. Igen, és aztán lefordítani klasszikus diskurzusokba. A két fő tevékenység ez volt: látni és beszélni.”<sup>23</sup> Foucault és társai tehát elősegítették a börtönről szóló megnyilatkozások új típusának létrejöttét, mely megnyilatkozások (*énoncé*) rendszerint az elítéltektől származtak.<sup>24</sup>

Deleuze szerint a megnyilatkozások létrejöttét elősegíteni annyi, mint valakit beszéltetni, sőt az embereket beszélni hagyni. Illetve a megnyilatkozások produkálása szorosan összefügg azzal, hogy meglássunk valamit. „A szavak és a dolgok-ban a szavak felelnek meg a megnyilatkozások előállításának. A dolgok a látásnak. Ezek a látható alakulatok, és az a cél, hogy meglássuk a láthatatlant a láthatón belül.”<sup>25</sup>

A későbbiekben színházi alkotók megnyilatkozásaira is támaszkodom elemzésemben, hogy rávilágítsak a színházi gyakorlatban valami eddig láthatatlanra.

Máshonnan megközelítve a hatalomról való gondolkodást, a központi tekintet hatalmának mítosza abban áll, állítja Majid Yar, Foucault elméletének egyik kritikus, hogy a szubjektumok elismerik-e ennek a hatalomnak a létezését.<sup>26</sup> A hatalom normalizációját a szubjektumok hitének performatív aktusa hozza létre, vagyis, ha a szubjektumok elhiszik róla, hogy képes erre. Majid Zlavojev Žižeket idézi, amikor az alattvalókkal kapcsolatban írja: azt hiszik,

„hogy valamely embert azért tekintenek királynak, mert ő maga már király, jóllehet a valóságban ez az ember csak annyiban lehet király, amennyiben

21 Uo.

22 Uo.

23 Uo.

24 Uo.

25 Uo.

26 Majid YAR, „Panoptikus hatalom és a látás patologizálása”, ford. FÁBER Ágoston, *Replica* 89, 5. sz. (2014): 83–100., 97.

az alattvalók ekként viszonyulnak hozzá (...), a király karizmája az alattvalók szimbolikus rituáléjának performatív hatása (...). Abban a pillanatban, hogy az alattvalók tudatára ébrednek annak, hogy a király karizmája nem más, mint performatív hatás, ez a hatás megszűnik.”<sup>27</sup>

Ha azonban a központi tekintet „működésének” előfeltétele, hogy a szubjektum azt aktívan hatalommal ruházza fel, ez a mechanizmus törékenyebb és könnyebben visszájára fordítható, mint gondolni szokás.<sup>28</sup>

Sartre úgy véli, ha az ember saját tárgy-létét lényegtelennek tekinti, meg tud szabadulni a félelemtől. Ha felelősséget is vállal a másik ember létéért, akkor annak lehetőségei *holt-lehetőségekké* válnak számára.<sup>29</sup>

Létezik ugyanakkor egy olyan (meg)figyelő tekintet,<sup>30</sup> a szeretet szeme,<sup>31</sup> amely pusztán megfigyel, mint egy kamera objektívje, „melyet letettek valahol, s az pusztán felvette a – végül rendkívül pontos és egyedülálló – anyagot”,<sup>32</sup> nem avatkozik be. A hangsúly itt mintha áttevődne az önmagáról a másokra való odafigyelésre.

Az alábbiakban a foucault-i értelemben vett központi tekintetet és a sartre-i értelemben vett uralkodó-tekintetet vizsgálom színházi kontextusban, illetve Foucault és Sartre megfigyeléseit, módszerét és fogalomrendszerét vonatkoztatom a színházra. A színházi gyakorlatot vizsgálom ennek alapján, a fentebb említett börtönanalógiával élve, mint olyan helyet, ahol az alkotók sajátos tapasztalatot élnek meg. Vagyis azt vizsgálom, milyen sajátos tapasztalatot élnek meg az alkotók a színházban, különösen az alkotói folyamatban, illetve mit jelent pontosabban a központi tekintet a színházi gyakorlatban.

### ***Elviselhetetlen hatalmi módszerek***

Ha a színház autokratikus, akkor egy előadás alkotói folyamata felől nézve a központi tekintet birtokosa a rendező. A színész egy folyamatos nézett-létnek van kitéve, a rendező pedig teljes mértékben a néző-lét pozícióját foglalja el mindaddig, míg az alkotói folyamat le nem zárul, és maga az alkotás, jelen esetben egy előadás megtekinthetővé nem válik – ugyanis akkor mintegy átrendeződnek a néző és a nézett szerepek, és ebben az új felállásban a rendező maga is nézetté, és mint fentebb már említettem, láthatósága révén sebezhetővé is válik az általa rendezett előadás nézők előtti játzsása által. „A színház nem ipari üzem, nem vasat, fát, szövetet használ nyersanyagául, hanem az emberi személyiség idegrendszerét”,<sup>33</sup> és – a fentebbiek tükrében –nemcsak a színészt, de a rendezőt is. Így amikor

27 Uo.

28 YAR, „Panoptikus...”, 98.

29 SARTRE, *A lét...*, 353.

30 TOMPA Andrea, „A szeretet szeme: Külföldi előadások”, *Színház* 43, 6. sz. (2010): 32–35.

31 Jürgen Gosch rendező dramaturgja, Michael Eberth „ezt a figyelő tekintetet – Lessingtől kölcsönözve a metaforát – a szeretet szemének nevezi.” Uo., 32.

32 Uo.

33 VEREBES, „Viselkedés...”, 5.

a nézőtérén – az előadás bemutatójával kezdődően – megjelenik egy új tekintet, a néző(k)nek a nézői tekintete, a rendező – az általa fémjelzett előadás révén – először szembesül nézettségével. Az előadás mint a rendező teste a nézői tekintet által körvonalazódik, és ezáltal ugyanakkor hirtelen sebezhetővé is válik.

Érdeemes megfigyelni színházi alkotók viselkedését, nyelvhasználatát, hogy hova pozícionálják magukat, miből cselekednek, miből szólalnak meg, hogyan tekintenek egymásra.

Vegyünk például egy mester-tanítvány párost, Horvai Istvánt és Eszenyi Enikőt.<sup>34</sup> Horvai elviselhetetlennek tartja Eszenyi csipogó hangját, ezért ki akarja őt rakni a főiskoláról.<sup>35</sup> A mester itt tanítványa elviselhetetlenségét nevezni meg indoknak valami indokolatlanhoz (egyetemről való kirakás), miközben a foucault-i elviselhetetlen fogalmát tekintve sokkal inkább Horvai megnyilvánulását/megnyilatkozását lehetne elviselhetetlennek nevezni. Horvai azon mesterek közé tartozik, akik megcsinálják tanítványukat, azaz a mester *rászáll*<sup>36</sup> a tanítványra, „kigyalázta belőle a lelket is, élni sem volt kedve már, nem gondolta volna, hogy ilyen fájdalmas és gyötrelmes ez a színészi pálya”.<sup>37</sup>

A tanítvány ebben a viszonyrendszerben teljes mértékben a mester kiszolgáltatottja, a tanítás eszköze a megalázás, a tanulás folyamata pedig fájdalmas és gyötrelmes. Ezen hatalmi működés figyelhető meg sok esetben a rendező és a színész viszonyában is egy központi tekintet uralta színházi gyakorlatban, amelyben a színész hitének performatív hatása a rendezőt a hatalom gyakorlójává teszi, a rendező pedig megfigyelő szerepéből kifolyólag birtokba veszi ezt a ráruházott hatalmat, és ennek rendeli alá a színészt.

### ***A rendezői tekintet mint autokrata hatalomgyakorlás***

Vegyünk egy olyan konkrét esetet, amelyben a rendező tettes/elkövető, a színésznő bántalmazott, mert úgy vélem, a rendező és a színész patológikus viszonyának vizsgálata során lesz tetten érhető és válhat láthatóvá az általam kutatott jelenség, amely állításom szerint láthatatlanul jelen van más színházi alkotófolyamatokban is.

Az eset a Kolozsvári Állami Magyar Színház 2017-es *Rosmersholm* című bemutatójának szünetében történt bántalmazás, amikor Andrij Zsoldak, az előadás

34 Ld pl. ÉRY-KOVÁCS és VEREBES cikkét az Eszenyi-ügy kapcsán.

35 Vö. „Eszenyi már a főiskolán kiragyogott tehetségével, mégis másodéves korában elterjedt, hogy a tanár úr ki akarja rakni, mert elviselhetetlennek tartotta színpadképtelennek tűnő, csipogó hangját.” ÉRY-KOVÁCS, „Hisztéria”, 2.

36 A szót Éry-Kovács Andrásról kölcsönöztem. Ld. ÉRY-KOVÁCS, „Hisztéria”, 2.

37 Uo. Ld. még: „Rudolf Péter jött vizsgálni éppen, aki el is mondta ott rögtön, hogy az tényleg kibírhatatlan [érdemes ezt a kibírhatatlant a foucault-i értelemben vett elviselhetetlen szinonimájaként értelmezni – A.B.], amit Eszenyinek el kell szenvednie, de ki kell bírni, mert a tanár úr egyébként fantasztikus.” Uo.

rendezője a bemutató szünetében „rángatni kezdte”<sup>38</sup> (vagy „megrázta”)<sup>39</sup> a főszereplő színésznőt. A tett vizsgálata során igyekszem feltérképezni és felfedni a rendezőt és a színészt működtető hatalmi mechanizmust, a tett üggyé válásában pedig azt a színházi gyakorlatot, amely ezt a tettet legitimálja.

Úgy tűnik, létezik egy hatalmi mintázat (a másikat leszólítani, értékeit, értékrendszerét trivialisálni, személyét verbálisan és fizikailag bántalmazni és megalázni), amelyet egy adott színházi gyakorlat érvényes módszernek tekint.<sup>40</sup> Tehát az említett eset vizsgálatával teszek kísérletet annak rekonstrukciójára, hogyan zajlik egy ilyen folyamat, és milyen hatalomfelfogásra épül?

Az ukrán „fenegyerekként” emlegetett rendező, Andrij Zsoldak munkásságát már kolozsvári rendezését megelőzően is ellentmondás övezi: produkcióit, főként Közép-Kelet Európában többnyire átütő erejűnek és zseniálisnak tartják, ezzel szemben nyugaton, Németországban például egyenesen „sokkolóan rossz színháznak”.<sup>41</sup> A Zsoldak-rendezte előadásokat általában a következő kulcsszavakkal fémjelzik: üvöltés, alázás, erőszak, őrjöngés, hisztéria, eksztázis,<sup>42</sup> kitörő, óriási amplitúdón izzó szenvedélyek,<sup>43</sup> zsigeri megnyilvánulások,<sup>44</sup> elszabadult örület,<sup>45</sup> mindez azonban más megvilágításba kerül, ha a színészek alkotótárs volta felől nézve a produkció még színészbarátnak sem nevezhető.<sup>46</sup>

38 „[...] teljesen váratlanul megragadta két kezével a ruháját, és durván rángatni kezdte.” BODOLAI, „Ébrenlét”, 66.

39 „[...] kiabált a színésznőre, majd odalépett hozzá, és megrázta a vállát.” N.N., „Bántalmazott egy kolozsvári magyar színésznőt az ukrán rendező”, *maszol.ro*, hozzáférés: 2017.03.27., <https://maszol.ro/kultura/78615-bantalmazott-egy-kolozsvari-magyar-szineszn-t-az-ukran-rendez>

40 A metoo-mozgalom kapcsán több eset is felszínre került.

41 Gunnar DECKER, „Zersäg mir eine Kuh!” [Fűrészelj szét nekem egy tehenet!], *neues-deutschland.de*, hozzáférés: 2005.11.21., <https://www.neues-deutschland.de/artikel/81305.zersaeg-mir-eine-kuh.html>.

42 Jászay Tamás az 5. Interferenciák Fesztiválon látott *Elektra* c. Zsoldak rendezéséről: „Őrjöngés, hisztéria, eksztázis a leggyakrabban használt színészi eszközök (?) ebben a morbid és nehezen tolerálható színházban.” JÁSZAY Tamás, „Nézni is tereh”, *revizor.hu*, 2016.12.16., <https://revizoronline.com/hu/cikk/6435/interferenciak-fesztival-2016-kolozsvar/>.

43 „[...] a szenvedélyek az első perctől kitörnek és ezen az óriási amplitúdón izzanak. Kiabálás, őrjöngés, kergetőzés, bugyiletolás, asztalédöntés, ajtócsapkodás – az ösztönök forrongása.” B. Kiss Csaba, „Valami, ami megmagyarázhatatlan”, *#POSZT 7.nap*, hozzáférés: 2018.06.14., <https://potszkefoglalo.hu/2018/06/valami-van-amit-nem-lehet-megmagyarázni-poszt-7-nap/>.

44 „Zholdak előadása tele van szenvedéllyel, ösztönös megnyilvánulásokkal, kontrollvesztett, olykor perverz impulzusokkal.” Mircea MORARIU, „Rosmersholm a revenit pe o scenă din România” [A Rosmersholm újra egy romániai színpadon], *Adevărul*, hozzáférés: 2017.04.12., [https://adevarul.ro/cultura/teatru/rosmersholm-a-revenit-scena-romania-1\\_58edb9b65ab6550cb82f53ce/index.html](https://adevarul.ro/cultura/teatru/rosmersholm-a-revenit-scena-romania-1_58edb9b65ab6550cb82f53ce/index.html). (Az én fordításom – A.B.)

45 „[...] a produkció zsigeri konfliktusokban, sokkolóan érzéki és agresszív jelenetekben, de elszabadult örületben is bővelkedik, mindez elsődlegesen a logikát kezdi ki.” Andrei Vornicu, „Când Zholdak montează / Ibsen explodează – Rosmersholm la FNT, 2017” [Amikor Zsoldak rendez / Ibsen robban – a Rosmersholm a bukaresti Országos Színházi Találkozón, 2017], agenda.liternet.ro, hozzáférés: 2017.10.01., <https://agenda.liternet.ro/articol/22357/Andrei-Vornicu/Cand-Zholdak-montea-ibsen-explodeaza-Rosmersholm-la-FNT-2017.html>. (Az én fordításom – A.B.)

46 „Nem nevezném színészbarátnak sem ezt a rendezői hozzáállást: valamiért azt az érzésem, hogy gyötrelmes, traumatikus élmény lehet ebben a minimalizmusában is túlradó, terhelt képekkel operáló rendszerben közreműködni.” JÁSZAY Tamás, „Nézni...”.



Bodolai Balázs színész már a bemutatót megelőző próbafolyamat kezdetén úgy érzékeli Zsoldakot, mint egy olyan embert, aki „mindent lát”.<sup>47</sup> Feltételezhetően már a próbák kezdetén megteremtődik egy olyan légkör, amelyben van egy mindent látó rendezői tekintet, illetve van egy mindentudó rendező.<sup>48</sup> Ebben a kontextusban a rendező látása mintha valamiféle jelentéstöbblettel lenne felruházva, mintha valamiféle átvilágító látásról lenne szó, olyan látásról, amely mintha azt is feltárná, ami a szem, mint érzékszerv számára láthatatlan.

Milyen mechanizmus működteti ezekben az esetekben a színészt, illetve a rendezőt?

A színész, mivel mindig tudja, hogy őt nézik, cselekvéseit, játékát a tekintet jelenlétében hajtja végre, pontosabban „e tekintet számára próbál konstituálni egy létet és tárgyak egy bizonyos összességét”.<sup>49</sup> Sartre szavaival élve a tekintet segítségével tehát nyomára bukkan másikért-létének, és feltárul előtte, hogy ez a másik, aki számára ő van, kétségbevonhatatlanul létezik.

A színész ugyanakkor, a színházi alkotás játék jellegéből adódóan is gyakran tételezi magát gyerekként és azonosítja a próbafolyamatot valamiféle önfeledt játékfogalmával.<sup>50</sup> Ebben a kontextusban a rendezőt mint játék mestert tételezzük, aki bizonyos esetekben akár ki is éhezetheti a színészt a játékra.<sup>51</sup>

Bodolai Balázs a következő szavakkal írja le vallomásában akkori állapotát: összeomlik, nem lát semmit, süllyedni kezd, hirtelen megbénult úszónak érzi magát, akit egyre jobban ellep a víz; egyszóval „tehetetlenül, némán figyel, ahogyan [...] tovább megy az élet”.<sup>52</sup> Mintha a halál előtti pillanat lelkiállapotát látnánk itt képből rögzülni. A megsemmisülés metaforái ezek. A fentiek alapján úgy tűnik, a játék mester mintegy (a játékra) kiéhezette, majd a játék végleges megvonásával mintegy megsemmisítette a játszót, a játszani vágyót.

A színész tehát egy totális megsemmisülés állapotán megy keresztül, halálközeli élményben részesül, amelyből egy saját erejéből kreált vízió (a hínár, amelyik a lábát súrolja) zökkenti ki, majd valamiféle pozitív életerő, mondhatni optimista,

47 BODOLAI, „Ébrenlét”, 66.

48 „[...] teljesen világos volt számára, hogy ő zseni.” Uo., 66.

49 SARTRE, *A lét...*, 345.

50 „A próbák gyors tempója lehetetlenné tett bármiféle agyalást. Minden gondolati megközelítést azonnal el kellett vetni. Viszont ezáltal a gondolatok mögötti önfeledt és szabad játékközpont stimulálva volt. Semmi nem állta útját. Mint játszótérre szabadult két éves, úgy kíváncsoztam minden mászókára, csúszdára, hintára.” BODOLAI, „Ébrenlét”, 65.

51 „Megkerülhetetlenül és letagadhatatlanul mellbe vágott egy olyan érzet, amit ritkán tapasztaltam. Csak amikor eluralkodott rajtam, jöttem rá, hogy miről is van szó. [...] Az éhségről beszélek. A mindent átható, zsigerekből jövő és érzékeket felkorbácsoló éhségről. [...] éheztem, mint télen a behavazott pusztában nyomokat hagyó csontsovány farkas, aki idegesen követi a távoli falu kéményeiből felemelkedő füstcsíkokat.” Uo., 63.

52 Vö. „Bejelentette [a rendező – A.B.], hogy a másik mellékszereplőhöz hasonlóan azt a Peter Mortensgardot is kihúzza, amire én voltam kiírva, [...], *összeomlott* [ez a kiemelés és a továbbiak is tőlem – A.B.] bennem egy és más. Ott ültem a székben, néztem a többieket, akik tovább folytatták a próbát, de *nem láttam semmit*, csak azt éreztem, hogy *süllyedek*, mint tópart közelében a vízben hirtelen *megbénult úszó*, akit egyre jobban *ellep a víz*, és aki *tehetetlenül, némán figyel*, ahogy a parton tovább megy az élet.” Uo., 62.

minden-rosszban-van-valami-jó világlátás egy új, kíváncsi hang formájában azt súgja neki, hogy lássuk miért, és ő újra talpra áll.

A megsemmisítés tehát egyfajta verbális gyilkosság, a színész vallomása a pusztítás képességét mégis erényként tételezi. Mivel azonban az efféle megsemmisítés – a megsemmisített megnyilatkozása nélkül egyáltalán nem, de annak segítségével is csak – nehezen tetten érhető, a nyoma nehezen kimutatható, nevezzük látens erőszaknak vagy láthatatlan gyilkosságnak. A megsemmisítő nem gondolatokat közöl, hanem leigáz. Kritikája lehetne indokolt és támogató is, de azzal nem tudná fenntartani azt a viszonyt, amelyben a másik az ő kiszolgáltatottja marad, és úgy vágjuk az ő utasításaira, elismerésére, mint egy kiéheztetett farkas.

Sartre szerint a Másik viselkedése révén és őáltala ébred rá az én saját lehetőségeire kívülről, miközben mégis azokként van, „kicsit úgy, ahogy a nyelv révén objektív módon értesülünk gondolatunkról ugyanabban a pillanatban, amikor rá gondolunk, hogy nyelvbe öntsük. E kiszakadásomat, ami ural és magával ragad, és ami én vagyok, a rám leselkedő tekintetből olvasom ki, és egy másik tekintetből: a rám szegezett fegyverből”.<sup>53</sup> A Másik ilyen értelemben a lehetőségek rejtett halálát jelenti. Amikor valaki a Másik tekintetével szembesül, összes lehetősége hirtelen elidegenülését éli át.

A színész – státuszából is adódóan – általában felnéz a rendezőre; de egy rendezőnek a színházi struktúrában is eleve nagyobb tekintélye van. Ehhez elegendő csak az előadásokat reklámozó plakátokat, szóróanyagokat áttekinteni – észrevehetjük, hogy azok nagy százalékán a rendező neve nagyobb betűmérettel szerepel, mint az összes többi (társ)alkotóé. De nevezhetjük-e társaknak az alkotótársakat, amennyiben alá-fölrendelt viszony van közöttük? A társ-lét nem feltételezi-e az úgymond egyenrangú- és egyenjogúságot? Mennyiben tekinti alkotótársának a színészt egy rendező, ha azt időről időre megsemmisíti? Mennyiben tekinti alkotótársának a rendezőt egy színész, ha annak rá nézve pusztító mechanizmusait folyamatosan felülírva értékkel próbálja felruházni, és illúziókat teremt annak érdekében, hogy (lelke) túlélje a megsemmisülést?

Bodolai Balázs esetében a színpadra lépés, a játéktérbe lépés vágya egyenértékűvé válik az éhség érzetével. Ebben az értelemben az éhség erős és örömteli, olyan, mint a szerelem: „erőt adott nekem, és örömmel töltött el. [...] Mikor szerelmes, akkor öleli ilyen nagy kedvvel keblére a világot az ember, akkor érzi azt a szeretetet, ami nem kér cserébe semmit. Mikor bátran szeret, és nem szolgál, nem koldul”.<sup>54</sup> Még annyit érdemes megjegyeznünk, hogy itt nem önkéntes éheztesről beszélünk, hanem a másik által előidézett – az „alany” tudtán kívüli – megvonásokról.

A fentiek alapján levezethető egyféle bántalmazói attitűd, illetve ennek a bántalmazói attitűdnek a legitimálása. De azt is megfigyelhetjük, ahogyan maga az „elszenvedő” azonosul a bántalmazó attitűdjével, legitimnek tartva azt, majd a *ki*

53 SARTRE, *A lét...*, 327.

54 BODOLAI, „Ébrenlét”, 63.

*tapos kit*<sup>55</sup> hatalmi rendszerének körkörössége és önmagába való visszafordulása válik tetten érhetővé, amikor az egykor magát „alkalmatlannak” érző áldozat maga is taposó bántalmazóvá válik.<sup>56</sup>

### *A színész tárgyiasítása*

Sartre szerint, ha valakit „embernek észlelünk”,<sup>57</sup> általa egy új viszony jelenik meg az észlelő univerzumának dolgai között: olyan távolság és részek nélküli viszony adódik, amelyen belül olyan térbeliség bomlik ki, amely nem az észlelő térbelisége, a tárgyak nem felé mutatva csoportosulnak, hanem távolság nélküli módon a másik ember körül rendeződnek el, és mintha menekülnének az észlelő elől.<sup>58</sup>

Amikor egy másik ember megjelenik az észlelő univerzumában, felbontja azt; elkezdi önmaga körül kibontani saját távolságait, így megvonja magát az észlelőtől. A dolgok elfordulnak az észlelőtől, hiszen a dolgok „arcát” már nem tudja úgy megragadni, mint ahogyan az a másiknak megjelenik. Az észlelő számára a felbukkanó ember úgy jelenik meg, mint potenciális veszélyforrás, mint valaki, aki elrabolja tőle a világot. A Másik világban való megjelenése tehát az őt észlelő világának *decentralizációjával* jár együtt, ami aláássa azt a centralizációt, amit eközben végrehajt. Mintegy átlukasztja az észlelő világot, univerzumát, amelyen keresztül az kifolyni kényszerül. „Az ember a világhoz és hozzám való viszonya alapján határozódik meg: az ember a világnak az a tárgya, ami az univerzum belső folyását határozza meg, egyfajta belső vérzését.”<sup>59</sup>

Ez alapján Zsoldak mintegy szükségszerűen tárgyiasítja a színészt, hiszen annak emberként való észlelése saját világának integritását veszélyeztetné. Ha megfigyeljük 2012-ben írt *Levél a színészekhez* című szövegét a beszédmintázat és nyelvhasználat szempontjából, észrevesszük, hogy mondatai javarészt kezdődnek: „Te...”. Amint Bodolai Balázs vallomásából kiderül, Zsoldak a próbák ideje alatt is gyakran használta a „te”-vel kezdődő mondatokat,<sup>60</sup> amelyek leginkább értékítéletet tartalmaztak és a színész lényét minősítették. A szavak bántalmazó erejéről tanúskodik a színész vallomása is: a rendező visszajelzése őt „kiütötte” és a „padlóra küldte”.<sup>61</sup> Ennek ellenére ott és akkor, a bántalmazás pillanatában mégsem érezte az elhangzott szavakat a maguk valós erejével és súlyával; erre ő maga is csak jóval később, legalábbis a kollégáját ért fizikai abúzus megtörténte után jön rá:

55 ÉRY-KOVÁCS, „Hisztéria”, 2.

56 Vö. pl. a Horvai István–Eszenyi Enikő mester-tanítvány viszonyrendszert Eszenyi Vígsházi igazgatói magatartásával és „saját” rendezői módszereivel.

57 SARTRE, *A lét...*, 315.

58 Uo., 317.

59 Uo., 317.

60 „[...] ez volt az egyik legdurvább dolog, amivel sújtani tudott egy színészt: *You ROBOT!*” BODOLAI, „Ébrenlét”, 64. Itt érdemes megjegyezni, hogy a robot szó csupa nagybetű, amely mintegy nyomatékos ad a szónak.

61 „Kendőzetlenül mondta el, néha üvöltötte visszajelzéseit. Engem is ütött ki szavakkal úgy, hogy éreztem, teljesen a padlóra küldött.” BODOLAI, „Ébrenlét”, 64.

„Ez ellentmondásos, nem? Hogy dolgozhat a színészből egy rendező, aki diktál, aki témérdeket nyilatkozik arról, hogy miként sanyargatja a színészeket, hogy miként várja el tőlük, hogy kutyái legyenek stb.? Ezt akkor úgy éltem meg, hogy a szavaknak nincs akkora jelentősége.”<sup>62</sup>

De vegyük górcső alá Zsoldak nyelvhasználatának további aspektusait.

Levelében rengeteg mondatával próbálja leírni a színész jellemét. Olyan jelzőket használ, hogy „közömbös”, „passzív”, „beteg” stb. Ha elfogadjuk Sartre azon állítását, hogy „a másiktól tudom meg, mi vagyok”,<sup>63</sup> akkor ebből az is következik, hogy valaki azért minősít másvalakit, mert *nagyon jól tudja, hogy a másikat létében akarja elérni velük.*<sup>64</sup> A másik pedig, esetünkben a színész, annak ellenére, hogy nem tudja ezen minősítéseket saját valóságaiként megélni, és egyáltalán nem ismeri el ezeket, mégis tudja, hogy az ő, és hozzájuk idomul. Azonnal felvállalja azt az idegent, akit a rendező elé állít, anélkül, hogy attól az megszűnne idegennek lenni. „Ez az én, ami összehasonlíthatatlan azzal az énnel, aminek lennem kell, még mindig én vagyok, de egy új közegben átváltozva és hozzá idomulva.”<sup>65</sup>

Zsoldak levelében továbbá gyakoriak a ráolvasás jellegű, ugyanakkor megsemmisítő megnyilatkozások is.<sup>66</sup> A rengeteg „you are”, illetve „you are not” használata, mint valami megbélyegzés kinevezi, kikiáltja a színészt valaminek vagy éppen megsemmisíti őt valamiben. Általuk a rendező performatív nyelvi aktust hajt végre, ily módon szinte kötelező érvényűvé teszi a színész számára, milyennek kell lennie, illetve kondicionálja őt arra, hogy a továbbiakban miket kell tennie. Performatívan mintegy megcsonkítja, vakká teszi a színészt, amely megsemmisítő aktus után felajánlja saját, azaz egy „zseni” útmutatását, mintegy azt, hogy az ő szemén keresztül, az ő közvetítésével lássa a színész a világot.

A levél végén a „beteg vagy” háromszori ismétlésével mintegy legitimálja a „megvakítás” aktusát, illetve rögzíti a „veszélyben vagy” állapotot, amelyben az előzőleg megcsonkított színész képtelen a védekezésre, kiszolgáltatott, és segítségre szorul. Ebben a kontextusban a színésznek szüksége van egy megmentőre, aki jelen helyzetben a tisztánlátó és mindentudó rendező.

62 Uo., 65.

63 SARTE, *A lét...*, 337.

64 „[...] nagyon jól tudom, hogy a másikat létében akarom elérni velük”. Uo.

65 Uo., 338.

66 Pl. „Practically you do not know how to connect to the director. How to interact and go into deep contact with me.” („Te egyszerűen nem tudsz kapcsolódni a rendezőhöz. Nem tudod, hogyan lépj interakcióba és létesíts mély kapcsolatot velem.” – Az én fordításom – AB.) Andriy ZHOLDAK, „Letter to actors”, *svobodazholdaktheatre.com*, hozzáférés: 2012.06.01., <http://svobodazholdaktheatre.com/en/news/770914942>.

### *Az erőszak határátlépése*

A színészt már a főiskolán is *kegyetlenül* kondicionálják,<sup>67</sup> de mi számít kegyetlenségnek, és hol van ennek a határa?

A verbális agresszió például gyakran nem egyértelműen kimutatható. Amikor azonban fizikai abúzus történik, az erőszak nemcsak tettelegessé, de láthatóvá is válik. Határátlépésnek is nevezhetnénk ezt a pillanatot, a fentebb vizsgáltak alapján azonban inkább azt mondanánk, hogy az elviselhetetlen lépi át azt a határt, ahonnan immár teljes mértékben láthatóvá válik, és az erőszak mint dolog megnyilvánul.<sup>68</sup>

Andrij Zsoldak rendező a bemutató előadás szünetében fizikailag bántalmazta a színészt, az előadás egyik szereplőjét, pontosabban az előadás testének egyik részét. Kiemelném itt azt a fontos tényezőt, hogy egy előadás szünetében történt az erőszak, vagyis amikor az előadás mint nézett, és ezáltal mint a rendező teste tétéleződött. A rendező nézői pozícióját tehát a néző-néző váltotta fel, így a rendező – közvetetten ugyan – de a nézett, ugyanakkor a sebezhető pozíciójába is került.

Fontosnak tartom hangsúlyozni, hogy egy előadás esetében figyelembe kell vennünk azt a tényezőt, hogy a nézőtéren megjelenik egy új tekintet, amely a próbafolyamat alatt nem volt jelen, és ez a néző(k)nek a nézői tekintete. Olyan tekintet ez, amely először szembesíti a rendezőt, aki eddig szinte egyedüli nézőként funkcionált, a nézettségével. A szégyen hirtelen átterjed a rendezőre, és a rendező is kitetté válik.

Mindennek nagymértékben köze van a határátlépéshez, de fontos hozzátenni, hogy az erőszak határátlépése már jóval korábban, az első verbális abúzusnál megtörténik – és újra és újra generáljuk ott, ahol művészi indokokkal burkolva legitimként tüntetjük fel az erőszakot, szinte mint elengedhetetlen, velejáró művészi módját, mintegy jól bevált, mesteri módszerét annak, hogy kiemelkedő opusz szülessen.

---

67 „[...] végigjátszani az előadást – ez a legfőbb cél. Beteg színész nincs, csak halott színész – mondták nekünk. Ez nem kegyetlenség, csak felkészítés [...], hogy este hétkor, [...] bármilyen lenne testi, lelki erőnléted, az előadást le kell játszani, mégpedig teljes testi, lelki bedobással. Nem lehet halogatni, nincs kibúvó.” BODOLAI, „Ébrenlét”, 67.

68 Egy ilyen erőszak-megnyilvánulást, mint egy kifeszített pillanat képeit követjük lépésről lépésre nyomon Bodolai Balázs vallomásaiban. Uo., 64.

## Egy színésztörténet. Az utolsó vonat menetrendje Marosvásárhelyen

*It is true that storytelling reveals meaning without committing the error of defining it, that it brings about consent and reconciliation with things as they are, and that we may even trust it to contain eventually by implication that last word which we expect from the "day of judgment".<sup>1</sup>*

A közös történetmesélés viszontagságos és tanulságos tapasztalatára reflektál a következő részlet egy színháztörténeti kutatást összegző írásból.<sup>2</sup> Történetem főszereplője Kovács György, a Székely Színház leghíresebb színésze, aki az 1957-ben bemutatott *Az utolsó vonat* című előadásban saját történetének írójaként és szereplőjeként is megjelenik. Egy átrendező világ érték- és jelentéskeresésének kontextusában a történetek mesélésének és újramesélésének Hannah Arendt által megfogalmazott lehetőségein is elmélkedhetünk.<sup>3</sup> Van-e vitathatatlan igazság, erkölcsi vagy élettanulság bármilyen történetben? Hogyan kezeli ezt a kérdést a színház és színháztörténet? És a kutató?

A könyvelési kartonok alapján készült statisztikai elemzés szerint *Az utolsó vonat* a marosvásárhelyi Székely Színház egyik legtöbbször játszott előadása. 149-szer adják elő, 67 488 néző látja.<sup>4</sup> A szöveget keresve érdekes ellentmondás-

1 Hannah ARENDT, „Isak Dinesen 1885–1963”, in *Men in Dark Times*, 95–109 (New York: Harcourt Brace & World, Inc., 1968), 105.

2 2003–2004: a Sapientia Kutatási Programok Intézetének ösztöndíjasa. Kutatási téma: *A Marosvásárhelyi Székely Színház 1945–1962. Adattár és tanulmányok*. A kutatás vezetője: Dr. Lázok János. A teljes tanulmány címe: *Egyetemes drámairodalmi művek alapján készült előadások a Marosvásárhelyi Székely Színházban (1946–1961)*. A kiemelt részlet a román drámairodalmi művekről szóló fejezet része. A szöveg nem jelent meg nyomtatásban.

3 A mottó fordítása: „Igaz, hogy a történetmesélés úgy fedi fel a jelentést, hogy elkerüli a meghatározás hibáját, hogy a konszenzust és magukkal a létező dolgokkal való megbékélést hozza magával, s talán abban is bízhatunk, hogy végül belegendolható lesz, így tartalmazni fogja azt a végső szót is, amit »az ítélet napjától« várunk.” (Saját fordítás.) Az idézet forrásaként szolgáló Hannah Arendt-tanulmányok tudomásom szerint nem jelent meg magyar fordítás. A tanulmányt tartalmazó kötetből a *Holmi* folyóirat közölt részletet. Lásd Hannah ARENDT, „Embernek lenni sötét időkben. Gondolatok Lessingről”, ford. VERES Máté, *HOLMI* 19, 4. sz. (2007): 407–426.

4 Kovács György, Eugen Mirea: *Az utolsó vonat*. Társulat: Székely Színház. A bemutató helyszíne: Marosvásárhelyi Kultúrpalota. A bemutató ideje: 1957. december. 19. Rendező: Tompa Miklós. Rendezőasszisztens: Hunyadi András. Díszlettervező, jelmeztervező: Sergiu Singer. Első szereposztás (zárájtelben a szerepcserék utáni további szereposztás): Özvegy Szabóné: Kőszegi Margit (Galló Alice); Szabó Imre, a fia, színész: Csorba András (Lavotta Károly); Anna: Bányai Mária (Gömöri Emma, Szabó Duci); Tiberiu Vlad, ügyvéd: Tamás Ferenc; Augusztina Vlad, a felesége: Szabó Ida; Vlad Claudia, Dia, a lányuk, orvostanhallgató: Erdős Irma; Marius Popp, egyetemi előadótanár: Tarr László (Lohinszky Loránd, Sinka Károly, Tarr László); Apáthy Aladár, ügynök: Lohinszky Loránd (Tamás Ferenc); Barabás, segédszínész: Kovács György (Lantos Béla, András Márton); Fekete, rendező: Sarlai Imre (Lantos Béla, Borovszky Oszkár, Lavotta Károly, Faluvégi Lajos, Horváth Tibor, Hunyadi András); Ügyelző: Kel-

ra derült fény. A színház jelenlegi alkalmazottai és volt színészei szerint a darab társszerzője Kovács György, a színész volt. Egyes bibliográfiai források viszont az író Kovács Györgyöt jelölik meg szerzőként.<sup>5</sup> A műsorfüzet és a színház irattárában található protokollanyag segítségével megoldható a rejtély.<sup>6</sup>

„Ma este olyan darabban játszom, aminek létrehozásában én is részes vagyok” – írja Kovács György, aki az előadásban Barabást, a segédszínészt alakítja. A társszerző, Eugen Mirea is nyilatkozik, szavaiból pedig kiderül, hogy a darab ötlete a *Lerombolt fellegvár* forgatásán született meg:<sup>7</sup>

„(...) a letűnt múltnak minden fájó sebéit idéztük 1956 nyarán a LEROMBOLT FELLEGVÁR című film forgatásának egyik szünetében. Visszaemlékeztünk emberekre, kiknek jól ismertük fájdalmait, és visszaemlékeztünk mindazon tettekre, eseményekre, amelyek ezeket a fájdalmakat előidéztek. Így születtek meg – szinte akaratonkon kívül –, ezek az igaz és bonyolult alakok, akik a mindennapi életben élénk sodort emberek jelleméből tevődnek össze. A figurák aztán élni, beszélni akartak, hogy a nyilvánosság előtt is elmondhassák a sok szenvedést, amit átéltek.”<sup>8</sup>

A színpadi szövegnek csak egy példányát sikerült megtalálni. Az irattárban talált gépelt kéziratban nincsenek bejegyzések, valószínűleg csak olvasásra használták. Az első oldalon ceruzával írt utasítás található: „**Ikktatni!!**”. A szöveg valóban figyelemre méltóan árnyalt és komplex figurákat tartalmaz. A cselekmény maga egyszerű és kissé melodramatikus. Szabó Imre, a tehetséges fiatal színész és Dia Vlad orvosnő közötti szerelem útjában nemzeti érdekek, sovinizmusba merevedett családok és változó országhatárok állnak. Részleteiben azonban a szöveg a nemzetiségek együttélésének kényes kérdéseit, a bécsi döntés időszakában alakuló emberi sorsokat olyan nyíltan ecseteli, hogy későbbi bemutatását valószínűleg nem is engedélyezték volna, hiszen a hatalom igyekezett „megoldani” a nemzeti kérdést és elfelejteni a múlt sérelmeit. Legérdekesebb része a szövegnek azonban Barabás, a színész figurája. A kortársak szerint Kovács György „ziccer szerepet írt magának” (Fodor Zeno a román tagozat irodalmi titkára).<sup>9</sup> Barabás alkoholista

lán Sándor; Sűgő: Varga József (Nagy József, Gyarmathy István); Színésznő, Júlia: Szamossy Kornélia (Mende Gaby, Tóth Erzsébet, Bató Ida, Lőrinczy Ilona); Színésznő, dajka: Tabódi Mária; Ápolónő: Nagy Jolán (Debreczeni Gabi, Tóth Erzsébet, Lőrinczy Ilona); Színpadi munkások, díszítők, világosítók.

5 Lásd Tudor VIANU, szerk., *Bibliografia literaturii române 1948–1960* (București: Editura Academiei Republicii Populare Române, 1965), 594. Itt Kovács György címszó alatt azt olvassuk: „Mirea, Eugen și György Kovács. *Ultimul tren*. Piesă în trei acte, un prolog și un epilog. Pentru uz intern, Buc., 1958. 60 p.” A darab orosz fordítását is jelzik, kiadási éve: 1960. Az adatbázisban a szerző más művei is szerepelnek a felsorolásban. Mirea nem szerepel a bibliográfiában.

6 Forrás: 55-ös számú előadás dosszié, Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Reklám-, Dokumentációs és Kutatási Osztálya. Külön köszönet Ferencz Éva irattárosnak.

7 Forrás: gépelt dokumentum. 55-ös számú előadás dosszié, Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Reklám-, Dokumentációs és Kutatási Osztálya.

8 Forrás: Az előadás műsorfüzete. 55-ös számú előadás dosszié, Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Reklám-, Dokumentációs és Kutatási Osztálya.

9 Forrás: kézzel írt román nyelvű összefoglaló, Fodor Zeno irodalmi titkár aláírásával. 55-ös számú előadás dosszié, Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Reklám-, Dokumentációs és Kutatási Osztálya.

segédszínész. A darab keretétől szolgáló *Romeo és Júlia*-előadásban Capulet harmadik unokatestvére, majd Montague bálján első zenész.

Képzelnék el az elismert és filmszereplései által most még nagyobb hírnévnek örvendő Kovács Györgyöt, amint szerepéhez híven, azt mondja: „Minden szerepet én játszom. De hogy a plakát ne csak az én nevemet hirdesse, úgy írnak ki, hogy népség-katonaság. Az egész országban nincs jobb népség-katonaság.”<sup>10</sup>

A közönség reakciója nem marad el, de Barabás figurája talán több „ziccer szerepnél”. A modernizált Lőrinc barát segítségével a már nem fiatal szerelmesek végül egymásra találnak (a vidéki magyar színház bukaresti vendégszereplésén). Ez alkalmat ad Barabás monológjára, melynek kulcsmondatai egy egész erdélyi magyar művészsorsot foglalnak magukba. A háború utáni felépülés és újrakezdés lehetőségeinek reményét és a helyzet adta kételyek fenyegetését is szimbolizálja „az utolsó vonat”, melyre „valamennyiünknek fel kell már kapaszkodni”.<sup>11</sup>

Igazán jó jelenetek azonban az Apáthy – Szabóné – Barabás hármásra íródtak. Mivel a darab hosszú ideig van műsoron és számos vidéki előadásra kerül sor, nagyon sok változás történik a szereposztásban.

A bukaresti vendégszereplés alkalmából kiadott műsorfüzetben lényeges változásokat találunk: Szabó Imre szerepét Sinka Károly alakítja Csorba András helyett, aki Sarlai Imre helyét veszi át Tiberiu Vlad szerepében. Sarlai átveszi Lantos Bélától Fekete, a rendező szerepét. A továbbiakban is számos szereposztási változás történt.

A kritikai fogadtatás egyértelműen pozitív. Halász Anna részletes írása a bukaresti vendégjátékról nagyra értékeli a szöveget, Tompa Miklós legjobb rendezései közé helyezi az előadást, és kiemeli Kovács György és Kőszegi Margit játékát.<sup>12</sup> Vannak írások, amelyek mintha a rendszerváltás tervezett üzenetét is ki szeretnék hangsúlyozni.<sup>13</sup> A román szaksajtó is egyértelműen felmagasztaló, Tompa Miklós rendezésének és Kovács György játékának pozitív értékelése minden kritikában jelentős helyet kap.<sup>14</sup>

Jelen vizsgálódás fókuszpontjába egyre inkább a színész által írt történelem került. A színház történetére is érvényes Foucault megállapítása makro- és mikro-történelem összefüggéseiről, arról, ahogyan a „nagy” politikai, társadalmi változások, az ideológiák pontosan követhetők a mindennapok egyszerű cselekedetiben és gyakorlatában, a viselkedésformák, testhasználat, test-felfogás, test-tudat

10 Forrás: *Az utolsó vonat* gépelt példánya, 5. oldal. Kézirattár. Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Reklám-, Dokumentációs és Kutatási Osztálya.

11 Uo.

12 HALÁSZ Anna, „A Székely Színház vendégjátéka. Eugen Mirea – Kovács György: *Az utolsó vonat.*” *Előre* 11, 3165. sz. (1957.12. 27.): 189.

13 „»Felnőtt egy új nemzedék és ahhoz, hogy lemérhesse a megtett utat, jó, ha tudja, honnan, milyen mélyről indultak el... De él még a másik nemzedék is, amelyik szenvedő vagy szenvedtető alanya volt ennek a múltnak«” – írja Kovács György, a nép művésze, a darab társszerzője, a műsorfüzetben.” KOZMA Elza, „Sok ilyen művet és előadást! *Az utolsó vonat* a marosvásárhelyi Állami Székely Színház előadásában.” *Igazság* II. sorozat, 20, 37. sz. (1958.02.14).

14 N.N., „*Ultimul tren*”, *Steaua roșie* 7, 561. sz. (1958.01.04): 4



mikrofizikájában.<sup>15</sup> Ez még kiegészíthető azzal a színháztörténeti alapelvvel, mely egyre tágasabb teret nyer, például olyan szerzők munkáiban, mint Philipp B. Zarrilli, Bruce McConachie, Gary Jay Williams és Carol Fisher Sorgenfrei. Az általuk írt *Színháztörténetek* címének többes számában is utal arra, hogy a történetírást és -olvasást az idő és a kulturális környezet kondicionálja.<sup>16</sup> Zarrilli még ennél is tovább megy a *történetek* relativizmusát illetően: számára az adatok megőrzésének és továbbadásának módja is befolyásolja a múltból kialakuló képet. Ezért javasolja a társszerzőként írt színháztörténet periodizálásakor a kommunikációs módok szerinti beosztást: az oralitás, nyomtatott kultúra, a modern média és a globális kommunikáció korszakaiban gondolkodást. Ezt a kommunikációs módok változása által kiváltott én- és világertelmezési változások jelentőségével indokolja.<sup>17</sup> Az *utolsó vonat* adatainak rögzítése egy adattár keretén belül, majd jelentőségének elemzése az adatok ismeretében, számos érdekes kérdést vet fel.

Egy új történelemolvasási és -írási rend fényében még hangsúlyosabb kérdés az, hogy lehetséges-e a rendelkezésre álló adatok objektív kezelése? Első pillantásra úgy tűnik, mintha az adatrögzítés önmagában objektív folyamat lenne, de természetesen már a megőrzés is *kiemelhet vagy háttérben hagyhat* bizonyos dolgokat. A színháztörténeti dokumentumokat rendszerező kutató számára úgy íródik egy színház vagy előadás története, hogy nem választható el élesen például Kovács György élettörténetétől, mint ahogy a szereppel is ez történik egy értelmezési kísérlet keretén belül. A kettő ugyanis érintkezésben van, akárcsak a színházi kritika mellett egy napilapban, folyóiratban megjelenő apróhirdetés vagy napihír. Nyilvánvalóan az elemző jellegű megközelítés ott lesz az első pillanattól, elemeire bontva a dokumentumot, hogy majd visszahelyezze az olvasó elemzés közben kialakuló képébe.

A keresett és végül kialakuló történet az ideológiák és programok, a valós, mindennapi élet, reprezentáció és értelmezés hálójában alakul. Az *utolsó vonat* környezete például feltárja a műsortervben, újsághírekben, nyilatkozatokban és színikritikákban Tompa Miklósnak azt a törekvését, hogy nemzeti színházat alakítson ki Marosvásárhelyen, a korszak ideológiai követelményeinek keretében. Ehhez hozzátartozik a „nemzet színészének” intézménye is, Kovács György pedig kiválóan

15 Michel FOUCAULT, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*, szerk. Colin GORDON, ford. Colin GORDON et al. (New York: Pantheon, 1980), 131.

16 Gary Jay WILLIAMS, szerk., *Theatre Histories. An Introduction* (London and New York: Routledge, 2010).

17 “One of the identifying characteristics of human awareness is the development of the ability to reflect upon and communicate who we are. New developments in communication in human history have always altered the ways people organize their worlds – from the invention of writing to the creation of digitized communication and satellite relays. Theatre and performance being complex kinds of communal reflection and communication, we have found it fruitful to consider them in relation to innovations in communications at large.” Uo., xix. „Az emberi tudatosság egyik meghatározó jellemzője, azon képesség fejlődése, hogy reflektáljunk arra, kik vagyunk, és ezt közöljük is. A kommunikációban végbemenő fejlődés során mindig változott az, ahogyan az emberek berendezték saját világukat – az írás feltalálásától a digitalizált kommunikáción át a műholdvevő antennáig. Mivel a színház és a performansz a közösségi reflexió és kommunikáció módjai, hasznosnak találtuk, hogy a kommunikációban történt újítások fényében vizsgáljuk őket.” (Saját fordítás.)

alkalmas a szerepre. A színházi tudósításokból kirajzolódik a színházteremtők igyekezete, hogy Kovács Györgyöt a Székely Színház társulata számára megnyerjék. Alakja lassan azonosul a „komoly” művészsínházi törekvésekkel, és valóban akkor állapodik meg a társulatnál, mikor a Székely Színház áttér a zenés-szórakoztató előadásokról a művészsínházi repertoárra. Ha ilyen szempontból elemezzük a saját magának írt szerepét, Barabás a régi, a lecserélés küszöbén álló színészi megközelítési formát jelképezi. Ő a közönség igényeihez alkalmazkodó, szórakoztatást célzó mesterember, az a népség-katonaság, akinek a köréből nagy ritkán kiemelkednek a művészet igazi „papjai”. A mindvégig, esetenként különböző módon és más közönségeknek tetszően „érdemes” Kovács György azonban egy olyan figurában szólal meg, aki átmeneti állapota és helyzete fedezékében mindenről nyíltan beszélhet, kiszabadul az ideológiai vagy esztétikai kötöttségek szorításából. A kritika helyenként túlzónak is találja komédiázását. Érdekes, hogy ugyanebben a korban születik Laurence Olivier egyik nagy alakítása John Osborne *The Entertainer* című drámájában, ahol a már senkinek sem kellő, idős revüszínész élettörténetén és pályáján keresztül fogalmazódik meg a színház és a színész átalakulásának problémaköre.

A színház történeti vizsgálódás fontos anyaga a ránk maradt fénykép. Anélkül, hogy belebonyolódnánk az ikonográfiai és ikonológiai megközelítés elméleti kérdéseibe, érdemes leírni néhány fotót. Az adattári rendszerezésnek ugyanis fontos része volt a fotók összegyűjtése és rendszerezése. Az eddigi leírásokból valamenynyire kirajzolódhatott Barabás figurája, most nézzük meg, hogyan jelenik meg képen. Tudjuk, hogy még 1957-ben is általában beállított képekről beszélhetünk, ahol a próbát vagy előadást végignéző fotográfus megkérte a színészeket, hogy egy-egy jelenetet vagy arckifejezést rögzítsenek, majd az elkészült fotókból kiválasztotta a legjobbkat. A legjobb természetesen nem csak a fotótechnikailag és kivitelezésében legsikerültebb, hanem az előadás és a szerep tartalmához, hangulatához leginkább illő helyzetet, testtartást, arckifejezést is jelentette.

*Az utolsó vonat* ránk maradt fotóin Kovács György bohóc.<sup>18</sup> Erre utal az a testtartás (bedőlt tartás, keresztbe tett láb, csipőre tett kéz), amelyet Richard Schechner is „komikusként” határoz meg, hagyományos keleti mozdulatokat, de híres európai komikusokat (pl. Chaplint) is elemezve.<sup>19</sup>

18 Tamás Ferenc (Apáthy), Kovács György (Barabás), Kőszegi Margit (Szabóné). Készítője: photofilm Cluj. Forrás: Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Reklám- Dokumentációs és Kutatási osztálya.

19 Richard SCHECHNER, *Performance Studies. An Introduction* (London and New York: Routledge, 2001).



Az arkifejzés is szinte maszk, ami nem csak egy alkoholista segédszínész, hanem egyben a maszkot hordó ember képzetét kelti. Megtörténhet, hogy azt a szabadságot, amit az így felvett forma és a kitalált perszónázs ad, csak itt és most az utólagos elemzés képzele bele Kovács György 1957-es alakításába. De ez az írás pontosan erről a sok irányból, sok módon determinált, mindig egy bizonyos térben és időben, bizonyos konceptuális keretek és kommunikációs módok között kialakuló történetről szól. A vonatoknak, az utolsónak is, menetrendje van, változatlan időpontokkal és útvonallal, előre látható megállásokkal és indulásokkal. Az utazás azonban mindig más, és a róla kialakuló kép nem csak a szerelvény ablakán kinéző, különböző úticélú utasok számára, de a pálya különböző pontján álló nézők számára is más.

Mit tehet a fennmaradt dokumentumok gondozója? *Hozzáférhetővé és elérhetővé* teheti a dokumentumokat. Ilyen módszer a képanyagok és a nyomtatott anyagok (sajtó, plakátok stb.) digitalizált rögzítése és hozzáférhetővé tétele.<sup>20</sup> Ez a marosvásárhelyi Székely Színház adattárával még csak részben történt meg, folyamatban van a fotók, dokumentumok és a színházról megjelent hírek, tudósítások, kritikák digitalizálása és rendszerezése. Az egykori kutatás felszínre hozta, hogy más erdélyi színházak is műsorra tűzték *Az utolsó vonatot* (például a Kolozsvári

<sup>20</sup> Lásd például Andreea ANDREESCU, Lucian NASTASĂ és VARGA Andrea, szerk., *Minoritáti etnoculturale. Mărturii documentare. Maghiarii din România (1956–1968)* [Etnokulturális kisebbségek. Dokumentumok. Magyarok Romániában (1956–1968)] (Cluj-Napoca: EDRC, 2003), 1006.

Román Nemzeti, a Szatmári Északi Színház és a temesvári Csíky Gergely Színház – mind 1958-ban). A szatmári előadás rendezője Harag György volt, akinek színházi útkeresése és kísérletezése termékenyen hatott az egész romániai színjátszásra. A történet tehát továbbírható-olvasható, kiegészíthető és alakítható, mert a kialakuló hasonlóságokban és egybeesésekben mindig önmagunk története jelenik meg. És akkor, rövid ideig mi is, akárcsak egy vonat utasai, vagy egy áthaladó vonat nézői, képben leszünk.

## Színésznemzedékek panteonja egy performatív ábrándképben

Jókai Mór *Olympi verseny* című prologusát a Pesti Magyar Színház megnyitásának félszázados örömnepére Paulay Ede színházigazgató felkérésére írta. A díszünnepség több programpontról állt, azonban a korabeli recepció szerint Jókai alkalmi darabjának színpadi hatásossága reprezentálta leginkább az ünnep összetett célját: önreflexív gesztusként egyszerre mutatta fel erőteljesen színpadian a jelen viszonyát a múlt színjátszásához a színházi professzió újkori, megerősödött és presztízst adó fejlődéselvű narratívájának kontextusában.

Az alábbi gondolatmenet az előadás mikéntjének ered a nyomába, s a fennmaradó utolsó színpadi tablójáról készült vizuális dokumentum elemzése érdekében az előkészületek kontextusát, színésznemzedékek egymásra hatásának kérdését, az előadás és a források mediális jellegzetességeit, valamint a performansz közönségre gyakorolt hatását vizsgálja. Szintén örömnepre készült: Ungvári Zrínyi Ildikó színházteoretikus és -történész, egyetemi tanár születésnapjára köszöntésére.

A jubileumi ünnepség részletes programját a *Pesti Hírlap* harangozta be 1887. szeptember 20-án a következő szöveggel:

„A nemzeti színház fennállásának félszázados jubileumát kettős díszelőadással üli meg. Szeptember 28-án és 29-én lesznek az ünnepi előadások, melyek részletes programját az igazgatóság a következőleg állapította meg: 1. Ünnepi nyitány, ez alkalomra szerzette Erkel Ferenc, a szerző vezénylete alatt, előadja a magy. kir. operaház zenekara. A nemzeti színház zenekar helyisége ez estékre, két támlásszéksor eltávolítása által lesz kibővítvé. 2. *Olympusi verseny, ábrándkép, a nemzeti színház 50 éves jubileumára, írta: Jókai Mór. Személyei: az Oraculum: Sz. Prielle Kornélia, a múlt: Jászay Mari, a jelen: P. Márkus Emilia. Az ábrándkép kezdődik az Olympussal, melynek közvetítője, az Oraculum előtt versenyeznek a múlt és jelen, miközben a következő képek láthatók: Egy görög színpad színészekkel és karokkal, egy modern színpad bohókás alakokkal, a népszínház tagjai által ábrázolva, azután Budapest a hatvani kapunál, a török temetővel. A mai Budapest madártávlatban, a nemzeti színház, opera és népszínház kiemelkedő képével. Továbbá a nemzeti színház elhalt művészeinek csoportja kiválóbb szerepeikben, melyek közül a drámát a nemzeti színház, az operát a m. kir. opera s a népszínművet a népszínház tagjai képviselik. Végül az újabb műsor jelmezalakjaival csoportosulnak a színház tagjai Shakspeare, Katona és Szigligeti szobrai körül,*

*mialatt a magy. kir. opera énekkara a Kölcsey Hymnusát énekli.* 3. Közzene Liszt Ferentctől, Erkel Sándor operaigazgató vezetése alatt, előadja a magy. kir. opera zenekara. 4. Árpád ébredése, Vörösmarty Mihály megnyitó drámai költeménye, melyben Árpádot Nagy Imre, a költőt Mihályfi, a színésznőt Hegyesi Mari személyesítik. 5. Bevezető zene, írta és vezényli Sárosi Ferenc, a nemzeti színház karmestere. 6. Színésznő, Csiky Gergely alkalmi költeménye, mely a költő szelleme (Bercsényi) és a színésznő (Helvey Laura) közvetítésével csatlakozik az Árpád ébredéséhez. A színésznő 50 év múlva elaggódva, elfelejtve, a költő szellemét hívja közbenjáróul, hogy még egyszer élvezhesse 50 év előtti diadalait. Kérése megadatik, de úgy találja, hogy a régi üldözött szellemek még ma is élnek, és kétségbeesve vonul vissza magányába. A költő szelleme megvigasztalja, hogy az emberi személyek mindig ugyanazok, de a művészet folyvást halad és ebben találja fel az egyes művész is jutalmát, rámutat a nemzeti színház csarnokára, melyben az összes személyzet csoportja a Rákóczy hangjai közt végzi az ünnepi előadást.<sup>1</sup>

Már a beharangozó hat pontba szedett ismertetőjéből látni, hogy a második pont alatt szereplő *Olympi verseny* leírására több sort szenteltek, mint a többi program-pontnak. Mind a megelőző nyitány, mind a 4. pont *Árpád ébredése* (melynek újrátjátszása mintegy megkerülhetetlen eleme volt a Nemzeti Színház korábbi, s az azt követői jubileumi ünnepeknek<sup>2</sup>) leírásának kevesebb teret szántak. Hasonlóan jár a másik alkalmi újdonság is, Csiky Gergely *Színésznőjének* felvezetője.

1 N, „A nemzeti színház jubileuma.” *Pesti Hírlap* 9, 1887. szept. 20., 258. sz. [Kiemelés tőlem – B.K.Á.]  
 2 A „Prologus értelmezéstörténete igen gazdag: Egyed Emese a ritualisztikus forma kiemelésével szöveg cselekménye, jellemei, konfliktusai, motivációit vizsgálta, Imre Zoltán a nemzeti színházi koncepciók, Gajdó Tamás pedig az első száz év jubileumainak eseménytörténetét, politikai-társadalmi kontextusát vizsgálta; Szalisznyó Lilla pedig az egykori jelmezkönyv beemelésével a színszerűség felől értelmezi a drámát. (EGYED Emese, „Az Árpád ébredése című embléma”, *Szcenárium* 1, 1. sz. [2013]: 42–57.; EGYED Emese, „A provokatív prologus (Vörösmarty: Árpád ébredése)”, in *Láttató világek*, 181–207 [Marosvásárhely: Mentor Kiadó, 2014].; IMRE Zoltán, „(Nemzeti) Színház és (nemzeti) identitás: Árpád ébredése, Beizár”, in *A nemzet színpadra állításai: A magyar nemzeti színház-elképzelés változásának főbb momentumai 1837-től napjainkig*, 25–40 [Budapest: Ráció, 2013].; GAJDÓ Tamás, „»Ez a magyar játékszín a legelső...« A Nemzeti Színház jubileumi előadásai 1862 és 1937 között», in *Hortus Amicorum. Köszöntőkötet Egyed Emese tiszteletére*, szerkesztette BARTHA Katalin Ágnes et al., 413–418 [Kolozsvár: Erdélyi-Múzeum Egyesület, 2017].; SZALISZNYÓ Lilla, „Egy alkalmi színmű mediális meghatározottságának vizsgálata. Az Árpád ébredése ősbemutatójának ismeretlen jelmezjegyzéke”, in: „Vendégek közt vendég”. *Poétikai örökség és szöveg-hagyomány: Vörösmarty az ezredforduló után*, 329–366 [Balatonfüred Városért Közalapítvány (Temepevölgy) kiadása, 2020].) Legutóbb én vizsgáltam újrátjátszásainak megvalósulásait A *mitikius anyag színpadi újrátjátszásai: Az Árpád ébredése megtestesült gyakorlatai (1862, 1887, 1927, 1937.)* című tanulmányban, amelyben az újrátjátszások performatív hatásait szem előtt tartva azt kutattam, hogy a különböző történelmi időszakokban hogyan teremtődnek színpadi hagyományok, ill. mindezeket hogyan kezdik ki, ill. hogyan alakulnak újak változó kontextusokban.

## Előkészületek

A hivatalos megülésre a színházi évad struktúráját tekintve alkalmatlan augusztus 22-i évforduló helyett szeptember végén került sor.<sup>3</sup> Paulay Ede 1887. július 9-i levelében Csíky Gergely szóbeli figyelmeztetését megszívlevélbe beszámol a tervezés fejleményeiről:

„[Jókai] Bele is kapott, és tegnap közölte velem tervét. Ez egy prolog volna, melyet négy csoportozat illusztrálna. Az első kép: a dráma csoportozata a régi színészek kiválóbb drámai jellemek alakjaiból áll Katona, Shakespeare s Molière szobra körül. A második kép az opera hasonló csoportja Erkel Ferenc szobra körül. A harmadik: a népszínmű hasonló Szigligeti szobra körül. A negyedik: a jelenlegi színészek jelmezcsoporthozata a király szobra körül. A szöveget 2 geniusz beszélné. Ez a terv, a szöveget még nem ismerem, de 2 hét múlva készen lesz. Láthatja, hogy ez nem zárja ki az általunk megbeszélt *Költő ébredése* pandantját az *Árpád ébredésének*. Eddig – ígéretem szerint – nem kereshettem fel Ön soraimmal, mert fogalmam sem volt róla, hogy Jókai mit akar csinálni, és így mire kérjem fel Önt? Most már világosan áll előttem, hogy Jókai előjátéka legföljebb egy félórát fog betölteni; utána az *Árpád ébredése* egy kis óra, tehát még szükség volna egy 3/4-legföljebb egy egész órát betöltő valamire, amire a *Költő ébredése* alkalmas volna. (Az ünnep szept. 28, 29 esetleg 30-án lesz) De ha valami díszlet is kell hozzá, jó előre kell gondoskodnom annak megrendeléséről.”<sup>4</sup>

A levélből láthatjuk, hogy a szóbeli egyeztetéseken túl a szerzők megszólításának sorrendjében bizonyos hatalmi hierarchiát is szem előtt kellett tartani.

Előbb a nemzeti írófejedelem, ekkor még gyászévben levő Jókaitól (az ünnepség előtt kilenc hónappal vesztette el feleségét, a színésznő Laborfalvi Rózát) kellett választ várnia az igazgatónak, s csak utána egyezkedhetett az 1875-től színpadi művel debütáló, erős drámai érzékű, ritka megfigyelő képességű Csíky Gergelyvel, akinek társadalmi drámái ekkoriban már a Nemzeti Színház műsorának fő támaszai, és sokat játszott darabjai voltak. Jókai a színházak alkalmi darabjainak készséges szerzőjeként, 25 évvel korábban is írt már a Nemzeti Színház évfordulós ünnepére prologust. Az 1862. aug. 22-i ünnepséget a Laborfalvi Róza által felolvasott Jókai költemény: *A nemtő szózata* vezette be. A színházi emlékezet és a kialakított színészi kánon működése szempontjából sem mellékes, hogy Laborfalvi már az 1837-es színházi nyitó ünnepségen Vörösmarty *Árpád ébredésében* a második hölgyet játszotta, s nyilván számítani lehetett arra, hogy valamilyen módon az ötvenéves díszünnepség is valamilyen módon reflektál a Nemzeti Színház sokáig meghatározó tragikájára; ennek mikéntjéről az alábbiakban értekezünk.

<sup>3</sup> A huszonöt éves évfordulót sikerült 1862. augusztus 22-re megszervezni.

<sup>4</sup> PAULAY Ede, „PAULAY Ede levele Csíky Gergelyhez, Gödöllő, 1887. július 9.,” in: Paulay Ede írásából, szerkesztette SZÉKELY György, 364–366 (Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1988), 365–366.

Paulay augusztus 30-án a Nemzeti Színház jubileuma tárgyában gr. Keglevich István intendánsnak írt jelentésében a már elkészült, Jókai és Csiky tollából megszületett ünnepi darabok számára 50-50 arany tiszteletdíj felajánlást javasolt. A jelentéshez 2485 forintos, a díszletek elkészítésére vonatkozó költségvetést mellékelte, amit sajnos Pukánszky né nem közöl/(hetet)t könyvében. A jelmezekre vonatkozóan azt fogalmazta meg, hogy mivel több időt igénylő, sok korszerű kép felkutatására van szükségük, ezen kérést csak később áll módjában felterjeszteni. Jelentésében megkérte az intendánst annak felhatalmazására, hogy a Királyi Magyar Operaház, s a Népszínház részvétele ügyében eljárhatson. Erkel Ferencet ünnepi nyitány komponálására kérte, a Jókai prólógjához szükséges zene megírására Erkel Gyulát, a Csiky *Színésznő* c. dramolette-jének zenei összeállítására Sárosi Ferencet kérte fel. Megjegyezte, hogy Őfelsége a király és a legmagasabb udvar jelenléte és általában a legdíszesebb közönség részvétele várható az ünnepre. Ajánlotta, hogy a két egymásutáni napon játszott előadásra bérletszünetben, ¼ rész árfelemeléssel adathassanak, valamint, hogy a zenekari személyzet növelése miatt a két első támlásszéksort kivehessék.<sup>5</sup>

### ***Színészszemzedékek Prielle-lel a központban***

A program leírásában olvashattuk, hogy az *Olympi verseny* című, műfajilag *ábrándkép*ként meghatározott prólógus-játékban három színésznő van a teátrális agón középpontjában. A *Vasárnapi Újság* által is közölt szövegben a Múlt színészetét Jászai Mari, a Jelen színészetét P. Márkus Emília, a delphói orákulum<sup>6</sup> szerepét Prielle Kornélia játszotta. A szereposztásnál a Nemzeti Színház színésznőinek szerepkörét, társulaton belüli helyzetét, közönség-sikerét egyaránt számba vették. A szőke csodának nevezett, ifjú szerelmes s szellemes leányok alakítója Márkus Emília, immár Pulszky né 27 éves volt, Jászai Mari tragika 37, a francia társalgási drámák jelese Prielle Kornélia 64. Prielle színpadra lépésének negyvenéves jubileumát hat évvel korábban ünnepelte a magyar színházi szakma és közönség, amikor a színházvezetés elismeréseként elsőként a Nemzeti Színház örökös tagságát is megkapta, s a színházavató díszünnepséget megelőző nyáron írta meg igazgatójához azon kérését, hogy ezentúl csak tisztes, ezüst hajú matrónák, idősebb hölgyek szerepkörében léphessen fel.<sup>7</sup>

5 Az intendáns a felterjesztést elvbén és egészben jóváhagyta és engedélyezte. Az árakat az első előadásra 3/5-el, a másodiknál 2/5-el említette fel. Megjegyezte, hogy a belügyminiszter erre a célra 3000 ft. külön segélyt ad, s ebbe a keretbe kellene rendezni az összes költséget. PAULAY Ede. Jelentése gr. Keglevich István intendánsához a Nemzeti Színház ötvenéves jubileuma tárgyában, 1887. aug. 30. in: *A Nemzeti Színház százéves története*, szerkesztette, sajtó alá rendezte PUKÁNSZKY NÉ KÁDÁR Jolán, II. 608–610. (Budapest: Magyar Történelmi Társulat, 1938).

6 A szöveggényv Oraculum alakban használja, a továbbiakban mi is így jelöljük a szerepet. JÓKAI Mór, „Olympi verseny. Ábrándkép a budapesti nemzeti színház ötven éves fennállásának ünnepére”, *Képes Folyóirat. A Vasárnap Újság füzetekben*. 2. k. 1887. 390–395.

7 Vö. PAULAY Ede, „Paulay Ede levele Prielle Kornéliához új szerepkörre tárgyában. 1887 aug. 4.”, in *A Nemzeti Színház százéves története*. PUKÁNSZKY NÉ KÁDÁR Jolán szerk, s.a.r. II. k. (Budapest: Magyar Történelmi Társulat, 1938), 607–608.



A *Nemzet* című újság az Oraculum szerepének kiosztását a következőképpen értelmezte:

„az igazgatóság az által, hogy e szerepet neki osztá, ez alkalommal is hirdetni kívánta, hogy jelenleg a magyar színművészet dolgában a legfőbb bírónak, oraculumnak Prielle Cornéliát tekinthetni.”<sup>8</sup>

Tudjuk, hogy Prielle különös türelemmel viseltetett Jászai excentrikus megnyilvánulásaival szemben, ugyanígy „Emmuska” öltözetével s fényűző lakásával szemben is elfogadó volt; kedves s konfliktust nem kereső személyisége a társulatban tekintélynek örvendett; színpadi megformálásának ereje nemcsak az egykorúakra, hanem az új nemzedékre is hatással volt és közkedveltségnek örvendett.<sup>9</sup> Társulaton belüli helyzetének egy másik meghatározó eleme, hogy Paulay és első feleségének, Gvozdanovics Júliának 1863. augusztusi szerződése is Prielle befolyására történhetett. A vele majdnem egyidős Paulayné Gvozdanovics Júliával még vidéki színésznői korszakuk idejéből nagyon jó barátságban volt, és ennek haláláig meg is maradt ez a viszony.

Jókai szövegében az arisztophaneszi komédiákra, különösen a *Békák* tragédia-szerzőinek költői versenyére emlékeztető vita zajlik: tükröt tart egymásnak Múlt és Jelen színművészete. A verseny tárgyát a vita minden fázisában allegorikus csoportok jelenítették meg a színpad hátsó terén. A Jelen fáklyával világít rá az ókori színpadi csoportozatra, amiben álarcos koturnuszos színészalakok láthatók. A Múlt excentrikus divatjelmezekben megjelenő újkori színpad sablon-alakjait világítja varázstükrével. A bemutatón a költői intencióhoz képest nem római, hanem ókori görög csoportozat formálódott előbb, majd a jelen színművészetet bemutatni hivatott csoportozatban az egzotikus téma-világú *Mikádó* (A. Sullivan) és a *Cigánybáró* (J. Strauss) operettek népszínházi alakítói voltak láthatók. Minthogy az Oraculum összehasonlíthatatlannak ítélte különböző nemzetek eltérő évezredből származó színészetét, azt javasolja, hogy egy nép, illetve nemzet példáján vessék össze a jelenkori és múltbeli művészetet.

A versenyt két új látványosság hivatott alátámasztani: a magyar színházi múlt története eszerint a 16. századba vezet, a török hódoltság korába: a festett háttérfüggönyön Pest város omladozó hatvani kapuja látható a központban, előtte török sírkövek (aminek a helyén aztán 1837-ben a Pesti Magyar Színház épül), egy sírhalmon Tinódi Lantos Sebestyén kobzos vándor-alakja látható. Baloldalt a rondella tágas kazamatájának az épülete ismerhető fel, ahol a század elején magyar színészek is játszottak. A leghátulsó térben Buda látványa karcsú minaretekkel tarkított. Mátyás templomának a tornya fölött fogyó félhold látható. A háttérfüggöny Hány Gyula rajza alapján készült, amelyhez a képzőművész felhasználta

<sup>8</sup> *Nemzet*, 1887. szept. 29., 1825. sz.

<sup>9</sup> Társas lényére vonatkozóan I. BARTHA Katalin Ágnes, „Társas viszonyok és Prielle Kornélia: színészéletmód, város és szállás összefüggéseiről”, in *Hortus Amicorum. Köszöntőkötet Egyed Emese tiszteletére, szerkesztette BARTHA Katalin Ágnes et al., 157–166 (Kolozsvár: Erdélyi Múzeum Egyesület, 2018).*

Kozmata Ferenc „valódi városi helyszíneken” készített pillanatfelvételeit.<sup>10</sup> Tinódi vándor dalár alakját Jókai egyszemélyben költő s színésznek tekintette, a magyar színészek ősfigurájának, aki a *Régi gonosz időket énekelemet* dalolta az előadáson.

A Múlt fátkyjával int, s máris az egykori Budapest a jelenkori város-képre vált át, az előtérben a három magyar színház látható: Nemzeti Színház, A Királyi Magyar Opera és a Népszínház, a háttérben Buda a kiépült királyi palotával, a Mátyás-templommal, mögötte a fénylő nappal. A Jókai által elképzelt képet szintén Hány Gyula rajzolta meg Kozmata Ferenc városról készült fényképmintája nyomán, s ez képezte a festett színpadi háttérfüggöny alapját, melyet a *Vasárnapi Újság* is közölt.<sup>11</sup> A Múlt beszámolt arról, hogy tanúja volt a három csarnok születésének, és hogy az emberek tettei feledve vannak, az összerakott kő viszont tovább él. „Élő szobor a színész alkotása, / Amint elhallgat, porrá is omol. / Talán nagy is volt? Hát ki mérte meg? / Ki festi le, ki önti meg szobornak, / Ki varrhat hímet arról, a mi szellem?”

A Múlt azon igyekszik, hogy azt a szellemi folyamatot mutassa meg, amint német minta hatására a szentimentalista síró-éneklő játéktípus nyomán fokozatosan új nemzeti játéktípus megteremtése zajlik:

„iskola híján / Nem láttak jobbat, maguknál kelőbbet, / De sőt el kellett ir-  
tani maguktól / A nyelvérzéssel, nemzet szellemével / Meg nem férő avult  
szokásokat. / Az érzelgős negélyt, siránkozást, / Felhőverő álpathoszt, túlo-  
zást, / A vándor ponyva-sátrakon dívott / Félszeg, szenvelgő álérzéseket, /  
S helyettük újként megteremteni / Az ős igazból, nemzet jellegéből / Eredt  
modort, mozgást, szavallatot. / Melyben a nép öngyermekére ismer / S a  
tűz tüzet szül: szellem szellemet költ. / Feledtetés. A nagy költőkkel együtt,  
/ A kiknek szellemalkotásai / Együtt éltek velük — s tán együtt haltak?”<sup>12</sup>

Egykori szellemalkotások megeleveníthetőségének a kérdésére nyitott kérdéssel felel a szöveggönyv: amennyiben a drámai alakok továbbélésének és megszűnésének a kérdését a szöveg szerzőjén túl a színpadi megtestesítőjének életéhez köti, minden bizonytalansággal együtt is halnak el ezekkel.

Azonban a színpadi megvalósítás határozott állásfoglalást nyújt: a dráma tovább él, a színpadi alakítások tovább örökítése lehetséges. A jelenbeli színészek megmutathatják a múltat, feltámadhat bennük a múlt színpadi öröksége. És pont ennek a hogyanja az érdekesítő!

A ködfátyol felvonul: Shakespeare, Katona és Szigligeti márványszobrai körül feltűnik mind azon nevezetes színművészek jelmezes csoportja, akik a Nemzeti

10 Az Olympi versenyből: A Hatvani kapu a török temetővel s Budának és Pestnek XVII. századbeki lépével, Kozmata Ferenc fényképe után rajzolta Hány Gyula. *Képes Folyóirat. A Vasárnap Újság füzetekben.* 2. k. 1887. 392.

11 Az Olympi versenyből: Budapest a három magyar színházzal. Kozmata Ferenc fényképe után rajzolta Hány Gyula. *Képes Folyóirat. A Vasárnap Újság füzetekben.* 2. k. 1887. 393.

12 JÓKAI, „Olympi verseny...”, 394.

Színháznak az elmúlt ötven éve alatt büszkeségét képezték. Természetesen igen nagy jelentőséggel bír a válogatás, hogy a felejtés rostáján kihullottak mellett, milyen szerepek és mely színészek maradtak fenn a színházi emlékezetben, s kik hivattak a magyar színészet múltját reprezentálni?

Jókai instrukciója szerint ezek a következők voltak:

„Lendvay idősb és ifjabb, Lendvayné, Egressy, Jókainé, Szentpétery, Bartha, Fánicsy, Tóth, Szerdahelyi, László, Komlóssy Ida, Paulayné, Telepi, Hubenay, idősb Szerdahelyi, Hegedűs, Megyeri, Szilágyi idősb és ifjabb, Füredy, Hegedűsné, Schodelné, Hollósy, Réthy, Kovácsné, Benza, Benza Ida, stb. — A zene komoly drámai motívummal kezdődik, majd ábrándos tilinkó távol, — majd alföldi halász-legény dala; végül Lucia, örülésének véghangjai.”<sup>13</sup>

A színpadi megvalósítás a felsorolást, névsor-olvasást csak performatív módon aknázhatja ki. Ekkor, 1887 szeptemberében a színházavató első társulatából csak hárman vannak életben: a színházi előadásokat gyakran látogató id. Lendvayné Hivatal Anikó egykori drámai szendén kívül, Egressy Gáborné Szentpétery Zsuzsika és Bartha Jánosné Meszlényi Anna. Azonban az ő szerepeltetésükről a koncepció lemond, maga Lendvayné a közönség között nézi meg a jubileumi előadást, s az *Olympi verseny* záróképét is, ahol quasi önmagát is szemlélheti: egykori *Bánk bán* előadásban nyújtott Melindáját Lánczy Ilka testesíti meg. Az előadás-kritika szerint ugyanis a „fölvett maszkok némelyike kitűnően felelt meg kettős föladatának s egy némely alakításban nem volt nehéz fölismerni nem csak a szerepet, hanem azt az elhunyt elődöt is, a ki e szerepet a nemzeti színpadon első alakította vagy abban emlékezetesebb sikereket aratott.”<sup>14</sup> A kritika az újraalkotás feladatának kihívását és fontos kulcsát az egykori maszk újratereztésében látja.

„Nevezetes volt a csoport rendezésében annak a fölötte nehéz feladatnak a megoldása, hogy az illető színész olyan maszkban jelenjék meg, mely nem csak az illető szerepet ismertesse föl, hanem még arra a színészre is emlékeztessen, a ki azt a múltban úgy játszotta, hogy fölelevenítése ma is érdemes”.<sup>15</sup>

Minden bizonnyal a történeti jelmezek is sokat segítettek a nézőknek a felfejtésben, ugyanakkor a Paulay levelében jelzett ikonográfiai archívumok, dokumentumok ismerete is szükségesnek bizonyult. Több nevezetes színész jelmezes képi ábrázolása ekkoriban műlapokon már szemlélhető, s a jubileumi év ennek újabb reneszánszát is elhozza. *A nemzeti színház régi jelesei* c. összeállításban a meg nem

13 JÓKAI, „Olympi verseny...”, 395.

14 *Vasárnapi Újság* 1887. okt. 9., 41.sz.

15 Uo.

nevezett szerző a jeles magyar drámai színészekről és operaénekesekről fennmaradó képi ábrázolásokkal illusztrálja a rövid életrajzi adatokat.<sup>16</sup>

A reformkor kiváló színművészeit felvonultató Múlt jelzésére megjelentek az Operaház és a Népszínház tagjai is, emlékeztetve arra a korszakra, amikor a Nemzeti Színház a város egyetlen, minden műfajt befogadó magyar nyelvű játékhelye volt.<sup>17</sup>

Az ötven évvel korábbi színház-eszmével, az *Árpád ébredésének* templom-iskola-színház intézményhármasságának nemzetnevelő funkcióival szemben a Jelen színháza Jókai megfogalmazásában büszkén állíthatja magáról:

„Most versenytársunk az egész világ: / S egyenlő színvonalra kell hatolnunk / Nagy népcsaládok ős művészetével. / Hajdan mindhárom művész-géniusz / Tölté be templomunk. Ma mindegyiknek / Külön díszcsarnokot szentelt a nemzet. / A dal világnyelv más templomban zeng; / Népszínmű, a nép nyelve, önmagának él;”<sup>18</sup>

A vita nyomán elhangzik az Oraculum döntése: „Az a babér becses, melyet a boldog élő/ Önhomlokáról az elmúlt fejére tesz.”<sup>19</sup> A mosolygó Jelen megbecsülése s elismerése jeléül megkoszorúzza a Múltat.

Ennek a tablónak vizuális dokumentuma is fennmaradt a *Vasárnapi Újságban*.<sup>20</sup> Az itt közölt cikk leírja és azonosítja a tablón látható alakok kilétét: a színpadon nemzedékek egész sora tisztelgett a nagy múltnak, színpadon voltak az érdemes veteránok Paulay ifjú gárdájával együtt, a kiemelkedő népszínházi és operai társulattal együtt.

### ***A vizuális forrás médiuma valamint az élő- és kőszobrok panteonja***

A Jelen szimbolikus főhajtása a Múlt előtt az utolsó tabló elrendezésében is érvényesült. A látványosságok kedvelése, s ennek különösen ünnepi díszelőadások keretében való megvalósulása a 19. század második felében erősen kapcsolódott a színpadot tablóként, képként kezelő színházi piktorealizmushoz. Itt a

16 N., *A nemzeti színház régi jelesei. Képes Folyóirat – A Vasárnapi Újság füzetekben* 2. k 1887, 328–351. A cikk a következő színészekről közölt jelmezes vagy civil képet: Szerdahelyi József, Szilágyi Pál, László József, Udvarhelyi Miklós. Réthi Pál, id. Lendvay Márton, Egressy Gábor, Lendvayné, Bartha János, Kaizer Ernstné Jozefa, Szentpétery Zsigmond, Hollósy Kornélia, Fánecs Lajos, Benza Károly, Füredi Mihály, Szigeti József, Megyeri Károly. A cikk utal egy 1886-os számra, amiben Jókainé ábrázolásokat közöltek, s ezért nem közlik ezeket újra. Vö. Törs Kálmán, „Jókainé.1886”, *Vasárnapi Újság*. 1886. nov. 28., 48. sz. 765–767.

17 A Népszínház megalakulásával (1875) a népszínmű és operett repertoárból való kiválásával, s majd az Operaház megnyitásával (1884) zenés műfajoktól független drámai együttes és műsor épül ki a Nemzeti Színházban Paulay vezetése idején.

18 JÓKAI, „Olympi verseny...”, 395.

19 JÓKAI, „Olympi verseny...”, 395.

20 A közölt kép leírása a következő: A Nemzeti Színház ötven éves fennállása emlékére szept. 28-án tartott díszelőadás. Az Olympi verseny zárójelenet. Kozmata Ferenc fényképe után rajzolta Hány Gyula. *Vasárnapi Újság* 1887. okt. 9., 41.sz.

színészi játék, a színészi test alárendelődött a fényhatásokkal kiemelt, látványos díszletelemeknek, gyakran látványos festett háttérfüggönyöknek, oldalkulisszák-nak, gyors szintérváltozásoknak és a nagyszámú statisztá-csoportozatok tömeghatásának. A tablóban való fogalmazás színházi formanyelve egyaránt kimutatható a korabeli magyar vidéki és fővárosi színházak előadásáiban, amelyeknek forrása a barokk allegorikus festészet mellett ekkoriban a meiningeni társulat romantikus festészeti piktorealizmus divatjára támaszkodó előadásai voltak. Előadásaik szcenikai megoldásai, történeti hűségre való törekvése, a kialakított együttes játéka, valamint részletesen kidolgozott, egyénített, statisztákra épülő látványos tömegjeleneteik, melyeket meiningeni színházművészeti stílusként emleget a szakma, hatással voltak a korabeli színházi gondolkodásra, az európai színházi köznyelvre.<sup>21</sup>

Az *Olympi verseny* utolsó tablójának vizuális dokumentumát egy felületes tekintet akár társulati csoportképnek, fényképnek tekinthetné, de ugyanúgy társulati fotó-kollázsokat is eszünkbe juttathat, mint amilyen például az Országos Széchényi Könyvtár megőrzésében levő, papírlapra montírozott, ebben az időszakban készült Paulay-társulat kollázs, amelynek kép-illusztációja a *Nemzeti Színház 150 éve* (1987) c. kötet első-, s hátsó belső borító lapjait is díszíti. Ezen társulati fotó-kollázsoknak az is az egyik ismérve, hogy a rangosabb színészeket kiemelt helyen szerepeltetik, mindenképpen középen, gyakran első sorban, akár közel az igazgatóhoz.

A *Vasárnapi Újság*ban közölt kép huzamosabb szemléltetési technikai kivitelezésének mikéntjével, s anyagának minőségével is szembesít: nem fényképet látunk, hanem egy fényképről készült Hány Gyula rajzot. A Kozmata Ferenc fényképét vagy ennek kópiáját a kutatás még eddig nem derítette fel. A vizuális dokumentumról az idézett cikk ennyit árul el: „mely tekintve azt, hogy a fölvetel csak pillanatokra volt kénytelen szorítkozni s különben is nem napvilágnál, hanem villamvilágítás mellett történt, sikerültnek mondható.”<sup>22</sup> A lap szerint: a csoportozat képének a közzétételét az is indokolta, hogy az előadásról lemaradt nézők számára közvetítse annak lenyomatát.

A modern magyar fotográfia egyik megalapozó figurájának tekintett Kozmata Ferenc, aki a városkép műfaját is művelte a portréfotózás mellett, a nyolcvanas években a Sebestyén téren álló elegáns háromemeletes palotában működtette műtermét, ahol vezető színészek, politikusok, s a királyi család tagjai egyaránt felkeresték.<sup>23</sup>

Amint láthattuk az *Olympi verseny*-előadás látványosságát és hatását növelendő több fényképét is forrásként használták a festett háttérfüggönyökhöz, amelyekre

21 Vö. KÉKESI KUN Árpád, „A színházi realizmus paradigmájának kialakulása”, in *A modern színház születése*, szerkesztette MÜLLER Péter, 11–28 (Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2004); BARTHA Katalin Ágnes, „A színpadkép mint vizuális tárgy: színpadkép és tabló”, in *Shakespeare Erdélyben: XIX. századi magyar nyelvű recepció*, 212–234 (Budapest: Argumentum Kiadó, 2010).  
22 *Vasárnapi Újság*, 1887. okt. 9., 41. sz.

23 KINCSES Károly, „Magyar fényképészek A-tól Z-ig: Kozmata Ferenc”, *Fotó*, 11–12. sz. (1990): 496–498.; SIMON Mihály, *Összehasonlító magyar fotótörténet* (Budapest: Magyar Fotográfiai Múzeum, 2000), 68.

a prológos hatásának egyik fontos és megkerülhetetlen elemeként tekinthetünk.

A fénykép megfelelő lámpavilágítás híján aligha készült volna el. A Paulay-vezette Nemzeti Színház aranykorszakának (1873-1894) egyik meghatározó technikai innovációja volt a Podmaniczky Frigyes báró intendáns intézkedése, az intézmény villanyvilágítással való ellátása, melyet nagy ellenzés dacára vitt keresztül 1883-ban. Ezzel megszűnt a tűzveszélyes és levegőrontó gázvilágítás és a Nemzeti Színház egyike lehetett azon első európai színházaknak, melyekben a korszerű villanyvilágítást bevezették.<sup>24</sup> Kozmata a színház színpadán álló csoportozatról megfelelő megvilágítás mellett készíthette fényképét az első vagy második előadás után. Erről született Hány rajza, s a rajzról készült lenyomat aztán *Vasárnapi Újságnak* köszönhetően széles olvasókörhöz jutott el.

A függelékként közölt kép-anyag részletes leírásától felment az újság beszámolója, ezért itt csak néhány észrevételünket fogalmazzuk meg. A színpadi csoportozatot úgy vezették fel, hogy a színpad közepén volt látható Oraculum (Prielle Kornélia) és az előtte égő oltár, az Oraculum bal oldalán a Múltat, jobb oldalán a Jelent formázó színésznők álltak (Jászai és Márkus), majd mögöttük felemelkedett a fátyolfüggöny, s kibontakozott az ötven év színháztörténete jelmezes karakterekben. A színészek közt márványszobrok is feltűntek. Az Oraculum mögötti sorban William Shakespeare márvány mellszobra, jobb oldalt Szigligeti Edéé, baloldalt Katona Józsefé, leghátul egy emelvényen Ferenc József császár és magyar király szobra volt látható. A szobrokkal szinte egysorban elől, Szigligeti szobra mellett például Blaha Lujza, mint Rózsi, Vidor Pál mint Bandi, Szathmári József mint Szárnyai voltak felismerhetők a *Csikós* c. népszínműből, körülöttük több népszínmű figurát megtestesítő színésszel. Baloldalt több jeles, már nem élő egykori opera-előadás alakítóját korabeli operaénekesek testesítették meg. Többek közt például Schodelnét Luciaként Saxlehner Emma, Benza Idát Szilágyi Erzsébetként Szigeti Imréné jelenítette meg vizuálisan. A lépcsőzetes emelkedő állványon a drámai csoportozatban a Vizvári által megtestesült Megyeri Károly peleskei nótárius figurája, Lendvay Bánkját Horváth Zoltán, Lendvayné Melindáját Lánccy Ilka jelenítette s alkotta meg. Érdekes módon Egressy Gábor több szerep-alkotása is látható volt: Lear-jét, fia Ákos, Grittióját Gyenes László, Julius Ceasarját Tóth Imre, Brankovicsát Szigeti Imre, Lubinszky Ödön Coriolánját elevenítette meg az állóképen. Jókainé Erzsébetjét a *Stuárt Mária*ból Lubinszkyné Boér Hermin formálta. Mátrai Béla a Fánccsy Lajos Jágóját, Császár Imre a Szerdahelyi Kálmán *Dávid és Eszter*béli Dávidját, Feleki Pál magát Szerdahelyi Kálmánt.

24 Vö. SZÉKELY György, „Az aranykor és árnyéka”, in *Nemzeti Színház 150 éve*, szerkesztette KERÉNYI Ferenc et al., 57–96 (Budapest: Gondolat. 1987), 70.; PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR Jolán, „Az „Aranykor” (1873–1894)” in *A Nemzeti Színház százéve története*. I. k. 277–351 (Budapest: Magyar Történelmi Társulat, 1940), 312–324. A villanyvilágításra vonatkozóan lásd SIRATÓ Ildikó, „15 éves az új épület, 180 éves a Nemzeti Színház”, *Nemzeti* 5, 3. sz. (2017. november): 39–43.

A király mellszobrához közel állt az *Árpád ébredésének* a Nagy Imre Árpádja, Alszeghy Irma Sírszelleme, Hegyesi Mari Színésznő figurája és Mihályfi Károly Költője, aki Vörösmarty maszkjában volt látható. A csoport egyik része nem az elhúnyt jelesek, hanem saját maga által teremtett szerep-alakokba bújt, mint Felek Miklós Könyves Kálmánba, Felekyné Zrínyi Ilonába, Szacs vay Imre Bercsényibe.

Megfigyelhető volt a korabeli színházi rendszerben jól működő szerepköri öröklés és tovább örökítés szokása. Így nem volt véletlenszerű az, hogy egy adott jelenkori színész miért bújt egy korábbi nemzedékhez tartozó színész maszkja mögé, mivel a két különböző korban élő színészt a közös szerep kapcsolta össze, vélhetőleg egykori megformálója szerepalkotásának hatása is formálta jelenkori alakítójának játéknyelvét.

Rövid időre felfüggesztődött az idő, olyanfajta idő sűrítményt tapasztalhattak meg a rendszeres színházbajáró közönség tagjai, akiknek nem okozott kihívást a szerepek s színészek egymásra tevődésének vizuális játéka, amilyent más eseményen nem tapasztalhattak. A nézői élményt a fátyol-, és az áttetsző fellegeket ábrázoló függönyök, s azok megvilágításai is befolyásolták. Ekkoriban, a villanyvilágítás bevezetésével már idejétmúltnak számított az ötvenes évek kettős vetítőszervezettel létrehozott ködfátyolkép előállítási a gyakorlata, amellyel például Telepy György színész, díszlettervező és színháztechnikus komoly sikereket ért el pár évtizeddel korábban.<sup>25</sup>

Füzi Izabella szerint „a század végére a *ködfátyolkép* a köznyelvben múló emlék, a hiú remény és az *ábrándkép színönimájává* vált: a pillanatnyiség, az átmenetiség elmosta a valóság és az illúzió közti határokat, a kísértő ködképek a fantázia marandandó és valós határaitól árulkodtak.”<sup>26</sup> Jókai prológusának műfaji megnevezésében, az *ábrándképben* a színházi emlékek és emlékezet pillanatnyi felelevenítése, színpadi valóság és illúzió közti határok játékos elmosódása egyaránt benne van. A Múlt és Jelen színházművészetének előbbrevalóságát vitató meddő agón feloldásának tekinthető ez az utolsó csoportozat színpadi megvalósítása, amely nem tableau vivant, hisz nem egy létező festmény kétdimenziós tere és a színpadi tér közt hoz létre átjárást, hanem olyan performatív kísérlet, amely színházi élmények emlékképeire valamint archív vizuális fotók nézői emlékezetére apellálva sűríti az egyes színházi szerepek egymásba úsztatása révén előállított vizuális időt, ugyanakkor a színpadi kép pillanatfelvételének megrajzolása nyomán kitágítja és megörökíti az ünnep idejét.

25 FARKAS Zsuzsa, „Panorámák és ködfátyolképek az 1840-1850-es években Pesten és Budán”, in *Művészettörténeti Tanulmányok Sinkó Katalin köszöntésére*, szerkesztette KIRÁLY Erzsébet, 139-147. (Budapest: A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve 1997-2001, 2002).

26 Füzi Izabella, *A vurstlitól a moziig. A magyar vizuális tömegkultúra kibontakozása (1896-1914)* (Szeged: Pompeji, 2022), 41. [Kiemelés tőlem: B.K.Á]

### *Fogadtatása*

Az első nap beszámolóí bizonyítják, hogy a látványos ábrándkép utolsó csoportozata váltott ki legnagyobb hatást a fényes közönségből, melyet I. Ferenc József magyar király jelenléte emelt s egyben feszélyezett:

„Leginkább foglalkoztatá a közönséget az utolsó két kép, melyekben a régi híres színészek, a régi és új műsor legfőbb színpadi alakjai voltak láthatók. Különösen az utolsó kép, a királynak élesen megvilágított mellszobra között csoportosuló gazdag és fényes jelmezű alakjaival nagy benyomást tett, úgy, hogy a hosszantartott látványt talán még keveselték is, midőn a himnus után a függöny alászállt. És ha a taps szokásos volna a király jelenlétében, úgy bizonyára újra kérték volna a nagy pompájú képet.”<sup>27</sup>

A közönség elé táruló látványosság, amelyben kanonikus színészeket és művészeket jellegzetes szerepeikben lehetett egy csoportban szemlélni, egymásra monitírozva a régi és új színészgenerációk figuráit, megtestesült szerepeit, lehengerlő hatással bírt.

A szeptember 29-i ismétlő előadáson megadatott az, ami a bemutaton nem történhetett meg a királyi jelenlét miatt: hosszabban szemlélhette a közönség a látványos színészcsoportozatot:

„A nézőtér néhány páholy kivételével megtelt. Jelen voltak József főherceg gyermekei, Mária Dorottya és Margit főhercegnők, valamint László és József főhercegek is és az előadást látható érdeklődéssel nézték végig. Különösen az ifjú főhercegek a páholyokból kihajolva, éber figyelemmel kísérték a szereplők minden szavát. A közönség tetszésének nyilvánításában ma kevésbé volt tartózkodó, mint tegnap, de azért igazi lelkesedés ma sem volt tapasztalható. Az »Olympi verseny« után legélénkebben hangzott fel a taps. Az utolsó szép tableaut kétszer kívánta látni a közönség és végül zajosan hívta Jókait. Helyette Paulay igazgató jelent meg és mondott köszönetet a »távollevő szerző« nevében az ovációért. A műsor többi számát is élénken megtapsolták.”<sup>28</sup>

Jókai ugyanis személyes gyásza miatt nem volt jelen a bemutaton sem.

A vizuális kísérlet úgy hozta vissza a múltat, hogy kimozdította a jelent. Ez által nemcsak a múlthoz való legyőzhetetlennek tűnő távolságot/viszonyt változtatta meg, hanem a nem reprodukálhatónak gondolt emlékezetet testet öltött emlékezetté fordította át.

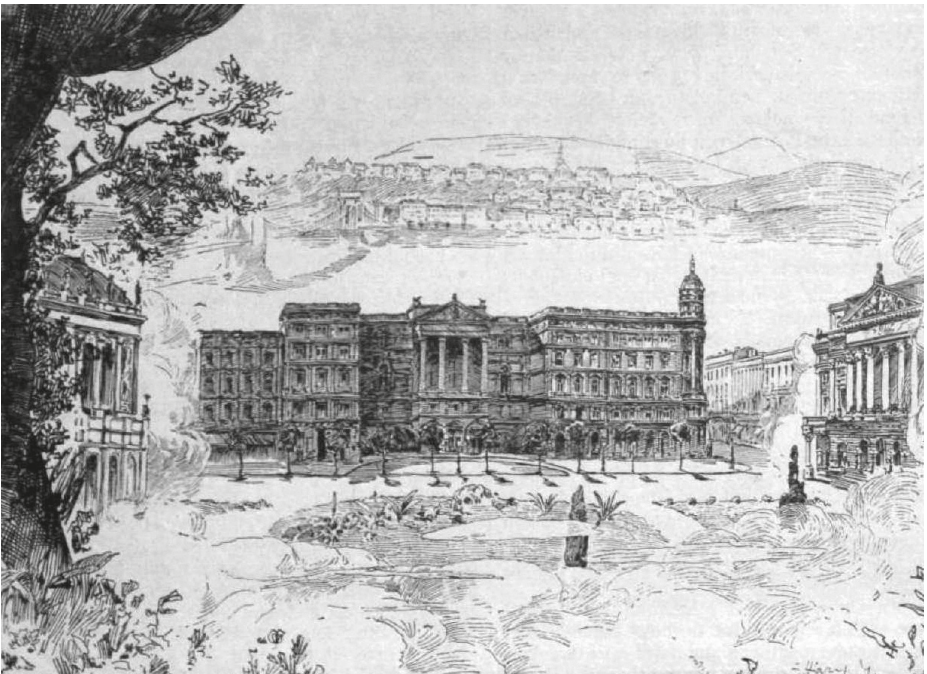
<sup>27</sup> *Budapesti Hírlap*, 1887. szept. 29., 268. sz.

<sup>28</sup> *Pesti Hírlap*, 1887. szept. 30., 268. sz.





Az *Olympi verseny* festett háttérfüggönyének forrása: A Hatvani kapu a török temetővel s Budának és Pestnek XVII. századbeki lépével, Kozmata Ferenc fényképe után rajzolta Hány Gyula. Forrás: *Képes Folyóirat*. A *Vasárnap Újság* füzetekben. 2. k. 1887. 392.



Az *Olympi verseny* festett háttérfüggönyének forrása: Budapest a három magyar színházzal. Kozmata Ferenc fényképe után rajzolta Hány Gyula. Forrás: *Képes Folyóirat*. A *Vasárnap Újság* füzetekben. 2. k. 1887. 393.



A Nemzeti Színház ötvenéves fönállása emlékére szept. 28-án tartott díszelőadás. Az *Olympi verseny* zárójelenete. Kozmata Ferenc fényképe után rajzolta Háry Gyula. Forrás: *Vasárnapi Ujság*, 1887. okt. 9., 41. szám

## Bob Fülöp Erzsébet

# „A jelen tovaugrása”. A színészi mnemonika működési mechanizmusának vizsgálata egy esettanulmány alapján

Husserl szerint a múlt alapján véve benne foglaltatik a jelenben, vagyis az emlékeket a „már észlelt lét”<sup>1</sup> tudataként hordozzuk, ami azzal jár, hogy emlékezéskor kivetítem bensőmben a nem-mostot, és ez a nem-most most-ként jelenik meg a szemem előtt.

Az Ildikóhoz kötődő emlékezésalakzatok egyik fontos helyszíne a Scarlett kávézó terasza és most, az észlelésben megjelenő képen látható a lombos fa árnyéka, az ovális asztalnál ülők arcai, az Ildikóé, a Dobre-Kóthay Judité, a László Csabáé, ahogyan ülünk négyen és egymás szavába vágva, lázasan ötletelünk a marosvásárhelyi *Macskajáték* előadás próbafolyamata kapcsán. Egyik legtermékenyebb, legkreatívabb próbafolyamatként emlékszem ezekre az estéről-estére megismétlődő beszélgetéseinkre, arra, ahogyan fokozatosan bontakozott ki gondolatilag, vizuálisan az előadás, az Egérke-karakterem. Az emlékezés alakzatai mindig valamilyen tér- és időbeli konkrétumok, ezért is íródott a személyes emlékezetem tér- és időtudatába a Scarlett mellett, a Nagy Piaf, a Bolyai utca alja, a Köteles utca sarka, a Művészeti Egyetem bejárata, a Nemzeti Színház különböző terei, a főtéri Virágóra, ahol sokat és sokáig beszélgettünk Ildikóval a kutatandó tematikákról, a színészi test működéséről, az előadásélményeinkről.

Ildikó volt a mesteris szakdolgozatom témavezetője, Ildikó segített a doktori disszertációm megírásában, Ildikó tanácsát kértem a habilitációs dolgozatom strukturálását illetően, és az ő ösztönzésére született meg ez a tanulmány is. Akár tanárként, akár emberként gondolok Ungvári Zrínyi Ildikóra evidencia, hogy ilyenek kell lennie egy igazi oktatónak.

Ildikó, szívből köszönöm a mindenkori támogatásodat.

*Az ördög próbája* című előadásban létrejövő esettanulmány kapcsán vizsgálom a színész előadáspartitúrában működtetett kódolás – előhívás – felejtés mechanizmusát, de főként a felejtést mint az előhívás megíúsulását.<sup>2</sup>

A színházi előadások létrehozásának időtartama többé-kevésbé egy hónapi intervallumot jelent, amely a kódolás–előhívás folyamatában célzott memorizálási aktusként értelmezhető. Ebben az időszakban, az adott kontextuális hívóingerek révén, rögzül a színész emlékezetében az előadás partitúrája.

---

1 Edmund HUSSERL, *Előadások az időről* (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2002), 72.

2 *A Korunk* 2024. májusi lapszámában közölt, azonos című tanulmány rövidített változata.

Azt vizsgálom, hogy a több éven keresztül játszott előadások esetében milyen mechanizmusok működtetik a színészi mnemonikát, milyen tudati folyamatok hatására következik be a felejtés, miután az előadásra való pontos emlékezés és az előadáshoz kötődő emléktár-konzolidáció megtörtént, és megtartása/előhívása éveig működött. Hogyan lehetséges, hogy a színész memóriájában kódolt szerep partitúrája, amelyet éveig sikerült információvesztés nélkül, ismételt felidézéssel előhívnia, hirtelen felejtés vagy emlékezetkiesés révén, néhány szekundum erejéig törölődik. Milyen tudati hatás következhetett be, amely gátolta, megzavarta, vagy hirtelen kitörölte a már rögzítettet? Nevezhetjük véletlennek? Vagy inkább interferálódásnak? Vagy az emlékezeti rendszer Schachter-féle „rövidzárlat bűnéről” van szó?

Amennyiben a Heidegger-féle *Dasein*, a jelenvaló lét pillanata felől vizsgálánk a felejtést, akkor a „jelen tovaugrásában” (Heidegger) rejlik a magyarázat.

A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház *Az ördög próbája* című előadásában létrejövő partitúra-felejtésemet tárgyalom, és a felejtés mikroanalízise révén próbálok feltérképezni a színészi mnemonika működését. Mielőtt belefognék a színészi mnemonika elemzésébe, röviden vázolom a felejtés-pillanatot.

### ***Radu Afrim Az ördög próbája című előadásban, Trendi Bözsi szerepében bekövetkező partitúra-felejtés rekonstruálása***

Az előadás<sup>3</sup> közepén, amikor Xaba mester, fő mozgásművész (László Csaba) arra a kérdésemre, hogy „Miért sírsz, kedves Xaba barátom?”, panaszkodva Ördög Miklós Leventét, a helyi góré-t hibáztatva felsorolja, hogy „belekotyog a koreográfiámba”, és nem hagyja érvényesíteni a saját elképzelését. Ekkor az általam megtestesített Trendi Bözsi, énektanárnő nagyokat csapva a toalett falára, behívja Ördög urat, hogy szembesítse a mozgásművész által felvázolt problémával, vagyis az alkotói szabadság problematikájával. „Ördög úr, itt B. Fülöp Erzsébet, helyi helyettes énektanárnő beszél!” – kiabáltam befelé, a mellékhelyiségbe. Nyílt az ajtó, és Ördög úr belépett a hívásomra. „Beleszartál, nem ide, oda (*mutattam Xabára*), egy nagyon tiszta embernek a lelkébe.”

Abban a pillanatban, amikor visszanéztem a felzaklatott állapotban lévő Xaba mesterre, aki megpróbálta a sírását elnyomni, de az igazságtalan helyzet miatt alig jött ki hang a torkán, olyan kivételes, spontán és intenzív színészi pillanat szemtanúja voltam, hogy egyszerűen megszűnt a karakterem, és elfelejtettem, hogy én következem. Xaba mesterhez intézett felhívásként, egy rövid parancsszóval kellett volna folytatnom, biztatva, hogy ő mondja el személyesen a sérelmeit Ördög úrnak:

3 *Az ördög próbája*. Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, 2014. Rendező: Radu Afrim. Dízlettervező: Bartha József. Jelmeztervező: Cristina Milea. Zeneszerző: Vlăicu Golcea. Koreográfia: Andrea Gavrilu. Színészek: Berekméri Katalin (Galló Szidónia, Kati), B. Fülöp Erzsébet (Bözse tanárnő), László Csaba (Xaba mester, fő mozgásművész), Bokor Barna (Barna atya, Brown Bush jr.), Kiss Bora (Magyar hang), Galló Ernő (Galló Levi), Gecse Ramóna (Lady Baba, Székely leány), Ördög Miklós Levente (helyi góré), Moldován Orsolya (Ördögné Tisztaházy Orsolya), Nagy Dorottya (Sharon, Tisztaházy Theodóra), Meszesi Oszkár (pornosztár, Nosferatu), Varga Balázs (Faun, Csibi Feri).

„Mondjad!” Annyira elragadott a színész társam hiteles játéka, hogy lemerevedve, részegeződött tekintettel lestem a játékát. Abban a pillanatban megszűnt a szerep partitúrája, csak László Csabára figyeltem. Természetesen nem túl hosszú, talán pár szekundumnyi idő telhetett el, ugyanis az tűnt fel és térített magamhoz, hogy feltűnően hosszú csend állt be az előadás idejéhez képest, és ekkor, hirtelen felocsúdván, gyorsan, szinte kapkodva adtam a végszót Xabának: *Mondjad!*

A felejtés-pillanat azért is minősül kiugró történésnek, mert az előadás tíz éve van műsorra tűzve a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház repertoárjában, már konszolidálódott az előadástartalom, a szöveget, színészi játékot pontosan kódoltuk az emlékezetünkben, és az egy évtizednyi felidézés, ismétlés által, információvesztés nélkül végleges emléknymókként íródott be a színész mnemonikájába.

### *A színész munkamemóriája*

Elemelve a fentiekben felvázolt színpadi felejtés-pillanatot, a színész működési mechanizmusát, arra a következtetésre jutottam, hogy a lefolyás-módusra vonatkozólag létezik egy specifikus, a színészi mnemonikára jellemző emlékezetkiesés-kategória, amely a jelenléttel hozható összefüggésbe.

Az előadás partitúrájának rögzítésére egyértelműen a hosszú távú memóriáját használja a színész, amely a kódolás–tárolás–előhívás/felidézés folyamatát jelenti, az előadásba bevéselt információk hosszú távú megőrzése érdekében. Az előadás konszolidációs folyamata maga a próba. Ebben az időszakban, az adott kontextuális hívóingerek kódolása révén, a színész emlékezetében kialakul és rögzül az előadás partitúrája. Az információvesztés elkerülésének egyik kétségbevonhatatlanul konstans pontját az a nagyjából egyhónapnyi periódus jelenti, amikor a folyamatos rögzítés–előhívással kiküszöbölhető a felejtés, rögzül és védetté válik a szerep partitúrája a színészi mnemonikában. Ez az intervallum explicit emlékezeti tevékenységként definiálható, amely a tudatos bevésés és ismételt előhívás kontextusában többszenzoros hálóként működik. A próba folyamatában ez a háló – a mi esetünkben a szerep partitúrája – motorikus, képszerű, auditív és érzelmi-logikai-emocionális csomópontokból alakul ki, ezek képezik az adott szerephez kötődő kontextuális hívóingereket, amelyek által az előadásban létrejövő szerep kódolódik és felidézhetővé válik.

A színész munkamemóriájában az adott szerep partitúrájának konszolidációja nemcsak a próbák folyamatában rögzített és felidézett háló révén alakul ki, de az akár évekig tartó, újra és újra felidézett előadások is hozzájárulnak a megőrzéshez, a tároláshoz.

Visszatérve a fentiekben felvázolt felejtés-pillanatra, a felejtés aspektusainak feltárása érdekében Daniel Schachternek az emlékezet- és kogníciókutató memóriazavarok vizsgálatában felállított kategorizálását tanulmányozva, a színészi mnemonika *rövidzárlataként* definiálhatnánk a bemutatott eseteket.

Az emlékezet hét főbbűne. *Hogyan felejt és emlékszik az elme* című könyvében Schacter az emlékezeti zavarok hét kategóriáját különbözteti meg.<sup>4</sup> Szerinte a felejtés egyik oka a rövidzárlat, ami azt jelenti, hogy nem jutunk hozzá az emlékhöz, mert valami akadályozza, valami útjában áll az adott emlék előhívásának.

Emellett fontos megemlítenünk a Bodonyi-féle emlékezeti zavarokhoz kötődő kategorizálást, ezen belül a *véletlen felejtést*, ugyanis feltételezésem alapján hasonló folyamat mentén zajlott le a felvázolt eset.<sup>5</sup> Bodonyi a véletlen felejtést támogató folyamatok között említi az *emléknyom elhalványulását*, amely az időfaktor kontextusában értelmezhető, a *megváltozott kontextust*, amely a hívóingerek megváltoztatását jelenti, vagy a *más emléknyomok vagy tudati folyamatok interferálódását*. Ez utóbbi azt jelenti, hogy az új emléknyomhoz kötődő új információ, új inger interferálódik, mondhatni verseng a már meglévő, konszolidálódott emléknyommal, és az interferálódás hatására gátolt előhívásról beszélünk.

Az esetet követő ösztönös megfigyeléseim alapján arra a következtetésre juttam, hogy a Schacter-féle rövidzárlat konvergens a Bodonyi-féle véletlen felejtéssel, amely a tudati folyamatok interferálódása révén kialakuló gátolt előhívásként értelmezhető. Vagyis, a pillanatnyi felejtés esetében történik valami a tudati folyamatban, nevezhetjük akadálnak, akár új információnak, új ingernek, új emléknomnak, ami miatt meghiúsul az előhívás, vagyis az új elemek hatására, annak ellenére, hogy a hívóinger elkezd aktiválni az összes hozzá tartozó célingert, a felidézendő emléknyom nem törlődik, de néhány szekundum erejéig kihull az emlékezetből.

Visszatérve a fentiekben leírt esethez, feltevődik a kérdés, hogy milyen tudati folyamatok zajlottak a színészi mnemonikában, aminek következtében az emléknom néhány szekundum erejéig, de elfelejtődött? Valójában, mi történik a pillanat mostjában, illetve mi zajlik előtte, és mi változik a felejtés-pillanat után?

Edmund Husserl fenomenológus most-definíciója szerint a *most* úgynevezett felfakadási ponttal veszi kezdetét, és ahogy a lefolyás-módusz előrehalad, úgy merül alá a jelenlegi most a múltba, átadva helyét egy újabb és újabb mostnak.<sup>6</sup> Husserl szerint a most idejét a most-pontok kontinuumai alkotják.

Ahhoz, hogy az előadásban konstituálódó felejtés-pillanatot körbejárhassuk, tárgyalnunk kell Heidegger elméletét, a *Dasein*-féle jelenvalólét és az akárki (das Man) felejtés-problematikájának kontextusában. A Heidegger-féle jelenvalólét elmélete a megjelenítés, a pillanat és a most hármaskategorizálás vonatkozásában definiálható.

Értelmezésemben az említett partitúra-felejtés a heideggeri pillanat aspektusait hordozza, és azt vizsgálom, hogy mennyire komparálható a heideggeri pillanat az előadásban analizált felejtés-pillanattal.

4 A Schacter-féle emlékezeti zavar hét kategóriáját a rövidzárlat mellett az elhalványulás, a szórakozottság, téves attribúció, szuggesztibilitás, elfogultság és az emlékek makacssága képezi.

5 BODONYI József, *Sodródó képzelet*, 2016. <https://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/14621/bodonyi-jozsef-tesis-hun-2016.pdf>, a letöltés dátuma: 2024.05.05.

6 Edmund HUSSERL, *Előadások az időről* (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2002), 39.

Heidegger szerint „a pillanat a tulajdonképpeni jövőből időzik”,<sup>7</sup> és eksztázis-ként kell felfognunk. Ebben az értelmezésben a jelenvaló lét szituációja minden pillanatban a volt-ságba és az el-jövő jövőbe illeszkedik, volt és a jövő egyidejű szintézise, „egyfajta időben-levés, vagy időben-tartottságot jelent, de jövő-determinációval”.<sup>8</sup>

*Az ördög próbája* előadásban létrejövő felejtés-pillanat magyarázata hasonló a heideggeri felejtés-eszméhez. Az akárki esetében megállapíthatjuk, hogy a jelenvaló lét időbeliségének egyik feltétele a felejtés.

„Ez a felejtés nem semmi, vagy pusztán az emlékezet hiánya, hanem a volt-ságnak egy saját pozitív eksztatikus módusza. A felejtés eksztázisára (elmozdulására) az jellemző, hogy önmagától elzárkózva elfordul legsajátabb voltja elől, mégpedig úgy, hogy ez az előle elfordulás eksztatikusan elzárja a mi-elől-t, s ezzel együtt önmagát.”<sup>9</sup>

A das Man felejtése tehát saját létfelejtésre vonatkozik.

A jelen tovaugrása maga a felejtéseszme, amelynek révén Heidegger akárkije az egyik most-pillanattól a másikba való előretörekvő mozgást végez olyan attribútumok révén, mint aki képes eloldódni a tulajdonképpeniségtől, önmaga elveszettségében tartózkodik, aki nem keresi az igazságot, hanem átengedi magát a világnak, „nyitott szubjektummá” válik, amely pontosan a saját létezőségét bizonyítja.<sup>10</sup> A jelen tovaugrását Heidegger a jelenvalóléthez vezető kerülő útként definiálja: „a jelen a maga tulajdonképpeni jövőjétől és volt-ságától ugrik tova, de csak azért, hogy azután önmagán keresztül vezető, kerülő úton a jelenvaló létet tulajdonképpeni egzisztenciájához juttassa el.”<sup>11</sup> Ebben az értelmezésben az akárki felejtése nem kihullás, törlődés, kevesebbé válás, hanem a másság által szüntelenül újrateemtődő identitás: a most pillanatban történő újrateemtődés és a voltá válás pillanata. Ez a pillanat a megnyílás és befogadás pillanata a „másságra”, a Másikra. Ennek a pillanatnak az értéke, hogy túllépi, tovaugorja az önmagára vonatkoztatást, az önmagáról való elfelejtkezés által. Ezáltal a husserli most-pontok kontinuumában az akárki, esetünkben a színpadi karakter, a felfakadási ponttal kezdődően, az újabb és újabb most-pillanatokban, elfelejtkezve önmagáról, figyelmét a másság vagy a Másik fele fordítva, a másság/Másik által új identitássá alakul. A felejtés pillanatait tehát a mássá teremtődés és a voltá válás jövő felé tartó mozgásának értelmezéseként definiálhatjuk. Ez a mozgás előremutató tovaugrásként értelmezhető, ami által az akárki, megszüntetve önmagát, nyitott szubjektummá válik. Az önmagáról való elfelejtkezés a jelen szüntelen „visszaáramlását teremti meg”.<sup>12</sup>

7 Martin HEIDEGGER, *Lét és idő* (Budapest: Osiris Kiadó, 2007), 391.

8 SZÉPLAKY Gerda, „Nytottság és felejtés”, in *Tudomány és megértés*, 2022. elérhető URL-cím: [http://publikacio.uni-eszterhazy.hu/7406/1/35\\_Szeplaky.pdf](http://publikacio.uni-eszterhazy.hu/7406/1/35_Szeplaky.pdf), a letöltés dátuma: 2024.05.05.

9 HEIDEGGER, *Lét és idő*, 392.

10 SZÉPLAKY, *Nytottság...*, 48.

11 HEIDEGGER, *Lét és idő*, 402.

12 SZÉPLAKY, *Nytottság...*, 48.

Arra a kérdésre, hogy milyen minőséggel rendelkezik a felejtésben konstituálódó jelenlét, a Power-féle jelenlét-kategóriák definíciója alapján *jelenlétesítés* (Making-Present),<sup>13</sup> míg Fischer-Lichte kategorizálása alapján *a jelenlét radikális koncepciójaként* artikulálható jelenlét létrejöttét tapasztalhatjuk.<sup>14</sup>

### ***Következtetések***

A létrejövő felejtés-pillanat tehát nem kihullást, eltűnést, törlődést, kevesebbé válást jelent, hanem a jelenlét által újratemtődő identitást, amely a jelenlét szüntelen áramlásának effektusaként, a volthoz képest mássá módosul, és ennek a megváltozott másságnak legfőbb ismertetőjegye a szereplő/színész fokozottabb jelenléte. A felejtés megtestesítésének pillanatában, amennyiben a jelenlét még intenzívebb, még elmélyültebb aspektusát próbálja a színész megvalósítani – pontosan a felejtés tételezésének okán –, kitörlődik a partitúra, és átalakul tényleges felejtés-pillanattá, vagyis a színész tudati folyamatában egy másik jelenlét következik be, hasonlóképpen a heideggeri jelenvalólét pillanatához. Következtésként megállapíthatjuk, hogy a felejtés-pillanat előzményeként bármilyen típusú jelenléttel rendelkezett az adott szerepet megtestesítő színész, a felejtés-pillanat hatására a már-meglévő jelenléte telítődik, megsokszorozódik. *Az ördög próbája* című előadás Trendi Bözsi felejtés-pillanatában a kialakult rövidzárlatot eltávolodásként értelmezhetjük a volt-ságtól, és egyik most-pontból a másik most-pontba haladva – ahogyan Heidegger említi –, a kimozdulás eksztázisával, a jelenlét felerősödésével a szereplőnk Másikká alakulásának leszünk szemtanúi.

Az énektanárnőt játszó színésznek, a László Csaba által megtestesített Xaba szereplőre való rácsodálkozása pillanatát, a Másikra való megnyílás- és befogadásként, az odafordulás aktusaként definiálhatjuk. Ebben a felejtés-pillanatban az énektanárnő karaktere Másikká konfigurálódik, ami az önmagán való túllépésként, az önmagáról való elfelejtkezésként definiálható, vagyis megszüntetve önmagát, kinyílik a Másik felé, és a Másikkal való azonosulás által ő maga is átalakul. Ebben a színpadi szituációban többlet-pillanat jön létre, amelyben a jelenlét megsokszorozódik, telítettebbé válik.

Természetesen ezen felejtés-pillanatok mögött nincs szándékosság, előre-eltervezettség vagy kódolás, véletlen felejtésként értelmezhető, az előadás játéknyelvét nem befolyásolták, és a színház által működtetett varázslat tartozékaiként artikulálódnak, együtt a különböző skálán mozgó jelenlétekkel, amelyeket a színészi testek hordoznak.

13 Cormac Power a *Presence in Play* című könyvében a jelenlétesítés (Making-Present), a jelenléttel rendelkezés (Having-Present) és a jelen levés (Being-Present) kategóriáit különbözteti meg.

14 Erika Fischer-Lichte a jelenlét gyenge koncepcióját, a jelenlét erős koncepcióját, a jelenlét radikális koncepcióját különfti el.



## „A JELEN TOVAUGRÁSA”

Ezek a különböző jelenlétek nem rendelkeznek konstans funkcióval, hanem állandó mozgásban vannak, „közlés és kontextus között vibrálva”,<sup>15</sup> külön-külön, de akár egyszerre is megjelenhetnek.

A befogadó által is érzékelhető felejtés-pillanatok, amelyet *Az ördög próbája* esetében László Csaba teste indukált, a jelenlét varázsával töltötték meg a teret.

„A jelenlét »varázsa« tehát abból a különleges színészi képességből adódik, hogy olyan energiát tud termelni, amely a néző számára érzékelhetően kering a térben, megérinti, sőt, magával ragadja. Ez az energia a színészből áradó erő. S ha ez az erő arra készíti a nézőt, hogy saját maga is energiát hozzon létre, akkor a néző erőforrásnak tekinti a színészt, és ez az erő hirtelen s váratlanul tör fel, szétárad színész és néző között, képes mindkettő transzformálására.”<sup>16</sup>

---

15 BOB FÜLÖP Erzsébet, *Szereptanulmányok – a színészi testszöveg hermeneutikai megközelítése* (Bukarest: Eikon Kiadó, 2020), 86.

16 Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 137.

## Bonczidai Dezső

# Vitéz László és Paprika Jancsi bábszínpadai reprezentációi Erdélyben. Bábtörténeti előzmények Erdélyben az intézményes struktúra kialakulása előtt

Jelen tanulmányban az intézményes állami bábszínházi struktúra kialakulása előtti bábtörténeti előzményekre fókuszálunk.<sup>1</sup> Az erdélyi bábtörténeti előzmények felvázolásának elsődleges célja, hogy megvizsgáljuk, mennyire volt ismert Erdélyben a Vitéz László és a Paprika Jancsi bábfigura az intézményes állami bábszínházi struktúra kialakulása előtt.

A bábtörténeti szakirodalomban az erdélyi intézményes állami bábszínházi struktúra kialakulása előtti időszakról szórványos adatokkal rendelkezünk, a magyar nyelvterületen ez a kutatások egyik elhanyagolt területe.

### *Problémafelvetés*

A román és a magyar bábszakirodalomban is találunk említést egy Sebestyén bácsi nevezetű vándorbábos tevékenységéről. Domokos Eszter *A láthatatlan belépő* című írásában visszaemlékezik Sebestyén bácsira: „és emlékszem a fehér hajú, pirosposzgás Sebestyén bácsira Kolozsváron, aki az iskolákat járta, s játszott.”<sup>2</sup> Hegyi Réka a kolozsvári hivatásos bábjátás történetéről referálva említést tesz Sebestyén bácsiról, aki öt-hatszereplős vásári játékot mutatott be a Széchényi téren időszakosan felállított bódéjában. Feltételezések szerint a bábjátékost rövid időre alkalmazták a kolozsvári állami bábszínházba, hogy időskori juttatásban részesüljön. A szerző továbbá megjegyzi, hogy a hivatalos adatok hiányában Sebestyén bácsi alakja inkább csak legenda.<sup>3</sup>

A hiányos ismeretállományra hatást gyakorolt, hogy az intézményesülés kialakulása során két jellemző narratívával találkozunk. A magyar nyelvű sajtóanyagok döntő többsége szerint a kommunista hatalomátvétel után találunk néhány új kezdeményezést, de a megfelelő szakmai háttér és az egzisztenciális nehézségek miatt ezek elszigetelt kísérletek maradtak, illetve nem jutottak el a megvalósulás szintjére. Ezekben az írásokban a vásári bábjátékot esetenként, a műfaj elsekélyesedése

1 Az írás eredeti megjelenésének helye: *Játéktér* 11, 1. sz. (2022): 31–41. Átdolgozott változat.

2 DOMOKOS Eszter, „A láthatatlan belépő”, in *Kovács Ildikó bábrendező*, szerk. SZEBENI Zsuzsa, 33–38 (Kolozsvár: Koinónia és OSZMI, 2008), 33.

3 HEGYI Réka, „A kolozsvári hivatásos bábjátás történetéről és jelenéről”, *Art Limes* 6, 3. sz. (2008): 75–86, 75.

miatt káros tradíciónak értelmezték.<sup>4</sup> H. A. a tradíció káros hatásának egyik kivételését abban határozta meg, hogy a publikum, élükön néhány pedagógussal, az intézményes keretek közötti bábjátszást a vásári bábjátékkal asszociálta. Ugyanis ezek a vásári bábjátékok a kapitalista rendszerben öncélú tevékenységgé váltak, mert elsődleges céljuk a nézők megnevettetésére korlátozódott.<sup>5</sup>

A sajtóanyagok másik része azt nyomatékosítja, hogy az országban szinte semmi hagyománya nem volt a bábjátszásnak.<sup>6</sup> A bábtörténeti ismereteinkre alapozva körvonalazódik, hogy a román művészi bábjátszás története nem támasztja alá a hivatalos narratíva valóságtartalmát. A népi bábjátékosok mellett, az intézményes állami struktúra kialakulása előtt jelentős kezdeményezéseket találunk, ilyen volt például a Brauer-Berger család<sup>7</sup> marionett színháza Buziásban, az először Csernovikban, majd Bukarestben és Nagyszebenben tevékenykedő Theodor Nastasi,<sup>8</sup> vagy a bukaresti Marionett Színház<sup>9</sup> ideiglenes működése.

Az erdélyi magyar nyelvű kezdeményezésekről, bábtörténeti előzményekről nem rendelkezünk ilyen átfogó ismeretekkel. A bábszakirodalomban találunk néhány szórványos adatot, az elméletalkotók zömmel az intézményesülés előtti időperiódusra szorítkoztak. Novák Ildikó a marosvásárhelyi Állami Bábszínház történetének tanulmányozása során, az alkotókkal készített interjúkban hangsúlyt fektetett arra, hogy külön kérdésben feszegetse a gyermekkori bábszínházi élményeiket. A válaszokból kirajzolódik, hogy valamilyen formában találkoztak bábszínházzal, általában a vásáron vagy az iskolák épületében. Ezek az első

4 Vö. K. P., „Gyermekszínházaink”, *Romániai Magyar Szó*, 1950. febr. 26., 7.; S. N., „Állami bábszínház a fővárosban”, *Romániai Magyar Szó*, 1949. ápr. 1., 4.

5 H. A., „Több támogatást, szervezettebb központi irányítást a bábszínházaknak”, *Előre*, 1953. nov. 11., 2.

6 Kovács Ildikó, „Ismerkedjünk a bábszínházzal”, *Művelődés* 9, 5. sz. (1956): 72.

7 A Brauer-Berger család 1882-ben alapította a színházát Buziásban (ma Buziásfürdő, város Temes megyében). A család Sziléziából származott, eredetileg akrobatikával foglalkoztak, mutatványaikkal beutazták Európát, de egy végzetes baleset miatt, a társulat több tagja nem folytathatta ezt a tevékenységet. Buziásban telepedtek le, és mivel Prágában már láttak marionett előadást, ezért innen rendeltek egy 13 darabból álló marionett készletet. Az öttagú marionett csoport ezekkel a bábokkal játszott a második világháború végéig, német, román és magyar nyelven. Cristian PEPINO coord., „Schită cronologică”, *Dicționarul teatrului de animație, păpuși și marionete din România*, hozzáférés: 2024. 05. 03, <https://www.teatrultandarica.ro/teatrul-de-animatie-din-romania-schita-cronologica/>

8 Theodor Nastasi [Theodor Năstase] (1894–?) marionettjátékos, rendező. Csernovikban (ma Ukrajna délnyugati részében található város) alapított Marionett Színházat 1928-ban, a következő évben Bukarestbe tette át székhelyét. A vezetése alatt több száz előadást játszottak az ország nagyobb városaiban, román, magyar és német nyelven. Egy ideig a szebeni Német Színháznál dolgozott, a marionett előadásában német és román színészek játszottak. Színházalapítása ösztönzőleg hatott a román művészi bábjáték fejlődésére. Cristian PEPINO coord., *Teatrul de Animație în România* (București: Teatrul de Animație Țândărică, 2018), 14–27.

9 A bukaresti Marionett Színházat Lucia Calomeri színésznő, író alapította 1939-ben. Prágában találkozott a bábművészettel, innen hozta az első bábját is. A színháza 1944-ig működött, később a társulatának több tagja is részt vett a Țândărică Színház alapításában. Uo., 37.

bábszínházi élmények viszont nem rögzültek kellemes tapasztalatként, és a pályaválasztásukra nem gyakoroltak hatást.<sup>10</sup>

Antal Pál<sup>11</sup> esetében az első bábszínházi impresszió hatása a vásári bábjáték műfajától való tudatos elhatárolódást eredményezte. Az életrajzi adataiban olvasható, hogy az első bábszínházi élménye a gyergyói kisdiák éveivel kötődik, ekkor látott először vásári bábjátékot. A pályáját ez az általa megélt kellemetlen élmény döntően befolyásolta, mert tudatosan elhatárolódott a vásári bábjáték műfajától, sőt még a szabadtéri fellépéseket is ellenezte.<sup>12</sup>

### ***Bábjátékok Erdélyben a 19. században és a 20. század első felében***

Az erdélyi magyar bábtörténeti szakirodalom hiányában, a korabeli sajtóanyagokra terjesztjük ki a vizsgálati korpuszt. Az intézményes bábszínházi struktúra kialakulása előtti magyar nyelvű kezdeményezésekről és a bábtörténeti előzményekről a sajtóanyagok alapján árnyaltabb kép rajzolódik ki.

A sajtóanyagokban a „marionett”, a „bábszínház” vagy a „Paprika Jancsi színháza” megnevezést használták. A fennmaradt írások alapján két irányvonalat különíthetünk el, egyrészt az 1930-as évek kezdetétől a pedagógiai bábjátékozás iránti fokozott érdeklődés figyelhető meg. Másrészt az újságok hasábjain a vásárok, a vendéglőadások vagy a népnünpélyek alkalmával elvett tudósítanak bábelőadásokról. Ezeknek az adatoknak és tényeknek az összegyűjtése, rendszerezése és feldolgozása kiterjedtebb vizsgálatot igényel. A tanulmány keretei között a témánk szempontjából releváns információkat tárgyaljuk, reflektálunk a magyarországi művészi- és pedagógiai bábjátékkal való érintkezési pontokra.

A 19. századi erdélyi sajtóanyagokban a „Paprika Jancsi” megnevezés fordult elő, az írások alapján a kifejezést műfaji megjelölésként használták.<sup>13</sup> A nagyváradi vásárokról szóló leírásban konstatálják a Paprika Jancsi bódé jelenlétét, a

10 Szemléletesen példázza ezt Nagy Ilona, a marosvásárhelyi Állami Bábszínház volt bábszínésznének válasza: „Igen, még gyermekkoromban az iskolába bejött egy ötvenhat év körüli nő, aki egyedül eljátszotta a *János vitézt*. Azt el lehet képzelni, hogy Iluskát, a János vitéz hangját, s a királykisasszonyét, és a francia királyét, szóval minden szereplő hangját egyedül csinálta. Hát, az valami borzalmas volt. Annyira szörnyű, hogy ha legközelebb jött, fejvesztve menekültünk, hogy nehogy még egyszer meg kelljen nézni. Hát szegény, úgy látszik, hogy úttörő volt. Ez olyan vásári bábszínházféle volt. Sőt, biztosan az volt, mert azelőtt itt Vásárhelyen nem létezett ilyen állami bábszínház, sem valamiféle bábos mozgalom.” Kiemelés az eredetiben. Novák Ildikó, *Fejezetek a marosvásárhelyi Állami Bábszínház történetéből (1949–1975)* (Marosvásárhely: UArtPress–Mentor Kiadó, 2011), 232.

11 Antal Pál 1950-től 1999-ig volt a Marosvásárhelyi Állami Bábszínház társulat vezetője, állandó rendezője, dramaturgja és színésze. Herskovits Pál néven született, 1959-ben Antal Pálra változtatta a nevét. Uo., 140. A publikációkban előfordul még a Herschkovits Pál megnevezés.

12 Uo., 139–140.

13 Az *Erdélyi Híradó* című politikai lapban rendhagyó kontextusban találkozunk a bábjátékos tevékenységének említésével. Marosújváron egy ittas testvérpár ifjabb tagját a testvére agyonszúrta, mert egy bábjátékos mutatványait akarta megnézni. Az idézetet az eredeti helyesírás szerint közöljük: „két testvér sóvágó legény Marosújvárott megittasodott. Midőn az ifjabb egy a' helységben mulató bábjátékos' mutatványait megnézni akarná, az idősb e' szándékában fel kívánta tartóztatni, mi miatt összeveszésének, 's ekkor a' bor- és indulathevített bátya öcscsét fültőn egy késsel agyonszúrta.” S. N., „Testvérgyilkosság Marosújvárott”, *Erdélyi Híradó* 1. félév, 2. sz. (1841): 6.

mozgatóról, a műsor összeállításáról és a karakterről említést sem tesznek.<sup>14</sup> A kolozsvári országos vásárral kapcsolatban tudósítanak arról, hogy a hatóság nem alkalmazta a 100,368/97. B.M. számú körrendeletet, amely a szerencsejátékosok hazárdírozásának szabályozására adtak ki.<sup>15</sup> Ennek következményeként a szerencsejátékosok a főtéren hazárdjátéokra buzdították a szegény népet. A cikkben felvázolták a bábjáték és a babjáték közötti különbséget, hogy a jövőben ezzel segítsék a disztingválni képtelen rendőrök munkáját.<sup>16</sup>

A vásárokról szóló beszámolók mellett, a színházi előadásokkal kapcsolatban is találunk utalást a marionett vagy a Paprika Jancsi mutatványokra. Lauka Gusztáv író a *Nagyvárad* levelek írásában Molnár György társulatának közelgő vendégszerzését övező lelkesedését azzal magyarázta, hogy a nagyvárad közönséget közel fél éve kizárólag mutatványosok szórakoztatták. Az író megfigyelése szerint a közönség már magasabb színvonalú művészi előadásokra vágyott.<sup>17</sup>

Ezzel szemben a Sepsiszentgyörgyön játszott *Mongodin úr felesége* darabbal kapcsolatban arról számoltak be, hogy a helyzet változatlan maradt, a nézőtér kongott az ürességtől. Az igazgató szomorúan summázta, hogy a színházi előadással ellenben, a mutatványosok, köztük a Paprika Jancsi, nagy népszerűségnek örvendenek és ebből fakadóan a vállalkozásuk jövedelmezőbb.<sup>18</sup> Ezt a tapasztalatot rögzítették a Pratte társulat nagyenyedi és marosvásárhelyi vendégszerzése alkalmával is.<sup>19</sup>

A 20. század első felében a népünnepélyek, matinék programjának bemutatása során nagyobb számban találunk említést a Paprika Jancsi színházáról vagy a bábszínházról. Az írásokban a reklám jelleg került előtérbe, általában csak felsorolás szintjén olvashatunk a Paprika Jancsi színház vagy bábszínház jelenlétéről. Ezek alapján viszont a helyszínnek eklektikussága rajzolódik ki: Sepsiszentgyörgyön utcai környezetben,<sup>20</sup> Kolozsváron a kollégium udvarán,<sup>21</sup> a tornateremben,<sup>22</sup> a Színkörben,<sup>23</sup> a Központi Szálloda termében is játszottak bábjátékokat.<sup>24</sup>

14 S. N., „Vidéki tárcalevel”, *Fővárosi Lapok*, 1866. szept. 27., 908.

15 Vö. BONCZIDAI Dezső, „Mérőldkövek a Vitéz László-bábfigura alakulástörténetében”, *Theatron* 15, 3. sz. (2021): 102–116.

16 S. N., „Tilos a baba”, *Kolozsvár*, 1897. okt. 28., 2.

17 LAUKA Gusztáv, „Nagyvárad levelek”, *Divatcsarnok* 7, 7. sz. (1859): 2–3, 2.

18 S. N., „Irodalom és művészet”, *Székelly Nemzet* 12, 88. sz. (1894): 2–3, 2.

19 A történelmi Magyarország területén a cseh származású Pratte társulat több alkalommal is vendégszerepelt: 1836-ban Baján és Pesten, 1837-ben Debrecenben, 1838-ban Marosvásárhelyen, Nagyenyeden, Nagyszebenben, 1839-ben Nagykállón, majd 1844-ben újra visszatértek Pest-Budára és Rozsnyóra. Vö. BONCZIDAI Dezideriu, *A vásári bábjátékhősök játékhagyománya a 19. és a 20. században* (Marosvásárhely–Craiova: UArtPress Kiadó– Universitaria Kiadó, 2023), 49–51.

20 S. N., „Katonanapok Sepsiszentgyörgyön április 15-én, 22-én és 29-én”, *Székelly Nép* 35, 21. sz. (1917): 3.

21 S. N., „Kerti ünnepség”, *Ellenzék–Független politikai napilap*, 1922. máj. 4., 6.

22 S. N., „Az Erdélyi Szociális Missziótársulat”, *Ellenzék–Független politikai napilap*, 1922. okt. 7., 5.

23 S. N., „Mesedélután és bábszínház a Színkörben”, *Ellenzék–Független politikai napilap*, 1922. júl. 22., 7.

24 S. N., „A „Színház és Társaság” gyermekbálja ma d. u. 5 óraker lesz”, *Színház és Társaság*, 7, 2. sz. (1923): 8.

A tudósítások közös metszéspontja, hogy a Paprika Jancsi vagy a bábszínházi előadásokat a gyereknézőknek szánták. Sepsiszentgyörgyön a hadiözvegyek- és árvák javára szervezett matiné mutatványosai között a Paprika Jancsi színháza is felbukkant.<sup>25</sup> A *Színház és Társaság* irodalmi és művészeti hetilap 1921-ben tudósított a Brassóban a Honterus udvarán megrendezésre kerülő Színészmajálisról.<sup>26</sup> Az Erdélyi Szociális Missziótársulat 1922-ben több ízben rendezett mesenapot, ennek keretei között a gyerekeket bábszínház vagy Paprika Jancsi színháza szó-  
rakoztatta.<sup>27</sup>

A kolozsvári Állami Magyar Színház 1922-ben rendezett első alkalommal mesedélután és bábszínházat a gyermekek részére. Az *Ellenzék* napilap programismertetésében a színészek nevét is közölték, a bábszínház előadásáról részletesebb adatokat nem találunk.<sup>28</sup> A decemberben, a kolozsvári Filmszínházban megtartott mesedél előtt alkalmával már megnevezték, hogy a *Paprika Jancsi karácsonyfája* darabot viszik színre. A bábjátékos személyéről ellenben nem kapunk információt.<sup>29</sup>

### *Sebestyén Lajos rekonstruált életútja*

A *Színház és Társaság* irodalmi és művészeti lap szerkesztősége 1923-ban gyermekbált szervezett a kolozsvári Központi Szálloda emeleti termében. Ez a rendezvény témánk szempontjából jelentős, mert ez az első alkalom, hogy a bábszínházi előadás során név szerint megnevezték a játékosokat és ekkor találkozunk először a problémafelvetésben említett Sebestyén Lajos nevével is. A közlemény szerint a kolozsvári Állami Magyar Színház tagjai Sebestyén Lajos és Kozma Gyula fogja szó-  
rakoztatni bábszínházi előadással a gyerekeket. Rajtuk kívül még Janikow bácsi hasbeszélőről írtak, aki a Náci nevezetű bábbal lépett fel. A felhívás alkalmával egy képet is közöltek, az illusztráción Sebestyén Lajos és Kozma Gyula látható.<sup>30</sup>

Sebestyén Lajos neve ezután rendszeresen feltűnik a sajtótermékekben, Kozma Gyula személyét bábszínházzal kapcsolatban már nem említik.<sup>31</sup> Az újságok ha-

25 S. N., „Katonanapok...”, 3.

26 S. N., „Kerti ünnepség”, *Ellenzék–Független politikai napilap*, 1922. máj. 14., 6.

27 S. N., „Az Erdélyi...”, 5.; S. N., „Az Erdélyi Szociális Missziótársulat”, *Ellenzék–Független politikai napilap*, 1922. okt. 22., 4.

28 Az *Ellenzék* napilapban megjelent programismertetés: „Az előadás félhárom óra kezdődik. Fellépnek Poór Lili, Táray Böske, Radó Janka, Kolbay Mancika (gyermekprimadonna), Gózon Gyula, Izsó Miklós, Nagy Gyula, Felhő Ervin, Mihályfi László stb. Lesz a gyermekek nagy öröme Bábszínház beszélő babákkal. Meséket mond Győri Ernő és Gara Ákos, aki konferál is.” S. N., „Mesedélután...”, 7.

29 S. N., „Nagy mesedél előtt az Egyetem-mozgóban”, *Ellenzék–Független politikai napilap*, 1922. dec. 22., 4.

30 S. N., „A »Színház és Társaság« gyermekbálja ma d. u. 5 óra kezdődik”, *Színház és Társaság* 7, 2. sz. (1923): 8.

31 Kozma Gyula (1899–1976) kolozsvári színész, a pályáját 1905-ben kezdte, kisebb-nagyobb karakter szerepeket játszott. A kortársak és utódok visszaemlékezése szerint Kozma Gyula a város valamennyi színházépületében játszott, a Farkas utcai kőszínháztól a mai Szamos-parti épületig. Kozma Gyulával ellentétben viszont Sebestyén Lajos nem szerepel a *Magyar Színházművészeti Lexikonban*. Székely György, „Kozma Gyula”, *Magyar Színházművészeti Lexikon*, hozzáférés: 2024. 05. 04, <https://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz13/669.html>

sábjain a későbbiekben a tevékenységére „Sebestyén Lajos színművészként” vagy a „Sebestyén bácsi bábszínházaként” hivatkoznak.

A *Székely Napló* 1929-ben megjelent számából tudjuk, hogy Sebestyén Lajos a bábszínházával a csíkszeredai Transsylvania filmszínházban lépett fel.<sup>32</sup> A másik hirdetésben a helyszín változott, valószínűleg Nagyváradon egy mesedélután keretében szerepelt a bábszínházával.<sup>33</sup> Ezt követően a Sebestyén bácsi bábszínházának tevékenységéről szóló tudósítások zömmel Kolozsvár környékére szorítkoztak. A kolozsvári Színkörben 1935-ben műsoron kívül bábelőadást tartott a gyerekek számára.<sup>34</sup> A kolozsvári Újságírók napján 1937-ben fellépett a bábszínházával,<sup>35</sup> ugyancsak részt vett a Kolozsváron megrendezett Fagyaltdélutánon is.<sup>36</sup> A Fagyaltdélutánról szóló beszámolók kiemelték, hogy a gyerekeket magával ragadta Sebestyén bácsi bábelőadása.<sup>37</sup> A Tordán megtartott Újságírók napján tudósítottak arról, hogy a gyerekek körében a legnagyobb sikert Sebestyén Lajos színművész előadása aratta.<sup>38</sup>

A sajtóanyagok alapján néhány helyszínt tudunk rekonstruálni, illetve, az 1942-ben megrendezett kolozsvári Magyar Napok programjának bemutatása közelebb visz a témánkhoz, mert ismertetik Sebestyén bácsi műsorának felépítését. A rendezvényen három előadást tartott: a *Ludas Matyi*, *Vitéz László kalandjai* és *Paprika Jancsi katonának megy* című látványos bohózatok kerültek bemutatásra.<sup>39</sup> Bár nagyon kevés adattal rendelkezünk a bábos tevékenységéről, érdekesítő, hogy a Paprika Jancsi és a Vitéz László bábfigura külön előadásban szerepelt a műsoron. Ez egyaránt a két karakter különálló entitását erősíti. A Sebestyén Lajos Paprika Jancsi előadásáról a *Filmhíradók Online* oldalán fennmaradt egy 1937-ből származó rövid összefoglaló is.<sup>40</sup>

Bábtörténeti szempontból a mozgókép egy értékes dokumentum, mert sem Hincz Hársfai Károly, sem Korngut Kemény Henrik előadásairól nem őrződött meg felvétel. Továbbá a Paprika Jancsi bábfigura külső attribútumairól szórványos adatokkal rendelkezünk, a bábfigura általunk ismert vizuális tulajdonságai a Korngut-Kemény dinasztiahoz köthetőek. A figura a család Vitéz László bábjához hasonlóan csúcsos sapkát és piros öltözetet visel, az eltérés az orr megformálásában

32 A *Székely Napló*ban megjelent hirdetés szövege homályosan fogalmazott, vélhetően a két mesecím a bábszínház előadás repertoárjára vonatkozott: „Vasárnap délelőtt 11 és délután 3 órakor: Sebestyén bácsi bábszínháza a gyermekek részére. Piroska és a farkas, Jancsi és Juliska mesék és három burleszk film.” S. N., „Transsylvania filmszínház”, *Székely Napló* 59, 125. sz. (1929): 3.

33 S. N., „Bábszínház és mesedélután ingyen”, *Keleti - Újság*, 1932. máj. 8., 8.

34 S. N., „Mozgósínházak műsora”, *Ellenzék-Független politikai napilap*, 1935. aug. 16., 2.; S. N., „Mozgósínházak műsora”, *Ellenzék-Független politikai napilap*, 1935. aug. 17., 4.; S. N., „Mozgósínházak műsora”, *Ellenzék-Független politikai napilap*, 1935. aug. 18., 2.

35 S. N., „Mi lesz az újságírónapon?”, *Keleti - Újság*, 1937. júl. 21., 3.

36 S. N., „Fagyaltdélután rendez vasárnap a kolozsvári Ref. Nőszövetség”, *Ellenzék-Független politikai napilap*, 1937. aug. 8., 3.

37 S. N., „Nagyszerűen sikerült a Nőszövetség Fagyaltdélutánja”, *Ellenzék-Független politikai napilap*, 1937. aug. 11., 6.

38 S. N., „Újságíró-nap Tordán”, *Keleti-Újság*, 1937. aug. 25., 2.

39 S. N., „A Kolozsvári Magyar Nap!”, *Ellenzék-Független politikai napilap*, 1942. jún. 5., 2.

40 S. N., „Kolozsvári színész magyar nyelvű bábjáték előadásai a Székelyföldön”, *Filmhíradók Online*, hozzáférés: 2024. 05. 04, <https://filmhiradokonline.hu/watch.php?id=2213>.

ragadható meg. Belitska-Scholtz Hedvig ismertetése alapján a Paprika Jancsi bábfigura nagyorru, markáns, előreugró állú, bajuszos vagy bajusztalan sihederforma.<sup>41</sup>

A Sebestyén Lajoshoz köthető Paprika Jancsi báb orra és álla kevésbé markáns, emberi vonásokkal felruházott figura. A báb feje, kezei és a magas szárú csizmája fából készült, az arc festett, és a figura bajuszt visel. A fekete-fehér felvétel miatt az öltözetének színét nem tudjuk rekonstruálni, ám az kivehető, hogy több anyagot kombinált a figura ruhájához. A bábfigura öltözékében szereplő gallér a karakter bohóc jellegét erősíti, a kelléke pedig egy bot. A felvétel alapján az előadás színpadképe kidolgozott, a paraván mindkét szélén két épület látható, a bábjátékos jobbra felől egy vízi malom, a balja felől egy kastély látható.

A rövid felvétel magába sűríti Paprika Jancsi megjelenését és a krokodil legyőzését. A felvételen fellelhetőek az interaktivitás elemei, a bábjátékos zárt szerkezetű és irányított kérdéseket fogalmazott meg a gyereknézők irányába. Sebestyén Lajos a karaktert egy klasszikus mesei környezetbe helyezte, és jellegzetes mesei motívumokat használt. Itt Paprika Jancsi megőrizte verekedő kedvét, viszont a karakter jellemző viselkedéskészlete gyaníthatóan módosult. Erre enged következtetni, hogy a főhős már nem a kocsmába megy bátorságot gyűjteni, hanem a bűvös tó vizéből meríti erejét. Az előadásban a sárkány megnevezéssel találkozunk, a felvételen azonban tisztán kivehető, hogy ez az ismert krokodil alakja. A sárkány és Paprika Jancsi jelenete során a főhős verbális megnyilvánulása rövid. A krokodil/sárkány vizuális jegyei hasonlóságot sejtetnek a Korngut-Kemény dinasztia hulló figurájával.

Lényeges változás, hogy Paprika Jancsi megküzd a sárkánnyal, ez egybehangzik a bábfiguráról fennmaradt szórványos adatokkal.

Az előadás rögzített dialógusa a felvétel alapján a következő:

**PAPRIKA JANCSI:** Na, gyerekek, itt vagyok! Szervusztok! Hát ismertek még engem?

**GYEREKEK:** Igen.

**PAPRIKA JANCSI:** Tudjátok, ki vagyok?

**GYEREKEK:** Paprika Jancsi.

**PAPRIKA JANCSI:** Tudjátok, mit hallottam? Azt hallottam, hogy a királynak a lányát elrabolta a gonosz varázsló, és itt, ebbe a kastélyba őrzi egy nagy sárkánnyal. Most elmegyek szépen az erdőbe, iszok a bűvös tónak a vizéből három pohárral, s mire visszajövök, olyan erős leszek, hogy agyonütöm a sárkányt. Sietek én! *(Elmegy, majd énekelve, bottal a vállán visszajön a bábfigura.)*

**PAPRIKA JANCSI:** Három pohár vizet ittam, erős lettem, hogy megittam. Hú, olyan erős vagyok most, hogy agyon tudnék ütni két sárkányt is. Hol vagy? Gyere ki! *(A bottal megkopogtatja a paravánt, kijön a krokodil. Paprika Jancsi agyonüti a krokodilt.)*

<sup>41</sup> BELITSKA-SCHOLTZ Hedvig, *A vásári és művészi bábjátás Magyarországon 1945-ig* (Tihany: Veszprém Megyei Múzeumok Kiadványa, 1974), 59.



**PAPRIKA JANCSI:** Na, ezt elintéztem. Örültök, gyerekek? Tapsoljatok!

**GYEREKEK:** Éljen!<sup>42</sup>

A szórványos adatok alapján feltételezhető, hogy Sebestyén Lajos vándorbábosként tevékenykedett. Ezt a feltevést erősíti az *Erdély* hetilapban megjelent *Mint a mesebeli vándor* címet viselő cikk, eszerint Sebestyén Lajos az előadásával rendszeresen felkereste az erdélyi megyék falvait. Puritán, egyszerű és nehézségekkel tarkított életformájáról tanúskodik, hogy a bábos jövedelmét más mutatóanyagok esetleges előző tevékenysége is befolyásolta. Az aktuális közösség vendégszeretetétől függött, hogy az éjszakát lakóházban, szénapadláson vagy boglyában töltötte.<sup>43</sup>

A Sebestyén Lajosról kialakult ismerethálónkat jelentősen bővíti az intézményes bábszínházi struktúra kialakulása után megjelent, a bábjátékos életútjának fontosabb állomásait tárgyaló publikáció, egyben a további interdiszciplináris kutatás szükségességét jelöli ki. A cikket 1958-ban publikálták az *Utunk* hetilapban, a publicista Sebestyén Lajos írásos emlékeire támaszkodott, de az említett kézirat további sorsa ismeretlen. Eszerint Sebestyén Lajos 1888-ban született, a bábjátékkal a Ligetben találkozott először,<sup>44</sup> a Budapesten megrendezett milléniumi ünnepségek keretei között. Az emlékirata szerint ez a gyerekkori impulzus később döntően befolyásolta a bábos pályafutását. Az első bábelőadását a kolozsvári Állami Magyar Színház tagjaként adta elő, az időpontot nem pontosították, ezt követően a budapesti Király Színház tagja lett, később Rónai hívására csatlakozott a Rónai Dénes nevéhez fűződő bábszínházhoz is.<sup>45</sup>

A magyar bábtörténeti adatok szerint Rónai Dénest a közoktatásügyi népbizottság bízta meg a bábszínház megnyitásával és irányításával 1917-ben Budapesten. A bábszínház az Angolparkban, külön erre a célra épített színházban működött néhány hónapig. Az épületet és a berendezést Körmendi Frimm Jenő és Blattner Géza tervezte. Ennek előzményeként, Rónai Dénes fotóművészeti műtermében Orbók Loránd Vitéz László Színháza is tartott előadásokat.<sup>46</sup> Erről a kezdeményezésről is kevés adattal rendelkezünk, a korabeli sajtóban megjelent tudósítás szerint a bábszínház megnyitását 1917. május 12-re tervezték. A megnyitóra a következő műsorral készültek: Harsány Zsolt *Arlecchino*, *Pierrot*, *Hanswurst* és *Vitéz László* című báb jelenetével, Kosztolányi Dezső *Csoda* című verses bábjátékával, valamint Karinthy Frigyes által írt *A hosszú háború* című tréfás jelenettel. Emellett Mohácsi

42 S. N., „Kolozsvári...”

43 N., „Mint a mesebeli vándor”, *Erdély*, 1947. júl. 15., 2.

44 A visszaemlékezés szerint Sebestyén Lajos első bábszínházi élménye a Ligetben látott vásári bábjátékhoz köthető: „Valamikor réges-régen, gyermekfejjel, hatvankét esztendővel ezelőtt feledkezett bele élete első bábelőadásába. Budapesten, a milléniumi ünnepségeken, a Ligetben bázulta végig elvarázsoltan ingyen-nézőként, léckerítés mögül az emberkéz-készítette, szögletesen mozgó, kedves és borzasztó, hősi és mulatságos teremtményeket, bábukat – s ez a varázs azután, mint részegítő-boldogító elixír, megsemmisíthetetlenül és elévülhetetlenül hatott reá egy buzgó életen át.” Z. J., „Óreg bábos dicsérete”, *Utunk* 13, 25. sz. (1958): 11.

45 Uo.

46 SZÉKELY György, *Bábuk és árnyak* (Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1972), 216.

Jenő *Etelka szíve* című báboperájával és Balázs Béla *A hold ezüstje* és *A varázsló és a királykisasszony* meséjével.<sup>47</sup>

A bábszínház megnyitása előtt a *Színházi Élet* hetilapban arról számoltak be, hogy operaénekesek és színészek is közreműködtek a műsorban,<sup>48</sup> bemutató után az elsőrő sikerről tudósítottak.<sup>49</sup> Rónai Dénes nevével találkozunk a *Wayang játékokkal* kapcsolatban is, emellett Blattner Gézával közösen 1918-ban felkeresték Hincz Hársfai Károlyt, hogy a marionettjátékát tanulmányozzák.<sup>50</sup> A magyar báb-történeti adatok szerint Blattner Géza és Rónai Dénes bábszínházának premier-jére, a *Wayang játékok* bemutatására 1919. március 9-én került sor a Belvárosi Színházban. A *Wayang játékok* összesen három előadást ért meg.<sup>51</sup>

Az *Öreg bábos dicsérete* című cikk szerzője szerint: „Röviddel ezután Rippl Rónai fitestvére bábszínházat szervezett Budapesten. Komoly, igényes bábszínházat. Sebestyén Lajos ekkor a budapesti Király Színház tagja volt. Rónaiék meghívták magukhoz. A színpad díszleteit kitűnő iparművészek készítették, a darabokat Kosztolányi Dezső és Orbók Attila írták. Egyik egyfelvonásos opera szövegét Balázs Béla írta – zenéjét pedig a később ugyancsak világhírű Ábrahám Pál szerezte. Ez volt egyébként Ábrahám Pál első műve; a zenekart maga vezényelte. A »hangok« között Demjén Artúr és más neves színészek és operaénekesek léptek fel. Általában a szerepeket a Nemzeti és a Magyar Színház tagjai játszották. A bemutató előadásokat a Belvárosi Színházban rendezték. S az igényes együttes lelke, a bábuk mozgatója: Sebestyén Lajos volt.”<sup>52</sup> A bábszakirodalomban Sebestyén Lajos tevékenységére nem találunk utalást, az adatok ellenőrzése további kutatást igényel.

A budapesti állomás után vidékre került, ahol két orosz hadifogoly tolmácsolásában újra találkozott a bábjátékkal. Később Nagyváradon bábelőadást vállalt, ebből az alkalomból állította színpadra a *Paprika Jancsi új történetét*. A leírás alapján két éjszaka alatt készítette el a darab szöveggönyvét, a szükséges bábokat és a díszletet.<sup>53</sup> A bábokat kenyérbélből mintázta meg, majd színházi festékekkel masz-

47 S. N., „Magyar bábszínház”, *Pesti Napló*, 1917. máj. 4., 9.

48 „Ezt a kis operát, mellyel akármelyik nagy operaház sem vallana szegyet, egész zenekar, a tizenegy tagból álló úgynevezett »Francia zenekar« fogja előadni, az énekrészeket kitűnő operaénekesek, közöttük Pally Mathild és Demény Arthur, a Magy. kir. Operaház tagjai fogják tolmácsolni. A prózadarabokat persze szintén a színpad mögött, a következő művészek fogják elmondani: Fehér Gyula, a Nemzeti Színház tagja, Horváth és Jávor, a Magyar Színházról, Lenczy Hedvig, a Magyar Színház tagja és Homoki Paula, a Modern Színpad művésznője.” S. N., „Magyar Bábszínház”, *Színházi Élet* 6, 16. sz. (1917): 28.

49 A Rónai Dénes bábszínházáról megjelent beszámoló: „A Modern Színpad helyiségében felállított kis színpad végre meghozta a magyar művészi bábjátékot. Ennek a színháznak az egyik célja, mint ahogy Rónai Dénes a műsorhoz írt Prológusában is írja, – mesélni a gyerekeknek, de van egy másik célja is: mulattatni a nagyokat. Az első műsorával mind a két cél sikerült Rónai Dénesnek. Kiváló írók, muzsikuskok és képzőművészek segítségével nagyszerű dolgokat produkált a piros bársony függönyű, aranyrámás kis színpadon és méltán megérdemli az érdeklődést, amellyel a közönség és a művészvilág vállalkozását kíséri. Harsányi Zsolt írt Prológust a műsor elé, amelyben a magyar bajuszú Vitéz János kedves rigmusok mondása közben győzi le idegen vetélytársait.” S. N., „Művészi bábjátékok”, *Színházi Élet* 6, 21. sz. (1917): 15–16.

50 BALOGH Géza, *A bábjáték Magyarországon* (Budapest: Vince Kiadó, 2010), 19.

51 Uo., 11.

52 Z.J., „Öreg...”, 11.

53 Uo.

kirozta a figurákat. Az előadás sikerén felbuzdulva, Grimm- és Andersen-mesék átdolgozásával bővítette a repertoárját. A *Jancsi és Juliska*, a *Piroska és a farkas*, a *Csizmás kandúr*<sup>54</sup> és az *Elrabolt királykisasszony*<sup>55</sup> szerepelt a műsorán.<sup>56</sup>

Sebestyén Lajos emlékiratai szerint az előadásaival és bábszínházi felszerelésével falvakban kezdett játszani, először Nagykároly, Sziget és Szatmár vidékén vendégszerepelt. 1921-ben Kolozsvárra szerződött és az iskolákban tartott rendszeresen előadásokat. Az erdélyi multietnikus közeg arra ösztönözte, hogy elsajátítsa a román nyelvet. Sajátos módon az előadás szövegeit román gyerekekkel fordította le, hogy ellesse a nyelvi ízlésüket és kreativitásukat. Az északi régió után Erdély szinte minden városában, községében, falujában megfordult. Amikor megfelelően elsajátította a román nyelvet, Bukarestben, Galacon és Ploiești-en is tartott előadást. Érdekes tény, hogy magyar és román nyelvű előadások mellett németül is játszott.

Repertoárját 1933-ban a *János vitéz* marionett-technikával előadott operettel gazdagította, ugyanebben az évben Budapesten is vendégszerepelt. A bábszínháza műsorát 1941-ben a *Ludas Matyi* előadással bővítette, az emlékirat alapján a darab bábszínpadra állítása a bábos alkotói pályájának meghatározó momentuma volt, mert tíz különböző karaktert formál meg és mozgat egyedül. Az előadást szintén lefordította román nyelvre és *Mateuș Gîscarul* címen játszotta.<sup>57</sup>

A bábjátékos életében a kommunista hatalomátvétel változást eredményezett, Sebestyén lelkes tagja lett a Népvédelemnek. Végérvényesen elhagyta az intézményes struktúra kereteit, a Népvédelem rendezvényein több száz előadást tartott. A választási kampányban való részvétele miatt megtámadták, a kis híján politikai merénylet áldozata lett. Ezután tovább folytatta vándorbábos tevékenységét, vonaton, autóbusszon, szekéren, kerékpáron vagy gyalog járta az országot. A mai viszonyok tükrében nem tűnhet nagy teljesítménynek, hogy 1948-ban egy hét leforgása alatt nyolcvanhét kilométert tett meg a Hargita vidékén, ám ez télen történt, amikor szánkón kellett húznia a kellékeit.

A cikk megjelenésekor Sebestyén Lajos hetvenéves volt, már nem folytatta a vándorbábos tevékenységét. A zszurnaliszta szerint az intézményes rendszer az ő régi, reneszánsz típusú bábos tudását, játéktapasztalatát nem tudta kamatoztatni:

54 A *Csizmás kandúr* a Kolozsvári Nemzeti Színházban mutatta 1928-ban. S. N., „Sebestyén Lajos: Csizmás kandúr”, *Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet*, hozzáférés: 2024. 05. 04, <http://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI123622>

55 A *Székely Nép* 1923-ban megjelent számában találunk egy Sepsiszentgyörgyön bemutatott marionett bábszínházról szóló tudósítást, a műsor ismertetésénél a *Paprika Jancsi huncutságai*, a *Jancsi és Juliska* és az *Elrabolt királyleány* darab szerepelt. A marionett bábszínház műsorának, az előadás helyszínének és időpontjának a közlésén túl a bábjátékosról már nem közöltek információkat. S. N., „Marionett bábszínház”, *Székely Nép*, 1923. aug. 12., 3.

56 Z.J., „Öreg...”, 11.

57 „1941-ben belefog élete legnagyobb vállalkozásába: bábszínpadra viszi a *Ludas Matyi*! Újból egyedül készíti el a díszleteket, a színpadot, az összes bábukat - és valamennyit egyedül, két kezével mozgatja! és még valami – inkább bűvészi, mint művészi bravúr! – egyedül beszél tíz hangon. A darabot nyomban lefordítja és előadja – 1941-ben, Észak-Erdélyben! – románul is, *Mateuș Gîscarul* címen.” Uo. A kortárs bábszínházi előadásokban a *Ludas Matyi* címet jellemzően *Mateiaș Gîscarul*nak fordítják.

„Most hetven esztendő. Kékszemű, fiatalos, szellemes ember. Buzgón figyeli a minden jóval ellátott, államilag támogatott bábjátzás fejlődését az országban. Nagyon szeretett volna elmenni a bukaresti nemzetközi bábfesztiválra... Látni: mi történt hatvan év alatt a világban, élete első bábelőadásától máig... S kicsit fáj neki, hogy a kolozsvári bábszínház nem igényli eléggé a szolgálatait.”<sup>58</sup>

Sebestyén bábos tevékenységének rekonstruálása során arra következtethetünk, hogy kesztyűs- és marionett technikájú előadások is szerepeltek a műsorán. A felvétel alapján valószínűsíthető, hogy a Paprika Jancsi előadásokat a Grimm és az Andersen mesevilággal ötvözte. A *Ludas Matyi*, a *János vitéz* című elbeszélő költeményeket is bábszínpadára adaptálta. A Vitéz László előadásaira a sajtó nem reflektált, nem tudjuk feltérképezni, hogy milyen formában játszotta a darabokat. Bábos életútjából körvonalazódik, hogy rendszerint egyedül játszott, a bábokat, kellékeket, a darabokat – a mutatóványosok többségéhez hasonlóan – saját maga készítette. A vásári bábjátékos jó alkalmazkodó képességeire utal, hogy három nyelven játszotta az előadásait, bár ebben a régióban a többnyelvűség gyakori példa volt.<sup>59</sup>

A játékát megőrző rövid felvétel egy klasszikus paravánszerkezetet sugall, Palocsay Zsigmond személyes hangvételű nekrológja alapján is egy egyszerű paravánszerkezetet használt.<sup>60</sup> A román népi bábjátékosok szintén ilyen egyszerű paravánt használtak játéktérnek, a kutatók szerint ez elősegítette a mobilitásukat.

Palocsay Zsigmond személyes tapasztalatai szerint Sebestyén Lajos az előadás előtt feltérképezte a gyerekek viselt dolgait és a *Paprika Jancsi kalandjai* előadásba alkalmanként név szerint beépítette a rájuk vonatkozó intelmeket. Az erdélyi költő 1975-ben közölte a nekrológot, Sebestyén Lajos életkorának a nyolcvanötöt jelölte meg: 1890?–1975.<sup>61</sup> Az *Utunk* folyóiratban megjelent írásban születési évszámként

58 Z.J., „Öreg...”, 11. Az országban az I. Nemzetközi Bábfesztivált 1958-ban szervezték meg Bukarestben.

59 Visszaemlékezése szerint a mozgásszervi vagy értelmi fogyatékossgal élő gyermekek számára egyaránt játszott: „Előadást tartott vak gyermekeknek – akik fenséges figyelemmel hallgatták a szöveget, s előadás után megtapogatva a bábukat – fölismerték a szereplőket! Előadást tartott a süket-némáknak – akik csak a mozgást, a mozgást figyelhették, s megértették a történetet... Elment a gyengeelméjű gyermekek otthonába, megmozgatni a kis fejekben a pislákoló értelmet, a csöppnyi képzelőerőt – s a gyermekek másnapra, színes festékekkel, ceruzákkal lerajzolták a látottakat...” Uo.

60 Palocsay Zsigmond személyes élményei: „Vihart támaszt, zavart, bajt okoz...Nekem aztán okozott nemegyszer, s minden társamnak az iskolában, amikor behajtott csónakos motrával az udvarra, s karóra felrakta a lepedőt ott helyben, az előcsarnokban vagy a tanteremben...Nem voltunk mi babonások, dehogyan voltunk – csak megbabonáztak. Bábjai ember- és állathangokat utánoztak, nagy hűség-gel. Paprikajancsija hallatlan sietséggel tájékozódott viselt dolgaink felől, s játék közben megvitattott (név szerint is!) minden ránk vonatkozót. Én egyszer újraltáskor az ablakon kiugrottam, s csórén hazafutottam. Persze kár volt, azonnal visszahozták, és Sebestyén bácsitól is megkaptam gyávaságo-mért a »nyúlpuccsot«. Egy pár valódi nyúllábat nyújtott ki a nézőtérre, s így igyekeztetett: »Evvél aztán legközelebb gyorsabban futhatsz: Zsiga! « Vihart támasztott: csodálatos tünemények előidézé-séhez egy székláb is elég volt, mert kezében a holt tárgy is élön mozgott. Hittük, hogy tud minden szál »rosszfánkról«, amit csak tűzre tettünk... – garabonciássá szemünkben így váltott.” PALOCSAY Zsigmond, „Egy garabonciás emlékére”, *Utunk* 30, 25. sz. (1975): 7.

61 Uo.

az 1888-at közölték, a publicista ismertette Sebestyén Lajos akkori elérhetőségét is: Kolozsvár, Alkonyat utca, 22-es házszám.<sup>62</sup>

A bábjátékos leszármazottai pontosították az életrajzi adatokat, eszerint Sebestyén Lajos született Stern, Nagyváradon 1889. október 2-án látta meg a napvilágot. Huszonhat évesen megnősült, elvette Császár Matildot, 1941. december 17-én áttért a római katolikus vallásra. Két gyermekük született, közülük senki nem folytatta az édesapa mesterségét. Kolozsváron halt meg 1975. május 22-én, a Házsongárdi temetőben helyezték örök nyugalomba. Báb-történeti dokumentumok, tárgyak nem őrződtek meg.<sup>63</sup>

### *Vendéglőadások Erdélyben a 20. század első feléig*

A sajtóanyagokban Sebestyén Lajos bábszínházának említésével párhuzamosan találunk tudósításokat más bábelőadásokról is. A sajtóanyagok egy részében csupán felsorolják, hogy bábszínház is szóragoztatja a gyerekeket, támpontokat nem közölnek. A másik részük vendéglőadásokra reflektál, ebbe a kontextusba helyezhető a Vitéz László előadásról fennmaradt beszámoló az *Ellenzék*ben. A kolozsvári Református Nőszövetség 1939-ben ismét Fagylaltdélután szervezett, az eseményt megelőző hirdetésekben kiemelték, hogy ezúttal Vitéz László bábjátékkal bővítették a gyermekműsort.<sup>64</sup> Az eseményről fennmaradt beszámolóból női báb-játékosra következtethetünk, ugyanis az írás végén megjegyezték, hogy a bábszínház „igazgatónője” az előadás után vissza kellett varrja a báb leszakadt fejét. Az eseményen a *Fekete ország* című darabot mutatta be,<sup>65</sup> a Vitéz László játék során a gyereknézők beavatkoztak az előadás dramaturgiájába. A sárkány a királykisasszonyt, az ősz királyt, a királynét, az udvarmestert, egy másik udvari előkelőséget bekebelezett, majd Vitéz László bal lábát akarta elfogyasztani. A gyerekközönség először hangos szóval követelte a változtatást, majd megragadták a sárkány összes fejét és szó szerint legyőzték a bábszereplőt.<sup>66</sup>

A beszámoló báb-történeti szempontból kuriózumnak tekinthető, mert plasztikusan rögzíti a gyereknézők aktív részvételének a nehézségeit. Feltételezhető, hogy a gyereknézők heves reakciójára hatással lehetett, hogy az intézményes

62 Z.J., „Öreg...”, 11.

63 Köszönjük Fogarasi Zoltánnak, hogy megosztotta az életrajzi adatokat.

64 S. N., „Fagylalt-délután rendez a Református Nőszövetség”, *Ellenzék-Független politikai napilap*, 1939. aug. 2., 9.

65 S. N., „Nagy sikerrel zajlott le a kolozsvári Református Nőszövetség fagylalt-délutánja”, *Keleti-Újság*, 1939. aug. 16., 8.

66 A gyerekközönség reakciójának leírása: „Sajnos, soha sem sikerült megtudni a kitűnő és izgalmas színmű végét, mert miután a sárkány igen udvariatlan véget vetett a többi szereplő életének is, az ifjú nézőközönség idegzete felmondta a szolgálatot s hangos szóval dramaturgiai átalakításokat követeltek a darabon. A sárkány azonban nem ijedt meg a reklamációtól s mind a hét fejét igénybe véve, retteneteset ordított. Az ifjúság felháborodva a sárkány szemtelen magatartásán, mind határozottabban követelte a »happy-end«-et, majd a tettegesség mezejére lépve, megragadva a sárkány összes fejét, diadalordításba törtek ki. A sárkány le volt győzve s engedve a közönségnek kénytelen volt kijelenteni, hogy »vissza az egész«, nem történt semmi. Az ifjúság örömrivalgása közepette megjelent a királykisasszony s nyakába borult Vitéz Lászlónak, a király és királyné áldását adta. Tehát minden rendben volt.” Uo.

bábszínházi struktúra hiányában, kezdetleges formában sem alakulhatott ki egy bábszínházi etikett. Továbbá a vásári kesztyűs bábjátékban a nézőkkel kialakított kapcsolatrendszerben manifesztálódik a bábos jelenléte. A játék során a nézők impulzusainak recepcióján túl a bábjátékos nem léphet ki a játék kereteiből. A nézőkkel kialakított kapcsolatrendszerben a váratlan helyzeteknek – amelyek esetenként megbonthatják vagy meggátolhatják a játékot – a gyors felismerése, az ezekre adott megfelelő reakció, a rugalmasság, az alkalmazkodási képesség megélése elengedhetetlen a bábjátékos részéről.

Ebből eredeztethető a műfaj tanulhatósága: a játék komplex folyamatát, a bábmozgatást, a karakter megformálást, a darabok vásári paravánra adaptálását, a játéktér sajátosságait az intézményes oktatás során elsajátíthatják. A nézőkkel való kapcsolattartáshoz szükséges képességek, készségek és attitűd elsődlegesen a tapasztalás útján formálódnak. Ezzel egybehangzik a vásári kesztyűs bábjáték színpadra állításának hagyománya, mert a darabok szövege a nézők reakciójának függvényében az előadások során kristályosodott ki. A másik specifikuma, hogy a nézők igényéhez igazodva, a közkedvelt és frappáns szövegrészek több előadásba áttevődtek.

Az eseményről szóló másik beszámoló visszafogottabb hangnemben beszél a gyerekközönség reakciójáról: kiemeli, hogy lélegzetvisszafojtva követték az előadás cselekményét és együtt örvendtek a pozitív végkifejletnek. A beszámolóban a darab címe viszont változott: *Vitéz László és a hétfejű sárkány* című bábjátékként tudósítottak az előadásról.<sup>67</sup> A Kolozsváron megrendezett Tarka nap címet viselő rendezvényre 1940-ben visszahívták a Vitéz László bábszínházat. Minden valószínűséggel az előző évi frenetikus sikerre, a Fagyaltdélután keretei között bemutatott előadásra utaltak.<sup>68</sup>

A vendégelőadásokról szóló sajtóanyagok többsége reflektált a Teatro Yambo Piccoli bábszínház látogatására és a Rév István Árpád Nemzeti Bábszínház erdélyi turnéjára.

Az erdélyi zsurnaliszták a Teatro Yambo Piccoli Bábszínház vendégszereplése alkalmával Novelli Bábszínházként hivatkoztak a társulatra. A Novelli Bábszínház 1930 tavaszán több erdélyi városban is fellépett: Brassóban, Segesváron, Kolozsváron, Nagyváradon, Aradon és Temesváron.<sup>69</sup>

A Novelli Bábszínháztól eltérően Rév István Árpád nemcsak a vendégszereplésével keltette fel az erdélyi sajtó érdeklődését. A bábszínház alapításáról az erdélyi sajtóban már korábban beszámoltak,<sup>70</sup> és ezt követően rendszeresen tudósítottak

67 S. N., „Kitűnően sikerült a Református Nőszövetség fagyaltdélutánja”, *Ellenzék-Független politikai napilap*, 1939. aug. 16., 3.

68 S. N., „Hová menjünk vasárnap?”, *Keleti-Újság*, 1940. jún. 22., 2.

69 S. N., „A Novelli bábszínház romániai vendégszereplése”, *Brassói Lapok*, 1930. máj. 5., 8.

70 S. N., „Érdeklí Talán”, *Ellenzék-Független politikai napilap*, 1940. júl. 9., 5.

a tevékenységéről.<sup>71</sup> Sőt a *Székely Nép* napilapban megjelent írásban a bábszínház és a Toldi előadás bemutatása után, konkrétan megfogalmazták az igényt, hogy Révhez hasonlóan Erdélyben is alapítsanak bábszínházat, utalva dr. Parády Ferenc ez irányú sikertelen törekvéseire.<sup>72</sup>

A bábszínházalapítás ekkor még nem valósult meg, Rév István Árpád Nemzeti Bábszínháza 1943-ban vendégszerepelt Kolozsváron. Vendégszereplése elragadtatásra készítette a korabeli sajtót, több interjút is közöltek Rév István Árpáddal.<sup>73</sup> A hirdetések alapján Erdélyben a következő előadásokat játszották: *Mátyás király rendet csinál, Ügyvéd és a férje, Róka csinálta király, Arany János: Toldi eposza*.<sup>74</sup>

Hasonló lelkesedéssel fogadták Büky Béla bábművész erdélyi látogatását, aki az Erdélyi Magyar Közművelődési Egyesület meghívására, 1943-ban tartott előadást a bábjátékról Kolozsváron. Elméleti fejtegetéseit kiegészítette az *Egyszer egy királyfi* és Arany Jánostól *A Fülemlile* című bábjátékok bemutatásával.<sup>75</sup> Az egyesület Désen és Zilahon is tartott bábjáték bemutatót, Büky Béla rendezésében.<sup>76</sup>

Kovács Gabriella tanítónő, akinek a neve ismerős számunkra a bábfigurák alakulástörténetét magyarázó elméletekből, Gábor Dezsővel közösen a honvéd katonák számára tartott előadást Kolozsváron. Az előadás kiegészült egy több napos kurzussal, amin több mint húsz katona vett részt. A továbbképzés célját az képezte, hogy a katonák elsajátítsák a bábjátás alapjait, hogy a fronton vagy hadtápterületen bábjátékkal szórakoztassák a bajtársaikat.<sup>77</sup>

Értelemszerűen, az intézményes állami bábszínházi struktúra kialakulása előtti bábtörténeti előzmények részletesebb és átfogóbb kutatást igényelnek. Témánk szempontjából körvonalazódott, hogy a Paprika Jancsi és a Vitéz László bábfigura a 20. századtól bizonyítottan ismert volt. A szórványos adatok alapján arra következtethetünk, hogy a Paprika Jancsi bábfigura nagyobb népszerűségnek örvendett.

A Paprika Jancsi népszerűségének egyik sarkalatos pontja, hogy a sajtóanyagokban a Vitéz László bábfigura viszonylag későn bukkant fel. Érdekességük, hogy ezeket az előadásokat kizárólag a gyerekközönségnek szánták, feltételezhető, hogy a Grimm- és Andersen mesékkel ötvözték.

71 S. N., „Érdeklő Talán”, *Ellenzék-Független politikai napilap*, 1941. jún. 25., 5.; S. N., „Érdeklő talán”, *Ellenzék-Független politikai napilap*, 1941. okt. 17., 6.; S. N., „Érdeklő talán”, *Ellenzék-Független politikai napilap*, 1941. nov. 04., 6.; S. N., „Érdeklő talán”, *Ellenzék-Független politikai napilap*, 1942. febr. 9., 6.; S. N., „Érdeklő talán”, *Ellenzék-Független politikai napilap*, 1942. ápr. 25., 6.; S. N., „Érdeklő talán”, *Ellenzék-Független politikai napilap*, 1942. dec. 23., 7.

72 S. G., „A bábprimadonnáék színpada”, *Székely Nép*, 1941. dec. 21.

73 P. I., „Hatvanezer néző előtt két év alatt hatszázszor játszotta Arany János Toldiját a Nemzeti Bábszínház”, *Székely Nép*, 1943. jún. 24. 3–4.; RAFFAY István, „Kolozsvárra készül a Nemzeti Bábjátékszín”, *Keleti Újság*, 1943. júl. 30., 3.; Á. N., „Megelevenedik a mesék világa”, *Ellenzék-Független politikai napilap*, 1943. aug. 23., 5.

74 S. N., „Apróhirdetések”, *Ellenzék-Független politikai napilap*, 1943. szept. 1., 6.

75 S. N., „Az EMKE zeneművészeti népfőiskolájának bábjáték bemutatója”, *Ellenzék-Független politikai napilap*, 1943. okt. 9., 2.

76 S. N., „Befejezéshez közeledik az EMKE szervezkedése”, *Ellenzék-Független politikai napilap*, 1943. dec. 3., 3.

77 G. A., „Bábszínház előadáson – honvéd katonák között”, *Ellenzék-Független politikai napilap*, 1941. okt. 18., 5.

A bábtörténeti előzmények mellett lényeges szempont, hogy az erdélyi bábszínházak repertoárjában megtaláljuk a Vitéz László és Paprika Jancsi előadásokat. A vizsgálati korpuszunkat kibővítettük a Marosvásárhelyi Ariel Ifjúsági és Gyermekszínház 1998-as, *A csepűrágó* című előadásával. Az elemzett előadásokhoz viszonyítva, *A csepűrágó*ban a cselekményvezetés nem Paprika Jancsi köré szerveződik: Antal Pál bábrendezése integrálta a vásári bábjátékot. Ezek az előadások már magukon hordozzák a kortárs drámai színház létfeltételeinek hatását, kilépve a vásári bábjáték keretei közül. Az egy vagy kétszemélyes játék jellemzően kibővült, a nézőkkel való kapcsolattartás eszközkészlete módosult, a bábszínpadi tér nemcsak a paraván és a közvetítés helyszínévé vált, hanem a színészi játék terévé szélesedett.



## Rendszerből törölve. Eltűnt nők a kortárs erdélyi magyar színházban

Tehetség és szerencse az a két paraméter, amelyek alapján a színház világában szakmai érvényesülésről beszélni szoktunk.<sup>1</sup> A színházat természeténél fogva és ideálisan meritokratikus közegnek tételező alapállás egyfajta romantikus zsenikultusz továbbörökítőjeként a színházi alkotó veleszületett, objektíve nem mérhető és nem leírható, de nagyon is érzékelhető „istenadta tehetségét” tartja az érvényesülés legfontosabb tényezőjének. Színművészeti felsőoktatásban beszélnek időnként hallgatókról, akik olyan tehetségesen lépnek be a kapun, hogy a képzés során mást sem kell tenni velük, csak vigyázni, hogy el ne rontsuk őket. A mondas rávilágít arra, hogy mennyire kevésbé definiáljuk, mitől válik valaki – az adott színházkulturális kontextus számára – jó színésszé, rendezővé stb. Emellett a „vak-szerencse” az az úgyszintén megmagyarázhatatlan, irracionális természetű összetevő, amely a sikerhez nélkülözhetetlen. Ilyen ez a popszakma, szokás mondani mintegy vigasztalásul a pálya kiszámíthatatlanságára utalva. Közös a két faktorbán, hogy mind az alkotó egyén hatáskörén, mind az alkotó közösség tudatosságán kívül helyezik, misztifikálják azt a kérdést, hogy a szakmának nevezett hálózat kit fogad be magába, és kit enged el. Nem véletlen, hogy a szakírás sem tematizálja közvetlen példákon keresztül a kihullás miéjtjeit, sem az egyéni működésmódot, sem a társulatpolitikai okokat, a rendszerszintű sajátosságokat, sem a tágabb, gazdasági-társadalmi összefüggéseket. Abban a diskurzusban, amelynek fő csapásirányát a reflektorfény jelöli ki, értelemszerűen nincs szóképlet az eltűnés reflektált leírására. Így tabusodik, kerül az egyéni kudarc dimenziójába a jelenség, és válnak elbeszélhetetlenné a személyes történetek.

Az artikulálás nehézségét szemlélteti, hogy a *Színház* folyóirat az elmúlt években többször akart a centrumtól eltávolodott vagy pályaelhagyó alkotókról tematikus összeállítást készíteni, a terv azonban mindig megrekedt, mert a szerkesztőségben nem találtuk a prezentáció olyan módját, amelyben egy pályáról lesodródott ember biztosan nem érzi magát szégyenpadon. Nem tudtunk kilépni a siker és a kudarc leegyszerűsítő dichotómiájából. Az alábbiakban leírt projekt számára végül a *Láthatatlan (színház)történetek. Női nézőpontok* című konferencia felhívása teremtette meg a hiányzó keretezést.

Dramaturg, rendező, ügyelő, színházkritikus, irodalmi titkár, színész, színház szakos egyetemi oktató. Erdélyi színházi emberek az elmúlt két évtizedből, nők, akik foglalkoztatott, hasznos tagjai voltak szakmai közösségüknek, amely számára

---

1 A dolgozat a kolozsvári BBTE *Láthatatlan (színház)történetek. Női nézőpontok* című konferenciájára készült, írott változata megjelent a *Színház* folyóirat 2022 júniusi számában.

idővel láthatatlanná váltak. Hogyan értelmezik, mivel magyarázzák maguk a megkérdozettek a pályájuk alakulását? A sors játékának, saját döntésnek, esetleg hatalmi visszaélésnek élték meg a velük történeteket? Küzdöttek-e ellene, és ha igen, kaptak-e segítséget a rendszeren belülről? Milyen érzések kapcsolódnak bennük a dolgok ilyenszerű alakulásához (szégyen, harag, megkönnyebbülés, felszabadulás stb.)? Hogyan dolgozták fel? Hordoznak-e rendszerszintű okokat a történetek? Leírható-e az egyes példák alapján a nők helye az ezredforduló utáni erdélyi magyar színházi berendezkedésben? Mekkora része van a térvésztesben a nőkkel szemben támasztott társadalmi szerepelvárásoknak? Ezek a kérdések fogalmazódtak meg bennem, amikor 2021 őszén tizenegy „eltűnt nőt” kerestem fel.

Vegyük gyorsan elejét a „whataboutism”-nek (annak az érvelésnek, amellyel olyankor élünk, ha egy felvetés számunkra kellemetlen, ezért megpróbáljuk másra terelni a szót, elvitatva a beszédbe emelése jogát): itt és most azért nincsenek férfitörténetek, mert a bennem feltorlódt, kibeszéletlen történetek kevés kivétellel nők történetei. Sietek is megnevezni a kivételeket: a temesvári TESZT fesztivált felépítő és tíz éven át, 2017-tel befejezőleg annak kurátoraként működő Gálovits Zoltán, valamint a gyergyói Figura Stúdió Színházat 2013–2016 közt igazgató Czegő Csongor pályaelhagyása számomra nagyon fontos, potenciálisan sok tanulsággal járó történetek. De az, hogy a kettejük pályáján bekövetkezett törést mint szakmátársadalmi jelenséget tudtam észlelni, annak köszönhető, hogy addigra a színházi közegben jó néhány nő eltűnésének voltam szemtanúja. Elsőként az anyáménak. „A filmet személyes és kollektív ördögűzésnek szántam” – írja Kincses Réka 2006-ban édesapjáról készített dokumentumfilmje, a *Balkán bajnok* beharangozójában. Kincses felforgató erejű filmjét a radikális személyesség emeli közérdekűvé, rendkívül inspiráló abban a vonatkozásában, hogy hogyan lehet beszélni szüleink kudarcáról, hogyan viszonyulhatunk a sikertelenséghez, amelyből származunk. Érdekeltségemet táplálja továbbá részvételem az egyetemi oktatásban: néhány éve a hallgatók jelentik számomra a munkatársaimat, velük van lehetőségem átélni a színházról való együttgondolkodás élményét, amiért a teatrológus szakmát választottam. Ők abba a szakmai közegbe fognak érkezni színházcsinálóként, amelyet hallgatólagosan vagy tevékenyen én is fenntartok, formálok. Felelős vagyok azért, hogy megtartó vagy megvető közegben kell majd érvényesülniük. Ez a felismerés megerősíti bennem azt a gondolatot, hogy a színházi társadalomnak ugyanolyan fontos erős emberi-érzelmi, mint szakmai alapokon állnia. A közösségépítés pedig egymásra figyeléssel és beszélgetéssel kezdődik.

### **(definíció)**

A megszólított tizenegy színházi ember pályájának alakulásában közös, hogy eltűnésük nem írható le azzal az ellentmondást nem tűrő minősítéssel, hogy „tehetségtelenek”, nem elég jók ahhoz, hogy láthatóvá váljanak és láthatók maradjanak. Mindannyian vagy (1) éveig sokat dolgoztak, vagy (2) jelentős szakmai eredményeket mutattak fel, vagy (3) rövid ideig meghatározó személyiségei voltak egy

társulatnak. (Fontos körülmény, hogy rövid ideig: egyetlen esetben sem beszélhetünk több évtizedes regnálásról, pozícióőrzésről, térkisajátításról, tehát olyan helyzetről, amelyben a változás kívánatos, és a közösség természetes belső dinamikája hozza azt el. Már ha elhozza – erdélyi színházakban nemigen látunk rá példát.) Ezek az emberek egy előre nem látott fordulat vagy folyamat eredményeként idő előtt kikerültek a helyükről, adott esetben magából a szakmából.<sup>2</sup> „Kikerültek” – azért használom ezt a nagyon ügyetlen, magyartalan szót, hogy történésfogalommal, mediális ígével írhassem le a tévesztést. Az előadásom címében használt „töröl” és „eltűnik” cselekvésfogalmak, s mint ilyenek akaratlagosan cselekvő alanyt implikálnak. Pedig fontos lenne elbeszélni a történet, mielőtt elhamarkodottan megneveznénk, ki a cselekvő alany, tehát hogy kié a felelősség az események alakulásában, mert azzal azonnal le is zárnánk a témát. Az általam megszólítottak egyike sem kereste a szakmai marginalizálódást, ugyanakkor jogi értelemben nem is állította félre őket senki. Vagyis nem könnyű eldönteni, ki a „tettes”. Egy részükkel törvényes módon bontottak szerződést; egy részüknek nem újították meg a szerződését; egy részük maga mondott fel; mások csak egyre kevesebb lehetőséghez jutottak. Eltűnésük a rendszerből a hatályos törvényekkel összhangban történt, vagy mondjuk inkább úgy: a hatályos törvények közömbösek voltak az eltűnésükkel szemben. Rendszer alatt az erdélyi magyar kőszínházakat és a magyar nyelvű színházi felsőoktatást értem, azt az intézményi struktúrát, amelyben színházi emberek végzettségüknek megfelelő megélhetést tudnak teremteni maguknak. (Független szféráról ugyanis nem beszélhetünk Erdélyben, a bábszínházra pedig a szakmai közvélemény hajlamos úgy tekinteni, mint művészileg értelmezhetetlen területre. Az okok sokrétűek, tárgyalásuk más kutatások és konferenciák célja lehet.) A rendszer működési sajátosságait pontosan akkor érdemes vizsgálni, ha megállapítottuk a jogszerűségét. Mert azon belül a szokásjog – intézményi kultúra, közösségi normák, hatalmi viszonyok, társadalmi hierarchia – érvényesül.

B. Piroska Klára, a Tamási Áron Színház nyugdíjas színésze; Barabás Olga, az Ariel Gyerek- és Ifjúsági Színház rendezője; Boros Mária, 2019-ig a Figura Stúdió Színház színésze; Csíki Hajnal, 2014-ig a Tompa Miklós Társulat színésze; Deák Katalin, 2018-ig a Kolozsvári Állami Magyar Színház dramaturg munkatársa; Hegyi Réka, a 2012-ben megszűnt *Hamlet.ro* színházi portál szerkesztője; Kelemen Kinga, a Kolozsvári Állami Magyar Színház volt marketingvezetője, a Babeş-Bolyai Tudományegyetem színházi karának volt oktatója; Kovács Kinga, a Kolozsvári Állami Magyar Színház volt programigazgatója; László Zsuzsa, 2014-ig a Tompa Miklós Társulat színésze; Rekita Rozália, 2001-ig a Kolozsvári Állami Magyar Színház színésze; Tatár Ágota, 2018-ig a Kolozsvári Állami Magyar Színház ügyelője – a tizenegy megkeresés eredményeként kilenc beszélgetés valósult meg.

<sup>2</sup> Ebben a projektben nem foglalkoztam az egzisztenciális (magánéleti, egészségi vagy anyagi) indokból történt pályaelhagyással: a (például családalapítás okán) külföldre telepedőkkel, a súlyos betegséggel megküzdőkkel, illetve a 2017-ig, a közsférában történt általános béremelésig rendkívül alacsony színházi fizetés miatt pályamódosítókkal.

**(módszertan)**

Kevert típusú interjúk születtek, amelyek vázát a pályaképre, a pályán bekövetkezett fordulatra és az illető nemének ebben játszott szerepére vonatkozó kérdések adták. Azonban a tudat, hogy az interjút nem készülünk publikálni, örömteli rugalmasságot kínált, elhanyagolható szemponttá vált az összefüggő szerkezet, az időtartam, sőt a maga az interjúkeret is sokszor feloldódott. A mi-hol-mikor újságírói alapkérdései helyett a beszélgetőtársaim egyéni nézőpontja, az ő érzéseik és gondolataik érdekelték, és előfordult, hogy a storytelling szenvedélyes eszmecserébe vagy együtt síró-nevető baráti beszélgetésbe fordult át.

A tényfeltárás igényéről való lemondás tette lehetővé, hogy a megtörtént esemény helyett a megosztott tapasztalatra legyek figyelmes.<sup>3</sup> A hangsúlyok ettől fogva olyannyira szabadon mozogtak, hogy a beszélgetések feldolgozása során érdektelenné vált például a rám bízott történetek további szereplőinek nevesítése. A narratív hermeneutikai szemlélet hatására a történet mint kelme tárta fel magát: ha egy anyagot áthelyezünk a látás hétköznapi dimenziójából egy más érzékelési kontextusba, például csukott szemmel végigsimítjuk a kezünkkel vagy az arcunk bőrével, a textúra olyan tulajdonságait tapasztaljuk meg, amelyek egyébként elkerülték a figyelmünket. Mint minden módszer, természetesen ez a megközelítés is hordoz kihívásokat és buktatókat. Az interjúfelkéréssel kimondatlanul is azt ígértem beszélgetőtársaimnak, hogy a szöcsövük leszek, és általam végre ők artikulálhatják a történetüket, úgy, ahogyan megélték. Engedni megszólalni a történeteket azt jelenti, hogy megadjuk (visszaadjuk) egy embernek a jogot arra, hogy megnevezze önmagát, miután korábban viselnie kellett a mások által ráaggatott szavakat. Egy ilyen ígéret óhatatlanul teljesíthetetlen és csalárd, hiszen a felkérésel már én is rájuk aggattam egy értelmezést: „eltűnt nő”. Egyik beszélgetőtársam ironikusan jegyezte meg: annyira „eltűnt”, hogy huszonnégyezren követik az online szavazatait. Másikuk sokórányi beszélgetésünk során többször próbált kedvesen ráébreszteni, hogy az egész témafelvetésem elhibázott, de legalábbis ő nem passzol bele. Nekik különösen hálás vagyok, hogy ennek ellenére megtiszteltek bizalmukkal, és közösséget vállaltak a kezdeményezésemmel.

A közösségvállalás kifelé is evidens gesztusát keresve határoztam el, hogy közös fényképet, *ussie*-t készítek.<sup>4</sup> A kortárs médiakultúrában trenddé vált (és gyakran problematikus) vizuális önmegjelenítés vitathatatlan hozadéka számomra ebben

3 „A kortárs narratív tudományokban központi fogalommá vált a *tapasztalat*. A klasszikus narratológia bevett definíciója szerint a narratíva *események* sorát mutatja be, napjainkban viszont leginkább »*tapasztalatok* szekvenciális és retrospektív megjelenítését«<sup>3</sup> értjük alatta.” Hanna MERETOJA, *The Ethics of Storytelling* (Oxford: Oxford University Press, 2018), 54. (Saját fordítás.)

4 A képkollázsban a hiányzó arc, illetve a három pont arra vonatkozó jelzés, hogy az „eltűnt nők” e sora aligha teljes, és valószínűleg nemcsak az általam ismert további két példával folytatható.

az esetben, hogy a *selfie* a pozitív reprezentáció műfaja.<sup>5</sup> Ráadásul egy fotóművészileg minden bizonnyal értékeesebb portréfotóhoz képest az *ussie* nemcsak láthatóvá teszi, hanem egymás mellé helyezi a beszélgetés két résztvevőjét. A saját és a beszélgetőtársam testének szoros közelségbe rendeződése a képen performatív megfogalmazását adja annak a – kutatásetikailag talán vitatható, de ennek a projektnek a természetéből fakadó – pozíciónak, amelynek üzenete: melletted állok, nem mint kutatási tárgyat boncollak és mutogatlak. Miközben beszélgetőtársaim integritására vigyáztam, az interdiszciplináris határátlépések, a szokatlan társítások, az újrakeretezés, a szabad kalandozás, tűnődés (*wonderings*), a narratív hermeneutika gyakorlati alkalmazása<sup>6</sup> támogatták a saját olvasatom megfogalmazását.

### (okok)

Az eltűnések mintázata kétféle, strukturális és genderspecifikus sajátosságokra engedett következtetni. A beszélgetések kivétel nélkül mindegyikében felmerült az intézményrendszer kommunikációs hendikepje: a fentről lefelé történő tájékoztatás hiánya és a lentől felfelé irányuló jelzések figyelmen kívül hagyása vagy elfojtása. Egyik történet az örökké elérhetetlen színházigazgatóról szólt, akivel az imázssal foglalkozó munkatársnak öt év alatt egyszer sem sikerült személyesen beszélnie, másik a vezetést a saját érdekeinek megfelelően manipuláló „intrikusról”,<sup>7</sup> az általa mediált igazgató-beosztott kapcsolatról, több pedig arról, hogy színészek hogyan veszítenek el szerepeket, jeleneteket egy már elkezdődött próbafolyamatban, illetve felújítás során anélkül, hogy a művészeti vezetés számukra értelmezhető, konstruktív magyarázattal szolgálna a változtatásra, vagy egyáltalán közölné annak tényét. „Vai, doamnă, dar nu v-a spus nimeni că nu mai faceți parte din spectacol?” (Jaj, asszonyom, hát magának senki nem szólt, hogy már nincs benne az előadásban?)<sup>8</sup> – az efféle kínos riadalom elkerülhetetlen, ha egy vezetés tetszés szerint kicserélhető alkatrészként tekint a felelőssége alá tartozó

5 „[A] selfie a mindennapi élet részévé vált, pozitív jelenség és jellemzően pozitív képet reprezentál egy entitásról, miközben identifikálja azt.” FEHÉR Katalin, „Selfie és ussie: reputáció, kontroll, digitális identitás”, in *Marketing megújulás – Marketing Oktatók Klubja 20. Konferenciája előadásai*, szerk. HETESI Erzsébet, RÉVÉSZ Balázs (Szeged: Szegedi Tudományegyetem Gazdaságtudományi Kar, 2014), 36.

6 Vö. Mark FREEMAN, „Narrative Hermeneutics”, in *The Wiley Handbook of Theoretical and Philosophical Psychology*, szerkesztette Jack MARTIN, Jeff SUGARMAN, Kathleen L. SLANEY (Newark: Wiley Blackwell, 2015), 234–247.

7 A kifejezés idézet az interjúkból.

8 Idézet az interjúkból.

alkotókra.<sup>9</sup> Másfelől az sem meglepő, hogy a működési rendellenességeit elfedni igyekvő rendszerben elkerülhetetlenül megjelenik – és azonnali feláldozásra kerül – a problémát a nyilvánosság elé vivő whistleblower. Aligha tévedünk, amikor megállapítjuk, az erdélyi színházban nincs intézményi kultúrája a belső kommunikációnak.

Az eltűnések több esetben köthetők ahhoz a pillanathoz, amikor egy társulat új igazgatót vagy művészeti vezetőt és általa új művészeti irányt kap. A vezető az erdélyi színházi rendszerben jellemzően rendező,<sup>10</sup> felkészítésének és ambíciójának megfelelően alkotói szuverenitásra törekvő művész. Vagyis elsősorban saját autonóm alkotói elképzeléseinek érvényesítésében érdekelt, kevésbé – vagy egyáltalán nem – a kollektív útkeresésben, az organikus profilépítésben, a meglévő társulat egyben tartásában stb. Szögezzük le gyorsan, természetesen mindez hozhat esztétikailag értékes eredményt: a rendszerváltás utáni Erdély egyik legfontosabb színházi jelenségét, Bocsárdi László sepsiszentgyörgyi színházát is egy 180 fokos váltásnak köszönhetjük.<sup>11</sup> Az előadások esztétikája azonban nem az egyetlen szempont, amely felől egy színház működéséről érvényes módon gondolkodni tudunk. Felvetésem, szándéka szerint moralizálás nélkül, arra próbál rámutatni, hogy az egyetlen rendező által meghatározott,<sup>12</sup> művészeti tanáccsal inkább csak papíron bíró társulati létezésbe bele van kódolva, hogy azért állítanak félre színészt, mert a vezető alkotóilag nem kompatibilis vele: kettejük művészi credója eltérő, a színész habitusa nem hat inspirálóan a rendező-vezetőre, a repertoár összeállításában nem jelent tényezőt az ő szakmai tudása és igényei. Az egyeduralmi struktúra logikája szerint teljesen helytálló a színésznek adott vezetői válasz: „A színház nem kívánságműsor.”<sup>13</sup> Az viszont már inkább a repertoárszínházi működésmódból és a drámairodalomból következik, hogy az esetleges inkompatibilitás

9 Hogy a hasonló esetek túlmutatnak az erdélyi színház strukturális sajátosságain, és a rendezői színház öncélúságához szolgálnak adalékul, azt éppen annak a Peter Brooknak az írásaiból tudhatjuk, akinek rendezői munkásságában a 20. századi művészsínház eléri az apoteózisát. „»Kihúzzuk a jelenetet!« – jelentettem be a szereplőknek a bemutató előtti este. [...] Ha nyugodtan megállok egy pillanatra, nagyon valószínű, hogy fölismertem volna, emberileg milyen ára lesz ennek a döntésnek, de csak másnap este, amikor láttam, hogy virágcsokrok érkeznek a színésznőnek, aki nem is lesz benne az előadásban, akkor ébredtem rá a szívbe markoló igazságra. [...] [M]egsérült az együttes, amit annyi gonddal és örömmel építettünk. Egyszer s mindenkorra rájöttem: nem igaz, hogy mindent fel kell áldozni a sikerért. Épp ellenkezőleg: a maximalizmus gyakran pimasz és ostoba dolog; a színházi előadásban semmi nem olyan fontos, mint az emberek, akik részt vesznek benne.” Peter BROOK, *Időfonalak*, ford. LENGYEL Ágnes (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1999), 188–189.

10 A kilenc romániai magyar kőszínház prózai társulatai közül jelenleg hatnak az élén áll rendező (Szigligeti Társulat, Nagyvárad – Novák Eszter; Kolozsvári Állami Magyar Színház – Tompa Gábor; Tompa Miklós Társulat, Marosvásárhely – Keresztes Attila; Figura Stúdió Színház, Gyergyószentmiklós – Albu István; Csíki Játékszín – Vladimir Anton; Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy – Bocsárdi László).

11 „A főrendező a repertoárt és a játéktílust radikálisan és a fokozatosság elvét nem mindig figyelembe véve alakította át.” NÁNY István, „Hídepítő vagyok. Bocsárdi László”, *Színház* 54, 7–9. sz. (2021): 50.

12 Az erdélyi színházak jellemzően nem alkalmaznak főállású rendezőt a művészeti vezetőn kívül. A kivételek (a honlapok tanúsága szerint): Kedves Emőke – temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színház, Sorin Militaru – szatmárnémeti Harag György Társulat.

13 Idézet az interjúkból.

erőteljesebben érinti a színésznők pályáját, mint a férfi színészekét, hiszen negyven (harminc?) fölött fogynak a női szerepek.

A nők karrierjét még mindig<sup>14</sup> szignifikánsan alakító erőnek mutatkozik a gondozói feladatok nőkre delegálása. „Ha én nem megyek gyésre, akkor lehet, hogy most igazgatói székben ülnék” – mondja egyik beszélgetőtársam, aki azonnal tisztázza, hogy az anyasági hátrány (motherhood penalty) nem csak a nagy elköteleződést igénylő vezetői pozíciókra, és nem is csak a színház területére érvényes. „Három gyerek esetében a *family logistics* teljes embert igényel, nem keresel *nine to five* munkát, hogy aztán odaadd a teljes fizetésed egy *babysitternek*. Nem jön ki a számítás.”<sup>15</sup> Össztársadalmi berendezkedésről beszélgetünk, nem partikuláris esetekről, rossz(ul választott), elnyomó férjekről.<sup>16</sup> Úgy tűnik, az elsődleges gondozói feladatokat női feladatnak tekinteni kollektív mentalitás a most kisgyereket nevelő generáció számára,<sup>17</sup> Erdélyben is.<sup>18</sup>

### (nyelv)

A szexizmus mint hatalmi játszma viszont gyakran explicit formát ölt a nőkkel szemben. Ilyenkor az intézményi státuszánál fogva egyébként is az illető nő fölött álló férfi (felettes, egyetemi tanár) tudatosan megalázó szavakat használ: „tyúkokként” hivatkozik munkatársnőire, vagy azt helyezi kilátásba egytől egyig nőnemű diákjainak, hogy „majd ti is visszafejlődtök a fakanál mellé”.<sup>19</sup> A fennálló státusz

14 Lásd Anne-Marie SLAUGHTER kultikus írását: „Why Women Still Can't Have It All”, *The Atlantic*, 2012, <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2012/07/why-women-still-cant-have-it-all/309020/>.

15 Idézet az interjúkból.

16 Ezt a tapasztalatot megerősíti az ún. nemileg átitatott morális racionalitások kutatásokkal igazolt koncepciója. „Interjúinkban nyomon követték, hogy a magasan képzett, karriertudatos interjúalanyok megtapasztalva, hogy a gyermeknevelés terén és a magas pozícióban nem tudtak egyformán megfelelni a maguk által is felállított magas standardnak, és nem akartak a szupernő-szindróma csapdájába esni, hogyan mozdultak el a család irányába, és kerestek olyan munkát, amit a gyerekeveléssel össze tudtak egyeztetni.” NAGY Beáta, PAKSI Veronika, „A munka és a magánélet összehangolásának kérdései a magasan képzett nők körében”, in *A család vonzásában: Tanulmányok Pongrácz Tiborné tiszteletére* (Budapest: KSH Népeségtudományi Kutatóintézet, 2014), 170.

17 „A házas férfiak mellett gyakorta ott áll a főállású feleség, aki ellátja a családdal, otthonnal kapcsolatos feladatokat. A karriert befutott nőkre azonban a hosszú, túlórákkal terhelt teljes állás mellett ugyanúgy hárul az otthoni második műszak (second shift), akár van gyermekük, akár nincs. Heti 40–60 munkaóra mellett változatlanul ők a felelősek a gyereknevelési, gondozási feladatokért és a háztartási munkákért [...]. A kutatások és az időmérleg-vizsgálatok ugyan beszámolnak róla, hogy az USA-ban a fiatalabb generáció már kevésbé azonosul a hagyományos nemi szerepekkel, és a férfiak valamivel nagyobb részt vállalnak az otthoni munkákból, mint régebben, de a változás csekély mértékű [...]. A társadalom az immáron kétkeresős családmodell mellett továbbra is az anyáktól várja a gyermekekről és az otthonról való gondoskodást. Ezen társadalmi normák kényszerítő ereje nagyon nagy.” Uo., 168.

18 A Romániában élő magyar közösség genderszerepeinek retradicionálisizációjáról lásd GEAMBAȘU Réka, „Erdélyi magyar feminizmus: érdeklődés hiányában elmarad?”, in VERES Valér, PAPP Z. Attila, GEAMBAȘU Réka, KISS Dénes, MÁRTON János, KISS Zita, *Szociológiai mintázatok erdélyi magyarok a kárpát panel vizsgálatai alapján*, 117–139 (Kolozsvár: Nemzeti Kisebbségkutató Intézet, Max Weber Társadalomkutatásért Alapítvány, 2012).

19 Idézet az interjúkból.

különbség miatt erre más lehetséges magyarázatot nem is találunk, mint azt, hogy a megszólaló saját, inogni érzett hatalmát, felsőbbrendűségét igyekszik igazolni a legprimitívebb előítéletek citálásával.

Míg a nőkkel szemben használt nyelvezet nem mentes a kaján szexizmustól, addig a nők gyakran specifikusan női élményként artikulálják a saját karriertapasztalataikat. Egyfelől olyan helyzetnek láttatják a munkahelyi környezetet, amely egy nőnek társadalmi diszpozíciójánál fogva nem komfortos. „Nekem nem kell *vadászmező*, engem a történetek érdekelnek.” „Amikor *harc* van, és *tesztoszteron*, akkor a nő nagyon nehéz helyzetben van. Bennem nincs meg az az erő, hogy végigvigyék egy *hadjáratot*. A férfiak hadat üzennek, utána leülnek, aláírják a békeszerződést, kezét ráznak, ők így csinálják. Jópofiznak, beszélnek, imádnak beszélni, van sok dolog, amihez ők nagyon értenek, *foci*, amiből te eleve ki vagy zárva, és amikor vége ennek a dumának, akkor úgylis te vagy az, aki kinyitja az excel-táblázatot. És még viccelődnek is, hogy *minden sikeres férfi mögött ott áll egy nő*. És együtt kell nevetned velük, miközben tudod, hogy te vagy az a nő a láthatatlan szorgalmával!”<sup>20</sup> Másfelől egy sajátos női tapasztalathoz hasonlítják a pályáról történő kiszorulás veszteségérzetét: „mint amikor beindul a tejelválasztás, és nincs gyerek”<sup>21</sup> – a gyászoló anyatest biológiai realitása beszéli el a hiányt.

### (következmények)

A földrajzilag egymástól távol eső, egyszínházias városok erdélyi rendszerében egy női alkotónak, ha bezárul előtte a helyi színház kapuja, tényleg nem marad más választása, mint elgyászolni és elengedni színhácsinálói vágyait. S a bezáródó kapura gyakran a szó szoros értelmében kell gondolnunk: a pályaelhagyás lehetséges következményei a kiszakadás a korábbi szakmai kapcsolathálóból és az anyagi ellehetetlenülés. A kérdésre, hogy szokott-e bejárni egykori színházába, megnézi-e az új előadásokat, egyik beszélgetőtársam beismeri, hogy a színház portásával szokott beszélgetni, bennebb már nincsenek élő kapcsolatai. Másikuk a jelenlegi jövedelméből nem tudja megengedni magának a jegyet abba a színházba, ahol egyébként futnak a közreműködésével született előadások, programok. Gyerekgondozás, szociális vagy pedagógusi munka, sminkkészítés, zero waste irányultságú kreatív varrás, fenntartható gazdálkodás és gasztronómia, – számukra ezek a „nőies” szakmák jelentettek alternatívát. Aligha meglepő reakció az önbizalomvesztés („nem tudtam meg, milyen színésznő lettem volna”<sup>22</sup>) vagy akár magának a korábban művelt szakmának, illetve a színház értelmének a megkérdőjelezése. Csupán egyvalaki zárja azzal történetét, hogy „pokollá akarták tenni az életem, de én szárnyalni kezdtem”.

Az itt leírtak zavarba ejtő képet festenek az erdélyi színházról. Közönyös, szolidaritásra képtelen, nőgyűlölő, mérgezően hierarchikus közegnek ítélni meg,

20 Idézet az interjúkból. Kiemelések tőlem.

21 Idézet az interjúkból.

22 Idézet az interjúkból.



aki csupán ennyit lát belőle, hiszen itt és most nem a dicsőségeket beszéltem el. Hanem olyan történeteket, amelyekre korábban nem irányult érdemi pályatársi figyelem. Pedig az eltúnt nők is mi vagyunk.

## Böjthe Alex

### Harag György: *Hamlet*, 1959

Első színháztudományi tanulmányomat ajánlom Ungvári Zrínyi Ildikónak, akinek útmutatása, bátorítása és konstruktív kritikája nélkülözhetetlen volt a munkám során.

#### ***Az előadás színházkulturális kontextusa***

Kádár István 1936-os szabadtéri bemutatója után a *Hamlet* huszonhárom évig nem szerepelt a romániai magyar színházak repertoárjában, így több mint két évtized elteltével, az első magyar nyelvű *Hamlet*-előadás egy fiatal, mindössze hat évvel korábban alapított társulatnak köszönhető.<sup>1</sup> Harag 1953-as nagybányai színházalapítását követően, 1956 szeptemberében a Nagybányai Állami Színház magyar tagozata átköltözött Szatmárnémetibe, ahol a közel egy évtizedes hiátus után Harag irányításával újraindították a hivatásos magyar nyelvű színjátszást. Az 1953 és 1959 közötti időszakban, többé-kevésbé betartva a központilag előírt arányokat, a társulat javarészt kortárs, szocialista országokból származó drámákat válogatott be a repertoárjába, noha kisebb mértékben olyan nyugati drámák is bemutatásra kerültek, mint az *Amerikai tragédia* (Theodore Dreiser – M. Bazilevszkij), *Ruy Blas* (Victor Hugo), vagy az *Anna Frank naplója* (Goodrich – Hackett). A társulat tagjai „új, mai, harcos, szocialista”<sup>2</sup> színházat akartak csinálni, mivel számukra kiemelt jelentőséggel bírt az előadásoknak a társadalmi kérdések iránti aktualitása. „A múlt és jelen legnagyobb műveit akartuk és akarjuk megszólaltatni a színpadon”<sup>3</sup> – írta Harag a színház célkitűzéseiről. Ebben az időszakban a bemutatott előadások több mint fele aktuális, szociális érzékenységű kérdésekkel foglalkozott, Harag pedig kiemelt jelentőséget adott a jelenkorral való kapcsolat megtalálására. A színház első négy évadját összegző jegyzetek szerint a társulat ebből a szempontból statisztikailag jól állt, ugyanis a bemutatott tizenhét darabból kilenc foglalkozott közvetlenül ezekkel a témákkal, ezek közül hat darab szovjet szerző tollából származott, míg a három fennmaradó hazai szerző műve volt.<sup>4</sup>

A *Hamlet* 1959-es bemutatója alighanem kockázatos lehetett a fiatal csapat számára, ugyanis az előadást megelőzően a társulat csupán egyetlenegy

1 Kádár István *Hamletje* a Thália Színházi Részvénytársaság szervezésében volt bemutatva, Barssóban, a katolikus gimnázium udvarán. Az előadás kőszínpadon utoljára 1919. szeptember 30-án volt látható Kolozsváron, a Hunyadi téri színházban, Janovics Jenő rendezésében. Ez volt a társulat búcsúelőadása, ugyanis október 1-én a színház épülete állami kezelésbe került.

2 HARAG György, „Négy évad mérlege” in *Harag György színháza*, szerk. NÁNYAI István, 33–52 (Budapest: Pesti Szalon Könyvkiadó, 1992), 35.

3 Uo.

4 Uo., 37.

Shakespeare-darabot mutatott be a szatmári közönség előtt. A bizonyos szempontból előzményként szolgáló, két évvel korábbi, Szabó József által rendezett *Rómeó és Júlia* – legalábbis a recenziók szerint – kudarcnak bizonyult. A kritikusok művészileg „éretlennek” nevezték az előadást, a színészek pedig – az igényes koreográfia ellenére –, „nem tudtak játszani”<sup>5</sup>, ugyanis látszólag még a szöveg memorizálásával is nehézségeik voltak. Marosi Péter „félkészárúként” jellemezte az előadást, mivel szerinte „a szatmáriak elszámították magukat, idejükből csak a mű koreográfiájának és külsőségeinek a megoldására jutott”<sup>6</sup>. A lesújtó kritikákhoz részben az is hozzájárult, hogy a szatmáriak az előadást először mindössze öthetes próbaidőszak után, idegen városban, idegen színpadon, idegen közönség előtt mutatták be az 1957-es nagyváradi színházfesztiválon.<sup>7</sup> Mi több, a társulat kezdettől fogva olyan, érezhetően hűvös fogadtatásban részesült, amely „eleve eldöntötte az előadás sorsát”,<sup>8</sup> a recenziók jelentős része pedig éppen a nagyváradi bemutató alapján íródott. A kritikusok túlnyomórészt a *Rómeó és Júlia* díszletét, pontosabban a Shakespeare-korabeli színpad rekonstrukcióját kifogásolták. Noha elméleti szinten a naturalista díszlettől való eltávolodást pozitívan fogadták, az előnytelen recenziókhoz részben az is hozzájárult, hogy a szatmáriak viszonylag kedvezőtlen körülmények között, keretes színpadon próbálták rekonstruálni az Erzsébet-kori színpad jellegzetes geometriáját, illetve az, hogy az előadás idegennek ható scenográfiája szembefordult a „polgári dráma kereteihez, megoldásához szokott néző logikájával és ízlésével”.<sup>9</sup> A társulat húzások nélkül vitte színre a darabot, az állandó játéktér, illetve a díszletek hiánya lehetővé tette, hogy csupán két és fél óra alatt játsszák el „a veronai szerelmesek áradatként zúgó tragédiáját”.<sup>10</sup> A helyszínek egyetlen, állandó díszletbe való sűrítése nem illeszkedett a nézők által megszokott (és megtanult) színpadi konvenciókhoz, az előadás kísérleti jellege pedig – kiemelten a díszletek, illetve a könnyen elkülöníthető helyszínek hiánya –, jelentősen megnehezítette a színváltások megértését, illetve ezeknek a következetes felismerését. Az előadás hűvös recepciójához látszólag az is hozzájárult, hogy a realista színészi játék idegennek hatott a Shakespeare-korabeli – és főképp díszlet nélküli – színpadon. „Rendben van, akkor zendüljön meg a dráma szövege, teljes lírai gazdagságában”<sup>11</sup> – írta egy kritikus, aki az Erzsébet-kori színpad és a realista színészi játék ellentmondásosságát kifogásolta azáltal, hogy „nem lehet shakespeare-i színpadot ácsolni, de úgy beszélni, mint egy társalgási drámában

5 HALÁSZ Anna, „Színpadkép és játéktípus”, *Igaz Szó* 9, 3. sz. (1961): 454.

6 MAROSI Péter, „Minden jó, ha a vége jó”, *Utunk* 12, 16. sz. (1957): 6.

7 Az előadás bemutatója a drámai színházak fiatal művészeinek országos versenye nagyváradi selejtezőjén volt, amelyet az Oktatás- és Művelődésügyi Minisztérium szervezett. A selejtezőn részt vett még a Sepsiszentgyörgyi Magyar Színház (Herman Heijermans: *Remény*), a Temesvári Színház magyar tagozata (Emmanuel Robles: *Montserrat*), a Marosvásárhelyi Székely Színház (Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*), a Kolozsvári Magyar Színház (Emmanuel Robles: *Montserrat*), illetve a Nagyváradi Színház magyar tagozata (Lev Tolsztoj: *Feltámadás*).

8 HALÁSZ, „Színpadkép ...”, 454.

9 MAROSI, „Minden jó...”, 7.

10 FÖLDES László, „A szatmári színház *Rómeó és Júlia*-ja a korabeli színpadon”, *Utunk* 12, 2. sz. (1957): 5.

11 MAROSI, „Minden jó...”, 7.

vagy a lírai helyzettel való azonosulás nélkül deklamálni”.<sup>12</sup> A kedvezőtlen recenziók ellenére éppen ebben a látszólagos ellentmondásban, a díszlet nélküli „korhű” színpad, illetve realista játéktípus viszonyában volt az előadás újdonsága. Annak dacára, hogy a közönség a *Rómeó és Júlia* bemutatóján nem fogadta el Shakespeare újszerű megközelítését, a szatmáriak a két évvel későbbi *Hamlet*tel ismét kísérletet tettek arra, hogy megszabadítsák Shakespeare-t „mindattól a külsőséges salangtól, amellyel a polgári színház annak idején felruházta”.<sup>13</sup>

Mi több, Hamlet úgymond „cselekvésképtelen, álmodozó”<sup>14</sup> karaktere összeegyezhetetlennek mutatkozott a sztálinista művészetszéménnyel, valamint a szocialista realizmus igényeivel. Egyes anekdoták szerint többé-kevésbé köztudott dolog volt, hogy Sztálin nem kedvelte a dán királyfit, és mindamellett, hogy a *Hamlet*-előadások önmagukban nem voltak tiltás alatt, Akimov 1932-rendezéstől Sztálin haláláig a *Hamlet*et nem játszották moszkvai színpadon. Egy évvel Sztálin halála után, 1954-ben, Ohlopkov színre vitte a dán királyfi tragédiáját a Majakovszkij Színházban, majd 1955-ben, a Királyi Shakespeare Társulat vendéglőadásában Peter Brook *Hamlet*je is bemutatásra került a Moszkvai Művész Színházban. Ohlopkov előadása hangsúlyosan Hamlet ikonikus „Dánia börtön” mondata köré épült, illetve Dánia börtönszerűsége tükröződött Vadim Ryndin monumentális díszletében is, melyet két hatalmas, címerekkel, zárral és hegyes tüskékkel ellátott bronzkapu dominált. Ohlopkov monumentális díszletével ellentétben Brook *Hamlet*je egy letisztult, minimalista produkció volt. A Királyi Shakespeare Társulat színészei egyetlen állandó díszletben játszottak, a színpadot nyílt színen rendezték át, a színváltásokat pedig másodpercek alatt hajtották végre.

Harag György 1955-ben, a szovjet tanulmányútja<sup>15</sup> alatt nézte meg többek között Brook nagyszerű moszkvai *Hamlet*jét, melynek az erős hatására nem sokkal a színdarab megtekintése után úgy reflektált, hogy „egy elég fiatal, orosz származású, Peter Brook nevű rendező, a szó legnemesebb értelemben vett alkotó munkája ez a nagyon eredeti, újszerű, kisebb kivételektől eltekintve – realista előadás”.<sup>16</sup> A moszkvai naplójában olvasható bejegyzések szerint erős benyomást hagyott Haragban, hogy az angol társulat egyetlen díszletben, három és fél óra alatt játszotta a teljes szöveget, nyílt színen rendezték át a színpadot, a leghosszabb átállások pedig tíz másodpercet vettek igénybe.<sup>17</sup> Visszatérve Romániába, Brook hatására, Harag György 1959-ben megrendezte saját realista *Hamlet*-előadását.

12 Uo.

13 HALÁSZ, „Színpadkép ...”, 454.

14 DARVAY NAGY Adrienne, „Magyar Hamletek Romániában”, *Magyar Művészet* 10, 2. sz. (2022/2): 4.

15 Ugyanezen a tanulmányúton részt vett Vlad Mugur is, aki Harag Györgyhez hasonlóan, visszatérve Romániába, 1958-ban szintén megrendezte a saját *Hamlet*-előadását Gheorghe Cozorici-val a címszerepben.

16 HARAG György, „Napló III.,” in *Harag György színháza*, szerk. NÁRAY István, 61–63 (Budapest: Pesti Szalon Könyvkiadó, 1992), 61.

17 Uo.

### ***Dramatikus szöveg, dramaturgia***

Az előadás Arany János fordítása alapján készült. Harag György elsősorban a társadalmi összefüggések bemutatására fókuszáló darabként értelmezte a *Hamletet*. Általános megállapítása szerint minden társadalmi rendszer ragaszkodik hatalmához, még akkor is, ha már elérte életképességének határát, az efféle rendszerek pedig – kiemelten a feudális társadalmak –, általában nem hajlandók békésen átadni helyüket. Ezen túlmenően, Claudius uralkodása jogtalan, és semmi sem tántorítja el őt attól, hogy megőrizze és megerősítse uralmát és régi életmódját, míg Hamlet „a mindekori elnyomás, zsarnokság, önkény elleni harc szimbólumaként” éppen ezt a „velőjéig romlott”, feudalista rendszert szeretné „puszta kézzel” megsemmisíteni.<sup>18</sup> Harag az előadás rendezői felfogásában a marxista terminológia mentén értelmezi Hamletet, aki „egy szebb, jobb eszme nevében, majdnem fegyvertelenül kesztyűt dobott az állig felfegyverkezett, mindenre elszánt, látszólag teljes erejében lévő feudális társadalomnak”.<sup>19</sup> Azonban érdemes lehet szem előtt tartani, hogy ez a leírás – amint Darvay Nagy Adrienne is megjegyzi –,<sup>20</sup> az akkori kultúrpolitikai elvárásoknak megfelelő nyelvezettel volt megfogalmazva, feltehetőleg azért, hogy a hatóságok elfogadják és jóváhagyják a tragédia színrevitelét.

### ***A rendezés***

Az előadást – a két évvel korábbi *Rómeó és Júliához* hasonlóan –, a Globe Színházról fennmaradt rajzok alapján rekonstruált Erzsébet-kori színpadon vitték színre. Az előadást egyetlen állandó díszletben, minimális kellékekkel, színváltozások és felvonásbeosztások nélkül játszották, a színészek játékát pedig az érzelmileg hiteles, lélektanilag kidolgozott, realista játéktílus jellemezte. *A Hamlet rendezői felfogásában* Harag elkülöníti, illetve pontokba szedi az előadás színrevitelének színházpolitikai és eszmei megfontolásait. A színházpolitikai szempontok a szakmai továbbfejlődés és a *Hamlettel* való ismerkedés vagy újratálalkozás lehetőségére mutatnak rá – tekintve, hogy a darabot több mint két évtizede nem játszották hazai színpadon –, az eszmei szempontok pedig a darab aktualitásával, illetve a „mivel segíti elő a mai ember harcát, munkáját, életét?”<sup>21</sup> kérdéskörrel foglalkoznak. „*A Hamlet* nem megszokottan és különlegesen tragikus csak, hanem mindenki talál benne valami sajátosat, ami az övé”<sup>22</sup> – idézi Brook-ot. Az angol rendező értelmezéséhez hasonlóan Harag is kijelenti, hogy a *Hamlet* örökérvényű tragédia, a királyfi pedig az emberiség egészét szimbolizálja. Harag fontosnak tartja, hogy Hamlet és a nép (sírások, színészek, katonák) viszonya ki legyen dolgozva. Ennek megfelelően, Hamletnek a színészekkel szembeni magatartása, illetve a sírásokkal

18 HARAG György, „*A Hamlet rendezői felfogása*”, in *Harag György színháza*, szerk. NÁNY István, 85–97 (Budapest: Pesti Szalon Könyvkiadó, 1992), 87.

19 HARAG, „*A Hamlet...*”, 87.

20 DARVAY NAGY, „*Magyar Hamletek...*”, 4.

21 HARAG, „*A Hamlet...*”, 85.

22 Uo., 89.

való közvetlensége a néphez való viszonyát, míg a katonák (Francisco, Bernardo, Marcellus) hűsége és a „plebejus” Horatio barátsága a nép szeretetét jelképezi. „A nép megjelenítése a színpadon – Hangsúly!”<sup>23</sup> – jegyzi meg Harag.

Harag „heroikus reneszánsz lelkiállattal párosult tudós humanista intellektusú, lenyűgözően sok oldalú” egyéniségként jellemzi Hamletet, aki nem „gyengeakarátú, betegesen érzékeny, világfájdalmas, pesszimista, melankolikus, cinikus, Hanem: cselekvő, igazságszerető, nemes gondolkodású, a reneszánsz embereszmény leggazdagabb, legsokoldalúbb mintaképe, tudós, államférfi, művész és katona”.<sup>24</sup> Ezzel szemben Claudius a megtestesítője mindannak, ami ellen Hamlet harcol: „egy gyilkos, egy gaz, egy szkláv, (...) ország, uralkodás zsebtolvaja, ki polcra lopta el a koronát.”<sup>25</sup> Átvitt értelemben Hamlet valódi küzdelme nem önmagában a trónbitorló király ellen zajlik, hanem az ellen, amit a király képvisel, ezáltal pedig Hamlet a zsarnokság, az önkény, a mindenkori elnyomás elleni küzdelem előharcosává válik. Hamlet az „igazságért küzdő és elbukásában is győzelmes”<sup>26</sup> hős, akinek a reneszánsz gondolatisága kimagaslik Helsingör feudális világából, a zsarnokság elleni küzdelmén keresztül pedig mindazoknak a „száz- meg százmillióknak”<sup>27</sup> a jelképévé válik, akik a történelem során az igazságtalan társadalmi rendszerek ellen harcoltak. Hamlet a múlt távlatából üzeni a „ma emberének”,<sup>28</sup> hogy harcolni kell az igazságért, boldogságért, szabadságért. Az előadás rendezésével kapcsolatos jegyzeteiben Harag két táborba csoportosítja a tragédia szereplőit. A zsarnoki uralmat képviselő Claudius mellett áll Gertrud („Hogy került oda?” – kérdi Harag. „Érzékiség, kissé szerelem!”), Polonius, Rosenkrantz és Guildenstern, Osrick, Cornelius, az őrző katonák („néma, parancsra váró testőrök”) valamint Laertes, aki „véletlenül, butasága, kolerikussága miatt került ide”. A másik táborban, az igazságért harcoló Hamlet oldalán található Francisco, Bernardo, Marcellus („sokezer ember jelképei”), Horatio és Fortinbras. Ophelia egyik táborhoz sem tartozik, ezért a két csoport között „úgy repdes, mint a szárnyaszegett kis pillangó, aki ártalmatlanul hullik el”.<sup>29</sup>

### **Színészi játék**

Hamlet alakítása az akkor még csak 28 éves Csíky Andrásra hárult, aki a királyfi bonyolult személyiségének megformálásakor teljes kompozícióra, azaz „a cselekvő hős, a tudós gondolkodó és a melyen érző ember”<sup>30</sup> vonásainak egységes megjelenítésére törekedett. Kacsír Mária kritikája szerint Csíky András játékában

23 HARAG György, „Jegyzetek a *Hamlet* rendezői megoldásaira”, in *Harag György színháza*, szerk. NÁY István, 97–101 (Budapest: Pesti Szalon Könyvkiadó, 1992), 101.

24 HARAG, „A *Hamlet*...”, 87.

25 Uo., 87.

26 KACSÍR Mária, „*Hamlet* bemutató a szatmári színházban”, *Előre* 13, 3618. sz. (1959): 2.

27 HARAG, „A *Hamlet*...”, 86.

28 Uo.

29 Uo., 90.

30 KACSÍR, „*Hamlet* bemutató...”, 2.

egyaránt jelen volt az „ifjú szenvedély és férfias tragikum, érzelmi mélység és az értelem lobogása”<sup>31</sup>, azonban az előadás bemutatóján még nem valósult meg teljesen ezeknek az összetett jellemvonásoknak a tökéletes szintézise. A moszkvai tanulmányúttján írt naplója szerint Haragra nagy hatással volt Brook előadásában Paul Scofield Laurence Olivier alakításával vetélkedő Hamletje is,<sup>32</sup> azonban Csíky András már az első jelenetben egy olyan „kemény, elszánt, céltudatos és célratörő”<sup>33</sup> hősként állt ki a színpadra, aki a karakter megformálásban – Laurence Olivier népszerű *Hamlet*jével ellentétben –, mellőzte „a habozás lelki folyamatát”.<sup>34</sup> Alakításában egyszerűsége és természetessége törekedett, összességében pedig – „leszámítva egy-két túl hangos kitörését”<sup>35</sup> – került a túlzottan színpadi gesztusokat és a tragikus pózokat. Játékában kiemelt fontossággal bírt Csíky András „különösen szép drámai dikciója”<sup>36</sup> és „kivált szép, tagolt, kulturált színpadi beszéde”<sup>37</sup>, amely gyakran már csak egy-egy hangszínnel is képes volt Hamlet bonyolult lelki folyamatainak és érzelmeinek kifejezésére. „Amikor az embert dicséri a színészek előtt, arca derűs, nem áradozik, hangjában mégis rajongás cseng. Szerelmében fékezi szenvedélyét, iróniáját finom arcjátékkal fűszerezi”<sup>38</sup> – olvashatjuk egy kritikában. Közvetlen hangnemének köszönhetően a Horatióval, a színészekkel és a sírással való közös jeleneteket a kritikusok az előadás „legjobb, legmelegebb, legigazabb”<sup>39</sup> színpadi pillanataiként emlegetik, azonban ugyanezek a kritikák az előadás egyes jeleneteiben – így például Gertrud (Lukács Éva) és Hamlet (Csíky András) nagyjelenetében –, éppen Hamlet szenvedélyességét hiányolták.

Az előadás rendezői felfogása szerint Claudius a megtestesítése mindannak, ami ellen Hamlet lázad (zsarnokság, önkény, mindenkori elnyomás), Bartos Ede megjelenése, mozgása és „megtévesztően szép”<sup>40</sup> szövegmondása pedig olyan fenséges, királyi kisugárzással ruházta fel Claudius, mely az udvari külsőségeken túl a karakter kíméletlen, önző oldalát is láttatni tudta. Mindemellett, Jánosházy György kritikája szerint Bartos Ede túlságosan is fenségesnek ábrázolta az uralkodót, és kevésbé volt képes láttatni a kéjencet, illetve a lelke mélyén rettegető zsarnokot, aki „mosolygó gazemberként”,<sup>41</sup> édes szavakkal próbálja rávenni Hamletet az együttműködésre. Összességében, a kritikusok Bartos Ede alakítását az előadás legemlékezetesebb művészi teljesítményei között tartják számon. Színészi játékának kiemelkedő jellemzői közé tartozott a kiváló szövegmondás, legfőbb érdeme mégis abban rejlett, hogy a szöveg nélküli részekben is szervesen részt tudott venni a cselekményben, értelmet és tartalmat adva színpadi jelenléte minden pillanatának.

31 Uo.

32 „Nagy élmény volt. A fiatal angol színész, Paul Scofield Hamletje vetekszik a nagy Laurence Olivier filmen látott alakításával. Moszkvában még nem ment az angol film.” HARAG György, „Napló III.”, 61.

33 JÁNOSHÁZY György, „*Hamlet*”, *Művészet*, 6. sz. (1959): 7.

34 Szász János, „Hamlet a szatmáriak színpadán” *Iffjómunkás* 4, 2. sz. (1960): 4.

35 Uo.

36 KACSÍR, „*Hamlet* bemutató...”, 2.

37 JÁNOSHÁZY, „*Hamlet*”, 6.

38 SZÁSZ, „*Hamlet*...” 4.

39 JÁNOSHÁZY, „*Hamlet*”, 6.

40 KACSÍR, „*Hamlet* bemutató...”, 2.

41 JÁNOSHÁZY, „*Hamlet*”, 6.

Elekes Emma tehetsége Ophelia szerepében elsősorban az első jelenetekben mutatkozott meg, ahol naiv bájával és ártatlan jóhiszeműségével hitelesen formálta meg az apja intrikáinak engedelmeskedő Ophelia karakterét. A kulcsfontosságú „Vonulj kolostorba”-jelenetben hitelesen adta elő Ophelia őszinte fájalmát, azonban kevésbé hatottak meggyőzően Ophelia megőrülésének a jelenetei, melyekben alakítása „külsőséges színészkedésként”<sup>42</sup> volt jellemezve. A kritikusabb vélemények szerint ezekben a jelenetekben Elekes Emma nem örültet, hanem egy „bolond, meghibbant leányt”<sup>43</sup> játszott, aki inkább pórleányhoz, mint nagyúri kisasszonyhoz illő modorban viselkedett. Ugyanakkor éppen a kritikusok által kifogásolt jellegzetességek képezték Elekes Emma játékanak az újdonságát, hiszen a társulat szándékosan igyekezett lemondani a *Hamlet*-játzás konvencióiról, az emelkedett hangnemről, az örültség túljátszott, romantizált megjelenítéséről.

Vándor András és Köllő Béla komikus ízű figurákként játszották a Rosencrantz-Guildenstern-párost, azonban a recenziók szerint Vándor alakítása kissé egyoldalúan kényeskedőnek, Köllő pedig némileg merevnek tűnt a nem teljesen hozzáillő szerepben.<sup>44</sup> Jánosházy György szerint a színészek már a kezdettől fogva annyira áttetszően hamis, kétszínű hajbókolással jelenítették meg karaktereiket, hogy Hamlet az első pillanattól át kellett volna lásson az udvaroncok képmutatásán.<sup>45</sup> Deési Jenő „közvetlenséggel, hatásvadászat és színpalhasogatás nélkül”<sup>46</sup> játszotta a „korlátolt és fontoskodó”<sup>47</sup> Poloniust, aki az intrikák között otthonosan mozgó, ravasz udvaronc helyett egy kicsinyes, öregesen buzgólkodó karakterként jelenítette meg Claudius főkamrását. Ács Alajos „vonzó egyszerűséggel”<sup>48</sup> játszotta Horatiót, Csersznyés Gyula „népi alakra formált, bölcs és elmés”<sup>49</sup> sírásóját pedig a kritikusok az előadás egyik kiemelkedő alakításaként emlegetik.

### *Színházi látvány és hangzás*

Az előadást a Globe színházról fennmaradt rajzok alapján rekonstruált Erzsébet-kori színpadon vitték színre. A *Hamletet* egyetlen állandó díszletben, minimális kellékekkel, felvonásbeosztások nélkül játszották, a megnövelt játéktér pedig lehetővé tette, hogy a színészek több síkban bonyolítsák le a cselekményt. A folyamatos színváltások technikai szükségletei miatt Fux Pál egyszerűsített díszletet tervezett, részben azért, hogy a színváltásokat könnyedén és apró módosításokkal lehessen elvégezni. Ennek megfelelően, az előadás visszafogott, minimalista, többé-kevésbé stilizált díszlete – Peter Brook 1955-ös moszkvai *Hamlet*-jéhez hasonlóan –, nem korhű illúziókeltésre, hanem a színpadi tér praktikus

42 Uo., 7.

43 KACSÍR, „*Hamlet bemutató...*”, 2.

44 Uo.

45 JÁNOSHÁZY, „*Hamlet*”, 7.

46 SZÁSZ, „*Hamlet...*” 4.

47 JÁNOSHÁZY, „*Hamlet*”, 6.

48 KACSÍR, „*Hamlet bemutató...*”, 2.

49 Uo.



oldalának előtérbe helyezésére fókuszált. A díszlet legmagasabb bástyafoka, valamint a színtér jobb és bal oldalára helyezett kanyargós lépcsők állandó keretbe foglalták a színpadot, ezenfelül a lépcsők, valamint a díszlet függőleges síkjai változatos játékeretet kínáltak a színészek számára. Mindemellett, hogy a díszlet lehetővé tette a színpadi tér minimális változtatásokkal való átalakítását, a színpad szűkebb előtere alkalmanként érezhetően korlátozta a színészek mozgásterét.

A Szellem torzított hangon szólalt meg, megjelenéseit pedig – Laurence Olivier *Hamlet*jéhez hasonlóan –, ritmikus dobszó kísérte. Jánosházy György recenziója szerint a Szellemet alakító Török József maszkja egy rettenetes kísértet helyett inkább egy „falusi kísértetesdiből ismert, kivilágított tökfőj”<sup>50</sup> látványára emlékeztetett, ezen felül a torzított hanghatás megnehezítette a mondatok érthetőségét. Noha a kritikusok a Szellem megjelenésétől elvárt kísérteties jelleget hiányolták, elképzelhető, hogy Harag itt is tudatosan fordult szembe a néző logikájával, és szándékosan helyettesítette a Szellem konvencionális, valamilyen „romantikus káprázat alakját felvevő”<sup>51</sup> megjelenését egy groteszk, vagy akár karikatúraszerű reprezentációval.

### ***Az előadás hatástörténete***

Harag György *Hamlet*-rendezése többnyire pozitív fogadtatásra talált, az előadást azonban nem lehet osztatlan sikernek nevezni. A kritikák nagy része az előadást a szatmári társulat első Shakespeare-rendezéséhez, a többnyire kudarcként emlegetett *Rómeó és Júliához* viszonyította. Az *Ifjúmunkás* recenziója szerint a *Rómeó és Júlia* hibája részben abban állt, hogy „korhű színpadon próbált modern lenni”,<sup>52</sup> a *Hamlet* pedig – mindemellett, hogy több tanulságot is levont a *Rómeó és Júlia* hibáiból –, hasonló problémákkal küszködött. A magyar nyelvű kritikák túlnyomó része elismerően írt Csíky András különösen szép dikciójáról és összetett jellemábrázolásáról, azonban megítélésükben Hamlet megformálása helyenként túl visszafogott volt, és hiányzott belőle a szenvedély. Kacsír Mária dicsérő szavakkal méltatta Csíky András „kimagasló” teljesítményét, és bár az előadás értékelésében felületesnek és éretlennek ítélte meg egy-egy szerep kidolgozását, a hiányosságok ellenére „művészi és erkölcsi” sikerként értékelte a *Hamletet*.<sup>53</sup> Ezzel szemben egyes recenziók az előadás erényeinek ellenére kvázi-kudarcnak minősítették Harag György rendezését. „Van *Hamlet*ünk tehát és még sincs”<sup>54</sup> – olvashatjuk egy kritikában. „Tudom, hogy az együttes továbbérleli az előadást és hiszem azt, hogy a szatmári színpadon végül is megszületik majd a várva várt realista Shakespeare-előadás.”<sup>55</sup>

50 JÁNOSHÁZY, „*Hamlet*”, 7.

51 KOLTAI Tamás, *Peter Brook* (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1976), 56.

52 SZÁSZ, „*Hamlet*...” 4.

53 KACSÍR, „*Hamlet bemutató*...”, 2.

54 SZÁSZ, „*Hamlet*...” 4.

55 Uo.

A bemutató évében a társulat Bukarestben is színre vitte a *Hamletet* egy fiatal színművészek számára szervezett vetélkedőn, a bukaresti bemutatót követően viszont a román nyelvű *Teatrul* szaklapban olvasható kritika kíméletlenül negatív hangnemben véleményezte az előadást. A cikk szerzőjének megítélésében a szatmárnémetiek előadásában „semmi sem maradt meg az eredeti mű nemes ragyogásból”. Meglátásában a *Hamlet* – a korábbi *Rómeó és Júliához* hasonlóan –, az Erzsébet-kori díszlet és színpad stilizált rekonstrukciójával a szó legnegatívabb értelmében ismét „historizált”, de az előadás legfőbb bűne az volt, hogy „hétköznapi gondoltságában” és az érzelmek tekintetében teljesen híjával volt bármiféle „költői szárnyalásnak”.<sup>56</sup> Mialatt még a legszigorúbb magyar nyelvű kritikák is elismerően véleményezték Csíky András „különösen szép”<sup>57</sup> szövegmondását, a *Teatrul* kritikusa épp a szövegmondás lagymatag hétköznapiasságát, valamint a „shakespeare-i sorok ragyogásának teljes hiányát”<sup>58</sup> kifogásolta a színészek beszédében. A szerző egyetlen pozitív aspektust sem hozott fel az előadással kapcsolatban, azonban elképzelhető, hogy a nyelvi akadályok is hatással lehettek a bukaresti kritikus lesújtó véleményére.

A *Hamletet* követően Harag György még négy kortárs drámát<sup>59</sup> rendezett a szatmárnémeti csapattal, azonban az ötvenes évek vége felé egyre inkább azt érezte, hogy ismétli önmagát, az előadásai „nem az igazik”, hiányzik belőlük a „minőségi ugrás”.<sup>60</sup> 1960-ban a színház vezetését továbbadta Csíky Andrásnak, majd elhagyta a társulatot, ezzel pedig kezdetét vette a „vándorlás” időszaka, amely során a művészi továbbfejlődés lehetőségeit kereste. „Tíz hosszú év következett – keresések, megaláztatások, bukások... az érés ideje”<sup>61</sup> – írta Harag a szatmárnémeti társulat elhagyása utáni periódusról. A következő három évben nagyrészt Kolozsvár és Marosvásárhely között ingázott, majd 1963-ban hivatalosan is a marosvásárhelyi színházhoz csatlakozott főrendezőként. Itt vitte színre 1971-ben Nagy István *Özönvíz előtt* című drámáját, melyet Harag rendezői pályafutásának és az erdélyi magyar színháztörténetnek is a meghatározó előadásaként tartunk számon. Az *Özönvíz előtt*ben szakított a korábbi rendezéseire jellemző naturalista-realista színjátszó hagyományokkal, melyeket az előadásban egy „metaforikusan fogalmazó, látványalapú”<sup>62</sup> színházzal helyettesített. „S egy nap megtaláltam önmagam” – írta később Harag. „Az első olyan előadás, amikor már más voltam, az Victor Eftimiu *Az ember, aki látta a halált* című darabja volt Marosvásárhelyen, 1970-ben.

56 Florian POTRA, „*Hamlet*” *Teatrul*, 1. sz. (1960): 46.

57 KACSÍR, „*Hamlet* bemutató...”, 2

58 POTRA, „*Hamlet*”, 46.

59 *Rendkívüli kiadás* (Mariana Pîrvulescu), *Dollárpapa* (Gábor Andor), *Szállnak a darvak* (Viktor Rozov), *Égből pottyant vendég* (Károly Sándor).

60 NÁNY István, „Életrajz-puzzle”, in *Harag György színháza*, szerk. NÁNY István, 15–26 (Budapest: Pesti Szalon Könyvkiadó, 1992), 23.

61 Uo.

62 NÁNY István, „Szerkesztői előszó”, in *Harag György színháza*, szerk. NÁNY István, 9–11 (Budapest: Pesti Szalon Könyvkiadó, 1992), 9.

Aztán következett Nagy István *Özönvíz előttje*, az a minőségi ugrás, amit oly régen vártam. Először éreztem, hogy SZÍNHÁZAT csinálok.”<sup>63</sup>

Egy évtizeddel a *Hamlet* után, 1969-ben, Marosvásárhelyen vitte színre a következő és egyben utolsó Shakespeare-rendezését, a *Macbethet*. 1975-ben főrendezőként átvette a Kolozsvári Állami Magyar Színház vezetését, ahol haláláig dolgozott. Harag kolozsvári korszaka munkásságának legsikeresebb időszakaként kerül mindmáig emlegetésre, itt rendezte többek között a Sütő-tetralógiát, az *Éjjeli menedékhelyet* és a Csehov-ciklusát (*Három nővér*; *Cseresznyéskert*; *Ványa bácsi*).

### ***Az előadás adatai***

*Cím:* Hamlet. *A bemutató ideje:* 1959. május 7. *A bemutató helye:* Szatmárnémeti Északi Színház. *Rendező:* Harag György. *Szerző:* William Shakespeare. *Fordító:* Arany János. *Díszlettervező:* Fux Pál. *Jelmeztervező:* Szatmári Ágnes. *Vívómester:* Csipler Sándor. *Ügyelő:* Mogyoróssy István. *Rendezőasszisztens:* Kovács Ádám. *Szeplők:* Bartos Ede (Claudius dán király), Csíky András (Hamlet dán királyfi), Ács Alajos (Horatio, Hamlet barátja), Deésy Jenő (Polonius államtanácsnok), Petruka Miklós István (Laertes, Polonius fia), Hegedűs Miklós (Voldimand), Tompa Attila (Cornélius), Vándor András (Rosencrantz, Hamlet egykori iskolatársa), Köllő Béla (Guildenstern), Korcsmáros Jenő (Osrick, piperkőc udvaronc), Hegedűs Miklós (Pap), Cseresnyés Gyula (Marcellus), Diószeghy Iván (Bernando), Vajda András (Francisco), Rajnáld, Kiss Imre (Polonius embere), Vajda András (Egy százados), Török József (Hamlet apjának szelleme), Diószeghy Iván (Fortinbras, norvég királyfi), Török István, Cseresnyés Gyula, Kiss Imre, Tompa Attila (Sírásók), Nádai István (Színészkirály), Nagy Iza (Színészkirálynő), Lukács Éva (Gertrud királyné, Hamlet anyja), Elekes Emma (Ophelia, Polonius lánya).

---

63 NÁRAY, „Életrajz-puzzle”, 23.

## Hiány-módozatok. A „*meg nem csinálás*” esztétikája a helyspecifikus alkotásokban

1917-ben, amikor egy R. Mutt nevezetű művész azzal hívta fel magára a figyelmet, hogy műalkotás gyanánt egy vécésészét állított ki, a gesztus – amiről azóta már tudjuk, hogy nem Mutt nevéhez fűződik – heves felháborodást váltott ki a New York-i Független Művészek Társaságában. A művészi szándék igencsak sokrétű. A jelenség kapcsán olyan kérdések kerültek megfogalmazásra, mint például: műalkotásként lehet-e tekinteni egy teljesen átlagos, hétköznapi tárgyat, mindössze attól, hogy azt elemeljük a „megszokott”, a rendeltetészerű környezetétől, és azt egy más, mondjuk az „artworld” kontextusába helyezük? De érteni véljük továbbá azokat a mondanivalókat is, miszerint a művészi érték alapján véve nem kontextusfüggő vagy, hogy nincs unalmas vagy banális téma a művészetben (lásd Van Gogh parasztcipőit), vagy értelmezhetjük az egészet úgy is, mint konkrét bizonyítékát annak, hogy a művészi érték végeredményben átruházható akármilyen tárgyra. A jelentésben azonban benne rejlik továbbá annak az „álszent” dolognak a felmutatása is, miszerint, ha valami múzeumba kerül, annak természetszerűen megnő a szellemi értéke. Továbbá attól sem zárkózunk el, hogy az egészet a figyelemfelkeltés gesztusaként értelmezzük, és még messze nem merítettük ki a lehetséges jelentéstartalmakat.

A *ready-made* – mint készen talált tárgy(ak) – eklatáns példája annak, hogy a „valós” miként tud felruházódni művészi státussal, azaz miként történik meg egy a valóshoz tartozó dolog, jelenség vagy tárgy szemiotizálása és annak jelként való értelmezése. Ezen jelenség tehát úgymond precedensértékű a tekintetben, hogy valójában megtörténhet az efféle átalakulás.

De nézzük, miben is áll ezen művelet lényege. Egy közönséges használati tárgy úgy képes bekerülni a műalkotások világába és egy új létmódra szert tenni, hogy az semmiféle fizikai változtatáson nem megy keresztül. Mindezen „átalakulás” úgy megy végbe, hogy a tárgy elveszíti önazonosságát – noha mindvégig megőrzi formáját és anyagát –, és a művészi megismeréshez és megértéshez igazodva jelenik meg, az érzéki észlelés számára kisajátított „dologként”.<sup>1</sup> De álljon itt egy másik példa, ami még közelebb visz jelen írás gondolatának kifejtéséhez, hiszen – ahogy Thoreau mondaná – előnyére nem látom hátrányát.

„Az a gesztus, amit tíz évvel ezelőtt tettem, amikor egy étkezés után az asztali maradékok véletlenszerű »rendjét« felragasztottam, mint valami domborműszerű kompozíciót, nem volt más, mint az adott helyzet rögzítése, mondhatni egy adott

---

1 ZRINYIFALVI Gábor, *Mi a szobor és a plasztika?* (Budapest: Meridián Kiadó, 2007), 4.

szituációhoz való alkalmazkodás.”<sup>2</sup> Így vall Daniel Spoerri, aki egy ebédlőasztalt, az összes rajta levő dolgokkal, cigaretták csikkjeivel, ételmaradékokkal, egyéb étkezési maradványokkal – azokat az asztalhoz fixálva a maguk pillanatnyi és esetleges elrendezésében –, mintegy tárgyegyüttesként vagy háromdimenziós csendéletként, függőlegesen állított ki a kiállítóterem falára. Ez lenne tehát a *nouveau réalisme*, azaz az újrealizmus.<sup>3</sup> Ezzel egy paradigma végére értünk, miszerint: a valóságot nem ábrázolni, hanem bemutatni kell. Ebben áll e törekvés vagy „horizontváltás”, kulturális értékváltozás kiugró jellegzetessége.

A művészi közlés ezen alternatív formája – azaz a közönséges tárgyak műalkotásba való illesztése – nem új keletű. A jelenségnek hosszú előtörténete van. Az „új dada” (*new dada*) vagy neodadaizmus lett az avantgárd mozgalom azon stílusnyelve, amely a kollázs módszerén keresztül leginkább ragaszkodott ahhoz, hogy kapcsolatot teremtsen a mű és a gyakorlati élet hétköznapi tárgyai között, eljutva odáig, hogy a valóság darabjait újra feldolgozva, mintegy átdolgozatlanul építse be a műalkotásba. Noha a műalkotás – fogalmaz Georges Duby – arra való, hogy csendben szemléljük, és nem arra, hogy hosszan beszéljenek róla – gyakran nem megvilágítva, hanem elhomályosítva azt –, a következőkben mégis ezt tesszük.

Daniel Spoerri műve megpróbál több nézőpontot is játékba hozni, egyszerre több értelmezési szintet is kínálva a nézőnek. Táblaképei vizsgálhatók a műalkotás-lét „illékonyasága” szempontjából, ezek ugyanis egy teljesen más paradigma keretfeltételeiből nőnek ki: abból, amely ellenáll a piacnak, az áruba bocsájtásnak és a kommercializálódásnak.<sup>4</sup> Aztán megközelíthetjük úgy is, mint különös jelenséget, az érzékeléssz pszichológia oldaláról, hiszen nevéhez fűződik a „csapdakép” (*tableau-piège*, azaz asztal-kép), mint furcsa képtípus. Ezen asszablázs-, háromdimenziós táblakép-munkák különössége tulajdonképpen a képalkotás technikájában, nevezetesen nézőpontjukban áll, abban, ahogyan egy ebédlőasztalt a kiállítóterem falára merőlegesen felfüggesztett állapotban – mintegy maga után hagyva a klasszikus prezentáció sémáját –, könyörtelen közvetlenségével állít a nézők elé.<sup>5</sup>

Spoerri nem hozott lényegesen újat, hiszen a műnek a valósághoz fűződő kapcsolatát hasonló mód értelmezte, mint azt mások is tették előtte, ráadásul jelentősen korábban. 1912-től datáljuk azt a radikális és forradalmi lépést, amikor Georges Braque egy falburkolatot imitáló tapéta darabjait ragasztotta egy rajzára,

2 Daniel SPOERRI, „Eat Art”, in *A neoavantgarde*, szerkesztette KRÉN Katalin, MARX József (Budapest: Gondolat Kiadó, 1981), 274.

3 Sokan, amiatt értik félre az elnevezést, hogy azt a realista/naturalista ábrázolással asszociálják, holott semmi sem áll távolabb az újrealistáktól – jegyzi meg L. Menyhért László –, mint éppen a realista ábrázolás. A kifejezés a valóságos tárgyak vagy a valóságos környezet használatára vonatkozik. L. MENYHÉRT László, *Képzőművészeti irányzatok a XX. század második felében* (Budapest: Urbis Könyvkiadó, 2006), 34.

4 Spoerri volt az, aki legelőször romlandó anyagokat, ételmaradékokat applikált a táblára, s ezen eljárás eredményét nevezte *eat art*nak, vagyis ehető művészetnek. Uo., 35.

5 Az 1945 utáni nyugati képzőművészetet feldolgozó kézikönyvek csaknem mindegyikében szerepel a csapdakép (piszkos edények, étkezés utáni maradványegyüttes, hamutartó és cigarettacsikkek asztalra vagy székre rögzítve, majd mindez a vízszintes helyzetéből kimozdítva, képként lóg a falon). LIGETFALVI Gergely, „A kinetikus művészettől a csapdaképig”, *Balkon*, 3. sz. (2009): 29.

elkerülve azt a gesztust, hogy azt, annak textúráját festéssel, azaz esztétikai közvetítésen keresztül jelenítse meg. De ezt megelőzően, Pablo Picasso – állítása szerint – még 1911 vége felé alkotta meg az első olyan kollázsát, amelyen egy festménye vásznára nádmintázatú linóleumdarabot ragasztott.<sup>6</sup> Braque és Picasso után művészek hada – többek között Robert Rauschenberg, Eduardo Paolozzi, Allan Kaprow, Cy Twombly, Jasper Johns, Louise Nevelson – alkalmazta a dadaista kollázs módszerét, majdhogynem minden szelektivitáselvet nélkülözve. Végző soron – enyhén dadaista utóízű munkáikban – mindannyian ugyanazt az elvet követik: számot vetnek, és kérdésessé teszik a különbséget tárgy és műtárgy között.

A Spoerri-féle mű értelmezési udvara azonban még itt sem zárul le, ugyanis mint a lehetséges olvasatok egyike köthető az *à la Duchamp*-féle gesztushoz, mintegy annak parafrázisához, a mindennapi tárgyak átesztétizálásához, miszerint bármilyen közönséges tárgy (még a romlandó ételmaradék is) műalkotássá avanszálódhat. Mint látható az előbbi töredékes vizsgálatokból, igencsak problematikus vezérfonalat találunk a vizsgálódásban, hiszen legyen szó Spoerri műveiről, vagy Duchamp *ready-made*-jeiről, a művek nyitott jelentésrendszere többféle lehetséges szempontot is felvet. Az újdonság másutt keresendő. Egy az eddigektől eltérő irányvonal felvetését látom termékenynek, melynek vizsgálata olyan probléma felé terel, amely szélesebb összefüggésrendszerben vizsgálható, a helyspecifikus előadások térelemzésével. Kínálkozik tehát még egy tárgyalásra váró szempont, amely a mű képződését illeti.

A hagyományos mű mindig feltételez az alkotója részéről valamilyen művészi tettet, esztétikai aktust, amely a kreálással, azaz a mű létrehozásával, az esztétikailag megkonstruálttal van szoros vonatkozásban. A mű ebben az értelemben tehát egy teremtő folyamat eredményeképpen jön létre. Richard Wolheim egy 1965-ös esszéjében a jelenséggel kapcsolatosan meg is jegyzi, hogy a hagyományos műalkotásokat komoly munkával hozzák létre, míg a *minimal art* megalkotásakor elégséges a művész részéről pusztán kiválasztani egy már létező tárgyat.<sup>7</sup> Robert Rauschenberg és Marcel Duchamp munkái is eklatánsan példázzák ezen megváltozott „alkotói” folyamatot.

Duchamp megpróbálta a festészet technikai lehetőségeit oly szinten „tökéletesíteni”, hogy lehetővé váljon a festés aktusát mint mozzanatot teljesen kikapcsolni az alkotói folyamatból. A festékelhordás jellegzetes duktusát és kalligráfiáját, azaz az egyéni kézjegy nyomait próbálta láthatatlanná tenni, pontosan azt – jegyzi meg Pernecky Géza –, amire a sikeres művészek egyébként a legbüszkébbek szoktak lenni.<sup>8</sup> A Spoerri-féle csapdaképek hasonló módon, a művészi interpretációt és a művész személyes és egyéni kézjegyét nélkülözve mutatnak be egy szituációt. Ahogyan Ligetfalvi Gergely fogalmaz: amolyan „*donner à voir*”-ként, azaz

6 Clement GREENBERG, *Művészet és kultúra*, ford. ADY Mária et al. (Budapest: Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, 2013), 65.

7 David CARRIER, „Művészettörténet”, ford. Buglya Zsófia, in *Vizuális Kommunikáció. Szöveggyűjtemény* (Budapest: Typotex Kiadó, 2010), 161.

8 PERNECZKY Géza, *Művészet az ezredfordulón* (Budapest: Palatinus Kiadó, 2006), 77.

kínálkozás-ként, adódásként. Ugyanis a művészi alkotás nemcsak azzal hathat, amit magában foglal, hanem azzal is, amit elhagy.<sup>9</sup>

Visszaülve írásom képzőművészeti jellegű példaanyagaihoz: annak, hogy Warhol dobozait, Spoerri vagy Duchamp (*ready-made*) műveit vesszük alapul, jelen kontextusban nincs jelentősége, ugyanis mindezen „megnyilatkozások” közös sajátossága, hogy ugyanarra az elvre, ugyanarra a kitüntetett gyakorlatra és tapasztalatra épülnek: az alkotás (létrehozás, kreálás) „ökonómiájára”, nélkülözve a hagyományos művészeti gyakorlat kifejezésbeli konvencióit.

Eddigi vizsgálódásom homlokterébe a képzőművészeteket állítottam, de az előbbiekben tárgyalt képzőművészeti reflexiók áthatják a kortárs színházi törekvéseket is. S hogy mindezen elgondolásunk alátámasztást nyerjen, vizsgáljunk meg egy konkrét példát.

Jelen írás példaanyaga a *Life Traveler (Életutazó)* című interaktív táncdarab, Jody Oberfelder (táncos-koreográfus) előadásában. E minimálprodukció helyspecifikus színházi formációként is értelmezhető:<sup>10</sup> egyszemélyes performansz, a hétköznapi tapasztalati térben, egy hídon.<sup>11</sup> A hídon áthaladók egy táncossal találkozhatnak, hogy együtt tegyenek vele egy „személyre szabott” sétát. Jody Oberfelder vintage bőrröndökkel a kezében próbálja bevonni a részvétel aktusába – közvetlen beszélgetőpartneri szerephez állítva – az éppen a hídon átkelő járókelőket.

A tradicionálishoz képest a nézői szerepkör új tapasztalatával ismerkedhet meg az, aki hajlandó elidőzni és a táncos-performer „játékához” igenlő, aktív(abb), „élőbb” viszonyulást mutatni. A néző választhat a hozzáállás módját illetően, s amennyiben nyitott a kezdeményezésre, gazdagabb lehet egy művészi tapasztalattal. Az értelemadás, az, hogy miként értelmeződik a performer jelenléte a hídon, annak a felismerése, hogy egy művészi megmutatkozást lát-e vagy sem, mindennek megítélése és interpretálásának mikéntje a nézőre hárul.

Meghatározó jelentőséggel bír tehát, hogy a néző, hogyan reagál a felkérésre. Amennyiben sikerül a performernek a jelenlegi, aktuális megmutatkozását „előadásként” olvasni, problémamentesen valósul meg a befogadás. Onnantól kezdve a néző már nem kívülálló, hanem annak a játéknak a részese, amely neki szól. A darab tehát csak annyiban van jelen a szemlélő számára, amennyibe azt képes a mindennapi tapasztalattól megkülönböztetve, esztétikailag szemlélni.

A darab a „néző” produktív közreműködésére, hozzájárulására épít, hiszen a performansz kizárólag a nézővel való viszonyában mutatkozik meg. Jelentése (formája)

9 Ernst. H. GOMBRICH, *A művészet története*, ford. G. BEKE Margit és FALVAI Mihály (Budapest: Gondolat Kiadó, 1974), 6.

10 A hely- vagy környezetspecifikus fogalmakat a Patrice Pavis-féle értelmezésnek megfelelően használom, és itt olyan színreviteleket jelölnek, amelyek a valóságban fellelt helyszínhez, vagyis a nem színházi célra épült színházépületekhez köthetők. A város egyik kerülete, az utca, házak, magánlakások, elhagyatott gyárépületek mind olyan helyszínek, amelyek új megvilágításba helyezik a klasszikus vagy a modern szövegeket, továbbá a közönséget a szöveggel, a helyszínnel és a teljes mondanivalóval egyaránt egy teljesen másfajta viszony kialakítására készíteti. Patrice PAVIS, *Színházi szótár*, ford. GULYÁS Adrienn et al. (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2006), 175.

11 A táncdarab bármelyik hídon előadható. Jelen írás a 2021-ben Londonban, a Millenniumi hídon előadott darabot elemzi.

részben a közös sétából és beszélgetésből, a megvalósuló együttműködésből, a felkínált esztétikai tapasztalat interaktív megéléséből születik meg.<sup>12</sup> Kizárólag ennek a megtapasztalásnak és a ráismerés aktusának köszönhetően létezik a „mű”.

A táncos (performer) lehetőséget kínál arra, hogy megálljunk és elgondolkodjunk a jelenlétről, miközben átkelünk egy hídon. Meghívás ez a jelen pillanat, a kor, a történelem és az utazás szemlélésére.<sup>13</sup> Mindössze ez a közösen megtett séta alapozza meg az (esztétikai) élményt. S hogy rögtön az írás kulcsfogalmára játszunk rá, rá is térnek a hiánymódozatokra, amelyeket az előadás terével kapcsolatosan vizsgálók.

A jelenkori művészeti praxisban – ahogy azt a képzőművészeti példákkal is illusztráltam – az egyik legmeghatározóbb jelenség a hiányelvűség: a hiánnyal való operálás, amely egyben a helyspecifikus terek létmódjával összefüggő jelenségként is értelmezhető. Meglátásom szerint az esztétikai tapasztalat eme irányultsága vizsgálható a *Life Traveler* terének vonatkozásában is. Gondolatmenetem a térbeli hiányállapotra mint esztétikai gondolat- és problémakörre kíván rávilágítani.

A vizuális közlés tekintetében az előadás tere, a híd (mint társadalmi, szociális tér) nem esztétikailag megformáltként (alakítottként), hanem közvetlen realitásban van jelen. Ezen megmutatkozásból hiányzik ugyanis a jellé válás képessége, hiszen ahhoz, hogy jellé váljon, kiemelésre vagy valamilyen megkülönböztető jegyre lenne szükség, hogy a *ready-made*-ekhez hasonlóan elemelődjön a társadalmi praxistól.

A *ready-made* esetében a rámutatás gesztusa (a kiemelés) akár több szinten is megtörténik. Egyrészt: ezen tárgyak alá lettek írva, másrészt el lettek emelve megszokott társadalmi funkciójuktól azáltal, hogy bekerültek egy kiállítótérbe (lásd Duchamp végécésészéjét). Továbbá kialakult egy háttértudás, „többlettudás” ezen tárgyakkal kapcsolatosan, hiszen, ahogy Thierry de Duve is fogalmaz: „kinek támadna az a gondolata, hogy egy hólapátot vagy egy piszoárt értelmezzen, ha nem feltételezné, hogy valami mást is jelentenek, mint amik?”<sup>14</sup> Az újrealizmus stílusnyelve – a differenciálatlanság mint működési elv, amely összemosza a különbséget a hétköznapi (tárgy) és művészi (műtárgy) között – a performansz terének vonatkozásában abban mutatkozik meg, hogy a térben nem történik semmiféle beavatkozás, ami megváltoztatná, modifikálná annak formáját vagy jellegét.

A hétköznapi élet terének – mint az esztétikán kívüli valóságnak – a műben való érvényesülése egy neutrális prezentáción, egy steril formanyelven s mindenféle esztétikai szignatúrát nélkülözve van jelen. A helyfoglalás ezen gyakorlata távol áll a kreálástól s mindenfajta konstrukciós elvtől, így a tér tekintetében egy nem

12 A performanszba – mintegy társalkotóként – bevont nézőnek felajánlják a bőrdöngök közös cipelését, aztán az azokon való üldögélést, amiről csodálni és egyben rácsodálkozni lehet a Temzére. Mindezen közösen véghezvitt aktusok közvetlen átélésén keresztül a néző-résztvevő kinyilváníthatja a performanszban való „ottlétét”.

13 Nyilvános, online előadás, *Mikro- és makro dramaturgiák a táncban* címmel. Elhangzott Trencsényi Katalin dramaturg előadásában, 2023. december 11-én, a KAB Színháztudományi Konferenciáján.

14 Thierry DE DUVE, „Bármit lehet”, in *Változó művészetfogalom*, szerk. HÁZAS Nikolett (Budapest: Kijárat Kiadó, 2001), 65.



művészszerű szemléleti anyagról, illetve esztétika- és értéksemlegességről beszélhetünk.

Jelentős értékszempléleti változást jelent tehát, hogy az environmentális gyakorlatban a helyspecifikus előadások sok esetben nélkülözik a hagyományos művészi gyakorlat kifejezésbeli konvencióit. A tér létmódjának a kérdése és esztétikumának jelentősége így erősen eltér a hagyományos gyakorlattól. Nem tapasztalni semmi olyan konstruáltságot, ami az előadásra utalna, ahogy az lenni szokott a klasszikus reprezentációelvű előadások esetében. A kreálás és létrehozás – mint amolyan „esztétikai kényszer” – helyett leginkább a tér kiválasztása (lásd térválasztás, helyfoglalás, kinevezés) lesz a meghatározó. A helyspecifikusság elve tehát a másként(i) gondolkodás és szemlélés irányába mozdítja el a dolgokat.

A hiányelvűséget mint egyfajta értékakcentust hangsúlyozza a performansz terének (jelen esetben a híd) pszichológiai karaktere is. A *Life Travelert* hidakon és pályaudvarokon adják elő, és ha ezen (hétköznapi) terek pszichológiai karakterét vizsgáljuk, akkor nem mehetünk el Marc Augé térértelmezése mellett, miszerint ezen terek a „nem-helyek” kategóriájába sorolandók.<sup>15</sup> A „nem-helyek” sajátosságaként említendő, hogy – jöllehet rengetegen megfordulnak rajtuk vagy bennük – sem valódi kapcsolatok, sem viszonyok nem jönnek létre.<sup>16</sup> Közös attribútumuk, hogy az utazáshoz, az áramláshoz, a mozgáshoz köthetőek. A híd mint irányított tér – a formájából adódó sajátossága miatt, miszerint az egyenes vonal az uralkodó benne – az egyirányú sodrást, az áramlást hangsúlyozza. Pszichológiai jelentősége abban rejlik, hogy nem marasztaló jellegű, és azt szuggerálja, hogy haladjunk, ne időzzünk.<sup>17</sup>

Vizsgálódásaink tárgyával továbbá összefügg a keret problematikája. Esztétikai hatásának kérdései számos oldalról kaptak megközelítést, de jelen esetben – mint a kortárs művészeti mező egyik meghatározó ágense – a hiány létmódjával hozható összefüggésbe. Az olyan műfajok esetében, mint a performansz, az utcaszínház, a happening stb., amelyek általában kerülnek a tárgyiasulást, az objektivációt,

15 Marc Augé francia antropológus a kortárs térfoglalás jelenségét vizsgálja. Megkülönbözteti a tranzit, azaz az átmenet helyeit az antropológiai tértől/helytől. A tranzit helyek megnevezésére Augé a „nem-hely” fogalmát vezeti be. Ezek azok az egyneműsödött terek, amelyek mentesek mindenféle szimbolikus tartalomtól, s amelyek nem adnak teret a történelemnek sem. Marc AUGÉ, *Nem-helyek. Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*, ford. FÁBER Ágoston (Budapest: Múcsarnok Nonprofit Kft., 2012), 60.

16 Az eddigieket összefoglalnám azon környezetpszichológiai tétellel, miszerint létezik egy objektív, tárgyias felfogás a környezet és az ember viselkedése között. Ezen azt értjük, hogy egy bizonyos fizikai környezet bizonyos fajta érzelmeket vagy viselkedési válaszreakciókat válthat ki. Gheorghe VIDA, „Környetművészeti törekvések Romániában”, ford. MEZEI József, in *Látvány és gondolat* (Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1991), 99.

17 Az Augé-i értelemben vett antropológiai („marasztaló”) és a „steril”, egyneműsödött (tranzit), személyiség és identitás nélküli terek közötti különbséget igencsak jól példázza egy Földényi F. László által felidézett dickensi jelenség, az egykori utazókocsi és az omnibusz. A régi utazókocsikban az emberek rá voltak kényszerülve, hogy egymás élettörténeteit végighallgassák, odafigyeljenek egymásra, más szóval lehetőség és idő kínálkozott az ismerkedésre. Az omnibusz, amely majd állomásról állomásra váltogatja utasait, a szocializálódás előbbi formáját teljesen felszámolja, amolyan Augé-féle tranzit helyhez hasonlóan. FÖLDÉNYI F. László, *Képek előtt állni. Adalékok a látás újkori történetéhez* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2010), 173–174.

nehéz, helyenként csaknem lehetetlen tetten érni és azonosítani a keretezés aktusát és aspektusát. A jelenkori gyakorlat tehát azt mutatja: egyre nehezebben megfejthető a néző számára, hogy voltaképpen – derridai fogalommal élve – mi is az *ergon*, azaz a mű, és ehhez képest hol húzódik, illetve mi képezi a mű járulékos részét, azaz a *parergon*, vagyis a keretet.

Mivel a *Life Traveler* létszerűen használja a mindennapok valós terét, és nem határolódik el a hagyományosan vett vizuális közlésmódnak megfelelően, ezért bizonytalan reprezentációs határral rendelkezik. Hiányzik tehát a körülhatároltságból fakadó vizuális megmutatkozás, a kijelölt mozgástér. Általában a helyspecifikus előadások sajátos problémafókuszaként mutatkozik, hogy hiányzik a „keretezés” korlátozó, szelektív, és „dramatizáló” jellege.

A keret mint az egyik legkonstitutívabbnak tekintett formai jegy visszaszorítása, illetve annak teljes hiánya egy igencsak termékeny feszültséget szül a művészet, azaz a fiktum és a valós tartománya között, megváltoztatva ezáltal mind a kortárs művészet kommunikatív jellegét, mind a megmutatkozásának módját. Korunk, azaz a posztmodern művészet alaptendenciája tehát sokkal inkább ragaszkodik a valószerű jelleghez (a prezentációhoz), mintsem a műjelleghez (a reprezentációhoz), hiszen utóbbi mindig valamilyen esztétikai irányultságot feltételez.

Az „*anything goes*” jegyében bármilyen tér bevonható és az előadás tereként működtethető anélkül, hogy bármilyen konstrukciós elvnek alárendelt lenne, vagy bármilyen esztétikai formarendhez, normához illeszkedne, hasonlóan ahhoz a némi ételmaradékhoz, amely a táblára applikálva már elégséges feltételét képezi a műalkotás mivoltának. Ahogy a legkülönbözőbb dolgok, tárgyak, *objet trouvé*-k kerülhetnek a vászonra, úgy bármilyen hétköznapi tér is az előadás és a művészi közlés helyévé válhat. Ezen kilépési kísérlet, azaz az előállítástól, elkészítéstől, létrehozástól való tartózkodás csaknem minden jelenkori művészeti forma meghatározó diskurzusává válik.

A tanulság, amelyet mindebből levonhatónak látok, első fokon úgy összegezhető, hogy érvényét veszítette az a hagyományos különbségtétel, miszerint esztétikailag csak az tud érvényes lenni, ami szoros vonatkozást mutat a kreálás, létrehozás vagy valamilyen konstrukciós elv tapasztalatával, azaz a hagyományos művészeti alkotófolyamat megszokott feltételeivel, szemben azokkal a dolgokkal, amelyek önnön valóságukban, mintegy közvetlenül és átdolgozatlanul emelődnek be a művészet világába (lásd egy étkezés maradványai). Továbbá az írás hordozza azt a belátást is, hogy az esztétikumtól való elrugaszkodás mint állandósult aspektus jellemzi jelenkorunk művészi megnyilvánulásait és a mögöttük lévő gondolkodásmódot.

Elemzésem egyik végkövetkeztetése, hogy a fentebb tárgyalt képzőművészeti szemléletmód érvényességi köre kiterjeszthető a kortárs színházi gyakorlatra is, ahol a helyspecifikus, „talált terek” kapcsán ugyanazt a kritikai programot látjuk működni.

Rövid számvetésünkben szemléletes alátámasztását láttuk azon Beke László-féle gondolatnak, miszerint a múlt század művészetének valószínűleg a legmerészebb

## HIÁNY-MÓDOZATOK

felismerése volt, hogy a semmi nagyobb esztétikai értéket képviselhet – lásd a „meg nem csinálást”, az elhallgatást –, mint az alkotás maga.<sup>18</sup>



Forrás: Marcella ANGLANI, Maria Vittoria MARTINI, Eliana PRINCI, szerk., *Legújabb kori művészet*, ford. BALÁZS István (Budapest: Corvina Kiadó, 2009), 103.



*Life Traveler*, London, Millennium Bridge, 2021.

(Forrás: <https://vimeo.com/675018154?share=copy>)

<sup>18</sup> BEKE László, *Művészet / Elmélet* (Budapest: Balassi Kiadó, 1994), 179.

## CSIZMADIA IMOLA



*Life Traveler*, London, Millennium Bridge, 2021.  
(Forrás: <https://vimeo.com/675018154?share=copy>)

## A talált tér variációi

Dolgozatomban a talált tér variációit vizsgálom.<sup>1</sup> Kísérletet teszek annak a megfogalmazására és leírására, miben különböznek a talált térben játszódó előadások, milyen típusú talált terek vannak a talált téren belül. A nézőtérrel való párbeszéd miként alakul, illetve milyen más talált elemek figyelhetőek meg, azokkal, milyen fajta kommunikációt tudnak létrehozni. A tér környezetének, hanghatásainak meghosszabbítását, azon túlmutató párbeszédének kialakulását figyelem meg, ennek leírásához és értelmezéséhez Richard Schechner *environment theater* fogalmának meghatározását veszem alapul. Schechner meghatározása szerint a nem-konvencionális terekben játszódó előadások, a tér, amely körülöleli a nézőket, így a nézők és a játékosok is egy térben helyezkednek el, incs különbség előadó és befogadó között.<sup>2</sup> Használok Arnold Aronson „körülvevő” vagy „körülölelő” színház<sup>3</sup> terének értelmezését is, amelyről akkor beszélhetünk, hogyha a színházi forma szakított az egyfókuszú, frontális nézőtérrel, vagyis a perspektivikus látókörrrel.

Dolgozatomban három előadás – Maruša Kink ljubljanoi *Three Sisters*, Kiliti Krisztián kisinyovi *Trei surori* és Albu István *Három nővér* (Gyergyószentmiklósi Figura Stúdió Színház) rendezésének) elemzésén keresztül vizsgálom meg a talált tér variációit és a nézőtérrel való párbeszédének kialakulását, illetve a tér környezetének, hanghatásainak a meghosszabbítását, kitágítását.

Megfigyelésem Maruša Kink ljubljanoi *Three Sisters* című rendezésével kezdem. A rendezőnő szlovén származású, aki eleinte színészként, majd rendezőként végzett a ljubljanoi Színház, Rádió, Film és Televíziós Akadémián. Művészeti vezetője a Margareta Schwarzwald Intézetnek, amely „független színházi társulat, ahol nemcsak előadásokat rendeznek, hanem más kulturális élő eseményeket is”.<sup>4</sup> A *Three Sisters* előadása a mesteri diplomamunkáját képezi, 2015. október 1-én került bemutatásra.<sup>5</sup> „Ha nincs igazi élet, az ember délibábból él.”<sup>6</sup> Ezzel a csehovi idézettel fémmjelzi Maruša Kink saját rendezését. Szinopszisában a rendezőnő

1 Az írás eredeti megjelenésének helye: *Symbolon*, Vol. 24, No. Special (2023): 79–90.

2 Richard SCHECHNER, *Environmental Theater* (New York: Hawthorn Books, INC, 1973), 2–3.

3 KISS Gabriella, „Kísérleti színházi terek szubjektív vizsgálata”, doktori.mke.hu, hozzáférés: 2020.04.15., [http://doktori.mke.hu/sites/default/files/attachment/KG\\_disszertacio\\_kepmelettel-compressed.pdf](http://doktori.mke.hu/sites/default/files/attachment/KG_disszertacio_kepmelettel-compressed.pdf)

4 *Three Sisters*, Center for International Theatre Development (CITD), s.a., elérhető link: <https://www.citddispatches.com/three-sisters>

5 Átírás és fordítók: Maruša Kink és a csapat; Rendező: Maruša Kink; Dramaturg: Nika Leskovšek; Díszlettervező: Tina Bonca, Maruša Kink és a csapat; Jelmeztervező: Tina Bonca; Szereplők: Matija Vastl, Daša Doberšek, Lucija Tratnik, Danijel Bogataj, Aja Kobe, Jure Kopušar;

6 *Three Sisters*, Center for International Theatre Development (CITD), s.a., elérhető link: <https://www.citddispatches.com/three-sisters>

leírja, hogy produkciójukban azt a kérdést kívánják feltárni, mit jelent a jelen idő egy olyan drámában, amely az időről szól.

Az előadás talált térben játszódik, pontosabban egy vasútállomás melletti elhagyott műhelyben, ahol régen az elromlott mozdonyokat javították. A vonatállomás, a vonat zakatolása és hangja szépen egybecseng mindezekkel a gondolatokkal, hiszen a vonat hallatára eszünkbe jut az utazás, az elvágódás, az újnak a lehetősége, a valamitől való elszakadás, az elmúlás. Kink előadásában mindezek az asszociációk előjönnek olykor-olykor, amikor a műhely mellett elmegy egy vonat. Az előadás során többször is előfordul. A rendező arról számol be,<sup>7</sup> hogy kiszámíthatatlan volt a vonatok érkezése, elhaladása, emiatt azt az instrukciót adta a színészeknek, hogy az előadás bármely pontján, amikor hallják a vonat zakatolását, álljanak meg és nézzenek arra, ahonnan jön a hang, és gondolják azt, hogy ez az ők Moszkvájuk.

A tér üveges falakból áll, aprón kockázott, egyes ablakszemek ki vannak törve és fehér fa-lemezekkel vannak helyettesítve, egyeseken festés látszik, kintről graffiti-szerű felirat. Középen látható egy nagy és magas, két szárnyú üveges kapu. Az előadást hat színész játssza, akiket már a legelején mind láthatunk, a térben járkálnak, tesznek-vesznek, készülnek. A térben fehér asztalokat, székeket, két fotelt, egy hosszú fekete anyaggal bevont padot, kanapét, fogast, sok falhoz felállított lécet, egy tükrös komódot, egy fehér táblát láthatunk, középen piros zsinór lóg, jobboldalt zongora, letakart felületek, mindez teljes káoszban elhelyezve, nincs berendezettségre utaló érzete a nézőnek. A fényforrás a plafonon látható ipari lámpák – amelyekből nem mindegyik ég –, két oldalt neonfények és a beszűrődő természetes fény adják. A nézők előtt elektromos melegítőik vannak. A tér látványa eszünkbe juttatja a festőműhelyek terét, a raktárhelyiséget, mivel a térben valójában nincs semmilyen olyan eszköz vagy emelő, ami arra utalna, hogy ez valamikor egy mozdonyszerelő műhely volt. Azt, hogy régen mire szolgált ez a tér, csak az ottlakók tudják, számukra bír jelentőséggel.

Minden nagyon természetesen indul, a színészek, vagyis az emberek,<sup>8</sup> készülnek, a teret rendezik, kávécsészét hoznak be, hátul kávéfőznek, a többiek helyet foglalnak, van, aki kényelmesebben, van, aki a nézőknek hátat fordítva, csendes-nyugtató zene szól. A nézőket ilyenformán vezetik be az előadás idejébe, vagyis a jelenbe. Megkérdik a nézőktől, hogy valaki kér-e kávé, van, aki kér, tejjel vagy tej nélkül? Ezáltal is bevonva a nézőt, oly módon, hogy nem érzik ezt egy

7 „It was staged in a former workshop where the trains were taken to be repaired. The actual place is right besides one of the train routes that is still in use. The trains that went by were quite loud. Some of the trains were on schedule- others were not. There was no way of knowing when one of them would appear. It seemed to me that kind of goes well with the show, so I told the actors to stop whatever they were doing no matter where the play is, and just stare at the train as it goes by. And think of their Moscow. When it has passed, they would resume with the scene. It gave the performance a very intimate and almost transcendent layer, which no one could predict.” (Kink, e-mail üzenet, 2022, 09. 23.)

8 Embereknek nevezem őket, mivel a jelmezük nem Csehov korabeli, hanem a mindennapi ember, a nézők sorai között ülök öltözetéhez hasonló, mindennapi embereknek néznek ki, ami a rendezés célja is egyben. Időben és korban minél inkább a jelenre összpontosít és a jelenidejűséget hangsúlyozza, ezáltal közelebb hozva a nézőket a szereplőkhöz, azok problémáihoz.

erőltetett formának, hanem nagyon természetes módon történik meg a bevonás. A kávé mellé rá is gyűjthetnek, a nézők is, akik meg nem szivaraznak, azok is a füst által, a frissen főtt kávé illatával a közösség részévé válnak. A tér aronsoni értelmezése alapján így válik „körülvevő” vagy „körülölelő” színházi térré. Mindeközben megnyitják a teret, a kaput kinyitják, ezáltal perspektivikusan megnő, meghoszszabbodik a tér, olyan hatása van az útnak, mintha a vonat-síneket néznénk, amelyek egy bizonyos távolságból úgy tűnnek, mintha a távolban találkoznának. Érzékelhető, hogy a színészek térben való elhelyezése több síkon működik. Már az első pillanatokban látható, ahogyan le van választva a fekete pad, amely a nézőkhöz a legközelebb van elhelyezve – ez az első sík. Egy második sík, ahol a fehér székek vannak elhelyezve, a harmadik a fotelek, a negyedik a kanapé, az ötödik a fehér nagy asztal és a tábla, a hatodik a kapu.

A párhuzamos síkokon elhelyezkedő színészeket figyelve a „megfigyelő szeme” eközben egy olyan kamera lencséjévé válik, amely a távolságot, a kép erősségét, a felvétel szögét, a mozgást és a nézőpontot realizálja: az olyan beállítás módoknak, mint a közelkép, a totál, a panoráma filmszerű hatásait itt a képkompozíció és a megvilágítás arányai váltják ki.<sup>9</sup> A rendezésnek filmszerű hatásai, képkompozíciói nem véletlenek, hiszen a rendezőnő színésznőként is dolgozik és filmekben is szerepelt – ahol a filmszakma sajátosságait, látásmódjait eltanulhatta –, másrészt Csehov drámai világának jellegzetességéhez hozzátartozik „a széttöredezett harmóniájú világ”,<sup>10</sup> ahol a szereplők elbeszélnek egymás mellett, nem hallják meg a társukat, így nem tud létrejönni két vagy több ember közötti párbeszéd. Ez a fajta egymás melletti elbeszélésnek a térben való rendezői megkomponálása, leválasztása több síkon, párhuzamosan elhangzó beszédeknek bravúros ötletnek bizonyul. Ekképp tud a néző közelképként fókuszálni egy-egy szereplőre, majd felváltja egy totálkép olyankor, amikor a tér első síkján hangzik el beszéd, majd párhuzamosan a leghátsó síkon, az előadás legvégére egy panoráma alakul ki, amikor minden síkon párhuzamosan hangzanak el a beszédek, amely kész szimfóniává alakul.

Mind a hat szereplő külön síkon foglal helyet, kivéve Mását és a zenészt – aki néha Andrej is –, ők a kanapén ketten ülnek egy helyen és fütyülnek, Irina a haját fésüli, mind külön szigeteken léteznek, miközben Olga legelől beszél. A látszólagos párbeszéd és találkozások térbeli elhelyezkedésük által vagy gesztusok által jön létre. Egymáshoz közel ülnek, egymás mellett foglalnak helyet, a széket közelebb húzzák, vagy testtel a beszélő partner felé fordulnak és figyelnek egymásra. Azok a szereplők, akiknek fontosabb mondandójuk van, az első síkon helyezkednek el és a padra ülve beszélnek, sokszor a nézők fele fordulva és nekik magyarázva azzal a szándékkal, hogy a nézőket bevonják és minél inkább az élő beszédhez hasonló természeteséggel működjön a kommunikáció.

9 Helga FINTER, „A posztmodern színház kamera-látása”, *Literatura*, hozzáférés: 2020.09.22., (1985) <http://www.literatura.hu/szinhaz/posztmodern.htm>

10 BOGNÁR Lilla, „A mű értelmezése, elemzése”, *Docplayer*, hozzáférés: 2022.09.02., <https://docplayer.hu/user/23250727/>

A szereplők közötti kapcsolatok bizonyos jelenetek kapcsán alakulnak és válnak egyértelművé a nézők számára, ugyanígy a szereplők, épp ki kicsoda, ki játsza Mását, Olgát, Irinát, Andrejt stb. folyton változik és csak a jelenetek alatt lehet rájönni, hogy épp melyikük ki. Az előadás elején három nőt és három férfit látunk, nem tudjuk, ki milyen szerepet játszik, ezért is írtam fentebb, hogy embereket látunk és nem szerepekbe bújt színészeket, ezáltal is törekedve a mindennapi élet érzetének a megteremtésére. Embereket látunk, akik mi magunk is lehetnénk, emiatt nincsenek katonai öltözetben, nincsenek rangok, nem Csehov korabeli jelmezekben léteznek, hanem a mindennapok öltözetében. A nézőben olyan érzést kelt mindez, mintha nem lenne lényeges, hogy ki kicsoda, ki milyen kapcsolatban áll a másik szereplővel, az a fontos, hogy együtt megteremtődjön egy hangulat, atmoszféra, egy időbeli érzékelés, amellyel mind együtt tudunk lélegezni.<sup>11</sup>

A párbeszédetek egymásra tevődnek, így nem igazán hallható a konkrét beszéd és annak értelme, viszont a hangzása zenévé alakul, olyan mintha szölamokat énekelnének, vagyis mondanának. Ettől az előadásnak lesz egy különleges hangzása és zenei világa, amely időtlenné alakítja a jeleneteket. Az előadás előrehaladtával egyre több ehhez hasonló egymásra beszélés születik meg, viszont nemcsak a beszéd, hanem néhol az élő zene vagy a hangszóróból hallható zene és a csendek is egymásra tevődnek és párhuzamosan léteznek. A vonatok zaja, amelyet az előadás bizonyos pontjain hallhatunk, nem tudatos és nem kiszámítható. Lényegtelen, hogy az előadás mely pontján tartanak, a színészek mindig megállnak és észlelik a külső tér zajait. A néző a hangokból megállapíthatja, hogy gyorsvonat ment el, személyszállító vagy tehervonat – olyankor, amikor gyorsvonat megy el, hangos zakatolást lehet hallani, amikor tehervonat, akkor lassú sisegést. Egy pillanatban az elmenő mentő hangját is lehet hallani. A mindennapi tárgyak, a kávé csésze, a kávé töltésének csorgása, a kanál, ahogyan nekiütődik az üvegcsésze falának, a betonföldön kopogó cipő, minden, ami a mindennapjaink zajai, ebben a térben felerősödnek és meghalljuk. Az előadás elején a szereplők csendben végzik dolgukat, ezért minden nesz, zaj, csörömpölés felerősödik, a néző meghallja és figyelmes lesz rá. Ez a fajta hangburok, ami a nézőt körülvé, „körülöleli”, talált környezeti hangoknak. Ezáltal nemcsak a talált tér lehet „körülölelő” vagy „körülvevő”, hanem a tér környezetében levő hanghatások, hangburok is.

Az előadás legvégén a hangzásvilág, amikor mindenki egymásra beszél és a zene is rátevéődik, teljes szimfóniává alakul, „polifonikus műalkotás jön létre, ahol

11 Cristina Modreanu írása a temesvári TESZT-en látott előadás kapcsán: „În acest spectacol creat de regizoarea Maruša Kink, actrii par că se gândesc în timp real la personajele lor, joacă simultan în colțuri diferite ale spațiului scene care în piesă se succed sau se desfășoară în altă ordine, își schimbă personajele între ei sau împrumut doar unele replici, bazându-se pe memoria culturală a publicului care e lăsat să-și clarifice singur relațiile dintre personaje, dacă ține neapărat. Ce vrea spectacolul în primul rând – și ce reușește extraordinar – este să imprime o atmosferă, să creeze o stare, să ne apropie de niște oameni care se gândeau la noi, cei de azi, pe peste 100 de ani, ca la niște posibili parteneri de conversație, unii care vor trăi acea viață fericită care lor le scapă printre degete.” (Modreanu, 2018, „online”, s.a.)



a magányos szólamok együtt, zárt kompozícióként képesek megszólalni”.<sup>12</sup>

A csehovi világra jellemző ez a fajta kommunikáció, az egymás melletti elbeszélések, egymásra beszélések, a látszólagos kommunikáció, amelyek valójában monológok,

„de a dialógus súlytalan, mint ama fakó alapszín, melyből a replikáknak álcázott monológok színes foltokként emelkednek ki, mivel ezekben a monológokban a darab egészének értelme sűrűsödik össze. Ezek a rezignált önelemzések, melyeket szinte minden szereplő külön-külön önt szavakba, ezek éltetik a művet – a mű pedig voltaképpen miattuk íródott. Egyikük sem monológ a szó hagyományos értelmében. Nem a helyzetből, hanem a témából erednek.”<sup>13</sup>

Kink előadásában tudatosan használja az egymás melletti elbeszéléseket, ez azok a jelenetek, amelyek az eredeti szövegben más helységben történnek, vagy párhuzamosan azokat ő egymásra teszi két külön síkban. Nem értjük tisztán mindazt, amit mondanak, se egyik párost, se a másikat. Ilyenformán kerülhetünk – nézőként – közel, és érthetjük meg a szereplőket, hogy ők valójában miben vannak és mivel szembesülnek, vagyis a társak meg nem értettségével és azzal, hogy társaságban is magányosak vagyunk.

A szerepcserék legtöbb esetében láthatatlanul történnek meg. Az Andrejek közötti szerepcserék közül az egyik legszebb az, amikor Natasa és Andrej veszekednek, majd Natasa otthagyja egyedül Andrejt, aki a kanapén szemben a nézőkkel ül. Egy másik síkban a zenészt láthatjuk, aki a fotelben háttal ül és elkezd hegedülni és ezáltal veszi át Andrej szerepét, azzal a fájdalommal és csalódottsággal szól a hegedű, ahogyan a kanapén ülő alakot láthatjuk.

Szerepcserének nevezhető az állatfejek, állatmaszkok feltétele is. Először a szarvas maszkkal alvó szereplőt láthatjuk, majd, Natasán kívül, aki mindeközben átöltözik, a többiek is állatmaszkot tesznek – róka, egér, malac és pingvin. Mind az öt állatmaszkkal rendelkező színész a nézők előtti padra ülnek le a nézőkkel szemben. Egy kritikában arról írtak, hogy amint a jövőről kezdtek el filozofálgatni, állatmaszkokat tettek fel.<sup>14</sup> Miért csak álarc mögött tudnak beszélni a jövőről? Csehov eredeti szövegében folyton a múltból és a jövőről beszélnek a szereplői, így elfelejtene a jelenben élni és létezni. Kink rendezésében az a cél, hogy a jelent éljék meg a szereplők és a nézők, viszont a jövőről álarcokban beszélnek. Csehov szereplői a jelennel nem akarnak szembesülni, míg Kink rendezésében a jövővel.

12 BOGNÁR Lilla, „A mű értelmezése,...

13 Peter SZONDI, *A modern dráma elmélete* (Budapest: Osiris Kiadó, 2002), 38.

14 „When the performers decide to philosophize about the future, for example, they put on animal masks” (Deja Crnović says, June 14, 2017)

A továbbiakban kitérnék Kiliti Krisztián *Trei surori* című rendezésére, amelyet a kisinyovi „Luceafărul” Színházban rendezett, bemutatója 2022. június 5-én volt.<sup>15</sup> A rendező előadása magiszteri első év végi vizsgaelőadás.<sup>16</sup>

Kiliti Krisztián *Három nővér*-rendezése Irina születésnapjára<sup>17</sup> hívja meg a nézőket, amely napon, az egy éve elhunyt papa halálának évfordulója is van. Egy év gyász után végre ünnepelhetnek, viszont mielőtt elkezdődne az ünnepség, előbb a mindennapi rituálén kell részt venni – a papa, aki síremlék helyett egy elültetett fa,<sup>18</sup> folyamatos gondozást igényel, így fennmarad emléke és folyamatos jelenléte halála után is.

Az előadás kőszínházi körülmények között jött létre, nem talált térben játszódó előadásról van szó, viszont a tér elemei és a térkonceptió kialakítása, illetve az előkészülete talált, hiszen a városból kiindulva, a város ihlette azt. Kisinyov fővárosát Európa legzöldebb városának tartják.<sup>19</sup> A városban sétálva mindenféle zöld növényzetet láthat az ember, teljesen körülöleli az épületeket, a tereket, mindent. Az utcákat, ahol épp nem szegélyezi fa, oda betonvázákat tettek ki különböző dísznövényekkel. Maruša Kink rendezésével hasonlóan Kiliti kiindulópontja is a vonattállomás volt, pontosabban a váróperon: a kisinyovi vasútállomás tere. Hasonló szerkezetet építettek be a kőszínpadra, átvéve a domború üveges felületet<sup>20</sup> és a várakozó peron modelljét, viszont mellé került a zöld növényzet, amely mindent befed a fővárosban, ilyenformán nemcsak egy vasúti peront juttat eszünkbe, hanem egy melegházat is. Annak érdekében, hogy a néző és a játéktér közötti szakadék azt az érzetet keltse – mintha a kettő közötti szakadékban járna a vonat

15 Rendező: Kiliti Krisztián; Fordító: Raluca Rădulescu; Átdolgozás: Kelemen Roland és Kiliti Krisztián; Zene: Dumitru Seretinean; Látványtervező: Szőke Zsuzsi; Szereplők: Ion Liulică, Liuba Roman, Irina Vacarciuc, Maria Anton, Marina Rotaru, Ion Jitari, Radu Canțâr, Andrei Suveică, Iulian Burciu, Victor Triboi, Vitalia Grigoriu, Oleg Lungu.

16 Az előadás nagyon nehéz időszakban jött létre, az ukrán-orosz háború ideje alatt. A veszélyeztettség foka magas volt, hiszen pár kilométer választotta el Kisinyovot a háborútól. Az előadást előtte évben egyeztetették le, így akkor nem volt semmi akadálya, hogy Csehov *Három nővérét* vigye színre. Egy fél évre rá viszont kérdőjelessé vált, pont a háború kitörése végett. A színház miért akar Csehov előadást ezekben az időkben? Sok helyen betiltottak minden olyan előadást, író, zeneszerzőt stb., akik orosz származásúak. A színház kockázatot vállalva (a vezetőség vállalta a lehetséges támadásokat) elindította a próbafolyamatot. Első két hét próba után, megbeszélés a művészeti vezetővel, aki közölte, hogy a *Moszkva* szó nem hangozhat el az előadásban, illetve semmilyen olyan utalás sem, ami orosz vagy Oroszországhoz köthető.

17 A rendező és a dramaturg a névnapot átirta születésnapra.

18 „A hamvasztást tovább »zöldítve« Martin Ruiz de Azua és Gerard Moline tervező páros alkotta meg az Eco-urnát. Az urnába egy magot helyeznek, majd kókuszhéjjal és tőzeggel bélelik. Az elhunyt hamva (annak foszfor tartalma) táplálja a magot, földbe helyezve a növény fejlődik. Hasonlóképpen funkcionál Veronika Gantioler »Gaia«, azaz Földanya elnevezésű tőzeg urnája is, amelynek anyagába ugyancsak az elhunyt családja által kiválasztott növény magjait helyezik el. Amikor az urnát elföldelik a hamvakkal együtt, egy idő után az lebomlik, a hamvak természetes trágyává változnak, a növény pedig életre kel.”

19 Európában itt a legnagyobb az egy főre eső zöldterületek nagysága: több száz hektáron elterülő 19 nagyobb és számos kisebb park, 23 tó, két botanikus kert mellett az utakat szegélyező több tízezer fa teszi felejthetelenné az inkább csak közepes látványokkal büszkélkedő Kisinyovot.

20 Nyilván nem rendes üveget használtak, hanem a színházban alkalmazott speciális anyagot, polikarbonátot amely nem törik könnyen, viszont nagyon kemény. A dolgozatomban a továbbiakban is az üveges felület, üveglapok szavakat fogom használni.

–, a padlót megemelték és ugyanolyan üveglapokkal zárták le a tér elejét, ahol különböző jelenetek során nehéz füsttel töltötték meg az alsó térrészt olyan hatást teremtve, mintha az egész tér lebegne. A melegház egyik látványbeli sajátossága a kicsapódott víz lassú csorgása az üvegfalakon. Ezt a hatást is megfigyelhetjük az előadás látványvilágában. A vasútállomás, illetve a váróperon növényekkel befedett, a tér közepén földre ültetve egy kisebb fa, amely a papa, Prozorov síremlék-helye, körötte rengeteg szórófejes üvegcsé.

Miért pont a vasútállomás várójára esett a választás? A várótér feszültséget hordoz magában, mikor érkezik a vonat, és az utazás izgalma, az elvágyódás, az újnak a lehetősége, a valamitől való elszakadás, az elmúlás. Egy olyanfajta liminális tér, átmeneti hely, amelyben a három nővér él. Ez az ő terük. Egy olyan tér, ahol folyton várakozásban vannak, egy lépésre van tőlük az elutazás lehetősége, de nem teszik meg azt az egy lépést. Inkább egyhelyben ülnek és várakoznak, a múlttól és a jövőről beszélnek, álmodoznak, vágyakoznak, de a jelent nem veszik észre és nem élik meg.

Szondi erről úgy ír, hogy

„Csehov drámáiban az emberek a lemondás jegyében élnek. Mindenekelőtt a jelenről és a kommunikációról való lemondás jellemzi őket (...). E rezignáció, melyben sóvárgás és irónia egy középutas tartássá egyesül (...). A jelenről való lemondás az emlékekben és az utópiában való életet jelenti, míg a találkozásról való lemondás a magányt. (...) Jelenüket a múlt és a jövő nyomja el, voltaképpen csak a közbülső idő, a számkivetettség ideje, melyben az egyetlen cél, visszajutni az elveszett hazába.”<sup>21</sup>

Szondi szerint a három nővér célja visszajutni az elveszett hazába, amely igaznak is bizonyulhat, viszont nekünk 2022-ben ez mit jelent? Mit jelent *Három nővért* rendezni és mit mond nekünk ma? A *Moszkva* szót nem lehet kimondani, mert 2022-ben félreérthető. Moszkva nem maga a földrajzi helyet testesíti meg, hanem a vágyat. Minden személynek más a Moszkvája, más vágyai vannak. Hajnádý azt írja, hogy „Moszkva nem egy empirikus univerzum középpontja, ahová a nővérek vágnak, hanem egy esztétikai univerzumé, amelyről ábrándoznak.”<sup>22</sup> Vágyakoznak egy képzeletbeli jövőre, mindez a múlttal megfűszerezve, és azért nem tudják megtenni azt az egy lépést, és azért cselekvésre képtelenek mert önmagukat becsapják, önmaguknak hazudnak.

Az előadás talált elemei – mint a növényzet, a beton vázák, a vasútállomás üveges falazata és a váróperon – csupán az előkészületi részben *találtak*. Schechner meghatározása alapján a „totally transformed space”<sup>23</sup> kategóriájába sorolhatóak,

<sup>21</sup> SZONDI, *A modern dráma...*, 35

<sup>22</sup> HAJNÁDÝ Zoltán, „A *Három nővér* szubtextusa”, hozzáférés: 2022.09.05., <https://adoc.pub/a-három-n-ver-szubtextusa.html>

<sup>23</sup> Richard SCHECHNER, *Environmental Theater* (New York: Hawthorn Books, INC, 1973), XXX-XXI.

vagyis az előadáshoz alakították a teret. Az értelmezése alapján nem beszélhetünk talált térről, akkor sem, hogyha egy talált térből indult ki az előadás látványvilága. Az előadás díszlete valójában illuzórikus díszletté vált azáltal, hogy felépítettek egy szerkezetet, amely a valóságban létező vasútállomás egy részét reprodukálja színházi eszközökkel, elemekkel, anyagokkal.

A továbbiakban kitérek Albu István *Három nővér*- rendezésére, amelyet a Gyergyószentmiklósi Figura Stúdió Színházban rendezett 2018-ban.<sup>24</sup> Az előadás színhelye a művelődési ház több tere, ez alatt azt értem, hogy az előadás az előcsarnokban kezdődik, majd az Angi Gabriella nevet viselő stúdió térben folytatódik, onnan a nagyszínpadra vándorol át a néző, majd az utolsó megálló az épület belsejében levő udvar. Egyszerűen az egész színházépülete most a Prozorov család háza.

Az előcsarnokban kezdődik az előadás, ahol általában a nézők várakozni szoktak addig, amíg bemehetnek az előadásra. Ez alkalommal az előadás már itt elkezdődik, minden zöld fóliával be van csomagolva, a székek, az asztalok, a mellszobor, a zongora, a színház tartóoszlopai, tartóoszlopai stb. A költözés hangulatát teremti ez meg, a néző hitelesnek értelmezi azt, hogy jövő nyáron már Moszkvában lesznek. A nézők a bejárattal szemben ülnek, így kiláthatnak az utcára és a parkolóra. Az első felvonás alatt az ablakon keresztül a néző láthatja az utcán zajló eseményeket, az autók jövés-menését, babakocsival sétáló anyukákat, illetve nem utolsósorban önmaguk tükröződését és nézőtársaik tükröképét az üveglakokon. A nézőket ezáltal szembesíti a várossal és önmagukkal is. Az elhangzó mondatok mint például Másáé: „Ebben a városban tudni három nyelvet igazán fölösleges luxus. Nem is csak luxus, hanem afféle haszontalan adottság, mint a hatodik ujj. Mi sok fölöslegeset tudunk.”<sup>25</sup> amelyet az ablakon kinézve, a város utcáját nézve mondja, ezzel a nézőket arra készítetve, hogy a városra reflektálva értsék az elmondottakat, így a teret meghosszabbítva és kitágítva.

Az előcsarnokban kezdődő előadás fontosságát azért szeretném kiemelni, mivel az előző két előadásban is megfigyelhettük, hogy a tér első benyomása a várakozás állapotát kelti, amely kíváncsiságot rejt és feszült állapotot idéz elő, ami egy előadás kezdetén fontos. Az előcsarnok más alkalmakkor a találkozások helye, ahol a nézők miközben várnak az előadás kezdetére ismerősökkel találkoznak, beszélgetnek, tehát egyben a társalgás tere is. Ezt a fajta teret *az áthaladás semleges terének*<sup>26</sup> is nevezik. Az előcsarnok mint a várakozás és találkozás tere Albu előadásában ugyancsak ezt a funkciót tölti be. Elsősorban a nézők a szereplőkkel találkoznak, ez fordítva is igaz, habár nincs kimondottan játéklehetőség erre, vagyis a szereplők direkt módon nem szólítják meg a nézőket, viszont indirekt

24 Rendező: Albu István; Díszlet-, jelmeztervező: Márton Erika; Zeneszerző: Bocsárdi Magor; Képzőművész: Ferenczi Zoltán; Szereplők: Bocsárdi Magor, Boros Mária, Szilágyi Míra, Bartha Boróka, Vajda Gyöngyvér, Máthé Annamária, Moşu Norbert-László, Faragó Zénó, Fodor Alain Leonard, Kolozsi Borsos Gábor, Nagy Csongor-Zsolt, Tamás Bogár.

25 A.P. CSEHOV, „*Három nővér*”, *stuberandrea.hu*, hozzáférés: 2022.01.02.,

[http://www.stuberandrea.hu/materials/HUN/Forditasok/HAROM\\_HP\\_2018.pdf](http://www.stuberandrea.hu/materials/HUN/Forditasok/HAROM_HP_2018.pdf)

26 UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó, „Tér és látvány: a város színháza”, *Apertúra*, hozzáférés: 2020.09.15.,

<https://www.apertura.hu/2006/tavaszi/ungvari-ter-es-latvany-a-varos-szinhaza/>

módon érzékelik őket. Másodsorban, az első felvonás az újra-találkozásokról és a várakozásról szól, hiszen Irina névnapjára érkeznek a vendégek – ugyanonnan, ugyanazon az ajtón jönnek be, ahonnan a nézők is –, ugyanabban a térben foglalnak helyet és folyik a társalgás, illetve várakozással tölti el a szereplőket az új ezredes, Versinyin érkezése.

Az Albu István rendezésében az is kíváncsivá teszi a nézőt, hogy vajon melyik nylon burkolat mit fed? Mása egyedül a tükörről rántja le a leplet, „arra szólít fel minden egyes szereplőt, hogy csatlakozzék Másához, s nézzen szembe a sorsával”.<sup>27</sup> Mása úgy dönt, hogy elmegy az ünnepségről, a tér sajátosságait kihasználva a ruhatárból veszi ki a kabátját. A mellszobor, akit nem tudunk, hogy kit ábrázol, hiszen be van csomagolva, Versinyin ahányszor a papáról, Prozorovról beszél, annyiszor néz a szoborra, ebből értheti meg a néző, hogy valószínű a papa mellszobora lehet, illetve, amikor az ünnepi asztalhoz ülnek, akkor a mellszobrot az asztalfőre ültetik egy székre. A papa szelleme és emléke folyamatosan jelen van ebben az előadásban is. Az ünnepség vége fele járva Irina kimegy az üvegajtó elé és a dada onnan készít csoportképet, így a nézők is bekerülnek a fényképbe, ezzel a gesztussal a nézők is a névnap ünnepség meghívottjai.

A IV. felvonás az épület belsejében levő udvarban folytatódik. Ugyanazzal a zöld fóliával van a teljes belső udvarépület fala bevonva, mint az első felvonásban az előcsarnokban. Az udvaron láthatjuk Andrejt, ahogyan körbe-körbe tolja a babakocsit, Irinát rengeteg bőrönddel körülötte és két kezében egyet-egyét tartva azzal a reménnyel, hogy Tuzenbachkal elutazhat és új jövő vár rá. Csebutikin a tér közepén egy széken ül, Mása a tér bal oldalán egy székben ül és italt iszik, Kuligin a tér jobb oldalán ül, Tuzenbach Mása mellett áll, mozdulatlanul. Minden színészen fekete napszemüveg van, és mind ki vannak hangosítva, és hangjuk visszhangzik. Natasa egy másik ablakból fölényesen, a ház úrnőjeként szól le. Szoljonij az épület tetején van, párbajra várakozik. A tér több szintjét kihasználja a rendezés, illetve formailag másik technika jelentkezik: a napszemüvegek mögé bújt szereplők, a kihangosítás és hangjuk visszhangzásával, a vetített képpel mindenki a saját igazát hajtja, már nem hallják meg egymást. A reménytelenség mindenkin kitör, Mása látványosan beleroppan a Versinyin felé érzett reménytelen szerelmétől, a haja is megöszül, a végén a székben ülve olyan mintha teljesen megbénult volna és tolokocsiban ülne. Az előadás végén a galamb kalitkáját – amelyet Irina az első felvonásban névnapjára kapott – kinyitja, viszont a galamb nem repül el, bent marad – a teljes reménytelenség, bezártság metaforája.

Az udvaron levő tér, ahol a negyedik felvonás zajlott, valójában a színház kocsmájának a terasza. Előadások végén, főleg meleg időszakban erre a helyre szoktak kiülni a nézők és színészek is, itt lehetőség adódik a találkozásokra, ismerkedésekre, közösségi tér jön létre. Az előadás utolsó felvonásában a nézők és játékosok újra közösséggé alakulnak. Mindkét fél kint van a hidegben, úgy a nézők, mint a színészek lehetét lehet látni, vastag kabátokba bújva, vacogva a hidegben.

27 GYÜRKY Katalin, „Prozorovék vezette színházbejárás”, *Kulter*, hozzáférés: 2018.10.30., <https://www.kulter.hu/2018/10/prozorovek-vezette-szinhazbejaras/>

Arnold Aronson meghatározása alapján az *environmental theater*, a „körülvevő” vagy „körülölelő” színház akkor jön létre, ha az a színházi forma szakít az egyfókuszú, frontális nézőtérrel, a perspektivikus látókörrel. Ezen meghatározás alapján Albu rendezésének az előcsarnokban és az udvaron történő, két felvonása teljes mértékben igaznak bizonyul. Aronson két típusú megoldást lát az egyfókuszú nézőpont megszüntetésére: az egyik az, hogy a nézőket a kereten (frame) belül helyezik el, vagyis a környezetben belül kell lenniük, körül kell vegye a színpadi tér vagy előadás tere. Nem kerülhet a képkereten kívül, mert akkor egyetlen szemszögből tekinthet az előadásra, meg kell teremteni annak a lehetőségét, hogy több szemszögből figyelhesse a körülötte levő történéseket. A másik a „multi-space staging”,<sup>28</sup> több helyszínen történő előadás, vagyis a nézőnek kell átmennie egyik térből a másikba, így lehetővé téve a többsíkú figyelmet és a környezet körülölelését. Albu rendezésében Aronson „multi-space staging”<sup>29</sup> meghatározása is érvényes, hiszen a nézőknek kellett átmenniük egyik térből a másikba. Aronson a multi-space staging-et négy alformával határozta meg: „stationary audience – stationary performance (helyhez kötött nézők – helyhez kötött előadás), stationary audience – moving performance (helyhez kötött nézők – mozgó előadás), moving audience – moving performance (mozgó néző – mozgó előadás), moving audience – stationary performance” (mozgó néző – helyhez kötött előadás).<sup>30</sup> Az előadásra érvényes a mozgó néző – helyhez kötött előadás alformája.

Összefoglalva: tanulmányomban három előadást elemeztem és azoknak a terét vizsgáltam meg, amelyből kettőre tudtam alkalmazni Richard Schechner és Arnold Aronson talált tér meghatározásait. A két előadás markánsan két különböző térben játszódik, Kink rendezése talált térben, mozdonyjavító műhelyben, míg Albu előadása művelődési házban játszódik, amely kőszínházi tér, viszont mindketten úgy kezelték az épület terét, mint talált teret. A négy helyszín közül az előcsarnok és az udvaron játszódó felvonás az, amely találtként működik. Az előadások elemzése során kitértem a talált tér környezetére, illetve megpróbáltam kitágítani azt. Kink előadásában egy új talált tér variáció a különleges hanghatása az előadásnak, amelyet hangburokként fogalmaztam meg. Ezt a fajta hangburok-jelenséget, ami a nézőt körülveszi, „körülöleli” kitágítva azt, nevezhetjük talált környezeti hangoknak. Ezáltal nemcsak a talált tér lehet „körülölelő” vagy „körülvevő”, hanem a tér környezetében levő hanghatások, hangburok is. Aronson többsíkú figyelemről beszél,<sup>31</sup> amely Kink előadásában erőteljesen jelentkezik, hiszen a párbeszédnek egymásra tevődése a nézőt abba a pozícióba teszi, hogy folyamatosan figyeljen, és ahogyan több síkon történik párhuzamosan a beszéd így a közönségnek folyton kell váltogatni a nézősíkokat.

Albu előadásában az előcsarnok és az udvar terének meghosszabbítását, kiterjesztését fogalmaztam meg, amely egy másik fajta térvariáció. Az előcsarnok más

28 Arnold ARONSON, *The History and Theory of Environmental Scenography* (London: Methuen, 2018), 9.

29 Uo., 9.

30 Uo., 16–18.

31 Uo., 9.

## A TALÁLT TÉR VARIÁCIÓI

alkalmakkor a találkozások helye, ahol a nézők miközben várnak az előadás kezdetére ismerősökkel találkoznak, beszélgetnek, tehát egyben a társalgás tere is. Az előcsarnok, mint a várakozás és találkozás tere, Albu előadásában ugyancsak ezt a funkciót tölti be. A nézők a szereplőkkel találkoznak, illetve Mása mondatai, amint kifele nézve az utcára beszél arról, hogy „főlözleges ebben a városban négy nyelvet beszélni”, tekintetével kitágítja a teret, ezáltal a néző is párbeszédbe kerül az ő tekintetén keresztül a térrel. Ez a fajta kitágítás is egyfajta térvariáció.

## A fotográfia mint performatív folyamat

Írásom jelenlegi közlésének apropója, hogy doktori disszertációm készítése során Ungvári Zrínyi Ildikóval egy performatív alkotófolyamatot éltem át. A színháztudomány oltárán folytatott, sokszor éjjélbe torkolló beszélgetéseink emlékeztetéseik maradnak számomra.<sup>1</sup>

A következőkben a fotográfiát mint performatív folyamatot fogom vizsgálni. Kutatásaimat Richard Shusterman *A gondolkodó test* című könyvére alapoztam.<sup>2</sup> Kiindulásképpen az emberi fotóalany fényképezésének performatív folyamatára fókuszálok, a későbbiekben a fényképészet más típusaira is (mint például a színházi fotózás, riport jellegű fotózás, portré) kiterjesztem vizsgálódásaimat.

Shusterman szerint az emberi fotóalany lefényképezésének művelete „valódi esztétikai élmény és érték locusa lehet”<sup>3</sup>. A folyamat művészi teljesítményt és esztétikai élményeket foglal magába. Schusterman rámutat a fotográfia drámai dimenziójára is, és kihangsúlyozza a fotográfia szomatikus, dramatikus és performatív műveletei tanulmányozásának fontosságát.

Shusterman utal David Davies nézetére, aki szerint a műalkotások értékelése csakis úgy lehetséges, ha ismerjük az alkotáshoz kapcsolódó teljesítményt, amellyel azokat a művész létrehozta. Davies azt vallja, hogy a műalkotás nem egyenlő a fizikai tárggyal, és ez szerinte a fotográfiára mint műalkotásra is érvényes.<sup>4</sup> Shusterman nem ért egyet Davies nézetével, minthogy ő vitatja a fényképészet végterméke, a fotó műalkotás státuszát a performatív folyamat javára. Shusterman szerint nem helyes, hogy a fotográfiát a létrehozása folyamata alapján értékeljük, hiszen a fotó és a performatív folyamat, amely révén létrejött, külön értékelendő. A fotográfia „komplex művészet, amely képes többféle tárgyat is nyújtani az esztétikai értékelés számára (azaz fényképeket, valamint a fotografikus teljesítmény folyamatait és eseményeit), és a tárgyakra más és más módon tekintünk az esztétikai értékelés fókuszának függvényében.”<sup>5</sup>

Tehát a fényképezés és a fénykép közötti különbségtétel fontosságára hívja fel a figyelmet Shusterman. A fotográfia végterméke a fénykép, amelynek lehet papír

1 Az írás eredeti megjelenésének helye: JAKAB Tibor, *Performativitás és teatralitás Marx József fotográfiáiban* (Marosvásárhely–Kolozsvár: Lector Kiadó – Erdélyi Múzeum Egyesület, 2022).

2 Richard SHUSTERMAN, *A gondolkodó test. Szómaesztétikai esszék*, ford. KONKOLY Ágnes, ANTONI Rita, KRÉMER Sándor, CSUKA Botond, PAVLOVSKI Róbert, BODÓNÉ HOFECKER Zsuzsanna (Szeged: JATE Press Kiadó, 2015). Richard Shusterman (1949–) analitikus filozófusból vált a neopragmatizmus képviselőjévé.

3 Uo., 311.

4 David DAVIES, *Art as Performance* (Oxford: Blackwell, 2004).

5 SHUSTERMAN, *A gondolkodó test*, 311.



alapú hordozója, vagy megjelenhet akár egy digitális kijelzőn is. Ahhoz, hogy körbejárjuk a fényképezés és a fénykép megkülönböztetésének kérdését, és belássuk a különbségtétel fontosságát, számba kell vennünk a fényképezés alkotóelemeit: a fényképészt, a lefényképezendő alanyt vagy témát, a fényképezőgépet és az ahhoz tartozó technikai kellékeket (vagyis a felszerelést), a helyszínt, valamint a téma térbeli és időbeli elhelyezkedését. Schusterman szerint a fotográfia fényképre való leredukálása megfosztja a fotográfiát művészi értékétől, és csorbítja az esztétikai élményt. Ha nem vesszük figyelembe a fényképezés valamennyi alkotóelemét, akkor a fotográfia esztétikájának tárgyát csupán a fényképen megjelenített objektumokra korlátozzuk, és úgy teszünk, mintha a fénykép „közvetlen megjelenítése lenne annak, amiről készült (nem pedig annak közvetítőn keresztüli ábrázolása)”.<sup>6</sup>

Az előbbieken ismertetett eltérő nézetek után visszatérek a fotóművészeti folyamat alkotóelemeinek boncolgatásához. Schustermann nézeteinek szellemében a továbbiakban az olyan típusú fotóművészeti alkotások performatív folyamatának tanulmányozásával foglalkozom, ahol a téma egy személy, aki tudatában van annak, hogy fényképezik. Az első alkotóelem a fényképész, aki a fényképezést színter viszi, és az adott kontextusban megrendezi önmagát, a fényképezőgépet, technikáját és a témáját. A fotóalany a személy, aki megrendezésre vár, a fényképezéssel folytatott megbeszélés és utasítások segítségével megrendezi, reprezentálja önmagát, és ennek megfelelően pózol. Shusterman azt állítja, hogy „a fotográfus és a fotóalany kommunikatív interakciója az előkészületek és a képek elkészítése során az ilyenfajta tapasztalati érték fontos forrása lehet”.<sup>7</sup> A performatív folyamat része a helyszín berendezése, megválasztása, az előkészületek, valamint a fotós és az alany közötti interakció, aktivitás, kommunikálás, amely a fotózás alatt történik.

### *A fotós készségei*

A továbbiakban sorra tárgyalom a művészi folyamat alatt történő, fotós és fotóalany közötti interakciót és ennek a mellőzött esztétikai potenciálját. Először a fényképezés fizikai aktusára térnék ki. A fényképezőgép exponálását a zárkioldó gomb megnyomásával érjük el, ez a fotós részéről testi cselekvést igényelt. Shusterman rámutat arra, hogy ez a művelet szomatikus készségeket és erőfeszítést követel.<sup>8</sup> A fényképésznek rázkódásmentesen, stabilan kell kezében tartania a kamerát, mi alatt testtartását és testhelyzetét változtatja annak érdekében, hogy a megfelelően beállítsa a kamerát. Ez nem olyan egyszerű, mint ahogy a reklámpar hirdeti, amikor fényképezőgépet akar eladni. A reklámpar szerint bárki elboldogulhat a fényképezőgéppel. Megemlíteném a Sontag által idézett, 1888-ban megjelent első Kodak-reklám szövegét: „Ön csak megnyomja a gombot, a többi a mi dolgunk.”<sup>9</sup> Shusterman említést tesz azokról a személyekről, akik szeretik a fotográfiát, de

6 Uo., 312.

7 Uo., 313.

8 Uo., 110.

9 Susan SONTAG, *A fényképezésről*, ford. NEMES Anna (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1981), 65.

a szomatikus behatároltság miatt nem szeretnek fényképezni. A fényképezőgép kezelése szenzomotoros készségeket is igényel, amelyeket el kell sajátítani. Ide tartozik a fényképezőgép beállítása, az objektív állítása, kezelése, a kioldógomb lenyomása.

Továbbá egy művészi fotó megalkotásához a fényképésznek meg kell nyernie alanya bizalmát, hogy az kibontakozzon, feloldódjon, képes legyen együttműködni, alakítani. Ez nélkülözhetetlen ahhoz, hogy az alany „képes legyen esztétikai élményt nyújtó tárgyként működni”.<sup>10</sup> Mégis sokan hajlamosak figyelmen kívül hagyni ezeket a tényezőket.

A bizalom megnyerésének fontosságát Sontag is hangsúlyozza, amikor Diane Arbus „furcsa és kitaszított” emberekről készített fotóival kapcsolatosan azt írja, hogy „ahhoz, hogy a fotográfus rábírja ezeket az embereket arra, hogy modellt álljanak neki, meg kellett nyernie bizalmukat”.<sup>11</sup>

Shusterman szerint a modell bizalmának elnyerése a fényképésztől „szociális készségeket követel meg, amelyeknek szintúgy van szomatikus vetületük”.<sup>12</sup> A fotósnak a fotóalannyal való interakciójához hozzátartoznak a fotós gesztusai, testtartása, testbeszéde, érdeklődése a fotóalany iránt. Mindezek hozzájárulnak a modell jó hangulatához és összeszedett, együttműködő részvételéhez, illetve az adott feladatra való összpontosításhoz. Így a fénykép képes megörökíteni „varázslat” által a modell jelenlétét és teljes odaadását.

A modell megnyerésének, „megfertőzésének” témája Sontagnál is felbukkan, amikor Richard Avedon beszámolóját idézi: „az emberek úgy jönnek hozzám fényképet csináltatni, ahogy orvoshoz vagy jósnőhöz mennek, ha meg akarják tudni, hányadán állnak. Ezért hát függnek tőlem. Meg kell nyernem őket. Különbem nincs mit lefényképeznem. Belőlem kell kiindulnia a koncentrációnak, s magával kell ragadnia őket... Röpke, szoros, meghitt viszony alakul ki közöttünk... Amikor vége a fényképezésnek – mikor elkészült a felvétel –, nem marad egyéb, mint a kép... a kép és egyfajta zavar.”<sup>13</sup> A fotósnak hatalma van az alany fölött, ha megnyeri a bizalmát. Az alany úgy érzi, hogy függ a fotóstól, akitől azt várja el, hogy segítsen a megjelenítésében. A fotós a vizuális dolgok tudója, aki az alanyát lefordítja egy vizuális tárgyra.

Az alkotási folyamat, amely drámának is tekinthető, intenzív kommunikációt alkalmaz, esztétikai élményt nyújtva a felvétel résztvevőinek.

Azok a fotók, ahol a fotóalany nincs tudatában annak, hogy fotózzák, szintén számos készséget kívánnak a fényképésztől. Ezek közül a készségek közül Shusterman a „szomatikus leleményességet” emeli ki, mint az ilyenfajta fényképek készítésénél fontos készséget. Konkrétan ez azt jelenti, hogy a fotósnak képesnek kell lennie rejtve tartani a készülékét fotózás közben.<sup>14</sup> Ilyenkor, mivel az alany nincs

10 SHUSTERMAN, *A gondolkodó test*, 316.

11 SONTAG, *A fényképezésről*, 47.

12 SHUSTERMAN, *A gondolkodó test*, 316.

13 SONTAG, *A fényképezésről*, 209.

14 SHUSTERMAN, *A gondolkodó test*, 317.

tudatában annak, hogy fotózzák, nyoma sincs pózolásnak és mesterkélettségnek. Általában, ha az emberek tudják, hogy fényképezik őket, pózolnak, mesterkéltan viselkednek, és a fotóban mindig van valami, ami kissé hamis. Ez esetben fel sem vetődik az a probléma, hogy el kell nyerni a modell bizalmát, sőt olyan képek is készülhetnek, amelyek a modell szempontjából előnytelenek, nem kívánatosak, és nem képviselik a modell önképét. Habár vannak, akik kedvelik az ilyenfajta fotókat, legtöbbször elítélik őket. Brassai is elítélte azokat a fotósokat akik „orvul akarják lekapni modelljüket”.<sup>15</sup>

### *A fotóalany készségei*

Nemcsak a fotós készségei fontosak, hanem a fotóalanyé is. Shusterman azt vallja, hogy bármennyire is képes a fotós megnyerni a fotóalany bizalmát, felszabadulttá és természetessé tenni őt, szükség van a modell tehetségére és erőfeszítésére is. A tehetsége segíti a modellt felülkerekedni a pózolás kínosságán, és képessé teszi arra, hogy kifelé kommunikáljon gesztusaival, mimikájával.

Roland Barthes rámutat azokra a problémákra, amelyek abból adódnak, ha a fotóalany „szerepel” egy fotózásnál. Szerinte a fényképezőgép jelenléte és az, hogy ráirányul a gép, a fotóalanyt pózolásra készíti, és arra ösztönzi, hogy átalakuljon, „képpé változzon”.<sup>16</sup> Mivel az elkészült kép a fotográfustól és a technikától függ, és az alanynak nincs kontrollja ezek felett, az alany fölött eluralkodik a szorongás. Barthes kiemeli, hogy a modell szorongását és a pózolás nehézségét az is súlyosbítja, hogy a modell tudatában van annak, hogy a róla elkészült kép a fotográfustól és a technikájától függ, és neki nincs kontrollja ezek felett.<sup>17</sup>

A fotóalany számára újabb nehézséget jelent önmaga megrendezése, ami szintén szomatikus készségeket igényel. Az arcvonások és a testtartás uralása nem könnyű feladat a fotóalany számára. Barthes a megfelelő pózba való beállítás nehézségét így írja le: „nemigen tudom, hogyan próbáljak meg belülről hatni a bőrömrre. Elhatározom, hogy ajkamon és szememben halvány, »kiismerhetetlennek« szánt mosoly »fog bujkálni«. Ebből egyszerre olvashatják ki jó tulajdonságaimat, valamint azt is, hogy valóban jól szórakozom a fotografálási ceremónián.”<sup>18</sup> Barthes rámutat arra, hogy a pózolás az alany „önmaga előadásának aktusa”. A modell arra törekszik, hogy a róla készült fénykép egybeessen az énjével. De Barthes szerint ez nem lehetséges, „a fotográfia ugyanis önmagam megjelenítése egy másik személynél”.<sup>19</sup>

<sup>15</sup> SONTAG, *A fényképezésről*, 46.

<sup>16</sup> Roland BARTHES, *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*, ford. FERCH Magda (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1985), 15.

<sup>17</sup> Uo.

<sup>18</sup> Uo., 16.

<sup>19</sup> Uo., 17., 18.

A másik probléma Barthes szerint az, hogy a fotóalanyból, azaz a szubjektumból, mindig objektum lesz. Mivel a pózolás az alany önmagát megjátssza és átformálja a fényképezőgép előtt, ezáltal eltárgyasul.<sup>20</sup>

A fentiek alapján arra következtetünk, hogy a fotóalanynak nagyon fontos esztétikai szerepe van. Ennek a szerepnek a betöltéséhez az alanynak tudnia kell hitelesnek tűnni és úgy pózolni a fényképezőgép előtt, hogy természetesnek látszék annak ellenére, hogy a pózolás hamis dolog.

### ***A fényképezőgép jelenléte***

A következőkben a fényképezőgép szerepét szeretném megvizsgálni. Általában a fényképezőgép jelenlétének tulajdonítjuk, hogy a fotóalany pózolni kezd a fényképész előtt. A pózolás a modell szorongásáról árulkodik, mivel ő egy bizonyos képet szeretne megjeleníteni és közvetíteni magáról, ami sokszor különbözik a valódi énjétől. Goffman ezt „homlokzatépítésnek” nevezi.<sup>21</sup> Az önmegjelenítést naponta gyakoroljuk társas szituációkban, viszont ezt legtöbbször minden tudatosság nélkül tesszük.

A fényképezőgép jelenléte tudatosítja az alanyban az önmegjelenítést, és azt, hogy ennek maradandó, tartós nyoma (a fénykép) marad. A tudatos önmegjelenítés érdekében, az alany kimerevíti testpozícióját, gesztusait, arckifejezését, mindez nyomást gyakorol az alanyra, aki tudatában van annak, hogy szubjektumból objektummá válik, és egy kép fogja őt reprezentálni.

Shusterman megállapítja, hogy a fénykép rendelkezik a „valódi fizikai tárgyakkal tulajdonságaival: tartós, változatlan és objektív.”<sup>22</sup>

A fényképezőgép bekeretezi a pillanatot, és tartóssá, valamint a reprodukálás által terjeszthetővé is teszi. Ezáltal, Shusterman szerint, a fényképezőgép a pillanatot felnagyítja, dramatizálja és „magasabb realitásérzést vagy elevenséget kölcsönöz a dolgoknak”.<sup>23</sup> A fényképezőgép jelenléte feszültséget teremt azért, hogy az alany és a fotós is tudatában van annak, hogy valami következik, aminek meg kell felelni. Mindez egy magasabb realitást hoz létre, elevenséget kölcsönöz, dramatizálja a fotózás aktusát.

### ***A környezet***

A performatív folyamat egy másik fontos része a környezet, ahol a fényképész fotózza a számára pózoló fotóalanyt. A háttér fontos szerepet tölt be a fényképezés folyamatában. Számos fontos eseménynél a hozzá illő környezet vagy háttér hozzájárul a kép ünnepélyességének kiemeléséhez. Ez esetben a környezet vagy

---

20 Uo.

21 Erving GOFFMAN, *Az én bemutatása a mindennapi életben*, ford. BERÉNYI Gábor (Budapest: Pólya Kiadó, 1999).

22 SHUSTERMAN, *A gondolkodó test*, 320.

23 Uo.

a háttér jelentésekkel bír. Színházi szempontból a fotóalanyt tekinthetjük színésznek, a hátteret pedig színpadi díszletnek.

Fotóműteremben való fotózáskor a háttér nyújtotta lehetőségek korlátozottak, viszont nagy előnye a helyszínnek, hogy ellenőrizhető a fény, a hőmérséklet, és kizárhatóak a zavaró tényezők. A hátterek kiválasztásának és a kontextusnak fontos szerepe van. Shusterman azt állítja, hogy a „művészi dramatizáció”, amely a formális keretmeghatározás, avagy a díszletezés „intenzívebbé teszi a tapasztalatót”.<sup>24</sup> A tapasztalat intenzívebbé válik már azelőtt, hogy a fényképész elkezdene a fotózást. A fotográfia performatív folyamatának esztétikai értékét az is csökkenti látszik, hogy fényképezéskor a zárkioldó gomb megnyomása azt a benyomást kelti, mintha a fotózás nem igényelne különösebb készséget, mert a gép automatikája mindent elvégez. A már említett magasabb realitásérzet azt eredményezi, hogy a fotós már a fotózás folyamatában, sőt néha már előtte is látja azt, amit létre szeretne hozni. A folyamatban előfordul, hogy a fotós az általa előre létrehozandó kép részleteit keresgéli.

Ide kapcsolódik Sontag állítása, hogy az „erőfeszítést nem igénylő fényképezés, az egyetlen olyan elismerten művészi alkotást eredményező tevékenység, amelynek során elég egy mozdulat, egy érintés az ujjunk hegyével, hogy kész mű jön létre”.<sup>25</sup> Sontag érvei figyelmen kívül hagyják azokat az összetett folyamatokat, amelyek megelőzik az exponálást, jegyzi meg Shusterman. Ide sorolhatnánk a fotózást megelőző folyamatot, a fotós *mise-en-scène*-t, a fényképész és alanya munkájának megtervezését. Gyakorló fotóművészként tapasztalataim alapján állíthatom, hogy a fotózást megelőző folyamat fontosabb szerepet tölt be, mint sokan gondolnák, és markáns nyomot hagynak az elkészült művészi alkotáson (fotón). A fotózást megelőző folyamathoz tartozik a fotós és az alanya által folytatott megbeszélés, amely a művészi fotó megtervezését illeti, amelynek segítségével a fotós az alannal egy csapatot alakít ki, így a fotózás alatt folytatott kommunikáció könnyebbé és fesztelenebbé válik.

A performatív művelet elhanyagolására az is okot ad, hogy a folyamat komplex, mert a folyamatba belefoglaljuk mind a fényképész, mind a modell tevékenységét, érzéseit, mozdulatait és gondolatait. Shusterman ennek okát abban látja, hogy a pózolás és a fotóhoz való beállítás „rögzített forgatókönyv nélkül zajlanak”,<sup>26</sup> így a *mise-en-scène* nincs meghatározva, a folyamat átmeneti és megismételhetetlen. A fotós testtartása, érzései, valamint a modell pózolása, kifejezőmódja, hangulata minden fotózásnál változni fog. Ez akkor is megtörténik, ha az előző fotózás megismétléséről van szó. A fénykép csak vizuális képet nyújt a performatív folyamatról (annak is csak egyes pillanatairól), és a performatív folyamat esztétikai tapasztalatainak forrását nem jeleníti meg.

Shusterman szerint a performatív művelet negligálására okot ad a fotós és alanya belefeledkezése a tevékenységbe, és ezáltal a folyamatban rejlő esztétikai

24 Uo.

25 Uo., 185.

26 Uo., 322.

lehetőségek figyelmen kívül hagyása.<sup>27</sup> A fotós és a fotóalany annak ellenére, hogy átéli a folyamattal kapcsolatos érzéseket, amelyeket felhasználnak teljesítményükben, a folyamat „cselekményeit és minőségeit az explicit, reflexív tudatosság szintjén nem tematizálják”.<sup>28</sup>

Bár a performatív művelet alatt közel vagyunk a fotózás tárgyához, megtekintésekor eltávolodunk tőle. Sontag azt írja, hogy „úgy tűnik, az esztétikai távolság a fényképezés szerves része”.<sup>29</sup> Ezért Sontag és Barthes is kapcsolatba hozza a fotográfiát a halállal. Barthes szerint a fotográfia „az abszolút múltba teszi a felvételt”. A fotográfia által produkált kép „az életet akarja megőrizni, s közben a Halált jeleníti meg.”<sup>30</sup>

---

27 Uo.

28 Uo., 323.

29 SONTAG, *A fényképezésről*, 21.

30 BARTHES, *Világoskamra*, 105., 108.

## Jákfalvi Magdolna

### Ki lát a sötétben?

Tizenévvvel ezelőtt, amikor megismerkedtem Ildikóval, elbűvölt az erdélyi magyar nyelv és kultúra különös mássága. Azoknak az apró, de milliósámra ismétlődő félrenézéseknek, félreértéseknek, félremondásoknak az árnyalata, mely a megszokott napi rutinkommunikációt színezi és alakítja végtelen árnyalatú és harmonikus működő termékeny közzé. Az első években Beaumarchais gesztenyésében éreztem magam, benne Ildikó segített eligazodni, ezért most a *Figaró házasságá*-nak utolsó jelenetére koncentrálna köszöntöm születésnapján.

*„A színház egy gesztenyés csarnokot ábrázol egy parkban. Két pavilon, kiosk vagy pagoda jobbra és balra. Hátról egy tisztás, feldíszítve, és egy gyep elöl. A színház sötét.”<sup>1</sup>*

Egy gesztenyésben vagyunk Beaumarchais *Figaró házassága* című drámájának végén. Az ötödik felvonás egésze itt játszódik, éjszaka, a bolond nap végén. Senki nem lát senkit, mindenki másnak lát mindenkit, a megbocsátás pillanata ez.

Beaumarchais különös mutatványa: addig feszíti a színházi szabályrend kereteit, amíg az azonosítás, az együttérzés, a kigúnyolás és lenézés fázisain át olyannyira összekeveri a nézők előtt és szemük láttára a szereplőket, hogy senki, a néző sem tudja megkülönböztetni őket. Ehhez sötétben kell játszani az utolsó felvonást.

Figaro és Suzanne, a grófnő és a gróf, Chérubin és Fanchette, Marcelina és Bartolo négy pár, vagyis a komédiák (operettek) páros dramaturgiája is megduplázódik, nem négy ember keveredik össze, hanem nyolc. Kövessük ezt a kavardást a gesztenyésben: Fanchette a baloldali pavilonba szalad, Figaró a jobboldali kulisszához, Marcelina „oda, ahol Fanchette van”, Suzanne grófnőnek öltözve a baloldali kulisszához. Középen Chérubin a Suzanne-nak öltözött grófnővel kokettál, a gróf lesi őket, s őt csókolja meg Chérubin, aki a csók után a baloldali pavilonba szalad.

**GRÓFNÉ** *ijedten* Mit akar?...

**CHÉRUBIN** Előbb tíz csókot a te számládra, és aztán százat szépséges úrnődére.

**GRÓFNÉ** Merészelné?...

**CHÉRUBIN** De még mennyire, hogy merészelek. Te elfoglalod a grófné helyét a kegyelmes úr mellett; én a Grófét melletted; a legrosszabbul Figaró jár.

---

1 BEAUMARCHAIS, *Figaró házassága*, 1778. UNGÁR Júlia fordítása

**FIGARO** *félre* Gengszter!

**SUZANNE** *félre* Pofátlan az apród.

*Chérubin meg akarja csókolni a Grófnét, a gróf közéjük veti magát, ő kapja a csókot.*

**GRÓFNÉ** JézusMária!

**FIGARO** *félre, hallva a csókot* Szép kis kegyencnőt vettem feleségül! *Hallgatózik.*

**CHÉRUBIN** *Tapogatja a gróf ruháját. Félre.* A kegyelmes úr!

*Bemenekül a pavilonba, ahová Fanchette és Marcelina ment.*

Mindeközben a gróf Suzanne-nak hitt feleségét elcsábítja, aki a jobboldali pavilonba hívja. Figarót a grófnénak öltözött Suzanne nyugtatja, de ők a hangjukról felismerik egymást a sötétben, így együtt vezetik félre a grófot, aki a sötétben a grófnéruhás testet találja Figaró kebelén, így bosszúért kiáltva rájuk rohan. Suzanne a baloldali pavilonba menekül, gróf megragadja Figarót. S nem lehet tovább csavarni, megvan a fogó.

A *Figaró házassága* bolond nap, gyerekjátékok sora. Menyasszonynak öltöznek, harisnyakötőt lopnak, fotelek és függönyök mögé bújnak, álruhában szerelmet valának, lánynak és fiúnak öltöznek, fogócska és bújócska, katonás számháborúval. Játék az egész, csak egy nap. A gesztenyés kerti éjszaka után hajnalodik, s mint minden klasszicista tragédia után, itt is fel fog kelni a nap.

Az öt felvonás bevezetés a *vraisemblance* fellazításának dramaturgiájába. Az első jelenetben Suzanne menyasszonyruhát próbál, a szobalány menyasszony lesz, s a hihetőség szabályaira figyelve Beaumarchais először az átöltözés színpadi trükkjeire irányítja a figyelmünket. Előttünk öltözik át Chérubin katonának, lánynak, grófnő Suzanne-nak, Suzanne menyasszonynak, míg sok minden megvilágosodik az éjszaka közeledtével. Az átöltözés és szerepváltás kezdetben női princípiumnak tűnik, hiszen a négy női szerep, a lányé (Fanchette), az eljegyzett nőé (Suzanne), a menyasszonyé (Marcelina) és az asszonyé (Rosina) végigvisz a női státuszlehetőségeken. Beaumarchais a státuszváltás társasjátékára építi a drámát: mindenki lép egyet előre. Fanchette-et eljegyzik, Suzanne-t elveszik, Rosinát megszeretik, Marcelinát anyává teszik, mindenki nevet a végén.

Az átöltözés és a megtévesztés kötelezően felismeréshez vezet. A lánynak öltözött apródot mindig fel lehet ismerni, a néző mindig tudja, melyik ruha álruha, melyik az igazi, a színészek fennhangon beszélnek vagy félre, ha fennhangon, akkor hazudnak, ha félre, akkor igazat szólnak, egyszerű jelzések ezek.

**SUZANNE** *fennhangon* Madame reszket! Fázik.

**GRÓFNÉ** *fennhangon* Az esti harmat, visszavonulok.

**SUZANNE** *fennhangon* Ha Madame-nak nem lenne szüksége rám, levegőzőnek kicsit itt a fák alatt.

**GRÓFNÉ** *fennhangon* Megárthat a harmat.



**SUZANNE** *fennhangon* Hozzáédzödtem.

**FIGARO** *félre* A harmathoz!

*Suzanne visszahúzódik Figaróval szembeni kulisszánál (V/4.)*

És akkor Beaumarchais emeli a tétet. A III. felvonásban a bírók talárján, a talárhoz kötődő beszédaktusokon gúnyolódik: ki az igazi az igazinak vélt ruhákban? A dráma leleplezi azt is, akin az eredeti ruha is álöltözet, hiszen saját maga sem az, akinek tudja magát. S nem a ruhája, a cserélhető, a talmi és hazug ruha adja a drámai identitását, hanem a test. Az a test, amit nem látunk, ami nem megmutatható, ami nem illendő (a *bienscéance* szabályairól most ne essék szó).

**FIGARO** Kegyelmes uram, ha a csipkés pólya, a gyöngyökkel hímzett takaró, amit a haramiák találtak rajtam, nem jeleznék magas születésemet, az óvintézkedés, hogy megkülönböztető jellel láttak el, bizonyítaná, milyen becses fiú voltam: és ez a hieroglifa a karomon...

**MARCELINA** *izgatottan feláll:* Egy orvosi lapoc a jobb karodon?

**FIGARO** Honnan tudja?

**MARCELINA** Istenem! Ez ő!

**FIGARO** Igen, ez én vagyok.

**BARTHOLO** És ki az, az ő?

**MARCELINA** Emmanuel. (III/11.)

Beaumarchais olyan, sokszoros szabadságdramát ír, ahol a pőre, tiszta, pucér újszülött csecsemő azonosítható a bőre emléke után, minden más sallang, társadalmi rend, nézői megszokás. Figaró, aki két monológban sorolja énváltozatait, igazi énjéhez egy csecsemő anyajegye vezeti el, így találja meg a helyét: Marcelina mellett. A jel, az *anyajegy*, a hieroglifa, az orvosi lapoc a leválthatatlan, elcserélhetetlen jel mutatja meg, ki kicsoda valójában.

A *vraisemblance* a hihetőség, a valószerűség adja az olvasói és nézői keretek stabilitását minden drámaszerkezetben, mert hihetőnek kell lennie az érzékelés és a megértés viszonyainak. A látás, a mozgás, a hallás, a szaglás, a taktilitás mind mondattá, kiejtett szóvá kell alakuljon. A néző mondatokon keresztül érzékel. Milyen finom a kezed, kábítja a gróf Suzanna-grófnőt, milyen finom a bőröd, észleli Suzanne Chérubint. S nyár van, Sevillában narancsillat a levegőben, Andalúzia kelően távoli, egzotikus vidékéről ez a gyors, váratlan identitásjáték lemeztelenítő.

S itt, a sötétben, a gesztenyésben kezdi el Figaro önmagát is keresni. A második jelenetben egyedül nézi végig, hova jutott:

**FIGARÓ** Nő! Nő! Nő! Gyenge és hazug teremtmény!... egyetlen élőlényből sem hiányzik az ösztön: a tiéd a csalásra teremtett? Abban a pillanatban, hogy szavát adja, a ceremónia kellős közepén... Nevetett, ahogy olvasta, az álnok! És én, mint egy barom... Nem Gróf úr, nem lesz a magáé...nem lesz a

magáé. Azért, mert fényes úr, még nem fényes elme!... Nemesi cím, szerencse, rang, állások, ezektől olyan büszke! Mit tett ezért a sok jóért? Vette a fáradságot, és megszületett. Egyébként elég szimpla ember! míg én! A homályos tömegben elveszve több tudományt és észet kellett felvonultatnom a pusztá fennmaradásomért, mint amennyit száz év alatt az ország kormányzására fordítottak! És maga versengeni akar... Jönnék... ez ő... nem, senki. – Pokoli sötét az éjszaka, és én itt gyakorlom az ostoba férj szerepét, pedig még csak félig vagyok az! *Leül egy padra.* (V/2.)

A Beaumarchais-s szerepjáték pergő, bravúros. Kilencvenkét jelenet az öt felvonásban, egyetlen nap mindennek le kell zajlania, rohanás az egész dráma, önkérés, máskeresés. Mindenki megnevezi a teret, az ajtót, a bezárt és nyitott ablakokat, mintha mindig ki kellene mondanunk, hol is vagyunk, hogy tudjuk is: ekként a bentlét determinációja nyomja rá súlyát az első négy felvonásra. Kastélyszobákban, budoárokban, tárgyalóteremben zsúfolódik mindenki, egy egész udvartartás, hogy a végén kiérjünk a gesztenyésbe, a szabadba.

Kezdekör a kép: *„Félig bútorozott szoba; középen egy nagy ú.n. betegfotel; Figaro méterrúddal méregeti a padlót; Suzanne a tükör előtt fejére teszi a menyasszonyi fejéknél nevezett narancsvirágcsokrot.”* Az átmenet, a jelöletlen köztes térből megyünk tovább a grófné térfelére: *„Hálószoba, hatalmas ágy. Bejárati ajtó hátrébb jobbra, kis kabinet elől balra. Egy ajtó a színpad mélyén a nők fertályára vezet. Másik oldalon ablak.”*

A dramaturgiai szabályok a gróf térfelére vinnének minket tovább, s bár az ő megszólalása kezdi a harmadik felvonást, mégsem a gróf térfelén vagyunk, hanem jeleneteken keresztül szűk folyosókon zsúfolódunk. A grófhhoz rendelt tér összeszorítja az egymás közelébe kerülőket, s a bírósági tárgyaláson ez a közelség értelmezi tisztán és közletről nézve a jeleket.

**GRÓF** *magához tér.* Én?... meghagytam, hogy rendezzék át ezt szalont nyilvános tárgyalóteremmé.

**FIGARO** *Mi hiányzik? A nagyfotel önnek, a jó székek a bíróság képviselőinek, két pad az ügyvédeknek, a padló a közönségnek, és hátul a vádlott. Küldöm a padlótisztítókat.* (III/2.)

S innen megyünk a sötétbe, a gesztenyésbe, s igaz, hogy itt a fák között sötét van, de itt minden megtörténhet. A dráma 1784-es első, nyilvános színházi bemutatásakor Beaumarchais nem a tudatalattit, hanem a tudatos tervezést társítja a szerepekhez. Nem az ösztön, hanem a számítás és a tervezés irányít, s jöhet a szex utána.

## KI LÁT A SÖTÉTBEN?

Novák Eszter 1996-os legendássá érett rendezésében Cserhalmi György Grófnak megadta az időt, hogy feleségével háljon a gesztenyésben. Leállította a rohanást, hogy megtörténjen, amire egész nap vártak. Prókai Annamária Grófnő bent a pavilonban még, Cserhalmi kijön, rágyújt, utána van, kifújja a füstöt. S eljátsszák, hogy tudták az elejétől fogva, mindent tudtak mindenről, ez az ő társasozásuk.

A színház társas játék.

## A szövegértelmezés kérdései Paál István szolnoki *Tragédiájában* (1980)

Köszöntse ez a dramaturgiáról szóló esettanulmány az erdélyi teatrológus-képzés és Philther-kutatás első gazdáját. Isten éltesen sokáig, Ildikó!

*Az ember tragédiájának* évszázados színházi recepciótörténete elsőként 1980-ban, a szolnoki Szigligeti Színházban vett új irányt. A rendező, Paál István figyelmen kívül hagyta azt a „filozófiai operettet”, amellyé a darabot a színpadi interpretációk fősodra tette,<sup>1</sup> s ezzel az ő megközelítése lett „a legmerészebb elszakadás a hagyományos *Tragédia*-értelmezéstől, amit eddig [...] láttunk”.<sup>2</sup> (Ezt egyébként olyan rendezések sem tették meg, mint Szabó József 1974-es nagyváradi, illetve Harag György 1975-ös marosvásárhelyi, a magyarországi megoldásoktól igencsak elütő színrevitele.) Annak oka, hogy Paál rendezése fordulópontot hozott a mű előadás-történetében, a radikális szövegértelmezés és a látens politikai olvasat volt, illetve az ebből következő számos újítás a színpadra állítás tekintetében.

*Az ember tragédiájának* szövegét mintegy a felére húzva, a keret- és a történelmi színek viszonyát a lehető legfeszesebbé téve, koncepciózus szerepösszevonásokkal és a mű egészének szokatlanul drámaivá alakításával Paál István és munkatársai valóban tragédiaként értelmezték Madách művét. Miközben *Az ember tragédiáját* magasztalói mindig is előszeretettel vonták a sérthetetlenség aurájába, a színpadra segítői kezdettől fogva sokat húztak belőle, hogy játékidéjét a nézők feltételezett tűréshatárán belülre szorítsák. Ezért a végső formájában 4114 soros drámából a színházi bemutatóin átlagosan csupán 2500-3000 sor hangzott el. (Az ősbemutatót levezénylő Paulay Ede például 1450 sor elhagyásával igyekezett tömöríteni a drámát.) A puristák által kárhoztatott szövegcsönkítések ellenében aztán egyes alkotók (Janovics Jenő, Szabó József, 1983-ban Vámos László stb.) rendre megpróbálkoztak a teljes (vagy az átlagosnál teljesebb) szöveg eljátszásával, a Madách-mű lehető legtöbb árnyalatának megőrzésével. Paál István nem ez utóbbi sorba állt be, hiszen a Szigligeti Színház és a Verseyhy Könyvtár által kiadott szcenárium tanúsága szerint mintegy felére húzta a darabot. A Magyar Fruzsínával, a Szigligeti Színház dramaturgjával elvégzett munka a rendező elmondása szerint a számukra lényeges passzusok megtartására és a szép, de nekik kevésbé fontos szövegrészek eliminálására irányult, s azt célozta, ami minden bizonnyal a legtávolabb áll egy hipotetikus *Tragédia*-előadástól: „az ügy gondolati-filozófiai-etikai

---

<sup>1</sup> SÁNDOR Iván, „Színházi levél. Két rendezőhöz és az olvasóhoz”, *Film Színház Muzsika* 25, 4. sz. (1981): 2-5., 4.

<sup>2</sup> Uo.

izgalmának” színpadi megteremtését.<sup>3</sup> Ebből következőleg a színes tömegjelene-  
tek, a külsődleges látványeffektusok teljesen háttérbe szorultak az elképzeléseik-  
ben. Az erőteljes szöveg-húzások a szereplők megnyilatkozásainak kommunikációs  
lényegére (annak retorikus részletektől való megtisztítására) és a darab egészére  
kivetített alapkonfliktus szempontjából jelentésteli dialóguselemekre koncentrált-  
tak.<sup>4</sup> Ellentétben a fő inspirációt jelentő minszki előadás készítőivel, nem hagytak  
el és nem helyeztek át jelenet(rész)eket, azaz nem változtattak a belső arányokon,  
és „figyelemmel voltak a dráma nagy közismertségére”, azaz a fülekben visszhang-  
zó, szállóigévé vált sorokra is.<sup>5</sup> Ráadásul visszaállítottak jó pár olyan szövegrészt,  
amely más előadásokban nem (vagy ritkán) szokott elhangzani, tehát koncepció-  
juknak megfelelően „máshol talált[ak] húznivalót” Paálék, mint a korábbi előadá-  
sok alkotói.<sup>6</sup> A dramaturgiai munka nem foglalta magába a szöveg átírását: egyet-  
len szót sem toldottak be Madách soraiba, nem dúsították fel a darabot olyan új  
szereplőkkel vagy szcénákkal, mint például Szabó József, aki 1974-es nagyváradi  
rendezésében Madách alakját is megjelenítette, hogy a többi szereplőtől eltérően,  
historizáló jelmezben elkezdje, majd aktívan végig kövesse a háttérben munkál-  
kodó kórus és az előtérben ágáló főhősök színjátékát.<sup>7</sup> Összességében Szolnokon  
„szegényedett a darab textusa”, ám a jelenetek „szikárabbak, a cselekmény kibon-  
tása célratörőbb lett”.<sup>8</sup>

Paál megközelítésének rendkívülisége az alak- és helyzetértelmezés, illetve  
az ebből következő szerepösszevonások szisztematikusságában rejlett, és „sza-  
kít[ott] a hazánkban hagyományos valamennyi interpretációs variánsal”.<sup>9</sup> A Ma-  
dách művében kibontakozó történelmi parabolát olyan társadalmi modelldrámá-  
vá alakította, amely mindvégig egyén és közösség viszonyát tartotta szem előtt, a  
keretjátékban bontva ki a közrefogott részben aztán elmélyített alapkonfliktust.  
Az előadás pilléreként szolgáló első három, illetve tizenötödik színnel a szolnokiak  
„egy minden eddiginél jobb kezdő- és zárójelenetet produkáltak”,<sup>10</sup> s láthatatlan-  
ná tették a *Tragédia* metafizikus dimenzióit. A rendezés teljességgel az emberi-  
re koncentrált, „még a »fennséges« drámában is minden idegszálával mindenütt  
csak az emberit keres[te]”,<sup>11</sup> egyéni magatartásmintákat és társadalmi relációkat  
szemléltetett. Ebből következőleg „nem az isten vagy valami más megfoghatatlan  
és misztikus ködbe burkolózó lény” állt benne szemben az emberrel, és „nem a bu-  
kott angyal harcol[t] az istennel az emberért vagy az emberrel az isten ellenében”,

3 JÁLICS Kinga, „A rendező válaszol”, *Film Színház Muzsika* 25, 4. sz. (1981): 6–7., 7.

4 NÁNAY István, „Modelldráma tíz szereplőre. Az ember tragédiája Szolnokon”, *Színház* 13, 12. sz. (1980): 1–3., 1.

5 Uo.

6 (kd), „Két színelőadásról”, *Dunaújvárosi Hírlap*, 1980. okt. 17., 5.

7 Vö. FAZAKAS Márta, „Illúziók helyett lehetőség. Szabó József: *Az ember tragédiája*, 1974”, in *Nagyváradi magyar színház történet. Philther-elemzések 1950–1990*, szerk. BOROS Kinga, JÁKFALVI Magdolna, KÉKESI KUN Árpád, 149–159 (Kolozsvár – Marosvásárhely: Erdélyi Múzeum-Egyesület – UArtPress, 2022), 151.

8 NÁNAY, „Modelldráma tíz szereplőre”, 1.

9 Uo.

10 VÉRTES J. Andor, „Lucifer tragédiája”, *Fejér Megyei Hírlap*, 1980. okt. 16., 5.

11 VALKÓ Mihály, „A *Tragédia* – új értelmezésben”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1980. okt. 12., 7.

tehát Az Úr és Lucifer a szokványostól eltérően, Ádámtól és Évától semmiben sem különbözően léptek színre.<sup>12</sup> A közöttük lévő különbségeket azonban hallatlanul markánsná formálta a rendezés, azaz nem csak humanizálta a darab alapkonfliktusát, hanem már-már képletszerűvé tette az ezúttal négyessé bővített főszereplők felállítását, kapcsolatait. Ráadásul egy olyan négyesét, amelynek tagjai egy korosztályhoz tartoznak, ezért az összeütközések is egy generáción belül történnek.<sup>13</sup>

A szolnoki *Tragédiában* Ádám „nem romantikusan túlnövesztett ember-jelkép-ként” jelent meg, hanem (Évával együtt) egyszerű közemberként,<sup>14</sup> s a rendezés benne (bennük) kínálta fel célközönségének az identifikáció lehetőségét. Paál felfogásában Ádám „lelkes, tiszta, tudni és tenni vágyó. Mint amilyen minden generáció, amikor a történelem porondján először fog tettekre. (...) Ádám azokért az értékekért küzd, amelyeket egyetlen generációnak sem szabadna elvesztenie a gyerekkort követő 10-15 évben.”<sup>15</sup> Ugyanakkor Paál példaképet is teremtett a néző számára, és belevetítette saját vágyait is, amikor azt az Ádámot emelte ki az előadásból, „akit Dantonként csináltunk meg. Ő nem nagyszájú hordószónok-politikus, hanem Che Guevara-i, vagy ha távolabbi példát keresünk, akkor lenini értelemben vett forradalmár”.<sup>16</sup> Az utalás világossá teszi, hogy itt az 1960-as évek második felében megalkotott alternatív Lenin-képről, a Gyurkó László „történelmi esszéjében” (*Lenin, október, 1967*), valamint dokumentumtoratóriumában (*Fejezetek Leninről, 1967–1969*) reklámozott Leninről van szó: „olyan emberszabású forradalmár[ról], amilyennek én is szerettem volna lenni. (...) Figyelemre méltó a második prágai színben a tanítványát tanító tudósnak, Keplernek és annak a Dantonnak a rokonsága, aki a nép közé ül, hogy egyszerre próbáljon hivatásos forradalmárként, s a forradalom módszertanára felkészítő néptanítóként hatni. Ez az Ádám volna példa számunkra a munkában és a politikában. Sajnos, attól tartok, egyiket sem olyan szinten csináljuk, sem mi, sem a nézőtérben ülők nagy része. De azért nyugodtan merném mérceként javasolni.”<sup>17</sup> Sőt Paál rendezésében Ádám mindvégig fiatal maradt, nem rokkant meg fizikailag, „öregedése” inkább lelkileg történt meg: szkeptikussá, szomorúvá válása vezetett ahhoz az önfeladáshoz, amelyet mint cselekvési lehetőséget Paál kategorikusan elutasított, mondván, az illúzióvesztés ellenében „a tapasztalatokat kéne leszűrni a madáchi attitűd – az élet célja a küzdés maga» – további vállalásához, nem pedig a fegyverletételt választani, ahogy Ádám és Éva az előadásunk végén”.<sup>18</sup>

A rendezés Ádám és Éva két oldalára generációjuk két másik képviselőjét helyezte, meghagyva a közöttük fennálló konfliktust, s ugyan az alapkérdésen (van-e

12 NÁNAY, „Modelldráma tíz szereplőre”, 1.

13 Vö. MOLA György, „»Mondottam ember: küzdj és«... ne álmoldj!”, *Magyar Ifjúság* 25, 9. sz. (1981): 28–30., 28.

14 ZAPPE László, „Nemzedékváltás: bírálat és felelősség. Jegyzetek néhány színházi előadás ürügyén”, *Kritika* 10, 4. sz. (1981): 20–21., 21.

15 MOLA, „»Mondottam ember: küzdj és«...”, 28.

16 Uo., 30.

17 Uo. (Kiemelés tőlem – K.K.Á.)

18 Uo., 28.

értelme az ember életének, küzdelmének?) és a rá adott (a tizenharmadik színből az imént idézett) válaszon nem változtatott, a pólusokat felcserélte: „nem azonosult azzal a felfogásbeli hagyománnyal, hogy az Úr a jó, Lucifer a rossz”,<sup>19</sup> így a szolnoki *Tragédiában* az előbbi lett a negatív, utóbbi pedig a pozitív hős. Paál a tekintetben is szakított a hagyománnyal, hogy nála Az Úr nem elvont istenként, „nem a feltétlen hódolatot kiérdemlő, megfoghatatlan teremtként” kapott szerepet,<sup>20</sup> hanem olyan, magát fölöttes pozícióba helyező személyként, akinek szembenállását Luciferrel nagyon is emberivé, átélhetővé és ízig-vérig politikussá transzformálták. Szolnokon Az Úr szavával kezdődött a játék, amely nyilvánvalóvá tette, hogy „a nagy művet” magának vindikáló egyén nem más, mint „az emberi hierarchia mindenkorai csúcán levő (...) zsarnok, aki mindenkit alattvalójának tekint, nem ismer el tőlük nem hogy engedetlenséget, még csak eltérő véleményt sem”.<sup>21</sup> Ráadásul Az Úr nem csak az első és az utolsó színben vált jelenvalóvá, hanem különböző szerepekben felbukkant a történelmi színekben is, ám végig ugyanaz maradt: „a manipulatív hatalom képviselője, aki ráadásul vissza is él ezzel”,<sup>22</sup> eltiltja Ádámot és Évát a tudástól, majd „úgy alakítja a dolgokat, hogy ha mégis belekóstolnának, maguk döbbenjenek rá az eszmék haszontalanságára, az öntudatra ébresztő gondolkodás hiábavalóságára”.<sup>23</sup> Az Úr Luciferrel folytatott küzdelmébe pedig Paál az egész életfilozófiáját belesűrítette, amikor úgy fogalmazott: „Lucifer a *csupa szív, csupa érzelem* Ádámot kívánja felvilágosítani, hogy a csapdák, amelyeket az Úr – s ezen túllépve – a történelem és a magánélet állít a *politikus-etikus lényként élő Ádám* elé, »naivitással« nem kerülhetők el”.<sup>24</sup>

A rendezés tehát politikaivá és etikaivá dimenzionálta a műben kiépített alapkonfliktust,<sup>25</sup> és ahogyan Az Úrban sem istent, úgy Luciferben sem a sátánt állította a nézők elé, hanem egy másik politikai mentalitást fogalmazott meg. Ádámot „kétfele vezetői, irányító magatartás” kereszttüzébe állította: „az Úr abszolút tekintélyelv alapján irányít, kurta parancsokat oszt, még Lucifer érvel, bemutat, meggyőzni

19 VÉRTES, „Lucifer tragédiája”, 5.

20 SULYOK László, „Színházi esték. Az ember tragédiája”, Nógrád, 1980. nov. 2., 8.

21 Uo.

22 MOLA, „»Mondottam ember: küzdj és...», 29.

23 VALKÓ, „A *Tragédia* – új értelmezésben”, 7.

24 MOLA, „»Mondottam ember: küzdj és...», 29. (Kiemelés tőlem – K.K.Á.)

25 Ehhez szolgál fontos adalékkal Bérczes Lászlónak a kritika kettős beszédére is építő előadásértelmező esszéje, amely szerint a *Tragédiával* kapcsolatoss rossz emlékeink fő oka „az egyéni mondandó híján Madách mögé bújó »értelmezés«. Ez a mostani bemutató azt a többletet nyújtja, amely félresöpri a manapság oly gyakran – és oly felszínesen – megfogalmazott alternatívákat: hagyományos vagy avantgarde, profi vagy amatőr, konzervatív vagy kísérletező legyen-e a színház. Ez a többlet pedig az *etikus közlést*. Paál István rendezése mindenekelőtt ebben különbözik a korábbiaktól. (...) Ez a megközelítés a sápadt és lélektelen ráció követőiből embereket farag, és érvényteleníti az általánosítás megkövült formáit: eltűnik a kegyesen megbocsátó, jószágos Úr és az ördögien okos, gonosz Lucifer; nem A Férfit, A Nőt látjuk, hanem egyszeri, esendő, szenvedő embereket. »Új« fogalmak kerülnek az előadásba: tisztesség, igazság, becsület. Az erkölcsi ítélőszék elé lépő Úr és Lucifer harcából ma csak az utóbbi kerülhet ki tisztán. Ma, amikor harmóniát csak a hazugság és csalás szül – diszharmóniát kiált az őszinteség; amikor törtető angyalok hitvány serege hódol az Úrnak, aki változástól rettegve őrzi mocskos trónját – ellentmond és küzdést remél a becsület.” BÉRCZES László, „Lucifer, küzdj... Az ember tragédiája Szolnokon”, *Mozgó Világ* 7, 2. sz. (1981): 28–31., 29–30.

igyekszik. De ami a legfontosabb, Lucifer Ádámra bízta a döntést. Mondhatnánk úgy is: az Úr despota, Lucifer viszont demokrata.”<sup>26</sup> Az előadás végén Ádám beletörődése az őt és Évát csellel kijátszó Úr győzelmébe valójában vereség, ám Lucifer utolsó gesztusa, a földre hanyatlók talpra állításának igyekezete azt mutatja, hogy nem hajlandó beletörödni Ádám és Éva bukásába. Mégpedig azért nem, mert Lucifer nem Ádám ellensége, hanem „a célját kereső ember szellemtestvére – nem fitogtatja fölényét, nem gúnyolódik kacagva Ádám rajongásán és esendőségén – inkább gondolkodó és együttérző társa neki – nyoma sincs benne cinizmusnak, mert aki cinikus, az az Úr.”<sup>27</sup> A szolnoki *Tragédia* tehát a tartuiak beállításától lépett egyet tovább, akik Lucifert Ádám társává tették és megkérdőjelezték a tökéleteset alkotó Úr mítoszt.<sup>28</sup> Paál rendezésében ugyanis a küzdelemnek immár nem az volt a tétje, hogy Lucifer „végső kétségbeesésbe tudja-e sodorni Ádámot, dachból semmisítve meg az isteni teremtményt, hanem hogy sikerül-e talpra állítania és szembe állítania az öntudatra ébredő embert a tőle feltétlen alázatot és megadást követelő Úrral.”<sup>29</sup> A darab játéktörténetét tekintve nem jelentett totális újdonságot Lucifer abszolút negativitásának elvitatása, hiszen például a *Tragédia* 1969-ben bemutatott tévéjáték változatában Mensáros László „koromszín tagadó szellem helyett hófehér kétkedőként” öltött alakot, és az 1976-os Dóm téri, szintén Szinetár Miklós rendezte előadásban is fehér angyalként lépett a színre Lukács Sándor, hogy „kezdét vegye az isteni és ördögi szférából visszaemberesített, mérlegelően kétkedő szellem küzdelme a jámbor egyhangúsággal”.<sup>30</sup> Paál megközelítése azonban kifejezetten szimpatikus figurává tette Lucifert, az általa iniciált politikai drámát pedig radikálisan elmélyítette azáltal, hogy a „luciferséget” az ellenzékiség foglalataként mutatta fel. Sőt belátta saját magának és generációja más képviselőinek az attitűdjét is, amikor kifejtette, hogy a mai tizen-huszonevesek mellett még egy korosztályt céloztak meg az előadással: „az enyémet. A második Fényes szelek, vagy a 60-as évek fiataljaihoz szól a *Tragédia*, hiszen nekik olyan progresszív erőnek kellene lenniük a mai magyar társadalomban, mint Lucifer a *Tragédiában*.”<sup>31</sup> A ravasz zsarnokként fungáló Úrral szemben az embertársai felrázásán fáradozó Luciferben az ellenzéki alakjának pozitívvá alakítását végezte el Paál, mondván – s ez újfent elvezet az etikus létezés problémájához –, „ha nem születnének Luciferek, s nem folytatnának ilyen tragikus harcot értünk, nem lenne ember sem, vagy ha mégis, akkor csak céltalanul lődörögne”.<sup>32</sup>

Az Úr és Lucifer összecsapása, a keretjátékban fölerősített alapkonfliktus átvonult az egész drámán, mert a középső tizenegy színben a rendezés hangsúlyossá

26 ZAPPE, „Nemzedékváltás: bírálat és felelősség...”, 21.

27 VALKÓ, „A *Tragédia* – új értelmezésben”, 7.

28 KOLTAI Tamás, „Be van fejezve a nagy mű, igen? *Az ember tragédiája* Szolnokon és a Madách Színházban”, *Népszabadság*, 1981. jan. 21., 7.

29 VALKÓ, „A *Tragédia* – új értelmezésben”, 7.

30 MOLNÁR G. Péter, „*Az ember tragédiája*. A szegedi szabadtéri játékok megnyitó előadása”, *Népszabadság*, 1976. júl. 30., 7.

31 SZILÁGYI Andor, „Lucifer tragédiája. (Szolnoki találkozás Paál Istvánnal)”, *Heves Megyei Népiújság*, 1981. máj. 19., 4.

32 Uo.



tette az önkény(uralom) és az annak kiszolgáltatott ember viszonyára utaló elemeket. Az egyiptomitól az Eszkimó-képig tartó jelenetek nem Lucifer mesterkedését szemléltették, hogy Ádám mindent feketében lásson, hanem Az Úr próbálkozásait arra, hogy „a legnemesebb koreszmék is torzképükben jelenjenek meg”, és kiábrándultságot hagyjanak maguk után a tudást megszerezni kívánó emberben.<sup>33</sup> A történelmi színek alakításában tehát részt vett Az Úr is, hozzájárulva Ádám csatlódásaihoz, egyre bentebb terelve őt az alázat, a beletörődés zsákutcájába. Ezért az Úr mindig olyan szerepekben bukkant fel, amelyek – szemben Az Úr korábbi előadásokban való statikusságával – akcióhelyzetekben erősítették fel „az alapfigura szólamát”.<sup>34</sup> Ő volt például „a derék Milthiadest becsmérő demagóg az athéni színben, a tudást megalázó Rudolf császár a prágai képben, ő testesít[ette] meg a végtelennel kacérkodó, úrbe kirepülni vágyó Ádámot visszaparancsoló Föld szellemét, és ő [volt] a lángoló szavú Saint Juste-öt hidegvérrel vérpadra küldő Robespierre is a párizsi képben”.<sup>35</sup> De Az Úr bukkant fel a Rabszolga, Catullus, a Patriarcha, sőt a londoni szín Bábjátékosának és Ékszerárúsának alakjában is. Végül az Eszkimóként csalta csapdába Ádámot, ami tisztán kivehetővé tette, hogyan alakította a cselekményt egy erős értelmezés konzekvens végigvitele. Paál szerint „végső érvként nagyon jól jön az Úrnak a jégmezőn szokásos vendéglátási forma, mely szerint nemcsak az ételt, a nőt is meg kell osztani. Bár a madáchi mű sehol sem utal arra, hogy Éva mikor fogan gyereket, mi ezt konkrétá tettük. Az Úr szinte tettelesen manipulálja Ádámot és Évát a szexuális érintkezésre, mert szüksége van a »gyermekmotívumra«. Ezért hangzik olyan keserűen Éva szájából, hogy várandós.”<sup>36</sup>

A *Tragédia* belső összefüggéseit erősítendő az első szín angyalai is folyamatosan különböző szerepeket öltöttek, hogy részt vegyenek „az újabb politikai és magánéleti csapdák felvázolásában”, miután a nyitójelenetben „egy manipulatív szervezet tagjaként” szolgálták az Urat.<sup>37</sup> A hat angyal azonban korántsem egységes arculattal jelent meg, mert a rendezés közöttük is igyekezett etikai különbségeket tenni, azaz kiteríteni általuk egy olyan közösség egész szövetét, amelyben „vannak az Urat feltétel nélkül kiszolgálók, gondolkodóbbak, sőt vonakodók” is.<sup>38</sup> Az arkanyszervezet felállítása révén – *Az öreg hölgy látogatását* két évvel korábban színpadra állító – Paál dűrrenmattosította a *Tragédiát*,<sup>39</sup> s Az Úr és Lucifer küzdelmét úgy tette kortárs horizontból olvashatóvá, hogy amikor kiéleződik az ellentétük, akkor valójában „egy szervezet és egy entellektüel, egy értelmiségi között alakul ki a feszültség, s a következőkben végig egy szervezet áll szemben Luciferrel”.<sup>40</sup>

33 VALKÓ, „A *Tragédia* – új értelmezésben”, 7.

34 SÁNDOR Iván, „A tradíció szubverzív fordulata”, *Színház* 36, 8. sz. (2003): 11–13., 12.

35 VALKÓ, „A *Tragédia* – új értelmezésben”, 7.

36 MOLA, „»Mondottam ember: küzdj és...», 29.

37 Uo.

38 Uo.

39 Vö. Dürrenmatt elhíresült aforizmájával, miszerint ma „az Antigoné-ügyet Kreon titkárai intézik el”. Friedrich DÜRRENMATT, *Színházi problémák*, ford. ALMÁSI Miklós (Budapest: Színháztudományi Intézet, 1963), 42.

40 NÁRAY, „Modelldráma tíz szereplőre”, 1.

S amíg a történelmi színek figuráiként felbukkanó angyalok is az alapkonfliktus változatlanágát húzzák alá, Lucifer, illetve Ádám és Éva relációjában lezajlik egy változás: egyre közelebb kerülnek egymáshoz, „egyre inkább kiderül, hogy közös a sorsuk, együtt kell a harcukat megvívniuk”.<sup>41</sup> Továbbá Paál a *Tragédia* sokat vitatott álomdramaturgiáját is kortárs megítélés tárgyává tette, ezért kiiktatta. A szolnoki előadásban Ádám és Éva nem álmodott, Paál pedig – aki mintha Orwell Magyarországon betiltott *Állatfarmja* felől interpretálta volna Madáchot, és megközelítését egyfajta reformértelmiségi kiábrándulásra alapozta volna – ily módon indokolta ezt az újabb hagyománytörést:

„Eszem ágában sem volt megcsinálni az »álmot bocsátok szemedre« variációt! Abból indultunk ki, hogy az első jelenetben látható nyolc személy együtt munkálkodott az alkotás – nevezzük világegyetemnek vagy vállalatnak – létrehozásán. Az Úr legfeljebb első lehetett az egyenlők között. A teremtés utáni pillanatban a társadalmi és politikai életre jellemző – sőt konkrét szituációkra is emlékeztető – helyzet alakul ki. Valaki, aki legfeljebb első az egyenlők között, egyszerre csak több jogot kezd magának vindikálni. Azt mondja: »A gép forog, az alkotó pihen«, na mit szóltok hozzá? A többiek némi meglepetéssel és riadalommal hallgatják ezt az egyes szám harmadik személyt. Akiket egy ilyen hirtelen húzással be lehet csapni, azok elfogadják a helyzetet. Ez történik az arkangyalokkal, Lucifert kivéve. Ő sem dühtől vagy dacból lázad, hanem mert ragaszkodik a jogához, hogy különvéleménye lehessen. Logikus érvekkel bizonyítja be, a teremtés korántsem hibátlan. Mindezt nem rosszindulatúan teszi, mondatai egy gondolkodva kételkedő teoretikus fő érvei.

Az Úr, mivel nagyon is ravasz vezető, azonnal elfogadja, hogy részt adjon neki a teremtésből. Látja ugyanis, hogy Lucifer érvei kezdik megosztani a behódolt angyalok véleményét. Rögtön abbahagyja dörgedelmes tekintélyérveit, s átadja Lucifer részét, ami nálunk nem két fa, hanem az emberpár. A továbbiakban az ő fejük fölött folyik az Úr és Lucifer küzdelme. A tét, hogy melyikük tudja maga mellé állítani Ádámot és Évát. Ezért kell az Úrnak minden színen megjelenni, s ezért elég tíz szereplő.

Ebből következően dehogyan akarja Lucifer elaltatni az emberpárt! Az a célja, hogy éberem vegyenek részt a történelmi és magánéletbeli »játékokban«, amelyeket az Úr konstruál. Ádám, a maga »68-as« fiatalos attitűdjével bele is esik a csapdába – mint ahogy az élet reálszituációiban is így szokott lenni –, s csak annyit »tanul« belőlük, hogy kezd megkeseredni, alkotókedve megfárad.”<sup>42</sup>

Az Ádám előtt álló jövő, az emberi történelem megálmodása kardinális pontja annak a vitának, amely a *Tragédia* vélt drámaiatlansága körül bontakozott ki, a

41 Uo.

42 MOLA, „»Mondottam ember: küzdj és«...”, 29.

vitát szító Lukács György szerint pedig Madách műve tét nélküli, mert témájának „szerfölötti általánosítása (...) kihat minden részletre, megszünteti az egyes jele-  
netek drámaiságát is”.<sup>43</sup> Ennek következtében „önkéntes egymásutánna válik az,  
aminek szerves egymásból következésnek kellene lennie. Nem azt történik, amit a  
helyzetek és a jellemek belső hajtóereje előír, hanem az, amit az író tételei illusztr-  
rálása szempontjából szükségesnek tart.”<sup>44</sup> A Paál által kreált előadásdramaturgia  
azonban hatástalanította Lukács vádját: mivel nem volt álom, nem volt illusztráció  
sem, s mivel minden színben „elvek, felfogások csap[t]ak össze egymással”,<sup>45</sup> lett  
dráma is, amely végig kitartott.<sup>46</sup> Sőt kifejezetten drámai hangoltságú lett a befe-  
jezés is, amely előtt keserűen hangzott Éva várandósságának bejelentése, hogy az  
eszkímójelenet után nyilvánvalóvá tegye Ádám és Éva átverésének tényét. A két  
fiatal ezt követő leborulása Az Úr előtt nem a lelkes megtérés, hanem a kényszerű  
megadás kifejezése lett, az őket talpra állítani próbáló Lucifer kétségbeesett igye-  
kezete pedig a hiábavalóság felkiáltójelét tette ki az előadás végére. Tekintve, hogy  
nem hangzott el a *Tragédia* záró sora, nyitott maradt a vég, ily módon azonban  
már-már lázítólag hatott.<sup>47</sup> A „Mondottam ember: küzdj és bízva bízzál!” kínálta  
feloldás eliminálásával Paál újabb hagyománytörést követett el, nyilatkozatában  
pedig kétségét fejezte ki azzal szemben, hogy „ennek a zseniális remekműnek a  
legfontosabb mondandója abban az álperspektivikus, szenvelgő mondatocská-  
ban” lenne.<sup>48</sup>

Az előadás egyetlen kritikusa sem tette szavá a tetemes húzásokat, néhányan  
viszont úgy találták, hogy a rendezői interpretációnak ellenállt a darab, s inkább  
„egy átíratra lett volna (...) szükség ahhoz, hogy a koncepció drámai motivációt  
nyerjen”.<sup>49</sup> A Paállal több alkalommal együtt dolgozó Duró Győző szerint a ren-  
dezőnek nem volt erőssége az alapos szövegelemzés, inkább „saját mondandója”  
kifejtéséhez használt bizonyos darabokat, s ez addig működött is, amíg volt „mon-  
dandója”. Amikor azonban elfogyott, jöttek „a hamis ideológiák, az erőszakolt  
értelmezések”.<sup>50</sup> Duró szerint ez *Az ember tragédiájával* kezdődött, ám ezt még  
megbocsáthatónak véli, „mert legalább hozzá mert nyúlni valaki ehhez a szent  
tehénhez”.<sup>51</sup> A hallgatólágon a dramatikusan szöveg „autotextualitását” (Pavis),

43 LUKÁCS György, „Madách *Tragédiája* [2.]”, *Szabad Nép*, 1955. ápr. 2., 3. (A cikk első része a *Szabad Nép* 1955. március 27-i számának 4–5. oldalán jelent meg.)

44 Uo.

45 ZAPPE, „Nemzedékváltás: bírálat és felelősség...”, 21.

46 Köztudott, hogy a *Tragédia* kritikai recepciótörténetét számos vita kísérette, az első félszáz évében főként a mű színpadképességét firtatva. Lukács említett cikkével kibontakozott egy vita a *Tragédia* ideológiájáról is, és a marxista filozófus két fő vádat fogalmazott meg a darabban szemben: antidemokratizmus és pesszimizmus. Megjegyzendő, hogy Paál rendezése kíméletlenül pesszimista képet tárt nézői elé, tehát helyben hagyta Lukács véleményét – anélkül, hogy a tragikusság tényét negatívnak állította volna be –, ami viszont a Madách-mű antidemokratikus voltát illeti, annak problematikáját teljesen felülírta, s épp a demokrata hozzáállás esélyeit latolgatta.

47 Vö. VALKÓ, „A *Tragédia* – új értelmezésben”, 7.

48 MOLA, „Mondottam ember: küzdj és...”, 30.

49 MÉSZÁROS Tamás, „Az élet nem álom. *Az ember tragédiája* Szolnokon”, *Magyar Hírlap*, 1980. okt. 15., 6.

50 BÉRCZES László, *A végnek végéig. Paál István* (Budapest: Cégér Kiadó, 1995), 76.

51 Uo.

„globális értelmét” feltételező (a gyakorlatban Székely Gábor rendezéseiben testet öltött) megközelítés aligha tudott mit kezdeni az egyedi szövegolvasatot pusztán a játékba, s főleg annak non-verbális elemeibe koncentráló rendezői színházzal. Pedig Paál István tulajdonképpen „csak” komolyan vette a Madách-mű címébe foglalt műfaji meghatározást, s noha fölösleges ismétlésnek hathatott, a cím alá is odakerült a színlapon, hogy „tragédia két részben”. Miközben a *Tragédia* évszázados történetében a darabot „sok mindennek játszották, de legkevésbé tragédiának”, a szolnoki előadás „az ember megváltási kísérletének tragédiáját” tárta nézői elé, amelyben „a Megváltó maga az Ördög”, s hasztalanul küzd azzal az Ádámmal és Évával, akik végül „megalkuvókká, konformistákká lesznek”.<sup>52</sup> Jóllehet a darab aktualitása kapcsán Paál éppúgy hivatkozott nyilatkozataiban „a nemzetközi helyzet sakk-matt szituációira”, mint az energiahordozók kimerülésére és a környezet-szennyezésre,<sup>53</sup> tragikusra hangszerelt *Tragédiája* a kádári konszolidáció fényében gondolta újra Madáchot. Az ezt legitimálni igyekvő kritika megállapította, hogy „Madách nem kozmogóniai színdarabot írt, ahogy a történelmi színekben is a korabeli magyar valóság kérdéseire kereste a választ”,<sup>54</sup> s végső soron Paál István is ugyanezt tette szolnoki rendezésében.

### *Az előadás adatai*

*Cím:* Az ember tragédiája; *A bemutató dátuma:* 1980. október 3.; *A bemutató helyszíne:* Szigligeti Színház, Szolnok; *Rendező:* Paál István; *Szerző:* Madách Imre; *Dramaturg és a rendező munkatársa:* Magyar Fruzsina; *Játéktér:* Paál István; *Szcenika:* Varga György; *Jelmeztervező:* Vágó Nelly; *Társulat:* Szigligeti Színház, Szolnok; *Színészek:* Nagy Zoltán (Az Úr), Ivánka Csaba (Lucifer), Nagy Sándor Tamás (Ádám), Szoboszlay Éva (Éva), Bárdos Margit, Falvay Klári, Lengyel István, Pogány György, Somody Kálmán, Varga Károly (Arkangyalok, akik a történelmi színek további szerepeit játsszák).

52 MORVAY István, „Szolnokiak, kecskemétiak. A *Tragédia* mint tragédia”, *Esti Hírlap*, 1981. júl. 3., 2. (Kiemelések az eredetiben.)

53 MOLA, „»Mondottam ember: küzdj és«...”, 29., 28.

54 KOLTAI, „Be van fejezve...”, 7.

## Kultúra, ismeretterjesztés, közszolgálatosság

### ***Bevezetés: Ungvári Zrínyi Ildikó, a mindenekfölötti szakszerűség bajnoka***

Amikor még nem létezett a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen a Film, fotó, média szak oktatói és diákjai számára külön megszervezett Nemzetközi Média-konferencia, mint friss tanerő igyekeztem azért részt venni előadóként is a nagy múltra visszatekintő Nemzetközi Színháztudományi Konferencián. Gondolván, hogy ha már színháztudományról van szó, a bemutatandó, alapjában véve a film kezdeteiről szóló előadásomba beleszőhetem néhány meglátásomat a színházi tervek szervezéséről is, amelyek, nyilván, nagy hatással voltak a filmes kezdetekre.

Az előadás után Ildikó félrevont, és megkért, hogy máskor maradjak inkább azoknál a megfigyeléseimnél, amelyek a szakmámhoz tartoznak, mert a színházra vonatkozó meglátásaim naivak, az erről a témáról szóló szakmai viták már régen túltárgyalták, sőt részben megcáfolták ezeket.

Mi tagadás, nem esett jól a megjegyzése, de el kellett ismernem, hogy igaza van. A saját területemen is gyakran tapasztalom nem kis bosszankodással, hogy az audiovizuális produkciókat, főként a filmeket kedvelő, de szakképzéssel nem rendelkező emberek milyen szívesen jelentenek ki szakmai fórumok előtt, de egyenesen oktatási szándékkal is, különféle – maradjunk Ildikó jelzőjénél – naiv, de általuk megfellebbezhetetlennek tartott szentenciákat, elvégre imádják a filmeket (fogyasztóként), logikus, hogy értenek (alkotóként) a kreációs folyamatokhoz is.

Azért meséltem el ezt a történetet, mert szerintem jól jellemzi Ildikót: a szakszerűség oltárán gondolkodás nélkül feláldozza akár a személyes kapcsolatok zökkenőmentességét is. Mindig egyenesen közli szakmai kritikáját, hogyha azt indokoltnak tartja, mert fontosabbnak tekinti a professzionális korrektséget az ilyen-olyan emberi érzékenységeknél. Ritka tulajdonság – sajnos. A mai like-hajszolásra berendezkedett világban, amikor szemrebbelés nélkül megdicsérünk bármilyen dilettáns művet, mert nem akarunk szembefordulni a köz-rokonszenvet élvező ál-alkotóval és rajongótáborával, kevés ember vállalja fel a kijelentést: a királynak nincs is ruhája!

Örvendek, hogy még kezdő tanár koromban találkoztam ezzel az attitűddel, megerősített engem is abban, hogy a szakma ismerete és a szakszerűség megbecsülése mindenek fölött fontos egy felsőoktatási intézményben, nélküle lehetetlen minőséget eredményező oktatási- és kutatói munkát folytatni.

Gondolom, a tanítványainak is ugyanígy átadta ezeket a szigorú elveket, így jó eséllyel folytatódik a biztos alapokon nyugvó tudományos munka a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen.

Az alább következő tanulmány a fent említett utáni konferencián hangzott el, és nem tartalmaz színházra vonatkozó megállapításokat – ilyen módon kötődik Ungvári Zrínyi Ildikó életművéhez.

### 1. *Kultúra, ismeretterjesztés, közszolgálatosság*

A média egyik legvitatottabb hatása a társadalomra az *infotainment* fogalmának megjelenése. Az *information* és *entertainment* kifejezésekből egybegyúrt hibrid szó megalkotása hivatalossá tette azt a tényt, hogy napjaink média-intézményei kötelességüknek érzik a szórakoztató ipar módszereit bevetni annak érdekében, hogy a hallgatók-nézők-olvasók képesek legyenek figyelemmel kísérni az információs műsorokat.

Az *infotainment* kifejezés mintájára megjelent az *edutainment* is, jelezve, hogy az oktatásban is a szórakoztatva tanítás jelenti a jövőt, majd a *knowledgetainment*, amely bizonyítja, hogy a tudást és az élményt egyszerre kell átadni ahhoz, hogy nagy néptömegekhez eljussanak a világ tudományos felfedezései (például ilyen médiafelületek a világ legnézettebb, legolvasottabb, tudományos vívmányokkal foglalkozó holdingjai, a National Geographic, a National History, stb.). Ne feledkezzünk meg a *charitainment* szóösszetételről sem, hiszen óriási nézettségnek örvendenek (tehát nagyon sok embert érdekelnek) a médiasztárok jótékonykodásáról szóló hírek.

Természetes, hogy mindezek mintájára a média megteremtette a *cultainment* kifejezést is, amelynek megszületése óta természetes, hogy ifjú zenész- és előadótehetségeket X-faktor típusú műsorokban keresünk, sőt, az is, hogy az újévi Bécsi koncert televíziós közvetítése évről évre túlszárnyalja saját magát a bravúrosabbnál bravúrosabb – no nem zenei, hanem – látvány-megoldásokkal.

Miért pont ezt a koncertet és ennek hatását próbálom elemezni? Azért, mert felvet egy másik kérdést, amely a médiában, főként a közszolgálati médiában dolgozók számára fontos, és pedig azt, hogy hogyan lehet médiaeseményt gyártani valamiből, amit szeretnénk megismertetni a médiafogyasztókkal.

#### 1.1 *A Bécsi újévi koncert (rövid) története*

A Bécsi Filharmonikus Zenekar újévi koncertjét minden év január 1-jén rendezik Bécsben, a Musikverein hangversenytermében. Az eseményen elsősorban Johann Strauss és ifj. Johann Strauss darabjai hangzanak el.

Az első koncertet 1939-ben szervezték, Clemens Krauss volt a karmester. Ez volt az egyetlen eset, amikor nem az új év január első napján tartották, hanem még az óévben, december 31-én. Az első újév napján tartott koncert 1941-ben volt, szintén Clemens Krauss vezényletével, aki Josef Krips két fellépésétől eltekintve haláláig (1954) a koncert karmestere volt.

1987-ben a Bécsi Filharmónia vezetősége úgy döntött, hogy az Osztrák Rádió és Televízió (Österreichischer Rundfunk, ORF) és az Eurovíziós hálózat támogatásával televíziós műsort is gyártanak az újévi koncertből. Ebből az alkalomból a zenekar tagjai elhatározták, hogy minden évben más karmestert hívnak meg ennek az eseménynek a vezényletére.

Az Eurovíziós Hálózat (angolul Eurovision Network) az Európai Műsorsugárzóknak Uniójának egyik intézménye, amelynek célja televízió- és rádióműsorok csempézése. A hálózat nem csak Európára terjed ki, a 2016-os koncertet például (a Bécsi Filharmonikus Zenekar hivatalos oldala szerint) 90 országban körülbelül 50 millió tévé néző számára közvetítik, Európában, Észak-Afrikában, Amerikában, a Közel-Keleten, Ázsiában és Óceániában<sup>1</sup>. Közvetítései közé olyan óriási nézettségnek örvendő események tartoznak, mint az 1956 óta évente megrendezett Eurovíziós Dalfesztivál vagy az évente kétszeri (húsvéti és karácsonyi) pápai Urbi et Orbi áldás.

A Bécsi újévi koncert szervezői számára a világszerte közvetítés óriási lehetőséget jelentett, ezért annak a döntésnek, hogy a karmester minden évben más és más, a nemzetközi ranglistán minél előkelőbb helyet elfoglaló személy legyen, marketing-stratégiai megfontolás volt a háttérben. Így 1987 óta a zenekart vezette Herbert von Karajan, Zubin Mehta, Mariss Jansons, Ozava Szeidzsi, Daniel Barenboim – a felsorolás a teljesség szándéka nélkül született.

Az 1978-as világszerte közvetítés más változásokat is hozott a bécsi filharmonikusok újévi koncertjének sorsában: médiaterméké válásával egyidejűleg luxuscikk is lett belőle. Mivel előállítására egyre drágább (az alábbiakban részletesebben foglalkozom a kivitelezés mind bonyolultabb és ezért a legújabb videotechnikát igénylő, tehát költséges módosításaival – de a high tech használatán kívül is óriási költségeket emészt fel a többféle helyszínen történő forgatás, vagy például a balettbetétek létrehozása), nyilvánvaló, hogy növelni kell az emberekben a vágyat arra, hogy hozzáférjenek a koncerthez mint termékhez. Ebben az üzleti felépítményben a koncertterembe való bejutás a legkisebb tétel, a televíziós közvetítés nézettsége az igazi tétel, no meg az ebből fakadó cd, dvd, blue ray-eladások. Az újévi koncertet több, mint 50 országban, több, mint 1 milliárd ember nézi. Nem csoda, hogy a jegyeket olyan oldalakon lehet vásárolni, ahol Ferrari autók, Cartier termékek, Calleija gyémántok cserélnek gazdát, a hétcsillagos hotelek ajánlatai mellett szerepelnek a Bécsi újévi koncert jegyei. Hivatalosan egyébként 1.000 euró egy jegy, de kézből, ha valaki hajlandó lemondani róla (ugyan kicsoda lehet az???) 3.500 euróra is felmehet az ára – ellenőrzött oldalakon.

### 1.2 A Bécsi újévi koncert mint médiaesemény

Innentől kezdve két úton haladhatnánk a bemutatómmal: beszélhetnénk a luxusigényről, a konzumizmusról, mint fogalomról, az embereknek arról a hajlandóságáról, hogy erősen azonosuljanak azokkal a termékekkel vagy szolgáltatásokkal,

<sup>1</sup> <http://www.wienerphilharmoniker.at/new-years-concert/history>, [www.eurovision.net](http://www.eurovision.net)

amelyeket fogyasztanak, különösen azokkal, amelyeknek jó neve (márkája) van, és nyilvánvaló a státusszimbólum értéke vagy jellege.

De a Bécsi-koncert-jelenséget inkább, mint médiaeseményt (mint társadalmi rítust) közelíteném meg – meggyőződésem, hogy létrehozóinak szándéka is közelebb áll ezekhez az elméletekhez.

A médiáról mint a társadalmi kommunikáció megnyilvánulási formájáról, és ennek a társadalomra gyakorolt hatásáról a szakág kutatói sokféle elméletet dolgoztak ki. Mint minden új jelenség esetében, a média (és ezen belül elsősorban a televízió) hatásával kapcsolatban is két egymásnak ellentmondó tábor alakult ki, egyik elmélet szerint a televízió ártalmas az egyénre és nemkívánatos hatással van a társadalomra,<sup>2</sup> a másik elmélet pedig a társadalom-integráló hatását emelte ki és elemezte, nemzeti mesemondónak tartva a televíziót, és mivel nagy tömegek ugyanazokról az eseményekről szereznek tudomást, ugyanazokat az elveket, információkat kapják meg belőle (ami közös témát biztosít), társadalomintegráló szerepet tulajdonítanak neki.<sup>3</sup> Ez utóbbi csoporthoz tartoznak Daniel Dayan és Elihu Katz, akik a *Médiaesemények* című könyvükben kifejtették,<sup>4</sup> a televízió hosszú távon képes arra, hogy megerősítse egy közösség integrációját. Ennek bizonyítására olyan médiaeseményeket elemeztek, olyan kiemelkedő jelentőségű, híres, ünnepélyes ceremóniákat, amelyeket a média az elmúlt évtizedekben közvetített, és amelyeket mindnyájan ismerünk. Könyvükben egymás mellé kerültek olyan térben és időben egymástól távol eső események, mint a pápa lengyelországi látogatása 1979-ben, Szadat jeruzsálemi útja 1968-ban, Kennedy temetése 1963-ban, az amerikai holdséta közvetítése 1969-ben, vagy Diana és Charles esküvője 1982-ben, Katalin és Vilmos esküvője 2011-ben. Ezeknek az eseményeknek a közös jellemzője az, hogy a néző azonosulni tud velük, legtöbb esetben van kedvenc, akinek lehet szurkolni, és hogy többnyire ritmikusan ismétlődő, szertartásos események, amelyek betörték az érdeklődés élvonalába.

A Bécsi Filharmonikusok újévi koncertje megfelel ennek a leírásnak, ritmikusan ismétlődő, szertartásos esemény, amely óriási érdeklődést vált ki világszerte, integráló hatása vitathatatlan, ugyanakkor eleget tesz a *cultainment* fogalom leírásának is: a bécsi koncert játék, nem komoly zenei esemény: ergo szórakoztatás.

## 2. Bécsi újévi koncertek elemzése

A továbbiakban a televíziós közvetítés elemzéséből kiindulva vázolólok, hogy az évek során hogyan változott a koncert felvételének technikája, hány kamerával, milyen videós módszerekkel született az a végeredmény, amelyik évről-évre egyre növekvő, mára már milliós nézettségeket hoz az eseménynek.

2 George GERBNER, Larry GROSS, „Living with Television: the Violence Profile”, *Journal of Communication* 26:173–199.; Todd GITLIN, *Inside Prime Time* (New York: Pantheon, 1985).

3 Joshua MEYROWITZ, *No Sense of Place* (Oxford: Oxford University Press, 1985).

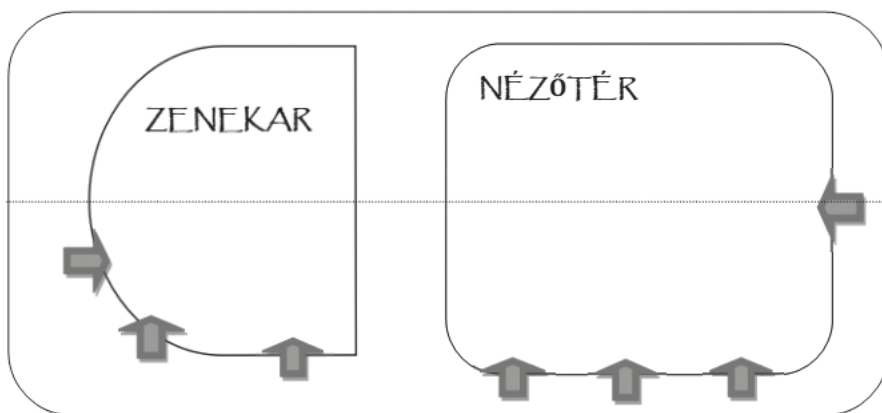
4 Daniel DAYAN, Elihu KATZ, *Media Events* (Cambridge: Harvard University Press, 1992).



A minél egyszerűbb követés érdekében mindig ugyanazon zenedarab kapcsán figyeltem a kamerák állását és mozgatását, valamint a vágási technikákat. Nem volt nehéz kiválasztani a darabot, hiszen a koncertek során, mint fentebb említettem, elsősorban Johann Strauss és ifj. Johann Strauss darabjai hangzanak el, közülük több gyakran ismétlődik évről-évre, és (valószínűleg azért, mert a közönség bevonása miatt nagy népszerűségnek örvend) kevés kivétellel minden évben műsoron volt a Radetzky induló. Így a következő öt elemzés mindegyike a Radetzky induló előadási módszereire vonatkozik.

### 2.1 1987. Karmester: Herbert von Karajan

1987. január 1-én történt a Bécsi újévi koncert első televíziós közvetítése. A felvételen hét kameraállás azonosítható (1. ábra), három a zenekar körül helyezkedik el: egy az orgona mellett van oldalt és a nézőtér felé irányul, illetve közelképeket vesz a karmesterről, kettő a nézőtér felőli baloldalon, közelképeket vesz a zenekar tagjairól. A további négy kamera az előadóterem-felvételek klasszikus meghatározása szerint a nézők felől a színpadra néz: kétoldalt három (kevésbé parádés felvételen elegendő lenne az egy is), a terem végében pedig, magas állásban, még egy, amelyik teljes totál készítésére alkalmas.



1. ábra – az 1987-es felvétel kameraállásai

Ez a felvétel még a lehető legegyszerűbb módon igyekszik elkerülni a televízió nézői számára kellemetlen tengelyugrást (azt a jelenséget, amikor valamit több irányból filmezve, a képkivágásokat rosszul egymás után téve, zavar támad a nézőben, hogy hol van a jobb és a bal az eredeti elrendezésben, a szereplők földrajzilag hogyan helyezkednek el egymáshoz képest), ragaszkodnak a klasszikus leírásokhoz, vagyis (képzeltbeli) középtengelyt húznak a terem és zenekar fölött, és a kamerák a tengelynek csak az egyik felén helyezkednek el.

Az egyik képről a másikra való átváltáskor is a klasszikus vágórendezői iskola vágási módszereihez ragaszkodnak, a totálképeket kistotál követi, majd közelkép, aztán vissza, nem ugrálnak a totálról közelképre vagy fordítva. Két képbeállítás között gyakran alkalmazzák az áttűnéseket, időnként egészen hosszúakat is.

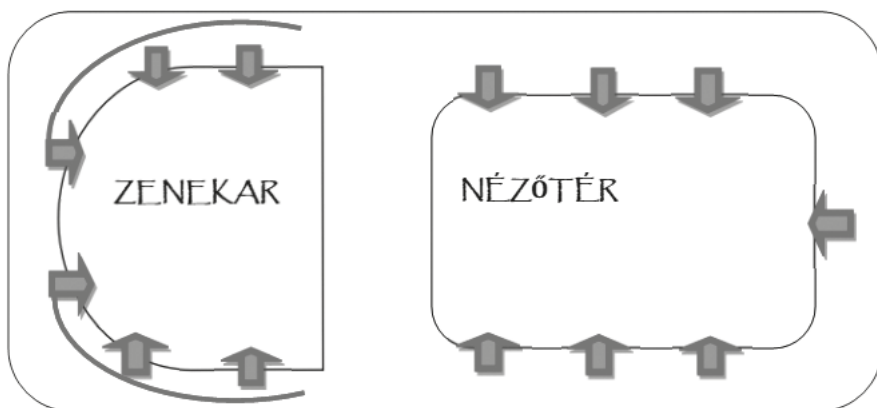
Gyakran alkalmaznak zoom-technikát is, vagyis beközelítenek totálból közelképig, esetleg nyitnak egy közelképről totálig. Ezt a technikát a modernebb kor kamerakezelői nem kedvelik, a tíz-húsz évvel későbbi felvételeken nem látunk ilyesmit.

A kamerakezelésnek ezek a módszerei méltóságteljes lassúságot eredményeznek a képváltásban, a felvétel eme technikája a célkitűzéshez alkalmazkodik: a közvetítésnek a célja a zenére való összpontosítás volt, nem a figyelem elterelése, médiaesemény kreálása.

## 2.2 2007. Karmester: Zubin Mehta

Húsz évvel az első televíziós közvetítés után sok változás tapasztalható a koncert rögzítésének a technikáján. Szembeszökő a látványosságban megnyilvánuló különbség. Ennek egy részét magyarázza a két évtized alatt történt technikai fejlődés, amelynek következtében a képalkotás tisztasága és biztonsága nőtt (a távol lévő kamerával készült közelképek például nem remegnek). Ebben az időszakban cserélték a televíziós rögzítés és a távközlés (broadcasting) rendszert, megjelentek előbb a kazettás rögzítési lehetőségek (U-matik, BETA), ezeket 2007-re váltották a digitális megoldások<sup>5</sup>.

A kameraállások helyét ábrázoló rajzon két alapvető különbséget láthatunk: (1) nincs tengely, vagyis a kamerák körbeveszik a nézőteret és a zenekart, a tengelyugrások elkerülését finomabb vágótechnikával kerülik el; (2) a zenekar mögé síneket



2. ábra – a 2007-es felvétel kameraállásai

<sup>5</sup> A szakma véleménye megoszlik azzal kapcsolatban, hogy szebb képet ad-e az akkori digitális kamera az analóg BETA-hoz képest. Ennek a dolgotatnak nem célja ezt a vitát eldönteni. A rögzítés és sugárzás rendszerének az ebben az időszakban történt gyökeres megváltoztatását azonban mindenképpen említésre méltónak gondolom.

helyeztek el, így mozgó (kocsizó, trackingelő) kamerákkal készítik a félközeli képbeállításokat.

A tengely eltűnése érdekes képi problémát vet fel, tudniillik el kell dönteni, hogy a felvevőgépek és más technikai felszerelések látszódnak-e a képeken, vagy maradjanak rejtve. Hiszen hogyha szemben álló kamerákat helyezünk el, azok természetesen látják egymást, az egyik oldalról készült képeken a szemközti oldalon állókat, beleértve a fény- és hangtechnikai felszerelés egyéb tárgyait is (lámpák, mikrofonok, erősítők). A felvétel rendezője a láthatatlanság mellett döntött, ez nem kis bravúrt jelent ilyen esetekben, ugyanis nagyon szigorúan össze kell hangolni mindegyik kamerának a mozgását, a felvétel minden pillanatában pontosan ellenőrizni kell mindegyiknek a látószögét, képkivágását. A végeredmény óriási precizitást árul el a készítőik részéről: egyik képen sem látható semmi, ami a televíziós rögzítésről szólna, és elterelné a képernyőt nézőt a virágok, zenészek, ünnepre hangolt nézők szemlélésében.

Nem használtak áttűnéseket, ez már önmagában gyorsabb, pergőbb képváltásokat eredményezett. Az 1987-es felvétel esetében pedánsan ügyeltek a képváltások szabályos sorrendjére, vagyis sosem követte közelkép a totálképet (vagy fordítva), most lazábban, de egyszersmint elegánsabban alkalmazták a szabályt: időnként vétettek ellene, de a „vétségek” mindig harmonikusan illeszkedtek a zene éppen aktuális váltásaihoz.

A műsor végén felfutó stáblista tanulmányozásából (is) kiderül, hogy a televíziós közvetítést ötször akkora személyzet végezte, mint 1987-ben.

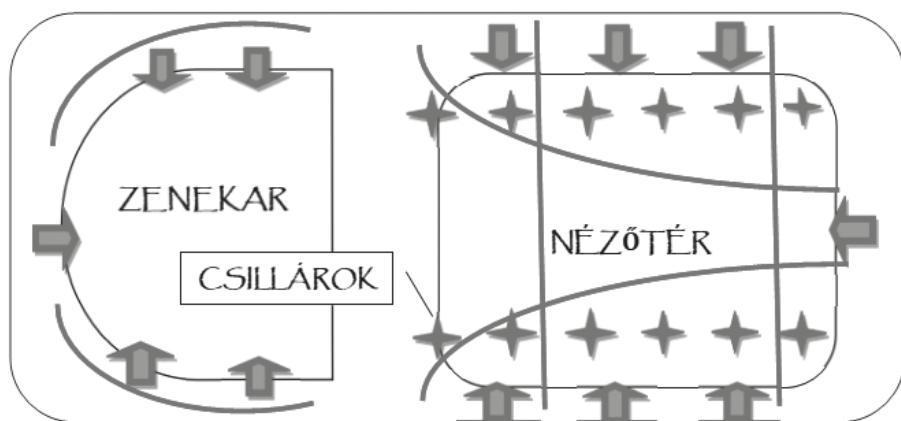
### 2.3 2012. Karmester: *Mariss Jansons*

Furcsa lehet, de meg kell állapítani, hogy a 2007-es és a 2012-es koncertek között eltelt öt év sokkal nagyobb változást hozott a Bécsi Újévi Koncert televíziós közvetítésének jellegében, mint az azelőtti húsz év (az első, 1987-es közvetítés és a 2007-es között). Ennek többféle magyarázata lehet: (1) a videotechnika szédületes fejlődése, amely a kétezres évek elején óriási lépésekkel haladt; (2) az esemény szervezői paradigmaváltást hajtottak végre, az esemény célját nem televíziós hálózatokon keresztül (is) közvetített koncertként határozták meg, hanem médiaeseményként, amelynek a tárgya történetesen egy szimfonikus koncert.

A médiaesemény megvalósításának érdekében a szervezők-rendező-k-producerek a televíziós rögzítés csúcstechnikáját vetették be, és nagyszámú személyzetet.<sup>6</sup>

A képrögzítés érdekében nemcsak állványon (vagy sínen) rögzítették a kamerákat, hanem a plafon alatt elhelyezett kötélpályákon is, amelyeket távirányítóval működtettek. A 3. ábrán pirossal jelölt pálya-vonalakat használták, ezen belül nemcsak egyenes vonalú egyenes mozgást végeztek a képrögzítő eszközök, hanem forogtak is, teljes fordulatot is megtettek időnként a tengelyük körül, vagy bukta-tással függőlegesen is mozdultak.

<sup>6</sup> A munkatársak sokasága lemérhető abban is, hogy a közvetítés végső felirata 112 személyt tart érdemesnek megemlíteni 2012-ben, míg 1987-ben ez a szám 48 volt.



3. ábra – a 2012-es felvétel kameraállásai

A felvétel kivitelezését nagyon sokszor elpróbálhatták, és pontos forgatókönyv szerint a zene taktusaira leoszthatták a különböző kamerák képeinek egymásutánosságát, mert a szédítő iramban változó és mozgó képek között egy sincs, amelyen a technikai eszközök megjelenének: soha nem látszik sem mikrofon, sem állvány vagy a kötélpályák sodronya és a kamerák. Ugyanitt (a pontosság, rengeteg gyakorlás kapcsán) meg kell említenem azt a tényt is, hogy annak ellenére, hogy a koncert élő közvetítésben kerül a képernyőkre, a zenekar tökéletes pontossággal ismétli az azelőtti felvételeket, ugyanis a balettbetétek előző felvételek eredményei ugyan, amelyeket előző zenei felvételek alkalmazásával rögzítettek, a közvetítés pillanatában azonban nem a balett rögzítésekor használt zenei hanganyagot halljuk, hanem az élőben elhangzót. Ennek ellenére a kép és a hang mindig összhangban van, ami a zenekar óraműveket megszázegeztető precizitásának köszönhető.

Mivel sok a mozgó kamera, a képek egymás után való vágása épít erre, többször is előfordul, hogy figyelmen kívül hagyják a klasszikusan ajánlott sorrendet, amely szerint a mozgó képet két álló kép közé kell illeszteni, és mozgó képből vágnak mozgó képre. Ezeket az átvágásokat alaposan meg kell fontolni és kipróbálni, mert hogyha nem illenek egymáshoz (egyiknek gyorsabb a mozgása, mint a másiknak, esetleg ellentétes irányúak, vagy a képkivágások nem illeszkednek egymáshoz stb.), nagyon kellemetlen érzést tud kelteni a nézőben. Azonban a mozgó képek sorrendjében is, a fentebb már vázolt tengelyugrásokban is, a vágórendező mindig elkerülte azt, hogy értelem- vagy hangulatzavaró látványt teremtsen.

#### 2.4 2014. *Karmester: Daniel Barenboim* – 2015. *Karmester: Zubin Mehta*

Ez a két (elemzésemben utolsó) esemény technikai szempontból nagyon hasonlított egymásra: a fentebb (a 2012-es koncert elemzésénél) leírt képi megvalósítás minden, precizitáshoz és műszaki kivitelezéshez kötődő megállapítása érvényes rájuk is. Nyilvánvalóan a közvetítés megszervezésében a minden érzékszervet

megszólító (multimédiás) lenyűgözés volt a cél, nem a koncertzene képekkel aláfestett továbbadása.<sup>7</sup> A 2012-es közvetítéssel ellentétben, a műszaki fejlődésnek megfelelően, az utóbbi két év koncertközvetítéseit full HD minőségben sugározták, az új technikák közül pedig bevetették a a távirányítható repülő (drón) kamerákat is. Változtattak azon a szokáson is – amely egyébként növelte a közvetítés bravúros jellegét –, hogy ragaszkodnak a televíziós rögzítési technika elrejtéséhez a néző szeme elől. 2014-től a figyelmes néző láthatja a legmeglepőbb helyekről kikandikáló lencsüket, a terem oldalán, de a zenekar kottatartó állványai között is. Azért említem, hogy figyelmes néző kell az észrevételükhöz, mert ezek az eszközök rendkívül kicsik, és nagyon elegáns, diszkrét a dizájnjuk.

A csúcstechnika alkalmazása mellett azonban, a Bécsi Újévi koncert rendkívül vonzó, tízmillió nézősereget hozó médiaeseménnyé való válásában, észre kell vennünk egy másik nagyon fontos paramétert is. Fentebb említettem, hogy 1987-ben, amikor a nemzetközi televíziós közvetítés mellett döntöttek a szervezők, azt is elhatározták, hogy (ellentétben az azelőtti szokással) minden évben más világhírű karmestert kérnek fel az esemény (le)vezénylésére. Ennek a döntésnek az volt a célja, hogy változatosabbá, meglepőbbé tegyék évről-évre az eseményt. Ez az elképzelés beváltotta a hozzá fűzött reményeket. A laikus számára nehéz elképzelni, hogy milyen különbségek születhetnek két olyan koncert között, amelynek a repertoárja nagyon szűk határok között mozog (a játszott zeneszerzők elsősorban a „Strauss-dinasztia“ tagjai közül kerülnek ki: id. Johann Strauss és fiai, ifj. Johann Strauss, Josef Strauss és Eduard Strauss művei kerülnek műsorra, illetve ritkán más kortárs szerzők hasonló darabjai, keringők, polkák, indulók, balett, stb.), de évről-évre kiderül, hogy mégis lehetséges elég nagy különbségeket elérni a repertoár specifikus összeállításával. Míg Mariss Jansons például mindig bekomponálja a Wiener Sängerknaben gyermekkórusának fellépését a repertoárjába, ami kedves, áhítatos hangulatot áraszt, Daniel Barenboim 2014-ben műsorra tűzte a Strauss-család szerzeményei mellett Leo Delibes *Pizzicato*-ját a *Sylvia* című balettből, amelyet természetesen koreográfiaként is láthattunk: a koncertet tradicionális módon tartkító balett-betétek egyike ez volt. A Delibes zenéjének franciás könnyedsége, az Ashley Page által koreografált balett játékos hangulata és a szakmájában hasonlóan magas színvonalat képviselő Vivienne Westwood által tervezett bohó kosztümök az egész koncert közvetítésének hangulatára hatással voltak. Ennek hatásaképpen a szünetben az előző közvetítésekkor megszokott zenei aláfestéssel látható bécsi és Bécs környéki tájképek helyett rendhagyó módon egy szellemes werkfilm láthattunk arról, hogyan készültek a koncert felvételei, hogyan készültek a zenészek, a balettkar, a kosztümök, és nem utolsósorban betekintést nyertünk abba, hogy milyen hatalmas stáb dolgozott a produkción.

<sup>7</sup> Jelen elemzésben ritkán esik szó a zenei közvetítés minőségéről, elsősorban azért, mert az első közvetítéstől kezdve az utolsóig ez a paraméter változatlan volt: az abban az évben elérhető technikákhoz alkalmazkodva, és a műfajhoz szabott elvárásoknak megfelelően, mindig ugyanolyan csúcsteljesítményt hozott.

***Következtetés***

Gyakran elhangzik médiaszakemberek részéről a panasz, hogy a 21. század technikai lehetőségei, a média-gyártáshoz való képzés nélküli hozzáférés, a médiában dolgozók számára kötelezőnek tekintett nézettség-hallgatottság-növelés gátlás nélküli hajszolása ízlésromboló, téveszméket kultiváló, kultúragyilkos médiatermékekkel önti el a közéletet. A Bécsi Filharmonikusok újévi koncertjének sikere azonban azt sejteti, hogy biztos szakmai ismeretekkel, sok munkával, pénzzel, és egy jó ötlettel sok embert meg lehet győzni arról, hogy szimfonikus zenét hallgasson-nézzon, ne tucát-akciófilmet.

## Véndiákbálok a Székely Mikó Kollégiumban

Ajánlom ezt az írást, PhD-értekezésem részletét, egykori doktori témavezetőmnek, Ungvári Zrínyi Ildikónak. Első beszélgetésünkkor tudtam, hogy jó helyre kerültem. Szerencsés voltam. Köszönöm tanárnő!

A korabeli sepsiszentgyörgyi *Székely Nép* című helyi újság a város társadalmi, kulturális eseményei közül kiemelt médiaeseményeként kezelte a húszas években divatossá vált „véndiákbálokat”, valamint az azokhoz kapcsolódó szervezési és lebonyolítási ceremóniákat.<sup>1</sup> Az események közlése által médiaceremóniát<sup>2</sup> kreált, az esemény előtti szervezési folyamatot és az eseményt nem elemezte a média eszköze, hanem részletesen bemutatta.

A „deákestélyek”, diákbálok szervezése nem volt új keletű a tanintézmény belső életében. Az évente februárban megszervezett ifjúsági estélyek a kollégium kulturális, közösségépítő eseményei közé tartoztak, a jó hangulatú estélyek, bálok célja a város közönségének szórakoztatásán, összetartó szerepén kívül az volt, hogy a közönségnek lehetőséget teremtsenek az iskolaalap, a hátrányos anyagi helyzetű növendékek támogatására.<sup>3</sup>

### *Előzmények*

A húszas évek elején az új politikai rendszer hatalmának legitimációjaként új ideológia bevezetését, elfogadtatását szorgalmazta, tiltó rendeleteket, szabályokat érvényesített a társadalmi, kulturális élet minden területén.

A Közoktatásügyi Minisztérium 9333–1924. számú rendelete megtiltotta a tanulók részvételével, tánccal egybekötött eseményeket, a bálokat.<sup>4</sup> A tanintézmény elöljárósága a szebeni tankerületi főigazgatósághoz fordult a 16–1925. számú

---

1 Részlet a szerző *Diákszínjátás a Székely Mikó Kollégiumban a kezdetektől a II. világháború végéig* címmel megvédett doktori disszertációjából. Témavezető: Dr. habil. Ungvári Zrínyi Ildikó.

2 „A médiaceremónia a valóságos társadalmi ceremónia fölé helyezi magát, amikor radikálisan átertelmezi és átalakítja az eredeti történetet és új zsánert, médiaeseményt csinál belőle.” Császai Lajos, *A média ritusai. A kommunikáció neodurkheimi elmélete* (Budapest: Osiris Kiadó, 2002), 93.

3 Szász Béla kollégiumi tanár a véndiákbálokról írta: „Kollégiumaink életének emberemlékezet óta legkedvesebb, legbensőségesebb és évről-évre megismétlődő családi ünnepei voltak a diákbálok, hol nemcsak diákok töltöttek egy-egy feledhetetlen verőfényű estét, nemcsak szülőknek és tanároknak szolgáltattak azok gyümölcsöző alkalmat féltett ifjúságunk jövőjéről való gondolataik barátságos kicserélésére, de szegény tanulóink tanulmányi támogatására is állandó lehetőséget nyújtottak.” Szász Béla tanár, in *A Sfantu- Gheorghei Ref. Székely Mikó Kollégium, Főgimnázium és Polgári Leányiskola értesítője*, szerkesztette CSUTAK Vilmos, 1925, 3.

4 1918-1928, 1933-1940 között a gyülekezési és társulási jog korlátozását a katonai hatóságok, a polgári és rendőri hatóságok érvényesítették, minden összejövetel előtt engedélyért kellett folyamodni.

irattal, hogy engedélyezzék a diákbálok megszervezését arra hivatkozva, hogy jelentős az anyagi támogatásra szoruló tehetséges növendékek száma. A tankerületi főigazgatóság azonban elutasította a kérést.<sup>5</sup> Ennek következtében kérte az előljáróság a tanintézmény volt diákjainak a segítségét, így született meg az öreg diákok bálja, vagy amint az a köztudatban megmaradt, a *véndiákbál*. Szász Béla, a kollégium tanára írta meg a *véndiákbálok* megalakulásának előzményeit.

„Így ötlött eszünkbe a szívünkötől rendre elszakadt, szeretett volt fiaink: az öreg diákok. Azt lehetetlennek tartottuk, hogy annyi esztendőnek csöndes kitaró magvetése gyümölcsözetlen, meddő maradt volna, hogy alma materünknek visszahívó, segítséget kérő szózata pusztába kiáltott szó legyen. És ami bizonyos, reménységünk nem csalt meg. Útra keltek minden világtájról, sereglettek deres fővel, barázdás homlokkal a mi elvált szeretteink s az alma matert még egyszer szívükhöz szorították. És e szívszorításból született meg az *öreg diákok bálja*.”<sup>6</sup>

Az utolsó, csak a kollégium növendékeivel bemutatott műsor 1924-ben volt, a diákestély az előző években szervezett estélyek mintájára zajlott le. A tornacsarnokban bemutatott egyfelvonásos diákréfát, az *Apró Hirdetést*, a kollégium tanára, Szász Béla írta, és tíz negyedik és nyolcadik osztályos diák mutatta be. Az ének és tánc kíséretében előadott *Élőképet* a leánygimnázium növendékei és a polgári leányiskola énekkara adta elő.

### Szervezés

A tanári kar gyűléseinek jegyzőkönyvei bizonyítják a bálók szervezési módjának a megváltozását. Az előző évek diákestélyeinek februárra kitűzött időpontja változatlan maradt, ez folytonosságot biztosított a kollektív tudatban az előző évek eseményeivel. Az eseménynek a közösségi életben betöltött fontos szerepére utal az a tény, hogy az előkészülettel kapcsolatos szervezési munkát már az előző év novemberében vagy decemberében megkezdték. A szervezés egy rituális folyamat volt, amelyet minden évben pontosan betartottak. A jegyzőkönyvek alapján a bált legalább két előkészítő gyűlés, tanácskozás előzte meg, az esemény után pedig kiértékelő gyűlésen zárták le a szervezési folyamatot. A szervezési rituálé részben az előző években kialakított rituális elemeknek az átmentése volt, ezeket gyarapították a változó körülményekhez alkalmazható, kitalált elemekkel.

A szervezés első lépéseként a rendes tanári gyűléseken a diákbál rendezését vagy a tanári kar javasolta az előljáróságnak, vagy az igazgató javasolta a tanári karnak. A kijelölt ügyvezető elnök egy rendezőbizottság munkáját irányította,

<sup>5</sup> A 2506-1925. számú hivatalos átirat szerint „a tanulók kulturális ünnepélyekben a tanári kar felügyelete alatt részt vehetnek, de táncban semmiféle indokból és semmiféle módon.” Szász in *A Sfantu-Gheorghei...*, 3.

<sup>6</sup> Uo., 4.



a volt növendékekkel az eseményt előkészítő értekezletet szervezett, kijelölte a helyszínt, engedélyeket szerzett be, gondoskodott a meghívókról és az estély programjáról. A rendezőbizottság tagjait különböző szerepekkel ruházták fel, az alelnök, jegyző,<sup>7</sup> pénztáros, ellenőr és cigánybíró szerepére a tanintézmény volt növendékei pályáztak. A korabeli városi újság, a *Székely Nép* az 1931. év február 7-én megrendezett báljáról a szervezőkről tett közzé egy statisztikát, ennek megfelelően 14 fővédnöke, 87 vendiák-fővédnöke volt a közösségi eseménynek, 554 személy pedig a rendezőbizottság elnökségi- és védnökségi tagja volt.

A nagy gyakorisággal változó rendeletek, szabályok, előírások folyamatosan újabb engedélyek kiváltására kényszerítették a szervezőket. 1924-ben a szervezési munkákat a tanügyi rendelet tiltása miatt már a volt növendékek végezték, az új helyzet az, hogy már nem csak tanulók vettek részt az előadás színpadra állításában. A harmincas években a hatalmi intézkedéseknek megfelelően szigorították a gyülekezési jogot, a különböző társadalmi események megrendezéséhez külön engedélyért kellett folyamodni az állami képviseltekhez. Az 1933-ban kiadott egyik rendeletnek megfelelően a bál programjának részét képező színdarabot az előadás előtt három héttel a kolozsvári színházi felügyelőségénél kellett engedélyeztetni.<sup>8</sup>

A szervező bizottság feladata volt a nagyszámú meghívó kinyomtattatása, ezeket a tanintézmény elöljárósága küldte el a meghívottaknak, vagy a média segítségével értesítették az érdeklődőket. A meghívó több oldal terjedelmű volt, tájékoztatta a meghívottakat a bál kezdési időpontjáról, helyszínéről, az estély céljáról, a különböző kategóriájú jegyek áráról, tartalmazta a szervezők, a védnökök névsorát, a részletes programot. Az 1931-ben készített meghívók megjelenési formája annak részletes leírására készítette a helyi sajtó munkatársát. Ez is alátámasztja azt az állítást, hogy a média szerepe a kollektív emlékezetkultúra kialakításában jelentős, ebben a cikkben az olvasókat a meghívó megőrzésére szólítja fel az utókor számára. A Jókai-nyomdában elkészült meghívó nyolc oldal terjedelmű, a borítólapon kék színű címe alá a kollégium képét és a címerét nyomtatták, a harmadik oldalon található a hét előadást tartalmazó program, a következő oldalak pedig a védnökök névsorát tartalmazzák, akik létrehozták nehéz sorsú diákoknak szánt pénzalapot. A meghívókat a kollégium igazgatói irodájából vehette át a közönség.

A kor adott politikai és társadalmi körülményei között a kulturális életnek ez a formája a közösség befelé irányuló mozgásából adódik. Összegzésként felidézhető Norbert Elias gondolata, aki egy közösség kulturális életének az összetartó jellegét emeli ki, azt állítja, hogy ilyen módon egy közösség a külső hatásoktól való

<sup>7</sup> A jegyző szerepe az volt, hogy listát készítsen a jelenlevőkről: „Nem csoda, ha nem kevesebb, mint hat jegyzőre volt szüksége a rendezőségnek. Volt mit jegyezniük, ha minden jelenlevő nevét meg akarták örökíteni.” *Székely Nép*, 1928. február 9.

<sup>8</sup> „... a városi tanács 965-1933 sz. átiratában felhív arra, hogy a bállok alkalmával előadandó színdarabok a rendőrség útján legalább 21 nappal előbb terjesztessenek fel a kolozsvári színházi inspektorátushoz jóváhagyás végett.” *Tanszéki jegyzőkönyv*, 1933. március 2., 452. szám.

elzárkózásra törekszik, hogy ez által is kivédje a ránehezedő nyelvi, kulturális nyomást.<sup>9</sup> Ez a kutatott időszakra is érvényes.

### ***Közösségi esemény – új szórakozási lehetőség teremtése***

Az új politikai változások új helyzetet generáltak a város és a kollégium életében, ennek függvényében alakult a tanintézmény kulturális élete is. A gazdasági helyzet romlása szükségessé tette az elszegényedő társadalmi rétegekből kikerülő fiatalok tanulási esélyeit növelni, a magyar értelmiség újabb generációjának a kinevelését támogatni. Ezek a közösségi események képesek voltak ilyen céllal is bizonyos időközönként összehozni a város és a környék lakóit. A rituális ünnepség az embereket a földrajzi és idő dimenzió fölött a történelemhez, egymáshoz is köti. A rítusok, ceremóniák által az ember átlép az elődök életmódja, sorsa fölött. Ahogy azt Elisabeth Bell megállapítja, az emberekben olyan erős a rítusok iránti vágy, hogy saját maguk számára alkotnak újakat.<sup>10</sup>

A véndiákbálokkal kapcsolatosan kezdetben felmerült kétkedések, miszerint a gazdasági válság akadályozná a szervezést, a kitűzött cél elérését, hamarosan szertefoszlottak, annyira erős volt a közösségi összefogás: „A táncmulatság erkölcsi és viszonylagos anyagi sikere is bizonyították, hogy a Székely Mikó Kollégium *véndiákbáliját* nem szokásból, de kötelességből kell a maroknyi háromszéki székely társadalomnak minden időben egyetemes ünnepévé avatni.”<sup>11</sup> Az első világháború előtti években rendszerességgel megszervezett diákestélyekből kinőtt öreg diák bálók középpontját az előre megtervezett műsor képezte. A forgatókönyv „gazdag és változatos műsort”<sup>12</sup> tartalmazott, ének- és zenekari művek, vígjátékok sora, dramolett, operett, élőkép, versmondás, balett- és táncelőadás, kulturális performanszok sora szórakoztatta a közönséget.

Alexander megállapítása szerint a performanszok azt a társadalmi és kulturális struktúrát tükrözték, amely őket kitermelte.<sup>13</sup> A véndiákbálokat joggal tekinthetjük kulturális performanszoknak, hiszen ez a kitétel is érvényes az esetükben – nézzük meg, hogyan: az előadók, a performerek, a tanintézmény növendékei kívül az öreg diákok, a város műkedvelő szintársulatának, zenekarának a tagjai, a polgári leányiskola növendékei voltak. A szereplők és a közönség közötti kapcsolatot befolyásolta az tény, hogy a szereplőknek sikerült-e kivetíteni az érzelmeiket, ha igen, milyen mértékben történt meg, bár ezeknél a kulturális performanszoknál nem különül el a kettő teljesen egymástól. Az újságban megjelent beszámoló,

9 Norbert ELIAS, „A »kultúra« és a »civilizáció« ellentétének szociogenezise Németországban”, ford. BERÉNYI GÁBOR és WESSELY ANNA, in WESSELY ANNA, szerk., *A kultúra szociológiája* (Budapest, Osiris Kiadó, 2003), 41–51.

10 Elisabeth BELL, „Performing Culture”, in *Theories of Performance*, 115–146 (Los Angeles: Sage Publications, 2008), 130.

11 *Székely Nép*, 1928. január 28.

12 *Székely Nép*, 1925. február 18.

13 Jeffrey C. ALEXANDER, „Társadalmi performansz”, ford. GAGYI ÁGNES, in HORVÁTH KATA, DEME JÁNOS, szerk., *Színház és pedagógia*, 26–70 (Budapest: Káva Kulturális Műhely, 2009), 33.

az iskolai jegyzőkönyvek alapján a volt diákok társadalomban elfoglalt helyét is megjelölték. A kulturális események szervezésében, az előadások létrehozásában szerepet vállaló egykori diákok, akik a tanintézmény tanári karával együttműködtek, az értelmiség köréből kerültek ki, néhányan közülük kiemelkedő, közismert személyiség: dr. Makkai Sándor püspök, Kiss Manyi színésznő, Havadtőy Sándor kovásznai lelkipásztor, dr. Keresztes Károly ügyvéd.

Az előadások programjának összeállítására felkért szervezőbizottság, amelynek tagjai között a tanintézmény tanárai is jelen voltak, olyan színműveket választott, amelyek a nemzeti érzelmekre is hatottak, de kielégítették a közönség szórakozási igényeit is. A kiválasztott szövegekkel és komplex teátrális formákkal (zenével, koreográfiával) támasztottak esztétikai igényt. Ez lehetett az oka a diákszínjátszás színvonalát meghaladó, bonyolult művek bemutatásának, mint 1927-ben a Huszka Jenő *Gül Baba* című operettjének, 1931-ben Kisfaludy Károly *Mátyás deák* című művének, 1934-ben Móricz Zsigmond *Aranyos öregek* című darabjának az előadása. A kor színműíróinak darabjai is divatosak voltak, ezt példázza az 1929-ben rendezett *véndiákbál* alkalmával előadott mű, Szenes Béla<sup>14</sup> *Nem nőszülök* című vígjátéka. A következő évben Gyula diák<sup>15</sup> *Virágember* című dramolettjére esett a választás. A vígjátékok sorát az 1936-ban bemutatott Békeffi László *A bécsi menyasszony* című előadás szakította meg, amelyet a városi műkedvelő színtársulat adott elő. A világirodalmi alkotások közül 1935-ben André-Paul Antoine és Maxime Léry *Szembekötősdí* című három felvonásos vígjátékát láthatta a közönség.

A város zenei és művelődési életének egyik meghatározó alakja volt a jó szervezőkészséggel rendelkező dr. Keresztes Károly ügyvéd, kollégiumi jogtanácsos. Tehetsége zeneszerzői, szövegírói és karnagy munkájában is megmutatkozott. Az 1928-ban rendezett *véndiákbálon* mutatták be a két felvonásos *Álomvilág* című zeneművét, majd 1933-ban a *Juliskából művésznő lesz* életképet. A zenés-táncos művek sikere a szerző mitizáló szándékának is köszönhető. Az *Álomvilág* című előadásról írott beszámoló szerint a téma a közösség életéből mintázott történet, a szereplők – a székely legény, a székely leány – öntudaterősítő hatással voltak a nézőre, a rideg valóságból a mesevilágba kalauzolta a nézőt.<sup>16</sup> A mű szerzője vezényelte a külön erre az alkalomra összeállt zenekart is. Az előadás színvonalát és

14 A *Székely Népből* helytelenül Szemesnek írták.

15 Vitéz Somogyváry Gyula eredeti neve Freissberger Gyula.

16 „A mese derűs köntösébe burkolva, ez a mindnyájunkhoz olyan közel férköző gondolat, az a sok ötlet, ami meszeszerűen élénké és változatosá tette a darabot, nem tervezte el a hatását. Ma, mikor a színművek erotikából, tolettékből és fényeffektusokból vannak kipróbált receptek szerint összerakva, jól esett látni, hogy ismét megjelent a színpadon a székely legény, a székely leány, a székely nép mesevilága. Mintha ez a rövid kis darabocská mélyen belenyújtotta volna gyökereit a régóta parlagon heverő ős talajba és onnan merített látnoki erejével rámutatott volna arra a hatalmas erőforrásra, melytől egyedül függ a jövő: Székelyföld népére. A zenéjéből is a székely fenyvesek tiszta levegője árad. Minden eredetisége mellett is ismerős, otthonos meleg hangok! A föld, a múlt, a néplélek zenéje.” (*Székely Népből*, 1928. február 9., Dániel Viktor); Dániel Viktor a Székely Mikó Kollégium tanára volt, aki a cikk által saját kollégiumát promoválta.

vonzerejét emelte a főszerepet játszó egykori növendék, Kiss Manyi, aki abban az időben a Kolozsvári Színház művésznője volt.<sup>17</sup>

Második művét a szerző, Keresztes Károly, revünek nevezte, középpontjába a székely falu, a kisváros jellegzetes figuráit állította.<sup>18</sup>

Az újságcikkek írói, akik nem képzett médiaszakemberek voltak, közvetlenül fejezték ki véleményüket, ismerték a kor színházi eseményeit, gyakran állították párhuzamba a média által reprezentatív eseménnyé tett diákbálok előadásait a városban játszó vándorszíntársulatokéval, például Fehér Imre, Ferenczy Gyula, Jódy Károly, Krémer Ferencz társulatainak az előadásival.

A zömmel diákszereplők által bemutatott *Gül Baba* című operett előadásának minőségét a *Székely Népb*en pozitívan értékelte a névtelen cikk írója azáltal, hogy azt a Ferenczy, Fejér Imre, Gáspár Jenő társulatainak a játékához hasonlította, akik korábban a művet már bemutatták a városban:

„Le kell szögeznünk, hogy ez az előadás olyan nagyszerű volt, hogy ilyen szép operett előadást sem Ferenczy, sem Fejér Imre, sem Gáspár Jenő társulatai nem nyújtottak. (...) A zenekísérést Klicka karnagyvezetése mellett a Symphonikus zenekar néhány tagja adta és a festői szép ruhákat a kolozsvári Magyar Színház kölcsönözte.”<sup>19</sup>

A diákbálok előadásainak igényességét, művészi színvonalát az is bizonyítja, hogy a növendékek, a város műkedvelő színjátszói, az öreg diákok mellett szerepet vállaltak az erdélyi színházak művészei is. Kiss Manyin kívül az 1931-ben rendezett *véndiákbálon* a Kézdivásárhelyen született, abban az időben kolozsvári színészként ismert Tompa Sándor konferált.

A színdarabok betanulására, a próbafolyamatok színhelyére, gyakoriságára vonatkozóan nem szolgálnak dokumentumok, a betanító, rendező személy kilétére a jegyzőkönyvek alapján csak következtetni tudunk. Az előadások rendezőinek nem volt könnyű feladatuk, hiszen a hétköznapiól eltérő, bonyolult előadásnyelvet használtak a kiválasztott műnek megfelelően. A tanintézmény 1935-ben és 1936-ban tartott tanárszéki gyűléseinek a jegyzőkönyvei alapján Kernné Bibó Erzsébet magyar szakos tanárnőt, a Székely Mikó Kollégium leánygimnáziumának

17 Kiss Manyi színésznő 1921–1925 között volt a Székely Mikó Kollégium tanulója. A színésznő diákkorában is szerepelt a diákelőadásokban, 1924-ben az Életkép táncosai között volt, az 1925 tavaszán rendezett Jókai-émlékünnepélyen pedig, *Az aranyember* című drámában Timeát alakította. Vö. *Tanárszéki jegyzőkönyv*, Rendes gyűlés 1923. december 8., *Székely Népb*, 1925. április 5. A Szebeni Zsuzsa által szerkesztett *Thália legrakoncátlanabb tündére* című könyv 26. oldalán Noémi szerepében tüntetik fel.

18 „A műsor derekát azonban a dr. Keresztes Károly által revünek titulált, kedves székely életkép, a *Juliskából művésznő lesz* adta. Benne az író szerencsésen őrizkedett, hogy ma divatos, verejtékesen nyakatekert bonyodalmat erőszakoljon a nyakunkra, hanem a székely falu igénytelen, de valóságos adottságait tálalta fel, megtoldva a kisvárosi visszasságok szelídhumorú kipellengérezésével.” *Székely Népb*, 1938. február 12.

19 *Székely Népb*, 1927. február 10.

igazgatónőjét kérték fel a színdarab betanítására,<sup>20</sup> aki az előző évek diákbáljainak rendezőbizottsági tagja volt. Ezek alapján következtethető, hogy a tanárnő választhatta ki a darabokat az említett két évben, és az ő vezetésével állíthatták színpadra azokat.

Az előadások gyakran táncstudást is igényeltek, olykor önálló táncprodukciók bemutatására került sor. A város polgárainak kedvelt szórakozóhelyén, a Kossuth Kávéház emeletén levő termekben működtek Liszer Gizella táncoktató tanfolyamai. Az ifjúságnak valószínűleg itt volt lehetősége a kor divatos táncaival megismerkedni.<sup>21</sup> A táncelőadásoknak a diákestélyeken is volt már előzménye. Például 1922-ben palotást mutattak be a fiatalok.<sup>22</sup> A táncoktatásra külön figyelmet fordított a tanintézmény elöljárósága: okleveles tánctanárok foglalkoztak a főgimnáziumi, a leánygimnáziumi és az elemi iskola növendékeivel.<sup>23</sup> A zongorakísérettel előadott balettelőadások népszerűek voltak, az 1925-ben rendezett diákbálon nyolc szereplővel *A Rózsa és a Nap*, 1926-ban, ugyancsak a diákbál alkalmával a *Hattyú* című táncelőadást láthatta a közönség. 1928-ban Kiss Manyi táncprodukcióját a Havady Mártonné tanítványainak balett előadása követte. A tánc, mint kifejező eszköz, a közönség szépérzékének a fejlesztését szolgálhatta. A nyelv és a test színházi használata ezekben az előadásokban mutatkozott meg a közönség irányába. Ezt a megállapítást támaszthatjuk alá Erika Fischer-Lichte színházi jelrendszerekre vonatkozó gondolatával, miszerint a nyelv és a test színházi jelrendszerré válik, ezáltal lesz alkalmas a különböző folyamatok, állapotok kifejezésére, ábrázolására.<sup>24</sup>

Az estélyek forgatókönyveinek összeállításakor a szervezőbizottság műfaji sokszínűsége törekedett. A zeneműveket a tanintézmény ének- és zenekara mellett a műkedvelő zenekarok, az *Iparos Otthon zenekara*, a vendiákok vegyes kara mutatta be. Ez bizonyítja, hogy a tanintézmény zene- és énekkutatása meghatározta a város zenei életének továbbfejlődését. Az elhangzott művek széles repertoárja műdalt, operett részleteket, klasszikus hegedű- és zongoraműveket, a műkedvelő

20 „Tanárkarunk mindazoknak, akik a bál rendezésében, a műsor előadásában részt vettek jegyzőkönyvi köszönetet mond, nevezetesen Bágya Andrásnak, mint a vendiákbáli rendezőbizottság elnökének, Kernné Bibó E. őnagyságának, a színdarab betanításáért és a színdarab szereplőink...”. 1936. II. 29. és III. 1. napjain tartott VII. rendes tanárszéki gyűlés, 180. pont; *Tanszéki gyűlések jegyzőkönyvei* 1930. XII. 18. – 1936. V. 11.

21 A kor modern táncjai: one step, mexic, foxtrott, a Kossuth Kávéházban mutatta be Liszer Gizella Mandel Lajossal a tangót. CSEREY Zoltán, JÓZSEF Álmos, *Sepsiszentgyörgy képes története* (Sepsiszentgyörgy: Médiium Kiadó, 2002), 109.

22 „(...) a leányok magyar ruhában, a fiúk lobogós mentéjű huszáruniformisban, valamennyien pengő sarkantyús csizmákkal” táncoltak. *Székely Nép*, 1922. március 5.

23 A tanári kar gyűlésének jegyzőkönyve alapján az előjáróság arra tett javaslatot, hogy a leánygimnáziummal közösen szervezzenek tánctanfolyamot, amelynek vezetésére az udvarhelyszéki Göllner Margit és Jenő okleveles tánctanárokat kérik fel. A hetente három alkalommal kétórás foglalkozás fejeként 100 lejbe került. A tánctanfolyamon 122 főgimnáziumi, 58 leánygimnáziumi és 58 elemi iskolai tanuló vett részt. 1936. III. 2-án tartott rendes tanárszéki gyűlés, 142. pont; *Tanszéki gyűlések jegyzőkönyvei* 1930. XII. 18. – 1936. V. 11., Leltári szám: 452.

24 Erika FISCHER-LICHTE, „A Másik teste – a Másik tekintete. Exhibicionizmus, látnivágyás és voyeurizmus a 19. és a 20. század fordulóján”, ford. KURDI Imre, in CSÚRY Károly, MIHÁLY Csilla, SZABÓ Judit, szerk., *Határátlépések. Kulturális terek reprezentációi* (Budapest, Gondolat Kiadó, 2009), 54.

zeneszerzők műveit tartalmazta. Például az 1926-ban rendezett véndiákbalon Vocelka Ede Honfidal című művet a kollégium énekkara adta elő, Dériót Hegedűversenyét dr. Keresztes Károly ügyvéd adta elő, zongorán kísérte Klicka József karnagy, az 1937 februárjában tartott véndiákbalon pedig az Iparos Otthon zenekarának kíséretével énekelte a véndiákok vegyes kara Strauss *Kék –Duna keringőjét*, ugyancsak az említett zenekar válogatást adott elő Kálmán Imre *Csárdáskirálynő* című művéből.

Keresztes Károly helyi műkedvelő zeneszerzőn kívül fontos megemlíteni Klicka József karnagy által az ifjúsági zenekar számára komponált *Scherzo* című művét, amelyet 1927-ben mutattak be.

Az előadások rítusteremtő eleme volt az írott formában megjelent báli *Előzetes*,<sup>25</sup> valamint az estélyek megnyitó beszéde, ez a szerep a szervezőbizottság elnökére hárult. A beszédek tartalmi szempontból értékesek, a kollektív identitástudat és emlékezet erősítői, a kor társadalmi helyzetének a felmutatói. A tanintézmény tanárai, vagy volt diákjai hangulatteremtő beszédei a hajdani diákéletet elevenítették fel vagy a kor gazdasági nehézségeire utaltak, de minden alkalommal kiemelték a *véndiákbalok* közösségformáló erejét.<sup>26</sup>

### ***A véndiákbalok társadalmi szerepe***

A város közösségi életében a tanintézmény támogatása az 1800-as évektől működött, megszokott esemény volt a jótékony célú diákkestély. Ebből nőtt ki külső kényszer hatására a *véndiákbal*. Az öreg diákok báljának megszervezése által a kollektív identitástudat erősítésére tettek kísérletet egy olyan korban, amikor kollektív szinten feszültségek keletkeztek a politikai, társadalmi életben. Tulajdonképpen ez a külső kényszer vezérelte a szervezőket a véndiákbalok rítusának a kialakítására, így lehetett megőrizni a hatalmi tiltás ellenére a társadalom, a közösség iskolapártoló szándékát, amely által a jövő generációjának képzési feltételeit biztosítani lehetett.

A közönség számára az estélyek esztétikai élményt kínáltak fel, kulturális eseményként jelentős volt ízlésformáló szerepük, a közönséget szubjektív módon befolyásolhatták. A látvány aspektusából eredően ezek az események mintaserűt tudtak alkotni.

Ezek az alkalmak lehetőséget teremtettek a találkozásra a tanintézmény volt diákjai számára és azoknak a személyeknek, „akit csak valami bensőbb kapocs a Kollégiumhoz fűzött és fűz”.<sup>27</sup> A *Székely Nép* 1941. januári számában egy névtelen

25 Debreczy Sándor kollégiumi tanár, volt növendék, a szervezőbizottság elnöke írta: „A szomorúan nehéz viszonyok kietlenén valóságos oázis lesz ez a mulatság.” *Székely Nép*, 1931. február 7.

26 „Majd Szász Béla, a bál fáradságot nem ismerő elnöke, tartotta meg a maga közvetlen szellemes módján megnyitóját, mely a hajdani diákélet derűjét varázsolta a hallgatók visszhangzó szívébe.” *Székely Nép*, 1928. február 4.

Példaként említsük meg az 1926-ban szervezett műsoros véndiákbal egyik mozzanatát: Havadtőy Sándor már lelkészként tartott előadást diákkori emlékeiről.

27 *Székely Nép*, 1925. február 18.

cikk írója a véndiákbálok egyik erősségének azt tartja, hogy ez az esemény jó alkalom volt az Alma Mater szellemének az ápolására is.<sup>28</sup>

A bálok társadalmi, kulturális életben kiemelt státuszát az is bizonyítja, hogy az évente egy alkalommal megrendezett eseményt milyen gyakorisággal mediatisztálták. 1926-ban a diákestély sajtóirodája javasolta, hogy az eseményt Erdély más újságjaiban is meg kellene hirdetni, hogy minél több egykori diákhoz eljuthasson az információ. A média rendkívüli gyakorisággal írt az öreg diákok estélyének kulturális jellegéről, fontosságáról, ez is segítette azt a folyamatot, amely által közösségi eseménnyé válhatott ez a nagy közönséget megmozgató alkalom.

Az öreg diákok báljának megszervezése által a kollektív identitástudat erősítésére tettek kísérletet a szervezők egy olyan korban, amikor kollektív szinten feszültségek keletkeztek a politikai, társadalmi életben. Tulajdonképpen ez a külső kényszer vezérelte a szervezőket a *véndiákbálok* rítusának a kialakítására, így lehetett megőrizni a társadalom, a közösség iskolapártoló szándékát, amely által a jövő generációjának képzési feltételeit biztosítani lehetett.

### *Látványkultúra és közönség*

A kulturális performanszok szövegeinek jelentése az előadástól válnak függővé, úgy adják elő azokat, hogy a jelentések a nézők számára is érthetőek legyenek, dekódolhassák az előadók kódjait.<sup>29</sup> A *véndiákbálok* műsora azáltal lehetett hatásos a néző szemléletmódjára, hogy a szereplők kulturális kompetenciája mellett képesek voltak érzelmileg is megadni a közönséget – erre a művek tartalmi jelentéséből és a történelmi helyzetből következtethetünk. Ebben az időszakban a közönségnek lehetősége volt különféle látványelemekből összetevődő előadásokat megtapasztalni. A gazdasági és a kisebbségi helyzetből fakadó gondok ellenére gyakoriak voltak a vándorszíntársulatok előadásai, főként vígjátékok és operettek alkották a műsorrendet. Ez elárulja azt is, hogy a közönség nagy része milyen darabokat részesített előnyben.<sup>30</sup>

A magasabb ízlés igénye is felmerült a nézők részéről. A korabeli sepsiszentgyörgyi *Székely Nép* című újság 1928. február 4-én megjelent számában Dániel Viktor középiskolai tanár, akinek írásából már az előző fejezetben idéztem, tette szóvá az igénytelen, csak a közönség szórakoztatását célzó látványelemeket tartalmazó előadások stílusát: „Ma, mikor a színművek erotikából, toalettekből és fényeffektusokból vannak kipróbált receptek szerint összetakolva...”<sup>31</sup> A közízlés alakításában szerepet játszottak a városi filmszínházban hetente több alkalommal

28 *Székely Nép*, 1941. január 28.

29 ALEXANDER, „Társadalmi performansz”.

30 Bartha Katalin Ágnes a sepsiszentgyörgyi színlapok műsorajánlata, kivitelezése alapján állapította meg, hogy a közönség nagyobb része a szórakozást tartotta elsődlegesnek 1880 és 1885 között is. BARTHA Katalin Ágnes, „Színlapok tükrözte színházvilág Sepsiszentgyörgyön”, in EGYED Emese, szerk., *Néző, játékos, olvasó. Dráma- és színháztörténeti tanulmányok*, 245–281 (Kolozsvár: Kriterion Könyvkiadó, 2004).

31 *Székely Nép*, 1928. február 4.

bemutatott filmek is.<sup>32</sup> A közönség által már ismert színházi konvenciókkal, a szemmel látható hitelességgel ellentétben a film illúziót kelt, a vászon mesterséges világot mutat be, nincsenek kulisszái.<sup>33</sup> A film miatt egyre nő a látványosság iránti igény a színháztársaságban is, ezzel kellett felvennie a versenyt. A színház esetében egy más fajta látvány bontakozik ki a néző előtt. Ennek függvényében lehet a közönség összetételére következtetni az előadások műfaji sajátosságai mellett: elsősorban a látványban akart a közönség gyönyörködni. Ezzel ellentétben a diákbálok közönségének igénye nem szorítkozott csupán a látvány csodálatára. A közönség egy része – a rendelkezésünkre álló dokumentumok, a tanintézmény jegyzőkönyvei és az újságcikkek alapján – iskolázott volt, az irodalmi, zenei műveltséggel rendelkező értelmiségi elithez tartozott.

A szervezőbizottság részben a tanári kar, részben a tanintézményen kívüli társadalmi elit csoportjából került ki. A tanintézmény volt diákjai közreműködtek a *véndiákbálok* műsorának alakításában, ezért igényes szórakozási lehetőséget tudták biztosítani a közönségnek. A tanári gyűlések jegyzőkönyvei bizonyítják, hogy a tanintézmény tanári kara, a növendékek nagy gonddal készültek az előadásokra, etalonnak számított a város életében ez az esemény. Az adott körülmények között a kinyilvánított művészi cselekedet megfelelt a közönség által támasztott igénynek. Ezért vonzották a közösségi eseménynek számító bálok a környék igényes közönségét, ezért számolhatott be minden alkalommal zsúfolt nézőtérrel a helyi újság: „Különbén is mondhatnánk, már beidegződött a vidék úri közönségébe, hogy a Mikó Kollégium vén diákjainak a bálja az a bál, amely a régi, nívós estélyek színvonalán van. Így aztán érthető, hogy a városi színház termét zsúfolásig megtöltötte a közönség.”<sup>34</sup>

A város művészetet kedvelő közönségén, a hivatalos személyeken kívül a nagyobb lélekszámú szomszéd városból, Brassóból is érkeztek rendszeresen nézők: „Ott volt Háromszék színe-java, Brassóból egy hatalmas különítmény Zayzon Géza diákbáli alelnök vezetése alatt, a páholyban a vármegyei prefektus foglalt helyet és a közélet más nobilitásai.”<sup>35</sup> A bál jótékonyági céljának megfelelően a vidék tehető, „illusztris társasága” (1931), hivatali tisztséget betöltő személyiségei is jelen voltak az eseményeken.<sup>36</sup> Társadalmi helyzetétől függetlenül a közönség tagjai az előadások nézői voltak.

A *véndiákbálok* tehát olyan ceremóniák, amelyek által fel a szervezők, a kultúra képviselői fel tudták mutatni az elérendő célokat, az azokat akadályozó nehézsé-

32 A közönség magyar és magyarul feliratozott idegen nyelvű filmeket nézhetett meg ebben az időszakban, például ekkor tűzték műsorra a *Sugarka* – fő szerepben Lóth Ila primadonna –, *Égő szántóföld*, *A kis vándormuzsikus*, *Ferenc Ferdinánd és Erzsébet királynő* című filmeket (*Székely Nép*, 1924. június 26.) Továbbá *A virágáros lány* című bécsi operett filmváltozatát (*Székely Nép*, 1936. július 12.), a *Copperfield David*, *Karenina Anna*, *Tarras Bulba*, *A kis ezredes* – főszerepben Shirley Temple – és a *Szentivánéji álom* – rendező Max Reinhardt – című filmeket (*Székely Nép*, 1938. január 9.).

33 André BAZIN, *Mi a film? Esszék és tanulmányok*, ford. ÖRKÉNYI Zsuzsa (Budapest: Osiris Kiadó, 1999).

34 *Székely Nép*, 1927. február 10.

35 *Székely Nép*, 1928. február 4.

36 Például Szentkereszty Béla kamarai képviselő. Lásd *Székely Nép*, 1931. február 7.



geket, de egyben fel is tudták kelteni a vágyat az új értékek megvalósítására. Nem elhanyagolható szempont az sem, hogy a város társasági életében egy olyan esemény volt, amely lehetőséget biztosított a különböző generációk találkozására is. A volt diákok, a tanintézmény aktív tanuló ifjúsága, a tanári kar, a város polgárai számára egy olyan jelentős esemény volt, amelyre egész évben készült minden résztvevő. A várakozás, a felkészülés a sajtóban megjelenő programok, felhívások, tudósítások, de egy névtelen rajongó verse alapján is nyomon követhető az évek során.

### *Az előadások helyszínei*

A tanintézmény által szervezett előadások helyszíneinek, valamint az előadások létrejöttét támogató személyek bemutatásához a kulturális performansz területről értekező antropológus, Milton Singer gondolatait tartom kiindulópontnak.

Milton Singer a kulturális performansz öt elemét emeli ki formai tekintetben. Szerinte minden kulturális performansz jellemzője a limitált időtartam (kezdet, közepe és a vége), a cselekedet szervezett programja, az előadók csoportja, a közönség és a performansz, az előadás helye és körülménye.<sup>37</sup> A kulturális színtér az a hely, ahol a performansz megtörténik – otthonokban, templomokban, előadótermekben és közösségi központokban. Singer azt állítja, hogy a performanszokat a kulturális képzettséggel rendelkező szakemberek hozzák létre, lelkészek, tanárok, versmondók, előadóművészek, énekesek, táncosok, színészek és zenészek. Ezekben a személyekben kívül a forgatókönyvírók és rendezők, más szakemberek támogatják az előadókat.<sup>38</sup> Singer elméletét később Elisabeth Bell úgy egészített ki, hogy a performanszokat létrehozó, kulturális képzettséggel rendelkező szakemberek sorát kibővítette: a rendezők, az asszisztensek, a jelmeztervezők, sminkesek, tanárok, a támogatók és az előadások szervezői is részt vesznek a performanszok létrehozásában.<sup>39</sup>

A tanintézmény előadásainak szervezői, rendezői, amint azt már az előbbi fejezetekben láttuk, a tanárok, lelkészek, a volt diákok. Az adatok szerint a tanintézmény különböző témájú diákelőadásainak helyszínei váltakozva a tanintézmény tornacsarnokában és a városháza dísztermében voltak. A helyi újság és a tanárszéki gyűlések jegyzőkönyvei alapján a diákbálok helyszínének változtatását évente a közönség nagysága, illetve a gazdasági helyzet, új rendeletek bevezetése tette indokolttá.

A városháza dísztermének használatáért díjat kellett fizetni, ami a szervezési költségeket növelte. Egy 1922-ben megjelent pénzügyminisztériumi rendelet szerint az iskolák javára rendezett ünnepségek jövedelmének 10 %-át illetékként

37 Milton SINGER, „Search for Great Tradition in Cultural Performances” (1972), in Philip AUSLANDER, ed., *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, 57–71 (London and New York: Routledge, 2003), 61.

38 Uo., 64.

39 BELL, „Performing Culture”, 131.

kellett befizetni.<sup>40</sup> Az 1899-ben felavatott díszterem 450 férőhellyel, két öltözővel, ruhatárral, büfével rendelkezett:

„Az erdélyi részekben Kolozsvár és Deés város után Sepsz-Szent-György é az érdem, hogy itt úgyszólván, állandó színházról is lehet szó. Mert a díszterem egészen erre a célra épült résszel bővült meg s ma már a vidéki szintársulatok és műkedvelők saját otthonuk gyanánt köszönhetik az újraalakított szép termet. (...) Most csak azt tesszük hozzá, hogy a díszítés, a mennyezet, a függöny, színpadi díszletek stb. festése az esti világításnál még hatásosabban jut kifejezésre, amiért a meglepett közönség egyhangú elismeréséből sok részt kivett Bay István építtető mérnök és Bulhardt János brassói díszletfestő.”<sup>41</sup>

Tehát a városháza díszterme ideális környezet volt egy nagy tömeget megmozgató színvonalas esemény számára. A páholyban 19 sor állt a nézők rendelkezésére, két árkategória között lehetett választani. Itt voltak a legmagasabb jegyárak, ezen kívül a karzaton ülő- és állóhelyek, a földszinten állóhelyek voltak.<sup>42</sup>

A tanintézmény tornacsarnoka nem rendelkezett a díszteremhez hasonló kényelemmel. A vándor szintársulatok előadásainak vagy filmvetítésnek<sup>43</sup> is időnként helyet adó terem hátrányáról panaszkodtak a Battyán társulatának egyik előadása után: „A terem ridegsége, a színpad sivár képe egy kicsit csökkentette azt a hatást, amelyet Battyán társulata játékával kiérdemelt.”<sup>44</sup> Az 1924 februárjában tartott tanári gyűlés jegyzőkönyvi leírásában is találunk utalást arra vonatkozóan, hogy a tornacsarnokot „ünnepi mezbe öltöztették.”<sup>45</sup> A két helyszín előnyei és hátrányai mellett felváltva adtak lehetőséget az előadások bemutatására.

A városnak ezeket a tereit a társadalmi csoportok az önabrázolás helyszínéként használták. Az ilyen célt szolgáló terekről Szijártó azt állítja, hogy nyilvános találkozási pontoknak számítottak, ahol hasonló kedvtelésű és szándékú emberek

40 Az Igazgatótanács 4632–1922. számú leirata szerint a Pénzügyminisztérium 29375–1922. számú rendeletéről van szó. *Tanárszéki gyűlés jegyzőkönyve*, 1922. augusztus 29.

41 *Székelly Nemzet*, 1899. január 15.

A városház dísztermének renoválását Gödri polgármester javaslatára végezték el, állandó színpadot, öltözőket építettek, a színpadnyílást festett függönnyel zárták el. Részlet az avatási ünnepség leírásából: „Az új színház megnyitása. Tulajdonképpen a városház restaurált dísztermét avattuk fel szombaton este, de azért a cím, melyet ennek a tudósításnak fejtől tettünk, egészen korrekt. Mert a szombat est egészen a magyar Thália ünneplésére volt lefoglalva. *Székelly Nemzet*, 1899. január 15.

42 Az 1925. évi meghívó alapján.

43 „96. Igazgató a. bemutatja a minisztérium magánoktatási igazgatóságának 186464/935. sz. rendeletét, amely szerint a Miniszter úr elvben nem ellenzi a tornacsarnoknak mozi céljaira való bérbeadását, ha az alábbi speciális feltételeket teljesítjük: 1. A mozi és felszerelése ne akadályozza a tornaórák megtartását. 2. Olyan reklámképek ne függesztessenek ki, amelyek a tanulók fantáziájára és magatartására rossz hatást gyakorolnának és 3. Minden előadás után a terem fertőtlenítenendő – ig. aa. jelenti, hogy a tornacsarnok javításának munkálatai folyamatban vannak. Mihelyt ezek befejeződnek, a termet a fenti feltételek szerint mozi céljaira Bengéanu Miklós ny. Őrnagy úrnak bérbe adjuk.” *Jegyzőkönyv az 1932. december 1-én tartott rendes tanárszéki gyűlésről*.

44 *Székelly Nép*, 1936. december 6.

45 *Jegyzőkönyv az 1924. február 19-én tartott rendes tanárszéki gyűlésről*.

lehettek együtt, ezeknek a tudatosan kiválasztott helyeknek kicsi volt a térbeli kiterjedése, időben pedig korlátozott kapcsolati lehetőséget biztosítottak (Szijártó, 2004). Mindezt érvényesnek találjuk a városra vonatkozóan a kutatott időszakban, annak ellenére, hogy Szijártó a modern városi terekről ír tanulmányában.

A *véndiákbálok* a kisváros korabeli társadalmi és kulturális életében meghatározóak voltak a közösségépítés, identitástudat alakítása szempontjából. Gazdagították a város zenei és színházi életét, új hagyományt teremtettek, alapul szolgáltak a következő évtizedekben a tanintézményben kialakuló színjátszásnak. A színpadon olyan új csoport jelent meg, amelyik ez az esemény által legitimálta önmagát. A város és a környék társadalmi és kulturális életének alakulásában több szempontból voltak jelentősek a *véndiákbálok*: esztétikai szempontból ízlésformáló hatásuk volt, a közösségi élet ünnepi alkalmi jelentették, közösségi eseménnyé váltak, az emlékezetkultúra, az identitástudat erősítésének közegét biztosították, szociális-gazdasági szempontból is fontosak voltak, hiszen általuk valósulhatott meg a szegény sorsú diákok támogatása.

## Kricsfalusi Beatrix

### Bizonytalan tények. A *CORRECTIV Titkos terv Németország ellen* című tényfeltáró anyagáról

Történt, hogy 2023 novemberében a festői Lehnitzsee partján álló Landhaus Adlonban a nyilvánosság kizárásával összegyűlt mintegy kéttucat ember, hogy Németország jövőjéről tanácskozzanak. A potsdami rendezvényre a Gernot Mörig által alapított Düsseldorf Fórum nevében küldték ki a meghívókat, melyeket egy nagyvállalkozó, Hans-Christian Limmer<sup>1</sup> is aláírt, aki végül személyesen nem jelent meg. Az egykor sikeres fogorvosi praxist üzemeltető Mörig hosszú évtizedek óta aktív alakítója volt a szélsőjobboldali közéletnek. Többek között az ehhez hasonló konspiratív találkozók szervezésében jeleskedett, melyeken szélsőjobboldali csoportosulásokat kötött össze tehetős donorokkal és politikusokkal. A Fórum többi rendezvényéhez hasonlóan a szóban forgó „exkluzív” összejövetelre is minimum 5000 euró támogatás befizetése volt a belépő (melyet készpénzben Mörig feleségének lehetett borítékban diszkréten odacsúsztatni, de átutalásra is igyekeztek módot találni). Ezért cserébe – amint azt a postai úton továbbított meghívóban előre jelezték – egy Németországra vonatkozó „átfogó koncepció”, afféle „mesterterv” bemutatását ígérték, méghozzá Martin Sellner, az osztrák identitárius mozgalom alapítójának előadásában.

Nem tudható, pontosan hány meghívót postáztak, vagyis hány „kiválasztottból” került ki az a mintegy 20-30 érdeklődő, akik 2023. november 25-én ténylegesen megjelentek a Landhaus Adlonban. Annyi tudható, hogy az Alternative für Deutschland (Alternatíva Németország számára, AfD) nevű pártból Roland Harwig (Alice Weidel pártelnök jobbkeze), Gerrit Huy (szövetségi parlamenti képviselő), Ulrich Siegmund (Szász-Anhalt tartomány frakcióvezetője) és Tim Krause (a potsdami járás elnökhelyettese) megszólítva érezték magukat, ahogyan az épp a párttá alakulást fontolgató, Werteunion nevű konzervatív egyesület két elnökségi tagja (Simone Baum és Michaela Schneider), a német nyelv tisztaságát leginkább az anglicizmusoktól és a gender-neutrális kifejezésmódtól megvédeni szándékozó Verein Deutscher Sprache elnökségi tagja (Silke Schröder),<sup>2</sup> és a Desiderius Erasmus Alapítvány (amely az AfD pártalapítványa) egykori kuratóriumi tagja (Ulrich Vosgerau) is. A szervező Mörig feleségén és fián, a házigazdákon (Wilhelm Wilderink, Mathilda Martina Huss), valamint a már említett „prominens” osztrák

---

1 Limmer 2014-ig a *Backwerk* nevű franchise pékség egyik tulajdonosa volt, később pedig a *Hans im Glück* és a *Pottschat* elnevezésű gasztronómiai vállalkozásokban voltak érdekeltségei. A titkos találkozóról szóló hírek megjelenésekor mindkét üzletlánc elhatárolódott tőle és az ott elhangzottaktól, illetve a PR katasztrófát enyhítendő Limmer megvált a tulajdonrészétől.

2 Január 15-én a kizárását megelőzően kilépett az egyesületből, amely elhatárolódott tőle.

előadón és egy Mario Müller nevű neonácín túlmenően jelen voltak még néhányan, akiket vagy forrásvédelmi okokból nem említ név szerint a titkos találkozót leleplező anyag, vagy egyszerűen azért, mert nem közszereplők.

A közvélemény ugyanis csak jóval később, 2024. január 10-én szerzett tudomást az összejövetelről és az ott elhangzottakról a CORRECTIV honlapján publikált cikkből.<sup>3</sup> Az akció körülményeiről annyi tudható, hogy az eseményről értesülő oknyomozó újságíróknak is sikerült szobát foglalniuk a hotelben, így az épületen belül (egy okosóra segítségével), és azon kívül is készítettek fényképeket és videófelvételeket az eseményről (utóbbit a Greenpeace közreműködésével). Azonban a szintén jelentős politikai hullámokat verő ún. Ibiza-videóhoz<sup>4</sup> hasonló, „egészesítés” rejtett kamerás felvétel hiányában a megbeszéléseken elhangzottakat jobbra dokumentumok alapján, illetve emlékezetből rekonstruálták. Kezdve mindjárt Sellner előadásával, azzal a bizonyos „mestertervvel”, amelynek témája az úgynevezett „remigráció” volt, vagyis annak részletezése, hogy miként lehet hangsúlyozottan jogállami keretek között a migrációs háttérrel rendelkező embereket Németország elhagyására kényszeríteni. A szélsőséges identitárius a kitelepítendőket három csoportba sorolja: menedékkérőkről, tartózkodási engedéllyel rendelkező külföldiekről, és „nem asszimilált állampolgárokról” beszél (s hogy ki számít „nem asszimiláltnak”, azt alighanem ők döntenek el). Hallgatóságában nem ébreszt ellenvetést a mintegy 20 millió ember – mert a statisztikai hivatal adatai szerint potenciálisan ennyi érintettéről van szó – elüldözésének és jogfosztásának ténye, mindössze a koncepció gyakorlati kivitelezésével kapcsolatban adódnak kérdéseik. Sellner egy észak-afrikai „mintaállam” lehetőségét veti fel, ahol „akár kétmillió ember” is élhetne, ideértve azokat, akik a menekültekért szót emelnek.

Legkésőbb ezen a ponton még a 20. századi történelemben kevésbé járatosaknak is hátborzongató analógiák juthatnak eszükbe. Például a náciok 1940-re datálható „mesterterve”, amikor is négy millió zsidót terveztek Madagaszkárra deportálni, amint akár az is, hogy amikor a kitelepítés nem bizonyult elég hatékonynak, a Landhotel Adlontól csak pár kilométerre található wannseei villában hívták össze azt a konferenciát, amelyen a „zsidókérdés végső megoldásának gyakorlati kivitelezéséről”, azaz a Harmadik Birodalomban és a megszállt területeken élő mintegy

3 *Geheimplan gegen Deutschland*, CORRECTIV, hozzáférés: 2024.01.17., <https://correctiv.org/aktuelles/neue-rechte/2024/01/10/geheimplan-remigration-vertreibung-afd-rechtsextreme-november-treffen/>.

4 Arról a rejtett kamerával készült videóról van szó, amelyet 2017-ben készítettek egy Ibizán található villában arról a találkozóról, amely Heinz-Christian Strache osztrák kancellárhelyettes, egy másik magasrangú FPÖ-politikus és egy magát orosz oligarcha-unokahúgnak kiadó (színész) nő között zajlott le. A felvétel két évvel később került nyilvánosságra, és Strache politikai karrierjének végét jelentette. Az még ekkor sem volt tudható, hogy a Strache valódi szándékait (pl. a *Kronen Zeitung* bekebelezése) leleplező, klasszikus megtévesztésen alapuló találkozót valamely taktikai média területén tevékenykedő aktivista csoport, vagy az FPÖ politikai ellenfelei rendezték meg (később kiderült, hogy az utóbbi történt). Az esetről színház és aktivizmus vonatkozásában bővebben lásd Benjamin WIHSTUTZ, „Kippmomente: über Aktivismus, Theater und Politik”, in Ulf OTTO és Johanna ZORN, szerk., *Ästhetiken der Intervention: Ein- und Übergriffe im Regime des Theaters*, 158–179 (Berlin: Theater der Zeit, 2022), 173–175.

11 millió zsidó (vagy a nürnbergi törvények által annak nyilvánított) ember kiirtásának részleteiről tanácskoztak. (S hogy az etnikailag homogén Németország megteremtésére irányuló tervek ismét egy osztrák állampolgár közbenjárásával szökkennek szárba, az sokakban joggal ébreszt további nyugtalanító történelmi párhuzamokat.)

Azonban a CORRECTIV által is hangsúlyozott, kétségkívül meglévő hasonlóságok ellenére érdemes megvilágítani a jelen és a nyolcvan évvel ezelőtti események közötti jelentős eltéréseket is. Például azt, hogy 1942 januárjában a Wannseei konferencia 15 résztvevője a náci birodalom állami és katonai szerveinek hatalommal és cselekvőképességgel felruházott felsővezetői közül került ki (és nem másod- vagy harmadvonalbeli ellenzéki politikusok, neonácik, valamint jelentéktelen civil szervezetek vezető tisztségviselői szóttek alkotmányellenes lázalmokat az ország „etnokulturális identitásának” megőrzéséről). Ahogy az sem mellékes körülmény, hogy a titkosrendőrség és a titkosszolgálat vendégházában lezajlott tanácskozáson elhangzottakról pontos jegyzőkönyv született, amely a holokauszt egyik legfontosabb dokumentumának számít. A nemzetiszocialista nyelv Himmler 1943-ban, szintén szűk körben, az SS legmagasabb rangú vezetői előtt elhangzott poseni beszédén kívül leginkább a Wannsee-konferencián leplezte le önmagát: ezekből a szövegekből az utókor számára minden kétséget kizárólag kirajzolódik, hogy zárt ajtók mögött mit értettek egészen pontosan olyan eufemizmusok alatt, mint a „kivándorlás”, „kitelepítés” vagy a „végső megoldás”. Nem véletlen, hogy a népiertás felelőseit kereső bírósági eljárásokban ezek a leiratok akár perdöntő bizonyítóerőre tehetek szert, és némelykor – mint például Albert Speer esetében – a börtön- és a halálbüntetés közötti döntés múltott azon, hogy valaki fültanúja volt-e annak, amikor Himmler „végső megoldás” helyett „a zsidó nép kiirtásáról” beszél.<sup>5</sup>

Ahogy arra már utaltam, a CORRECTIV a Landhaus Adlonban zárt ajtók mögött lezajlott tanácskozásról tudósító cikkében nem bízza az olvasóra a történelmi párhuzamok meglétének mérlegelését, hanem egyértelműen deklarálja azokat.<sup>6</sup> A *Titkos terv Németország ellen* címmel az oknyomozó kollektíva által jegyzett szöveg különös elegye a szeriöz tényfeltáró újságírás és a médiaszenzációit ígérő leleplezés stílusjegyeinek. Ugyanis egyszerre jellemző rá a neutrális tényközlés és a morális megítélés, a szóban forgó esemény narratív dokumentálása és drámai megalkotása, következképp – egyébiránt a történetíráshoz vagy a művészi

5 Speer mint a fegyverkezéért és a hadigazdaságért felelős birodalmi miniszter többek között a kényszermunka rendszerének kidolgozásával és hatékony működtetésével jelentős mértékben járult hozzá a német háborús sikerek infrastruktúrájának megteremtéséhez. A nürnbergi perben mégis azal védekezett, hogy a haláltáborokról nem volt tudomása, mert még Himmler szókimondó beszéde előtt elhagyta a poznaí tanácskozás helyszínét (noha a beszédben név szerint megszólításra, de legalábbis említésre kerül). Mivel az ellenkezőjét nem sikerült minden kétséget kizárólag bizonyítani, ezért háborús és emberiség ellen elkövetett bűnökért halálbüntetés helyett húsz év fegyházra ítélték.

6 Jóllehet az olvasók politikai képzelőerejét egy ilyen konspiratív találkozó már csak azért is a nemzetiszocialista múlt irányába mozgatta volna, mert az épületet mostanság leginkább a korszakkal foglalkozó *Babylon Berlin*ben láthatták – a harmadik évadban ez a Lehnitzsee partján álló villa szolgált az Edgar Kasabian nevű maffiafőnök otthonának forgatási helyszínéül.

reenactmenthez hasonlóan – legalább annyira rekonstruálja, mint amennyire megkonstruálja a 2023 novemberében lezajlott konspiratív találkozót.

Hogy a szerzők tudatosan és explicit módon bánnak a dramatizációs eszközökkel, arról nemcsak az általuk használt színházi metafora tanúskodik – „Ami aznap a Landhaus Adlonban lejátszódik olyan, mintha egy kamaradarab lenne – csak hogy ez maga a valóság.”<sup>7</sup> –, hanem az is, hogy tudósításukat a drámai műnem formai jegyeinek felhasználásával strukturálják. Egy a „kulisszák mögötti” történeteket leíró „prológus” után a személyek bemutatása következik, méghozzá a konfliktusközpontú polgári drámára jellemző csoportosítással (AfD, Mörig-klán, neonácik, vendéglátók, szatelliteszervezetek, további jelenlévők). Majd a potsdami villában történeteket három felvonásra (azon belül jelenetekre) tagolva tárják elénk, végül zárásként az „epilógust” olvashatjuk. Nem szükséges a drámaolvasásban különösebb jártassággal rendelkezni ahhoz, hogy lássuk, a rendezvény rekonstrukciója nélkülözi a valós dramaturgiai ívet – másként fogalmazva: a szöveg a dráma strukturális elemeit csak formálisan, figyelemfelkeltés céljából használja. Voltaképpen az írás tematikus egységekre tagolásáról beszélhetünk: a leghosszabb, négy „jelenetből” álló első „felvonás” a részletes beszámolón túlmenően az események történeti kontextualizálását és politikai értelmezését is elvégzi; a második, mindössze két kurta jelenetből álló „felvonás” az „ellennyilvánosságot” megteremtteni és a fiatal választókat megszólítani hivatott influenszer-projektokról szól; a harmadik a Mörig-klán szerepéről, a kampányához egymillió eurónál is több adományt követelő AfD-politikusról tudósít, valamint a pártvezető Alice Weidel személyi titkárnak felszólalását tartalmazza, három ugyancsak aránytalan hosszúságú „jelenetre” bontva.

A cikket záró epilógus minden kétséget kizáróan narratív eszközöket használ, amennyiben egy a Landhaus Adlonra vetett külső nézőpontot megteremtve mintegy katalogizálja a „hátramaradottakat”, legyenek azok akár személyek, akár a tetteik következménye a demokráciára nézvést (pontosan megnevezve az alaptörvény vonatkozó paragrafusait, amelyeket az újságírók megítélése szerint sértett a zárt ajtók mögött lebonyolított találkozó). Annyiban a tényfeltárás kulisszái mögé betekintést engedő prológus a „tiszta”, azaz a polgári dráma korszakát megelőző dramatikusan hagyományban áll, amennyiben egyaránt tartalmaz analeptikus és proleptikus elemeket. Egyfelől a cselekmény indulása előtt lejátszódó történetekről tudósít (jelen esetben a titkos megfigyelők beépülésének tényéről, a segítők és a meg nem nevezett források megemlékezéséről), másfelől mintegy elszpojlerjezi mindazt, ami a későbbiekben kifejtésre kerül. Mi több, jelen esetben a prológus már egyértelmű szerzői értékítéllettel telített passzusokat is magában foglal. Vagyis az olvasók hamarabb értesülnek arról, mit is kell gondolniuk az eléjük tárt eseményről, semmint hogy megismerkedhetnének annak részleteivel: „Amit ott ezen a hétvégén terveznek, az emberek léte ellen irányuló támadás. És ez nem kevesebb, mint a Német Szövetségi Köztársaság alkotmánya elleni támadás.”<sup>8</sup>

<sup>7</sup> *Geheimplan gegen Deutschland.*

<sup>8</sup> *Geheimplan gegen Deutschland.*

A CORRECTIV által publikált anyagban – amint azt a kritikusaik is megjegyezték – korántsem ez az egyetlen szöveghely, ahol nem válik el egymástól egyértelműen a tény- és a véleményközlés. Ez jelen esetben azért tűnhet különösen problematikusnak, mert ahogy arra már korábban utaltam, a *Titkos terv Németország ellen* episztemológiai státuszát egy alapvető paradoxon határozza meg. Jelesül az, hogy a szerzői úgy akarják az ország közvéleménye elé tárni a titkos találkozó valóságú és meggyőző rekonstrukcióját, hogy közben nem hozhatják nyilvánosságra azokat a bizonyító erővel bíró dokumentumokat, amelyeknek munkájuk alapul. Ennek oka korántsem csak az oknyomozó újságírásban egyébként is szokásos – és nem mellesleg törvények által garantált – forrásvédelemben keresendő, hanem abban is, hogy épp az esemény titkos és konspiratív volta miatt nincs is a birtokukban olyasmi (pl. film- és/vagy hangfelvétel), ami megcáfolhatatlanul bizonyítaná igazukat. Másként fogalmazva: úgy végeznek tényfeltárást, hogy a szó szoros értelmében vett tények fölött nem rendelkeznek – és itt a „szó szoros értelmét” valóban szó szerint kell érteni, hiszen az összejövétel alkotmányellenes voltát bizonyítandó a hangsúly az elhangzott beszédek lehető legpontosabb rekonstrukcióján volna (azaz a „remigráció” koncepciójának kifejtésén és annak fogadtatásán).

A valóságban lezajlott esemény és a róla szóló tényfeltáró újságcikk eleve szövevényes viszonyát tovább bonyolítja az a produkció, amelyet a Berliner Ensemble a publikálás után hét nappal mutatott be és streamelt élőben a YouTube-on.<sup>9</sup> A szcenírozott felolvasáson azt a színpadi adaptációt mutatták be, amelyet Jean Peters, Lolita Lax és Kay Voges készítettek a CORRECTIV által publikált anyagból.<sup>10</sup> A nyomozás eredménye itt öt különböző, egyaránt Recepció (az eredetiben *Concierge*) elnevezésű beszélőinstancia szájából hangzik el, akik egyszerre tolmácsolják, valamint kontextualizálják és magyarázzák a találkozón elhangzottakat. Továbbá arra a színházi szituációra is folyamatosan reflektálnak, amelynek ebben a beszédhelyzetben a nézőkkel együtt részeseivé válnak. Nem egyszerű eldönteni, hogy az előadás a Landhaus Adlonban történtek re-enactmentje akarna lenni azzal a céllal, hogy mintegy performatív színrevitele legyen mindannak, amiről az újságcikkek hang- és képfelvételek hiányában csak összefoglaló, narratív tudósítást adhattak, vagy inkább az oknyomozó anyag dramatizált színházi reprezentációja. Másként fogalmazva: adódik a kérdés, hogy az egyébként nem hozzáférhető esemény színpadi újrajátszása növeli a CORRECTIV nyomozásának szavahihetőségét, vagy a titkos találkozón megjelent személyek és mondandójuk fikcionalizálása és teatralizálása révén éppenséggel aláássa a tényfeltárás tényszerűségét?

<sup>9</sup> *Titkos terv Németország ellen*, készült a Berliner Ensemble és a Bécsi Volkstheater koprodukciójában. Bemutató a Berliner Ensemble-ban 2024. január 17-én. Írták: Lolita Lax, Jean Peters, Kay Voges, rendezte: Kay Voges, közreműködnek: Andreas Beck, Constanze Becker, Max Gindorff, Oliver Kraushaar, Veit Schubert, Laura Talenti. A szcenírozott felolvasásról készült felvétel a Volkstheater YouTube-csatornáján tekinthető meg: <https://www.youtube.com/live/kJMqODymCsQ?si=I95XoXg7wg-viWOnV>.

<sup>10</sup> Lolita LAX, Jean PETERS és Kay VOGES, „Geheimplan gegen Deutschland”, *Berliner Ensemble*, hozzáférés: 2024.03.14., <https://www.berliner-ensemble.de/sites/default/files/documents/2024-01/Geheimplan%20gegen%20Deutschland%20-%20Das%20Stück.pdf>.



A színpadon vacsorához terített asztal körül öt, leginkább elegáns éttermi/szálodai alkalmazottnak tűnő alak sürgölődik, akik néha az asztal két oldalán elhelyezkedő szónoki pultokhoz lépnek. A nézők benedése után maga az előadás is egy ilyen gesztussal veszi kezdetét: az egyik Recepció köszönti a megjelenteket a Düsseldorf Fórum rendezvényén a Landhotel Adlonban, majd egy társával felváltva bemutatják a szervezőket. Az est felütéseként elhangzó megszólalás csak sejtetni engedi a színházi szituáció mindenkori alapkérdésére – ki beszél? – adandó választ, amennyiben a beszélőinstanciák kilétére az öltözékükből és a mondandójukból csak következtethetünk (a Recepció elnevezés kizárólag az előadás alapjául szolgáló szövegben olvasható). Az, hogy a szerzők a hotel személyzetét helyezik abba pozícióba, amelyből potenciálisan lehetséges tanúságot tenni a zárt ajtók mögött lejátszódó eseményekről, Elfriede Jelinek *Rohoncára*, még inkább annak Jossi Wieler által rendezett ősbemutatójára tett metatextuális utalásként is értelmezhető (*Rechnitz*). Már csak azért is, mert a jelineki posztdramatikus „nyelvfelület” (*Sprachfläche*) is egy olyan bűncselekmény (jelesül a zsidó munkaszolgálatosok lemészárlása a rohonci kastélyban) megtörténtét és ábrázolhatóságát tematizálja, amelynek nincsenek egyértelmű tárgyi bizonyítékai. A „Bote” (hírnök, valamint szolgáló) szó kettős referenciáját játékba hozva ott is a kastély személyzete jelenik meg mint az estélyre invitált vendégek által elkövetett mézszárlás potenciális szemtanúja és viszi színre a holokaust e lokális eseményének vonatkozásában a tanúságtétel lehetetlenségét.<sup>11</sup> A tényszerű tudás, ha tetszik: az igazság előállításának és rögzíthetőségének nehézségeit a *Rohonc* egy régmúlt eset kapcsán tárgyalja, azonban nyelvi-retorikai megalkotottságában a napjaink történéseit közvetítő, leginkább „igazság utáinak” nevezett politikai kommunikáció stratégiáit idézi meg (úgyis mint a beszéd eredetének elbizonytalanítása, egymásnak ellentmondó értékítéletek megfogalmazása és egyidejű forgalmazása, a korábban konszenzussal elfogadott tényállítások megkérdőjelezése, üzenetek loopszerű ismétlése).

Ami idődimenziókat illeti, a színpadon elhangzó megszólalások kettős referencialitással bírnak: éppúgy értelmezhetők a 2023 novemberében ténylegesen elhangzottak reprezentációjaként, amint vonatkoztathatók a színházi szituáció itt és most-jára is. Előbbi esetben a nézőtérén ülők mintegy a negyedik fal túloldaláról, kívülállókként figyelik a színpadon történeteket, míg a másodikban a vendégek megszólításának perlokutív dimenziója őket is a konspiratív találkozó résztvevőivé teszi. Az előadást a kijelentések kettős vonatkoztathatóságának folyamatos feszültsége működteti, amelynek egyik szemléletes példáját a megjelentek részletes bemutatásakor láthatjuk. Mörigről megtudjuk, hogy „egy szélsőjobboldali tömörülés [tagja volt], amelynek utódszervezetét 2009-ben betiltották – neonáci programja miatt. Annyira szélsőjobboldaliak voltak, hogy az AfD korábbi brandenburgi elnökét, Andreas Kalbitzot éppen azért zárták ki az AfD-ből, mert látták az egyik táborukban. Gernot Mörig tehát apja nyomdokaiba lépett, és olyan körökből jön,

11 KRICSFALUSI Beatrix, „Tanúságtétel, performance és nyilvánosság Elfriede Jelinek *Rohonc*. Az öldöklő angyal című színházi szövegében”, in *Ellenálló szövegek: A színház nem-dramatikus megszokásai*, 175–195 (Budapest: Ráció Kiadó, 2015).

amelyek hivatalosan még az AfD számára is túl jobboldaliak.” Majd amikor elhangzik a felszólítás, hogy „[t]apsoljuk meg még egyszer Dr. Gernot Möriget!”,<sup>12</sup> arra nemcsak a többi Recepció reagál tapssal (ahogy az a darab mellékszövegében megfogalmazott instrukcióban áll), hanem számos néző is (míg zavartan rá nem jönnek, kit is tapsoltak meg valójában).

Hasonlóan a referencialitás kettős játékához, a fikcionális és a faktuális beszédmód állandó oszcillációja is alapvető jellemzője az előadásnak. A színpadi beszélőinstanciák egyfelől ragaszkodnak mondandójuk tényszerűségéhez, másfelől azonban a saját teatrális szituációjukra is gyakorta reflektálnak:

### **RECEPCIÓS 1**

A Düsseldorf-i Fórum adományokat gyűjt azért, hogy titokban szélsőjobboldali szövetségeket támogasson Németországban.

*(Hangos csengőszó. Vörös fény. Recepció 3 előre lép.)*

### **RECEPCIÓS 3**

Állj, állj, állj! Ezt így nem mondhatjuk. Ez nem bizonyított. Én is szívből üdvözlöm a megjelenteket és sajnálom, hogy így közbe kell szólnom, de ezt így nem mondhatjuk.

### **RECEPCIÓS 2**

Már bocsánat, de színpadon vagyunk, itt mindent mondhatunk.

### **RECEPCIÓS 3**

Igen, de ez itt nem a Berliner Ensemble egy tetszőleges rendezvénye. Nem a *Koldusopera*.

### **RECEPCIÓS 2**

Kár, az szerintem egész jó volt.

[...]

### **RECEPCIÓS 3**

[...] Ez itt együttműködés a CORRECTIV oknyomozó szerkesztőségével, akik a legmagasabb színvonalú újságírást űzik. Tehát nem állíthatjuk csak úgy, hogy a Düsseldorf-i Fórum adományokat gyűjt azért, hogy titokban szélsőjobboldali szövetségeket támogasson Németországban.

### **RECEPCIÓS 2** *(a kezében lévő levelekre mutat)*

De nézz már ide, hát pontosan ezt írják! Ez az egész a művészi szabadság körébe tartozik!<sup>13</sup>

<sup>12</sup> LAX et al., „Geheimplan gegen Deutschland”, 5–6.

<sup>13</sup> A mondat („Das ist doch alles von der Kunstfreiheit gedeckt.”) minden bizonnyal Danger Dan és az Antilopen Gang *Das ist alles von der Kunstfreiheit gedeckt* című számára utal, amely a művészi szabadság égisze alatt tett politikai kijelentések lehetőségét nemcsak tematizálja, hanem egyszersmind színre is viszi. A dalszöveg végig olyan nyelvtani eszközöket használ (feltételes mód, függő beszéd), amelyek alkalmasak arra, hogy kifejezzék a beszélőnek a mondottakkal szembeni távolságtartását. Vö. <https://youtu.be/Y-B0IXnierw?si=8bNTB9y9dCBp1Rcx>.

**RECEPCIÓS 3**

Na de épp ez az, hogy nem pontosan ezt írják. Épp ez az újságírói munka lényege. Elég egy hibát elkövetni, és máris egy rakás médiajogász liheg a nyakadban.

**RECEPCIÓS 2**

Akkor mégis hogy fogalmazhatjuk meg mindezt?

**RECEPCIÓS 3**

Nos – ööö – például mondhatjuk, hogy úgy tűnik (!), mintha a Düsseldorf-i Fórum adományokat gyűjtene azért, hogy titokban szélsőjobboldali szövetéseket támogasson Németországban.<sup>14</sup>

Itt a Recepciósök egyrészt hangsúlyozzák, hogy a megszokottól eltérően a Berliner Ensemble-ban ezúttal nem egy fikciós műalkotást látunk, hanem egy valós eseményről szóló tényszerű tudósítást, másfelől azonban kijelentéseik esetleges jogkövetkezményeitől a művészet alkotmányban rögzített szabadságára hivatkozva igyekeznek szabadulni. Tehát színházi műalkotás és tényfeltáró újságírói munka különbsége az előadás szövegében az autenticitás koncepciója felől képződik meg, ami azért meglehetősen ellentmondásos, mert a produkció nyilvánvalóan nem azzal a céllal jött létre, hogy aláássa az oknyomozás szavahihetőségét, hanem hogy hitelesítse azt. Méghozzá paradox módon úgy, hogy az újságírás standardjai szerint nem vállalható mondatok áthelyeződnek egy másik mediális konfigurációba (ez volna a színházi előadás), amelyben a kijelentések érvényességét más elvek alapján ítéljük meg. Ami újságcikkben nem megírható, az egy műalkotásban kimondható, tekintve, hogy a művészet mint az „ambiguitás intézménye”<sup>15</sup> már csak azért is kivonja magát a büntetőjogi következmények alól, mert retorikai-poétikai összetettsége miatt nehéz „rajtakapni” azon, hogy egyértelmű kijelentéseket tenne. A fenti szöveghelyen, csakúgy, mint Danger Dan ott megidézett dalában, feszültségbe kerülnek egymással a nyelv konstatív és performatív dimenziói azzal a különbséggel, hogy míg az *Ez az egész művészi szabadság körébe tartozik* című szám performatív színrevitele annak, amiről a szövege csak feltételes módban beszél, addig a *Titkos terv Németország ellen* kimondja azt, amiről azt állítja, hogy kimondhatatlan.

Az autenticitás megteremtésének még ennél is merészebb stratégiája az, amikor a beszélőinstanciák, akik amúgy igen nagy hangsúlyt fektetnek a tényfeltáró anyag hiteles prezentációjára (éppúgy, ahogy a COLLECTIV tagjai arra, hogy hitelesen számoltak be a találkozon elhangzottakról), egyszer csak maguk hívják fel a figyelmet múltbéli esemény és színpadi reprezentáció szövegszerű eltérésére:

14 LAX et al., „Geheimplan gegen Deutschland”, 7–8.

15 Frauke BERNDT és Stephan KAMMER, „Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz: Die Struktur antagonistisch-gleichzeitiger Zweiwertigkeit”, in Frauke BERNDT és Stephan KAMMER, szerk., *Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz*, 7–32 (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009), 17. Idézi Verena KRIEGER, „Strategische Uneindeutigkeit: Ambiguierungstendenzen »engagierter« Kunst im 20. und 21. Jahrhundert”, in Rachel MADER, szerk., *Radikal ambivalent: Engagement und Verantwortung in den Künsten heute*, 29–56 (Zürich: Diaphanes Verlag, 2014), 30.

**RECEPCIÓS 2** (*mint a Gernot Mörig nevű színpadi alak*)

Kedves Patrióták,

a Gernot Mörig nevű színpadi alak vagyok és még egyszer szeretettel üdvözöllek benneteket. Amit itt most mondok, azt nem szó szerint ebben a formában mondtam el. De néhány fogalmat és kifejezést az emlékezetből írt feljegyzések megőriztek. Ez azért volt fontos, hogy a nyelvezetem fasiszta mivoltának mértéke érvényre juthasson. Oké. Tehát:

Örülök, hogy itt vagytok. Ha lehetek őszinte, azt reméltem, hogy még többen leszünk. Sokan eleve lemondták a részvételt – érthető okokból, legalábbis részben. Aztán spontán is visszamondták még páran. Kár. De a feleségem azt mondja, ne legyek mindig ilyen negatív, ezért azt mondom: a fontos az, hogy ma itt vagyunk. Néhányan közületek már ismerik egymást korábbi találkozóinkról. A többiek pedig majd megismerkednek.<sup>16</sup>

A megszólalás, melynek célja látszólag az, hogy egyértelművé tegye a beszéd-szituációt és az elhangzó mondatok eredetét, valójában több szinten ambiguitást teremt. Először is azáltal, hogy nyilvánvalóvá teszi a színész-szerep viszony kettős mivoltát (amely az illúziószínházban főszabály szerint rejtve kell maradjon), bizonytalanná teszi a beszéd forrását, mi több, irányultságát is. Nemcsak az a kérdés válik nehezen megválaszolhatóvá, hogy épp ki beszél, hanem az is, hogy mikor és kihez. Az idézett szöveghely összezavarja a kijelentések tér-idő dimenzióit, amennyiben eddig a valós személyek nevét viselő, fikcionalizált színpadi alakok csak a Landhotel Adlonban lejátszódott esemény idősíkján szólaltak meg. Ahogy e pontig jobbra az ott elhangzott szöveg és annak a performansz jelen idejében elhangzó kommentárja is egyértelműen elválasztható volt egymástól, mert utóbbiak eredői a Recepciós névvel illetett beszélőinstanciák voltak. Ehelyütt azonban a „Gernot Mörig” nevű színpadi alak nevezi fasisztának a saját nyelvezetét (és szólítja meg „patriótaként” az előadás nézőközönségét).

Míg a fenti jelenetben csak az válik kérdésessé, hogy Mörig felszólalását vissza lehet-e adni autentikus módon, ha annak nem létezik szó szerinti feljegyzése, addig másutt már a fikcionalizálás eljárását is játékba hozzák. Így például a 8. jelenetben, amely Ulrich Vosgerau felszólalását idézi meg:

**RECEPCIÓS 5** (*Recepciós 3 felé*)

Most azt kell mondanom, hogy egy színpadi alak vagyok, meg ilyenek?

**RECEPCIÓS 3**

Mindenképp.

---

<sup>16</sup> LAX et al., „Geheimplan gegen Deutschland”, 21.

**RECEPCIÓS 5** *(mint az Ulrich Vosgerau nevű színpadi alak, inkább lassan)*

Jó 'pot. Khm. Szóval én nem az igazi Ulrich Vosgerau vagyok. Amit most elmondok, ebben a formában nem mondtam el, de a mondandóm lényegi részét valóban elmondtam. Ezt a Correctiv munkatársai derítették ki. Minden más körötte azonban fikcionalizált, hogy az egész egy kicsit viccesebb legyen. Bár *(rápillant a jegyzeteire)*, ha jobban megnézem, igazából nem is annyira vicces. Nos, akkor mindjárt rá is térek a tényszerű részre.<sup>17</sup>

Ezt követően hangzik el mindaz, amit a CORRECTIV által publikált anyagban olvashattunk: az AfD pártalapítványának egykori kuratóriumi tagja azon meggyőződésének ad hangot, hogy a török származású szavazók nem képesek önálló véleményt alkotni, majd a választások eredményének megkérdőjelezéséhez vezető stratégiákat tár a hallgatóság elé. Vagyis pont egy olyan helyen merül fel a fikcionalizáltság lehetősége (vagy akár ténye?), ahol perdöntő jelentőségű lenne tudni, pontosan mi hangzott el Vosgerau szájából. Ehhez képest a szöveg nem ad biztos támpontot ahhoz, hogy mi is volna a „lényegi rész”, amit valóban elhangzott, és hol kezdődik a „minden más”, amit a szórakoztató potenciál növelése érdekében találtak ki.

Ugyanezzel az eljárással az előadás egy másik lényegi pontján is találkozunk. Recepciós 3 egy olyan kontextusban jelzi, hogy „[a]mi most következik, az fikcionalizált”,<sup>18</sup> amelyben Recepciós 2 mint a Gernot Mörig nevű színpadi alak rámutat a Landhotel Adlon és a Wannsee-villa földrajzi közelségére, majd gyanakvóan felszólítja a hallgatóság tagjait, hogy ne készítsenek jegyzeteket és tegyék el a mobiltelefonjaikat. Ezt követően Recepciós 5 informatív, tárgyyszerű hangon bejelenti a következő jelenetet, amelyben a CORRECTIV nyomozásának eddig nem publikált részleteit ismertetik – ezt egyébiránt a bemutatóval egyidejűleg tette közzé honlapján az oknyomozó kollektíva<sup>19</sup> Mario Müller előadásáról van szó (7. jelenet), aki az identitárius mozgalom tagja, nem mellesleg többször elítélték erőszakos bűncselekményekért, jelenleg mégis egy AfD-képviselő, Jan Wenzel Schmidt, tudományos munkatársaként dolgozik, és arról beszél, hogy miként használja fel azokat a sokszor titkos információkat baloldali aktivisták elleni fellépésre, amelyekhez Bundestag-alkalmazottként hozzájut. Vagyis ismét egy olyan helyen játszik az előadás önmaga szavahihetőségével, ahol elengedhetetlenül fontos lenne pontosan megidézni a Müller által mondottakat (ne feledjük, hogy a CORRECTIV tudósításának tétje annak bizonyítása, hogy a Landhotel Adlonban lezajlott összecsapást alkotmányellenes terveket szőttek, valamint hogy az AfD demokratikus választáson elért parlamenti pozícióját használja a demokrácia felszámolására).

17 Uo., 37.

18 Uo., 31.

19 Jean PETERS, Gabriella KELLER, Till ECKERT, Anette DOWIDEIT és Marcus BENSAMANN, Geheimtreffen in Potsdam: AfD-Mitarbeiter brüsten sich mit Gewalt, *CORRECTIV*, hozzáférés: 2024.0117., <https://correctiv.org/aktuelles/neue-rechte/2024/01/17/geheimtreffen-in-potsdam-afd-mitarbeiter-bruestet-sich-mit-gewalt/>.

Mivel azonban a beszédek szó szerinti leiratával nem rendelkeznek, az esetleges perek elkerülése érdekében az állítások élet tompító retorikai és performatív manőverekre kényszerülnek.

A színház és az újságírás intézményét ezek szerint az különbözteti meg egymástól, hogy míg a színész egy előadásban bármit mondhat, addig az újságíró kezét cikke megírásakor köti a tényállítás kötelezettsége.<sup>20</sup> Igencsak zavarba ejtő módon mindez egy olyan előadásban kerül kimondásra, amely formátumát tekintve a dokumentumszínház hagyományában áll. Az pedig pont nem a művészi kifejezés szabadságának esztéta-modernista eszménye felől definiálja önmagát, épp ellenkezőleg: a dokumentarista alkotók a színházat olyan médiakonfigurációnak tekintik, amelyben a tömegmédiában egyáltalán nem, vagy nem megfelelően reprezentált témák tehetők láthatóvá, méghozzá nem fiktív történetté szőtt formában. Ez hatványozottan igaz a legkülönfélébb státuszú dokumentumok szó szerinti megisméltésének, színházi átkeretezésének erejére építő verbatim módszerre, melynek egyik legjelesebb angol képviselője, Richard Norton-Taylor, a verbatim színházat egyenesen „az újságírás kiterjesztése[ként]”<sup>21</sup> határozta meg. A *Titkos terv Németország ellen* című előadás mintha szó szerint venné ezt a koncepciót, amennyiben azzal a céllal jött létre, hogy a *Titkos terv Németország ellen* címmel online publikált cikk hitelesítő, annak üzenetét felerősítő kiegészítése legyen. Méghozzá azáltal, hogy (1) színre viszi az undercover nyomozás részleteit; (2) prezentálja a helyszínen titokban készített képeket és videótörredékeket; (3) a művészi szabadság égisze alatt megfogalmazza mindazokat a következtetéseket, amelyeket a cikk tényként nem állíthatott, maximum sejtetni engedett. Csakhogy – amint arra elemzésemben igyekeztem rámutatni – mindezt olyan elbizonytalanító retorikai és performatív eljárásokkal teszi, amelyekkel az ún. post-truth világot megteremtő politikai diskurzusok operálnak (és amelyeket nem melleleg azok a kortás művészet kritikai vonulatától sajátítottak el).

Összegezve: adott egy tényfeltáró team, amely a szélsőjobbaldali-populista politikai formációk tényeket, hovatovább az igazság létét aláásó kommunikációs stratégiái, az általuk forgalmazott „alternatív tények” ellenében kíván fellépni egy olyan cikkel, amely a „hard fact”-nek tekinthető bizonyítékok hiányát dramatizációs technikákkal és didaktikus állításokkal ellensúlyozza. Továbbá egy a cikk alapján készült színházi előadás, amelynek alapvető esztétikai stratégiája az ambiguitás (és amely – vélhetőleg ezt kompenzálendő – szintén tele van szentenciózus, vagy egyenesen didaktikus megállapításokkal).<sup>22</sup> Az eredmény pedig aligha az objektív

20 A szembeállításban nem nehéz felismerni a tragédiaköltő és a történetíró Arisztotelész *Poétikájában* tételezett különbségét.

21 Richard NORTON-TAYLOR, „Richard Norton-Taylor”, in Will HAMMOND és Dan STEWARD, szerk., *Verbatim, Verbatim: Contemporary Documentary Theatre* (London: Oberon Books, 2012), 122. Idézi William C. BOLES, szerk., *Theater in a Post-Truth World: Texts, Politics, and Performance* (London–New York: Methuen Drama, 2022), 20.

22 Itt elsősorban az előadás zárlatára gondolok, ahol Recepció 2 egy a hotelt a kerítésen kívülről fotózó alakról vélelmezi, hogy talán az alkotmányvédelmi hivatal képviseletében járt ott, és felajánlja neki a CORRECTIV oknyomozó újságírókat képző kurzusát, mondván, annak elvégzése után talán legközelebb be is jut egy ilyen rendezvényre. Az önreklám után Recepció 1 pedig konkrétan megfogal-

tények létének bizonyosságával formálja a közvéleményt, hanem sokkal inkább a már meglévő érzelmi diszpozíciókra és személyes meggyőződésekre apellálva hat – vagyis megfelel a post-truth elnevezéssel illetett korszak leglényegibb ismertetőjegyének (mondhatni: szótári definíciójának).

Mindez az oknyomozó anyag és a belőle készült felolvasószínházi előadás hatása felől is megérvelhető. A CORRECTIV anyagának megjelenése után Németország szerte tömegtüntetések robbantak ki, az azonban erősen kétséges, hogy az utcára vonuló százezrek ténylegesen abból értesültek volna először az AfD és politikai szövetségeik bevándorló- és alkotmányellenes terveiről. A „remigráció” koncepciójának elemei – ahogy arra többen rámutattak – régóta jelen vannak a hivatalos és nyilvános pártprogramban, ahogy annak is megvan az oka, hogy az alkotmányvédelmi hivatal a Thüringiában, Szászországban és Szász-Anhalt tartományban működő pártszervezeteket, valamint az ifjúsági tagozatot (Junge Alternative) szélsőjobboldalinak nyilvánította, és a párt egészére vonatkozóan is új vizsgálati eljárást indított. Az oknyomozó kollektíva valójában semmi olyat nem tárt a nyilvánosság elé, amit a politika és a közélet iránt érdeklődők ne tudhattak volna már régen, a cikk mégis afféle „billenőpontként”<sup>23</sup> funkcionált a magukat demokratának valló német polgárok tömeges politikai mobilizációja tekintetében, amiben alighanem közrejátszottak azok a fentebb részletezett, a hagyományos sajtóműfajoktól idegen dramatizációs stratégiák, amelyek affektív síkra terelték a szöveg hatását. Azokra azonban nyilvánvalóan nem hatott meggyőző erővel, akik eddig is immunisak voltak az AfD idegenellenes szólamaira, esetleg egyenesen amiatt támogatták a pártot.

Ebben az értelemben a *Titkos terv Németország ellen* címet viselő cikk elmozdul a szerzőz újságírás hagyományosan függetlennek és objektívnak tekintett koncepciójától az aktivista gyakorlatok felé, ahogy az azonos című előadásról is elmondható, hogy az a politikai színház aktivista hagyományában áll. Aligha lehet véletlen, hogy mindkettő létrejöttében közreműködött Jean Peters, a taktikai médiaművészből lett oknyomozó újságíró. A sokáig a Peng! művészeti kollektíva tagjaként tevékenykedő Peters 2021-ben megjelent könyvében részletesen bemutatja, hogyan fordult érdeklődése a művészeti eszközökkel élő aktivizmustól a társadalmi beavatkozásként hatékonyabban működő, aktivista eszközökkel operáló tényfeltáró újságírás felé.<sup>24</sup> A két tevékenység közös alapja a mélyreható kutatómunka, valamint az

---

mazza az est tanulságát, amely szintúgy a független újságírás jelentőségére van kihegyezve: „És mégis, ez az este valami mást is megmutat, valami mást is elmond nekünk. Egyrészt azt, hogy a fasiszták tényleg nagyon félnek az Antifától. De talán ez az este egy új narratíva részévé is válik: egy olyan narratíva részévé, amely azzal kezdődik, hogy megvédjük magukat az országunkban lévő fasiszta erőktől. Ez egy olyan narratíva lehet, amely megmutatja, hogy sokan vagyunk. Hogy hangosak vagyunk. Hogy mi, a civil társadalom, nem alszunk. Hanem hogy ébren vagyunk. És hogy nem hagyjuk, hogy a demokráciánkat tönkretegyék. De amiről ez az este kétségtelenül szól, az a független újságírás fontossága. Olyan emberekről, akik az életüket teszik kockára azért, hogy megerősítsék a demokráciánkat. Ebben az esetben ezek az emberek a CORRECTIV-nek dolgoznak.” LAX et al., „Geheimplan gegen Deutschland”, 46.

23 WITSTUTZ, „Kippmomente...”.

24 Jean PETERS, *Wenn die Hoffnung stirbt, geht's trotzdem weiter: Geschichten aus dem subversiven Widerstand* (Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2021), 162–216.

olyan, a hagyományos illúziószínház kelléktárából vett eszközök használata, mint a maszkolás és a szerepjáték. A megtévesztést, beépülést is magában foglaló titkos nyomozás jobbára nem része a hagyományos újságírói szerepfelfogásnak, ellenben olyan teatrális mozzanat, amely lényegi módon járult hozzá a Landhaus Adlonban lejátszódott események feltárásához. Kay Voges rendezése nem mulasztja el kijátszani ezt az alapvető ellentmondást (hogy ti. az igazság megmutatkozásához megtévesztésen keresztül vezet az út): két alkalommal is betéved a színpadra egy feltűnő parókát és maszkot, valamint egy méretes antennával rendelkező karórát viselő alak, aki úgy fest, mintha egy Volkstheater-béli bohózatból esett volna a dokumentumszínházba. Ez a konferenciateremben kávé után kutató, feltűnően teatrális szállóvendég jeleníti meg hotelben tartózkodó, okosórája segítségével mozgóképet is rögzítő oknyomozó újságírót. A jelenet kiváló példája a tényfeltáró újságcikk szubverzivitása és a belőle készült előadás esztétikai ambiguitása közötti feszültségnek. A felolvasószínházi produkció nem repertoárra készült, mindössze egyszer tűzte műsorra és közvetítette élőben a Berliner Ensemble, mintegy az országszerte kirobbant tiltakozóakciókhoz csatlakozva<sup>25</sup> – ennyiben sokkal inkább tűnik az intézmény társadalmi felelősségvállalása, semmint esztétikai programja részének.<sup>26</sup>

25 Az előadás végén, amikor a független újságírás és a civil ellenállás jelentőségéről van szó a demokrácia védelme érdekében (lásd az előző lábjegyzetben idézett szövegrészt), be is kapcsolják a színházi térbe a Berlin közterein épp akkor zajló tömegdemonstráció élő képeit. Jóllehet, e gesztus mintha épp az előadás politikai mobilizációs erejét kérdőjelezné meg, amennyiben a színházlátogatás valójában visszatartja a nézőit attól, hogy azok részt vegyenek a tiltakozó akciókban.

26 A szerzők a darabot jogdíjmentesen bocsátották a színházi intézmények részére annak érdekében, hogy minél több helyen bemutathassák. A legtöbb városi kőszínház a BE-hez hasonló módon felolvasószínházi produkcióként tűzte műsorra, a göttingeni színház megfogalmazásában azért, hogy „a CORRECTIV kutatásának eredményeit az aktuális médiaérdeklődésen túlmenően is a közönségük és a városi lakóinak tudatában tartsák és önmagukat tartósan az új jobboldallal szemben pozicionálják”. Az előadást a legtöbb helyszínen beszélgetés követi, ami szintén a színház társadalmi funkcióját, demokratikus közösségformáló szerepét erősíti.



## Lázok János

### Sajtóvita 1971-ben a romániai magyar színészoktatás helyzetéről

1971. május 13-i számában a bukaresti megjelenésű *Ifjúmunkás* egy vitaelőzetes anyagot közölt *Szóvá tesszük. Fáj a színinövendékek feje* címmel, amely szokatlan nyíltsággal kérdez rá a marosvásárhelyi Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet problémáira: a legjobb tanárok túl gyakori hiányzásait, a beszédtechnika-oktatás elégtelen időtartamát és minőségét, a felvételi és a pályakezdés kényes kérdéseit fessegeti Lázár László szerkesztő írása. A megszólalás súlyát az adta, hogy a megújult szerkesztőségű kiadvány, a KISZ magyar nyelvű hetilapja a frissen kinevezett új főszerkesztő, Cseke Gábor vezetésével a romániai magyar sajtó egyik hangadó fóruma lett az 1960/70-es évtizedforduló rövid, kvázi-liberális időszakában.

Lázár László, a lap rangidős munkatársa ebben az interjúban (nem nevesített) beszélgetőpartnerével olyan tabutémákhoz merészkedett hozzányúlni mindjárt az elején, amire a főiskolának kötelezően reagálnia kellett, nem odázhatta el a választ:

„Hiányoznak a tanárok. Igazoltan ugyan, de mégis. A diák esetleg bepótolja saját hiányzását, a tanár hiányát azonban vajmi nehéz pótolni. Nem mindenki tud egyedül megtanulni stílusosan úszni, hát még színjátszani. És éppen azok vannak gyakorta távol az intézettől, akiktől a legtöbbet lehetne tanulni. Betegség, sok elfoglaltság s más egyebek miatt. Kovács György, Tompa Miklós, Lohinszky Loránd, Csorba András állandó jelenléte hiányzik a növendékeknek. Úgy érzik sokszor, magukra vannak hagyva...”<sup>1</sup>

E provokáló vitaelőzetes után a SZISZI főtítkára, Zsigmond Ferenc felveszi ugyan a kesztyűt, ám a közvetlen vitát diplomatikusan elkerüli: nem az *Ifjúmunkás*ban válaszol, hanem *A Hét*ben teszi közzé vitaindítóját.<sup>2</sup>

A nyílt vita elkerülésének ezt a taktikai lépését az *Ifjúmunkás* azzal viszonzta, hogy tételesen felvállalta a két lapban egyidőben zajló vita lehetőségét:

„a színészképzés ügye nemcsak a főiskola jelenlegi 33 diákjára és 22 tanárjára tartozik, hanem valamennyi jelenlegi és jövőbeli fiatal magyar színházkedvelőre. Hogy egyszerre párhuzamosan két lapban is vita alakul ki? Sebaj!

1 LÁZÁR László, „Szóvá tesszük. Fáj a színinövendékek feje”, *Ifjúmunkás*, 1971. május 13. 5.

2 ZSIGMOND Ferenc, „Mi a hiba a főiskolán?”, *A Hét*, 1971. jún. 3. 10–11. (főtítkári vitaindító).

Hátha így mindenki, akit érdekel és aki érdekelt, szóhoz jut, s az álláspontok ütközéséből hasznosítható tanulságokat vonhatunk le.”<sup>3</sup>

Elgondolkodtató, hogy a szeptember közepéig tartó vitában mindkét lapban tizenegy-tizenegy hozzászólás jelenik meg,<sup>4</sup> ám nincs szerzői átfedés és csupán két utalás található a másik lapban közölt írásra.

A Hétben a vitát megnyitó főtktár, illetve a vitazáró rektor hozzászólását leszámítva intézményen kívüliek a megszólalók, az *Ifjúmunkás* vitájában viszont hangsúlyosan jelenik meg a főiskola diákjainak, három tanárának és a műszakot irányító műhelyfőnöknek a véleménye, tehát az intézményi munka belső megítélése több szempont és ütköző vélemények alapján körvonalazódik.

### *A diákság megnyilvánulásai*

A májusi vitaelőzetes után Lázár László tulajdonképpeni vitaindítója egy hónap múltán jelent meg.<sup>5</sup> A nem nevesített diákvélemények tabudöntőgető szókimondása valószínűleg a döbbenet erejével hatott a főiskola tanárai és vezetősége számára. „Beszélgetéseink során tapasztalhattam, hogy a növendékek látják (és érzik) a hiányosságokat, s ha kifakadásaik némelyszer meglehetősen egyoldalúak is, a lényegre tapintanak” – próbálja moderálni a panaszáradat nyersebb kitételeit a szerző. Néhány példa: a beszédtechnika oktatását érintő első megjegyzés elvi szinten fogalmazza meg a diákok hiányérzetét a diszciplína oktatásának redukált időtartama miatt („valamikor hároméves tantárgy volt, most mindössze egyéves”), ám egy másik kritikai megjegyzés már személyeskedő élt kap: „Szabó Csaba nem ért különösebben a beszédtechnika oktatásához. Elolvasta Fischer Sándort, s tagadja nézeteit. Azt kívánják tőlünk, hogy a színpadon magasabb regiszterben beszéljünk.

3 LÁZÁR László, „Mi lesz Thália kispapjaival?”, *Ifjúmunkás*, 1971. június 10. 5.

4 A két lapban megjelent hozzászólások: LÁZÁR László, „Szóvá tesszük. Fáj a színinövendékek feje”, *Ifjúmunkás*, 1971. május 13. 5.; ZSIGMOND Ferenc, „Mi a hiba a főiskolán?” (főtktári vitaindító), *A Hét*, 1971. június 4. 10–11.; LÁZÁR László, „Mi lesz Thália kispapjaival?” 1971. *Ifjúmunkás*, június 10. 5.; JÁNOSHÁZY György, „Kérdőjelek”, *A Hét*, 1971. június 11. 10.; A SZISZI diákszövetsége, „Ne így!” *Ifjúmunkás*, 1971. június 24. 5.; VÖLGYESI András, „Színészképzés a színház felől nézve”, *A Hét*, 1971. június 25. 10–11.; DEHEL Gábor, „De így sem!” *Ifjúmunkás*, 1971. július 1. 5.; HALÁSZ Anna, „Mi a baj a főiskolán?”, *A Hét*, 1971. július 2. 10.; LOHINSZKY Loránd, „A tanári felelősség kérdőjellel zsugorodott”, *Ifjúmunkás*, 1971. július 8. 5.; FISCHER István, „Egy javaslat a Színművészeti Főiskola ügyében”, *A Hét*, 1971. július 9. 10.; SZŐCS Kálmán, „Színésznek lenni”, *Ifjúmunkás*, 1971. július 8. 5.; ZNOROVSKY Attila, „Kívülről nem lehet”, *Ifjúmunkás*, 1971. július 8. 5.; LÁZÁR László, „Beszélgetés CSORBA András tanárral”, *Ifjúmunkás*, 1971. július 15. 10.; SOLTÉSZ József, „Ha már...”, *Ifjúmunkás*, 1971. július 29. 5.; LÁZÁR László, „Megszólaltatjuk NAGY Imre tanársegédet és BÚZÁS Jánost, a Stúdió Színház műhelyfőnökét”, 1971. *Ifjúmunkás*, július 29. 5.; SZŐCS István, „Mennyi múlik a tehetségen?”, *A Hét*, 1971. július 30. 10–11.; S. NÉMETH Antal, „A felelősség tudatában”, *A Hét*, 1971. augusztus 13. 10–11.; TÓFALVI Zoltán, „Főiskola előtt is!”, *A Hét*, 1971. augusztus 13. 10–11.; LŐRINCZI László, „Színészképzés – művészképzés”, *A Hét*, 1971. szeptember 3. 11.; SZABÓ Lajos, „Nevelési eszményünk: a korszerű realista színjátszás” (rektori vitazáró), *A Hét*, 1971. szeptember 10. 10–11.; LÁZÁR László, CSEKE Gábor, „A színészképzés nem idénykérdés” (szerkesztőségi vitazáró), *Ifjúmunkás*, 1971. szeptember 16. 5.; SZERKESZTŐSÉG, „Vitazáró helyett”, *A Hét*, 1971. szeptember 17. 10.

5 LÁZÁR János, „Mi lesz...”, 5.

Vagyis: ne legyünk őszinték.” A mozgástechnikai oktatás problémái kapcsán ugyan-ez figyelhető meg: a kritikai megjegyzések hitelét gyengíti az oktatót érintő vádaskodás: „Teljességgel elavult a mozgástechnika-oktatás. Éghy Ghyssza valcerezni tanít. Itt voltak a bukarestiek és csak ámultunk, mi mindent tudnak. Ritmika, ballet, színpadi mozgás, akrobatika, pantomim, színpadi tánc – nekünk szinte idegen fogalmak.”

E csoportos kibeszélő-interjú nem nevesített résztvevői rendszerszintű problémaként fogalmazzák meg a tanáraik részéről tapasztalható szakmai érdektelenséget:

„Nem törődnek velünk. Az idén csupán Farkas István rendező és Gyöngyösi Gábor irodalmi titkár volt kíváncsi ránk. Csorba András, aki itt él a városban, tanár és színházigazgató, nem vett annyi fáradságot, hogy megnézze a *Kísérteteket*. A tanárok különben csak saját évfolyamukkal törődnek, társaik munkájára nem kíváncsiak, nem nézik meg...”

Több kritika éri a tanterv összeállítását is: „Vagyunk néhányan, akik román nyelven végeztük a középiskolát. Nekünk különösen nagy szükségünk lenne a magyar nyelv és irodalomra” – idézi Lázár az egyik hozzászólót annak kapcsán, hogy előzetesen már elhangzott a jogos panasz: „két éven át tanulják a román nyelvtant, vizsgáznak belőle, magyar nyelvtant viszont nem tanulnak. A világirodalom fakultatív tantárgy.” Szó esik a repertoár kialakításának áttekinthetetlen improvizálásairól, illetve a kiszállásokat megnehezítő bürokratikus tévedésekről is. Az újságírói etika szellemében a vitavezető végső konklúziója némileg ellensúlyozni próbálja az elmarasztaló vélemények áradatát:

„a panaszok jogosak, mégsem tetszik, hogy saját magára egyik növendék sem panaszkodott. Mintha ők a maguk részéről mindent megtennének azért, hogy jó színészekké váljanak. Csak egy ellenérv: pár éve végzett, elismert színésznő dicsérte Szabó Csabát, s azt mondta, igenis volt mit tanulnia tőle, még a főiskola után is igényelte segítségét.”

Két hét múltán az intézményi válasz nem a tanári kar és nem az intézmény vezetősége részéről érkezik: a főiskola Diákszövetsége tesz közzé egy beszédes című kollektív állásfoglalást.<sup>6</sup> Kiragadott szemelvények a diákszövetségi tiltakozásból:

„Az a mód, ahogy Lázár László információit gyűjtötte, nem egyezik azzal, amit etikus újságírói magatartásnak lehetne nevezni. A cikk tanárokat rágalmozó kijelentéseket tartalmaz néhány olyan diák szájából, akik magatartása a négy év alatt állandóan beleütközött a közösségi élet normáiba. A beszélgetés folyamán ezek a hallgatók erőszakos módon, stréberséggel

6 SZISZI DIÁKSZÖVETSÉG, „Ne így!”, *Ifjúmunkás*, 1971. június 24. 5.

vádolva elhallgattatták azokat a kollégáikat, akik más véleménynek akartak hangot adni (...). Ezért tiltakozunk az Intézetben folyó nevelői-oktatói munka minőségi színvonalának ilyen rossz szándékú, valótlan tényeken alapuló beállítása ellen. Mi, a színhallgatók többsége, akik tanulni, felkészülni, színésszé válni szeretnénk ezen a főiskolán, jól érezzük itt magunkat, és nagyra értékeljük a párt és kormány által számunkra teremtett lehetőségeket.”

### ***Tanári és műhelyvezetői megszólalások***

A diákokon kívül a főiskola három tanárát és a Stúdió Színház műszakvezetőjét is szóra bírja Lázár László: ez vitavezetésének legnagyobb szerkesztői érdeme. Az elsőként megszólaló Csorba András diplomatikusan fogalmaz, érdemben nem reagál a személyét is érintő kritikára, ám elismeri a bírálatok jogosságát:

„Problémák tényleg vannak a főiskolán, de a mód, ahogyan a cikk ezeket felveti, nem szolgálja szándékának megfelelően az ügyet. Oktatási-nevelési módszereinken igyekszünk javítani, próbálunk, úgymond, korszerűsíteni, de a dolgok nem oldhatók meg egyik napról a másikra.”<sup>7</sup>

A szelíd provokációra, hogy akkor mik lennének a legfontosabb megoldandó kérdések, kicsit hátrítva felel, inkább az általánosságok irányába tér ki: „A bejutott növendékekkel munka közben meg kell értetnünk, hogy hibás értékrend alakult ki színházainknál, miszerint az a jó színész, aki főszerepeket játszik.”

Csorba a főiskola és a színházak megosztott felelősségét a színészek nevelésében Szabó Lajos rektornak *A Héttben* közölt vitázárójához hasonlóan ítéli meg:

„Az lenne az eszményi, ha mindegyikük ismerné valós képességeit, tudná, hol a helye. A színházaknál versenylehetőséget kell teremteni, ne érezze a kezdő színész, hogy bármit tesz, neki nyugdíjas állása van. Biztosítani kellene valamiképpen a mozgási lehetőségeket. (...) Így rá lehetne kényszeríteni a színészt arra, hogy lépést tartson a fejlődéssel, állandóan éljen benne a legmagasabb fokú önismeret.”<sup>8</sup>

Az interjúban is jelzett vonakodással szólal meg Nagy Imre tanársegéd, aki jól érzékelhetően nem tudja túltenni magát a munkáját ért kritikai megjegyzéseken:

„...nem lett volna szabad egyes diákok személyeskedő véleményének hangot adni, s a munkájukat legjobb tudásuk szerint, becsületesen végző embereket kitámadni. Másrészt: a most végzett elsőéveseket Kovács György mellett igyekszem sokoldalúan, komplexebb módszerekkel felkészíteni. Sokat várok tőlük. Erről vajon miért nem nyilatkoztak a diákok? Azt mondják

<sup>7</sup> LÁZÁR László, „Beszélgetés Csorba András tanárral”, *Ifjúmunkás*, 1971. július 15. 10.

<sup>8</sup> Uo.

rólam, hogy szorgalmas vagyok, sokat dolgozom, de nem értek ahhoz, amit csinálok. Mit mondjak erre?”<sup>9</sup>

A sértődött panaszt tovább árnyalja az azonos lapszámában megszólaltatott Búzás János, a Stúdió műhelyfőnöke:

„Tizenkét éve vagyok itt, a látottak és tapasztaltak alapján nyugodtan merem állítani: a cikknek igaza van. Mi több, egyes területeken még súlyosabb a helyzet, mint az *Ifjúmunkás* írásából kiderül. Közömbösséget tapasztalok a főiskola vezetősége, a tanárok részéről. Lohinszky Lorándot elengedik turnézni, s szólnak Nagy Imrének, hogy öt nap alatt készítse fel a harmadévet vizsgára drámai gyakorlatból. Hát hogy van ez?” Véleményéből kiérezhető némi kollektív érzékenység a műszak részéről: „kifogásoljuk a diákok viselkedését, magatartását, úgy látjuk, többen csak ímmel-ámmal dolgoznak, már itt a főiskolán sztároknak hiszik magukat.”<sup>10</sup>

Szenvedélyesen okos cikknek nevezi a lap vitazárója Lohinszky Loránd hozzászólását, amelyet *A Hét* szerkesztőinek címzett finom szemrehányás vezet be: „Szerettem volna véleményemet egy nagyobb hatósugarú lapban elmondani, de nem kérdeztek. Az *Ifjúmunkás* kíváncsi volt az én véleményemre is, tehát ezt a lehetőséget használom fel.”<sup>11</sup> Láttelete szerint a főiskola válsága összefügg az erdélyi magyar színházak válságával, s mindkettő kiváltó oka az a vidéki elzártság, amely lehetetlenné tette a tájékozódást az egyetlen üdvöztőnek hitt elméleti alap, Sztanyiszlavszkij rendszerének megrendülése után: „Akkor, az 50-es évek végén kellett volna a színházigazgatóknak és az intézet vezetőségének felfigyelnie erre a jelenségre és szétküldeni a szakembereket a világ négy égtája felé. De mi továbbra is szorongattuk a »bibliát« és behunytuk a szemünket.”<sup>12</sup>

A főiskola népszerűsítését, valamint felvételi rendszerét illető észrevételei Lohinszky konstruktív elégedetlenségét jelzik:

„mellékesen megjegyzem, hogy a pálya szépségeit különben sem lehet vonzóvá tenni két ismeretlen tanár – bármilyen okos – színháztudományi fejtegetéseivel, ötnapos népszerűsítő körúton. Én ilyesmire Széles Annát vagy hozzá hasonló közismert, népszerű művészt kérnék fel.”<sup>13</sup>

A felvételi vizsgák egykori megszervezését az aktuális állapotokkal összevetve le-  
sújtó a véleménye:

9 LÁZÁR László, „Megszólaltatjuk Nagy Imre tanársegédet és Búzás Jánost, a Stúdió Színház műhelyfőnökét”, *Ifjúmunkás*, 1971. július 29. 5.

10 LÁZÁR, „Megszólaltatjuk...”, 5.

11 LOHINSZKY Loránd, „A tanári felelősség kérdőjelle zsugorodott”, *Ifjúmunkás*, 1971. július 8. 5.

12 Uo.

13 Uo.

„régén mintegy 14 tanár ülte körül az asztalt és legalább kétszer-háromszor meghallgatta a jelentkezőket, miután hetekig előkészítette és megismerte őket. (...) Ma egy szűktagú bizottság felvételiztet (évek óta ugyanaz), előkészítő nincs, és hogy biztosítsuk az intézet fennmaradását, a bekerülő növendékeket nem rostáljuk meg a további vizsgákon, így többnyire kis képességű, rosszul felkészített diákoknak adunk diplomát.”<sup>14</sup>

A tanári kar problémáit érintve Lohinszky felháborítónak és ostobának nevezi azt a helyzetet, amit a tanári normák frissen bevezetett szabályozása hozott létre. A minisztériumi bürokrácia a másodállások megszüntetésével

„egyenlőségi jelet tett a bukaresti és vásárhelyi intézet közé, pedig a különbség nyilvánvaló: a bukaresti tanári kar a főváros ösztöndíjasaitól verbuválódik, itt [Marosvásárhelyen] egyetlen színház látja el a főiskolát. A döntésnél ott is, itt is a színésztanárok a szakmájukat, tehát a színházat választották.”<sup>15</sup>

Míg azonban Bukarestben az intézeti főállást vállaló rendezők továbbra is biztosították a képzés magas színvonalát, Marosvásárhelyen az óradóvá átminősített színésztanárok (Csorba András, Erdős Irma, Tarr László, Bács Ferenc és Lohinszky) új státusza maximum heti 6 órát jelent, minimális javadalmazással, diákonként 20 perces vizsgaidővel. Ennek fényében válik érthetővé Lohinszky hozzászólásának címe: *A tanári felelősség kérdőjelle zsugorodott.*<sup>16</sup>

Borúlátása ellenére mégis konstruktív az a mód és a civilkurázi, ahogyan megfogalmazza az intézmény vezetőségének címzett szókimondó kritikáját, számonkérve a határozott, következetes kiállást a sürgető belső problémák megoldásáért – akár a legfelső fórumokon. Legégetőbbnek a rendezői kar megszervezését nevezi, amelynek őszi beindításáról feltehetően a legmagasabb szintről hangozhattak el olyan ígérek, amelyeket hozzászólása befejező részében Lohinszky számonkér: „Mi van a rendezői kar felállításával? Megnyílik-e ősszel a rendezői fakultás a főiskolán, és kik fognak tanítani? Mert ez a kérdés még égetőbb. Korszerű színházat el sem lehet képzelni átütő erejű, nagy képességű rendező-egyénségek nélkül.”<sup>17</sup>

### ***Intézeteken kívüli hozzászólások***

„Nem akarok tíz év előtti intézetbeli tapasztalataimra hivatkozni, melyekről akkor hasonló módon nyilatkoztam volna – ha mertem volna” – reagál a diákszövetségi állásfoglalásra Dehel Gábor, a főiskola egykori végzettje.

---

14 Uo.

15 Uo.

16 Uo.

17 Uo.

„A tiltakozás megfogalmazása, hangvétele halványan azt »sugalmazza«, hogy valami még lappang az intézetben azoknak az éveknél a szelleméből. Például: »Úgy tudjuk, hogy a kommunista sajtótól idegenek a kapitalista bulvársajtó revolverzáló gengszter-módszerei.« (...) De tisztelt tiltakozók: azért így mégse...”<sup>18</sup>

„Túl sok baráti és rokoni szál köt az intézet mostani negyedéveseihez. Nem akarom hát az elfogult vélemény-nyilvánító szerepében feltűnni” – indokolja késedelmes megszólalását a másik hozzászóló, Znorovszky Attila, akinek a húga a végzős évfolyam tagja, tehát nyilván lehetősége volt megismerni a vitában érintett problémákat.

„A magam részéről nagyon örülök annak, hogy Lázár Lászlóék ország és világ elé tártak elvszerű megvitatás végett olyan égető kérdéseket, amelyek már nagyon is vártak erre. (...) De végleg le kell mondanunk a megoldásról, ha az intézeten belül is úgy viszonyulnak ezekhez a problémákhoz, amint ezt a diákszövetség nevében írott levél bizonyítja.”<sup>19</sup>

A kritikus szakmai megjegyzések mellett a külső hozzászólások visszatérő motívuma a párt kultúrpolitikájának a szokványosnál is kiemeltebb méltatása – valószínűleg nyomatékos szerkesztőségi felkérés alapján. A román politikai életnek az éppen ekkor, 1971 júliusában bekövetkező radikális színeváltozása magyarázza ezt: az *Iffjúmunkás*ban, *A Héttben* és a teljes romániai sajtó júliusi számaiban olyan párt dokumentumok jelennek meg, amelyek markánsan jelzik a „kis román kulturális forradalom” kitörését (Ceaușescu mangáliai beszéde, majd az ezt követő júliusi tézisek az ideológiai nevelés átszervezéséről).<sup>20</sup>

Szócs Kálmán marosvásárhelyi költő és újságíró hozzászólásában alapvetően félreérti a politikai-ideológiai kontextusnak ezeket a fenyegető fejleményeit:

„Kár lenne tovább takargatni az igazságot. Egy olyan intézményről van szó, amelyet pártunk bölcs politikája hívott életre, nem egyének, de mindnyájunk érdekében. És nemcsak a kor szellemét, ezt a politikát is tiszteletben kellene tartani. Mert a lemaradás nyilvánvaló. És nem ezt várják tőlünk. Pontosabban azoktól, akik minden nehézség nélkül megtehetnék azt, amit Penciulescu, Ciulei vagy Vlad Mugur tett a hazai színjátszás diadaláért. Zöld lámpát mutat az idő. Vásárhelyen miért nem indul a vonat?”<sup>21</sup>

18 DEHEL Gábor, „De így sem!”, *Iffjúmunkás*, 1971. július 1. 5.

19 ZNOROVSKY Attila, „Kívülről nem lehet”, *Iffjúmunkás*, 1971. július 8. 5.

20 „Nicolae Ceaușescu elvtársnak az RKP KB Végrehajtó Bizottsága elé terjesztett javaslati”, *Iffjúmunkás*, 1971. július 8. 3.; „Nicolae Ceaușescu elvtárs expozéja az ideológia, a politikai és kulturális-nevelőtevékenység terén dolgozó pártaktív munkatanácskozásán”, *Iffjúmunkás*, 1971. július 15. 1–7.

21 Szócs Kálmán, „Színésznek lenni”, *Iffjúmunkás*, 1971. július 8. 5.

Valójában az 1960/70-es évtizedforduló sárgára – tehát taktikai kiváráásra – állított ideológiai jelzőlámpái éppen ekkor váltottak át pirosra. Ilyen szempontból Szőcs Kálmán „színtévesztése” sűrített képi metaforája azoknak az értelmiségi illúzióknak, amelyeket többek között ez a vita is táplált azzal, hogy fórumot biztosított az eltérő vélemények szembesítésének. Az 1971 nyarát követő radikális kultúrforradalmi irányváltást legjobban talán az jellemzi, hogy hamarosan az ekkor már európai híré román rendezőiskola legtöbb alkotója is emigrációba kényszerül, a hazai színházi életre pedig az abszurd betiltások és ideológiai vizionálások megálztatásai várnak a hetvenes-nyolcvanas években.



## Lokodi Anna-Aletta

### Poszthumanizmus az erdélyi színpadon. Bocsárdi László: *Alice*

A kortárs színházművészetnek, ahhoz, hogy az emberi létezés és működés problematikáit felmutassa, folyamatosan újra kell definiálnia önmagát, annak függvényében, hogy az emberről alkotott kép milyen létállapotban van. A posztmodernizmus globalizációs kultúrájának korában az ember és környezet viszonyában egy viszonylag új diskurzus látszik kibontakozni, a poszthumanizmus. Nemes Z. Márió erről ekképpen fogalmaz:

„A kortárs technokulturális kondíciók között egyre inkább nem-emberi és/vagy hibrid ágensek mentén értelmezzük önmagunkat, ami a művészettel kapcsolatos viszonyunkat is radikálisan átalakítja, hiszen felveti az »emberkritikus«, embertelen és/vagy ember utáni esztétika lehetőségét is.”<sup>1</sup>

Nemes Z. írásában Pramod K. Nayar összegzését olvashatjuk a poszthumanizmus ideológiai és módszertani hátteréről:

„A poszthumanizmus csupán utal arra az ontológiai állapotra, ahogy sok ember él jelenleg, tehát kémiai, műtéti vagy technológiai úton módosított, átformált testekkel vagy közeli, hálózatos kapcsolatban gépekkel és más organikus formákkal. Másfelől a »poszthumanizmus« főleg annak kritikai megtestesüléseként az ember új konceptualizációjára tesz kísérletet (...) Mint egy filozófiai, politikai és kulturális megközelítés érdeklődésének terében egyebek mellett a technológiailag módosított ember, a hibridizált életformák, az állatok társadalmiságának új felfedezései, valamint az élet új megértése áll (...), hogy az embert olyan elrendeződésként vehesse számba, ami együtt fejlődik más életformákkal, és egybeolvad a környezetével és a technológiával.”<sup>2</sup>

A poszthumanizmus vonzáskörébe sorolható az elmúlt évtizedek *animal studies* filozófiája is.<sup>3</sup> Elmondható tehát, hogy a mai ember- és testfelfogás átalakuláson megy keresztül, mely nagy hatással van a művészetekre, így a színházművészetre is.

---

1 A *Helikon* 2018. évi 4., *Poszthumanizmus* című számának a szerkesztőbizottság által jegyzett bevezetőjéből. (372.)

2 NEMES Z. Márió, „Ember, embertelen és ember utáni: A poszthumanizmus változatai”, *Helikon* 63, 4. sz. (2018): 375–393., 376.

3 Uo.

Darida Veronika „A dehumanizáció színpadai” című írásában August Wilhelm Iffland definícióját idézi, miszerint a színház elsősorban emberábrázolás, vagyis feladata az ember felmutatása az emberek előtt. Ennek értelmében minden olyan rendezői színrevitel, amely megkérdőjelezi az ember mivoltát, vitát vált ki, hiszen másfajta értelmezést követel meg. Ide sorolhatók azok a kísérletek, amelyek állatábrázolással vagy más, nem emberi karakter megjelenítésével próbálkoznak.<sup>4</sup> Azon előadások, ahol a poszthumán dimenzió megtestesül a színpadon, olyan színházi nyelvezetet használnak, amely az emberi és nem emberi dimenzió összemosisásával bont ki szavakkal le nem írható jelenségeket, érzéseket. Az állati, ösztönvilág megmutatása sűríti azt a mondanivalót, amit egy realista figuráció megtestesít. A poszthumán dimenzióra fókuszáló előadások a megmagyarázhatatlan lények jelenlétével folyamatos feszültséget tartanak fenn, hiszen zavart okoznak a percepcióban, ezzel is kitágítva az értelmezési skálát. A továbbiakban a kortárs színház és a poszthumanizmus kapcsolatát vizsgálom, Bocsárdi László 2017-es *Alice* című előadásának elemzése révén, különösképpen a jelmez és testábrázolás szempontját tartva szem előtt.

Bocsárdi László *Alice*-rendezésében a főszereplő körül levő karakterek mind egy „dehumanizációs folyamaton”<sup>5</sup> esnek át, „melyben még megőrződik az emberi forma, de már lerombolva vagy roncsolt állapotban jelenik meg előttünk a színen”<sup>6</sup> Az előadásban úgyszólván egyfajta vegyületek ezek a karakterek, melyek az emberin keresztül vezetnek az állathoz és fordítva, az állati identitáson keresztül fogalmazzák meg emberi tulajdonságokat. A non-humán dimenzió révén egy álomvilág jelenik meg, melyben egy kamasz fejében élő felnőtt világ vetül ki és válik groteszkké. A mai globalizációs kultúra és az ebbe való belecsöppenés, a felnőtté válás tematizálódik, megidézve – a különböző állati és más non-humán karakterek által – a poszthumanizmus fent említett filozófiáját. A globalizációs tömegkultúrával szembeni kritikai gyakorlatban a *trash* kultúra elemeivel operálnak az alkotók. Ezt a poszthumán dimenzió megelevenítése révén emelik művészi szintre, bármiféle realista ábrázolástól mentesen. Ez a fúzió elidegenítő effektusként van jelen az előadásban, félrerakva a hagyományos mesei ábrázolást, ezáltal felerősítve az aktualizált kritikai tartalmat.

Tanulmányomban azt állítom, hogy a huszonegyedik század megváltozott és folyamatos változásban lévő emberképe és testképe a különböző dehumanizált karakterek színpadi ábrázolásában mérhető le, melyekben összekapcsolódik az emberi és állati vagy egyéb médiumokkal operáló testek megjelenítése.

### „*Alice and Friends*”

Bocsárdi László 2017-es *Alice*-előadása, amelyet Lewis Caroll közismert regénye nyomán hozott létre, a Tamási Áron Színház és a Szempöl Offchestra koprodukciója.

4 DARIDA Veronika, „A dehumanizáció színpadai”, *Helikon* 64, 1. sz. (2019): 96–103., 96.

5 Uo.

6 Uo.

Olyan műfajt képvisel, amelyben a látvány – különösen a jelmez (Kiss Zsuzsanna) meg a vetítés (Rancz András) – és a zene képezik a rendezés alappilléret: koncert-színházi előadásról beszélhetünk, amelyben „egyszerre van jelen a színház, a koncert és a mozgókép”.<sup>7</sup>

Az előadás során a zene mint az érzelmek kavalkádjának irányítója egyfajta belső muzsikaként kíséri végig Alice útját. Az audiovizualitás erőteljessége ennek ellenére nem teszi súlytalanná a történetet, inkább segíti az alkotói szándék szerinti újszerű Alice-világba való elmerülést. Tulajdonképpen ebben fejeződik ki az előadás koncepciója, amely a fiatalsághoz, a tinédzserkor zajos és érzelmi impulzusokban gazdag állapotához hozza közel a nézőt. Bocsárdi előadása egy 21. századi kamaszlány identitáskeresését bontja ki Carroll mesei világán keresztül. A tükör mögötti világ itt egy önreflexív folyamat, álomszerű belső utazás, amelynek során egy folyamatosan változó identitás különböző fázisait látjuk megelevenedni.

Alice delíriuma egyfajta beavatási rítus, amely a gyermekből felnőtté váló ember krízisét festi le egy realitáson túli dimenzió világában. Ez a valóságkreáció vizuálisan és zeneileg egyaránt a posztmodernizmus egyik fő irányzata, a már fentebb említett trash kultúra által kommunikál. Nemes Z. Márió azt állítja: a trashben hierarchia nélkül, egyszerre jelenik meg a magas kultúra, a pornográfia és az erőszak. Állítása szerint a műfaj karakterei gyakran valamiféle poszthumán, emberen túli alakok, sőt a gender szemlélet és a hibriditás is gyakran érvényesül, amely a szabadság felé nyit utat.<sup>8</sup>

A továbbiakban azt vizsgálom, hogy az *Alice* előadás vizuális világa, főként a karakterek poszthumán dimenziója hogyan segíti az előadás művészi koncepcióját. Hogyan ötvözi a mai globalizáció eredményeképpen létrejövő tömegkultúra elemeit a mélyen emberi érzékenységgel, az ösztöni és érzelmi világ megtestesítésével, különböző identitások, alteregók<sup>9</sup> képében. Az individuum és közösség, a befogadás (beavatás) és önazonosság közti feszültséget szemlélteti az az ábrázolásmód, ahol a poszthumán dimenzió (vagyis az állati figurák ábrázolása, illetve az egyéb karakterek humánnumtól való eltávolodása) és a tömegkultúra, trash kultúra összeolvad. Ebből, a vegyületből születik meg a huszonegyedik századi ember definiálása Bocsárdi előadásában.

Az *Alice* előadás jelmezvilága a trash kultúra elemeivel operálva egy olyan értelmezési dimenziót nyit a néző számára, amely közelebb hozza Carroll meséit (*Alice Csodaországban* és *Alice Tükörországban*) a mai kamaszok világához, illetve a mai világhoz fűződő viszonyukhoz. Kiss Zsuzsanna jelmezeiben a trash és recycled divatirányzatok keverednek – a színházi jelmez és a zeneipari koncert-show fellépőruhái között oscillálnak. A mese emberi dimenzió túl karakterei mind maszkot hordanak, vagy festett az arcuk. Egyedül Alice marad tisztán, sallang- és

7 FÁM Erika, „Ismeretlen országban”, *Játéktér* 6, 4. sz. (2017): 3–7., 3.

8 CSEPCSAŒNYI Éva, „Trash reality az irodalomban”, *Irodalmi Jelen*, 2014.01.23., <https://irodalmijelen.hu/2014-jan-23-1415/trash-reality-az-irodalomban>, hozzáférés 2021.04.20.

9 Az alteregó jelentése: hasonmás, valakihez a megtestesztésig hasonlító személy. Az orvostudományban a tudathasadásban szenvedő egyén által látni vélt, vele teljesen azonos alak, személy, alakmás.

emberi maszkoktól mentesen. Fám Erika, az előadás egyik kritikusja pontos képet nyújt az előadásban belül használt maszkok gondolatiságáról, arról, hogy „mindenki rejtőzködik, elrejtje az arcát, az érzéseit, izmai rezdüléseit; inkább az eltakartság védelmét választják, azt a hamis biztonságot, hogy senki nem láthatja őket igazi valójukban és senki nem élhet vissza azzal.”<sup>10</sup>

Egy beavatási szertartás részeivé válnak ezáltal a maszkot viselők. Ezt fokozza az előadás azon jelenete, amikor Alice a mesebeli tea helyett „kolorádóbogarat” nyel le, amely a devianciára és az éjszakai életbe való bevezetésre utal: a kis pirula képzelgést, kedélymódosulást és testképváltozást eredményez. Az átváltozást pedig közönséges, vörös száj alakú pecsétek szüntetik majd meg, ami szintén a tömegkultúra egyik agyonhasznált szimbóluma.

Erika Fischer-Lichte a rituális transzformáció tárgyalásában az átalakulást három szakaszra tagolja, Arnold van Gennep liminalitás-elméletét követve,<sup>11</sup> miszerint az elválasztás fázisában a transzformálandó személyek elszigetelődnek mindennapi életüktől, elidegenednek az őket körülvevő társadalmi környezettől; a második, küszöbfázisban a transzformálandó személyek egy „minden lehetséges” állapotba kerülnek; majd a betagozódás fázisában a már transzformálódott személyek újra fölvételt nyernek a társadalomba.<sup>12</sup> Az *Alice* esetében ugyanígy végigkövethető ez a három fázis: a főhős színre lépése egy kiszakadás, más érzelmi állapotba való bekerülés, majd az alteregók megjelenése révén egy-egy másállapotot tapasztal meg a lány, az előadás végén pedig minden megjelenő karaktert elpusztít az alteregói „parancsára”, majd elhagyja a liminális, színpadi teret.

Lewis Carroll regényéhez hűen a Bocsárdi-rendezés sem más, mint groteszk mesei figurák világán keresztül megfogalmazott társadalmi ironia, azzal a különbséggel, hogy itt nem a korabeli Anglia, hanem egy kamasz szemüvegén keresztül látott világ válik a gúny tárgyává. Bocsárdi szerint az „Alice and Friends” koncertet lehet látni,<sup>13</sup> amely azt problematizálja, hogy mit is jelent tulajdonképpen Alice és az őt körülvevők viszonya, idézőjelbe téve a barátság fogalmát.

Az identitáskeresés ugyanakkor identitásvesztéssel is jár: Alice először a nevét veszíti el a különös másvilágban, aztán testileg is átalakul. A lány alteregói egyéb szélsőséges testi átalakulásokon is keresztülmennek: először hatalmas, férfi testalkatú, férfihangú lány lesz, majd egy vékony testalkatú, borzos hajú nyakigláb. A nevek hiánya is különlegessége az előadásnak: csak Alice-nek van neve, minden más karakter egy-egy állatfajta nevével van ellátva (Nyúl, Őz, Virágok, Hernyó, Galamb, Királynő) vagy egyáltalán nincs neve.

10 FÁM, „Ismeretlen országban”, 5.

11 A liminális – „köztes” – központivá váló fogalma a rítuskutatásból ered. Victor Turner nevéhez fűződik, aki Richard Schechner munkatársa volt és erősen támaszkodott Arnold van Gennep munkáira. Gennep *Az átmeneti rítusok* (1909) című antropológiai írásában igazolta, hogy „a rítus szoros kapcsolatban áll a határátlépés és az átmenet szimbolikusan erősen terhelt tapasztalatával”. Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 241–242.

12 Uo.

13 KÁLLAI Katalin, „A könyörület nélküli univerzum és egy hasonló: Alice / Svej. Visszatérés / MITEM”, *Art7*, 2018.04.19. <https://art7.hu/szin haz/alice-svejk-visszateres-mitem/>, hozzáférés: 2021.04.20.

### *Test, jelmez és maszk viszonya a játékban*

Az előadásban a testek megjelenítése, a testalkatok kiemelése fontos szerepet játszik, melyet a jelmezvilág is leigazol. Az alábbi elemzés egyik szempontja a különböző jelmezek anyagiséga és formavilága, illetve ezeknek a színészi testtel való viszonya.

A zenészek – akiknek szintén nincs nevük – öltöny mintázatú bűváruhához hasonló overallt viselnek. Mindegyikükön hosszú fehér paróka és napszemüveg, arcuk fehérre meszelt. A fehér-fekete öltönyt nyomat a zenészek elit kultúráját megidéz, formális öltözködésének stílusát használja, ám a testre feszülő anyag megfosztja az eleganciától az alakokat, a test ily módon való lemeztenítése pedig eltorzítja, elrajzolja a formát. Hasonlóképpen ábrázolt testek gyakorta előfordulnak az előadásban: az elasztikus lycra anyagú ruhák felidézhetik a televíziós showmúsorok vizualitását, ugyanakkor, mint egy új bőrréteg, megmutatják a testet olyannak, amilyen, minden hibájával együtt. Már-már meztelen jelmeznek is mondható ez a viselet, hiszen úgy öltöztet fel, hogy semmit sem takar, sőt inkább hangsúlyozza az adott test anatómiai sajátosságait. A zenészek képében ezáltal groteszk és nemtelen figurákat látunk, akik az időn kívül, egy liminális térben, néhol zajzenére emlékeztető hangzsvilággal teremtenek kapcsolatot az evilág és a tükör mögötti (álom)világ között. Ők jelennek meg először a színen, majd, mint egy prologusban, improvizatív zenéjükkel megteremtik a nézők számára a még üres színpadú koncert-színházi előadás atmoszféráját. A fehér falú, perspektivikusan szűkülő üres tér végén lévő mélyedésben (díszlettervező: Bartha József) feltűnik egy kékruhás lány, arcára és ruhájára rávetül a fröcskölő víz vetített képe. Ő a főszereplő, Alice (Korodi Janka). Némán, üveges szemmel sétál előre, mint valami alvajáró vagy ébren álmódó, kezében mikrofont markol. A vízió már itt elkezdődik, amit a lány első mondata csak tovább fokoz:

„**ALICE:** Milyen különös ma minden. Borzasztó. Tegnap még egészen rendben volt. Ma reggel, amikor fölbredtem, vajon az voltam-e, aki?”<sup>14</sup>

Ezzel a kérdéssel indít az előadás, ezt a kérdést bontja ki és túlozza el a végletekig a tömény audiovizuális koncert-show.

Alice az előadás egyetlen olyan karaktere, aki, bár jelmez visel, minden vizuális elrajzolástól mentes, mondhatni ő az előadás egyetlen emberi figurája. Nincs maszkja, se sminkje, a haja nincs frizurába fésülve. Rajta kívül az előadás összes figurája festett arc mögé rejtőzik és furcsa jelmezt hord, torzított hangon beszél és eltúlzott gesztusokat használ. Alice emlékeztet a leginkább egy átlagos kamaszra: világoskék ruhája ugyan behozza a Walt Disney-rajzfilm mindenki számára felismerhető karakterét, de csak közvetett módon. A mesebeliség a szoknyáján fodrozódó túll anyagától és a sötétkék, a ruha felső részéhez rögzített, nyakkendő formájú

14 Idézet az előadás szövegéből (dramaturg: Benedek Zsolt).



1. kép: Alice (Korodi Janka)

kötényről juthat eszünkbe, de a nyakkendő és a ruha formája felidézheti az iskolai egyenruhák eltúlzott képét is. Az egyenruhák fegyelmezett formáját dolgozza fel ezáltal a kék kosztüm, a kimerevített loknis szoknya a tüll anyaga miatt szoborszerűvé válik, amelyet a járás sem ront el, állandóan megtartja formáját. Ez egyszerre okoz egyfajta kényszeredettséget, szerepbe való bezártságot, játékbaba jelleget – amely fokozza a figura naivitását, kiszolgáltatottságát –, ugyanakkor a jelmez stílusa egy hordható, utcai viseletre is alkalmas, tucatszámra gyártott gyerekosztály konfekciótermékeinek stílusát idézi. A szoborszerű, határozott formákat kirajzoló ruha akkor kel életre, amikor Alice a zene begyorsulására heves táncba kezd. A tüll alatt átsejlik a lány lába, sportos alsóneműje, az ugrálással pedig a nyakkendő alsó, neonnarancssárga színének vibrációja megbontja az első ránézésre kislányos, fegyelmezett megjelenést.

A lányon kék térdvédők láthatók, amelyek szintén a kamasz-állapotot erősítik: valamilyen vulnérabilis testben való létezésre engednek következtetni, olyan testre, amely igényli a védelmet. Alice érzelmei hevesen váltakoznak, attól a ponttól kezdődően, amikor a „borzasztó” szót egy nihilista állapotból sokszorosán ismételve az extatikus ordításig fokozza: a letargia hirtelen fellobbanó tánccá és ugrálássá alakul, miközben lüktet a hangos zene, eszünkbe juttatva a koncertek őrületét.

A Nyúl karaktere (Rácz Endre játékában) az első állatfigura, amelyik a színpadon megjelenik: fehér, latex anyagú nyúlmaszkot visel, a testén pedig egy nyomtatott izomzatot ábrázoló, szintén testhez simuló, elasztikus anyagú overall látható, csak úgy, mint a zenészekén. Ez a Nyúl nem egyezik a szokványos állatábrázolással: alakja félig emberi, hiszen az izomjelmezen leolvasható az emberi anatómia, mégsem mondható egészen embernek, hiszen nyúl feje van (fehér latex maszk). Mozgása, gesztusai, beszéde kapkodó, ideges, felgyorsított és feszült, de teljesen elrajzolt, az állat hirtelen és gyors mozgását idézi fel a nézőben. Az izomjelmez, a

bőrszínű túllanyag sejtetése és a „szőrmaradványok” egy lenyúzott ember-állatra emlékeztetnek, melyből a nevetséges rózsaszín pampó őrzi csupán a puha és kedves állat mesebeli ábrázolását. Ez a figura egyszerre félelmetes és groteszk. A merev túllanyag mozgáskor meglibben, láthatóvá téve az izomlábakat, amelyeket a bőrszínű hálós anyag csupán sejtet. A hangjában ziláltság, megfélemlítő szigor és félelem cseng egyszerre. Sietős, sürgető ez a karakter, a felnőtt világ folytonos rohanását mint globalizációs problémát tárva a szemünk elé: a stresszes, kényszeredett mozgású ember-állat képében asszociálhatunk a felső hatalmat kiszolgáló kispolgárra is, aki számon kér, hiszen őt is folyton számon kérik. Az álomvilág megváltozott szabályai szerint viszont Alice meg nem vásárolt jegye egy másik dimenzióba szól, olyan dimenzióba, ahol az ember elveszíti a nevét is. Ennek a világnak a kapujában, egy liminális tér bejáratánál a Nyúl jegyet követel, akár egy őr. Járása és kapkodó gesztusai inkább tánchoz hasonlítanak, nem evilágiak, eltűzöttak, mégis ismerősek, a jazz-, kortárs balett és utcai táncműfajok mozdulatait ismerhetjük fel, mely szintén ismerősséget, hozzánk közelséget sugároz. Ilyen például az a jelenet, amikor a Nyúl két ezüst lycra anyagú overallt és ezüst partyparókat viselő táncoslánnyal eltáncol egy koreográfiát, mely egyszerre vagány és merev, bábszerű, beállított és hamis, akár a popzenei kultúra videoklippekből ismerős pózai. Mindeközben olyan zene szól, amely hangszerelésben a profizmust, szövegben a szubkultúra és trash kultúra által használt szavakat rakja egymás után, szinte koherencia nélkül: „Kicsikém, hiába esküszöl, jobb lesz, ha mihamarabb eltűzöl /



2. kép: A Nyúl, Alice és az Őz (Rácz Endre, Korodi Janka, Derzsi Dezső)

Paccsidban nem ragyog a lóhere / Egyedül nem jutsz itt semmire / Vagy veheted a stílust szexire / Mer' az tetszik, de nem visz messzire.”<sup>15</sup>

A trash kultúra vizuálisan is megjelenik, hiszen a ruhák és parókák, maszkok az interneten megvásárolható dömpingtermékek széles kelléktárának elemeit képviselik, annyi különbséggel, hogy ebben az esetben a trash műfajával operálva egy kritikai szemléletet érvényesítenek. A trash műfaj körülírása is teljesen talál az *Alice* előadás gondolatiságához, miszerint „amikor az ízlés és a kultúra plafo-nálódik, megjelenik a trash, és mindaz, amit cikinek, szégyellnivalónak, gáznak, gagyinak, trének és nevetségesnek tartunk, hirtelen inspirációforrásként kezd működni. A trash szó szerint szemetet jelent, átvitt értelemben az haute couture, a magaskultúra és a magasművészet érméjének másik oldalát jelöli (...) A posztirónia, a poszt-modern és a digitális bennszülöttek korában a csúnyaság, a közönségesség és a visszataszító antiesztétika – a túltermelésre (és az egyéb vadkapitalista túlzásokra) adott válaszreakcióként – értékke alakul.”<sup>16</sup> Ennek a talaján születik meg az *Alice* karakterek poszthumanista diskurzushoz kapcsolódó áttételessége.

A névtelenség állapotába került Alice következő találkozása az Őzzel (Derzsi Dezső) történik. Egy vékony, igazán magas fiú testébe bújtatott, kopogó patás, ezüst őzfejet viselő figura jelenik meg. Kecses, finom mozgású, de van benne valami lazaság, amit a jelmeze is igazol: a szőrös pata fekete koptatott farmernadrágban folytatódik, az emberi és állati attribútumok különleges összetételeként, amely a vadállat és a mindennapi lét, az ösztönvilág és civilizáció társítása. A lény felsőteste meztelen, látszik az Őzet játszó színész fehér bőre, vékony, fiús mellkasa. Az őzfejű, emberi arc nélküli karakterhez mégis valami különös érzelmi kapocs fűzi a lányt az első pillanattól kezdve. Titok lengi be a figurát, amit a megjelenése és gesztusai sugallnak leginkább. A hangjában is van valami szelíd, de titokzatos. Eleinte el se árulja a nevét, a megismerkedés, bemutatkozás feltétele az, ha Alice megbízik benne és vele tart. Észrevétlenül és spontán módon közelednek egymáshoz, és mire kiderül, hogy nem is egy világból valók, hiszen Alice egy lány, már késő. A filigrán fiútest ábrázolása a „tinisztárok” imázsát juttatja eszünkbe: a hordható, mindennapi öltözködés divatáruhoz tartozó elemeket használja Kiss Zsuzsanna, de a ruha anyaga (bördzseki és koptatott fekete farmernadrág) által, illetve annak viselete révén (csupasz mellkas) megteremti azt a képet – fiatal fiúasztárok poszterfotókon látott ábrázolása – ami a kamaszvonzalom ismerős érzéseit idézi fel. Az állati attribútumok révén a figura egyrészt az érzelmi vonzalom irracionálisát erősíti, rámutat a szerelem határtalanságára, de ugyanakkor egy olyan üzenetet hordoz, mely a globalizációs kultúra (az idOLOKHOZ való vonzalom) elemeit a poszthumán dimenzióval elegyítve felmutatja emberi mivoltunk, önmeghatározásunk és érzelmeink érthetetlen összetettségét (főleg egy kamasz felnőtté válásának küszöbén). Mindezt egy képbe sűrítve üzeni a két karakter viszonya és megjelenése. A vonzalom törvénytelen, és képes dimenziókat is áthidalni. Felidéződhet

<sup>15</sup> Idézet az előadás egyik dalszövegéből.

<sup>16</sup> Kovács Bea, „Trash: a ciki az új cool. Fogalommeghatározás több tételben”, *Színház*, 2. sz. (2020): 2–4., 2. <http://szinhaz.net/2020/05/12/kovacs-bea-trash-a-ciki-az-uj-cool/> Hozzáférés 2021.04.24.



bennünk ezáltal Enyedi Ildikó *Testről és lélekről* című filmje is, amely szintén a non-humán létünket tematizálja. A filmben a kíméletlen, nyers világból való menekülést az álom hozza a két főhős számára. Sorsszerű találkozásuk az egymás álmába való belecsöppenés által történik, ahol állatokként, szarvas képében szeretnek egymásba a természet csendjében, miközben a valóságban egy állatot gyilkoló vágóhíd alkalmazottai. Erika Fischer-Lichte úgy fogalmaz, hogy az állatok jelenléte a művészetben egyfajta „ősi”, „titokzatos”, „kiszámíthatatlan” természet színpadra lépése, melyet úgy észlelünk, mint a természet betörését a kultúrába, a véletlenét a rendbe vagy épp a valóságot a fikcióba.<sup>17</sup> Bár az *Alice*-ben az Őz esetében tudjuk, hogy valójában egy színész van a jelmezben, mégis felborul a logika rendje: az állat jelenléte, a jelenet irracionális magával hoz egy belső, érzelmi feszültséget, elidegeníti a játékot.

Az előadás következő képében három női karakter, az úgynevezett álomképek lépnek a színpadra. Kovács Kati, Szalma Hajnalka és Vass Zsuzsanna kék parókát viselnek, s a mai világból vett objektumokat hordanak a testükön, a jelmezükre ragasztva. Az egyik csupasz Barbie baba-testekkel kirakott szoknyát, a másik mobiltelefonokkal díszített ruhát, a harmadik pedig női magazinotok anyagra nyomott arcképeit hordja ruhaként. Mindenik álomkép valamilyen, a posztmodern és főként a trash kultúrához kapcsolódó attribútumot hordoz magán, mint egy-egy 21. századhoz tartozó, a kamaszkort végigkísérő eszközt. A tömegkultúra elemei ezek a dömping tárgyak, melyek egyrészt a kamaszok digitális világhoz való szoros kapcsolatát jelzik, másrészt a Barbie-baba általánosan idealizált testképét is felmutatják, mint a gyermekkor egyik jellegzetes játékát, amely a harmadik női figura ruháján már mint nyomtatott poszter és női idol jelenik meg. Erre reflektál a három álomkép, ezt teszi gúny tárgyává. Az alakokhoz idegtépő viselkedés társul: okoskodnak, provokálják, kigúnyolják a *Alice*-t, miközben kifacsart, divatfotókra emlékeztető, de eltúlzott pózokat vesznek fel beszéd közben, mely ugyancsak utalhat a társadalmi pózokra, megkonstruált protokollviselkedésre. A fület sértő nyávogás és provokáció addig tart, amíg *Alice* beveszi a „kolorádóbogárnak” nevezett bogyókat, innen indul az átváltozás, a különböző alteregók, megváltozott testű és hangú *Alice*-ek megjelenése.

Az első, férfi testű alteregónak (Mátray László) az arcán egy átlátszó plasztik maszk látható, testfestésszerűen telerajzolva. Az átlátszó, kisminkelt műanyag álarcra egy halotti maszkra asszociálhatunk, mely egy horrorisztikus *Alice*-figurát teremt. Ezt egy másik alteregó (Benedek Ágnes) megjelenése váltja fel, akinek égne álló punk frizurája és fehérre festett, maszkos arca van, félrecsúszott szájjal, mint valami örök lázadónak. A két *Alice* testképe is két szélsőséges ábrázolás: a tömzsi, magas férfitest egy vézna, hórihorgas lánytestté válik, majd ismét *Alice* lesz belőle. Az *Alice*-ek viszont nem tűnnek el végleg: a darab során még többször visszatérnek, döntések sorozata elé állítva a lányt.

A következő megjelenés a Hernyó karaktere (Erdei Gábor), akit egy hatalmas

17 FISCHER-LICHTE, *A performativitas esztetikája*, 149.

testű színész alakít. A színész saját, szinte teljesen meztelen teste válik magává az állati figurává. A jelmeze vastag fekete szalagokból álló gyűrűzet, ami egy hernyó gyűrűit juttathatja eszünkbe, de mégis inkább úgy fest, mint egy ketrecbe zárt hústömeg. Ez exponálja a zárt forma és a lágy, organikus anyag feszültségét, provokatív viszonyát. A gyűrűk alól kibuggyan az emberi test – a puha has és comb hurkákba szorítása igencsak groteszk külsőt kölcsönöz a hernyófigurának. Fehér öntött gumiarcából ezernyi tű áll ki, ami egyszerre juttatja eszünkbe egy hernyó tuskyszerű apró szőrzetét vagy éppen egy szétroncsolódott arcú ember műtét utáni, plasztikázott, sérült bőrét. Ugyanakkor eszünkbe juthat egy pornográf, szado-mazo jelmez is: a majdnem meztelen testet beborító szalagraha gyakorta használt jelmez a szexuális tartalmakat megjelenítő videoklippekben, magazinfotókon, hiszen az adott öltözet olyannak tűnik, mint egy vékony anyaggal körbetekert, bezárt test, amely csak részlegesen fedi el az intim testrészeket. A maszk ugyancsak egy gyakran használt szexuális játékeszköz: a titkot, rejtőzést és kiszolgáltatottságot egyszerre jelentve. A Hernyó elhízott testén ez az öltözet nevetséges, gúny tárgyává téve alanyát, felidézve bennünk a már említett trash kultúra ismertetőjegyeit. A jelmez párhuzamosan működteti az emberi és állati karakterábrázolást, anélkül, hogy bármiféle didakszist vélnénk felfedezni benne: az állati jelleg itt nem egy állatfaj vagy más testrész révén lesz nyilvánvaló, hanem a figura egész megjelenésétől (jelmez, testkép, gesztus, beszéd és mozgás). Ugyanakkor a karakter kommunikál a zenekarral, mintha egyszerre lenne előadó egy koncerten, színész és színpadi alak. Ezáltal a karakter egyszerre színész és egy állati figura reprezentációja, vagyis egyszerre éli át és tartja el magától a szerepet, felmutatva magát a problematikát. Ez az elidegenítő játékmód a jelmeznek is dupla jelentést ad: a hernyóra mint állatra az emberi tulajdonságok összefüggésében gondolunk, vagyis tulajdonképpen egy emberi figurát és annak problematikáját látjuk a hernyó figurája révén.

Ebben a kettős játékban (a történet karaktere és előadóművész, színész) a furcsa, összetákolt ruhák ily módon éppúgy emlékeztetnek egy *haute-couture* divatbemutató ruháira – jelentésük, bár a történettel többletet nyer, egy-egy önálló műalkotásként is megállja a helyét. A ruhák felmutatnak, felvonultatnak egy-egy nem létező, de minden elemében ismerős figurát, mely ismerőssége ellenére a realizmustól minden tekintetben távol áll. Patrice Pavis szerint „a színházi öltözet természetes kapocs a színész fizikai, saját személye és a figura között, akinek felölti bőrét és effektjeit. A tökéletes kettős ügynök valós testet hord, hogy fiktív figurát érzékeltesen, megkülönböztethetjük tehát a színész vagy az előadás élő organizmusából, vagy a lehető legpontosabban akár (az emberi testnél és érzelmeknél sokkal megbízhatóbb) bábuként közvetített divatrendszer felől.”<sup>18</sup> Kiss Zsuzsanna kreációi ugyanígy kettős nyelvet beszélnek, amely az emberi és nem emberi dimenzió egyidejű jelenlétével játszik, ugyanakkor a szemétkultúra és magasművészet is

18 Patrice PAVIS, *Előadáselemzés*, ford. JÁKFAJLVÍ Magdolna (Budapest: Balassi Kiadó, 1996), 159.



3. kép: A Hernyó (Erdei Gábor)

találkozik, ahol a trash stílusa, mint elidegenítő effektus van jelen, ami a történetet mai, a posztmodern kultúrát kigúnyoló vonatkozásba helyezi.

Alice útján a saját magát Galambnak titulált karakter a következő lény (D. Albu Annamária), akivel találkozik. Szürkés-fehér szőrmeruhát visel, mellén tojások díszelnek, kócos fehér hajában pedig tollakat hord, mellyel egy dekonstruált galamb képe rajzolódik ki, emberi kellékek használatával (ezüst női retikül, ezüst magassarkú csizma). Arcán fehér maszk, ezáltal válik leginkább állatívá és groteszkké a figura: orra hosszúkás lesz, szemöldöke felcsúszik a hajvonalig, amellyel folyton csodálkozó, madárhoz hasonló tekintete lesz. A színész nő madárszerűségét a tollszerű szőrmeruha is segíti, de nem illusztrál: ha nem mutatkozna be és mondaná el, hogy galamb, nem is feltételeznénk azt. Inkább egy őrült képe rajzolódik ki, aki az ég felé emelt, világító giccstojásokban leli örömét, azoknak dúdol egy dallamot, mint egy anyafigura. Az anyakép itt értékvesztésre utal, a tojásokat védelmezi ugyan, de figurája inkább ijesztő, mint biztonságot sugárzó. Az emberi és állati mozdulatok keveredése a kapkodó fejmozgásban, hirtelen pozícióváltásban, a tekintet üres rácsodálkozásában jelenik meg, mely emberi gesztusokon keresztül idézi fel bennünk a madár figuráját.



4. kép: A Galamb (D. Albu Annamária)

A következő jelenetek álteknősei (Beczásy Áron és Pálffy Tibor) csak mélyítik a bizarr hangulatot: a magukat teknősnek nevező figurák öregember-arcot modellező maszkot viselnek és testhez tapadó kezeslábast (ahogy azt a korábbi figuráknál már láthattuk), amely látni engedi az emberi test összes apró rezdülését, hibáival együtt. Itt egy-egy korosabb testet láthatunk, amire a két színész is rájátszik: az öregember maszkhoz magyarázó, felnagyított gesztusok társulnak, kifigurázva az okoskodó, olykor számonkérő és „megmondó” öregek (esetleges nagyapák) kamaszokkal folytatott lehetséges párbeszédét. A figurák megjelenésében – főképp a maszk rútságában – agressziót látni, gesztusukban, viselkedésükben is agresszivitás van: képzeletbeli hangszereken játszva igyekeznek túllícitálni egymást.



5. kép: Álteknőcök (Beczásy Áron, Pálffy Tibor)

A darabbeli, következő képen megjelenő macska figurája (Kolcsár József) egészen ismerős emberképet túloz el. A nárcizmus különös, lényyszerű megjelenítését láthatjuk: fényes arany nadrágot, arany steppelt anyagú mellényt visel a macskaféle figura, párducmintás alsó öltözettel. A mellény hosszú, ruhaujjból rávarrt farokban végződik, melynek tövébe egy tükör van applikálva, jelezve az önimádatot. Nyakában aranykereszt lóg, haja tuskésre zselézett, festett maszkja pedig az arany és fehér formákkal játszik, száján vörös rúzs. A szereplő felidézheti a szubkultúrák celebjeinek figuráját, melyet az exhibicionista viselkedés és megjelenés is alátámaszt. A figura egésze a mai szubkultúrák különféle társadalmi rétegeből származó értékrendszer és ízléstelenség karikatúrája, mely az élvhajhászatban és az éjszakai életben éli ki belső frusztrációit.

Ezt csak tetőzi egy állatok által előadott opera részlete. Áriázó, állatfejeket viselő (róka, fekete madár, dinoszaurusz és hal) figurákat látunk, ugyancsak testhez álló overallban. Alakjuk és testük a rájuk tapadó alsó öltözettől nevetségessé válik, olyanak tűnnek, mint valami elfajzott jelmezből szereplői, sőt az ének is hasonlóan komikus és bugyuta. Ez a megjelenítés szintén a posztmodern esztétikát erősíti, mely az eklektikus stíluskezelésben nyilvánul meg: a különböző stílusjegyek (jelen esetben a trash, giccs, és a kínai tucatgyártmányok esztétikája) egymásmelletteg figyelhető meg, szemléltetve a globalizációs folyamatok hatását az emberi identitások fejlődésében.



6. kép: Opera-jelenet

### ***Összegzés: poszthumán testképek***

Az előadás jelmezei formailag oly módon reprezentálják az állati dimenziót, hogy azzal a különböző, egymás mellett megjelenő posztmodern stílusirányzatokat is képviselik. A használt anyagok és formák a tucattermékek és konfekciós divatáru világából származnak. Így a poszthumán pontosan a jól ismert tömegkultúra termékein keresztül kel életre egy olyan közegben, ahol a dimenziók össze mosódása egy komplex belső világot idéz fel, egy átlagos kamaszlány identitás keresése által. Az előadás különlegessége ugyanakkor a testképek szimbolikájában is fellelhető, melyen keresztül szintén egy poszthumanista, átalakulásban levő testfelfogás érzékelhető.

Az elemzésekből kiderül, hogy a testek megjelenítésében a lemeztelenedés kulcsfontosságú, ennek a lecsupaszodásnak látjuk a szélsőséges megjelenítését: bizonyos testek a törékenységre (Alice, Óz), mások pedig egy drabális hústömeg (Hernyó) vagy éppen egy szoborszerű, kemény anyagú (latex, nylon) vagy súlyos (bundaruha) jelmez ketrece mögé vannak zárva. A különböző alteregók is egy ilyen megváltozott emberképről, testképről árulkodnak, amely párhuzamba hozható a globális emberkép változásával, a törékeny testek végzetes betörésével (ez a technológia betörése a természetbe). A test is próbatételnek van kitéve, ez is egy beavatási folyamat része. Mindezek mellett a színészi játék és gesztushasználat, mozgás megfigyelésével is a poszthumán dimenzió erősödik: Alice-en kívül minden karakter mozgásában, gesztusaiban észlelhető az agresszivitás, az erőltetett

feszültség, kényszeredettség (pózok, túlmozgásosság, egy imázs mögé rejtőzés, tébolyult rögeszme agresszív szajkózása). A testképeknek ez a dinamikája határozza meg a jelmezek esztétikáját is, mely az anyagok és formák használatával operálva segíti a különböző testek kényszeredett állapotának szemléltetését. Ez az agresszív, külsőségekbe burkolózó kényszeredettség a vizuális megjelenítés révén segíti az előadás metafizikai dimenziójának megteremtését: a mai ember eltúlzott vagy épp állati tulajdonságokkal szimbolikussá sűrített karakterei vonulnak fel a szemünk előtt (mint egy eltorzított felnőttvilág), melyek egy kamasz lány felnőtté válásának folyamatára vannak hatással. Egy megváltozott, humanizmuson túli emberkép ábrázolása vonul végig az előadáson, melyet az erős vizualitású jelmezek segítenek megragadni, kifestve a mai társadalmi berendezkedést.

## Nagy Imola

### Figuraképződés és nézőképződés

Ungvári Zrínyi Ildikó alapszakos óráin kötelező feladat, hogy a hallgatók végignézenek és leírjanak egy teljes próbafolyamatot. Doktori értekezésem készítésekor magam is abszolvtam ezt a feladatot, és az eredményét szeretettel osztom meg újra Ildikóval ezen ünnepi kötetben.<sup>1</sup>

2018. szeptemberében és októberében alkalmam nyílt egy teljes színházi, a laptól a színpadig tartó próbafolyamat végigkísérésére. Egy előadás hangzásvilágának alkotói oldalról való felépülésének végigkövetése volt a célom, mert míg általában a hangzóság az előadás folyamatszerűségére tereli a figyelmet, a próbák során a folyamatszerűség még inkább fokozódik. Ahogy haladtunk előre a próbákkal, az észleletekből kezdett körvonalazódni egy elméleti kérdés. A megfigyeléseim alapján tevődött fel a figuraképződés mint szelfképződés kérdése, és továbblépve, a nézői szelfképződés problematikája. Ezért úgy gondolom, szükséges a próbafolyamat sűrített ismertetése az elméleti tárgyalás előtt.

A budapesti Pincészínházban 2018. szeptember 3-án kezdődött Per Olov Enquist *A tribádok éjszakája* című drámájának színpadra állítása. A szereposztás a következő volt: August Strindberg – Kaszás Gergő, Siri von Essen – Györgyi Anna, Marie Caroline David – Juhász Réka, Viggo Schiwe – Gömöri András Máté. A díszletet Szakács Ferenc, a jelmezt Horváth Jenny tervezte. Az előadás rendezője Kiss Csaba volt.

Olvasópróba nem volt, mert ezt a színészekre bízta a rendező. Az első próba visszaolvasó próba volt, ahol a négy színész felolvasta a drámát. Két férfi és két női hangot hallottunk. Első hallásra Györgyi Anna-Siri meleg hangja az érett, érzékeny, nyitott nőé, Kaszás Gergő-Strindberg kicsit fémes, vibráló tenorja erős mentális energiát sugalló hang, Juhász Réka-Marie hangja visszafogott, mintha a csendből lépne elő (szinte egyáltalán nem deklamál), Gömöri András Máté-Schiwe hangja erős, fiatal testből feltörő, őszinte, kíváncsi emberé volt.

Enquist eredetileg rádióhangjátéknak írta a darabot. August Strindberg és felesége, Siri von Essen színésznő kapcsolatának felbomlása körül forog a téma. Strindberg elköltözött Koppenhágából, és a Dagmar színház igazgatását feleségére bízta. A dráma *Az erősebb* című, Strindberg által jegyzett darab próbájával kezdődik. A darabban két nő szerepel, akiket Siri és barátnője, Marie alakít. Schiwe, fiatal dán színész a rendező. Strindberg is részt vesz a próbán, ahol szóba kerül egy régi, a két nő és számára fontos élethelyzet, a grezi élmény, amely oda vezetett, hogy a

---

<sup>1</sup> Az írás eredeti megjelenésének helye: NAGY Imola, *Nézővé válni* (Marosvásárhely: UArtPress Kiadó, 2020), 161–184.



házastársak elváltak, és a két nő összeköltözött. Strindberg és Siri néhány hónapja külön élnek. A grezi élmény pedig ezelőtt 3-4 évvel történt. Most még nem biztos, hogy Siri és Strindberg el fognak válni. A találkozás „új szerepek” keresésére ad lehetőséget. Az előadás során dől el, hogy a két nő élettársi viszonyba kerül. Erőteljesen életrajzi vonatkozású Enquist drámája.

A megszületőben levő előadás nem életrajzi célzatú. Széles játéktartományt tesz lehetővé. Viszonyok által kell bemutatnia a történeteket, és semmi esetre sem a történetből kell a viszonyoknak kiderülniük. A figurákat a színészeknek saját lényükből kell megteremtetniük, a rendező bábáskodása és a Strindberg-ről alkotott ismeretek segítségével.

A rendező helyzeteket vázol fel, amelyekben az egyik paraméter a szöveg, amely a beszéd hangnemétől függően az értelmezések egész skáláját nyitja meg. A Kaszás Gergő-Strindberg, Györgyi Anna-Siri, Juhász Réka-Marie és Gömöri András Máté-Schiwe közötti, az előadás során tisztázandó, alakulóban levő, állandóan változó, rendkívül intenzív viszonyok a fontosak. A figurák sem a másik jelenlegi szubjektumával (felvállalt társadalmi, hétköznapi szerepével), sem a közöttük levő viszonyokkal nincsenek tisztában, így a felhangzó szavaknak is gyakran katalizátor szerepük van: például egyikük csak azért mondja, amit mond, mert kíváncsi a másik reakciójára, tudni akarja, hogy most éppen ki a másik, hogy viszonyul hozzá, illetve gyakran zsarolás és nyomásgyakorlás áll a háttérben. Adott tehát egy egyszerű tér, amelyben viszonyokat kell létrehozni, és egy „beszélgetős darab”.

A rendező így összegzi az alaphelyzetet: a három résztvevő közül egyik sem dolgozta fel valójában a grezi élményt. (Az éppen folyamatban levő próba ideje előtt néhány évvel Grezben egy évig együtt élt Strindberg, Siri és a leszbikus, alkoholista Marie. Strindberg kidobta Marie-t, de búcsúestét rendezett neki. A búcsúeste drasztikus eseményeiről van szó.) Nagyon sűrű érzések szövik át, amit most újra megnyitnak. Mindhárman elmondják saját verziójukat, és akarnak is valamit azzal. A néző az intenzitást érzékeli elsősorban, a színésznek pedig azt a helyet kell megtalálnia magában, ahonnan a beszéde éppen szól. A visszaolvasás ideje kevesebb mint egy óra.

A színészek mindig másképp és máshonnan szólalnak meg. Folyamatos hangnembeltetésnek vagyunk fültanúi, amely különösen Strindberg és Siri esetében gyakori. Marie hangszínében az együttérzés, empátia, emberi kapcsolatok utáni vágy szólal meg.

Siri és Marie *Az erősebb* című Strindberg-darab próbájára készülnek. Ez olyan dialógus, amelyben az egyik fél végig hallgat. Néma. Strindbergnél amúgy is megtalálható a ma is érvényes társadalmi problémák jó részének a csírája. A másik, az idegen, a kisebbség kérdése izgatja, de némaságra ítéli őket. Pontosabban némaságra ítéli a némákat, és még pontosabban némaságra ítéli a némaságból kitörni vágyó „mást”. Felismeri az akkor még alig tudatosított problémákat, amelyekhez rendkívül ambivalens viszony fűzi. Strindberg bravúrosan önti magából a szavakat. Ezzel szemben Marie ritkán szólal meg, mintha más dimenzióból beszélne, ráadásul Strindberg többször is elnémítja.

A két nő között folyamatos metakommunikáció zajlik, ami egyrészt annak köszönhető, hogy a nők mélyebben képesek megnyílni egymás számára, másrészt empatikusabbak. Színpadon nehéz megvalósítani a metakommunikációt, mert épp a külső jelek *szinte* teljes hiánya jellemzi. Így aztán egyrészt a próbák előrehaladtával nyer alakot ez a metakommunikáció, másrészt az előadásban is a végére éri el maximumát, amikor Siri a gyűlölet szavaival fejezi ki Marie iránti szeretetét.

A szószátyárság (Strindbergé) és a némaság (Marie-é) közti feszültség átszövi az egész előadást.

A második nap esti próbáján indul a színpadi próbafolyamat. Érezhetően nagyobb hangterjedelemben hangzik fel a szöveg, amely még fontos mint útmutató, de a hangsúly a jelenetek érzelmi dinamikájára tevődik át. A megszólalás mikéntje itt már gyakran egy mozdulatból származik.

„N mint néma, é mint élveteg, m mint mocskos, a mint aljas” – úgy tűnik, mintha Kaszás Gergő megakadna valamiért a dikcióban, s úgy tesz, mintha Strindberg idegességében dadogna, vagyis menet közben alakítja át a hibát. Vagy mégsem? Az ő esetében itt már nehezen eldönthető, hogy mi színpadi történéis, mi nem.

Ami biztos, konfliktusokat szülnék a színpadon, most, és nem indulatos szövegeket mondanak fel. Egyre nő a teatralitás szerepe a személyes szenvedés színrevitelében, amelynek fő eszköze a hang.

Marie bejövetele hosszabb némajelenet. Nem ébredt fel teljesen, enyhén másnapos, és mindig saját közérzetét éli meg elsősorban.

Tehát van eddig egy néma „definíciónk” (Strindberg), egy néma szerepünk (Amelie *Az erősebb*-ből) és egy néma jelenetünk (Marie bejövetele).

Közben egyre dinamikusabb lesz az előadás. A mozgás helyét, irányát és útvoalát a rendező részben a színészekre bízza. Ám a theatron és szcenikus tengellyel való játék rendezői utasítás következménye. Az előadásbeli rendezői pult ott marad, ahol a valós rendezői pult szokott állni (a nézőtérén), s ezáltal a két tengely időnként kilencven fokkal elfordul eredeti pozíciójához képest.

A próba spontaneitásából adódóan kettősök alakulnak ki: a két nő és a két férfi egy adott pillanatban egymás mellé kerül. A rendező azonban szétrobbantja ezeket, mondván, Strindberg személyes és személyeskedő támadásait, amelyeket egyébként ő maga is megszenved, szemtől szemben intézi, ahol egy második személy jelenléte csökkentené az intenzitást.

Ahogy halad a próbafolyamat, kiderül, hogy Strindberg támadásainak fő célpontja Marie. Marie belső tartalmából válaszol Strindberg szituáció diktálta provokációira, s e válaszaival mindig meglepi őt. Mostanra Marie atopikus helye is megtaláltatott, a sörösládák között.

Marie tehát a csendből szólal meg, és beszédével még nagyobb csendet teremt. Hangszínéből valamiféle mélyebb tudást vélünk kiolvasni, és erőteljes atmoszfératemtő képessége van, mert nagyon ritkán szólal meg, és akkor is a csendből teszi (a kettő természetesen összefügg).

Strindberg gyakran úgy beszél, hogy nem akar közölni semmit. Másrészt a folyamattól kell kiderülnie például annak, hogy hogyan tér magához azután a Marie által kicsikart beismerés után, hogy *Az erősebbet* Marie eltávozása ihlette.

A szöveg visszabontása történik a szöveg hangjának (nem értelmének) megtalálásáig. Ez mind a négy színész számára fontos. Kaszás Gergő saját megfogalmazása szerint gondolatokból építkezik, s nem hajlandó továbbmenni, mielőtt megtalálná a megfelelő gondolatot. A színésznők inkább intuícióból, empátiából és a felgyűlt szakmai és élettapasztalatokból építkeznek. Gömörinek pedig erős a jelenléte, és állandó készségi állapotban van.

A rendező időnként a szöveg ellenében rendez. Van egy elképzelése a teljes előadásról, amely a szöveg alatt örvénylő erőkről szól, a mozgatórugók, ösztönök keresésére, megtalálására, illetve megteremtésére helyezi a hangsúlyt.

Nem érdekes a cselekmény (amely még szöveg szintjén sem nagyon létezik), de most már a testhelyzetek annál inkább fontosak. (A negyedik napnál tartunk a próbafolyamatban.)

A párbeszéd (szimbolikus rendbeli) működése leépül az előadás végére. Szétfoszlik a könyörgés, fenyegetőzés, udvarlás, vagdalkozás, hisztérikus kiabálás stb. sűrű hálója, s kibukkan alóla valami más. A párbeszéd leépítése és érvénytelenítése végigvonul az előadáson. A legtöbb esetben nem párbeszéd hangzik el, hanem monológok vagy egymásra beszélések. Strindberg mantrája – „a darab a távol levő férfiről szól, mindkét nő szerelmes belé, küzd érte” – is kiürül és elcsendesül. Schiwe naiv, őszinte, de elvont, s talán pont ezért katalizátorként működő kérdései is másképp kezdenek hangzani.

Összeér a szószátyárság és a némaság is az előadás végére. Néha ugyanaz a mondat hangzik el Strindberg és Marie szájából, illetve teljesen más mondatokkal mondják ugyanazt. Felszínre kerül az a mély közösség, amely összeköti őket.

Másrészt színre kerül Siri és Marie kapcsolata is. Siri ugyanazokkal a szavakkal (*Az erősebb-ből*), amelyekkel gyűlöletet kellene kifejeznie, a színpad, vagyis a hang, pontosabban a hangnem segítségével – Strindberg utolsó nagy bosszúságára – szerelmet vall Marie-nak (s ez Enquist szerzői utasításának megfelelően történik). Hang által jut el az érzelmi közelségtől és potenciális lesbikusságtól a testi kapcsolatig (megcsókolják egymást, akárcsak a búcsú estéjén). Siri szomorú hangneme átalakítja a szöveget és saját magát. A hang szövege így átírja a szöveg hangját, amely a testben is megjelenik.

A próbafolyamat hatodik napján történik a szöveg, a mozgás és a fény összehangolása. A díszlet jelzésszerűen megvan. Mozdulás közben és mozdulás által árnyalódik a dikció. Hangerő és hangnem még egyáltalán nincs fixálva.

A rendező érzelmi, indulati hullámokat vázol fel. Szó kerül a házastársi replika, a „kié az utolsó szó” szituációjáról (Strindberg és Siri álpárbeszéde), az ékesszólás hamisságáról (Strindberg ékesszólását kinevetik a nők), a humor azon kínos formájáról, amikor már csak nevetni lehet, a hatalmi pozícióból való dirigálásról (rendezői szék hatalma), illetve arról, hogy párbeszéd tulajdonképpen csak a színészek és a nézők között lehetséges. Hallhatóan a színtér az egész színházi teret

(beleértve a nézőit is) lefedi, illetve már teljesen természetesnek számít, hogy a színészek a nézőtérén is játszanak, azaz, hogy tulajdonképpen nincs nézőtér. A néző belekerül az előadásba, bár néma szerepet kap, akárcsak Marie. Strindberg hallgatósága vagyunk.

Strindberg is osztja azt a 19. században még általánosnak számító, és a szimbolikus rendbe tartozó nőképet, amely szerint a nő elsősorban az anyai ösztön megtestesítője. Másrészt újra és újra felbukkan a nők vágyalmából születő férfikép, az érzékeny, empatikus férfi, ami szembemegy a társadalmilag diszpozicionált férfiképpel (eltartógép és szexuális gép). Strindberg és Marie is szenved attól, hogy nem tudnak vagy nem akarnak megfelelni a társadalmi elvárásoknak, ám Strindberg nem köti össze a két nem küzdelmét, ellenkezőleg, éles határvonalat húz a kettő közé. Szerinte a nők miatt nem tud önmaga lenni – itt még létezik valamilyen vákuumban lebegő „önmaga” –, de nem tevődik fel annak még a lehetősége sem, hogy csak a Másikhoz képest tud önmaga lenni. Ám a kilencedik jelenetben bekövetkezik egy váltás. Strindberg hangosan gondolkozik (mint általában), Marie lereagálja, és elkezd beszélni. „Magában egy érzékeny kis nő rejtőzik, Strindberg úr” – mondja, a Másikra figyelés csendjéből. S míg a kiindulópont a férfiúi érzéketlenség, illetve a férfiközpontúság és női érzékenység közötti feszültség volt (főleg Siri részéről, mert ő szenvedti ezt meg), itt először fogalmazódik meg a férfiúi érzékenység lehetősége.

A nyolcadik jelenet egy óriási nevetőgörcsből indul ki, aztán Strindberg megtört, lehalkult hangját halljuk, amíg meg nem szólal Siri. Erre férje gyorsan visszavált a „leckefelmondó”, aztán a cinikus hangnemre, illetve a sértett férfiasság üvöltésére. A rendező szerint Strindberg és Marie nem kulturáltan beszélgetnek, érvelgetnek, s ezért intim helyzetben, szinte testi ölelésben kell felhangzania annak a Marie által megfogalmazott mondatnak, hogy: „miránk nincs itt senkinek szüksége. Mintha az a tébolyodott viaszfehér arc, fekete üreggel a szája helyén, az én arcom lett volna. Az enyém is”. Nagyon fontos az érzelmi állapotok és viszonyok tisztázása, mert ez jut el a nézőhöz a leginkább, mondja a rendező. (A próbafolyamat hangos gondolkodás.)

Marie bánatmonológja alatt érzelmileg maximálisan bevonódik. A beszéd által nem megoldani akar valamit (mint Strindberg és Siri), és beszédében nem az a fontos, hogy kihez szól, hanem az, hogy felhangzik. Megszólal a néma, bár ez önként vállalt és reflektált némaság.

Annak ellenére, hogy még „példány-a-kézben” próbánál tartanak, egyre dinamikusabbá és körülhatároltabbá válnak a jelenetek. A hetedik jelenet *commedia dell'arte*-s lesz Györgyi Anna játéka folytán, amelybe a többiek is bekapcsolódnak, vagy helyzettől függően lereagálják. Aztán persze Strindberg egy húzással megváltoztatja a hangulatot, haragosra, majd hisztériusra. A hisztériák egyre mélyebb rétegeket hasítanak fel.

A rendező hiányolja a keserű nevetés, önirónia, derű elemeit, amelyek bevezetésére ezután fog sor kerülni. (Különböen marad csak a groteszk felismerés, hogy „még mindig ugyanott tartunk.”)

Schiwe a kilencedik jelenetben emeli fel a hangját először, akkor, amikor Marie a Strindbergben megbúvó érzékeny kis nőről beszél. Úgy tűnik, egy kicsit strindbergesre sikerül a kiabálás hanglejtése (kérdőre vonás, felszólítás, parancs), amely viszont mindenképp helyénvaló (akkor is, ha tulajdonképpen Kaszás Gergőre sikerült). És nagyon érdekes, hogy ez úgy áll össze, mintha Strindberg is meghallotta volna saját hangjának visszhangját Schiwe hangjában, s ez így már nem tetszett neki. Le is mond róla, vagyis, ha Schiwe felemeli a hangját, akkor ő nem. Ezzel átmenetileg átadja „férfiszerepét” Schiwe-nek, ami viszont lehetővé (vagy elkerülhetetlenné) teszi azt, hogy meghallgassa és meghallja Marie-t (ahelyett, hogy szokásához híven leüvöltené, kioktatná vagy elnémítaná).

Minden most történik. Jelentővé kell tenni a történetet. A megszólalás pillanata a fontos. A figura abból szüli meg az éppen felcsendülő hangjának hangvételét, ritmusát, ami most van. És csak aktuális hang van.

Siri a tizenegyedik jelenetben egy belső monológot mond, összeveti a darabot (*Az erősebb*) saját belső igazságával, és hangot ad véleményének. Strindberg ezt „rohadt kommentárnak” nevezi. Ő tulajdonképpen a szöveg felmondásával a két nő közötti viszonyt akarja kifürkészni. Marie érzékeli ezt, és kellemetlenül érinti.

A próbafolyamat két szakaszban történt: az első szeptember 3-tól 27-ig, a második október 3-tól október 18-ig tartott. Az első szakasz végén a következő gondolatok fogalmazódtak meg a színészek és figurák (s ezek amalgámjai) hangját illetően.

Siri felismerhetetlenül idegen nyelvű, erőteljes káromkodásának mivoltát csak az intonációból értjük meg. Am attól kezdve, hogy megjelenik Strindberg a színen, beszédmódját a néhol az elviselhetetlenségig fokozott feszültség jellemzi (a házastársi replikától a tombolásig). Pedig mindent bevet annak érdekében, hogy az előadás létrejöjjön. Ennek megfelelően kellemes, érett női hangjából is kihozza a maximumot. Az ő esetében látható a leginkább, hogy a hang (hangnem, hangszín, hanglejtés stb.) a játékból születik meg. Strindberg mellett az ő hangja (intonációja, beszédsebessége, ritmusa, hangnem- és hangszínváltoztatása) járja be a legszélesebb skálát. Különösen érdekes, amikor *Az erősebb* próbája közben elbizonytalanodik a hangja, és tudatosan még a levegőt sem ott veszi, ahol kellene. Az előadás végére pedig egy hangnemváltással fordítja át Strindberg gyűlöletmonológját szerelmi vallomásba.

Schiwe színtiszta deklamálással indít, amelyet Strindberg rövid időn belül levág. Ettől kezdve Schiwe hol eltűnik, hol megjelenik. Ugyanakkor erős testi jelenléttel rendelkezik, mégis az előadás folyamatosan megkérdőjelezi ezt. Ezért aztán hangjával kell megerősítenie jelenlétét, ami érdekes párba állítja Marie-val, hiszen Marie, úgy tűnik, időnként éppen testtartásával és helyzetével próbálja erősíteni a hangját.

Strindberg hangja a dühöngő, sarokba szorított „vadállat”, és nem a humanimálra, hanem a ionescói proto-rinocéroszra gondolunk.<sup>1</sup> Sértett és sértő, támadó

1 UNGVÁRY ZRÍNYI Ildikó, „Arról, hogy milyen ketreche tessékkeljük színész barátainkat. Állattá válás Zsoldak színpadán”, *Játéktér*, nyár (2018): 29–38.

és védekező. Hangneme a cinikustól a leckefelmondón, kioktatón, mantrázón, ráolvasón keresztül a (férfiúi) hisztérikusig terjed. Talán két olyan eset van, amikor rezignált hangnemben próbál megszólalni: a monológjaiban. Ám igen gyorsan vált, s általában gyors hangmodulációkat hajt végre. Nehéz megállapítani, hol (vagy mikor hol) képződik Strindberg hangja. Valahol a mellkas és a fej között oszcillál, vagyis hol a mellkasban, hol a fejben rezonál. S persze tág hangszínváltásoknak is fültanúi lehetünk, például a „Lágy, meleg éjszakai esőnél”, amelyet hirtelen váltással lágyan, melegen mond.

Leggyakrabban a sértett önkép fájdalma üvölt belőle. Erőszakosan, s ezért folyamatosan elhibázva próbálja hangjával rákényszeríteni a két nőre saját testképét. A nők viszont hallják a hangját, amelyhez saját Strindberg-képüket társítják, s ennek gyakran hangot is adnak, amitől Strindberg még dühösebb lesz. Ráadásul Strindberg a nők vágyálmát (is) szeretné irányítani. Mert miről is szól mantrája? A nők kibillentették központi helyzetéből a férfit, aztán az üresen maradt hely felett elmélázva vágyakoznak a távol levő férfi után (sőt küzdenek, mely „küzdelemből a feleség jön ki győztesen a magányos barátnővel szemben”). Ám Strindberg egészen másfajta „központi helyet” kap, mint amire számított. Ezt a már nehezen központinak tekinthető helyet egy leszbikus nővel kell megosztania, aki páratlan éleslátással felismeri és megfogalmazza a helyzetet. Ezt Strindberg meghallja, és furcsamód elfogadja („magában van egy érzékeny kis nő...”), de visszaforgatja a szimbolikus rendbe. (A nők nem hagyják, hogy önmaga legyen.) Pontosabban Strindberg szerint *Az erősebb* a távol lévő férfiről szól, aki távollétében is uralja a színpadot, ahogy ez már lenni szokott. Mindkét nő szerelmes belé, és érte küzd. Viszont Marie ritka, és ritkamód pontos megszólalásainak egyike az, hogy a darab az elveszett *középpontról* szól, amelynek már tágabb jelentése van.

Marie hangvétele és hangereje is tág intervallumban mozog, hiszen a belső csend nyugalmától a düh mélységén keresztül a sikolyig fokozódik. Ám alaphelyzete a belső monológ. Marie leszakadt az anyai és az apai vágyak által projektált testképről, végzetesen sérült anya- és apaképe is. Magányos, az elnémulás határán egyensúlyozgató nőt kapunk, aki, ha megszólal, úgy beszél, mintha most mondaná el először reflexióit. De van rálátása saját helyzetére. Míg Strindberg diszpozíciója nagymértékben társadalmilag determinálódó (s talán ezért paranoidnak nevezhető, hiszen a jövő szelét megérezve állandó félelemben él), addig Marie diszpozíciója szubjektív jellegű (és inkább szkizoid vonásúként írható le, mint a széthasadt szubjektum megnyilvánulása). Vágyai és ösztönei mentén alakul ki, és saját testéhez, testének történetéhez való viszonyát viseli úgy, mintha nem is próbálná elrejtteni (s talán épp ezért tűnik valamilyen rejtett tudás birtokosának). Ebből a pozícióból szól Strindberghez, ebből a hangsúlyosan szubjektív diszpozícióból tart tükröt neki, és ezzel lepi meg annyira, hogy a férfi el is fogadja a mondottakat egy pillanatra.

Összegezve: a próbafolyamat első stádiumában olyan rendezői munkának lehettem szemtanúja, amely rendkívül tág teret biztosít a színészi kreativitásnak. Megfigyeltem, hogy a kezdeti bizonytalanságban a színészek egy-egy mondatot

pontosan ugyanúgy kezdtek intonálni az adott jelenet ismétlésekor. Szinte mind-egyiküknek volt egy (vagy néhány) ilyen mondata, és valószínűleg horgonyként szolgált a számukra. Vagyis, legalábbis átmenetileg, a szöveg hangjában próbáltak fogódzókat találni.

Ugyanakkor észrevettem, hogy Kaszás Gergőnek nincsenek ilyen mondatai: ugyanaz a mondat mindig másként hangzott el a szájából. Felvetődött, hogy ő a mondatok „hangját” nem a szöveg hangjában keresi, hanem valamiképpen saját magából próbálja felhozni. Főleg, hogy amíg nem találta meg a mondandó helyét a testében, nem volt hajlandó továbbmenni. Bár úgy fogalmazott, hogy a „megfelelő gondolatot” keresi, ezt igen tág értelemben értette. A gondolat jelentheti a szituáció átlátását, a pontos szándék ismeretét, hogy mit akar ezzel mondani, és az irány megtalálását, hogy kinek és miért mondja, amit mond. Ugyanakkor saját testéből hozza fel ezt a tudást, és ott is találja meg a helyét. Azt a pillanatot, amikor megtalálta a „megfelelő gondolatot”, mindig (testi) gesztusok jelezték, amelyek még Kaszás Gergő mozdulatai voltak, de történt egy megnyílás Strindberg felé, amelynek jelenlétében folytatni tudta a próbát. És tulajdonképpen ez a munka jelentette számára a próbát, semmiképpen sem a jelenetek próbálgatása, ismétlése.

Tehát egyrészt megjelent egy testi tudás és egy Strindberg felé történő elmozdulás. Nem egyszer a tudattalanjából kellett felhoznia a színésznek ezt a megtestesült tudást, például azokban az esetekben, amikor Strindberg különösen agresszíven beszél a nőekkel. Kaszás feltételezi, hogy valahol benne is ott van ez az agresszivitás, bár nincs tudomása róla, ám e figyelésben egyszer csak megjelenik benne Strindberg, és azt a mondatot már nem a színész mondja, hanem a figura. Ebben a helyzetben nem játssza a figurát, hanem belőle működik, ami például ott érhető tetten, hogy ha bármi váratlan dolog történik a színpadon, Strindbergből reagál rá.

E folyamat vetette fel bennem azt a gondolatot, hogy a figuraképződés a Jean-Luc Nancy-féle értelemben vett szelfképződés analógiájára történik. A próbákon szemtanúja voltam annak, ahogy beindul az egymásra utalás egy „érzékkelhető/észlelhető individuáció” (Kaszás Gergő munkája) és egy „érthető/intelligibilis identitás” (Strindberg) között. Ennek egyik feltétele az a laza koncentráció, amelyet a színész úgy jellemzett, hogy éles, nyitott, és minden külső, zavaró dolgot kizár. Ez egyben igen pontos leírása annak a figyelmi állapotnak, amely Nancy szerint a hallás és odahallgatás közötti különbséget meghatározza.

Tehát ekkor vált megfigyelhetővé egy olyan szakasz, amikor beindult a színész és a figura között a szelfképződés folyamata, és erre helyeződött a hangsúly. A színész először saját figuráját próbálja (ki)hallgatni, észlelni, megfigyelni. Ez az oda-visszaautalásos folyamat színész és figura között végigkíséri az előadást, ugyanakkor a próbafolyamat során azért is igen jól megfigyelhető, mert egy későbbi stádiumban kezdenek el a figurák egymás között is kommunikálni, amely nem szünteti meg a figuraképződés folyamatát, hanem árnyalja. Vagyis nem a figura hangjának megtalálásáról van szó, hanem arról, hogy a színész megnyílik a figurának. Megmaradt helyenként valamiféle egyezkedés a szerzővel és a rendezővel is,

de amióta a próba érzéki és észlelési oldalára helyeződött a hangsúly, ez kevésbé hangsúlyossá vált.

A próbafolyamat második része (október 3–19.) emlékező próbával kezdődik. A színészek csendesebben beszélnek, próbálgatnak, hangosan gondolkoznak. Kipróbálnak különböző mozgásokat, miközben folytatódik az élveboncolás.

Strindberg szokásától eltérően személyes hangnemet üt meg, amikor elmeséli Schiwének saját grezi verzióját, de leginkább az különbözteti meg egy szörnyeteg-től, hogy ő is szenved. Kaszás Gergő magas mércéje szerint Strindbergnek körülbelül a 15%-a van meg eddig.

Marie vagy kint van a történetből, vagy maga alatt van, de amikor rájön, hogy Strindberg akkor írta a darabot, amikor ő elment, a kimondott szó mögött egy hallhatatlan párbeszéd kezdődik, amely főleg a szünetekkel és finom gesztusokkal való játékból érződik. S talán ebből a folyamatból érthető meg, hogy rábólint Strindberg azon igényére, hogy beszéljenek a „perverz erotikáról”, amelyről viszont Strindbergnek muszáj beszélnie, mert ez zavarja őt a leginkább, bár itt egy pillanatra úgy tűnik, hogy nem a kibeszélés, hanem a megértés igényéről van szó, ezáltal talán a másik meghallgatásának igényéről is, amely viszont a megértés feltétele lehetne. De illékony a Másik felé való megnyílás: Strindberg verziójának elmondása alatt Marie magában dúdolni kezd, hogy elnyomja Strindberg hangját, mert hallani sem bírja Strindberg vergődő, ambivalens, egyre agresszívebb és sértőbb változatát. (Ez a dúdolás viszont időnként eltűnik az előadásból, mert kiderül, hogy nem lehet a nézőtérről hallani.)

Kaszás Gergő továbbra is folyamatosan játszik a hangjával, vagyis egyetlen olyan mondat sincs, amelyet kétszer ugyanúgy ejtene ki. Nem a hangjával kísérletezik, mert az a szituációból születik meg, itt még inkább a szituáció teljes tisztázása, átlátása, átgondolása működik nála. Lassan kirajzolódik egy kotta a szüneteivel és hangszíneivel, de ez sohasem előzheti meg a koncentrációt, a „megfelelő gondolatot” vagy megtestestült tudást és az egymásra figyelést.

A beszédek kezdenek összekötődni, a beszédhangok összefolyni, az előadás hangzó folyamatosságra kezd szert tenni. A próbafolyamatnak ebben a stádiumában (körülbelül a közepénél tartunk) minden megszólalás monológoknak tűnt, amely bizonytalanná tette a hangot. A színészek még a saját figurájukkal beszélgettek – hangosan gondolkodtak –, de ettől kezdve már egyre kevésbé, kivéve, ha a figura monologizál. Több összemondó próbára kerül sor, aminek nagy szerepe van a hangok körvonalazódásában, s itt figyelhető meg, hogy a beszéd alapvetően kapcsolatra épülő, kapcsolati és helyzeti jelenség. A hangos gondolkodást a hangos beszéd váltja fel. Akkor is, ha ez a beszéd gyakran mégiscsak monológoknak bizonyul (bár formailag párbeszéd), de itt már más működik: nem lehet tudni, mi a valódi párbeszéd, és létezik-e egyáltalán.

Strindberg kényszeres beszélhetnékje is talán azt érzékelteti, hogy a szubjektum csak a beszéd éppen aktualizálódó hangjában létezhet. Érzi, hogy inog a talaj a lába alatt. Nem bírja elviselni, ha más is megszólal. Közben a távol levő férfiről



beszél, akinek a távollétét ő nem tudja elviselni, illetve azt az űrt, amit szövegével teremtett, megpróbálja folyamatosan kitölteni, sikertelenül.

Marie időnként a józanság hangja, s ez is a számos színészi kihívás egyike, hiszen ahogy haladunk előre az előadásban, Marie egyre ittasabb lesz, ugyanis folyamatosan issza a söröket (bár ő nem részegeskedik, hanem alkoholizál) – és ennek ellenére kell ritka, de mély belátásról tanúskodó kérdéseit feltennie, megjegyzéseit elmondania. Például egyedül ő veszi észre Strindberg férfiúi sértettsége alatt a sérült férfit. Ilyenkor teljesen más a hangneme, mint a többieké.

Közben hol elkezdik, hol megszakítják *Az erősebb* próbáját, amely még erőteljesebbé teszi azt a felismerést, hogy a hangok folyamatosan kezdeti, átmeneti és fluid állapotban vannak: hullámok, amelyek nem érnek partot, de valahonnan újra és újra elindulnak.

Györgyi Anna játék által játszik, nem gondolkodik egy instrukción, hanem azonnal kipróbálja. Kaszás Gergő minden instrukción elgondolkodik, de csálhatatlan ritmusérzéssel hiteti el, hogy a mondat abban a pillanatban született, amikor ki mondta. A rendező ritkán instruál, akkor sem direkt módon, nyitott bármilyen megoldásra, és inkább beszélgetés folyik közöttük és a színészek között.

Siri már az ötödik jelenetben magába zárkózott. Strindbergnek állandóan kötekednie kell valakivel (kötődés helyett), hogy érzékelje saját magát. Egyetlen kapcsolódási pontja a kötekedés marad, ami nyilván saját tudatállapotáról tudósít. Siri átlát Strindberg próbálkozásán. Amikor a családról beszélgetnek, csendesebben, lassabban beszélnek. Strindberg ideológiája és a valóság itt ütközik a leginkább. Míg a család fontosságáról papol, be kell látnia, hogy az ő családi életük sem (volt) normális. De a halkabb, lassúbb beszédmódból eljutnak a legagresszívebb fizikai aktusig. A feleség ütni kezdi férjét. Schiwe próbálja leállítani. Az agresszió valós, felkavaró, fájdalmas, ráadásul a nézőtérben történik, a nézők közvetlen közelében. Sirit alig lehet lefogni.

Egymástól távolabb levő mondatokat kezdenek összekötni a színészek. A rendező megpróbálja kicsit esetlenebbé tenni Strindberg jelenlétét a térben. Billegnie kell játékanak. Kaszás Gergő itt hosszabb szünetekkel, bizonytalanabban beszél. Érezhetővé válik, hogy az előadás egyik „anyaga” az érzelem, a hangulat pedig az érzelem térbeli hordozója. A színész legerőteljesebb eszköze pedig a hangja, amely eleve csak exteriorizálódva, kint-létében létezik. A színész hangulatból dolgozik, és tudja változtatni az irányát.

Strindberg gyakran ellenpontoz. Amikor elindulnának a dolgok egy bizonyos irányba, azonnal észreveszi, és az ellenkező irányt kezdi el nyomni, bármi legyen is az. Például akkor kezdi el erőltetni a próbát, amikor észreveszi, hogy Siri lemondott arról, hogy ebből előadás lesz (vagy fordítva). A nők viszont ekkor kezdenek el „civil dolgokat” művelni a szöveggel: elkezdik másra használni a szöveget. És ekkor válik a hangnem, hanglejtés különösen fontossá, mert beindít egy olyan jelentésképző folyamatot, amely markánsan eltér a szöveg értelmétől. Az Enquist-dráma iróniája, hogy olyan, valóban létező Strindberg-darab a kiindulópontja (*Az*

*erősebb*), amely eleve elhelyezhetetlen úgy a strindbergi életműben, mint műfaját illetően.

Marie a némaság különböző változatain zongorázik végig. Van egy ráerőltetett némaság, a darabé és Strindbergé, van egy saját lényéből, élettörténetéből fakadó némaság, illetve az a csend, amely a másik meghallgatásához szükséges.

A két nő közti kapcsolat kezd kinyílni, és frontot alkotnak a családi ideológia ellen. Nyugodtabb, játékosabb rész következik. A rendező a gesztusaik arányait, súlyait állítja be. Az emlékek, visszhangok állandóan hullámzanak. Ahol a szöveg erőteljesen ironikus, ott a rendező azt kéri, hogy úgy mondja Marie, mintha komolyan gondolná, amit mond.

Schiwe valamilyen elvont térből szólal meg, mintegy a szöveg teréből, azaz a szöveget hallja csak, mintha tonális agnóziában szenvedne, vagyis nem hallaná a különböző hangszíneket, hangnemeket, hanglejtéseket, s ebből kifolyólag nem fogná a mondottak humorát, iróniáját, keserűségét stb.

Strindberg a logocentrikus világnézetét sejtje meg. Meginog a tudomány fontosságába vetett hit, megkérdőjeleződik a férfi központi helyzete, és érezhetővé válik az individuális szubjektum válsága. A női emancipáció kérdése már felvetődött, Strindberg viszont előre látja annak tragikus mellékhatásait és veszteségeit is (például boldogtalan, magányos nők seregének feltűnését). Kaszás Gergő idegrendszerből dolgozik, a humor csak ritmus kérdése. Strindberg idegességével, szenvedélyes természetével az egész előadást fel tudja pörgetni és hangosítani, illetve le tudja állítani, meg tudja dermeszteni. Itt hallható, hogy ha a figura szólal meg, és nem a szöveg kap hangot, akkor megmarad a hangzástér teressége, polifóniája, s nem a szövegbeli „előrehaladás” egyetlen dimenzióját halljuk.

Siri önérzetében sértett nő, és Strindberggel való nyílt küzdelme által nyer identitást. Ennek megfelelően hol megjelenik, hol eltűnik. Ebből a szempontból Strindberg sem kivétel, mert saját jelenlegi identitásáról csak a valakivel (bárkivel) való konfrontációban győződik meg, azaz hallatnia kell a hangját, s az éppen aktualizálódó hang erősíti meg saját testképét. A különbség az, hogy Strindberg ennek tudatában van, ezért szinte egyfolytában beszél. Olykor a maximálisan fokozott idegesség és örület határán mozog, s teljesen elveszti a kapcsolatot a közönséggel és a közönséggel. Az *erősebbet* is csak mint valamilyen szómágiát lehet elképzelni, amelynek segítségével visszanyerhetné feleségét, de épp az ellenkezője történik. Az erőpróbából sem az erősebbként kerül ki, hanem a rossz íróként, s ezért vesztésként, amint azt Siri meg is fogalmazza. Az *erősebb* is, bár látszólag a családjának erősebb helyzetéről szól, Strindberg és Marie között játszódik, mely csatát Strindberg szintén elveszíti. (Ő nyomja, kényszeríti feleségét a másik nő karjai közé.) Szorongásában, vergődésében mindent szétör maga körül, s ezt Marie érzékeli a leginkább.

A rendező Marie melankolikus oldalát erősítené.

Gyakran előfordul, hogy Kaszás Gergő nem ért egyet a rendezővel, aki viszont az előadás egészéből beszél, amely nem feltétlenül egy előre meglévő koncepciót

jelent, hanem olyan folyamatosságot, amely összeköti az előadást. Ilyenkor egyezkedés következik, amely nem feltétlenül történik meg.

Két esetben a szerzői utasításnak megfelelően teljesen mást mond a hangnem, mint a szöveg. Az egyik az, amikor Siri *Az erősebb* próbáján a meleg otthonról beszél, de már egyáltalán nem tud meggyőzően beszélni, hangneme éppen az ellenkezőjét, kétségbeesését árulja el. A másik az, amikor a barátnőjéhez intézett gyűlöletmonológóból szerelmi vallomást alakít.

Kaszás Gergő nazális hangon is tud beszélni. Nagyon tág a hangspektruma, ami összefüggésben állhat azzal is, hogy ő az ágáló színész megtestesítője. Nincsenek üresjáratok, közömbös pillanatok, ha hallgat vagy mozdulatlan (s mintha egyik sem lenne könnyű ügylet számára), akkor is intenzív.

Jelmezes próba alkalmával megtelik zajjal a színpad. Például Siri cipője kopog, akárcsak Strindberg botja. Emelkedik a beszéd hangmagassága is. A jelmez felerősíti az összes színpadi elemet, a hangzást, a látványt, a gesztikulációt és a mozgást. Például Györgyi Anna is kezd időnként idegrendszerből játszani. A szünetek, a csendek is erőteljesebbekké válnak.

A rendező újra kéri, hogy ahol a szöveg ironikus, ott a színészek beszéljenek komolyan, ezzel is érzékeltetve, hogy folyamatos elcsúszás van a között, amit mondanak, és amit játszanak. A szereplők között levő viszonyokat játsszák.

A bemutató előtt egy héttel van az első összpróba. Kezdenek materializálódni a véglegesnek tűnő figura-hangok.

Györgyi Anna néhány vonással erős figurát épít. Siri érdekes keveréke az érzékeny, tapasztalt, erős, nyers nőnek, aki a káoszban is rendet tud vágni, még ha rövid ideig is.

Strindbergnek semmilyen helyzetben vagy helyzetből sem nehéz megszólalnia. Marie a lényéből hozza fel a beszédet, mintha minden szóért megszenvedne. A szavak használata mindkét esetben eltér a hétköznapitól, nem egyszerű közlés. Marie artikulálni próbál valamit, Strindberg a szavakkal a valóságot próbálja megváltoztatni, azaz mágikusan használni. Ugyanakkor működik egy sajátos strindbergi környezetérzékenység is: a legviharosabb érzelmi örvényben is észreveszi például a „lány, meleg esőt”, hogy „mindeközben odakint hajnalodott” stb., ami humoros, ironikus, melankolikus stb. hangnemekkel árnyalja a helyzetet.

Körülbelül a tizedik jelenetre érződik Marie-n a részegség, elbizonytalanodik, imbolyog – s ebben az állapotban, személyes közelségből mondja el Strindbergnek, hogy „magában egy kis nő van...”. Strindberg épp belefáradt a csatározásba, s ebben a fegyverszünetben hallgatja és hallja meg Marie-t. Nőgyűlölete önvédelem, a saját érzékenységét védi a társadalmi elvárásokkal szemben. Gesztus szintjén ennek a zakó levetése felel meg, mint társadalmi konvencióktól való szabadulás.

Marie monológja nem elbeszélés, megjelenik képzeletében a grezi éjszaka. Fel-tör belőle egy mély emlék. A szabadság kényszerképzet, amely hamar megöli a nőket, mondja. Strindberg és Marie számára a szabadság kérdése hasonlóan fontos, és mindketten egymás szemére is vetik, hogy a másik fél a szabadságtól. Marie szerint mindketten tudják, hogy szabad emberekre senkinek sincs szüksége.

Az emlékből a szürke arc marad meg, a hangtalan, tátongó fekete lyukkal, amely leválik a fejről, és bárkié lehet, aki túl közel került a szabadsághoz, Marie-é, Strindberg-é vagy épp a Deleuze-é, akinél ez úgy fogalmazódik meg, mint a szignifikáció fehér falai és a szubjektíváció fekete lyukai.

Juhász Réka kicsit reményvesztettnek tűnik, mintha túlságosan elbizonytalanodott volna a figura hangjában, ami átjön Marie hangjában is, és ez a reményvesztettség ott és akkor jól tesz neki.

Siri útközben Marie fele jön rá, hogy az „adott” szöveggel is el tudja „mondani” érzelmeit. Az érzés is most születik meg, szemérem és tabuk döntögetése közben. Bizonytalan, mint a gyermek, aki elkezd járni. Botladozik, örül, lépdel. „Túsarkúval tojáson járni”, így jellemzi Györgyi Anna Siri utolsó monológjának megszületését.

A bemutató előtt négy nappal Györgyi Anna a szokásosnál magasabb hangon kezdi az összpróbát, így aztán teátrálisabbra sikerül a kezdet. Mintha meg se próbálna ezután keresetlenebb hangnemet megütni, mert tudja, hogy az most már alaptalan lenne. Hangja saját magához viszonyul. De jól követhető, ahogy a hangok egymáshoz is viszonyulnak, ugyanis most Strindberg mélyebb, melegebb hangon kéri, hogy beszéljenek (ellenpontoz). De hamar visszatér egy magasabb, vibráló hanghoz, amely általában sértegetéseinek a fenntartója (s egyébként is, ő a hangadó).

Kaszás Gergő olyan intenzitással idézi meg Strindberg pontosságra való törekvését, amely egész testében megnyilvánul: teljes testével kifejez. Óriási mentális energiából születik játéka. Közben hallja a saját hangját, ízlelgeti, próbálgatja a szavak hangzását, illetve tudatosan kifejez a hangzással is. Például az „új/ujj” szó kiejtésének hangnemében benne van az érthetelenség, ahogy az „utókorében” a kiábrándultság, és az „Oleban” az undor. Folyamatosan artikulál, gesztikulál, ágál és kockáztat. Szélsőséges kifejezésvágy, a megfogalmazás precizitása iránti elvárás jellemzi. Csak néha enged le, illetve hozza fel hangját a mellkas mélyére, mélyéről. Pörögnek a gondolatok, képek, kérdések az agyában, miközben maximálisan figyel a környezetében levőkre. Mindenről „kifeszített”, szélsőséges véleménye van, akkor is, ha ezek időnként ellentmondanak egymásnak. Erre jegyzi meg Marie, hogy női logikája van, amelyre persze az a válasza, hogy ilyen nincs.

Iszonyatos feszültség van Strindbergben. Tudja, hogy ő azáltal Strindberg, hogy artikulál, megfogalmaz, ír. Másfelől olyan folyamatnak a részese, amelyről elég pontos és konkrét víziója van, mégis a megértés küszöbe alatt történik ez a folyamat. Nem az egzisztenciális szorongás az ő területe, ugyanis ő attól a születőben levő közeljövőtől fél, amelyben már „nem lesz *szükség* a férfiakra”, illetve amely „magányos és boldogtalan nők” seregének a feltűnésével fog járni. A folyamatot, akár csak a felesége elvesztésének folyamatát, nem lehet megérteni, és nem tudja megváltoztatni. Tehetetlen és magatehetetlen. Aztán megpróbálja megírni a vágyait. „Talán segít.” Ebből lesz *Az erősebb*, amely viszont az írás lehetetlenségét bizonyítja. Márpedig az írás, önkifejezés, artikuláció volt az utolsó (és első) eszköze. Strindberg teljesen megsemmisül az előadás végére.

Siri hangja általában Strindberg függvényében szólal meg. Női reakció. Övön aluli ütések, övön aluli hangok puffannak, el egészen az üvöltésig, amely láthatóan (hallhatóan) a legtöbb megértést váltja ki. Ezt Strindberg is elfogadja. Aztán az előadás végére a házastársi, kegyetlen, csak a viszonyukban létező beszéd is telítődik, s *Az erősebb* gyűlöletmonológiát Strindberg szavaival, de most már a saját hangján adja elő Siri.

A szexualitástól a vágy felé tolódik el az előadás, akárcsak a dráma. A vágyak folyamatosan kicsúsznak az artikuláció lehetősége alól. Nem átvilágíthatóak, ellenőrizhetőek. Annyit lehet tudni, hogy Strindberg arra vágyik, hogy visszanyerje feleségét, Siri pedig arra, hogy színésznővé váljon, ám az előadás végére Strindberg végleg elveszíti feleségét, az előadás pedig megbukik. A rendező szerint Strindberg fájdalom, nyugalma ajtó arra, hogy a néző meg tudja érteni őt.

*Az erősebb* próbáján Marie teljesen komolyan kijelenti, hogy: „Ez a darab nem teljesen egyértelmű.” Ő Strindberg szellemi párja a komolyságban is, de úgy, hogy most már bármilyen kapcsolat lehetősége végleg kizárt kettejük között. Vágyainkat nem lehet megírni. A megírt szöveg mágiájával szemben (a feleséget kellett volna visszatérítenie), és annak ellenére, hogy szerzője megpróbálta a szó szoros értelmében levezényelni a próbát – vezényelni, gesztikulálni, előre mondani, sutogni, deklamálni, ráolvasni szövegét –, Siri hangszíne működött.

Összegzésül, a főpróbahét tapasztalatai alapján meg lehet állapítani, hogy az előadás magától aktualizálódik, s benne a szöveg is, illetve a szöveg hangja is. Ám Strindberg hangjai a nyelv határai. Strindberg megrendítő erőfeszítéssel próbálja megfogalmazni a megfogalmazhatatlant, irónia nélkül, s így eleve kudarcra ítélve. De reflektáltan és kegyetlenül önmagával és társaival szemben: ez a központból való beszéd vége.

A színész szkizofréniaja (mint hasadt szubjektum) merül fel itt: a szkizofrénnek van olyan rálátása a mozdulataira, ő hallja úgy kívülről saját magát, mint a színész. Ahogy a szkizofrénnek össze kell szednie magát (meg kell alkotnia pillanatnyi szubjektumát), hogy megtegyen bizonyos mozdulatot, hogy megszólaljon, úgy a színésznek is a folyamatosan formálódó és változó figurából kell mozognia és beszélnie.

A rendező csúsztatja egymáson a szavakat, érzéseket, narrációkat, távolítja egymástól, illetve összemossa őket (például gyűlöletből való emlékezés), a színész (Kaszás Gergő) viszont sűríti, valós, megélt élményekhez köti. „De a csók megtörtént” – mondja. A gondolatok, érzések, emlékek szét vannak esve, el vannak csúszva egymáshoz képest (mondja a rendező), de a szituáció konkrét (mondja a színész), a rendező kromatizál, a színész ritmizál – s ebből a zenéből születik meg az előadás alkotói oldala.

A bemutató október 19-én zajlik. Az előadás teljes sötétségben kezdődik. Rövid várakozás után a bejárat teremajtó kinyílik, s belép Siri, a nézőket oldalról lepve meg. „Van itt valaki?”, kérdi kicsit bizonytalanul, majd odamegy a harmadik sorban található rendezői pulthoz, és felgyújtja az asztalon lévő régi lámpát, amely halvány fénykört teremt a sötétségben. A díszlet minimális, mint rövidesen kiderül,

asztal, szék, sörösládák, raktári polc és a hátsó fal előtt fehér vászon, előtte székek függenek, fel a mennyezetig, mintha robbanás közben kimerevített pillanatot látnánk. A jelmez még ennyit sem jelez. Régies, konszolidált, időben nehezen elhelyezhető kiskosztümök, kabátok, kalapok, kesztyűk. Kellemesek, de nem akad meg a tekintet rajtuk, kivéve talán Marie össze nem illő, szedett-vedett, de türkizkék estélyit takaró ruházatát. Strindberg kalapos, sétabotos alakja éles kontúrokkal meghúzott, szoborszerű figurát rajzol az ajtó fénykeretébe, ahol Siri után néhány perccel jelenik meg. Schiwe bejövetele is a bejárati ajtón keresztül történik, ám ő az operett világából érkezik, dúdolván, széles gesztusokkal, kicsattanó jókedvvel, amely az előadás végén megismétlődik. Marie később jelenik meg, a kulisszák mögül, csendben, kissé elnyűtten.

Az előadás elején semmilyen reflexió nem történik a nézők jelenlétére, nem vesznek tudomást róluk, ám a közönség fokozatosan megelevenedik, mígnem a végén Schiwe, hogy ő is rajta lehessen az utókornak készülő fényképen, megkéri az egyik nézőt, hogy nyomja meg a gép gombját. Amikor Schiwe felkéri a két nőt és Strindberget, hogy alkossanak csoportot, a két nő egymás mellé áll, ám a fiatal színész egy „keresetlen” gesztussal visszahelyezi Strindberget középre. Anélkül, hogy tudomása lenne róla, elkészítteti a nézővel a valóság meghamisításának („Az úr álljon középre!”) dokumentumát az utókornak és a történelemnek – a szerzői utasításnak megfelelően.

Olyan szöveggel van tehát dolgunk, amely egyrészt a rendezői hozzáállásnak köszönhetően az előadás szabadon használható és alakítható eleme, másrészt többször is reflektál önmagára. Az utolsó, ironikus reflexió saját dokudráma jellegére is vonatkozik – lám, milyen pontos képet készítettett Schiwe az utókornak.

Játék közben materializálódik a közönség. Az első három sor a szó szoros értelmében bekerül a játékmezőbe, a fejük felett, a hátuk mögött történnek a dolgok. A második sorban ülők rendíthetetlenül viselik a tarkójukba szakadó strindbergi őrületet, Siri fizikai agresszióig fokozódó kétségbeesését, Schiwe testi közbelépését.

Nézők jelenlétében sokkal gyorsabbnak és intenzívebbnek tűnik az előadás. A Pinceszínház kis terében minden rebbenés érzékelhető. Strindberg egyik, a rendezői pultról a színpadra való felrohanásakor (amely önmagában nem komikus, de az időzítés, a mozdulat gyorsasága annál inkább) kitör a nevetés a nézők között, jelezve, hogy ekkor éppen teljes lényében és lényükben érzékelik az író. Viszont semmit és senkit tekintetbe nem vevő szókimondása elbizonytalanítja őket is a „helyes reakciót” illetően – néha annyira durva a szöveg, hogy hirtelen mintha nem tudnák, hogy ezen most szabad-e nevetni. (Ez is azt jelzi, hogy ma is működik a dramatikus szöveg is, illetve ma is aktuálisak ezek a kérdések.)

Összegezve, a figura komplexitásának és Kaszás Gergő rendkívül intenzív, pontos és az artikulációra, valamint annak vágyára, illetve a kettő közötti szakadék szélén egyensúlyozgató szubjektum megképződésére kihegyezett játékának következményeként Strindberg figurája az előadás végére konkretizálódik leginkább, akkor, amikor Strindberg teljesen összeomlik. Egy embert látunk távozni a

bejárati ajtón, az első nézőt. A dráma újabb, erőteljes demonstrációja annak, hogy hogyan nem működik a hatalmi pozícióból való beszéd. Ám annak ellenére, hogy a szövegnek mint az egyik színházi jelrendszernek ez esetben igen erős jelenléte van, és annak ellenére, hogy Kaszás különösen magas szintű artikulációs képességgel és beszédtechnikával rendelkezik, a próbafolyamat és a bemutató megfigyeléseiből az derül ki, hogy Strindberg figurája zenei elvek alapján áll össze. A beszéd és a mozgás ritmusa és sebessége, az éles, pontos váltások, a beszéd hangszíne, s annak változásai azok a tényezők, amelyek által Strindberg időnként újra és újra megjelenik. A zenei elvek alapján képződő figura kérdése pedig visszavezet az odahallgatás és szelfképződés Nancy-féle problematikájához.

Jean-Luc Nancy szerint, egyetértésben Augustinusszal, Kanttal, Husserllel és Heideggerrel, a szubjektum dimenziója az időbeliség. Az időbeliség úgy határozza meg a szubjektumot, mint amely elkülöníti magát a másiktól és az „ott”-tól, de elkülöníti a szelftől is. Ez azáltal történik, hogy a szelf megelőlegezi saját magát, várja és visszatartja azt, vágyakozik saját magára és elfedi, megőrzi saját magát, úgy, hogy megismétli saját üres egységét és saját kivetített vagy kivetett egységét.<sup>2</sup> Más szóval, a szelfnek ritmikus felépítése van, amelyre a későbbiek folyamán vissza fogunk térni.

Nancy a zenehallgatás alapján vázol fel egy, a rezonancia jelenségén alapuló szelf-fogalmat. Fontos itt felidézni: a zenehallgatás során olyan utalás és visszautalás-rendszer jön mozgásba, amely a hangnak és az értelemnek is sajátja, mi több, ezek egymásra is utalnak a folyamat során. Az utalás és visszautalás mozgástere, az általuk létrehozott tér egyben a szelf megképződésének vagy működésének a tere. A szelf nem egy létező dolog, nincs szubsztanciája, hanem egy utalásos forma vagy funkció: egy érzékelhető/észlelhető individuáció és egy érthető/intelligibilis identitás közti egymásra utalás. A hallgatás művelete mindig a szelfhez közelít, a szelfnek való jelenlét regiszterébe való belépés. A szelf egy hangzó történés.

Hagyományos színrevitelben a színész kölcsönadja hangját és testét a figurának, valószínűsíti, megvilágítja például Strindberg figuráját, jellemét, eljátssza szerepét. A kortárs színházban számos esetben nem ez történik, még a posztdramatikusan előadásokon kívül sem, például *A tribádok éjszakája* esetében sem. Sokkal inkább leírható úgy, hogy a színész odahallgat a figurára, és ebben az intenzív hallgatásban, a figurára való odafigyelésben kialakul egy olyan rezonanciamező, amelyben megtörténik (megtörténhetik) a figura. Más szóval, feltételezésem szerint, a figuraképződés a szelfképződés vagy létesülés speciális esete, mégpedig olyan esete, ahol a szelfképződés a szubjektum füle hallatára (észlelhető módon) történik meg. A színész észleli a figurával való munka során a rezonanciamező kialakulását, amely a figura megképződésének a helye. Továbbá észleli a kialakuló rezonanciamező intenzitásának változásait, és amikor megtörténik a figurának való jelenlét regiszterébe való belépés, akkor ennek a belépésnek vagy visszautalásnak, hozzáférésnek és evokációnak a folyamatszerűségét, ugyanakkor a

<sup>2</sup> Jean-Luc NANCY, *Listening*, trans. Charlotte MANDELL (New York: Fordham University Press, 2007).

valóságát is érzékeli, vagyis azt, hogy egyszerismind testileg megvalósuló, megélt, megtestesült folyamat.

De van még egy szubjektum, akinek a füle hallatára történik a szelfképződés, és ez nem más, mint az odahallgató néző. A néző is észleli a figuraképződés feszültséggel teli folyamatait, leköveti, sőt lejátssza azt. Úgy is mondhatjuk, hogy a képződésben levő figura ugyanannyira tartozik a nézőhöz, mint a színészhez. Ugyanakkor a folyamat során a néző saját szelfének alakulását is észleli (észlelheti), követi (követheti), ami sajátos öröm forrása lehet. Az előadás észlelésének a folyamatában válik a néző szelffé – valakivé – (amely azelőtt nem létezett, s az előadás folyamán sem a fizikai időben rögzíthető momentum), azaz saját magának a saját magaként való megtapasztalása történik meg. A nézői szelf alakulásának megtapasztalása olyan előadásokon és performanszokon való részvétel folyamán is megtörténhet, ahol nincs figurákkal dolgunk. Az előadás során megszülető feszült figyelem (odahallgatás) folyamatában is megtörténik a szelfképződés.

Másképpen fogalmazva: ahogy a néző konstruálja az előadást, úgy az előadás is konstruálja a nézőt, vagyis kiazmatikus viszony van a kettő között. Az előadás sem előzetesen adott valami, és a néző sem az. A nézővé válás is folyamat, mint a valamivé válás folyamata a kezdeti ürességhez, nyitottsághoz, figyelemhez képest, amelyet a testben (mint rezonanciadobozban vagy szervek nélküli testben) is megtapasztalunk.



## Patkó Éva

### Csiszolt kavicsok

Bevallom, a cím nem túl eredeti, e kötet ünnepeltjének egyik Facebookos borítófotójából ihletődik. Ezekben a kavicsokban benne van az idő, a váltakozó évszakok és korszakok, a sok-sok történet, a felgyülemlett tudás és tapasztalat, ami elengedhetetlen ahhoz, hogy az ember egy marék simára csiszolt, színes, partmenti kavicsot a kezében tartson és érezze a kövek melegét, beszédes csendjét. Ezekből a sokat tudó kövekből próbálok párat most leírni.

*„az utolsó két évben a délutáni óráim után gumicsizmában, elemlámpával gyalogoltam haza négy kilométert a koromsötét útszélen.”<sup>1</sup>*

Ildikó a szerencsések közé tartozik. Úgy értem, a generációja szerencsés generáció, a 89-es fordulat olyan életszakaszban érte őket, amikor már felnőtté váltak, amikor az ember olyan kérdésekkel szembesül, hogy mit akar az életével, egyáltalán miért érdemes élnie. Mindez ráadásul a legsötétebb kommunizmusban. Amikor ebbe az országba való bezártság már elviselhetetlen volt. Amikor gyereket nevelni nélkülözések közepette emberpróbáló feladat volt, szerintem kész csoda, ha mai szemmel nézzük. És akkor miért szerencsés? Mert ez a generáció megélte, hogy mi a szabadság, az álmok megvalósításának lehetősége, a kimondott szavak ereje, a szabad döntés lehetősége, a vélemény kimondása és vállalása. Ez csak sejtés, de azt hiszem, ennek a generációnak így megadatott az élet megszeretése, az élet művelése, és egy ilyen sötét korszak után, ennek egyedüli értelme a magas minőségi fokmérő, az a makacs meggyőződés, hogy csak így szabad és érdemes bármibe is belefogni. És ez a generáció megteremtett és létrehozott fontos műveket, műhelyeket (az *Éneklő borz*, Tompa Gábor kezdeti színháza), működési elveket (Parászka Miklós népszínház modellje, Bartha József kurátori munkája), ma is ezeket szem előtt tartva élünk Erdélyben.

*„a lelkesedés meg az örömmek és a nyugtalanságnak egy furcsa egyvelege, ami ritkán keríti hatalmába az embert – amikor valami olyat talál meg, amely nemcsak számára fontos, hanem úgy véli, a környezete egészén nagyot fog lendíteni.”<sup>2</sup>*

---

1 Kiss Judit, „Rendszerváltó harmincasok: Ungvári Zrínyi Ildikó illuzórikus közösségekről, a »felszabadító« internetről”, *Krónikaonline.ro*, 2019. dec. 21. , hozzáférés: 2024.04.30. <https://kronikaonline.ro/erdelyi-hirek/rendszervalto-harmincasok-n-ungvari-zrinyi-ildiko-es-soos-anna-egytemi-oktak-a-forradalomrol-es-ami-utana-jott>)

2 UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó, „Milyen tér?” *Játéktér*, 4. sz. (2022): 45–47.

2022-ben, a *Játéktér* megjelenésének tízéves évfordulóján Ildikó kiemeli, hogy a lap legfontosabb célja az erdélyi közönségnek kínált minőségi párbeszéd megteremtése volt, mindenek felett vagy dacára. Minőség túlórával, sok beszélgetéssel-vitával, azaz sok befektetett munkával, még több befektetett idővel. És az, hogy ez mikor és hogyan fog megtérülni, hát ez nem szempont.

A *Játéktér* ma természetes velejárója színházi létezésünknek, referenciapont, ha erdélyi színházról írunk és gondolkodunk. Feltűnő a kulturális és irodalmi folyóiratok megszűnése térségünkben, Ildikóék *pro bono* munkája több mint tizenkét éven keresztül ma az elengedhetetlen párbeszédre (például hogyan vitázzunk konstruktívan) is folyamatosan figyelmeztet, írhatnám azt is, hogy utat mutat. A *Játéktér* műhelyéhez toborzó, tehetséggondozó, szakmaiságra nevelő munka is társul, ennek oroszlánrésze láthatatlan, de eredményeit, a fiatal hangok megszólalását lapszámról lapszámra követhetjük.

Megint a kedvenc generációmhoz kanyarodom vissza: a teherbírást, a konok odafigyelést, a kitartást, mindezt jó eséllyel sikerült átörökíteni az ifjabbaknak. Jövőt épít ez a 89-ben felnőtté vált generáció, életigenlő jövőt, hogy a múltjuk, ami-ben fel kellett nőniük, ne ismétlődhessen meg.

*„Magam színháztudományi szakember vagyok, és nem antropológus, fontosnak tartom azonban a színház antropológiai-kultúrtörténeti és kultúrelméleti vizsgálatát, hiszen a színház mai változásait nélkül nem lehet megérteni, a kultúra jelenségei közt elhelyezni.”<sup>3</sup>*

Ungvári Zrínyi Ildikó egyetemi tanár (is), lehetetlen felsorolni, hogy ez mennyi láthatatlan munkával jár, ezért csak párat írok: projektek kitalálása, leszerzése és lebonyolítása, kötet szerkesztés, konferenciaszervezés, vendégtanárok meghívása, vendégtanárokodás, egyetemi hallgatók szakmai útjainak szervezése, fiatalok bevonása az oktatásba, tanszékvezetés, kutatás, helyi és külföldi konferenciákon való részvétel, szakmai hálózat kiépítése stb. Egyetemi kurzusain élmény volt részt venni, és sokszor előfordult, hogy próbák után késő éjszakáig fent kellett maradni olvasni, mert felkészületlenül nem lehetett órára menni másnap.

A fenti idézet egy rongyosra jegyzetelt könyvből való, melynek köszönhetően eligazodhattunk a gyakran tabuként kezelt színházi test legújabb elméletei között. Társtudományokat állítva a színházi kutatás mellé, fontos szerzőket beemelve a diskurzusba, Ildikó *színháztudományi tankönyve* különböző szempontokat kapcsol össze és kibővíti az értelmezés határait.

<sup>3</sup> UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó, *Bevezetés a színházantropológiába. Színháztudományi tankönyv* (Marosvásárhely: Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetem Kiadója, 2006), 3.

„Az imagináció játéka számára kijelölt terekről van szó, ahol a résztvevők egy másik énjüket játszhatják el a hétköznapi rutinok fizikai világához képest – ünnepi, luxuslétben való részvétel ez.”<sup>4</sup>

A városról, konkrétan Marosvásárhelyről készült utcafotók kapcsán szól ez a mondat. A fotókon szereplő épületek mellett naponta elsietünk, de a tanulmány erejéig, legalább is, Ildikó megállítja az időt, friss (színházi) perspektívából tanulmányozza ezeket a lokális helyeket.

Mióta több mint húsz éve ideköltöztem, mindig is kíváncsi voltam, hogyan látják a marosvásárhelyiek a városukat, a várost, ami formálja őket, és maguk is miként hatnak vissza rá. Hogyan mutatkozik meg munkájuk a közösségben. Ragaszkodás, kritikai szellem, elfogadás, nyitás, szakemberek összekapcsolása, ilyen szavakat tudnék Ildikó lokális, pontosabban Köteles utcai munkásságához sorolni. A színháztudományi kutatás és ezen belül az oktatói tevékenység nem látványos, eredményei, sikerei sem szembetűnőek, holott hatása átformálja a színházat és vele együtt minket, színházcsinálókat is alakít. A munka gyümölcse egy távoli jövőben válik igazán érzékelhetővé. Ildikó színházi tevékenysége a szűk szakmán kívül jóval túlmutat, hozzákapcsolja, beemeli a színházat a tágabb kulturális szférába.

„...”<sup>5</sup>

Az idézőjelbe írt mulatságos történet Ildikó kisbaba korából való, nem írhatom le, mert túl személyes, de az idézetek sorába kéredzkedik, mert Ildikó kevésbé ismert, lázadó oldaláról szól. Arról, ahogyan nem hagyja magát, ahogyan nem akar felülkerekedni, azaz harcba szállni, ha harcolni akarnak vele vagy ellene, mégis egyetlen csendes, nem hivalkodó gesztusával pontra teszi a dolgokat. Az idézett történet szerint ehhez éppen egy ragasztószalagot használt fel. *Ragasztó szalagot*, bátran érthetjük ezt szimbolikusan.

4 UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó, „Tér és látvány: a város színháza”, *Apertúra filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat*, tavaszi szám (2006), hozzáférés: 2024.04.30, <https://apertura.hu/2006/tavaszi/ungvari/index02.htm>

5 Egy tavaszi napfényben elmesélt gyerekkori történet.

Patrice Pavis

## L'importance des revues de théâtre dans le développement de la théorie et de la pratique du théâtre

Quand je visite un département d'études théâtrales à l'étranger, j'essaie toujours de me renseigner sur les revues consacrées à l'art théâtral contemporain et de m'informer sur leur politique éditoriale et sur l'influence des revues sur l'information et la formation du public, ainsi que sur l'enseignement du théâtre. Je me propose ici d'examiner comment la lecture (épisodique) de quelques-unes de ces revues a influencé ma conception du théâtre et de la *performance*.

Il conviendrait d'abord de préciser à quels moments de la carrière d'un professeur-chercheur-spectateur on se situe si l'on cherche à reconstituer son exposition aux revues strictement théâtrales ou '*performatives*'. N'ayant pas fait d'études théâtrales, je ne pense pas avoir eu la moindre revue théâtrale entre les mains avant mon travail de thèse de troisième cycle (1972–1974) et quasiment avant le début de mon enseignement dans un département de théâtre à Paris 3 (1976). En revanche pour ma thèse d'État sur les mises en scène contemporaines de Mairivaux, j'ai bien sûr souvent consulté des revues d'histoire littéraire diverses et variées. Je me suis alors mis à la recherche de compte-rendus de spectacles dans toutes sortes de périodiques. Je me suis en même temps documenté sur la théorie structuraliste et sémiologique de l'analyse théâtrale dans toutes sortes de revues de linguistique et de théorie littéraire.

Encore trop enfant, puis adolescent, j'avais malheureusement manqué la très grande revue *Théâtre populaire* (1953–1964), fondée dans la lignée de F. Gémier et J. Vilar, par les partisans du théâtre populaire et par de grands intellectuels comme J. Duvignaud, R. Barthes, G. Dumur ou B. Dort, lesquels ont soutenu la décentralisation théâtrale en France et promu un théâtre populaire, encourageant une analyse politique de la mise en scène, faisant connaître les pièces et les théories de Brecht. Accompagnant l'époque héroïque du théâtre populaire, cette revue militante se donne pour mission d'éduquer le grand public, de lui faire connaître le renouveau du théâtre et l'importance de la mise en scène.

Enseignant à l'université de Paris 3 l'analyse des spectacles, je suis brièvement entré en contact avec l'excellente revue *Travail théâtral* (1970–1979), publiée dans des *Cahiers trimestriels*, fondée par les grands connaisseurs du théâtre de l'époque comme B. Dort, E. Copfermann, D. Bablet, F. Kourilsky. J'y ai même publié mon tout premier article de sémiologie théâtrale ! La revue s'intéressait au théâtre politique et aux metteurs en scène contemporains. Elle proposait des interviews d'artistes de la scène et des analyses de spectacles.

*Travail théâtral* définit sa tâche comme celle d'«une réflexion suivie et cohérente sur les composantes et la fonction de l'activité théâtrale», l'un de ses buts étant de «déterminer la place de l'œuvre dans les rapports de production de l'époque.» Chaque numéro était structuré en grandes catégories récurrentes : Pratique théâtrale/document/l'écriture au présent/écriture/ productions actuelles (comptes-rendus de spectacles).

Fondée quelques années plus tard, en 1974, par le Théâtre de Gennevilliers sous la direction de Bernard Sobel, longtemps dirigée par par Alain Girault (1937–2022), la revue *Théâtre/Public* reste à ce jour, sous un nouveau format et une présentation 'modernisée', la meilleure revue française consacrée à la mise en scène contemporaine et aux tendances nouvelles du théâtre. Éthiquement irréprochable, la revue n'écrivait jamais sur les mises en scène produites par son propre théâtre, notamment celles de son directeur Bernard Sobel. Depuis une dizaine de numéros, la revue a renouvelé son *look*, centrant chaque numéro sur une grande question esthétique ou politique.

*Théâtre/Public* m'a beaucoup aidé à m'informer sur les auteurs et les metteurs en scène 'à suivre', pour préparer mes séminaires et pour rédiger les premières notices de mon *Dictionnaire du théâtre*. Et en me confiant plusieurs années de suite la rédaction d'un article synthétique sur différents spectacles d'une même édition du festival d'Avignon, la revue m'a permis de me faire une idée immédiate et panoramique de l'évolution de l'écriture dramatique et de la mise en scène.

Si, grâce à *Théâtre/Public*, les nouvelles tendances du théâtre contemporain et de la mise en scène des classiques étaient révélées au public, il n'est pas sûr en revanche que les outils théoriques pour les analyser étaient livrés en même temps, en 'Kit' comme chez IKEA. C'est aux universitaires et aux théoriciens, mais surtout aux amateurs d'art dramatique que revient la tâche de forger, adapter, ou essayer leurs propres outils d'analyse. Tous contribuent cependant à changer notre regard sur l'œuvre, sur le sens de la scène, et bientôt aussi sur l'usage de la théorie pour la compréhension des œuvres.

*Théâtre/Public* (ancienne formule) n'est cependant pas à l'affût des nouvelles tendances à communiquer le plus tôt possible. La revue ne possède pas de centre de documentation ni de groupe de recherche. Pourtant le théâtre organise parfois des tables rondes sur un sujet lié à l'actualité théâtrale. Mais c'est dans d'autres types de revue : esthétique, linguistique, sémiologique, culturelle ou anthropologique, que j'ai bien souvent 'glané' les idées les plus adaptées à ma propre recherche théorique. Ponctuellement, ce type de revue ou bien des revues en langue étrangère me commandaient un article dans un autre cadre théorique, ce qui m'a permis d'entrevoir de nouvelles conceptions du théâtre et de la critique dramatique, de poser un regard différent sur le théâtre et la manière de l'aborder. Pour la période 'sémiologique' (années 70 et 80), juste avant le *performative turn*, il y a eu dans *Théâtre/Public*, et dans quelques autres revues, un débat parfois vif sur la notion de signe théâtral ou sur l'alternative mise en scène/performance, mais jamais directement sur la notion de performativité ou de *Cultural performance*. Est-ce

que nos élucubrations théoriques ont contribué à influencer la pratique théâtrale et performative ? J'en doute, sauf exception : Sobel et Dort, Vitez et Ubersfeld, Brook et Carrière, peut-être ?

Une revue comme *Théâtre/Public* ne se pose pas comme instance interdisciplinaire ou transculturelle. Elle n'étend pas ses centres d'intérêts à la danse ou à la '*movement-based performance*'. *Théâtre/Public*, dirigée par Olivier Neveux, n'a jamais tenté d'élargir son domaine à un centre de documentation sur le théâtre et les arts de la scène. La revue ne s'intéressait pas directement à une approche pédagogique et pratique du théâtre. Elle ne polémiquait pas contre le théâtre de texte jugé démodé. Les rencontres avec le public du Théâtre de Gennevilliers sont organisées par le théâtre, mais elles ne seront pas nécessairement discutées dans la revue. La théorie théâtrale reste malheureusement une affaire de théoriciens, rarement abordée par les artistes de la scène, lesquels se méfient instinctivement de la critique, de la presse et des médias, mais aussi de la théorie du théâtre, jugée souvent trop absconse, peu fiable et finalement assez suspecte, voire inutile. La nouvelle formule de *Théâtre/Public*, très luxueuse, s'est éloignée de moi, ou moi d'elle : éloignement de l'enseignement et de l'angoisse d'être à jour. Je ne la reçois tous les deux mois, comme *Performance Research*, comme un rappel bi-mensuel aux lacunes de ma culture théâtrale et, plus encore, performative. J'ai d'ailleurs l'impression que les revues les plus sérieuses et les plus prestigieuses sont de plus en plus submergées, ou découragées, par d'autres formes de communication comme les réseaux sociaux ou les sites individuels.

Il n'y a en France aucune expression consacrée pour traduire le terme et la notion de '*Performance Studies*' ; et a fortiori aucune revue ni discipline équivalente à la notion de *Performance Research*. Ce n'est pas simplement une question de vocabulaire ou d'usage du français inadéquat pour rendre le terme anglais de '*performance*'. C'est que, sur le 'continent', l'objet théâtral n'est pas essentiellement conçu et imaginé comme de l'ordre du faire, du performatif, comme quelque chose à accomplir, réellement ou symboliquement, comme une *performance*, c'est-à-dire quelque chose qu'on réalise et qu'on mène à son terme : un accomplissement, une réalisation, un résultat final. Dans l'imaginaire linguistique et culturel français, le théâtre reste souvent ce qui représente, imite, reproduit, transforme une chose en une autre : une *représentation*, une chose qui en remplace une autre.

C'est pour cette raison qu'il y a peut-être (ce n'est qu'une hypothèse !) deux directions parallèles, complémentaires plus qu'opposées, pour parler et étudier le théâtre/la performance ; et donc deux types d'approche (sémiologique sur le continent et performative sur les îles britanniques). Cette opposition n'était certes pas une raison pour en venir au brexit..., mais elle explique peut-être pourquoi nous sommes également confrontés à deux types de revue. Pour simplifier, distinguons : 1) L'approche (continentale) du théâtre qui décrit sa structure pour mieux l'interpréter, la signifier, la mettre en signes ; 2) L'approche (insulaire) anglo-américaine de la performance, qui s'intéresse aux processus de création théâtrale et à la performativité, une approche qui suit la manière dont le travail de chacun

contribue à la performance finale. La première approche est celle d'une analyse sémiologique (souvent trop sûre d'elle-même) ; la seconde est une observation pragmatique, un bricolage (assumé) qui reconstitue la performance, laquelle finit toujours par fonctionner. Il faudrait ici mentionner les revues ou les livres d'artiste qui servent de point de départ et de 'marche-pied' pour les recherches sur le travail de l'acteur ou de la mise en scène : Stanislavski ou Meyerhold, Craig ou M. Chekhov autrefois, et au cours de ces cinquante dernières années les revues et les livres d'Eugenio Barba, avec *TTT (Theatre, Theory and Technique)* et très récemment son *Journal of Theatre Anthropology*.

Il me reste donc à poursuivre à distance avec Ildiko notre conversation entamée au Gemma Book Café. Nous y avons discuté de son travail historique sur la mise en scène et sa théorie. Ildiko m'a suggéré de revenir à ma théorie des vecteurs dans un spectacle. Je n'y avais pas pensé depuis d'enseignante longtemps. Je suis heureux qu'elle m'ait guidé, accompagné, «vectorisé» dans ma recherche qui n'a de sens que si elle se fait en dialogue et en complicité avec nos collègues et nos étudiants.

J'adresse à Ildiko toutes mes félicitations pour son travail de recherche et d'enseignante. Je la remercie pour son bon accueil à Targu Mures et pour nos conversations que j'espère bien poursuivre un jour prochain avec elle.

## Prezsmér Boglárka

# A drámatanár Erdélyben, avagy a drámatanár módszertani leírásának személyes megközelítése

Tanulmányom részlet doktori disszertációból, amelyben a Romániában magyar nyelven, célzottan felnőttek számára létrejövő színházi nevelés szerepét vizsgáltam. A kutatás az alkalmazott színházon belül, a színházpedagógiai és drámapedagógiai megvalósulásokkal foglalkozott, fő területe a *Színház és nevelés felnőtteknek* nevű képzéssorozat keretében használt modellek és módszerek együttes elemzése volt.<sup>1</sup> A vizsgálat során az foglalkoztatott, hogy milyen eredmények érhetőek el, illetve milyen hatások mutathatók ki a színházi nevelési képzésre járó felnőttek körében. A részben elméleti, részben tanfolyami kontextusban vizsgált téma hosszabb folyamatban létrejövő eredményekre támaszkodott, amelyet gyakorlati oldalról, a 2015–2022-es időszak tapasztalatai alapján elemeztem. Célom volt feltárni, hogy a színházi nevelés mint felnőttnevelés lehet-e az önfejlődés útja, milyen mértékben jelent módszertani képzést, és hogyan él tovább az elért személyi és közösségi változás a hallgatók saját közösségének építésében.

A részlet talán a leginkább szubjektív komponenst, a tanár-embert próbálja módszertanilag leírni, és korántsem teljes vizsgálata a drámatanár tematikájának. A megközelítés személyessége nehezen kikerülhető, és leginkább annak köszönhető, hogy a drámapedagógia a pedagógus személyiségén nagyban múló színházi nevelési lehetőség, így meghatározása, jellemzése és leírása során a tudományos vizsgálat mellett rendre bekívánkozik a tapasztalati okfejtés.

A drámatanár erdélyi elemzését problematikussá teszi a képzéshiány. Disszertációm drámaoktatásra vonatkozó részében alaposan feltártam a romániai közoktatás és drámatanárképzés viszonyát, rámutatva drámatanárképzés konkrét hiányosságaira, emiatt nem tartom azt lehetségesnek, hogy a drámatanári szerepet, elvárásokat a külföldi képzések – az angolszász és a magyar pedagógiai környezet – szerteágazó elvárásrendszere szerint vizsgáljam, hiszen ezek felépítése, célja és minősítése egy rendszerelvű közoktatási helyzetben volna érvényes, ami nem igazolható a román oktatási környezet drámapedagógiai területére. Az itt leírtak támaszkodnak az általam OSZD-nek<sup>2</sup>, elnevezett képzés tanári tapasztalataira, il-

---

1 PREZSMER Boglárka, *Színház- és drámapedagógia a felnőttnevelés szolgálatában*, PhD-értekezés (Marosvásárhely: Művészeti Egyetem, 2023).

2 A kutatás az említett képzést oldott pszichológiai légkörben zajló önnevelő folyamatnak tekintette, amelyben a résztvevők az egészséges személyiség és az önazonosság állapotához közelíthetnek. Ezért a *Színház és nevelés felnőtteknek* képzést az oldás-önnevelés színházzal és drámával értelmezés rövidítéseként OSZD-nak neveztem el és összetett módszerként értelmeztem.



letve a szakirodalom drámatanárra fókuszált elvárásaira is. Fontos hangsúlyozni, hogy az OSZD nagyon kis részében tudja csak felvállalni a drámapedagógia, ezen belül a tanítási dráma/DIE módszertan elméleti átadását, tehát nem minősíthető drámatanári szakképzésnek. Tapasztaló és gyakorló „felület”, terep a tanfolyam, amelyre heterogén a jelentkezők csoportja a drámával tanítás tapasztalata szempontjából is. Érkeznek olyanok, akik nem ismerik a drámapedagógiát, illetve olyanok is, akik a gyakorlatban már alkalmazzák ennek eszközeit. Akár nehézségként is értelmezhető, hogy nincs egységes tudásalap, amire építkezni lehetne, így arra ösztönöz, hogy összehangoljam a mindenkori / különböző hallgatói csoport befogadói szintjét, módszer iránti érdeklődését azzal, amit átadni szeretnék: módszerek, eszközök, élmények a színház és a dráma nevelési potenciáljából.

A drámatanítás személyes és társas alkotómunka, nevelő-fejlesztő hatásának elérését nagyban meghatározza a tanár személyisége. Ezért saját személyiségének karbantartása fontos kritérium. A drámapedagógia mély testi-szellemi-lelki jelenlétet, maximális figyelmet, fegyelmet, kellő szakértelmet, sok képesség egyidejű működtetését, talpraesettséget és erőt igényel. A drámatanár közvetítő szerepkör: a csoport és vizsgált téma közt épít hidat, melyre közösen és biztonságban léphetnek rá – a drámatanár nem ismeretet ad át. Ha alaposan elolvassuk a szakirodalom drámatanárra vonatkozó kívánalmait, a feléje támasztott elvárások hosszan sorolt anyagát, vagyis azt, hogy milyennek kellene lennie a jó drámatanárnak, talán olyannyira megijedünk, hogy egy életre elmegy a kedvünk a drámával való tanítástól.<sup>3</sup> Viszont részese lehettem olyan foglalkozásoknak, amelyek során észrevétlenül rábízta magam a vezetőre, olyan foglalkozásoknak, amelyek alatt azt éreztem: a tér, az idő és együttlét kikapcsol a hétköznapokból, megtart, és megemel, mindeközben pedig jelentős élményekben, felismerésekben, közös alkotómunkában van részem. Az ilyen alkalmakon szerencsére meg lehet kívánni a drámatanári munkát. A jó drámatanár elsősorban legyen jó ember, legyen önzónos és éppen ezért hiteles. És tegyen meg mindent azért, hogy életben tartsa az emberek iránti kíváncsiságát, az összefüggések megértésének szomjazását. A többi talán elsajátítható, és a gyakorlatban tanulható.

A neveléstudományi megközelítés mellett fontos tisztázni, hogy a drámatanári szakma gyakorolva sajátítható el: folyamatosan képződve és egyidőben gyakorolva is a szakmát. A pedagógiai munka természetének lényege éppen a jelen időben

3 Természetesen nem az ijesztgetés a célja Körömi Gábor nagyszerű összefoglalójának sem, hanem tudományos alaposággal megalkotott szaklajstrom a tanulmánya, amit pedagóguskörben végzett kutatásaival támaszt alá. KÖRÖMI Gábor, „Drámapedagógusok az oktatásban”, in ECK Júlia, KAPOSI József, TRENCSENYI László (szerk.), *Dráma – Pedagógia – Színház – Nevelés. Szöveggyűjtemény középhaladók-nak* (Budapest: Oktatókutatási és Fejlesztő Intézet, 2016), 159–178. Ugyanezt nyújtja KAPOSI László, „Mit kell ismernie és mit kell tudni a drámatanárnak”, in: KAPOSI László (szerk.), *Drámapedagógiai olvasókönyv* (Budapest: Magyar Drámapedagógiai Társaság-Marczibányi Téri Művelődési Központ, 1993), 5–10.; LIPTÁK Ildikó is jól összefoglalja a drámatanárral szembeni kívánalmakat, in: LIPTÁK Ildikó (szerk.), *Tanítási dráma, a drámapedagógia a hátrányos helyzetű tanulók integrált nevelésének szolgálatában. Segédlet tanfolyami hallgatók számára* (Budapest: Educatio Társadalmi Szolgáltató Közhazsnú Társaság, 2008), 16-20.

történő személyes cselekvő megélés és az interakció, ily módon nehéz tankönyvből megélni/elhinni a módszer hatékonyságát, eredményességét. Saját önképzési utam elemzése során erősödött meg bennem a felismerés, hogy a drámapedagógia tudományos megértése mögött milyen lényegi tapasztalati, befogadói út áll, vagy legalábbis jó lenne, ha állna. Ezért mai napig bátorodom magam is (inkább) azokra a szakemberekre támaszkodni, akikkel személyes kapcsolatom volt, akiknek mesterkurzusán, képzésén, táborában, előadásán részt vettem, majd ezután láttam hozzá, hogy tanulmányozzam szakkönyveit, és gyakorlatban is kipróbáljam tanításait. Érdekes jelenség a gyakorlat-elmélet percepciója: ennek kölcsönössége mellett én inkább az egymásutániságát hangsúlyozom.

### ***A tréner – a facilitátor***

Tapasztalatom szerint a drámatanár ötvözi a reformpedagógiák újtípusú demokratikus pedagógusát, a segítő szakmák facilitátorát, a csoportterápiák csoportvezetőjét, trénerét, a színház színészközpontú rendezőjét,<sup>4</sup> a családi szerepek közül pedig talán a megengedő szemléletű szülő funkcióját. A megengedő szemléletű pedagógia híveként, ezeket a kulcsszavakat tudom társítani a drámatanári szerephez, az OSZD-trénerhez: érzékelés, elfogadás, együttérzés, megértés, megengedés, partnerség, konszenzuskészség, együttműködés, etikai érzék, erő, bátorság, bátorítás, lelkesítés, jó kapcsolatteremtő képesség, nyitottság és érdeklődés a résztvevők személyes véleménye iránt, személyesség, változni tudás, szeretetteljes interakciók használatának képessége, önismeret.

A következőkben olyan szerzőket idézek, akiknek álláspontjai ezt a szellemiséget tükrözik:

a.) Gabnai Katalin szerint a legfontosabb vezetői tulajdonságok: a jó megfigyelés, kérdezni tudás, a rugalmasság és a következetesség.<sup>5</sup>

b.) Dorothy Heathcote fontos tulajdonságnak tartja, hogy a tanárt úgy érdekélik a történetek, hogy abban érezze az emberek közötti kötődéseket, kapcsolatokat, viszonyokat.<sup>6</sup>

c.) Rudas János szerint jó és eredményes csoportvezető csak az lehet, aki igyekszik minden, a saját értékrendje szerint elfogadható ismeretet beépíteni tevékenységébe; meríteni mindabból a korábban felhalmozott tudásból, ami hasznosnak látszik az adott csoport céljainak az eléréséhez.<sup>7</sup>

d.) A pedagógus személyisége a legfőbb hatásközvetítő nevelőeszköz, önismereti munkája egyfajta önérdek. Az önismereti tényező mellé, Tókos Katalin kutató

4 Bethlenfalvy Ádám tanulmányában a közösségi színházi alkotófolyamatban és a folyamatdrámában létrejövő párhuzamokat vizsgálja, a rendező facilitatori szerepköreit hasonlítja. BETHLENFALVY Ádám, „Amikor a facilitátor rendező. Párhuzamok a folyamatdráma és a *devising* színházcsinálói attitűdje között”, *Theatron* 15, 1 sz. (2021): 32–41.

5 GABNAI Katalin, *Drámajátékok* (Budapest: Helikon Kiadó, 2015), 284.

6 BETHLENFALVY Ádám, „Az a dolgom, hogy segítsem őket tanulni». Interjú Dorothy Heathcote-tal”, *Drámapedagógiai Magazin*, 2. sz. (2011): 2–15.

7 RUDAS János, *Csoportdinamika. Kezdőknek, haladóknak, kívülállóknak* (Budapest: Oriold és Társai Kft, 2016), 12.

beemeli a jelenismeret fontosságát. Szerinte a két terület kölcsönösen feltételezi egymást az az önismeret a jelenben való boldogulás esélye, „(...) lehetetlen próbálkozás a reális énkép kialakítása is, ha nincs véleményünk, megélt és megértett tapasztalatunk a világról, amelyben élünk.”<sup>8</sup> A jelen pedagógusszerepét vizsgálva arra mutat rá, hogy az „új arcú” pedagógus az önismeret-jelenismeret tanítója és fejlesztője, és megállapítja, hogy a pedagógusképzés jelen kihívásai közé tartozik a kortárs pedagógusszerepek eszközrendszerébe beemelni az önnevelést. Ez pedig, tapasztaltom szerint a pedagógusjelölt saját munkájára való reflektálását is megsegítheti. Tókos alátámasztja ezt, mikor kifejti, hogy a gyakorló pedagógusok önmagukra ismerése azért releváns, hogy a jelöltek lássák személyiségük pedagógiai eszközként való használatának lehetőségeit (is). Érvei alátámasztják, hogy nemcsak az önnevelés szükséges a jelen pedagógusának, hanem a pedagógusi személyiségének tudatos alakítása is.

e.) A tanulók és a pedagógus partneri kapcsolatáról szólva Lipták Ildikó úgy véli, hogy a partneri viszony nem keverhető össze „a »haverkodással«. A partneri viszony azt jelenti, hogy elfogadjuk, minden ember (így a gyerekek is) rendelkezik olyan élettapasztalatokkal, a különböző emberi megnyilvánulásokkal kapcsolatos véleménnyel, melyekben éppoly érvényes igazságok vannak, mint a mi felnőtt és egyéni vonásaink által meghatározott véleményünk és igazságunk.”<sup>9</sup> És a dráma-munka folyamatában így adunk lehetőséget a fejlődésre, a nézőpontok és szemléletmódok megváltozására. A partneri viszonyról Jonothan Neelands is ír, amikor a pedagógus szerepét nem a tudást birtokló, azt kizárólagosan közvetítő pozíciónak minősíti, hanem sokkal inkább közelíti a segítő, facilitátor szerephez, melyben a tanulók felfedező útjának segítése, egyengetése a cél, hogy az ismereteket saját tapasztalati tanulásként által szerezzék meg.<sup>10</sup>

f.) Helen Nicholson egyszerűbbnek látta az általa megfigyelt gyakorlati előfordulásokban, ha az alkalmazott színház különböző műhelyeinek vezetőit, vagyis a facilitátorokat *gyakorlóknak* [practitioners], a résztvevőket pedig *résztvevőknek* [participants] nevezi el.<sup>11</sup> Ezt a terminust a magyar szaknyelvben nem alkalmazzuk.

Az andragógia területén a tanári funkció tanítási – tanulási folyamatbeli hatásainak alapján értelmezve a tanárszerepet a facilitátor (angol nyelvterületen), illetve az animátor (francia nyelvterületen) hasonló elterjedésű kifejezések, mint a közoktatásban a pedagógus, fejti ki Kálmán Anikó tanuláselméleti kutató, rámutatva arra is, hogy az új megnevezéssel létrejött egyfajta szembenállás az hagyományos iskolaüzemi felfogás irányába.<sup>12</sup> Magyarozatában kiemeli, hogy a facilitátor azzal

8 Tókos Katalin, „Az önismeret-jelenismeret tanítója, fejlesztője: az »új arcú«, reflektív pedagógus”, *Új pedagógiai szemle* 55, 12. sz. (2005): 65–71.

9 Eck Júlia (szerk.), *A drámaoktatás helyzete a köznevelésben és a színházi nevelés a köznevelés eredményességéért, Összegző tanulmányok* (Budapest: Oktatáskutató és Fejlesztő Intézet, 2015), 81.

10 Jonothan NEELANDS, *Dráma a tanulás szolgálatában*, ford. SZAUDER Erik (Budapest: Marczibányi Téri Művelődési Központ, 1994).

11 Helen NICHOLSON, *Applied Drama. The Gift of Theatre* (London: Palgrave Macmillan, 2005), 5.

12 KÁLMÁN Anikó, *Az oktatástól az önálló tanuláshoz* (Budapest: Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem Alkalmazott Pedagógia és Pszichológia Intézet Műszaki Pedagógia Tanszék, 2009), 53.

„könnyíti” meg a tanulást, hogy a ismeretközpontúság helyett a „folyamat-menedzselésre és az emberek vezetésére, segítésére helyezi a fő hangsúlyt.”<sup>13</sup>

A segítő, moderátori funkciót értelmezi a drámapedagógiai használat is a facilitátor fogalmában, ami valójában egy pedagógiai hozzáállást tükröz, amivel az élménypedagógiában, illetve más művészetpedagógiai megközelítésben is találkozunk. A drámapedagógiai használatban a facilitátor feladata, hogy elősegítse a résztvevőket a közös tevékenységbe való bevonódásra, részvételre. Majd ebben közösen előre haladva lehetőséget adjon számukra a megismerésre, megvizsgálásra, az alkotásra. Bethlenfalvy a facilitátor fogalmát a „könnyűvé tevő” vagy még gyakrabban „lehetővé tevő” emberként magyarázza. „A lehetővé tevés jól foglalja össze azt az attitűdöt, amivel egy közösségért, egy folyamatért felelősséget vállaló vezető – legyen az drámatanár vagy rendező – önmagára tekinthet, mind a közösségben elfoglalt szerepkörének, mind a születő alkotásnak a tekintetében.”<sup>14</sup> Ennek a hozzáállásnak néhány kulcsfogalmát tőle kölcsönözöm:

a.) *Biztonság.* Fontos, hogy biztonságban érezzék magukat a résztvevők. Ezt elsősorban akkor érzik, ha látják, hogy valaki kézben tartja a folyamatot. Ez persze nem azt jelenti, hogy a tanár tudja a választ mindenre.

b.) *Csoportdinamika.* Fontos észben tartania, hogy a szokásostól eltérő készségeket és tudást mozgó drámaóra gyakran felborítja a szokásos közösségi dinamikát.

c.) *Minta.* A tanár a viselkedésével és a kommunikációjával mintát nyújt. Azzal, ahogyan végzi a feladatát, azt is jelzi a csoport felé, hogy milyen fajta részvételt vár tőlük. Ennek fontos része a nyílt, őszinte kommunikáció. „Akkor kérhetem a diákokat arra, hogy figyeljenek egymásra, ha én is figyelek rájuk. Akkor várhatok tőlük aktív részvételt, ha magam is energiát fektetek az együtt gondolkodásba. És akkor várhatok tőlük válaszokat, ha valódi kérdéseket teszek fel nekik.”<sup>15</sup>

d.) *Nyelv.* A beszédművelés része is lehet a tanári nyelvi minta, ezért jó, ha tudatosan figyelünk: nemcsak az fontos, amit mondunk, hanem az is, ahogyan mondjuk. A beszélt nyelv technikai részei: a ritmus, a hangerő, a hangszín eszközei gazdagítják a drámaórát, segíthetnek a hatás megteremtésében.

Az OSZD-tréner jellemzést a korábbiakhoz képest és Bethlenfalvy kulcsfogalmi mellett, a következőkkel bővitem:

a.) Cselekedetei legyenek mindig ösztönzőek, sugározzák az ítéletmentes elfogadást, a megengedő hangulatot, hogy a résztvevő érezhesse: „bátran tévedhetek”.

b.) Vállalja fel nyíltan megéléseit, szerepeit, így könnyebben kialakulhat a biztonságos érzelmi környezet, amiben a csoport tagjai is feloldódhatnak.

c.) Tókos szóhasználatával élve, a tréner legyen jelenidejű, reflektív pedagógus. Az „új arcú”, reflektív pedagógus egy teljesebb mesterségbeli tudás birtokosa; a problémák felismerésében és elemzésében segítő módszerkombinációk és reflektív

13 Uo.

14 BETHLENFALVY, „Amikor a facilitátor...”, 40.

15 BETHLENFALVY Ádám, *Dráma a tanteremben. Történetek cselekvő feldolgozása* (Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem – L'Harmattan Kiadó, 2020), 91.

technikák ismerője; kapcsolati és irányítási készségek-, szakmai önértékelés-, változni tudás képességének birtokosa; és „a viselkedésrepertoár gazdagsága, az egyéni szerepértelmezések összetettsége, árnyaltsága, a szeretetteljes interakciók keresésének képessége” jellemzi.<sup>16</sup>

A *tréner* fogalma nemcsak a csoportterápiák csoportvezetőjére vonatkozik, tanári szerepre használják a felnőttoktatás számtalan, más területén. Az eredeti értelmé szerint edzőt jelentő kifejezés ma már ennél sokkal tágabb értelmezéseket sűrít magába, melyekből az OSZD drámatanár is alkalmaz szerepkörében. Kálmán összefoglalásából idézve, ezek lehetnek: a csapatépítő szerep, a *békefenntartó* funkció, hiszen sokszor szükséges közvetítőként, konfliktus mediátorként is működni, az ördög ügyvédje szerepében, a tréner felveti vagy kimondja az elhallgatott, népszerűtlen dolgokat is a jobb megértés érdekében – Neelands ezt a funkciót külön munkaformának tekinti konvenciói felsorolása közt, és a tanácsadó szerep, aki bensőséges, bizalmas visszajelzéseket ad a csoporttagoknak.

Mindennek tudatában az OSZD szempontjából, mint pedagógusokkal is foglalkozó összetett módszert tekintve szignifikáns az, hogy milyen tanári mintát képviselünk munkánk során.

### ***Mit kell tudnia a jó drámatanárnak?***

Nézzünk pár jellemzőt a szakképzéseken kiírt elvárások vagy elsajátított képességek közül, melyeket Körömi Gábor kutató drámatanári kompetenciákról szóló tanulmányában sorjáz:

a.) A szakmai tudás biztossága, ami nemcsak a gyakorlati tudást, hanem azt a fajta elméleti felkészültséget is jelenti, amellyel képes felismerni és megkülönböztetni egymástól a különböző drámás módszereket.

b.) Legyen nyitott, elfogadó, empatikus, magas alkalmazkodó képességgel bíró, jellemezze a játékbátorság, hogy képes legyen a megszerzett tudását játékezőként, pedagógusként átadni, közvetíteni a tanítványai felé, képes legyen a fejlesztésre, legyen erős a szociális kompetenciája és a csapatban való gondolkodási képessége is.

c.) Nem árt, ha a drámatanár közösségformáló, közösség- és személyiségfejlesztő attitűddel rendelkezik.

d.) A színházban való gondolkodás feltételezi az improvizációs technikákban való jártasságot, a kiváló kommunikációs és előadóművészeti képességeket. Fontos alapelem az együttműködésre való készség, mely magában hordozza a konfliktuskezelés képességét is.<sup>17</sup>

„A jó drámatanár olvasott, és nemcsak szakmailag az (drámakönyvek, újságok és cikkek iránt érdeklődve), hanem építhet a jó irodalom széles körű ismeretére. Ez utóbbiba – saját kedvencei mellett – bele kell, hogy tartozzanak a gyermek- és ifjúsági regények, novellák, a mítoszok, legendák, tündér- és népmesék,

<sup>16</sup> TÓKOS, „Az önismeret-jelenismeret...”, 71.

<sup>17</sup> KÖRÖMI, „Drámapedagógusok az oktatásban”, 162–163.

mindenfajta vallás »bibliai« történetei, s az emberiség története, pozitív és negatív hőseivel együtt. Az is fontos, hogy ismerje a kortárs irodalmat, a tévé- és mozifilmeket, újságokat, képregényeket olvasson, kiállításokat nézzen, hogy kiismerje magát a világban és iskolán kívüli szűkebb környezetében. Ez a háttér minden tanár esetében kívánatos, azonban a drámatanárnak elengedhetetlen, mert a felsoroltak a tanórai-osztálytermi ötletek forrásai lehetnek.”<sup>18</sup> A sokat idézett kanadai szerzőpáros, Norah Morgan és Juliana Saxton drámapedagógus szempontjai mellé Lipták Ildikó jogosan mellérendeli a tömegkultúrák ismeretét, úgy véli, hogy a pedagógus vegye a fáradságot, és járjon utána a gyerekek által kedvelt olvasmányoknak, műsoroknak, a média és a tömegkultúra nagy hatású megnyilvánulásainak is.

Megnyugtató Gabnai Katalin álláspontja, miszerint „mindenki, aki ilyesfajta játékot vezet, és alkalmaz, saját módszert fog kialakítani”.<sup>19</sup> Hosszútávon valójában csak önmagunk hangján tudunk hitelesen megszólalni.

### *A foglalkozásvezető mint színész*

Az OSZD esetében is a *drámatanári szerepbe lépés* eszköze felveti a tanár mint színész kérdéskört. A drámatanár nem színész, természetesen jó, ha rendelkezik színészi adottságokkal, ugyanakkor az előadói készségek nem zárják ki azt, hogy munkája hatékony legyen. A tanár a szerepben munkaforma során, a foglalkozásvezető a drámaóra alatti szerepbe lépésével befolyásolja a történet menetét és a résztvevők szerepben végzett munkáját. Lipták hangsúlyozza, hogy „a szerepet játszó tanár játék közben is tanár, aki mindvégig szem előtt tartja kitűzött célját, (...) nem a figura eljátszásának mikéntje, hanem a problémák megoldásának hogyanja az, amit szem előtt kell tartania a drámatanárnak. Mindemellett természetesen – ha ennek szükségét látja – szerepjátékát segítheti különböző színházi eszközök (pl. jelmez vagy kellék) alkalmazásával.”<sup>20</sup>

A szakma azt is fontosnak tartja, hogy a drámatanárnak legyen színházi felkészültsége, tudja azt, *hogyan* működik a színház. De *hogyan mitől* működik a színház, azt nem lehet elsajátítani sem képzésen, sem könyvekből. Mert ez az önszervező titok, ami a színpad körül létrejön, valójában csak színházcsinálási gyakorlattal ízelhető meg. Érvényes ez a drámaóra is: fontos tudni, hogyan működik a dráma eszköztára az órán, de *hogyan mindez mitől* működik? Azt a jelen idő és a benne megnyilvánuló ember kölcsönösségének a titka hatja át. Mielőtt még spekulációnak tűnne a megállapításom, megjegyzem, hogy csak a személyes tapasztalat ragadtatott el.

A színház ismerete, tudása, átlátása felvetéshez találónak érzem Bethlenfalvy magyarázatát, aki a *művészet mint alkotás* jelenlétét emeli ki a dráma létrejöttékor, utalva Gavin Bolton *It's All Theatre* című, egyik utolsó írására, melyben a teoretikus

18 Lipták Ildikó a kanadai szerzőpáros 1989-es gondolatát idézi. Lásd LIPTÁK (szerk.), *Tanítási dráma...*, 16.

19 GABNAI, *Drámajátékok*, 19.

20 Uo.

azt állítja, hogy a jövőben a drámatanárokat arra kell megtanítani, hogy tudjanak „színházul”. Akkor tud a megértésben változás születni, ha alkotókként veszünk részt benne – emlékeztessük magunkat az alaptételekre.<sup>21</sup>

Megkerülhetetlen, hogy a színházpedagógiai foglalkozás vezetője ismerje a színházművészet gyakorlati oldalát, hiszen egyszerre színházra és színházzal nevelést is megvalósít egy-egy találkozás alkalmával. A színházpedagógiai foglalkozások<sup>22</sup> kapcsán is fontos a *színész-drámatanár* problematikájával foglalkozni. Az OSZD során megvalósuló színházpedagógiai foglalkozások keretében nincs színész-drámatanári jelenlét, ahogyan azt a TIE értelmezi,<sup>23</sup> együttműködünk színészekkel (például a Cimborák Bábszínház alkalmazottaival), de tőlük drámatanári feladatot nem várunk el. Munkánk során előnyösnek tűnik a színészek aktív, pedagógiai szemléletmódú jelenléte, és a tapasztalat azt igazolja, hogy olyan színészekkel érdemes együtt dolgozni, akik pontosan érzékelik a színházpedagógiai foglalkozás önálló funkcióval bíró létjogosultságát.

### *A kérdés és a foglalkozásvezető*

A tanári kérdésfeltevés a partneri pedagógia másik pillére, a drámatanár egyik leghasznosabb eszköze. A dráma megvizsgáló, megismerő természetéhez tartozik az, hogy a drámában nincs rossz válasz, mert a drámatanár célja olyan kérdések feltevése, amelyekre több jó válasz létezhet. A drámában használatos kérdéseknek alapvetően két csoportja van: nyílt kérdések, amelyek megnyitják a beszélgetés, a szabad eszmecsere terét, és nem igényelnek előre meghatározott, egyértelmű választ; és zárt kérdések, amelyekre csak jó vagy rossz válasz adható.<sup>24</sup>

A következő célokkal kérdezzünk: a megfelelő atmoszféra megteremtése, információátadás, a csoport érdeklődési területeinek feltérképezése, a dráma irányának kijelölése, a résztvevők státuszának meghatározása, konfrontáció a felületes gondolkodással, a csoport kézben tartása, a munkára való reflektálás vezetése.<sup>25</sup>

Néhány példa a kérdésfeltevésre a *Margit-játék* c. foglalkozásomra vonatkoztatva, amely egy történetépítési foglalkozás központi szereplő vizsgálatával.

A jelenet beállítására vonatkozó kérdések: *Mit láttok még a főtéri kőszobor mellett?*

21 BETHLENFALVY, *Dráma a tanteremben...*, 23.

22 A színházpedagógia foglalkozást mint színházi előadáshoz kapcsolódó foglalkozást értelmezem.

23 A TIE-ban dolgozó színész-drámatanár kettős és egyidejű funkció vallják a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ évtizedes tapasztalattal rendelkező szakemberei: „A színházi nevelési program magas művészi színvonalon kidolgozott színházi előadásból és a nézők – általános iskolai vagy gimnáziumi diákcsoporthoz – aktív részvételére épülő feldolgozó részből áll. A foglalkozásokon színészként és drámapedagógusként egyaránt képzett színész-drámatanárok mindig egy osztálynyi csoporttal dolgoznak, hogy minden egyes vélemény, ötlet, személyes megjegyzés meghallgatásra találjon.” BETHLENFALVY Ádám – LIPTÁK Ildikó, „A színházi nevelésről”, *Taní-tani*, 1. sz. (2008): 54–59., 56. Elérhető URL forrás: [http://www.tani-tani.info/081\\_bethlenfalvy\\_liptak](http://www.tani-tani.info/081_bethlenfalvy_liptak). Hozzáférés: 2024.04.30.

24 BETHLENFALVY, „Amikor a facilitátor...”, 24.

25 Cecily O'NEILL – Alan LAMBERT, „Drámatanítás”, in KAPOSI (szerk.), *Drámapedagógiai olvasókönyv*, 219–238.

Információgyűjtés: *Mit látott a könyvtárból hazafelé tartó útja során Margit? Milyen emléktárgyak voltak fontosak számára?*

Térben és időben elhelyező kérdések: *Mióta él ebben a házban Margit? Ebben a szobában látták egymást utoljára?*

Kutatásra ösztönző kérdések: *Milyen mesterséget választhatott volna még az 1900-as évek elején?*

Morális döntések: *A kollégák és a szomszédok mindent tudtak az helyzetéről? Mit nem tudtak a munkatársai Margit helyzetéről?*

Véleményeket kereső kérdések: *Szerintetek miért nem ment férjhez?*

Visszajelzést előhívó kérdések: *Mit jelentett számokra feltenni Margit kalapját?*

Összegzésül, lényeges, hogy a foglalkozásvezető kérdezzen mindig tudatosan, tartsa szem előtt a célunkat, és minden válaszra legyen figyelemmel, a játsszók érezzék, hogy kiemelt figyelemben van részük.

### ***A drámatanár dilemmái***

Nehéz drámatanárrá válni, és nehéz annak maradni. A feladat szenvedélyes, sok hibát lehet elkövetni. Hibákat, amelyekre többnyire saját magunknak kell rájönni, és megoldást találni a javításukra. Tókos Katalin tanulmányában rávilágít az önreflektív pedagógus<sup>26</sup> szükségességére, ugyanakkor abban is tudatosnak kell lenni, hogy nehéz a foglalkozásvezetőnek eldönteni, hogy hol hibázhatott. Bethlenfalvy támogatón az vallja, hogy hibázni normális, de minél többet gyakorolunk, annál jobban megy majd.<sup>27</sup> Kaposi László viszont felsorolja a leggyakoribb hibákat, amelyekkel képzői munkája során találkozott, és ezek kiindulópontként szolgálhatnak az önvizsgálatra. Ilyen a fókusz hiánya vagy pontatlan meghatározása, a „minden fontos, így semmi sem tud fontossá válni típusú” óravezetés, ha például a tanár „személytelenül” fogalmaz („kijön”, „odamegy”, „megáll”, „szembefordul” stb.), ha nem történik meg a játékhoz szükséges atmoszféra megteremtése, ha a gyakorlat-sor vezetője nem játékot vezet, hanem feladatot hajtát végre, ha a játék vezetője nem veszi észre, hogy mikor és milyen segítő instrukcióra van szükségük a résztvevőknek, ha a tanár olyan játékokba is beáll, amelyből nem látja a csoportot, így nem tudja azt figyelni, hogy mire van szükségük, mikor kell leállítani a játékot.<sup>28</sup>

Mindezen módszertani alapvetés után a drámatanártól elvárt önreflexióról is álljon itt pár személyesebb gondolat. Jó, ha kialakul a drámatanárban egy önelenőrző látásmód, amellyel a saját munkáját szakmailag elemezni tudja, átlátva, hogy módszertani szempontból milyen utakat járt be foglalkozása során. Jó, ha képes megvizsgálni, hogy a tervezett munkaformákban megvalósultak-e a kitűzött

<sup>26</sup> TÓKOS, „Az önismeret-jelenismeret...”

<sup>27</sup> BETHLENFALVY Ádám, CZIBOLY Ádám, NINNA MÖRNER, *A nők elleni erőszak drámapedagógiai megközelítésben, Tanári kézikönyv*, ford. KUCSERKA Zsófia (Budapest: InSite Projekt, 2022), 62.

<sup>28</sup> KAPOSI László, LIPTÁK Ildikó, MÉSZÁROS Beáta, *Tanítási dráma, a drámapedagógia a hátrányos helyzetű tanulók integrált nevelésének szolgálatában, Oktatási programcsomag a pedagógusképzés számára* (Budapest: Educatio Társadalmi Szolgáltató Közhasznú Társaság, 2008), 40.



célok, például egy-egy szereplő története során az adott főhős döntéseikor a meghatározó tényezők feltárása megtörtént-e, meg tudták-e tapasztalni a résztvevők egy döntés súlyát, egy konfliktusban rejlő feszült izgalmat, adtunk-e elég lehetőséget a fantázia és a személyesség megélésére. De a kitűzött cél és a megvalósult cél közt nem mennyiségi megfeleltetésre kell törekedni. Megtörténhet, hogy nem valósulnak meg a tervezéskor kitűzött céljaink vagy rész céljaink, éppen a dráma-munka jelenidejű természete és az emberi részvétel spontán és képlékeny volta miatt. Ezt nem nevezem hibának, mert a drámatanárban ilyenkor sem szűnik meg a „belső” tervezés folyamata: a drámaóra alatt, egyfajta alkotó újratervezés zajlik, amelyben úgy válhatunk át a „B tervre”, hogy a legnagyobb figyelemmel vagyunk a csoportunk jelenidejű állapotára, igényére, befogadókészségére és biztonságára. Az új terv bevezetéséhez, kitalálásához pedig az eddigi tapasztalatainkra és forgatókönyveinkre építhetünk. Számomra, ezen rugalmasság nemcsak a drámaóra fent említett megoldásaira váró kihívását jelenti, hanem a kortárs pedagógiai szemléletmódok egyik fontos kérdését összegzi: hogyan tudunk a tanulási úton közösen menni?

Amint felszabadítottam magam a saját magam elé tűzött sokirányú elvárások terhe alól, és egyre oldottabban vezettem a foglalkozásokat, annál inkább kezdtem érzékelni mindazokat, akik a foglalkozáson részt vesznek. Paradox módon, minél jobban elengedtem a tervhez való ragaszkodást, annál inkább született meg a foglalkozás. Értelmezésemben ez nem jelent szakmaiatlanságot, inkább módszerkombinációk irányába tett szakmai rugalmasságként tekintek rá. Figyelni tudtam mindenkire, azokra, akik korábban vagy később kapcsolódtak a témához, azokra, akik más érzékenységgel bírtak, és azokra is, akikkel csendben történtek meg az események. Azért vagyunk együtt egy térben és egy időben, – erősödött meg bennem a felelősség – hogy bármilyen téma mentén rácsodálkozhassunk a világ jelenségeire, és az ember kifürkészhetetlen természetének elfogadásához kerüljünk közelebb. Végső soron, teremtett világainkban a színházi nevelés során a színház reprezentációs (előadás) és alkotó (dráma-munka) természete a megismerés és megvizsgálás folyamatait erősíti fel.

## Rajongói és kritikai pozíciók az operarecepcióban

A 2005 óta működő STEP (Project on European Theatre Systems) nemzetközi színházzociológiai kutatócsoport 2010–2013 között City Project néven kiterjedt nézőkutatást végzett négy európai városban, melynek célja a nézők színházi élményeinek részletes feltérképezése volt. A holland Groningen, az észtországi Tartu és az angliai Newcastle-upon-Tyne mellett Debrecen vett részt a felmérésben. A kvantitatív, kérdőíves kutatásokat néhol kvalitatív vizsgálatok egészítették ki. Az empirikus kutatás része volt – az angol város kivételével – az adott évad kínálatának teljes feltérképezése is, mely kiterjedt az összes színházi játszóhelyre, a helyben létrehozott és vendégként szereplő produkciókra is. A kutatási eredmények egy részét a szlovén *Amfiteater* szakfolyóirat 2015/3. száma közölte,<sup>1</sup> de a kutatócsoport itt még csak a vizsgálat módszertanának ismertetésére és néhány eredmény közlésére vállalkozhatott. A kutatók azóta több közösen írt vagy egyéni tanulmányban használták fel a City Project kapcsán gyűjtött empirikus adatokat, de a bőséges és a maga nemében páratlan adatsor további számos kiaknázatlan lehetőséget rejt, újabb színházesztétikai és szociológiai hipotézis vizsgálatára nyújt lehetőséget.<sup>2</sup> Jelenleg a többesrészes mintában szereplő operaelőadások nézői recepciójával szeretnék kizárólag foglalkozni, előbb nemzetközi összehasonlításban, majd a Debrecenben játszott *Bohémélet* nézői válaszainak elemzésével bemutatni nemcsak az opera műfajának színházi tapasztalatait, hanem az egyes demográfiai mutatók alapján elkülönített válaszadói csoportok értékelései közti eltéréseket is.

Az opera kettős kötődésű műfajnak számít: sokak szerint a zenei világ része, mások pedig a színházi szerepét tartják meghatározónak. Adolphe Appia 1899-ben megjelent *Zene és rendezés* című műve nemcsak az operák, a wagneri „zenedráma” színrevitelének rendezői megközelítéseit helyezi új alapra, hanem

---

1 Hans VAN MAANEN, Maja ŠORLI, Hedi-Liis TOOME, Marine Lisette WILDERS, Joshua EDELMAN, SZABÓ Attila, BALKÁNYI Magdolna, „Spectators who are they? A demographic analysis of theatre audiences in four European cities”, *Amfiteater* 3, Nos. 1–2. (2015): 281–303.; Marine Lisette WILDERS, Hedi-Liis TOOME, Maja ŠORLI, SZABÓ Attila, Antine ZIJLSTRA, „»I was utterly mesmerised«, Audience experiences of different theatre types and genres in four European cities”, *Amfiteater* 3, Nos. 1–2. (2015): 305–339., [https://issuu.com/ul\\_agrft/docs/amfiteater\\_web\\_3pika1-2/1](https://issuu.com/ul_agrft/docs/amfiteater_web_3pika1-2/1), hozzáférés: 2024.04.17.

2 Lásd például Maja ŠORLI, Hedi-Liis TOOME, „Is Theatre Personally and Socially Relevant? Empirical Insight into Theatrical Experience”, *Nordic Theatre Studies*, Vol. 30, No. 2. (2018) 115–132.; SZABÓ Attila, „Why Play Shakespeare?: Artistic and Societal Functions of Contemporary Shakespeare Performances in Three European Cities”, *Symbolon*, Vol. 15, No. 27. (2014): 9–23.; SEPSI Enikő, SZABÓ Attila, „A színházzociológiai befogadáskutatások. Kutatási irányok és lehetőségek”, *Uránia*, 1. sz. (2023) <https://urania.szfe.hu/2023/03/a-szinhazszociologiai-befogadas-kutatasok/>, hozzáférés: 2024.04.17.

általában a színházi előadásról való gondolkodást is, így műve a teljes 20 századi színházi modernizmus kialakulását döntően meghatározta.<sup>3</sup> Ezzel szemben ma is elterjedt nézet, hogy az operát leginkább színre vitt zeneműként kell néznünk és a színrevitel zenén túli elemei csak másodrendűek lehetnek (színészi játék, jelmez, tér, rendezés). Arra, hogy pusztán a zene előadása mennyire korlátozza az opera dramatikus működését, legfrissebb példa Kurtág Györgynek az ismert Beckett-darab szövegére írt, *A játszma vége* című kortárs operája, mely a Művészetek Palotájában 2023 októberében oratórikusan, „koncertszerű előadásként” került színre. Bár a magyarországi bemutató szereplői a 2018-as milánói ősbemutató énekesei és karmestere voltak, a Bartók Béla Nemzeti Hangversenyterem technikai lehetőségeinek hiánya miatt sem a díszlet, sem a jelmez nem volt látható. Vélhetően a színházi atmoszférateremtő elemek hiánya miatt az énekesek karakterformálása is sokkal visszafogottabb volt, mintha teljesen elveszett volna az a groteszk hatás, amit a színpadi előadás felvételén láthattunk és melyre a zenei szöveg is nagymértékben épít. Ez különösen döntő lehet a Kurtág-műhöz hasonló darabok esetében, ahol nincs valódi dramatikus cselekmény, amely a kortárs zene befogadási nehézségei mellett mégis támogatná a nézői bevonódást.

A STEP nézőkutatás műfajonkénti összesített eredményeiből (1. ábra) azt láthatjuk, hogy a zenés színházi előadások a színházi dimenzió tekintetében (mely a színészi játékot, a rendezést, a színpadi formákat minősíti) egyenrangúak az adott város prózai előadásainak értékelésével: sőt ez az érték a zenés előadások kapcsán Groningenben, Debrecenben és Newcastle-ben valamivel magasabb is, Tartuban nagyon kevéssel alacsonyabb. Szintén kis különbség van a zenés színház immerzív, azaz a nézőt bevonó képessége tekintetében.

Az előadásokban feldolgozott témák érdekessége és relevanciája a holland és az angol városban szintén megegyezik a prózai előadásokéval, csak Tartuban és Debrecenben alacsonyabb némileg. Tendenciaszerű különbség csak a kontextuális dimenzióban mutatható ki a prózai színház javára, azaz mennyire tartják elgondolkodtatónak és megbeszélésre érdemesnek a színházban látottakat. Igaz, ez a minta az összes zenés előadást tartalmazza, melynek java része musical (10) és opera csak három. Így ebből a távlatból mindössze azt láthatjuk, hogy a zenés előadások közönsége számára fontos a színházi hatás és a látott előadások mintájában ezt értékelik is. A 97 előadást tartalmazó teljes mintában a teátrális dimenzió kapta a legmagasabb értékeléseket.

3 Adolphe APPIA, *Zene és rendezés*, ford. JÁKFAI Magdolna (Budapest: Balassi Kiadó, 2012).

	Groningen				Debrecen				Tartu			Tyneside			
	Tánc	Prózai	Zenés	Standup	Tánc	Prózai	Zenés	Standup	Tánc	Prózai	Zenés	Tánc	Prózai	Zenés	Standup
Színházi dimenzió	4,79	4,72	4,86	5,03	5,37	4,75	4,94	5,03	5,21	4,88	4,8	5,85	5,44	5,58	5,42
Tematikus dimenzió	4,28	4,47	4,53	4,81	4,74	4,74	4,3	4,83	4,7	4,56	4,38	5,51	5	5	5,01
Immerzív dimenzió	4,34	4,18	4,14	4,51	5,45	4,67	4,47	5,09	4,86	4,52	4,35	5,5	5,09	5,09	4,72
Kommunikatív dimenzió	3,37	3,53	3,53	3,8	4,58	4,06	3,61	4,54	4,06	3,79	3,43	4,7	4,2	4,42	4,52
Kontextuális dimenzió	4,24	4,43	4,1	4,47	5,3	4,81	4,34	4,87	5,06	4,67	4,41	5,68	5,22	5,15	5,12

1. ábra. A négy város vizsgált előadásának nézői értékelései műfajonként

A STEP City Projectben szereplő három opera jó lehetőséget biztosít az összevetésre, hiszen mindhárom a nemzetközi romantikus (vagy posztromantikus) operarakánon alapdarabjának számít, színrevitelük pedig alapvetően tradicionálisnak mondható. Az előadások közül a két Puccini-opera, a debreceni *Bohémélet* (2012) és a tartui *Tosca* (2012) helyi produkció, míg Groningenben a Tatár Állami Opera és Balett *Carmen*-előadása vendégszerepelt (2010–2011). Mivel a kérdőív összeállításában a kutatócsoport elsősorban a különböző előadások nézői élményeinek összehasonlítását tartotta szem előtt, a kérdések általában nem igazodtak az egyes műfajok specifikus jellegzetességeihez. Így az az operák kérdőíve is a színeszi játékra, rendezésre, színpadi formákra kérdezett rá, és nem szerepelt külön az énekesi teljesítmények, a zene, a karmester, a koreográfia értékelése. A szabad szöveges megjegyzéseknél a válaszadók ezt minden városban szóvá is tették.

RAJONGÓI ÉS KRITIKAI POZÍCIÓK AZ OPERARECEPCIÓBAN

	<i>Bohémélet</i>	<i>Tosca</i>	<i>Carmen</i>
Város	Debrecen	Tartu	Groningen
Válaszadók száma (N)	341	157	55
Válaszadók átlagéletkora	36,37	40,78	42,87
Az előadás értékelése általában	5,07	5,13	4,45
Az este értékelése általában	4,80	5,18	4,51
A téma tetszett	4,79	4,54	4,71
Bevont az előadás világa	4,56	4,36	4,13
Megmozgatta a képzeletemet	4,28	4,33	2,96
Tetszett a rendezés	4,84	4,59	4,30
Tetszett a színészi játék	5,26	5,12	4,15
A karakterek érdekesek voltak	4,28	4,65	4,08
Tetszettek a színházi formák	4,74	4,74	4,28
Elgondolkodtató az előadás	4,11	4,39	3,60
Érdeemes beszélni róla	4,57	4,69	4,02
A szerző miatt jöttem	3,33	1,62	3,06
Az előadók miatt jöttem	3,64	1,38	2,36
Bonyolult előadás	2,24	2,38	2,20
Pihentető	3,86	3,56	4,61
Szép előadás	4,36	4,31	4,76
Problémákkal szembesítő	3,64	2,82	2,10
Konvencionális	3,18	3,80	3,06
Új képekkel teli	3,72	3,05	2,82
Társadalmilag releváns	3,86	3,56	4,61
Személyesen releváns	3,01	2,95	2,24
Izgalmas előadás	3,78	3,34	2,96
Szakmailag igényes	4,98	4,59	4,38

2. ábra. A STEP City Project kutatásban szereplő három operaelőadás nézői értékelései (kivonat)

Az összesítésnél így itt is csak az általános színháznézői tapasztalatokra tudunk hagyatkozni. Általánosan elmondható, hogy a kérdőíves válaszok igazolták, hogy az eltérő színház struktúrák hasonló műfajú előadásai lényegében igen hasonló élményeket is nyújtanak. A kérdőívet kitöltő összesen 555 néző mindhárom operaelőadás általános élményét átlagon felettinek ítélte, bár a Groningenben vendég-szereplő *Carmen* valamivel alacsonyabb minősítést kapott. A városok közti átlagok közvetlen összevetésével óvatosan kell bánnunk viszont, mivel az országok válaszadói között tendenciaszerű különbségek mutathatók ki, melyek az összes előadásra érvényesek. Az angol válaszadók átlagban 11–12%-kal magasabb minősítést adtak, ezzel szemben a hollandok (bizonyos kérdéscsoportokban) 4–5%-kal alacsonyabbat. A magyar és észt válaszadók valahol középben helyezkednek el, bár

az észt nézők némileg kritikusabbak, különösen a színházi előadás élményét leíró 24 minőségjelző vonatkozásában (2. ábra). A trendszerű különbségek okát a kutatócsoport módszeresen még nem tárta fel, bizonyos, későbbi igazolásra szoruló hipotézisek szerint ezek okai részben rendszerszintűek (állami támogatás mértéke, jegyár), részben általános attitűdöket takarnak, de részben akár a kérdőív szerkezetéből és tartalmából is eredhetnek (pl. mennyire szokatlannak találták saját nyelvükre fordítva a kérdőív egyes állításait). Így sokkal célszerűbb az értékeléseket az adott város átlagához viszonyítani.

A három előadás válaszdóainak száma nem teljesen kiegyenlített, ami szintén a mintavétel és végső soron a színházi rendszerek különbségeiből is fakad. A holland válaszdók mindössze 1% vonatkozik az operaelőadásra, míg Debrecen esetében ez az arány sokkal magasabb: 28%, ami 341 választ takar. A holland turnézó színházi rendszer következménye, hogy a városban egy produkció csak nagyon rövid ideig állomásozik, így a felmérés is kisebb mintát tudott lefedni. Ezzel szemben Debrecenből mindössze 9 előadáshoz kapcsolódik az összesen 1210 kérdőíves válasz. Az észt opera esetében 158 választ találunk, ami az összes kérdőív közel 10%-át teszi ki. Az operaelőadások válaszdóiról elmondható, hogy korosztályos megoszlásuk tükrözi a kutatás általános következtetéseit, a magyar nézők átlagéletkora jelentősen fiatalabb. Ez elsősorban a szervezett iskolai látogatásoknak és a bérletrendszernek köszönhető, ami a középiskolás és egyetemista korosztályt a többi városnál magasabb arányban képviselteti. Az előadásválasztás motivációja mindhárom városban a szerző felé hajlik: ezt leginkább Debrecenben látjuk, a városi átlagnál 18%-kal többen írták azt, hogy Puccini szerzősége döntő szempont volt. A kérdőív mulasztása, hogy a bérlet mint motívum nem szerepelt a válaszlehetőségek között, pedig Magyarországon meghatározó szerepe volt és mindmáig van is.

A színházi tapasztalatok tekintetében elmondható, hogy a három opera közönsége az átlagnál több operaelőadást lát évente és arányosan ugyanannyi prózai előadást, mint az átlag. Ez alól csak a holland közönség kivétel, akik prózai előadást kevesebbet, szórakoztató zenés előadást, musicalt pedig jelentősen gyakrabban néznek (35%-os a különbség). A debreceni nézőkre ez nem mondható, de tudni kell, hogy ebben az időszakban Debrecenben jóval kevesebb musical előadás volt látható, főként a Csokonai Színház műsorán. Debrecenben és Groningenben, kutatásaink szerint, szinte azonos számú színházjegyet adtak el a vizsgált évadban (124, illetve 125 ezret), ebből Debrecenben 10% volt opera, 6% operett és csak 13% musical, míg Groningenben az opera mindössze 3%-ot tesz ki, a musical (és show) 36%-ot. Tartuban összességében valamivel kevesebb az eladott jegyek száma, 96.500 (ahogy a népesség is csak fele a másik két városénak), ennek az opera 6%-át a musical pedig 15%-át teszi ki. A megkérdezett nézők 57%-a állította Debrecenben, hogy látott opera- vagy operettelőadást az előző 12 hónapban, míg a többi városban a válaszdóknak csak 18–20 százaléka.<sup>4</sup> Az adatokból is kitéjük,

<sup>4</sup> VAN MAANEN et al., „Spectators who are they?..”, 290–294.

hogy Debrecen és Tartu többtagozatos városi színházai tudatosan mutatnak be operarepertoárt, míg a két „nyugati” városban ugyan megfordulnak operaelőadások, de kevésbé programszerűen. Az angol minta 33 előadásából egyik sem opera.

A hatpontos skálán adott minősítések megerősítik korábbi megállapításainkat, melyek műfajonkénti összesítést tartalmaztak: a nézők az operaelőadások esetén is pozitívan értékelik a kifejezetten színházi elemeket: a színészi játék, a látvány, a rendezés mindhárom előadás válaszdóitól magas értékeléseket kapott, noha ezek az értékek Debrecenben és Tartuban kis mértékben, Groningenben jelentősebb mértékben (8–13%-kal) alacsonyabbak voltak a városi átlagnál. Az előadások témáinak értékelését szintén az átlaghoz közelinek találjuk. A három operaelőadás csak a relevancia mutatóiban marad jelentősen az átlag alatt: a *Carmen* és *Bohémélet* kevésbé támaszkodik a nézők képzeletére, és a válaszdók szerint mindhárom előadás az átlagnál kevésbé *elgondolkodtató, társadalmilag releváns meglepő vagy bonyolult*.<sup>5</sup> A műfaj ismeretében persze nem meglepő, hogy ezek az előadások a nézők számára „zárt világok”, nem szólítják meg közvetlenül a nézőt, így indokolt lehet, hogy a vonatkozó kérdésre is alacsony értékelések futottak be. Azt mondhatjuk, hogy a nézők inkább megerősítő színházi élményekben részesültek: az előadások az átlagnál konvencionálisabbak, pihentetőbbek, szépek. Bár összességében a látvány pozitív értékelést kapott, az „új képekkel teli” jelzőre átlag alatti minősítéseket adtak. A bonyolult zenei és színpadi előadásszöveg ellenére egyik előadás sem számított kihívást jelentőnek (2,25 alatti értékelések). Bár a szöveges megjegyzések között több lelkes választ is találunk, a tatár opera vendégjátéka a holland nézők átlagának sok összetevő szempontjából csalódást okozott, az átlag alatti minősítést kapott. A vérbő, sok táncbetéttel gazdagított, de minden ízében konvencionális operaelőadáshoz kritikusabban viszonyulnak a gazdagabb színházi kínálaton, változatosabb színházi formákon edzett holland nézők. A Mikk Mikiver rendezte tartui *Tosca*, bár tartalmazott néhány váratlan képi hatást, mégis döntően szintén tradicionális színrevitelnek tűnik a nézői átlag szemében. Így a kisebb különbségek ellenére a válaszok megerősítették, hogy az azonos műfajú és a színrevitel alapjairól hasonló elveket valló színházi események országhatárokon átívelően hasonló nézői élményeket eredményeznek.

A debreceni operaelőadás közönsége némileg speciális összetételű volt, annyiban, hogy a fiatal közönség jelentős arányban képviseltette magát, igaz ez a teljes mintában is így van. A 296 érvényes életkor-bevallással rendelkező válaszdóból 90 kitöltő 20 éves és fiatalabb, tehát a teljes minta közel 32%-a. Szintén jelentősebb számban voltak az operai válaszdók között a 41–50 éves korcsoportból (20%), akik egyébként a teljes mintában sokkal kisebb arányban szerepelnek (15%). A többi korosztály részvétele arányaiban megegyezik a teljes mintában betöltött számarányukkal, azzal a megkötéssel, hogy az egyetemista korosztály az operán kisebb arányban vett részt (13% szemben a 19%-kal a teljes mintában). Az összesített válaszokat vizsgálva ugyanakkor azt látjuk, hogy az életkor igen kis

5 A dőlt betűvel jelölt kifejezések a kérdőívben konkrétan szereplő terminusokat jelzik.

mértékben befolyásolja a színházi élményt az operaelőadás esetén. A korrelációs együtthatókat nézve néhány kérdésben találtunk érvényes, bár gyenge együttmozgást az életkor és az előadásra adott pontszámok között. A debreceni nézők szerint minél idősebb a válaszadó, az előadás annál kevésbé meglepő, unalmas, konvencionális vagy felületes (-0.2 korrelációs együttható). Némileg meglepő eredmény, hogy a fiatalok személyesen relevánsabbnak és némileg viccesnek találták a *Bohéméletet*, ami az idősebb korosztály válaszaiból már egyáltalán nem tűnt ki. Puccini operája végső soron fiatalokról szól, ami magyarázhatja a szorosabb személyes kötődést, bár tegyük hozzá, hogy ez az érték (3,3) nem önmagában, csak a többi korosztály véleményéhez viszonyítva magas (2,3 a 60 év fölöttiek esetén). A „vicces” minősítés szólhat magának az operai műfajnak, mellyel a fiatal korosztály jelentős része most találkozik először, de az is kétségtelen, hogy a Puccini-operának vannak könnyedebb, sőt akár burleszk hatásúnak is nevezhető jelenetei. Érdekes, ugyanakkor, hogy a középiskolások 21%-kal szebbnek értékelték az előadást, mint a nyugdíjas korosztály. Bár a kvantitatív adatokból ennek az oka pontosan nem olvasható ki, az erősebb esztétikai hatás szintén szólhat az igen megható történet vagy maga az operaműfaj értékeivel való első találkozás értékelésének.

Markáns korosztályos különbségeket láthatunk viszont az előadásválasztás motivációjában: az idősebb korosztály sokkal inkább a szerző, azaz Puccini miatt választja az operaelőadást, míg a fiatalok esetében a barátokkal közös színházlátogatás motívuma erősebb. Mindjárt hozzá kell tennünk azonban, hogy a magyar színházi rendszer esetében erősen torzít, azaz hiányos: a bérlet, ahogyan fentebb is említettem, mint motívum ugyanis sajnálatosan nem szerepel a választható lehetőségek között. Ugyanakkor szintén a STEP kutatásból tudjuk, hogy ebben az időszakban a Csokonai Színház teljes látogatóinak 80%-a, míg a Vojtina Bábszínház látogatóinak 70%-a bérletes volt.

A kutatócsoportot sokat foglalkoztató egyik további kérdés az volt, hogy vajon a színházlátogatás gyakorisága eredményez-e markáns különbségeket a nézői élményben, azaz a tapasztaltabb látogatók vajon pozitívabban vagy kritikusabban értékelik az épp látott előadásokat. Ennek a vizsgálatára lehetőséget nyújtott, hogy a kérdőív több ponton is rákérdezett a válaszadó színházlátogatási szokásaira, egyik kérdésben kifejezetten az elmúlt évben látott előadások számát kell önbevallás alapján megadni. Nemzetközi összevetésben a válaszok kevésbé sarkosak, azaz az összesített különbségek a vártnál kisebbek. A kilenc, igen különböző előadásból álló debreceni mintában azt láthatjuk, hogy leginkább a rajongói attitűdök érvényesülnek, de a különbségek nem jelentősek. A gyakori színházbajárók, azaz, akik évente legalább 6 előadást megnéznének, az előadások esztétikai értékeit és komplexitását 6%-kal pozitívabban ítélik meg, mint azok, akik évente legfeljebb 1–2 előadásra látogatnak el. Ugyancsak a gyakori színháznézők 8%-kal tekintik személyesen maguk számára és társadalmilag relevánsabbnak az előadásokat. A konvencionális megítélésében már csak 2% különbség van, míg a szórakozás értékelésének tekintetében szinte semmi (1%). A vizsgált debreceni közönség



esetében tehát talán arra következtethetünk, hogy a gyakoribb nézők a színházi élményt, annak teljes spektrumában, valamivel jobban „értékelik” az alkalmi nézőknél, korábbi tapasztalataik „megtanították” őket az előadások komplexebb élvezetére. Persze az sem zárható ki, hogy a színházrajongók eleve pozitívabb elvárásokkal ülnek be az adott előadásra, hiszen maga a közeg és az adott művészeti forma számukra kedves és otthonos. Az operaelőadás nézői mintái alapvetően ugyanezt a sablont követik, azzal a különbséggel, hogy a gyakori színházlátogatók valamivel (9%-kal) konvencionálisabbnak látják a debreceni *Bohéméletet*. Ezek a kritikai attitűdök tovább erősödnek, ha kifejezetten az operarajongók véleményét szűrjük le. Ezt megtehetjük, hiszen a kérdőív műfajonként is rákérdez a színházlátogatás gyakoriságára. Az évi háromnál több operát megtekintők 11%-kal látták kevésbé komplexnek az előadást az operába csak alkalmanként járó nézőtársaiknál. Ők 7%-kal gondolták kevésbé szórakoztatónak és relevánsnak a *Bohéméletet*. Ugyanakkor az esztétikai összetevők tekintetében nincsenek számottevő különbségek. Elsőre talán meglepő, hogy az operarajongók 4%-kal kevésbé gondolják konvencionálisnak Nadine Duffaut rendezését, miközben a színházlátogatók esetében az imént épp az ellenkezőjét láttuk. Ha elfogadjuk az operai világ „kettős kötöttségét”, akkor megérthetjük, hogy az operarajongók talán kevésbé értékelik a klasszikus repertoár színházilag formabontó színrevitelét, azaz a zenei minőséget a színházi minőségtől (vagy innovációtól) elkülönülten kezelik.

Nem beszéltünk még a szakértő nézők „legképzettebb” típusáról, a színikritikusokról. A debreceni előadások sajnos igazolni látszanak azt az alapvető problémát, hogy vidéki előadásokról méltatlanul kevés írás születik. Ez hatványozottan igaz az operakritikára, hiszen a műfaj a recenzenstől kiemelten magas belépési adót követel meg: nemcsak a színházi területről szükséges kellő tudás és tapasztalat, hanem a még rigorózusabb előképzést igénylő zenei területhez is. A két terület közül a legtöbb esetben valamelyik dominánsabb lesz, ez igaz a *Bohémélet* egyetlen kritikusára is, aki BALJOS írói névvel írt recenziót a *Hajdú Bihari Napló* művészeti rovatába.<sup>6</sup> A szerzőről helyi források segítségével felfejtettük, hogy alapvetően zenei előképzettséggel rendelkezik, egyben gyakorló zenész, a város zenei programjainak gyakori kritikusa. A STEP közönségkutatása páratlan lehetőséget nyújt arra, hogy a szakíró véleményét összevegyük az „átlagnéző” élményeivel, azaz a 250 válaszadó összesített tapasztalataival.

A recenzens Nadine Duffaut rendezését korrektnek és ambiciózusnak, minden mozzanatában „zenei indíttatásúnak” látja, akkor is, ha korban későbbre, az 1870-es évekbe helyezi a cselekményt. A nézők a hatpontos skálán 4,7 pontot adtak a rendezésre. Emanuelle Favre díszlete, bár a forgószínpad okán gyors helyszínváltásokat tesz lehetővé, a kritikus szerint „fantáziátlan, szűk és sivár”, általános szürkeség jellemzi. Berzsenyi Krisztina korhű hatású jelmezei a kritikus szerint jól ellensúlyozzák a szürkeséget. A kérdőív az előadás látványvilágára egy kérdést

<sup>6</sup> BALJOS, „Debreceni bohémek”, *Hajdú Online*, 2012.05.06, hozzáférés: 2024.04.17. <http://resolver.szinhaztortenet.hu/collection/OSZMI424353>.

szánt, mely a díszletet és jelmezt összesíti. A nézők válaszainak átlaga 4,67, ami szinténjónak mondható. A recenzens háttérének ismeretében nem meglepő, hogy az írás legnagyobb részét a zenének és az énekesek teljesítményének szenteli. Sajnos a sokféle színházi műfaj nemzetközi összevetését szolgáló kérdőív kevés figyelmet fordít a zenés műfaj sajátosságaira, például nem kérdez rá külön a karmester, a zenekar és énekkar teljesítményének értékelésére sem, a színészi (énekesi) alakításokat pedig összesítve kezeli. BALJOS a karmesterekről (Somogyi-Tóth Dániel és Kesselyák Gergely) a zenekarról (Kodály Filharmonikusok) és az énekkarról is elragadtatással ír: „biztos pilléreken” tartják az előadást. Az énekesi teljesítményeket ugyanakkor már nem egyöntetűen pozitívnak látja. A Marcellót alakító Molnár Leventéről a legnagyobb elragadtatással ír: zenei intelligencia és ellenállhatatlan játékkészség jellemzi. Ezzel szemben a főszereplőket – mindkét szereposztásban – korrektnek, de nem elég jelentékenynek látja: „a zenei és színészi ív nem elég meggyőző”, „méltányolható, de nem szerethető”, a hangszín nem ideális a szerephez, a mimika túlzó és fárasztó. Ez alól a szerző szerint csak Balczó Péter olaszos tenorja kivétel, aki Rodolfoként „egyre természetesebb”, és „színészi eszközei is gazdagodnak”. Az epizód szereplőkről, ugyanakkor, pozitívabban emlékezik meg. A nézők a színészi (ezen esetben énekesi) játékot csak egy minősítéssel értékelték, ez a szám pedig 5,2, ami kifejezetten magasnak számít. Ebben az esetben tehát a szakíró kritikusabb a közönségnél, minősítései mégis alapvetően a zenei/énekesi kvalitásokra vonatkoznak, és kevésbé terjednek ki a színészi karakterek megformálásának milyenségére.

Az írás továbbá számos olyan aspektust nem érint, amely viszont a kérdőív (és a színházi élmény) fontos összetevője: a darab tematikus relevanciája, elgondolkodtató volta, a narratíva kibomlása és jelentősége, a színész-karakter-néző viszonya és a nézői tapasztalat számos egyéb jellegzetessége. Ezekből a részkérdésekből a nézői tapasztalat kontúrjai egészen jól felrajzolhatók. A válaszadók a történet bemutatását bár nem találták különösen meglepőnek (3,1), de elgondolkodtatónak annál inkább (4,1) és szívesen beszélgetnek róla ismerőseikkel (4,1). Az előadást egyáltalán nem tartották bonyolultnak (2,24) sem meglepőnek (2,71), de, mint fentebb is említettem, nagyon szépnek (4,57) és élvezetesnek látták (4,57). A társadalmi és személyes relevancia értékelése közepesnek mondható (3,01–3,5). Annak ellenére, hogy az opera igen komplex dramatikus szöveg, olasz nyelven előadott szerepekkel, a debreceni közönség könnyen követhetőnek találta (4,57), befogadása nem jelentett kihívást (2,39). Az előadást leíró minőségjelzők közül a legmagasabb minősítést a művészi készségek értékelése kapta (4,98).

A kérdőívek értékelésénél sokszor azt tapasztaltuk, hogy nem mindig könnyű eldönteni, hogy az egyes számszerű értékelések milyen nézői pozíciókat takarnak. A kvantitatív felmérés előnye ugyanakkor, hogy nagy mintavételre ad lehetőséget és így a nézői átlag pontosabban felmérhető. Ahol fókuszcsoporthoz, kvalitatív kutatásra is volt lehetőség, ezek a szabad vagy irányított beszélgetések sokat segítettek a számadatok helyes olvasatában, bizonyos oksági összefüggések felvázolásában. Debrecenben idő- és kapacitáshiány miatt sajnos nem került sor

fókuszcsoporthoz megszervezésére, de részben ilyen célra felhasználhatjuk a kérdőív szabad szöveges kérdéseit. A válaszadóknak az egyik kérdésben az előadás kedvenc részét, mozzanatát kellett megjelölniük (3. ábra), a kérdőív végén pedig szabadon írhattak bármilyen megjegyzést. A megjegyzések egy része a kérdőívre és a felmérés bizonyos részleteire irányult, de sok megjegyzés az előadás egészét, bizonyos elemeit vagy a színházi este egészének élményeit részletezte. Az operaelőadásra adott válaszok alapján két, egyenként ötven fős mintát választottam ki. Az első csoportba azok kerültek, akik a *Bohéméletet* elsősorban zenei szempontból értékelték, választott kedvenc részeik az énekesekhez vagy a zenei anyaghoz kötődtek. Többek között ilyen megjegyzések kerültek ebbe a csoportba: „egy bemutató után többször is megnézek egy operát”, „az operákra mindig szívesen megyek a Csokonai Színházba, de a prózai darabokban általában csalódom”, „a témát nem túl meglepően kezelték az alkotók – szerencsére”, „azok a részek voltak a kedvenceim, ahol az énekesi részek domináltak (áriák, duettek), mert szakmailag ez érdekelt elsősorban”. A másik csoportba azok kerültek, akik inkább színházi élményeket vártak az operaelőadástól. Például akiknek a kedvenc jeleneteik a színházspecifikus elemekhez köthetők „a hóesésben történő jelenetek”, „a mozgalmas tömegjelenetek” voltak a kedvenceik, vagy a történet bizonyos fordulatait emelték ki (pl. „ahogyan a barátok fogadják Mimi halálát”), esetleg kifejezetten a színház iránt rajonganak „nem szeretem az operákat, azért járok színházba, hogy a színeszt játszani lássam”, „azok a részek, amikor a zeneileg képzett, de színésziileg nem teljesen tökéletes színészek nem erőlködtek azon, hogy elhitessék a nézővel, hogy ők most »igaziak«”.

Kedvenc rész	Válaszadók száma
Első felvonás (Szoba)	22
Második felvonás (Utca, Momus)	39
Harmadik felvonás (Utca, tél)	5
Negyedik felvonás (Szoba)	38
Áriák, duettek	22

3. ábra. A debreceni nézők „kedvenc részei” a *Bohémélet*ből

A demográfiai adatokat nézve a „zenerajongók” így kiválasztott csoportja valamivel idősebb (35 év) a „színházrajongóknál” (30 év), iskolázottságuk valamivel magasabb. A két csoport a prózai előadásokat nagyságrendileg ugyanolyan mértékben látogatja, de a zenerajongók sokkal több operát látnak egy évben. A zenerajongók 30%-kal fontosabbnak tartják az operaszerzőt a darabválasztásban, míg a színházrajongók a barátok és a színházépület szerepét tartják sokkal fontosabbnak. Az összesített véleményekben is jól kirajzolódik a különbség a kétféle hangoltság között. Az előadást általában a színházrajongók kissé pozitívabban értékelik, míg a zenerajongók az est egészét látják valamivel magasabb értékűnek. A színházrajongóknak a vártnál 15%-kal többet nyújtott az előadás, míg a zenerajongók előzetes várakozásait hozta. A színházrajongók a történetmesélést kis mértékben

magasabbra értékelik, és a képzelőerejüket is jobban megragadja az előadás (8%-kal). A rendezést, a karaktereket, a színházi formákat és a színészi játékot is 3–6%-kal magasabbra értékelték. Bár a számszerű minősítések mindkét csoportban alacsonyak (3 pont körüliek), a színházrajongók majdnem 20%-kal inkább gondolják úgy, hogy „a színészek tőlem is vártak valamit”. A zenerajongók az előadást 9%-kal *konvencionálisabbnak* látják, míg a színházrajongók 13%-kal *új képekkel telinek*, bár hozzá kell tenni, hogy abszolút értékben ezek a minősítések közepesnek mondhatók. Szintén nem magasak a személyes és társadalmi relevanciára adott értékelések, de a két csoport közti különbségek itt is jelentősek, nem meglepően a színházrajongók találják 15–18%-kal relevánsabbnak a *Bohéméletet*. Úgy tűnik, az előadás cselekményben, dramatikus szituációban jelentkező humoros mozzanatait is a színházrajongók értékelik magasabbra (15%-kal), olyan jelenetekben, ahol a zenerajongók vélhetően inkább a bravúros zenei megoldásokat kísérik nagyobb figyelemmel. A kérdőív egyik sokat vitatott minősítése a *fájdalmasan meglepő*, de talán nem meglepő, hogy ebben a kérdésben is a színházrajongók összesített véleménye 20%-kal magasabb, akiket elve jobban leköt a Puccini-opera kétségtelenül fájdalmas és megható története (4. ábra). Jól illik ide az egyik gyakori operalátogató megfogalmazása, aki érzékletesen foglalja össze a két fent vázolt nézőpont közti különbségek lényegét:

„Vicces feladat elé állítottak, amikor minősítenem kellett, hogy vajon a *Bohémélet* témája olyan volt-e, mint amit elvártam. Így tizenötödjére az ember a darabon már kevésbé lepődik meg, mint inkább azon, hogy mit kezd vele a rendező – amire viszont egyetlen kérdés vonatkozott, ha jól láttam, pedig számomra ez volt a legérdekesebb kérdés az előadás megtekintése előtt.”

Bár a színrevitel milyenségének és minőségének fontosságában kétségtelenül egyetérthetünk a válaszadóval, mind a szabad megjegyzések, mind a számszerű minősítések azt támasztják alá, hogy a történetnek, az operában megjelenített drámai helyzeteknek is jelentős hatása van a nézőre, még ha korábbról jól ismert is a cselekmény váza, és főként, ha elsősorban nem zeneileg, hanem komplex színházi-dramaturgiai, ritmikai és akusztikai térként tekintünk az operaelőadásra. A két csoport összevetése ismét a rajongói attitűdöket látszik erősíteni, miközben világosan látszik, hogy a zenekedvelők sokkal kevesebb teret kaptak a kérdőívben a zenéhez, a zenei előadáshoz kapcsolódó szempontrendszerük érvényesítésére. Reményeink szerint a közeljövőben egyetemközi kutatócsoport szervezésében lehetőségünk nyílik megismételni az empirikus mintavételt (Debrecenben és más városokban), az operai műfaj szerepeltetésével, így a zenés előadásokon használt kérdőív mindenképpen korrekcióra szorul, hogy a műfaj sajátosságait jobban tükrözze.

A vizsgált előadások nagy részéhez a felmérést végző egyetemi hallgatók előadáselemzéseket is készítettek, a projektben közösen használt kérdőív alapján (Színházi Esemény Értékelő Lap). Ezek az elemzések is fontos támaszpontokat adtak a kvantitatív adatok helyes értelmezéséhez. A számadatokból kibomló nézői

## RAJONGÓI ÉS KRITIKAI POZÍCIÓK AZ OPERARECEPCIÓBAN

pozíciók különbségét nagyon jól illusztrálja az elemzés alábbi részlete, mely arra a kérdésre válaszolt, hogy a színházi élmény inkább a darabon vagy az előadás-son alapszik-e: „Szigorú értelemben Puccini darabján (amely csak előadás révén képes ténylegesen megszólalni) alapszik a színházi élmény, nem ezen a konkrét előadás-son. Úgy gondolom, aki a darab ismeretében érkezik, a zenére figyel inkább, aki pedig most ismerkedik a darabbal, az inkább a szövegjelentésre és magára az előadásra koncentrál.”

A STEP kutatás felmérése alapján a vizsgált időszakban Debrecenben évadonként 25 zenés színházi produkció volt látható, ami a teljes kínálat 9%-át jelentette. Ezek a produkciók jellemzően többször futottak, így a 163 zenés előadás a teljes kínálat 16%-át tette ki. A részletes kvantitatív kutatásba beemelt Puccini-előadás nézői véleményei arra utalnak, hogy az operabemutatók vidéki városokban is számíthatnak értő közönségre, az opera komplex performatív eseményként, minden korosztálynak képes több jelentéscsatornán színházi élményeket nyújtani.

Kérdőíves kérdés	Zene-rajongók	Színház-rajongók	Százalékos eltérés
Előadás egésze	4,86	4,98	-2,46%
Este egésze	4,76	4,66	2,10%
Elvárásaimat teljesíti	4,38	4,32	1,37%
Elvárásaimat felülmúlja	3,86	4,41	-14,29%
A történet érdekes volt	4,45	4,56	-2,50%
Bevont az előadás világába	4,38	4,52	-3,20%
Megmozgatta a képzeletemet	4	4,32	-8%
Tetszett a rendezés	4,62	4,76	-3,03%
Tetszett a színészi játék	5,06	5,28	-4,35%
A karakterek érdekesek voltak	4,12	4,38	-6,31%
Tetszettek a színházi formák	4,59	4,86	-5,84%
A színészek tőlem is vártak valamit	2,63	3,12	-18,86%
A szerző miatt jöttem	4	2,77	30,73%
A barátaim hívására jöttem	2,62	3,19	-21,71%
A társulat miatt jöttem	3,4	3,98	-17,03%
Az épület miatt jöttem	2,36	3,13	-32,67%
Évente megtekintett prózai előadás	2,4	2,5	-4,04%
Évente megtekintett színházi előadás	3,5	2,8	-19,78%
Bonyolult előadás	1,67	2,06	-23,10%
Meglepő előadás	2,18	2,7	-23,64%
Szép előadás	4,08	4,74	-16,08%
Problémákkal szembesítő előadás	3,19	4,14	-29,97%
Konvencionális előadás	3,52	3,2	9,26%
Új képekkel teli előadás	3,47	3,9	-12,40%
Társadalmilag releváns előadás	3,1	3,63	-17,68%
Személyesen releváns előadás	2,67	3,04	-17,68%
Kihívást jelentő előadás	2,06	2,22	-7,85%

4. ábra. Zenerajongók és színházrajongók értékelései a *Bohémélet*ről

## A boldog hadifogoly. A fogságból hazatérő hős alakja Metz István *Jánoska* című egyfelvonásosában

A Román Munkáspárt 1948-as győzelme után a Sztálin 1953-as haláláig tartó időszakban az államhatalom kultúrpolitikája, kulturális (és színházi) emlékezetet alakítani igyekvő szándéka a hivatásos és a műkedvelő színjátszás közötti szakmai határvonalat megpróbálta elmosni abból a célból, hogy ideológiailag egységesítse. Állításom az, hogy mindamellett, hogy az államszocializmus a kultúra irányának megfordítása révén (a magaskultúra műfajait próbálja integrálni a népi kultúra világába), valamint azzal, hogy hivatásos színházi mintákat oszt meg a kultúrott-honok használóival, a legfontosabb eszköze a történelem újramondásában az lesz, hogy olyan új hősöket teremt meg, amelyek? mindkét regiszterben (hivatásos és műkedvelő) ugyanazt a jelentést képes hordozni. A hős alakja az, amely közös nyelven használható a negyvenes évek legvégén és az ötvenes évek elején, és a hős az, aki az államhatalom szándékait egyesítve beszéli a Párt nyelvét. Meglátásom szerint a hős típusainak vizsgálata révén a korszak színházi emlékezetének egyik fontos tényezőjét tárhatjuk fel. Ha a hős alakját megvizsgáljuk, közelebb jutunk a korszak színjátszásának értelmezéséhez. Az államhatalom emlékezetpolitikája által létrehozott új hősök azonosítása érdekében a *Művelődési Útmutató* hasábjain 1948–1953 között publikált mintegy 140 egyfelvonásos áttekintését végeztem el. A fogságból hazatérő hős alakját Metz István *Jánoska*<sup>1</sup> című egyfelvonásosa, illetve annak hivatásos és műkedvelői előadásai elemzése révén vizsgálom.

### ***Az „új, jobb életbe vetett hittel” való hazatérés narratívája***

Az *Igaz Szóban*, a szovjet hadifogságban lévő magyarok lapjában 1947-ben azt olvassuk, hogy a következő üzenetet küldik haza a foglyok: „Politikailag megtisztulva akarunk hazamenni és otthon igazi demokratiként dolgozni az új haza felépítésén.”<sup>2</sup> 1944 szeptembere után körülbelül 20.000 magyar nemzetiségű civil fiút és férfit deportálnak a Szovjetunió területére (tehát nem csak hivatásos katonákat),<sup>3</sup> amihez hozzáadódik a fronton fogságba esett, szintén 20.000-re tehető katonák száma, valamint az 1945 januárjában deportált német ajkúak 15 ezres tömege.

1 METZ István, „*Jánoska*”, *Művelődési Útmutató*, 11. sz. (1948).

2 „A 339/11. sz. tábor antifasisztái: Tábori élet”, *Igaz Szó*, 17. sz. (1947): 2.

3 STARK Tamás, „...akkor aszt mondták kicsi robot.” *A magyar polgári lakosság elhurcolása a Szovjetunióba korabeli dokumentumok tükrében* (Budapest: MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2017), 25.

Az elhurcoltak nagy része 1947–48-ra szabadul.<sup>4</sup> Ana Pauker román külügyminiszter egy magyar-román állami szintű találkozó után jelenti be a román-magyar határon a hadifoglyok hazatérését: „A csoportos hazatérés alkalmával tapasztalni fogják, hogy minden hadifogoly testben, lélekben megerősödvé, felvilágosultan, új, jobb életbe vetett hittel tér haza.”<sup>5</sup> A hadifoglyok és a külügyminiszter nyilatkozata is pozitív tartalmú, bizakodó, azt sugallja, hogy a hadifogság az embert jó irányba átforgató állapot, a Szovjetunió pedig az a hely, ahonnan a foglyok újjászületve és megtisztulva érkeznek vissza. Mihály Róza *Jó szerencsét!* című egyfelvonásosában a hazatérő férjére alig ismer rá az őt váró felesége – de nem a megpróbáltatások miatt, hanem mert úgy „megemberesedett” a fogságban, hogy „amikor felpróbálta a régi ruháit, rá se mentek, annyira megerősödött.”<sup>6</sup>

Mivel a hivatalos nyilatkozatokban, a korabeli sajtóban nincs szó a fogságban elviselt szenvedésekről, ezért a szenvedéstörténet nyílt tagadásáról beszélünk, a fogságot átélt emberek tapasztalatának, az abból létrejövő narratíva elfedéséről, behelyettesítéséről akkor, amikor a hadifogságról való hivatalos beszédről tárgyalunk. A behelyettesített narratíva középpontjában pedig az újjászületett hős áll. A szenvedő hadifogoly narratívája így teljes egészében eltűnik, illetve nem jelenik meg 1948 után, helyébe a *boldog hadifogoly* lép. A boldog hadifogoly 1944 előtt esett fogságba, felvilágosultan tér haza és a szovjet nép barátságát hozza magával.

A *Művelődési Útmutatóban* 1948 novemberében jelenik meg először a hadifogság témája, illetve a hadifogságból hazatérő hős motívuma. Metz István *Jánoska* című egyfelvonásosában a hazatérő egykori foglyot a cselekmény szerint nem az átvonuló szovjet csapatok hurcolták el, hanem az még 1941-ben esett fogságba. A Román Munkáspárt hatalomátvétele előtt ugyan elszórtan a napi sajtóban megjelennek a hadifoglyok hollétére rákérdező cikkek, ám ez a Munkáspárt kormányra kerülése után eltűnik. Vagyis a hazatérő hős narratívájában tabuként kezelendők az 1944–45-ös elhurcolások, mintha azok nem is léteztek volna. Jó példa erre a Szilágyolompértről elhurcolt civilek holléte után érdeklődő cikk a *Világosság* című napilapban, 1947-ben. A szovjet hadsereg által a front átvonulása után Szilágyolompértről a Szovjetunióba elhurcolt civil férfiak hollétét firtató cikk már 1947-ben sem nevezi meg a foglyul ejtést végző hadsereget, ám még utal az elhurcolás tényére (az *elvitt* kifejezést használja).<sup>7</sup> A civilek elhurcolása 1948-tól eltűnik a nyilvános beszédből, az pedig, hogy főképp a Romániában élő kisebbségek (magyarok és németek) köréből származó ezrek esnek hadifogságba és visznek szintén ezreket kényszermunkára a Szovjetunióba, az államhatalom által szorgalmazott román-magyar testvéri együttélés narratívájába nehezen vagy egyáltalán nem

4 MURÁDIN János Kristóf, „A kollektív emlékezet peremén. Magyar civilek szovjet fogságba hurcolása Erdélyben, 1944–1945-ben”, *Erdélyi Krónika*, hozzáférés: 2023. március 27., <https://erdelyikronika.net/2020/10/17/magyar-civilek-szovjet-fogsagba-hurcolasa-erdelyben/>

5 Sz. n., „Rövidesen hazatérhetnek az összes hadifoglyok”, *Erdély*, 21. sz. (1948): 3.

6 MIHÁLY Róza, „Jó szerencsét!”, *MÚ*, 8. sz. (1951): 5.

7 N.N., „Ki tud róluk?”, *Világosság*, 1947. szept. 7., 2.

illeszthető bele, ami össze is csengett a szovjet állásponttal, mivel „szovjet részről sohasem ismerték el a polgári lakosság elhurcolását.”<sup>8</sup>

Ahogy egyre inkább távolodunk a második világháború befejezésétől, a hivatalos narratívákban a foglyok is hamarabb szabadulnak: például az 1952-ben mozikba kerülő román film, a *Mitrea Cocor* címszereplője már 1945-ben visszatér, hogy szülőfalujában levezényelje az agrárreformot, átváltozott, felvilágosult hősként, aki a szovjet mintát akarja gyakorlatba ültetni.

### *Színpadi mű mint társadalmi szelep*

Metz István<sup>9</sup> egyfelvonásosát a marosvásárhelyi Székely Színház mutatja be 1949 januárjában, Szabó Ernő rendezésében, de ami még figyelemreméltóbb, hogy a *Művelődési Útmutató*ban történt közlés után az egyik legnépszerűbb játszott mű lesz a népi színjátszócsoporthoz repertoárjában. Ugyanebben az évben a *Gyárigazgató* című drámával együtt az Állami Kiadó nyomtatásban is megjelenteti a *Jánoskát*, vagyis még szélesebb hozzáférést biztosít az egyfelvonásosnak és a szerzőnek. Metz darabjának sikere meglátásom szerint éppen a hadifogságról való beszédmódnak a kettős tapasztalatából fakad. Egyfelől a hivatalos, nyilvánosan engedélyezett és forgalmazott beszédmód a boldog hadifogságról szól, míg a tabusított, a szenvedéseket elhallgatni kényszerülő tömeges tapasztalat ezzel gyökeresen ellentétes tudást birtokol. Ugyanakkor a hadifoglyok hazatérése a néma várakozásra tesz pontot, ami után a nyilvános beszédmódban is megjelenhet a hadifogság, a fogságból való hazatérés élménye, vagyis egyfajta társadalmi szelepként működhet a darab és az előadás. Metz egyfelvonásosára úgy is tekinthetünk, hogy mivel az az államhatalom által ellenőrzött és engedélyezett fórumban lát napvilágot, illetve egy hivatalos színház tűzi műsorára, így a hadifogság élményéről való beszéd mintáját adja az olvasók és nézők kezébe. Vagyis úgy próbálja alakítani a hadifogságról való emlékezetet az államhatalom, hogy pontosan kijelöli annak koordinátáit. Mivel több tízezer ember került fogságba, tehát a társadalom egy nagyon széles szeletét érintette a kérdés, és a napi aktualitást meghatározó problémát tematizált, Metz művének sikere érthető. A szerző ugyanakkor több utalást rejt el egyfelvonásosában, ami többszörösen visszavesz az államhatalmi szándék uralta emlékezet-alakító szándékból, illetve megerősíti a tabusított, a hadifogság élményével hazatérő, de a nyilvánosságot nem használható, hallgatni kényszerülő közösségi vagy egyéni emlékezetet.

A *Jánoska* cselekménye röviden: a hadifogságból hét esztendő után hazatérő apa hűtlenséggel vádolja a sok éven át hű feleségét. Az eltelt évek alatt a szocialista gyűlésekre járó, feminista öntudatra szert tevő falusi asszony ártatlanságát kisfikuk, Jánoska tanúsítja az apa előtt. Az asszonyt elcsábítani igyekvő módos nagygazda félreáll a halottnak hitt, de mégis hazatérő férj útjából, aki belátja tévedését.

<sup>8</sup> STARK, „...akkor aszt mondták...”, 35.

<sup>9</sup> Metz István (Budapest, 1894. máj. 8. – Marosvásárhely, 1983. máj. 10.): orvos, orvostörténész, színíró, novellista. 1952–54 között az állami Székely Színház irodalmi titkára.



Az 1949. január 27-ikei marosvásárhelyi bemutató után, illetve a *Művelődési Útmutatóban* való közlést követően a műkedvelő szintársulatok országsszerte műsorra tűzték a *Jánoskát*. Az 1948 után meghirdetett és szervezésre kerülő kultúrversenyek kedvelt műve lesz, a könyves megjelenésről pedig neves színházi szerzők írnak.

Molter Károly könyvismertetőjében, bár elismeri, hogy a gyermek véletlenszerű megjelenése (és megoldást hozó közbelépése) a mű dramaturgiailag gyenge pontja, ám mégis hitelesnek, a „jellemekből következő akciónak” gondolja az apa megvilágosodását, valamint a „pártos és művészi mondanivaló” egyensúlyát látja megvalósulni a műben.<sup>10</sup>

Szabó Lajos<sup>11</sup> eleven figurákról, jól kibontott jellemekről beszél a Jánoska kapcsán, továbbá kiemeli a szereplők párbeszédének minőségét („ízese”), hangsúlyozva, hogy a szerző láthatóan ismeri a világot, ahol művének cselekménye játszódik. Szabó szerint a *Jánoska* az egyszerű helyszín (falusi ház belső tere) miatt is kiválóan alkalmas a népi színjátszók számára (a legkisebb falusi kultúrotthon színpadján is előadható), továbbá mert „a szerző élő emberekkel mutatja a valóságot, mert írói módon kezelte a témát, lehetőséget nyújt a reális, ábrázoló játékra.”<sup>12</sup> Úgy tűnik tehát, hogy a korabeli szaksajtó a minőségi és ideológiailag is megfelelő művet látta Metz egyfelvonásosában.

### ***A Székely Színház bemutatója***

A Székely Színház bemutatója rendhagyónak tekinthető, mivel három egyfelvonásost tűzött műsorra egyszerre, akkor, amikor a *Jánoskát* színpadra állította. Metz darabja mellett két szovjet író egyfelvonásos vígjátékát mutatták be. Csakúgy, ahogy Metz *Jánoskáját*, Averjanov *Viszontlátásra* és Karatigin *Az elcserejt kabát* című művét is Szabó Ernő rendezte. A bemutató kapcsán Molter a színház „rokonzenves” kezdeményezéseként ír az estről, a három előadás mindegyikében „jellemeket és életünkben előforduló alakokat” látott a színpadon a kritika szerzője.<sup>13</sup> Hány Lajos „kulisszáit” mesterieknek tartja Molter, Szabó rendezését pedig „aprólékos műgonddal” megvalósítottnak. A színészi játék tekintetében a hadifogságból hazatérő apát játszó Jenei Ottó Molter szerint a belépőjekor „határozatlan (...) szerepének második felében kitűnő lesz, mert emberi húrt pendít meg, az atyai szeretet hatalmát”.<sup>14</sup> A férjét hazaváró anyát alakító Hamvai Lucynek a jelmezét kifogásolja Molter, játéka viszont „fegyelmezett”. A kerítőnőt játszó Técsi Zsuzsa

10 MOLTER Károly, *Jánoska. A gyárigazgató*. Metz István egyfelvonásosai”, *Népújság*, 164. sz. (1949): 2.

11 Szabó Lajos (Alsóbölkény, 1912. szeptember 21. – Marosvásárhely, 1983. augusztus 13.): drámaíró. 1941-től a kolozsvári Nemzeti Színház dramaturgja volt. 1945-től a konzervatórium, majd folytatólag 1948-tól a Magyar Művészeti Intézet, illetve a Szentgyörgyi István Színművészeti Főiskola színház-történet tanára, a magyar tagozat igazgatója. 1954-ben a Főiskolával együtt költözött Marosvásárhelyre, ahol 1976-ig a főiskola rektora is volt.

12 SZABÓ Lajos, „Két egyfelvonásos népi színjátszók részére”, *Utunk*, 14. sz. (1949): 16.

13 MOLTER Károly, „Három egyfelvonásos”, *Utunk*, 4. sz. (1949): 15.

14 Uo.

„vénasszonyos károgását” Molter a falusi környezet erősítéseként értelmezi, míg a kulák szerepét magára öltő Kiss László a „darab egységét és hangulatát szolgálta.” Molter kritikájából az is kiderül, hogy a kisiút, Jánoskát egy kislány, Tóth Manyi játszotta, aki „értelmesen tagolt beszédével megkönnyeztette a közönséget”.<sup>15</sup>

Metz egyfelvonásosának marosvásárhelyi előadászámáról nincs különálló adat a színház archívumában, a nyilvántartás Averjanov *Viszontlátásra* című előadását rögzíti az 1949. január 27-i bemutatóként. Csak feltételezhetjük, hogy mivel a bemutatón mindhárom egyfelvonásost előadták, az a további tíz előadás során is így történt. A marosvásárhelyi tíz előadás mellett összesen négy kiszállást élt meg az Averjanov–Metz–Karatigin trió, az előadásokat mindösszesen 5568 néző látta.<sup>16</sup>

### ***A műkedvelő társulatok Jánoska-bemutatói***

Molter szerint a Székely Színház nagy sikerrel játszotta a *Jánoskát*, ám emellett kiemeli, hogy a falusi műkedvelő színtársulatok szerte az országban „szívesen mélyednek e darab megkönnyeztető témájába”.<sup>17</sup> Molter a maroshévíziek színjátszó-csoportját említi, akik Metz egyfelvonásosával nyerték meg az 1949-es kultúrversenyt. Az 1949–1950-es évek napi és kulturális sajtóját olvasva az látszik, hogy a *Jánoskát* valóban Románia-szerte játsszák. A *Szabad Szóban* az olvasható, hogy a szovátai műkedvelő színjátszók 1949. szeptember 5-ikén adták elő Brassóban Metz darabját.<sup>18</sup> A szovátai bemutató az egyik legkorábbi ismert műkedvelő előadás: 1948. szeptember 4-én, szombaton a Hargita étterem „technikai berendezés nélküli kis színpadán” mutatták be a *Jánoskát*.<sup>19</sup> A *Művelődési Útmutató* levelezőinek fenntartott rovatában az 1949-es márciusi számban a csíkszépvízi népi színjátszók előadásáról ad hírt. A csíkszépvízi előadás olyannyira sikeres volt, hogy öt alkalommal kellett újra előadniuk, majd a műkedvelő társulat a szomszéd falvak színpadjain is fellépett Metz egyfelvonásosával.<sup>20</sup> Az áprilisi számban egy olvasói levél szerint a nagyajtai színjátszók a regionális kultúrversenyen adják elő a *Jánoskát*.<sup>21</sup> A gyergyószentmiklósi körzeti kultúrversenyen Gyergyóremete műkedvelő társulata lépett fel Metz egyfelvonásosával.<sup>22</sup> A köpecbányai kultúr-csoport a járási kultúrversenyre Metz darabjával készült.<sup>23</sup> A Csík, Háromszék, Udvarhely és Marostorda megyék körzeti versenyét a maroshévízi kultúr-csoport nyerte meg a *Jánoska* című egyfelvonásossal.<sup>24</sup> A gyimesloki fiatalok a *Jánoskát* mutatták be

15 Uo.

16 Előadás- és nézőszámok. Marosvásárhelyi Színháztudományi Kutatóintézet.

17 MOLTER, „*Jánoska...*”, 2.

18 N.N., „A szovátai népi színjátszók Brassóban”, *Szabad Szó*, 32. sz. (1949): 2.

19 V.G., „*Jánoska*”, *Népújáság*, 205. sz. (1948): 6.

20 Lásd *Művelődési Útmutató*, 3. sz. (1949): 47.

21 Dr. Kerekes Istvánné sajtólevelező Nagyajtáról, *MÚ*, 4. sz. (1949): 44.

22 Ocsovszky Béla sajtólevelező Gyergyószentmiklósról, *MÚ*, 6. sz. (1949): 55.

23 Pethő László sajtólevelező, *MÚ*, 8. sz. (1948): 58.

24 N.N., „A Csík, Háromszék, Udvarhely és Marostorda megyei kultúrotthonok színjátszó csoportjainak körzeti versenye”, *MÚ*, 9. sz. (1949): 49.

sikerrel a székelyföldi kultúrversenyen.<sup>25</sup> A nyáradszeredai járási kultúrversenyen a nagyadorjániak Metz egyfelvonásosát adták elő.<sup>26</sup> Az aurélházai kultúr csoport 1949-es *Jánoska*-előadása a testvéri együttélés jegyében szervezett rendezvényen valósult meg, német, román és magyar közönség előtt.<sup>27</sup> A kolozsvári Orion-gyár műkedvelő társulatát a szovjet fogságból frissen hazatért színész, Forrai Ferenc segíti. A Kolozsvári Állami Magyar Színház társulati tagja az olvasópróbákon elemzi ki a szereplőket, a darab tartalmát, az író célkitűzéseit.<sup>28</sup> Anélkül, hogy további példákkal szemléltetném a *Jánoska* műkedvelők általi sikerét, összefoglalva kijelenthető, hogy a korabeli napisajtó kultúrhírei világossá teszik, Metz István egyfelvonásosát nem kizárólag a Székely Színház mutatta be, hanem a műkedvelői társulatok nagyon nagy száma. A *Jánoska* színpadra állítása 1948 végén veszi kezdetét, az 1949-es évben előzönlí a falusi kultúrotthonok színpadjait, végül 1950-ben, a resicai kultúr csoport előadásáról találunk róla utoljára hírt.<sup>29</sup>

### *Rejtett utalások és a sematikus ábrázolástól eltérő írói fogások*

Bár Metz István a *Jánoska* születéséről úgy nyilatkozik, hogy a mű megírása előtt tanulmányozta a „szocialista társadalom formanyelvét”,<sup>30</sup> az egyfelvonásos negatív szereplőjének, Csíki Károly karakterének elemzésekor az tűnik föl, hogy a *Művelődési Útmutató*ban közölt dramaturgus igényű szövegek negatív hőseihez képest Metz szereplője kevésbé sematikus van megírva. Metz nem használja a *kulák* kifejezést Csíki karakterére, ehelyett a *nagygazda* jelzőt illeszti mellé. Csíki ugyan hencegő, de alapvetően hiányzik belőle a gonoszság, az ármánykodás, ami más, a korszak szövegeire jellemző módon jelen van a módos karakterek esetében. Csíki nem készül szabotázsra, nem akarja megakadályozni a terményversenyt, nem akarja lebeszélni az embereket arról, hogy beálljanak a termelészövetkezetbe. Csíki így jellemzi magát: „A vakulással teszem a munkát s kakással kelek”,<sup>31</sup> amit a többi szereplő igazságként fogad el, valamint azt vallja, hogy nem politizál. Csíki a szerzői utasítások szerint magabiztos, „jómóddal öltözött gazdaember.” Nem lusta, nem kövér, ahogy a korszak szövegeiben általában ábrázolják a módosabb gazdákat. Csíki egyetlen célja társat szerezni – megnősülni, és fiatalkori szerelmét, a férjét a hadifogságból hazaváró Mányinak kezd el udvarolni. Egyetlen vétése, hogy túlságosan rámenős – mivel túl sokat iszik, nem hajlandó hazamenni, így késő éjszakába nyúlóan Mányi házában marad, amit a hazaérkező férj félreért. Amikor azonban Csíki előtt is világossá válik, hogy a torzonborz külsejű, szakadt ruhájú, éjszaka betoppanó idegen nem más, mint Mányi férje, azonnal megpróbálja megvédeni Mányit a férje előtt. De a nőszövetség gyűléseire járó, újságot olvasó,

25 tk, „Táncol, dalol a Székelyföld. Tízezrek készülnek a kultúrversenyre”, *Falvak Népe*, 23. sz. (1949): 14.

26 N.N., „27 falu – 2000 néző Nyáradszeredán a járási kultúrversenyen”, *Népújság*, 135. sz. (1949): 1.

27 Szekeres György sajtólevelező, *Szabad Szó*, 103. sz. (1949): 5.

28 N.N., „Az Orion-gyár kultúrgárdájának próbáján”, *Világosság*, 219. sz. (1949): 2.

29 N.N., „Élénk politikai kultúrmunka az MNSZ resicai szervezetében”, *Szabad Szó*, 26. sz. (1950): 1.

30 k.m., „Mit írnak íróink?”, *Népújság*, 260. sz. (1948): 4.

31 MOLTER, „*Jánoska. A gyárigazgató...*”, 2.

a női egyenjogúságot és a gyerekvállalás ésszerűségét hirdető férjét hazaváró nő, Mányi alakjának megrajzolásában sem követi a korabeli mintákat a szerző. Mányi *új embersége* visszafogott, nem tolakodó, nem *agitál* – azaz nem akar senkit meggyőzni a saját igazságáról. Saját választott világnézetét természetesként fogja fel, feladatát abban látja, hogy kislátját nevelje és gondozza. Fogságban lévő férjének hazatérésében bízik, hiába nógatják, nem hajlandó újra férjhez menni. Állhatatos és kitartó, és még akkor sem szánja rá magát a házasságra, amikor Csíki a férje halálhírére hozza. Metz tehát a korszak sematikus, az államhatalmi ideológiának megfelelő és abból kinövő hős karakterből alaposan visszateker, de nem annyira, hogy például az előadásról vagy a könyv alakjában megjelent egyfelvonásosról író kritikusok azt szóvá tegyék. Molter és Szabó is kiemelik kritikáikban a *Jánoska* megfelelő ideológiai alapozását. Molter szerint Metz „a szocialista építés korszakát”<sup>32</sup> dramatizálja, Szabó Lajos pedig a régi és új világ összecsapását látja megelevenedni a *Jánoskában*.<sup>33</sup> Meglátásom szerint a hadifogság tematizálása mellett ez a hőseit visszafogottan ábrázoló módszer az egyik kulcsa a *Jánoska* sikerének.

A hadifogság mellett a második világháborúra történő utalás is előfordul rejtetten az egyfelvonásosban, ami, úgy vélem, szintén a nézőknek a *Jánoskához* való kapcsolódását segítette elő. Csíki, amikor hírt hoz Mányi férjéről, arról beszél, hogy az a „26-osoknál szolgált”. A 26-os dési gyalogezred a kolozsvári 25-ös és a marosvásárhelyi 27-es (vagyis az erdélyi katonákkal feltöltött) gyalogezreddel az 1944 szeptemberében lezajlott tordai csata legfontosabb harcoló alakulatai voltak, eredményesen vették fel a harcot a sokszoros túlerőben lévő szovjet csapatokkal szemben, olyannyira, hogy egy hónapra megállították az addig szinte feltartóztathatatlanul előre törő Vörös Hadsereget. A véres csatában a gyalogezredek nagy része megsemmisült vagy fogságba esett.<sup>34</sup> Ráadásul a csata után bosszúból a szovjetek Tordáról mintegy 2000 fiút és férfit hurcolnak el kényszermunkára a Szovjetunióba.<sup>35</sup> A hősiesség, de egyben tragikus végkimenetelű tordai csatára, illetve a harcokban odavesztett férfiakra való illetően megemlékezés a kulturális emlékezet térbe helyezi át a kollektív és egyéni emlékezetben több éven át őrzött narratívát.

A háború és a megtorlások, valamint a hadifogság közösségi emlékezetét ilyen módon mozgásba lendítő szöveg másik eszköze a gyermekszereplő használata. A hadiárvaság mint a korszak jelentős problémája Metz egyfelvonásosa zárlatában ugyan megnyugtató módon van jelen (a fiú visszakapja apját), ám mivel a katonák és a hadifoglyok jelentős része nem tér vissza 1948-ra, ezért a *Jánoska* a remény üzenetét is közvetíti.

Azt is ki kell emelnünk, hogy a gyermek válik címszereplővé, Metz ezzel is a gyermek szemszögére hívja fel a figyelmet. Az ártatlanságot képviselő gyermek

32 Uo.

33 SZABÓ, „Két egyfelvonásos...”, 16.

34 BEREKMÉRI Róbert, „A marosvásárhelyi 27. székely könnyű hadosztály története megalakulásától 1944 szeptemberéig”, *Hadtörténelmi Közlemények*, 1–2. sz. (2005): 153.

35 MURÁDIN, „A kollektív emlékezet peremén...”

szempontjával azonosuló nézői tekintet James Young szerint egyben azt is jelenti, hogy mivel „az (ártatlan) gyerek ikonját emeljük át a nemzeti ikonográfiába”,<sup>36</sup> az ártatlanság képzete is részévé válik a nemzet önmagáról való gondolkodásának.

Az egyfelvonásos végén a hazatérő apát a gyermek nem ismeri fel annak torzborz kinézete miatt. Jánoska egy fényképet mutat az idegennek gondolt férfinak, ami az apját ábrázolja katonaruhában, fiatalon és életvidáman. A katonafotó használata szintén a közösségi emlékezésre apellálás, hiszen a katonafényképek voltak sok esetben a kizárólag megmaradt tárgyi emlékezetek a fogságba esett vagy eltűnt férfiakra. Boros Géza az 1956-os forradalom emlékkultuszában kutatott fotóhasználat kapcsán a magán- és a közösségi emlékezet találkozásáról beszél akkor, amikor a harcokban elhunyt fotói jelennek meg a síremlékeken, amelyek emlékezeti helyekként működnek.<sup>37</sup> A magánemlékezetnek a kollektív emlékezeti helyre való behívása történik meg Metz egyfelvonásosában akkor, amikor a hazatérő hőst egykori önmagával szembeesíti az egykori apjára emlékező fia, jelen esetben pedig az előadásra szánt szöveg, vagy maga az előadás válik a Pierre Nora-i értelemben vett emlékezeti hellyé.

Ugyanakkor Metz darabjában a tévedését felismerő hazatérő férj/apa a cselekmény végéig nem öltözik át civilbe, csupán hozzálát a tisztálkodáshoz, hogy a gyermeke végre felismerhesse és a mutatott fényképhez hasonulhasson. Az átváltás meg nem történése a végtelenített befejezésbe helyezi a történetzárlatot, ám lényegében a hazatérés reményét végteleníti.

Metz István *Jánoska* című egyfelvonásosa az 1948–1953 közötti időszak romániai magyar társadalmának egyik legélesebb problémáját tematizálja, nevezetesen a hadifogságból való hazatérés kérdését. A *Jánoskát* a Székely Színház mutatta be, de nem csak a hivatásos színjátszás, hanem a műkedvelő társulatok is műsorukra tűzik. 1949-ben a népi színjátszó társulatok óriási sikerre viszik Metz egyfelvonásosát, a magyar lakta vidékek színjátszói megszámlálhatatlanul sok előadásban villantják fel az idegen földről, fogságból hazatérő ember történetét. Metz ideológiai szempontból visszafogottan megrajzolt karaktereinek és rejtett utalásainak köszönhetően is a hadifogság igazi, nem hivatalosan megjelenített élményének narratíváit a magánemlékezet a közösségi emlékezet közegébe helyezhette át a *Jánoska* színpadi reprezentációjában, de ami a legfontosabb, hogy a hazatérés reményét, avagy annak illúzióját, boldog képzetét hozta létre a színház eszközeinek segítségével.

36 ORBÁN Katalin, „Emlékmű: mártírium vagy dialógus? Beszélgetés James Younggal”, *Műértő*, 6. sz. (2004): 8.

37 BOROS Géza, „Eltemetett képek”, *Mozgó Világ*, 1. sz. (2007): 75.

## Az emlékezés dramaturgiája: nyelv, emlékezés és medialitás összefüggései a *Double Bind* előadásában

Volt osztályvezető tanáromként Ildikónak köszönhetem, hogy a színházi többnyelvűség iránti érdeklődésemben lendületet adott. Az ő bátorítása nélkül ez az érdeklődés biztosan nem nőtt volna egy doktori kutatás keretéig, doktorátusvezetőmként pedig az utolsóig tartotta bennem a reményt azzal, hogy hitt bennem. Szívből köszönöm és mindig hálával gondolok minden szakmai és emberi támogatására, útmutatására. Isten éltesse sokáig!

A *Double Bind* előadása<sup>1</sup> a marosvásárhelyi identitás témája kapcsán tartott nyári workshop lenyomataként, utóéleteként is értelmezhető. A műfaji megjelölése dokumentumszínház, de meglehetősen távol áll a verbatim színház dokumentumokat feltáró és előadássá szervező módszerétől. Itt az alkotók saját élettapasztalatokat, problémákat, másokkal kapcsolatos feszültségeket, interetnikai szorongásokat tárnak fel az őszinte kimondás, szembesítés céljával. Nem csak témájában, de módszertanában, a többnyelvű együttműködés szempontjából és dramaturgiájában is különbözik Marosvásárhelyi Nemzeti Színház repertoárszínházi hagyományaitól. Vizsgálódásom ezeket a kőszínházi formáktól való elmozdulásokat igyekszik feltárni.

Az előadás szerkesztésmódja szekvenciaszerű, rövid jelenetek lánc, melyek két szálon futnak: egyik a workshop kereteit idézi fel, másik pedig rövid történeteket mutat meg. Ezek a történetek biografikusságot ígérnek, lévén, hogy a színészek életéből is származhatnak, de ugyanakkor rá is játszik erre a rendezés, ugyanis sokszor eldöntetlenség jellemzi a színész-karakter viszonyokat, a nézőre bízva, hogy eldöntse, válogasson az identitáskonstrukciók között.

A *Double Bind* színpadi szöveggént a *devising* módszerével íródik-rendeződik: Alina Nelega és Kincses Réka a tizenegy résztvevőnek a workshopon kibomló, személyesen hozott történetét dolgozza fel, használja kiindulási alapként. Az előadás létrehozói, játszóai a színház román és magyar társulatainak színészei, közös munka ez ilyen értelemben is. Az előadás előkészületei sem a repertoárszínházhoz kötődő munkafolyamat szakaszait követték, nem asztal körül zajló olvasópróba stb. séma szerint jártak el, ahogyan az előre megírt, drámaszöveget használó rendezések többsége, hanem egy színészworkshopon kibontakozó módszertannal alakultak.

---

<sup>1</sup> *Double Bind*. A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, a Tompa Miklós Társulat és a Liviu Rebreanu Társulat közös előadása. Írta és rendezte: Alina Nelega és Kincses Réka. Szereplők: Andrei Chiran, Barabási Tivadar, Bartha László Zsolt, Berekméri Katalin, Claudiu Banciu, Cristian Iorga, Csíki Szabolcs, Elena Porea, Laura Mihalache, Monica Ristea, Pál Emőke. Bemutató: 2014. december 6.

A személyes történeteken, tapasztalatokon túl, az általuk ismert történetekből igyekeztek megvilágítani az együttélés problematikusságát, különböző technikákat alkalmazva: családállítás, emberi játszmák elemzése, színésztréning – erről az előadásban is beszélnek. Dokumentarista és közösségi előadások módszertanát használva, itt a színész élete, helyzete kerül dokumentum szerepbe: az alkotók különböző pozíciókból szemlélt valóságai, emlékei egy pluralitáson alapuló textúrában kerülnek egymás mellé.

Jan Assmann írja le, hogy az észlelés egyéni, de az emlékezés csoportos tevékenység.<sup>2</sup> A megállapítás azzal is kiegészíthető, hogy az észlelésnek is megvannak a társadalmi, közösségi mintái, melyekbe ágyazva látunk, észlelünk és ez koroktól függően változik. Assmann szerint az *emlékezési alakzatok* kialakulásához az események lezajlása, megtörténe és elgondolása még nem elegendő. Ahhoz, hogy az emlékezet részévé váljon, alakot kell öltetnie, hogy bekerülhessenek a közösség eszmerendszerébe, hogy megőrizze őket az emlékezet.<sup>3</sup> Ilyen módon a személyesen átéltek tehát csak alakzatok formájában élhetnek tovább a kollektív emlékezetben, ebből adódik az az értelmezési lehetőség, hogy az előadást is ilyen emlékezési alakzatnak tekinthessük.

Az előadásra jellemző többnyelvűség a román, a magyar, az angol, illetve a német nyelvek felhasználásával valósul meg. A beszélő és beszélt nyelv kapcsolata többnyire az identitásképző funkciót helyezi előtérbe: a magyar anyanyelvű színészek legtöbb esetben magyarul, a román színészek meg románul beszélnek, de vannak jelenetek, melyekben a magyar színészek is románul beszélnek, Monica Ristea pedig magyarul-románul, a két nyelvet keveri egyes szituációkban. Az előadás több síkon is működteti a párhuzamosság elvét, például a nyelvhasználatban és a fordítási folyamatban, de a jelenetek szerkesztésmódjában is, melyre később térünk ki. A nyelvtudással kapcsolatos hétköznapi tapasztalatokat emeli be az előadásba sok helyen a rendezés: míg a magyarok beszélnek románul, a románok többsége nem: két jelenet is arról szól, hogy nem létezik románok számára magyar nyelvkönyv, a nyelvi határok áthághatatlanságát sejtetve ezzel. A párhuzamosság is éppen a határookra reflektál: a magyar rendező, író a magyarokról ír, a román rendező, író hiába próbálja az ellenkező nézőpontot megragadni: a világok, melyben élnek párhuzamosak – hangzik el az alkotók egyik belátásaként az előadás egyik jelenetében. Ennek ellenére a beszélt nyelvben inherensen találunk olyan ellentmondásokat, melyek éppen ezeket kérdőjelezzik meg, jól demonstrálja ezt a „servus-tok” köszönésben felfedezhető román és magyar szó és grammatika öszszeolvadása. Bár nem a román és magyar nyelv kölcsönhatásaira éleződik ki az előadás beszédstílusa, mégis egy pillanatra ez által is megvilágítódik a beszélt nyelvi együttélés: abban, ahogyan a nyelvi emlékezetünket aktivizálja az előadás, a párhuzamosság ellentéte, a dialogicitás és az összeszövődés villan fel.

<sup>2</sup> Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, ford. HIDAS Zoltán (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2013), 36–38.

<sup>3</sup> Uo., 39.

Az előadás egy három nyelvet játékba hozó külföldi pékség jelenetével indul, melyben az erdélyi identitás bonyolultságával, a külföldiek számára nehezen magyarázható kettőségeivel és a romániaiakkal szembeni előítéletekkel szembesít, miközben a középen ülő eladó (Pál Emőke) két férfit (Csíki Szabolcs, Barabás Tivadar) igyekszik kiszolgálni a boltban. Itt senki sincs kedvező fényben láttatva, sem a kisebbségi magyar, sem a többségi román fél: felvállalni a kisebbségét, bonyolult vagy nem is érthető mások számára, felvállalni a romániai származását, kellemetlen az előítéletek miatt. Jól példázza ez a nyitójelenet, hogy miért nincs egyértelmű, pontos válasz arra, amit az identitás kapcsán előíró-jellegű kérdéssel fogalmaznak meg.

A nyelv-identitás összefonódásán túl más identitások pluralitását is felmutatja az előadás, például abban a jelenetben, amelyben a létrehozásának kiindulópontját rekonstruálják, játsszák újra: Kincses Réka (Berekméri Katalin) és Alina Nelega (Elena Pirea) egyeztetéseinek vagyunk tanúi az előadás ötletének kezdeti pillanataiban. Az első két jelenet után, melyben a társadalmi identitások és a színpadi identitások is többféleképpen jelenítődnek meg, a nézőkhöz fordulnak, nekik magyarázzák tovább a projekt részleteit, melyeket az előbb ismertettem, majd minden színész csatlakozik és felsorakozva bemutatkoznak. Civil neveiken mutatkoznak be, ismertetik születési helyüket, a városhoz fűződő viszonyukat, valamint a másik nemzethez – magyarok a románhoz, románok a magyarhoz – kapcsolódó személyes álláspontjukat fogalmazzák meg. A beszédmódból, a nyelvhasználatból is megvilágítódik az identitás, ugyanakkor az előítéleteket is előbújtatják: mindenki többnyire a saját nyelvén szólal meg, kivételek ebből a szempontból Bartha László Zsolt, ugyanis amikor a „Gonorea” becenevű volt barátnőjéről beszél, a színpad mellett ülő román színészek a szó román értelmének pejoratív jellege miatt visszakérdeznak, hogy mit is mondott, ezért lefordítja nekik a teljes kontextust. A másik kivétel Barabás Tivadar, aki angolul arról beszél, hogy nem számít a nemzetiség, mindenki ember, „még a románok is”, és Monica Ristea magyar nyelvtudásának is tanúi lehetünk, aki elmondása szerint magyar óvodában tanult, s ezt alá is támasztja a „Kicsi, kutya tarka...” gyerekdallal.

A személyes történetek a *biografikus emlékezés* részei, saját tapasztalatokra vagy emberek közötti interakciókra épülnek, olyan eseményekre, melyekben részt vettek, vagy azok ismerősei; ez az emlékezet-típus nem rendelkezik intézményszerűsített, tárgyi hordozókkal, melyek megőrizhetnék őket, ahogyan az a *kulturális emlékezet* esetében történik. Az előadás azért nevezhető az emlékezés dramaturgiáját működtető alkotásnak, mert elsősorban éppen ilyen biografikus úton vonja be a nézőket is, és ebbe a néző éppen a kollektív emlékezet kulturálisan átörökített formáival tud becsatlakozni, vagy éppen ellenkezőleg, ezekkel nem tud azonosulni. Ugyanakkor az esemény, lévén, hogy színházi előadás formáját ölti, mintegy meg is örökíti, kulturális emlékezetbe ágyazza ezeket a különböző tapasztalatokat. Az identitások, melyeket játékba hoz (tematikusan vagy a színészek által) tág értelmezésre adnak keretet, a történetek, melyeket a jelenetek felidéznek, külső és belső perspektívákat egyaránt megmutatnak. A nyelv így csak egyike ezeknek,



de meghatározó szereppel van jelen a kollektív identitás „Mi-azonosságában”, és ez, mint Assmann hangsúlyozza, kizárólag szimbolikus értelemben van jelen abban a képben, amelyet egy csoport önmagáról fest, és amellyel a csoport tagjai azonosulnak: ez ugyanis „azonosulás kérdése”.<sup>4</sup> Éppen ennek igyekszik teret adni az előadás is a perspektívák töredezettsége által, az azonosulások lehetőségét és szabadságát kínálva fel. A kollektív identitás ugyanis „fikció és metafora”, tagjának lenni „szimbolikus valóság”, „fel lehet adni” és a „tartalmatlanságig fakulhat”.<sup>5</sup> A színház medialitásán keresztül pedig kiváló lehetőség nyílik az ilyen szimbolikus, fiktív valóságok felmutatására.

Marvin Carlson tágítja színházértelmezéssé az emlékezet fogalmát, amikor azt állítja, hogy minden előadás „emlékezetgépezet”, amely azáltal működik, hogy „újrahasznosítja” korábbi tapasztalatstruktúrák anyagát, komplex módon új összefüggésekbe helyezi azokat.<sup>6</sup> Ez összeolvasható a társadalmi keret változásának, újraíródásának kérdéseivel is, ugyanis Halbwachs azt állítja, hogy a társadalom által konvencionált kollektív emlékezet kereteit a társadalom maga írja újra időről időre, így a múlt elképzelése különböző módokon történhet különböző időkben.<sup>7</sup> Azzal és ahogyan tehát a színházi előadás kereteibe emeli ezeket a struktúrákat, egy többnyelvű produkció újra is írja őket, dialógikus emlékezeti struktúrát hozva létre.

Fontos tehát kiemelni az előadás szempontjából a kollektív emlékezet ezen vonását, mely nem csupán a társadalmi keret meglétében, hanem újraalkothatóságában rejlik. Ebben az értelemben a *Double Bind* az újrahasznosítás gesztusaként működik, egyrészt azért, mert megidézi egy korábban Marosvásárhelyen, a Yorick Stúdióban bemutatott produkció, a *20/20* módszertanát, az együttélés témáját, másrészt a benne kibomló szituációk, mikrotörténetek hétköznapi tapasztalatokból ismert aspektusainak színházi formává alakítását, újraalkotását, színházi újra-keretezését.

A megjelenítés technikai szempontjából történő beavatkozásokat egyrészt a konkrét médiumok (kamera, fényképezőgép, projektor) alkalmazása, másrészt pedig az előadás szerkezete és a színészi játékmód forgatja fel. Az előadás által működtetett észlelésmódokban felismerhető az online médiából ismert minta: az információáramlás töredezett, ellemondásos kategóriái az online térben gyakran egymás mellé kerülhetnek.

Azzal a technikával, ahogyan a különböző szituációkat a játékos megmutatják, a felsorakoztatott történetek, jelenetek laza szövetet képeznek, és egy bizonyos kollázs-szerkezet adja az előadás dramaturgiai mintázatát, amely lehetővé teszi a nézőnek, hogy saját olvasatát különböző darabokból fűzze össze. A mozaikos

4 Uo., 135.

5 Uo., 136.

6 Marvin CARLSON, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2003), 4.

7 Maurice HALBWACHS, „Az emlékezet társadalmi keretei”, ford. LAKATOS Mária, in FERGE Zsuzsa (szerk.) *A francia szociológia* (Budapest: Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1971), 124–131.

szerkezetben a különböző perspektívákat, különböző valóságokat mutatják meg a játékosok: közös, kisebbségi, többségi, román, magyar, nacionalista, korrupt, kozmopolita, szélsőséges, nosztalgikus perspektívák mind megjelennek, de egy-egy egységen belül is töréseket, váltásokat látunk, ugyanis az előadás időről időre megtöri a keretet, bizonyos metanarratívaként jelenítve meg a workshop helyzeteire utaló megszakításokat. A perspektíaváltások révén (az egymás mellé helyezett jelenetekben eltérnek egymástól az egyes helyzetekben megélt tapasztalatok) az előadás a valóságtapasztalatok heterogenitására mutat rá. A nézőpontok sokszerűségét felvető jelenetek között improvizációnak ható megszakítások a valós, spontán elemek dramaturgiájával és a színházi jelennel való játékot használják. Két síkon fonódnak össze tehát a színpadi történetek: a tematikus jelenetek bemutatása és a konkrét munkafolyamatra utaló szituációk megjelenítései. Ez a technika, bár egy idő után kiismerhetővé válik és rögzül a nézőben, tehát nem hat már a meglepetés erejével, mégis kizökkenti a játék és a befogadás zavartalan menetét, és így lehetősége van a nézőnek a reprezentáció különböző dimenziói között ki-be lépkedni – akárcsak az online felületekhez szokott szemnek, amely egymás mellett akár a legellentmondásosabb tartalmakat is személheti egyszerre vagy egymás után.

Ahogy ezek az anyagok elrendeződnek az előadásban, az inkább a digitális média képeit, a sokféle felületéről érkező információkat, mintsem a hagyományos lineáris érzékelés, az egyközpontú figyelem technikáit juttatja eszünkbe: a részecskék külön-külön más világokat képeznek, de együtt adják ki a valóságok sokszínű mintázatait.

A színészi játék szempontjából nézve a kettős kötés érvényesül, avagy színészi *double bind* tanúi lehetünk. Már a legelső jelenetben konvencióvá válik az a játékmód, hogy az eladó egyszerre fordul oda szereplőként a vásárlóhoz, ugyanakkor a közönség felé narrálja és kommentálja is a jelenetet. A szekvenciák közötti váltakozások tehát nem csak azt érik el, hogy egyes nézőpontok között váltakozhasson a nézői befogadás menete, hanem magát az észlelést is más megvilágításba helyezik: reflektálva a helyzet színháziasságára, a megmutatás folyamatára, mikéntjére. A személyes érintettség ezúttal az önmagát dokumentaristaként megnevező előadás kapcsán változatosan alakul, ugyanis a színészi játék éppen azokban a jelenetekben válik a legkevésbé civillé, amikor valamilyen személyes emlék, tapasztalat összefüggései sejlenek fel benne. A színészi játékmód ezekben az esetekben sokkal inkább felmutatásként, felnagyításként írható le, és a következőkben részletezett módszerekkel éri el az előadás, hogy hasson is a nézőre, ugyanakkor az eldönthetlenséget is fenntartsa, és ezzel az ide-oda cikázó játékkal operáljon.

Kollázs-dramaturgiája egyféleképpen irányítja a figyelmet az észlelésre, a színészi játék pedig állandóan megtöri az épp aktuális kereteket: közbelép egy szereplő, aki másképp viselkedik a körülményekhez képest. Ezek a néző zökkenőmentes nézéstapasztalatát, élményét megszakítják, tördelik. A színpadi valóság illúzióját megtörve azt is látjuk, ahogyan a színész visszaviszi a székét, a jelenet kellékeit (minimálisan vannak csupán ilyenek, pl. asztal, laptop, bárshézék), kilép a játékból, és helyet foglal a színpad szélén, ahol a többiek is ülnek, vagy színházi struktúra

bontakozik ki belőlük, leleplezve az illúziót, ami a lélektani-realista színházra jellemző.

A megszakítás és elidegenítés technikáját másképp is megidézik ezek a jelenetekbe ékelődő törések, váltások: ilyenkor az éppen nem játszó szereplők mintegy mozdulatlaná válnak, „kikapcsolódnak” a jelenetből és szoborrá dermednek. A külföldön dolgozó erdélyi lány jelenetében például egyszerre megy oda a német és angol nyelvet beszélő fiatalemberekhez, miközben folyamatosan narrálja a róluk szóló szövegét, egyikükkel táncot imitál, majd odalép a másikhoz, s addig az előző „táncpartner” egyetlen mozdulatba dermed. A taxis jelenetben az utas egyszer csak kifordul a képből, Berekméri Katalin mimikáján nagyon érzékletes váltást látunk, majd hosszú monológba kezd, miközben a hozzá forduló sofőr a hátrafordulás mozdulatába dermedve marad. Ezek a technikák az idővel is játszanak, egy hirtelen váltással megtörve a lineáris időt, a jelenet lefolyását, mintha éppen az emlékezet metaforikus idejébe repítenének: egyik valóság bezárul és közbeékelődik egy másik.

A multiperspektivikus megjelenítés nem csak a jelenetekben sokszor ellentétes nézőpontokban jelenik meg, hanem olyan esetben is, amikor egy történetnek szimultán látjuk különböző mediális rétegeit, különböző térbeli és időbeli síkjait, vagy egy-egy történetben felbukkanó alakot többen is megjelenítenek. Ezt két példán szemléltetném: amikor Claudiu Banciu egy Margit nevű lány megalázásáról szóló történetet mesél el, amelyben a románok és a magyarok közötti történelmi sérelmekért állnak bosszút a lányok. Miközben Banciu a történetet meséli, a szülei hangja is ott lüktet a színen: „Ungurii au omorât-o pe bunică ta, să nu uiți niciodată! – háttal állva jeleníti meg az édesanya hangját Laura Mihalache, a fiú Margitnak címzett szavait meg eközben Andrei Chiran hangosítja ki, teszi jelenidejűvé, miközben kapucnival a fején, fenyegetően sétál a nézők előtt. A kommunizmusról szóló jelenetben Pál Emőke kezdi mesélni történetét az apa nézőpontjából és a földön ülő, krétával rajzoló Csíki Szabolcs néha gyerekként, máskor meg Pál Emőkével együtt kórusban szólaltat meg bizonyos sorokat: „A kommunizmus nem hagy el soha!”, „Magyarnak ebben az országban nem lehet haladni, minden vezetőpozíciót románokkal töltenek be!” „Anya, csinálj nekem zsíroskenyeret!” Folyvást váltakozva-keveredve halljuk az apa, az anya és a gyerek vagy gyerekek szólamait. Ez is egyféle emlékezés-dramaturgiát idéz fel, amelyben a beszélők és a szavak, az események összekuszálódva sejlenek fel. Jól érzékelhető módon a töredezett észlelés, az egymás mellett létező valóságok és egymást mellett húzódó kollektív emlékezetek, az identitások pluralitása lép színre; többféle valóság egymás mellett, egyaránt érvényes létezését mutatja fel, mint az „egyedül nem tudsz túllépni az árnyékodon, nem fog sikerülni” felismerését.

Az előadás vizuális terét a minimalizmus, az eszköztelenség határozza meg, ugyanis csupasz színházi termet látunk, az üres, fekete falai állnak előttünk csupán, és kétoldalt széksorok zárják. Az üres tér pedig a játszó és nézők fantáziájára van bízva, ugyanis pékség, könyvesbolt, próbaterem, játszótér vagy egy lakás is lehet mindez, ha úgy akarjuk, de rajtunk múlik, a játék révén lesz valamivé.

Az előadás mediális terében így a színész válik a legfontosabb látványelemmé, de nem csak a középső részt elfoglalók, mert folyamatosan látjuk az éppen nem játszó, oldalt elrendezett székeken helyet foglaló színészeket is, arcukat, reakcióikat, tehát ők is mindig részei a látványnak. Az a figyelem, amellyel a középen játszókra szegeződnek a nem játszóknak tekintetei, saját nézői helyzetünket juttatja eszünkbe, s a közönség ily módon mindvégig részese a játéknak, reakcióival, a nézés aktusával is vesz részt benne. Az előadásban sokszor a színészek frontális játékkal, direkt módon a nézők felé fordulnak, és így vetik eléjük a legfájóbb, legőszintébb részleteket, a színészi test és arc markánsná válik, megvilágítása révén is, de kizárólagossága révén is.

Az utolsó mondatokkal a közönségnek szegezik a kérdést: „Valaki lát engem? Mă vede cineva?” Egy darabig külön szálon futó monológokat hallunk, mindig egyik színész mondja a saját nyelvén és egy másik színész fordítja a másik nyelvre, majd teljességgel párhuzamossá rendeződnek, szövődnek össze a szálak. A szövegek azt ragadják meg, ami a magyarok és románok társadalmi éleletterével kapcsolatos, tartalmuk ugyanaz, csak a perspektívák váltakoznak. A „Valaki lát engem?” kérdés révén, közvetlenül megszólítva mintegy a nézők is belépnek az előadás terébe, nyelvileg is reflektálttá válik a nézés aktusa, felelőssé válnak a nézésben, nézőségükben.

Amint a fentiekből kiderült, az előadás mozaikszerű dramaturgiája, a jelenetek multiperspektivikus szerkesztésmódja, valamint a játékot megtörő reflexív elemek mind fontos színpadi összetevőkké válnak abban, hogy a személyes történetek felől indulva közösségi tapasztalattá, kollektív emlékezeté szerkessze őket az előadás, dialogikus formában. Az emlékezetten keresztül vizsgált kérdések arra világítottak rá, hogy miként tudja az előadás működtetni a hatásmechanizmusát a személyes és kollektív emlékezetekkel operálva. Míg a hétköznapi tapasztalatban, a város politikai terében az észlelés mindig adott (személyes) perspektívából történik egyidőben, a reprezentáció tere, akárcsak a közösségi média felületei lehetőséget teremt arra, hogy az identitások, perspektívák és valóságok pluralitása megmutatkozzon. Éppen ezt teszi a *Double Bind* is, különböző csoportokhoz tartozó perspektívákat, emlékezeteket aktivizál, és az előadás révén közös keretbe foglalja őket, újrakeretezve a korábbi tapasztalatokat és emlékezeteket.

Az emlékezetet vizsgálva a *Double Bind* előadás kollázsszerű szerkesztésmódjával olyan multiperspektivikus dramaturgiával dolgozott, melyben más-más csoportok különböző valóságait fogja keretbe, de itt nem egyetlen keretről van szó. Mivelhogy az ábrázolás folyamatára való reflektálás játékát hozza működésbe, az állandó újrakeretezéssel dolgozik. A nézőben az újracsatlakozás, újraértelmezés, eltávolodás, közelkerülés tapasztalatait váltakozva idézi elő, így bonyolítja az identitás, azonosulás kérdéseit, ami a néző részéről egy állandóan nyitott és válszkész állapotot igényel.

Az emlékezet dramaturgiájával a személyesség felől világít meg váltakozó társadalmi perspektívákat, és olyan plurális struktúrát hoz létre, mely a játék szempontjából és mediálisan is az aktív nézői befogadást serkenti. A nézőnek nem csak

## AZ EMLÉKEZÉS DRAMATURGIÁJA

a nézés színpadon történő megmutatásával, hanem azon túl is állandóan lehetősége van kívülre kerülni és behelyezkedni, ki- és belépni, a különböző emlékezetdarabokból információt gyűjteni a kollektív színházélmény során.

## „Finom önvédelem – az igazság ellen”. *A tragédia születése* és a romantikus ironia

Ha egyáltalán megnevezhető az ironia fogalmának alakulástörténete folyamán egy olyan korszak, amelyben nemcsak egy átfogó esztétikai-filozófiai paradigmaváltás kialakulásáról, de magának az iróniakoncepciónak a radikális átértékelődéséről is beszélhetnénk, akkor a 18. század végét, 19. század elejét nyilvánvalóan ilyennek tekinthetjük. A racionális gondolkodás korlátainak, valamint az emberi élet és műalkotás töredékszerűségének a tapasztalatában kiteljesedő romantikus nézőpont ugyanis a művészetet a megismerés elsődleges forrásaként, az iróniát pedig a szubjektum világhoz fűződő (esztétikai) viszonyának alapvető ismérveként értelmezte. S bár a klasszikus retorika iróniakoncepciója a romantika számára nem tette lehetővé e fogalom tágabb, művészetfilozófiai értelemben történő megalapozását, a szókratészi dialógus (át)értelmezésében e korszak elméletírói kiindulópontot találhattak egy új irodalomszemlélet és egy modernnek tekinthető ironikus világszemlélet megteremtéséhez.

1. Az antik retorikai munkákban az ironia elsősorban a humor, a nevetségesség és a komikum fogalmaihoz kapcsolódott. Ezen belül is inkább a szellemességhez, a finom élcelődéshez áll közelebb, mint a tréfához. Hiszen a fogalom eredete egyrészt a szókratészi módszer lényegéhez, másrészt viszont az arisztophaneszi komédia alakjaihoz, és ezek közül az egyik szereplőtípus (*eirón*) által megjelenített viselkedési normákhoz, kommunikációs stratégiákhoz kapcsolható. S bár talán túlzás lenne azt állítani, hogy az antik komédia figuráiból egyenes ágon követhető volna az ironia klasszikus retorikai koncepciója, a szókratészi dialógus nyomán pedig ennek egyfajta ismeretelméleti kategóriaként való meghatározása, az azonban kétségtelennek tűnik, hogy a fogalom eme kettős eredete szorosan összekapcsolható az ironia későbbi, stilisztikai-poétikai, valamint esztétikai-filozófiai értelmezéskísérleteinek kialakulásával.

Mihail Bahtyin szerint a szókratészi dialógus – különösen ennek szóbeli korszakában – sokkal közelebb áll a népi-karneváli folklór hangulatához, mint a szónokláshoz. Nézőpontjából ennek a műfajnak a legfontosabb jellemzője a polifonikus szerkezetű előterbe kerülése a hagyományos beszédformákkal szemben, amely lehetővé tette annak a hermeneutikai alapelvnek a felismerését, hogy „[az] igazság nem az egyes ember fejében születik, meg és nem is ott található, hanem az emberek között, akik dialogikus érintkezésük folyamatában együttesen keresik az igazságot.”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Mihail БАХТИН, *Dosztojevszkij poétikájának problémái*, ford. Szőke Katalin (Budapest: Gond-Cura – Osiris Kiadó, 2001), 138.

A hatalom monologizmusának vagy azoknak az embereknek ellenében, akik „naiv magabiztosságukban” úgy vélték, hogy csupán ők birtokolhatják az igazságot, Szókratész provokatív felléptének az volt a szerepe, hogy a *szünkriszisz* (συνκρισις) és *anakriszisz* (ανακρισις) módszerével nevetségessé tegye őket, és leleplezze meggyőződéseik, előítéleteik megalapozatlanságát. Maga a szókratészi irónia tehát egy lényeges vonásában mégis különbözni látszik az arisztophaneszi vígjátékok szereplőinek magatartásától. Hiszen a beszélő itt az ironikus dialógusban a filozófiai tudás megalapozását végzi el, ezáltal pedig módszerét egy közös célnak, az igazság kiderítésének rendeli alá. Az irónia így pozitív érték kategóriaként érvényesül.

A nevetetés irodalmi kánonjának létrejöttéről beszélve ugyanakkor Bahtyin fontos szerepet szán annak a radikális horizontváltásnak, amely az antik és a középkori irodalomban a mitikus világkép és létértékelés dimenziójától a mindennapi valóság felé fordul. Szerinte a hagyomány kritikai átértelmez(őd)ése, az irodalmi alkotásokban összekapcsolható a polifonikus-párbeszédés poétikai tendenciák előtérbe kerülésével és ezzel együtt a népi-karneváli eredetű „komoly-nevetető” műfajának a kibontakoz(tat)ásával. A szókratészi dialógus és a menipposzi szatíra tekinthető e szemléletváltás alapjainak. A Platón és Xenophón műveiben található dialógusok jellegzetessége – Bahtyin meglátásában – az, hogy a különböző nézetek, ideológiák harca során nemcsak az adott eszme, hanem az őt képviselő ember is megmértetik. Ezekben a filozófiai párbeszédekben minden szereplő egyfajta regényhős, akiket Szókratész „bevon a dialógusba, és (...) szándékuk ellenére ideológusokká tesz”.<sup>2</sup> A beszélgetések során alulmaradó fél bukása azonban itt távolról sem tekinthető tragikusnak, hiszen ebben a viszonyban csupán egy hamis előítélet, egy vélt igazság lelepleződéséről van szó; arról, hogy az adott szereplő „naiv magabiztossága” tudatlanságnak bizonyult, emiatt pedig nevetségessé vált mind a beszélgetés résztvevői, mind a befogadó számára. A szókratészi irónia ilyenképpen: „redukált karneváli nevetés”.<sup>3</sup> A menipposzi szatíra<sup>4</sup> viszont sokkal több nevetető elemet tartalmaz, mint Szókratész dialógusai. Ez a műfaj Bahtyin szerint képes arra, hogy megszabaduljon a platóni, xenophóni párbeszédék „történelmi memoár jellegű” korlátaitól, így sokkal szabadabban támaszkodhat a fikcióra, a kísérletező fantasztikum erejére.

Melyek lennének azonban az irónia és a komikum esztétikai-poétikai kategóriái közötti hasonlóságok, és mit tekinthetünk e két fogalom közötti alapvető különbségeknek? Sören Kierkegaard szerint a humor sokkal nyilvánvalóbb kétkezdést fejez ki, mint az irónia. Nézőpontjából a komikum „nem a végesség, hanem a vétkesség” kategóriája, hiszen a nevető individuum számára nem csupán a világ, hanem elsősorban saját ember-volta jelenik meg görbe tükörben. Ugyanakkor az

2 Uo., 139.

3 Uo., 135–136.

4 A menipposzi szatíra (*menippeia*) terminus az i.e. 3. században élt filozófus, Menipposz nevéből származik. A fogalmat kétszáz évvel később Varro használta először, aki saját műveit *saturae menippeae*-nak nevezte.

iróniával szemben a humor alapjában véve pozitív irányultságú, mivel a saját maga feletti bíraskodás, az (ön)kritika dimenzióiban mozog.<sup>5</sup> Akárcsak Kierkegaardnál, a későbbiekben Henri Bergson átfogó tanulmányában is elválaszthatatlanná válik a humor az ember viselkedésétől: „Nincs komikum a sajátosan emberin kívül. Egy táj lehet szép, elragadó, fenséges, csúf vagy jelentéktelen; nevetséges sohasem lehet. Nevethetünk egy állaton, de csak azért, mivel valami emberi magatartást vagy kifejezést veszünk észre rajta. Nevethetünk egy kalapon; de ilyenkor nem a nevez- vagy szalmaanyagon csúfolódunk, hanem a formán, amelynek anyagi kifejezése ez a kalap.”<sup>6</sup> Ebből a nézőpontból a komikum alapja az (ön)utánzás, az ember és valóság egyfajta távolságtartó, esztétikai álláspontból való ábrázolása, amely úgy teremtődik meg, hogy a közösség és az individuum „létfenntartásának gondjaitól megszabadulva, műalkotásként kezdi vizsgálni önmagát”.<sup>7</sup> Szerinte a humor és az irónia lényegében egymással ellentétes irányultságú (érték)kategóriák. Amíg ugyanis a komikum a tudományos megismerés közönyével egyre mélyebbre és a valóság rétegeiben, addig az irónia fennkölt, érzelmektől telített műfaj, amely fokozatosan izzítja fel a diskurzust, s végül „valami feszített ékesszólássá nemesedik.” A két fogalom között talán éppen az a különbség, hogy míg az irónia egyértelműen összekapcsolható az indulatkeltés művészetével, addig a komikum sohasem válhat patetikussá. „Nincs nagyobb ellensége a nevetésnek – állapítja meg találón Bergson –, mint egy erős érzelem”<sup>8</sup> Továbbfűzve ezeket a gondolatokat, az irónia és komikum alapvető jellemzőinek meghatározásában közel kerülünk a szónoki mesterség legfontosabb aspektusairól alkotott klasszikus retorikai koncepciókhoz. Ciceró ugyanis – görög szerzőkre hivatkozva – az ékesszólás két elsőrendű feladatának a társadalmi viszonyok és az emberi jellem ábrázolását (*ethicon*), valamint az érzelmek felkorbácsolását, a közönség tűzbe hozását (*patethicon*) tartja: „Az előbbi szelíd, kellemes hangvételő, s a hallgatóság megnyerésére alkalmas. Az utóbbi heves, csupa tűz, csupa magával sodró lendület; viharos szárnyalását fel nem tartóztathatja semmi.”<sup>9</sup> Ebben a viszonyban az irónia sokkal közelebb kerül a tragédiához, mint a komédiához, hiszen a pátosz elsősorban a tragikum jellemzőjének tekinthető. Az iróniafogalom alakulástörténetét a különböző korszakok esztétikai-filozófiai és stilsztikai-poétikai dimenzióiban vizsgálva pedig biztonsággal megállapítható, hogy amennyiben a klasszikus retorika számára az irónia alakzatként leginkább a nevetés és nevetségesség körébe tartozott, addig a modernizmus iróniakoncepciója – amely voltaképpen a romantikus művészet szemléletben teljesedett ki először – a tragikum érték kategóriáját részesítette előnyben a komikummal szemben.

5 Sören KIERKEGAARD, „Az irónia fogalmáról, állandó tekintettel Szókratészra”, ford. SUKI Béla, in *Sören Kierkegaard írásaiból* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1982), 120.

6 Henri BERGSTON, *A nevetés*, ford. SZÁVAI Nándor (Budapest: Gondolat Kiadó, 1968), 36.

7 Uo., 36.

8 Uo., 36.

9 Marcus Tullius CICERO, „A szónok”, ford. KÁRPÁTY Csilla, in *Cicero válogatott művei* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1974), 216.



2. A romantika iróniakoncepciójának megalapozása voltaképpen a Schlegel-fivérek, és közülük is főképpen Friedrich Schlegel munkásságához kapcsolható. Nézőpontjából az irónia helyét nem a szónoklattan, hanem a filozófia tudományán belül kell keresnünk. A filozófiai megismerés legsajátosabb formája, a dialógus alapjaiban feltételezi e „logikus szépség” érvényesülését.<sup>10</sup> A szókratészi párbeszéd – mutat rá a *Kritikai töredékek* egyik darabjában – már felismerte az irónia igazi természetét: a mérhetetlen komolyság és tréfa, a tökéletes őszinteség és elváltoztatottság egymást kizáró ellentétének jelenlétét. Ez a fajta irónia már túl van minden előre tervezett szónoki hatáson és célzott retorikai leleményességen, az irodalom és művészetértés eszközeként, az alkotó ember önreflexív tevékenységének alapjaként jelenik meg.<sup>11</sup> „Az önparódia és a távolságtartás gesztusa ellenére – állapítja meg találóan B. Gaál Márta – a romantikus irónia célja nem elsősorban a nevetségessé tétel, hanem a látszatnak és a lényegnek egy magasabb egységben való feloldása, (...) amely a szerzői és szereplői nézőpontokkal egyaránt képes azonosulni és azoktól elkülönülni, s amely egyúttal közvetítőként funkcionál az abszolútum felé.”<sup>12</sup> Ebben a kontextusban az irónia egy olyan átfogó művészi nézőpont alapjaként szolgál, amely később a modern abszurd drámában vagy Thomas Mann, Franz Kafka és James Joyce prózai alkotásaiban teljesedik ki.<sup>13</sup>

Friedrich Schlegel és az *Athenäum* folyóirat köré csoportosult alkotógeneráció esztétikai-filozófiai munkásságának legnevesebb folytatója Karl Wilhelm Ferdinand Solger, aki a Schlegel-fivéreknel sokkal hangsúlyosabban kiemeli az irónia és a tragikum összefonódását. Nézőpontjából az irónia nem csupán a művészi tevékenység szubjektív alapjaként, hanem objektív kategóriaként, magát a világot mozgató metafizikai elvként is leírható. Szerinte az általános eszme a mindennapok állandó valóságában jelenik meg, szétszóródása és megsemmisülése viszont a múlandóság tudatában elkerülhetetlenné válik. A földi létet a folytonos teremtés és rombolás, a „szakadatlan keletkezés és elmúlás” tartja működésben, a művészi szellemnek pedig e két ellentétes irányultságú mozgást kell alkotásában összekapcsolnia. Solger ezt a „mindenek felett lebegő, mindent megsemmisítő pillantást”<sup>14</sup> nevezi iróniának. A világ és alkotó viszonya így nem csupán ironikus, de végtelenül szomorú is, hiszen az eszmének a maga teljességében való megmutatkozása, feltárulkozása

10 Friedrich SCHLEGEL, „Kritikai töredékek”, in August Wilhelm SCHLEGEL, Friedrich SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, ford. BENDL Júlia és TANDORI Dezső (Budapest: Gondolat Kiadó, 1980), 219–220.

11 Vö. SZILVESZTER László Szilárd, „Szókratésztől a kierkegaardi filozófiáig. Az iróniafogalom sajátosságai és értelmezési formái a XIX. században”, in BOB FÜLÖP Erzsébet, JÁKFALVI Magdolna, KÉKESI KUN Árpád, Traian PENCIUC (szerk.), *Vocația excelenței Béres András A kiválóság dicsérete* (Marosvásárhely: UArtPress, 2022), 216–224.

12 B. GAÁL Márta, *Romantikus irónia, transzcendentális irónia. A német romantika és A. Block* (Budapest: Tankönyvkiadó, 1992), 50.

13 Vö. Roman S. STRUC, „Pushkin, Lermontov, Gogol, Ironic Modes in Russian Romanticism”; Gerard GILLESPIE, „Romantic Irony in Modern Anti-Theatre”, in Frederick GARBER (szerk.): *Romantic Irony* 241–249; 343–357 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988).

14 Karl Wilhelm Ferdinand SOLGER, „Az iróniáról”, ford. HORVÁTH Károly. *Orpheus*, 4. sz. (1990): 98–105., 100.

sohasem valósulhat meg.<sup>15</sup> Nem minden irónia tartozik azonban ebbe a kategóriába, figyelmeztet Solger. Létezik egy másfajta irónia is, amely akkor jön létre, ha az alkotó összetéveszti az „ideálokat” az „igazi eszmékkel”. Ilyen látszat-iróniáról van szó, ha valaki igyekszik bebizonyítani mindennek az értéktelenségét a világban: „ez az irónia már önmagában kétes anélkül, hogy tudatában lenne, hiszen csak azt semmisíti meg, amit ő maga keltett látszat-létre”.<sup>16</sup>

Az igazi művészet ezzel szemben a(z isteni) szabadság és szükségszerűség kifejeződése. Egy olyan – magát az emberi sors viszonyait ábrázoló – tragikus-ironikus játék tudatos vagy tudattalan megnyilvánulási formája, amely éppen a múlandósághoz kötött alkotói értelem révén válik örök ittlétté és valósággá. A valódi irónia a művészet centruma, az objektív isteni eszme reflektál(ód)ása a világban, a műalkotás által. Olyan kettős irányultságú mozgás, amely egyrészt a hős bukását, másrészt viszont – egy magasabb rendű igazság fényében – a sorsának pozitív értelemben történő beteljesülését eredményezi. Szophoklész vagy Shakespeare drámáiban egyaránt tetten érhető ennek a végső, transzcendens eszmének, a jelenléte. „Oidipusz ártatlansága – írja Solger – mit sem számít azon természet-törvények előtt, amelyek megsemmisítik őt, másfelől ezen törvények áthágása vezet csodás megdicsőüléséhez.”<sup>17</sup> A tragédiákban tehát legalább olyan – ha nem éppen fokozottabb – mértékben jelen van az ironikusság, mint a költészetben. A romantikus irónia fogalma azonban, ebből a nézőpontból már nemcsak a művészi megismerésre és az alkotói tudat (ön)reflexív működésére kiterjedő általános kategóriaként írható le, hanem az emberi lét egésze, sőt az objektív isteni eszme is alapvetően ironikus természetűvé válik. Találón állapítja meg Veres András erről az iróniakoncepcióról: „A solgeri gondolatmenet, amely azzal indul, hogy az iróniának a transzcendencia segítségével adjon súlyt, végül oda jut, hogy az isteni eszmét is súlytalannak mutatja (hiszen nem teszi tartalmassá a világot).”<sup>18</sup>

Az iróniát a szubjektivitás alakzataként és az „abszolút tudást” leleplező esztétikai-filozófiai kategóriaként meghatározó schlegeli koncepció egyik első kritikusja nem más volt, mint maga Georg Wilhelm Friedrich Hegel, aki ebben a kétségtelesen provokatív állásfoglalásban talán némiképpen saját elméletalkotói pozícióját is veszélyeztetve látta.<sup>19</sup> Arra a kérdésre viszont, hogy Hegel számára végső soron miért volt elfogadhatatlan a romantikus irónia schlegeli vagy solgeri koncepciója, leginkább talán akkor találjuk meg a választ, ha ezt az összeférhetlenséget

15 „Azt mondom neked – állapítja meg Solger dialógusformában írt filozófiai művében egyik ellenfeléhez intézve szavait –, akinek nincs elegendő bátorsága ahhoz, hogy az eszméket minden múlandóságukkal és semmisségükkel együtt fogja fel, az – legalábbis a művészet számára – elveszett ember.” Uo., 100.

16 Uo., 100–101.

17 Uo., 103.

18 VERES ANDRÁS, „Az irónia mint értékszerkezet”, in *Mű, érték, műérték. Kísérletek az irodalmi alkotás megközelítésére* (Budapest: Magvető Kiadó, 1979), 62.

19 Nem kevés iróniával állapítja meg Schlegel a *Kritikai töredékek* egyik darabjában kortársainak érzéketlenségét a szókratészi dialógus valódi értékeire: „a harmonikus lapály emberei nem tudják, hová tegyék ezt az állandó önparódiát, hol hisznek, hol hitüket veszítik, míg a végén beleszédülnek, s épp a komolyságot tartják tréfának, a tréfát komolynak.” Vö. SCHLEGEL, „Kritikai töredékek”, 231–232.

egyben a schlegeli, solgeri filozófia és a Hegel dialektikája közötti radikális különbség egyik megnyilvánulási formájaként értékeljük. Hiszen amennyiben Friedrich Schlegel és Solger elméletírók koncepciójában az irónia (ön)teremtő-(ön)megsemmisítő mozgása, az ember és világ, a művész és valóság viszonyát kifejező totalitásaként szerepel, a hegeli dialektika számára mindez csak eszköz a világszellem, az abszolút eszme beteljesülésének történelmi dinamikájában. Nem véletlen tehát, hogy Ernst Behler a két – egymástól gyökeresen eltérő – filozófiai diskurzus viszonyát ahhoz a jelenséghez hasonlította, amelynek napjainkban lehetünk tanúi a különböző elméleti rendszerek – például a strukturalizmus és posztstrukturalizmus vagy a hermeneutika és a dekonstrukció – párhuzamos egymás mellett létezésében.<sup>20</sup>

Hegel filozófiatörténetének egyik első kritikai elemzése, és a hegeli iróniakonceptió leghatékonyabb (újra)értelmezése a 19. században kétségtelenül Sören Kierkegaard nevéhez fűződik. A fiatal dán elméletíró 1841-ben, tíz évvel Hegel halála után, tesz kísérletet „a világ általános iróniájának”<sup>21</sup>, vagyis az irónia világtörténeti funkciójának a kifejtésére. Szerinte a hegeli megközelítés azért értékes, mert Szókratész magatartásához kapcsolta a szubjektív gondolkodás megjelenését. Annak a tekintélyelvű athéni társadalomnak a kontextusához mérve ugyanis, amely az „egyént hatalmasan, de titokzatosan az állam pórázán tartotta,” Szókratész álláspontja „a szubjektivitásé, a bensőségességé, mely a létezőt visszatükrözi és feloldja önmagához való viszonyában”.<sup>22</sup> Kierkegaard iróniakonceptiója szorosan kapcsolódik a szubjektum, a negativitás, a szabadság és a játék gondolatához. Ezek a fogalmak viszont a kierkegaard-i filozófia horizontjában csak akkor érvényesülhetnek, ha nem csupán atemporális voltukban, önmaguk idealitásában, hanem a világtörténelem mozgásteréhez viszonyítva, az emberi gondolkodás alakulástörténetének alárendelten szemléljük őket. Hiszen Kierkegaard – Hegelt követve – a történelmet az egymást felváltó eszmék kiteljesedésének, érvényesülésének és bukásának sorozataként értékeli, egy olyan folyamatos működésként, amelynek az individuum egyszerre formálójává, ugyanakkor áldozatává is válhat.<sup>23</sup>

Abban az eszmetörténeti kontextusban tehát, amely a 19. század elején az irodalmi mű és alkotó viszonyának megújulásához és a modernizmus esztétikai-poétikai horizontjának kialakulásához vezetett, egyaránt fontos szerepe volt a romantikus iróniakonceptió megjelenésének és az idealista filozófia kiteljesedésének. Friedrich Schlegel vagy Solger szubjektumfilozófiai-esztétikai fejtegetései kimutathatóan hatással voltak a hegeli filozófiára ugyanúgy, ahogy Hegel megállapításai többé-kevésbé képesek voltak határt szabni egy végtelenül szubjektivistá, spekulatív, ahistorikus világszemlélet túlbujánzásának. Hogy csak egyetlen aspektusát emeljük ki ennek a kölcsönös egymásra-utaltságnak: a világtörténelem

20 Vö. Ernst BEHLER, *Irony and the Discourse of Modernity* (Seattle and London: University of Washington Press, 1990), 88–89.

21 Vö. HEGEL, *Előadások a filozófia történetéből*, II. k., ford. SZEMERE Samu (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977), 44.

22 KIERKEGAARD, „Az irónia fogalmáról...”, 84–85.

23 Vö. SZILVESZTER, „Szókratésztől a kierkegaardi filozófiáig...”, 210–213.

dialektikus „működését” Hegel kapcsolatba hozza a tragikum, az individualitás és az irónia fogalmaival, ez pedig egyértelműen az általa sokat szidott „romantikus nemzedék” hatására mutat; másrészt viszont éppen a hegeli dialektika túlzott nagyvonalúságának kritikájában vált lehetővé Kierkegaard számára a(z alkotó) szubjektum elidegenedtségének a hangsúlyozása, az ember és a történeti valóság kapcsolatának egzisztenciális alapokra helyezése.

3. A tizenkilencedik század második felében Friedrich Nietzsche volt az a gondolkodó, aki Kierkegaardhoz hasonlóan – de elődjénél radikálisabban szakítva a német idealizmus hagyományával –, a szubjektum és a világ egzisztenciális viszonyát vette alapul a filozófiatörténet (át)értékelésére irányuló törekvéseiben. A *tragédia születése* című korai művében – Hegellel és Kierkegaarddal ellentétben – értekezése témájául elsősorban a görög mitológiát és az Euripidész előtti tragédiaköltőket választja. Nézőpontjából a görög tragédia a szatírtjátékokból, a rituális kórustáncokból ered, két egymással ellentétes életforma egybefonódásának következményeként: Apollón a személyes létezés, az önismeret és a mérték megtestesítője, Dionüszosz pedig a lét mélységeiből előretörő formátlan akarat kifejeződése. „A görög tragédiát – állapítja meg Nietzsche – úgy kell megértenünk, mint azt a dionüszoszi kart, amely újra meg újra apollóni képekben csapódik ki.”<sup>24</sup> Szerinte az emberi létezés és a világ csak „esztétikai jelenségként” igazolható, maga a művész pedig az alkotás során sohasem egy mindennapi, empirikus-reális szubjektum, hanem a lényegi és általános individuum, „az egyetlen ténylegesen létező és örök, a dolgok lényegi alapjában nyugvó Én” kifejeződése.<sup>25</sup> A valóságot racionális entitásként, a folyamatos tapasztalás és megismerés dinamikájában megélő modern ember, a tudatos „személyiség” tehát nem lehet képes az igazi művészet extatikus megértésére. És hogy lényegében honnan eredeztethető az emberiség történetében az a szemléletmódváltás, amely az individuum egzisztenciális magára utaltságának és kiszolgáltatottságának gondolatát felváltotta a világ megismerhetőségének és uralhatóságának illúziójával, arra Nietzsche a szókratészi szellem megjelenésében mutat rá.

Hegel vagy Kierkegaard elgondolásához hasonlóan tehát a modern racionális megismerés eredetét a nietzschei filozófia is Szókratész és Platón tanításaihoz vezeti vissza. Ameddig azonban a romantikus nemzedék vagy a német idealista filozófia számára Szókratész a modern racionalizmus atyjaként, a világtörténelem és az európai társadalom fejlődésének egyik előmozdítójaként jelenik meg, addig Nietzsche szerint a tagadás, a hagyomány és a valódi értékek lerombolásának megtestesítője. Ő az, aki a világ tudományos megismerésébe vetett optimizmus megalapozásával képes volt megváltoztatni az egész antik gondolkodásmód

24 Vö. Friedrich NIETZSCHE, *A tragédia születése, avagy görögség és pesszimizmus*, ford. KERTÉSZ Imre (Bukarest–Kolozsvár: Kriterion Könyvkiadó – Polis Könyvkiadó, 1994), 93.

25 „[A] szubjektum, az akaró és egoisztikus céljait követelő individuum csakis a művészet ellenfelének gondolható el, nem pedig okának, eredetének. Amennyiben valóban a szubjektum művész, úgy máris megváltást nyert individuális akaratától, és mintegy médiummá lett, akin keresztül az egyedül ténylegesen és valóságosan létező szubjektum ünnepli a látszat általi megváltását.” Uo., 75–76.

irányultságát: a „teoretikus ember” őstípusa, aki az aiszkhüloszi, szophoklészi tragédiát megfosztotta dionüszoszi lényegétől. Elsőként ugyanis – mutat rá Nietzsche – a szókratészi módszerben találhatjuk meg azt a rendíthetetlen hitet, amely szerint „az okság vezérfonalán haladó gondolkodás az élet legmélyebb szakadékaigi is lehatolhat, s a létet nemcsak, hogy megismerni, de megváltoztatni is képes”.<sup>26</sup> Szókratész ironikus maszkja mögött tehát végső soron egy hanyatlásnak indult kultúra, a görögség utolsó gesztusa bontakozik ki előttünk, amely önmaga értékeinek tudatos felszámolásában a világ racionális megismerhetőségének tapasztalatával ajándékozta meg az emberiséget. Ebben a koncepcióban viszont a „görög derű,” a szókratészi szellem csupán egyfajta metafizikai álca, a „vidám tudomány” nem más, mint illúzió, a pesszimizmustól való félelem, az emberi gyávaság kifejeződése. „És maga a tudomány, a mi tudományunk – teszi fel a kérdést Nietzsche – mit jelent egyáltalában minden tudomány? [...] Finom önvédelem – az igazság ellen? [...] Ó, Szókratész, Szókratész, ez volt tán a titkod? Ó, titokzatos ironikus, ez volt tán – az iróniád?”<sup>27</sup> A szókratészi irónia így, a tragikum és a fenséges fogalmához viszonyítva gyökeresen ellentétes irányultságú, de lényegében a szatírlátékok komikumához sem hasonlítható. Hiszen ameddig a görög szatírláték egyfajta „gyógyír”, amely a görögséget „az igazi tudás” birtokában is meg tudta szabadítani a „képtelenség undorától”,<sup>28</sup> addig Szókratész gesztusa nem más, mint az emberi lét igazságát a vidámság maszkja mögé rejtő „epikuroszi akarás” megnyilvánulása.

Bármennyire is újszerűnek tűnik azonban számunkra a filozófiatörténet klasszikus irányultságának effajta gyökeres átfordítása, a „szókratészi szellem” Nietzsche által bemutatott sajátosságai bizonyos szempontból egyértelműen kapcsolatot találnak Kierkegaard gondolataival. Hiszen a kierkegaard-i filozófia koncepciójában az ironikus személyiség az, aki „kilép saját korának soraiból és vele szemben foglal állást.”<sup>29</sup> Számára a valóságnak nincs már többé érvényessége, némelykor azonban „úgy tesz, mintha mégiscsak volna, s e mögött az álarc mögött a biztos pusztulás felé vezet”.<sup>30</sup> Ebből az álláspontból viszont Szókratész és a görög állam közötti konfliktus is teljesen átértékelhető, hiszen a szókratészi módszernek – vagyis a tudatlanság (ironikus) színlelésének – aktív szerepe volt az érvényben lévő hagyományok megsemmisítésében.<sup>31</sup> Szókratész és a görögség kapcsolatát ezért Kierkegaard kettős iróniaként értékeli: a filozófus tudatlansága ugyanis valójában színlelt tudatlanság volt, ám az állam szintén ironikus volt Szókratésszel szemben, hiszen ő nyilvánvalóan „nem tudott semmit,” mégis halálra ítélték. Az athéni polisz azonban – mutat rá Kierkegaard – ebben az esetben nyilvánvalóan „elkészt” a halálos

26 Uo., 134.

27 Uo., 38–39.

28 Uo., 88.

29 Vö. KIERKEGAARD, „Az irónia fogalmáról...”, 98.

30 Uo., 102.

31 „[Sz]üksége volt Szókratésznek az iróniára, amennyiben a görögséget megsemmisítette; vele szemben mindig ironikus volt a magatartása; tudatlan volt és nem tudott semmit, hanem állandóan másoknál keresett felvilágosítást; miközben azonban ily módon érintetlenül hagyta a fennállót, az pusztulásnak indult. Ezt a taktikát követte mindvégig” – állapítja meg Kierkegaard. Uo., 103.

ítélettel. Hiszen – amint azt a történelem egyértelműen bebizonyította – egyrészt így sem volt képes útját állni Szókratész romboló iróniájának, másrészt viszont Szókratész számára a méregpohár nem volt büntetés, mivel „tudatlansága által a halál gondolatával minden komolyabb kapcsolatot (kommunikációt) megakadályozott”.<sup>32</sup>

Nietzsche szerint ugyanez a viszony már nem csak a hatalom és szubjektum között folyó „halálosan” komoly játékként, a világtörténelem dialektikus fejlődésének egy véletlen mozzanatában értékelhető, hanem sokkal inkább egy ironikus személyiség (ön)pusztító akaratának, az önmaga kiteljesítésére törekvő individuum tudatos és tervszerű cselekvésének eredményeként. „A konfliktus megoldhatatlan volt – mutat rá *A tragédia születése* tizenharmadik részletében –, s midőn Szókratészt a görög állam törvényszéke elé idézték, csupán egyetlen ítélet lett volna helyénvaló, a száműzetés; ha rejtelmes üzemeket folytató, tisztázatlan, sehová sem besorolható személyként elmarasztalják, s az országból kiutasítják, nincs utókor, mely joggal vádolhatná az athénieket szégyenletes eljárással. De hogy halálra s nem csupán száműzetésre ítélték, az, úgy tetszik, maga Szókratész műve volt, amit teljes tisztánlátással vitt véghez, s anélkül, hogy élt volna benne a halál iránti természetes irtózat: ugyanazzal a nyugalommal indult a halál, mint az új nap elé, amikor pirkadat idején, ahogyan Platón leírta, utolsóként elment a lakomáról, s háta mögött, a padokon meg a földön elnyúlva ott maradtak alvó asztalcimborái, hogy róla, Szókratészről, az igazi erotikusról álmodjanak.”<sup>33</sup> Nietzsche tehát, ebben a végtelenül szubjektív és ironikus szókratészi gesztusban, az (ön)pusztítás általi (ön)teremtés paradoxonában látja annak a történelmi folyamatnak az elindulását és kibontakozását, amelyben az emberi lét kilátástalansága és a pesszimizmus eltűnik a tudományos megismerés derűs (ál)arca mögött, a görögség valódi szellemét kifejező tragédiát és lírát pedig felváltja a tanítómesze és a filozófiai dialógus, vagyis a regény. „Akit Platón műveiből a szókratészi életszemlélet isteni naivitásának és biztonságának akár csak a lehelete is megcsapott – állapítja meg *A tragédia születése* –, az ráérez arra is, hogy a logikai szókratizmus roppant lendkereke mintegy Szókratész mögött forog, s hogy azt mintegy Szókratészen keresztül nézve kell megpillantanunk, akárha árnyékon át néznénk. (...) A meghalni készülő Szókratész lett a nemes görög ifjúság új eszményképe, olyan eszmény, amelyet addig még sohasem tisztelt: s rajongó lelke minden áhítatával és odaadásával elsőként a tipikus ifjú hellén tanítvány, Platón borult le e kép előtt.”<sup>34</sup>

Ebben a megközelítésben viszont a nietzschei iróniafogalom a huszadik századi filozófia egzisztencialista fordulatát, a modernizmus heideggeri, derridai kritikáját előlegezi meg számunkra. Hiszen az a kontextus, amely elsőként tekinti a filozófiatörténet klasszikusait – pejoratív értelemben – a modern metafizika megalapozóinak, a szókratészi álarcot lényegében a modern gondolkodás episztemológiai háttereként, az európai filozófia és tudományosság alapkoncepciójaként ismeri

32 Uo., 112.

33 Nietzsche, *A tragédia születése...*, 125–126.

34 Uo.

fel. Az irónia így a racionalista világszemlélet egészére kiterjeszhető kategóriává válik. Ember és a világ modern viszonyának az ironikus természete pedig éppen abból a kettősségből fakad, amely látszólag a valóság objektív megismerésének egyre bővülő horizontját, a fejlődést szolgálja, valójában azonban csupán egy illúzió, „amolyan gyávaság és álnokság,”<sup>35</sup> amely magatartásában önmagát fosztotta meg a lét igazságának felismerésétől.

---

35 Uo., 38.

Ungvári Zrínyi Ildikó a művészetben rejlő szabadságlehetőségeket éri tetten, amikor a játszó test antropológiai és téralkotó mozzanatait fed(ez)i fel. Köteteiben, előadásáiban kitartóan és makacsul a gesztusesztétika, a performancia, a megszólalás összefonódásait tárja az olvasó-hallgató elé, s szinte észrevétlen hoz létre egy erdélyi színházantropológiai iskolát. Észrevétlen, szinte, mert az oktatás aligha látványosan, évtizedek alatt, tanítványok és kollégák kimondott, újramondott, ismételt, javított mondataival építkezik. Ildikó, ha csak az erdélyi periodikákat nézzük, a *Látó*, a *Játéktér*, a *Symbolon*, a *Korunk* felületein formálta szemünk előtt, állhatatosan azt a tudományrendet, mely az állítás gesztusával a teremtés aktusát hajtja végre. Mindeközben munkáinak a Szentgyörgyi István Színházművészeti Intézet, később Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem ad intézményi kereteket, ahol a színész- és rendezőképzés mellett a dramaturg, drámaíró, teatrológus, szakíró munkája is szakmaként jelenik meg – Ildikó szerepe ebben is vitathatatlan.

