







# **SZITU**

## **Kötet**

2019



EMBERI ERŐFORRÁSOK  
MINISZTERIUMA



EMBERI ERŐFORRÁS  
TÁMOGATÁSKÉZELŐ



Nemzeti  
Tehetség Program

A kiadvány „A hazai és határon túli magyar nyelvű szakkollégiumok támogatása”  
című pályázat keretében (NTP-SZKOLL-20-0032) valósult meg.

ELTE Eötvös Collegium

Budapest, 2020

Felelős kiadó: Dr. Horváth László, az ELTE Eötvös Collegium igazgatója

Szerkesztő: Doma Petra

Copyright © ELTE Eötvös Collegium 2020 © A szerzők

Minden jog fenntartva!

A nyomdai munkákat a CC Printing Szolgáltató Kft. végezte

1118 Budapest, Rétköz u. 55. A/fsz. 2.

Felelős vezető: Szendy Ilona

ISBN 978-615-5897-36-8

# Tartalomjegyzék

SZERKESZTŐI ELŐSZÓ.....	7
ABSTRACTS .....	9

ZOLTÁN ÁRON

Előadóművészi verselemzés középiskolás diákokkal .....	17
--	----

ADAMOVICH FERENC

Az affektív mozgáspedagógia neurológiai alapja.....	37
---	----

NÉMETH NIKOLETT ANNA

A szemiotikus khóra térnyerése a performatív eseményben ...	61
---	----

CSEH DÁVID SÁNDOR

A «most» dobbanásai – A színpadi idő természetéről Zeami <i>Tenku</i> 天鼓 című nó-drámája kapcsán .....	77
---	----

DOMA PETRA

Egy férfi tekintet által konstruált japán színész nő – Hanako mint hősnő (?) Mori Ōgai novellájában .....	89
--	----

MOHAI ALETTA

<i>Anka Berityeva</i> , egy életmű összegzése.....	107
--	-----

BARTA NIKOLETT

A mesemondás dramaturgiája Kárpáti Péter <i>Pájkás János</i> című darabjában .....	123
---	-----

KOVÁCS DOMINIK

Elhallgatásalakzatok és traumakultúra Bródy Sándor  
*A tanítónő* című művében ..... 141

KOVÁCS VIKTOR

Alakábrázolási párhuzamok Vörösmarty Mihály  
*Csongor és Tündéje* és Gaál József *A peleskei nótárius*  
című tündérbohózata között ..... 159

PANDUR PETRA

A szemtanúk színpadra állítása.  
Műltfeldolgozás a közösségi színház eszközeivel –  
MU Színház: *Gyerekkorunk '56* ..... 177

ANTAL KLAUDIA

„Hollywood a Fehér Házba költözött”,  
avagy a politika teatralitása ..... 203

EGRI PETRA

A divat színpadra állításai – Eltérő intenciójú  
kortárs ruhaperformanszok ..... 215

BÁLINT ZSÓFIA

Fehér ólom és egyéb mérgező anyagok –  
Sminkek a XVI–XVII. század színpadán ..... 231

DRÁMAMELLÉKLET ..... 243

CONTRIBUTORS ..... 295

## Szerkesztői előszó

Az olvasó a 2019 novemberében megrendezett negyedik SZITU Konf – Színháztudományi Konferencián bemutatott előadások írott változatát tartja kezében.

A konferencia elsődleges célja volt, hogy a színháztudománnyal egyre nagyobb számban és elhivatottabban foglalkozó hallgatóknak lehetőséget teremtsen kutatásaik bemutatására, tudásuk összeadására és a tudományos életbe való bepillantásra.

Nagy örömmre szolgál, hogy a kötet évről-évre gyarapodik, és még az idei év viszontagságai közepette is megjelenhet immár tizenhárom tanulmánnyal. Ez alkalommal a már állandónak számító témák (színházi nevelési előadások, dokumentumszínház, japán színház, előadáselemzések) mellett olyan tanulmányok is olvashatók a kötetben, melyek magyar drámákkal, ruhaperformanszokkal, sminktörténettel, mozgással, a hang szerepével, vagy a versmondás kihívásaival foglalkoznak. Különlegessége továbbá a kötetnek, hogy két szöveg első magyar nyelvű fordítása is megtalálható benne. Biztos vagyok benne, hogy ezek az igényes írások képesek hozzájárulni a magyar színháztudományos kutatásokhoz, képesek új ismereteket és nézőpontokat megmutatni. Remélem, hogy a tanulmányok számos olvasónak válnak hasznára, s számos fiatal kutatót ösztönöznek arra, hogy részt vegyen konferenciánkon, higgyen a tudományban, s folytassa megkezdett tanulmányait, kutatásait.

Itt szeretném megköszönni a kitartó és áldozatos munkát a kötet szerzőinek, továbbá lektorainak: Sebastián Cortésnek, Deres Kornéliának, Gajdó Tamásnak, Győrei Zsoltnak, Jászay Tamásnak, Kiss Gabriellának, Máté Zoltánnak, P. Müller Péternek, Rosner Krisztinának, Schuller Gabriellának, Szabó Attilának, Timár Andrásnak, valamint az Eötvös Collegiumnak, hogy immár negyedik alkalommal támogatta a kezdeményezést és helyet adott a konferenciának, illetve elősegítette a SZITU 2019 megjelenését. Nélkülük a kötet ez alkalommal sem jöhetett volna létre.

Budapest, 2020. november 9.

Doma Petra





# Abstracts

ÁRON ZOLTÁN

## **Introduction to the methodology of poetry analysis for performers**

This study summarizes the experiences of a methodological study based on the experience of a summer workshop. At the end of the workshop, 14–18 year old students put on a performance of contemporary poems. During the preparation, we applied the practice of recitation according to the theories in Gábor Simon's study *Introduction to Cognitive Lyric Poetics* published in 2016.

What can a performer do to preserve the lyricism of contemporary free verse that imitates spoken language? How is the process of adaptation realized during the transformation of written poems into recitation? How can we adapt the findings of cognitive lyrical research (about lyrical discourse, the lyrical speaker, disorientation, apostrophic fiction, etc.) and apply them in performing arts practice?

Keywords: poem (vers), recitation (versmondás), spoken language (beszélt nyelv)

FERENC ADAMOVICH

## **The experience of Lecoq training in London and the possibilities for the inclusion of natural movements into the techniques of Lecoq and into my method**

My research analyses physical theatrical training sessions. I attempt to apply the Jacques Lecoq approach to training and, simultaneously, to develop my own method. My study discusses the experience I gained at the Lecoq



training session held in London recently, and I present the theoretical bases of my method in analogy with that of Lecoq. My study examines the possibilities for discovering natural movement in its function as a reference point for expressing neutral and also other, diverse emotional states. The method I am developing induces the body to move on the basis of the hatha yoga system and, as the other foundation, on observing various bodily sensations, the results of which can be used not only in elaborating a scene or a character but also in the choreographer's creative processes.

Keywords: Jacques Lecoq, physical theatre (fizikai színház), body (test), yoga (jóga), natural movement (természetes mozgás).

NIKOLETT ANNA NÉMETH

### **The expansion of the semiotic chora in the performative event**

The human voice often has an important role in theatrical events: it generates meaning, and relates both to corporeality and to language. In this paper, I visit performances that put the voice and sound into play, together with the auditory sphere, as glimpses of the always changing subject, or as a construction element of space (both physical and imaginary). I engage with Julia Kristeva's concept of the *semiotic chora* that allows us to diverge from categorical, linguistic verbal order, without abandoning the signifying process. Applying the concept in question to theatrical events, I analyse Katalin Ladik's performance art and sound poetry, and *Hear*, the performance based on the spatial choreography of Benjamin Vandewalle and the musical composition of Yoann Durant. Both of these rather different examples experiment with the disruption of meaning through voice, and thus give rise to a signifying process that differs from verbal communication.

Keywords: voice (hang), semiotic chora (szemiotikus khóra), Julia Kristeva, Katalin Ladik (Ladik Katalin), verbal communication (verbális kommunikáció).



DÁVID SÁNDOR CSEH

**Beats of «now» – About the nature of time on stage  
in light of the nō play *Tenko* 天鼓 by Zeami**

We can learn much about the nature of time on the theatrical stage if we study classical Japanese Nō theatre, an extremely slow, measured genre which radically manipulates the audience's perception of time. Why do so many members of the audience feel that a nō performance is infinitely long while watching it but, at the end of the performance, feel as if only a few minutes had passed? In my study I aim to explain this phenomenon with the help of the nō play *Tenko* 天鼓 (“The Heavenly Drum”) which is attributed by some to Zeami Motokiyo himself, and tells of a boy endowed with divine talent and a unique drum. I will also briefly analyze the Zen philosophical text *Uji* 有時 (“Being-Time”), written by Dōgen Zenji 道元禪師 (1200–1253), the founder of the Sōtō School of Zen Buddhism. Together these two texts will help us better understand the importance of the theatrical moment – the importance of the beats of «now».

Keywords: Zeami Motokiyo, nō theatre (nó színház), Japanese theatre (japán színház), Zen Buddhism (zen buddhizmus), rhythm (ritmus).

PETRA DOMA

**A Japanese Actress constructed by a male gaze –  
Hanako as a heroine (?) in a short story by Ōgai Mori**

Hanako (1868–1945) was one of the most successful Japanese actresses of the early 20th century. She never acted on a Japanese stage as a renowned actress, but she performed her Japanese-style dramas on almost all the major European stages. Her fame was due to three people: Loïe Fuller, August Rodin and Ōgai Mori. A pencil sketch proves that Hanako was drawn nude while dancing by Rodin. Nevertheless, we do not know the circumstances of this occasion. The only description we have is a short story written by Mori in 1910, but this seems to be completely fictional. This paper includes the first Hungarian translation and an analysis of the short story. I focus on



the tools that Mori used to place East and West on the same level, avoiding the stereotypes of Japan popular at the time.

Keywords: Hanako, Mori Ōgai, male gaze (férfi tekintete), Japanese theatre (japán színház), East and West opposition (Kelet–Nyugat ellentét)

ALETTA MOHAI

***Anka Berićeva*, summery of an oeuvre –  
he dramatic works of Antun Karagić**

The aim of the study is to present Antun Karagić's undeservedly ignored dramatic oeuvre on the basis of *Anka Berićeva*. My hypothesis is that this drama sums up the problems which are present in the author's other plays. Here we can read about the following topics: conflict between the poor and the rich, the Bunjevac girl as a phenomenon, the contrast between the old and the young, sexuality within the family, the degeneracy of the rich, alongside comic and fairy-tale elements. In some of his works Karagić represents himself as an unappreciated village writer. We can read about his struggle for minority identity in the fascist period. His works reflect the daily life and traditions of the Bunjevac people in a multinational village.

Keywords: Antun Karagić (Karagić Antal), *Anka Berićeva*, Bunjevac (bunjevac), drama analysis (drámaelemzés).

NIKOLETT BARTA

**The dramaturgy of story-telling in Péter Kárpáti's *Pájinkás János***

Peter Kárpáti's *Pájinkás János* is a play in which storytelling becomes the dramatic organizing force. The narrative act itself gives momentum to the dramaturgy. The storyteller is a special figure who links together the events and thus the scenes themselves. As a consequence, an atmosphere of story-listening is created in the audience's mind: by empathizing with the main hero, who is at a crossroads, both the storyteller and his audience find themselves constrained to decide together which way the hero should go.



Furthermore, the narrator's task is to decide at certain moments which way the plot should proceed to meet the needs of the current audience. As to the audience, while they are listening to the tale and face a decision-making situation, they compare the situation of choice with their own experience of life and decide which of the emerging possibilities is the most appropriate. The imaginative power induced by the storyteller in the spectator's mind intensifies the process of attributing different meanings which may arise along the line of associative thinking. This gives more freedom to individual interpretations. On the other hand, the urge to tell stories which cover the various, sometimes entangled events, has the effect of a dramatic force that provides a steady framework in the divergent process of meaning attribution within the world created by this play.

Keywords: Péter Kárpáti (Kárpáti Péter), *Pájkás János*, dramaturgy (dramaturgia), storytelling (történetmesélés), narration (narráció).

DOMINIK KOVÁCS

### **The figures of omission and trauma processing in Sándor Bródy's play, *A tanítónő* [The teacher]**

This essay introduces the historical and theoretical background of Sándor Bródy's most famous and most frequently staged play, *A tanítónő* [The teacher]. My research deals with the theory of trauma processing and wound culture (in terms of the observed dialogues). Bródy referred to the genre of this piece as *country-folk genre*. *A tanítónő* [The teacher] is about a young intellectual woman, who takes up her first post in a small village. In a short time she becomes the sexual goal for all the affluent, Christian middle-class men in the village. As a result of constant sexual harassment the teacher decides to escape from these humiliating local circumstances.

The research focuses on how figures of omission could connect to the trauma culture in the verbal communication of the main characters.

Keywords: Sándor Bródy (Bródy Sándor), *The Teacher (A tanítónő)*, trauma culture (trauma kultúra), omission (elhallgatás)



VÍKTOR KOVÁCS

**Analogies in character depiction between Mihály Vörösmarty's *Csongor és Tünde* [Csongor and Tünde] and József Gaál's *A peleskei nótárius* [The Notary of Peleske]**

There is a wide variety of papers and research reflecting on the philosophical fantasy drama by Mihály Vörösmarty. The setting of the play, the emotional development of the characters and the tropes of the monologues are all developed in the theoretical references.

The aim of my paper and presentation is to analyze the intriguing Mirigy in tandem with the main antagonist of József Gaál's *A peleskei nótárius* [The Notary of Peleske]. It seems that the similarities between the intrigues in these two plays emerges from the archaic folk culture, which was interpreted as an idealistic theatre language in the style of the Viennese romantic magic- and folk-plays.

Keywords: Mihály Vörösmarty (Vörösmarty Mihály), *Csongor and Tünde* (*Csongor és Tünde*), József Gaál (Gaál József), *The Notary of Peleske* (*A peleskei nótárius*), depiction of intrigue (intrikaábrázolás)

PETRA PANDUR

**Staging Witnesses – Coming to terms with the past with the tools of community theatre –**

**MU Theatre: *Gyerekkorunk '56* [Our Childhood '56]**

As Dániel Golden points out, applied theatre practices like community theatre have social/political, psychological/ therapeutic and pedagogical functions. As a result they can play a significant role in coming to terms with our traumatic historical, national past. This is demonstrated in the play *Gyerekkorunk '56* [Our Childhood '56] of MU Theatre, which is staged with the contribution of civilians who experienced the Hungarian Revolution of 1956 as children: the play focuses on their testimonies. In this paper I intend to analyse the models and techniques of memory represented in *Gyerekkorunk '56* and to search for the answer to the question of how this



play can represent the dialogic remembering model (Aleida Assmann) that makes the theatre a place for the elaboration of the past.

Keywords: community theatre (közösségi színház), MU Theatre (MU Színház), *Our Childhood '56* (*Gyerekkorunk '56*), traumatic past (traumatikus múlt), remembrance (emlékezés)

KLAUDIA ANTAL

### **“Hollywood moves to the White House” –**

#### **The theatricality of politics**

What do Ronald Reagan, former US president, and the star of *Terminator*, Arnold Schwarzenegger have in common? They exchanged their acting jobs for political careers. And what do the actress Cynthia Nixon and Donald Trump share? Both of them starred in *Sex and the City* and then became politicians.

What is the impact on politics, if a nation elects an actor for its president? To what can Donald Trump attribute his electoral success in 2016? In my paper, I intend to take a closer look at the (American) phenomenon of the theatricality of politics.

Keywords: politics (politika), theatricality (teatralitás), melodrama (melodráma), Donald Trump, *Sex and the City* (Szex és New York).

PETRA EGRİ

### **Staging of Fashion – Intentional Differences in Contemporary Fashion Performances**

My paper interprets contemporary fashion performances through Hans-Thies Lehmann's idea of post-dramatic theatre, being a border-crossing gesture, one that deserts the traditional framework of institutionalized theatre. Lehmann emphasized the essential connection between post-dramatic theatre and performing art. According to him, the way signs are used in some contemporary theatre blurs the distinction between theatre





and performing art. Connected to these ideas, my paper outlines different background intentions of fashion performances through several examples. Fashion performances – besides staging the latest couture collections of designers – often integrate, in a performative-narrative fashion, social, political or even individual logic into their fabric. The performance can be a way of presenting clothes, but at the same time it is also able to signify other, more theatrically organized intentions too. It also happens that professional performers seek collaboration with designer brands. In these special cases the designer's garment becomes a tool and propagates the performance itself.

Keywords: fashion performance (divatperformansz), fashion (divat), Hans-Thies Lehmann, post-dramatic theatre (posztdramatikus színház)

ZSÓFIA BÁLINT

### **White lead and other poisonous substances – Makeup on the stage of 16th and 17th century theatre**

Creating stage makeup or masks is a very interesting aspect of the theatre that has been little researched. Makeup contributes to the creation of theatrical illusion with different techniques such as making an actor or actress look older or younger, or turning a 21st century man into a Renaissance king.

The ancient Greeks already used body paint and cosmetics like white lead as a means to achieve different stage effects. In my essay, I do not deal with the whole history of stage makeup, but focus mainly on body painting in the 16th and 17th centuries. It was during these two centuries that the use of makeup on stage became more spectacular.

In my essay I mention some currently used ingredients as well as techniques for applying cosmetics. I mention criticism of the use of makeup and discuss the changes in the ideal of beauty across history.

Keywords: makeup (smink), mask (maszk), beauty ideal (szépségideál), body painting (testfestés), illusion (illúzió)

ZOLTÁN ÁRON

## Előadóművészi verselemzés középiskolás diákokkal

### Bevezető

Tanulmányom bevezetés az előadóművészi versértelmezés elméleti és gyakorlati kérdéseibe. A lírai művek egyes bonyolultabb jelenségeit, és a versmondó számára azok kapcsán felmerülő problémákat mutatom be gyakorlati példák segítségével. A cél nem a téma részletes körbejárása, hanem a magyar versmondás hagyományától részben eltérő gondolkodásmód bemutatása. Néhány példa segítségével vizsgálom előbb a versmondó speciális feladatát, félúton a költő és a színművész tevékenységi köre között, majd ennek tükrében kitérek két összetettebb nyelvi jelenség mint lírapoétikai eszköz elemzésére, amely elemzés segíthet a versszöveg belső motivációinak feltérképezésében.

Gyakorló előadóművészként azon dolgozom, hogy irodalomelméleti kutatásaimat a versmondás oktatásába integráljam. E tanulmány egy középiskolásoknak meghirdetett színházi tábor tapasztalatait hívja segítségül példaként, mely során a tábor szakmai vezetőjeként arra tettem kísérletet, hogy a versmondás tanítása során Simon Gábor 2016-os *Bevezetés a kognitív lírapoétikába* című tanulmányának elméleteit alkalmazzam. A tábor egy előadással zárult, melynek részletes bemutatása helyett néhány – a verselemzés szempontjából fontos – pillanatát járom körbe a teljesség igénye nélkül.

2019 júliusának végén negyvenkét 14–18 év közötti diákkal kortárs magyar versekkel kezdtünk foglalkozni az *Összpróba tábor*<sup>1</sup> keretein belül.

<sup>1</sup> Tizenöt éves múltra visszatekintő színházi szakemberek és pedagógusok vezette nyári



A tábor céljául azt tűztük ki, hogy a diákok által előzetesen, egy 350 verset tartalmazó gyűjteményből válogatott legkedvesebb verseikből szerkesszünk előadást.<sup>2</sup> A táborban résztvevő negyvenkét diák (harminckét lány és tíz fiú) közül tizenhét lány és hat fiú jelölte be azt, hogy kizárólag a színházi kurzuson venne részt – a választható tánc<sup>3</sup> és zene<sup>4</sup> mellett –, így velük tudtam jobban elmélyedni az általuk választott vers elemzésében. A tanulmány során a diákok korát és nemét jelzem,<sup>5</sup> megőrizve inkognitójukat.

### Rövid terminológiai áttekintés

A tanulmány címében jelölt *vers* fogalma alatt nem pusztán formai, hanem műnembeli meghatározottságot is értünk, a lírai költemények kategóriáját. Erre a terminológiai szűkítésre azért van szükség, mert a tanulmány részét képezi azon előadóművészi munka föltérképezése, amelyek a drámai (és epikus) művektől eltérő kiindulási alapokat jelentenek a lírai költemények esetében, vizsgálva az adaptációs folyamatot, amely során az írott versszöveg lírai *beszédművé* alakul. A beszédmű fogalmát Böhm Edit *A magyar versszaválás története* című munkájában meghatározott módon alkalmazom. [A]z előadó előbb befogadóként értelmezi, majd saját személyiségén át-szűrve hangzó jelekké alakítja át az írott szöveget. Közönsége azonban nem pusztán hallgatóság, hanem olyan közeg, amellyel az előadó egész személyiségével, testi valójával kommunikál. Személyisége nemcsak hordozója, hanem anyaga is az előadott műnek. Az írott műalkotás és az előadó által létrehozott hangzó mű együtt hat az ő személyes tulajdonságain keresztül.<sup>6</sup>

Fontos hozzátenni, hogy a drámai és epikus művekkel szemben az anyagi, lírai művek esetében az előadó „nem a szöveggel azonosul, hanem a szerzővel, tehát mintegy a szöveg mögé lép, és úgy közöl, hogy közben

---

tábor a *Kultúrikötő* összművészeti fesztivál részeként. Az egyhetes tábor utolsó estéjén a diákok új előadást mutatnak be.

<sup>2</sup> Az előadás felvétele megtekinthető az *Összpróba Alapítvány* videómegosztó felületén (ld. Felhasznált irodalom)

<sup>3</sup> Hojsza Henrietta fizikai színházi koreográfus-rendező vezetésével

<sup>4</sup> Mester Dávid zeneszerző, zongoraművész vezetésével

<sup>5</sup> Előadóművészi szempontból elengedhetetlen, legkevesebb információ.

<sup>6</sup> BÖHM EDIT, *A MAGYAR VERSZAVALÁS története*, Ad Librum Kft., Budapest, 2009, 34.



megmarad önmaga.”<sup>7</sup> Továbbá az azonosulás alatt itt nem az adott mű szerzőjének, mint szerepnek – a biografikus kutatáson alapuló – megformálását értjük, hanem azt a művészi aktust, mely során az előadó mintegy a sajátjaként mondja el a verset, úgy, hogy közben az nem válik egy szerep dramatikus szövegévé, vagy egy mindent tudó mesélő meséjévé.

Mindez természetesen megváltozhat a lírai művek szerkesztett játékban történő alkalmazása során, mint ahogy ez a tábor végén bemutatott előadásban is egy-egy jelenet erejéig megtörtént. A pódiumi rendezés dramaturgiájának tárgyalása, valamint a szerkesztett műsorok kohéziójának hatása alatt az egyes lírai művek jelentésbeli változásának tárgyalása egy másik tanulmány részét képezik. Mivel azonban az előadóművészi verselemzés fontos eleme az előadás szerkezetének, körülményeinek mint a szöveg kontextusbeli meghatározóinak tudatos alkalmazása, ennek bemutatására is röviden ki kell térjek.

### Az előadóművész szabadsága a verselemzés során

A kamaszkor egyik jellegzetes élménye az éjszakai álmatlanság idején beköszöntő kétségbeesés. Ilyenkor álom és valóság összefolyik, és utólag sokszor nem tudjuk eldönteni, mennyit aludtunk, mennyit álmodtunk, és mennyi időt töltöttünk álmatlanul forgolódva, el-eltűnődve egy-egy problémán vagy élmény emlékén. Ezek az elkalandozások vagy álmok jelentették az előadás „bokrait”, ahogy Bálint András mondja egy interjújában,<sup>8</sup> amelyek egy-egy tág témakör köré szerveződő művek egységét adták az előadás szerkesztése során. Az előadás címe az utoljára elhangzó vers egy részlete lett: *Az a pillanat*. Závada Péter *Vadászat* című versét a tábor egyik legfiatalabb résztvevője, egy 13 éves fiú választotta.

Vársz. Pedig az ujjad mióta remeg  
a ravaszon, hogy végül megint csak

<sup>7</sup> HEGEDŰS Géza, „A pódium művészete”. NY. FAZEKAS Zsuzsa (szerk.), *Egyedül a pódiumon*, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1974, 12.

<sup>8</sup> BÁLINT András, „Beszélgetés a VerShaker irodalmi YouTube csatornáján”. ZOLTÁN Áron (szerk.), [youtube.com/vershaker](https://www.youtube.com/vershaker) 2020. 05. 30.



a tekinteted üssön sebet  
a távolság bőrén.

Vársz, akárcsak ő, valahol megtorpanás  
és nekiiramodás közt, mielőtt a test  
a holtpontra átbillen. Nem mozdulsz.  
Hideg vagy, mint a puskacsó.  
Ez az a pillanat. Ezt kerested.<sup>9</sup>

Félretéve a referenciális olvasatot, amely – a szöveget egy az egyben értelmezve – egy dramatizált szituációra ad lehetőséget, vagyis egy vadász szerepe és egy havas táj helyszíne körvonalazódik előttünk, vizsgáljunk meg néhányat a számtalan lehetőség közül, milyen gondolatokkal közelíthető meg ez a vers, ha előadóművészként beszédművé szeretnénk alakítani.

Závada a versében a Pilinszky-féle költő–vadász hasonlatra emlékeztető gondolatot bont ki. Pilinszky János így fogalmaz Maár Gyulának adott interjújában:

[...] a költői munka, szerintem, az egyszerre rendkívül passzív, abszolút passzív és abszolút aktív... Mint a vadászat, amely hihetetlenül aktív figyelem, és várakozás, és semmittevés. De akkor, amikor a vad megjelenik, abban a pillanatban a koncentráció maximuma.<sup>10</sup>

Ez a fajta feszült figyelem az előadóművész jelenlétének kiélezettségét is jellemzi. Az utolsó pillanatig összpontosító előadóművész a versmondás pillanatában koncentrált figyelemmel, csordultig töltekezve lelki tartalommal, a vadászhoz hasonlóan várja, hogy a közönség felé „röpítse” a rövid, tömör és gondolatával mélyre hatoló verset. Emellett találunk forrást a verssel kapcsolatban Závada szándékáról is egyik interjújában:

<sup>9</sup> ZÁVADA Péter, „Vadászat”. *Roncs szélárményékba*, Jelenkor, Budapest, 2017, 86. (részlet, 15–23. sor)

<sup>10</sup> PILINSZKY János, „Egyenes labirintus – Pilinszky-portré a televízióban (Maár Gyula)”. HAFNER ZOLTÁN (szerk.), *Beszélgetések*, Digitális Irodalmi Akadémia, Budapest, 2002. [konyvtar.dia.hu](http://konyvtar.dia.hu)



Ezért tartom izgalmasnak az olvasatok leállíthatatlan sokféleségét: a *Vadászat* című verssel kapcsolatban eszembe se jutott Pilinszky mondása. Egyfelől az angol-amerikai lírai modernség hagyományába álltam bele, mikor a megfigyelő-megfigyelt klasszikus alaphelyzetét próbáltam megragadni a vadász és a vad viszonyaként. Másfelől itt is az észlelés fenomenológiája érdekelt, az a maga teljességében kivitelezhetetlen folyamat, melynek során a világgal kapcsolatos előítéleteink és érdekeink felfüggesztődnek, és kizárólag a nézés és a megfigyelt fenoménjára koncentrálnunk.<sup>11</sup>

A tizenhárom éves versmondó számára azonban teljesen más, személyes és aktuális mondanivalóval bírt ez a vers. Éppen a tábor előtt tudta meg, hogy felvették egy jó nevű vidéki gimnáziumba drámatagozatra, ahol egyúttal kollégiumba is költözött. A várakozó vadász motívuma így benne egészen más képzettársítást hozott elő. Az elköltözés, az új város, az új osztály és drámatagozat gondolata annyira erősen jelen volt tudatában és lelkében, hogy az átjárta versmondását, és minden szavát személyes élménnyel töltötte fel.

Mindegy, hogy a beszédmű elhangzása során mely megközelítés útján éri el az előadó a vers esszenciáját, mely a vadász figyelmének leírásában manifesztálódik. A közönség nem fogja tudni, hogy pontosan mi áll a mű megszólaltatásának háttérében, de érzékeli az előadó számára különlegesen fontos, személyes gondolat jelenlétét, és mint egy zenemű befogadásakor, ösztönösen keresi magában a vershez kapcsolódó megfelelő személyes érzést. Továbbá – amennyiben a beszédmű egy szerkesztett műsor részeként hangzik el – ezzel egyidejűleg a játék kontextusán belül asszociatív módon helyezi azt narratívába. (Ebben az esetben a vágyai és szorongásai közt csapongó, alvás helyett elmélkedő kamasz belső fordulatát látja benne, mely után már a megnyugvás, a mindent feloldó elalvás következik.)

A versek előadóművészi értelmezésének skálája végtelenül széles lehetőségeket nyújt. Minden tudományosságot mellőzve a személyesség és az előadóművész ízlésvilágának, alkatának, aktuális gondolatainak

<sup>11</sup> ZÁVADA Péter, „Nem hiszek a versek önterápiás hatásában”, *contextus.hu*, 2017.10.18.



kifejeződését szolgálja. Így a versmondó alkotóművésszé válik, nem csupán előadóvá, hiszen versmondásában nem a szöveget reprezentálja, hanem új jelentést, új műalkotást, beszédművet hoz létre, melynek alkalmazott szövege az eredeti mű, alkotója azonban az előadóművész.

A versmondás sikeréhez – nem szükségszerűen, de – hozzájárulhat a versek tudományos elemzése. Hasznos segítséget nyújthat például a pozitivistá irodalomtudomány történeti-filológiai elemzésmódszertana, mely során az elemző a mű szerzőjének biográfiájából, a kor irodalomtörténeti forrásaiból, kutatásaiból következtet arra, „hogya a meghatározott költő-személy milyen forrásokból állította össze művét, és az értelmet ezen források (az öröklött, a tanult és a megélt) feltárásával próbálja kidolgozni.”<sup>12</sup> Ez a módszer azonban elsősorban akkor válik az előadóművész számára hasznossá, amikor aláveti magát a költő-szerep megformálásának, és részletes kutatásokra alapozva igyekszik elének tární a költő személyét. Bármely irodalomelméleti irányzat, elemzési módszertan alkalmazása segítheti az előadót, ha ez az előadóművész alkatából, irodalomról (és a világról) alkotott véleményéből, vagy alkotói szándékából szükségszerűen származik.<sup>13</sup> Alkalmazásuk nagyban hozzájárul a versmondó önálló stílusának kialakításához.

Egy előadóművészi elemzésmódszertan-kutatás elsődleges feladata az, hogy olyan alapokat hozzon létre az előadóművész számára, amelyek biztos kiindulási pontot nyújtanak, bármilyen irányba is szeretne utána elemzése során elindulni. Feladata a téma medrének mélyítése, szélesítése, és a tartóölpök lefúrása, melyekre bármilyen egyedi építmény ráépíthető. Ez a lírai szövegek olvasásának, befogadásának fejlesztésében rejlik, első sorban nyelvi szinten, amely bármely (önálló) előadóművészi stílus alapjául kell, hogy szolgáljon.

---

<sup>12</sup> BÓKAY Antal, *Az irodalomtudomány alapjai*, Berzsenyi Dániel Tanárképző Főiskola – Magyar Irodalom Tanszék, Szombathely, 1992, 57.

<sup>13</sup> Befogadói oldalról vizsgálva, ha az előadó a költő szerepét játssza el, látszólag az okozza a felismerést, hogy mit gondolt a költő, de valójában az előadóművész gondolataival, értelmezésével találkozik a közönség, melyek a sokféleképpen értelmezhető lírai művek esetében nagy mértékben eltérhetnek a költő eredeti szándékától.



## Egy kognitív lírapoétikai kutatás az előadóművészi elemzés szolgálatában

Simon Gábor *Bevezetés a kognitív lírapoétikába* című tanulmányában a költészet mint kognitív megismerési folyamat eszközeit kutatja.

[K]étféleképpen mutatja be a költészet megismerését: egyfelől sajátos tapasztalati struktúraként, amely a lírai alkotások befogadása révén válik hozzáférhetővé, másfelől tapasztalati eseményként, amelyet a műalkotással interakcióba kerülő befogadói elme él át.<sup>14</sup>

Az előadóművészi verselemzés önreflexión és a vers-élmény ösztönös vizsgálatán alapuló gyakorlatához a husserli fenomenológia újraolvasásával, annak lírai művekre való alkalmazásával a korábban ösztönösen végzett befogadói munkát tudatos módszerekkel tudja bővíteni, szélesítve így azon művek sorát, amelyekkel az előadóművész megbirkózni képes.

Tanulmányomban annak tükrében számolok be elemzés-módszertani kutatásaimról, hogy hogyan tudtam Simon Gábor elméleteit a már említett *Összpróba tábor* során a diákok versmondásra való felkészítésébe integrálni.

Az előkészítő foglalkozások során a konstruktivista pedagógiai szemlélet mentén a lírapoétikai tanulmány egy-egy kiemelt elemét jártuk körbe beszélgetések formájában. A konstruktivista elmélet drámapedagógiai alkalmazásáról a Káva Kulturális Műhely tanulmánykötetéből tájékozódhatunk részletesen. A szemlélet nagy vonalakban összefoglalva a tekintélyelvű pedagógiával szemben fogalmaz meg jól működő alternatívát, melynek alapja, hogy

a tanulás kapcsán nem az eredmény hangsúlyos, hanem a folyamat. Vagyis nem az objektív igazság megtalálása, hanem az, ahogy eljutunk a saját értelmezésünkig. A tanulás annak a folyamat, amelyen keresztül

---

<sup>14</sup> SIMON Gábor, *Bevezetés a kognitív lírapoétikába*, Tinta könyvkiadó, Budapest, 2016, hátsó borító.





jelentéssel bíró értelmezéseket hozunk létre, amelyen keresztül a tapasztalati világ értelmet nyer számukra.<sup>15</sup>

A konstruktivista, beszélgetésen alapuló órák esetében „a tanár a »bába« szerepét játssza a »jelentés megszületésénél« és nem a »tudásátadás üzemvezetőjének« a szerepét.”<sup>16</sup> Így „a tanulók a maguk világát értelmezve a maguk tudását konstruálják meg.”<sup>17</sup> Ezeken az órákon a versek befogadásának javarészt intuitív jellegét autentikus módon, a diákok saját élményanyagára támaszkodva igyekeztünk rendszerezni. Olyan összefüggérendszerre világítottunk rá, melyek segítségével a versmondás során nem beléjük vasalt hangsúlyokat énekeltek vissza, hanem önálló eszközkészletük részeként alkalmazták az órák alatt közösen konstruált tudást.

Külön órát szenteltünk a líra, az epika és a dráma előadóművészi szempontok szerinti megkülönböztetésére, jelző–jelzett szó viszonyára, a paradoxon, metafora és szimbólum fogalmaira, valamint a deixis nyelvi jelenségére és a lírai én, illetve az aposztrófé fogalmára. E tanulmányban a műnemek kérdésére és az utóbbi három jelenség vizsgálatára térek ki egy-egy példa segítségével.

### *Előadóművészi lírakategória*

A tábor első közös elméleti óráján a három műnemnek a közoktatásban is használt és ismert megkülönböztetéséből kiindulva kezdtünk beszélgetni arról, miben is tér el a versmondás a többi színjátéktípustól. Ehhez kiváló sorvezető volt számomra a foglalkozás levezetéséhez Simon Gábor gondolatmenete.

[A] költemény nem bemutat egy beszédhelyzetet (mint az epikus vagy drámai művek), hanem nyelvileg megteremt egy beszédesemény létrejöttének lehetőségét. Így módon a lírai beszédhelyzet csak a mű

<sup>15</sup> Elizabeth MURPHY, „Konstruktivizmus”. DEME János (szerk.), *Színház és Pedagógia. Elméleti és módszertani füzetek. I.* – „Konstruktív” dráma, Káva Kulturális Műhely, Budapest, 2009, 11.

<sup>16</sup> MURPHY, *i.m.*, 10.

<sup>17</sup> MURPHY, *i.m.*, 6.



értelmezésével együtt konstruálható kellő érvényességgel, ez pedig a lírai én és élményvilága mindenkori nyelvi megelőzöttségét feltételezi. Így lesz a személyességet közvetítő poétikai forma magának a személyességnek a konstitutív tényezőjévé. A kör tehát önmagába zárul: egy személyiség autentikus megnyilatkozása maga teremti meg e személyiség autentikus alakját, képzetét, a befogadói aktivitás közegében.<sup>18</sup>

A lírai művek ilyenfajta megkülönböztetése nagy segítséget nyújt a lírai beszédmű mibenlétének meghatározásához. Az előadóművésznek különbséget kell tennie líra, epika és dráma között, e nélkül soha nem fogja tudni igazán megfogalmazni, hogy miért *mond* verset és miért *játszik* egy drámai szerepet, vagy *mesél* egy történetet. Fontos megjegyezni ezen a ponton, hogy a műnemek között soha nem tudunk éles határvonalat húzni, ez ugyanígy igaz a beszédműre is. A műnemek közti fesztelen átjárások, határátlépések fontos részét képezik az előadóművészi gyakorlatnak.

### *Dramatikus versmondás*

A fentebb említett műnemváltás módozatai közül egy – a versmondás gyakorlatára leginkább jellemző – példát mutatnék be. A lírai diskurzushelyzet leegyszerűsítése, amikor a vers szövegét egy (akár hiányos) drámai szituációba rendezzük, – a korábban idézett analógia mentén – bemutatva egy konkrét beszédshituációt. A táborban létrehozott előadás során a diákok közül a második legfiatalabb fiú Nagy Dániel *Ozone Network* című versét egy telefonbeszélgetés helyzetében mondta el.

Nagyapával az Ozone Networköt nézzük,  
és most épp az a műsor megy, ahol középkorú  
amerikai férfiak versenyeznek egymással,  
ki mennyi fát képes kivágni  
a nehezen lélegző oregoni erdőből.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> SIMON, *i.m.*, 25.

<sup>19</sup> NAGY Dániel, „Ozone network”, *litera.hu* 2017.04.11. (részlet: 1–5. sor)



A vers ilyen jellegű feldolgozása akkor segít, ha a versmondót túlzottan feszélyezi a közönség felé nyitás, a közönséggel folytatott egyoldalú párbeszéd helyzete. Ez egy kiskapu lehet, amely a színpadi szituáció és szerep jótékony álcája mögé rejtje a versmondó személyiségét, segítve ezzel a kezdő előadót a laza, és fesztelen előadásban. Az *Ozone Network* esetében egy nagyon egyszerű trükkhöz folyamodtunk. A versmondó egy kanapén heverve vette fel megcsörrenő telefonját, és egy „haló, szia, mi van veled?” jövevény szöveg után – mintegy az elképzelt beszélgetőpartner kérdésére válaszolva – kezdte mondani a verset. A vers második részét – amely kilép a jól körvonalazott alapszituációból, már a telefont a mellkasán pihentetve, elmélázva, és gondolatait kihangsúlyozva mondta el. A dramatizálás sokat segít a kezdő versmondó számára nemcsak a testi feszültségekből eredő félszegség és gátlásos jelenlét oldására, hanem a – fentebb említett módon – hiányos lírai beszédhelyzet megértésében is, éppen ezért előszeretettel alkalmazott módszer a versmondók köreiből.

### *A lírai versmondás, vers-antropomorfizáció*

A versmondás személyes és intim, kölcsönös viszony a közönséggel, amelyben a versmondó személyisége, gesztusai, mimikája, hangszíne válik a vers hordozóanyagává. Önálló értelmezése mindebben tükröződni látszik, és tudatosan vagy tudat alatt befolyásolja a közönség értelmezését is. Minél erősebb a versmondó kötődése, minél inkább sugározza személyes kötődését a vershez, annál nagyobb készletet érez a passzív módon résztvevő közönség is az aktív befogadói munkára, a saját személyes kapcsolódási pontok felkutatására. Így a vers szövege közvetlen párbeszéd szövegévé válik, amelyben a versmondó a vers szövegét *megtestesíti*, a verset magát *antropomorfizálja*<sup>20</sup>, annak hordozóanyagává válva a beszédmű létrehozásakor.

<sup>20</sup> Az *antropomorfizáció* fogalmával az Örkény István Színház *Anyám tyúkjá* verselőadás ráhangolójaként az IRAM program keretében megrendezett *Tyúk fless* című foglalkozásán találkoztam. A *vers-antropomorfizáció* játék során a résztvevő diákok egy-egy verset személyesítenek meg, ruháznak fel tulajdonságokkal, jelenítenek meg egy rövid színpadi etűdben jelmezekkel, kellékekkel. Játékos módon világít rá arra az adaptációs folyamatra is, amelyet az előadóművésznek el kell végeznie a lírai mű beszédművé alakítása során.



Erre a fajta antropomorfizációra kiváló példa volt annak a tizenöt éves lánynak a versmondása, aki Izsó Zita *A tengernek háttal* című versét választotta. A vers első fele egy kétségbeesett sikoltás, amelyben a társait vízbe fúlni látó menekült poszttraumás rémálmai elevenednek meg.

Alvás közben látod, hogy a vízből kezek nőnek,  
a kezek pedig egyszerre mozdulnak meg,  
mint a szélre hajladozó fák ágai,  
magukra rántják a nap dézsáját<sup>21</sup>

A versmondás önkifejező erejének, terápiás hatásának és a versmondó személyiségével folytatott kölcsönös oda-vissza hatásának kiváló példája volt ennek a versnek az előadása. A rendkívül zárkózott természetű, halk szavú diák rettegett attól, hogy ezeket a sorokat hangosan mondja el. Miután aprólékosan végig elemeztük a szöveget, megkértem, hogy napról napra egyre távolabbról mondja, így egyre hangosabban, egyre messzebb kellett kiáltania a szöveget, mígnem az előadás színteréül szolgáló teniszcsarnok teljes közönsége számára érthetően és kifejezően tudta elmondani. A komfortzónán kívültre tett ekkora lépés okozta feszültség és a vers szövege együttes erővel hatott, és egy olyan beszédművet eredményezett, melynek alanya sem az előadóval, sem a költő szerepével, sem pedig valamely elképzelt szerep (tengeren átkelő menekült) tulajdonságaival nem volt maradéktalanul azonosítható, hanem magának a versnek kölcsönzött élő testet. Ezért volt képes a verset olyan módon közölni, hogy annak egyetemes emberi tulajdonságra rávilágító zárlatát a közönség éppen annyira magára értelmezze, mint ahogy ő tette, mikor beszédművé formálta azt.

Keresel valakit, akinek beszélhetsz,  
arra ügyelsz, hogy amit mondasz,  
ne tűnjön magyarázkodásnak,  
de azért remélhetsz,  
hogy a másik sebes folyású szavai  
lassan elbontják a valóságérzetet,

<sup>21</sup> Izsó Zita, „A tengernek háttal”, (részlet: 6–9.sor) *drót.eu* 2016. 09. 24.



ahogy a hullámok is elmosásuk majd  
a hiábavaló, elérhetetlen partokat.<sup>22</sup>

A fentebb említett eset kivételes és megismételhetetlen. Kiváló példa azonban a lírai beszédmű hatásmechanizmusára. Amennyiben a beszédmű nem válik ilyen módon jelen idejűvé és személyiség felettivé, akkor beszélhetünk *epikus versmondásról*. Ezesetben a versmondó – a művet magától eltávolítva – elmeséli, milyen folyamatok zajlanak le a lírai én lelkében, gondolataiban, belépve egy – a lírai énre reflektáló – mesélő szerepébe. A továbbiakban az imént említett példában ösztönösen megvalósított performatív lírai diskurzushelyzet nyelvi elemzésen alapuló, tudatos konstrukciójának lehetőségét járom körbe.

### Nyelvi megközelítés

A beszélt nyelv konvencióit alkalmazva vagy azokat szándékosan kifordítva születik a költői nyelv. A különböző lírapoétikai eszközök mind alapvető nyelvi jelenségekre vezethetők vissza. Az ilyenfajta megközelítéshez azonban az előadóművészek számára idegen területre kell merészkednie a versmondónak. Annak érdekében, hogy a szöveg nyelvi specifikumát feltérképezze, ellen kell szegülnie

annak a saját kísértésének, hogy a költői nyelv materiális teljesítményét – a jelentésstabilizáció érdekében – feláldozza az esztétikai tapasztalat fenomenalizációjának oltárán. Tehát észrevétlenül sem lép be olyan művészet-ideológiai értésmódok szolgálatába, amelyek abban érdekeltek, hogy a mondatokat a nyelvi keletkezés nem-szemantikai anyagszerűsétől *megszabadított* dologként (tárgy, ábrázolás, reprezentáció) tegyék hozzáférhetővé.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Izsó Zita, „A tengernek háttal”, (részlet: 14–21. sor) *drót.eu* 2016. 09. 24.

<sup>23</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költészet és korszakküszöb*, Akadémiai Kiadó, Budaörs, 2018, 15–16.



Kulcsár-Szabó Ernő *Költészet és korszakküszöb* című könyvében a versek nyelvi megvalósulásának azon aspektusára hívja fel a figyelmet, miszerint „a nyelv egyszerre közege és végrehajtója is a képződményi létesülésnek.”<sup>24</sup> A lírai mű olyan nyelvi képződmény, mely egyszerre határozza meg a mű alanyát, tárgyát, alanyának megszólalási helyzetét, idejét, és minden más kontextuális tényezőjét. Mindezeket rejtett nyelvi jelekbe sűríti, amivel fokozza a szöveg hiányosságát, titokzatosságát és

felfüggeszti a jelentésképzésnek azokat az *antropomorf* koordinátáit, amelyek – a kint és bent, lélek és forma, szellem és matéria, vallomás és a megjelenítés, fikció és dikció stb. különbségein keresztül – lehetővé teszik a szövegek hagyományosan *arckölcsönző olvasását*.<sup>25</sup>

A Kulcsár Szabó-féle *arckölcsönző olvasástól* való elvonatkoztatás kulcs lehet az előadóművész számára a líraiság jelenségének megértéséhez. Amennyiben elfogadjuk azt a tényt, hogy a költő nem a saját individuumáról ír, hanem számára is egy fiktív lírai szubjektum vallomásaként valósul meg a mű,<sup>26</sup> egyenes út vezet ahhoz a felismeréshez, hogy a *lírai én* valójában egy mindenkori egyes szám első személyű alany, amely éppen annyira „én” a költő számára, mint az olvasó, az előadó és a versmondást befogadó közönség számára. Az előző fejezetben tárgyalt előadóművészi vers-antropomorfizáció során, végső soron megtörténik az „arckölcsönzés”. Azonban korántsem mindegy, hogy az előadóművész saját arcát, egy elképzelt költő-szerep arcát, vagy magának a lírai ének arcát „kölcsonözi” a vers számára. Ahhoz, hogy ezt a nem hétköznapi beszédhelyzetet értő módon tudja létrehozni a versmondó, az első lépés a vers szövegének nyelvi megvalósulásának teljes transzparenssé tétele.

<sup>24</sup> Uo.

<sup>25</sup> KULCSÁR SZABÓ, *i. m.*, 30.

<sup>26</sup> Ez *A tengernek háttal* esetében egyértelmű, felkereshetjük a szerzőt, aki erről beszámol nekünk (ld. YouTube, *VerShaker|Verskép IV.|Eredményhirdetés|Lezárul a VerShaker első évada* videó, 15:27: Interjú Izsó Zitával), de kevésbé lekövethető esetben logikus következményeként jelenthetjük ki annak, hogy a szerző a vers megírása során saját individuális tapasztalásait fiktív nyelvi síkon rögzíti, tehát átruházza egy fiktív (pusztán nyelvi szinten megvalósuló) énré.



## A lírai diskurzus nyelvi megvalósulása a beszédműben

A vers olvasása során magunkban kimondjuk a szöveget. Tehát rögtön egy interpretáció<sup>27</sup> készül félig tudatosan, félig tudat alatt, amelynek kialakításában a mi személyiségünk, elménk vesz részt. Közrejátszanak benne természetesen olvasási szokásaink, a befogadás körülménye és sok más tényező, a versről alkotott preconcepcióinktól aktuális lelkiállapotunkig. Megszólal tehát egy hang a fejemből, aki határozott szándékkal megfogalmaz egy gondolatot, mely gondolat a nyelvi megfogalmazás mögött, szándék és érzet formájában születik meg. Mond valamit egy hang, és az elmém egy másik része annak hatására megsejt valamit a kimondott szavak mögött. Tehát észrevétlenül két szubjektum különül el az elmém-ben. Egy megszólaló, aki beszél és egy megszólított, aki figyel, és próbálja megfejteni, hogy mit mondanak neki. Nevezzük ezt a két szubjektumot *lírai énnel* és *befogadói énnel*.

A *lírai én* egy olyan fiktív, szellemi síkon létező entitás, amelynek helyzete, ideje, személyisége, lelkiállapota, élettapasztalata mind meghatározható, mégsem állandó. A *lírai én* a szerző számára, csak úgy mint a befogadó és az előadó számára is egyes szám első személyű és az adott vers keretei között testesül meg, fiktív szinten.

Ez a *lírai én* azonban folyamatosan változik. Más beszélőt sejtek egy vers mögött, ha például akkor olvasom, amikor éppen meghalt egy közeli rokonom, és megint mást, amikor megszületett első gyermekem. Tehát a befogadó immanens (tapasztalati) énje egy olyan fiktív entitással kerül párbeszédhelyzetbe, amely a befogadó elméjén kívül helyezkedik el, hiszen a befogadó aktuális testi-lelki állapotára reflektálva szólítja meg azt. A *lírai én* a befogadó elméjének transzcendens (tapasztalaton túli) fikciója, olyan szellemi entitás, amelynek manifesztációja a lírai költemény koherens nyelvi megfogalmazása.

A versmondás során hogyan testesíthető meg ez a fiktív síkon megszülető *lírai én*? Ez talán a kulcskérdése a lírai beszédmű megvalósulásának, és kulcs lehet hozzá a lírai művek nyelvi eszközeinek megismerése.

<sup>27</sup> „INTERPRETÁCIÓ: [...] egy szöveghez/jelkomplexushoz egy olyan világfragmentum/ tényállás-konfiguráció [...] hozzárendelése, amelynek elemeit az interpretátor által relevánsnak tartott relációk teszik egymással összefüggővé [...]”. PETŐFI S., *i. m.*, 91.



## A lírai deixis, mint kohéziós erő

GreCsó Krisztián *Az a fajta kötelesség* című versét választotta a táborozók közül egy másik tizenöt éves lány. A lírapoétikai eszközök egyik legjellegzetesebb elemét tudtuk ezen a versen tanulmányozni: a deixis szövegkohéziós eszközét. A nyelvi elemek azon tulajdonságát jelenti ez, amely során adott kontextusban rámutatás-szerűen utalnak entitásokra vagy a kontextus egyéb vonatkozásaira, tényezőire. A lírai deixis esetében azonban a deixis feloldása nem történik meg a szövegen belül, a deiktikus utalásrendszer „műveletként végrehajtható, a deiktikus centrumot azonban nem ismerjük. Következésképpen a befogadói aktivitás e deiktikus centrum betöltésében rejlik.”<sup>28</sup> Figyeljük meg, hogyan marad betöltetlen az utalásrendszer centruma GreCsó filozofikus művében.

Rájössz, mire kiötölnéd, hogy gondolni:  
nem, nem is kell neked semmi,  
hogy smirglizd, Istenem, ki akard gombolni  
(hisz, ha nincs, tán le lehetne venni),  
hogy dunsztold, mert avas, kavarástól kozmás,  
ha megízleled, nyers: főzheted még,  
hogy rájőjj: ettől az akarástól most más,  
de azt ne tudd: te vagy belül, vagy a kötelesség, – [...]<sup>29</sup>

Az első sor rögtön paradoxonnal kezd. „Rájössz, mire kiötölnéd”. A „kiötölés” és a „rájövés” közti hajszálnyi különbségben rejlik a paradoxon feloldása. A „rájövés” pontszerű és intuitív esemény, a „kiötölés” viszont lineáris, folyamatszerű, és racionális gondolkodást sejtet.

De mire jön rá az illető? Erre lehetne válasz a sor második fele és a második sor: „hogy gondolni | nem, nem is kell neked semmi”, mely állítás azonban egyaránt értelmezhető a „rájövés” és a „kiötölés” bővítményeként is. De bármelyik módon értelmezzük, mindenféleképpen hiányosságot fogunk érezni, és erre csak ráerősít az utána következő paradoxonok sora, melyek folyamatosan valami hiányzó elemre mutatnak: valamire, amire

<sup>28</sup> SIMON, *i.m.*, 86.

<sup>29</sup> GRECSÓ Krisztián, „Az a fajta kötelesség”, *barkaonline.hu* (részlet: 1–8. sor)





„rá lehet jönni”, végül eljutunk a címben már önmagában is rámutatás-szerűen jelölt „kötelességhez”, amelyről azonban nem tudjuk meg, hogy milyen „fajta”.

Az előadó feladata, hogy megállapítsa, számára mire mutat az a bizonyos intuitív *rájövés*. Bármire utalhat, de az biztos, hogy valami olyan nagyszabású fogalomkör kell, hogy megnyisson, ami szellemileg, lelkiileg megmozgatja, és igazolja a következő paradoxonok sorát. És mire eljutunk a deiktikus utalásrendszer centrumát látszólag betöltő „te vagy belül, vagy a kötelesség” sorig, a befogadó számára érzékelhetővé kell válnia, hogy a megszólaló tudatában létezik olyan fogalomkör, amely éppen annyira lehet az egyesszám második személyű megszólított, mint a „kötelesség”.

Azokra a kulcsszavakra, érzetekre van itt szükség, amelyek egy konkrét érzésre, valami nehezen megfogalmazható intuitív sejtésre segítenek rávilágítani, amely érzés, lelki állapot vagy hangulat a verset válogató diákban megszületett a mű befogadásakor, ami olyan erővel hatott rá, hogy kedvenc verse lett. Ez fogja ugyanis a deiktikus utalás-láncolat üresen tátongó centrumát titokban kitölteni.

Ez a titok az előadóművészi magánügy területére tartozik. Erről a versmondást befogadónak nem kell tudnia, mint ahogy azt sem kell tudni, hogy „mire gondolhatott a költő”. Ennek a titoknak erőteljes mentális – az előadóművész fiziológiájára is kiható – jelenléte viszont szükséges ahhoz, hogy a befogadó érzékelje, és hatására elkezdje kidolgozni saját megoldását.

## **A lírai én mint a deiktikus centrum középpontja és a kontextuális fordulópont, avagy az aposztrifikus elfordulás**

Simon Gábor tanulmányában tovább bonyolítja a deixis témakörét, Heinz Schlaffer elméletét alkalmazva.

[A]hhoz, hogy a lírai közlés értelmezhető legyen, szükséges a megnyilatkozás kontextusának feldolgozása; ez azonban csak azáltal valósulhat meg, hogy a nyelvi szimbólumok jelentéséből kiindulva azonosítunk egy deiktikus centrumot (legyen az az „itt és most” referenciális középpontja, avagy egy orientációs kiindulópont); a dezorientáció [a lírai



közlés körülményeinek, „itt és most”-jának behatárolatlansága] befogadásbeli felszámolása pedig azáltal válik teljessé, hogy a befogadó a saját diskurzusbeli helyzetét azonosítja a deiktikus centrummal, vagyis saját szólamaként performálja a lírai megnyilatkozást.<sup>30</sup>

Ideális esetben ez a folyamat a beszédmű befogadása során is megvalósul. Annak ellenére tehát, hogy hús-vér emberként, „itt és most” mondja nekünk a művet, az előadónak meg kell adnia azt a lehetőséget, hogy a befogadó magára értelmezze a lírai én szólamát. Ily módon az előadó és közönsége számára egyaránt egy elképzelt helyzetben, egy elképzelt lírai én jelenik meg, amely mindkettejük számára egyes szám első személyű, tehát egy közös transzcendens énként határozható meg.

Egy harmadik, szintén tizenöt éves táborozó lány Závada Péter *Remíz* című versét választotta. Ebben a versben különösen fontos volt a *lírai én* szubjektumának megteremtése, mert az feltétele a versben található kontextuális fordulópont létrejöttének.

Csak vigyázni kell, nehogy lebukjak:  
a szemeim vörösek és be vannak  
dagadva, persze, hagymát vágtam,  
vagy úszni voltam, és kicsípte őket a klór.  
Két hete nem láttalak, és amióta  
másnál alszol, már csak a forró laptop  
hagy vörös égésnyomokat a mellkasomon.<sup>31</sup>

Képzeljük el a versmondást nézőként. A versmondó mélyen a szemünkbe néz (vagy legalábbis fókuszát a közönség felé irányítja), szélsőséges, idegösszeroppanás-szerű állapotról vall a lehető legnagyobb őszinteséggel, feltárja legfájóbb titkait is. A versmondó olyan állapotot ír le, amely jelen időben, reális síkon értelmezve hamis, hiszen annak jelei a beszélőn nem látszanak. Javarészt mégis úgy értelmezzük, hogy a versmondó magáról beszél, hiszen fizikai jelenléte és egyes szám első személyű fogalmazása és

<sup>30</sup> SIMON, *i.m.*, 86.

<sup>31</sup> ZÁVADA Péter, „Remíz”, *Mész*, Jelenkor, Budapest, 2019, 40. (részlet: 9–15. sor)



a színpadi konvenciók mind ezt támasztják alá. Majd hirtelen egyes szám második személyben szólít meg minket, és azt mondja, „két hete nem láttalak”. A helyzet abszurditása egyértelmű. Ez az abszurditás szükséges a líraiság legmagasabb szintjének eléréséhez. Ez maga a költészet, vagyis ebben a pillanatban lehet betekinteni az absztrakt szubjektivitás világába. A lírai én az egyik pillanatról a másikra születik meg, ugyanis egészen eddig a pontig a versmondás alaphelyzete (versmondó a közönséghez beszél) konkrétabb a fiktív síkkal szemben, ekkor azonban olyan fordulat áll be, amely során a versmondó és a közönség is megszűnik önálló szubjektumként jelen lenni a vers diskurzusvilágában. Ezt nevezi Simon Gábor tanulmányában aposztrofikus elfordulásnak. Létrejön egy fiktív alaphelyzet, melyben a versmondó sem az, és a közönség tagjai sem azok, akik valójában, hanem transzcendens, szellemi síkon mindkét fél tudatában létrejön két fiktív szubjektum, – a lírai én és az aposztrofikus megszólított –, és azok beszélgetését követik mindketten.

Ezen az elemzési módszeren alapuló versmondási technika talán a legnehezebb előadóművészi kihívások közé tartozik. A mi versmondónk esetében ráadásul megnehezítette a munkát az is, hogy a verset dramatikus módon tanulta meg, szentimentális színjátékkal ábrázolva a szélsőséges állapotot, és ez olyan mélyen és ösztönösen áthatotta versmondását az első pillanattól kezdve, hogy az idő nagy részét ennek tudatosításával kellett töltsük. A próbák során voltak biztató jelek, de az előadás végleges, húzott szövegebe a fordulópontra nem került bele.

## Záró gondolat

A táborzáró előadás végül egy összefüggő negyvenötperces szerkesztett (lírai) játék lett, dramatikus betétekkel, dalokkal, mozgásetűdökkel, melyek a versekkel azonos rangú elemekké váltak a játék során, és láncolatuk egy összetett asszociációs hálót alkotott, mely végül egy közös kórusműben zárult (Kodály Zoltán: *Esti dal*), amely a fiktív cselekmény (álmatlan éjszakán vergődés) feloldása lett.

A versmondás mibenléte nehezen körülhatárolható, de tanulmányomban bevezető szinten egy olyan művészeti ág körvonalazódik, amely inkább



a költészethez közelít, mint a színjátékhoz, illetve ideális esetben valahol a kettő között található. Tehát a versmondó se nem költő, se nem színész. Olyan alkotóművész, aki a költő által írt művet az előadóművészet illékonyágában fürdeti meg, és személyiségén átszűrve újraalkotja az aktuális pillanatban.

Amint a bevezetőben említettem, e tanulmánynak nem célja a téma teljes körű bemutatása. A terjedelem szűkössége miatt nem tértem ki (az említett) jelző-jelzett szó viszonyára, a paradoxon, metafora és szimbólum fogalmaira, és sok már jelenségre, melyek mind kulcsfontosságú elemei az előadóművészi verselemzésnek. De újabb tanulmányt igényel a versek formai megközelítése is. Hogyan érvényesülnek a versek ritmikopoétikai sajátosságai a beszédműben? Hogyan válik jelentésképző tényezővé az ütemhangsúlyos vagy időmértékes verselés? Mi a szerepe a rímnek a versszövegben, milyen lehetőségeket nyújtanak az előadóművész számára a sorvégi összecsengések? Mind olyan kérdések, amelyek egészen új fénybe kerülnek, ha előadóművészi szempontok szerint vizsgáljuk őket, ezáltal elengedhetetlen részei egy tágabb előadóművészi verselemzés-módszertani kutatásnak.

## Felhasznált irodalom

- BÁLINT András: „Beszélgetés a VerShaker irodalmi YouTube csatornáján”. ZOLTÁN Áron (szerk.): [youtube.com/vershaker](https://youtube.com/vershaker), 2020. 05. 30. [https://youtu.be/rWzC\\_qnDSmQ](https://youtu.be/rWzC_qnDSmQ) [https://youtu.be/rWzC\\_qnDSmQ](https://youtu.be/rWzC_qnDSmQ) [2020.08.13.]
- BÖHM Edit: *A magyar versszaválás története*, Ad Librum Kft. Budapest, 2009.
- GRECSÓ Krisztián: „Az a fajta kötelesség”, (részlet) *barkaonline.hu*, 2000.05. [http://barkaonline.hu/archivum/barka\\_2000\\_5.pdf](http://barkaonline.hu/archivum/barka_2000_5.pdf) [2020.08.13.]
- Izsó Zita: „A tengernek háttal”, (részlet) *drót.eu*, 2016. 09. 24. <https://drot.eu/tengernek-hattal-izso-zita-versei> [2020.08.13.]
- Izsó Zita: „VerShaker|Verskép IV.|Eredményhirdetés|Lezárul a VerShaker első évada”. Zoltán Áron (szerk.): [youtube.com/vershaker](https://youtube.com/vershaker), 2020. 07.12. <https://youtu.be/ONSF1bzFYAE> [2020.08.13.]
- KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Költészet és korszakküszöb*, Akadémiai Kiadó, Budaörs, 2018.
- MESTER Dávid – ZOLTÁN Áron – HOJSZA Henrietta: „Az a pillanat”. *Összpróba*



- Ifjúsági Tábor 2019. – AZ A PILLANAT 1. rész*, youtube.com/Összpróba Alapítvány, 2019.09.10. <https://youtu.be/57aIq7q8FdY> [2020.08.13.]
- MESTER Dávid – ZOLTÁN Áron – HOJSZA Henrietta: „Az a pillanat”. *Összpróba Ifjúsági Tábor 2019. – AZ A PILLANAT 2. rész*. youtube.com/Összpróba Alapítvány, 2019.09.10. <https://youtu.be/KxZtFi9Cnc> [2020.08.13.]
- MURPHY, Elizabeth: „Konstruktivizmus”. DEME János (szerk.): *Színház és Pedagógia. Elméleti és módszertani füzetek, I. – „Konstruktív” dráma*, Káva Kulturális Műhely, Budapest, 2009.
- NAGY Dániel: „Ozone network”. *litera.hu* 2017.04.11. <https://litera.hu/irodalom/elso-kozles/kolteszet-napja-nagy-daniel-versei.html> [2020.08.13.]
- PETŐFI S. János: *Szemiotikai szövegtan – 1. A szövegtani kutatás néhány alapkérdése*. JGYTF Kiadó, Szeged, 1990.
- PILINSZKY János: „Egyenes labirintus – Pilinszky-portré a televízióban (Maár Gyula)”. Hafner Zoltán (szerk.): *Beszélgetések*, Digitális Irodalmi Akadémia, Budapest, 2002. [konyvtar.dia.hu](http://konyvtar.dia.hu) [2020.08.13.]
- SIMON Gábor: *Bevezetés a kognitív lírapoétikába*, Tinta könyvkiadó. Budapest, 2016.
- ZÁVADA Péter: *Mész*, Jelenkor, Budapest, 2019
- ZÁVADA Péter: „Nem hiszek a versek önterápiás hatásában”, *contextus.hu*, 2017.10.18. <https://contextus.hu/zavada-peter-nem-hiszek-a-versek-onterapias-hatasaban/> [2020.08.13.]
- ZÁVADA Péter: „Vadászat”, *Roncs szélárnyékban*. Jelenkor, Budapest, 2017.

ADAMOVICH FERENC

## **Az affektív mozgáspedagógia neurológiai alapja**

### **Az affektív mozgáspedagógia bemutatása**

Az affektív mozgáspedagógia rendszere a XXI. század neurológiai, fizikai színházi, jóga elméleti és gyakorlati eredményeire támaszkodik. A rendszer kialakításában segítségemre vannak táncművészi, pedagógusi és jógaoktatói tapasztalataim. A technika nem csak abban segít, hogy az érzelmek a test és a mozgás között kapcsolatot teremtsenek, hanem abban is, hogy ezeknek a kapcsolatoknak a segítségével mozgásra késztesse a testet. A hipotézis arra a felvetésre épül, hogy az érzelmeink és a gondolataink befolyásolják kifejeződő reakcióinkat. Nem ugyanúgy beszélünk a telefonba, mikor egy barátunk felhív, ha mérgesek vagy boldogok vagyunk, mert a különböző gondolataink és a mentális állapotunk predisponálnak minket. A tréning alatt a hatha jóga gyakorlatai segítségével egy semleges, neutrális állapothoz közelítve megtanuljuk érzékelni a testünkben keletkező fizikai érzeteket. A rendszeres gyakorlással figyelmünket pontosabbá és érzékenyebbé tehetjük. A tréning célja, hogy olyan érzelmi állapotra hangoljuk az elménket a mozgás segítségével, melyre egy jelenetben vagy koreografálás során, vagy akár egy workshop keretén belül szükségünk van. A hat vizsgált érzelmi állapot a hozzájuk kapcsolódó gyakorlatsorok végrehajtása következményeként kialakul, majd a testérzeteink megfigyeléséből keletkező impulzusok és érzetek segítségével mozgásra készítjük a testet. A tanulmányban neurológiai eredményekkel alátámasztom az affektív mozgáspedagógia alapvetéseit, melyek gyakorlati eredményekkel indokolják a testérzetekre és a figyelem



koncentrálására épülő elméletem és megfigyeléseim relevanciáját a jóga rendszerén keresztül.

Az affektív mozgáspedagógia a figyelem irányítására és folyamatos fentartására épül. A technika rendszeres napi szintű használatával fejleszthető a testtudat, a koncentráció, az állóképesség, az izmaink és ízületeink mobilitása, valamint tudatosabbá válnak a kifejeződő mozdulataink, ezért hiánypótló lehet nemcsak a táncművészeti és színművészeti oktatás, hanem az egyetemes mozgástanulás területein is. A technika bővítheti a színészek alkotói eszköztárát, hasznos lehet egy karakter vagy jelenet kidolgozása közben, valamint a táncművészek is hatékonyan használhatják a koreografálás során. Perspektívája miatt alkalmas lehet az eddig elsajátított mozgáskészlet analizálásához és újra strukturáláshoz, ezáltal prevenció vagy rehabilitáció céljából is. A tréning időtartama három óra, amelynek az első órájában jógázással kezdünk, majd a következő órában mozgásos feladatokkal ráhangolódunk arra az érelemre, amelyet használni szeretnénk, végül a harmadik órában elkezdjük létrehozni a „mozdulatmagokat”, melyekkel tovább dolgozunk.<sup>1</sup>

Kutatási eredményeim bizonyításában nehézséget okoz, hogy a fizikai színházi tréningek eredményei a mozdulatokban vagy a színészi játékban realizálódnak egy szubjektív belső érzeten keresztül, amelyet nehezen lehetséges objektív mérésekkel igazolni. Az affektív pszichológia területén viszont pontos, objektív mérésekkel kell igazolni egy-egy hipotézist ahhoz, hogy a szakmai közösség elfogadja az eredményt. Ezért a hipotézis elméleti vetületét a rendelkezésre álló kísérletek eredményeivel erősítem meg, a gyakorlati részének indoklására pedig a tréning által létrejött mozdulatok csoportosításával teszek kísérletet.

A tanulmány témakörei:

1. A figyelem szerepe
2. A testtudatosság és a testérzet szerepe

<sup>1</sup> ADAMOVICH Ferenc, „Affektív mozgáspedagógia – A düh érzelmének gyakorlatai a Tesla Teátrumban tartott workshop alapján”. BURKUS Boglárka – TINKÓ Máté (szerk.), *Színház és Néző tanulmánykötet*, Doktoranduszok Országos Szövetsége, Irodalomtudományi Osztály, Budapest, 2019, 8–22, 11.



3. Az utánzás szerepe
4. Az affektív mozgáspedagógia hat vizsgált érzelme
5. Az affektív mozgáspedagógia neurológiai háttere

### *A figyelem szerepe*

A figyelmünk irányításával újabb perspektívával közelíthetjük meg a mozdulatok végrehajtásának folyamatát, ezáltal felbontva azokat a készség szinten kialakult mozdulatokat, melyek automatizálnak egy mozgást, mint amikor egy pohár vizet felemelünk az asztalról. A mozgástanulási folyamatban miután elsajátítottunk egy mozdulatot, az elménknek fokozatosan egyre kevesebb energiát kell rá fordítani, ami kihat a figyelmünk aktivációjára. Olyan tevékenységeknél, mint például a vezetés vagy a zuhanyzás, az elménknek nagyobb lehetősége van gondolatokat generálni. Nemcsak a készségszinten végzett mozdulatoknál van az elmének erre nagyobb lehetősége, hanem a túl könnyű vagy túl nehéz mozdulatok végrehajtásánál is. A túl könnyű feladat egy színész vagy táncos szemszögéből megfigyelve gyakran előfordul, például a bemelegítő gyakorlatoknál, vagy egyszerűbb mozgásoknál. Emellett megtapasztalhatjuk általános iskolásként is, mikor nyújtózunk a kezünkkel vagy a guggolást gyakoroljuk. Tudatos figyelemmel végezve a gyakorlatokat a könnyű gyakorlatoknál is meg tudjuk tartani a figyelmünket, ezzel fejlesztve a koncentrációt, amellyel csökkenthetjük a beáramló gondolataink mennyiségét. Ez a gyakorlat a focival kapcsolatos példának az ellentéte, ahol egy komplex mozdulat (labdavezetés szlalomozva) közben kell figyelni arra, hogy a lábfej melyik részével érintjük a labdát. A kísérletben megfigyelhető, mikor arra kérték a focistákat, hogy figyeljék meg, hol érinti a lábfejük a labdát szlalomozás közben, hibáztak. A példa azt mutatja be, hogy ha nem egyszerű vagy készség szinten kialakult mozgást végzünk, hanem egy bonyolultabb, folyamatos mozgáskoordinációt és figyelmet igénylő mozgásfolyamatot, akkor az elménknek nemcsak gondolatot nincs lehetősége generálni, hanem már az is túlterheli, ha plusz feladatot adunk neki. Tehát egy bonyolultabb mozgásfolyamatnál a figyelmünk lábfejünkre való irányítása mozgás koordinátlanságot eredményezett. A képességinkhez képest túl nehéz mozdulat pedig azért ad lehetőséget a gondolatok intenzívebb beáramlására, mivel az elménk





már tudja, hogy nem fogjuk tudni megcsinálni a feladatot. Amikor egy nehezebb mozdulatot kell végrehajtanunk, amihez az izmainknak és az ízületeinknek az adottságainkhoz képest lényegesen nagyobb mozgásterjedelemre lenne szüksége, akkor a figyelmünk nem tud elmélyülni a feladatban, ezért nem fogunk tudni megfelelően koncentrálni. A repetitív mozgásfolyamatoknál az ellenkezőjét figyelhetjük meg. Ebben az esetben a figyelmünk nem kötődik le teljesen, miután felvettük a futó mozgást és lassan automatikussá válik. Amikor ez megtörténik figyelhetünk más érzetekre is: a lábfejünk melyik része érinti először a talajt? Milyen érzeteket vált ki a *hamstring* aktivitása a mozgás közben? A megfigyeléseket úgy tudjuk végrehajtani, hogy az a mozgás folytonosságára hatással lenne. Ilyen tevékenység például a futás, fűrészelés, evezés, ahol ismétlődnek hosszabb időn keresztül a mozdulatok. Rendszeresen szoktam futni és közben folyamatosan figyelem, milyen meghatározó tapasztalatokra érdemes figyelni.

#### *A testtudatosság és a testérzet szerepe*

Sokféle területen lehet jelentős szerepe az affektív mozgáspedagógiának, a mozgás tudományos és tudatos megközelítése által. A testérzetek megfigyelése és tudatosítása közben fejlesztjük a testtudatosságot és szorosabb lesz a kapcsolat az idegrendszer és a test érzékelése között. Számos technika létezik, melyben a test passzív vagy aktív állapotában tudatosíthatjuk a testérzeteket. Az affektív mozgáspedagógiában a hatha jóga rendszere segítségével szeretném fejleszteni a testérzetek érzékelését interoceptív és propioceptív megfigyelések segítségével. Passzív állapotról akkor beszélhetünk, amikor a jógaóra alatt hanyatt fekvésben *savaszanában* (hullapóz) fekszünk, míg az aktív állapotra jó példa, amikor egy másik *ászanát* gyakorlunk. A relaxációs feladatok segítségével a passzív állapotból szerezhetünk tapasztalatokat, az *ászanák* segítségével viszont az aktív állapotból. A hatha jógaóra lehetőséget biztosít, hogy mindkét állapotban megfigyeljük, milyen érzetek keletkeznek a testben. Mit vált ki például az izmok feszülése egy kitartott pozícióban, vagy épp ennek ellenkezője, az izmok ellazítása. Bármilyen mozgásban vagy mozdulatlan pozícióban figyelhetünk a testérzeteinkre. Ezek a test különböző pontjain erősebbek vagy gyengébbek lehetnek, s impulzusokat adnak. A statikus



gyakorlatoknál könnyebben megfigyelhetjük a testérintetektől származó tapasztalatokat, akár aktív akár passzív gyakorlatokat végzünk. Ha felidézünk a labdavezetéshez és a futáshoz kapcsolódó példákat, akkor a statikus, kitartott *ászanákat* a figyelmünk aktivitása szempontjából abba csoportba sorolhatjuk, amelyben a futás is van. Ebben az esetben miután a testünk felvette a pozíciót, a figyelmünk másra tud fókuszálni, jelen esetben a testérintetekre. A dinamikus gyakorlatoknál nehezebb a figyelmünket erre fókuszálni, mivel akkor a testrészeink is mozgásban vannak, és nem csupán az izmaink állapotára figyelünk. A testérintetektől speciális receptorok, a proprioceptorok adnak információt az agynak. A proprioceptorok az izmokban és az ízületekben helyezkednek el, és a testrészek térbeli helyzetéről és az izmok állapotáról adnak információkat. Más mentális állapot és más érzetegyüttes alakul ki, ha magastartásba vagy oldalsó középtartásba emeljük a karokat, mivel más izmok működése hozza létre a testhelyzet kialakítását. Ezeket a proprioceptív megfigyeléseket használjuk a neutrális állapot kialakításához, valamint egy érzelmi állapotban is, mely segítségével mozgásra készíthetjük a testet, miközben fentarthatjuk a koncentrációt. Ez azért lehetséges, mert a figyelmünket a proprioceptorok által küldött jelekre irányítjuk, így megfelelő koncentrációval le tudjuk csökkenteni a testünkben és környezetünkben érkező disszonáns jeleket. A környezettel kapcsolatban az ideális hely egy biztonságos tér, mint például egy tanterem, ahol nem kell veszélytől tartanunk, megfelelő a hőmérséklet és a vegetatív háztartásunk egyensúlyban van.

### *Az utánpótlás szerepe*

A táncoktatásban a legfontosabb pedagógiai módszer a demonstrálás. Az oktatás közben a mester demonstrálja a mozdulatot és verbális instrukciókkal kiegészítve segíti a növendékek reprodukcióját. Egy táncművész sokszor egy egész életen keresztül gyakorol egy-egy apró mozdulatot, hogy az minél tökéletesebb legyen.

Utánozni annyi, mint valamit *megtestesíteni*, és ezáltal jobban megérteni. Aki egész álló nap téglával dolgozik, bizonyos ponton túl már nem is érzi, mi van a kezében, annyira automatikussá válik a folyamata.



Ha aztán megkérjük, próbálja utánozni a téglával való munkát, akkor újra felfedezheti a tárgy lényegét: jelentését, súlyát, kiterjedését. Ennek a jelenségnek az én szememben az a tanulsága, hogy utánzással minden új megvilágításba kerül. Ebből az következik, hogy az utánzás a megismerés folyamata.<sup>2</sup>

Egy táncművész esetén az eszköz a saját teste. Ebben a kontextusban a táncművésznek saját magát, saját mozdulatait kell utánoznia és felbontania (analizálnia) a berögzült mozgásokat, majd a technika segítségével újból felépíteni (újrastukturálni). Az eljárásban felhasználjuk a testérzetfigyelésből keletkezett tapasztalatainkat. A mozdulatokat úgy tudjuk újrafelfedezni és -strukturálni, hogy a figyelmünket a testérzeteinkre irányítjuk és meghatározzuk a mozdulat erővonalait. Az erővonal kifejezést Bálint János jógaoktatótól tanultam a jógaoktató képzés keretén belül, melynek lényege, hogy a testen belül olyan pontokat és irányokat keresünk egy mozdulathoz, amelyekből kiindulva segítjük a mozdulat felépítését. Az erővonalnak van kiindulópontja és iránya, ellenben nincs meghatározva a végpontja. Például miközben a karok magastartásban vannak és a tenyerek egymás felé néznek, nyújtózunk a vállcsúcsból a körmökkel. Egy mozdulathoz akár több erővonal is kapcsolódhat, melyek ellentétes irányúak is lehetnek. Az erővonalak tudatosításától az erőlködést a nyújtózás váltja fel, ezáltal megváltozik a mozdulat minősége és a mozdulathoz kapcsolódó belső érzet is. Az affektív mozgáspedagógia használatával, a testtudatunk és figyelmünk fejlesztésének következményeképpen, olyan instrukciókkal egészíthetjük ki repertoárunkat az alkalmazott mozgástechnikáknál, melyek segítségével hatékonyabban érhetjük el a céljainkat. Minél fejlettebb a testtudatunk, annál speciálisabb és pontosabb instrukciókat lehet adni, a test egyre kisebb pontját kiemelve.

#### *Az affektív mozgáspedagógia hat vizsgált érzelme*

Hat alapérzelmi állapotot vizsgálok a technika segítségével: harag, félelem, szomorúság, öröm, meglepődés, undor. Mindegyik érzelmi állapothoz

<sup>2</sup> Jacques LECOQ, *The moving body*, Methuen Drama A & C Black Publishers Ltd., London, 2002, 17.



külön gyakorlatsort rendeltek hozzá. Az Ekman által meghatározott alap-érzelmelek markánsan elkülönülnek a többi érzelemtől, így megfelelő kinulási pontok voltak munkám során. Az alapérzelmelek kritériumait Ekman és Davidson (1994) négy pontban foglalja össze:

1. Veleszületettek (nem a tapasztalat vagy a szocializáció révén sajátítjuk el őket).
2. Minden embernél ugyanolyan körülmények váltják ki őket (például a személyes veszteség mindenkit elszorít, korától, nemétől, kultúrájától függetlenül).
3. Egyértelmű és univerzális érzelmi kifejezéseik vannak (főleg arckifejezések).
4. Különálló és erősen bejósolható fiziológiai válaszmintázatok jellemzik őket.<sup>3</sup>

#### *Az affektív mozgáspedagógia neurológiai háttere*

A továbbiakban a neutrális állapotról és annak kialakulási folyamatát vizsgálom, alátámasztva tudományos eredményekkel és a hatha jóga rendszerével. A neutrális állapotot egy mentális állapotként definiálom, melyben figyelmünket a testérzetekre irányítjuk, így ennek következtében fokozatosan elcsendesednek a gondolataink és a hozzájuk kapcsolódó érzelmek intenzitása. Ez abban különbözik a relaxált állapottól, hogy ebben az esetben nem az elme és az izmok ellazítása a cél, hanem az izom aktivitásából és passzivitásából fakadó érzetek vagy a légzés ítékezésmentes megfigyelése. Utóbbi azt jelenti, hogy tudomást veszünk az érzetről a testünkben, mint például a bizsergés, hideg vagy meleg érzetek, de a megfigyelés közben nem engedjük eltéríteni a gondolatainkat és nem is kezdünk el küzdeni ellene vagyis egyszerűen tudomást veszünk róla, majd elengedjük. A neutrális állapot kialakulása a nyitott fókuszú meditációs technikához hasonló, de céljától különböző eljárás. A neutrális állapot kialakítására azért van szükség, hogy egy olyan referenciapontot hozzunk létre, amely egy semleges, nyugalmi állapot. Ebből a mentális

<sup>3</sup> BÁNYAI ÉVA – VARGA Katalin (szerk.), *Affektív pszichológia*, Medicina Könyvkiadó Zrt, Budapest, 2014, 48.



állapotból kezdünk el közelíteni egy adott érzelem felé. Az érzelem tudatos kialakításánál azok kísérőjelenségeit reprodukálva és hozzá kapcsolódó mozgásos feladatok segítségével közelítünk az adekvát érzelmi állapot felé. Ezért fontos a nyugalmi állapot, mert más lenne a belső érzet, ha boldog hangulatban végeznénk a düh érzelmi állapotához kapcsolódó gyakorlatokat. A jógával kezdődő foglalkozás vagy tréning éppen ezt segíti, hogy a bemelegítés mellett a jóga pszichofizikális hatásainak segítségével létrehozzuk a neutrális állapotot az elmében.

Strasberg fizikai színházi tréningjéről szóló könyvében az alábbi idézet található:

A kérdés azonban továbbra is az maradt, hogyan éred el leghamarabb a „forró szív” állapotát? Shakespeare ennek nehézségét abban a Hamlet-monológban magyarázta, melyben a színész „egy eszmeképhez úgy hozzátöri a lelkét, hogy elsápad belé...” A költő William Wordsworth ugyanezt a dilemmát az érzések igaz szaváról szóló kiáltványában eképpen magyarázta (akkoriban ez a költők feladata volt): „Az érzelem nyugalmi állapotban idézhető fel újra.” Az egyetlen terület, ahol a színész technikai tudása (hangképzés, fizikai cselekvés, mentális emlékezet) hiábavaló, az érzések és érzelmek ábrázolása.<sup>4</sup>

Ahhoz, hogy ezt tudományosan is alátámaszthassam szükség volt a XXI. század eszközeire és kutatóira. Hogy jobban megértsük ezeknek az eredményeknek a jelentőségét röviden bemutatom milyen környezetben kezdtek megfoganni az eredmények, és hogyan segítette a kutatásokat a vizsgálati eszközök technikai fejlődése. Meghatározom továbbá azokat a fogalmakat, melyek definíciójának ismerete szükséges az affektív mozgáspedagógia elméletének megértéséhez. Először a neutrális állapothoz kapcsolódó fogalmakat definiálok, majd bemutatom milyen eszközökkel és kik végezték a vizsgálatokat, valamint röviden kitérek a meditációs állapotokra és a hozzájuk kapcsolódó gyakorlatokra, végül pedig a testérzeteket vizsgálom, melyeket megfigyelhetünk a tréning közben.

<sup>4</sup> Lee STRASBERG, *Mestersége színész*, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2018, 37.



Mentális állapotnak hívjuk az elmével kapcsolatos állapotot vagy folyamatot, mely a gondolatokkal, emlékezettel és érzelmekkel függ össze. A mentális állapot mellett négy kulcsszót kell definiálni, melyek többször megjelennek a tanulmányban. Bányai Éva olvasata segítségével meghatározom, hogy mi az érzelem és az emóció jelentése, Richard J. Davidson szavaival pedig az érzelmi állapot és hangulat fogalmát definiálom.

Az érzelem és emóció jelentése nem teljesen azonos. A magyar érzelem kifejezés az érez igéből származtatható nyelvújításkori képződmény, az érzést és emóciót egyaránt jelölő német *Genfühl* szó helyettesítésére alkalmazták. Alakjából különösebb etimológiai tudás nélkül is érzékelhető, hogy közeli rokona az érzés szónak, tehát elsősorban a belső történések jelzésére szolgál.

A latin eredetű emóció kifejezés angol közvetítéssel kerül a magyar szaknyelvbe. Etimológiailag a motivációhoz hasonlóan a latin *movere* (mozgat, indít, hajt) szóból ered. Tehát, míg a magyar köznyelvi érzelem szó inkább a belső történésekre helyezi a hangsúlyt, addig a pszichológiai szaknyelvben használatos emóció kifejezésben a cselekvésre indítás implikációja az erősebb.<sup>5</sup>

Az érzelem legkisebb és legkevésbé stabil egysége az *érzelmi állapot*. Jellemzően csak pár másodpercig tart, és többnyire egy tapasztalás indítja el. [...] Az érzelmi állapot azonban lehet pusztán mentális tevékenység – álmodozás, introspekció vagy a jövő előrevetítésének következménye is. Ám akár valódi, a külvilágból érkező, akár mentális tapasztalások váltják ki, az érzelmi állapotok többnyire elmúlnak, és egy következőnek adják át a helyüket.

Az az érzés, ami tartósan megmarad, és perceken, órákon vagy akár napokon át nem múlik el, az a *hangulat*.<sup>6</sup>

Richard J. Davidson pszichológus, idegtudós, a Wisconsin-Madison Egyetem professzora, és 2010 óta az egyetem Egészségeselme-kutató

<sup>5</sup> BÁNYAI – VARGA, *i.m.*, 37.

<sup>6</sup> Richard J. DAVIDSON – Sharon BEGLEY, *Az agy érzelmi élete*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2013, 9.



Központjának az igazgatója. Negyven éve dolgozik az affektív agykutatás területén, több száz kutatási eredmény fűződik a nevéhez. Az elsők között volt, aki az 1970-es évektől elkezdett foglalkozni a meditáció tudományos megközelítésével, annak ellenére, hogy akkoriban a tudományos élet nem volt támogató a témával szemben.

Az érzelmek tanulmányozása önmagában is elég vitatott dolog volt. A meditálás lényegében eretnekségnek számított, tanulmányozása pedig eleve kudarcra volt ítélve. A tudós pszichológusok és agykutatók úgy vélték, hogy az agynak vannak a gondolkodásnak és vannak az érzelmeknek szentelt területei, és a kettő soha nem fedi egymást. Továbbá: hogy létezik szigorú, empirikus tudomány, és van a meditáció handabandája. Aki pedig az utóbbit gyakorolja, arra okkal tekint gyanakodva az előbbi.<sup>7</sup>

A támogató környezet mellett, a megfelelő műszer sem állt Davidson rendelkezésre, csak az 1990-es évektől – miután Seiji Ogawa feltalálta az fMRI-t (funkcionális mágneses rezonancia vizsgálat) – tudta megfigyelni, hogy az agy melyik területei aktívak adott időben a gondolatok, mozgások és élmények alatt. Előtte Davidson az EEG-t használta, amelyet Hans Berger 1929-ben alkotott meg. Az EEG egy elektrofiziológiai mérőeszköz, mely valós időben ad az idegsejtek elektromos aktivitásáról információkat. A kettő között a különbség, hogy az EEG elektromos, idegi aktivitást mér rövid válaszidővel, kisebb felbontásban, az fMRI pedig a vér aktivitását méri, nagyobb válaszidővel, nagy (3–6 mm<sup>2</sup>) felbontásban.<sup>8</sup> Ezekkel a gépekkel vizsgálta Davidson a jógik elméjét, akik közül a legtapasztaltabbak átlagosan 44 ezer órát meditáltak, ami napi 12 óra meditációnak felel meg 10 éven át és olyanokét is, akik most sajátították el a meditáció technikáját. Célja többek között az volt, hogy az izgalmas kísérletekkel megfigyelje, milyen agyi aktivitás változás következik be a meditáció közben és ez okozhat-e tartós személyiségvonásbeli változásokat.

<sup>7</sup> DAVIDSON – SHARON, *i.m.*, 14.

<sup>8</sup> Erről bővebben: [https://hu.wikipedia.org/wiki/Funkcionális\\_mágneses\\_rezonanciavizsgálat](https://hu.wikipedia.org/wiki/Funkcionális_mágneses_rezonanciavizsgálat)



Davidson mellett, a legtöbbet Daniel Goleman és Paul Ekman eredményeire támaszkodom, valamint Bányai Éva és Varga Katalin által szerkesztett *Affektív pszichológia* című műre. Daniel Goleman amerikai pszichológus, Davidson barátja és kutató társa, akinek nevéhez az érzelmi intelligencia meghatározása és több meditációval foglalkozó mű megírása kötődik. Paul Ekman szintén amerikai pszichológus, a Kaliforniai Orvosi Egyetem pszichológiaprofesszora és az arckifejezés felismerés neves kutatója. Leghíresebb műve a *Leleplezett érzelmek*.

*Az affektív pszichológia* című mű beszámol az érzellemmel kapcsolatos friss kutatásokról, miközben az affektív forradalomról beszél, mely

az 1980-as években kezdődő gyökeres szemléletváltás: a pszichológia felismerte, hogy az affektív folyamatok a megismerés minden szintjén elválaszthatatlanul összefonódnak a kognitív folyamatokkal, és éppen ezért adaptív szerepet játszanak. Ennek eredményeképpen új paradigma alakult ki, amely a kognitív tudomány reprezentációs „hideg” megismerő embere helyett az érző és motivált embert állítja vizsgálatának fókuszába, és empirikus vizsgálatokkal kutatja a sokszor rejtett természetű motivációs és affektív folyamatokat.<sup>9</sup>

A műben továbbá összefoglalják és vizsgálják az új eredményeket és azok hatását az eddigi elméletekre. Látható tehát, hogy a legtöbb általam használt kutatási eredmény a XXI. században keletkezett. Ezt azért fontos megemlíteni, mert számos fizikai színházi tréning a XX. században keletkezett, így a rendszereket létrehozó színházi emberek nem támaszkodhattak ezekre az eredményekre.

## A figyelem szerepe és a meditációs gyakorlatok

A tanulmányban nem csak az affektív mozgáspedagógia módszertana miatt kell bemutatnom a meditációs gyakorlatokat, hanem Lecoq pedagógiája szempontjából is hasznos lehet a mozgáselemzéssel

<sup>9</sup> BÁNYAI – VARGA, *i.m.*, 615.





kapcsolatban. A meditációs gyakorlatok és neurológiai hatásainak megismerése segíti az affektív mozgáspedagógia rendszerének megértését. A meditációval kapcsolatos ismereteimet Bálint János vezető jógaoktatótól tanultam, aki számos érdeme és eredménye mellett tizennégy évig volt a Semmelweis Egyetem Sporttudományi Karának jógaoktatója

A meditáció a figyelmünk egy dologra való irányítását jelenti, ami nem kapcsolódik vallási vagy kulturális értékekhez. Bármilyen nemzetiségű, vallási hovatartozású ember végezheti. A meditációs gyakorlatok célja a meditációs állapot elérése, melyet a figyelem egyetlen dologra való irányításával érhetünk el, miközben elcsendesítjük az elménket a benne zajló mentális folyamatokkal. Az elme számára a valós vagy képzeletbeli folyamatok hasonlóak. A meditációs gyakorlatokkal az a célunk, hogy lekössük a figyelmünket, ezáltal engedjük elcsendesülni a gondolatokat, melyek a koncentrációval oldhatók meg a legjobban. Az elme számos olyan dologgal foglalkozik, melyeket nem kell megoldanunk, viszont foglalják az energiánkat, hatással vannak gondolatainkra, kifejeződő reakcióinkra, így a mozdulatainkra is, emellett feszültséget okoznak az elmében és a testben. Azáltal, hogy lecsillapodik az elme, mélyebb kapcsolatokat alakíthatunk ki a testünkkel, mélyebb tapasztalásokra tehetünk szert. A meditációs állapotot a meditációs gyakorlatok segítségével érjük el, melyek a következők lehetnek: relaxáció, kontempláció, koncentráció, légzőgyakorlat, *ászanák*.

### **A figyelemirányítás hatásának neurológiai eredményei**

A következőkben azokat a neurológia eredményeket mutatom be, amelyek a meditációs állapottal kapcsolatban keletkeztek. Ezek az eredmények tudományosan támasztják alá a meditációs állapot hatásait, a figyelemvezetés következményeit, valamint az affektív mozgáspedagógia rendszerét, és azokat a logikai következtetéseket, melyeket a mozgással és a mozgáselemzéssel kapcsolatban felhasználók.



### *A figyelem képességei*

A meditációs állapottal kapcsolatban vizsgáljuk meg először a figyelmet, ami az alapvető képességek csoportja, és szükségünk van rá a gyakorlatok alatt. Ez azonban nemcsak a meditációs gyakorlatoknál jelenik meg (például a légzés-, illetve a testérzetfigyelésnél), hanem a testtudatosságban is fontos szerepe van. A figyelmünk irányításától válnak tudatossá akár mozdulataink, akár a gyakorlatok, az *ászanáktól* kezdve az összes mozgáson keresztül. A figyelem fogalma képességekre oszlik: ahogyan a biciklizés mozgását elsajátítjuk több képesség együtteséből, ugyanúgy erősíthetjük is ezeket a készségeket, mely jártasággal kiegészülve létrehozza a képességet. Ebből következik, hogy a figyelem fejleszhető.

A figyelem öt képessége:

1. A szelektív figyelem: az a képesség, hogy az információtömeg egy elemére figyeljünk, a többit pedig zárjuk ki.
2. Az éberség: a figyelem állandó szintjének fenntartása az idő múlásával.
3. A figyelem átvitele: hogy észrevegyük az általunk tapasztaltakban bekövetkező apró vagy gyors változásokat.
4. Célfókusz vagy „kognitív irányítás” (kitartó figyelem): egy konkrét célra vagy feladatra történő összpontosítás a figyelmünket elterelni próbáló tényezők ellenére.
5. Metatudatosság: az a képesség, hogy figyelemmel tudjuk követni saját tudatosságunk minőségét – észrevesszük például, ha a gondolataink elkalandoznak vagy valamilyen hibát követünk el.<sup>10</sup>

A meditációs gyakorlatokkal tehát amellet, hogy a neutrális állapot kialakítjuk, fokozatosan erősítjük a koncentrációnkat és fejlesztjük a figyelmünk képességeinek minőségét. A szelektív figyelem vizsgálatával kapcsolatban a következő kísérletet végezték:

---

<sup>10</sup> Daniel GOLEMAN – Richard J. DAVIDSON, *A meditáció tudománya*, HVG Könyvek Kiadó, Budapest, 2018, 117.



Egy izgalmas, friss tanulmány alátámasztja azt az eredményt,<sup>11</sup> hogy a mentális tréning képes megváltoztatni a figyelem alapját képző agyi mintázatokat. A Massachusettsi Technológiai Intézet és a Harvard tudósai egy csoport felét nyolc héten át tanították éber figyelmen alapuló stresszcökkentésre, míg a csoport másik fele várólistára került. Mielőtt megkezdték volna a kurzust, a kutatók EEG-hez hasonló méréseket végeztek, de nem az elektromos aktivitást, hanem a mágneses mezőket mérték. A mágneses enkefalográf (MEG) egy óriási hajszárítóra emlékeztető eszköz. A MEG térben pontosabb, mint az EEG, és ez most kapóra jött: a résztvevőket arra kérték, hogy a kezükre vagy a lábukra összpontosítsanak, ami annak a szelektív figyelmet mérő feladatnak egy változata volt, mint amelyet én is alkalmaztam a meditációs központban. A stresszcökkentő tréning után nagyon különös módon változott meg az agyi aktivitás, amely a résztvevők kézre vagy lábra történő összpontosítását kíséri: a kortikális lustálkodással járó alfa-hullámok megnövekedtek a szomatoszenzoros kéregnek abban a részében, amely a kéz bőrének megérintését érzékeli. A kontrollcsoportnál nem volt kimutatható ilyen változás. Ezek az eredmények alátámasztották azt az elképzelést, hogy a tudatos jelenlét meditáció<sup>12</sup> átformálja a figyelem idegrendszeri hátterét, ebben az esetben azzal, hogy minimálisra csökkenti a figyelem tárgy szempontjából irreleváns területek aktivitását. A mentális tréning alapvetően abban segít, hogy az agy csökkentse a háttéracsacsogást, és a kiválasztott információra összpontosítson.<sup>13</sup>

A kísérlet igazolja, hogy a meditációs gyakorlatokkal csökkenthetjük a diszonzáns gondolatainkat, melyek feszültséget okozhatnak a testben.

---

<sup>11</sup> C. E. KERR – S. R. JONES – Q. WAN – D. L. PRITCHETT – R. H. WASSERMAN – A. WEXLER – J. J. VILLANUEVA (et al.), „Effects of Mindfulness Meditation Training on Anticipatory Alpha Modulation in Primary Somatosensory Cortex”, *Brian Research Bulletin*, LXXXV (2011), 96–103.

<sup>12</sup> A teljes hatha jóga óra alatt ezt végezzük. Figyelmünk tárgya lehet egy előttünk lévő gomb, amire nyitott szemmel figyelünk, de lehet csukott szemmel meditációs ülésben a testérzetek vagy a légzés figyelése, amit *ászanák* gyakorlása közben, vagy relaxáció alatt is megtehetünk. A testérzetfigyelés szempontjából a mozgáselemző gyakorlatok is ide tartozhatnak.

<sup>13</sup> DAVIDSON – SHARON, *i.m.*, 269.



Marcus Raichle meglepő és nyugtalanító felfedezést tett. A St. Louis-i Washingtoni Egyetem idegtudósa úttörő jellegű kutatásokat végzett annak megállapítására, hogy mely agyi területek aktívak a különböző mentális tevékenységek közben. A 2001-es kutatásokhoz Raichle egy annak idején bevett stratégiát alkalmazott: az aktív feladatvégzést olyan alapszinttel hasonlította össze, ahol a résztvevő „nem csinált semmit”. A meglepő és nyugtalanító felfedezés a következő volt: több olyan agyi területet is talált, amelyek a megterhelő kognitív feladatok – például a 13-asával való visszaszámlálás 1475-től – közben deaktiválódtak.

Az elfogadott feltételezések szerint az ilyen nehéz mentális feladatok mindig fokozzák az agyi területek aktivitását. A Raichle által megfigyelt deaktiváció azonban szisztematikus mintázatként jelent meg, amely „semmittevés” kiinduló szintjétől a bonyolultabb mentális munkavégzésig végigkísérte a váltást.

Más szóval, akkor is vannak magas aktivitású agyi területek, amikor „semmit sem csinálunk”, sőt ezek néha még azoknál is aktívabban, amelyek egy nehéz kognitív feladat elvégzéséhez szükségesek. És miközben egy olyan mentális tevékenységet végzünk, mint a nehéz kivonási feladat, ezek az agyi területek elcsendesednek.

Raichle megfigyelése megerősített egy rejtélyt, amely egy ideje már foglalkoztatta az agykutatás világát: bár az agy a test tömegének mindössze a 2%-át teszi ki, az oxigénfogyasztás mértéke alapján a szervezet metabolikus energiájának mintegy 20%-át használja el, és ez az oxigénfogyasztási arány nagyjából állandó marad, bármit csinálunk is – ideértve azt is, hogy semmit sem csinálunk. Agyunk a jelek szerint éppen olyan szorgalmasan dolgozik, amikor pihenünk, mint akkor, amikor mentális erőfeszítést végzünk.

Akkor tehát hol van az a sok idegsejt, amely bőszen kommunikál egymással, miközben semmi különöset nem teszünk? Raichle beazonosított egy nagyobb, főként az mPFC-ből (a prefrontális kéreg középső részének rövidítése) és a limbikus rendszerhez csatlakozó hátsó cingulumból (postcingulate cortex, PCC) álló területet. Ezt az idegkört az agy „alaphelyzeti hálózatának” (default mode network)<sup>14</sup> nevezte el.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Marcus RAICHLE (et al.), „A Default Mode of Brain Function”, *Proceedings of the National Academy of Sciences*, XCVIII (2001), 676–682.

<sup>15</sup> GOLEMAN – DAVIDSON, *i.m.*, 135.



Az alaphelyzeti hálózat nem csak akkor aktivizálódik, amikor nem csinálunk semmit, hanem akkor is, amikor nem teljes koncentrációval végzünk egy cselekvést, vagy egy erős érzelem hatása alatt vagyunk egy szubjektív tapasztalatunk miatt. Ez nemcsak, hogy zavar minket a tevékenységünk közben, hanem egészségtelen is.

Mentális állapotunk sajnos túl sokat ingadozik a vágyak, az énközpon-túság, a lustaság az izgalom és hasonlókat jellemezte tartományban. Az elmetérképen ezek az egészségtelen állapotok közé tartoznak. Egészséges állapotok ezzel szemben a kiegyensúlyozottság, a higgadság, a folya-matos tudatos jelenlét és a valós alapokon álló magabiztosság.<sup>16</sup>

A gondolataink fakadhatnak a hangulatunk következtében is, amelyek szintén befolyásolják a mentális állapotunkat. Tehát összegezve:

[É]rzelmi állapotunk nagyrészt attól függ, mivel foglaljuk el magunkat, és rendszerint a pillanatnyi tevékenységünkre és a közvetlen környeze-tünkre összpontosítjuk figyelmünket. Vannak kivételek ez alól, amikor a szubjektív élményeink minőségét az éppen zajló események helyett visszatérő gondolatok uralják. Amikor az ember szerelmes, a csúcsporga-lomban araszolva is boldognak érezheti magát, és ha gyászolunk valakit, a legmulatságosabb film sem feledtetheti velünk a bánatunkat. Átlagos körülmények között azonban a pillanatnyi események az örömeink és fájdalmaink forrásai, feltéve, hogy figyelünk rájuk.<sup>17</sup>

A figyelmünket ilyen és ehhez hasonló érzelmek és gondolatok terelik el. Az elménket tréningezni kell, hogy ne zökkenjünk ki a koncentrált állapotból. A figyelmünket is tréningezzük az affektív mozgáspedagógia rendszere ál-tal, amely erősíti a kitartó figyelem képességét is. Több dolog miatt fontos, hogy tudatosan kontrolláljuk a figyelmünket. Egyrészt, a gyakorlatok közbeni tudatosság miatt, másrészt, hogy minél tisztább érzelmi állapotot alakítsunk ki, a lehető legtöbb irreleváns tényező lecsökkentésével, mert

<sup>16</sup> GOLEMAN – DAVIDSON, *i.m.*, 43.

<sup>17</sup> Daniel KAHNEMAN, *Gyors és lassú gondolkodás*, HVG Kiadó, Budapest, 2013, 459.



így alakulnak ki olyan érzetek, melyek csak egyféle érzelem létrejöttéhez kapcsolódnak. Az idézet alátámasztja a referenciaponthoz kapcsolódó felvetésem is, vagyis hogy a neutrális állapotból közelítünk az érzelem felé. Mikor szerelmesek vagyunk nem csak a csúcspontban való araszolás belső érzete lesz más, hanem például a dühhöz kapcsolódó mozdulatok minősége is.

### *Milyen típusú külső ingerek zavarhatják meg a koncentrációkat?*

A tanulmány során végrehajtott kísérletben szándékosan zavarták a gyakorlatot végző alanyokat, hogy megfigyeljék kiköppenek-e a koncentrált állapotból. A kísérletben auditív ingerekkel zavarták meg a különböző meditációs tapasztalatokkal rendelkezők koncentrációját. Az alanyok egy fMRI gépben feküdtek mozdulatlanul és minden mást kizárva az előttük lévő pöttyre kellett fókuszálniuk a figyelmüket.

A hangok (érzelmi töltésű) hallatán a kezdők figyelmi régióiban való megfigyelhető volt némi visszaesés, ahogy gyengült a pöttyre való összpontosítás. A középtávú meditálók esetében is történt némi visszaesés a figyelmi aktivitásban. A kezdőknél ugyanakkor a nem kapcsolódó gondolatokkal, az álmodozással és az érzelmi feldolgozással összefüggő agyi területek aktivitása némiképp megnövekedett – az utóbbi talán afölötti bosszúságukat tükrözte, hogy valami megzavarta őket a koncentrációban. A profiknál nem mutatkozott hasonló aktivitási növekedés az eltéréssel kapcsolatos régiókban. Ők megtartották a fókuszot. Náluk az érzelmi töltetű hangokra adott válasz következtében az amygdalában is kisebb aktivitás mutatkozott, mint a kontrollcsoport tagjainál. Az aktivitás mértéke ezúttal is korrelált a meditáció gyakorlásával töltött órák számával, mégpedig úgy, hogy a több órai tapasztalat kisebb aktivitással járt együtt. Ez az eredmény alátámasztja azt az elképzelést, hogy a koncentráció magasabb szintje ellenőrzés alatt tartja az érzelmi reaktivitást, különösen, ha a reaktivitás megzavarhatja a koncentrációt. 2007-ben publikáltuk ezt a vizsgálatot<sup>18</sup>, amely szilárd

<sup>18</sup> J. A. BREFCZYNSKI-LEWIS – A. LUTZ – H. S. SCHAEFER – D. B. LEVINSON – R. J. DAVIDSON, „Neural Correlates of Attentional Expertise in Long-Term Meditation Practitioners”, *Proceedings of the National Academy of Sciences*, CIV (2007), 11483–8.



bizonyítékkal szolgált arra, hogy az agy figyelmi rendszere tanítható. Mint a gyakorlás minden formája - a súlyemelésről a kerékpározáson át egy második nyelv megtanulásáig -, a meditáció is tartós változást okoz abban a rendszerben, amelyre irányul. Ebben az esetben a változás egy olyan képesség kialakulása, amelynek révén az agy figyelmi kapcsolati rendszerének egyre kisebb aktivitása mellett is pengeélességű koncentráció tartható fenn.<sup>19</sup>

A koncentrációnk kibillenése előfordulhat, mikor túl könnyű tevékenyéget végzünk, vagy pedig akkor, ha annyira nehéz a gyakorlat, hogy magasan a képességeink felett van. A figyelem fenntartásával a motivációval kapcsolatos kutatások is foglalkoznak. A könnyen végrehajtható feladatokra jó példa, hogyha elképzeljük, mikor egy bokakörzést végzünk. A tudatos figyelem segítségével, megőrizhetjük figyelmünket. Amikor figyelmünket a bokánkra irányítjuk és szemléljük milyen aznap a bokánk állapota, kattog-e, milyen a mobilitása és nem engedjük meg, hogy az agy készség szinten végezze a mozdulatot, akkor a figyelmünk, ahogy a meditálásnál is, egy pontra fog irányulni, így fent tudjuk tartani a koncentrált állapotot. A meditálás rendszeres gyakorlásával és a tudatos mozgásvégzés segítségével – amit a jóga óra alatt is végzünk – fejleszteni tudjuk a figyelmünk éber tartását.

Ennek az egyszerű lépésnek megvan az idegrendszeri megfelelője: a dorzolaterális prefrontális kéreg és az alaphelyzet közötti kapcsolat aktiválása – és ez a kapcsolat erősebbnek bizonyul a régebb óta meditálók esetében, mind a kezdőknél.<sup>20</sup> Minél erősebb ez a kapcsolat, a prefrontális kéreg szabályozó körei annál nagyobb valószínűséggel gátolják az alaphelyzet területeit, és csendesítik el a majomelmét – azt a szüntelen énközpontú karattyolást, amely olyan gyakran betölti az elménket, ha nincs semmi sürgősebb feladata.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> DAVIDSON – SHARON, *i.m.*, 278.

<sup>20</sup> Judson BREWER (et. al.), „Meditation Experience Is Associated with Differences in Default Mode Network Activity and Connectivity”, *Proceeding of the National Academy of Sciences*, CVIII/50 (2011a), 1–6.

<sup>21</sup> GOLEMAN – DAVIDSON, *i.m.*, 137.



A kísérletben egy csípés példáján keresztül mutatják be, hogyan lehet minősítés nélkül figyelni belülről vagy a környezetünkből érkező erős érzelmi töltetű eseményekre. A csípés mellett, akár egy sikolyra vagy kalapácsolásra is gondolhatunk, aminél hasonlóan zajlik le a folyamat. Tehát bármelyik érzékszervünkkel feldolgozható ingerre vonatkozik, mely érzelmi töltetet vált ki. Az idézett tanulmányok alátámasztják, hogy a koncentráció segítségével el tudjuk csendesíteni az érzelmeket is és bemutatják milyen agyi területek vesznek részt a figyelem irányításában.

Csípés kísérlet:

Ha erősen beleszippünk a karunkba, különböző agyi területek lépnek működésbe: egy részük, magáért a tiszta fájdalomérzetért felel, a többi pedig a fájdalommal szembeni ellenérzésinkért. Az agy asztán összegyűrja és azonnali, ösztönös „Aú!” felkiáltásban egyesíti a kettőt.

Ám ez az egység széthullik, ha testtudatosságot gyakorolunk, és órákat szánunk a testünkben jelentkező érzések részletes megfigyelésére. A fókusz hosszú időn át történő fenntartásával a fájdalommal kapcsolatos tudatosságunk átalakul.

A fájdalmas csípés érzése megváltozik, és alkotóelemeire bomlik le: a csípés intenzitása, a fájdalom maga és az érzelmi felhang – nem akarjuk a fájdalmat; azt akarjuk, hogy azonnal szűnjön meg. Ha azonban kitarunk a tudatos vizsgálódás mellett, a csípés csak egy élménnyé válik, amit érdeklődéssel, sőt nyugalommal ízekre szedhetünk. Látjuk, ahogy vele szemben érzett ellenszenv lemállik és a fájdalom finomabb ízekre bomlik: lüktetés, forróság, intenzitás.<sup>22</sup>

Bizonyítható tehát, hogy a testérzetfigyelés képes elcsendesíti az érzelmeinket is. Az idézett szövegben láthatjuk, hogy úgy is jelen lehet egy érzelem, hogy nem kapcsolódik hozzá markánsan látható szomatikus reakció, ami alatt az arcmimika vagy a gesztusok kifejeződését értjük. A jógaóra elején az elcsendesedésnél ellazítjuk az arcizmokat, valamint a foglalkozás közben és az óra végén a relaxációban szintén ezt tesszük, és ez alkalommal nemcsak differenciáltan az arc egyes izmaira, hanem

<sup>22</sup> GOLEMAN – DAVIDSON, *i.m.*, 83.





a teljes testre irányítjuk a figyelmünk. Ezt nevezzük idegi szegmentáltság szerinti relaxációs technikának. Vagyis az idegrendszerrel együtt ellazulnak azok az idegek és izmok, melyekre ráirányítjuk a figyelmünket. Ezt akkor tudjuk elérni, ha a légzésünk is nyugodt és békés.

Fontos volna viszont azt tudni, mi történik, ha az emocionális reakciók vagy azok egy része gátlódik (például társas gátlás és/vagy kognitív folyamatok révén). Korábban a tárgyalt Zilmann-modell azt jósolta, hogy lehetséges az érzelmi élmények - és egyidejűleg a zsigeri reakciók keletkezése és végigfutása látható szomatikus reakciók nélkül is, sőt elképzelhető a faciális komponensek gátlása vagy erős csökkenése is. Az azonban valószínű, hogy EMG-változások<sup>23</sup> eközben is mérhetőek, azaz mikromozgások vannak az arcon, talán a többi vázizomban is, vagyis a reakció, ha másban nem, tónus (feszülés) növekedésében megmutatkozik. Ez lehetne a magyarázata a relaxációs technikák sikerének az emocionális feszültség csökkentésében.<sup>24</sup>

Tehát egy érzelem és a vele járó feszültség akkor is jelen lehet, mikor az épp nem látszik az arcon. A jógaórán az elcsendesedésnél is meghatározó szempont, hogy ellazítsuk a homlok bőrét, arcizmokat vagy az állkapocs izmait, így közelítve a neutrális állapothoz. Természetesen ennek a másik oldala is igaz, vagyis minél nagyobb az érzelem belső töltete, annál nagyobb lesz a hozzá kapcsolódó kísérőjelenség az arcon, de a kifejeződő gesztusokban is. Ezért, ha felerősítjük az adekvát érzellemmel kapcsolatos mimikákat, és ezt gesztusokkal is kiegészítjük, akkor létrejöhet egy intenzív érzelmi állapot. Ezeket a tulajdonságokat az érzelmi állapot kialakításánál fogjuk felhasználni az affektív mozgáspedagógiában.

### *A testérzetek neurológia háttere*

Az érzőrendszerekkel kapcsolatos információimat Dr. Détári László az Ötvös Loránd Tudományegyetem Élettani és Neurobiológiai tanszék

<sup>23</sup> Az EMG a vázizmok motoros egységeinek működéséről ad felvilágosítást. <https://www.neurologiaikozpont.hu/emg-vizsgalat> [2020.05.08.]

<sup>24</sup> BÁNYAI – VARGA, *i.m.*, 352.



egyetemi tanárának 2013-as *Az érzőrendszer* című egyetemi jegyzetéből veszem.<sup>25</sup> Az érzőrendszerek a külvilágról és a belső környezetről tájékoztatják az idegrendszert. Speciális csoport a proprioceptorok, melyek a test és a testrészek helyzetéről továbbítanak információkat. Az izmainkban és az ízületeinkben, a bőrfelszínen, a bőrben és a zsigerekben is receptorok találhatóak. Az izmokban és az ízületekben lévőket proprioceptoroknak hívjuk. A proprioceptorok folyamatosan kommunikálnak az agyunkkal és testrészeink térbeli elhelyezkedéséről, valamint az izmok állapotáról adnak információt, hogy épp összehúzódnak vagy nyúlnak vagy épp milyen mozdulatokat tesznek. Ide tartozik az egyensúlyozó szerv, amely a test térbeli helyzetéről informál. Az agy ezekről folyamatos információkat kap a test teljes területéről. Segítségükkel érzékeljük az inger intenzitását, időtartamát, a testrészek elmozdulásának irányát, a bőrhöz érő tárgy felületének minőségét, a felület száraz vagy nedves voltát és az inger állandóságát vagy vibrációját. Ez hasonlóan működik a többi érzékszervünk tevékenységéhez, mint például a halló- vagy a szaglórendszerhez. Például a bőrérzetekhez tartozik a nyomás, érintés ingerére adott válasz az agyban, vagy a hőmérséklettel kapcsolatos érzetek. Az ingereket receptorok alakítják elektromos jelekké, melyeket az idegszállakon keresztül az agyba továbbítanak. A szomatoszenzoros rendszer bőrérzékletek, a testhelyzet és a testmozgás érzékelését jelzi, s feldolgozását az agyban a szomatoszenzoros kéreg végzi el. A receptorsűrűség területenként változik a testünkben (lásd az ábrát az 59. oldalon), a kéz és az ujjak területén sokkal sűrűbb, mint a háton vagy a vállon. Minél nagyobb tehát a kérgi terület, annál érzékenyebb az adott rész. A szomatoszenzoros rendszer receptorai mellett, találunk receptorokat a zsigerekben is, amit szintén érzékelhetünk.

Hazai kutatások (Ádám 1998, 2004, Bárdos 2003) mutatták ki, hogy a zsigerekben lévő számos és sokféle receptorból igen gazdag bemenet érkezik a központi idegrendszerbe, amely, a nyúlt- és gerincvelői bemeneti központok közvetítésével, szinte minden agyterületre (például hypothalamus, limbikus rendszer, raphe magok, testérző agykéreg stb.) eljut. Annak, hogy ezek az információk mégsem tudatosodnak,

<sup>25</sup> DR. DÉTÁRI László, *Az érzőrendszer*, egyetemi jegyzet. [www.detari.web.elte.hu](http://www.detari.web.elte.hu)



valószínűleg az lehet az oka, hogy a tudat szintjén erős érzelmi interferencia jönne létre a külső ingerekkel, ami biológiai szempontból katasztrofális lenne, hiszen elvonná a figyelmet a gyors és esetenként veszélyes környezeti eseményektől. Vannak azonban olyan helyzetek (például nagyon ingerszegény környezet, erősen koncentrált figyelem vagy éppen hipnotikus állapot), amikor ezek az ingerek tudatosodhatnak, ezzel igazolva is ezt a lehetőséget.<sup>26</sup>

## Összefoglalás

Tanulmányomban alátámasztottam az affektív mozgáspedagógia elméleti felvetéseit a tárgyalt tudományos kísérletek eredményeivel. Röviden bemutattam a kialakulóban lévő pedagógiai módszer eljárását és felhasználási lehetőségeinek széles horizontját. Megismerhettük, hogy a testtudat és a figyelem fejlesztésével a neurológiai eredmények tükrében hogyan lehet kísérletet tenni a mozgás új perspektívából való megközelítésére. Láthattuk, hogy az érzelmeink és gondolataink, hogyan befolyásolhatják kifejeződő reakcióinkat, és ezeket a figyelmünk segítségével hogyan tudjuk elcsendesíteni. Az érzelmeink folyamatosan jelen vannak a hétköznapjainkban és befolyásolják viselkedésünket. Az affektív mozgáspedagógia segítségével nem csak összehangolhatjuk érzelmeinket az aktuális tevékenységünkkel, annak optimalizálása érdekében, hanem az érzelmeink által keltett impulzusok segítségével mozgásra készíthetjük a testünket, így elősegítve a természetes reakciók megnyilvánulását. Az alkotói munka mellett az affektív mozgáspedagógia a jövőben alkalmas lehet arra, hogy analizáljuk a készség szinten rögzült mozdulatainkat és a technika speciális perspektívájából szemlélődve újból felépítsük azokat. Az affektív mozgáspedagógia napi szintű használata együttműködésre sarkalja a tanárt és a tanítványokat és kölcsönös fejlődést eredményez. Inspiráló környezetben segíti megszerezni azt a tudást, amely gondolkodásra készíti és neveli a mozgással foglalkozó embereket.

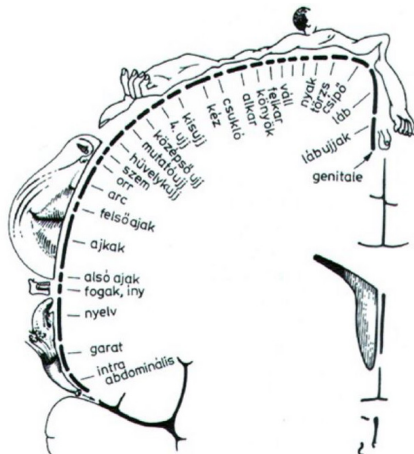
<sup>26</sup> BÁNYAI – VARGA, *i.m.*, 348.



## Felhasznált irodalom

- BÁNYAI Éva – VARGA Katalin (szerk.): *Affektív pszichológia*, Medicina Könyvkiadó Zrt, Budapest, 2014.
- DAVIDSON, Richard J. – BEGLEY, Sharon: *Az agy érzelmi élete*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2013. [NAGY Mónika Zsuzsanna]
- DR. DÉTÁRI László: *Az érzőrendszer*, egyetemi jegyzet. <http://detari.web.elte.hu/printable/erzorendszer.pdf> [2020.05.05.]
- EKMAN, Paul: *Leleplezett érzelmeik*, Kelly Kiadó, Budapest, 2011. [PHEBY Krisztina]
- GOLEMAN, Daniel: *Fókusz*, Libri Kiadó, Budapest, 2014. [VÁRADI Péter]
- GOLEMAN, Daniel – DAVIDSON, Richard J.: *A meditáció tudománya*, HVG Könyvek Kiadó, Budapest, 2018. [PÉTERSZ Tamás]
- HULL, S. Loraine: *Színészmesterség mindenkinek*, Tercium Kiadó, Budapest, 1999. [PAVLOV Anna]
- LECOQ, Jacques: *The moving body*, Methuen Ltd., London, 2002. [VALCZ Péter]
- STRASBERG, Lee: *Mestersége színész*, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2018. [MAROSI Viktor]

## Szomatoszenzoros topográfia





NÉMETH NIKOLETT ANNA

## **A szemiotikus khóra térnyerése a performatív eseményben**

Az emberi hang sok esetben a színházi esemény fontos – mind a testi-séghez, mind a nyelvhez – szorosan kapcsolódó, jelentésalkotó eleme. Tanulmányomban olyan előadások felé fordulok, amelyek játékba viszik és felhívják a figyelmet a hangzóságra (ezzel együtt pedig az auditív rétegekre), azt mint a folytonosan változó szubjektum felvillanásait, vagy mint téralkotó közeget állítják központba. E vizsgálódáshoz inspiráló elméletnek bizonyul Julia Kristeva poszt-strukturalista nyelvfelfogása, amely alkalmat teremt, hogy kitekintsünk a logikailag konstruált, kategóriákba rendeződő verbális nyelvi szabályokból anélkül, hogy elszakadnánk a jelentésképződés folyamatától. Miután részletesebben körbejárom a szemiotikus khóra irodalomtudományi – különösen a költői szöveg kapcsán felmerülő – fogalmát, kísérletet teszek e koncepció termékeny alkalmazására egyes performatív, színházi eseményekre nézve. Ladik Katalin performanszszínházában, illetve a *Hear* – Benjamin Vandewalle koreográfiája és Yoann Durant zenei kompozíciója alapján bemutatott produkció eseteiben különösen a hang nonverbális, jelentésbontó vagy éppen a szokásos, szemantikai értelemben vett jelentéstől eltérő módon formálódó művészi kifejezésformák kerülnek előtérbe. Az elemzett alkotások műfajukat tekintve meglehetősen eltérők, ugyanakkor közös pontjuk az emberi hanggal való játékos kísérletezés, a nyelvi jelentés és a logikai viszonyok kibillentése, valamint a performatív tér hang általi konstrukciója.



## A szemiotikus és a szimbolikus modalitás, valamint a khóra fogalma

Julia Kristeva 1974-ben megjelent munkájának, *A költői nyelv forradalmá-*nak bevezetőjében felrója a nyelvfilozófia számára, hogy mintegy statikus, a történelem folyamából kiragadott gondolatokban keresi a nyelv igazságát, míg a szubjektumét egy tapasztalataitól megfosztott és a társadalmi rétegződésből kiemelt, alvó test narratívájába helyezi.<sup>1</sup> Arra a következtetésre jut továbbá, hogy a jelen kapitalista társadalma által előtérbe helyezett, strukturált cselekvésmódok elnyomóan hatnak a testet és a szubjektumot átható *folyamatokra*. E gyakorlati jellegű folyamatok Kristevánál egybeesnek a jelentésalkotással, amely túlmutat a szubjektumon és a kommunikatív rendszereken, kihat mind az egyénre, mind a társadalomra. A jelentés heterogén, szövegbeli megképződésének gyakorlati és politikailag is meghatározó folyamatát egyrészt a szemiotika, másrészt a pszichoanalízis felől vizsgálja. Elméletének célja e *folyamat* – egyfajta ösztönös működés – észlelése a redukzív, elkülönülő csoportosítások helyett. Bár a nyelvben jön létre, csakis azon *keresztül*, a nyelvészeti (fonetikai, lexikai vagy szintaktikai) kategóriák felrobbantásával érthető meg, ugyanakkor csak akkor válhat gyakorlattá, ha utat tör „a nyelvi és szociális kommunikáció kódjában”.<sup>2</sup> Az irodalmi jelleget egy tágabb értelemben vett szövegfogalomra bővíti. A *szöveg* ebben a megvilágításban forradalmi természetű, amennyiben jelzi a korlátozó szándékú társadalmi szerkezetek krízisét, és rombolóan hat az elnyomó, korlátozó rendszerekre (például a nyelv patriarchális működésmódja a szabad vokalitással vagy ritmussal szemben), ugyanakkor építő, hiszen felvillantja az ösztönt és a vágyat a nyelvben.<sup>3</sup>

Kristeva szerint két alapvető modalításban jön létre a jelentésképződés: a szemiotikus és a szimbolikus egymástól elválaszthatatlan dialektikájában, az adott szövegtől függően más-más arányokban. Következésképpen maga a szubjektum is e modalítások dinamikus viszonyából konstruálódik.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Julia KRISTEVA, *Revolution in Poetic Language*, Columbia University Press, New York, 1984, 15.

<sup>2</sup> KRISTEVA, *i.m.*, 15, 17.

<sup>3</sup> KRISTEVA, *i.m.*, 16–17.

<sup>4</sup> KRISTEVA, *i.m.*, 24.



Egyrészt a jelentésképződés a szubjektum által valósul meg, másrészt viszont a jelentésképződésben jön létre a szubjektum az identifikáció folyamatában, az anyáról való leválással, vagyis az én és a másik megkülönböztetésével, a jelölő és a jelölt szétválásával.<sup>5</sup> Míg a szimbolikus modalitás a logikai szinten, jelrendszerként értett nyelvhez és a verbális kommunikációba helyezett szubjektumhoz kapcsolható, addig a szemiotikus modalitás közelebb áll a tudatalatti freudi terminusához, az ösztönhöz és a pszichoszomatikus funkciókhoz, amelyek azonban utat találnak a nyelvben.<sup>6</sup>

A szemiotikus modalitáson belül értelmezhetjük a Platón keletkezésméleteméből (*Timaios*) átvett és átértelmezett *khóra* fogalmát, amely által megragadhatóvá válnak az olyan nem-nyelvi (nyelv előtti vagy nyelven túli), változékony és folytonos mozgásban lévő artikulációk, amelyek létrejötte a „jelentéssel bíró pozíció szándékának” köszönhető.<sup>7</sup> A szubjektum kialakulásának primér állapota válik érzékelhetővé általa, elsősorban az anya testéhez kapcsoló, mülékony és mozgékony anyagiság, amely leginkább gesztusokban, ritmikusan és vokálisan artikulálódik.<sup>8</sup> Ebben az identitás előtti állapotban még nem különül el a valós és a szimbolikus tartalom, így a khóra nem tartozik a reprezentációhoz, és nem illeszthető a nyelvi jel kategóriájába sem, ugyanakkor nem zárható ki a jelentésszalkotás folyamatából, sőt feltétele a nyelv elsajátításának.<sup>9</sup> Beépülve a nyelvbe, folytonosan túlrad annak behatárolt rendszerén, és zavart kelt a szimbolikus, fogalmi egység szintjein. Elgondolható diakrón módon, a verbalitás előtti és az anyával való részleges összeolvadás állapotaként, amely így szorosan kapcsolódik a pszichoanalízis korai én koncepciójához. Kristeva azonban kiemeli, hogy a szóban forgó folyamatok „szinkronikusan funkcionálnak a szubjektum jelentésszalkotási folyamatában”, a khórában ugyanis a szubjektum folytonos létrejövetele és önmaga elvesztésének párhuzamos

<sup>5</sup> Adriana CAVARERO, *For more than one voice: Toward a philosophy of vocal expression*, Stanford University Press, Stanford, 2005, 133.

<sup>6</sup> KRISTEVA, *i. m.*, 22–23.

<sup>7</sup> KRISTEVA, *i. m.*, 26.

<sup>8</sup> KRISTEVA, *i. m.*, 25–28.

<sup>9</sup> KRISTEVA, *i. m.*, 25–26.





folyamatai játszódnak le.<sup>10</sup> Amint Bókay Antal is rámutat, a khóra a szöveg szintjén a költői nyelvben

[k]izárólag olyan retorikai mechanizmusokkal érhető el, amelyek képesek a nem kimondáson keresztüli utalásra, olyan lépés kikényszerítésére, amelyet a befogadónak már a szimbolikus nyelven (a normál jelölésen és a metaforikus referencián) túl kell megtennie.<sup>11</sup>

A koncepció egyik lényeges hozadéka tehát abban áll, hogy megnyitja az énnék (és a társadalmi viszonyoknak) a ki nem mondható, nehezen megragadható preverbális rétegeit, amelyek túlmutatnak a lehatárolt kulturális-társadalmi szerepeken: „[a]z én ezen rétege a tagadással működik, mindig szétszed, megbont, és ebben a megbontásban ritmikus ismétlődéseken keresztül egy időlegesen érvényesülő energiakoherenciát teremt,” amely azonos az ősz-szelffel.<sup>12</sup>

A filozófiai hangkutatás felől Adriana Cavarero a hang és a nyelv viszonyát vizsgálva a költői szöveg hangjaként elemzi Kristeva khóra-koncepcióját a *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression* című könyvében.<sup>13</sup> Itt a hanggal való preverbális, gyermeki játékoságot, kísérletező kedvet és a szabad hangkészletet állítja szembe a később jelentkező nyelvi szabályrendszer limitációival. Bár a hangzók rendszerszerű beépülése feltétele a nyelvi megértésnek, mindig megmarad valami, egyfajta nyelven átszűrődő hangyi öröm, amely kibillenti stabilitásából a szubjektumot létrehozó nyelvi rendszert.<sup>14</sup> „A fónikus tartalmak szemiotikus ösztöntörékvései repedéseket találnak, amelyeken keresztül betörnek a nyelvbe, és felforgatva annak ritmusát, zavart keltenek.”<sup>15</sup>

<sup>10</sup> KRISTEVA, *i. m.*, 28–29.

<sup>11</sup> BÓKAY Antal, „Self-analízis és versépités József Attila költészetében”, *Thalassa*, II–III/16 (2005), 5–47, 45.

<sup>12</sup> Uo.

<sup>13</sup> CAVARERO, *i. m.*, 131–138.

<sup>14</sup> CAVARERO, *i. m.*, 132.

<sup>15</sup> „The semiotic drives of the phonic thus find some fissures through which to invade language and disturb it with the agitation of its rhythms.” – CAVARERO, *i. m.*, 133.



A hangzóság és az általa a színházi szövegben is megnyilvánuló testiség jelentőségét – amely különböző szubjektumkonstrukciókat tesz lehetővé az előadásban – Helga Finter is kiemeli az „Antonin Artaud és a Lehetetlen Színház – A Kegyetlenség Színházának öröksége” című tanulmányban. Finter itt Artaud kései, a II. világháborút követő – a kegyetlenség színházának koncepcióját rádiójátékokba ültető – munkásságának az 1960-as, ’70-es és ’80-as évek kísérleti színházára tett hatását vizsgálja. A hanggal mint vokalitással és zörejjel való kísérletezés ezen öröksége a nyelvben artikulálódó heterogén hallhatóvá tételét állítja előtérbe.<sup>16</sup>

### **A khóra jelentésbontó és egyben jelentésalkotó kitérései Ladik Katalin performanszaiban**

A jelentésképződést alkotó szemiotikus és szimbolikus modalitások kettős játéka szinte kézzelfoghatóvá válik Ladik Katalin hangköltészetében és performanszművészetében, különösen azáltal, hogy általa érzékelhetővé és olvashatóvá válik a szemiotikus réteg áttörése mint a logikailag összefüggő, nyelvi jelentés zavara – egyfajta nyelvi élvezetként, vágyként feltörő, improvizatív ritmus és vokalitás.

Ladik Katalin performanszainak jellegzetességeit Schuller Gabriella foglalja össze dramaturgiai szempontból, illetve a jelrendszerek egymáshoz kapcsolódó viszonyait vizsgálva. Egyik legfőbb sajátosságaként emeli ki, hogy a performer saját (női) testét használja médiumként.<sup>17</sup> Performanszai egyaránt tartoznak a performanszművészet és a happeningek, valamint a színház világába. Történeti kontextusba helyezve a különböző, előadói elemeket, Schuller a performanszművészet és a performanszínház között helyezi el Ladik előadásait.<sup>18</sup> Az előbbi a ’60-as, ’70-es évekre vezethető vissza, és főbb jellemzői a polgári illúziószínházzal való szakításként a színházi jel kettősségének felszámolása: a szerep és a színész vagy a valós és a fiktív

<sup>16</sup> Helga FINTER, „Antonin Artaud és a Lehetetlen Színház – A Kegyetlenség Színházának öröksége”, *Theatron*, VI/3–4 (2007), 93–110, 94.

<sup>17</sup> SCHULLER Gabriella, *Tükörképrombolók – A tekintet eltérítése a posztfeminista színházban és performanszokban*, Pannon Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2006, 129.

<sup>18</sup> Tanulmányomban, mivel a performanszínház egyes példáit tárgyalom, szinonimaként használom az előadás és a performansz kifejezéseket.



tér elkülönítésének megszüntetése. Célja, hogy felszabadítsa az előadói testet a reprezentáció alól, és ezzel egy valósabb jelenlétre törekedjen, amely a néző/részvtvevő zsigeri figyelmét is képes megragadni. Ezzel együtt nem idegen tőle a hangzó tartalmakat az írott szöveg elé helyező fonocentrizmus. Az utóbbi, vagyis a performanszszínház – a '80-as, '90-es évektől – ezzel szemben szakít a fonocentrizmussal és a reprezentáción kívüli jelenlét gondolatával. A szubjektumot közvetlenül hallhatóvá tevő hang elképzelése helyett a mediatisált hang lesz a mérvadó, ezzel párhuzamosan pedig megbomlik a színpadi test és hang egységének képzete.<sup>19</sup> Beszűrődik a nyelven kívüliség és az áttetsző én lehetetlenségének felismerése: „radikális kétellyel illetik az önnön tudata számára transzparensten megmutatkozó és ilyenként megnyilvánuló szubjektum kategóriáját”, továbbá az előtérbe került testkoncepcióba beépül a „társadalmi, nemi, pszichoanalitikus, kulturális és szociális meghatározottság”.<sup>20</sup> Itt érdemes ismét kitérnünk Helga Finter említett tanulmányára, amelyben Atraud hangkísérletei kapcsán éppen a sokféle „Én” megnyilatkozásának próbálkozásait emeli ki, valamint a beszéd mellett a hang közvetítettségének tapasztalatát.<sup>21</sup>

A performanszszínház Michael Vanden Heuvel, illetve Magyarországon Kékesi Kun Árpád által bevezetett terminusa szerint „a performanszok egyes stratégiáival élő, de azokat poszt-strukturalista horizontban átértelmező színházi formációk”.<sup>22</sup> Lényeges szempont továbbá, hogy a szilárdnak hitt jelentés megalkotása helyett sokkal inkább a jelentésképzés folyamatgyakorlatát állítják középpontba. A folyamatszerűség itt tehát egybecseng a kristevai jelentés létrejövetelével.

A színház szövegillusztrációs felfogásával való szakítás, illetve a test előtérbe kerülése természetesen erősen kihat a befogadómódra is.<sup>23</sup> Ladik esetében például a befogadó rákényszerül, hogy nagyobb mértékben hagyatkozzon az egyes szavak, szóösszetételek, hangok és tárgyak, valamint

<sup>19</sup> SCHULLER, *i. m.*, 130–131.

<sup>20</sup> SCHULLER, *i. m.*, 130.

<sup>21</sup> FINTER, *i. m.*, 100.

<sup>22</sup> KÉKESI KUN ÁRPÁD, *Tbália árnyék(á)ban: Posztmodern – Dráma/Színház – Elmélet*, Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2000, 35.

<sup>23</sup> SCHULLER, *i. m.*, 135.



a performer teste által keltett asszociációs folyamatokra és érzelmi benyomásokra. Papp Tibor ekképpen jellemzi a művész performansait: „mindig szöveges művek, mindig valamilyen hangzásbeli és látványbeli teret varázsolnak a nézők elé, olyan teret, melynek mitikus ereje, azaz kisugárzása van.”<sup>24</sup> Samu János doktori értekezésében pedig a jelentés és a test összekapcsolódó dinamikáinak határsávjában helyezi el Ladik színházi és performanseseményeit:

a jelentés-(t megtartó) felszín, az értelem megképződésének és működésének vonalát a test, az archaikus biológiai zajlás szubhumán tömörségével kísértik, míg a test belső törvényeit, összekapcsolódásainak, hangjainak, anyagcseréjének, ösztönszerű pozitívumainak viszonyait szemiotizálják, mélységeit a jelentésfelszín felé mozdítják.<sup>25</sup>

Bár Ladik esetében beszélhetünk előre megírt szövegről – hiszen hangkölteményei beépülnek a performanszokba –, az előre megírt szöveg mégis zavart kelt az értelem szintjén. A performatív térben továbbá nem a költemények illusztrációja jelenik meg, az egyes elemek (a szöveg, a hangzás, a mozgás, a díszlet, a jelmez, a fény és a beépített multimédiás technikák) nem rendeződnek kötött értelmi egységbe, hanem laza, mégis összetett montázsként alkotnak hálózatot.<sup>26</sup> Említhetjük például a 1980-ban Gyulán bemutatott *Alice*-t, vagy ennek 2012-es újraértelmezését, az *Alice Kódországban* című performanszt, amelyek fő témája „a más világba való átlépés,”<sup>27</sup> a dolgokra való rácsodálkozás vagy a tárgyaknak és az ennek a (tükör általi) megsokszorozódása során történő deformáció.<sup>28</sup>

<sup>24</sup> PAPP Tibor, „Egy költő fölvezetése – Ladik Katalin verseiről”, *inaplo.hu* – (elhangozott a Mikes Kelemen Kör 2000. évi Magyar Irodalmi Figyelő díjának átadásán).

<sup>25</sup> SAMU János, „Határpoétikák – Redukció mint intenzív nyelvhasználat Domonkos István és Ladik Katalin költészetében”, *pea.lib.pte.hu*, 2014, 104.

<sup>26</sup> SCHULLER, *i.m.*, 137.

<sup>27</sup> VIRÁG Zoltán (szerk.), „Amikor kiállok a pódiumra, műtárgy vagyok – Ladik Katalinnal Virág Zoltán beszélget”, *zetna.org*

<sup>28</sup> GROZDITS Hahó, „A mai művészet az alkímiával rokon – interjú Ladik Katalinnal”, *librarius.hu*, 2017.10.14.



E két produkciót egyaránt Lewis Carroll *Alice Csodaországban*, illetve *Alice Tükörországban* című műveinek motívumai inspirálták, míg a zenei aláfestés mellett helyet kaptak benne James Joyce (*Finnegan ébredése* és *Ulysses*) szövegtörédei, valamint a performer saját költeményei is. A korábbi, *Alice* című performansz kapcsán Schuller rávilágít a kép és a hang montázszerű kapcsolatára, valamint arra, hogy a lélekvándorlás kivethető narratíváját olyan szövegrészek és akciók szakítják meg, amelyek felfüggesztik és töredezetté teszik a cselekménysort.<sup>29</sup> Jellemző eszközök például az arc eltorzítása, grimaszok maszkyszerű használata vagy a test átlátszó nejlonba csomagolása, a szöveg szintjén pedig a szavak, kifejezések ismétlése. Az *Alice Kódországban* esetében a performer teste – a vetítővászon mellett – egy olyan felületként mutatkozik, amelyre vonalkódok és QR-kódok vetülnek. A performer ezúttal egy idős asszonyként érkezik a vizuálisan is megjelenített, fiktív helyszínre (Kódországba), majd mintegy megfiatalodva visszatér Alice szerepébe, mint a kódok leolvasója, aki azonban többé nem képes onnan kikeveredni.<sup>30</sup> A Ladiktól idézett előadás-ismertető szerint a hangzó versek és a kódok vizuális költeményekként artikulálódnak. E „torz teremtmények” megfejtésre várnak, ez azonban nem lehetséges: „[n]incs hatalmunk felettük. Van-e kiút a fogyasztói társadalom kódokkal telerajzolt világából, a kódok labirintusából? Van-e kiút önnön kódlabirintusunkból?”<sup>31</sup> Mintha egyszerre látnánk/hallanánk a fogyasztói társadalom kóddá redukált világát, miként rávetül a kiutat és életteret kereső testre, amelyből olykor még ösztönszerűen feltör a szigorú, egyenes vonalak (rácsok) mögüli kisiklás vágyhangja. Megfigyelhető ezen kívül, ahogyan a testre és a térbe vetülő kódok kötött rendszere, valamint a hang és a test mozgékonyasága és változékonysága kölcsönösen és állandóan felülírják egymást.

Kristeva a szemiotikus folyamatokat magába foglaló szövegfunkciót *genotextus*-nak nevezi, amely azonban már előrevetíti a szimbolikus modalitást. A *fénotextus*sal – a nyelv kommunikatív, kategoriálisan rendszerezhető funkciójával szemben az előbbi az ösztönöknek és azok diszpozícióinak ad

<sup>29</sup> SCHULLER, *i. m.*, 137–138.

<sup>30</sup> GROZDITS, *i. m.*

<sup>31</sup> LADIK Katalin, „Ladik Katalin – Alice Kódországban”, *pannonvarsinhaz.hu*



teret, valamint „a testet körülvevő ökológiai és társadalmi rendszert, mint a tárgyak és a szülőkhöz fűződő pre-ödipális viszonyokat” foglalja magába.<sup>32</sup> A genotextus bár nyelvészeti értelemben nem nyelvi, mégis beépül a nyelvbe, annak egyfajta alapjául szolgál.<sup>33</sup> A Ladik-performansz példáján jól látszik e két funkció együttes, feszültségeket rejtő és olykor zavart keltő jelenléte. A hangköltemények által és a testiségen keresztül megteremtett hangzásból akusztikus élvezet tör elő, amely egyrészt a csecsemők nyelv előtti „hangjátékait” is megidézheti, másrészt az identitást egyfajta áthaladás állapotába sodorja. A megírt verseken keresztül ugyanakkor kirajzolódik az érthetőség egy bizonyos rétege. A részben rögzített szöveg a hangzó és teatrális előadás során improvizatív elemekkel és az aktuális testi állapot szerint alakuló vokális szabadság kifejezőerejével társul. Így az előadás szerkezetébe beépül a véletlenszerűség, amely a linearitás ellenében hat.

Ladik performanszainak gyakori eszköze, hogy a művész saját, élő hangját és az előadás időbeli és térbeli síkját keveri a felvett és az előadás során bejátszott, mediatiszt hangjával. Ezáltal megtöri a fonocentrizmust, és komplikálja a színpadi test jelenlétének kérdését, amely egyszerre egy töredezett subjektumként, hangszerként és vizuális műalkotásként is megjelenik. Jó példa erre a Schuller által is kiemelt, Zebegényben bemutatott *A helyettesítő asszony* előadás,<sup>34</sup> amelyről a *Pest Megyei Hírlap* 1994 augusztusában megjelent számában is olvashatunk.<sup>35</sup> A művész itt kétszeresen jeleníti meg önmagát: egy Ladik Katalint helyettesítő asszonyként lép színpadra azt a magyarázatot adva, hogy a művésznő nem tudott eljönni, majd az emlegetett személy a magnóról hallható hangja által, illetve öltözetet váltva jelenik meg. Az előadás végén pedig ismét átalakulva, a performer „helyettesítőként” búcsúzik a nézőktől. Egyértelmű szakadás jön létre a két én/szerep között, amelynek egyik eszköze a hang és a test szétválasztása.<sup>36</sup> Tehát a szóban forgó

<sup>32</sup> „[A *genotext*] includes drives, their disposition, and their division of the body, plus the ecological and social system surrounding the body, such as objects and pre-Oedipal relations with parents.” – KRISTEVA, *i. m.*, 86.

<sup>33</sup> KRISTEVA, *i. m.*, 87.

<sup>34</sup> SCHULLER, *i. m.*, 136–137.

<sup>35</sup> NÁDUDVARI Anna, „A helyettesítő asszony”, *Pest Megyei Hírlap*, 1994. augusztus 3.

<sup>36</sup> A hang akusztikus jellegével kapcsolatban említhetjük Mladen Dolar elméletét, amelyben



performansz – úgy mint a tárgyalt elmélet – fontos aspektusa a hangban megnyilvánuló én illuzórikus áttetszőségének, valamint a szubjektumhoz kapcsolható test és hang egységének a megszakítása.

Amint az eddigiekből is kiderül, Ladik verseinek színpadi előadásaiban a közlésmód és a közlendő azonos erővel hatnak.<sup>37</sup> Úgy tűnik, erőteljes, szinte színpadi értelemben vett performativitás hatja át már az írás aktuását. A vokalizás a költői mű kreatív bázisa. A művész saját elmondása szerint az alkotói folyamatban az írott versek alapvető, formáló eleme a hangzás, amely a vokális előadás mellett az írást is jellemzi, mintegy szétválaszthatatlan annak folyamatától, mint performatív aktustól.<sup>38</sup> Azután élő szólóelőadásban további, kísérletező hangyi elemekkel (például saját élő hangjának és magnóra vett saját hangjának keveredésével), erős mimikával, és a test teatrális akcióival tölti meg, illetve bontja szét a szöveget. Költői munkáiban egyébként a hangzás anyagiságával keveredik a szürrealista, népköltészeti alap (ez utóbbi a lineáris költészeti hagyományhoz köthető).<sup>39</sup> A hangzó előadás során az előzetesen rendelkezésre álló szavakat, mondatstruktúrákat – amelyek a megértés szintjén önmagukban is zavart keltők – nem előírásnak vagy kötött szerkezetnek tekinti. Olykor kiragad egyes részeket, máskor fónikus elemekkel – például elnyújtott vagy ritmikusan ismétlődő hangzókkel, nevető vagy síró hangokkal, szokatlan dallamszerűséggel vagy magas és mély hangok váltakoztatásával – bontja meg a kognitív folyamatot. A *Ballada az ezüstbicikliről* című első verseskötete már gramofonmelléklettel jelent meg 1969-ben Újvidéken,<sup>40</sup> továbbá hangfelvétel készült például az 1998-ban megjelent *A Négydimenziós ablak: válogatott versek (1962–1996)* kötetből is.

Állításom szerint Ladik költészete (és talán általában is a hangköltészet) – a jelentés gyakran felbomló és nehezen azonosítható rendezőerők általi

---

kitér a vizuális forrást nélkülöző hang hatalmára és mitikus vonatkozásaira. Mladen DOLAR, *A voice and nothing more*, The MIT Press, Cambridge–London, 2006, 60–71.

<sup>37</sup> G. KOMORÓCZY Emőke, *Avantgárd kontinuitás a XX. században*, Hét Krajcár Kiadó, Budapest, 2016, 476.

<sup>38</sup> *Záróra* c. tévéműsor, beszélgetés Ladik Katalinnal, riporter: VEISZER Alinda, 2000. [www.youtube.com](http://www.youtube.com)

<sup>39</sup> G. KOMORÓCZY, *i.m.*, 479.

<sup>40</sup> G. KOMORÓCZY, *i.m.*, 475–476.



(például ritmus, hanghordozás, dallam, hangszín, a szónál kisebb hangelemek) szervezettsége – elgondolható a szemiotikus khórának a szimbolikus nyelvi rétegén való áttöréseként. Befogadói szempontból a jellemzően a figyelem középpontjába kerülő általános jelentés- és értelemalkotó/értelmező igényt, egyfajta kezdeti frusztráció után az asszociációs folyamatokban és álomszerűségben való feloldódás váltja fel. Az álom homályossága azonban a költői nyelvben és a konkrét előadásban artikulálódik, ezáltal megmutatkozik, felszínre tör a kimondhatatlan.

Visszakanyarodva kristevai elméletünkhöz, a szemiotikus khóra fogalma révén egyfajta eredendő, a verbalitást megelőző vokalitást feltételezünk a nyelvben, amely nem gondolati síkon ragadható meg. A fonocentrizmus teóriájával ellentétben itt a vokalitáshoz nem rendelünk önmagába záruló, tiszta jelenlétet. Kristeva a nyelven kívüliséget nem egy külső, nyelvtől független létezőhöz köti, hanem ahhoz a nyelv előtti oralitáshoz, amelyben a nyelv anyagsága, testben gyökerezettsége, vagy a hang kiáramlás (és befogadás) testi élvezete megragadható. Ez azután a nyelv rendszerében és általa korlátozódik, ám egyszerre feltételezi és megbontja a nyelvet. Elválaszthatatlan az elsősorban poétikus funkciót hordozó szöveg – legyen az írásos vagy beszélt – komplex jelentésétől.

### **A verbalitás teljes felszámolása a *Hear* előadásban**

Bár a jelentés szemiotikus rétege Kristeva szerint nem értelmezhető a nyelven kívül, kísérletet teszek, hogy egy, a verbalitást és a vizualitást teljes mértékben nélkülöző, a mozgásra és az auditív folyamatokra építő előadás-eseményhez kapcsoljam a khóra-koncepciót. A *Hear* esetében szinte kizárólag a szemiotikus modalitás érvényesül, hiszen alapvetően nem-nyelvi előadásról beszélünk. Benjamin Vandewalle belga/flamand koreográfus és Yoann Durant francia zeneszerző koprodukcióját 2017 májusában a budapesti székhelyű Soharóza, színházi és közösségi kórus közreműködésével mutatták be Magyarországon. A darab a Trafó programjában szerepelt, azonban külső helyszínen, az Óbudai Harisnyagyár épületében található Flashback Photo Studióban játszották. Mielőtt az előadótérbe érkezett volna a közönség, mindenkinek a szemére egy kendő került, majd így vezették be





a látogatókat a teremben számukra elhelyezett székekhez, ahol ülőhelyeiket kitapogatva foglaltak helyet. A szimbolikus szövegréteg itt a szavak helyett a szerzői és az előadói partitúrában, a zenei kódokban és az előre kidolgozott, geometrikus térkoreográfiában érhető tetten. Továbbá befogadói szempontból megfigyelhető az az értelmezői készítés, amely a bekötött szemek és a hőmpölygő hanghatások ellenére (vagy talán éppen ennek következtében) mégis értelmet, elbeszélhetőséget, és térbeli stabilitást keres.

A *Hearben* a vizualitás felfüggesztése és egyidejűleg az emberi hangok térbeli mozgása a térkoreográfia révén egy belső vizuális teret hív elő, amely a folytonosan, váratlanul alakuló, lehatárolt formák hiányában különös, valamiféle elveszettséget sugalló testérzethez vezet. Elmosódnak a tárgyak és a róluk alkotott képek, ezzel együtt pedig a saját test határai is, mivel a bekötött szemmel bevezetett „hallgató” egyetlen, megnövekedett értékű, kézzelfogható orientációs pontja a szék, amelyen ül. A látás megszüntetése és a hangkoreográfia együttes élménye mintegy genotextusként halkulótávolodó vagy erősödő-közeledő, olykor pedig már-már elviselhetetlen közelségből érzékelt örvényt teremt, amely a testi érzetek felfokozott intenzitását, ezzel együtt pedig az időbeli és térbeli keretek különös átalakulását eredményezi. Csupán sejtéseink lehetnek a terem méretéről, formájáról, a többi hallgató elhelyezkedéséről, az előadók testi távolságáról és mozgásáról.

Befogadóként, körülvéve e meghatározhatatlan, mozgékonyan változó, ritmikus térben (szemiotikus khóra) elkerülhetetlen az a kényszeres erőfeszítés, hogy a hallgató érzékszerveire hagyatkozva próbáljon tájékozódni, illetve az, hogy a különböző és különféleképpen érzékelt hangoknak valamiféle (szimbolikus) identitást adjon. Konkrétan meghatározható forma és kép hiányában ez azonban csak limitált eszközökkel (például a térbeli irányok követése a hangok alapján vagy az előadók mozgása által kiváltott szellő érzékelése a bőrön) és homályos asszociációkban érhetőek el: néha mintha a természeti hangokat, szellőt vagy esőcseppeket hallanánk, aztán mintha valamilyen nagy tömegű anyag közeledne gyors sebességgel. A kórustagokkal készített interjúban előadói célként említik, hogy a tagok egyfajta kollektív tudatállapatra törekszenek az előadás alatt.<sup>41</sup> Ezenkívül

<sup>41</sup> MECHIAT Zina, „Komfortzónán innen és túl – Egy előadás, amit bekötött szemmel él át a közönség”, *librarius.hu*, 2018. 04. 16.



érdekes megfigyelésekről számolnak be, ami a befogadók arckifejezését vagy testtartását illeti az előadás közben. Dr. Somogyi László, az egyik kórustag például ekképpen nyilatkozott:

A közönség arcán is látszott, mennyire másként éli meg mindenki a dolgot. Volt, aki végig vigyorgott, volt, aki magába roskadva, védekező pozícióban hallgatta az előadást. De akikkel a produkció után beszélgettem, azok is teljesen más dolgokat mondtak. Az egyik kollégánóm például egy sci-fibe képzelte magát és egy idegen bolygón járkált, a másik ismerősöm, aki ugyanazon az alkalmon volt, egyfajta pszichozisként élte meg a dolgot.<sup>42</sup>

Látszólag tehát rendkívül széles skálán mozog az egyes emberekből kiváltott reakció és magatartás ugyanazon előadás alatt. Referenciapontként gondolhatunk a XX. század első felében kialakuló avantgárd és kísérleti zenei fordulatra, amely átértelmezte és kibővítette a zenei hangot. Többek között John Cage törekvése volt, hogy a zene területéről kiszorított hangokat [sounds] visszailleszesse annak világába. Ezzel együtt a hallgatás mint érzékelés folyamatára is nagyobb figyelem irányult. Cage a zenehallgatást aktív cselekvésként értette, amely az aktuális hangokat önmagukban figyeli. Ehhez kapcsolódik egyfajta felfedező/befogadó attitűd, amely egy metaforával élve a tájakon áthaladó turista magatartásával azonosítható, szemben a röghöz kötött lakóéval.<sup>43</sup> A figyelem itt tehát a jelenben zajló történésekre és az éppen aktuális hangokra összpontosul. A folytonosan fenntartott aktivitás felváltja, akadályozza azt a nagyrészt normatív jelentésképzésre irányuló, kognitív tevékenységet, amely a hangok helyett az őket létrehozó elméleteket helyezi előtérbe.

E zenei kitérőből talán világossá válhat, hogy a szemiotikus és szimbolikus diszpozíció a zenei/hangi jelentésképzés szintjén is vizsgálható. A részben Cage elméleti és alkotómunkája által előhívott, újfajta hallgatási mód nem előre megalkotott elképzelések, elméletek, modellek és normák

<sup>42</sup> MECHIAT, *i. m.*

<sup>43</sup> Carmen PARDO, „The emergence of sound art: Opening the Cages of Sound”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1/75 (2017), 35–48, 36–37.



keresésére és újra-megkonstruálására épül, hanem egy kísérletező, megújuló és folyamatában feltáruló, tapasztalati alapú kapcsolat megteremtésére a befogadó és a világ között, ami a „nem tudás”-ból indul ki.<sup>44</sup> Így a megértés célja helyett egy készenléti állapot válik fontossá.

A *Hear* közönségére gondolhatunk mint a hangsúlyosan szimbolikus világunkból kiragadott, és a szemiotikus khóra megkonstruált homályába és folyékony anyagosságába taszított testekre: az eltérő testreakciók és az identitást kereső szubjektumok valamiféle hallgatóságból álló installációjára, félúton a fogalmiság felé. Az észlelés folyamatát olyan elemek irányítják, mint az asszociáció, a hallás vagy a ritmus (például a szívverés vagy a légzés felfokozódása vagy megnyugvása) – amelyek maguk is a jelentésképződés alakítói.



Úgy tűnik tehát, hogy a szemiotikus khóra (egyfajta anyai minőség) testi emlékének betörése olykor a szimbolikus modalitás ideiglenes visszaszorítását eredményezi – hiszen a mindennapok szintjén életünk sokkal inkább a szimbolikusban összpontosul. A khóra fogalma jelzi azt a ritkábban megvalósuló hangsúlyeltolódást, amely a játékosságban, a normákon kívül kap helyet, valamint teret ad a tudatalatti, esetleg érzett, de meg nem fogalmazható egyéni vagy kollektív tartalmak kifejeződésének.

## Felhasznált irodalom

BÓKAY Antal: „Szelf-analízis és versépítés József Attila költészetében”, *Thalassa*, II–III/16 (2005), 5–47.

CAVARERO, Adriana: *For more than one voice: Toward a philosophy of vocal expression*, Stanford University Press, Stanford, 2005.

DOLAR, Mladen: *A voice and nothing more*, The Mit Press, Cambridge–London, 2006.

FINTER, Helga: „Antonin Artaud és a Lehetetlen Színház – A Kegyetlenség Színházának öröksége”, *Theatron*, VI/3–4 (2007), 93–110. [SCHULLER Gabriella]

---

<sup>44</sup> Uo.



- G. KOMORÓCZY Emőke: *Avantgárd kontinuitás a XX. században*, Hét Krajcár Kiadó, Budapest, 2016.
- GROZDITS Hahó: „A mai művészet az alkímiával rokon – interjú Ladik Katalinnal”, *librarius.hu*, 2017.10.14. <https://librarius.hu/2017/10/14/mai-muveszet-az-alkimiaval-rokon-interju-ladik-katalinnal/> [2020.08.05.]
- KÉKESI KUN Árpád: *Thália árnyék(á)ban – Posztmodern – Dráma/Színház – Elmélet*, Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2000.
- KRISTEVA, Julia: *Revolution in Poetic Language*, Columbia University Press, New York, 1984.
- LADIK Katalin: „Ladik Katalin – Alice Kódországban”, *pannonvarszinhaz.hu* <http://www.pannonvarszinhaz.hu/evad/2019-2020-as-evad/159-ladik-katalin-alice-kodorszagban> [2020.03.01.]
- MECHIAT Zina: „Komfortzónán innen és túl – Egy előadás, amit bekötött szemmel él át a közönség”, *librarius.hu*, 2018. 04. 16. – <https://librarius.hu/2018/04/16/komfortzonan-innen-es-tul-egy-eloadas-amit-bekotott-szemmel-el-at-a-kozonseg/> [2019.11.10.]
- NÁDUDVARI Anna: „A helyettesítő asszony”, *Pest Megyei Hírlap*, 1994. augusztus 3.
- PAPP Tibor, „Egy költő fölvezetése – Ladik Katalin verseiről”, *inaplo.hu* <http://www.inaplo.hu/mn/200106/26.html> [2020.08.05.]
- PARDO, Carmen: „The emergence of sound art: Opening the Cages of Sound”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1/75 (2017), 35–48.
- SAMU János: „Határpoétikák – Redukció mint intenzív nyelvhasználat Domonkos István és Ladik Katalin költészetében”, *pea.lib.pte.hu*, 2014. – <https://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/14768/samu-janos-phd-2014.pdf> [2020.08.05.]
- SCHULLER Gabriella: *Tükörképrombolók – A tekintet eltérítése a poszt/feminista színházban és performanszokban*, Pannon Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2006.
- VIRÁG Zoltán (szerk.): „Amikor kiállok a pódiumra, műtárgy vagyok – Ladik Katalinnal Virág Zoltán beszélget”, *zetna.org* [http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/140/beszelgetesek\\_ladik.htm](http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/140/beszelgetesek_ladik.htm) [2020.08.05.]
- „Záróra – Ladik Katalin”, *youtube.com*, 2000. – <https://www.youtube.com/watch?v=DqXC9xci-Vk> [2019.10.14.]



CSEH DÁVID SÁNDOR

## A «most» dobbanásai<sup>1</sup>

### A színpadi idő természetéről Zeami *Tenko* 天鼓 című nó-drámája kapcsán

„Újra közelít, ütésre készen.  
Álom ez, vagy valóság?”<sup>2</sup>

#### Bevezető

Aki látott már életében nó-előadást, az felfigyelhetett egy különös jelenségre. Annak ellenére, hogy lassú tempója miatt a nó-játék előadás közben hosszúnak tűnhet, a főszereplő *shite* シテ utolsó két dobbantása, majd a résztvevők távozása után sok néző – legyenek japánok vagy külföldiek<sup>3</sup> – érezheti úgy, mintha az előadás valójában rendkívül rövid lett volna. Ez a jelenség ismerős lehet a hagyományos nyugati konfliktus- és cselekményalapú színházakból

<sup>1</sup> A címben a „most” szót szokatlan tipográfiai megoldással emeltem ki. Szándékom szerint ez az írásmód egyszerre jelez teret, mozgást és időbeliséget – azaz ritmust.

<sup>2</sup> Monica BETHE – Richard EMMERT, *Tenko – Noh Performance Guide 4*, National Noh Theatre, Tokyo, Japan, 1994, 70.

<sup>3</sup> Jelen tanulmányban a középkori japán nó-játékot vizsgálva óhatatlanul felmerül a kérdés: ki az a néző, akinek az időtapasztalatából kiindulva elemzem a műfajt? Természetesen a saját benyomásaimra, színházi tapasztalatomra építve elsősorban egy, a műfajt jól ismerő nyugati befogadó nézőpontját képviselem. Ám ezzel együtt úgy gondolom, hogy a nóban alapvetően fontos szerephez jutó ritmikai, nem racionális, szavak nélkül is érvényesülő hatásmechanizmus a mai japán és külföldi nézőkre egyaránt hat – még ha ezen hatások el is térhetnek az adott nézők kulturális háttérének, a műfajjal kapcsolatos tudásának megfelelően.



is, ahol többnyire annak tudjuk be, hogy egy izgalmas történet kötötte le a figyelmünket, és ezért nem tudtuk nyomon követni az idő múlását. A nó esetében azonban nem erről van szó: itt ugyanis a koreográfiák, a hosszabb zenei betétek, énekelt párbeszéddek vagy az *ai-kyōgen* 間狂言 monológ<sup>4</sup> alatt sem a fordulatos cselekmény köti le a nézők figyelmét – sőt, a közönség tagjai nagyon is tudatában vannak ezek kimért, fegyelmeztet, a mai néző számára egyenesen vontatottnak tűnő ritmusának. De akárcsak egy fordulatos vígjáték vagy dráma végén, a közönség a nó-előadás végén is tapasztalja a színházi idő relativitását. Jelen tanulmányban arra teszek kísérletet, hogy a japán nó-színház ritmikái működésének, valamint a Zeaminak tulajdonított *Tenko* 天鼓 (*Az égi dob*) című nó-drámának az elemzésén keresztül keressem ennek a jelenségnek az okait.

## Az égi dob

A *Tenko* a mai nó-dráma repertoár egyik különösen szép darabja, és nem másnak, mint Zeami Motokiyo 世阿弥元清 (?1363–?1443) mesternek tulajdonítja az egyik hagyomány.<sup>5</sup> E szerint saját fia, Motomasa 元雅 (Zenshun) halála után írta a darabot, amelyben saját történetüket írta meg költői formában.<sup>6</sup> Bár egyes elemzők vitatják Zeami szerzőségét,<sup>7</sup> Zeami *Museki Isshi* 夢跡一紙 című, fia halála által inspirált szövege<sup>8</sup> és a *Tenko* drámaszövege közti szövegbeli egyezések (!) véleményem szerint meggyőző bizonyítékkal szolgálnak arra, hogy ha a teljes jelenlegi drámaszöveg nem is a mesteré, annak valamilyen korábbi változata mindenképpen az.

<sup>4</sup> A legtöbb nó-játék közepén előadott monológ, amelyben egy *kyōgen*-színész összefoglalja az addig történeteket, valamint elismétli a történet egésze szempontjából lényeges legendát vagy egyéb háttértörténetet. Az „ai” kifejezés arra utal, hogy erre a monológra leggyakrabban az adott – többnyire kétrészes – nó-dráma közepén kerül sor, ritmikailag is előkészítve az adott előadás második részét és tetőpontját.

<sup>5</sup> BETHE – EMMERT, *i. m.*, 76.

<sup>6</sup> Kobayashi Shizuō nyomán. Ld.: BETHE – EMMERT, *i. m.*, 78.

<sup>7</sup> Takemoto stilsztikai és drámaszerkezeti érvek segítségével állítja, hogy minden bizonnyal egy Zeami utáni szerző szövegéről van szó. Ld.: BETHE – EMMERT, *i. m.*, 78.

<sup>8</sup> Egy izgalmas fordításért és kommentárért ld.: P. G. O'NEILL, “The Year of Zeami's Birth: A New Interpretation of Museki Isshi”, *Monumenta Nipponica*, XXXIV/2 (1979), 231–238.



A darab cselekménye egyszerű: Ōhaku 王伯 felesége, Ōbo 王母 évekkorábban álmodt látott, miszerint egy égi dob fog alászállni a mennyekből a méhébe – nem sokkal később pedig megszülte kisfiát, akinek a Tenko nevet adta. Később valóban leszállt a mennyekből egy égi dob, amelyen Tenko vígan játszott. Amikor a császár hírére vette ennek a csodás hangszernak, érte küldetett, de Tenko nem volt hajlandó átadni azt – helyette inkább elbújt a hegyekben. Rátaláltak, elvették tőle a dobot, a fiút pedig a Lu folyóba ölték. Később azonban döbbenetesen tapasztalták, hogy hiába ütik az égi dobot, az nem hallat hangot. A darab elején ezért a császár egyik minisztere elhozza az öreg Ōhakunak a parancsot, amely szerint azonnal a császári fővárosba kell utaznia, hogy megszólaltassa a hangszert. Az öregember még gyászolja gyermekét, és csak vonakodva teljesíti a parancsot. Miután megérkezik az udvarba, tovább elmélkedik a szeretetről, valamint az élet mulékony természetéről, majd ráüt az égi dobra, amely a mennyek hangján szólal meg, és megindítja még a császárt is. Minisztere kijelenti, hogy bőszesen megjutalmazza a gyászoló apát, és hogy ünnepélyes gyászszeretartást rendeznek a halott fiú lelkéért. Ezek után a Szolga hazakíséri a megrendült öregembert. Miután a Szolga összefoglalja az eddig történeteket, a Miniszter a Lu folyó partján megnyitja a gyászszeretartást. A felcsendülő zene hatására Tenko szelleme előbukkan a Lu vizéből, majd a megbékélés jegyében ő is zenél az égi dobon. Udvari táncot lejt egész éjszaka, majd eltűnik a felkelő nap fényében.

A sűrű szövéssű, zeneileg gazdag *Tenkót* lehetséges a művészetről és az életről szóló eszmefuttatásként is értelmezni. Jelen elemzésben ezért a szöveg mellett az égi dobra, mint szimbólumra kívánok koncentrálni: a dobra, amelyet a fiú halála után csak a gyászoló apa tud megszólaltatni.

### A néma dob és a láthatatlan ritmus

Több olyan nő-játék is létezik, amelyben a *kakkōdai* 羯鼓台 neveze-tű speciális dobkellék kerül a színpadra: a *Tenko* mellett ilyen például a *Naniwa* 難波, a *Fujidaiko* 富士太鼓 és az *Umegae* 梅枝.<sup>9</sup> Utóbbi kettőben

<sup>9</sup> KOBAYASHI Seki 小林貞 – NISHI Tetsuo 西哲生 – HATA Hisashi 羽田昶 (eds.), *Nōgakudaijiten* 能楽大事典, Chikuma Shobō 筑摩書房, Tokió, 2012, 195–196.





egy dobversenyre érkező apa halála, és az őt helyettesítő gyászoló anya ábrázolásához használják a kelléket, amely egy stilizált *gagaku* 雅楽 dobra, az úgynevezett *kakkōra* 羯鼓 hasonlít, és bizonyos nő-iskolák (Konparu 金春, Kongō 金剛, Kita 喜多) esetében egy díszes emelvényen áll.<sup>10</sup> A kellék a *Tenko* előadás esetében szimbolikus színpadi eszköz, így nem működik valódi hangszerként – két pálcával üti a *shite*, de maga a kellék nem hallat hangot. Ehelyett hol a mozdulattal együttálló módon, hol azzal párhuzamosan halljuk a nő *hayashi* 囃子 zenekar kézidobosainak játékát. Izgalmas módon tehát a dob a színpadon mindvégig néma marad, tehát elsősorban vizuális elem lesz, amelynek illúzióját a kézidobok mellett a színész doboló mozdulatai, valamint a darabszöveg erősíti versen és kommentáron keresztül. Az előadásban használt dobkellék mindezek alapján egyértelműen ráirányítja a figyelmet az éppen játszott előadás – illetve tágabb értelemben pedig a nő – zenéjére és ritmusára.

A nő-játék zenei szerkesztésű műfaj. A legtöbb darabja egyszerű dramaturgiai-narratív sémát követ, mégsem ez a séma, hanem egy általánosabb ritmusalapú rendszer fogja össze a nő-játékok szövegét, koreográfiáit, és zenéjét. Ez a *jo-ha-kyū* 序破急 elv, egy ősi, kínai eredetű ritmikai képlet, amelyre a fokozatos gyorsulás majd hirtelen beteljesedés jellemző. A nő-előadás minden elemét, szerkezetét, táncait és zenéjét is meghatározza ez a szinte észrevehetetlen, láthatatlan, fokozatosan gyorsuló ritmus, amelynek leglátványosabb megnyilvánulásai a kézidobosok ütései és *kakegoe* 掛声 kiáltásai.<sup>11</sup>

A nő-előadásokat ritmikailag általában öt szakaszra lehet bontani: az első az eleinte lassabb, a zenészek, a *jiutai* 地謡 kórus és a mellékszerepet játszó *waki* ワキ megjelenésével induló *jo* 序 szakasz. Utána következik a háromszótagú *ha* 破 szakasz, amelyben megjelenik a *shite*, gyakran végbemegy egy párbeszéd a *shite* és a *waki* között, majd a *shite* látványos táncot lejt. Ez az előadás egyik csúcspontja, és amennyiben kétrészes a nő-dráma,<sup>12</sup>

<sup>10</sup> BETHE – EMMERT, *i. m.*, 7.

<sup>11</sup> *Kakegoe* 掛声, azaz „függő hang”. Zenei és ritmikai hatása mellett jelentős funkciója, hogy segítségével képesek az egyébként egymás mellett ülő zenészek tempóban egymáshoz igazodni, következő ütésüket előrejelezni.

<sup>12</sup> A nő-drámák egy- vagy kétrészesek. A kétrészes nő-drámák gyakran a *waki* álmát



mint amilyen a *Tenko*, ez az a pont, amikor a *shite* rövid időre távozik a színpadról, csak hogy az *aikyōgen* közjáték után visszatérjen második alakjában. Ez utóbbi már az ötödik és leggyorsabb *kyū* 急 szakasz lesz, az előadás tetőpontja, egyben vége. A ritmus gyorsulása finom, lényege a fokozatosság, amelynek köszönhetően közben gyakran csak egy-egy csúcsponton szembesülünk hirtelen a megtett úttal: amikor a lassan hőmpolygó homályosság eloszlik, és éles, határozott képpé, együttes színpadi összhatásba forrnak össze a nó különböző elemei.

Ilyen jelentős pillanat, amikor Ōhaku a császári utasításnak engedelmeskedve, fiát gyászolva végre ütni készül a dobot: „Üssem? Vagy sem?”<sup>13</sup> – szól a kórus helyette, és halljuk, ahogy a kórus és a *shite* váltakozva arról énekel, hogy „a vén hullámok, akár kúsó árnyak emelkednek a Felhősárkány Pavilonja felé”, és hogy ő, Ōhaku mint merészkedik óvatosan, tétovázva a díszes emelvényre, „lépeget, akár síkjégen” – míg végül:

Ütöm a dobot. Csodálatos hang!  
Hallatán tiszta világosság gyúl az elmében,  
ez a szülő és gyermeke közti kötelék bizonyítéka.<sup>14</sup>

A színpadon közben azt látjuk, ahogy hol a kézidobok ütésével egyidőben, hol azt megelőzően, hol azt utólag illusztrálva mímeli a *shite* a dobütést a szimbolikus égi dobon. A gyász érzelmi és időbeli mozdulatlanágából, mélységéből mintha megindulnánk az elfogadás, a megbocsájtás és a fényesség felé. Ōhaku, aki korábban nem akart fiára emlékezni („Felejtsd el, gondolja a szív, miközben a nem felejtő szívnél is

---

vagy látomását írják le. Ezek az úgynevezett *mugen* 夢幻 nó-drámák, azaz álomdarabok, amelyekben fontos fordulat, hogy az első részben alakokban megjelenő főszereplő a másodikban végül felfedi valódi alakját. Az egyrészes nó-drámák ezzel szemben többnyire valamilyen jelen idejű, a valós világban zajló cselekményt írnak le – ezért nevezik ezeket *genzai* 現在 daraboknak. Érdekesség, hogy a *Tenko*, bár kétrészes nó-dráma szerkezetileg, valójában *genzai* nó – ugyanis bár természetfeletti jelenségről szól, nem a *waki* álma vagy látomása.

<sup>13</sup> Az idézett részletek a saját fordításaim. Ld.: BETHE – EMMERT, *i.m.*, 35.

<sup>14</sup> BETHE – EMMERT, *i.m.*, 37.



jobban vágyakozik<sup>15)</sup>, most Tenko emlékét dobütéseivel mégis megidézi. A nő-előadás egészen idáig a lassú bevezető szakaszokban, így a Miniszter majd Ōhaku fellépésével is e pillanat felé építkezett. A dob, ami egészen idáig hallgatott, megtagadva hangját azoktól, akik erőszakkal elvették jogos tulajdonosától, ebben a pillanatban végre megszólal – és a dob hangján megrendülő császár is belátja, mi az igazság. Nem csoda tehát, hogy egy „uralkodó könnyei fénylenek a szemében.”<sup>16</sup> Ez a kép a *Tenko* egyik már említett tetőpontja.

### A nő és jo-ha-kyū

Egyúttal ez az egyik pillanat, amikor az előadás különböző elemeinek sűrűsége megnövekszik, az énekszó és a hangszeres zene is együtt áll.<sup>17</sup> Ez a működés egyértelműen levezethető a *jo-ha-kyū* elvéből, főként annak fokozatos fejlődésen és gyorsuláson alapuló logikájából. Ha azonban ilyen fontos a szerepe, az egyet jelent vajon azzal, hogy a *jo-ha-kyū* önmagában elégséges magyarázatul szolgálhat a nő összhatásának? A *jo-ha-kyū* érvényesülése lenne a nő célja? Vagy inkább egy ritmikai-szerkesztési elvről beszélünk, amely az egyik elengedhetetlen, de nem elégséges eleme a nőnek?

Véleményem szerint ez utóbbiról van szó. Bár Zeami maga későbbi tanításában, így például a *Shūgyoku tokka* 拾玉得花 című szövegében<sup>18</sup> már egyenesen az élet ritmusához hasonlította a *jo-ha-kyū* – és részben ebből

<sup>15</sup> BETHE – EMMERT, *i. m.*, 17.

<sup>16</sup> BETHE – EMMERT, *i. m.*, 37.

<sup>17</sup> A tudományos konszenzus úgy tartja, hogy a nő-játékok mai játszási tempója jóval lassabb, mint akár Zeami idejében volt – ez betudható egyrészt a közvetlenül Zeami után következő alkotók hatásának, így például vejének és említett fia halála utáni örökösének, Konparu Zenchikunak 金春禪竹, de az Edo-korszak során végbement kodifikálásnak is, amely során rögzítették a nő akkor már jóval kifinomultabb, lassabb stílusát. A tempónak ez az általános csökkenése azonban nem szüntette meg a *jo-ha-kyū* általános érvényét – a tetőpontokon így ez az ősi ritmus továbbra is felkelti az egyébként szendergő nézők figyelmét.

<sup>18</sup> ZEAMI Motokiyo 世阿弥元清, „Shūgyoku tokka” 拾玉得花, *Zeami Nōgaku Ronshū* 世阿弥能楽論集, Tachibana Shuppan たちばな出版, Tokió, 2004, 316–317., illetve ZEAMI Motokiyo, „Pick Up a Jewel and Take the Flower in Hand”, *Zeami – Performance Notes*, Columbia UP, New York, 2008, 215.



vezette le annak jelentőségét is – nem szabad szem elől tévesztenünk, hogy e gyorsuló ritmusnak nincsen sem a japán, sem a külföldi nézők számára önmagában semmilyen jelentése. Sokkal inkább arról van szó, hogy a nó összhatásához szükség volt egy olyan ritmikai szerkezetre, amely valamilyen más esztétikai célt is szolgálhatott. Mi ez a másik cél? Úgy tűnik, hogy egy-egy konkrét darab tematikáját vagy történetét elemezve nem tudunk választ találni erre a kérdésre. Egy átfogóbb válaszra lesz szükségünk, amellyel jobban megérthetjük a nó esztétikai gondolkodásmódját, különös tekintettel a nó-előadások időkezelésére. Ez a válasz pedig nézetem szerint nem máshol, mint a zen buddhizmusban keresendő.

### A nó és a zen – A jelen idő Dōgen *Uji* 有時 (*Lét-idő*<sup>19</sup>) című munkája alapján

A nó-kutatók között egyetértés van arról, hogy a zen buddhizmus meghatározza a nó-játék esztétikáját. Olyan korszakban jött létre ez a színházi műfaj, amikor a zen nagy hatással volt a japán kultúrára, amikor a végrehajtói hatalom uralkodóosztálya a harcos kaszt tagjaiból állt, és kiemelten fontos téma volt a túlvilág, az élet és a halál kérdése a művészetekben. A zen buddhizmus nyitott volt az absztrakt művészi megfogalmazásmódokra, így például a költői formákra is. Dōgen Zenji 道元禪師 (1200–1253), a zen Sõtō-iskola 曹洞宗 alapítója saját tanításait, így *Shōbōgenzō* 正法眼藏 című nagyszabású szöveggyűjteményében szereplő írásait is egy erősen költői, elvont nyelven írta meg, hiszen a zen nem racionális és intellektuális megközelítéssel kíván eljutni az igazsághoz, hanem intuitív, a tanonc világszemléletét a feje tetejére állító, gyakran az elmét zavarba ejtő és/vagy sokkoló érvelésmóddal. Leegyszerűsítve a zen célja az, hogy az embert visszavezesse önmagához és a természethez, leépítse a hamis intellektuális szerkezeteket, és elősegítse a közvetlen, valódi összhangot ember és természet között. Ezért rendkívül fontos a zen buddhizmus számára az ember és a természet közti kapcsolat is, a zen által inspirált művészetre pedig ezért jellemző a letisztultság, az egyszerűség és a szigorú eszköztelenség iránti

<sup>19</sup> Az angol fordítások mintáját követve a japán kifejezés tükörfordítását használok itt, mivel ezt érzem a leghasznosabbnak gondolatmenetem szempontjából.



vágy. A nó-drámák sok, a zen buddhizmus számára fontos témát dolgoznak fel, és számos látványelem is a felsorolt elveket követi. Tamba Akira 丹波明 (1932–) kortárs japán zeneszerző és zenekutató értelmezésében a zenészek már említett *kakegoe* kiáltásai például a zen szerzetesek *katsu* 喝 kiáltásaival vonhatók párhuzamba,<sup>20</sup> és a nó-ének mély hangrendű, úgynevezett „hátratólt” magánhangzói intonációit is a zen kántálással hozza összefüggésbe – ahogy mindezek funkcióit is a zen felől elemzi.<sup>21</sup>

A nó-színház természetesen számos más korábbi hagyományt is magába olvaszt, így az egyszerű, népi szórakoztató műfajok (*sarugaku* 猿楽, *dengaku* 田楽) és a kifinomult, díszes udvari és vallási színházi formák (*bugaku* 舞楽, *kagura* 神楽) is nagy hatással voltak rá, amely hatás tetten érhető a nó több elemében, így például a jelmezekben és a színházi térben is. A nó-játék két alapítója, Kan'ami 観阿弥 (1333–1384) és Zeami munkássága is kiváló példa arra, hogyan mozdul el a nó a népi szórakoztatás gyökereitől az udvari, kifinomultabb formák felé, és – ami a legfontosabb – miként próbál egyre jobban megfelelni annak központi eszmerendszerének, a zen buddhizmusnak. Olyannyira, hogy Zeami a jóval régebbi *jo-ha-kyū* ritmus is a természet ritmusával hozza összefüggésbe említett írásában, mintegy a zen felől legitimizálva a nó már akkor létező alapritmusát.

A nó-játék nézése során tapasztalt különös időérzékelésbeli ingadozásra is választ találhatunk, ha a zen idővel kapcsolatos gondolkodásmódját elemezzük. Dōgen *Uji* 有時 (*Lét-idő*) című zen filozófiai írása rendkívül izgalmas ebből a szempontból. E szintén erősen költői, sok szempontból talányos szövegben a mester idővel és térrel kapcsolatos gondolatait fogalmazta meg – és a zen a jelen pillanattal kapcsolatos alaptételeit is. Így ír „az idő” múltékonyságáról:

Ne gondold, hogy az idő egyszerűen tovaszáll. Ne gondold, hogy az időnek csupán az a funkciója, hogy tovaszálljon. Ha az idő tovaszáll, akkor különválna tőled. A létidőt azért nem értheted tisztán, mert úgy gondolsz az időre, mint ami elmúlik.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Akira TAMBA, “The Music of the Noh”, *The World of Music*, XVII/3 (1975), 10.

<sup>21</sup> TAMBA, *i. m.*, 12.

<sup>22</sup> Kazuaki TANAHASHI – Peter LEVITT (ed.), *The Essential Dogen – Writings of the Great*



Sokáig az okozott nehézséget az *Uji* – és a hozzá hasonló Dōgen-írások – értelmezésében, hogy nem teljesen tisztázott benne az idő pontos definíciója. Sokat segít a probléma megértésben Rein Raud újraértelmezése, amelyet részletesen kifejtett 2012-es tanulmányában.<sup>23</sup> Ennek lényege, hogy Dōgen szövegében „az idő” 時 kifejezést valójában időpillanatként (*ji*) érdemes olvasni, és nem időtartamként (*toki*).<sup>24</sup> Raud módszerének megfelelően újrarendelve az előbbi részletet:

Ne gondold, hogy a pillanat egyszerűen tovaszáll. Ne gondold, hogy a pillanatnak csupán az a funkciója, hogy tovaszálljon. Ha a pillanat tovaszáll, akkor különválna tőled. A létidőt azért nem értheted tisztán, mert úgy gondolsz a pillanatra, mint ami elmúlik.<sup>25</sup>

Ezzel tisztábban látható a zen pillanat és jelenidő iránti affinitása: az, hogy a zen buddhizmus a megvilágosodást, de általában az időérzékelést is a jelenidő állandó aktualizálásában, azaz a közvetlen tapasztalatban látja.<sup>26</sup> Másként fogalmazva: ez az állandó jelen megragadása a változó, dinamikus időn belül.

Miért izgalmas számunkra ez? Véleményem szerint gyümölcsöző a színházi időtapasztalatot ebből a szempontból vizsgálni. A színház kortól és kultúrától függetlenül igyekszik megragadni és fenntartani a mindenkori néző figyelmét – egy fordulatos cselekmény esetében feszültség felkeltésével, mélylélektani dráma esetében pedig például karakterábrázolással. A nő-játék esetében kisebb szerep jut a narratív elemeknek, helyettük a látvány, a tánc, a zene és a ritmus lesz képes arra, hogy a nézői figyelmet a színpadra vonzza. Ez lehet az egyik alapvető funkciója a dobütésnek

---

*Zen Master*, Shambala, Boston, 2013, 91. (Kindle Edition)

<sup>23</sup> Rein RAUD, “The Existential Moment: Rereading Dōgen’s Theory of Time”, *Philosophy East and West*, LXII/2 (2012), 153–173.

<sup>24</sup> RAUD, *i. m.*, 158.

<sup>25</sup> TANAHASHI – LEVITT, *i. m.*, 91.

<sup>26</sup> Az *Uji* szövegének részletes elemzéséért ld.: Shinshu ROBERTS, *Being-Time – A Practitioner’s Guide to Dōgen’s Shōbōgenzō Uji*, Wisdom Publications, Somerville, 2018. (Kindle Edition), különösen az itt említett részletet elemző “Learning Intimacy” alfejezetet.



is – az lesz képes a figyelmet visszahozni a mostba, a jelen pillanatba. A zen gondolatisága szempontjából tehát nem mindegy, hogy halljuk-e vagy sem!

### Az ütés és a valóság: a jelen pillanat ereje

A dobütés tehát az időbeli aktualizálás egy módja a nó-játékban. Amikor a *Tenkó*ban az égi dob néma, akkor olyan, mintha nem is létezne – mintha meghalt volna, és a múltban ragadt volna Tenkóval együtt. Amikor viszont újra megszólal, akkor ismét életre kell, jelen idejűvé, a most részévé válik a színpadon. Közben a néző ideje pedig újra találkozik a színpadi idővel.

Amikor Ōhaku megszólaltatja a dobot, azzal saját fia emlékét kelti életre. Miután az öregember hazatér és a Szolga összefoglalja a rövidke cselekményt, az addig az apát játszó színész visszatér a színpadra, ezúttal már a fiú, Tenko formájában. A fiú újra zenél híres hangszerén, majd egy ünnepélyes, kimért *gaku* 楽 táncot mutat be. Elérkeztünk a nó-játék valódi tetőpontjához, a *kyū* szakasz főtáncához, amely során már nem a Lu folyóról, azaz nem a gyászról énekel a *shite* és a kórus, hanem a két szerelmezt szétválasztó majd egyesítő égi folyóról – a Tejútól –, az élet szépségéről és dicsőségéről.<sup>27</sup> A *jo-ha-kyū* jegyében tovább gyorsuló ritmus egyre szorosabban tartja a nézői figyelmet, bizonyos pontokon újra- és újraaktualizálja az időpillanatot, közben pedig azt látjuk, ahogy Tenko táncol a színpadon.

Már a kórus énekli az utolsó dalt, amelynek zárószorai ezek:

Újra közelít, *ütésre* készen. Álom ez, vagy *valóság*?

Újra közelít, *ütésre* készen. Álom ez, vagy *valóság*?

Micsoda látomás!<sup>28</sup>

Itt érdemes egy pillantást vetni az eredeti japán szövegre, amelyben egy kis szójátékkal él a szerző:

<sup>27</sup> Az éves Tanabata Fesztivál mondája szerint bár két szerelmezt választ el a hatalmas „égi folyó” 天の川 (Tejút), évente egyszer mégis találkozhatnak. A Vega és az Altair csillagok szimbolizálják a két szerelmezt, a szövőlányt és a tehénpásztort – utóbbi másik neve egyébként szintén Tenko, azaz „égi dob”. Ld.: Chifumi SHIMAZAKI, *Restless Spirits from Japanese Noh Plays of the Fourth Group*, Cornell, Ithaca, 1995, 154.

<sup>28</sup> BETHE – EMMERT, *i.m.*, 71.



また打ち困りて打/ 現か夢か  
また打ち困りて現か夢か  
幻とこそなりにけり。<sup>29</sup>

Az ige, hogy „ütni”, azaz *utsu* 打つ, homonima a „valóság/jelen/valós” 現 főnévvel, mintegy egyetlen vessorba tömörítve az égi dob – és valójában a nó-játékban használt minden dob, tágabb értelemben véve minden időbeli kifejezőeszköz – funkcióját tölti be: az ütés egyenértékű a valósággal és a jelennel, az esemény egy közös pillanatba von előadót, előadást és nézőt. Tenko ebben a pillanatban áll újra az égi dobnál – legyezőjével rásuhint a dobra, majd leszáll az emelvényről, és előbb ismét a dob, majd a hídúton túl látható kijárat felé néz. Kétszer dobbant, jelezve a beállós csendben az előadás végét.

## Konklúzió

Az imént leírt, az előadás egészét tekintve arányosan meglepően rövid ideig tartó eseménysor után a néző ismét teljesen a saját jelen idejében találja magát. Az időpercepció illetően különös változása annak tudható be, hogy a nó-játék különböző eszközeivel – a mozgással, az énekkel, a zenével, így többek közt a dobütésekkel – a *jo-ha-kyū* ritmusra hangolta a nézők időérzékelését. Ennek az önmagában jelentést nélkülöző működésnek ad izgalmas háttérrel maga a nó-dráma, a *Tenko*. A halott fiú, az öregember és az égi dob története több szempontból is reflektál az idő múlására: a halálon túlra küldött fiú a hangszer hangja révén térhet vissza a jelenbe, az élők közé, az apa gyászos gondolatai a dobütéseknek hála változhatnak boldog emlékekké, a néma, tehát csak vizuálisan jelenlévő dob e hang révén válik teljes mértékben jelenlevővé, miközben a nézői figyelmet, az előadás saját idejét is a zene, többek közt a dobütések aktualizálják pillanatról pillanatra, egyúttal szakaszolják a háromosztatú *jo-ha-kyū* ritmus szerint. Amikor Tenko szelleme közelít, ütésre készen, felmerülhet a kérdés, hogy valódi szellemet látunk-e a színpadon. Ahhoz, hogy higgyünk a szemünknek, a dobnak hangot kell hallatnia. Álom ez,

<sup>29</sup> BETHE – EMMERT, *i.m.*, 70.





vagy valóság? A valóság maga az ütés, a halláson keresztül a pillanatban tapasztalt idő, a *most*, amely a zen világnézete szerint mindannyiunk egyetlen valódi otthona – ennek megjelenítése és érzékeltetése az égi dob, a *Tenko* és a nó igazi csodája.

## Felhasznált irodalom

- BETHE, Monica – EMMERT, Richard: *Tenko – Noh Performance Guide 4*, National Noh Theatre, Tokyo, Japan, 1994.
- DŌGEN – UCHIYAMA Kōshō: *Deepest Practice, Deepest Wisdom – Three Fascicles from Shōbōgenzō with Commentaries*, Wisdom Publications, Somerville, 2018. [Daitso Tom WRIGHT]
- DURÓ Győző (szerk.): *Nó-drámák*, Orpheusz Könyvkiadó, Budapest, 1994. [KEMENCZKY Judit]
- KOBAYASHI Seki 小林貞 – NISHI Tetsuo 西哲生 – HATA Hisashi 羽田昶 (ed.): *Nōgakudaijiten 能楽大事典*, Chikuma Shobō 筑摩書房, Tokió, 2012.
- O'NEILL, P. G.: “The Year of Zeami’s Birth: A New Interpretation of Museki Isshi”, *Monumenta Nipponica*, XXXIV/2 (1979), 231–238.
- RAUD, Rein: “The Existential Moment: Rereading Dōgen’s Theory of Time”, *Philosophy East and West*, LXII/2 (2012), 153–173.
- ROBERTS, Shinshu: *Being-Time – A Practitioner’s Guide to Dōgen’s Shōbōgenzō Uji*, Wisdom Publications, Somerville, 2018. (Kindle Edition)
- SHIMAZAKI, Chifumi: *Restless Spirits from Japanese Noh Plays of the Fourth Group*, Cornell, Ithaca, 1995.
- TAMBA, Akira: “The Music of the Noh”, *The World of Music*, XVII/3 (1975), 3–12.
- TANAHASHI, Kazuaki – LEVITT, Peter (ed.): *The Essential Dogen – Writings of the Great Zen Master*, Shambala, Boston, 2013. (Kindle Edition)
- ZEAMI Motokiyo: *Zeami – Performance Notes*, Columbia UP, New York, 2008. [Thomas Blenman HARE]
- ZEAMI Motokiyo 世阿弥元清: *Zeami Nōgaku Ronshū 世阿弥能楽論集*, Tachibana Shuppan たちばな出版, Tokió, 2004. [KONISHI Jinichi 小西甚一]

DOMA PETRA

## Egy férfi tekintet által konstruált japán színésznő

Hanako mint hősnő (?) Mori Ōgai novellájában

### Bevezetés

Ōta Hisa 太田ひさ (1868–1945) Hanako 花子 néven vonult be az európai színháztörténetbe a XX. század elején, mint japán színész- és táncosnő.<sup>1</sup> Hírnevét és ismertségét Loïe Fuller táncosnőnek köszönhette, aki 1905-ben „fedezte fel” az akkor már négy éve Európában tartózkodó, kisebb mellékszerepekben fellépő színésznőt. Hanako – akinek „kisvirág”, „virággyermek” jelentésű művésznevét is Fuller adta – 1901-ben csatlakozott egy kis japán társulathoz, hogy a következő nyáron Koppenhágában részt vegyen a helyi állatkertben megrendezésre kerülő Japán kiállításon, ahol egy komplett japán falu egyik „lakójaként” az volt a feladata, hogy mintegy élő oktatási tárgyként kielégítse az európai emberek kíváncsiságát az ősi Japánt illetően.<sup>2</sup> Mivel fiatal éveiben tagja volt egy gyermekszínházi társulatnak,

<sup>1</sup> Hanako életéről bővebben ld.: Nicola SAVARESE – Richard FLOWER, „A Portrait of Hanako”, *Asian Theatre Journal*, 1988/1, 63–75; SAWADA Suketarō 澤田助太郎, *Rodan to Hanako* ロダンと花子. Chūnichi shubbansha 中日出版社, 1996; és DOMA Petra, „A *Halál arca* – Hanako megjelenése az európai színpadon”. DOMA Petra (szerk.), *SZITU Kötet 2016*, ELTE Eötvös Collegium, Budapest, 2017, 95–114.

<sup>2</sup> Rikke ANDREASSEN, *Human Exhibitions – Race Gender and Sexuality in Ethnic Displays*, Ashgate Publishing Limited, Burlington, 2015, 24, 62.



majd tizenhat évesen gésa lett, megfelelő színpadi és előadóművészi kvalitásokkal rendelkezett ahhoz, hogy a kiállítást követően Európában maradjon, s különböző kisebb szerepekben lépjen fel egészen Fullerrel való találkozásáig. Kétségtelen, hogy ez a találkozás teljes mértékben megváltoztatta Hanako pozícióját a társulatban, Fuller nyomására vezető színész nő lett, s későbbi együttműködésük során a táncosnő maga írt japanizáló előadásokat Hanako számára, melyekkel komoly sikereket értek el Európa szerte.

Ezáltal nem véletlen, hogy a legtöbb Hanakóval foglalkozó írás elsősorban Fullerrel való kapcsolatára koncentrál. Emellett kiemelt jelentősége van a színész nő életében a Rodinnel való találkozásnak 1906-ban, és az ezt követő együttműködésnek, mely során az idős szobrász több alkalommal, számos műalkotáson keresztül próbálta megragadni a számára leginkább figyelemreméltó részt Hanako előadásaiból: a halál meglátásának pillanatát. Hanako híres volt *egzotikumba csomagol naturalista* haláljeleneteiről,<sup>3</sup> melyet különböző formában – Fuller kiváló dramaturgiai érzékének köszönhetően – minden egyes előadás végén megcsodálhatott a korabeli közönség.

Madame Hanako úgy lett öngyilkos, hogy kibelezte magát. De öngyilkosság volt. Hanako [...] egy apró japán tehetség, kecses formával, eleven szemekkel, lázadó orral, macskaszzerű mozgással. A komédia, amelyben Hanako számtalan variációban mutatta be tehetségét mint pimasz, kacér nő, pantomimszínész, táncos – tragédiába fordult: [...] tört ragad és húsába döfi, szeme megremeg, orrcimpája kitágul, arca elsápad és a vér szétterjed fehér tunikáján. Ezután a földre zuhant és meghalt. Majdnem...túl valóságos volt, legalábbis a közönség azon tagjainak, akiknek túl gyenge az idegzetük ahhoz, hogy elviseljék az ilyen előadást.<sup>4</sup>

A haldoklási jelenetet vérfagyasztó realizmussal játszsza [sic!] meg a fiatal japán művésznő. Egyik testrésze a másik után hal el, tagjai ránthatóznak, arcza elsápad, lélekzet után kapkod, még egy merev pillantást vet a közönségre, aztán megindul a halálküzdelem, melynek tetőpontja az, hogy Hanakó [sic!] szájából vércsöppek bukkannak elő és lassan végigfolynak a haldokló állán.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> DOMA, *i.m.*, 110–111.

<sup>4</sup> SAVARESE – FLOWER, *i.m.*, 68.

<sup>5</sup> „Egy új Szada-Jakkó”, *Tolnai Világlap*, 1908. március 15.



Ezekből a leírásokból is egyértelműen látszik, hogy a közönséget lenyűgözték a látottak, s ez a különleges jelenet keltette fel Rodin érdeklődését is, aki műveiben mindig a test valódi mozzanatainak a megörökítésére törekedett. Így született meg a híres *Halál arca terra cotta* kisplasztika Hanako egyedi arckifejezéséről, melyről ma már tudjuk, hogy egy *nirami*, vagyis egy a kabukihoz köthető nagyszabású pózok egyikéből.<sup>6</sup> Rodinnak köszönhetően azonban nem csak kisplasztikák és mellszobrok maradtak fenn a színésznőről, hanem egy *Hanako* című 30,9 x 19,5 cm nagyságú ceruzarajz is, mely meztelenül és tánc közben ábrázolja a színésznőt, s dinamikus, a képből kifutó vonalvezetése, valamint a jobb kar kettős ábrázolása háromdimenziós hatást ér el a nézőben.

A ceruzarajz megvalósulásának körülményei nem ismertek. Az egyetlen – hitelesnek semmiképpen sem nevezhető – forrás Mori Ōgai 1910-ben megjelent *Hanako* című novellája, mely ezt a történetet dolgozza fel, amiből elsőre talán arra következtethetnénk, hogy a műből újabb ismeretekre tehetünk szert a japán színész nő személyével kapcsolatban, de legalábbis a szöveg árnyalja majd a Fuller és Rodin által alakított Hanako-képet. A novella elolvasása után azonban elsősorban nem Hanako személye árnyalódik, ugyanis Mori sokkal magasabb szintre helyezi a történetet és valójában Japán megítéléséről, a nyugati emberek szemében létező Japán képről ír.



## Mori Ōgai *Hanako*

*August Rodin belépett a műterembe.*

*A reggeli napfény beáramlik a tágas terembe. Az Hotel Biron fényűző épület, amelyet eredetileg egy milliomos építtetett, ám kevéssel ezelőttig a Szent Szív Társaság zárdája működött benne. A Sacré-Coeur nővérei a Faubour Saint-Germain-beli gyereklányokat összehívva talán éppen itt énekelgették velük himnuszukat.*

<sup>6</sup> Erről bővebben: DOMA, *i.m.*, 108–109.



Úgy dalolhattak sorba állva, barackszín ajkukat kitátva, mint fióák a fészekben, ha szüleik közeledtét látják.

Ezeket az eleven hangokat már nem hallani.

Egy másfajta elevenség viszont uralja a termet. Másfajta élet. Hangtalan élet. Hangtalan, de erőse formálódott, verdeső, másfajta élet.

Különböző munkaasztalokon több kupac gipsz áll. Máshol néhány nyers márványtömb. Ahogyan a különböző növények virágoznak a napfényben, úgy fejlődnek a különböző alkotások mintegy természetes módon ennek az embernek a keze alatt, egyik-másik hol lassabban, hol gyorsabban: szokásává vált, hogy egyszerre több műbe kezdjen bele, s keze mindig lelke változásait kövesse. Félelmetes képességgel emlékszik a formákra. A művek akkor is fejlődnek, amikor kezei mozdulatlanok. Félelmetesen tudja összpontosítani az akaratát. Abban a pillanatban, amint nekikezd a munkának, képes olyan állapotba kerülni, mintha már órák óta a művön dolgozna.

Rodin derűs arccal vizsgálta a sok félkész alkotást. Széles homlok. Középen krumpliorr. Sűrű fehér szakáll burjánzott körbe az állán.

Kopogtatnak az ajtón.

– Entrez!

Öblös, nem öreges hangja bezengte a szobát.

Az ajtó kinyílt, és belépett egy talán zsidó hitű, sötét hajú, harmincas éveiben járó szikár, dús hajú férfi.

Bejelentette, hogy az ígérete szerint elhozta Mademoiselle Hanakót.

Rodinnek arcizma sem rezdült, sem mikor a férfi belépett, sem mikor szavait meghallotta.

Mikor Kambodzsa királya Párizsba látogatott, Rodin látta a táncosnőket, akiket az magával hozott, s a táncosnők vékony és hosszú végtagjainak hajlékony mozgása addig még nem tapasztalt, egyfajta megbabonázó báj érzését keltette benne. Az ekkor sietősen készült dessinjai még ma is megvannak. Rodin, aki abban hitt, hogy minden fajta emberben megvan a szépség, amely a szemlélőtől függően jelenik meg ilyen vagy olyan módon, hallott ekkoriban egy Hanako nevű japán nőről, aki a variétében lépett fel, s hogy találkozhasson vele, felvette a kapcsolatot a férfiával, aki a fellépéseit szervezte, s megkérte, hogy menjen el hozzá.

Aki most eljött hozzá, ez a szervező volt. Az impresario.



– Vezesse be, kérem – mondta Rodin. Nem csupán az idő hiánya miatt nem kínálta székkal.

– Tolmácsot is hoztunk... – mondta a férfi, mintha csak a helyzete felől érdeklődne.

– Ki az? Francia?

– Nem. Japán. Egy diák, aki a L'Institut Pasteur-ben dolgozik, de Hanakótól hallott róla, hogy a Mester ide hívta és maga ajánlkozott tolmácsnak.

– Rendben. Kérem, hívja be őket.

Az impresszárió kiment értük.

Ekkor egy japán férfi és egy japán nő lépett be. Mindketten különösen alacsonyok tűntek. Az impresszárió, aki becsukta mögöttük az ajtót, szintén nem volt magas, de ezek ketten csak a füléig értek.

Mikor Rodin figyelmesen vizsgált valamit, szemzugában mély ráncok jelennek meg. S most ezek a ráncok megjelentek. Tekintete a diákról Hanakóra vándorolt, s egy pillanatra elidőzött rajta.

A diák üdvözölte Rodint, s megszorította kinyújtott, inaktól duzzadó jobb kezét, azt a kezét, amely olyan szobrokat formált meg mint a La Danaïde, a Le Baiser és a Le Penseur. Majd átnyújtotta névjegyét, melyre a következő volt írva: Kubota, végzett orvostanhallgató.

Rodin a kártyára pillantott. – Ön a L'Institut Pasteur-ben dolgozik?

– Így van.

– Már régóta?

– Három hónapja.

– Avez-vous bien travaillé?

A diák egy pillanatra meghökkent. Hallott már pletykákat arról, hogy Rodinnek van ilyen szavajárása, de most saját magára vonatkozóan hallotta ezt az egyszerű kérdést.

– Oui, beaucoup, Monsieur! – válaszolta, miközben úgy érezte, mintha istenre esküdne, hogy mostantól fogva élete végéig tanulni fog.

Kubota bemutatta Hanakót. Rodin mintha egyetlen pillantásával végigmérte volna Hanako apró, erős testét az előnytelen feltornyozott kontyától a fatalpú szandálba bújtatott fehér tabis lábujjakig, és megszorította kicsi, kemény kezeit.



*Kubota nem tudott elnyomni magában egyfajta szégyenérzetet. Arra gondolt, bárcsak valamivel kiválóbb nő volna, akit a japán nők megtestesítőjeként Rodinnek bemutat.*

*Nem véletlenül gondolta így. Hiszen Hanako sem volt egy szépség. Japán színésznőnek nevezték, aki egyszer csak hirtelen megjelent Európa városaiban. A japánoknak azonban fogalma sem volt, hogy hazájukban létezik ilyen színésznő. Természetesen Kubota sem hallott róla. Ráadásul szépség volt. Olyan szálnalmasan festett, mint egy konyhalány. Úgy tűnt, soha nem végzett kemény munkát, végtagjai nem voltak megkérgesedve. Habár csupán virágában lévő 17 éves lány volt, még szobalányként is nehéz volt elképzelni. Röviden szólva, aligha lehetett többre becsülni egy dajkánál.*

*Rodin arcára váratlanul meglepődés ül ki. Rodin örömét lelte abban, ahogyan az egészséges, kicsattanó Hanako nem kevés munkában edződött erős, teljesen zsírtalan, vékony bőre alatt húzódó izmai pulzáltak apró homloka és álla közé préselt kis arcán, fedetlen nyakán, kesztyűtlen kezén és karján.*

*Az európai szokásokhoz már hozzászokott Hanako arcán barátságos mosollyal rázta meg Rodin kinyújtott kezét.*

*Rodin helytel kínálta őket. Majd az impresszárióhoz szölt. – Várakozna kérem egy rövid ideig a fogadószobában?*

*A impresszárió távozása után Hanako és a diák leültek.*

*Miközben Rodin kinyitott egy dohánnyal teli dobozkat és Kubota elé toltta, Hanakóhoz fordult.*

*– A Mademoiselle otthona a hegyekben vagy a tengernél található?*

*Hanakónak, mint világot látott nőnek megvolt a mindig ismételt, sztereotip élettörténete, amelyet kérdésekre válaszolva elmondott. Éppen úgy, mint Zola Lourdes című regényében a vonaton utazó kislánynak, aki elbeszéli sérült lába csodás gyógyulását. Mivel gyakran mesélte a történetet, fokozatosan egyre jobb lett benne, mondatai olyaná váltak, mint a rutinos íróké. Rodin váratlan kérdése, szerencsére, megtörte ezt a megszokást.*

*– A hegyek messze vannak. A tenger egészen közel.*

*Rodin örömét lelte a válaszban.*

*– Gyakran szokott csónakázni?*

*– Igen.*

*– Saját maga szokott evezni?*



– Mivel kicsi voltam, nem tudtam. Az édesapám evezett.

Rodin szeme előtt ott lebegett a jelenet. Egy pillanatra elhallgatott. Rodin hallgatag.

Majd minden átmenet nélkül Kubotához fordult.

– Feltételezem, hogy a Mademoiselle tisztában van a foglalkozásommal. Esetleg le tudná venni a kimonóját?

Kubota egy pillanatra elgondolkodott. Teljességgel elképzelhetetlen, hogy egy idegen számára megkérjen egy japán nőt, vetkőzzön meztelenre. De Rodin számára hajlandó volt rá. Ezen nem volt mit gondolkodni. Csak az jutott eszébe, vajon Hanako mit fog mondani.

– Mindenesetre megpróbálom.

– Kérem.

Kubota így szólt Hanakóhoz: – A mester szeretne valamit megbeszélni önnel. Mint tudja, a mester páratlan szobrász a világon, aki testeket formáz meg. Ehhez kapcsolódik a dolog. Boldog lenne, ha megadtna számára a lehetőség, hogy egy keveset meztelenül szemlélhesse. Mit gondol? A mester ugyebár idős ember... Úgy 70 lehet... Mi több, igen komoly ember. Mi a véleménye?

Miközben beszélt, Kubota figyelmesen nézte Hanako arcát. Azon gondolkodott, vajon zavarba jön, megütközik a kérésen, vagy kikéri magának.

– Megcsinálom. – válaszolta barátságos egyszerűséggel.

– Elvállalja. – mondta Kubota Rodinnek.

Rodin arca felragyogott. Felemelkedett a székből, papírt és krétát vett elő, s miközben az asztalra helyezte őket így szólt Kubotához:

– Ön itt marad?

– Munkámból adódóan szükségszerűen találkozom hasonló dolgokkal. De a mademoiselle-nek kellemetlen lehet.

– Értem. 15-20 perc alatt befejezem, addig kérem fáradjon át a könyvtárszobába. Gyűjtsen rá egy szivarra. – Rodin az egyik ajtóra mutatott.

– Azt mondta 15-20 perc alatt kész lesz. – Tolmácsolta Hanakónak Kubota, majd szivarra gyújtott és eltűnt az ajtó mögött.

\* \* \*





*A kis szobában, amelybe Kubota belépett, egymással átellenben egy-egy ajtó volt, és csak egy ablak. Az ablak előtt dísztelen asztal állt. Az ablakkal szemközti és az oldalsó falakon is könyvespolcok sorakoztak.*

*Kubota álldogált egy ideig, s a könyvek gerincét betűzte. Úgy tűnt, nem tudatosan összeállított, hanem esetleges gyűjtemény volt. Rodin természeténél fogva szerette a könyveket, fiatalon is, mikor szegényen Brüsszel utcáin kószált, mindig hordott magánál könyvet. Az öreg és viseltes könyvek között valószínűleg sok olyan is akad, amely egy-egy emléket idéz fel, ezért is van itt.*

*A szivar egyre jobban leégett, így Kubota az asztalhoz sétált és a hamut a hamutartóba pöckölte. Néhány könyv az asztalon volt. Kézbe vette őket, hogy megnézzze, mik azok.*

*Amikor kinyitotta az ablakhoz közel fekvő, öreg, aranyozott szelű könyvet, amelyről azt hitte, a Biblia, a Divina commedia zsebkönyv-kiadása volt. A mellette lévő másik, ferdén odarakott könyv Baudelaire összes művének egyik kötete volt.*

*Valójában nem volt kedve olvasni, de felütötte a könyvet az első oldalon, ahol egy esszé állt a játékok metafizikájáról. Ez felkelte az érdeklődését, így olvasni kezdte.*

*Baudelaire egy gyermekkori emléke bomlik ki benne, mikor elvitték egy fiatal lányhoz. A történet onnan indul, hogy ennek a lánynak volt egy szobája tele játékokkal, s ő mindegyiket kipróbálhatta.*

*Ahogy a gyerekek játszanak, hamarosan a játékokat biztosan megpróbálják széttörni, mert kíváncsiak, mi van a belsejükben. Ha a játék mozog, akkor ennek a mozgásnak az eredetét akarják kinyomozni. A Physique felől a Métaphysique felé, a fizikától a metafizikához tartanak.*

*A szöveg négy-öt oldal hosszú volt, de érdekessége rávette Kubotát, hogy végigolvassa.*

*Épp a végére ért, mikor kopogtattak, s kinyílt az ajtó. Rodin ősz feje tűnt fel.*

*– Kérem, bocsásson meg. Biztosan unatkozott.*

*– Cseppet sem, Beaudlaire-t olvastam. – mondta, miközben a műterembe lépett. Hanako már teljesen fel volt öltözve.*

*Az asztalon két vázlat feküdt.*

*– Mit olvasott Baudelaire-től?*

*– A játékok metafizikáját.*



– Önmagában az emberi test formája sem érdekes. A lélek tükre. Ami érdekes, az a láng, amely keresztülragyog a formán.

Kubota óvatosan megvizsgálta a vázlatokat. – Nem hiszem, hogy ért valamit a nyers vázaltokból. – mondta Rodin.

Kis idő múlva hozzátette: – A kisasszony teste rendkívül gyönyörű. Szemernyi zsír nincs rajta. Minden egyes izma kidomborodik a felszínen. Akárcsak egy foxterrieré. Mivel az inak feszesek és vastagok, az ízületek vastagsága megegyezik a végtagokéval. Olyan szilárd, hogy bármeddig egy lábon tud állni, a másikat derékszögbe hajlítva. Mint egy fa, melynek gyökerei mélyen a földbe nyúlnak. Ez különbözik a mediterrán típus széles vállától és ágyékától, és nem hasonlít az észak-európai típusra sem a széles ágyékkal, de keskeny vállakkal. Ez az erő szépsége.<sup>7</sup>



## Mori Ōgai és novellája

Mori Ōgai, eredeti nevén Mori Rintarō 森林太郎 (1862–1922) neve összefonódik a japán irodalom modernizációjával.<sup>8</sup> Bár pályafutását katonavosként kezdte, már fiatal korától nagy érdeklődést mutatott az irodalom iránt, tanulmányozta a klasszikus kínai és német műveket. Későbbi irodalmi munkásságára jelentős hatást gyakorolt az 1884 és 1888 közötti németországi tartózkodása, melyet a japán hadsereg szorgalmazott a helyi közegészségügy tanulmányozása végett. Épp ezért kezdeti írásain a német romantika hatása érződik leginkább.<sup>9</sup> Japánba való hazatérése után nagy lendülettel kapcsolódott be a Meiji-megújulás pezsgő irodalmi életébe, s eleinte nyugati szerzők műveinek fordításával foglalkozott. Az első jelentős elismerést is Andersen *A rögtönző* című regényéből készült fordítása hozta meg számára, amely „a japán próza mesterművei közé emelkedett”.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> A fordítás a következő kiadás alapján készült: MORI Ōgai 森鷗外, „Hanako” 花子. Uő, *Kankonroku* 還魂録, Shunyōdō 種尿道, 1917, 13–17.

<sup>8</sup> Marvin MARCUS, „Mori Ōgai and Biography as a Literary Genre in Japan”, *Biography*, VIII/3 (1985), 211–226, 211.

<sup>9</sup> Donald KEENE, *The Blue-Eyed Tarōkaja – A Donald Keene Anthology*, Columbia University Press, New York, 1996, 238.

<sup>10</sup> Uo.



„A fordítás volt kreativitásának forrása, mivel rendelkezett az átalakítás során létrejövő manipulációs erővel.”<sup>11</sup> 1889-ben megalapította irodalmi folyóiratát, a *Shigarami zōshū* しがらみ草紙, melyben másokkal együtt a különböző fordítások mellett kritikai írásokat is közölt, mint például az *Modern írók regényeinek olvasása* (Gendai shoka no shōsetsuron wo yomu 現代諸家の小説論を読む) című esszéjét.<sup>12</sup>

Első regénye, *A táncosnő* (*Maihime* 舞姫), melyet már Mori Ōgai álneven írt 1890-ben, berlini emlékeit eleveníti fel. Számos „szorosan konstruált esztétikai látomás” található benne, s sokban hozzájárult ahhoz, hogy a japánok egységes, „általános céllal mozgósított nemzetként” tekintsenek magukra.<sup>13</sup> Utóbbi azért is volt fontos Mori számára, mert tagja volt a Yamagata Aritomo 山縣有朋 (1838–1922) szervezte Tokiwakai 常磐会 irodalmi és kulturális körnek, mely megpróbálta úgy átértelmezni Japán kulturális hagyományát, hogy ahhoz több „férfiasság” rendelődjön, s a nyugati tekintet által rájuk erőltetett „meghódítandó nő” kép megváltozzon.<sup>14</sup>

A XIX. század végi, XX. század eleji irodalomban Japánt a legtöbb esetben

<sup>11</sup> Yōichi NAGASHIMA, „From »Literary Translation« to »Cultural Translation«: Mori Ōgai and the Plays of Henrik Ibsen”, *Japan Review*, 24 (2012), 85–104, 85.

<sup>12</sup> Tomi SUZUKI, *Narrating the Self: Fictions of Japanese Modernity*, Stanford University Press, Stanford, 1996, 24.

<sup>13</sup> Ld. Christopher HILL, „Mori Ōgai’s Resentful Narrator: Trauma and the National Subject in »The Dancing Girl«”, *Positions: East Asia Cultures Critique*, X/2, (2002) 365–397, 365–366.

<sup>14</sup> Ilyen jellegű törekvés volt például a *Manyōshū* 万葉集, a 759-ben keletkezett legrégebbi japán versantológiának a központi kánonba emelése a Meiji-korban. Addig ugyanis ezt a szerepet a 900-as évek elején létrejött *Kokinshū* 古今集 töltötte be. A *Kokinshū*, amely korábban kánonadó volt, mint túl művire, túl finomra, romlottra és dekadensre kezdtek gondolni, mert a kínai kultúra befolyása alatt keletkezett. Ezen az alapon értékelték a két versgyűjteményt gender szempontból is: a *Manyōshū* költészetét maskulinnak, a *Kokinshū*ét femininnek bélyegezték. A tiszta japán kultúrát (itt főként költészeti hagyományát) férfiasként, természetközeliént, és a néphez szólóként értékelték, míg egy idegen kultúra bevezetése a saját kultúra romlásához, hanyatláshoz, túlzott műviséghez és nőiességhez vezetett. Ezért kellett tehát újra kánonformáló pozícióba állítani a *Manyōshū*t a Meiji-korszakban. Takemitsu MORIKAWA, *Japanizität aus dem Geist der europäischen Romantik – Der interkulturelle Vermittler Mori Ōgai und die Reorganisation des japanischen „Selbstbildes” in der Weltgesellschaft um 1900*, Transcript, Bielefeld, 2013, 86–88.



„nőalakba” kényszerítették. Mori Ōgai műveiben ez a gender szempontú azonosítás azonban megfordul, s német vonatkozású műveiben – köztük *A táncosnőben* is – Európa női alakban jelenik meg a hímnemű Japánnal szemben. Az tehát, hogy a Japán gender Mori esetében a visszájára fordul, jelentős kultúrpolitikai tartalmat hordoz, s leképezi az ország kormány által óhajtott pozícióját is. Ez a változtatás tehát lehetővé teszi, hogy Japán kilépjen a kolonializáló tekintetből, a szubjektum pozíciójába, egy szintre – még hozzá „felső”, hatalmi szintre – kerüljön a nyugati nagyhatalmakkal.<sup>15</sup>

Az 1900-as évekre kimutatható,<sup>16</sup> hogy Japán el akart távolodni a nyugati hatalmak által rákényszerített – és az elfogadás miatt Japán által eleinte támogatott és kiszolgált – kolonializált szereptől, amely az országot törékenynek, femininnek, egzotikus „porcelánbabának” mutatta. Helyette kolonializáló, maskulin pozícióba kívánta helyezni magát, ami a kínaiakkal és az oroszokkal vívott győztes háborúk után releváns elvárásnak tűnt. Ez csak erősítette Mori Ōgai munkássága jelentőségét a Meiji-korszak második felében, mivel művei igyekeztek felülírni a megszokást és kibillenteni, új nézőpontba helyezni Japánt mint a Másikat.

Európában a nagy földrajzi felfedezésektől kezdve a Másikkal, vagyis az olyan egyénnel, illetve csoporttal való találkozás, amely akár vallásában, akár etnikumában eltérő volt és az esetek többségében a messzi tájakkal függött össze, a homogén Európa egységtudatának helyén a sokféleség hol izgalmas, hol rémisztő érzetét alakította ki. Európa válasza erre önnön elsőbbségének és felsőbbrendűségének hirdetése volt, szemben minden *mással*.

[M]agát az egyedüli olyan civilizációnak vélte, amely a világban előretörő partikularitással szemben általános érvényű tudást és értékeket hoz létre. Az általános érvényűnek tartott normáktól való minden eltérést a barbárság maradványának tekintette, amely alapot nyújtott az Európán kívüli országok elleni erőszakos akciókra.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> MORIKAWA, *i. m.*, 86.

<sup>16</sup> Kiváló és szemléletes példa, hogy az 1900-as párizsi világkiállításon Japán fegyvereket állított ki a már mindenki által megszokott és elvárt képző- és iparművészeti tárgyak (legyezők, *ukiyo-e* nyomatok, porcelán és lakk tárgyak) helyett.

<sup>17</sup> Jürgen OSTERHAMMEL, „Gastfreiheit und Fremdenabwehr. Interkulturelle Ambivalenz



Koloniális megközelítésben – melyet a gyarmati és világkiállítások tökéletesen reprezentálnak – az európai szubjektum igyekezett a Másikat olyan fogalmakkal összekapcsolni (természet, nő, kolónia), melyek meghódítandó, vagy akár uralható, megerősítható és kizsákmányolható tárgyként jelennek meg.

Ez a törekvés sajátos ellentétekben tükröződik Mori Ōgai *Hanako* című novellájában. Igaz, a történetben látszólag megmaradnak a „hagyományos” felosztások, vagyis Japánt egy nő, ráadásul egy színésznő képviseli, míg Európát az elismert alkotó, a híres szobrász. Már maga az alapszituáció a nyugati tekintetre és a nézett, megbámult idegen, keleti testre helyezi a hangsúlyt, mely a lerajzolás által egyértelműen egyfajta meghódításon megy keresztül. Mélyebb elemzés után azonban a szerepek korántsem ennyire egyértelműek.

Míg Mori kezdeti munkáira főként a német romantika volt hatással, később azonban egyre inkább nélkülözte a narrációt, mely tárgyilagos, szinte csak a tényekre szorítkozó, riportszerű stílust kölcsönzött írásainak. Ez a tőmondatokból álló, „kopogó” szerkezet igaz a *Hanako* novellára is, riportstílusa ellenére azonban tudjuk, hogy fiktív történetről van szó.<sup>18</sup>

A novellában Hanakót egy orvosnak készülő japán honfitársa kíséri el Rodinhez, hogy segítsen a tolmácsolásban. Vagyis a történetet a fiatal japán szemszögéből kísérjük végig, aki a korabeli Európában és az Egyesült Államokban tanuló diákok prototípusa. Ráadásul orvosi tanulmányai miatt a karakter Mori alteregójaként is értelmezhető.<sup>19</sup>

Némi késleltetéssel derül csak ki az olvasó számára, hogy hol vagyunk, s kezdetben két, a gyerekektől hangos és vidám iskola valamint a csendes és nyugodt műterem képe feszül egymásnak, mely ellentét azonban hamar feloldódik, amikor a dinamika a több tucat félkész munkában tér vissza. Ugyan az épület már nem hangos a növendékek énekétől, de ugyanolyan szenvedély található benne Rodin művei miatt. Az idős szobrász várakozik,

---

in der Frühen Neuzeit”. Uő, *Furcht und Faszination. Facetten der Fremdheit*, Berlin, 1997, 427. – idézi: N. Kovács Tímea, *Helyek, kultúrák, szövegek – A kulturális idegenség reprezentációjáról*, Csokonai Kiadó, Debrecen, 2007, 19.

<sup>18</sup> KEENE, *i. m.*, 238.

<sup>19</sup> Uo.



ez szintén feszültséget teremt, melyet az impresszárió, a diák és Hanako érkezése old fel. Rodin már korábban látta Hanako előadásait, s azért akart találkozni a színésznővel, hogy megörökítse haláljelenetét, illetve táncát. A Mori által elképzelt és megörökített első találkozás pozitívnak mondható, hiszen Rodin „megszorította” a művésznő kezét és „első pillantásra magába fogadta” Hanako látványát. A szövegből azonban egyértelműen kiderül, hogy a fiatal diák nem hogy büszkeséget nem érez sikeres honfitársnője iránt, sőt egyfajta szégyenérzetet tölti el, amiért a 17 éves (a valóságban ekkor 38 éves volt) Hanako egyáltalán nem testesíti meg a korabeli japán nőideált, s nem érti, hogy Rodin mit lát benne. Alakját inkább közönségesnek tartja, konyhalányéhoz hasonlítja, s legfeljebb a már magasabb rangú nevelőnői hivatást tudná elképzelni számára, de semmiképpen sem a színésznőit. Kubota ezáltal az *onnarashisát* 女らしさ, vagyis a nőiesség azon formáját hiányolta Hanakóból, amely nélkül egy japán nő nem igazi japán nő. Nem volt meg benne az a kecsesség, báj és főként alázat, amely a korabeli ideális japán nők, feleségek ismérve volt. A hagyományos értékeket követők – és így Kubota is – ezáltal mintegy következményként tekintettek arra, hogy amennyiben hiányzik valakiből ez az „alapvető érték”, akkor nem is válhat belőle „jó feleség, bölcs anya” (*ryōsai kenbo* 良妻賢母 – ez a jelmondat volt a japán kormány hivatalos ideológiája 1890 és 1911 között a nők iparosodásban betöltött pozíciójára<sup>20</sup>). Mori tehát a fiatal orvos személyében egy konzervatív gondolkodású férfit mutat be, aki ezáltal a „férfias” Japánt képviseli, s elítéli azt a nőt, aki nem a megfelelő képet közvetíti országáról. Ez a kép egy erős Japánt kellene mutasson, az erőt azonban nem képviselheti egy erős nő. Miközben ugyanis a szépség és a kecsesség európai ideáljai – különösen ebben a korban – sokszor éppen ellentétben álltak a női alázattal (lásd a *femme fatale* jelenséget), Japánban a szépség és a kecsesség csak az alázattal párosulva jelentheti azt a fajta nőiességet, amely az erős Japán egyik szimbóluma.

<sup>20</sup> Az ideológia alapjait, mely szerint a nőknek „otthon a helye”, valójában a Nyugattól kölcsönözték, majd a kor felvilágosult szellemi vezetői (Fukuzawa Yukichi, Mori Arinori, Nakamura Masanao) dolgozták ki. Kumiko FUJIMURA-FANSELOW, „The Japanese Ideology of ‘Good Wives and Wise Mothers’: Trends in Contemporary Research”, *Gender&History*, 1991/3, 345–349, 345.



A történet persze nem ennyire didaktikus. Mialatt Rodin a meztelen képet készíti Hanakóról Kubota a szomszédos kis könyvtárszobában várakozik, s a szobrász gyűjteményét tanulmányozza, majd egy Baudelaire kötetbe mélyed. (Ez a mozzanat szintén a történet fiktív elemei közé tartozik, mivel Rodin könyvtára nem a párizsi házában volt, illetve nem viselte el a házában a dohányfüstöt.<sup>21</sup>) A mű elkészülte után Rodin beszélget a fiúval az általa olvasottakról, s beismeri neki, hogy az emberi test formája valójában már nem tartogat számára érdekességeket. Amit viszont igazán értékelni képes, az a belső tűz, a lélek tükre. Ezt követően a novella terjedelmes leírást ad Hanako testéről, hogy semennyi felesleg nincs rajta, s milyen szépen látszanak az inak és izmok, illetve milyen erős, mert hosszú ideig képes egy lábón állni, miközben a másik lábát maga elé emeli. A szerző finoman árnyalja a történetet. A novella lezárásának végén található leírás Hanako testéről – a férfi tekintetnek kitett női testről – egyértelműen rámutat Hanako teljességgel eltérő alkatára az európai nőkéthől. Egy feszes, izmos, erős testet ábrázol, mely szembe megy a törékeny japán nő elképzeléssel. Kiemeli viszont a szöveg, hogy ettől még egyáltalán nem mondható kevésbé szépnek. Vagyis a korabeli – és sokakban még ma is élő – sztereotípiákkal szemben Mori Ōgai egyértelműen azt próbálja hangsúlyozni, hogy az eltérő nyugati és keleti szemléletmód ellenére Rodin nem tekinti Hanakót játékszernek, vagy épp egzotikus „babának”.

A játék/baba gondolatkör pedig összecseng Kubota olvasmányával. Míg várakozik, Baudelaire *A játék erkölcsé* (*Moral du joujou*) című 1853-as rövid esszéjébe mélyed, melyben a költő a gyerekek játékának módszertanába tekint be.

Játékaikban a gyerekek bizonyosságát adják nagyszerű képességeiknek az absztrakció és képzelőerő terén...lovak–székek; az utasok–székek... A felszerelés mozdulatlan marad – amíg az örült tempó elnyeli ezeket a fiktív helyeket!... A játék a gyermek legkorábbi beavatása a művészetbe... és mikor az érett kor elérkezik, a legtökéletesebb példák sem fogják elméjének ugyanazt a melengető érzést adni, sem ugyanazt a lelkesedést, sem ugyanazt a meggyőződést.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> KEENE, *i. m.*, 238.

<sup>22</sup> Charles BAUDELAIRE, „Morale du joujou”. Jonathan MAYNE (ed., trans.), *The Painter of*



A gyerekek a játék során teremtenek, világokat hoznak létre, de egy idő után már nem érdekli őket a külsőség, tudni akarják, hogyan működnek a játékok, mi „mozgatja őket belül”. Ezért a tudásért pedig képesek rombolni, szétszedni, s ezáltal akár tönkretenni is az adott játékot, hogy meglássák mi van benne. A párhuzam Hanako testén érhető tetten. Rodin is a belsőt akarja megformálni, mint mondja, a külsőségek már nem érdeklik. Mori tehát nagyon árnyaltan mutatja be, hogy „Rodin mint művész képes volt felfedezni a szépséget a japán lányban, ami iránt a konvencionálisan gondolkodó honfitársa érzéketlen volt.”<sup>23</sup> Kubota, csak Hanako testét, a külsőségeket látja, amely nem felel meg az *onnarashisának*, ellenben Rodin látja a belső értéket, a ragyogást.

Jelentéktelennek tűnő rész a Hanako testéről szóló szakasz a szöveg végén, de nagyon fontos, hogy a japán nőket egy szintre emeli az európai nőkkel, úgy ábrázolja mint egy másik művészt, akinek eszköze a teste, s akire Rodin szintén mint művész tekintett, mindenféle tárgyiasítást mellőzve, miközben a kiinduló viszonyrendszer, a klasszikus férfi–nő, alkotó–megalkotott ellentétpárok eleinte ugyanúgy a szokásos maszkulin és elnyomó Nyugatot, illetve elnyomott és feminin Keletet sejtetik. A novella végére azonban úgy tűnhet, hogy a szobrász személyében nem az európai látta a keletit, hanem a test megformálója a szép testet, mögötte pedig a belső tüzet. Ezzel a gesztussal sikerült eltüntetnie a férfi–nő és Kelet–Nyugat oppozíciókat, mindent egy magasabb, művészi szintre emelve. Ez azonban természetesen csupán a novella fiktív történetére igaz. Kizárólag az jelenik meg, amit Mori kíván szimbolikusan láttatni Kelet és Nyugat találkozása kapcsán, a szövegben tehát saját vágyott Japán képe tárul az olvasó elé.

Újszerű megoldással élve két fontos japán karaktert is elhelyez a történetben. A konvencionálisan gondolkodó japán férfit, aki a kormány álláspontját villantja fel, s látszólag vele szemben, a kormány elképzeléseinek ellenszegülő japán nőt. Mori azt sugallja, hogy a megértés nem csupán a külsőségek ismeretén alapul, s bár Japánt az elbeszélésben Hanako testesíti meg, vagyis nőként, femininként állítja elének, ha jobban megérezzük ezt

---

*Modern Life and Other Essays*, London, 1964, 197–203. idézi: Patrick MAYNARD, „Real Imaginings”, *Philosophy and Phenomenological Research*, LI/2 (1991), 389–394, 389.

<sup>23</sup> KEENE, *i.m.*, 238.





a nőt, ott van benne az erő, a belső tűz, akárcsak az országában. Ezáltal viszont Mori is – egy számára magasabb cél érdekében – (ki)használja Hanakót, ugyanúgy egy maszkulin tekintet által íródik meg/újra a történet, csak ebben az esetben a tekintet keleti, így újfajta perspektívát képes eredményezni.

## Felhasznált irodalom

- ANDREASSEN, Rikke: *Human Exhibitions – Race Gender and Sexuality in Ethnic Displays*, Ashgate Publishing Limited, Burlington, 2015.
- DOMA Petra, „A *Halál arca* – Hanako megjelenése az európai színpadon”. DOMA Petra (szerk.): *SZITU Kötet 2016*, ELTE Eötvös Collegium, Budapest, 2017, 95–114.
- „Egy új Szada-Jakkó”, *Tolnai Világlap*, 1908. március 15.
- FUJIMURA-FANSELOW, Kumiko: „The Japanese Ideology of ‘Good Wives and Wise Mothers’: Trends in Contemporary Research”, *Gender & History*, 1991/3, 345–349.
- HILL, Christopher: „Mori Ōgai’s Resentful Narrator: Trauma and the National Subject in »The Dancing Girl«”, *Positions: East Asia Cultures Critique*, X/2 (2002), 365–397.
- KEENE, Donald: *The Blue-Eyed Tarōkaja – A Donald Keene Anthology*, Columbia University Press, New York, 1996.
- MARCUS, Marvin: „Mori Ōgai and Biography as a Literary Genre in Japan”, *Biography*, VIII/3 (1985), 211–226.
- MAYNARD, Patrick: „Real Imaginings”, *Philosophy and Phenomenological Research*, LI/2 (1991), 389–394.
- MORI Ōgai 森鷗外: „Hanako” 花子. Uő, *Kankonroku* 還魂録, Shunyōdō 種尿道, 1917, 13–17.
- MORIKAWA, Takemitsu: *Japanizität aus dem Geist der europäischen Romantik – Der interkulturelle Vermittler Mori Ōgai und die Reorganisierung des japanischen „Selbstbildes” in der Weltgesellschaft um 1900*, Transcript, Bielefeld, 2013.
- N. KOVÁCS Tímea: *Helyek, kultúrák, szövegek – A kulturális idegenség reprezentációjáról*, Csokonai Kiadó, Debrecen, 2007.
- NAGASHIMA, Yōichi: „From »Literary Translation« to »Cultural Translation«: Mori Ōgai and the Plays of Henrik Ibsen”, *Japan Review*, 24 (2012), 85–104.



- SAVARESE, Nicola – FLOWER, Richard: „A Portrait of Hanako”, *Asian Theatre Journal*, 1988/1, 63–75.
- SAWADA Suketarō 澤田助太郎: *Rodan to Hanako* ロダンと花子, Chūnichī shubansha 中日出版社, 1996.
- SUZUKI, Tomi: *Narrating the Self: Fictions of Japanese Modernity*, Stanford University Press, Stanford, 1996.



MOHAI ALETTA

## *Anka Berityeva, egy életmű összegzése*

### **Karagity Antal drámai munkássága**

#### **Bevezetés**

Ki volt Karagity Antal? Miért fontos a műveivel foglalkozni? Munkám során ezekre a kérdésekre keresem a választ. Bunyevác gyökerekkel rendelkezvén szívemen viselem egyre fogyatkozó népünk sorsát, s a hagyományaink mindennapi gyakorlása és megélése mellett az irodalom területén is fontosnak tartom a kutatómunkát. Karagity Antalról többször hallottam történeteket bunyevác nagymamámtól, aki egy faluban élt az íróval. Hamar világossá vált számomra, hogy – néhány életrajzi összefoglalót kivételével – nem született az író munkásságáról tudományos írás. Ennek fényében kezdtem el Karagity Antal méltatlanul elhanyagolt életművét feldolgozni.

Frankovics György 2003-ban kiadta az író drámáit és novelláit bunyevác nyelven, ebből a könyvből az örökös, Karagity Péter hozzájárulásának köszönhetően fordítottam magyar nyelvre színműveit. Jelen tanulmányban egyetlen drámán keresztül mutatom be Karagity színműírói munkásságát, ezáltal a néprajzi, szociográfiai kérdésekkel nem foglalkozom. Bár Karagity művei nem nevezhetők minőségi alkotásoknak, jelentőségük a kevés irodalommal rendelkező bunyevácok számára megkérdőjelezhetetlen, hiszen a drámákban olyan identitásbeli kérdéseket jár körbe, amelyek a mai napig aktuálisak lehetnek más kisebbségek számára is. Tanulmányom elején röviden foglalkozom az író származásával, hiszen ez meghatározó



pontja művészi intuíciójának. A témához kapcsolódóan ismertetek néhány fontosabb adatot, érdekességet Karagity Antal életével kapcsolatban, majd rátérek a drámák bemutatására, amelyhez az *Anka Berityeva* című darab szolgál támpontként. Hipotézisem szerint ezen a munkán keresztül a teljes drámai életmű feltérképezhető, így a „kicsinyítő tükör” kifejezést használok az elemzés során. Ez azt jelenti, hogy ha valaki elolvassa Karagity Antal *Anka Berityeva* című tragikomédiáját, képet kap az összes többi drámáról, illetve az író foglalkoztató problémákról, kérdéskörökről a hétköznapi élettel és a politikával kapcsolatban is.

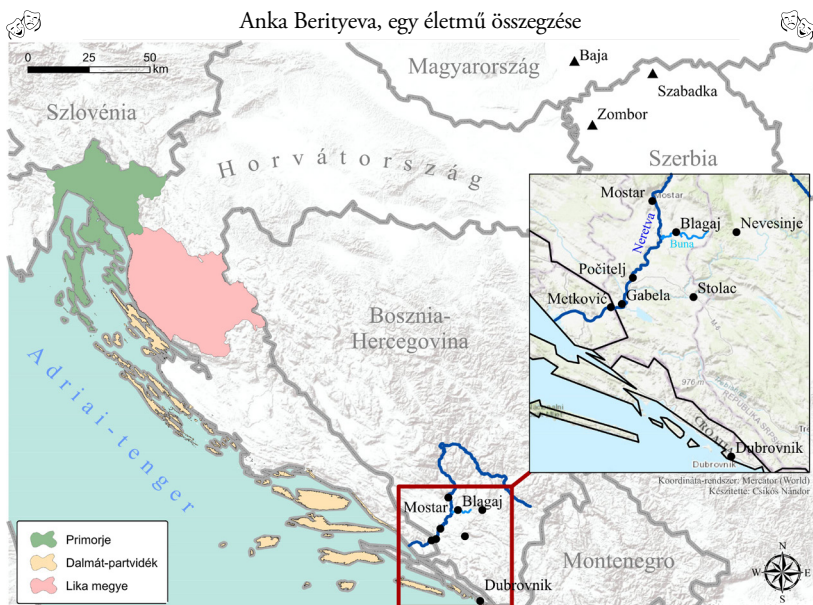
Ahhoz, hogy megértsük Karagity Antal munkásságának fő motivációját, tudnunk kell, hogy bunyevác ember volt. Fontos kérdés tehát, hogy kik a bunyevácok, és hogy miért nem elhanyagolható ennek tisztázása a drámák elemzése kapcsán. Hogy a kérdéseket megválaszolhassam, rövid történelmi és földrajzi áttekintést végeztem.

## Történelmi háttér

A bunyevác etnikum a Baja–Szabadka–Zombor-háromszögben, többnyire a három várost körülvevő falvakban, tanyákon, kisebb településeken elszórtan élő nép.<sup>1</sup> Bosznia, Hercegovina, Dalmácia területéről származnak, pontosabban a Dubrovniktól északnyugatra elterülő vidékekről, különösen a Buna folyó környékéről, ami Blagajnál ered, és Mostar alatt ömlik a Neretvába. A bunyevácok az 1600-as években a törökök elől menekülve kezdtek vándorlásba, így jutottak el az 1. ábrán bejelölt területekre, a Dalmát-partvidékre, főként az isztriai Lika megyébe és Primorjébe, illetve a Baja–Szabadka–Zombor-háromszögbe. A XVII. században több, szervezett betelepítésük is zajlott.<sup>2</sup> (Ezeket az információkat az 1. ábra átláthatóan vizualizálja egy térképen.) A fentebb említett Buna folyó nemcsak lakóhelyüket, hanem külső hívószavukat, a bunyevác elnevezést is adta.

<sup>1</sup> KŐHEGYI Mihály, „Honnan és mikor kerültek a bunyevácok Katymárra?”. BÁRTH János (szerk.), *Tükörképek a Sugovicán*, Katona József Múzeum, Kecskemét, 1997, 137.

<sup>2</sup> MÁNDICS Mihály, *A magyarországi bunyevác-horvátok története*, Bács-kiskun megyei Tanács V. B. Művelődési Osztály, Kecskemét, 1989, 24.



1. ábra: Bunjevac betelepülés az 1600-as években

Vuk Karandzsics szerint:<sup>3</sup> a Buna folyóból Bune lett, amelyhez társult a származást kifejező *-ac* rag, majd közvetítő ejtéskönnyítőként betoldódott a *-v* hang, s így jött létre a *bunjevac* külső elnevezés. Azért külső, mert maguk a bunjevacok saját népüket dalmátoknak nevezték, és más elméletek szerint mai megnevezésük gúnyosnak számít.<sup>4</sup> Ilyen gúnyos magyarázat a *bunyak*, amely lázadót jelent, és a normannok hadseregben történt felkelésére reflektál.<sup>5</sup> Egy teljesen elvetett nézet szerint a Bonifác pápa iránti keresztény tiszteletből kapták e nevet.<sup>6</sup> Mándics Mihály azt írja, hogy van egy nem bizonyított, vitatott magyarázat a név eredetére, ami szerint a bunjevac a *bunja* szóból származtatható, jelentése pedig egy mezei kunyhóra vezethető vissza, melykben az emberek feltételezhetően ősházájukban

<sup>3</sup> MÁNDICS, *i.m.*, 22.

<sup>4</sup> MEZNERICH Jenő, *Bunjevacok*, Budapest, 1938, 10.

<sup>5</sup> MÁNDICS, *i.m.*, 35.

<sup>6</sup> UROSEVICS Danilo, *A magyarországi délszlávok története*, Budapest, Hazafias Népfőnt Országos Tanácsa, 1969, 51.



laktak. A szerző valószínűleg azért is hozta fel ezt az elképzelést, mert az egyik Jugoszláv Enciklopédiában az alábbi magyarázat olvasható: „[n]em lehet elfogadni azt a nézetet, miszerint a bunyevácok a hercegovinai Buna folyó környékéről származnak”, illetve azt állítja, hogy a tudomány határozottan elveti a Buna folyó vidékét mint a bunyevácok őshazáját.<sup>7</sup> Mint őshazát el lehet vetni, hiszen eddig nem lehetett bizonyítani ezt a legtöbb népnél sem, de az tagadhatatlan, hogy a bunyevácok laktak a Buna folyó környékén. Mostarban – amely az előbb említett folyó mellett található – ugyanúgy *što* nyelvjárásban beszélnek az ott élők, akárcsak a bunyevácok,<sup>8</sup> de ez általában igaz a dalmát partvidékre. 1878-ban pedig egy boszniai okkupáció során az osztrák-magyar hadseregben szolgáló szabadkai, bajmoki és zombori bunyevác katonák névrokonaikra letek ezeken a területeken, és az otthoniakkal azonos szokásokat tapasztaltak az ottani nép körében.<sup>9</sup> Nem elhanyagolható az a forrás sem, amely versek szövegében bújjik meg, és tanúskodik a valamikori lakóhelyről: *Didovi nam iz daleka, / Ondud gdi je Buna rika*,<sup>10</sup> vagyis „Nagyapáink/őseink messziről származnak, ahol a Buna folyó van.”<sup>11</sup> De egy hosszabb, *Buno rijeko* című dal is szép emléket állít a régen lakott területekről.<sup>12</sup> Bár a versek és a dalok szövegét nem lehet hiteles történelmi forrásként használni, mégis őrzik a múltnak számukra fontos részeit, de ami fontosabb, segíthetnek megtartani és meghatározni egy nép identitását és összetartó erejét.

Karagity Antal Garán született a többenemzetiségű (magyar, sváb, bunyevác) bajai járásban. Úgy élt, mint egy átlagos bunyevác ember: katolikus hitben nevelkedett és földműveléssel, gazdálkodással foglalkozott. Ugyanakkor nagyon fogékony volt a tanulásra, és szeretett volna a négy elemi iskolánál magasabb végzettséget. Édesapja korai halála miatt azonban erre nem volt lehetősége, mert neki kellett foglalkoznia a földekkel. Ez

<sup>7</sup> MÁNDICS, *i. m.*, 23.

<sup>8</sup> MEZNERICH, *i. m.*, 24.

<sup>9</sup> MEZNERICH, *i. m.*, 10.

<sup>10</sup> Juraj LORANČEVIĆ, „Ante Karagić hrvatski književnik iz Bajskog trokuta u Madarskoj”, *Hrvatski glasnik*, 1992. szeptember 24, 6.

<sup>11</sup> Saját fordítás.

<sup>12</sup> MÁNDICS, *i. m.*, 187.



a kötelezettség mégsem vette el Karagity motivációját: autodidakta módon tanult és művelődött, rengeteget olvasott.<sup>13</sup>

Karagity úgy látta, a bunyevác nép kezdi elveszíteni identitástudatát. Ekkor megkésett népművelődési mozgalomba kezdett, ami különösen fontos és meghatározó volt, amikor a szélsőjobb oldali ideológiák erősödni kezdtek Magyarországon. A bunyevácok öntudatát is megpróbálták lerombolni és „magyarosítani”. Karagity Antal a népművelési mozgalom keretében tizenhét évesen színjátszó csoportot alapított.<sup>14</sup> Felismerte, hogy a színház lehet az a médium, amelyen keresztül a leghatásosabban el tud érni a népéhez. A csoporttal többnyire Karagity saját drámáit játszották a bajai, bácsalmási, szabadkai és zombori járásban. (Gara a bajai járásban található, közel a szerb határhoz.) (A településeket a 2. ábrán jelöltem.)



2. ábra: Karagity Antal színjátszó csoportjának működési területe

<sup>13</sup> Jakov DUJMOV, „U povodu 90. obljetnice rođenja”, *Hrvatski glasnik*, 2003/22, 10.

<sup>14</sup> Martin KUBATOV, *Garski bunjevci*, Croatica, Budapest, 2012, 164.





Karagity színdarabjainak három fontos szervezőelve van: a bunjevác identitás tudatosítása, a hagyományok őrzése,<sup>15</sup> illetve a műveltség fontossága. Ezek jelentősége nem csak műveiben mutatkozott meg: a II. világháború vége felé beállt a bácskai partizánok közé, 1945 után pedig csatlakozott a szláv antifasiszta front politikai életébe.<sup>16</sup> Utóbbi számára elsődleges volt a nemzetiségi jogok minél teljesebb érvényesítése, melyhez szorosan kapcsolódott a népi hagyományok ápolása, az önálló sajtó létrehozása, illetve egy nemzetiségi iskola alapítása. Ez ugyanis nem valósulhatott meg Magyarországon, így szerették volna, ha a délszláv kisebbség lakta területeket, falvakat Jugoszláviához csatolják.<sup>17</sup> Nem csoda, hogy az ÁVH éjszakai házkutatásokat tartott Karagitynál, aki több munkatáborot megjárt, börtönbe került, testileg és szellemileg is kínozták: megásatták vele saját sírját is.<sup>18</sup> A kínzással kapcsolatos személyes élményei a *Meglepetés (Iznenadjenje)* című drámájában Nikola alakjához kötve jelennek meg.<sup>19</sup> Bunjevác büszkesége, szilárd jelleme, népe és származása iránti hűsége tisztán megnyilvánul abban, ahogy erről az időszakról vallott fiának: „Minden nap vertek azért, hogy változtassam meg a nevemet. Azt tesztel velem, amit akartok, de a saját nevemet nem tagadom meg. Karagitynak születtem, és Karagityként is fogok meghalni.”<sup>20</sup>

### **Az *Anka Berityeva* című dráma**

Karagity tizenhat drámát írt élete során. 1933: *Rosszindulat (Zloba)*, 1934: *Jegyések (Zaručnici)*, 1936: *Az elvált nő (Rastatkinja)*, 1940: *Sapka (Šepa)*, 1936 és 1943 között keletkezett a *Zorka kisasszony (Gospođica Zorka)*, *A féltékeny asszony (Ženina Ljubomornost)*, a *Lázl Hirtelen megbetegedett (Odjednom se razboljela)*, a *Becsületes család (Poštteni varalica)* és az *Anka*

<sup>15</sup> DUJMOV, *i.m.*, 10.

<sup>16</sup> KUBATOV, *Garski bunjevci i.m.*, 192.

<sup>17</sup> MÁNDICS, *i.m.*, 32–33.

<sup>18</sup> Martin KUBATOV, *Garske bunjevačke familije kadgod is danas*, Budapest, Croatica, 2015, 175–176.

<sup>19</sup> Đuro FRANKOVIĆ, *Odras povijesne zbilje u djelima Antuna Karagića i poratna stvarnost*, kézirat. (Marton Kubatov engedélyével felhasználva.)

<sup>20</sup> Martin KUBATOV, *Garski bunjevci i.m.*, 192.



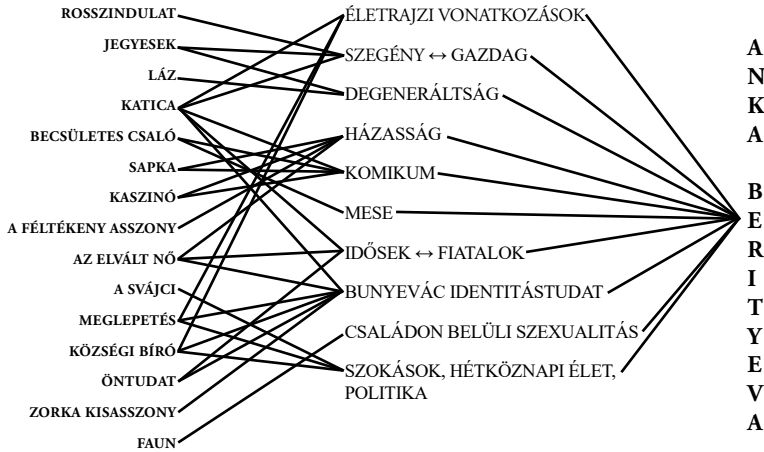
*Berityeva (Anka Berićeva)*. 1943: *Öntudat (Svijest)*, 1944: *Katica*, a II. világháború után íródott a *Meglepetés (Iznenadenje)*, a *Községi bíró (Općinski načelnik)*, *A svájci (Švajcarka)*, 1966-ban a *Faun*. A *Kaszinó (Kasina)* című dráma keletkezéséről nincs adat.

A tizenhat dráma közül az *Anka Berityeva* című alkotás különösen figyelemre méltó abból a szempontból, hogy ezen keresztül az összes többi drámához kapcsolódási pontot lehet találni – az *Anka Berityeva* tulajdonképpen a drámai életmű kicsinyítő tükréként értelmezhető.

Milyen szempontok alapján lehet összekötni a többi művel? Karagity drámáiban előfordulnak életrajzi vonatkozások, gyakori téma a szegények és gazdagok ellentéte, ennek kapcsán a módosabb urak degeneráltsága,<sup>21</sup> enyhe szellemi fogyatékosága. A házasság társadalmi és magánügyi aspektusai, az ezzel kapcsolatos vagyoni érdekek, problémák és bűnök talán a leggyakrabban ismétlődő motívumok az életműben. A komikum és a mesei jegyek is igen jellemzőek bizonyos művekre. Az idősek és fiatalok ellentétére, a generációs különbségekre is számos példát láthatunk, s szintén többször előfordul a családon belüli szexualitás problémája. A bunyevácok mindennapi életére, szokásaira is rálátást kapunk. Karagity egyes művei pedig képet adnak a korabeli politikai helyzetről. Munkásságának legfontosabb pontja az identitástudattal kapcsolatos problémák körüljárása. Az író egy-egy drámájában többféleképpen is feldolgoz egy-egy problémakört, s természetesen vannak olyan esetek, amikor egy drámában több téma is előkerül, de csak egy mű van, amiben az életműben tárgyalt valamennyi fontos kérdéssel találkozhatunk. Az *Anka Berityeva* című színjáték ezért foglal el különleges helyet Karagity Antal munkái között.

Ennek a bonyolult kapcsolati hálózatnak átláthatóbb változatát a következő oldalon, a 3. ábrán összegeztem, amely segédanyagként szolgálhat az elemzés során. A következőkben ugyanis azt vázolom, miről szól az *Anka Berityeva*, és hogyan tudjuk hozzákapcsolni a többi művet.

<sup>21</sup> A „degeneráltság” kifejezést Jurij Lorancsevity után használom, ő jellemzi így az általam is hivatkozott cikkekben a Karagity-dramák gazdag szereplőit. Természetesen nem az összeset, csupán azokat, akiket keresztül az író ellenszenvét fejezi ki az uraságok iránt. Ők a drámákban szellemileg gyengék, félkegyelműek, szúklátókörűek, külsejük általában torz, visszataszító. A Karagity Antal drámáiban megjelenő degenerált alakok részletesebb jellemzése nem célja ennek a dolgozatnak, de szükségesnek éreztem tisztázni, miért használom ezt a fogalmat.



3. ábra

Anka Berityeva, a címszereplő lány egy Joso nevű gazdag földbirtokos felesége. Karagitya a gazdag karaktereinek – ha a gazdagságot a negatív oldaláról szeretné nyomatékosítani – sok rossz tulajdonságot ad, leggyakoribb hibájuk a degeneráltság. Ebben a műben is ezt alkalmazza Josóra, aki egy degenerált ember – ezt a beszédstílusából és a róla szóló beszélgetésekből tudjuk meg. Gyengeelméjű, aki nem tudja, hogyan működik a házasság, így feleségével öt év alatt egyszer sem került intim testi kapcsolatba. Dolgozik náluk egy istállófiú, Andrija, aki mindenben ellentéte Josónak. A szegény legény és a gazdag úr éles különbségét figyelhetjük meg a két karaktert vizsgálva. Olvashatunk a két férfi illatának markáns különbözőségéről, testi és szellemi adottságaik eltéréséről. Joso rossz természetű, zsarnokoskodik a cselédekkel, az a véleménye róluk, hogy „a szolga még éppen nem állat, de nem is ember.”<sup>22</sup> Andrija Ankától kapott egyszavas jellemösszegzése még inkább ráerősít a két férfi ellentétére, miszerint az istállófiú „ember”: szorgalmas, egészséges, fizikai munkában edzett, értelmes, kedves és jó erkölcsű.

<sup>22</sup> Saját fordítás.



Andrija	Joso
szegény	gazdag
istállószagú	illatos
izmos, hibátlan test	testét kelések borítják
értelmes	szellemi fogyatékos
„ember”	zsugori, rossz természetű

Ebből kifolyólag Anka Andrijával, a szolgával csalja meg Josót. A megcsalás jelentőségét egy szép „ellentét-párhuzam” támogatja: Anka meghallja, hogy a lovak az istállóban nyugtalanoknak, ezért kiszökök lecsitítani őket. A lány elfojtott nőisége ellentétben áll a lovak hangos feszültségével. Amíg a lovak lassan elcsendesednek, addig Anka Andrijával szeretkezik, vagyis kirobban a feszültség a lányból, majd ő is megnyugszik, mint a lovak. (A házasság és a megcsalás kérdésköre is sokat foglalkoztatja Karagityot: a kérdés ahány drámában megjelenik, annyiféle választ ad rá.)

Fontos hangsúlyozni, hogy az *Anka Berityeva* komédia, és az életmű legtöbb drámájában számos példát találunk a komikumra (Karagity csak egy tragédiát írt). Például Joso az együgyűsége miatt komikus figura, például egyik ájulása alkalmával egy téhen nyaldossa az arcát. Halála is rendkívül vicces: ingben és gatyában megbotlik és meghal. A „tragikus” eset után Anka és Andrija összeházasodnak, gazda válik az istállófiúból.

A három főszereplő egymáshoz való viszonya hatalmi allegóriaként is értelmezhető: Joso és Anka gazdag házaspárt alkotott. Ebben a kapcsolatban Joso képviselte a hatalmat, aki testét és jellemét tekintve egyaránt romlott ember: testét kelések borították, zsarnok természete szigorú és igazságtalan korlátok közé zárta feleségét, vagyis a „népet”. Anka a nép szimbólumaként egy jobb eszmény irányába fordulva fellázadt az elnyomó hatalom ellen, és szerződést kötött Andrijával. Csakhogy Andrija ugyanolyan (bizonyos tekintetben rosszabb) zsarnoki és gonosz hatalommá válik, mint amilyen az előtte lévő Joso volt. (Testi fenytést alkalmazott egy idős szolgálón.) Ezért Anka az új férjét a tanyára száműzi három hónapra, remélve, hogy ez idő alatt jó útra tér – valahogy úgy, mint a mesében.



Idősek és fiatalok ellentéte jelenik meg a drámában Anka és Joso nagymamája összehasonlításakor. A nagymama, akit csak *bakanak*<sup>23</sup> neveznek a darabban, elmondja, hogy neki is olyan boldogtalan élete volt a szintén félkegyelmű férje mellett, mint Ankának Joso mellett, ugyanakkor menyének még van lehetősége a változtatásra, és bátorítja a lányt, hogy nyugodtan lépjen az önbeteljesítés útjára.

A családon belüli szexualitás, illetve általában a szexualitás is előkerül, ebben a drámában Anka barátnője, Evica kapcsán. Evica férje a tanyán dolgozik, így a magányos feleség másoknál keresi az örömet, emellett apja és bátyja is folyton molesztálja: a szerző komikusnak szánja, ahogy a lány folyton menekül és bujkál előlük. Evica Anka iránt is gyöngéd érzelmeket táplál, egy intimebb közös fürdőzés is szóba kerül köztük.

A bunyevác identitás erősítéséért folytatott küzdelem az *Anka Berityevában* a hagyományok ápolása és vállalása kapcsán jelenik meg: Anka és Evica is mindig hangsúlyosan bunyevác népviseletben jár, illetve az egyik jelenetben tamburazenekar játszik és a fiatalok bunyevác népi táncokat táncolnak.

Karagity gyakran beleírta önmagát műveibe, mint Mijo, a falusi író (összemosva saját alakját egy szintén garai születésű, Mijo Karagity nevű íróval). Ebben a drámában azonban csak indirekt módon találkozunk vele, illetve inkább sérelmeivel, gondolataival: ehhez Anka szolgál szócsőként, amikor arról elmélkedik, hányan vihették volna többre, ha van lehetőségük tanulni.

Miután áttekintettük a szempontokat (szegények és gazdagok ellentéte, identitástudat, komikum, mesei elemek, stb.) az *Anka Berityeva* című dráma kapcsán, a drámai életmű többi művének elemzése következik az *Anka Berityevához* köthetőségük szempontjából.

### **Az *Anka Beritya* és a többi dráma**

Először a *Rosszindulat* című művet érdemes megvizsgálni, Karagity egyetlen tragédiáját, amely a szegények és gazdagok ellentétének témakörébe tartozik. Egy szegény lány és egy gazdag fiú szerelméről van szó, akik a vagyoni különbségek miatt nem házasodhatnak össze, a szülők és a

<sup>23</sup> *Baka*: bunyevácul *nagymama*.



falusiak egyaránt „rosszindulattal” tekintenek a kapcsolatukra. A gazdag fiú a kilátástalan helyzetre válaszul agyonlövi magát.

A következő drámája már boldogabb befejezéssel zárul: A *Jegyések*ben a főszereplő lánynak választania kell egy szegény, de erős, egészséges fiú és egy gazdag, de degenerált ember között. A szegény-gazdag ellentétét ebben az esetben kiegészíti a degeneráltság is, ahogy az *Anka Berityevában*.

A degeneráltságot a *Láz* című dráma neveteti ki a leginkább, amelyben szinte ugyanaz az alaphelyzet, mint Joso és Anka kapcsolatában: adott egy félkegyelmű férj és egy szűz feleség. A feleséget emészti a szexualitás hiányából adódó lázbetegség, amelynek a bugyuta férj ígérete vet véget, miszerint megtanulja, hogyan is kell házaseletet élni.

A *Katica* című műben is a szegények és gazdagok ellentéte jelenik meg, csak itt Katica, az egészséges és szép cseléd lány áll szemben a hitvány és beteges úriasszonnyal. Az asszony férje és Katica persze szerelmesek, és szerelmük a feleség halála után be is teljesedhet – hasonló esetet az *Ankában* is láthattunk.

A komikum és a mese a *Becsületes család* című drámában a legerőteljesebb. A címben szereplő oximoron egy cigány lótolvajt jellemez, aki Robin Hoodot idéző alakként a gazdagoktól lop. Régi barátját is meglopja, kihallgatja az asztal alatt, feleségét a padláson a magáévá teszi – sok helyzetkomikum van benne, ahogy az *Anka Berityevában* is.

Karagity talán leghumorosabb műve a *Sapka*, ami két házaspár és egy szerelmi viszony történetét meséli el. A két feleség hol hencseg, hol panaszkodik férjére – a férjek pedig arra panaszkodnak, hogy az asszonyok mindig kiküldik őket a tanyára. Közben kiderül, hogy az egyik férj a másik feleségéhez jár a tanya helyett. Vannak a drámában kínos beszélgetések, hazudozások, ágy alatt bujkálás, a viszonyt végül egy rossz helyen hagyott sárga sapka buktatja le. A megcsalt feleség a végén igazságot tesz: kérdés, hogy ki hordja a házasságban a nadrágot?

A *Kaszinó* című drámában egyértelműen a két fiatal feleség a domináns, akik tréfásan megleckéztetik férjeiket. Öreglegényekhez mentek feleségül, akik nehezen engedik el a hosszúra kitolódott legényéletüket, és visszajárnak a kaszinóba játszani, inni, más nők társaságában mulatják az időt. A két fiatal lány móresre tanítja a züllött férjeket: azzal a hazugsággal



csalják őket haza, hogy egyikük szelütést kapott. A dráma a két öreglegény ígéretével ér véget, miszerint mostantól mintaférjek lesznek.

*A féltékeny asszony* is a megcsalásról beszél. Azt hinnénk az elején, a feleség féltékenysége alaptalan, és csak kínozza vele férjét. A férj a feleséggel és az olvasóval is elhiteti, hogy így van. Amikor a feleség bocsánatot kér, és szégyenkezik féltékenysége miatt, akkor tudjuk meg, hogy a féltékenysége nagyon is megalapozott volt, ugyanis a férje csalja őt. Itt a férj kap némi felmentést, hiszen az ember nem választhatja meg, kit szeret, s van olyan, hogy a szerelem a házasságkötés után érkezik, csak nem biztos, hogy a házasságba.

*Az elvált nő* című drámában a főhősnőnek, Julkának három férfi közül kell választania. Ez a dráma is kapcsolódik a házasság témaköréhez, de érinti a bunyevác identitástudat kérdését is. Mindez a három férfi összehasonlításából derül ki. Šano gazdag, és megvan a magához való esze, szeretné feleségül venni Julkát, de nem tökéletes: úri ruhában jár a népi viselet helyett, és előnyben részesíti a modern táncokat a tradicionális körtáncal, a *kolóval* szemben. A legnagyobb probléma ezzel a kérővel származása, hiszen sváb emberként nem tudja biztosítani Julka számára a tiszta bunyevác öröklődést. Andro anyagi helyzete és származása csábító ajánlat a fiatal lány számára, még butasága is megbocsátható lenne, csak hogy neki nem szerepel a tervei között a házasság, így őt is ki kell húzni a férjjelöltek listájáról.

Šano	Ivo	Andro
úr, községi végrehajtó	paraszt, gazdálkodó ember	gazdag örökös
ravasz	józan paraszti ész	tanult, de buta
sváb	bunyevác	bunyevác
úri ruha	népvisolet	golföltöny
modern táncok	bunyevác népi táncok	-
vőlegény	vőlegény	öreglegény akar lenni



Julka végül Ivót választja férjéül, hiszen származásával, tulajdonságaival és szándékával is látszólag minden rendben. A házasság hibátlannak tűnik, de sajnos Julka anyósa megmérgezi a fiatalok kapcsolatát. Ezen a ponton nem törődve a szegénnyel, Julka, mint öntudatos és szabad nő dönt a sorsa felől, és elválík a férjétől. Árnyaltabbá válik tehát a kép: adott volt a tökéletes bunyevác férfi, s vele a boldog élet reménye, az asszony pedig bunyevác gyerekeket szülhetett volna, hogy megmaradjon a népe. Ugyanakkor Karagity ezen a ponton azt fejezi ki a válással, hogy az egyéni boldogság is nagyon fontos, és nem szabad egy egész életet feladni, még a népéért sem. (Karagity saját életre ez nem volt igaz, mondhatni, hogy az életét adta a bunyevácokért, munkássága miatt megverték, munkatáborba küldték.)<sup>24</sup>

A Karagity-életműben a politika gyakran összefonódik a mindennapi élet bemutatásával; ilyen például *A svájci*, amely a háború utáni állapotokat mutatja be: a svábok kitelepítését és az otthagyt gazdaságok kifosztását, valamint az ember kapzsiságát és alávalóságát.

*A Meglepetés* és a *Községi bíró* a szélsőjobbboldali, fasizálódó rendszer elleni lázadásról szól. A szerző ezekben a drámákban mutatja be, hogyan félemlítik meg a kisebbségeket, hogyan magyarosítanak, mennyire félnek a bunyevác emberek bunyevácnak vallani magukat, és mi jár annak, aki küzd a népéért a rendszer ellen. Ezek erősen életrajzi vonatkozású művek, a *Községi bíró* című dráma teljesen Karagityról szól: Mijo, a falusi író és rendező harcát mutatja be. (Karagity Mijóként egyébként megjelenik a *Katica* című drámában is.) A *Meglepetés* és a *Községi bíró* is az identitás-tudatot erősítő művek, egyértelműen benne van mindkettőben az üzenet: mindenki legyen tisztában bunyevácágával és büszkén vállalja származását, ne engedjenek a nyomásnak és a megfélemlítésnek.

Karagity talált egy színpadi figurát, aki a példamutatást egyszerűen és hatásosan közvetítheti: a bunyevác népviseletbe öltözött lányt. Az *Öntudat* című drámájában és a *Zorka kisasszonyban* is nagyon hangsúlyosan megjelenik ez a motívum, ez a színpadi toposz.

Az *Öntudatban* egy boldog befejezéssel végződő *Rómeó és Júlia*-történet bontakozik ki, de nem is a cselekmény a fontos, hanem Zlatica, aki megtesztíti a tökéletes bunyevác leányt: csak népviseletben jár, szorgalmas, büszke, okos és művelt.

<sup>24</sup> KUBATOV, *Garske bunjevačke i. m.*, 175–176.





A *Zorka kisasszony* egy elvárosiasodott lány megtéréstörténetét viszi színpadra: a cselekmény során Zorka visszatér a hagyományos értékekhez. Egyébként a népi ruha tudatos és büszke viselésével a *Katicában* és az *Anka Berityevában* is kiemeli Karagity a hagyományok ápolásának fontosságát.

A fiatal bunyevác lányok mellett Karagity jelentős szerepet ad az idősebb korosztálynak is. A *Katicában* és *Az elvált nőben* a főszereplő fiatal lányok kerülnek szembe az édesanyjukkal, akik nagyon konzervatívan viszonyulnak az élethez; hagyománytisztelők, sőt maradiak, a falusi értékek és szabályok szerint próbálják egyengetni a lányaik sorsát, igyekeznek befolyásolni a döntéseiket, elfogadtatni velük az élet determináltságát. Katika ezzel szemben azt a haladó szellemiséget képviseli, miszerint az ember azzal házasodjon, akit szeret, és ne vagonni érdekekre épüljön a kapcsolat. Ne a szülők, hanem a fiatalok döntsenek saját sorsukról és boldogságukról. *Az elvált nő* Julkája már kicsit másféle modernséget képvisel: Zola-regényt olvas, és nagyon érdeklődik a fejlődés, a nagyvilág.

Feltűnő, hogy a nagyszülők általában pozitívabb figurák; mindig jószágosak és támogatják a fiatalok döntéseit. Ilyen az *Öntudatban* Dida Márkó, az *Anka Berityevában* Joso nagyanyja, *baka*. Ezek az alakok mindig felemlgetik elmúlt fiatalságukat, és reflektálnak saját elmúlásukra, kiemelve, hogy a fiatalok előtt még ott a változtatás lehetősége.

Az erőszak és a családon belüli szexualitás motívuma legerőteljesebben az *Anka Berityevában* található meg, de két másik drámában is vannak erre való utalások. Erőszakra tett kísérlet szerepel a *Meglepetésben* – Katicát kislánykorában majdnem megrontják. A családon belüli abúzus pedig a *Faunban* is megtalálható, ahol a fiútestvér meg akarja erőszakolni a húgát. A dráma egyébként egy korrump nőcsábásról szól, tehát az egész cselekmény a szexualitás témája köré szerveződik.

## Összefoglalás

Az egyes szempontok elemzése után azt a következtetést vonhatjuk le, hogy az *Anka Berityeva* című dráma valóban Karagity Antal drámai életművének kicsinyítő tükré. Az összevetéseket főként a visszatérő motívumok mentén végeztem, így ehhez elengedhetetlen volt az egyes drámák cselekményének



ismertetése, főleg mivel Karagity Antal művei nem kerültek be az irodalmi kánonba.

Bár a Karagity-drámák irodalmi tekintetben nem nevezhetők tökéletes és igényes alkotásoknak, a bunyevác nép számára elengedhetetlenül fontos jelentőséggel bírnak. Karagitynak a társadalmi elismerésért folytatott törekvése, a népművelői harca a drámákon keresztül próbált eljutni a bunyevácsághoz, de saját népe körében is csak meg nem értettségre talált. A tanulmányban olvasható történetkivonatokból is kitérünk kritikussá és gúnyos véleményre a megrekedt falusiak kapcsán. Karagity Antal hiába harcolt a népéért, a rendszer nyomása a bunyevácokban is félelmet ébresztett, így figyelmen kívül hagyták, sőt, elítélték írójuk tevékenységét. Összességében Karagity Antal művei, nemcsak azért fontosak, mert a ma élő bunyevácok számára is fontos identitásképző hatással rendelkeznek, illetve nosztalgiára és trauma-feldolgozásra alkalmazhatók, hanem olyan etnokulturális problémákkal is szembesítik az olvasót, amelyek a mai napig nem oldódtak meg.

## Felhasznált irodalom

- DUJMOV, Jakov: „U povodu 90. obljetnice rođenja”, *Hrvatski glasnik*, 2003/22, 10.
- FRANKOVIĆ, Đuro: *Odras povijesne zbilje u djelima Antuna Karagića i poratna stvarnost*, kézirat, Marton Kubatov engedélyével felhasználva.
- KŐHEGYI Mihály: „Honnan és mikor kerültek a bunyevácok Katymárra?”. BÁRTH János (szerk.): *Tükörképek a Sugovicán*, Katona József Múzeum, Kecskemét, 1997.
- KUBATOV, Martin: *Garske bunjevačke familije kadgod is danas*, Croatica, Budapest, 2015.
- KUBATOV, Martin: *Garski bunjevci*, Croatica, Budapest, 2012.
- LORANČEVIĆ, Juraj: „Ante Karagić hrvatski književnik iz Bajskog trokuta u Mađarskoj”, *Hrvatski glasnik*, 1992. szeptember 24, 6.
- MÁNDICS Mihály: *A magyarországi bunyevác-horvátok története*, Bács-kiskun megyei Tanács V. B. Művelődési Osztály, Kecskemét, 1989.
- MEZNERICH Jenő: *Bunyevácok*, Budapest, 1938.
- UROSEVICs Danilo: *A magyarországi délszlávok története*, Budapest, Hazafias Népfront Országos Tanácsa, 1969.



BARTA NIKOLETT

## **A mesemondás dramaturgiája Kárpáti Péter *Pájinkás János* című darabjában**

A *Pájinkás János* című darab Kárpáti Péter *A kivándorló zsebkönyve* című drámakötetében olvasható. A drámaíró harmadik kötete<sup>1</sup> kivándorlás abban az értelemben is, hogy Kárpáti hátat fordít a hétköznapi életből „sűrűvé kevert” drámai anyagnak – ami a *Világvevő* kötet szövegeit még jellemezte, kivéve a kötet utolsó darabját, az *Országalmát* – és ezzel a drámakötetével belép a mesék birodalmába.

*A kivándorló zsebkönyv*ben megjelentetett drámák (*Díszelőadás, Tótféri, Nick Carter avagy a végső leszámolás Dr. Quartzcal, Pájinkás János, A negyedik kapu, Első éjszaka avagy utolsó*) világát az egymástól sokszor egészen távol eső kultúrákból vett mesei motívumok szövik át, felerősítve azt a fajta játékoságot is, amely az eseményeket – a mese természetéből is fakadóan – a legváratlanabb, groteszk módon forgatja ki önmagából, és teszi nyitottá a többféle értelmezési lehetőségre.<sup>2</sup> A mesei fordulatok és a mindennek kissé görbe tükröt mutató játékoság eleve ellehetetleníti egy lineáris vezetésű jelentésképződés létrejöttét az olvasóban/nézőben. A drámákon belül sajátos szabályok szerint működő világ születik, ahol a legyengített és jelentésükben szétszóródott referenciapontok utat nyitnak az önálló asszociációs értelmezési lehetőségeknek. A kötet mind a hat darabjának sajátos belső működését két fő irányvonal határozza meg: a mesei motívumok, illetve a játék a fikcióval.

---

<sup>1</sup> *A kivándorló zsebkönyve* megjelenését megelőző két kötet: *Halhatatlan háború* (1992), *Világvevő* (1999).

<sup>2</sup> TOMPA Andrea, „Időszerűtlen drámák – Kárpáti Péter. A kivándorló zsebkönyve”, *Jelenkor*, XLVIII/6 (2005), 652–656, 654.



Kárpáti Péter ezekben a darabokban nemcsak a különböző kultúrákból vett meséket és legendákat fogalmazza újra és alkot belőlük színpadképes darabokat, hanem a szóbeli kultúrán hagyományozódott mesélés is újjáteremti a kortárs viszonyoknak megfelelően. A kötetben található darabokban ugyanis nemcsak a mesék szerteágazó történései tematizálódnak, hanem maga a mesélés aktusa is beleszövődik a történések folyásába. Így válik a mesemondás drámaszervező erővé a darabok világán belül. *A negyedik kapu* című darabban a mese továbbadásának hagyománya, maga a mesélés, egy egész kisközösség életben maradását biztosítja.<sup>3</sup> A kis haszid közösségen belül a szentek tanításait őrző mesék a közösség alapértékeit hordozzák: mesék nélkül egy ilyen közösség létét a széthullás veszélye fenyegetné. Az *Első éjszaka avagy utolsó* című darabban a mesélés már nem pusztán a hagyomány fenntartását szolgáló eszköz, hanem egyenesen élet-halál kérdésévé válik. Sehrezád élete múlik azon, hogy képes-e minden egyes nap olyan érdekes meséket előadni, hogy a királyban erősebb legyen a mesék folytatása iránti kíváncsiság, minthogy másnap reggel fejét vegye a hercegnőnek.<sup>4</sup> A *Tötferit* csakúgy, mint a *Pájinkás Jánost*, Ámi Lajos meséi alapján írta Kárpáti Péter. A *Tötferit*-ben hétköznapi élethelyzetből bomlik ki a nagyívű misztériumdráma. A világ a rendből a káosz felé tart, majd újra a rend állapota felé halad. Az egész darabot átszövő mesei fordulatok az idő kettős síkon mozgatása révén egyszerre haladnak az újjászületés és a káosszá válás felé. A *Nick Carter* című darabban felerősödik a játék a fikcióval. Két barát szerepjátékának szituációjából alakul ki a darab cselekménye. A darab tematikus keretét az életképtől elszakadt, szabadon nekilóduló fantázia játékaik adják.<sup>5</sup> A kötetet nyitó *Díszelőadás* Kárpáti Péter kisregénye, mely műfaji eltérést mutat az ezt követő, színpadra szánt művektől. Ennek ellenére a szöveg implicit módon hordozza a színpadra alakítás lehetőségét. A mesélés, egy történet elmondásának narratív megalkotottságával folytatott játék, egy valóban megtörtént esemény újramondásán alapul. Högyes

<sup>3</sup> UPOR László, „Mesélő kutyák almanachja – Kárpáti Péter: A kivándorló zsebkönyve”, *Holmi*, XVII/3 (2005), 356–366, 363.

<sup>4</sup> UPOR, *i.m.*, 364.

<sup>5</sup> UPOR, *i.m.*, 360.



Endre a Magyar Pasteur Intézet megnyitóján elhangzó díszbeszédében saját tudatának hálózatos rétegeibe kalauzolja a befogadót.

A *Pájkás János*, Ámi Lajos meséje, olyan mesemondói hagyomány része, mely még az összegyűjtött, írott szövegekben is elevenen őrzi a folklorizmustól mentes, tisztán a szóbeliségen alapuló mesemondás „levegőjét”.<sup>6</sup> Ennek a mesemondói hagyománynak az atmoszféráját kívánta darabjába átültetni és újrafogalmazni Kárpáti Péter. Az Erdész Sándor által feljegyzett<sup>7</sup> mesék szövegeiben, a színesen burjánzó és mindenfelé elágazó, a legkülönfélébb fordulatokban gazdag meseszövegekben Kárpáti Péter meglátta azt a lehetőséget, amely különleges, dramatikus feszültséggel hatja át drámáinak világát.

A mesélés a hagyományos társadalmakban olyan kommunikatív helyzetet teremtett, amely mind a mesélőt, mind a befogadót hermeneutikai természetű feladat elé állította.<sup>8</sup> A mesélő a történetek elmondásával a jelentésadás szándékoltságát nyilvánította ki, amely a hallgatóság részéről a jelentéskutatás befogadói attitűdjét igényelte. Ez az intenzív kapcsolat mesélő és hallgatósága között csak akkor jöhetett létre, ha a mesemondó érzékenyen tudott reagálni környezetére. Ezt úgy érte el, hogy az egyes meséknek csak a kész paneljeit tartotta a fejében, ugyanis a folytonos aktualizálásnak köszönhetően minden egyes történetnek újabb és újabb variációi születtek.<sup>9</sup> A kész paneleken belül variálta a történetek szétfutó szálait, hogy az adott közönség számára aktuális, és ezáltal érdekfeszítő legyen.<sup>10</sup>

A mesemondás genezisének drámáját csak ezen keresztül érthetjük meg. A mesemondó a mesélés közben olyan ontológiai problémákkal került szembe, amelyeket saját meséjének hőse élt meg, amikor a mese

<sup>6</sup> SÁNDOR L. István, „Átmesélt életek”, *ellenfeny.hu*

<sup>7</sup> ERDÉSZ Sándor, *Ámi Lajos meséi*, I. köt., Akadémiai, Budapest, 1968, 89–127.

<sup>8</sup> BICZÓ Gábor, „A mese hermeneutikája”. BÁLINT Péter (szerk.), *Közelítések a meséhez – A mese értelmezhetőségei*, Didakt, Debrecen, 2003, 9–32, 15.

<sup>9</sup> BICZÓ, „A mese...”, *i. m.*, 19.

<sup>10</sup> KÁRPÁTI Péter, *A túlvilágon túl – A szóbeliség kultúrájának dramaturgiai szempontú megközelítése*, Doktori értekezés, Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, Budapest, 2012, 6.



cselekményében, szimbolikusan és konkrét értelemben is, valamilyen keresztúthoz érkezett, és döntenie kellett arról, merre induljon tovább.<sup>11</sup> Ilyen döntések sorozata a mesélés aktusa is, hiszen a mesélőnek mindig választania kell, hogy a történetnek melyik szálát domborítja ki jobban, mit ad hozzá a mesei hősök karakteréhez, esetleg milyen új szálát vezet be. A mesemondás különleges légkörét ezek a feszültségteli és drámai pillanatok alakítják, melyben a mesélő és a befogadó közösen kerülnek olyan szituációkba, ahol a döntés és választás kényszere megkerülhetetlen. A mesélés aktusának drámai ereje ezekben a pillanatokban sűrűsödik össze, és ez olyan felfokozott érzelmi hatásként csapódik le a befogadóban, mely által a mese világába való teljes bevonódottsága következtében ő maga is elkezdheti a saját történetét megkonstruálni. Mivel a befogadó érzelmileg aktívan részt vesz a mese cselekményének szövéseben, a hallott történetet a saját tapasztalataival összevetve alakítja ki egy önmaga számára értelmes jelentést, miközben a mesélő is a jelentésadás szándékával alakítja a történet menetét.<sup>12</sup>

A mesés történetet hallgató közönség egyrészt a megkerülhetetlen út-választás drámai feszültségében, másrészt a történet által implikált, belső keletkezésű képek segítségével alkotja meg a maga történetét. A történet által sugallt képek az imaginatív tudatot ragadják meg, a belső képzelet, a tudattalan mélyrétegei felé nyitnak utat. A mese csodás elemei az ember legmélyebb tudattalan szintjével lépnek kommunikációba, és rendezik a mélyben lévő dolgok „kuszaságát”. A befogadóban ezáltal új utak nyílnak meg egy másik lehetséges lelki beállítódás felé, felülírva a régi rossz sémákat, berögződéseket, és ez akár élete későbbi cselekedeteire is hatással lehet. A mese hallgatása közben drámai feszültség keletkezik, amikor a mesélő a történet olyan csomópontjaihoz érkezik, ahonnan lendületet kell vennie, és az adott pillanatban legérdekesebbnek tűnő szálát veszi fel a történet folytatásához.<sup>13</sup> Ez az asszociációs gondolkodás mentén is váltást igényel; az eddigi belső képzelet által generált érzelmekhez képest egy olyan új belső kép létrehozását igényli, amely érzelmi szinten is új beállítódásra készíti a befogadót.

<sup>11</sup> BICZÓ, „A mese...”, *i.m.*, 20.

<sup>12</sup> BICZÓ, „A mese...”, *i.m.*, 15.

<sup>13</sup> KÁRPÁTI, *A túlvilágon...*, *i.m.*, 7.



Kárpáti igyekszik megtartani a *Pájinkás János*ban a mesemondásra jellemző dramaturgiai fordulatokat, kisebb-nagyobb hangsúlyeltolódásokkal sűrítve a történetet, a színpad igényeihez igazodva. Ezért a darab színpadi megvalósulása során a mesés képek, a mesemondó által összekötött, külön kis jelenetekben konkretizálódnak. A dramatikus textusból készült színpadi előadások<sup>14</sup> közül a Forgács Péter által rendezett *Pájinkás János* hangsúlyozza a legerősebben a mesemondó pozíciójából eredő dramaturgia működését, ezért a továbbiakban erre az előadásra fogok hivatkozni. Az előadást a Vígszínház Házi Színpadán mutatták be,<sup>15</sup> ahol Szegedi Dezső alakította a mesemondót, Ámi Lajost, aki a maga közvetlen, jóízű, vaskos humorával elevenítette meg a színpadon a mesemondás közösségi eseményét. Az előadásban a történések narrálásán túl a mesemondó lendíti mozgásba az eseményeket, segítve a színészek játékát.<sup>16</sup> A hagyományos dramaturgiával bíró drámákban a jeleneteket a szavakból felépített dialógusok és monológok uralják, míg Kárpáti darabjában a szavak, mivel markánsan jellemzik a szereplőket és azt a világot, amelyben a szereplők mozognak, a jelenetben kialakuló színpadi világ légköréhez, a képi totalitás eléréséhez járulnak hozzá. Forgács Péter rendezésében mindez nem látványos színpadi megoldásokban, hanem egyszerű ötletekben valósul meg. Ilyen egyszerűségében is nagyon szép megoldás, amikor Nemtudomka virágba borítja az aszfaltot: az őt játszó színész, Hujber Ferenc egy festékes tálba mártja a kezét, majd a színpadra terített csomagolópapírra nyomkodik.<sup>17</sup>

A színészek által előadott jelenetek köré rajzolódó képi sík elrugaszkodási alapot jelenthet a befogadó számára egy saját jelentés létrehozására. A jelentések szétszóródását és az ehhez szükséges befogadói attitűdöt tovább

<sup>14</sup> A *Pájinkás János* című darab eddigi bemutatói: A topolyai Mara Amatőr Színház, rend.: Molnár Róbert, 2020; Ódry színpad, rend.: Tárnoki Márk, 2018; Szentendrei Teátrum, rend.: Tárnoki Márk, 2018; Gyergyószentmiklósi Figura Stúdió Színház, rend.: Anger Zsolt, 2008; Vígszínház, Házi színpad, rend.: Forgács Péter, 2002; Szatmárnémeti Északi Színház, Harag György Társulat, rend.: Forgács Péter, 2002; Mórincz Zsigmond Színház, Nyíregyháza, rend.: Simon Balázs, 2001; Janus Egyetemi Színház, rend.: Szabó Attila, 2001.

<sup>15</sup> Vígszínház, Házi színpad, rend.: Forgács Péter, 2002.

<sup>16</sup> Szűcs Mónika, „Álomidő”, *ellenfeny.hu*

<sup>17</sup> Szűcs, *i. m.*





erősíti, hogy a jelenetek egymásutánjában nem az ok-okozatiság lineáris cselekménymenete valósul meg, hanem az asszociatív gondolkodás alapján szerveződnek egymás mellé a jelenetek.<sup>18</sup> Ezek között tehát látszólag nincsenek összetartó szálak; az érzelmi építkezés szintjén azonban erősen hatnak egymásra, melyek a mélyebb tudati rétegekben hoznak létre jelentést a befogadóban, tovább erősítve az egyéni értelmezési lehetőségeket.

A jelentésképződés szabadságát meghagyó értelmezési lehetőségek mellett a szerzői jelentésadás intenciója is kiolvasható. A *Pájinkás János* sajátos világgéppel rendelkezik: a cselekmény felszíni rétegén és a két főszereplő karakterének ábrázolásán keresztül határozott üzenetet közvetít a darab. Pájinkás János mellett egy másik főszereplő, Nemtudomka is felbukkan, akinek a története párhuzamosan halad Pájinkásé mellett a darab cselekményében. A két főszereplő, Pájinkás János és Nemtudomka, tökéletesen ellentétes jellemvonásokkal rendelkeznek, aminek következtében a két főhős köré rajzolt világ is egymással teljesen szembenálló értékrendet közvetít. Pájinkás János, a világ megmentésére kiválasztott hős, kész modernizációs tervekkel, *a priori* tudással érkezik a földre.<sup>19</sup> Alighogy megszületik és megissza a pálinkáját, el is indul a cárhoz, hogy a „lecsehesedett világot kicsit ráncba szedje” a technikai újítások bevezetésével. Azonnal fel is találja a vonatot (vaklovat),<sup>20</sup> lépten-nyomon felfedez valamit, amit a földből ki lehet bányászni és hasznosítani, és máris létrejön a só és rézbánya (és egyéb anyagok) nagyipari kitermelése Oroszországban,<sup>21</sup> az ország pedig gazdaságilag és technikailag egyre fejlettebb, gazdagabb lesz. Ezáltal Pájinkás János történetében az események a lineáris, történelmi időmenetébe helyeződnek és a világ elvarázstalanodásának tüneteit mutatják. A burjánzó technicizmus és a modernizációs törekvések Pájinkás János részéről folyamatosan a végtelenbe halasztódó fejlődés folyamatát indítják el, amely az egyéni emberi élet beteljesíthetlenségének metaforájává válik.<sup>22</sup>

<sup>18</sup> P. MÜLLER Péter, *A magyar dráma az ezredfordulón*, L'Harmattan, Budapest, 2014, 51.

<sup>19</sup> BICZÓ Gábor, *Mese és társadalom – Ámi Lajos, egy cigány mesemondó élete és műve*, Didakt, Debrecen, 2014, 208.

<sup>20</sup> KÁRPÁTI Péter, *A kivándorló zsebkönyve*, Jelenkor, Pécs, 2004, 178, I. felvonás, 6. jelenet.

<sup>21</sup> KÁRPÁTI, *A kivándorló... i. m.*, 179, I. felvonás, 7. jelenet.

<sup>22</sup> SZÜCS, *i. m.*



Nemtudomka legfőbb tulajdonsága semmirekellősége és lustasága, ezért anyja elátkozza – mindenre csak azt tudja mondani, hogy „nem tudom” – és elzavarja a háztól.<sup>23</sup> Az átok csak akkor hullik le róla, ha a cárkisasszony csecsemőjét lefürösztí és bepólyálja. A legszembevetőbb különbség a két főszereplő között, hogy míg Pájinkás János a pálinkából nyert erő segítségével bátor, tettere kész, éles eszű figura lesz, aki mindig mindenre tudja a megoldást, addig Nemtudomka látszólag semmihez sem ért, semmit sem tud. Igaz ez egészen addig, amíg el nem keveredik a cári udvarhoz és a cárkisasszony kertészbojtárja nem lesz.<sup>24</sup> Ekkor válik nyilvánvalóvá, hogy olyan csodás képességekkel rendelkezik, melyek által teremteni és alkotni tud. A léptei nyomán azonnal virágok teremnek, az égre is képes virágokat ültetni, de még az alakját is meg tudja változtatni. Nemtudomkán hiába ül átok, mégis tud valamit, amit János nem: képes a teremtésre. Neki ténylegesen ki kell állnia egy próbát, hogy az átok lehulljon róla: meg kell szerettetnie magát annyira Gizellával, hogy a közelébe férközzön és beteljesítse az átok feloldásának feltételét. Nemtudomka képességein és jellemén keresztül jut igazán kifejezésre a mesei világ logikájára jellemző csodás elemek megjelenése, a mágikus világra jellemző gondolkodásmód.

A darab cselekményvezetésének és dramaturgiai csomópontjainak felzárkózásán egyértelműen megképződik – a két főhős történetén keresztül – a darabban ábrázolt világ működésének egy tágabb összefüggésrendszerbe illeszkedő jelentése. A darab mélystruktúrájának mozgatói azonban állandóan új alternatívákat, egyéni értelmezési utakat kínálnak a befogadó számára. Ebben a mélystruktúrában a legfőbb mozgató a mesemondás ak-tusa, melyet a fikcióval való színészi játék, a mesei, archetipikus helyzeteket kiforgató ironizáló, groteszk humor teljesít ki. Ilyen például Pájinkás János történetének kezdő szituációja, melyben a főhős nem sokkal megszületése után elindul a politikába. A csecsemő különleges képessége – gyorsan, pillanatok alatt megnő – nem az égiektől kapott ajándék, hanem a pálinkaivás hozadéka. Ezáltal a hős világmegváltó küldetése is esetlegessé válik; Forgács Péter előadásában pedig az egész jelenet groteszkbe fordul, amikor

<sup>23</sup> KÁRPÁTI, *A kivándorló...i.m.*, 175, I. felvonás, 4. jelenet.

<sup>24</sup> Uo.



a pelenkáját még magán viselő hirtelen felnőtt Pájinkás János a szüleinek magyarázza, hogy milyen fontos feladatok várnak rá a kinti világban, és miért nincs ideje a bölcsőjébe feküdni. A darabban a mesemondó pozíciója egyrészt megteremti a történések értelmezési lehetőségeinek szabadságát, másrészt stabil keretet, erős mágneses teret biztosít a jelentésképződés széttartó folyamatában. Ez az erő pedig nem más, mint a mesemondás drámaisága: annak a tétje, hogy a színpadon „előkerelkedő” mesés történet képes-e kollektív, szellemi erőteret létrehozni, melyben a résztvevők (színészek és nézők) egyként olvadnak fel.

A mesemondás az egyéni értelmezési eljárásokat többféle módon is lehetővé teszi. A jelenetek átkötésével megidéződik a mesemondás légköre: a befogadóban az a feszültségteli érzet jön létre, hogy itt és most dől el a történet menetének további sorsa, hogy a dolgok történhetnének másképp is, mint ahogyan történnek.<sup>25</sup> Ez segít ráhangolni a befogadót a jelenetben megidézett világ hangulati és érzelmi elemeire. Mindez a befogadó fantáziájának működésbe lendülését és a színészi játékhoz szükséges meghatározó atmoszférát készíti elő. A mesemondás általi összeköttetések epikusabb jellege egyenletesebb módon adagolja a dramaturgiai fordulatokat, több időt enged a befogadónak, a jelenetekben megidézett és a színpadi megjelenítés által sugallt képekben való elmerülésre, mint a hagyományos dramaturgiával bíró darabok.

A *Pájinkás János* kezdő szituációjában Ámi Lajos mesél, pontosabban elmélkedik a lélek létezéséről és annak tulajdonságairól. A mesemondó sajátos látásmódjában a lélek létezése azáltal bizonyítható, hogy az ember álmodik. Álom közben a lélek a testet elhagyva olyan messzi helyekre is eljut, ahol az ember élete során még sosem járt. Ezt bebizonyítandó Ámi Lajos elalszik a színpadon. Az álom és az alvás motívumai a mesékben sok esetben egyfajta tudatállapot-változást jelölnek, az én kioltódását, mely elválaszt és lehatárol az objektív valóságtól, a külvilágtól, és ezáltal lehetőséget biztosít olyan élmények átélésére, melyekben érvényüket veszítik a földi világ játékszabályai. A klasszikus tündérmesékben alvás közben jut hozzá a hős a jövőjével, sorsával kapcsolatos tudáshoz: a transzcendens

<sup>25</sup> CsÁKI Judit, „A mese színháza. Kárpáti Péter: A kivándorló zsebkönyve”, *Színház*, XXXVII/11 (2004), 45–46, 45.

világ vagy éppen az akadályozók, ellenerők álmokképeken keresztül üzennek a hősnek.<sup>26</sup>

Ámi Lajos elalszik és Oroszországba jut, pontosabban egyszer csak ott találja magát egy orosz vasútállomáson, ahonnan vonattal el szeretne jutni Magyarországra.<sup>27</sup> Ebben az álomban semmilyen jele nincs a transzcendens vagy más, nem evilági entitás jelenlétének, ellenkezőleg: az egész szituáció az orosz állomáson, egy behatárolt és azonosított földi közegben játszódik. Mégis, jelzésértékűvé válik, hogy a mesemondó elalszik egy pillanatra, és ebből dialógus formájú szituáció bomlik ki. Vagyis a mesemondás aktusa, egy mesés történet elkezdése, ezzel együtt egy színpadi szituáció kialakulása olyan kitüntetett pillanat, amely másfajta tudatállapotot kíván meg a mesélőtől és hallgatólágon a befogadótól is.<sup>28</sup> Olyan tudatállapotot, amely által a hétköznapi realitás és ezzel együtt a rutinszerűen folyó lineáris idő felfüggesztődik a mesélés idejére, s mindez a színházi hatás befolyása alatt történik.

Az utazás és az út motívuma szintén megjelenik az álomban, ami a tündérmesék szerkezetének metaforikus kifejezése is.<sup>29</sup> A *Pájinkás Jánost*, ahogyan Ámi Lajos összes meséjét, az Erdész Sándor által szerkesztett kötetben a tündérmesék között olvashatjuk. A mese alapszerkezete ugyanis megfelel a tündérmesék szerkezeti sajátosságainak. Voigt Vilmos a következő főbb szerkezeti egységeket különíti el a tündérmesék jellemzésénél: „a hős megszületése, csodálatos képességeinek kimutatása, fegyvereinek megszerzése, egy nehéz feladat teljesítése.”<sup>30</sup> A tündérmesék tényleges története általában úgy indul, hogy a hős elkerül otthonról, s azért kel útra, hogy megoldjon egy nehéz feladatot. Amennyiben a hős sikeresen teljesíti a feladatot és kiállja a próbákat, a világ működése visszatérhet a megszokott rendbe. A hős pedig a megpróbáltatásokat követően érettebb személyiségként integrálódhat a társadalomba; a mese végén tehát újból

<sup>26</sup> Vlagyimir Jakovlevics PROPP, *A varázsmese történeti gyökerei*, L'Harmattan, Budapest, 2005, 76.

<sup>27</sup> KÁRPÁTI, *A kivándorló... i. m.*, 169, I. felvonás, 1. jelenet.

<sup>28</sup> BICZÓ, „A mese...”, *i. m.*, 15.

<sup>29</sup> BICZÓ, „A mese...”, *i. m.*, 18.

<sup>30</sup> VOIGT Vilmos (szerk.), *A magyar folklór*, Osiris, Budapest, 1998, 221–281, 242.



hétköznapi, reális szituációba tér vissza a történet. A mese tehát keretes tér- és időszerkezete hétköznapi szituációból bomlik ki és oda is tér vissza. Ezért a tündérmese cselekménye nem más, mint az állandó úton levés.

Kárpáti darabjában maga a mesemondó álmodja, hogy el szeretne utazni, fel szeretne szállni a vonatra, hogy visszatérhessen Magyarországra. Ami tehát a tündérmesék kezdő szituációjában egy hiányállapottal és a hős útra kelésével indul, az a darabban a mesemondó álman keresztül több szempontból is önreflexívvé válik. A darab alapszituációjában magának a mesemondónak a szerepeltetése, álma az utazásról a színházi előadás fikatív világába kerül. Ezáltal tudatosodhat a befogadóban, hogy a mesemondás, alvás, álom és utazás motívumai egyazon asszociációs jelentésmezőbe rendeződnek a darab világán belül. Az alcím *Álom és forradalom* első szava egyfelől erre a jelenségre utal, mely által a szöveg saját működésére is képes reflektálni a mesemondó álomba merülésének segítségével.

A tündérmesékben a hős otthonát elhagyva olyan csodás eseményeken megy keresztül, melyekben a fizikai világ játékszabályai érvényüket veszítik. Ez a befogadóban azt az érzést keltheti, hogy ebben a varázslatos és mágikus világban minden lehetséges: épp úgy, mint egy álomban. Az említett alcím, tehát másfelől erre is utal, mivel a darab első egységében a cselekmény fő hangsúlya a két főhős, Pájjinkás János és Nemtudomka metaforikus úton levésére helyeződik: elindulnak otthonról, elkezdnek saját képességeik szerint működni a világban, legyőzik az eléjük kerülő akadályokat, hogy aztán mindenki megérdemelt sorsa szerint végezze földi pályafutását. Az alcím első szava, az „*álmom*” tehát inkább a darab első egységére vonatkozik. Míg a „*forradalom*” a darab második egységét jellemzi, amelyben felerősödnek a konkrét, történelmi eseményekre és személyekre történő utalások.

A Pájjinkás János mesei alakja és Lenin történelmi személye közötti azonosság már a darab első egységében világossá válik. A konkrét utalás Pájjinkás János és Nemtudomka legelső találkozásánál megtörténik a cár kertjében. Pájjinkás megszólítja Nemtudomkát, aki természetesen minden kérdésére „*Énnemtudommal*” felel. Pájjinkás ekkor kifejti Nemtudomkának, hogy bezzeg ő már az anyja méhében mindent tudott, amit bele is írt



egy nagy könyvbe az „*Álom és forradalom*” című művébe.<sup>31</sup> Ez egyértelmű utalás Lenin *Állam és forradalom* című művére, s így a Pájinkás János és Lenin közötti közvetlen megfeleltetésre is. A darab végéhez közeledve egyre sűrűbben fordulnak elő a lenini időszakra való történelmi utalások. A mitologikus, mesés világ anyagán azonban csak éppen annyira tetszik át a történelmi valóság szövete, amennyire még képes a mesei világ burkán belül tartani a történelmi párhuzamok referencialitását. Vagyis a referenciális szöveg mögötti olvasat azért nem tud aktivizálódni, mert a darabban kialakuló mesei helyzetek és a figurákat jellemző tulajdonságok nem engedik felépülni azt a fiktív drámai világot, mely mögött feltételezhetően valóságos élethelyzetek és élő személyek állnak. Ezáltal Pájinkás János alakján keresztül Lenin történelmi személyének papírmászerű karikatúrája jelenik meg a darabban: az egyoldalú racionalitás, a veleszületett, magabiztos tudás, az előre megtervezettség, és az azonnali megvalósítás kényszerének nyomása alatt tevékenykedő hős mintha egyenesen Lenin szövegéből kelt volna életre.

Pájinkás János ezen tulajdonságainak mesei eredete születésének körülményeiből magyarázható. Miután Ámi Lajos a színpadon felébred álmából, folytatja a lélek létezéséről és tulajdonságairól szóló elmélkedést. Elsősorban saját empirikus tapasztalataiból indul ki: álom közben a lélek gyorsan száguldva nagyon messzi helyekre is eljut, olyan sebességgel, mint a gondolat, össze tud zsugorodni nagyon kicsire vagy éppen nagyra tudja magát növesztetni. Még a telefonzsinórba is képes bebújni, mert az másképpen nem is tudna működni.<sup>32</sup> Ez a tény pedig jelentősen rájátszik Pájinkás János születésének körülményeibe, ugyanis idős édesanyja vajúdás közben a nagynénjével telefonált.<sup>33</sup> Tulajdonképpen ekkor költözik Jánosba a lélek, mely már *a priori* tudással és tervekkel érkezik a világra, és ami őt végső soron a modernizáció és technikai fejlődés útjára lépő világ hőségévé avatja.

A síró csecsemő egyedül a pálinkát hajlandó meginni, amelytől gyors növekedésnek és fejlődésnek indul, és azon nyomban el is hagyja a szülői

<sup>31</sup> KÁRPÁTI, *A kivándorló...i.m.*, 176, I. felvonás, 5. jelenet.

<sup>32</sup> KÁRPÁTI, *A kivándorló...i.m.*, 170, I. felvonás, 1. jelenet.

<sup>33</sup> KÁRPÁTI, *A kivándorló...i.m.*, 170, I. felvonás, 2. jelenet.



házat, hogy politikával foglalkozzon. A pálinka mint János egyetlen és legfőbb tápláléka olyan sűrített motívumként vonul végig a darabban, mely nemcsak János rendkívüli tulajdonságainak egyetlen forrásaként, hanem a modern, varázstalanított, illetve a mesei, misztikus világ találkozásának metaforájaként is olvasható.<sup>34</sup> Az eredeti Ámi Lajos-meséből Kárpáti egy az egyben átveszi ezt a motívumot. Mind a mesében, mind Kárpáti darabjában János magyarázatában, hogy miért csak pálinkát hajlandó inni, a táplálék előállításának nagyon pontos technikai leírását kapjuk, a búzaszemek learatásától egészen a kenyér ipari készítéséig. Pájinkás vélekedése szerint a kenyér és más élelem fogyasztása azért bűnös dolog, mert a munkával járó vesződés következtében az emberek káromkodása, Isten nevének fölösleges említése bűnnel szennyezi be a táplálékot.<sup>35</sup> Ezzel szemben a pálinka a nyersanyag olyan szublimációja, mely a legfőbb esszenciát tartalmazza. A pálinka ilyen összetett motívumként való beépítése a darabba egyértelműen megmutatja, ahogyan a modern technika világa ötvöződik a mesei világ elemivel. A pálinka esszenciális voltának igazolása teljes mértékben a racionális, empirikus módon megismerhető világ tapasztalataira támaszkodik, alkalmazása és különleges képességet adó ereje azonban már mesei motívumként épül be a darab cselekményébe.<sup>36</sup> Az ital előállításának módja kívül esik a mesei világ logikáján, mégis beépül a szüzsét alkotó elemek közé mint legfőbb mesei motívum.

Mint fentebb is olvasható, Pájinkás János csecsemőként megissza első pálinkáját, majd hirtelen megnő és elhagyja a családi házat.<sup>37</sup> Ebben a jelenetben Kárpáti az eredeti meséhez képest sokkal sűrűbbre veszi a cselekmény vezetését, mivel ebben az esetben egyetlen jelenetben válik Pájinkás János csecsemőből ifjú emberré. Ezáltal a néző/olvasó azonnal képet kap arról, hogy melyek azok a főbb jellemvonások, amelyek Pájinkás János további cselekedeteit, sorsának alakulását meghatározzák. Miután nem sokkal születése után Pájinkás politikai pályára lép, Ámi Lajos áthelyezi a történet fókuszát a másik főszereplőre, Nemtudomkára, Pájinkás

<sup>34</sup> BICZÓ, *Mese...*, i. m., 203.

<sup>35</sup> KÁRPÁTI, *A kivándorló...i.m.*, 191, II. felvonás, 1. jelenet.

<sup>36</sup> BICZÓ, *Mese...*, i. m., 205.

<sup>37</sup> KÁRPÁTI, *A kivándorló...i.m.*, 191, I. felvonás, 3. jelenet.



tökéletes ellentétére. Ebben a jelenetben is azonnal kiderülnek a legfontosabb információk Nemtudomkáról: hogy miért hagyta el a családi házat, illetve hogy milyen csodás képességekkel rendelkezik. Az előző jelenettel szemben itt egészen másfajta hangulatú világ bontakozik ki, melyet Forgács Péter rendezése markánsan megjelenített. Nemtudomka lustasága, csodálatos képessége a teremtésre nyugodtabb, időtlenebb, mesésebb világot varázsol a néző elé, mely újszerű érzelmi hatást kelt.

Ahogy Pájinkás János életében végig jelen van a pálinka, amely szimbolikusan jeleníti meg, ahogyan János a világról és önmagáról vélekedik, Nemtudomka életét is végigkíséri a cárkisasszony kertjének motívuma. Amíg János számára azonban a pálinka az emberektől való különállását is kifejezi, Nemtudomka szemében a kert önazonosságának szimbóluma lesz, hiszen kertészként válik igazán önmagává, a kertészkedés közben tudja teljesen kibontakoztatni különleges képességeit.

A cárkisasszony kertje kitüntetett helyként funkcionál a darab eseményeinek menetében. Ez az egyetlen olyan hely, amely érintetlen marad Pájinkás János mindent felforgató modernizációs törekvéseitől. A kert mindig is valahol az elvadult természet és az ember által alkotott (civilizált, megművelt) tér metszéspontjában helyezkedett el.<sup>38</sup> Így az embernek a természet feletti uralmát, a káosz renddé teremtésének képességét is szimbolizálja. A kertész az, akinek a tevékenysége nyomán a kert egyáltalán kertként tűnik fel. A kertész a természet rendjéhez igazodik, ő a gondozás allegorikus alakja. Míg tehát Nemtudomka csendben gondozza, gyönyörű renddé varázsolja a kertet, addig Pájinkás János racionális előrelátással kalkulálja ki a természeti erőforrások gazdasági hasznát. A világ racionális úton való megismerése és ezáltal javainak saját szolgálatba állítása a világ birtokba vételének képességét is jelenti Pájinkás János számára. Országjavító törekvései mellett fokozatosan a politikai hatalmat is magához ragadja, a végén ő maga lesz egész Oroszország vezetője.<sup>39</sup>

Az egyik jelenetben Pájinkás János és Nemtudomka találkozik a cárné kertjében. Itt is kirajzolódik az ellentét, mert míg Pájinkás János azt ecseteli

<sup>38</sup> NAGY Gabriella Ágnes, *Magyar (nép)mese – Lélektan – kultúra – értelmezés*, Balatonfüred Városért Közalapítvány, Balatonfüred, 2018, 314.

<sup>39</sup> MIKITA Gábor, „A mesévé varázsolts lélek”, *ellenfeny.hu*





Nemtudomkának, hogy már az anyja méhében mindent tudott, még azt is, hogy mi fog történni a világban az elkövetkező száz évben, Nemtudomka elindul, és a kertben lévő összes virág a nyomába ered.<sup>40</sup> A következő jelenetben János máris nekifog a „vaku” (vonat) építésének. Miközben a cárral a „vakuvon” utazik és megnevezi azokat a bányákat, amelyeket majd megépíttet, Nemtudomka lódarázs formájában száll följük a cárnéval a hátán.<sup>41</sup> Ebben a két jelenetben tovább fokozódik a két főszereplő közötti különbség. Egyetlen képbe sűrítve jelenik meg a színpadon Nemtudomka, aki bogár alakjában az égen repkedve teljes mértékben mesei jelenség, és Pájinkás János, a „vaku” feltalálója, a bányák felfedezője, a földi ember megtestesítője: egyoldalúan racionális, csakis a hasznosság elve motiválja. Az előadásban tehát, mindkét jellembeli tulajdonság felnagyítva, a színészi játék által karikírozva jelenik meg. Forgács Péter nem sokat törődött azzal, hogy a szereplők cselekedeteinek motivációit megmutassa. A darab szereplői ezért inkább statikus jellemek a naturalista-realista ábrázolásmódhoz képest, itt ugyanis a színészek nem építenek fel egy karaktert, amelynek belső motivációi és egész sorsa színről színre bontakozik ki az előadás során, a drámai világ véges idejében. Helyette a színészek játéka olyan magatartásmintákat rögzít, melyek inkább útjelzőként funkcionálnak egy olyan fiktív világ létrejöttéhez,<sup>42</sup> melyben a valóság dimenzióját mindig megkérdőjelezi egy másik mesés világ, amelyben minden lehetségessé válik.

Ezt követően a két főhős elválik egymástól. Pájinkás János sorra alapítja a gyárakat és fejleszti az ország ipari és gazdasági tevékenységét, Nemtudomka pedig mindent elkövet, mindenféle csodás trükköt bevet, hogy a cárkisasszonyt meghódítsa – természetesen sikertelenül. Pájinkás felkészül a sárkányok elleni hadműveletre, akik a napot akarják ellopni a földről. Miközben a sárkányokra várakoznak, Pájinkás felszólítja Ámi Lajost, hogy meséljen valamit a szórakoztatásukra. Ekkor Ámi megint azzal a kérdéssel kezdi meséjét, hogy „van-e az embernek lelke?”<sup>43</sup> Ámi

<sup>40</sup> KÁRPÁTI, *A kivándorló...i.m.*, 176, I. felvonás, 5. jelenet.

<sup>41</sup> KÁRPÁTI, *A kivándorló...i.m.*, 179, I. felvonás, 7. jelenet.

<sup>42</sup> CSÁKI, *i.m.*, 45.

<sup>43</sup> KÁRPÁTI, *A kivándorló...i.m.*, 203, II. felvonás, 3. jelenet.



a lélek létezését bizonyítandó egy olyan vitézről mesél, aki tűzszünet alatt elalszik a fedezékben és a lelke Magyarországra szökik. Újból visszatér tehát a mesemondás, lélek, alvás és álom együttes motívuma. A mesei történetek átadásához és befogadásához egy olyan közös, módosult tudatállapot szükséges, mely az alvás állapotához hasonló, és amelyben a tudatalatti, lelki mechanizmusoknak jut a főszerep. A mesék mai, modern változatai, mint amilyenek Ámi Lajos meséi is, sok motívumot, archetipikus helyzetet megőriztek egy több ezer éves kultúrából, amelyben még a mágikus tudással rendelkező ember rituális cselekvései jelentek meg a mesés történetekben. A mesék történeti fejlődése során azonban teljesen feledésbe merült, hogy ezek a történetek valamikor az archaikus ember beavatási rítusait beszélték el.<sup>44</sup> A mai mesékben a csodás jelenségek és cselekedetek elsősorban a lelki történések szimbólumaiként olvashatók.

A két főszereplő egy egészen sajátos lelki beállítódás megjelenítői a darabban. Pájinkás János képviseli az egysíkú realitást, Nemtudomka pedig a varázslatokkal teli, mesei világot. Pájinkás Jánosba a lélek egy technikai eszközön, a telefonszínon keresztül érkezik. Pájinkás János mérnöki lélek, a technika embere – a XX. század hőseinek lelki zaklatottságával felruházva<sup>45</sup> –, aki a darab végére Oroszország cárja lesz. Először a sárkányok elleni hadművelet – melyet Pájinkás világháborúként emleget – felett veszi át az irányítást, majd a cárt illegális szappanexportja miatt letartóztatja az uralkodót és a helyébe lép, Oroszországból pedig létrehozza a Szovjetuniót.<sup>46</sup> Visszatérve tehát, Pájinkás János személyében lassanként, még ha mesésen elrajzolt és groteszk formában is, de az egyértelmű történelmi utalások következtében Lenin történelmi személyére asszociálhatunk.<sup>47</sup>

Nemtudomka lelki ereje némaságában rejtőzik. Pájinkás János mindent megmagyaráz racionális előrelátással, miközben Nemtudomka csendben csodás dolgokat alkot. A darab végére sikerül megszerettetnie magát a cár leányával és a kutyafejűtől született gyermeket segít lefürdetni és

<sup>44</sup> PROPP, *i.m.*, 314.

<sup>45</sup> MIKITA, *A mesévé... i.m.*

<sup>46</sup> KÁRPÁTI, *A kivándorló... i.m.*, 209, II. felvonás, 6. jelenet.

<sup>47</sup> SZÜCS, *i.m.*



bepólyálni, s ezzel lehullik róla az átok.<sup>48</sup> A darab születéssel végződik, de a tündérmesékhez képest a gyermek nem az égiek által küldött hős, hanem a háború és erőszak teremtménye, mely két ember számára mégis az új élet ígéretét hordozza.<sup>49</sup> Pájinkás János halála olyanná lesz, mint amilyen az élete is volt; vad rohanásban söpört végig a történelem színpadán és végül rövid földi pályafutása alatt nem kerülhette ki a földanyával való találkozást, aki egyszerűen porrá zúzza őt mint a modern, civilizált világ úttörőjét.<sup>50</sup>

A hagyományos társadalmakban a mese hallgatósága még természetes módon hitt a csodákban, volt érzéke a varázslattal telített, mágikus világ jelenségeinek befogadására, értelmezésére.<sup>51</sup> Ámi Lajos az 1848–1849-es szabadságharcot tekinti határvonalnak e tekintetben. Vélekedése szerint az emberiség 1848 előtt még képes volt a mágikus gondolkodásra: az átok fogott az embereken, a hazugságot megbüntette az Isten. Röviden, a szavaknak akkor még volt mágikus ereje. 1848 után azonban a világból kiveszett a mágikus erő, a szavaknak nem volt többé közvetlen hatásuk a környezetükre.<sup>52</sup>

A csodákba vetett hit, a mágikus gondolkodásra jellemző gazdag képzeletvilág nem csupán a teljesen szabadjára engedett, önkényes fantázia terméke. Olyan ősi, emberi tudatforma alakította ki, amelyben az ember még közvetlen kapcsolatban állt a természettel, amelyben az én tudata még nem fejlődött ki annyira, hogy képes legyen érzékelni a belső lelki világ és a külső objektív világ éles ellentétét. Ez a tudatforma, amely sok ezer évvel ezelőtt a mágikus gondolkodás alapjául szolgált. Ebben a tudatállapotban az ember azt élhette meg, hogy amit a fantáziájával belső képként elképzelt, az azonnal megjelenik és érvényre jut a külvilágban is.<sup>53</sup> A gyermek is átmegy ezen a fázison: önmagát a világ centrumába helyezi és a játék maga a körülötte lévő világ rituális újrendezését jelenti a számára,

<sup>48</sup> KÁRPÁTI, *A kivándorló... i.m.*, 212, II. felvonás, 9. jelenet.

<sup>49</sup> Uo.

<sup>50</sup> KÁRPÁTI, *A kivándorló... i.m.*, 216, II. felvonás, 10. jelenet.

<sup>51</sup> BICZÓ, „A mese...”, *i.m.*, 23.

<sup>52</sup> BICZÓ, *Mese...*, *i.m.*, 199.

<sup>53</sup> BÁRDOS, „A gyermeki megismerés és az irodalom”, *folyoiratok.ob.gov.hu*

melyben szinte korlátlan uralomra tör a külvilág felett saját fantáziavilága. A régebbi korok embere ezért volt képes természetes hittel odafordulni a mesés történetekhez, ahogyan erre még a gyermeki lelkület is képes.

Vajon a harmadik évezred embere számára hogyan tud megteremtődni egy olyan közös tudatállapot, melynek segítségével megélheti, hogy egy közösség normarendszeréhez kapcsolódik, melybe társadalmilag és kulturálisan is beágyazott? Kárpáti Péter a darab önreflexív játékein keresztül ezt a közös befogadói tudatállapotot is valamiképpen megpróbálja aktivizálni. Ehhez azonban újból meg kell teremtenie azokat a feltételeket, melyek a mesemondás közösségi eseményét képesek feléleszteni.<sup>54</sup> Mindennek a megvalósításához pedig Kárpáti Péter számára a legjobb közegnek a színpadi tér bizonyult. Nemcsak azért, mert a mesemondáshoz hasonlóan alkalmas a szóbeli előadásra jellemző nagyobb befogadói tömeg létrehozására, hanem azért is, mert a hagyományos színpadi dramaturgia elhagyásával, új szempontok szerinti átalakításával képes tudatosítani a nézőben a szóbeli hagyomány továbbadásának közösségteremtő fontosságát.

## Felhasznált irodalom

- ÁMI Lajos: *Ámi Lajos meséi*, I. köt., Akadémiai, Budapest, 1968, 89–127.
- BÁRDOS József: „A gyermeki megismerés és az irodalom”, <https://folyoiratok.ofi.hu/konyv-es-neveles/a-germeki-megismeres-es-az-irodalom> [2020.02.15.]
- BICZÓ Gábor: „A mese hermeneutikája”. BÁLINT Péter (szerk.): *Közelítések a meséhez. A mese értelmezhetőségei*, Didakt, Debrecen, 2003, 9–32.
- BICZÓ Gábor: *Mese és társadalom – Ámi Lajos, egy cigány mesemondó élete és műve*, Didakt, Debrecen, 2014.
- CSÁKI Judit: „A mese színháza – Kárpáti Péter: A kivándorló zsebkönyve”, *Színház*, XXXVII/11 (2004), 45–46.
- KÁRPÁTI Péter: *A kivándorló zsebkönyve*, Jelenkor, Pécs, 2004, 165–217.
- KÁRPÁTI Péter: *A túlvilágon túl – A szóbeliség kultúrájának dramaturgiai szempontú megközelítése*, Doktori értekezés, Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, Budapest, 2012.

---

<sup>54</sup> CSÁKI, *i.m.*, 45.



- MIKITA Gábor: „A mesévé varázsolt lélek”, *ellenfeny.hu*, <http://www.ellenfeny.hu/archivum/2001/3/1187-a-meseve-varazsolt-lelek?layout=offline>, [2020.02.14.]
- NAGY Gabriella Ágnes: *Magyar (nép)mese – Lélektan – kultúra – értelmezés*, Balatonfüred Városért Közalapítvány, Balatonfüred, 2018.
- P. MÜLLER Péter: *A magyar dráma az ezredfordulón*, L'Harmattan, Budapest, 2014.
- PROPP, Vlagyimir Jakovlevics: *A varázsmese történeti gyökerei*, L'Harmattan, Budapest, 2005. [NAGY Ilona]
- SÁNDOR L. István: „Átmesélt életek”, *ellenfeny.hu* <http://www.ellenfeny.hu/archivum/2006/1/1721-atmeselt-eletek?layout=offline> [2020.02.14.]
- SZŰCS Mónika: „Álomidő”, *ellenfeny.hu*, <http://www.ellenfeny.hu/archivum/2002/2/1253-alomido?layout=offline>, [2020.02.14.]
- TOMPA Andrea: „Időszerűtlen drámák – Kárpáti Péter. A kivándorló zsebkönyve”, *Jelenkor*, XLVIII/6 (2005), 652–656.
- UPOR László: „Mesélő kutyák almanachja – Kárpáti Péter: A kivándorló zsebkönyve”, *Holmi*, XVII/3 (2005), 356–366.
- VOIGT Vilmos (szerk.): *A magyar folklór*, Osiris, Budapest, 1998, 221–281.

KOVÁCS DOMINIK

## **Elhallgatásalakzatok és traumakultúra Bródy Sándor *A tanítónő* című művében**

### **Történeti háttér és elméleti koncepció**

Bródy Sándor *A tanítónő* című életképét Varsányi Irén főszereplésével 1908. március 21-én mutatta be a Vígszínház. A polgári ízlésű közönség ugyan kedvezően fogadta az előadást, ám a próbafolyamatok során bekövetkező darabtechnikai változtatásokat figyelembe véve megállapíthatjuk, hogy hosszú út vezetett odáig, amíg a Bródy Sándor-féle témafelvetés és problémakör, illetve a Vígszínház közönségének igényrendszere összeegyeztethetővé vált.<sup>1</sup> A darab szüzséje a következő: Tóth Flóra, a frissen végzett tanítónő egy bácskai kis faluba kerül, ahol a „falu intelligenciáját” alkotó kör tagjai (a káplán, az orvos, a kántortanító, a szolgabíró, a falu közügyeibe beleszóllással bíró ifjú nagybirtokos) mindannyian szabad prédának tekintik a fiatalasszonyt, akit a folyamatos zaklató közeledés a munkahelyének felmondására, a lokális közösségből való távozásra készítet. (Helyzetét bonyolítja, hogy időközben ő is beleszeret a nem egyértelműen rossz szándékú, de meglehetősen offenzív kommunikációjú ifj. Nagy Istvánba, a cselekményhelyszínül szolgáló bácskai falu nábobjába.) Ez a pesszimista végkifejlet kételyeket ébresztett a Vígszínház vezetőségében, nem bíztak a darab sikerében. Az író fia, Bródy András visszaemlékezései szerint ezt a következőképp fogalmazták meg: „A darab lázító és nincs hepiendje.”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> BRÓDY András, „Bródy Sándor színpadon”. BRÓDY Sándor, *Színház*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1964, 512–526, 515.

<sup>2</sup> BRÓDY András, *i.m.*, 517.



Az intézményi nyomás hatására a szerző nem sokkal a premier előtt új befejezést írt a szöveghez. Ebben a változatban a címszereplő nem mond nemet az ifjú földbirtokos szerelmi közeledésére, a korábban a női függetlenségét hangsúlyozó Tóth Flóra feleségül megy az ezerholdas ifj. Nagy Istvánhoz. Amellett, hogy a közönség kiegyezett a boldog zárlattal, így a sejtett bukás elmaradt, a korabeli sajtó a dráma társadalmi érzékenységét, újszerű alakábrázolási technikáit is észlelte és méltányolta. Ahogy Illés Jenő írja Bródy Sándor drámáiról szóló elméleti munkájában: „hiába nyújtott kezét egymásnak a színpalak mögött ifj. Nagy István és Tóth Flóra, a csinált idill a konfliktus feloldhatatlanságát nem tudta elfeledtetni, elfedni.”<sup>3</sup>

Tanulmányom középpontjában *A tanítónő* szövegében megjelenő mondatrövidékek és hezitációs jelenségek, illetve ezeknek a szövegekben megjelenő lenyomatai állnak. Feltevésem szerint ezek a nyelvi elemek fontos dramatikussággal bírnak, kulcsszerepük van a trauma-feldolgozásban. Általában akadályozó tényezőként lépnek fel az elbeszélő folyamatok során, nehezítik a trauma nyílt közlését, ugyanakkor a figyelemfelhívó funkciójuk is egyértelmű. Az elhallgatás, illetve a szünettartás, melyeket a szövegtestben legtöbbször a három pont jelöl, az utóbb kimondott szó mögötti gondolat jelenlétének kifejezésére szolgál.

A tanulmány elsősorban a közösségnek kiszolgáltatót, a bácskai faluba helyezett értelmiségi alakok, a címszereplő Tóth Flóra, illetve Tuza Zsolt és a kántorkisasszony verbális megnyilvánulásait értelmezi. Az előfeltevés szerint ugyanis ezeket jellemzik leginkább a vizsgálat középpontjában levő nyelvi formulák. Ugyanakkor, ha nem is ekkora mértékben, de a vagyonával és a befolyásával meglehetősen szélsőségesen bánó Nagy család kommunikációjának vizsgálata is helyet kap a szövegben.

## Szövegpéldák

A meghatározott kutatási koncepció szempontjából releváns az első felvétel első jelenténeke párbeszéde, amely a tanító és a kántorkisasszony között zajlik. Két magányos személyiségről van szó, a kántorkisasszony könnyed attitűdje mögött egyértelműen érzékelhető a tanító felé való intim

<sup>3</sup> ILLÉS Jenő, „Bródy Sándor drámái”. BRÓDY Sándor, *i.m.*, 5–23, 16.

közeledés szándéka. „Nem jó itt, mondja?” – szegezi a kérdést a fiatal-embernek. „Ebben a mi kedves falunkban. Pesten, persze, az más, annyi szép nő...” Megjelenik a három ponttal jelölt hézag, amely, ahogyan az a későbbi szöveggörnyezetből még nyilvánvalóbbá válik, ebben az esetben a csalódottság és a kíváncsi érdeklődés közös jegyeként értelmezhető, illetve a provokatív kezdeményezési célzat is kisejthető belőle. A kántorkis-asszony a következőképp folytatja: „Azok a színésznék. Nem is emberek, angyalok.” A túlzás, amely vagy indokolatlanul pozitív, vagy pedig ironikus szándékú, egyértelműen kibontja azt az emocionális állapotot, amely a kis-asszony tudatában uralkodik, s amelynek kifejezésére a három pont is szolgál: a nő reménytelenül szerelmes a tanítóba, hasztalan próbálkozik a kezdeményezéssel. Hasonlóról árulkodik a tanító válasza: „Nem kedvelem őket... de ez a falu, ez kedves.”<sup>4</sup> A mondatok közé ékelt három pontos megakadásjel szintén utalhat viszonzatlan szerelemre, csalódottságra, a társadalmi jelentéktelenség és a sehova nem tartozás traumájára. A „de ez a falu, ez kedves” szintén túlzó, a beszélő megfogalmazásából kikövetkeztethető a kántorkisasszony véleményének való udvarias megfelelési szándék.

Ezt a formálisan tettettetted kedvességet csakhamar megtöri egy a kiábrándultságról árulkodó szólam, amely animális metaforákat használva mutatja be a tanító interperszonális traumakultúráját. „A portáknak nyitva van a kapuja, és ha elmegyek előtte, kiszalad, kirohan rám egy-egy, kettő, négy kutya.”<sup>5</sup> A verbális közlés metaforikus jelentését a tanító Kató biztató megnyilvánulására („Szólni kell hozzájuk.”) adott válaszában fejt fel: „Nem értenek. Idegen vagyok.”<sup>6</sup>

Az idegenség traumája terjedelmesebb körüljárását kap a tanító monologikus megszólalásában, amelynek szerkezetét szintén a három pontos megakadás-jelenségek határozzák meg. A társadalmi nyilvánosságban felvett identitását a tanító a saját maszkulinitásával kapcsolja össze, s ilyenformán az egzisztenciális jelentéktelenség sérelmét a magánszféra tereiben is reprodukálja: „Nekem nincs jogom nőnek hízelegni. Én egy

<sup>4</sup> BRÓDY Sándor, „A tanítónő”. BRÓDY Sándor, *i.m.*, 181–255, 184.

<sup>5</sup> Uo.

<sup>6</sup> Uo.





sorsüldözött filológus vagyok.”<sup>7</sup> Gondolatmenetében a polgári értelmiség rendi alapú függéséről beszél, s csakhamar eljut a fölösleges ember problémaköréhez, amelyet ismét egy három ponttal jelölt hezitáció követ: „Mi elszaporodtunk, de az iskolák nem... a helyettes tanárokat is főhercegek protezsálják.”<sup>8</sup>

Az elhallgatás-alakzat ismétlődése azt a feltevést támasztja alá, hogy az egzisztenciális trauma verbális kifejezése folyton akadályba ütközik.

Az egyetemi professzorok fiai sem kapnak állást gimnáziumban, kénytelenek mindjárt egyetemi tanárok lenni... Lefokoztam magamat, idejöttem ábécét tanítani. De családot nem alapíthatok.<sup>9</sup>

A tanító traumareprodukciós eljárásait zavarja a jövőbeni céljai iránt érdeklődő kántorkisasszony személye, a férfi minden kérdést sérelemként fog fel, s szinte gyűlölettel szegezi a fiatal nőnek: „Miért szeret?”<sup>10</sup> Kató a válaszában a fiatalember műveltségét méltatja. A tanító következő megnyilvánulása arról árulkodik, hogy maga is haragban áll a felvállalt értelmiségi szerepkörrel: semmi örömét nem találja benne, társadalmi megbecsülése sincsen, szinte deviánsnak látja magát: „De így néz ki egy férfi, akit egy nő szerethet? Lehet egy ilyen emberből, mint én, férj?”<sup>11</sup>

Az egyre hevesebb párbeszéd fokozatosan idézi elő a vizsgált jelenségek gyakoribbá válását. „De miért tetszik olyan... olyan karcsúnak lenni?” – kérdezi a kántorkisasszony. A tanító erre a szegénység traumájának felidézésével válaszol. „A tej miatt, a sok tej. Öt évig ebédeltem Pesten tejledében.” Ezt követően a kántorkisasszony a kínálás gesztusát használja fel arra, hogy a férfi szimpátiáját elnyerje. „Húst, húst kell enni. Tessék ezt a combot, a máját; egy kis paprikás szalonna. Mindjárt hozzák a tejsűrűs kávé.” Bár az idézett gasztrokulturális utalásrendszer nem tartalmazza a vizsgált három pontos jelölést, bizonyos értelemben az egész tematika egy traumakulturális elhallgatás-alakzatnak tekinthető. A tanító és Kató nyilvánvalóan valami helyett beszélnek az ételekről. Ezen a ponton

<sup>7</sup> Uo.

<sup>8</sup> Uo.

<sup>9</sup> Uo.

<sup>10</sup> BRÓDY Sándor, „A tanítónő”. BRÓDY Sándor, *i.m.*, 185.

<sup>11</sup> Uo.



a tanító számára egyértelművé válik a kántorkisasszony szándéka. Elutasító válaszában ismét gyakoriak a hezitációra utaló formulák.

„Maga engem meg akar hizlalni, mint a vadak... ne tagadja, aztán el akarja vétetni magát velem... Maga nagyon kedves lány, de miből élnénk... hol lagnánk? [...] Hagyjon engem békén... Hagyjunk egymásnak békít.”<sup>12</sup>

Zsadányi Edit *A csend retorikája – Kihagyásalakzatok vizsgálata huszadik századi regényekben* című tanulmánykötetében Freudra és Nietzsche-re hivatkozva a következőképp fogalmaz az irodalmi elhallgatás-alakzatokkal kapcsolatban:

[az elhallgatás-] alakzatok tulajdonképpen a nyelvi kultúra által elfojtott tartalmak visszatérésének is tekinthetők, olyan elvetésnek, nyelvbotlásnak, amelyben az elfojtott alakzat, követhetetlen, eltolásos, sűrítéses módon bár, de a felszínre jut. A fennálló nyelvi közeg szempontjából ez hibának vagy egyfajta hiányosságnak tűnik.”<sup>13</sup>

Bár Zsadányi Edit idézett munkája elsősorban a huszadik század regényirodalmának narratológiai sajátosságait elemzi, megállapításait érvényesnek találom a Bródy Sándor-féle drámanyelv értelmezésekor is. *A tanítónő*ben megjelenő kihagyások ugyanis a bevezetőben említett indulatkifejező és figyelemfelhívó funkciójú részletek mellett a dramaturgiailag csendesebb, elsősorban narratív jellegű monológokban, párbeszéd-elemekben is megjelennek. Ilyen például Flóra megszólalása a második felvonás kilencedik jelenetében, amely során egy mesei formulákban gazdag, (ál)naiv jövőképet vázol fel az ifj. Nagy Istvánall folytatott dialógusában.

---

<sup>12</sup> Uo.

<sup>13</sup> ZSADÁNYI Edit, *A csend retorikája – Kihagyásalakzatok vizsgálata huszadik századi regényekben*, Kalligram Kiadó, Pozsony, 2002, 8.



Ha kövér leszek, udvarolni fog a pap, a főúr; a legalsóbb faluban is van egy főúr... hízelegni fogok neki, mert különben elcsapat, mint itt. Ez hozzátartozik a valláserkölcsei alaphoz!<sup>14</sup>

*A tanítónő* keletkezéstörténetének figyelembevételével felmerülhet a kérdés: vajon eredendően is részét képezik a felbukkanó megakadás-jelenségek, hezitációk a szuverén alkotói koncepciónak? Vagy csak a színpadra állítás kísérőfolyamatai, a példány tematikus változása dúsítja fel mintegy instrukciós szándékkal a már meglevő szövegtestet? (Ezt a filológiai jellegű kérdést a kutatásom jelen tanulmány tematikáját követő szakaszában szándékozom megválaszolni, miután a rendezői példány sajátosságait is figyelembe vettem.) A traumakulturális funkció mind az írott szövegben való gondolkodás, mind a gyakorlati színházi folyamatok felőli értelmezés esetében kulcsszerephez juthat. Utóbbira jó példa P. Müller Péter a „Hiányod átjár, mint...” című tanulmánya, amelyben a színházi hiányjelenségek összefoglaló elemzését olvashatjuk:

A színpadi hiányhoz sorolható például a néma szereplők jelenléte, a megszólalás hiánya, vagy a testcsonkítás színrevitelének megoldásai, de éppígy a kulturális átírás során bekövetkező újítások, az eredeti műben szereplő sajátosságok megváltoztatása. [...] A fentiek mellett a hallgatás, a szünet, a csend, a kommunikáció hiánya a színpad és a dráma meghatározó mozzanata, teátrális és felforgató ereje lehet annak, ha egy szereplő néma marad, ha valaki hallgat akkor, amikor meg kellene szólalnia, ha bizonyos szavak nem kerülnek kimondásra, ha a szereplők nem tudnak egymással kommunikálni, hallgatnak, elnémulnak, szótlanak maradnak.<sup>15</sup>

A P. Müller Péter általi megállapítások *A tanítónő* cselekményfordulataira is érvényesek. A tanító és a kántorkisasszony kommunikációjában megjelenő

<sup>14</sup> BRÓDY Sándor, „A tanítónő”. BRÓDY Sándor, *i. m.*, 234.

<sup>15</sup> P. MÜLLER Péter, „»Hiányod átjár, mint...«”. P. MÜLLER Péter – BALASSA Zsófia – GÖRCSI Péter – NEICHL Nóra (szerk.), *Hiány, csonkítás, kibúzás, elhallgatás a drámában és a színpadon*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2014, 9–12, 9–10.

elhallgatás-alakzatok a főszereplő, Tóth Flóra érkezésének előkészítésekor szintén kulcsszerepet játszanak. Az értelmiségi férfi a saját identitásának sémáival alkotja meg az ismeretlen nő személyiségét, ráolvassa a saját traumáit az idegenre. („Képzelem, hogy néz ki, aki ide jön. Olyan lehet, mint én.”)<sup>16</sup> A kántorkisasszony ugyancsak a személyes traumakultúrájának elemeivel reagál az új tanítónő érkezésének hírére. („Magának, félek, tetszeni fog.”)<sup>17</sup> A tanító erre adott válaszában a három pontos hezitációs alakzat dramaturgiai hangsúlyosságot jelöl. A fiatalember a társadalmi mellőzöttség traumáját a testi fogyatékossgal kapcsolja össze: „Miért jönne ide, ha huszonkét éves, kitűnő képesítése van. Testi hibájának kell lenni... Nem lát egy lányt férfikalapban?”<sup>18</sup> Szinte természetes tehát, hogy a sebkultúra tereként funkcionáló bácskai faluban csak az olyan egyén próbál szerencsét, aki deviáns, aki nem tud hasznos tagjává válni a társadalomnak.

Tóth Flóra az első felvonás harmadik jelenetében érkezik a cselekményterbe. Már a megjelenése is szimbolikus. A polgári öltözetét meghatározó fehér szín idegenül hat a környezetében, tisztaságot sugall. Ezt bizonyítja, hogy a fiatal nő az értelmiségi pozíciója ellenére gyermeki naivitással, az ösztöni benyomásaira hivatkozva alkot véleményt az új helyről:

Jaj, de kedves szoba. *Szimatol*. Milyen jó szag van itt. *Szimatolva*. Mindig ilyenről álmodtam a preparandiában, hogy egyszer falun ilyen szobám lesz. Ez a jó nagymama! *Megöleli a búbot*. Be jó lesz, ha be lesz fűtve! *A cica a búbos padkájára kap*. Jaj, de kövér! Hogy hívják?<sup>19</sup>

A Flóra nézőpontját sugalló idillikus kép által *A tanítónő* esztétikája ismét kimozdul a realista keretből. A Bródy korát meghatározó népszínművek romantikus illúziói, a bőségben élő vidéki társadalom enigmái vizualizálódnak ebben a jelenetben. (Ez az esztétikai keret számolódik fel aztán fokozatosan a cselekmény alakulásával.) Az animalitás, illetve

<sup>16</sup> BRÓDY Sándor, „A tanítónő”. BRÓDY Sándor, *i.m.*, 188.

<sup>17</sup> Uo.

<sup>18</sup> Uo.

<sup>19</sup> BRÓDY Sándor, „A tanítónő”. BRÓDY Sándor, *i.m.*, 189.



a mesei sémák elemeit használva Flóra önkéntelenül is alkalmazkodik ahhoz a gondolatmenethez, amely a korábbiakban a tanító eszmefuttatása volt. A következőképp fordul a macskához: „Jó reggelt, Rézi! Alszol... Pesten a macskák soványak és álmatlanok.”<sup>20</sup>

Ugyanakkor a tanító megkeseredett és fásult álláspontjával szemben az újonnan érkező Tóth Flóra bizakodó. Szemmel láthatóan még nincs tisztában azzal, hogy a kulináris bőség, a kényelmes lakószoba a közösséget meghatározó autokratikus rendszer eszköze.

A naiv játékosság nyelvi környezetében megfogalmazott problémakör, a fővárosnak és a vidéki Magyarországnak a dichotomikus szembeállítás csakhamar nyílt diskurzustémává válik Flóra és Kató között. „Pesti vagy?” – kérdezi a kántorkisasszony. Flóra a válaszában („Ó, nem! Pesten alig van valaki, aki pesti.”) egy, a századforduló miliőjére jellemző társadalmi traumára reflektál. A társadalmi mobilizáció, a nagyváros megjelenése szükségszerűen hoz magával olyan, az egyén életére nézve dekonstruktív következményeket, mint a lokális-családi identitástörténettől való elszakadás, a genealogikus múlt kényszerű felszámolása.

Szemléletes a jelen levő főúrnak a párbeszédbe való bekapcsolódása, aki mindenképpen a tájon ismert köznemesi családokhoz akarja kötni Flóra származását. Az itt megjelenő három pontos hezitációs jelenség ezúttal nem bír traumakulturális többletjelentéssel, sokkal inkább a gondolatokba mélyülésnek a jegye („Tóth... Györki, vagy csidrédi Tóth...”).<sup>21</sup> Flóra erre adott válasza ismét az átmenetiség társadalmi tapasztalatáról árulkodik: „Azt hiszem, krumplis Tóth. Az apám csak felvidéki.”<sup>22</sup>

A következő cselekményszakaszokban előforduló megakadás-jelenségek általában dramaturgiai jelölként funkcionálnak, és a rendező számára továbbítják a szünettartás szerzői igényét. Többletjelentéssel bír a főúr újabb megjegyzése, amikor Flóra és a kántorkisasszony üdvözlő összeölelkezését kommentálja („Ejnye, de sűrűn... Fiatalok, csak csókolóznak”).<sup>23</sup> Az idős férfi itt nyilvánul meg először abban a hangnemben, ami aztán

<sup>20</sup> Uo.

<sup>21</sup> Uo.

<sup>22</sup> BRÓDY Sándor, „A tanítónő”. BRÓDY Sándor, *i. m.*, 190.

<sup>23</sup> BRÓDY Sándor, „A tanítónő”. BRÓDY Sándor, *i. m.*, 191.

az egész darabban jellemző lesz rá. Bár az ifjúság iránti feltétlen lojalitása rokonszenvenessé teszi, mintha az ösztöni kíváncsiság motivációja is jelen volna a személyiségében. A főúr figurája mindenképpen rokonítható az Elisabeth Frenzel által *Der verliebte Alte*-ként meghatározott szerepkörrel. A mulandósággal szembenézni nem tudó idős férfi alakja elsősorban bohózáti jellem: Plautus és Gryphius műveiben éppúgy jelen van, mint Molière-nél vagy Beumarchais-nál.<sup>24</sup>

A címszereplő Tóth Flóra megérkezését követő jelenetekben igen szemléletesen mutatkozik meg a bácskai falu „középosztályának” belterjessége. Az első felvonás negyedik jelenetében például a fiatalasszony a káplánnal folytat párbeszédet, ahol a férfi azáltal próbálja elnyerni Flóra szimpátiáját, hogy kritikát gyakorol a falu elöljárói felett:

Leányom, itt idegenben van. A falu más, a falu megváltozott. Sűrű vérű, túltáplált, életvágyó férfiak közé jutott. Óhajtanó, hogy egy higgadt, önzetlen és erkölcsi alapon álló férfira bízsa magát.<sup>25</sup>

Flóra már az első pillanatban kifejezi elutasítását: „Azért lettem, tanítónő, hogy magam legyenek cselekedeteim ura.”<sup>26</sup> A sikertelen csábítási kísérlet nyilvánvalóan kizökkenti a káplánt abból a szerepből, amit a Jürgen Habermas által definiált „társadalmi nyilvánosság terében” ön-maga számára kialakított. Az elutasítás traumájából következő zavartság megakadás-alakzatot eredményez a férfi szövegében: „A kísértések ura...!” – válaszolja hevesen Flórának,<sup>27</sup> ám mielőtt a testi vágyainak, a szexuális feszültségének teljes verbális reprezentációja következne, a társadalom által ráerőltetett szerep győzedelmeskedik a férfiből kitörő ösztönök felett, az identitás-kilépés meghíúsul. Szemléletes Flóra reakciója is: „Szeretem az egyházi szónoklatot... a szószékről.”<sup>28</sup>

<sup>24</sup> Elisabeth FRENZEL, *Motive der Weltliteratur*, Kröner Verlag, Stuttgart, 1976, 1–2.

<sup>25</sup> BRÓDY Sándor, „A tanítónő”. BRÓDY Sándor, *i.m.*, 196.

<sup>26</sup> Uo.

<sup>27</sup> BRÓDY Sándor, „A tanítónő”. BRÓDY Sándor, *i.m.*, 197.

<sup>28</sup> Uo.



Ugyancsak szemléletes Hray Ida, a lovaglőöltözetet és cilindert viselő, magabiztos úrilány zavartsága a tanítónő láttán az első felvonás ötödik jelenetében. „Már azt hittem, egy fess pesti tanítónő jött ide, aki...” A szerzői instrukció szerint e kijelentését követően „megnézi a lányt”.<sup>29</sup> A hirtelen képződő megakadás-jelenség kiszámíthatóan következik abból az előzménydiskurzusból, amelyet Tóth Flóra és Hray Ida a bemutatkozaskor folytat. Ahogyan a kántorkisasszony a kínálás gesztusával teremt kapcsolatot a közösség tagjaival, úgy Idára is jellemző, hogy egy adott téma köré szervezi a megismerkedés folyamatát. Az esetében a szabadidős tevékenység, illetve az abban nyújtott teljesítmény válik a párbeszéd központjává.

„Tud teniszezni?” – kérdezi Ida Flórától.<sup>30</sup> Ez tulajdonképpen egy absztrahált eszközhasználat. A diskurzus tényleges tárgyát, mégpedig Idának a Flórára irányuló féltékenységét éppúgy rejtetten közvetíti, mint a kántorkisasszony ételkínálási gesztusa a szerelmi vonzalmat. Tóth Flóra jelenléte zavarba hozza az exhibicionista személyiségű dzsentrilányt, aki a nagyvilági, modern életvitelű nő pózát magára öltve uralja a közösség férfias vágyait. Az önbizalom megingásának jelölésére a szövegtestben ezúttal is a három pont szolgál.

A társaságon belüli pozíciójának megerősítése érdekében Hray Ida ismét a titkolózással, az elhallgatás-alakzatok sűrű és tendenciózus alkalmazásával próbálja elbizonytalanítani Flórát. „Teniszpartit kell csinálnunk, társadalmi életet szervezünk...”<sup>31</sup> E helyütt is érzékelhető, hogy a teniszparti fogalma, a társadalmi élet szervezésének említése metaforikus funkciójú a megszólalásban, Hray Ida bennfentességéről árulkodik. A párbeszéd realiztikus struktúráját abszurd módon bontja meg a gondolatritmikus ismétlődés. Ida kisasszony ismét az egyes szám harmadik személyű névmás anonimitásával emlegeti ifj. Nagyot („Én itthon maradok a télen. Ő is”).<sup>32</sup> Flórának a titokzatos „Ő”-re vonatkozó naiv kérdését („Ha szabad

<sup>29</sup> BRÓDY Sándor, „A tanítónő”. BRÓDY Sándor, *i. m.*, 199.

<sup>30</sup> BRÓDY Sándor, „A tanítónő”. BRÓDY Sándor, *i. m.*, 198.

<sup>31</sup> Uo.

<sup>32</sup> Uo.

tudnom?)<sup>33</sup> az azt követő három pont többféleképp értelmezhetővé teszi. Ezek az írásjelek funkcionálhatnak például az instrukcióban meg nem fogalmazott ironikus attitűd kifejezőiként.

A címszereplő az első felvonás hetedik jelenetében találkozik először ifj. Nagy Istvánnal, a környék leggazdagabb földesurával. Ifj. Nagy Hray Ida felvezető jellemzése szerint nem él másnak, csak a csábításnak és az ösztönei kielégítésének.

Ismeri a viszonyát? A primadonna... hogyan ismerné. Szégyen! Tegnap holtra csókolódzik vele, ma meg agyonkarmolják egymást. Ismét idejött kipihenni a sebeit. Hogy ezt az öreg Nagy István bácsi tűri. Pista...<sup>34</sup>

A szerzői instrukció szerint ifj. Nagy „belép, nagyvárosi eleganciában.”<sup>35</sup> Az öntudatosságra utaló jegyek viselésének ellenére a fiatal férfi zavarba jön Tóth Flóra magabiztos egyéniségétől. Ez az alapvetően tolakodó megnyilvánulásaiban is érezhetővé válik.

Parancsára, megjelentem. Bocsánatot, hogy formátlan voltam. Mi itt nehezen írunk, falun... Az előbbi tanítónők feljogosítottak, azok mind maguktól jöttek ki a vasárnapi iskolák miatt. Azt hittem, hogy mint az előzők, öreg a kisasszony...<sup>36</sup>

Flóra egyből megcáfolja ifj. Nagy arra vonatkozó feltételezését, miszerint a tanítónő magánszemélyi érdeklődést várna el a férfitől. „Nem én kívánom a figyelmet. És nem mint nő. A hivatás, amit szolgállok, annak kívánom.”<sup>37</sup> A kettejük közötti párbeszéd egyre hevesebbé válik. „Hm... hát a szerelem? Mi a véleménye a szerelemről?” – kérdezi ifj. Nagy. Erre a kérdésre már a tanítónő sem tud a társadalmi nyilvánosság terében

<sup>33</sup> Uo.

<sup>34</sup> Uo.

<sup>35</sup> BRÓDY Sándor, „A tanítónő”. BRÓDY Sándor, *i.m.*, 202.

<sup>36</sup> BRÓDY Sándor, „A tanítónő”. BRÓDY Sándor, *i.m.*, 203.

<sup>37</sup> Uo.





kialakított stabil identitásának megfelelően válaszolni. „Nem kedvező... a sze... majd máskor.”<sup>38</sup> A megakadás-jelenség ezúttal olyannyira hangsúlyos, hogy a szerelem szó a kimondás során csonka marad. Ifj. Nagy észleli a határozatlanságot: „No feleljen. Nem akar?”<sup>39</sup> A szerzői megjegyzés szerint Flóra ekkor visszahelyezkedik a már említett stabil társadalmi identitásba, letisztult, tudatos elmélkedésbe kezd a szerelemről, ahogy olvasható, monológját „nagyon szépen, nagyon biztosan mondja. Érezni kell, hogy már sokszor mondta.”<sup>40</sup>

A traumakultúra nyelvi alakzatai, az elhallgatások, a szimbolikus megfogalmazás vagy a közölni szánt gondolatoknak a nyilvános közösségi helyszínekhez való igazítása mind jelen vannak *A tanítónő* dialógus-struktúrájában. Korábbi kutatásaim során Bródy Sándor két másik drámáját, *A dadát* és *A szeretőt* elemeztem elsősorban Mark Seltzer „Wound Culture: The Trauma in the Pathological Public Sphere” című tanulmánya segítségével, amelyben Seltzer a társadalmi nyilvánosság terének elméletéből kiindulva csoportosítja a trauma-feldolgozási kísérleteket.<sup>41</sup> A fent elemzett dialógusok elhallgatás- és hiányalakzatainak megjelenése szinte valamennyi esetben származtatható abból a feszültségből, amelyet a személyközi viszonyok előtérre okoz a konvenciók uralta társadalmi nyilvánosság terében.

A vizsgált jelenetekben nemcsak az egyes közléseknek van traumakulturális vonatkozása, hanem az azokhoz illeszkedő testnyelvi megnyilvánulásoknak is. (Amelyekről többnyire szintén a szerzői instrukciókban olvashatunk.) Miután ifj. Nagy István a szerelme viszonzásáért cserébe egzisztenciális biztonságot ígér a nőnek (mindezt egy szimbolikus értelemzhető mondatban fogalmazza meg), a szerzői jegyzet szerint „közel-férközik a lányhoz, a keze majdnem a kezéhez ér.”<sup>42</sup>

Az intim közeledésre válaszul Flóra ismét a társadalmi nyilvánosság terébe helyezi a kettejük párbeszédét, mégpedig azáltal, hogy

<sup>38</sup> BRÓDY Sándor, „A tanítónő”. BRÓDY Sándor, *i. m.*, 206.

<sup>39</sup> Uo.

<sup>40</sup> Uo.

<sup>41</sup> Mark SELTZER, „Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere”, *October*, LXXX (1997 tavasz), 3–26, 7.

<sup>42</sup> BRÓDY Sándor, „A tanítónő”. BRÓDY Sándor, *i. m.*, 209.

a hivatali-tudományos nyelvhasználatot idéző okfejtésbe kezd az általános testnyelvi szokásokról, monológja azonban egy idő után már nem tudja nélkülözni a személyességet, a két nyelvi regiszter együttes jelenléte szabályosan groteszkké teszi a nő megnyilvánulását.

Vigyázzon, ez nem rend: osztályzatom szerint mindjárt a hetedik szám. A kézhezérés és a kéz megragadása... [...] Házi iskolai dolgozat. A férfi, aki a hódítás szenvedélyének hullámaiba jutott, bizonyos ponton kancsalítani kezd... Így ni. [...] Dadog is egy kissé. Ilyenkor, ha a nőnek öntudata van, fekete tussal akár egy ábrát festhet a férfi arcára.<sup>43</sup>

A testi kisugárzás és a nyelv által kifejezett tartalom konfliktusa különösen feltűnő a falu előljáróságának gondolatmenetében, akik Flórát csak mint egy fiatal női testet tudják értelmezni. A tanítónő önállóságra utaló megnyilvánulásai zavarba hozzák az iskolaszék tagjait, az intellektuális törekvéseket a meglévő, őket pozícióba helyező világkép és közösségi tér elleni sértésként értelmezik.

KÁPLÁN Az államok talpköve a tiszta erkölcs... Meg fogjuk menteni, védeni és biztosítani önnel szemben - kisasszony... Hány éves ön? [...]

ORVOS. Ez hisztéria. Talán meg kellene a kisasszonyt orvosilag vizsgálnom.<sup>44</sup>

Ezzel a jelenséggel Csabai Márta és Erős Ferenc is foglalkozik a *Testhatárok és énhatárok – Az identitás változó keretei* című kötetben:

Az emberi test közös, illetve – minden természetes, vagy szerzett különbség, egyéni és csoportos eltérés ellenére – jól felismerhetően hasonló tulajdonságai alapján jön létre az, amit humán identitásnak nevezhetünk. Ennek lényege az az antropológiai meggyőződés, hogy mindannyian egyetlen fajnak a tagjai vagyunk, s mint ilyenek, képesek

<sup>43</sup> Uo.

<sup>44</sup> BRÓDY SÁNDOR, „A tanítónő”. BRÓDY SÁNDOR, *i.m.*, 222–225.



vagyunk arra, hogy az emberi faj fenntartásához és fejlődéséhez személyes cselekvésekkel és utódok létrehozásával járuljunk hozzá. [...] Az emberi identitás tulajdonításában a kiterjesztés tendenciája mellett jelen van a korlátozásra való törekvés is. Ez a korlátozás jelenik meg a beteg, a fogyatékos, a „normálistól eltérő” testek megbélyegzésében, s mindenekelőtt a rasszizmusban.<sup>45</sup>

Flórának a községi elöljárókkal való konfliktusa nem korlátozható csupán az alárendelt pozíciójú nő és a hatalomgyakorló férfiközösség ellentétére. A fiatal nőt kirekesztő rendi hierarchia élén ugyanis egy házaspár, ifj. Nagy István szülei állnak, kettejük közül pedig az öreg Nagyné, vagy ahogy a faluközösség hívja őt, a Nagyasszony rendelkezik nagyobb hatalommal. Ez a patriarchális középosztályi miliő egyértelműen női irányítóerőtől függ, azonban ez a centrális szerep a tulajdonolt földbirtok, tehát az ősi feudum jogán birtokolt princípium. A nagyasszony megérkezéséhez olyan rituális (nem nyelvi) kísérőjelenségek tartoznak hozzá, amelyek már a belépésének pillanatában utalnak a szereplők hierarchikus rendjén belüli elhelyezkedésére.

Inas előbb egy trónszerű karosszéket tol be. Első öregasszony hozza utána a sámlit, a párnát. Második öregasszony a parazolt és a kendőt hozza. Harmadik öregasszony karonfogva vezet. Nagyasszony egyenesen, emelt fővel jön. Mind a négyen feketében, gögösen bólogat a fejével. Flóra nagyasszony elé megy, kezét akar neki csókolni, az elhárítja.<sup>46</sup>

Ez a felsőbbrendűség-tudat aztán az öregasszony szövegében is kifejeződik, amikor Flóra üdvözlő gesztusára reagál (a lány kezét akar csókolni neki): „Hagyd, hagyd, előbb meglátom, megérdemled-e?”<sup>47</sup> Az ezt követő szerzői instrukció, a mozdulatok aprólékos rögzítése az idős házaspár egymás közötti hierarchiájára is utal.

<sup>45</sup> CSABAI Márta – ERŐS Ferenc, *Testhatárok és énhatárok – Az identitás változó keretei*, József Műhely Kiadó, Budapest, 2000, 21.

<sup>46</sup> BRÓDY Sándor, „A tanítónő”. BRÓDY Sándor, *i. m.*, 243.

<sup>47</sup> Uo.



Öregasszonyok felpöckelik, elhelyezik a Nagyasszonyt. Flóra megtörül két széket, s ajánlgatja. Öreg Nagy leül. Az öregasszonyok és az inas állnak a nagyasszony háta mögött.<sup>48</sup>

Öreg Nagy házasságon belüli alárendelt helyzetéről árulkodik első megnyilvánulása is: „Én és nőm megjelentünk a kisasszony előtt. Nőm és én...”<sup>49</sup>

Öreg Nagy verbális zavara a szövegtestben szintén a három pont-jelölés által fejeződik ki. A nagyasszony rákiált: „Mondjad ki, mit kerülgeted! A fiú ránk parancsolt.”<sup>50</sup> Ezután az öregember beszédaktus értékű kijelentést tesz: „Hogy idejőjjünk, megkérjük. Hát én megkérem.”<sup>51</sup> A nagyasszony hatalmi pozíciója demonstrálásaképp egyből átveszi férjétől a beszédaktus irányító szerepét. „És a nő... én is megkérem.”<sup>52</sup> És az instrukció szerint „keményen éles pózba vágja magát”.<sup>53</sup> Az itt megjelenő három pontos megakadás-alakzat a kiemelés eszközéül szolgál. A Nagyasszony számára fontos, hogy a házasságában és a társadalmi közösségben betöltött hierarchikus fölénye a nyelvi környezetben is reprezentálódjon.

A nagyasszony rendhagyó társadalmi helyzetének meghatározásakor releváns felidézni Jacques Derrida *Ki az anya?* című kötetének néhány állítását. Derrida definíciója szerint míg az anyakérdés olyan fogalmakkal függ össze szorosán, mint a születés, a nemzet vagy a természet, addig az apaság mindig hipotézis.

Azonnal, szemernyi kétség nélkül láthatjuk a születéskor, hogy ki az anya; az apát semmiképpen. Az anya látható, az apa elsősorban láthatatlan, így gondoljuk legalábbis, s máris hajlamosak vagyunk azt hinni, hogy az anya és az apa úgy különböznek egymástól, mint látható a láthatatlantól, az érzékelhető az elgondolhatótól.<sup>54</sup>

---

<sup>48</sup> Uo.

<sup>49</sup> Uo.

<sup>50</sup> Uo.

<sup>51</sup> Uo.

<sup>52</sup> Uo.

<sup>53</sup> Uo.

<sup>54</sup> Jacques DERRIDA, *Ki az anya?*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1997, 7–12.



A nagyasszony anyai pozíciójából származó hatalmának kulcsa lehet az is, hogy az asszony a társadalmi nyilvánosság terében jóval kevésbé vállalja a fiával szembeni kételyeit, mint a férje. Öreg Nagy az elhallgatás-alakzatok, a különböző megakadás-jelenségek, a hezitációs beszédjelenségek börtönéből kiszabadulva konkrétan és nyersen fogalmazza meg az álláspontját Flórának, miszerint: „a legutolsó pesztrát nem adnám a fiamhoz...”<sup>55</sup> A nagyasszony ráförmed a férjére: „István!”, kiáltja, de a hatalmi szó nem gátolja meg az öregebembert a traumájának verbális reprezentációjában.

No, jó. Én megkértem a kisasszonyt, de nem titkolom, hogy mit gondolok a fiamról. Minden reggel délben kel fel. Mi félünk tőle. Épp azért jöttünk. Aztán meg aztán, valami baj is kell, hogy legyen. *Halkabban.* A dajkája kicsi korban leejtette.<sup>56</sup>

Öreg Nagy nyilvános térben történő traumareprezentációja azonban nemcsak a nagyasszony hatalma elleni forradalmi intézkedésképp értelmezhető, hanem az önmaga lelkiismeretének tisztázására irányuló kísérletként is. Az első felvonás nyolcadik jelenetében ugyanis ifj. Nagy István azt is közli Flórával, hogy Péter nevű öccse föbe lőtte magát, miután az apja megtagadta, hogy kifizeti a fiú adósságait, illetve a fiatalember házassági szándékát is elfogadhatatlannak ítélte.

Ifj. Nagy. [...] Én régen nem szoktam házasodni. Tizennyolc éves koromban akartam utoljára. Nekem nem is lehet tréfálni ezzel a szentséggel. A családban már rosszul jártak ezzel a tréfás kis házassággal. Péter, az öcsém, hogy is mondjam, a házasság miatt egy kissé föbe lőtte magát. [...] Ulánus önkéntes volt, négy amerikait vett, írt az apámnak, fizesse ki. És hogy elvehesse a kantinos lányát. Az apám azt felelte mind a kettőre: nem! A fiú visszasürgönyözte: jó! Másnap végzett magával.<sup>57</sup>

<sup>55</sup> BRÓDY Sándor, „A tanítónő”. BRÓDY Sándor, *i. m.*, 243.

<sup>56</sup> Uo.

<sup>57</sup> BRÓDY Sándor, „A tanítónő”. BRÓDY Sándor, *i. m.*, 210.

## Összegzés

A dráma történetének kihagyás- és elhallgatás-alakzatok mentén való értelmezése alkalmas elméleti szempont az egyes szereplők karakterdramaturgiájának vizsgálatához. A cselekmény előrehaladtával, a címszereplő közösségben képviselt identitásának megtörésével a vizsgált nyelvi formák gyakoribbá válnak Flóra megnyilatkozásaiban, majd amikor egyértelmű lesz a közösségi térben való veszteséges pozíciója, a jövőbeli kilátásai pedig a dráma helyszínéül szolgáló kis falu elhagyása felé mutatnak, ismét letisztulnak a verbális közlései. A helyhez intézett búcsúmonológjában csupán egyszer fordul elő megakadás-jelenség, amelyet inkább értelmezhetünk egy tudatos szövegszervezési stratégia, mint a spontán elbeszélés elemeként.

Szervusz, Rézi. Mi jóba voltunk, mi? Csak mi ketten nem karmoltuk meg egymást. Kató, ez jó fiú. – Kolléga, ez jó lány. – Most pedig nincs mit búcsúznom tovább. Mit érzékenykedünk? Emelt fővel jöttem, és főlelem, amikor elmegyek... Dicsértessék!<sup>58</sup>

*A tanítónő* jeleneteinek fenti elemzése alapján, úgy gondolom, alátámasztást nyer a hipotézis, miszerint az egyes párbeszédetek megakadás- és elhallgatás-alakzatainak fontos szerepe van a traumafeldolgozásban, illetve figyelemfelhívó dramaturgiai funkciójuk is evidens. Kutatásom további lépéseként határozom meg ezen alakzatok még szélesebb körben történő vizsgálatát és más traumaelméletekkel való összevetését.

## Felhasznált irodalom

BRÓDY András: „Bródy Sándor színpadon”. BRÓDY Sándor: *Színház*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1964, 512–526.

BRÓDY Sándor: „A tanítónő”. BRÓDY Sándor: *Színház*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1964, 181–255.

CSABAI Márta – ERŐS Ferenc: *Testhatárok és énhatárok – Az identitás változó keretei*, József Műhely Kiadó, Budapest, 2000.

FRENZEL, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur*, Kröner Verlag, Stuttgart, 1976.

<sup>58</sup> BRÓDY Sándor, „A tanítónő”. BRÓDY Sándor, *i.m.*, 255.



- DERRIDA, Jacques: *Ki az anya?*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1997. [BOROS János – CSORDÁS Gábor – ORBÁN Jolán]
- ILLÉS Jenő: „Bródy Sándor drámái”. BRÓDY Sándor: *Színház*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1964, 5–23.
- P. MÜLLER Péter: „»Hiányod átjár, mint...«”. P. MÜLLER Péter – BALASSA Zsófia – GÖRCSI Péter – NEICHL Nóra (szerk.): *Hiány, csonkítás, kihúzás, elhallgatás a drámában és a színpadon*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2014, 9–12.
- SELTZER, Mark: „Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere”, *October*, LXXX (1997 tavasz), 3–26.
- ZSADÁNYI Edit: *A csend retorikája – Kihagyásalakzatok vizsgálata huszadik századi regényekben*, Kalligram Kiadó, Pozsony, 2002.

KOVÁCS VIKTOR

**Alakbrázolási párhuzamok  
Vörösmarty Mihály *Csongor és Tündéje*  
és Gaál József *A peleskei nótárius*  
című tündérbohózata között**

**Kutatási előzmények**

Korábbi kutatásaim során Vörösmarty Mihály filozofikus mesedramáját, a *Csongor és Tündét* elemeztem a meghatározó intrikusalak, Mirigy lélektani változása szempontjából.<sup>1</sup> Észrevételem szerint a *Csongor és Tünde* intrikusa – a mű boldogságkereső főhőiséhez, Csongorhoz hasonlóan – az emberi szféra szülötte, s bár a korábbi szakirodalmi megállapítások az alakját elsősorban az eszményi közegeből származó Tündével érzik rokoníthatónak (Horváth János például a *Csongor és Tündéről* szóló előadásában egy olyan figuraként határozza meg Mirigyvet, aki Tünde szimbólumrendszerébe helyezkedve akar közelebb jutni az eszményi síkhoz), az én értelmezésemben az emberi motivációjú Mirigy által megtett út sokkal inkább hozható összefüggésbe az eszményi síkra vágyakozó Csongoréval, mint a statikus státuszú, megingathatatlan pozíciójú nemtőével.<sup>2</sup> A darab szereplői közül

<sup>1</sup> Kovács Viktor, „»Nénje tán a vén időnek« – Az intrikus Mirigy szerepének értelmezése Vörösmarty Mihály drámájában”. HAVASI Zsuzsanna – KAZSIMÉR Soma Balázs (szerk.), *Juvenália négy-öt*, ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2018, 88–97.; Kovács Viktor, „Mirigy és Csongor szerepkettőségének vizsgálata Vörösmarty Mihály filozofikus mesedramájában”. GARAI Luca – FARKAS Flóra – SZABÓ Csanád (szerk.), *Adsumus XVII. (Tanulmányok a XIX. Eötvös Konferencia előadásából)*, ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2019, 49–57.

<sup>2</sup> HORVÁTH János, „Csongor és Tünde”. HORVÁTH János, *Vörösmarty drámái (egyetemi*





kétségtelenül Tünde az, aki erkölcsiségében is az eszményi szerelmet képviseli. Habár Csongor szándéka sem tekinthető rossznak, a földi világból származó szerelmes férfi személyisége mindenképpen gyaróbb a szerelmes tündérlányénál. Ahogyan Zentai Mária Csongorral kapcsolatban fogalmaz,

amikor önállóan dönt és cselekszik, katasztrofális a következménye: kiszabadítja a megkötözött Mirigyet, ezzel rászabadítja a világra és önmagára azt a sötét és démonikus erőt, amelyet Mirigy képvisel. [...] A cselekmény minden lényeges pontján alszik, amikor pedig ébren van, akkor folyamatosan kételkedik benne.”<sup>3</sup>

A *Csongor és Tünde* intrikusának transzcendens többlettudása nyilvánvalóan az ördögi szféra alakjaival kötött szövetségéből származik. (Ahogyan Csongor is az ördögfiakkal való kapcsolatteremtés során szerzi meg az Üdlikig repítő ostort, bocskort és palástot.)

E tételek bizonyítása érdekében a *Csongor és Tünde* korát és keletkezését meghatározó színpadi műfajok vizsgálatába is belekezdtem, így került sor Emmanuel Schikaneder *Die Zauberflöte* azaz *A varázsfuvola* című művének és a Vörösmarty-drámának az összehasonlító elemzésére. *A varázsfuvola* cselekményterében megjelenő intrikusalakok közül Monostatos, az emberi hátterű, szolgálai státuszú szereplő az, aki a tettei és a közölt szándéka alapján a leginkább azonosítható a „gonosz, kaján anyó” karakterével.<sup>4</sup>

Elisabeth Frenzel *Motive der Weltliteratur* című munkája alapján a Mirigy-Monostatos alakpárhuzamból kiindulva a világirodalom archetipikus alakjaival is összevettem a *Csongor és Tünde* cselszövőjét.<sup>5</sup>

---

*előadás 1942/43. II. és 1943. III. félév*), Akadémiai Kiadó, Budapest, 1969, 38–95, 52–53.

<sup>3</sup> ZENTAI Mária, „Álmok hármas útján, 1831, Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde”. SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András (szerk.), *A magyar irodalom története 1800-tól 1919-ig*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2007, 169–183, 174.

<sup>4</sup> KOVÁCS Viktor, „A Csongor és Tünde Mirigyével párhuzamos szerepanalógiák a Vörösmarty korát meghatározó világirodalomban”. KAZSIMÉR Soma Balázs – KERTI Anna Emese (szerk.), *Perspektívák – konferenciakötet*, ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2020. (megjelenés előtt)

<sup>5</sup> ELISABETH FRENZEL, *Motive der Weltliteratur*, Kröner Verlag, Stuttgart, 1976.



A kutatás e szakasza is megerősítette a korábbi hipotézisemet, hiszen a vizsgálat során szinte kizárólag csak az emberi háttérű, sőt, alapvetően maskulin alakhagyomány jegyei tűntek rokoníthatónak Mirígy személyiségével.

### A kutatás célja, történeti előzmények

Jelen tanulmányom középpontjában egy kérdés megválaszolása áll: fellelhetők-e a mirígyi karakterjegyek a *Csongor és Tünde* 1831-es megjelenését követő időszakban populárisává váló népszínművek és tündérbohózatok alakábrázolási tendenciáiban? Hipotézisem természetesen nem az, hogy a Vörösmarty-mű közvetlen ihletője volna a magyarosodó tündérbohózatoknak, sokkal inkább lehet szó egy kölcsönös hatástörténeti folyamatról: a *Csongor és Tünde* szerzőjét éppúgy megihlethette a bécsi gyökerű Zauberposse – amely a mű megírása idején még leginkább csak német nyelven volt elérhető hazánkban –, mint ahogyan a *Csongor és Tünde* a későbbi magyar nyelvű tündérajátékok alkotóit.

A tanulmány első szakaszában Vörösmarty Mihály filozofikus mesedramájának és Gaál József *A peleskei nótárius* című népi tündérbohózatának a tematikus összevetése olvasható.

Az összehasonlítás relevanciájaként leginkább Tóti Dorca karaktere határozható meg, aki szinte teljesen azonos funkciójú szereplőként van jelen Gaál darabjában, mint Mirígy a *Csongor és Tündében*. Fontosnak tartom megemlíteni, hogy a tündérbohózat alapjául szolgáló vígposzban, amelyet Gvadányi József írt, nem szerepel ilyen nevű és háttérű személy, ott nyoma sincsen a tündérajátéki elemeknek. A Gintli Tibor által szerkesztett *Magyar irodalom* a következőket jegyzi meg Gvadányi művével kapcsolatban:

Az elbeszélő költemény főhőse Zajtay, a peleskei nótárius, aki falujából azért indul Pestre, hogy ott országos hivatalt szerezhessen, a városban különböző konfliktusokba keveredik. A mű alapszerkezetévé ilyenformán két eltérő irodalmi hagyomány szuverén áthasonítása válik: míg a Szatmár vármegyéből a Hortobágyon és a tiszafüredi réven át Pestre vezető út az átélt kalandok sorával a pikareszk epikus hagyomány hatását mutatja, a városban megtapasztalt konfliktusok a 18. századi



francia irodalomból kiinduló, kulturális összemérhetetlenségeket ábrázoló tárgy történeti tradícióra emlékeztetnek.<sup>6</sup>

Az 1821-es elbeszélő költemény tehát sokkal inkább köthető a francia irodalmi tendenciákhoz, mint a bécsi Zauberposse-hoz.

Pukánszky Kádár Jolán *A magyar népszínmű bécsi gyökerei* című elméleti munkájában Szigligeti Edére hivatkozva a magyar színpad sajátos műfajkomplexumaként határozza meg a népszínművet.

A népszínmű nem egy határozott faj neve, mint a tragédia vagy a komédia, hanem több válfajé, amelyet más nemzetek más névvel neveznek, noha a németek is használják a *Volksstück*, *Volksdrama* kifejezést.<sup>7</sup>

Pukánszky szerint *A peleskei nótárius*-dráma keletkezésében meghatározó szerepet játszanak a Zauberposse és a Lokalposse darabjai, amelyek Gaál József darabjának keletkezése idején már nagy sikerrel futnak a Pesti Német Színház repertoárján. Ugyanakkor arra szintén utal a szerző, hogy *A peleskei nótárius* bemutatóját megelőzően is beszélhetünk hazai tündérvjáték-premierekről. Ezek közül talán Láng Ádám János 1819-es *Tündér Ilonája* a legemblemikusabb, amely vagy közvetlenül vagy a rendszeres átiratok hagyományán keresztül Gaál József-re is erős hatást gyakorolt.<sup>8</sup> *A Csongor és Tünde* és *A peleskei nótárius* karakterológiai azonosságai tehát részben magyarázhatók a közös forrás, az Árgirus-szüzsé alkalmazásából.

Ahogy arra Cenner Mihály is utal az „Opera és népszínmű a Nemzeti Színházban” című tanulmányában, a népszínmű

elsősorban a polgári közönség ízléséhez és igényéhez igazodott, azoké-hoz, akik az operát még nem értették és nem élvezték, a dráma pedig nem jelentett számukra szórakozást, holott társasági élet híján a színházban keresték a szórakozást, ellentétben a főúri renddel, amelyek

<sup>6</sup> GINTLI Tibor (szerk.), *Magyar irodalom*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2010, 359–360.

<sup>7</sup> PUKÁNSZKY KÁDÁR Jolán, *A magyar népszínmű bécsi gyökerei*, Pallas Irodalmi és nyomdai RT, Budapest, 1930, 3.

<sup>8</sup> PUKÁNSZKY KÁDÁR, *i.m.*, 10.



megvoltak egyrészt a szalonjai, másrészt neveltetésénél fogva az operát is élvezte. [...] A népszínmű külföldi mintára, Bécsen át érkezett hozzánk, bár itt teljesen magyar jelleget öltött.<sup>9</sup>

Azt Ratzky Rita állapítja meg „A népszínmű – A Bécsben született, majd nagyon magyarrá lett műfaj” című írásában, hogy a népszínmű egyik legnagyobb közönségcsábító vonása – melyet a Lokalstüctől kölcsönzött – az volt, hogy a „nemesebb” drámai műfajoktól eltérően élesen reflektált a közéleti eseményekre, így például az urbanizáció, a társadalmi mobilitás, az etnikai sokszínűség társadalmi hatására. Ez a jellegzetesség a *Csongor és Tünde*, illetve *A peleskei nótárius* összevetésekor is értelmezhető.<sup>10</sup>

### Karakterológiai azonosságok az egyes jelenetekben

*A peleskei nótárius* első felvonásának első jelenetében a következő szerzői megjegyzést olvashatjuk: „Szabadhely Nagypeleskén; a nép, betódul, Tóti Dorkát kötözve egy üstben becipelik, hátul egy rakás szalma.”<sup>11</sup> Az intrikus női alak már az első megjelenése során rokon jegyeket mutat a *Csongor és Tünde* Mirígyével, aki az első felvonás első jelenetében kötözve ül a „magányosan virágzó tündérfa alatt”.<sup>12</sup> Mindkettejüket a földi szféra közössége ejti rabul. Tóti Dorkát azért kötözik meg, mert ítéletet akarnak hozni felette állítólagos ördögös praktikáiért, Mirígy pedig pontosan a démonikus többlettudásának fel nem ismerése miatt válik az embertársadalom kiszolgáltatottjává. (Az emberközösség ugyanis csak a fizikai elesettségét veszi észre, Mirígy transzcendens hatalmával nincsenek tisztában.) „Képe

<sup>9</sup> CENNER Mihály, „Opera és népszínmű a Nemzeti Színházban”. *Színháztudományi Szemle* 7, Magyar Színházi Intézet, Budapest, 1980, 125–129, 129.

<sup>10</sup> RATZKY Rita, „A népszínmű – A Bécsben született, majd nagyon magyarrá lett műfaj”. Uő, *Halhatatlan a lélek – Tanulmányok, cikkek, kritikák a 18–19. század magyar irodalmáról*, Napkút Kiadó, Budapest, 2015, 528–537, 528.

<sup>11</sup> GAÁL József, „A peleskei nótárius”. TARJÁN Tamás (szerk.), *A magyar dráma gyöngyszemei – Népszínművek*, Unikornis Kiadó, Budapest, 2003, 11.

<sup>12</sup> VÖRÖSMARTY Mihály, „Csongor és Tünde”. FEHÉR Géza – STAUD Géza – TAXNER-TÓTH Ernő (szerk.), *Vörösmarty Mihály Összes Művei*, 9. *Drámák, IV.*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1989, 5–192, 7.



mint a fonnyadt alma, / Készen itt a borsószalma, / Vessük hát belé.”<sup>13</sup> Az intrikus nőalakot leíró verbális elemek is hasonlóak Mirígy Csongor általi jellemzéséhez („S aki ott kötözve ül, / A gonosz, kaján anyó, / Nénje tán a vén időnek, / Mint leláncolt fergeteg / Zsémbe és zúg;”),<sup>14</sup> ráadásul mindkét szöveg dramaturgiai pozíciója azonos: drámanyitó helyzetben hangoznak el.

A párhuzamosság sorát erősítik a feleskei asszonyok Dorkát vádoló megszólalásai is, „ő rontja régen már / a tehenünket, / Véresre szinezte / Tiszta tejünket”.<sup>15</sup> A tehén tejének elapasztása mint folklórelem Mirígygel kapcsolatosan is megjelenik, mégpedig az ördögfiak párbeszédében („Berreh: A tehén megkergetett, / Vén Mirígy volt a tehén. [...] Borja tőgyét vére szopta”).<sup>16</sup>

Mind *A feleskei nótárius* intrikusa, mind pedig Mirígy a drámatérbe toppanó főhős segítségének köszönhetően menekülnek meg a fogságukból. Csongor az aranyalmafa titkáért cserébe adja meg Mirígynek a szabadságát, Zajtay nótárius pedig az ész, a racionalitás elveit sorakoztatja fel a falusiak előtt, így próbálja ráébreszteni őket arra, hogy „boszorkányok márpedig nincsenek”, ezzel megkérdőjelezi a Tóti Dorkának tulajdonított ártó jelentőséget. A szabadság elnyerése azonos reakciót vált ki Tóti Dorkából és Mirígyből. A hálaturat helyett gyűlöletet kezdenek érezni a szabadítójuk iránt, motivációjukká válik a boldogságkereső főhős akadályozása. Ahogy Mirígy fogalmaz:

Nem megyek, míg büszkeséged szarva nem jut körmeimbe. / Mint a sánta nyúl leszek, / Mely kilenc fiát megette / S a harasztba bujdosott.<sup>17</sup>

Hasonló tematikájú Tóti Dorka bosszúígérete is:

<sup>13</sup> GAÁL, *i.m.*, 11.

<sup>14</sup> VÖRÖSMARTY, *i.m.*, 7.

<sup>15</sup> GAÁL, *i.m.*, 11.

<sup>16</sup> VÖRÖSMARTY, *i.m.*, 31.

<sup>17</sup> VÖRÖSMARTY, *i.m.*, 13.



Megvan az első lépés; Pestre csalom a nótáriust, s azután kitekertetem a nyakát; olyan igazán, minthogy apám vasas német volt, mégpedig, amint mondják; trombitás.<sup>18</sup>

*A peleskei nótárius* és a *Csongor és Tünde* az eltérő nyelv- és drámaesztétikai jegyeik ellenére (a *Csongor és Tünde* nyelvezete mindenképp összetettebb, mint *A peleskei nótáriusé*) hasonló térstruktúrával rendelkeznek. Mindkét darab középpontjában egy olyan szereplő áll, aki el akarja hagyni az aktuális státuszát és egzisztenciáját, az eszményi világba való bekerülést áhítja. Az már a fentebb említett különbségek szövevénye, hogy míg a *Csongor és Tünde*-ben ezt az eszményi világot Üdlak, s mindenekelőtt Tünde szerelme jelképezi Csongor számára, addig Zajtay nótárius útjának Pest-Buda az eszményített végső állomása. Ameddig Vörösmarty a drámai költeményében nem az irónia és a paródia eszközeivel kérdőjelezi meg a felvilágosodás és a racionalizmus alaptételeit, hanem az allegorikus alakok, a Kalmár, a Fejedelem és a Tudós sorsának bemutatásával, addig Gaál József darabja egyértelműen apellál a korabeli társadalmi és szellemi életet kifigurázó tréfákra. Ez a népszínmű válfajaként értelmezhető bécsi Lokalposse egyértelmű tematikus vonása. Ahogy Pukánszky Kádár Jolán a már idézett tanulmányában megjegyzi:

a két irány [a Zauberpösse és a Lokalposse - *a szerző kiegészítése*] között csupán stíluskülönbség van, mindkettőnek a bécsi élet az anyaga: Tündérország közepén és az Olümposzon is mindig csak Bécsben vagyunk.<sup>19</sup>

Az idézett mű azt is kifejti, hogy a 19. századi Bécs populáris színházi műfajai (így a Volksstück, a Lokalposse és a Zauberpösse) először szinte valamennyi esetben a német irodalom eszményiséget tematizáló alkotásainak paródiájaként jelennek meg a színpadokon.<sup>20</sup> Nem kizárható tehát, hogy

<sup>18</sup> GAÁL, *i. m.*, 15.

<sup>19</sup> PUKÁNSZKY, *i. m.*, 4.

<sup>20</sup> Uo.



A *peleskei nótárius* és a *Csongor és Tünde* tematikai összefüggései mögött a paródia műfajának megfelelői állnak. (Nem kizárt, hogy Gaál József az eszményi világot fennköltebb esztétikával ábrázoló tündérvjátékok [s így a *Csongor és Tünde*] elé tart görbe tükröt a Gvadányi-költemény színpadra alkalmazásával.) A második felvonás harmadik jelenetében Tóti Dorka mint parasztasszony lép a színre. A folyamatos identitáscsere, alakváltoztatás szintén egy olyan része a nő személyiségének, amely hasonlóvá teszi a mirígyi karakterhez, hiszen ugyanazt a megtévesztő eljárást alkalmazza, amit a *Csongor és Tünde* intrikusa a dráma harmadik felvonásában. A kővé változott Mirígy ekkor újra emberré változik, s párbeszédbe kezd Kurrah ördöggel.

Látod a fehér lakot?  
Vár kívül egy dombon áll.  
Ott most én lakom, cselédes  
Tiszta özvegy képiben.  
Csongor, aki most ezen jár,  
Mert egyéb nincs a vidéken,  
Kisdéd hajlakomba száll.<sup>21</sup>

Tóti Dorka ugyancsak szövetségest keres a nótáriussal szembeni harcához, így talál a haramiákra, akiket rögvest Zajtay ellen kezd uszítani.

Látjátok ezt a gyönyörű mákvirágot? Mit gondolnak, kicsoda őkelme?  
[...] Ez a becsületes ember komisszárius, s azért jött csak Debrecenből,  
ahogy kikémljen benneteket és a vármegye kezébe adjon!<sup>22</sup>

A két haramia, Laci és Bandi Dorkához való viszonyulása is idézi a Mirígyet övező társadalmi attitűdöt, eszünkbe juthat az ördögfiak gúnyolódása, Ledér kezdeti fölényes viselkedése. „Hát ez a váz melyik szőlőből szaladt el?” - kérdezi Bandi, Dorka erre azt válaszolja, hogy a haramiák életét akarja megmenteni. „Te kiben az élet úgy kiaszott, mint

<sup>21</sup> VÖRÖSMARTY, *i. m.*, 98.

<sup>22</sup> GAÁL, *i. m.*, 23.



a harmadévi vadkörte! Te akarod életünket menteni?” - felel Laci Dorka asszony ajánlatára.<sup>23</sup>

Ledér is hasonlóképp vág vissza Mirigynek, amikor az öregasszony az ármányos tervben való közreműködésért cserébe vagyont és boldogságot ajánl a bukott lánynak.

Néne, úgy-e szép dolog  
Szántóföldet vinni arcán,  
Melyben agg szeplő virágzik,  
S mint egy tisztos régi szűz,  
A szömörccs szakállt ereszt?  
Jaj, beh furcsa kép maga!<sup>24</sup>

Miután Zajtay megszakítja Dorka és a haramiák párbeszédét, elzavarja a színről az asszonyt, s közben feltárja a konfliktusuk okát.

Én ártatlan vagyok, mint a bárány! Hiszen már meg is ittuk a barátság poharát, midőn ezen boszorkány, ki nekem mint filozófusnak ellenségem; belépe, és gyalázatos koholmányával mindent elrontott.<sup>25</sup>

Későbbi megnyilvánulásaiból azonban kiderül, hogy Zajtaynak a racionalitás és a józan ész központi szerepéről vallott meggyőződése korántsem épül tiszta jellemvonásként a jegyző személyiségébe, ugyanúgy retteg a babonáktól, mint a többi falubeli. Amikor Tóti Dorka elkergetésére kerít sort, a következőket jegyzi meg:

Nem mehetsz ki, boszorkány, keresztbe tettem a seprőt, most jaj ördögös lelkednek, még ma Hekaténál vagy Proserpinánál vacsorálsz. [...] Kivágom testedből ördögös lelkedet!<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Uo.

<sup>24</sup> VÖRÖSMARTY, *i.m.*, 101.

<sup>25</sup> GAÁL, *i.m.*, 25.

<sup>26</sup> GAÁL, *i.m.*, 26.





Ahogy Gvadányi József verses költeményében, úgy a tündérajátékban is meglehetősen komikus figura a címszereplő. Akár a *Die Zauberflöte* bölcs főpapjának, Sarastrónak a megkérdőjelezéseként is értelmezhetjük a figurát: ő, aki a mű elején a babonát és a transzcendens hiedelmeket az ész racionalitására hivatkozva már-már morális alapon veti meg, a történet későbbi szakaszában behálózhatóvá válik a démonikus erők által.

A fentebb elemzett megnyilvánulásából úgy tűnhet, Tóti Dorka a démonikus szféra uralkodójaként van jelen *A peleskei nótárius* szintén többsikű világterében – ellentétben a *Csongor és Tünde* Mirígyével, akiről megállapítható, hogy az emberi közeg szülötte, s csupán a mulandósággal szembeni harc részeként veszi fel a kapcsolatot az ördögi tér alakjaival. Ha végigtekintünk azonban Tóti Dorkának a Sötétség királynéjával folytatott párbeszédén, megcáfolhatóvá válik ez a feltevés. A királyné, aki a szerzői instrukció szerint a föld alól tűnik elő, már az első megszólalásában rávilágít Dorka származására: „Ki vagy, te sármagzatja a parányi földnek, ki álmunkat zavarni mered?” Ezután Dorka öndefiníciója következik. „Legalázatosabb szolgálód Magyarországból, Tóti Dorka, géci boszorkány, itt Szatmár megyében.”<sup>27</sup> A párbeszédükből az is egyértelművé válik, hogy Dorka a sötétség királynéja kegyelméből rendelkezik transzcendens többlettudással. Ugyanaz a hangnem és attitűd figyelhető meg a kettejük, mint Mirígy és a „földali hang” között a negyedik felvonásban. Evidens az alá-fölé rendeltségi viszony, a sötétség királynéjának megjelenése nemcsak Tóti Dorka emberi származására utal, hanem azt is nyilvánvalóvá teszi, hogy az emberi közösségre ártalmas mivolta ellenére nincs tekintélye a démonikus világ szemében.

Dorka alakváltoztató tevékenysége nem szűnik meg a Zajtay általi elkergetését követően, a pozitív hőssel való szembekerülés (Mirígyhez hasonlóan) csak fokozza a bosszúszomját. A második felvonás nyolcadik jelenetében a bíróhoz szegődik gazdasszonynak, a harmadik felvonás negyedik jelenetében pedig Hopfen serfőző házvezetőnőjeként jelenik meg. A köznapi sorba való beilleszkedése nemcsak az alakváltoztatás démonikus többlettudásából kifolyólag megy neki könnyen, hanem amiatt is, mert Tóti Dorka alapvetően ebből a közegből származik. Mirígy alakjához

<sup>27</sup> GAÁL, *i.m.*, 14.



hasonlóan őt is csak a túlvilági segítség emeli ki szolgálai státuszából. A történet szerint szerelem bontakozik ki a gazdag serfőző lánya, Fanni, illetve a peleskei nótárius Sándor nevű fia között. Szerelmüket Fanni vagyonos apja természetesen ellenzi, a románc akadályozásában pedig segítőre talál Dorka asszony személyében. Ahogyan a nő megfogalmazza:

Már látom, az öreg Zajtayhoz nem férhetek, legalább fián állok bosszút, s talán atyját is belekeverhetem. De vigyáznom kell, mert két próbám nem sült el, s ha a harmadiknak sem lesz sikere, a boszorkányi törvények szerint elvesztem a hatalmamat.<sup>28</sup>

A főhős megakadályozásának három lehetséges kísérlete Mirígy gondolatmenetében is megjelenik, méghozzá a már idézett negyedik felvonásbeli jelenetben, a démonikus erőkkal való társalgás után. A „földali hang” gúnyolódására így felel:

Csúfolódol? tán meleg van,  
Hogy kacajt ütsz kínaidban?  
Gyáva szellem, vessz magadban!  
Egy meg kettő, három a szám,  
Nélküled megy végre munkám.<sup>29</sup>

### **Az intrikus térhasználat azonosságai**

Szembetűnő karakterológiai hasonlóság Mirígy és Tóti Dorka között, hogy gyakran kerülnek jelenetlezáró (vagy éppen jelenetnyitó) pozícióba. Ez a jelenlét azt a dramaturgiai lehetőséget biztosítja, hogy szabadon beszélhetnek a szándékaikról, terveikről, amelyekre a további szereplők jelenléte esetén csak lényegesen korlátozottabban tudnak utalni. Természetesen ez utóbbi eljárásra is akad példa mindkettejük esetében, a gondolat kifejezésének intimitását jelöli a szövegtestben megjelenő „*félre*” szerzői utasítás. A Csongorral folytatott párbeszédekben például igen gyakran olvasható ez a megjegyzés.

<sup>28</sup> GAÁL, *i.m.*, 40.

<sup>29</sup> VÖRÖSMARTY, *i.m.*, 137.



## CSONGOR

Vén penész, ne tétovázz,  
Térj dologra; vagy biz' isten,  
Itt felejtlek a' fatőben.

## MIRIGY

Légy kegyes. (*Félre*) Hah! büszke gyermek,  
Veszsz el, mint a' fűzi gomba;  
Légy egérré, légy bogárrá,  
Vagy légy olyan, mint Mirigy.<sup>30</sup>

*A peleskei nótárius* első felvonásának kilencedik jelenetében a címszereplő Zajtay a fogadósné alakját magára öltő Tóti Dorkával találkozik.

ZAJTAY [...] Kaphatok-e szállást az éjszakára?  
DORKA Mindenestre!  
ZAJTAY S istállót a lovamnak?  
DORKA Mindent elrendelek, csak várjon egy kicsit. (*Félre.*) Várj,  
hiszen majd küldök és mindjárt egzekúciót a nyakadra.<sup>31</sup>

A fenti részletek is utalnak rá, hogy a két intrikus elsősorban a főszereplővel folytatott párbeszédei során alkalmaz kiszólásokat, és ezek nem feltétlenül szolgálnak dramaturgiai fordulatközlő funkcióval, csupán indulati alapú felszólalásként értelmezhetők – még ha Tóti Dorka aztán meg is valósítja a beígért „egzekúciót”.

Az antagonisztikus vallomások nyilvánvalóan erősebbek azokban a jelenetekben, amelyekben az intrikus az egyedüli megszólaló, rajta kívül – legalábbis az ő tudomása szerint – senki sem tartózkodik a drámai cselekménytérben. Egyedülléte során Mirigy és Tóti Dorka is gyakran összegzi az előzetes cselekedeteit, főképp azokat, amelyek a helyszínül szolgáló téren vagy a cselekményidőn kívül történtek.

Az ilyen típusú megszólalások sorába illeszkednek Tóti Dorka már idézett bosszúigéretei *A peleskei nótárius* első felvonásának ötödik („Megvan az

<sup>30</sup> VÖRÖSMARTY, *i.m.*, 8–9.

<sup>31</sup> GAÁL, *i.m.*, 31.



első lépés; Pestre csalom a nótáriust...”),<sup>32</sup> illetve harmadik felvonásának ötödik jelenetéből („Már látom, az öreg Zajtayhoz nem férhetek, legalább fián állok bosszút...”).<sup>33</sup>

Ugyancsak ezeknek a verbális megnyilvánulásoknak a sorát bővíti a harmadik felvonás hatodik jelenetében történő felszólalás, amelyet Tóti Dorka képletesen Fanni kisasszonyhoz, Sándor úrfi szerelméhez intéz (annak távollétében természetesen):

Szép kisasszony! Hiszen majd adok én szerelmeskedést a pincében! No, várj, nótárius úrfi, hálómbe kerülsz te még filozófus apáddal együtt...<sup>34</sup>

Ha a gyakorlati színház funkciói felől elemezzük Gaál József tündérajátékát, megállapíthatjuk, hogy Tóti Dorka valamennyi vizsgált megszólalása helyszínváltozás előtt hangzik el, jól látható, hogy a gonosztevő egyszersmind kommentátora, narrátora is az egyébként epikus sodrású történetnek. Az utazó intrikus karakterdramaturgiájának e sajátossága Mirigy alakjában is visszaköszön. A *Csongor és Tünde* boszorkányának az események előrehaladtával szinte kizárólagos cselekmény-előmozdító funkciója lesz. Az elemzett Tóti Dorka-megszólalásokkal rokonítható bosszúigéretetek Mirigy retorikájának is állandó elemei. A tanulmányban idéztem már az első jelenetet lezáró, Csongortól „elköszönő” mondatait: „Nem megyek, míg büszkeséged sarva nem jut körmeimre...”<sup>35</sup> Amikor Tünde aranyfürtjének eltulajdonlása céljából környékezi meg a szerelmespárt, szintén összegző, s egyben a következő stratégiai lépéseket elbeszélő monológban „tör ki”.

Megvan, megvan! e' hajakkal  
Elborítom lányomat.  
Csongor lássa, 's megcsalódjék,  
Karjain elandalodjék,  
'S akkor én uralkodom.<sup>36</sup>

<sup>32</sup> GAÁL, *i.m.*, 15.

<sup>33</sup> GAÁL, *i.m.*, 40.

<sup>34</sup> GAÁL, *i.m.*, 42.

<sup>35</sup> VÖRÖSMARTY, *i.m.*, 13.

<sup>36</sup> VÖRÖSMARTY, *i.m.*, 19.



A harmadik felvonás nyitó jelenetében szintén Mirígy látható először. Ő az, aki konkretizálja a helyszíniül szolgáló teret, a Hajnal palotáját, meghatározza a főszereplők aktuális pozícióját, valamint előrevetíti a cselekmény alakulását.

Itt van Hajnal' palotája,  
És a' tündér tömkeleg.  
Tünde, 's Csongor - úgy mutatják  
Messzelátó szemeim -  
Erre jönnek, az pihenni,  
Ez mint árnyék, őt követni;  
[...]  
Erre jönnek. E' határon  
Most én kővé változom,  
Rút varacskos régi kővé,  
Hogy, mit önkényt elbeszélnek,  
'S fűrt agyokban végezének,  
Majd, ha mind kihallgatom,  
Meg lehessen rontanom.<sup>37</sup>

Amikor Balga, hogy lekerülhessen az ördögfiak vontá szekérről, a maga helyébe a kővé változott Mirígyet teszi, az öregasszony néhány pillanatra visszaalakul emberi mivoltába, jelezve ezzel, hogy továbbra is ő koordinálja az eseményeket. Démonikus víziókat tartalmazó monológja az előbbi idézetekhez illeszkedő módon ugyancsak a cselekmény alakulásának, s ezen belül is a tér korlátlan uralmának kifejezéséről szól.

Elmegyek, de fél fülemmel  
Itt vigyázok, mint az örvény,  
'S jaj neked, te csalfa szolgál,  
Meg lesz ágyad vetve nálam,  
Meg! csalánból, és tövisből  
'S szúnyogokból szemfedőd.<sup>38</sup>

<sup>37</sup> VÖRÖSMARTY, *i. m.*, 76.

<sup>38</sup> VÖRÖSMARTY, *i. m.*, 77.



Ezt követően az interperszonális attitűdök szempontja alapján már elemzett Mirígy-Ledér-párbeszédben fordul elő újra a mirígyi cselekmény-előmozdító erő verbális megfogalmazása. Ahogy az öregasszony Ledér sikeres meggyőzését követően, a harmadik felvonás végén elmondja:

Csongor, ezt neked szereztem.  
Ennél lejj utált szerelmet,  
Azt ohajtom, 's végrehajtom,  
S többé nem keres boszúm.<sup>39</sup>

A negyedik felvonást szintén az intrikus szereplő cselekménytervezete zárja.

Meglön a' mit, 's mint akartam,  
Most aranyfa, szép gyümölcsöd,  
Szép almád nekem terem.  
Meglöpom, meg! az lesz dolgom,  
'S a' manókat kergetem.<sup>40</sup>

Nem hagyható ki az összehasonlító karakterológiai értelmezés sorából a két szereplő sorsának meglehetősen hasonló végkifejlete. Mirígy a *Csongor és Tünde* ötödik felvonásában – abban a hitben, hogy sikerült tévutakra csalnia Csongort – újra a tündérkertbe tér, ahol vájni kezdi az aranyalmafa tövét. Így találnak rá az ördögfiak, akik a tündérvilág jótéteményeinek reményében megkötözik és hársfalyukba cövekkelik az öregasszonyt. *A peleskei nótárius* Tóti Dorkáját pedig szolgálgeények zárják be egy hordóba, így adják a sötétség királynéjának kezére. A királyné megparancsolja a négy alattvalójának, hogy bukott szolgáját hurcolják a Szent Gellért hegyére, ahol ő majd ítélkezik felette. Egyik intrikust sem az eszményi szféra, vagy a pozitív szereplői kör alakjai zárják ki az aktív cselekvők sorából – mindkettejüket a korábban szövetségesnek tekintett démonikus erők győzik le.

---

<sup>39</sup> Uo.

<sup>40</sup> VÖRÖSMARTY, *i.m.*, 160.



## Összegzés

Úgy gondolom, hogy a fenti gondolatmenet hitelesen támasztja alá a korábban megfogalmazott hipotézisemet, miszerint közös jegyek fedezhetők fel *A peleskei nótárius* és a *Csongor és Tünde* karakterológiai tendenciája között. Kutatásom következő lehetséges lépésének tartom Vörösmarty filozofikus mesedráájának a romantikus népszínmű további emblematisz darabjaival való összevetését, mégpedig a már említett intrikusábrázolási szempontrendszeren keresztül.

## Felhasznált irodalom

- CENNER Mihály: „Opera és népszínmű a Nemzeti Színházban”. *Színháztudományi Szemle* 7, Magyar Színházi Intézet, Budapest, 1980, 125–129.
- GAÁL József: „A peleskei nótárius”. TARJÁN Tamás (szerk.): *A magyar dráma gyöngyszemei – Népszínművek*, Unikornis Kiadó, Budapest, 2003, 10–66.
- GINTLI Tibor (szerk.): *Magyar irodalom*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2010.
- HORVÁTH János: „Csongor és Tünde”. HORVÁTH János: *Vörösmarty drámái (egyetem előadás 1942/43. II. és 1943. III. félév)*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1969, 38–95.
- KOVÁCS Viktor: „»Nénje tán a vén időnek« – Az intrikus Mirigy szerepének értelmezése Vörösmarty Mihály drámájában”. Havasi Zsuzsanna – Kazsimér Soma Balázs (szerk.): *Juvenília négy-öt*, ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2018, 88–97.
- KOVÁCS Viktor: „Mirigy és Csongor szerepkettősének vizsgálata Vörösmarty Mihály filozofikus mesedráájában”. GARAI Luca – FARKAS Flóra – SZABÓ Csanád (szerk.): *Adsumus XVII. (Tanulmányok a XIX. Eötvös Konferencia előadásaiból)*, ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2019, 49–57.
- KOVÁCS Viktor: „A Csongor és Tünde Mirigyével párhuzamos szerepanalógiák a Vörösmarty korát meghatározó világirodalomban”. KAZSIMÉR Soma Balázs – KERTI Anna Emese (szerk.): *Perspektívák – konferenciakötet*, ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2020. (megjelenés előtt)
- PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR Jolán: *A magyar népszínmű bécsi gyökerei*, Pallas Irodalmi és nyomdai RT, Budapest, 1930.
- RATZKY Rita: „A népszínmű – A Bécsben született, majd nagyon magyarrá lett műfaj”. RATZKY Rita: *Halhatatlan a lélek – Tanulmányok, cikkek, kritikák*



a 18–19. század magyar irodalmáról, Napkút Kiadó, Budapest, 2015, 528–537.

VÖRÖSMARTY Mihály: „Csongor és Tünde”. FEHÉR Géza – STAUD Géza – TAXNER-TÓTH Ernő (szerk.): *Vörösmarty Mihály Összes Művei*, 9. Drámák, IV., Akadémiai Kiadó, Budapest, 1989, 5–192.

ZENTAI Mária: „Álmok hármass útján, 1831, Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde”. SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András (szerk.): *A magyar irodalom története 1800-tól 1919-ig*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2007, 169–183.





PANDUR PETRA

## A szemtanúk színpadra állítása

### Műtfeldolgozás a közösségi színház eszközeivel – MU Színház: *Gyerekkorunk '56*

Az alkalmazott színház rendkívül heterogén műfajokat magába foglaló, tágas területén az ezredforduló óta hazánkban több olyan jelentős mű is született, amely történelmi, társadalmi traumáink színrevitelére, feldolgozására koncentrált. Ide sorolhatók többek között a PanoDráma Társulat *Keserű boldogság* (2015), *Pali* (2016), *Exodus '56* (2016) című, ötvenhatos tematikájú dokumentumszínházi produkciói, a Káva Kulturális Műhelynek *Az emlékezés drámái* projekt keretein belül létrejött komplex színházi nevelési programjai, valamint Sereglei András rendezésében a MU Színház *Gyerekkorunk '56*<sup>1</sup> című közösségi színházi és a *Felnőttkorunk '89* című vitaszínházi előadásai is. Az utóbbiak közül a fejezet fókuszában álló, 2016-ban bemutatott *Gyerekkorunk '56* kifejezetten 1956-tal foglalkozik, s olyan civilek bevonásával, szereplésével készült, akik gyermekként élték át az ötvenhatos forradalmat: az ő személyes beszámolóik alkotják az előadás gerincét. Ugyanezen szereplőgárda részvételével egy évvel később létrejött a produkció párja is, a *Felnőttkorunk '89*, amely ugyan egészen más reprezentációs technikával, dramaturgikus eljárásokkal dolgozik, és elsősorban a rendszerváltás következményeivel, az általa előidézett társadalmi

---

<sup>1</sup> *Gyerekkorunk '56*, rendezte: SEREGLEI András, bemutató: MU Színház, 2016. december 14. – Az előadást az alkotók a bemutatót követően némileg átdolgozták, tanulmányomban a 2017 februárjában bemutatott második változatot felvétel alapján elemzem.



folyamatokkal, változásokkal (azok hiányával), a Kádár-korszakból tovább-  
hagyományozott reflexekkel, az ügynök-akták feltáratlanságával foglalko-  
zik, s generál kérdéseket, ám közvetve – és természetesen – szintén  
megidézi ötvenhatot is.

Nem is tehet mást, hiszen a két évszám, 1956 és 1989, a magyar tör-  
ténelemben mélyen és elválaszthatatlanul összekapcsolódik. Amint arra  
György Péter a *Néma hagyomány* című művében rámutat, a rendszervál-  
tozás ugyanis számos aspektusában „az 1956-os forradalom, a mitikus  
előkép rituális megismétlésének” volt tekinthető.<sup>2</sup> Eszerint

1989-ben szimbolikus formák között felidéztek és politikai instrumen-  
tumként felhasználták az 1956-os kronológiát, de *nem volt forradalom*,  
azaz nem volt alkalmas és elégséges közös élmény ahhoz, hogy [...] a  
politikai eliten kívüli társadalom odadobja saját személyes múltját:  
mindazt, ami a Kádár-rendszer idejében történt.<sup>3</sup>

Részben ezen okokból nevezi Radnóti Sándor 1956-ot a rendszerváltás  
„paradox alapító eseményének”. Megállapítása szerint ugyanis 1989-ben  
„zavar, rosszkedv, közöny s talán szégyen kísérte az ötvenhatal való kon-  
tinuitás helyreállítását”.<sup>4</sup> A *Felnőttkorunk '89* két megszólalás erejéig utal  
is 1989 és 1956 ezen összekapcsolódására, egy az ötvenhatoshoz hasonló  
forradalom lehetőségére, illetve hiányára, egyfelől akkor, amikor az egyik  
szereplő kifejezi abbéli örömét, hogy a rendszerváltás békés úton, nem  
pedig harcok árán történt meg, másfelől az egyik rezonőr-figura követ-  
kező megszólalásában: „Egy őszi váltás/ Vértelen forradalom/ Jobb lett?  
Nem tudom.”

Sereglei András rendező a MU Színházzal folytatott együttműködés  
során nem először vett részt olyan alkalmazott színházi produkció lét-  
rehozásában, amely valamely traumatikus történelmi eseményünket/  
korszakunkat helyezte fókuszba. A Káva Kulturális Műhely társulatának

<sup>2</sup> GYÖRGY Péter, *Néma hagyomány*, Magvető, Budapest, 2000, 19.

<sup>3</sup> GYÖRGY, *i.m.*, 25.

<sup>4</sup> RADNÓTI Sándor, „A sokaság drámája: Megjegyzések Papp András és Térey János szín-  
művéhez, kitekintéssel és visszatekintéssel”, *Holmi*, 2006/3, 394–406, 394.



tagjaként *Az emlékezés drámái* című projekt keretein belül a *Jelentés* című komplex színházi nevelési programban rendezői és színész-drámatanári feladatokat látott el, amely előadás ráadásul az ügynök-múltra és annak jelenbeli következményeire koncentrált, ezáltal mind részvételi jellegét, mind témáját tekintve a *Gyerekkorunk '56* és a *Felnőttkorunk '89* előzményének is tekinthető. Mielőtt részletesebben is belekezek a *Gyerekkorunk '56* elemzésébe és történelemszemléletének, emlékezőtechnikájának, színházi kifejezőeszközhasználatának vizsgálatán keresztül annak megválaszolására, hogy mely jellemzői alapján tekinthetjük azt dialogikus emlékezetmodell működtető, műltfeldolgozó produkciónak, először néhány műfaji kérdést kell érintenem.

A *közösségi színház* fogalom meghatározása a hazai szakirodalomban ugyanis nem tekinthető egységesnek, az meglehetősen heterogén, szerteágazó értelmezéseket foglal magában. A *színházineveles.hu* fogalomtárában például nem önálló műfajként szerepel, hanem a társadalmi célokat szolgáló legkülönbözőbb színházi kísérletek összefoglaló nevéként, amely utóbbiak a – sokszor valamely marginális csoport tagjainak számító – résztvevőket olyan közösségi élményhez kívánják juttatni, amelynek eredményeképpen azok közösségi identitásukban és egyéni önazonosságukban megerősödvé térnek vissza a mindennapokba.<sup>5</sup> Ehhez hasonlóan Novák Géza Máté is elsősorban gyűjtőfogalomnak tekinti a közösségi színházat, s az ilyenfajta gyakorlatok közös jellemzőjeként a művészet közösségi, társadalmi dimenzióinak középpontba helyezését határozza meg. Az említett színházi gyakorlatok Novák meghatározása szerint sok esetben amatőr résztvevők, civilek számára teszi lehetővé a nyilvános térben való megszólalást,<sup>6</sup> akár valamely társadalmi jelenséggel, problémával, akár egyéni vagy kollektív (társadalmi, történelmi) traumáikkal kapcsolatban. A közösségi színház célja ennél fogva nem elsősorban és nem feltétlenül egy művészi produktum

<sup>5</sup> Ehhez lásd: [szinhazineveles.hu/tudastar/ernyofogalmak-alkalmazott-szinhaz-reszveteli-szinhaz-kozossegi-szinhaz/](http://szinhazineveles.hu/tudastar/ernyofogalmak-alkalmazott-szinhaz-reszveteli-szinhaz-kozossegi-szinhaz/)

<sup>6</sup> Horváth Katának a Sajátszínház verbatim és szociodramás eszközökkel létrehozott előadásairól szóló gondolatait idézi Novák Géza Máté, „Alkalmazott színház Magyarországon”. CZIBOLY Ádám (szerk.), *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, InSite Drama, Budapest, 2017, 22–75, 62.



létrehozásában rejlik; sokkal inkább a kollektív érdekérvényesítő képesség, valamint az olyan személyes kompetenciák fejlesztésében, mint „az önbizalom, önuralom, kritikai tudatosság, a benső hang kifejezése vagy a szerepjátékra való hajlandóság”.<sup>7</sup> Így közösségi színháznak nevezhetjük már pusztán a civilekből álló közösségekkel folytatott drámapedagógiai gyakorlatokat, dramatikus eljárásokat is, magát a „kollektív színházi cselekvést” és „a társadalmi részvétel szintjén kiterjesztett közös gondolkodás”-t.<sup>8</sup>

A fentebb ismertetett megközelítéseken túl ugyanakkor olyanokkal is találkozhatunk, amelyek amellett, hogy a közösségi színházat gyűjtőfogalomként kezelik, azt egyúttal önálló műfajként is meghatározzák. Így például Bethlenfalvy Ádám az *Alkalmazott színház: A drámapedagógia és színházi nevelés különböző formáinak bemutatása* című írásában a közösségépítő/közösségi színházat – a terápiás színház és a szervezettejlesztő színházi tréningek mellett – még a színházi alkalmazások átfogó kategóriájának tekinti, majd a *Színházi nevelési programok kézikönyvében* már a színházi nevelési programok egy határterületi műfajaként jelennek meg.<sup>9</sup> Hasonlóképpen jár el Róbert Júlia is, aki egy évvel a *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv* megjelenése előtt még Nováknál is alaposabban tekinti át a színház közösségi jellege mibenlétének kérdését, és adja a közösségi színháznak mint nagyobb gyűjtőfogalomnak és mint specifikus műfajnak a meghatározását.

Novák definíciója több ponton is összecseng Róbertével, a közösségi színházat például mindketten társadalmi beavatkozásnak tekintik, és egyaránt felhívják a figyelmet az egyéni kompetenciákra gyakorolt fontos hatására. Róbert azonban a közösségi színház halmazán belül egy egészen másfajta felosztást követ, ráadásul – amint említettem – önálló műfajként is részletesen definiálja, külön pontokba szedve annak főbb jellemzőit.

<sup>7</sup> Amnon és Esther Boehm-öt idézi NOVÁK, *i. m.*, 56.

<sup>8</sup> NOVÁK, *i. m.*, 72.

<sup>9</sup> NOVÁK, *i. m.*, 26.; BETHLENFALVY Ádám, „Alkalmazott színház: a drámapedagógia és színházi nevelés különböző formáinak bemutatása”. BODNÁR Gábor – SZENTGYÖRGYI Rudolf (szerk.), *Szakpedagógiai körkép: Művészetpedagógiai tanulmányok*, ELTE, Budapest, 2015, 79–95, 81–82.; CZIBOLY Ádám – BETHLENFALVY Ádám, *Színházi nevelési programok kézikönyve*, L'Harmattan, Budapest, 2013.



Mivel a Róbert-féle műfajdefiníció nézetem szerint pontosabban fedí le azt a közösségi színház-elképzelést, amely a MU Színház *Gyerekkorunk* '56 című előadásában kibontakozik, a következőkben elsősorban erre támaszkodom.

Róbert amellet, hogy rámutat arra, hogy a közösségi színház elképzelése, munkamódszerei alkotóról alkotóra változnak, az ilyenfajta kezdeményezéseknek alapvetően két nagyobb irányát különbözteti meg. Az első nagyobb csoportot azok az előadások alkotják, amelyek *egy már létező közösségnek* készülnek. Témánk szempontjából azonban a második csoport válik relevánssá, amely azokból az előadásokból áll, amelyekben „*a közösség nem eleve adott, hanem a folyamat során válik közösséggé*”, s amelyekben különösen fontossá válik a részvételiség kérdése. Az e típusba tartozó előadások ugyanis minden esetben számítanak a célcsoportot alkotó közösség tagjainak az aktivitására. Róbert e gyakorlatokon belül három nagyobb irányt különböztet meg, amelyek közül jelen tanulmányban csak a harmadikra térek ki, jellemzői szerint a *Gyerekkorunk* '56 ugyanis az utóbbihoz sorolható. A harmadik irányzat azokat a gyakorlatokat foglalja magában, amelyeknek során

az alkotók a konkrét előadás létrehozása előtt hosszabb időt töltenek azzal, hogy közösséget hozzanak létre a projektben részt vevő emberekből, akik a foglalkozások alkalmával egyre jobban megismerik egymást, és a közös időtöltés, az ugyanarra a hívószóra adott egyéni válaszok és a többiekkel megosztott személyes történetek kovácsolják őket közösséggé.<sup>10</sup>

Az alkotófolyamat első lépéseit itt az ismerkedés, a csoporttudat-kialakítása, az anyaggyűjtés, a közösség számára releváns téma szűkítése és a saját történetek megosztása jelenti, csak ezután következhet a tulajdonképpeni próbafolyamat, amelynek során civilek részvételével születik meg a színházi előadás (adott esetben színészekkel kiegészülve).<sup>11</sup> Róbert szerint ez

<sup>10</sup> RÓBERT Júlia, „Közösségi és részvételi? Közösségi vagy részvételi?: A közösségi és a részvételi színházról”, *Színház*, 2017/2., [www.szinhaz.net](http://www.szinhaz.net)

<sup>11</sup> Uo.



a harmadik típus tekinthető tulajdonképpen a közösségi színház műfaja szűkebben vett definíciójának is, amelynek alkotófolyamata, dramatikusságai szerint a *Gyerekkorunk '56* is tökéletesen megfeleltethető.

Hazánkban elsősorban – az említett előadásnak is otthont adó – MU Színház az, amely teret és legfőképpen intézményi keretet biztosít a közösségi színházi kísérletek számára; sőt, a színház honlapján programként fogalmazódik meg, hogy az intézmény célja többek között az, hogy egy olyan közösségi és szociális térként működjön, amely alkotásai, programjai révén a civilek számára is felkínálja a „megélés és a cselekvés lehetősége”-t.<sup>12</sup> Ennek megfelelően a MU mint befogadó művészszínház műsorán a frontális színházi/táncszínházi előadásokon túl egyszerre szerepelnek a nézők számára is részvételi lehetőséget kínáló tantermi színházi programok, valamint a civilekkel közösen létrehozott közösségi színházi projektek is. Az utóbbiak zömében a színház azon hatvan év feletti civilekből álló közösségével együttműködésben jönnek létre, amely a *Gyerekkorunk '56* szereplőgárdáját is alkotja, s amely tagjainak egy részével 2014-ben a *Roseto* nevű előadás alkalmával kezdtek együtt dolgozni a MU Színház és a – vele egy épületben működő – Káva Kulturális Műhely színész-drámapedagógusai.

Míg a *Rosetoban* pusztán budapesti, egészen pontosan XI. kerületi lakosok vettek részt, addig a 2015/2016-os évadra már Inárcsról, Celldömölkéről és Tiszalúcról érkezett civilek is csatlakoztak a MU Színház szépkorú alkotóközösségéhez, akikkel Sereglei András foglalkozásvezetőként, rendezőként azóta három előadást hozott létre: az *Ezüstlakodalmat*, valamint a már említett *Gyerekkorunk '56*-ot és a *Felnőttkorunk '89*-et. Az elemzésem középpontjában álló produkció tehát egy olyan évek óta együtt alkotó és együttműködő, a társadalmi problémákra való érzékenységét korábban is bizonyító civil közösség munkájának eredménye, amelynek aktivitása a színházfalakon kívül is erős: önkéntes felolvasókört működtetnek és meghatározott témákban szerveznek nyilvános beszélgetéseket. Ennél fogva az ismerkedés, a csoporttudat kialakítása, a közösségalkotás, amelyet Róbert Júlia a közösségi színházi projektek fontos feladatainak tekint, természetesen inkább a *Roseto* és az *Ezüstlakodalmat* próbafolyamatának képezték fontosabb részét; a *Gyerekkorunk '56* esetében már

<sup>12</sup> Ehhez lásd: <https://www.mu.hu/kozossegi/kozossegi-aktivitas>.



inkább ennek következő fázisairól, a közösség és az egyéni kompetenciák dramatikus eljárásokon keresztül történő további fejlesztéséről beszélhetünk. A MU Színház közösségi színházi projektek létrehozására irányuló programja ezek alapján mindenképpen sikeresnek tekinthető: az említett előadásokat felölelő projektsorozat keretein belül létrejött ugyanis egy társadalmi felelősségvállalásra képes, aktív, immár organikusan, önkéntes alapon szerveződő közösség, amely önmaga számára jelöli ki feldolgozandó, megvitatandó és – egy rendező-dramapedagógus és dramaturg<sup>13</sup> irányításával – színpadra állítandó, a közösség számára releváns, társadalmi szempontból fontos témáit.

A 2016/2017-es évadban a *Gyerekkorunk '56* létrehozását kifejezetten az egyéni és kollektív emlékezésre, a múlt feldolgozására való igény motiválta; az, hogy a szereplők nyilvánosan is megszólaltathassák az ötvenhatos forradalommal kapcsolatos gyermekkori emlékeiket. Ekképpen az előadás – Golden Dánielnek az alkalmazott színházi produkciónról szóló gondolatait követve<sup>14</sup> – egyszerre rendelkezik *pszichológiai/terápiás* funkcióval, amennyiben segíti a programban résztvevőket a traumatikus múltbeli események, élmények felidézésében, valamint az egyéni és kollektív szinten zajló emlékmunka révén azok komplexebb megértésében, feldolgozásában, s ezáltal a múlthoz való reflektívebb viszony kialakításában. Egyszerre rendelkezik továbbá *pedagógiai* funkcióval, amennyiben az alkotófolyamat fejleszti a résztvevők egyéni kompetenciáit, így például önismeretüket, kommunikációs, beszéd- és előadókészségeiket, a társaikra fordított figyelem képességét; s végül *társadalmi/politikai* funkcióval is, amennyiben a szereplők színházi kereteken belül nyilvános fórumot kapnak a megszólalásra, korábban elhallgatott, marginálisnak vélt történeteik elbeszélésére, arra, hogy személyes emlékeiket az ötvenhatal kapcsolatos kollektív emlékezetbe integrálják. Ez a társadalmi, politikai

<sup>13</sup> A *Gyerekkorunk '56* című előadás Sebők Borbála, dramaturg közreműködésével készült.

<sup>14</sup> Golden Dániel meghatározása szerint az alkalmazott színház alá sorolható gyakorlatok – így például a közösségi színházi programok – a művészi önmegvalósításon túl egyszerre rendelkeznek pszichológiai/terápiás, társadalmi/politikai és pedagógiai funkcióval. – GOLDEN Dániel, „A színház mint eszköz a dramatikus nevelésben”. GÖRCSI Péter – P. MÜLLER Péter – PANDUR Petra (szerk.), *A színpadon túl: az alkalmazott színház és környéke*, Kronosz, Pécs, 2016, 57–69, 60.





hatás mutatkozik meg továbbá abban is, hogy az előadás képes arra, hogy különböző nézőpontok megjelenítésével, ütköztetésével árnyalja, esetleg megkérdőjelezze nézőinek az ötvenhatos forradalomról alkotott korábbi – többnyire a hivatalos történetírásból származó – vélekedéseit.

E három funkció összefonódása, az egyéni és kollektív emlékezés teatralizálása, színpadra állítása, az ötvenhattal kapcsolatos számos, egymástól különböző egyéni emlékezet egymás mellé helyezése révén a *Gyerekkorunk* '56 ekképpen működésbe hozza azt az assmanni értelemben vett dialogikus emlékezetmodellt, amely nézetem szerint a műtfeldolgozás előfeltételének tekinthető. Az említett emlékezetmodell ugyanis ugyanazt a traumatikus örökséget két vagy több szempontrendszer integrálása révén szemléli,<sup>15</sup> felmutatja az egymásnak ellentmondó emlékek sokféleségét,<sup>16</sup> s ezáltal lehetővé teszi a múlttal való szembenézést, amely „az emlékezés és a múlt terhével való kiegyezés tűfokán át vezet”.<sup>17</sup> A dialogikus emlékezetmodell működésének assmanni leírásához hasonlóan fogalmazza meg Tompa Andrea is az általa műtfeldolgozónak nevezett színpadi művek emlékezőtechnikáját. Tompa szerint az ilyen típusú művek a múlt problematizálására, a jelen és a múlt közötti kapcsolat megértésére, a jelennek a múlttól való függőségére helyezik a hangsúlyt. Megteremtik

<sup>15</sup> Aleida ASSMANN, „Az emlékezet átalakító ereje”, *Studia Litteraria*, 2012/1–2, 18.

<sup>16</sup> Aleida ASSMANN, *Rossz közérzet az emlékezetkultúrában*, Múlt és Jövő, Budapest, 2016, 256.; Richard SENNETT, „Disturbing Memories”. Patricia FARA – Keraly PATTERSON (eds.), *Memory*, Cambridge, 1998, 10–26, 14.

<sup>17</sup> ASSMANN, *Az emlékezet... i. m.*, 18. – Habár Assmann a dialogikus emlékezés elnevezést elsősorban arra az emlékezetpolitikai gesztusra alkalmazza, amikor két vagy több állam a kölcsönös erőszak tapasztalatával közös történelmen osztozva, kölcsönösen elismeri saját bűneit és hozzájárulását a másik ország traumatizált történelméhez, empátikusan viszonyulva a másoknak okozott szenvedéshez, ám – ahogyan arra Assmann is utal – a nemzeti emlékezeteken belül is megjelenhetnek és működésbe léphetnek dialogikus emlékezetgyakorlatok: így például a diktatórikus rendszerekben elkövetett tettek tapasztalatának feldolgozásakor, amely utóbbiak természetesen nem minden szemtanú számára traumatikusak. Luisa Passerini nyomán rá is mutat arra, hogy a dialogikus emlékezés valójában a nemzeti emlékezetbe van lehorgonyozva, s egy nemzetek feletti perspektíva révén tud felülemelkedni a nemzeti határokon. Egyik legfontosabb jellemzője pedig az áldozati és tettesszempontok kölcsönös elismerése. – ASSMANN, *Rossz közérzet... i. m.*, 255–256, 259.



„a különböző nézőpontok, perspektívák váltakoztatásának lehetőségét”, illetve a „múltértelmezések, »igazságok« egymásmellettségét” ábrázolják, és „új nézőpontok beemelésével [...] nem a befogadó számára már ismert perspektívákat igazolj[ák] vissza, hanem a meglévőket ütközteti[k], teszi[k] vizsgálat tárgyává.”<sup>18</sup>

A *Gyerekkorunk* '56, amint azt a későbbiekben bizonyítani fogom, megfeleltethető mindezen jellegzetességeknek. Továbbá a múltfeldolgozás egy olyan aktusát is generálja, amely a mű létrehozásának folyamatában artikulálódik. Az alkotófolyamat és az ennek keretein belül alkalmazott dramatikus eljárások, tréningek, az egyéni és kollektív emlékmunka a projektben résztvevő civileket hozzásegíti ugyanis a (traumatikus) múlttal való szembenézéshez és társaik történeteinek keresztül akár e múlt újraértelmezéséhez. A *Gyerekkorunk* '56 esetében tehát, akárcsak a közösségi színházi előadásokban általában, az előadás létrejöttéig vezető alkotófolyamat a múlt feldolgozása szempontjából legalább olyan lényeges, mint az előadás maga.<sup>19</sup> Amíg ugyanis a szereplők számára a létrejött mű elsősorban a próbafolyamat keretein belül megvalósuló múltfeldolgozás folyamatának záróakkordját, összegzését jelenti, addig a nézők számára a bemutatott produkció már a múlttal való szembenézés, az egyéni és kollektív emlékezés egyik kiindulópontja lehet. Éppen ezért a *Gyerekkorunk* '56-ot a továbbiakban mindkét említett szempontból igyekszem megvizsgálni: egyfelől az alkotói oldal felől, azaz arra a kérdésre összpontosítva, hogy az előadást létrehozó civil közösség számára hogyan teszik lehetővé a próbafolyamat során végzett dramatikus eljárások a múlttal való szembenézését; másfelől a befogadói oldal felől, azaz arra fókuszálva, hogy az előadás közönségét milyen emlékezet- és reprezentációs technikák, színházi kifejezőeszközök viszik közelebb a (traumatikus) múlt komplexebb megértéséhez, az azzal való kiegészítéshez, és ennél fogva annak feldolgozásához.

A *Gyerekkorunk* '56 mindkét szempontból rendkívül fontos kísérletnek tekinthető. A hatvan év feletti civil szereplők által gyermeki nézőpontból előadott saját történetek személyességük, intimitásuk révén egyfelől képesek voltak arra, hogy felvillantsák az ötvenhatos eseményeknek az egyéni

<sup>18</sup> TOMPA Andrea, „Heldenplatz és Hősök tere”, *Színház*, 2013/2, 5–13, 8. [www.szinhasz.net](http://www.szinhasz.net)

<sup>19</sup> Ehhez lásd: RÓBERT, „Közösségi és részvételi?”, *i. m.*



élettörténetben játszott szerepét, egyéni sorsokra gyakorolt hatását, és ezáltal komplexebbé tegyék, új megközelítésekkel, narratívákkal gazdagítsák a néző ötvenhatal kapcsolatos addigi tudását. Másfelől az alkotófolyamat során zajló egyéni és kollektív emlékmunka, a saját élmények történeté szervezése, rekonstruálása, és mások történeteinek meghallgatása révén – az alkotók beszámolóí szerint – a résztvevők maguk is új fénytörésben kezdtek el szemlélni a történelem ezen epizódját, és egyúttal saját emlékeiket is, miközben az eseményekhez való viszonyuk is elmélyült.

A *Gyerekkorunk* '56 egy olyan több hónapos tartó próbafolyamat eredményeképpen jött létre, amelynek során a résztvevők – részben Sereglei András rendező-foglalkozásvezető témajavaslatai nyomán – először történeté szervezték és leírták, majd megosztották egymással az ötvenhatos forradalom időszakából származó emlékeiket, majd azokat – közös beszélgetéseket követően – dramatikus, színházi technikák segítségével dolgozták fel. Így például az egyes történetekhez állóképeket, szituációkat találtak ki, illetve dalokat és verseket írtak, amelyeknek egy részét az előadásba is beépítették. A szövegeken végzett dramaturgiai munka verbatim módszerrel zajlott, a résztvevők által elbeszélte történetek szinte változatlan formában, hozzáírás nélkül – pusztán stilisztikai változtatásokon, kisebb-nagyobb törlési műveleteken keresztül – kerültek előadásra.

A bemutatott produkcióban a szereplők zömében monológszerűen adták elő, beszélték el saját ötvenhatos történeteiket, amely beszámolókat olykor a háttérben zajló némajátékok, illusztratív állóképek kísérték. Ez alól egyedül a kezdő- és a zárójelenet jelentett kivételt, amelyek többszereplős, párbeszédese, fiktív szituációi kerettörténetet és történelmi, társadalmi kontextust adtak az egyéni visszaemlékezésekhez. Mindkét jelenet egy osztályfotózás előtt álló diákközösséget mutatott be, azzal a különbséggel, hogy amíg az első jelenet a forradalom előtti, addig az utolsó jelenet a forradalom utáni első tanítási napon játszódott. Az első jelenet párbeszédei gyermeki nézőpontból nyújtottak látéleletet az ötvenes évek mindennapjairól: ekképpen kiderült, hogy a civil szereplők által megformált diákok osztálytársai közül a pártfunkcionáriusok és külügyesek gyerekei kakaót reggeliznek, szalámit uzsonnáznak, fényes nyakkendőt hordanak, míg a zömében társbérletben élő többiek kénytelenek beérni a zsíros



kenyérrel, teával, vagy a testvértől megörökölt túlméretezett ünnepi nadrággal. Szóba kerültek továbbá az Amerikába disszidált rokonok is, akik olyan „furcsa” ajándékokat küldtek haza a családtagoknak, mint a harisnyanadrág, és finom utalás történt a korabeli tabukra is, így például az elsőáldozásra, amiről nem volt szabad beszélni.

Az utolsó jelenet ezzel szemben már a forradalom által megrikkított osztályközösségben játszódtott, amelyben a diákok egymásra licitálva próbálták értelmezni és rekonstruálni a forradalom történéseit, következményeit: egyesek kitört ablakokat, tankot, mások könyvekből rakott tábortüzet vagy halottat láttak, míg megint mások a disszidálás szó értelmét kutatták, hátha megragadhatják vele barátaik családjainak tettét. Az első és az utolsó jelenetnek egyaránt fontos mozzanata volt az osztálykép elkészítésének pillanata: míg az első jelenetben még egy eleven osztályközösséget láttunk, addig az utolsóban az üres székek sokatmondóan, felkiáltójellel jelölték ki a (családjuk disszidálása, internálása miatt) hiányzó osztálytársak helyét; a diákok fegyelmezettsége, a termet betöltő csend pedig félreérthetetlenül jelezte, hogy valami végérvényesen megváltozott; az októberi események cezúraként ékelődtek be mindannyiuk életébe.

Míg tehát az első és az utolsó jelenetekben az előadást létrehozó civil szereplők az osztályközösség tagjainak megformálásával fiktív, kitalált szituációkat vittek színre, játszottak el, addig a közbülső jelenetekben a gyermekként, kamaszként átélt ötvenhatos élményeik elbeszélésével önmagukat, saját életük epizódjait teatralizálták. Ezen jellemzői alapján a *Gyerekkorunk* '56 a közösségi színház műfaján túl két nagyobb előadás-korpuszhoz is kapcsolódik. 1956 magántörténelmének, az *oral history* beszámolóknak a színrevitelével, monologikus elbeszélésmódjával egyfelől a PanoDráma fentebb említett dokumentum- és verbatim színházi produkcióival mutat rokonságot. Az önreprezentáció aktusa és az önéletrajzi elemek színrevitele révén másfelől az autobiografikus előadások/performanszok hagyományát is megidézi.

Az autobiografikus és a dokumentumszínházi, verbatim színházi előadások jellemzőiket tekintve nem különíthetők el élesen egymástól, közöttük átfedések figyelhetők meg. Amíg a témával foglalkozó teoretikusok közül például Catherine McLean-Hopkins az autobiografikus színházat,



performanszot önálló műfajnak tekinti, amelyben az előadó(k) monologikus formában önmagukat, saját életpizódjaitak teatralizálják, addig Deirdre Heddon azt inkább az önéletrajzi elemeket tartalmazó előadások, performanszok gyűjtőfogalmának tekinti. Az utóbbi értelmezés szerint az autobiografikus színház így a dokumentarista, verbatim módszerrel készült előadásokat is magában foglalja, olyan további színházi gyakorlatok mellett, mint a szóló autobiografikus előadások, a közösségi és az alkalmazott színház, az *oral history* produkciók, a szemtanúk színháza, a performanszművészet, a hely- és időspecifikus előadások.<sup>20</sup> Már ebből a felsorolásból kitűnik, hogy Heddon például a közösségi és az alkalmazott színház fogalmait is másképpen értelmezi, kategorizálja, mint az általam korábban idézett hazai elméletírók, amely az e területen (is) megmutatkozó terminológiai sokféleségre hívja fel a figyelmet. Elemzésemben én azonban nem arra törekszem, hogy valamelyik elmélet mellett egyértelműen állást foglaljak, vagy hogy a *Gyerekkorunk* '56-ot valamelyik műfaji kategóriába besoroljam; azt inkább egy, a különböző műfajok keresztmetszetében elhelyezkedő előadásnak tekintem. Nézetem szerint ugyanis a színházi autobiográfia, a verbatim színház és a közösségi színház témakörében íródott munkák tanulságainak együttes figyelembevétele segíthet hozzá az előadással kapcsolatban felmerülő olyan témák körüljárásához, mint a „tény és fikció”, a „dokumentum és fantázia”<sup>21</sup> viszonya, a szemtanú-beszámoló megbízhatóságának, hitelességének és az emlékezet ebben játszott szerepének problémája, valamint a civil szereplőkkel zajló közös munka kapcsán az önreprezentációnak, az én teatralizálásának, a színészi teljesítménynek és a személyességnek a kérdése.

Akár különálló halmazoknak tekintjük a közösségi színház, a verbatim színház és az autobiografikus színház kategóriáit, akár nem, azt

<sup>20</sup> Catherine McLEAN-HOPKINS, „Performing Autologues: Citing/Siting the Self in Autobiographic Performance”. Clare WALLACE (ed.), *Monologues: Theatre, Performance. Subjectivity*, Litteraria Pragensia, Prague, 2013, Kindl ed., Loc., 3062.; Deirdre HEDDON, *Autobiography and Performance: Performing Selves*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2008, 11.

<sup>21</sup> E kérdéseket P. Müller Péter tárgyalja részletesen a fentiekkel azonos címet viselő tanulmányában: P. MÜLLER Péter, „Tény és fikció, dokumentum és fantázia”. P. MÜLLER Péter, *A színlét megbódítása: Színházi tanulmányok*, Kronosz, Pécs, 2015, 41–47.



mindenképpen be kell látnunk, hogy egyes típusaik rokonságot mutatnak egymással az autobiografikus elemek alkalmazását és a testnek az önreprezentációban betöltött szerepét illetően – s feltehetőleg éppen e jellemzők alapján tekintik őket olykor egymás alműfajainak. Mind a közösségi, mind a verbatim, mind az autobiografikus színháznak nevezett produkciók között találkozhatunk ugyanis olyan példákkal, amelyekben az előadók önmagukat reprezentálják, saját élettörténeteiket beszélik el, alkotják újra, így az előadás tárgya és alanya egy és ugyanaz, s az előadók teste ezáltal megegyezik azok testével, akiket színre visznek, performálnak. Azokkal a testekkel, amelyekre – ahogyan McLean-Hopkins fogalmaz – már az előadást megelőzően ráíródtak mindazok, a jelen pillanatához elvezető élmények, amelyek egy töredékét az előadásban elbeszélik, és amelyek révén a test a megélt élet archívumának tekinthető.<sup>22</sup> Éppen az élettörténetnek, a megélt tapasztalatoknak ez a testre íródása teszi lehetővé az autobiografikus előadások, performanszok önmagukat teatralizáló előadói számára, hogy elmassák a határokat az önéletrajzi, „autentikus” alany<sup>23</sup> és a színpadon reprezentált alak között. De ezt használják ki a dokumentumszínházi előadások is azokban az esetekben, amikor civileket vonnak be az alkotófolyamatba, hogy szemtanúkként, az adott esemény, probléma közvetlen érintettjeiként, átélőiként hitelesítsék az adott beszámolót, eseménysort. A közösségi színház ugyan nem az elmondottak hitelesítése érdekében von be civil szereplőket az előadásba, épp ellenkezőleg: az alkotófolyamat lényege a résztvevők számára releváns, érzékeny társadalmi téma/probléma közös feldolgozása, ám ha ennek eredményeképpen előadás is létrejön, a szemtanúk jelenlétét és az általuk előadott élettörténeteket a nézők könnyen értelmezhetik mintegy a valóság bizonyítékaként.

Az autobiografikus elemeket alkalmazó előadásokban, így a *Gyerekkorunk* '56-ban ekképpen nemcsak a személyes vallomások, visszaemlékezések tekinthetők dokumentumnak, hanem maguk az elbeszélők is, akik szemtanúkként saját testükön hordozzák az ötvenhatos forradalom egyszerre

<sup>22</sup> McLEAN-HOPKINS, *i.m.*, 3062.

<sup>23</sup> Clare Wallace szerint ráadásul az autobiografikus színház már önmagában az önéletrajzi, „autentikus” alany körvonalait is bizonytalanná teszi. – CLARE WALLACE, „Monologue Theatre, Solo Performance and Self as Spectacle”. WALLACE (ed.), *i.m.*, 247.



egyéni és kollektív (trauma)tapasztalatát. A tapasztalat és reprezentáció közötti kapcsolat azonban nem tekinthető problémátlannak, ami összefügg egyfelől a dokumentumok valóságreferenciájának, a valóság fogalmának, és az *oral history* hatókörébe tartozó beszámolókról lévén szó az emlékezet, az önszínrevitel kérdéseivel, problémáival.

E kérdéseket – mutat rá Thomas Irmer – már a kilencvenes évek dokumentarista színházának új formái is reflexió tárgyává tették, amelyek a forrásként felhasznált dokumentumok bizonytalanságát, szubjektivitását, sokféleségét előtérbe helyezve, folyamatosan megkérdőjelezték a megjelenítés hitelességét.<sup>24</sup> Hasonló dologra mutat rá továbbá Carol Martin is, aki a dokumentum-, verbatim és szemtanúsínházat is magába foglaló Valóság Színháza elnevezéssel ellátott gyakorlatok kapcsán megállapítja, hogy azok gyakran kérdőjelezik meg az eredeti dokumentumokat, még akkor is, ha építenek rájuk.<sup>25</sup> Ezt azonban nemcsak a színház eredendően fikcionális természete problematizálja, hogy a színpadon megjelenő alakokat az őket megjelenítő civilekkel azonosítsuk, illetve, hogy történeteiket a valóságot (eredeti formájában) megragadni, rekonstruálni képes dokumentumoknak tekintsük, hanem egyáltalán a valóság (nyelvileg) konstruált, ideológiailag, politikailag, kulturálisan meghatározott természete is.<sup>26</sup> Ez pedig magában foglalja a (múltról) alkotott narratívák megalkotottságának problémáját is.

A *Gyerekkorunk '56* civil szereplői ugyan közvetlen átélői vagy szemtanúi az általuk elmondott történeteknek, ezek azonban az emlékezet különféle archívumaiból történő előzetes válogatás és szerkesztés nyomán jönnek létre, amely folyamatokban az előadón kívül többek között a rendező, a dramaturg is részt vesz. A *Gyerekkorunk '56* próbafolyamatának például – az alkotói beszámolók szerint – szerves részét képezték azok a rendezői témajavaslatok is, amelyek irányításával a résztvevők saját ötvenhatos emlékeik között válogattak. Ráadásul maga az előadás is komoly szelekciós munka eredményeképpen jött létre, hiszen a próbafolyamat részét képező

<sup>24</sup> Thomas IRMER, „Az új dokumentarista színház első évtizede – merre tovább?”, *Színház*, 2012/11., Melléklet: *Újrahasznosított valóság a színpadon*, 2–4, 2, 3. [www.old.szinhaz.net](http://www.old.szinhaz.net)

<sup>25</sup> Carol MARTIN, *Theatre of the Real*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013, 9.

<sup>26</sup> P. MÜLLER, „Tény és fikció...”, *i.m.*, 42–43.



egyéni és kollektív emlékmunka során felidézett emlékek, történetek nem mindegyike épült bele a végső szöveganyagba. Ez a szövegtömeg a tragikus, komikus, ironikus és groteszk hangvételű szemtanú-beszámoló sokszínűsége, dramaturgiai jólformáltsága révén eleve felhívta a figyelmet önnön szerkesztettségére, megalkotottságára, amit a jeleneteket kísérő némajátékok, megrendezett szituációk csak még inkább felerősítettek.

Anélkül, hogy kétségbe vonnánk a szemtanú-beszámoló igazságtartalmát, e ponton mindenképpen ki kell térnünk az emlékezetnek a múlt elbeszélésében játszott szerepére, arra a problémára, miszerint a múlt az emlékezet szelektív, rekonstruktív természete, és a vele szorosan összefüggő felejtés aktusa révén eredeti formájában sohasem jeleníthető meg. Ennélfogva a *Gyerekkorunk* '56 civil szereplői pusztán a múlt újraalkotására, újramondására tehetnek kísérletet. Ebben az esetben tovább árnyalja a kérdést a múlttól való távolság hossza<sup>27</sup> is, az, hogy a visszaemlékezést egy nyugdíjas korú civil közösség tagjai hajtják végre, szinte már teljesen befutott életpályák zenitjeiről.<sup>28</sup> Ennek kapcsán Gyáni Gábor Daniel L. Schacter nyomán arra mutat rá, hogy „az idősök memóriája nem egyenletesen fér hozzá az életút egyes közbülső szakaszaihoz, mivel a serdülőkor vége és a felnőttkor eleje közti évekből lényegesen többre emlékeznek, mint az azt követő, illetőleg az azt megelőző időből.”<sup>29</sup> Ennek alapján a gyermekkorból származó ötvenhatos tapasztalatok a *Gyerekkorunk* '56 civil szereplői számára mindenképpen nehezen hozzáférhetőek, s így történetként való elbeszélésüket a konstruálás logikája hatotta át.<sup>30</sup>

<sup>27</sup> Gyáni Gábor szerint az emlékek, a múltbeli tapasztalatok szerkesztésének műveletét „a múlthoz való távolság hossza, és kivált az utótörténet alakulása együtt határozza meg, ehhez képes másodlagos, mit észleltünk valaha.” – GYÁNI Gábor, *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*, Napvilág, Budapest, 2000, 134.

<sup>28</sup> GYÁNI, *i.m.*, 140.

<sup>29</sup> GYÁNI, *i.m.*, 140.; Daniel L. SCHACTER, *Emlékeink nyomában*, Háttér, Budapest, 1998, 26.

<sup>30</sup> Bartlett – mutat rá Gyáni – egyenesen azt állítja, hogy „az emlékezés során a személy egy bizonyos »séma« segítségével konstruál, ez vezeti emlékei megtalálásában és rendszerezésében. Ezen azt érti, hogy már az észlelés is attitűd jellegű: »A személy rendszeresen nem részletről részletre veszi a helyzetet, és nem építi fel gondosan az egészet. A szokásos esetekben eluralkodik rajta az a tendencia, hogy pusztán általános benyomást nyer az egészből, s ennek alapján megkonstruálja a valószínű részleteket.«” – GYÁNI, *i.m.*, 130–131.





Erre hívja fel a figyelmet Gyáni azon megállapítása is, amely szerint az időskori emlékezés az egyéni identitás megalkotását vagy annak felfedezését hivatott szolgálni.<sup>31</sup> Ekképpen a *Gyerekkorunk '56* szereplői számára a próbafolyamat során végzett egyéni és kollektív emlékmunka, a gyerekkori emlékek narratívába rendezése fontos szerepet játszhatott az ötvenhatos forradalomnak az egyéni élettörténetbe való integrálásában; s abban, hogy a történelemmel, mint az élettörténet aktív résztvevőjével, személyes viszonyba léphessenek, s ezáltal megértsék annak az egyéni identitásra gyakorolt hatását.<sup>32</sup> Az emlékezés ekképpen, ahogyan arra Gyáni rámutat, egy olyan „narratív, rendszerező és megjelenítő aktus”, amely lehetővé teszi, hogy emlékeinket egy összefüggő történet keretében helyezzük el.<sup>33</sup> Mivel a *Gyerekkorunk '56* nem átfogó életnarratívák elbeszélésére törekedett, hanem a számos ötvenhat-beszámoló egymás mellé helyezésével az egyetlen történelmi eseményekkel kapcsolatos tapasztalatok, értelmezések sokféleségét villantotta fel, ez a fajta identifikációs funkció nem annyira a bemutatott produkcióban, mint inkább a próbafolyamat során, a résztvevők életére gyakorolt hatásában mutatkozott/mutatkozik meg. Ez pedig ismét ráirányítja a figyelmet egyfelől a közösségi színház terápiás, pedagógiai hatásaira, másfelől arra, hogy e gyakorlatok pusztán az alkotófolyamat és a létrejött előadás együttes figyelembevételével válhatnak elemzés tárgyává.

A múltelbeszélések fentebb említett konstruáltságára, jelen általi meghatározottságára a *Gyerekkorunk '56* szemtanú-beszámolóí ugyanakkor más szinteken is reflektáltak. E történetekben egyfelől a szereplők többnyire naiv, gyermeki nézőpontból próbálták meg rekonstruálni személyes élményeiket, ám történeteikben egyúttal az utólagos interpretáció jelenlétét is láthatóvá tették: a megélt élményeket a teljes eseménysorozat ismeretében

<sup>31</sup> GYÁNI, *i. m.*, 140.

<sup>32</sup> Udvarnok Virág a Deme János, Kovai Melinda és Zombory Máté által Berlinbe kivándorolt magyarokkal készített élettörténeti interjúk kapcsán kitér a szerzők azon megállapítására, miszerint a történelem „nem alap az identitás kibontakozásához, hanem olyan aktív szereplő, amellyel az egyén kapcsolatba lépve és egymást kölcsönösen alakítva személyes viszonyt hoz létre” – UDVARNOKY Virág, „Szóbeszéd vagy történelem? Az oral history értelmezési lehetőségei“, *Replika*, 2007/9, 27–31.

<sup>33</sup> GYÁNI, *i. m.*, 133.



értelmezték, olykor későbbi, személyesen át nem élt epizódokkal is kibővíve azokat. Ezt példázza az a beszámoló, amelynek birtokosa előbb az október 23-i Kossuth téri tüntetés szépségéről, békés jellegéről beszélt, majd hozzátette, hogy két nappal később az egyik barátja nővérét ugyanott Szerov tábornok frissen behozott szovjet katonái lelőtték, a következő információkkal egészítve ki a történetet: „A sok évig itt állomásozó szovjet katonákat – akik már kötődtek – sürgősen lecserélték frissen behozott igazi ellenségre. Az ÁVH-s katonákat a tömeg a Rádiónál és a Pártháznál likvidálta. Erről elég volt képeket látni.” De ezt tette reflexió tárgyává az a beszámoló is, amelynek elbeszélője egy felnőtt ember tudásával értelmezte a forradalom idején gyerekként hallott rádióhíreket.

E történetek befogadása során nem tekinthetünk el attól a tényről sem, hogy azok nem egyszerűen az események leírásának tekinthetők, hanem magukban foglalják azok ábrázolását, előadását, megjelenítését is.<sup>34</sup> Az elbeszélők ráadásul – amint korábban már utaltam rá – olykor rendezői témajavaslatok alapján dolgoztak, tehát részben egy majdani színházi előadás létrehozásának igénye vezérelte őket az emlékezés folyamatában, amely jelentősen befolyásolhatta tapasztalataik elbeszélésének módját.<sup>35</sup> Így, még ha az alkotók a próbafolyamat során kevéssé is éltek a szerkesztés, törlés, újrarendezés műveleteivel, egyes beszámolók – amint azt korábban említettem – dramaturgiai sajátosságaik vagy groteszk, ironikus hangvételük révén önnön megalkotottságukra, teatralitásukra irányították a figyelmet. Ezáltal például az a szuggesztív történet, amelynek főszereplője az a malac volt, amelyet az elbeszélő családja a forradalom napjai alatt sebtében vágott le, miután az állat elszökött, s amelynek konklúziója

<sup>34</sup> Ahogyan azt ugyanis Niedermüller Péter megállapítja: „Az élettörténet elmesélése, azaz az életpálya paradigmikus rekonstrukciója [...] nem események, történetek egyszerű leírása, hanem ezek ábrázolása, előadása, megjelenítése.” – GYÁNI, *i.m.*, 133.; NIEDERMÜLLER Péter, „Élettörténet és életrajzi elbeszélés”, *Ethnographia*, 1988/3–4, 376–389, 381.

<sup>35</sup> Az *oral history* beszámolók kívülről irányítottságának kérdését Gyáni Gábor is tárgyalja, felhívva a figyelmet arra, hogy az interjúkészítő – itt a rendező – „a társadalmat közvetlenül és személyesen is megjeleníti, és folyton érezteti annak jelenlétét”, ezáltal az interjúalanyt – az alkotófolyamatban résztvevő civileket – az efféle társadalmi elvárásokkal szembeni megfelelésre ösztökéli. – GYÁNI, *i.m.*, 143.



a következőképpen hangzott: „Ez a mi malacunk volt a családukban az ötvenhatos események áldozata.” S ezt példázza az a beszámoló is, amelyből kiderült, hogy a Ráday utca úgy „adta meg magát”, hogy – az egyik ház pincéjében megbúvó anyukák által – az erkélyre kitergetett pelenkákat a támadók fehér zászlónak nézték.

Mindezen jellemzők, az *oral history* beszámolók kívülről irányítottsága,<sup>36</sup> szerkesztettsége, az emlékezet korábban ismertetett működésmódja, az elbeszélőnek az elbeszél tapasztalatoktól való távolsága, a múlt elbeszélése során alkalmazott (re)konstrukciós műveletek, és az egyéni tapasztalatok teatralizálása, jelenetekké szervezése problematikusá teszik, hogy az autobiografikus beszámolók előadóit és az általuk színre vitt alakokat maradéktalanul azonosítsuk egymással. Ugyanis, habár a *Gyerekkorunk '56* civil szereplői önmagukat teatralizálták, de az, aki a színpadon megjelent, az autobiografikus előadásokhoz hasonlóan egy előre megalkotott, majd az előadások során újra és újra előadott perszóna, aki ugyan az őt előadó civil énjéből, élményanyagából teremtődött, ám a folyamatos színrevitel során elkerülhetetlenül dialógusba is lépett ezzel az énnel. Deirdre Heddon megállapítása szerint az autobiografikus előadásokban mindig jelen van egy én, aki előad, egy, akit előadnak, és egy olyan, aki az előadáson túl létezik, s amellyel a néző közvetlenül nem találkozik. Az ilyen típusú előadásokban pedig ez a dialogikus viszony, az ének találkozása állítódik színpadra, amelynek során egy töredezett, multiplikált perszóna jön létre.<sup>37</sup> Az egyéni élettörténet eszerint – McLean-Hopkinst idézve – az előadás pillanatában is íródik, hiszen a múltbeli események előadásának aktusa is részévé válik annak, alakítja azt. Ekképpen az autobiografikus előadás felhívja a figyelmet arra, hogy az én sohasem egységes, állandó, hanem fragmentált, ideiglenes és mindig a létrehozás folyamatában van.<sup>38</sup>

Habár a *Gyerekkorunk '56* szereplői nem teljes élettörténeteket beszéltek el, hanem egy vagy több beszámoló keretében zömében ötvenhattal kapcsolatos egyéni tapasztalataikat teatralizálták, e történetek szintén képesek voltak arra, hogy felvillantsanak valamennyit elbeszélőjük személyiségéből,

<sup>36</sup> Ehhez lásd: GYÁNI, *i.m.*, 143.

<sup>37</sup> DEE HEDDON, „Beyond the Self. Autobiography as Dialogue”. WALLACE, *i.m.*, 2659, 2673.

<sup>38</sup> McLEAN-HOPKINS, *i.m.*, 3132.



identitásából, dialógust teremtve ezáltal az én különböző – előadott és elő nem adott – rétegei között. Így például az egyik elbeszélő az ötvenhatos forradalom eseményeit szülei válásának fényében értelmezte: ekképpen párhuzamot teremtett aközött, ahogyan édesapja elhagyta őket, és aközött ahogyan édesanyja az ő – a lánya – disszidálását készítette elő. A forradalom és a sikertelen disszidálási kísérlet tehát egy gyermekkori trauma felől, az elbeszélő elhagyatottság élménye felől került értelmezésre, elbeszélésre, majd teatralizálásra.

A *Gyerekkorunk* '56-ban a személyesen átélt tapasztalatokon túl ugyanakkor a szereplők egy-egy esetben olyan történeteket is elbeszéltek, amelyekben nem saját, hanem barátaik, hozzátartozóik ötvenhatal kapcsolatos élményeit, emlékeit foglalták össze. Így például az egyik szereplő gyermekkori barátjának beszámolójára hivatkozva elmesélte, hogy a körtéri házakban lakó gyerekek hogyan építették együtt a barikádot a forradalmárokkal, és hogy ugyanitt hogyan nézte az egyik orosz tank ágyúcsőnek az aszfaltmelegítőgépet, s lőtte azt szitává a mögötte álló házzal együtt. Az ilyen és ehhez hasonló történetekkel az előadás ismételten az emlékezés megbízhatóságának kérdéseire irányította rá a figyelmet. Amennyiben ugyanis már a személyes tapasztalatok elbeszélése kapcsán is felvetődött a hitelesség, a valóság rekonstruálhatóságának kérdése, annyiban a mások beszámolóinak elmesélése csak még élesebben vetette fel a „ki tanúskodik a tanúró?”<sup>39</sup>, és a tények visszaellenőrizhetőségének<sup>39</sup> kérdését.

A *Gyerekkorunk* '56 tehát e szubjektív, személyes tapasztalatok polifonikus történeteinek hálójában rajzolta fel 1956 képét. A „forradalom alulról jövő elbeszéléseinek”<sup>40</sup> adott hangot, nem hősiessé, kivételes emberi tettekről adva számot, hanem a forradalmat átélt átlagembereket szólaltatva meg. A perspektíva megválasztása a kortárs magyar színházban mindenképpen

<sup>39</sup> Ezekre a dokumentumszínházi előadások kapcsán felvetődő kérdésekre Deres Kornélia is ráirányítja a figyelmet a *Miért róluk szól? A dokumentarista színház szereplői* és a *Magukról bizony* című cikkeiben. Lásd: DERES Kornélia, „Miért róluk szól? A dokumentarista színház szereplői”, *Színház*, 2012/11., Melléklet: *Újrahasznosított valóság a színpadon*, 8–10, 9.; DERES Kornélia, „Magukról bizony: válasz Urbán Balázs a »Miközben ezt a címet olvassák, mi magukról beszélünk« című előadásról írott cikkére”, *Színház Online*, [www.szin haz.net](http://www.szin haz.net)

<sup>40</sup> RADNÓTI, *i.m.*, 395.



egyedi és újszerű, mindeddig ugyanis egyetlen színpadi mű sem közelítette meg sem a gyermeki nézőpont rekonstruálásával, sem (nyugdíjas korú) civilek szerepeltetésével az ötvenhatos forradalmat. A *Gyerekkorunk* '56 így mindeddig marginális perspektívákat és történeteket vont be a kollektív emlékezet terébe, amelyek feltehetőleg szubjektivitásuk, elfogultságuk, személyességük és a megélt tapasztalatoktól való távolságuk miatt szorulhattak, s szorulhatnak háttérbe mind a mai napig ötvenhat intézményes emlékezetében. Az *oral history* beszámolókkal kapcsolatban éppen ezek miatt rendre fel is vetődik az a probléma, hogy azok „kevésbé vagy egyáltalán nem alkalmasak az igazság rekonstruálásra”, sokkal inkább „a mindennapi élet egyéni dimenzióinak felfejtése során megmutatkozó mentalitástörténeti, társadalomtörténeti korrajz árnyalására, beállítódások, cselekvési irányok, lehetőségek és gondolkodási sémák megmutatására hivatott[ak].<sup>41</sup> A *Gyerekkorunk* '56-ban is elsősorban abba engedtek betekintést, hogy az egyén hogyan élte meg gyermekként a forradalom napjait, továbbá, hogy mindez hogyan idézhető fel, értelmezhető az életpálya egy kései szakaszán, az egész egyéni élettörténet és a jelen társadalmi kontextusában.

A *Gyerekkorunk* '56 című közösségi színház projekt fontossága ekképpen abban rejlik, hogy egyfelől megadta ezen marginalizált, személyes történetek számára az egyenlőség rangját, elfogadta az e szubjektív beszámolókból megmutatkozó egyéni igazságokat, azok sokféleségét. A *Gyerekkorunk* '56 ezáltal működésbe hozta a múltfeldolgozó produkciók azon dialogikus emlékezetstratégiáját, amely Tompa Andrea meghatározása szerint a jelen és a múlt közötti kapcsolat megértésére, a jelennek a múlttól való függőségére helyezi a hangsúlyt. Megteremti „a különböző perspektívák váltakoztatásának lehetőségét”, rámutat „a múltértelmezések egymásmellettség”-re, és „új nézőpontok beemelésével [...] nem a befogadó számára már ismert perspektívákat igazolja vissza, hanem a meglévőket ütközteti, teszi vizsgálat tárgyává”.<sup>42</sup>

A múlt efféle problematizálása, Tompát idézve, „a műalkotásban szükségyszerűen mobilizálja a nézőt/befogadót” is, hiszen a „mű nem önmagában dolgozza fel a múltat, hanem a közösség, a néző, a befogadó

<sup>41</sup> UDVARNOKY, *i.m.*, 28.

<sup>42</sup> TOMPA, *i.m.*



közreműködésével/által, akihez szól”.<sup>43</sup> A *Gyerekkorunk* ’56 e szempontból speciális előadásnak tekinthető, benne ugyanis a néző aktivitásra serkentését is megelőzte az előadást létrehozó civil alkotóközösség mobilizálása, amely utóbbi így a múltfeldolgozás tulajdonképpeni előfeltételét jelentette. A projektben résztvevő civilek számára ugyanis a múltfeldolgozás aktusa – amint korábban említettem – elsősorban a próbafolyamat során végzett kollektív és egyéni emlékmunkában artikulálódott, s ez utóbbi tette lehetővé a múltat – a néző közreműködésével – feldolgozó előadás létrejöttét is.

A kollektív és egyéni emlékezés aktusa ugyanakkor nemcsak a próbafolyamatnak képezte meghatározó részét; az előadás a személyes történetek felidézése által színpadra is állította, teatralizálta, s egyúttal a nézőtérre is kiterjesztette azt. A szemtanú-beszámolók által működésbe hozta ugyanis a befogadó ötvenhatal kapcsolatos társadalombiografikus<sup>44</sup> (élő szemtanúk esetén a kollektív, egyéni) emlékezetét, új tartalmakat rendelve ahhoz, megkérdőjelezve, újrírva ezzel az ötvenhatal kapcsolatos korábbi tudását, előfeltevéseit, a hivatalos történetírásból származó ismereteit, fontos lépéseket téve ezáltal afelé, hogy azt ne pusztán absztrakt eseményként gondolja el, hanem – az emlékezet élő hordozói révén – tudatosítsa magában a történelem személyes rétegeinek jelenlétét.

A *Gyerekkorunk* ’56 ezen jellegzetességei révén kétfajta emlékezetmodellt hozott játékba, tett reflexió tárgyává. A különféle múltértelmezések, nézőpontok egymás mellé helyezése, ütköztetése révén egyfelől azt a már említett *dialogikus emlékezet*modellt, amely „ugyanazt a traumatikus örökséget két vagy több szempontrendszer integrálása révén szemléli”, s ezáltal teszi lehetővé a múlttal való szembenézést.<sup>45</sup> Másfelől az *emlékezni, hogy túljussunk rajta*<sup>46</sup> elnevezésű stratégiát, amelynek keretein belül az emlé-

<sup>43</sup> Uo.

<sup>44</sup> Ehhez lásd: Jeffrey K. OLICK, Joyce ROBBINS, „A társadalmi emlékezet tanulmányozása: a »kollektív emlékezet« a mnemonikus gyakorlat történeti szociológiai vizsgálatáig”, *Replika*, IX/37 (1999), 19–43, 31–32.

<sup>45</sup> ASSMANN, *Rossz közérzet... i m.*, 256.

<sup>46</sup> Az *emlékezni, hogy túljussunk rajta* elnevezést ebben az esetben a *Rossz közérzet az emlékezetkulturában* című kötet fordítójának, Huszár Ágnesnek a tolmácsolásában



kezést olyan terápiás eszközként használják fel, amely „tisztító”, „gyógyító”, „békítő”<sup>47</sup> hatása révén teszi feldolgozhatóvá a múltat. Ehhez Aleida Assmann szerint egy közösség a fájdalmas esemény színrevitelén keresztül juthat el, hiszen így „a traumatikus múlt még egyszer kollektív módon átélhetővé és legyőzhetővé válik [...]. Arisztotelész nyomán: az a csoport, amely keresztülmegy egy ilyen folyamaton, megtisztul a közösen átélt élményben.”<sup>48</sup> Ebben az összefüggésben az emlékezés tehát „egy kritikus átmeneti helyzetben alkalmazott performatív cselekvés”-nek tekinthető,<sup>49</sup> csakúgy mint a *Gyerekkorunk* '56-ban, ahol ez egyfelől a civil közösség által a próbafolyamat során végzett kollektív és egyéni emlékmunkában valósult meg, másfelől pedig a theatron-tengely alapján, a civil elbeszélők és a nézők közös részvételével zajló kollektív emlékezés aktusában, amely utóbbinak célja a múlt komplexebb megértése, s ekképpen az azzal való megbékélés, annak feldolgozása.

A *Gyerekkorunk* '56 mindezek alapján – akárcsak a közösségi színházi projektek általában – társadalmi beavatkozásnak<sup>50</sup> is tekinthető, hiszen

---

alkalmazom, nem pedig a *From Collective Violence to the Common Future* című szövegben szereplő *remembering in order to forget* elnevezés nyersfordítását használom. Az *emlékezni, hogy túljussunk rajta* fordítás ugyanis az *emlékezés a felejtésért* elnevezésnél sokkal érzékletesebben ragadja meg és vetíti előre ezen emlékezetmodell jellegzetességeit. Ehhez lásd a *Rossz közérzet az emlékezetkultúrában* című kötet *Négy modell a traumatikus múlttal való megbirkózásra* című fejezetét, amely Assmann *From Collective Violence...* című tanulmányának valamennyi téziséét tartalmazza, az utóbbihoz képest részletesebben tárgyalva az egyes emlékezetmodelleket. A dolgozat további részében, ahol a *From Collective Violence...* című tanulmányra hivatkozom, már saját fordításban/értelmezésben idézem azt/utalok rá. – ASSMANN, *Rossz közérzet... i.m.*, 235–263, 249–253.; ALEIDA ASSMANN, *From Collective Violence to the Common Future: Four Models for Dealing with the Traumatic Past*, www.yasu.am

<sup>47</sup> Az *emlékezni, hogy túljussunk rajta* stratégia esetében Assmann szerint az emlékezés már nem azért hajtják végre, hogy az adott múltbeli eseményt emlékművé változtassák, hanem hogy az emlékezést terápiás eszközként használják fel, amely „tisztít, gyógyít, békít”. – ASSMANN, *From Collective Violence... i.m.*, 17.

<sup>48</sup> ASSMANN, *From Collective Violence... i.m.*, 18.

<sup>49</sup> ASSMANN, *Rossz közérzet... i.m.*, 251–252.

<sup>50</sup> Ehhez lásd: NOVÁK Géza Máté korábban idézett tanulmányának *A színház mint társadalmi beavatkozás: közösségi színház* című alfejezetét, illetve RÓBERT Júlia korábban említett cikkét. – NOVÁK, *i.m.*, 56–66.; RÓBERT, „Közösségi és részvételi?”, *i.m.*



nem pusztán felhívta a közönsége figyelmét a múlttal való szembenézés fontosságára, hanem a próbafolyamat során végzett dramatikusan tréningeken, emlékműnkön keresztül civil alkotóközösségével közösen egyúttal meg is kezdte a múlt feldolgozásának folyamatát.<sup>51</sup> Az évtizedekig elhallgatott, s a bemutatóig nyilvánosságot nem kapott történetek személyessége, a civil szemtanúk színpadra állítása révén, Róbert Júliát idézve, lehozta a színházat a hétköznapi szintjére – lényege is sokkal inkább ebben, a hétköznapi világban, mintsem a művészi teljesítményben ragadható meg.<sup>52</sup> Emellett terápiás, pedagógiai és társadalmi funkciói révén komoly hatást gyakorolt mind a résztvevők múltértelmezésére, identitásalkotására, egyéni kompetenciáira, valamint az ötvenhatal kapcsolatos kollektív emlékezet, s talán a hivatalos történetírás tartalmának alakulására is. A *Gyerekkorunk '56* részvételi jellege, az emlékezet működésmódjának és a múlt(elbeszélések) megalkotásának teatralizálása, reflexiója révén így mind civil résztvevői, mind befogadói számára komoly lehetőséget kínált a múlttal való szembenézésre. Példája ekképpen rámutat arra, hogy a részvételi színházi formák, többek között a közösségi színházi projektek terepe az, ahol rátalálhatunk a színházi eszközökkel történő múltfeldolgozás legérvényesebb lehetőségeire.

## Felhasznált irodalom

ASSMANN, Aleida: „Az emlékezet átalakító ereje,” *Studia Litteraria*, 2012/1–2, 9–23, [https://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/134604/file\\_up\\_01%20Aleida%20Assmann.pdf?sequence=1](https://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/134604/file_up_01%20Aleida%20Assmann.pdf?sequence=1) [2018.06.01] [MÁRÉ Éva Gyöngy]

ASSMANN, Aleida: „From Collective Violence to the Common Future: Four Models for Dealing with the Traumatic Past”, [http://www.yzu.am/files/02A\\_Assmann.pdf](http://www.yzu.am/files/02A_Assmann.pdf) [2018.06.01.]

<sup>51</sup> Róbert Júlia a Káva Kulturális Műhely *Jelentés* című komplex színházi nevelési előadása kapcsán fogalmaz meg hasonló konklúziót. Eszerint a *Jelentés* az interaktivitás, a nézőkkel kezdeményezett párbeszéd révén „[n]emcsak szembesül és szembesít, nemcsak közelebb visz a feldolgozás lehetőségéhez, hanem továbblép, megkezdi magát a feldolgozás folyamatát is.” – RÓBERT Júlia, „Titkaink jelentése: Négy ügynök-előadásról”, *Színház*, 2016/6–7., [www.szhaz.net](http://www.szhaz.net)

<sup>52</sup> RÓBERT, „Közösségi és részvételi?”, *i.m.*





- ASSMANN, Aleida: *Rossz közérzet az emlékezetkultúrában*, Múlt és Jövő, Budapest, 2016. [HUSZÁR Ágnes]
- BETHLENFALVY Ádám: „Alkalmazott színház: a drámapedagógia és színházi nevelés különböző formáinak bemutatása”. BODNÁR Gábor – SZENTGYÖRGYI Rudolf (szerk.): *Szakpedagógiai körkép: Művészetpedagógiai tanulmányok*, ELTE, Budapest, 2015, 79–95.
- CZIBOLY Ádám – BETHLENFALVY Ádám: *Színházi nevelési programok kézikönyve*, L'Harmattan, Budapest, 2013.
- DERES Kornélia: „Miért róluk szól? A dokumentarista színház szereplői”, *Színház*, 2012/11., Melléklet: Újrahasznosított valóság a színpadon, 8–10, [http://old.szin haz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=36532:ujrahasznosított-valóság-a-szinpadon-melleklet&catid=73:2012-november&Itemid=7](http://old.szin haz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36532:ujrahasznosított-valóság-a-szinpadon-melleklet&catid=73:2012-november&Itemid=7) [2018.10.01.]
- DERES Kornélia: „Magukról bizony: válasz Urbán Balázs a »Miközben ezt a címet olvassák, mi magukról beszélünk« című előadásról írott cikkére”, <http://szin haz.net/2016/05/30/deres-kornelia-magukrol-bizony/> [2018.09.01.]
- FORSYTH, Alison: „Performing Trauma: Race Riots and Beyond in the Work of Anna Deavere Smith”. MEGSON, Chris – FORSYTH, Alison (eds.): *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 140–150.
- GOLDEN Dániel: „A színház mint eszköz a dramatikusan nevelésben”. GÖRCSI Péter – P. MÜLLER Péter – PANDUR Petra (szerk.): *A színpadon túl: az alkalmazott színház és környéke*, Kronosz, Pécs, 2016, 57–69.
- GYÁNI Gábor: *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*, Napvilág, Budapest, 2000.
- GYÖRGY Péter: *Néma hagyomány*, Magvető, Budapest, 2000.
- HEDDON, Dee: „Beyond the Self. Autobiography as Dialogue”. WALLACE, Clare (ed.): *Monologues: Theatre, Performance. Subjectivity*, Litteraria Pragensia, Prague, 2013, Kindl ed.
- IRMER, Thomas: „Az új dokumentarista színház első évtizede – merre tovább?”, *Színház*, 2012/11., Melléklet: Újrahasznosított valóság a színpadon, 2–4, [http://old.szin haz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=36532:ujrahasznosított-valóság-a-szinpadon-melleklet&catid=73:2012-november&Itemid=7](http://old.szin haz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36532:ujrahasznosított-valóság-a-szinpadon-melleklet&catid=73:2012-november&Itemid=7) [2018.09.15.] [SZABÓ Attila]
- MARTIN, Carol: *Theatre of the Real*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013.



- MCLEAN-HOPKINS, Catherine: „Performing Autologues: Citing/Siting the Self in Autobiographic Performance”. WALLACE, Clare (ed.): *Monologues: Theatre, Performance. Subjectivity*, Litteraria Pragensia, Prague, 2013, Kindl ed.
- NIEDERMÜLLER Péter: „Élettörténet és életrajzi elbeszélés”, *Ethnographia*, 1988/3–4, 376–389.
- NOVÁK Géza Máté: „Alkalmazott színház Magyarországon”. CZIBOLY Ádám (szerk.): *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, InSite Drama, Budapest, 2017, 22–75.
- P. MÜLLER Péter: „Tény és fikció, dokumentum és fantázia”. P. MÜLLER Péter: *A színlét meghódítása: Színházi tanulmányok*, Kronosz, Pécs, 2015, 41–47.
- RADNÓTI Sándor: „A sokaság drámája. Megjegyzések Papp András és Térey János színművéhez, kitekintéssel és visszatekintéssel”, *Holmi*, 2006/3, 394–406. <http://www.holmi.org/2006/03/a-sokasag-dramaja>. [2019.02.01.]
- RÓBERT Júlia: „Közösségi és részvételi? Közösségi vagy részvételi?: A közösségi és a részvételi színházról”, *Színház*, 2017/2, <http://szinhaz.net/2017/03/28/robert-julia-kozossegi-es-reszveteli-kozossegi-vagy-reszveteli/> [2019.09.03.]
- RÓBERT Júlia: „Titkaink jelentése: Négy ügynökölőadásról”, *Színház*, 2016/6–7, <http://szinhaz.net/2016/08/08/robert-julia-titkaink-jelentesel/> [2018.04.01.]
- SCHACTER, Daniel L.: *Emlékeink nyomában*, Háttér, Budapest, 1998. [DANKÓ Zoltán]
- SENNETT, Richard: „Disturbing Memories”. Patricia FARA – Keraly PATTERSON (eds.): *Memory*, Cambridge, 1998, 10–26.
- TOMPA Andrea: „Heldenplatz és Hősök tere”, *Színház*, 2013/2, 5–13.
- UDVARNOKY Virág: „Szóbeszéd vagy történelem? Az oral history értelmezési lehetőségei”, *Replika*, 2007/9, 27–31.
- WAKE, Caroline: “Review of Get Real”, [http://www.academia.edu/803705/Review\\_of\\_Get\\_Real\\_Documentary\\_Theatre\\_Past\\_and\\_Present\\_ed.\\_Alison\\_Forsyth\\_and\\_Chris\\_Megson\\_Basingstoke\\_and\\_New\\_York\\_Palgrave\\_Macmillan\\_2009\\_and\\_Dramaturgy\\_of\\_the\\_Real\\_on\\_the\\_World\\_Stage\\_ed.\\_Carol\\_Martin\\_Basingstoke\\_and\\_New\\_York\\_Palgrave\\_Macmillan\\_2010\\_](http://www.academia.edu/803705/Review_of_Get_Real_Documentary_Theatre_Past_and_Present_ed._Alison_Forsyth_and_Chris_Megson_Basingstoke_and_New_York_Palgrave_Macmillan_2009_and_Dramaturgy_of_the_Real_on_the_World_Stage_ed._Carol_Martin_Basingstoke_and_New_York_Palgrave_Macmillan_2010_) [2016.06.01.]
- WALLACE, Clare: „Monologue Theatre, Solo Performance and Self as Spectacle”. WALLACE, Clare (ed.): *Monologues: Theatre, Performance. Subjectivity*, Litteraria Pragensia, Prague, 2013, Kindl ed.



ANTAL KLAUDIA

## „Hollywood a Fehér Házba költözött”, avagy a politika teatralitása

Világszerte virágzik a celeb-kultúra, ma már az sem számít újdonságnak, hogy a hírességek népszerűségét, a médiában való térnyerésüket a politika is igyekszik kihasználni: amellett, hogy egyre több sportoló, énekes, színész tűnik fel politikai kampányokban, növekszik azoknak a sztároknak a száma is, akik a lobbitevékenységen túl politikai pályára is lépnek. A média szerkezetváltozása, a bulvárlapstílus elterjedése, a vizualitás és az imázsalkotás térnyerése a politikát sem hagyta érintetlenül. A híradásokban és az Amerikában nagy népszerűségnek örvendő beszélgetős műsorokban feltűnő politikusok „az ismerős” benyomását keltik a nézőkben, napi szintű médiaszereplésükkel pedig akarva-akaratlanul is a szappanoperákhoz hasonló narratívába helyezik magukat.<sup>1</sup> A szavazópolgárok kultúra- és médiafogyasztásához alkalmazkodva a politikai kampányok pedig a színrevitel fogalmára épülnek.

Az Amerikai Egyesült Államok nem csupán színész-kormányzóval – például Arnold Schwarzeneggerrel –, hanem Hollywoodot a Fehér Háza cserélő elnökkel is rendelkezik: Ronald Reagan egykori amerikai elnök filmszínészként kezdte a pályafutását, többek között játszott Bette Davis és Humphrey Bogart oldalán a *Sötét győzelem*, és Kertész Mihály *Út Santa Fébe* című filmjeiben is. A jelenlegi elnök, Donald Trump is legalább annyi, ha nem több filmszerepet tudhat maga mögött, mint Reagan, annyi különbséggel, hogy Trump – mivel, hogy üzletemberről van szó – minden esetben saját magát alakította: feltűnt a *Kaliforniába*

---

<sup>1</sup> Mel van ELTEREN, „Celebrity Culture, Performative Politics and the Spectacle of »Democracy« in America”, *The Journal of American Culture*, XXXVI/4 (2013), 263–283, 275.



jöttem, a *Dadus* és a *Szex és New York* c. sorozatokban, illetve a *Két hét múlva örökké*, a *Reszketetek betörök 2.* és a *Zoolander* című filmekben.<sup>2</sup> Felmerülhet kérdésként, hogy van-e, s igenlő válasz esetében, milyen harással van a politikára, ha egy színészt választ meg egy nemzet az elnökéül, vagy egy állam a kormányzójául. Hogy vajon minek köszönheti a nyíltan macsó és arrogáns stílusban fellépő Donald Trump a 2016-os választási sikerét? Tanulmányomban e kérdések mentén kívánom közelebről szemügyre venni a politika teatralitásának – elsősorban amerikai – jelenségét.

„A színház és a politika kapcsolatáról szóló vita olyan régi mint maga a színház... és mint a politika.”<sup>3</sup> – írja Augusto Boal az *Elnyomottak Színházáról* szóló könyvében. Boal politikai aktivistaként színházi eszközökkel kívánt forradalmat szítani:<sup>4</sup> különböző dráma- és színházalapú technikákat felhasználva olyan rendszert dolgozott ki, melynek elsődleges célja a társadalmi elnyomás színrevitele, vagyis láthatóvá tétele, a társadalmilag és gazdaságilag elnyomottak öntudatra ébresztése és emancipációja, az elnyomással szembeni stratégiák kidolgozása volt. Mindezt a résztvevőkkel kívánta elérni, akik elgondolása szerint többé már nem ruházzák át a hatalmat a színpadi karakterekre, hogy azok gondolkodjanak és cselekedjenek helyettük, hanem kezükbe veszik a sorsukat és ők maguk gondolkodnak, cselekszenek, irányítanak.<sup>5</sup> Boal színházának a reménye szerint miután a „cselekvő néző”<sup>6</sup> vált közönség szembeül a problémáival és azok lehetséges megoldásaival, illetve megtapasztalja a cselekvés erejét a színház által, a hétköznapi életben is képes lesz a kezdeményezésre, a lehetőségeiért és jogaiért folytatott küzdelem felvételére.

Az *Elnyomottak Színháza* csupán egy példa a politika és a színház összefonódására, az elmúlt évszázadok során azonban nem egyszer vált

<sup>2</sup> Ld. „Every Donald Trump Cameo Ever” című videó: <https://www.youtube.com/watch?v=yosAVMB47-Y>.

<sup>3</sup> Augusto BOAL, *Theatre of the Oppressed*, Pluto Press, London, 2008, 26.

<sup>4</sup> „Talán a színház önmagában nem forradalmi, de nem kétséges, hogy ez a forradalom próbája.” BOAL, *i. m.*, 138.

<sup>5</sup> BOAL, *i. m.*, 135.

<sup>6</sup> Boal az *actor* [cselekvő] és a *spectator* [néző] szavak összevonásából alkotja meg a cselekvő néző/ néző-résztvevő, vagyis a *spectactor* fogalmát.



a színház – mint intézmény, és mint művészeti forma – a politika színterévé és/vagy eszközévé, mely nem meglepő, hiszen az esztétikai vizsgálgatásokat mindig áthatják etikai, morális, jogi és politikai kérdések.<sup>7</sup> Az ókori Görögországban a városi Dionüszia az athéni polisz nagyságát volt hivatott reprezentálni, a Római Birodalomban színházias elemek tarkították a kivégzéseket és a gladiátor harcokat, Nero császár pedig saját életének eseményeit mitológiai hősök alakjaiban elevenítette fel.<sup>8</sup> XIV. Lajos udvarában a balett az arisztokrácia és az uralkodó hatalmát támasztotta alá, a spanyol barokk színház pompába burkolózó előadásai pedig a társadalmi hanyatlás és elszegényedés elfedésére irányultak. A politika esztétizálására példaként szolgálnak a huszadik század radikális jobb oldali pártjainak a tömegpropagandái és rendezvényei, illetve a kommunista diktatúra látványszínházként is funkcionáló koncepciói pererei. A múlt század során gyakran vált a színház nyíltan a propaganda eszközévé: Erwin Piscator Proletár Színházának a szerepe például (részben)<sup>9</sup> a baloldali ideológia közvetítésében állt. Piscator előadásainak nem titkolt célja az volt, hogy rávilágítsanak az első világháború hátterében meghúzódó politikai és gazdasági mozgatórugókra, illetve kidomborítsák a kapitalizmus elleni fellépés forradalmi erejét.<sup>10</sup> Brecht elmondása alapján Piscator a színházra parlamentként, a közönségre pedig törvényhozó testületként tekintett: a nézőnek nem csupán élményt akart adni, hanem

<sup>7</sup> Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009, 12.

<sup>8</sup> P. MÜLLER Péter, *Test és teatralitás*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009, 156.

<sup>9</sup> Fontos megjegyezni, hogy Piscator színházát nem csupán politikai, hanem politikusi színházként is lehet értelmezni, mivel a baloldali ideológia közvetítése mellett előadásaival megváltoztatta a polgári illúziószínházra jellemző jelhasználat módját is, és ennek eredményeképpen felborította a nézői szokásrendet. Ld. KRICSFALUSI Beatrix, „Reprezentáció, politika, esztétika (avagy miért nem politikus a magyar színház)”, *Alföld*, LXII/8 (2011), 81–93, 84. A politikai és politikusi színház terminológiai különbségéhez ld. Kiss Gabriella, „A kisiklás tapasztalata» (Gondolatok a politikusi színházról és a színház politikusságáról)”, *Alföld*, LVIII/2 (2007), 60–79 és ANTAL Klaudia, „Dokumentumszínház mint közösségi színház”. DOMA Petra (szerk.), *SZITU Kötet 2016*, ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2017, 53–63.

<sup>10</sup> Joachim FIEBACH, „Leleplezett Igazságok – Reflexiók a »dokumentarista színházra«”, *Színház*, XLV/11 (2012), Melléklet, 4.



politikai döntések meghozatalára, gyakorlati elhatározásokra kívánta bírni.<sup>11</sup> A politika és a színház összefonódásának emlékezetes történeti pillanata az is, amikor a '68-as diáklázadások során Párizsban elfoglalták az Odéont, és bár a forradalmárok megnyitották a színház kapuit, önmagukat bezárták a teatralitás falai közé.<sup>12</sup>

Ezzel el is érkeztünk jelen tanulmány kulcsfogalmához, a teatralitáshoz, melynek alaposabb vizsgálata közelebb vihet minket ahhoz, hogy megért-sük és feltárjuk annak a szoros viszonynak a mibenlétét, mely a politikát a színházhoz köti. A világhírű orosz színház-teoretikus, Nyikolaj Jevreinov az ember ösztönös cselekvései közé sorolja a színrevitelt, vagyis a transz-formációt. A művészet ősi, preesztétikai eredetű formájaként határozza meg a teatralitást: példaként hozza az állatvilágból a dekoratív fészket rakó madarakat, vagy, hogy az ősember sem a vadak elrettentése céljából szúrt halcsontot az orrába, hanem az átváltozás pusztja örömeért.<sup>13</sup> Értelmezése szerint a teatralitás nem függ intézményes kerettől, az ember bármilyen társadalmi eseményből – pl. születésből, házasságkötésből vagy temetés-ből – teátrális jellegű eseményt tud alkotni. Ebben az értelemben a teatralitás az élet egyik velejárójára, másrészt segíti az embert a cselekvéseinek és az állapotainak a megértésében:

[az ember] teatralizálja az életet, amely teljes értelmet nyer számára, az ő életévé válik, valami olyanná, amit szeretni lehet. [...] Tudja, hogy az élet olyasmi, amiből valamit csinálni kell azért, hogy a gazdájának érezze magát, ne pedig a rabjának.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> Bertolt BRECHT, „A kísérleti színházról”. Uő., *Színházi tanulmányok*, Magvető Kiadó, Budapest, 1969, 138–157, 143.

<sup>12</sup> P. MÜLLER Péter, „A lázadók színháza – 1968”. ANTAL Klaudia – PANDUR Petra – P. MÜLLER Péter (szerk.), *Színházi politika # Politikai színház*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2018, 107–125, 111. és Alfred SIMON, „The theatre in May”, *Yale French Studies*, 1971, 139–148, 140.

<sup>13</sup> Nyikolaj JEVREINOV, „Az élet teatralizálása. Ex cathedra”. TOMPA Andrea (szerk.), *A teatralitás dicsérete – Orosz színházelméletek a XX. század elején*, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, 2006, 147–181, 147, 151–152.

<sup>14</sup> JEVREINOV, *i.m.*, 154.



A világszínház metaforát már az antikvitásban is használták: Platón a *Törvényekben*<sup>15</sup> az emberi életet úgy festi le, mint egy istenek által megrendezett bábjátékot. A középkorban a világot inkább álomhoz (például Chaucer), semmint színházhoz hasonlítják, a XVI. században azonban újra népszerűségnek örvend a *theatrum mundi* hagyománya. A híres Shakespeare idézet – „Színház az egész világ / És színész benne minden férfi és nő”<sup>16</sup> – a teatralitás első számú kutatója, Elizabeth Burns szerint<sup>17</sup> nem a teremtett lény mivoltunkra, hanem arra a felismerésre utal, hogy az emberek saját maguk építik fel karakterüket és járulnak hozzá az egyes életszituációikhoz. Burns a teatralitást észlelési módként határozza meg:

A teatralitás nem a viselkedés vagy a kifejezés egy módja, hanem bármilyen viselkedési formához kapcsolódik, amit mások érzékelnek, értelmeznek és (gondolatban vagy világosan kimondva) színházi terminusokkal írnak körül. [...] Magát a teatralitást egy adott nézőpont és észlelési mód határozza meg. [...] A világok bármelyikében megvalósuló viselkedés teatralisnak tűnhet azon megfigyelők számára, akik nem vesznek részt benne.<sup>18</sup>

Burns definíciója alapján bármilyen hétköznapi esemény „keretezhető”<sup>19</sup> teatralis eseményként, felfogható a színház-modellen keresztül, „függetlenül az abban résztvevők szándékától és az esemény megkomponáltságától.”<sup>20</sup> Az *Oxford English Dictionary* színház szócikkében felsorolt jelentéseket két csoportra bonthatjuk: az első csoport a színházzal mint művészeti formával foglalkozik, a második csoport pedig a mindennapi

<sup>15</sup> PLATÓN, „Törvények”. MIKLÓS Tamás (szerk.), *Platón összes művei kommentárokkal*, Atlantisz, Budapest, 2008, 46.

<sup>16</sup> WILLIAM SHAKESPEARE, „Ahogy tetszik”. KÉRY László (szerk.), *Shakespeare összes drámái, III. kötet*, Új Magyar Könyvkiadó, Budapest, 1955, 687–789, 728.

<sup>17</sup> ELIZABETH BURNS, *Theatricality. A study of convention in the theatre and in social life*, Harper & Row Publishers, New York, 1973, 8–11.

<sup>18</sup> BURNS, *i.m.*, 13.

<sup>19</sup> A keretezés fogalmához ld. Umberto ECO, „A színházi előadás szemiotikája”, *Theatron*, II/2 (1999), 25–32.

<sup>20</sup> P. MÜLLER, *Test és teatralitás, i.m.*, 165.





élet bizonyos elemeit határozza meg színházként. Utóbbi kiterjesztés Imre Zoltán szerint<sup>21</sup> a színház szó görög etimológiájára utal, arra, hogy a *theatron* szó a „látni” igéből származik, vagyis, hogy a görögök a színházat látóhelynek hívták.

A második csoportban a színház figuratívan és metaforikusan határozható meg, azaz annak alapján, hogy a mindennapi élet bizonyos aspektusai és eseményei miként „vannak kiszolgáltatva a nézésnek”. Ebben a csoportban tehát azok a mindennapi jelenségek kapnak helyet, amelyek színházként szerveződhetnek, illetve a színház metaforikus használatán keresztül ismerhetők fel.<sup>22</sup>

Tehát akár a mindennapi politika történéseit is észlelhetjük teátrális eseményként, az Amerikai Egyesült Államok politikai színtere pedig kétségkívül szemléletes példát nyújt a politika átesztétizálódó folyamatára: az amerikai választási kampányokról általánosságban elmondható, hogy erősen dramatizált és mediatizált látványosságokként működnek, gondosan szerkesztett narratívával, szimbólumokkal és a kétértelműséget előtérbe helyező kódrendszerekkel dolgoznak. Az elnökjelöltnek a különböző államokban szervezett gyűléseken [*rally*] mindig elő kell adnia a programját, megítélésekor pedig a közönség egyformán számításba veszi a színpadon nyújtott teljesítményét és az általa vázolt politikát.<sup>23</sup> Éppen ezért a kampánystábokban kiemelt szerep jut a reklám és PR-marketing területén dolgozó szakembereknek is, akik nagy hangsúlyt fektetnek a jelölt gesztusainak, ruháinak, stílusának, karakteres személyiségjegyeinek, azaz a színpadi fellépésének a megtervezésére. Nem csoda, hogy a politikai írások zöme az *Atlantic Review* egyik újságírója<sup>24</sup> szerint

<sup>21</sup> IMRE Zoltán, *Színház és teatralitás – Néhány kortárs lehetőség*, Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2003, 13.

<sup>22</sup> Uo.

<sup>23</sup> Mark CHOU – Roland BLEIKER – Nilanjana PREMARATNA, „Elections as theatre”, *Political Science and Politics*, XXXIX/1 (2016), 43–47, 43.

<sup>24</sup> Derek THOMPSON, „Statler and Waldorf on the Campaign Trail. When political journalists play theater critic, they miss the real drama of elections”, *Atlantic Review*, [www.theatlantic.com](http://www.theatlantic.com)



napjainkban szinte megkülönböztethetetlenek a színházi kritikától: a politikai újságírók a színházi kritikusokhoz hasonlóan a történetzővést, a jelmezek és kellékek használatát, az előadás minőségét, illetve az előadás hitelességét elemzik.

Charles Guggenheim, Robert Kennedy egykori kampánytanácsadója szerint az amerikai lakosság a szórakoztatás egyik válfajaként, vagyis teatrális eseményként tekint az elnöki kampányokra: „az emberek drámát, pátoszt, intrikát, konfliktust remélnek, és azt várják, hogy mindezek összeálljanak egy drámává”.<sup>25</sup> Dan Nimmo politológus is a drámához és a színházhoz hasonlítja az amerikai választásokat:<sup>26</sup> a politikának, hogy bemutatásra kerüljön a közönsége előtt, ugyanúgy szüksége van színészekre, mint az előadásnak. Egyforma szerepek kerülnek kiosztásra is: a választási kampányokban is a performerek hősokeket, gazembereket, bolondokat, áldozatokat, nyerteseket és veszteseket testesítenek meg. Az előadók a színdarab és a kampány során is igyekeznek a karakterüknek megfelelően cselekedni a színpadon, a nézők számára viszont az jelent izgalmat, ha szerepüktől eltérően, váratlanul viselkednek például egy televíziós vita során. Az elnökválasztás színpada hatalmas: a jelöltnek helyi, nemzeti és nemzetközi szinten is helyt kell állnia. A kampány sikere a jó drámához hasonlóan a következetesen felépített karakteren, hatásos konfliktuskezelésen és a nézőket magával ragadó cselekmény kibontásán alapul.<sup>27</sup>

Amerikában a színház és a politika nyilvánvaló összekapcsolódására akkor került sor, mikor az egykori filmszínész, Ronald Reagan elfoglalta az elnöki széket:<sup>28</sup> a „Nagy Kommunikátornak” is hívott politikus sikerét elsősorban kiváló retorikai érzékének és előadói képességének köszönhetette, az amerikai politikatörténet emlékezetes eseményeként tartják számon

<sup>25</sup> Philip John DAVIES, „The Drama of the Campaign: Theatre, Production and Style in American Elections”, *Parliamentary Affairs*, XXXIX/1 (1986), 98–114, 98.

<sup>26</sup> Ld. Dan NIMMO, „Elections as Ritual Drama”, *Society*, XXII/4 (1985), 31–38.

<sup>27</sup> A politika és a dráma hasonlóságára mutat rá a *Kártyavár* [*House of Cards*] című népszerű amerikai sorozat is, amely Shakespeare-i királydrámaként ábrázolja az elnökválasztási folyamatot.

<sup>28</sup> Mark CHOU – Michael L. ONDAATJE, „Dramatic Rationalities: Electoral Theatre in the Age of Trump”. Mari FITZDUFF (ed.), *Why Irrational Politics Appeals: Understanding the Allure of Trump*, Praeger, California, 2017, 191–204, 193.



Jimmy Carterrel folytatott 1980-as televíziós vitáját, mely során Reagan megyőző fellépésével lesöpörte ellenfelét a színpadról. Reagan ösztönösen ráértett arra, hogy egy elnökválasztási kampány valójában nem más, mint bizonyos szimbólumok létrehozásának és továbbításának a gyakorlata verbális és nonverbális eszközökön keresztül.<sup>29</sup> Reagan hivatalba lépésével Hollywood a Fehér Házba költözött, a politika teatralitására egyértelműen fény derült. Nem számított azonban újdonságnak a szavazók megnyerése Hollywood csillagaival, hiszen már Kennedy korában is az elnöki rezidencia gyakori vendége volt például Frank Sinatra, Sammy Davis Jr. és Marilyn Monroe. Az utóbbi évtizedekben pedig egyre több híresség vállal nyíltan politikai szerepet, vesz részt választási kampányokban, illetve lép politikai pályára. A színház és a politika ilyesfajta keveredése nem csupán a két szféra közti átjárhatóságot, egymás eszközeinek a felhasználását jelenti, hanem egyfajta funkciómegosztáshoz is hozzájárulhat: a közönség megnyerése érdekében a politika szórakoztató jelleget ölthet, míg a színháznak felerősödhet a társadalmi-politikai jelentősége.<sup>30</sup>

A politika teátrális eseményként való tudatos szemlélése a választópolgárok javát is szolgálja:<sup>31</sup> ha a választó felismeri, hogy a politika és a média milyen színházi eszközökkel dolgozik, akkor nagyobb eséllyel tud különbséget tenni a politika valós és fikciós elemei között. Chou és Ondaatje kutatópáros szerint<sup>32</sup> a valóság és a fikció megkülönböztetésével alapvetően nem volt gondja az amerikai polgároknak mindaddig, míg Donald Trump fel nem tűnt a színen: Trump 2016-os választási sikere azonban arra világított rá, hogy az emberek ki vannak szolgáltatva a manipulatív narratívák használatának és az érzelmeikkel folytatott játéknak. Az elnökjelöltek korábban is használtak teátrális eszközöket egy politikai identitás létrehozása érdekében, a Trump-jelenségben viszont az a megdöbbentő, hogy ő nem építette fel az elnökjelölt, majd az elnök karakterét, hanem ugyanazt az alakot hozta, mint akit korábban a nézők megismertek *A gyakornok*

<sup>29</sup> NIMMO, *i. m.*, 31.

<sup>30</sup> P. MÜLLER, *Test és teatralitás*, *i. m.*, 162.

<sup>31</sup> CHOU – BLEIKER – PREMARATNA, *i. m.*, 46.

<sup>32</sup> CHOU – ONDAATJE, *i. m.*, 195, 202.



[*The Apprentice*] című valóság show-ja, a reklám és *cameo*<sup>33</sup> szereplései során: a macsó, arrogáns, szexista, kirekesztő Donald Trumpot. Ha lehet hinni a róla szóló botránykönyvnek, akkor eleve csupán marketingfogásként indult az elnökválasztáson, kampányának egyetlen határozott célja volt, hogy még nagyobb hírességre, nézettségre tegyen szert.<sup>34</sup>

Trump 2016-os választási kampányának teatralitása rendkívül izgalmas témát szolgáltat a politika- és a performansz tudomány kutatóinak. Elizabeth Anker elmélete,<sup>35</sup> miszerint a melodráma nem csupán irodalmi, színház- és filmművészeti, hanem politikai műfaj is, remekül alkalmazható Trump kampányára. Anker a politikai diskurzusnak azt a fajtáját nevezi melodramatikusnak, mely a nemzetállamot aljas tettek erkölcsös és ártatlan áldozataként, a mindenkori ellenfelet pedig démonként festi le, a jóságot a nemzet szenvedésével, a hősiességet a háborús intézkedésekkel, az erényt pedig a globális kontrollszerzéssel azonosítja. Elbeszélésének főszereplője az üldözött állampolgár, akinek a történetét a bánat, a pátosz, a meglepetés intenzív érzelmi állapotai hatják át. A politikai melodráma narratíváját követte Trump kampánya is: a politikai elit által elnyomott és megsebzett amerikai néphez szólt, akiknek azt az ígéretet tette, hogy visszaszerzi, ami jogosan őket illeti. A „Tegyük nagygyá újra Amerikát” [Make America Great Again] ideológiájának elemei – megvédeni az államot határfallal a nemi erőszakot elkövető mexikóiaktól, Kína démonizálása, vagy az átlag amerikai jogainak a védelme – beleilleszkednek a melodramák fekete-fehér világbábrázolásába.<sup>36</sup>

Trump melodramájához, ahogy Naomi Graber kiemeli, grandiózus képek és epikus dalbetétek szolgálnak aláfestésül.<sup>37</sup> Playlist-jét többek között

<sup>33</sup> A cameoszerep hírességek rövid, villanásszerű feltűnését jelenti filmekben, televíziós sorozatokban.

<sup>34</sup> Christianna SILVA, „Trump was horrified when he won the white house and Melania cried, book claims”, *Newsweek*, [www.newsweek.com](http://www.newsweek.com) és Michael WOLFF, *Fire and Fury: Inside the Trump White House*, Henry Holt & Co, New York, 2018.

<sup>35</sup> Elizabeth R. ANKER, *Orgies of Feeling. Melodrama and the Politics of Freedom*, Duke University Press, Durham and London, 2014, 2.

<sup>36</sup> CHOU – ONDAATJE, *i.m.*, 201.

<sup>37</sup> Naomi GRABER, „Do You Hear the People Sing? Theatre and Theatricality in the Trump Campaign”, *American Music*, XXXV/IV (2017), 435–445, 436.



broadway musicalek (*Macskák, Az operaház fantomja, Nyomorultak*), filmslágerek (*Air Force One*) és operák (*Turandot*) alkották. Trump bevonuló zenéi azáltal, hogy korábban ikonikus filmekben és musicalekben hangoztak fel, a jó és a rossz küzdelmének a paradigmájába helyezték el az elnöki posztért folytatott harcot. Míg más jelöltek utazásait fotók dokumentálták, addig Trump az *Air Force One* című film zenéjére,<sup>38</sup> harci dobszóra és fanfárra szállt le magánrepülőjével a földre a Megmentő szerepében tetszelegve.<sup>39</sup>

Trump igazi színházi bravúrára a 2016. szeptember 16-ai gyűlésen került sor. Az esemény fontos előzménye, hogy a demokrata elnökjelölt, Hillary Clinton két hónappal a választás előtt egy adománygyűjtő esten szánalmasnak [deplorable] nevezte Trump követői táborának rasszista, szexista, homofób és idegengyűlölő felét. Ezt követően Trump a Miami-ban tartott gyűlésen az 1987-es *Nyomorultak* [*Les Misérables*] című musical emblematikus, *Hallod-e a nép dalát?* című dalára vonult be, mögötte, a kivetítő vásznon pedig a musical 2012-es filmváltozatának egyik képkockája volt látható „Szánalmasok” [Les Deplorables] felirattal, amerikai és Trump zászlókkal.<sup>40</sup> A dal rögtön a kórus belépésével indult, mellyel nem csupán a kollektivitás érzését erősítette fel, hanem a közönség érzelmi azonosulását is elősegítette a musical elnyomott és dühös népével. Az azonosulás sikerét az is mutatja, hogy innentől kezdve Trump hívei büszkén vállalták és hirdették különböző tárgyakon elhelyezett logókkal, hogy ők a „Szánalmasok” közé tartoznak.

Trump hatalomra jutása a politika teátrális alaptermészetét igazolja: ahogy Kricsfalusi Beatrix is írja, a 2016-os amerikai elnökválasztás óta egyre nyilvánvalóban látszik, hogy „a demokráciában a politika céljai, cselekvései és sikerei állandó legitimitációján alapul, szükségképpen rá van utalva önmaga folytonos színrevitelére.”<sup>41</sup>

<sup>38</sup> Ld. <https://www.youtube.com/watch?v=UvDEGduqn3c>.

<sup>39</sup> GRABER, *i. m.*, 438.

<sup>40</sup> Ld. [https://www.youtube.com/watch?v=UjZy2\\_wSuZg](https://www.youtube.com/watch?v=UjZy2_wSuZg).

<sup>41</sup> KRICSFALUSI Beatrix, „Színház mindenén túl. Politikus színház a posztpolitika korában.” ANTAL Klaudia – PANDUR Petra – P. MÜLLER Péter (szerk.), *Színházi politika # Politikai színház*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2018, 15–29, 26.



## Felhasznált irodalom

- ANKER, Elizabeth R.: *Orgies of Feeling. Melodrama and the Politics of Freedom*, Duke University Press, Durham and London, 2014.
- ANTAL Klaudia: „Dokumentumszínház mint közösségi színház”. DOMA Petra (szerk.): *SZITU Kötet 2016*, ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2017, 53–63.
- BOAL, Augusto: *Theatre of the Oppressed*, Pluto Press, London, 2008.
- BRECHT, Bertolt: „A kísérleti színházról”. Uő: *Színházi tanulmányok*, Magvető Kiadó, Budapest, 1969, 138–157. [EÖRSI István]
- BURNS, Elizabeth: *Theatricality. A study of convention in the theatre and in social life*, Harper & Row Publishers, New York, 1973.
- CHOU, Mark – ONDAATJE, Michael L.: „Dramatic Rationalities: Electoral Theatre in the Age of Trump”. Mari FITZDUFF (ed.): *Why Irrational Politics Appeals: Understanding the Allure of Trump*, Praeger, California, 2017, 191–204.
- CHOU, Mark – BLEIKER, Roland – PREMARATNA, Nilanjana: „Elections as theatre”, *Political Science and Politics*, XXXIX/1 (2016), 43–47.
- DAVIES, Philip John: „The Drama of the Campaign: Theatre, Production and Style in American Elections”, *Parliamentary Affairs*, XXXIX/1 (1986), 98–114.
- ECO, Umberto: „A színházi előadás szemiotikája”, *Theatron*, II/2 (1999), 25–32.
- ELTEREN, Mel van: „Celebrity Culture, Performative Politics and the Spectacle of „Democracy” in America”, *The Journal of American Culture*, XXXVI/4 (2013), 263–283.
- FIEBACH, Joachim: „Leleplezett Igazságok. Reflexiók a »dokumentarista színházra«, *Színház*, XLV/11 (2012), Melléklet.
- GRABER, Naomi: „Do You Hear the People Sing? Theatre and Theatricality in the Trump Campaign”, *American Music*, XXXV/4 (2017), 435–445.
- IMRE Zoltán: *Színház és teatralitás – Néhány kortárs lehetőség*, Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2003.
- JEVREINOV, Nyikolaj: „Az élet teatralizálása. Ex cathedra”. TOMPA Andrea (szerk.): *A teatralitás dicsérete – Orosz színházelméletek a XX. század elején*, Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, Budapest, 2006, 147–181. [ABONYI Réka]
- KISS Gabriella: „»A kisiklás tapasztalata« (Gondolatok a politikus színházról és a színház politikusságáról)”, *Alföld*, LVIII/2 (2007), 60–79.
- KRICSFALUSI Beatrix: „Reprezentáció, politika, esztétika (avagy miért nem politikus a magyar színház)”, *Alföld*, LXII/8 (2011), 81–93.



- KRICSEFALUSI Beatrix: „Színház mindenén túl. Politikus színház a posztpolitika korában.” ANTAL Klaudia – PANDUR Petra – P. MÜLLER Péter (szerk.): *Színházi politika # Politikai színház*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2018, 15–29.
- LEHMANN, Hans-Thies: *Poszt dramatikusszínház*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009. [KRICSEFALUSI Beatrix]
- NIMMO, Dan: „Elections as Ritual Drama”, *Society*, XXII/4 (1985), 31–38.
- P. MÜLLER Péter: *Test és teatralitás*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009.
- P. MÜLLER Péter: „A lázadók színháza – 1968”. ANTAL Klaudia – PANDUR Petra – P. MÜLLER Péter (szerk.): *Színházi politika # Politikai színház*, Kronosz Kiadó Pécs, 2018, 107–125.
- PLATÓN, „Törvények”. MIKLÓS Tamás (szerk.): *Platón összes művei kommentárokkal*, Atlantisz, Budapest, 2008. [KÖVENDI Dénes – BOLONYAI Gábor]
- SHAKESPEARE, William: „Ahogy tetszik”. KÉRY László (szerk.): *Shakespeare összes drámái, III. kötet*, Új Magyar Könyvkiadó, Budapest, 1955, 687–789. [SZABÓ Lőrinc]
- SILVA, Christianna: „Trump was horrified when he won the white house and Melania cried, book claims”, *Newsweek*, <https://www.newsweek.com/mike-pence-donald-jr-and-melania-never-thought-trump-would-ecome-president-769701>, [2019.10.02.]
- SIMON, Alfred: „The theatre in May”, *Yale French Studies*, 1971, 139–148. [William F. PANICI]
- THOMPSON, Derek: „Statler and Waldorf on the Campaign Trail. When political journalists play theater critic, they miss the real drama of elections”, *Atlantic Review*, <https://www.theatlantic.com/politics/archive/2015/04/statler-and-waldorf-on-the-campaign-trail/390894/>, [2019.10.02]
- WOLFF, Michael: *Fire and Fury: Inside the Trump White House*, Henry Holt & Co, New York, 2018.

EGRI PETRA

## A divat színpadra állításai

### Eltérő intenciójú kortárs ruhaperformanszok

Hans-Thies Lehmann *A posztdramatikus színház* című könyvében már a kilencvenes évek végén,<sup>1</sup> Erika Fischer-Lichtét megelőzve<sup>2</sup> ír a posztdramatikus színház és a performanszművészet közötti átfedésekről, és a következőket hangsúlyozza:

A színházi jelhasználat megváltozása azzal jár, hogy elmosódnak a határok a színház és olyan gyakorlatformák között, melyek a performanszművészethez hasonlóan valós tapasztalatra törekednek. A posztdramatikus színházat a konceptuális művészet [*concept art*] fogalmára és (főképp 1970-es évekbeli virágkorának) gyakorlatára támaszkodva olyan kísérletként értelmezhetjük, mely a művészet konceptualizálására törekszik, mégpedig abban az értelemben, hogy a valóst (teret, időt, testet) nem ábrázolni akarja, hanem közvetlenül megtapasztalhatóvá tenni. Ebben az értelemben a posztdramatikus színház *konceptuális színház* [*concept theatre*].<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Hans-Thies LEHMANN, *Postdramatisches Theater*, Verlag des Autoren, D, Frankfurt am Main, 1999. A kötet magyarul 2009-ben jelent meg, a továbbiakban a magyar kiadásra hivatkozom.

<sup>2</sup> Erika FISCHER-LICHTE, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2004. A kötet magyarul 2009-ben jelent meg, a továbbiakban a magyar kiadásra hivatkozom.

<sup>3</sup> Hans-Thies LEHMANN, *A posztdramatikus színház*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009, 157.





Lehmann a „játékban” szerzett közös tapasztalat fontosságát emeli ki, s így nem meglepő módon a konceptuális művészethez hasonlítja a posztdramatikus színházat, vele együtt a performanszművészetet is, amelyeknek közös jegye volna a szakítás a művészi kommunikáció hagyományos, tárgyas formáival. Ezzel egyidejűleg egyértelműen művészi kontextusba helyezi a performanszt, majd a következőkkel folytatja:

A performansz a színházhoz közelít, amikor kidolgozott vizuális és auditív struktúrákat keres, s a médiatechnológia irányába terjeszkedik. [...] A tartam, a pillanatszerűség, a szimultaneitás és megismételhetetlenség meghatározó időtapasztalatok lesznek ebben a művészeti formában, mely többé nem szorítkozik arra, hogy titokban folytatott alkotómunka végtermékét mutassa be, hanem a képpé válás ideiglenes folyamatát értékeli fel „színházi” folyamattá. A néző feladata itt már nem az, hogy egy rögzített képet rekonstruáljon, újraalkosson és türelmesen újrarajzoljon, hanem az, hogy mozgósítsa tapasztalásra és reakcióra való képességét, és ezáltal maga is részt vegyen a számára felkínált folyamatban.<sup>4</sup>

Lehmann tehát a látványosság és a részvétel irányába mozduló performanszt közelíti a színházhoz, s a posztdramatikus színház és performanszművészet párhuzama kapcsán kiemeli azok megismételhetetlenségét, pillanatnyiságát. Ezt a vonást először 1993-ban Peggy Phelan említi az *Unmarked: The Politics of Performance* című könyvében,<sup>5</sup> s itt jegyzendő meg, hogy az ismétlés és megismételhetőség problematikája az előadás fogalmának értelmezése kapcsán a színháztudományt ezután még hosszú időn át foglalkoztatja.<sup>6</sup>

Hans-Thies Lehmann könyvében ugyanakkor azt is hangsúlyozza, hogy inkább az átfedésekre kívánja irányítani az olvasó figyelmét,<sup>7</sup> s nem

<sup>4</sup> LEHMANN, *i.m.*, 158.

<sup>5</sup> Peggy PHELAN, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, New York, 1993, 146.

<sup>6</sup> Az ismétlés és megismételhetőség problematikájának összefoglalóját Vö.: P. MÜLLER Péter, *A színház tér meghódítása*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2015, 32–40.

<sup>7</sup> LEHMANN, *i.m.*, 161.



törekszik átfogó képet adni a performansművészetről. Megteszi ezt néhány évvel később Erika Fischer-Lichte *A performativitás esztétikájában*.<sup>8</sup> Lehmann érvelésében a performansművészet a poszt-dramatikus színház diskurzusának részét képezi, s álláspontja szerint performansként érthető minden, amit az eseményt megtapasztaló közönség, vagyis a benne lévők annak neveznek.<sup>9</sup> Ez a nézői aktivitás, vagyis a megnevezésre irányuló performatív aktus Lehmannál vélhetően nem magának a performansznak a konkrét definíciója, inkább az austini beszédaktus elméletnek a tovább írása és a performanszokra vonatkoztatása. Megjegyzendő azonban, hogy ez a direkt párhuzam idővel a színháztudományban vitatottá válik. Ahogy Kérchy Vera fogalmaz:

[a] beszédaktuselmélet szerinti performativitás-fogalom vizsgálata igencsak problematikusává válik a fizikai színház terében. A jelen idejű cselekvés és a történet terének kettősségében való gondolkodás hosszú idő óta a dekódolás technikájára építő szemiotika, illetve közvetlenség élmény megragadását célzó fenomenológiai törekvéseket jelöli ki a színházelmélet számára. [...] Ehhez azon performanszelméleteket veszem górcső alá, melyek a dekonstrukciós beszédaktus- és performativáselméletet kisajátítva-eltorzítva elmulasztottak szembesülni saját előfeltevéseikkel, miáltal visszacsúsztak/megmaradtak a Jelenlélet és közvetlenséget hirdető metafizikus gondolkodás keretei között.<sup>10</sup>

A performansz lényegi definícióját, s színházzal való kapcsolatát éppen a Lehmann és Fischer-Lichte által is említett, a performansz-művészet úttörőjének számító, Marina Abramović adja:

A performansz az a pillanat, mikor a performer a saját mentális és fizikális ötletei által megkonstruálva lép a közönség elé. Ez nem tekinthető hagyományos értelemben vett színháznak, hiszen a színháznak eleme

<sup>8</sup> Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009.

<sup>9</sup> LEHMANN, *i.m.*, 160.

<sup>10</sup> KÉRCHY Vera, *Színház és dekonstrukció: A Paul de Man-i retorikaelmélet színházelméleti kihívásai*, JATE Press, Szegedi Egyetemi Kiadó, Szeged, 2014, 117.



az ismétlés, a helyettesíthetőség (valaki mást játszol), így a színház egy fekete doboz. A performansz mindig a valós. A színházban a vér és a kés sohasem valós.<sup>11</sup> A performanszban a kés és a testből kiáramló vér valóságos.<sup>12</sup>

Ilyen értelemben tehát a performansz lényege a valós kockázat vállalása és az ismételhetetlenség, s lényegében a Lehmann által említett konceptualitás.

A fentiekből természetesen az is következik, hogy a performanszban a közönség és a performer közösen hoz létre valamit, kiemelt szerepe van a közös tapasztalatnak. A divatipar éppen ezt a közösen szerzett tapasztalatot, a közös jelenléteket használja (ki) abban az esetben, amikor egy márka – jellemzően a nagyobb divatházak – kommunikációs- és marketingstratégiája épül arra, hogy divatperformansz formájában mutassa be legújabb kollekcióját, s ezáltal hozza „közelebb” a divattárgyat a potenciális fogyasztókhöz.<sup>13</sup> A divatperformanszban szerzett közös tapasztalat – vagyis lényegében a megszerzett élmény – vágyat generál, és arra serkenti a közönség egy részét, hogy vásárolja meg a bemutatott divattárgyat. A divatipar által kedvelt *see-now-buy-now* modellel kiegészülve – mely azonnali döntéshozással, általában vásárlással társul a bemutató jelen idejében, s ez a vásárlás kizárólag a bemutató alatt, egy okostelefon segítségével tehető meg – ez a közös, a technológiát is beiktató tapasztalat igencsak „zsebbevágó” élmény lehet a divatperformansz résztvevőjének, aki ezzel egy időben az esemény „fogyasztójává” válik.

Vittorio Linfante *Fashion Performing/Fashioning Performances: Catwalks as Communication Tools between Market, Branding and Performing Art*

<sup>11</sup> A szerző megjegyzése: Abramović itt saját performanszára utal, az 1973-as Ritmus 10-re, melyben 20 késsel sebesítette meg magát és a késszúrások hangját magnetofonon rögzítette

<sup>12</sup> Marina ABRAMOVIĆ, *What is performance?* MoMA, 2010. április 13. [www.moma.org](http://www.moma.org)

<sup>13</sup> A jelzett probléma részletes kifejtését ld. Petra EGRI, „Fashion performances: Artistic events or experience-based communication tools between Fashion Industry and Market?”. *New Issues and Empirical Researches in Business Studies*, International Research Institute s.r.o., Komárno, 2020.



című előadásában<sup>14</sup> marketingeszközként, egy lehetséges kommunikációs stratégiaként tekint a divatperformanszokra, amelyekkel a nagy divatházak befolyásolni kívánják a potenciális fogyasztók döntéshozatalát. A divatperformansz lehet ugyanakkor alulról szerveződő közösségi projekt is, jó példák erre Laurel Jay Carpenter divataktívái – a *Red We* (2017) és a *Touch On* (2018) –, illetve a divatperformansz politikai és kinyilatkoztató jelleggel is bírhat – Király Tamás 1980-as évekbeli divatperformanszai –, de lehet akár kölcsönösen előnyös kooperáció is, amely hasznos a performer és a divatmárka számára is. Ez utóbbira lehet példa Vanessa Beecroft 1998-as performansza a New York-i Guggenheim Múzeumban, amikor a performanszművész a Gucci márkával kollaborált.

Álláspontom szerint a kortárs ruhaperformanszok a posztdramatikus színház meghosszabbításaiaként is kezelhetők. Intenciójukat tekintve ugyanakkor különféle csoportokba rendezhetők, melyek határai ugyan nem élesek, mégis érzékelhetően más módon kapcsolódnak a Hans-Thies Lehmann által körvonalazott posztdramatikus fogalmi kerethez. A következőkben ezeket az általam tételezett kapcsolódási lehetőségeket kívánom részletezni.

## Marketingcélú divatperformanszok

A nagy divatházak – Gucci, Dolce&Gabbana, Chanel – a divatperformanszt általában eszközként használják arra, hogy potenciális fogyasztóikat befolyásolják döntéshozatalukban. Ilyen értelemben válik a kifutó, s rajta keresztül a ruhaperformansz is kommunikációs eszközzé a márka és a közönség között, s a posztdramatikus kerettől talán ez a megközelítés esik a legtávolabb. Ezekről az eseményekről természetesen nemcsak a performanszt megtapasztaló közönség értesül, hanem a divatmédia közvetítésével több milliárd másik ember is világszerte.

A jelenlét, a közös tapasztalás, a részvétel az eseményeken azonban a média által közvetített képekkel és narratívával szemben vélhetően még

---

<sup>14</sup> Vittorio LINFANTE, „Fashion Performing/ Fashioning Performances: catwalks as communication tools between market, branding and performing art”. *Fashion, Costume and Visual Culture Conference*, Roubaix, 10th July, 2019.



erősebb hatást és nyomást gyakorol a performanszban résztvevő közönségre. Ekkor a marketingstratégia már eleve a jelenlétre, a közösen meg tapasztalható exkluzív látványosságra akar építeni, abba kíván beíródni. Az olykor kifejezetten erős érzelmi hatásokkal dolgozó – zene, tematika, más szcenikus elemek – divatperformansz esetében lényegében a bemutatón résztvevő közönség jelenlétét használják ki. Radikálisan más ez a megközelítés, mint egy színházi előadás esetében, ahol a néző az előadásra vált jegyet, ám az nem kapcsolódik egyéb eladni kívánt termékhez. Érdekes volna tételes kimutatásokat megismerni arról, hogy a divatperformansz közönségének nagyobb százaléka vásárol-e a márkától, vagy a divatmédia közvetítésében tolmácsolt anyag bír nagyobb befolyással a fogyasztóra. Ginger-Gregg Duggan divatkutató a *The Greatest Show on Earth: A look at Contemporary Fashion Shows and Their Relationship to Performance Art* című tanulmányában az első mellett érvel, amikor azt állítja, hogy a ruhaperformanszokat eleve úgy tervezik meg, hogy emlékezetesek maradjanak és nagy érzelmi hatást gyakoroljanak a befogadókra.<sup>15</sup> Duggan ugyanitt arra is utal, hogy a tervezők a különös látomásaik megtestesítésével, a történetmeséléssel és látványos előadásaikkal versengeni próbálnának a színházzal, így az általam vázoltakkal ellentétben szorosabb kapcsolatot tételez a marketingstratégiába épített divatperformanszok és a színházi előadások között.

A divatperformanszok kétségkívül erősen építenek a látványosságra. Ahogyan Caroline Evans divatkutató is kiemeli a divatbemutatók történeti áttekintését célzó tanulmányában,<sup>16</sup> az átalakulás összefügg a kapitalista látványosság egyre nagyobb térnyerésével, ám úgy tűnik, ezek a divatelőadások korántsem abban az élményben részesítik a befogadót, amiben egy színházi előadás, s az előadás résztvevője sem válik annyira kiszolgáltatottá, mint a marketingcélú divatperformanszok esetében.

<sup>15</sup> Ginger-Gregg DUGGAN, „The Greatest Show on Earth: A look at Contemporary Fashion Shows and Their Relationship to Performance Art”, *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, II/1. (2001), 243–270, 267.

<sup>16</sup> Caroline EVANS, „The Enchanted Spectacle”, *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, II/1. (2001), 271–310, 272.



Ahogy Hans-Thies Lehmann megjegyzi, a posztdramatikus színház túlmutat a reprezentáción,<sup>17</sup> a nagy divatházak divatperformanszai viszont a kollekció prezentációján túl, vagy inkább azon keresztül éppen reprezentálni kívánják a divatház kreativitását, a márka *powerjét*. Itt szükséges megjegyezni, hogy a tervezőházak szezononkénti bemutatói mindig a legköltségesebb vállalkozások a márkák életében, s az aktuális *couture show*-ba fektetett teljes összeg a kollekcióból eladott termékeken keresztül sohasem térül meg a brand számára. A divatperformansz a drága anyagok, az elkészítés több száz munkaórája mellett igen gyakran költséges, új technikai elemekkel, eszközökkel párosulva kerül a színpadra. Jó példa erre egy 2018-as kísérlet, a Dolce&Gabbana drón bemutatója,<sup>18</sup> avagy korábban Alexander McQueen hologram divatshow-ja.<sup>19</sup> Ilyen értelemben tehát a divatperformansz mint eszköz a valaha volt legköltségesebb vállalkozása egy márkának, mely mindemellett ugyanúgy művészi értékkel bírhat, hiszen a tervező a divatperformansszal mindig saját kreativitását is prezentálja a közönség felé. Az említett McQueen hologram-performansz már nem is a színháztól, inkább a film eszközeitől kölcsönöz, túlmutat a posztdramatikus színházon, s inkább a poszt-teátralitás irányába tart. Az eseménynek karakteres és autonóm művészi jellege van.

Az is megfigyelhető, hogy a *see-now-buy-now* modell révén a mobiltechnológia divatperformanszba emelése átírja a jelenlét fogalmát, deformálja a közös tapasztalás lehetőségét, ugyanakkor a performansz játékának szabályrendszerét nem sérti meg. A döntéshelyzetbe kényszerült közönség az applikációt fürkészve testével fizikális értelemben ugyan benne van a performanszban, a hagyományos értelemben vett közös tapasztalás lehetősége azonban mindenképpen csorbul. A jelenlét egyszerre speciális „jelen nem lét.” A közönség figyelme nem a speciális látványosságra, inkább újra a ruhára – és persze a képernyő által közvetített virtuális képre – helyeződik, maga a performansz mint művészi akció azonban már lényegesen kevesebb figyelemre számíthat.

<sup>17</sup> LEHMANN, *i.m.*, 161.

<sup>18</sup> Vö.: Dolce&Gabbana divatperformansz, 2018 ősztél [www.youtube.com](http://www.youtube.com)

<sup>19</sup> Vö.: Alexander McQueen divatperformansz, 2006 ősztél [www.youtube.com](http://www.youtube.com)



## Közösségi ruhaperformanszok

Arra is akad példa, amikor a performanszművész ötlete nem párosul konkrét marketingstratégiával, sőt az esemény nem köthető egyetlen divatmárkához sem. A divatperformansz ilyenkor alulról szerveződő, közösségi projektté válik, ilyen értelemben a performanszban való jelenlét, a közös tapasztalás teljesen más érvényre jut. Ekkor a résztvevők – performerek és szemlélők – számára a ruhaperformanszban való „benne lét” válik értékes tapasztalattá, meghatározó, transzformáló élménnyé.

Kiindulásom szerint ez a divatperformansz áll a legközelebb a lehmanni posztdramatikus fogalmi kerethez, mely a „valóst” – az új kollekciót vagy a performer bármely divattárgyát – nem ábrázolni akarja, hanem közvetlenül megtapasztalhatóvá tenni, s a performanszban való benne lét, a közös jelenlét alakítja az előadás folyamatát.

Jó példák erre az amerikai származású, Angliában tevékenykedő Laurel Jay Carpenter ruhaperformanszai, melyek esetében azt sem tudjuk biztosan, hogy a performer által viselt ruhák és anyagok honnan származnak, sőt olykor az sem sejthető, hogy ezeket maga készítette el vagy egy varrónő. Carpenter *Red We*<sup>20</sup> elnevezésű performanszára egy klasszikusnak mondható közösségi térben, a piacon kerül sor, ahol a performer egy óriási hófehér uszályos ruhában leül egy székre és csendben hímezni kezd, illetve maga köré helyez több másik ülőalkalmatosságot is, amelyekre a piacon bárki leülhet, és vele együtt folytathatja a kézimunkát. A hófehér anyagra több hímezőkarika is fel van illesztve, amelyen a régiségpiac látogatói közül bárki elkezdheti saját redwork kézimunkáját. A ruha mintázatának alakulása így folyamatosan mozgásban van, s a végeredmény kiszámíthatatlan, akárcsak maga a performansz természete és hatása. A ruhaperformansz nézője itt annyira bevonódik az eseménybe, hogy maga is performerré válik, tehát ténylegesen, fizikálisan is részt vehet a performansz által felkínált folyamatban, s annak maga is alakítója.

<sup>20</sup> A performansz címe (*Red We*) valószínűleg az angol „ready” szóra is rá kíván játszani. „Are we ready?”, avagy készen állunk arra, hogy részt vegyünk ebben a közösségi (ruha) performanszban?, A performansz elnevezése utal a *redwork embroidery* hímezéstechnikára is. Vö.: [www.laureljay.com/performance/redwe](http://www.laureljay.com/performance/redwe)



Carpenter *Red We* performansa egy régi hagyományt, egy közösségi rituálét kíván feleleveníteni, amikor összegyűlve énekeltek a varró asszonyok, akik közösen készültek ünnepekre vagy jeles eseményekre. A *redwork* technika olyan hagyományos hímzési mód, amellyel az asszonyok nevezetes eseményeket, ünnepeket, évfordulókat kívántak megörökíteni. A *Red We* című performanszra eddig két helyen került sor: 2018-ban a Tynemouth régiségpiacon, illetve azt megelőző évben a newcastle-i Grainger piacon.

Carpenter közösségi ruhaperformanszainak helyszínei általában liminális, szakrális terek. Nincs ez másként a 2017-es *Touch On*<sup>21</sup> című performansa esetében sem. A korai gótikus stílusban épült Hexham Apátság „Éjszakai lépcsőjén” létrejött akció egy klasszikusan liminális térben – a lépcső a szakralitás és a világi lét közötti tér szimbólumának tekinthető – hozza létre a szintűgy liminalitásában létező (ruha)performanszt.

Victor W. Turner rítuskutató a küszöbfázis állapotát<sup>22</sup> liminalitásnak nevezte, s később ezt a fogalmat írja tovább és alkalmazza a performanszokra Erika Fischer-Lichte is.<sup>23</sup> Fischer-Lichte elmélete azonban abból indul ki, hogy „míg a rituális küszöbtapasztalat transzformálhatja a résztvevő társadalmi státuszát, elismert identitását, addig ez a művészi előadásokban megtörténő esztétikai tapasztalat esetében nagyon is kétséges.”<sup>24</sup> Álláspontja szerint inkább az juttatja a résztvevőket a liminalitás állapotába, ahogy működésképtelenné válik a művészet és a valóság oppozíciója, s az erre épülő többi ellentét.<sup>25</sup>

Carpenter a lépcsőn sétálva próbálta a kezére az újabb és újabb vörös kesztyűket, az arcát el-eltakarva velük a közönség előtt. Egy-egy ilyen próba után a felpróbált darabokat ledobta a lépcsőfokokra. Ezekkel a levetett kesztyűkkel a templomba látogatók interakcióba kerülhettek, amikor az épületet bejárva a lépcsőn is fel szerettek volna menni, ezáltal

<sup>21</sup> Vö.: Laurel Jay Carpenter, *Touch On* performansa, [www.laureljay.com/performance/touch-on](http://www.laureljay.com/performance/touch-on)

<sup>22</sup> VICTOR W. TURNER, *A rituális folyamat – Struktúra és antistruktúra*, Osiris Kiadó, Budapest, 2003, 108.

<sup>23</sup> FISCHER-LICHTE, *i.m.*, 241–248.

<sup>24</sup> FISCHER-LICHTE, *i.m.*, 243.

<sup>25</sup> FISCHER-LICHTE, *i.m.*, 243.





akaratlanul és mit sem sejtve maguk is a performansz részévé váltak. A performer akciója olyan „válságba sodorta” a nézőket, amelyekhez nekik a performansz helyzetében nem volt megfelelő „viselkedési mintájuk”. A szemlélőkben éppen a valóság és művészet általuk feltételezett oppozíciója okozhatott zavart. A produkciót tapasztalva el kellett dönteniük, hogy a nő kesztyűit felveszik, kikerülik, tudomást vesznek róluk vagy sem, illetve „meg kívánják-e zavarni” egyáltalán az előadást – melynek időtartama nem volt ismert számukra – azzal, hogy a lépcsőn felsétálnak. Ellenkező esetben azt kockáztatják, hogy turistaként lemaradnak a templom felső emeletéről nyíló panorámáról.

Az eszköz, vagyis a bőrkesztyűk választása természetesen ebben az esetben is jelentőséggel bírt. A performer olyan kelléket választott, amelynek egykor a szakrális térben jelentése is volt. Hexham városa a XVIII–XIX. században a kesztyűgyártásról és a bőrkereskedelemtől volt nevezetes. A performer az akció idejére gesztusait is megpróbálta korabelivé tenni. Bevallása szerint a performansz azoknak a nőknek állít emléket, akik a XVIII. században ebben a liminális térben arra kényszerültek, hogy elveszítsék vagy épp elrejtsek identitásukat. A performer ezen előadásával – saját bevallása szerint – kapcsolódni kíván a közelmúlt Angliájában kibontakozó elnyomó nőpolitikához is, s a *Point Out*<sup>26</sup> című, ezt megelőző performansza – amely szintén ezen a helyszínen, egy cellában valósult meg, az „INHABIT performance art project week” rendezvény keretén belül – kiegészítésének szánja a *Touch On*-t.

## **Divatperformansz mint politikai kinyilatkoztatás**

Felosztásomban a harmadik eset a politikai jellegű, erősen reflektív tulajdonságokkal rendelkező divatperformansz. Ez már a performansz sajátos határhelyzete és természete miatt is átcsúszhat az előzőekben említett, közösségi ruhaperformansz projektekbe, hiszen mindkettő sajátossága lehet a kinyilatkoztatás, az állásfoglalás valamivel szemben, vagy éppen valami mellett. Mindkét esetben kiemelt szerepe van a performer és a résztvevők közös jelenlétének.

<sup>26</sup> Vö.: Laurel Jay Carpenter, *Point Out* performansza, [www.laureljay.com/performance/point-out](http://www.laureljay.com/performance/point-out)



Jó példák erre Király Tamás 1980-as évekbeli hazai divatperformanszai és megmozdulásai, melyek a Kádár-rendszer, s benne leginkább a korszak ruházkodásának, az úgynevezett „szocialista jóízlésnek”<sup>27</sup> a kritikáját adják. Az egykor neo-avantgárd tervezőként számontartott Király Tamás ruhaperformanszai a kádári hatalom által már lazábban kontrollált időszakban születtek. A Muskovics Gyula–Soós Andrea szerzőpáros ezeket a divatperformanszokat egyfajta forradalmi esztétika<sup>28</sup> megtestesítőjeként értelmezi. Amellett érvelnek, hogy ezek a performanszok könnyen a rendszerkritika eszközévé válhattak, hiszen a műfaji szempontból is határhelyzetben lévő divatperformansz már eleve kikaput jelentett a politika által kontrollált mindennapokban, s a hatalom által értelmezhetetlen „műfajnak” bizonyult.<sup>29</sup>

Nem kétséges, hogy Király divatperformanszai a rendszert is kritikával illették, ugyanakkor nem elhanyagolható, hogy leginkább annak divatjával szemben kívántak fellépni. Érdekes tehát azt a tényt is figyelembe venni, hogy a '80-as évek Magyarországon a felbomlásban lévő szocialista rendszer megengedőbb volt mindenfajta közösségi mozgolódással szemben, amelyet nem tartott súlyosan ártalmasnak a rendszerre nézve.

Ebben a környezetben volt kivitelezhető 1989-ben Király Tamás egy olyan performatív divatsétája is, melyben a modell a magyar zászló színeit viselte magán, fején egy parlamentet formázó, gyufából összeragasztott kupola-kalappal, a tetején vörös csillaggal, melyhez egy létra vezetett, amelynek utolsó lépcsőfoka már nem ért fel a rendszer ikonikus szimbólumáig. Maga Király is megjelenik a képen egy sétataplóval a kezében, napszemüvegben, fekete öltözetben, egy ironikus és allegorikus formán keresztül. Király 1989-es, Batthyány téri divatperformansza a fennálló rendszer jelképeit dekonstruálja, ironizál és allegorizál, amikor radikálisan

<sup>27</sup> SIMONOVICS Ildikó, „A szocialista jó ízlés és a minidivat dilemma: Kitekintés – a youthquake évtizede”. F. DÓZSA Katalin – SZATMÁRI Judit Andrea – VÉR Eszter Virág (szerk.), *Egyén, Társadalom – A divattörténeti tudományos konferencia tanulmányköte*, ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2016, 265–285.

<sup>28</sup> MUSKOVICS Gyula – SOÓS Andrea, *Király Tamás '80s*, Tranzit.hu Kiadó, Budapest, 2017, 36.

<sup>29</sup> MUSKOVICS – SOÓS, *i.m.*, 31.



felforgatja és kiszakítja azokat eredeti kontextusukból, ezenkívül pedig a „szocialista józslés” divatjával is szembe megy.

Az iróniára további tanulságos példa a szintén Muskovicsék könyvében közölt, ám a szerzőpáros által értelmezés nélkül hagyott fotódokumentáció, amelyen Király Tamást és modelljét a divatakción közben igazoltatják.<sup>30</sup> Muskovicsék álláspontját kiegészítve úgy látom, hogy Király divatperformanszai és performatív divatsétái a Váci utcán az 1980-as évek Magyarországon nem csupán mint divatakción voltak szembelyezhetők a fennálló politikai rendszerrel, hanem a „szocialista józslés” divatjával szemben is alkalmaztak egyfajta kinyilatkoztatást. Király efemer kreációi – kátránypapírból mellényt készített, gyufából kalapot – már anyaguk tekintetében is magukban hordozták az utalást a rendszerre, amelyre előbb a hiánygazdaság, később a fogyasztói szocializmus volt a jellemző. Király a divatperformanszaiban felvonultatott kollekciók egyetlen darabját sem szánta eladásra, éppen a fogyasztói szocializmus idejében, jelezve a tervező saját pozícióját.

Fontos megemlíteni, hogy Király ruhaperformanszainak szereplői nem a hivatásos modellek közül kerültek ki. A tervező a modelleket saját baráti társaságából választotta, esetenként az utcáról leszólitott, séta közben megpillantott férfit vagy nőt kért meg, hogy vegyen részt a következő performanszában. A Váci utcai divatséták során a divatperformansz szemlélője és résztvevője szintén váratlanul konstruálódott meg az éppen arra kószáló turisták és a korzózó budapestiek köréből. Király kreációit megpillantva a közös tapasztalat a közönség részéről általában elsősre a döbbenet, majd az értetlenség volt. Ezért is kétséges, hogy Király performanszai politikai kinyilatkoztatásként minden esetben működni tudtak volna.

---

<sup>30</sup> Önmagában az is érdekes problémának bizonyul, s talán további kutatómunkát igényel, miképpen lehetett megőrizni magát az igazoltatás pillanatát. A kép megtalálható.: MUSKOVICS – SOÓS, *i.m.*, 62.



## A tipologizálhatatlan divatperformansz

A divatperformanszok politikussága azonban sokszor nem társul egy fennálló hatalmi rendszer explicit kritikájával. Ginger-Gregg Duggan divatperformanszokról írt tanulmányában kiemeli, hogy a performansz célja irányulhat akár a test politikájára vagy a divatipar kritikájára is. A szerző Susan Cianciolo, Miguel Adrover és Elena Bajo tervezőket említi<sup>31</sup> ebben a kontextusban, akik a manapság „divatos” fenntarthatóság mellett, illetve a divatipar által idealizált női testkép ellen kívánnak fellépni sajátos divatperformanszaikkal. Ez mindenképpen azt jelzi, hogy a divatperformanszok – a színházhoz hasonlóan – képesek reflektálni társadalmi kérdésekre is, melyek esetleg nem szorosan az aktuálpolitikához köthetők, ahhoz csupán közvetett módon kapcsolódnak.

Dolgozatomban nem amellett kívántam érvelni, hogy a különféle intenciójú divatperformanszok közötti határok könnyen meghúzhatók volnának. Éppen ezért a különféle eseteket mesterségesen felcímkézni sem kívánom, csupán az eltérő intenciók összjátékára, s a lehmanni posztdramatikus színház fogalmával való kapcsolatukra rámutatva kívántam bemutatni a határhelyzetben lévő kortárs ruhaperformanszokat.

A fenti példák mellett Vanessa Beecroft 1998-as New York-i Guggenheim Múzeumi akciója is a különféle esetek közötti könnyű átjárhatóság példaként említhető, amely lényegében az összes általam említett eseten áthatol. Az olasz származású performanszművész múzeumi akciója a Gucci márkával kollaborálva jöhetett létre, s ez nyilván a márka nyári kollekciójának is jó reklámjaként szolgált. A Gucci-bikiniket és túsarkú cipőt viselő performernők sorokba rendeződve, némán, rezzenéstelen tekintettel bámulták az őket figyelő közönséget órákon keresztül. Jennifer Doyle *Sex object: Art and the Dialectics of Desire* című könyvében az akciót politikai kinyilatkoztatásként értelmezte, amikor a művészet mint közösségi intézmény reakciójaként, s közös tiltakozásként olvasta a női test eltárgyasítása ellen.<sup>32</sup> A performerek amellett, hogy előadásukkal kívántak kiállni a divatipar által tárgyiasított női testképekkel szemben,

<sup>31</sup> DUGGAN, *i.m.*, 263.

<sup>32</sup> Jennifer DOYLE, *Sex object: Art and the Dialectics of Desire*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2006, 128.



a néző-performer között korábban feszülő passzivitást, s a hagyományos *szemlélő-cselekvő* pozíciót is megfordították. Éppen a performerek interakciójának a hiánya (ez esetben tehát nem a közönségé), a múzeumba látogatók testének voyeurisztikus bámulásával zavart keltett a performansz figyelőjében, aki immár nem bámuló leskelődő volt, hanem maga is megbámult.

### Felhasznált irodalom

- AUSTIN, Johan L.: *Tetten ért szavak*, Akadémia Kiadó, Budapest, 1990. [PLÉH Csaba]
- DOYLE, Jennifer: *Sex object: Art and the Dialectics of Desire*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2006.
- DUGGAN, Ginger-Gregg: „The Greatest Show on Earth: A look at Contemporary Fashion Shows and Their Relationship to Performance Art”. *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, II/1. (2001), 243–270.
- EGRI, Petra: „Fashion performances: Artistic events or experience-based communication tools between Fashion Industry and Market?”, *New Issues and Empirical Researches in Business Studies*, Komárno, Slovakia, International Research Institute s.r.o., 2020.
- EVANS, Caroline: „The Enchanted Spectacle”. *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, II/1. (2001), 271–310.
- FISCHER-LICHTE, Erika: *A performativitás esztétikája*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009. [Kiss Gabriella]
- KÉRCZY Vera: *Színház és dekonstrukció – A Paul de Man-i retorikaelmélet színházelméleti kihívásai*, JATE Press, Szegedi Egyetemi Kiadó, Szeged, 2014.
- LEHMANN, Hans-Thies: *A posztdramatikus színház*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009. [KRICSEALUSI Beatrix – BEREZC Zsuzsa – SCHEIN Gábor]
- LINFANTE, Vittorio: „Fashion Performing/Fashioning Performances: catwalks as communication tools between market, branding and performing art”. *Fashion, Costume and Visual Culture Conference*, Roubaix, 10th July, 2019.
- MUSKOVICS Gyula – Soós Andrea: *Király Tamás '80s*, Tranzit.hu Kiadó, Budapest, 2017.
- P. MÜLLER Péter: *A színtér meghódítása*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2015.



- PHELAN, Peggy: *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, New York, 1993.
- SIMONOVICS Ildikó: „A szocialista jó ízlés és a minidivat dilemma: Kitekintés – a youthquake évtizede”. F. DÓZSA Katalin – SZATMÁRI Judit Andrea – VÉR Eszter Virág (szerk.): *Egyén, Társadalom – A divattörténeti tudományos konferencia tanulmánykötete*, ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2016.
- TURNER, VICTOR W.: *A rituális folyamat: Struktúra és antistruktúra*, Osiris Kiadó, Budapest, 2003. [OROSZ István]

### *Másodlagos források*

- Alexander McQueen divatperformansa, 2006 ősz/tél <https://www.youtube.com/watch?v=q-38BdFGAho> [2020. 02. 29.]
- Dolce&Gabbana divatperformansa, 2018 ősz/tél, <https://www.youtube.com/watch?v=DvvhbJKNsXGI> [2020. 02. 29.]
- Laurel Jay Carpenter „Point Out” ruhaperformansa, 2017. <https://www.laureljay.com/performance/point-out> [2020. 02. 29.]
- Laurel Jay Carpenter „Touch On” ruhaperformansa, 2017. <https://www.laureljay.com/performance/touch-on> [2020. 02. 29.]
- Laurel Jay Carpenter „Red We” ruhaperformansa, 2018. <https://www.laureljay.com/performance/redwe> [2020. 02. 29.]
- Marina Abramović, *What is performance?* MoMA, 2010. április 13. [https://www.moma.org/explore/inside\\_out/2010/04/13/marina-abramovic-what-is-performance/](https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/04/13/marina-abramovic-what-is-performance/) [2020. 04. 20.]



BÁLINT ZSÓFIA

## Fehér ólom és egyéb mérgező anyagok

### Sminkek a XVI–XVII. század színpadán

A színházi smink készítése és a maszkolás érdekes, ám kevésbé kutatott aspektusa a színháznak, annak ellenére, hogy az arcfestés az emberiség történetével egyidős. A vadászathoz, illetve a különböző természeti rítusokhoz kapcsolódva már az ősember is használt különböző anyagokat testének dekorálására, például állati vért,<sup>1</sup> így az ősi „sminkpalettán” már megtalálhatók voltak a későbbi korok legnépszerűbb színei: a piros, a fehér és a fekete.<sup>2</sup> Nem beszélve arról, hogy a törzsi testfestés és maszkok szakrális eseményeken való használata a mai napig megőrződött a természeti kultúrákban.

A maszk és az erőteljes sminkhasználat sok esetben hozzájárul a színházi illúzió megteremtéséhez egy-egy technika segítségével. Lehet ez öregítés, fiatalítás, vagy épp egy adott történelmi korra, például a reneszánszra jellemző megjelenés kialakítása. A különböző anyagok használatának köszönhetően képessé válunk egy-egy szereplő arcának teljes megváltoztatására azáltal, hogy bizonyos vonásokat kiemelünk, vagy éppen elrejtünk a megformált karaktertípusnak megfelelően. A sminket „használhatjuk érzelmek, lelkiállapotok kifejezéséhez, társadalmi helyzet vagy vallási hovatartozás, anyagi helyzet és ízlésvilág ábrázolásához”<sup>3</sup> is.

<sup>1</sup> NAGY FRUzsina, *Színházi maszk- és sminkoktatás a színészképzésben Oktatási segédanyag a SZFE hallgatói számára*, Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, Budapest, 2014, 41.

<sup>2</sup> Lisa ELDRIDGE, *Facepaint. The story of makeup*, Abrams Image, New York, 2015, 13.

<sup>3</sup> NAGY, *i. m.*, 31





Tanulmányom célja, hogy felhívja a figyelmet a színház e keveset vizsgált területére. A teljes sminktörténet áttekintésére természetesen nem vállalkozom, ehelyett elsősorban a XVI–XVII. századi általános sminktörténettel foglalkozom, kizárólag a nyugati, európai színházra vonatkoztatva, hiszen az mindig is előszeretettel alkalmazta a legmodernebb termékeket és technikákat. Ez a két évszázad volt, amikor először kezdték intenzívebben használni a kozmetikumokat a színpadon: az ókori görögök és rómaiak csak keveset, a középkorban pedig szinte egyáltalán nem használták azokat.

Hogyan lehet különbséget tenni a színházi sminkes kultúra és a divat-smink világa között? A színházra évszázadok óta jellemző az erőteljesebb szín- és kontúrhasználat. Ennek oka, hogy a közönségnek távolabbról is ki kellett vennie a karakternek megfelelő, jellegzetes arcvonásokat. Ezt a funkciót az ókori görög színházban a maszkok töltötték be, melyek használata a *commedia dell'arte* hagyományban is megjelenik, míg végül felváltja a késői reneszánsz és barokk színház a maga sminktechnikájával.<sup>4</sup> A maszk alkalmazásának előnye, hogy teljesen „elfedi, ami alatta van, új identitást kölcsönözve viselőjének.”<sup>5</sup> Ugyanakkor a különböző maszkok csak egy-egy szerep, illetve korlátozott mennyiségű érzelem stilizált megjelenítésére képesek, míg a színházi smink használata mellett az arc érzelmei, rezdülései is láthatóvá válnak a kevesebb anyaghasználatnak köszönhetően.

## A színházi sminktechnikák antik előzményei

A maszkok népszerűsége ellenére bizonyos anyagok azonban már megjelentek az ókori görög színházban, ilyen például a fehér ólom, amelynek használata még a barokk korszakban is jellemző volt. Mérgező hatását ekkor még nem ismerték fel, s az arc fehéritésére alkalmazták. „Kr. e. 500 körül Athénban a nemes és nagy becsben álló kurtizánok már ügyesen használták a ráncokat elfedő világos alapozókat.”<sup>6</sup> Ismert anyag volt a vörös cinóber, illetve az alga, amelyből olaj és borpárlat hozzáadásával

<sup>4</sup> Elizabeth McLafferty, “Theatrical makeup”, *fashion-history.lovetoknow.com*

<sup>5</sup> NAGY, *i.m.*, 31.

<sup>6</sup> NAGY, *i.m.*, 31.



festékeket keverték, ezeket az arccsontok és a száj pirosítására használták.<sup>7</sup> A különböző zsírokból készített rúzsok ekkor még nem terjedtek el Európában, de Kínában már alkalmazták őket. Az európai kultúrában a színházi smink első megjelenését a i. e. VI. századra datálják. Thespis nevéhez fűződik, aki mint első színész lépett elő a kórusból, ő használta először ezeket az anyagokat az arcán.<sup>8</sup> Az ekkoriban elsajátított technikák azonban hosszú időre feledésbe merülnek, mivel az antik római színház a maszkok alkalmazásához tért vissza, csakúgy, mint a *commedia dell'arte*. A középkor az antik arcfestési szokások közül egyedül a sápadt bőr divatját őrizte meg, s ezt nem csupán sminkeléssel, hanem egy új, különösnek számító technikával érték el: a nők „eret vágtak és kis mennyiségben kifolyatták vérüket a megfelelő arcszín eléréséhez.”<sup>9</sup>

### Az olasz reneszánsz szépségideálja

A XVI. század reneszánsz színháza ebből a szempontból áttörést hozott, mivel a korban népszerű kozmetikumokat elkezdték a színpadon alkalmazni. 1548-ban Firenzuola olasz szerzetes művében egy teljes fejezetet szentel annak, hogy a tökéletes, reneszánsz szépség pontos leírását adja. „Az arccsontoknak világosnak kell lenniük, szinte fehérnek egy bizonyos ragyogással, akár az elefántcsont / A haj legyen szintén világos és sima, / a homlok pedig széles.”<sup>10</sup> A szerzetes részletes jellemzést ad a megfelelő szemöldök formájáról is (mint egy boltív, de nem túl széles), és színéről (sötét vagy mogyoróbarna, puha, rövid szálak), csakúgy, mint az ajkakéről (kicsi, nem túl telt, élénkpiros színben). Ez a leírás arra enged következtetni, hogy a korszakban a nők nemcsak ismerték, de rendszeresen használtak is kozmetikumokat, noha nem olyan mértékben, mint majd később Erzsébet királynő Angliájában. Mivel a kor szépségideálja a hófehér alabástrom bőr volt, továbbra is használták a fehér ólmot, egyre több rétegben az arcukon és a nyakukon. Ennek kellemes mellékhatása a ráncok eltüntetése volt.

<sup>7</sup> ELDRIDGE, *i.m.*, 23.

<sup>8</sup> J. Michael GILLETTE, „Theatrical makeup”, *britannica.com*

<sup>9</sup> NAGY, *i.m.*, 53.

<sup>10</sup> Richard CORSON, *Fashions in makeup*, Peter Owen Publisher, London, 1972, 93.



Emellett a tehetősebb nők körében már megjelent a rúzshasználat, illetve az apróra tördelt spanyolfa kéreg mint púder.

A barna bőr ebben az időszakban egyértelműen a csúnyaság jelentését hordozta, hiszen csak a földművelő, kemény munkát végző nők barnulhattak le a levegőn, az előkelő arisztokrata hölgy ideálképehez a fehérbőr kapcsolódott. Míg a középkorban a smink használatát a könnyűvérűség ismertető jelének tekintették, a korai reneszánszban viszonylag elfogadott volt a smink viselése, de azért akadtak ellenzői. Andreas de Laguna spanyol fizikus például dühös levélben kelt ki III. Gyula pápának, miszerint a kozmetikumok az ördög találmányai, amelyek megrontják a nőket. Más kérdés, hogy ő volt az, aki az anyagok mérgező hatására is igyekezett felhívni a figyelmet. A fehér ólom ugyanis, párosulva azzal, hogy a fogtisztítás ekkoriban még nem volt jellemző, a fogak rothadását és gyors kihullását okozta.<sup>11</sup>

## I. Erzsébet mint divatdiktátor

Különösen kedvezett a smink és a kozmetika terjedésének és népszerűsödésének I. Erzsébet uralkodásának ideje; ő maga is folyamatosan használta a termékeket, ahogy idősödött, egyre inkább. A királynőről készített legtöbb festményen jól láthatóak a kor ideáljának legfőbb jellemzői: krétafehérre festett arcbőr és a rúzs. Ekkor jöttek leginkább divatba a különböző színű festékek, a púder és a szépségpöttyök is, amit fekete selyemből készítettek. Az arccsontok és az ajkak pirosítása a nemesi rangot, jólétet szimbolizálta, ehhez bíbortetű, festő buzér (népies nevén pirosítófű) és okker alapú festékeket használtak.<sup>12</sup> Ebben a korszakban kezdődött meg a kozmetikai ipar kiépülése, mert a kereslet akkorára nőtt, hogy bizonyos termékek esetében a gyártás egyre nagyobb méreteket öltött. Könyvek jelentek meg, amelyekben különböző szépségápolási recepteket olvashatott a vásárló. 1582-ben egy párizsi orvos, Jean Liébaut 463 oldalt szentelt ezeknek a fortélyoknak (*L'Embellissement et Ornement du Corps Humain*), részletes leírásokkal szolgálva a különböző állagú és tartalmú kozmetikumok

<sup>11</sup> CORSON, *i.m.*, 93–97.

<sup>12</sup> ELDRIDGE, *i.m.*, 27.



és szépségápolási termékek elkészítési módjáról. Receptjei elterjedtek a nők körében, a következő századokban újabb és újabb kötetekben bukkantak fel másolatai. Továbbra is töretlen népszerűségnek örvendett a fehér ólom, illetve megjelent a porállagúra tört bórax mint púder, amit a mai kozmetikai termékekben is alkalmaznak. Emellett olyan anyagokat is használtak színezésre, mint például a tojás, a méz, a liliom, a kagyló, a kámfor és a higany.<sup>13</sup> Pontosabban a higany-szulfid, amelyből egy világospiros festékananyagot, a cinóbert alkalmazták pirosításra. Ez utóbbi szintén a mérgező vegyszerek közé tartozik, hosszútávú használata égési sérüléseket okozott, a bőr petyhüdt lett tőle és meg is feketedhetett. Az arccsontra és az ajkakra szívesen alkalmaztak okkersárga vagy vörös színeket. Az előkelő hölgyek korabeli „neszeserekben” hordták magukkal a szükséges kellékeket: egy porcelánfehér púdert, a rúzst és a szépségpöttyöket.<sup>14</sup>

Az erőteljes sminkhasználat ekkor már megjelent az angol színházban is, kiváltképp a női karakterek esetében, ugyanis ezeket a szerepeket férfi színészeknek kellett eljátszaniuk, így megjelent a maskírozás művészete. Shakespeare maga is utal két művében a nők sminkelt arcára: a *Szentivánéji álomban* Hermia Helenát „festett karónak nevezi”,<sup>15</sup> Hamlet pedig a következőket mondja Ophéliának:

Hallottam hírét, festjük is magunkat, no bizony. Isten megáldott egy arccal, csináltok másikat; lebegtek, tipegtek, selypegtek; Isten teremtséinek gúnyveveket adtok, s kacérságból tudatlannak mutatkoztok.<sup>16</sup>

A téma Ben Jonsonnál szintén megjelenik, aki hasonló kritikát fogalmaz meg *Hallgatag hölgy* című drámájában, ahol Finesse felháborodását fejezi ki, mert a hölgyek a sok festés és parfümözés miatt folyton váratták: „Újabbán meg már be se jut hozzá a férfiember, míg önagysága nincsen

<sup>13</sup> ELDRIDGE, *i.m.*, 27.

<sup>14</sup> Uo.

<sup>15</sup> William SHAKESPEARE, „Szentivánéji álom”, *mek.niif.hu*

<sup>16</sup> William SHAKESPEARE, „Hamlet”, *mek.oszk.hu*



kipingálva, kenceficézve, parfümözve, szapulva, síkálva.”<sup>17</sup> Emellett a *Lusta báj* című versében is hasonlóképpen méltatlankodik: „Csinos vagy, gonddal öltözött, mint ünnepélyre érkezők. Rizspor felhöz s jó illatok, de tudd meg, Hölgyem, bárha sok fogásod szinte rejtelem, mindez nem illő, szertelen.”<sup>18</sup>

A puritánok és a moralisták szintén rossz véleménnyel voltak a sminkelésről; bűnös tevékenységnek tulajdonították a kozmetikumok használatát. Támadták ez okból a színházat is, ám minden bírálat ellenére az arc festése egyre inkább elfogadottá vált. Ebben a korszakban tűnik fel az a jelenség, ami a barokk korban válik igazi divattá: alkalmanként a férfiak is festették magukat; egyik ékes példája volt ennek III. Henrik francia király.<sup>19</sup>

Bár a smink igazán népszerűvé vált a XVII. században, I. Jakab uralkodása idején kissé mégis visszazorult a szigorú puritán rend hatalomra kerülése miatt. Egyre élesebb kritikák jelentek meg, amelyek mind a maszkírozást, mind magát a színházat keményen bírálták. Thomas Tuke például 1616-ban a következő címmel jelentette meg kritikáját: *Értekezés a nők és férfiak festése, szépítkezése ellen, a gyilkosság és a mérgezés ellen: Büszkeség és Ambíció: Bálványimádás és Boszorkányság*. Paradox módon mégis ez volt az a korszak, amikor először megjelent Európában a XXI. század egyik legnépszerűbb sminkterméke, a szemhéjfesték. A barna, szürke és kék krémes festékek egyre népszerűbbé váltak, miközben szemöldökfestés és a rúzs szintén elterjedtebb lett, sőt férfiak is gyakran alkalmazták az arcsontjukon és az ajkukon. John Suckling korabeli költő egyik versében ki is tér az arcok állandó változtatására. *Szerelemben a szerelem* című versében így ír: „Amit szépségnek érzünk, semmi más, csak pusztá ámitás. És ha most szeretek ilyen fűrtöket, olyan szemeket, holnapra jöhet újabb keverék.”<sup>20</sup>

Az új század új hozzávalót és tragédiát hozott a smink világába. A nők kozmetikumai között ugyanis megtalálható volt egy Aqua Tofana nevű

<sup>17</sup> Ben JONSON, „A hallgatag hölgy”. Uő., *Komédiák*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1974, 157–298, 166.

<sup>18</sup> Ben JONSON, „Lusta báj”, *szerelmeslevel.hu*

<sup>19</sup> CORSON, *i. m.*, 97–118.

<sup>20</sup> John SUCKLING, „Szerlemben a szerelem”. Vas István (szerk.), *Énekek éneke – A világirodalom szerelmes verseiből*, *bibl.u-szeged.hu*



készítmény, ami Signora Tofana nevéhez fűződik, és színtelen arzént tartalmazott. A mérget arcermet vagy púder formájában használták, a terméket alkalmazó nők pedig pontos utasításokat kaptak: hogyan osszassák szét arcukon, illetve tartsák vissza lélegzetüket, amikor házastársuk a közelben van.<sup>21</sup> A korszakban több mint hatszáz férj halálát okozta ez a készítmény, míg végül Tofanát letartóztatták és méregkeverés vádjával kivégezték. Emellett kevésbé veszélyes kozmetikumok is megjelentek, például a XVII. század egyik legnépszerűbb terméke, a Magyarországi Víz, amely Jagelló Izabella magyar királynő nevéhez fűződik. A királynő saját receptjeként ismertté vált kozmetikum egyebek mellett rozmaringot, bort, citromot, levendulát tartalmazott, és az első alkoholtartalmú parfümként tartják számon.<sup>22</sup>

A kor szépségideálja nagyot változott a XVI. századhoz képest: a napot sosem látott, fehér bőrű, szőke hajú eszménykép helyére a rózsás, egészséges arcbőr, a barna és fekete haj lépett. Ékes példája ennek a következő balladarészlet ismeretlen szerzőtől, melynek címe: *Egy fiatal ember tanácsa, vagy megérdemelt dicsérete az édes, bonyolult fekete és barna lányoknak* – „A kellemes Feketék, csinos Barnák, akik férjünknek tetszenek. Nos, ha lenne tízezer fontom Ilyen nőt vettem volna el.”<sup>23</sup>

A hajszín megváltozása mellett a hosszúkás arc és orr, a kiemelkedő szemek, a telt ajkak jelentették az új szépségideált, a vörös és piros rúzs továbbra is megmaradt, illetve ekkor jött divatba először a fehér fogsor, aminek eléréséhez port dörzsöltek a fogukra. A hosszúkás arc létrehozásához a fejfedőkre vashuzalokat szereltek, amit a bőrbe is beleakasztottak. A nyújtás súlyos mellékhatása volt, hogy megzavarhatta a vérkeringést, ami az arc petyhüdségéhez, vagy akár halálhoz is vezethetett. Ekkorra a nők és férfiak sminkhasználatja teljesen hasonlóná vált, a férfiak arcfestése is mindennapos jelenség volt, különösen Franciaországban, mivel ugyanazokat a termékeket alkalmazták. Az egyház azonban élesen bírálta mind a színházat, mind az egyre nagyobb teret hódító arcfestést, amelyek

<sup>21</sup> Susan STEWART, *Painted faces – Colourful history of Cosmetics*, Amberley Publishing, Stroud, 2018, 152.

<sup>22</sup> CORSON, *i.m.*, 136–141.

<sup>23</sup> CORSON, *i.m.*, 161.



a fiatal, befolyásolható leánykákat az örület és a halál felé sodorják. Egyre gyakoribbá vált annak a hangzatos véleménynek a megjelenése, hogy a kozmetikumok a pokolba vezető út kövei.<sup>24</sup>

Thomas Hall, angol lelkész a következőket írja a témáról *The Loathsomnesse of Long Haare* című munkájában:

A bőr mesterséges festése, színezése bűnös és utálatos cselekedet. Maga az ördög tanította a nőknek a haj és a test elváltoztatásának erkölcstelen művészetét. Szent Jeromos azt mondja, hogy a festett arc nem Isten teremtménye, hanem a sátán csábítása.<sup>25</sup>

Bár a korszakban megkezdődött a kozmetikumok tömeges gyártása, amelyeket házalóktól lehetett megvásárolni, a XVII. század főbb receptjei mégis házilag is könnyen elkészíthető termékeket ajánlgatnak. A receptek főbb összetevői a korall, a bor, a porrá tört kagyló és a barackvirág voltak, de megjelentek olyan különös ötletek, mint például a következő recept, amely a szemöldök sötétítését ígéri: „darazsat, vagy méhet kell hamuvá égetni, majd a hamut mézzel összekeverni és ezt tenni a szemöldökre.”<sup>26</sup> Egy másik különös anyag, az arcfehéřítésre használt púderszerű por, amit a sertések állkapocs csontjának porrá törésével lehetett elkészíteni.<sup>27</sup>

## A Napkirály pöttyös sminkjei

A barokk kor viseletére leginkább jellemző szépségpöttyök már a XVII. század elején is divatosnak számítottak. A csillag, hold és szív alakú formák mindennapos jelenségek voltak, de az egyediségre törekvő hölgyek körében hintó formájú „pöttyel” is lehetett találkozni. A formához és az elhelyezkedéshez különböző jelentések társultak XIV. Lajos udvarában. Az ajkak közelében elhelyezett pötty például csábító és kacérkodó természetre utalt, míg a bal orcán viselt kis szív gazdájának jegyben járását

<sup>24</sup> CORSON, *i.m.*, 152.

<sup>25</sup> CORSON, *i.m.*, 153.

<sup>26</sup> CORSON, *i.m.*, 180.

<sup>27</sup> CORSON, *i.m.*, 163.



hivatott szimbolizálni. A korabeli feljegyzések szerint a nemes hölgyek 7-8 pöttyöt is viselhettek arcukon, és mindig magukkal hordtak egy kis dobozt, amely elvesztés esetére tartalmazott „pótpöttyöket”.<sup>28</sup> A pöttyök népszerűségének azoban gyakorlati haszna is volt. A magas ólomtartalmú púdereknek köszönhetően „gyakran kelések keletkeztek a bőrön. A kelések elfedésére pedig szépségpöttyöt alkalmaztak.”<sup>29</sup> A kor sminkdivatjára Racine is tett utalásokat *Atália* című művében: „Ott láttam rajta még a kölcsön báját is, a melylyel arczát szokta ékesíteni, hogy eltakarja évek pusztító nyomát.”<sup>30</sup> Molière *Kényeskedők* című művében pedig Gorgibus a következő megjegyzést teszi a túlzott cicomázkodás ellen:

Pirosító, kenőcs: mintha szántszándékkal tönkre akarnának juttatni. Ahova csak nézek: tojásfehérje, szűzlánytej meg ördög tudja még, hányféle meg miféle kotyvalék. Mióta itt vagyunk, csak hájat elkenegettek vagy egy tucat disznóról valót. Négy inas élne az ürücombon, amit naponta elszépitkőznek.<sup>31</sup>

A XVII. század színpadát az extrém sminkhasználat jellemezte, még a szegényesebb vándortársulatok is használtak kozmetikumokat. A bőrt a kor divatjának megfelelően vastag pasztával sötétítették, míg a felső szemhéjra krémes festéket kentek, általában kéket, ez volt a legnépszerűbb árnyalat ekkoriban. Ebben a korszakban éli reneszánszát a szem fekete árnyalattú festékekkel történő kiemelése, amelynek hagyománya egészen az ókori Egyiptomig nyúlik vissza. A XXI. században rendkívül népszerű „cicafarok” formájú tusvonal használata mindennapos volt az egyiptomiak számára, ezt bizonyítják többek között például Kleopátra vagy Nefertiti híres szobrai. Ennek elkészítéséhez szenet alkalmaztak, aminek – egyes kutatók szerint – fontos szerepe volt a szemfertőzések megelőzésében.<sup>32</sup>

<sup>28</sup> CORSON, *i.m.*, 167.

<sup>29</sup> NAGY, *i.m.*, 54.

<sup>30</sup> RACINE, *Athalia Tragoedia öt felvonásban*, Csanád-Egyházmegyei Nyomda, Temesvár, 1876.

<sup>31</sup> MOLIÈRE, „Kényeskedők”. Uő., *Hat színmű*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2011, 89–118, 93.

<sup>32</sup> ELDRIDGE, *i.m.*, 68–70.





A vörös rúzs alkalmazása, amely a divatsmink részeként az úri szalokban is következetesen jelen volt, ugyancsak a XVII. század színpadának bevett technikai közé tartozott. Emellett kísérletet tettek a színészek karakterének megfelelő öregítésére is, amelyhez vízfestéket használtak.<sup>33</sup>

## Összefoglalás

A XVI–XVII. század nemcsak a mindennapok részévé tette a sminkhasználatot, de elsőként fordult a figyelem más népek festési szokásai felé. 1650-ben John Bulver egy teljes kötetet szentel a témának, amely a török, arab és indiai szokásokat tárgyalja, bár tény, hogy közben élesen bírálja is azokat.

Tanulmányom célja, hogy felhívjam a figyelmet a színház egy fontos, ám kevésbé kutatott részterületére. Korunkban a kozmetikai ipar az egyik leggazdagabb és legnépszerűbb ággá kezdi kinőni magát, és folyamatosan jelennek meg hozzá kapcsolódó munkakörök, akár a színházi maszkok készítése, akár a divatsmink világában. Ez a fejlődés hatalmas előrelépés az előző korok gyakorlatához képest, hiszen míg a maszkolást a XIX. századig (Magyarországon a XX. századig) maguk a színészek végezték az előadások előtt, ma már egy komplett szakma épül erre, iskolák nyílnak, amelyek az öregítés, fiatalítás, a sebek készítésének technikáját tanítják. Emellett érdemes megemlítenünk, hogy a smink használata erősítette a színházzal szembeni ellenérzéseket. Erre vonatkozóan minden korszakban jelentek meg elmarasztaló vélemények. A színházi maszkolás kritikájának recepciótörténetének részletes kifejtése azonban meghaladja ennek a tanulmánynak a kereteit. Jelen szöveg egy rövid áttekintés, mely kiindulópontul szolgál egy nagyobb kutatás számára.

## Felhasznált irodalom

- CORSON, Richard: *Fashions in makeup*, Peter Owen Publisher, London, 1972.  
ELDRIDGE, Lisa: *Face paint. The story of makeup*, Abrams Image, New York, 2015.  
JONSON, Ben: „A hallgatag hölgy”. Uő.: *Komédiák*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1974, 157–298. [BENEDEK András]

<sup>33</sup> CORSON, *i.m.*, 149.



- MOLIÉRE: „Kényeskedők”. Uő.: *Hat színmű*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2011, 89–118. [ILLYÉS Gyula]
- NAGY Fruzsina: *Színházi maszk- és sminkoktatás a színészképzésben Oktatási segédanyag a SZFE hallgatói számára*, Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, Budapest, 2014.
- RACINE: *Athalia Tragoedia öt felvonásban*, Csanád-Egyházmegyei Nyomda, Temesvár, 1876. [CSIKY Gergely]
- STEWART, Susan: *Painted faces – Colourful history of Cosmetics*, Amberley Publishing, Stroud, 2018.

#### *Internetes források*

- GILLETTE, J. Michael: „Theatrical makeup”, *britannica.com* <https://www.britannica.com/art/stagecraft/Theatrical-makeup> [2020.02.23.]
- JONSON, Ben: „Lusta báj”, *szerelmeslevel.hu* <https://www.szerelmeslevel.hu/vers-1384> [2020.02.23.] [SZEMLÉR Ferenc]
- McLAFFERTY, Elizabeth: „Theatrical makeup”, *fashion-history.lovetoknow.com* [https://fashion-history.lovetoknow.com/body-fashions/theatrical-makeup?fbclid=IwAR2R5vs3UwKmdSOhVVF7BAY5JNKD-PYITZO5sxhlEp7KcuRjPH\\_lb5N0o4TA](https://fashion-history.lovetoknow.com/body-fashions/theatrical-makeup?fbclid=IwAR2R5vs3UwKmdSOhVVF7BAY5JNKD-PYITZO5sxhlEp7KcuRjPH_lb5N0o4TA) [2020.02.23.]
- SHAKESPEARE, William: „Hamlet”, *mek.oszk.hu* <https://mek.oszk.hu/00400/00486/00486.htm>[2020.02.23.] [ARANY János]
- SHAKESPEARE, William: „Szentivánéji álom”, *mek.niif.hu*, <http://mek.niif.hu/00400/00496/00496.htm> [2020.02.23.] [ARANY János]
- SUCKLING, John: „Szerelemben a szerelem”. Vas István (szerk.): *Énekek éneke – A világirodalom szerelmes verseiből*, *bibl.u-szeged.hu* <http://www.bibl.u-szeged.hu/porta/szint/human/szepirod/kulfoldi/enekek/html/index.htm> [2020.02.23.] [Vas István]



# Drámamelléklet

KARAGITY ANTAL

## Anka Berityeva

*Fordította: Mohai Aletta<sup>1</sup>*

**ANKA** gazdag földbirtokosnő  
**ANDRIJA** szolga, Anka második férje  
**EVICA** Anka barátnője  
**MATO** Evica férje, tanyasi gazda  
**JOSO BERITY** gazdag földbirtokos, Anka első férje  
**BAKA/NAGYMAMA** Joso nagyanyja  
**MARA** szolgálólány  
**LUKA BÁTÝÓ** szolga  
**MARTIN** és **MANDA** Anka szülei  
**JASO** Evica apja  
**PERE** végrehajtó  
**IVUS** a tamburások prímása

---

<sup>1</sup> A fordítás a jogutódok hozzájárulásával történt.



## I. rész

*Történik a második világháború előtt.*

*Gazdag ember takaros háza. Balra egy nagy ház üvegezett ganggal, az ajtóhoz lépcső vezet fel, mert a folyosó magasabban van az udvarnál. Nagy ablakok, nyitva. Hátról gazdasági épületek. Elöl díszes nagykapu.*

**ANKA** *(Kijön a házból, megelégedettség és viruló fiatalság látszik rajta. Vasárnap lévén, ünneplő bunyevác selyemruhába öltözött, nyakában dukaták<sup>2</sup> lógnak.)*

**MARA** Maga nekem gazdasszonykám, sokkal szebbnek és fiatalabbnak tűnik, mint mikor még leány volt.

**ANKA** Mit mondtál? Mikor voltam én leány? Még öt napja sincs, hogy asszony lettem.

**MARA** Öt éve már annak. Öt éve, hogy férjhez ment a mi gazdánkhoz. Jól emlékszem, én akkor tizenöt éves voltam, és arra is emlékszem, hogy mondták, maga tizenhét. Voltam megnézni a maguk lakodalmát, a nagyvendéglőben tartották. Nagyon szép menyasszony volt, fehér selyemben, hosszú fátyollal. De én akkor azt láttam magán, hogy nagyon szomorú és kisírta mindkét szemét. Mindenki pusmogta, hogy a menyasszony milyen bánatos. Ennek már öt éve, és maga már öt éve asszony.

**ANKA** Mondtam neked, még öt napja sem.

**MARA** Nem értem, mit jelent ez?

**ANKA** Értenéd, ha öt éve férjnél lennél, és még mindig leány volnál. Szűz. Érted már?

**MARA** Most már értem, említette ezt akkor, a menyegző után. De én ezt nem gondoltam volna, hiszen már öt éve, hogy férjhez ment. Nem is gondoltam, ne haragudjon rám. De azt még mindig nem értem, hogy érti, hogy öt napja lett asszony?

**ANKA** Ez alatt a néhány nap alatt semmit sem vettél észre rajtam?

**MARA** De igen: vidámabb, szebb, fiatalabb, és a mellei is megemelkedtek.

**ANKA** Így igaz. Akkor mégis észrevetted valamit, csak nem akartad mondani. Mondd bátran! Én még sosem sértődtem meg rád, most sem fogok. Mondd csak!

---

<sup>2</sup> A dukaták a bunyevácok lányok nyakláncán lógó ezüst vagy arany pénzérmék.



**MARA** Hát, az éjjel is láttam, hogy egy szál szoknyában kifutott valahova, és csak nagyon sokára jött vissza.

**ANKA** Szóval meglestél. És nem untál annyi ideig várni?

**MARA** A múlt héten, csütörtökön is vártam, amikor a lovak nagyon nyugtalanok voltak az istállóban. Nagyon megijedtem, és akkor is láttam magát rövid szoknyában, ahogy az istálló felé fut. Maga csak nagyon sokára jött ki az istállóból, mikor a lovak megnyugodtak. Még azt is láttam, hogy nagyon kócos volt, az inge meg véres. Azt hittem, megharapta egy ló. De mivel másnap nem mondott semmit, én nem kérdeztem.

**ANKA** Nem harapott meg a ló, de ha nem jön Andrija a segítségemre, az egyik átdobott volna a jászolon. Nekem akart jönni, elveszítettem az eszméletemet, s amikor magamhoz tértem, a szolgálja ágyán feküdtem.

**MARA** A szolgálja ágyán? És mi volt azután?

**ANKA** Ha nem hinnék benned, és nem lennének ilyen jóban... De tudom, te ezt senkinek nem mondd el.

**MARA** Mondja el, gazdasszonyom. Én is elmondok magának olyat, amit a testvéremnek se. Azt is, hogy szerelmes lettem az Ivusba, a primásba, de ő ezt nem tudja.

**ANKA** Hallgass, jön az uram.

**JOSO** *(Kijön a házból, még egészen fiatal ember, de negyven fölöttinek látszik. Beteg, előrehaladott rákja van. A járása olyan, mint a halálba menőnek, de a hangja feltűnően mély és erős)* Már megint pletykáltok, az edények és a tálak meg dél óta mosatlanul állnak az asztalon.

**ANKA** Majd elmosogatjuk később, ne avatkozz a mi dolgunkba. Te csak fekdj, pihenj, ránk ne legyen gondod.

**JOSO** Ne legyen gondod, ne legyen gondod... Mi lenne veletek, ha én nem figyelnék rátok? Ja.<sup>3</sup> Csak azért nem dolgozom egy ideje, mert beteg vagyok, de azért mindennel törődök. Ja. Mara, menj a konyhába dolgozni! Láttam az ablakból, hogy milyen önfeledten és szemtelenül beszélgetsz a gazdasszonyoddal. Isten ments, ha az én megboldogult anyám így viselkedett volna a cselédekkel, ahogy veled beszélget az én feleségem, a te gazdasszonyod! A szolgálja a szemüket sem merték ráemelni az anyámra.

<sup>3</sup> Karagity Antal Joso degeneráltságát szóhasználatában rövid helyeslések folytonos ismétlésével fejezi ki.



**MARA** Bocsásson meg gazdám, de ha cseléd is vagyok, attól még ember, nem pedig kutya.

**JOSO** Menj csak dolgozni. Ja. Nem vagy kutya, de nem is vagy ember, mert cseléd vagy. Ja. Alázatosnak kell lenned, ha velem vagy az asszonyoddal beszélsz. Ja. És csak akkor szólhatsz hozzánk, ha munkáról van szó. Ja. Megértettük egymást? Hm?

**MARA** Meg.

**ANKA** Joso, Joso, csak nem hagysz békét ennek a szegény lánynak. Elég baj az, hogy nálunk kell szolgálnia.

**JOSO** Mit sajnálsz? Ő is sajnálna téged, ha fordítva lenne a dolog, ő lenne az asszonyság, te meg a cseléd? Biztosan nem szánakozna rajtad, még lehet, hogy le is köpne. Leállna veled beszélgetni? Aligha. Nem tudom, kire ütöttél, hogy ennyire szereted ezeket. Régen ki nem állhattad, most meg sajnálsz és szereted a szolgálkat. Miért?

**ANKA** Ha már téged nem tudlak szeretni, hát szeretem őket. Ki tudna téged szeretni? Senki. Én a házasságunk első éveiben, amikor még nem voltál beteg, meg akartalak szeretni, de nem ment. Úgy is megpróbáltam, mint a testvéremet vagy a barátomat, de úgysem ment. Sehogy sem. Láttam a kelésekkel teli, összevagdosszott testedet, amikor kész lett a fürdőszoba és először mostam meg a hátadat. Azóta is örülök, hogy egy ujjal sem nyúlsz hozzám, s nem nyúltál akkor sem, mikor egy ágyban aludtunk.

**JOSO** Tudtam én legénykoromban, hogy nem szeretsz engem. Ja. Hogy csak azért jöttél hozzám, hogy élvezd a mi gazdagságunkat. Ja. Hogy legyen fürdőszobád és cseléded. Ja. És főleg azért, hogy fekhess a mi szép kanapénkon és olvashass. Ja. Mert olvasni lánykorodban is szeretted, mondta az én megboldogult anyám. Hát ezért jöttél hozzám. Ja. Azt is tudom, hogy a cseléd, meg a barátnőd, Evica is itt fürdik. Ja. Azt is meglestem, ahogy ezzel a senkiházi cselédlánnyal ölelkezel. Úgy érintetted, hogy kiabált tőle. Ja. Azt is láttam, hogy fogdosztatok a melleiteket a fürdőkádban. Ja.

**ANKA** Muszáj volt ölelni legalább a cselédet, hiszen nem volt férjem. Őt évig nem tudtam, mi az, hogy férj. Egyáltalán a férjem vagy te nekem?

**JOSO** Ki az ördög lennék, ha nem a férjed. Ja. Hát feleségül vettelek. Ja. Akkor a férjed lettem, és most is az vagyok. Ja.

**ANKA** Őt év alatt egyszer sem lettél a férjem. Nem is tudod?





**JOSO** Micsoda? Hogyne lennék a férjed? Megesküdtünk a templomban az oltár előtt is és a községházán is. Te azóta az én feleségem vagy. Ja. Így van ez, Anka drága.

**ANKA** Ez nem így van, Joso. Az igaz, hogy papíron a feleséged vagyok, de igazából nem vagyok az asszonyod. Érted már? Én csak néhány napja lettem igazi asszony.

**JOSO** Hogyhogy „igazi asszony”? És mi az, hogy csak néhány napja lettél az? Kinek az asszonya? Az enyém? Az enyém vagy már öt éve. Ja. Semmit sem értek abból, amit zagyválsz.

**ANKA** Jobb is, ha nem érted, Joso. Ha eddig nem értetted, nem kell ezután se.

**JOSO** Csak azt tudom, hogy ha én nem vettelek volna el, te sohasem mentél volna férjhez ilyen gazdag emberhez, mint amilyen én vagyok. Ja.

**ANKA** Igen, beházasodtam a falu leggazdagabb házába, férjhez mentem, de nem hozzád.

**JOSO** Nekem már most tízszer annyi földem van, mint amennyi neked lesz, ha elhalnak a szüleid. Huszonöt kis holdacska. Ja. Adjál hálát az úrnak, milyen szerencse ért, hogy férjhez tudtál menni a falu leggazdagabb legényéhez, és módos asszony lettél. A leggazdagabb a faluban. Ja.

**ANKA** De mit ért nekem eddig a gazdagság, a fürdőszoba, a cselédek, ha nem volt férjem? Felfogod te, Joso, hogy én eddig leány voltam?

**JOSO** Hogy lehettél lány, amikor az én feleségem voltál? Te már öt éve vagy a feleségem, csak azt nem értem, mit akarsz mondani ezzel, hogy néhány nappal ezelőtt... Ja.

**ANKA** Eddig nem akartam elmondani, de most már muszáj. Három és fél évvel a házasságunk után nagyon megbetegedtem. A falusi doktorunk ajánlotta, hogy menjek el a városba egy nőgyógyászhoz. Amikor ez az orvos megvizsgált, tudod mit állapított meg?

**JOSO** Hogy nincs semmi bajod. Ezt állapította meg. Ja. Akkor is csak kényeskedtél, mint a házasságunk öt éve alatt máskor is.

**ANKA** Azt mondta az orvos, hogy még szűz vagyok.

**JOSO** Hogy szűz vagy? Ne mondj nekem ilyen butaságot. Ja.

**ANKA** Az orvos nem hitte el, hogy három és fél éve férjnél vagyok. Ingatta a fejét, mint aki hiszi is meg nem is. Mondta, hogy ezért elválhatnék tőled.



Anyám tanúsíthatja, ő velem volt. Ha nincsenek a szüleim, én rögtön elválok tőled.

**JOSO** A szüleidnek több eszük van, mint neked, hogy nem hittek ennek a csaló orvosnak. Én sem hiszek. Ja.

**ANKA** Ne vess csak, ez az igazság. Gondolkodtam, mit tegyek, de hát beteg ember vagy, csak nem foglak megszégyeníteni. A szüleid is azt mondták, ne tegyem ezt veled.

**JOSO** Mert a szüleid okosabbak, mint te. Bolondokat beszélsz. Ja. Tudtad, hogy téged a szüleid ajánlottak az én megboldogult anyámnak, hogy vegyelek el? Ja. És miért? Mert én voltam a falu leggazdagabb legénye. Ja. Férjhez mehettél volna valamilyen rang nélküli gazdához, olyanhoz, mint az apád, de akkor nem lennél a falu leggazdagabb emberének a felesége. Nem lennének birtokaid, cselédeid, napszámosaid, kaszásaid, nem élhetnél úgy, mint egy grófkisasszony, hanem dolgozhatnál, és nemcsak a ház körül, hanem a földeken is. Ja. Nem feküdnél naphosszat a kanapén, nem olvasnál, nem alhatnál reggelenként, amíg kedved tartja. Már hajnalban a földeken dolgoznál késő estig, mint a többi gazda feleségei. Ja. És te ilyen élet mellett szemrehányásokat teszel nekem... Ja.

**ANKA** Elmondtam, amit már rég el kellett volna mondanom, de semmi értelme.

**JOSO** Miért nincs értelme?

**ANKA** Joso, te nem vagy férfi. Úgysem értenéd.

**JOSO** *(Leül a folyosó lépcsőjére, nyög)*

**ANKA** Látom, megint nem vagy jól, megágyaztam, feküdj le.

**JOSO** Megint rosszul érzem magam.

**ANKA** Elküldöm Marát az orvosért.

**JOSO** Nem kell, nemsokára jobban leszek. Nagy fájdalmaim vannak, mintha késsel vagdosnának. Hova öltöztél így ki, Anka?

**ANKA** A szüleidhez, vasárnap van.

**JOSO** És onnan hová még? A kocsmába táncolni?

**ANKA** Oda is megyek.

**JOSO** Egyedül?

**ANKA** A szomszédasszonyommal, Evicával megyünk.

**JOSO** Táncolni is fogsz?



**ANKA** Ha valaki fölker, miért ne.

**JOSO** Hallottam, hogy a múltkor a mi szolgánk, Andrija vitt be a kólóba.<sup>4</sup> Ja. Nem szégyelled magad, hogy egy cseléddel táncolsz? Ja. Biztosan másra is felkért: csárdásra meg keringőre. Ja.

**ANKA** És mi van abban, ha fölker? Evicát is megtáncoltatta, nemcsak engem. Joga van azzal táncolni, akivel csak akar, még ha szolgál is.

**JOSO** De egy jóra való nő nemhogy táncba nem megy velük, szóba sem áll a szolgálakkal. Ja. Csak te és Evica vagytok olyan bolondok, hogy cselédekkel táncoltok a kocsmában. Ja. Nem tudom, mit szólna az én megboldogult anyám, ha ezt látná. Ja.

**ANDRIJA** (*Szép, fiatal legény, tele étellel, arca napsütött, öltözéke munkás emberé*) Gazda, akkor mehetek?

**JOSO** Hová?

**ANDRIJA** Átöltözni, aztán a közösségbe.

**JOSO** A kocsmába táncolni? Ma nem még, ezt parancsolom. Az előbb voltam a marha- és a lóistállóban, rendtelenség van. Ja. Bolond voltam, hogy reggel hazaengedtem a másik szolgát, ezért maradtak almozatlanul az állatok. Te elvállaltad helyette, akkor miért nem csináltad meg?

**ANDRIJA** Megcsináltam, minden tiszta és rendes, menjen, nézze meg.

**JOSO** Láttam már, kétszer nem nézem meg. Ja.

**ANDRIJA** Azóta kész lett.

**JOSO** Nem láttam.

**ANDRIJA** Akkor menjen és nézze meg.

**ANKA** Joso, miért nem engeded el? Én elhiszem, hogy összetakarított, ő nem szokott hazudni.

**JOSO** Higgy, amit akarsz, de én azt sem hiszem el neki, ha köp. (*Elindul az istállók felé. Andrija követni akarja, de Anka útját állja.*)

**ANKA** Ne menj, ha nem hiszi, győződjön meg róla saját maga. Este ne menj sehova, várj az istállóban.

**ANDRIJA** Nem, gazdasszonyom, valaki megláthat.

**ANKA** Drága Andrija, nekem te vagy a világ legkedvesebb férfinja. Én eddig nem tudtam, hogy mi az élet. Aztán történt velünk valami az istállóban, közben a lovak vadul dobogtak.

<sup>4</sup> Körtánc.



**ANDRIJA** Most már nincsen istállószagom, drága gazdasszonyom? Néhány hónappal ezelőtt még büzlöttem az istállószagtól, még arra a székre sem volt hajlandó leülni, amin előtte a szolgálta ült.

**ANKA** Ne beszélj nekem többet erről, drága Andrijám. Ha fürödni akarsz, a fürdőszobám a szolgálatodra áll. De jó vagy nekem te így is, boldog vagyok veled. A világ minden kincséért sem adnálak.

**ANDRIJA** Akkor sem, ha csak egy бүдös szolgálta vagyok?

**ANKA** Nem vagy már бүдös szolgálta, többet jelentesz nekem, mint a szüleim, mint az összes vagyonunk. Ha te nem lennél, soha nem tudtam volna meg, hogy az élet ilyen szép, hogy így lehet szeretni, ahogy én téged. Én remélem és tudom, hogy eljön az idő, amikor nem kell bujkálnunk, egy pár leszünk, és egy ágyban alszunk a nagy házban.

**ANDRIJA** Arra céloz, ha meghal a gazda, maga hozzám jön feleségül?

**ANKA** Igen, erre számítok. Az orvos megmondta, hogy már nem húzza sokáig.

**ANDRIJA** Maga a halálát várja?

**ANKA** Nem, Andrija, de tudom, hogy nem fog sokáig élni. És azt gondolom, ha már útban van, menjen minél előbb. Aki nem életrevaló, ne hátráltassa azokat, akik fiatalok és egészségesek, és előttük áll az élet.

**ANDRIJA** Ilyet még gondolni sem szabad, nem hogy mondani, minket nem erre tanítottak a papok.

**ANKA** Azok azt sem tanították, hogy egy ilyen nyomoréktól kell függenie az ember lányának, csak azért, hogy szegényből gazdag legyen. Így a mi vallásunk szerint túrni kell és szenvedni életünk végéig.

**ANDRIJA** Ámen. Igaz.

**ANKA** Ha kettesben vagyunk, hívj csak Ankáknak.

**ANDRIJA** De mit szólna a gazda, ha hallaná, hogy egy istállószagú szolgálta a keresztnevéen szólítja az asszonyát?

**ANKA** Fejezd már be! Nekem a te illatod vetekszik a legdrágább parfümével is.

**ANDRIJA** Ha ez így van, akkor bevallom, hogy én is szeretlek téged, Ankám.

**MARA** Gazdasszonyom, nem tudom, mi van a gazdával, ül az istállóban, és nagyon sápadt. Olyan, mintha halott lenne, a Milka tehén meg nyalja az arcát. Jaj, nagyon megijedtem!



*(Mindenki befut az istállóba, kis idő múlva Josót kivezetik, aki olyan, mint egy élőhalott. Közben megjelenik Evica ünneplő ruhában, nyakában dukaták)*

**EVICA** Joso, mi van veled már megint?

**ANKA** Elájult, de már magához tért.

**JOSO** Nagyon rosszul lettem és beestem a jászolba. Arra eszméltem, hogy a tehén az arcomat nyalogatja.

**ANDRIJA** Azért is eszmélt föl olyan gyorsan, mert megnyalta a tehén.

**MARA** Én azt hittem, meghalt.

**JOSO** Nem is bánna, ha meghalnék. Akkor garázdálkodhatnátok az asszonyoddal együtt, tudom, mind az én haláloamat várjátok. Ja.

**EVICA** Hogy képzeld? Nem olyan romlottak ők, mint ahogy te hiszed.

**JOSO** Engedjete, ne vezessetek, mint az új asszonyt, már jól vagyok.

**ANKA** Dehogy van jól, alig áll a lábán. Bevezetjük a szobába, lefektetjük.

**JOSO** Megyek én egyedül is, nem kell engem vezetgetni. Evica, te hova öltöztél így ki?

**EVICA** Ankával megyünk táncolni.

**JOSO** Táncolni? Te mehetsz, azt csinálsz, amit akarsz. De Anka ma nem megy táncolni. Itthon marad, mert amint látod, beteg vagyok. Ja. És hol a férjed, miért nem vele még, miért mindig Ankával?

**EVICA** Azért, mert Anka jó barátnőm. És mint tudod, a férjem mindig a tanyán van. Még vasárnap sem jön haza, így Ankával megyek, mert hasonló helyzetben vagyunk.

**JOSO** Ha ennyire nagylánykodni akartok, nem kellett volna férjhez menni. Ja. Ha férjhez mentetek, üljete otthon. Ja.

**ANDRIJA** Akkor én mehetek, gazda?

**JOSO** Először hajtsd be helyükre az állatokat, akkor mehetsz, de előbb nem. Ja.

*(Joso bemegy a házba, Mara utána, Andrija pedig a lóistállóba indul)*

**ANKA** Andrija, menj, ha akarsz.

**ANDRIJA** Nem, már teljesen elment a kedvem.

**EVICA** Gyere Andrija, mi ketten is ott leszünk a táncon.

**ANKA** Én ma nem mehetek. Látod, nem enged. Meg ki tudja, mikor lesz rosszul, aztán a cselédlányt elküldi értem a szüleimhez, abból lesz csak a baj, mert tudod, milyenek.



**EVICA** Mit törödsz te a szüleiddel meg ezzel a pipogya férjjel! Hisz még most is lány vagy, akkor meg szabad is úgy viselkedni, mint a lányoknak.

**ANKA** Te azt hiszed, hogy én még mindig lány vagyok?

**EVICA** Nem hiszem, hanem tudom. Ha még a múlt héten lány voltál, akkor most is az vagy.

**ANKA** Nem, már nem vagyok. Asszony lettem, mint te.

**EVICA** Már nem vagy szűz?

**ANKA** Nem.

**EVICA** Akkor köszöntelek, Anka. Ha nekem ilyen férjem lenne, én egy órát sem maradtam volna szűz. Egy órát sem.

**ANKA** Így az emberek legalább nem mondhatják, hogy férfi sosem érintett. Olyan hirtelen történt, eszem ágában sem volt ilyet tenni. Nem tartom magam romlottnak.

**EVICA** Mondjad már! Biztos van elég bizodalmaid bennem, hisz mi sohasem árultuk el egymást. Hogy történt a dolog?

**ANKA** Ezen a héten, szerda éjszaka arra riadtam föl, hogy a lovak nagyon dobognak az istállóban. Vártam, hogy elcsendesednek-e, de úgy ugráltak, hogy rengett belé az egész ház. Hallom, hogy Andrija csitítja őket, de hiába. Felugrottam és kifutottam, hogy megnézzem, mi van velük. A legmérgeesebb lónak elkaptam a kantárját, de az nekem fordult és a jászolba akart lökni. Nagyon megijedtem, Andrija a segítségemre sietett, és amikor föleszméltem, már az ő ágyán feküdtem, és Andrija csókolta az arcomat és a testemet. Csókjai forrók voltak, mint a felhevített vas. Nem tudom, hogyan történt, csak átkaroltam és viszonzni kezdtem a csókjait. Hamar mindent értettem és tudtam. Véletlenül történt.

**EVICA** Talán nem is olyan véletlen, szép legény ez az Andrija.

**ANKA** Tudod, régen a közelébe se mentem, nem is beszélgettem vele. De azóta, amióta láttam, hogy félmeztelenül mosakszik a kútnál, láttam a testét és eszembe jutott az uram keléses teste... Én még az életben ilyen szép férfítestet nem láttam. Az arca hiába napbarnított, olyan, mint egy lányé.

**EVICA** És attól fogva elcsavarta a fejedet.

**ANKA** Attól fogva kedvesebb és vonzóbb lett, többször elnéztem.

**EVICA** Nagyon jó, Ankica, már előbb meg kellett volna tenned emellett a bugyuta ember mellett. Én ezt már tiszta lelkiismerettel régen megtettem volna.



**ANKA** Te is érzed, hogy éget a szerelem? Tudod, mielőtt ez köztem és Andrija között megtörtént, gyakran öleltem Marát és téged is, talán még a száraz fát is, de most már senkit sem tudnék, csak az én Andrijámat.

**EVICA** De én azt gondolom, nem kellene állandóan egyet szeretni, főleg olyat, mint az én férjem, Mato. Mindig a tanyán van, teljesen elhanyagol. Mintha nem is lennék a felesége. Tudod, mivel töltötték tele a fülét? Hogy jóban vagyok az apámmal, és hogy férjhezmenetelem előtt jóban voltam az édesbátyámmal, Ivánnal.

**ANKA** Ezt én is hallottam. De nem hittem el, nem tudnék rólad ilyet feltételezni.

**EVICA** Azt nem mondom, hogy a bátyámmal nem történt soha semmi, de az lánykoromban volt. Amikor egyszer te meg én hajnalig a bálban voltunk, utána a bátyám mellém bújt az ágyba, tovább nem is merem mondani.

**ANKA** Mara is mesélte, hogy amíg a bátyja otthon volt, állandóan zaklatta. Olvastam az újságban, hogy egy tizenhárom éves lány az apjától szület. Lehetséges ez? Én elhiszem.

**EVICA** Sajnos vannak ilyen apák.

**ANKA** Akkor ezek állatok, nem emberek. Még az állatoknál is rosszabak. Olvastam, hogy Napóleonnak is viszonya volt a hűgával. Milyen szerelem ez? Biztosan nem tennék, ha ők is azt éreznék valaki iránt, amit én Andrija iránt.

**EVICA** Nekem nem számítana, hogy gazda vagy szolgál, de hát a szolgának mégis csak istállószaga van.

**ANKA** Eleinte engem is zavart, de már nem. Nem tehet róla, hogy nem született úrnak. Így az istállóban kell neki aludnia.

**EVICA** Ha Andrija gazdagnak születik, biztosan ő lenne a falu legkiválóbb gazdája.

**ANKA** Erre már én is gondoltam.

**EVICA** Válj el a te tehetetlen férjedtől és menj hozzá Andrijához. Én a helyedben csak azért is megtenném. Ha nem lenne az apám, én is elválnék a férjemtől, aki állandóan a tanyán van.

**ANKA** Ezt nem teszem meg, ha eddig kibírtam, ezután még csak jobban kibírom.

**EVICA** Azt meghiszem, hogy most még kibírod. Menjünk a táncba!



**ANKA** Ma nem megyek, látod, bármelyik pillanatban rosszul lehet. A szüleimhez is el kéne menni, de így ma oda se tudok.

**EVICA** Itthon maradsz, mint egy öregasszony? Ugyan már!

**ANKA** Értsd meg, nem mehetek!

**EVICA** Akkora bolond vagy, amekkorára nőttél. Andrija is jönne utánunk nemsokára.

**JOSO** Mit erőlködsz annyira? Ja. Nem megy és kész. Ja.

**ANKA** Joso, menjél, feküdj vissza. Miért jöttél ki ingben és gatyában? Meg fogsz fázni.

**EVICA** Joso, csak egy kicsit engedd el, legalább nézelődni!

**JOSO** Neki ma itthon kell maradni, mert rosszul vagyok. Ja.

**EVICA** Ha ilyen lengén kibújtál az ágyból, akkor biztosan jobban vagy, engedd, hadd jöjjön velem!

**JOSO** Menj a férjeddal, ne az én feleségemmel. Ja.

**EVICA** Te miért nem vitted soha táncba a feleségedet? Soha nem ment sehova, élve is eltemethette volna magát ebben a nagy házban.

**IVUS** (*Bekukkant a kiskapun, amikor meglátja Evicát, zavarba jön. Hetyke fiatalember, városi ruhában, hóna alatt hegedű*) Alászolgája, jó napot, Joso gazda!

**JOSO** Kit keresel, Ivus?

**IVUS** Senkit, senkit, csak benéztem, hogy köszöntsem magát.

**EVICA** Csak ezért? Nem azért, hogy megtudd, itt vagyok-e?

**IVUS** És hogy meghívjam magukat a táncba.

**JOSO** Az én feleségem a betegségem miatt ma nem megy.

**EVICA** De már jobban vagy, hisz nem akarsz visszafeküdni.

**JOSO** Nem vagyok jobban. Ja. Ankának ezért kell itthon maradnia. Ja. Tudod mit, én fizetek neked kétszeresen, de ha akarod háromszorosan is, hogy a zenekaroddal az én udvaromban muzsikálj. Ja. Szeretném látni, az én Ankám hogyan járja a kólót.

**EVICA** Régen láttad táncolni, mert amíg egészséges voltál, mindig a tanyán tartózkodtál, ez a szegény asszony meg itthon penészedett az öreganyáddal meg a cselédekkel. Ne csodálkozz, hogy néha elvágják a fiatalok közé a táncba! Most duplán meg triplán fizetnél a zenészeknek, csakhogy az asszony itthon maradjon. De önző vagy te Joso!





**JOSO** No Ivus, akkor jöttök kétszeres pénzért?

**IVUS** Az előbb a háromszorosát ígérte.

**JOSO** Háromszorosát mondtam, no akkor legyen úgy, csak gyertek.

**IVUS** Nem tudom, mit szólnak a legények és a lányok, meg a kocsmáros...

**JOSO** Jöjjenek ők is, ital is lesz ingyen. Ja. A kocsmában fizetni kéne. Ja.

**IVUS** Mindent megpróbálok.

**JOSO** Szólok a cselédeknek, hogy hozzanak asztalokat és székeket, addig egy kicsit még visszafekszem. Ja.

**EVICA** Hogy tetszik neked Ivus? Meséltem, hogy a múltkor szerenádott adott nekem az egész zenekarával. Nagyon szépen muzsikált és énekelt, csodás hangja van!

**ANKA** Neked csak az tetszik, hogy szépen muzsikál és énekel? Mert más szépség egyáltalán nincs rajta. És mit fog szólni a férjed, ha ezt megtudja.

**EVICA** Nekem Ivus nagyon tetszik, de a férjemet egye meg a fene, én nem félek tőle és úgy néz ki, kezd jóban lenni az egyik tanyabérlő lányával.

**ANKA** Már csókolóztatok is?

**EVICA** Igen, nem tagadom, de más még nem volt.

**ANKA** Akkor azért kukkantott be az udvarunkba, mert tudta, hogy itt vagy.

**EVICA** Lehet, hogy miattad is, mert mondta, hogy nagyon tetszel neki.

**ANKA** Hagyd, nekem már van, akinek tetszenem kell. De úgy néz ki, a te Ivusodnak nemcsak egy nő tetszik.

**EVICA** Igen, mert ő még legény.

**ANKA** De hát ez semmilyen szerelem. Én csak egyet tudok szeretni, vagy egyet sem.

**EVICA** Nekem mindegy, csak csinos legyen.

**ANKA** Nem jó ez így, Evica.

**BAKA** (*Nagyon öreg asszony, lassan jön kifelé*) Anka, kislányom, te még itthon vagy? Jaj, nagyon fáj a derekam.

**ANKA** Ma nem megyek sehova sem.

**BAKA** Miért nem? Megint nem enged az a morgós? Ne törődj semmivel, csak menj el, amíg nem leszel olyan öreg és tehetetlen, mint én. Nézzétek meg, hogyan mulatozik a fiatalság.

**EVICA** Baka, ma nem kell menni, mert a tamburások ide fognak jönni.



**BAKA** És ki rendelte őket ide?

**EVICA** A maga unokája, Joso, már megbeszélte a prímással.

**BAKA** És ezt mind miért?

**EVICA** Hogy Anka itthon maradjon, mert Joso megint rosszul van, elájult az istállóban és a tehén nyalta az arcát.

**BAKA** Édes, drága istenem, hogy én semmiről sem tudok! Meg is halhatnátok tőlem, én a bezárt szobámban, mint a kriptában, semmit sem látok és hallok. Anka néha benéz, de Joso soha. Ezért is szeretem Ankát annyira. Szegény Joso, látom, hogy már nem sokáig húzza. Az orvos is mondta, hogy nemsokára meghal. A szülei is betegesek voltak, ezért haltak el olyan korán. Az én fiam, az ő apja pontosan ilyen volt, egy morzsányi élet sem volt bennük. És a nagyapja, az én férjem is, hogy az ég bocsássa meg neki. Én is csak azért jöttem férjhez ebbe a házba, mert ők voltak a leggazdagabbak. Engem is kényszerítettek a szüleim, hogy a jóisten bocsássa meg nekik. Ó, milyen férj volt ez! Semmilyen, de a szolgálkkal úgy kiabált, mint akit besóztak.

**EVICA** Akkor maga is úgy élt, mint Anka.

**BAKA** Majdnem úgy, mint ez a szegény lány. Azért is sajnálom, meg szeretem. Anka, kislányom, most elmondom, hogy tavalyelőtt, amikor olyan beteg voltál, én rávettem Josót egy végrendelet megírására. Én már akkor tudtam, hogy az unokám nem lesz hosszú életű. És azt is tudom, hogy mi van veled, miért voltatok akkor az anyáddal az orvosnál. Ezt én is végigszenvedtem a férjemmel. Akkor a jegyzővel itthon végrendeletet írtunk, mert az én földem még az én nevemen volt. Akkor titokban mindketten végrendeletet írtunk, hogy mind a kétszázötven hold a halálunk után a tiéd legyen. Ezt azért mondtam el, hogyha valami történne, tudj róla. Evica, te leszel a tanú, a végrendelet a jegyzőnél van.

**EVICA** Kérdemelte ezt Anka. Ilyen emberrel élni, mint a maga unokája, bocsásson meg, senki sem bírná rajta kívül, én biztosan nem.

**BAKA** Remélem, hogy a halálunk után szerencsés lesz.

**ANKA** Drága jó nagymama! Igaz, hogy eddig is nagyon szerettem magát, jobban, mint az anyámat, de ezután még jobban fogom szeretni.

**BAKA** Ha te nem lennél, lányom, senki sem tudná a házban, hogy élek.

**EVICA** Ha kell, ezt én is tanúsíthatom.



*(Andrija és Mara közben meghozták az asztalokat és a székeket)*

**BAKA** Akkor ide jönnek a zenészek és itt lesz a tánc?

**ANKA** Igen, nagymama, mert Joso így akarja.

**BAKA** Ha nem lennék ilyen öreg, én is beállnék a kólóba.

**ANKA** Csak meg kell próbálni, hátha menni fog.

**BAKA** Angyalom, az én időm lejárt. Én csak annyira vagyok életben, hogy mondhatom, hogy még nem haltam meg. Anka, te virulsz a fiatalságtól és a szépségtől, ami nem is csoda, hiszen csak huszonegy éves vagy. Ej, ha én még egyszer húsz éves lehetnék és még kettő, másképp élnék, mint ahogy éltem. De én nem tudtam. Nem mertem. És úgy múlt el az életem, mintha nem is lett volna. Valamikor én is fiatal és szép voltam. Utánam is bolondultak a legények meg a férfiak, sőt a szolgák és a bérlők is, de én tisztességes akartam maradni és az is maradtam. Most látom, hogy esztelen volt az én mulya uram mellett. Mert ahogy eddig éltem, jobb lett volna nem élni. Csak enni és inni, nem dolgozni semmit, a templomban imádkozni... Ezen felül semmi. Ez nem volt semmilyen élet. Drága viruló rózsáim! Éljtek, amíg meg nem vénültök. De azért fejjel ne menjetek a falnak! Okosan, óvatosan és átgondoltan. Ez az én véleményem az életről. Amíg fiatal vagy, kellesz, de ha így megöregszel, nem kellesz a kutyának sem, senki sem fog szeretni öreg, rondán, ráncosan.

**JOSO** *(Megjelenik, de még mindig gatyában, fehér ingére fekete mellényt húzott)* Nagymama, mit magyaráz nekik annyit? Nem látja, hogy nem is figyelnek? Ja. Pont magára kíváncsiak. Ja. Menjen csak be a szobájába, ne legyen útba a fiataloknak. Ja. Mindjárt itt vannak a zenészek, magának nem kell itt lenni. Ja.

**ANKA** Figyelünk mi nagyon is a Bakára.

**JOSO** Te mindig is kedvelted ezt a vénséget. Ja.

**EVICA** Nekünk egyáltalán nincs útban. Szívesebben hallgatjuk, mint azokat az embereket, akik butábbak, mint a liba, és nem tudnak semmit az életről, mint például te, Joso.

**BAKA** Jól beolvastál neki, Evica.

**JOSO** Még egyszer mondom, semmi keresnivalója a fiatalok között, menjen be. Ja.

**BAKA** Ó, hogy a nyavalya egyen meg! Miért keltél föl, ha beteg vagy?



**JOSO** Azért, hogy megnézzem, megjöttek-e a tamburások. Ja.

**BAKA** Ha jöttek volna, hallanád, még ennyit sem tudsz? Menj csak az ágyba. Egész életedben nem kellett a tamburások. Pont most...

**JOSO** Én csak szeretném látni, hogyan járja a kólót az én feleségem, no meg a barátnője. Ja.

**ANKA** Ha szeretnéd látni, akkor öltözz fel, ne állj itt gatyában!

**JOSO** Mi a baj a gatyámmal? Az én megboldogult apám és nagyapám is gatyában meg ingyen jártak, akkor én miért ne? Elvégre mi Berityevityek vagyunk. Leggazdagabb család a faluban. Mara és Andrija, hozzatok bort az asztalokra! Ne mondják, hogy meg se vendégtük őket. Ja. Anka, menj le velük a pincébe és vigyázz, nehogy melléöntsék a bort! Milyen gazdaszszony vagy, hogy magadtól ez sem jutott az eszedbe! Ja.

**ANKA** Nem félek én attól, bízom bennük.

**BAKA** És mit félsz, ha egy kicsit isznak belőle? Tele van a pincéd. Még húsz éves borod is van, ebben az évben már be sem fog férni a termés.

**JOSO** Mit félek, mit félek... Ha az én megboldogult nagyapám is úgy gondolkozott volna, mint most maga, akkor már régen tönkrementünk volna, mint annyi bunyevác a faluban. Ja.

**BAKA** Abba nem fogsz tönkremenni, ha a cselédek titokban megisznak egy korty bort. Anka, kolbászt és sonkát is kellene vágni, hadd lássák, kinek zsíros a háza. Van hála istennek, tizenhatot vágunk.

**JOSO** Sonka és kolbász nem lesz, nem szórunk bolondul. Ja. Elég nekik a bor is. Ja. Adjanak hálát, hogy ingyen van, mert a kocsmában fizetni kellene érte. Ja.

**BAKA** Andrija, neked haza kellene menned átöltözni, mert munkásruha és trágyás bakancs van rajtad.

**ANDRIJA** Jó ez egy szolgának, öreg gazdasszonyom. Annak, aki az istállóban alszik, jó ez. Haza akartam menni átöltözni, de a fiatal gazda nem engedett.

**BAKA** Nem engedett? Még vasárnap sem?

**JOSO** Azért nem engedtem el, mert nem voltak rendben az istállók. Ja.

**BAKA** Joso, nem lehetsz ennyire kegyetlen és fukar, hogy még vasárnap sem engeded el! Mit szólnál, ha te lennél az ő helyében?

**JOSO** Miért mond nekem ilyen zagyvaságokat? Ja. Én első gazda vagyok



a faluban, ő meg egy jelentéktelen szolga. Neki dolgoznia kell a kenyéréért, nekem nem, mert hála istennek van mindenem. És mit példálózik velem, a leggazdagabb emberrel meg a szolgálával? Na? Menjen csak be a szobájába és világosítsa önmagát, ne engem. Ja.

**ANDRIJA** És maga, gazda, véletlenül nem születhetett volna olyan helyre, mint én?

**ANKA** Juj, Joso, mi lett volna veled, főleg ilyen betegen?

**BAKA** Nem lennél te ilyen rátermett, ha véletlenül szolgának születesz.

**JOSO** Mara, mit nevensz? Menj a konyhába, Andrija, te meg az istállóba, ott van a helyetek. Ott nevehettek, amennyit akartok. Ja. Ott szabad. Ja.

**ANKA** Joso, menj be vagy öltözz fel! Mint akit megbabonáztak... Csak szígyenkezni kell veled meg a bolond beszédeddel.

**BAKA** Ki ne jöjjön még egyszer így, mert még rosszabb lesz, ha megfázik.

**JOSO** Májusban megfázni? Nehogy valaki meghallja. Ja.

**ANKA** Az első május az életemben. Mit is mondtam... Semmit. Joso, nehogy úgy jelenj meg, mint a madárijesztő!

**BAKA** Megyek én is a szobámba, az én kriptámba, mit is lábatlankodok itt...

**EVICA** Fordítva, maradjon és meséljen, egyszer mi is leszünk ilyen öregek. *(Megjönnek a zenészek. Lányok és legények jönnek, elkezdődik a tánc. Anka és Evica is beállnak, magukkal viszik Bakát is, akinek felragyog az arca. Joso jön ki felöltözve és nézi a táncolókat. Andrija szomorú, mert nincs rendesen felöltözve, ő is beállna, de könnyes szemmel csak Ankát nézi, aki vidáman táncol)*

**ANKA** Andrija, gyere ide kettőnk közé!

**ANDRIJA** Nem, még bepiszkolom a selyemruhákat. Ha fel lennék öltözve, nem bánnám.

**EVICA** Gyere csak, majd vigyázol!

*(Andrija egy ideig kéreti magát, majd beáll a körbe Anka és egy másik lány közé, de az gyorsan kiáll mellőle, majd a többi is sorjában. Ezek a lányok mind drága ruhákban voltak, csak egy maradt a legény mellett, akin egyszerű hétköznapi öltözék van)*

**JOSO** Lányok, miért álltatok ki?

**LÁNY1** Hogy a maga szolgálja ne piszkítsa be a ruhánkat.



**LÁNY2** Ha tudtam volna, hogy a szolgálja koszos ruhában mellém áll, nem is jöttem volna el.

**JOSO** Menj innen! Nem látod, hogy a lányok menekülnek mellőled? Ha már nem öltöztél föl, menj vissza az istállóba!

**ANKA** Hagyd, én hívtam a kólóba.

**EVICA** Én is hívtam. Lányok, ha mi nem féltjük a ruhánkat, ti mért féltitek ezeket az akármilyen öltözékeket?

**LÁNY3** De mi nem vagyunk olyan gazdagok, mint ti ketten, nekünk jobban kell vigyáznunk a ruhánkra.

**ANDRIJA** De ha valamelyik gazdag legény állt volna mellétek ugyanilyen munkás öltözékben, biztosan hallgattatok volna!

**LEGÉNY1** Igaza van Josónak, hogy menj az istállóba, csak felidegesítesz bennünket!

**LEGÉNY2** Az egész udvart bebüdösítetted ezzel a te pusztai parfümöddel.

**EVICA** És te milyen parfümöt szagolnál, ha az istállóban aludnál?

**BAKA** (*legényhez*) Miért bántod? Ha nem lennének szolgálk és béresek, ki dolgozná meg a földjeinket?

**JOSO** Ezért kapják a fizetésüket. Ja.

**BAKA** De nem azért, hogy sérttegesék és alázzák őket.

**GAZDAG LEGÉNY** Mi nem politizálni, hanem táncolni jöttünk ide. Ha maga ennyire védi és neki ad igazat, mi megyünk is. Táncoljon vele maga, mi nem fogunk. No, isten áldja!

**JOSO** Andrija, takarodj az istállóba! Búzslesz és menekülnek tőled. Baka, maga meg takarodjon a szobájába! Takarodjon! Ja.

**SZEGÉNY LÁNY** De mi még itt vagyunk, Joso bácsi.

**JOSO** Ti nem vagytok emberek, ti csak az én napszámosaim és bérlőim gyerekei vagytok.

**ANDRIJA** Ha ennyire nincs velem a gazda megelégedve és ennyire haragszik rám, én továbbálllok, van még elég gazda a faluban.

(*Anka a legény után fut*)

**JOSO** Hova mész, Anka?

**ANKA** Megyek az istállóba, mert hallottam, hogy nyugtalanok a lovak. Megnyugtatom őket, ahogy a múlt éjjel is.

**JOSO** Megbolondultál? Selyemruhában az istállóba?



**ANKA** Fontosabb nekem az istálló, mint a selyemruha.

*(Joso is elkezd futni az istálló felé, de elesik. Halottnak néz ki)*

**BAKA** Hozzátok be, fektessétek az ágyra! Ej, Joso, úgy látszik, neked véged. Az utolsó órádban sem tudtál nyugton maradni. Az egyik lábad már a sírban, de te az utolsó percedig utálatos voltál. És most ez van.

*(Néhányan beviszik a gazdát, velük Ivus is és Baka is)*

**IVUS** Vége van, Baka mondta, hogy meghalt. Menjünk, vége a mulatságnak.



## II. rész

**ANKA** Két év telt el Joso halála óta. Ez alatt az idő alatt megesküdtünk, meghalt Baka is. Csak ketten maradtunk és most senki sem állhat a boldogságunk útjába.

**ANDRIJA** És a szüleid? Ők még most is harcolnak, hogy szétválasszanak bennünket. Mi mindent csináltak, amíg meg nem esküdtünk! Nem kell nekünk szolga vő – kiabálták – még most is kiabálják.

**ANKA** De mégis minden úgy lett, ahogy én akartam. Hiába ellenkeztek, ebben a házban én vagyok a gazdasszony, itt minden az enyém. Meg a tiéd, mert te is az enyém vagy.

**ANDRIJA** Minden a tiéd és én továbbra is a te szolgád.

**ANKA** Nem szolgám, hanem a férjem, és ha a férjem, akkor gazda is, velem együtt. Amióta megesküdtünk, a magaviseleteddel is bebizonyítottad, hogy te vagy a gazda. Azóta te vezeted a gazdaságot, törődsz mindennel, irányítod a szolgákat és béreseket, sőt kiabálsz is velük. A mi Maránk is többször panaszkodott már rád. Andrija drágám, miért kiabálsz az emberekkel, ezt mondd meg. Tudod, ez nekem nem tetszik, hogy a szegényekkel kutyamódon bánasz. Nem szép ez tőled, mások is mondják. Te is voltál valaha szegény szolga és milyen gyorsan elfelejtetted. Miért?

**ANDRIJA** Gyerekkorom óta mindig megaláztak.

**ANKA** Te ne tedd azt, amit a régi gazdáid, még akkor sem, ha te vagy a falu leggazdagabb asszonyának a férje.

**ANDRIJA** De ha nem így teszek, akkor semmi sem lesz a bérlőinkkel, napszamosainkkal, szolgálóinkkal.

**ANKA** Ezt magadról is tudhatod, amikor szolga voltál, mindig megsértőtél, amikor a boldogult Joso kiabált veled. Igen, lázadtál is. Látom, te sem lennél különb, ha gazdagnak születesz, vagy isten bocsássa meg, valamilyen basának. Én mindig azt gondoltam, hogy te a szegényeket szánni és segíteni fogod, mivel közülük származol.

**ANDRIJA** Engem sem sajnált soha senki, én sem fogok senkit. Tudom én, milyen istállószagú szolgának lenni. Egy öt-hat holdas lány sem akart velem szóba állni, mert szolga voltam.

**ANKA** De én beléd szerettem és férjhez mentem hozzád – neked ez nem elég?





**ANDRIJA** Te is lenéztél és kerültél addig, amíg az meg nem történt. Akkor szeretted belém.

**ANKA** És azt hiszed, hogy előbb nem? Hányszor lestelek meg, amikor félmegtelenül mosakodtál a kútnál! Ha tudni akarod, már akkor is szerelmes voltam.

**LUKA** (*beteges, középkorú*) Jó napot, kezét csókolom gazdasszony, szeretnék vasárnapra elkéredzkedni, haza kell mennem, családi ügyeket intézni.

**ANKA** Kérdezze meg az uramat, ő intézkedik ebben.

**LUKA** Gazda, kérem, engedje meg, hogy vasárnap szabad legyek!

**ANDRIJA** Nem engedem, mert vasárnap kukoricát fogunk behordani, ilyen esős időben nem lehet kinn hagyni, nem engedhetem.

**LUKA** De ez nekem nagyon fontos, gazda.

**ANDRIJA** A kukorica is nagyon fontos.

**LUKA** Elég szolgálja van, bármelyik tudna helyettesíteni.

**ANDRIJA** Mondtam, hogy nem, eredj, ne idegesíts.

**ANKA** Jól mondta Luka bácsi, más is tudná helyettesíteni. De miért kell vasárnap kukoricát hordani?

**ANDRIJA** Kell vagy nem kell, én ezt nálad jobban tudom, bízd csak rám, én ehhez jobban értek.

**LUKA** A megboldogult gazdám mindig elengedett, ha gond volt. Csodálkozom rajtad, hogy mennyire megváltoztál. Együtt voltunk szolgák, együtt aludtunk az istállóban, együtt dolgoztunk, szántottunk, lovat etettünk, istállót ganéztunk. Együtt méltatlankodtunk a gazda ellen. És te ezt mind elfelejtetted, Andrija?

**ANDRIJA** Én nem vagyok neked többet Andrija, hanem gazda. Ezt mondta a feleségem is neked az előbb. Most pedig menj dolgozni!

**ANKA** Látod, megint hogy viselkedted ezzel a szegény, beteges emberrel? Igazi hajcsár lettél. Már mindenki panaszkodik rád. Azt mondják, ha a szolgák találkoznak veled és szépen köszönnek, te a fejed is elfordítod. Soha nem gondoltam volna, hogy ilyen leszel. Mindenkiel szépen kell beszélni, az utolsó kanással is, ha azt akarod, hogy becsüljenek.

**ANDRIJA** Amikor szolga voltam, nekem sem köszönt vissza senki. Most is csak azért köszönnek, mert a gazdag Anka házastársa vagyok.

**ANKA** Látom, hogy megint gúnyolódsz velem, mint annak idején.



Gondolod, hogy senki nem becsült, amíg szolga voltál? Én becsültelek és szerettelek, és ez a két dolog elválaszthatatlan. Akit nem szeretünk, azt nem becsülhetjük, és akit nem becsülünk, azt nem is szerethetjük.

**ANDRIJA** Igazad van és jó lenne rád hallgatni, mert te csak jót akarsz.

**ANKA** Akkor miért vagy ilyen?

**ANDRIJA** Az igazat megvallva, magam sem tudom. Jó gazdának lenni és másnak parancsolgatni. Sokszor látom, hogy nem jól cselekszem, de hiába. De ez rád is vonatkozik, Anka, mert te az enyém vagy. Még most sem hiszem el, hogy a feleségem vagy és nem kell az istállóban bujkálni, hanem a nagy ház legszebb szobájának ágyában alszunk. Minden rendben lenne, ha azt a megígért harminc hold földet a nevemre íratnád. Akkor lennék igazi gazda, de így csak a szolgád vagyok.

**ANKA** Ha rád íratam volna, még beképzeltebb lennél, senki sem tudna szót érteni veled. Már most milyen rettenetesen kiabálsz az emberekkel, mi lenne akkor, ha harminc hold lenne a neveden?

**ANDRIJA** Ha szeretsz, akkor rám íratod. Már sokszor ígérted, hogy nekem ajándékozod, hogy én is gazda lehessek, nem akármilyen földnélküli senki. Neked tízszer annyi marad, drága egyetlenem. Drága, drága...

**ANKA** Ha ezentúl másképp viselkedsz a szolgálkkal, béresekkel, meg általában a szegényekkel, akkor lehet róla szó.

**ANDRIJA** Tényleg lehet, megteszed? Drága egyetlenem, úgy lesz, ahogy te akarod, és akkor igazán foglak szeretni.

**ANKA** Hát eddig nem szeretted igazán, csak a harminc hold után fogsz?

**ANDRIJA** Eddig is szerettelek, de csak mint szolga. Ezután pedig úgy foglak, mint gazda. Csak ez volt a probléma, de hát nem értettél meg.

**ANKA** Azt hiszem, én nagyon is értelek, Andrija. Az ember időnként akaratlanul is kimondja az őt ért titkolt sérelmeket és vágyakat. Te azt hiszed, hogy semmit sem tudok és csak egy buta falusi liba vagyok. Olvastam én sokat, amíg Joso felesége voltam. Nem csináltam semmit, csak olvastam. Nem! Sokat fogsz még várni arra, hogy a földjeimből rád írassak valamennyit.

**ANDRIJA** Miért menekülsz az ölelésem elől? Ez volt az első alkalom, hogy elhúzódtál. Mondom, ha megkapom a földet, újból nagyon foglak szeretni.

**ANKA** Elég! Úgy látom nem értettél meg, de talán jobb is. Elég, ha én megértettelek.



**ANDRIJA** De én akkor nem szolgaként, hanem gazdaként szeretnék téged.

**ANKA** De én inkább azt szeretném, ha egyszerű szolgaként szeretnél, mint annak idején az istállóí ágyon.

**ANDRIJA** És már nem szeretlek úgy?

**EVICA** (*ijedten fut be*) Jaj, Anka, meglátott az apám, hogy Ivussal beszélgetek az utcán! Elszöktem előle, mert ha megfog, az utcán fog kipofozni!

**ANKA** És mi van Ivussal?

**EVICA** Ő is elszökött. Bújtass el engem, mert biztosan utánam jön!

**ANKA** Hova bújtassalak?

**EVICA** Mindegy, csak ne találjon meg, mert akkor kapok!

**ANDRIJA** Nem vagy te már gyerek, hogy félned kelljen az apádtól. Nagykorú vagy, férjnél vagy.

**EVICA** Hagyd azt a férjet! Azt sem tudom, mikor láttam utoljára, mindig a tanyán van. Anka, bújtass el, mert ide fog jönni!

**ANKA** Menj a legutolsó szobába, ott nem talál rád.

**ANDRIJA** Nem tetszik nekem, hogy barátkozol Evicával. Azt mondják, jóban van az apjával, most meg Ivussal kezdett ki.

**ANKA** Amíg Joso élt, ő volt a legjobb barátnőm. Soha nem volt hűtlen, ezért is szeretem. A magánélete engem nem érdekel. Mióta lettél te ilyen furcsa, Andrija? Amikor táncoltál velem a kocsmában, ugyanúgy vele is viccelődtél. Akkor is ilyeneket beszéltek róla, mégis udvarolgattál neki.

**ANDRIJA** Megronthat, maradj tőle távol.

**ANKA** Hogy megront? Pontosan úgy beszélsz, mint egy hetven éves öregember. És tudod te, hányszor tartotta miattunk a hátát, hogy tudjunk találkozni? Egy ilyen gazdag lány, mint Evica nemhogy nem segített volna, hanem rád sem nézett volna. De ő a kocsmában is nyíltan táncolt veled.

**ANDRIJA** Igazad van, de most te az én feleségem vagy, és adni kell a jó híredre.

**ANKA** A jó híremre? Úgy néz ki, a jó hír nálad többet ér a tisztességnél. És ha Evica ezeket a dolgokat titokban csinálná, akkor megmaradna a jó hír?

**ANDRIJA** Tenné ezt titokban, nem ilyen arcátlanul. Miért ilyen bolond, hogy nyíltan csinálja?



**ANKA** Mert akkor senki sem tudná. És ha senki sem tudja, akkor mindent szabad. Igaz?

**ANDRIJA** No, nem mondom, hogy mindent szabad, csak nem kell mindent kidobolni. Nem szép, ahogy a népek beszélnek róla.

**ANKA** És csak azért ne barátkozzam veled, mert az emberek beszélnek?  
*(Jönnek Anka szülei, mindketten feketében)*

**MARTIN** Jó napot!

**MANDA** Azért jöttünk, hogy beszéljünk veled.

**MARTIN** Igen, beszélünk kell.

**MANDA** De csak veled, drága gyerekem.

**MARTIN** Ez senki másra nem tartozik, csak rád, lányom.

**ANDRIJA** Akkor ugye most nekem el kell mennem...

**MARTIN** Igen, mert a lányunkkal van beszédünk.

**ANKA** A férjem is hallhatja, nincs titkom előtte.

**MANDA** Lehet, hogy neked nincs, de nekünk van. Kislányom, mi csak benned bízunk.

**MARTIN** Amikor jöttünk, a lovak nagyon nyugtalanokdtak, Andrija, nézd meg őket.

**ANDRIJA** Azon az éjszakán is nyugtalanok voltak, amikor a maguk lánya egy szál ingben befutott hozzám az istállóba. Látja, nekem semmiféle titkom nincs, nem úgy, mint magának.

**ANKA** Apám, miért beszél Andrijával mindig olyan szigorúan? Ő a férjem, és ha maga szeret engem, szeretnie kell őt is. Megint megsértődött. Úgy beszélt veled, mintha szolgál lenne.

**MARTIN** Nem is más, mint szolgál. Neked lehet a férjed, de nekünk nem a vőnk, csak egy szolgál.

**MANDA** Nem ismerjük el veled, sohasem fogjuk. Hogy a mi beleegyezésünk nélkül esküdtetek meg, soha nem fogjuk elfelejteni!

**MARTIN** Nem bizony, a tetteiddel nagy szégyent hoztál ránk.

**MANDA** Azért jöttünk, mert hallottuk, hogy rá akarsz írni harminc holdat erre a szolgára.

**ANKA** A férjemre, nem a szolgámra.

**MARTIN** Harminc holdat? Nekünk sincs annyi! Erre a szolgára?

**ANKA** A férjemre.



**MARTIN** A szolgálára.

**MANDA** Ha ezt is megteszed, akkor kitagadunk, semmit sem hagyunk rád.

**ANKA** Nem is kell, anyám. Nekem tízszer annyi földem van, mint maguknak kettőjüknek.

**MANDA** Okosabb volna, ha a szolgál helyett ezt a harminc holdat az öreg szüleidre íratnád.

**ANKA** Mondtam már, hogy nem szolgál, hanem az esküdt uram, és ha az, akkor ő is gazda. Azért is adom neki a földet, hogy ő is igazi gazda legyen.

**MARTIN** A szolgálból hogyan lesz igazi gazda?

**MANDA** Bocsáss meg neki, istenem, nem tudja, mit cselekszik!

**MARTIN** Tudod-e, milyen sokan beszélnek, hogy nagyképű lett? Hogy úgy beszél a bérlőkkel és a szolgálakkal, mintha már ő lenne a gazda! És ha ráíratod, még magasabban hordja majd az orrát, pedig már most is elég magasan van.

**MANDA** Édes gyerekem... Látom én, hogy ez a szolgál teljesen megbolondított, elvette az eszedet. De mi vagyunk az édes szüleid. Minden igaz, amit az apád mondott, mert azt beszélnek a faluban, úgy jár-kelek, mint egy gróf, és ha valaki köszön neki, elfordítja a fejét.

**ANKA** Igen, ez igaz. Az előbb mondtam a szemébe, hogy még Mara is panaszkodik rá, milyen csúnyán beszél veled.

**MARTIN** És te bolond, még földet akarsz neki adni? Mi lesz akkor, ha megkapja?

**MANDA** Hála istennek, hogy egy kicsit felnyíltak a szemeid!

**MARTIN** Hála istennek, mert eddig semmit sem láttál és hallottál. Vak és süket voltál. Hiába tiltottunk, te mégis megtetted.

**ANKA** Igen, megtetted, mert tudják jól, milyen emberrel éltem együtt. Ha nem lenne Andrija, még mindig férjezett lány lennék. Maguk mindent tudtak, de nem törődtek velem. Maguk szerint megint férjhez mehettem volna egy gazdag kappanhoz, még ha beteg is, mint Josó volt.

**MANDA** Talán nem lenne mindenki olyan, mint Josó.

**ANKA** Ki tudja? Maguk csak azt nézték, hogy gazdag legyen, de hogy férfi is, azt nem. És akkor csodálkoznak azon, hogy beleszerettem egy igazi férfiba!



**MARTIN** Ha bele is szeretted, azért nem kellett volna férjhez menni hozzá. Volt már más gazdasszony is, aki beleszeretett a szolgájába, mégsem ment hozzá.

**ANKA** Úgy gondolom, nem az a fontos, hogy gazda vagy szolga, csak legyen ember. Andrija az, és vegyék tudomásul, szeretem a hibáival együtt.

**MANDA** Azért szereted, mert még nem nyílt ki a szemed. Nem látod, hogy nagyobb gazda akar lenni a máséban, mint amiben született.

**MARTIN** De legalább ígérd meg, hogy nem adsz neki földet.

**JASO** (*Evica apja toppan be, a gazdag falusi paraszt jellegzetes példája*) Anka, nincs itt a mi Evicánk?

**ANKA** Nincs, ma nem is láttam.

**JASO** Hogyhogy nem láttad, amikor a szomszédasszonyod mondta, hogy ide futott be?

**MANDA** Ki elől szökött?

**JASO** Előlem. Ha megfogom, adok én neki!

**MANDA** De miért? Már nem gyerek.

**JASO** Pont azért, mert nem gyerek. A minap múlt huszonöt, még sincs több esze, mint egy gyereknek. Kikezdett Ivussal, láttam őket az utcán beszélgetni. Szégyeltem az egész falu előtt.

**MANDA** Mindenkinek megvan a maga keresztje, nekünk a miénk, neked a tiéd. Mi is tudnánk panaszkodni, hogy a mi Ankánk férjhez ment ehhez a legutolsó szolgálóhoz.

**JASO** Hogy őszinte legyek, én a Martin helyébe nem hagytam volna, hogy a lányom egy szolgálóhoz menjen, kiváltképp a saját szolgájához, még az életem árán sem.

**MARTIN** Hát nem tettem meg mindent? Ennél többet nem tehettem, hisz ő már asszony.

**JASO** De azért parancsolhattál volna neki, elvégre az apja vagy.

**MANDA** Nem tehetünk semmit, mert Joso után itt mindent megörökölt, ő a vagyon gazdája, akár ki is zavarhat bennünket a házból.

**ANKA** Ha valaki más lenne a helyemben, meg is tenné. Jaso bácsi, magának nincs joga beleavatkozni a mi dolgainkba, van a maga orra előtt is éppen elég. A szüleim előtt szégyellném mondani, hogy mit beszélnek magáról a faluban. Evica nekem nem mondott semmit, de már a verebek



is ezt csiripelik, és nem véletlen, hogy ennyiszor kell menekülnie maga elől. Én is menekülnék, ha az ő helyében lennék és maga lenne az apám. És hogy miért állt le Ivussal? Nem csodálkozom, mert egy ilyen bugyuta férj mellett, aki egy hónapig sem nézi meg a feleségét, csak a tanyán cicázik valamelyik napszámos lánnyal... Hallottam!

**JASO** Hallgass, te, aki a saját szolgájához ment! Elbújtattad, csak hazudsz, hogy nem. Sülve-főve együtt voltatok Joso idejében. Tudok mindent: együtt fürödtetek és aludtatok.

**ANKA** És maga mit csinált a saját lányával gyerekkora óta? Szégyellje magát!

**JASO** Ő az én édes gyerekem, azt teszek vele, amit akarok!

**ANKA** Akkor csináljon vele azt, amit akar, ha nincs magában semmilyen szégyen.

**MATO** (*Evica férje jön*) Jó napot, hát maga itt van? Azért jöttem, hogy lássam a feleségemet, mert kinn voltam a tanyán, és egy hónap is elmúlt, mióta utoljára találkoztunk.

**ANKA** Dicselkedhetsz, hogy már egy hónapja nem láttad a feleséged? Most meg hirtelen eszedbe jutott?

**MATO** Nem jutott eszembe semmi, csak eljöttem megnézni. De hol van?

**ANKA** Apósod is mondta, hogy elbújtattam, de én ma még nem is láttam.

**MATO** Nem láttad? Hát a Mara cselédek mondta, hogy itt van, ő tán nem hazudik nekem!

**JASO** Nekem is pont ezt mondta.

**MATO** És a férjed, Andrija is kacsintott, hogy itt van.

**ANKA** Andrija? Kacsintott? Nem mondta?

**MATO** Nem mondta, csak kacsintott, s én ebből rögtön megértettem, hogy itt van.

**ANKA** Tehát az uram is elárult, nem csak Mara.

**MANDA** Hát mit gondoltál? Hogy hű lesz hozzád és segít? Hogy tudsz te egy cselédben és egy szolgában megbízni? Ó, bolond gyerekem...

**MATO** Apósom, hol van Evica?

**JASO** Kérdezd meg Ankát, ő jobban tudja.

**MATO** Anka, hova bújtattad a feleségemet? Nem elég, hogy legalább havonta láthatom?



**ANKA** Mondtam már, hogy ma még nem is láttam.

**MATO** Akkor hol van? Mara és Andrija azt állítják, hogy idejött, te meg tagadod. Ez nekem nem tetszik. Apósom, maga meg miért keresi? Ez sem tetszik nekem.

**JASO** Én nem miatta jöttem, hanem mert láttam Martint, azért tértem be. Lehet, hogy csak viccelődtek velünk, és ha Anka mondja, hogy nincs itt, akkor biztosan nincs itt. Gyere, vejem, menjünk haza, már Evica is biztosan otthon lesz.

**MATO** Igen, ti meg itt keresitek...

*(Jaso és Mato elmennek)*

**MANDA** Anka, mi a csuda van itt nálad, kész komédia! Az apa is meg a férj is keresi, az egyik a lányát, a másik a feleségét. Az apja az előbb elmondta, hogy azért keresi, mert látta cicázni az utcán. A veje előtt meg tagadja, hogy kereste.

**MARTIN** Igen, titkolta, de biztosan azért, hogy ne tudja meg Ivust.

**EVICA** *(kidugja a fejét)* Igen, Martin bácsi, pontosan azért.

**MANDA** Evica, te miért bújtál el? Anka, te hazudtál.

**MARTIN** Igen, hazudtál, hogy nem láttad Evicát.

**EVICA** Nem hazudott, csak meg akart védeni az apámtól, mert ha itt talál, alaposan kipofoz.

**MARTIN** Evica, neked van egy szorgalmas, dolgos férjed, aki mindig a tanyán van. Hogy tudsz leállni egy ilyen primás tamburással? Miatta kell menekülnöd az apád elől. Ha Ankának is ilyen szorgalmas és jóra való férje lehetne!

**EVICA** Volt már neki ilyen, de az a tetejébe még beteg is volt.

**MARTIN** És mi baja volt az én megboldogult vejemnek? Az, hogy beteg volt. De nem költekezett ész nélkül és szépen vezette a gazdaságot.

**EVICA** Nem Joso, hanem Anka gazdálkodott itt, előtte pedig a megboldogult nagymama. Mert isten bocsássa meg, hagyjuk Josót, mindenki haragudott rá és minden lépésnél becsapták. Ezért kellett a nagymamának és utána Ankának fiákerbe ülni és kimenni a tanyára rendet rakni.

**MANDA** Mégis mondják, hogy nem érdemelte meg a vagyont, amit ráhagytak. De nagyon is megérdemelte. Neked jó, Evica, mert van egy szorgalmas urad, aki mindig a tanyán van.





**EVICA** Havonta egyszer jön be megnézni, olyan nekem, mintha nem is lennék férjnél.

**MANDA** Nekem úgy tűnik, Evica, hogy te itt is éjszakáztál, mert fürdőköntösben vagy.

**EVICA** Mara jól bemelegítette a fürdőszobát, így megfürödtem. Máskor is itt szoktam, mert nekünk nincs.

**MARTIN** És Andrija is itt fürdik? Igaz a mondás, hogy mennél koszosabb a malac, annál jobban vakarózik. Régen vödörben mosdott, most pedig mint újsütetű úr, a fürdőszobában.

**EVICA** Azt csinál, amit akar, mert Anka férje. És ha Anka férje, akkor ő is gazda.

**MARTIN** Néhány nap múlva Anka segítségével még nagyobb gazda lesz, és nem sokára hatalomra is fog törni. Gyerekkorában is sokat figyelmeztettem: Anka, ne legyél méz, mert azt kinyalogatják. Az emberek a legönzőbb élőlények a világon, és ha valaki olyan jó, mint az én Ankám, azt kihasználják. De ez nem használt, mert az én lányom túlságosan jó maradt. Mindenkit megetet és megítat, mindenkit megsajnál és mindenkivel szóba áll. De ha megfordulna a dolog, ki segítene rajta? Éhen is halhatna, még a temetésére sem mennének el. Az emberek csak addig kedvesek, amíg gazdag vagy és úgy teszel, ahogy nekik jó.

**EVICA** Olvastam az egyik írónktól, ha nem lenne ennyi fegyver, az emberek megennék egymást.

**MARTIN** Igen, így van, az emberek egymást ennék, ha nem félnének a fegyverektől és a hatalomtól.

**EVICA** Itt van a maga veje, Andrija. Nála szorgalmasabb, becsületesebb ember nem volt a faluban, de most, hogy gazda lett, teljesen megváltozott. Nincs is itt nála kegyetlenebb gazda. Hajcsár lett belőle, önző és zsugori. Teljesen kifordult a világából. Hallottam, hogy szidta Ankát, hogy ne barátkozzon velem, mert elveszti a jó hírét. Azt is mondta, hogy bolond vagyok, amiért nem titokban csinálom.

**ANKA** Te hallgatóztál az ajtó mögött?

**MARTIN** No, most a barátnődtől hallottad, milyen emberrel élsz együtt.

**MANDA** Én a helyedben egy órát sem élnék vele.

**ANKA** Mit tegyek? Váljak el tőle?



**MANDA** Ez lenne a legokosabb.

**EVICA** Ha ez ilyen könnyen menne, én már rég elváltam volna az uramtól.

**MARTIN** Csak beszélni kell Bagremity ügyvéddel, jó sokat ígérni neki, és menni fog.

**ANKA** Szüleim, maguk azért jöttek, hogy rábeszéljenek a válásra, de én az én uramat a hibái mellett is szeretem. Így otthon is maradhattak volna. Andrija a férjem, olyan amilyen, de az enyém.

**MANDA** A tied – a te szolgád. És mi nem vagyunk a tied, akik csak jót akarunk neked? Nyalogasd, ha a tied. Gyere, Martin, menjünk haza, teljesen bolond ez a lány. Éljen csak a szolgájával, amíg fel nem nyílik a szeme.

**MANDA** Nem kell kikísérni, ismerjük a járást.

**ANDRIJA** *(Megjelenik az ajtóban, fürdőköpenyben)* Evica, jól becsaptál engem, előbb fürödtél meg, mint én. *(Közben nézi Evica melleit, amik sejtelmesen kirajzolódnak a köpeny alatt)*

**EVICA** Sajnálod?

**ANDRIJA** Talán tiszteletben kellene tartani a háziúr szokásait, nem?

**EVICA** Én ebben a fürdőszobában előbb fürödtem, minthogy te tudtad volna, mi az a fürdőszoba. És vedd tudomásul, hogy Anka megengedte, hogy bármikor használhassam. Irigyled?

**ANDRIJA** Nem irigylem, csak... *(Hirtelen átkarolja)*

**EVICA** Ezt már nem! Még egy éve sincs, hogy megesküdtél Ankával, és máris félrelépnél?

**ANDRIJA** Ne beszélj, nem kell tudnia róla.

**EVICA** Így? Nem kell neki tudni és látni? És ha nem tudja és látja, akkor titokban és szabadon lehet. Ugye, Andrija? Hallottam, tiltottad, hogy velem barátkozzon, mert megrontom. És mi mindent mondtál még rólam... Mindent hallottam. És most ölelnél és csókolnál, adjam oda magam neked? Akkor már fürödhetnék a ti fürdőszobátokban, ugye?

**ANDRIJA** Mindent komolyan veszel, én csak viccelődtem.

**EVICA** Nem, nem viccelődtél, de mivel nem sikerült a terved, azonnal megmásítottad. Én a te feleségednek még soha nem ártottam és nem is fogok. Hagyjál békén, mert különben megmondom Ankának, és akkor várhatod, mikor íratja rád a harminc holdat!

**ANDRIJA** Ha elmondod neki, akkor biztosan nem íratja rám.



**EVICA** Nem is érdekled meg. A lába nyomát kellene csókolgatnod, hogy általa gazda lettél. Te azonban utálatos vagy mindenkivel és ki akartál kezdeni velem. Biztosan már mással is kikezdtél, mint az igazi gazdák.

**ANDRIJA** Könyörgök, ne szólj neki! Mindent megtehetsz nálunk, de ne szólj!

**MATO** (*Visszajön*) Evica, te itt vagy? Anka azt mondta, hogy még ma nem is látott, erre meg mégis itt vagy.

**ANDRIJA** (*Gyorsan ki akar menekülni az ajtón, de köpenyszembe beleakad a kilincsbe*)

**MATO** Andrija szomszéd, mi van veled? Miért akartál elszökni előlem? Tán szégyenlős vagy? Azt meghiszem, hogy egy nő szégyenlős a férfiak előtt, no de épp te!

**ANDRIJA** Nem vagyok az, és nem rád számítottam, hanem valaki másra, és előtte szégyenlős lettem volna ebben a köpenyben.

**MATO** Az én feleségem előtt nem vagy szégyenlős, de látom, ő is fürdőköpenyben van. Csak nem együtt fürödtetek?

**ANDRIJA** Pont bementem keresni valamit, amikor maga...

**MATO** Miért magázol, amikor majdnem egyidősek vagyunk? Evica, te nekem nagyon gyanús vagy, hogy így hallgatsz. Hát nem hiányoltál engem?

**EVICA** Jöttél, Mato, hogy megnézz?

**MATO** Igen, jöttem, drágám, és te egy idegen házban vársz rám, fürdőköpenyben. Otthon kellett volna várnod, akkor nem járom végig a szomszédságot. Amíg én a tanyán ökör módjára dolgozom, te itthon gondtalanul lubickolsz Andrijával.

**EVICA** De hát én már előtte megfürödtem, ő meg valamiért bejött, arról én nem tehetek.

**ANDRIJA** Úgy van, ahogy mondja, de most fel kell öltöznöm, megyek a tanyára.

**MATO** Ez akkor sem tetszik nekem. Evica, semmi sincs a köpenyed alatt, csak nem meztelenül fürödtél?

**EVICA** Hát hogyan másképpen?

**MATO** Úgy illik, hogy ingben és szoknyában. De azért egyszer szeretnélek látni teljesen meztelenül! Hét éve vagyunk házасok és még nem láttalak úgy.



**EVICA** Mikor láttál volna, mikor mindig a tanyán vagy? Nem én vagyok az oka, hogy ilyen mulya vagy, és még nem láttál ruhátlanul.

**MATO** A tanyán mindig látom a pöre teheneket és kancákat, azok nem olyan szégyenlősek, mint az asszonyok. De az én feleségemet még fürdés közben sem láthatom, mert a szomszédban fürdik.

**EVICA** Nagyon buta vagy, Mato, hogy ilyeneket beszélsz. Hát otthon hol fürödjek? A vályúban talán? A vályúban néznél? Elég, ha egész nap a meztelen teheneket és kancákat nézegeted, még engem is szeretnél, pedig talán látod az aratólányunkat is, ahogy ruhátlanul fürdik a tóban...

**MATO** De az állatok nem olyanok, mint az asszonyok, és a napszámos lány sem olyan, mint a saját feleségem.

**EVICA** De mégis jobban szeretted nézni azokat a tanyán, mint a feleségedet, akit havonta csak egyszer nézel meg, és akkor is csak nézel.

**MATO** De hát velük is kell törődni!

**EVICA** A napszámos lánnyal is?

**MATO** Igen, vele is, mert az ő munkája miatt is tudunk úri módon élni. Ha nem lennének, éhen döglénének egytől egyig.

**EVICA** Azért vagy állandóan a tanyán, hogy bajlódj velük?

**MATO** Valakinek ezt is kell, Evica.

**EVICA** De a napszámosokkal nem kell, törődnek azok magukkal.

**MATO** De velük is törődni kell, mert ha nem vagy a sarkukban, nem dolgoznak. Etenni is kell őket, mert ha dolgoznak, ennivaló is kell. Akkor kell nekik ez, kell nekik az, mindent be kell szerezni. Ahogy az ember az állatairól gondoskodik, úgy kell törődni az embereivel. Ezért vagyok állandóan a tanyán és ezért látogatlak ritkán.

**EVICA** Csak üdvözölni, semmi másért.

**MATO** Még meghalni sincs időm, látod. Apád nem törődik semmivel, nekem kell helyette is. Száz holdon felül, ez nekem sok. Kár volt benősülni a családba, mert most apád tanyás gazdája lettem.

*(Bejön Anka)*

**MATO** No, szomszédasszony, te engem be akartál csapni.

**ANKA** Nem akartalak becsapni, szomszéd.

**EVICA** Nem akart becsapni, nem is tudta, hogy itt vagyok nála. Én az



első ajtón jöttem be és csak Marának szóltam, hogy megyek fürödni. Anka jól mondta, hogy ma még nem látott.

**MATO** Ha ez így van, ahogy a feleségem mondja, bocsásd meg, szomszédasszony, hogy ártatlanul megvádoltalak. Te meg, asszony, siess felöltözni, a kapuban várlak, mert sietnem kell vissza a tanyára.

**EVICA** Na, most jól becsaptuk, de meg is érdemli, mert megcsal engem. Láttad, milyen mulya? Ha hallottad volna, miket mondott a tehenekről és a kancákról!

**MARA** Gazdasszonyom, a gazda megint rettenetesen kiabált Lukával, utána meg velem! Luka bácsi mondta, hogy az istállóban meg is verte. Rám azért haragszik, mert én a maga pártján állok, és úgy viselkedek vele, mintha szolga volna és nem a ház ura.

**ANKA** De hát mit gondol? A nagyképűségétől már azt sem tudja, hogy mit csinál.

**MARA** Velem azért kiabált, mert védtem Luka bácsit.

**EVICA** Megyek, engem vár az a szerencsétlenem. Később átjövök és elmondom kettőtökről a véleményemet.

**ANKA** Mara, miért mondtad annak a kettőnek, hogy Evica itt van?

**MARA** Mert kérdezték, és én láttam, hogy ide fut be.

**ANKA** Hányszor mondtam már, hogy ha Jaso bácsi elől fut, akkor tagadd le!

**MARA** Nem tudom, hogy mi volt velem, de ígérem, hogy többet nem fordul elő.

**ANKA** Te régen nem voltál ilyen, ez nekem gyanús. Nem vesztegetett meg Jaso bácsi?

**LUKA** *(Beesik az ajtón, összeverve, szeme alatt kék folt)* Gazdasszonyom, Andrija gazda megint úgy kiabált velem, mint a kutyaival, utána meg úgy pofon vágott, hogy átestem az ágyon, aztán az arcomba és a gyomromba öklözött.

**ANKA** Látom, Luka bácsi, de hát mi történt, miért?

**LUKA** Csak azért, mert újra megkértem, hogy vasárnap engedjen haza a családi ügyeimet rendezni, és főleg azért, mert azt mertem mondani, hogy magához fogok fordulni. Ekkor rettenetesen elkezdett kiabálni, hogy én őt elárulom, és már ütött is.

**ANKA** Hát ez teljesen megbolondult.



**MARA** Nem tetszett ő nekem soha. Csodálkoztam, hogy tudott férjhez menni hozzá. Mindig buta volt és rossz szándékú. Nem tud se írni, se olvasni, az aláírása macskakaparás. Inkább tanult volna ahelyett, hogy bokszedzésekre jár! Tavalyelőtt tartottak ilyet a faluban. Könnyebb bokszolni, mint tanulni.

**LUKA** Ha nem lennék ilyen öreg, beteges, munkától elgyötört, adtam volna neki, nem félek én tőle, talán tizenöt évvel lehet fiatalabb, mint én. De isten ments, hogy megtudja ezt az én Ilija testvérem, mert helyben agyonüti vagy bedobja a kútba, mint ahogy Barity Lajcsót is bedobta!

**MARA** Nem szégyell egy öreg és beteg embert megütni... Százszor rosszabb, mint a mérges basa volt a középkorban. Tudja, gazdasszony, az ilyen kötekedők csak a gyengébbekkel, betegekkel mernek szembefordulni. Ők csak a gyengébbek előtt nagyok, de az erősek előtt gyáva kukacok.

**LUKA** Ha tizenöt évvel ezelőtt, amikor még erős voltam, valaki így rám támadt volna, mint a gazda most, széttéptem volna. Pedig én még az életemben soha senkivel nem verekedtem. Az az igazság, hogy az olyanokért, mint a maga férje, nem érdemes börtönbe menni.

**ANDRIJA** *(Jön, nagyon elegáns, csizmában és bricsesz nadrágban van, fején zöld kalap pávatollal, első pillanatban nem is veszi észre Lukát)* Anka, megyek a tanyára, az új fiákerrel. *(Észreveszi Lukát)* Panaszkodni jöttél, te szerencsétlen? Mars az istállóba, ott a helyed!

**ANKA** Mit csináltál ezzel a beteg emberrel? Nemcsak kiabáltál vele, mint a kutyával, hanem meg is verted! Csupa seb.

**ANDRIJA** Nem, nem igaz, megérdemelte, mert szemtelen.

**ANKA** Azért, mert tőlem kért segítséget, hogy vasárnap szabad legyen?

**LUKA** És akkor elkezdett verni.

**ANDRIJA** Hallgass! Nyelved a fogaid mögé! Mars az istállóba! Ez mind hazugság.

**MARA** Az arcon lévő kék foltok nem hazudnak. Próbáld meg te is kiállni a nálad erősebbel, aztán meglátnánk, hogyan húzod ki az ászt.

**ANDRIJA** Először is, semmi közöd hozzá, másodszor meg nincs jogod engem bírálni, mert én vagyok a gazda.

**ANKA** Miután megverted ezt a nálunk húsz éve szolgáló és munkában megbetegedett embert, én mint ennek a vagyonnak és háznak az egyedüli



tulajdonosa kijelentem, hogy ezentúl nincs jogod senkinek sem parancsolni. Megértetted? Senkinek. Sem Lukának, sem Marának, sem senkinek. És most vedd le azt a kackiás ruhát, öltözz hétköznapiba, mint amilyenben szolgaként dolgoztál. Ezentúl szolgaként fogsz dolgozni, büntetésül az én másik tanyámon. Három hónapot kell ott töltened. És ha a három hónap alatt nem változol meg, elválok tőled. Értve vagyok?

**ANDRIJA** Te így, nekem, a szolgák előtt...

**ANKA** Azért a sok disznóságért, amit a házasságunk alatt elkövettél, ez igen enyhe büntetés. Mielőtt férjhez mentem hozzád, nem azt néztem, hogy szolga vagy, hanem azt, hogy ember vagy. De te nem vagy ember, Andrija! Akkor az voltál, de most már nem vagy az. Az erdei vadállat sem bánt egy beteg embert. Rajtad áll, hogy leszel-e megint gazda vagy sem. Most menj, és három hónapig a szemem elé se kerülj! Amíg nem leszel újra ember, addig nekem nem kellesz. Ember leszel újra, vagy szolga, válassz! *(Andrija a szemébe húzza a kalapját és elmegy)*

**MARA** Drága gazdasszonykám, most még jobban szeretem és tisztetem, mint eddig.



III. rész

*(Eltelt három hónap. Még szép az idő, de a kemencét fűtik, január van, a szobában Anka és a községi végrehajtó, Pere.)*

**ANKA** Szeretném tudni, miért jöttél?

**PERE** Leltárt végzek, járok házról házra, és hozzád is betértem.

**ANKA** Én fizetem az adót.

**PERE** Nem erről van szó, csak gondoltam, hogy útközben megnézzlek. Amikor lány voltál, én meg legény, együtt táncoltunk a kólóban, még udvaroltam is neked.

**ANKA** Én arra is emlékszem, hogy a kocsmában a cimboráidnak azzal dicsekedtél, hogy felemelted a szoknyámat.

**PERE** Én? Ez nem igaz! Nem mondtam ilyet. Kitől hallottad?

**ANKA** Azoktól, akik hallották, akiknek dicsekedtél.

**PERE** Nem tudom, Anka, ez nem igaz. Rágalom.

**ANKA** Ez nem kitaláció és rágalom, mert többször is dicsekedtél ezzel a kocsmában. Figyelj, Pere, én látom a szemeiden, nem azért jöttél, hogy tiszteletedet tedd, hanem udvarolni akarsz. Ha ezért jöttél, akkor kérlek, fordulj meg és menj el! Te nekem már akkor sem tetszettél, amikor legény voltál, és most, mikor nő, iszákos ember vagy, szép feleséggel és egy hat éves gyerekkel, akit meg sem érdemelsz – még úgy sem.

**PERE** Tudod te, hogy kivel beszélsz? Én a községi végrehajtó vagyok, úriember.

**ANKA** Szép úr az, aki a kocsmákban tölti az idejét meg az unatkozó asszonyoknál. Te nemcsak engem rágalmaztál meg, hanem nagyon sok asszonyt a faluban. Megérdemelnéd, hogy a szolgálkkal dobassalak ki a házamból.

**PERE** Kidobnál egy tisztviselőt? Mit gondolsz, hogy én is a szolgád vagyok, mint Andrija, akit elzavartál a tanyára és újra szolgát csináltál belőle?

**ANKA** Neked ehhez semmi közöd, az az én dolgom. Ő akkor is a férjem, még ha egy ideje szolgálja is.

**PERE** Hogy lehet a férjed, ha a szolgád? Beszélük, hogy hamarosan hivatalosan is elváltok, mert már most külön éltek: te itt a házban, ő meg a tanyán.

**ANKA** Hogy te milyen jól tudsz mindent!





**PERE** Hogyne tudnék, amikor naphosszat a falut járom hivatalos ügyekben! Megbocsátok, mert nő vagy. Ha nem lennél az, megmutatnám, ki az a Pere! Nagyot hibáztál, hogy egy ilyen senkiházihoz mentél. Ha nem tettet volna, te lennél a falu leggazdagabb, legirigyeltebb, legerkölcösebb asszonya. De így az urak közül senki sem szeret, férjhez kellett volna menni egy nagygazdához, akkor az úriasszonyok befogadtak volna. A jegyző mondta egyszer rólad, hogy nagyon sajnálja, hogy nős, és neheztel rád, hogy szolgálóhoz mentél.

**ANKA** A jegyző úr is már többször próbálkozott, de ugyanazt a választ kapta, mint te. De mit magyarázkodik én itt neked ahelyett, hogy szembeköpnék! Menj, mert még megteszem. De inkább nem, mert arra sem vagy méltó. Mara, nyisd ki az ajtót az úrnak, hogy távozhasson.

**MARA** Parancsoljon, nagyságos uram.

*(A végrehajtó lehorgasztott fejjel távozik)*

**MARA** Mit akart magával ez a dög? Mindenkinek dicsekszik a hódításaival, de ki lenne az, aki leállna egy ilyen gusztustalan részeggel?

**ANKA** Azért is zavartam ki. Azt hiszed, hogy ebben a faluban nincsenek olyan romlott nők, akik ezt megengedik? De vannak.

**MARA** Nem hiszem el.

**ANKA** Puhányok a mi asszonyaink, és az ilyen úrfélék után bolondulnak. Még akkor is, ha részeges disznó az illető.

**MARA** De neki sincs több iskolája, mint magának.

**ANKA** Neki is négy városija van, mint nekem. És most ő a nagyságos községi végrehajtó. Annak idején nem volt senki, most meg ő a valaki. Úgy megváltozott, mint az én Andrijám.

**MARA** Igen nagyra tartja magát, de mondják, hogy az urak között ugyanolyan senki, mint volt. Ott aztán behúzza a fülét-farkát.

**ANKA** Pontosan ilyen az én Andrijám is. Ő is elkezdett az uraknak és gazdáknak hízelegni, tetszeni akart nekik. De a szegényekre köpött, a mi idős, beteg szolgálókat meg is verte. Igaz, hogy manapság már fejlett az orvostudomány, annyi tudós meg okoskodó van, mégsem találtak rá gyógymódot. Ezt is úgy kéne gyógyítani, mint a tuberkulózist meg a rákot.

**MARA** Ezt a saját bőrén tapasztalta az urával, Andrijával.



**ANKA** Ez a betegség nemcsak a családnak baj, hanem az egész világnak. Olvastam, hogy ilyen volt Attila, az isten kardja, Dzsingisz kán, Napóleon, hogy ők is ettől a lelki betegségtől szenvedtek. Amilyenek ezek az emberek voltak nagyban, olyan kezdett lenni az én Andrijám kicsiben.

**MARA** Ma pontosan három hónapja, hogy elkezdte a böjtöt. Mindenki azt mondja, úgy megváltozott, mintha nem is ő lenne, nagyon alázatos lett. Minden szegénynek előre köszön. Biztosan azért, mert szolgának és nem úrnak hiszi magát.

**ANKA** Ha megint gazda lesz, akkor megint megváltozik. Jól mondta a nagy orosz író, Dosztojevszkij, hogy az ember felelőtlen lény, mindig a pillanat hatására változik.

**MARA** Én nem tudom, hogy az ember hogyan tud hirtelen megváltozni. Én most is olyan vagyok, mint öt évvel ezelőtt.

**ANKA** Azt te csak gondolod. Változol te is, csak más irányba. Amikor három hónapja elárultál, melyik vesztegetett meg?

**MARA** De én csak akkor egyszer cselekedtem maga ellen.

**ANKA** Aki egyszer megbotlik, az többet sose lesz a régi.

**MARA** Bocssásson meg, soha többet nem fogok maga ellen fordulni.

**ANKA** Júdás is harminc ezüstért árulta el Jézust, utána meg felakasztotta magát.

**MARA** Akkor én is Júdás vagyok, hogy vele példálózik?

**MARA** Nem, nem vagy Júdás, nem is rád gondoltam, csak úgy eszembe jutott. Ne sírjál, nem tettél olyan nagyon rossz dolgot, csak egy kicsit nem gondolkodtál.

**MARA** De akkor is elárultam magát ennek a romlott Jaso bácsinak három tízesért.

**ANKA** És azt gondolod, hogy a gazdag lányok ezt nem tették volna meg? Százszorosan is. Ezért nem kell felakasztanod magad, mint Júdásnak. Nem te vagy az első, sem az utolsó, aki meggondolatlanul cselekedett.

**LUKA** Miért sírsz, Mara? Még sohasem láttalak sírni.

*(Mara megszeppenően kifut a szobából)*

**LUKA** Mi van vele, hogy sír?

**ANKA** Semmi. Valami az eszébe jutott és elkeseredett. Tudja, Luka bácsi, hogy az asszonyoknak nem nehéz sírni.



**LUKA** Drága gazdasszonyom, nagyon szomorú, hogy Mara és én, akiknek az égvilágon semmijük sincs, megállás nélkül sírhatnánk. Mert nehéz szegénynek lenni. Most jöttem a másik tanyáról, ahova küldött. Tudja, milyen szép idő van kinn? Ez nem január, ez nem tél, ez tavasz. Ha így marad, kirügyeznek a fák.

**ANKA** Mit látott, tapasztalt ott? Tényleg megváltozott?

**LUKA** Igen. Engem is mindjárt üdvözölt, ahogy meglátott. De én nem köszöntem vissza. Elmentem mellette, mintha nem is vettem volna észre. Vannak sérelmek, amiket nem lehet elfelejteni. Akárkitől érdeklődtem róla, mindenki azt mondta, teljesen megváltozott, mintha nem az az Andrija lenne. Nem is gazdaként viselkedik, hanem szorgalmas szolgaként. Szolga korában még lázadozott, de most csak hallgat. Mindenkiel nagyon udvarias. Remélem, hogy ez a pálfordulás örökké fog tartani.

**ANKA** Köszönöm, Luka bácsi, ezt én már másoktól is hallottam, de csak a maga szavának hiszek. Menjen be a konyhába és egyen-igyon kedvére. Mit gondol, ez a változás javulást is eredményez?

**LUKA** Mondanék valamit, de inkább nem, mert ő mégis csak a maga férje, és lehet, hogy még mindig szereti. De annyit mégis mondok, hogy nem hiszek én ebben. A farkas bundát vált, de csodára nem képes. Ne haragudjon, de ezt gondolom róla.

**ANKA** Néha nekem is az az érzésem, hogy soha nem fog megváltozni.

**LUKA** Ő azért változott meg ilyen hirtelen, mert megint szolga lett, és attól fél, hogy maga el fog válni tőle, meg talán még reménykedik a harminc holdban. Ilyenek az emberek, s magának ezzel számolni kell. Minden változik a világban, csak az emberek nem. Azért kell az embereket olyannak látni, amilyenek, nem olyannak, amilyennek szeretnénk, hogy legyenek.

**ANKA** Kár magáért, Luka bácsi, hogy talán szolgaként fog meghalni az istállóban. Ha maga sokat olvasott volna és iskolába jár, nagy filozófussá válhatott volna. De így tőlem függ. Hány ilyen ember tűr és kínlódik az istállóban! Hány ember lehetne iskolázott, ha megtehetné volna, hogy tanul. Mindenben igaza van, de arról szó sem lehet, hogy Andrijára írassam a földet. Annyit csalódtam már benne, hogy nem hiszek neki.

**LUKA** Ma el fog jönni, lehet, hogy már el is indult a tanyáról. Mióta engem ártatlanul véresre vert, látni sem szeretném többet.



**ANKA** De hogy fogok én ezentúl együtt élni vele, ha látom, hogy gonosztevőnek tartja?

**LUKA** Ha az én szememben az is, a magáéban nem kell annak lennie.

**ANKA** Maga tudja, miért mentem hozzá.

**LUKA** Tudom, mindent tudok.

**ANKA** De akkor mit csináljak?

**LUKA** Váljon el tőle, vannak még rendes emberek.

**ANKA** Nem, ezt nem fogom megtenni. Ha öt évet végigszenvedtem az első férjemmel lányként, akkor ezt is kibírom asszonyként. És ha folytatja, megint elküldöm a tanyára. Ki tudja, hátha megváltozott.

**EVICA** Anka, az urad a kocsmában mulat, Ivus húzza neki. A kocsi meg a lovak ott állnak a kocsmá előtt.

**ANKA** Én küldtem érte a hintót a tanyára.

**EVICA** Te küldted? Akkor még szereted.

**LUKA** Nem kellett volna, megint felfuvalkodott és gögös lesz. Én sem a tanyán, sem útközben nem láttam a hintónkat.

**ANKA** A másik tanyáról küldtem neki, biztosan elkerülték egymást útközben.

**EVICA** És Luka bácsi, maga látta őt a tanyán?

**LUKA** Hogyne láttam volna, mikor köszönt.

**EVICA** Ez hihetetlen, hogy üdvözölte magát azután a brutális verés után. Talán tényleg megváltozott.

*(Luka legyint egyet és elmegy)*

**ANKA** És ki látta őt a kocsmában?

**EVICA** Az apám. Mielőtt elindult a tanyára, betért egy pohár borra, és ott látta az uradat a Pere végrehajtóval, azzal a részeges senkiházival.

**ANKA** Nálam is volt az a semmirekellő.

**EVICA** Nálunk is, elkezdett udvarolni nekem, de a mama gyorsan elhajtotta.

**ANKA** Ez úgy megy az asszonyok után, mint egy kutya. Nem tetszik nekem, hogy Andrija egy asztalnál ül vele, mert ez az ember mindenkit provokál és egy minden lében kanál.

**EVICA** Engem is már többször zaklatott, de nyíltan megmondtam neki, hogy hagyjon békén.



**ANKA** Csak azt nem tudom, Andrija mit keres a kocsmában, hiszen nem szokott járni, és még részegnek sem látta senki.

**EVICA** Én örülnék, ha az én bamba férjem a kocsmába járna és nem a tanyára. Már meg sem látogat, valami miatt haragszik. Hát mi ketten bevásároltunk a férjeinkkel!

*(Szerelmesen meg akarja ölelni Ankát, de az nem engedi)*

**ANKA** Nincs most kedvem bolondozni. Olyan vagy, mint azok a lányok, akik a saját nemükhöz vonzódnak.

**EVICA** Mi a bajod? Csak nem vagy féltékeny a kocsmárosnéra? Neki is szabad néha kocsmázni. Férfi. Amikor az én apám mulat, három-négy napig a kocsmában van.

**MARA** Gazdasszony, itt vannak. Andrija hozza a tamburásokat hintón. Voltam a boltban és láttam. Futottam, mint a bolond, hogy elmondjam. Kinyissam a kaput?

**ANKA** Ne, majd kinyitják ők, ha ide jönnek.

**MARA** Biztosan ide tartanak.

*(Hallatszik a zene)*

**MARA** Itt vannak már.

**ANKA** Mondd meg neki, küldje el a tamburásokat, nincs kedvem vigadni. Addig engem nem lát, amíg el nem küldi őket. Értetted?

**EVICA** Mara, mond meg Ivusnak, ne menjen el, itt várok rá a hátsó szobában.

**ANKA** Nagy gazember vagy te, Evica, hallottam, mit pusmogtál Marával!

*(A zenészek kólót húznak az udvaron)*

**ANKA** Hallod? Kólót játszanak.

**EVICA** Jó lenne egy kicsit táncolni a zenészek előtt.

**ANKA** Nem, most nem, figyelj rám.

**EVICA** Én azt akartam, hogy mindent hallj, amit Marával beszéltem, mert nekem nincs titkom előtted.

**ANKA** No-no, Evica, azért vannak neked titkaid, de nekem ahhoz semmi közöm.

**EVICA** Milyen titkom?

**ANKA** Az, amit faluszerte beszélnek rólad és az apádról, mert hidd el, nagyon beszélnek.

*(Elhallgat a zene)*



**EVICA** Igazad van, erről neked sohase beszéltem. Amikor csak erre gondolok, borzasztóan dühös leszek. Nem, nem fogok neked erről beszélni soha, ne is kívánd ezt tőlem. Te annyira jó és tisztességes vagy, hogy nem tudnék neked erről beszélni. Annyit viszont mondok, hogy bűn ide vagy oda, én már sokszor agyon akartam ütni a saját apámat. Úgy, mint a veszett kutyát. Baltával a fejét, amikor részegen fekszik, hogy egyszer legyen már vége. De az ész mindig erősebb volt, és nem tettem meg, mert ő az apám, akármilyen is.

**ANKA** Szörnyűek a gondolataid, ne is gondolj ilyenekre! Te akkor is a legjobb barátnőm maradsz, akit szeretek, és sajnálom.

**EVICA** Nagyon sok titok van nálunk, de mi ezt a borzalmat titkoljuk. Lehet, hogy nem is vagyunk hibásak, mert ezeket az őszöktől örököltük és a saját szüleinktől. Miért lennének mi ezért hibásak? Azért, mert örököltük ezt az állati dolgot és bennünk él?

**ANKA** Talán a bamba férjed is hibás, mert ha másmilyen lenne, akkor talán te is.

**MARA** Mondtam neki, hogy azt üzente, addig nem láthatja, amíg a tamburásokat el nem takarítja.

**ANKA** És mit mondott?

**MARA** Elég durcásan mondta, hogy a maga kedvéért elzavarja őket. Sok ember gyűlt össze az udvaron, és táncoltak, a maga férje pedig felállt a lépcsőre és onnan nézte, pontosan úgy, mint ahogy annak idején a megboldogult Joso gazda nézte. Teljesen olyan volt, mint ő, és egy kicsit italos is, azt hiszem.

**ANKA** Részeg?

**MARA** Igen, jól láttam.

**ANKA** Durcás és részeg. Mi van megint veled?

**MARA** Azt mondta, hogy mindjárt jön raportra. Így, raportra.  
(*Evica megint súg valamit Mara fülébe*)

**EVICA** Én bemegyek addig a hátsó szobába, míg az urad nem jön raportra.

**ANDRIJA** (*Gazdaként, kicsit italosán lép be*) Itt vagyok, feleségem, letöltöttem a három hónapos vezeklést.

**ANKA** Tudom, de amit most csináltál, az nem éppen vezeklés. Látom, hogy becsíptél egy kicsit. Miért mentél a kocsmába, miért hoztad hintón



a zenészeket, hogy az egész falu lássa, miért táncoltak az udvarban? Mondd, nem szégyenítettél már meg eddig is eléggé?

**ANDRIJA** (*Befogja mindkét fülét*) Ne mondd, ne mondd, mert nem hallgatom tovább. Te asszony, a három hónap alatt igazi dörzsölt ügyvéddé váltál.

**ANKA** Te meg azzal a senkiházi, jellemtelen végrehajtóval ültél és ittál egy asztalnál. Amikor ezt hallottam, betelt a pohár.

**ANDRIJA** És amikor a szerelmed volt, akkor jó volt?

**ANKA** Szerelmem? Annyira utáltam mindig, hogy látni sem bírtam.

**ANDRIJA** Nektek, asszonyoknak nem szabad mindent elhinni.

**ANKA** És nektek, férfiaknak lehet? Ezt biztos ez a gusztustalan dög mesélte neked, rögtön tudtam, hogy meg fog rágalmazni.

**ANDRIJA** Azt mondta, hogy emelgette a szoknyádat, és azzal dicsekedett, hogy a faluban sok asszonynak is.

**ANKA** És te ezt elhiszed neki?

**ANDRIJA** Nem tudom... Elegem lett, amikor ezt mondta.

**ANKA** Te nem tudod? Hát ki tudja, ha nem te?

**ANDRIJA** Te még kinevetsz? Engem, a szegény szolgát? Akivel azt teszel, amit akarsz, és még ki is neveded. Ilyen vagy Anka. Látod...

**ANKA** Miért ne? Itt volt ma nálam, és amikor szóba hoztam ezt a dolgot, nagyon ellenkezett és mindent tagadott. Én a szolgákkal akartam kidobálni, de te gyáva kukac, biztosan semmit sem mondtál neki, mert úr a gané. De ha ez egy egyszerű falusi szegény ember lett volna, és még öreg és beteg is, akkor az ő fejét is szétverted volna. De urat, azt nem mersz ütni, mert gyáva kukac vagy.

**ANDRIJA** Már megint ezt hozod elő. Hidd el, Anka, nagyon sajnálom és szégyellem.

**ANKA** De azt nem szégyelled, hogy nem merted szembeköpní azt, aki ilyeneket híresztel a feleségedről?

**ANDRIJA** Nem tudom, már kezdtem hinni neki...

**ANKA** Akkor neked semmi eszed. Képzelem, hogy ez a módszer, hogy elzsarold tőlem a földeket. Te tudod a legjobban, hogy te voltál az első férfi az életemben, de ha jól belegondolok, nem érdemelted meg.

**ANDRIJA** Mit mondtál volna te az én helyemben, ha azt hallod, hogy én emelgettem mások szoknyáját?



**ANKA** Mondta nekem valaki, hogy igenis megpróbáltad elcsábítani a fürdőszobában, de ott nem kell szoknyát emelgetni, elég ledobni a köpenyt. Ez alatt a három hónap alatt sok mindent megtudtam rólad. A vakond a föld alatt túr, mégis megfogják az emberek.

**ANDRIJA** Aki ezt mondta neked, hazudott.

**ANKA** Szerinted hazudik? Akkor tőle magától fogod hallani. Ha nem igaz, mondd a szemébe, hogy hazudik.

**EVICA** (*fürdőköpenyben*) Hova szöksz, Andrija? Éppen veled lenne beszédem.

**ANDRIJA** Nem szökök én tőled, csak ki akartam menni a levegőre. Kicsit ittam, nem tudok sokáig bent lenni, a tanyán egészen más volt.

**ANKA** Most mondd meg neki, hogy nem igaz, amit az előbb mondtam. Most is abban a köpenyben van, mint akkor.

**ANDRIJA** Mit akarsz velem, Anka?

**ANKA** Már elfelejtetted, hogy miről volt szó az előbb?

**EVICA** Hadd hallom, mit akartál velem akkor csinálni? Te is köpenyben voltál, mint én.

**ANDRIJA** Mit akartam én veled?

**EVICA** Ölelni és csókolni akartál.

**ANDRIJA** Én téged? Beszélsz bolondságokat. Ez nem igaz.

**EVICA** Szégyelld magad, így hazudni!

**ANDRIJA** Hazudsz, te, aki azzal dicsekszik, hogy minden férfi bolondul utána.

**EVICA** Ne keverj hazugságba, mert szemközt köplek.

**ANDRIJA** Sehogy sem áll a te szádból hallani, hogy leköpsz. Te mindent megragadsz, hogy befeketíts a feleségem előtt. A legnagyobb bűnöd, hogy éket akarsz verni egy házaspár két tagja közé: Anka és közém.

**EVICA** Eszem ágában sincs. Én Ankának azért mondtam el, mert szeretem és sajnálom, hogy nem érdemelted meg őt. Mondtam akkor neked, hogy arra sem vagy érdemes, hogy a sarkát megcsókold.

**ANDRIJA** Ne foglalkozz te más családdal, foglalkozz csak a férjeddal, aki havonta egyszer néz meg. Van elég bajod, másé minek kellene? Azt is tudom, hogy te voltál Anka „férje” abban az időben, amikor még a megboldogult kappan élt, együtt fürödtetek és aludtatok.





**ANKA** Hogy ő volt a férjem? Hogy lehet egy asszony férj?

**ANDRIJA** Miért ne lehetne? Evica éppen úgy szereti a szép asszonyokat, mint a szép férfiakat. Ennyire buta még én sem vagyok, hogy ezt ne érteném meg.

**EVICA** Te is szép férfi vagy, mégsem szeretlek. Ha annak idején odaadom magam neked, akkor most minden rendben lenne, még dicsérnél is. Ha valakinek olyan véleménye van, mint neked rólam, akkor miért akartál megkapni? Ezt akkor mondtam el a barátnőmnek, amikor olyan nagyon megverted ezt a beteg embert, hogy legyen képe rólad, hogy kiféle-miféle vagy. Most mit hallgatsz? Erre nem tudsz mondani semmit. És még tudnám folytatni. Akkor még inkább lehorgasztott fejjel hallgatnál. Emlékszel, hogy összetett kézzel könyörögtél, hogy ne áruljalak el, mert akkor nem kapod meg a harminc holdat?

**ANKA** Drága Andrijám, még egy év sem telt el a nászunk óta, te már hűtlenkedtél, neked már más asszony kellett. Mi lett volna később, ha már ilyen gyorsan meguntál? És még rá akartál venni, hogy adjak neked földet. Tudod, ha őszinte vagy és mindent bevallasz, megbocsátottam volna.

**EVICA** És most kérjél bocsánatot Ankától, aztán tőlem!

**ANDRIJA** Én? Tőled? Soha!

**ANKA** Ha nem kérsz bocsánatot a rágalmazásért, nem bocsátok meg neked.

**ANDRIJA** Akkor megyek vissza a tanyára és addig maradok ott, amíg meg nem bocsátasz.

**ANKA** Andrija, hova mégy?

**ANDRIJA** Megyek a másik tanyára.

**ANKA** Evica, kérlek, menj ki egy kicsit. Andrija, egyáltalán nem hiányoztam neked a három hónap alatt?

**ANDRIJA** Drága Ankám, másra nem is tudtam gondolni, csak rád. Ezért is töltöttem ki a büntetést, amit rám szabta. Csak azért, hogy neked kedvezek. Hányszor akartam titokban bejönni hozzád, amikor a szemem sem tudtam lehunyni egész éjjel...

**ANKA** És közben arra a harminc holdra is gondoltál, amelyik igazi gazdát csinált volna belőled?

**ANDRIJA** Hidd el, egész idő alatt eszemben sem volt.

**ANKA** Egészen biztosan?



**ANDRIJA** Erre a világra esküszöm, hogy nem.

**ANKA** Akkor mégis elhiszem, hogy egy kicsit megjavultál.

**ANDRIJA** Hiszel nekem? Hiszel? Ha akarod, a lábad nyomát is megcsókolom. Talán annyit megérdelek, hogy a sarkadat megcsókoljam, bár Evica szerint azt sem. Bocsáss meg...

**ANKA** Mit csinálsz, Andrija, engedj el!

**ANDRIJA** Addig nem engedlek el, míg meg nem bocsátasz.

**ANKA** Menj el Lukához, ha ő megbocsát, akkor én is.

**ANDRIJA** De én tudom, hogy Luka bácsi nekem soha sem fog megbocsátani, annyira megbántottam. A verést és a megaláztatást az életben nem lehet elfelejteni. Tudom én. Megvárhat titokban, a sötétben és leszúrhat. Ha engem valaki így megvert volna, én is agyonütném vagy leszúrnám, de Luka bácsi bölcs ember és nem várt késsel a kezében. Nagyon szégyellem, hidd el nekem, Ankám. Ez nagyon kegyetlen tett volt tőlem. Először te bocsáss meg nekem, madonnám. Becsaptalak, igaz, amit Evica állít, meg akartalak csalni, s ez olyan már, mintha megcsaltalak volna.

**MATO** (*hirtelen betoppan*) Mit csinálsz itt, Andrija? Te nappal is imádkozol, hogy összetett kézzel térdepelsz? Szent ember lettél, szomszéd. Hallottam, hogy teljesen megváltoztál. Ó, hát te Ankának imádkozol megbocsátásért, azért a sok elkövetett disznóságért!

**ANDRIJA** Mit hallott maga, Mato gazda?

**MATO** Hogy teljesen megváltoztál ott a másik tanyán. Igen, a tanya az tanya. Ott az ember mindent másként gondol, mint itt a faluban. Én is azóta változtam meg, amióta a tanyán vagyok.

**ANKA** Akkor azért jársz csak kéthavonta meglátogatni a feleségedet, mert a magányodban megváltoztál.

**MATO** Így van, ahogy mondd, Anka. De miért jönnék gyakrabban? Hiszen sosem találom otthon a feleségem. És ilyenkor, mint a bolond, keresem. Biztosra tudom, hogy megint nálad van.

**ANKA** Honnan tudod, hogy biztosan itt van?

**MATO** Hol másutt lenne? Mi van, Andrija, hallom, hogy te is állandóan a tanyán vagy, mint én.

**ANDRIJA** Én három hónapot voltam száműzetésben a tanyán. Mi ketten igazi pusztaiak lettünk.



**MATO** De annyiszor mondtam már, hogy ne magázz, már te is gazda vagy, mint én. Anka, most már tényleg mondd meg, hol van Evica?

**ANKA** Megtalálod a hátsó szobában. Bizonyára fekszik a kanapén és olvas.

**MATO** Gondolod? Akkor jól van. Legalább meglepem. *(elmegy)*

**ANKA** Te, Andrija, menj el bocsánatot kérni Luka bácsitól.

**ANDRIJA** Bolondot csinálok magamból, mert úgysem fog megbocsátani. Én tudom, hogy soha nem fog. Én sem tudnék az ő helyében.

**ANKA** De próbáld meg, mert addig én is hajthatatlan vagyok.

**ANDRIJA** Ez az utolsó szavad?

**ANKA** Igen, nem változtatom meg.

**MATO** Sehol sem találom Evicát, pedig már az egész házat bejártam. Nem fekszik a kanapén és nem olvas.

**ANKA** Akkor nem tudom, az előbb még itt volt.

**MATO** Megint elbújt előlem.

**ANKA** Közben kimehetett a másik ajtón. Még egyszer megnézem, hátha nem vetted észre.

**MATO** Most azt akarod rám fogni, hogy azért nem vettem észre, mert vénember vagyok? Én még fiatalember vagyok. Azt is láttam, hogy van egy könyv a kanapén, és azt állítja, hogy nem láttam jól. Miért gondolkodtál el ilyen nagyon, szomszéd? Lehet, hogy én csak zavarok itt, régen nem láttad a feleséged, mint én az enyémet. Hiába, mi ketten mindig a tanyán vagyunk.

**ANDRIJA** Nem zavarsz, csak az a baj, hogy Anka mindig lehetetlent kér tőlem.

**MATO** Lehetetlent? Valóban azt kéri tőled, hogy mindig kint legyen a tanyán, mint én? Mindkét asszonynak ez a vágya, mert akkor ők itthon azt csinálnak, amit akarnak.

**ANDRIJA** A te Evicád nem szereti, hogy állandóan a tanyán vagy. Tudom.

**MATO** Ezt csak úgy mondja, de azt se bánna, ha örökre ott maradnék. Nem ismered te még őt, ha ezt gondold. Én nem titkolom, jobban szeretek a tanyán lenni, mint a faluban.

**ANDRIJA** Én nem tudnék ennyi ideig kitartani a tanyán, mint te. Csak három hónapot voltam, és majd' megbolondultam az unalomtól.



**MATO** Hidd el, szomszéd, jobb, mint a faluban. Én egyáltalán nem unatkozom ott kinn. Vannak ott asszonyok, azzal cicázol, akivel csak akarsz.

**ANDRIJA** De én a tanyán mindig csak az én Ankámra gondoltam.

**MATO** Ennyire szereted? Csak az a kérdés, ő is szeret-e téged? Egy asszonynak sose lehet hinni. Ravaszak, mint a nőstény rókkák. Ezt én még a kecskémen is tapasztaltam.

**ANDRIJA** Én hiszek Ankában.

**MATO** Hiszel neki? Én az Evicának azt sem hiszem el, ha köp.

**ANDRIJA** Evica és Anka mások.

**MATO** Hidd el, szomszéd, minden asszony egyforma. Ha te is ilyen sokáig lettél volna a tanyán, másképp vélekednél. Ahogy én ott az állatokat elnézem, mit csinálnak, rögtön eszembe jut, hogy az asszonyok is ilyenek.

**ANDRIJA** Az emberi teremtményeket nem szabad összehasonlítani a te állataiddal a tanyán. Az egyik ember, a másik állat.

**MATO** Hidd el, nincs köztük nagy különbség.

**ANDRIJA** Isten ments, hogy így legyen, ahogy állítod.

**MATO** Várj csak, később te is olyanak látod majd az embereket, amilyenek, és nem olyanok, amilyeneknek lenniük kellene. Ezt mondja Luka bácsi is. Okos feje van ennek a Lukának. Én mondom neked, több esze van, mint az egész falunak. Nála a fejben van az erő, nem az izmokban. Testben bárki erős lehet. Hallottam, szomszéd, hogy megverted ezt a beteges öregembert. Megverni egy embert, aki olyan, mint te vagy erősebb, azt lehet, de azért nem illik verekedni. Verekszenek a tanyán a disznók és a baromfik, de azok állatok. Kell, hogy az embernek több esze legyen, mint a tanyasi állatnak.

**ANDRIJA** Ezzel ugye most rám céloztál, szomszéd?

**MATO** Rád, és mindazokra is, akik megverik a gyengébbeket. Nagyon sajnálom ezt az értelmes öregembert. Van neki egy nagyon erős testvére, Ilija, és mit gondolsz, mi lesz, ha ő a sötétben megtalál? Andrija, az összes csontodat össze fogja törni! Tíz évvel ezelőtt egy huszonpáréves taknyos megverte az apját, csak azért, mert egy kicsit viccelődött a feleségével. De az asszony is hibás volt, hogy nem állította le az öreget. Ez ott történt, ahol dolgoztak. Mindenki sajnálta az öreget. Tudod, hogy amikor Ilija ezt megtudta, mit csinált a sihederrel? Hirtelen ott termett, ahol a legény dolgozott, elkapta, mint egy kisgyereket. Mondják, hogy a legény bögött, mint a becsinált gyerek, odavitte a legközelebbi kúthoz



és úgy beledobta, hogy csak úgy nyikkant. Szerencséje volt, rögtön kihúzták a mély kútból, így maradt életben, de jó sok vizet kortyolt. Nem szeretnék most a te bőrdobban lenni. Ilija kezeitől ments meg, uram, minket!

**ANDRIJA** Akkor én is járhatok így? Beledob a kútba?

**MATO** Téged is biztosan bedob, ha Luka bácsi panaszkodik neki, de eddig még nem panaszkodott. Ezért nem keresett még meg Ilija. De ha megkeres, jaj neked, repülsz a kútba!

**ANKA** Andrija, te még nem mentél el?

**ANDRIJA** Megyek, Anka, egyenesen Luka bácsihoz.

**MATO** Na mi van, szomszédasszony, megtaláltad a feleségemet?

**ANKA** Ott fekszik a kanapén és olvas.

**MATO** Az nem lehet, ott csak egy könyv volt. De akkor meg hol van?

**ANKA** Azt mondta, hogy elbújt az ajtó mögé, és te nem vetted észre.

**MATO** És mit mondott arra, hogy keresem?

**ANKA** Azt mondta: annyit sem érdekel, mint a tavalyi hó. Ha két hónapig nem jutottam az eszébe, most engem sem érdekel ő.

**MATO** Fontosabb neki a könyv, mint a férje.

**ANKA** Igen, épp ezt mondta ő is.

**MATO** Akkor nekem is fontosabb a tanya. Mondd meg neki, hogy megint két hónapig nem jövök, de lehet, hogy később sem.

**ANKA** Hova mégy?

**MATO** A tanyára.

**ANKA** Úgy mégy el, hogy nem is üdvözlöd a feleséged?

**MATO** Olvasson csak.

**ANKA** Menj be, de csendben, és lepd meg a kanapén.

**MATO** Szeretném másként is meglepni... (*hirtelen visszajön*) Láttam, megfogtam a szukát Ivussal! A kanapén ül Ivus ölében, és csokolóznak, ölelkeznek. Gyere velem, te leszel a tanúm!

**ANKA** Az én házamban ilyesmi! Ezt mégsem gondoltam volna Evicáról. Úgy látszik, mind a ketten az ajtó mögött voltak.

**ANDRIJA** Anka, megyek a tanyára.

**ANKA** Hova?

**ANDRIJA** Megyek vissza a másik tanyára. Luka nem bocsátott meg. Csak nagyon megszégyenültem, ennyi.



**ANKA** Te talán nem szégyenítetted meg őt, amikor megverted?

**ANDRIJA** Megyek vissza a tanyára, és addig maradok ott, amíg meg nem bocsátasz.

**MATO** És nem félsz Ilijától, hogy a kútba dob? Hiszen Luka nem bocsátott meg.

**ANDRIJA** Ha Anka nem bocsát meg, azt sem bánom, ha a kút helyett a tűzbe dob.

**ANKA** Hát ennyire szeretsz?

**ANDRIJA** Ennyire, Anka. Ettől kezdve nem félek még a haláltól sem.

**ANKA** Akkor megbocsátok.

**ANDRIJA** Megbocsátasz? De mi lesz Luka bácsival? Ő nem.

**ANKA** Azt bízd rám, elrendezem vele is meg Ilijával is.

**MATO** Ezt nevezem, a te Ankád nem fél még Ilijától sem!

**ANDRIJA** Ó, én édes angyalkám...

**MATO** Ó, szomszéd, a mindenedet, áthúztad a számításomat!

**EVICA** Milyen számítást?

**MATO** Elszalasztottam, hogy tanúkkal bizonyítsam: Ivus ölében ültél a kanapén.

**EVICA** Én? Ivussal? A kanapén? Álmodtad, Matóm.

**MATO** Tudtam, hogy mindent le fog tagadni, mert az asszony akkor sem vall, ha verik. Inkább lábbal tapos a parázsban, de akkor is bebizonyítja, hogy nem csalta meg az urát.

*(Az egyik ajtóban megjelenik Mara és Ivus kéz a kézben)*

**MARA** Itt van, kit látott Mato gazda a kanapén: engem és Ivust. Én ültem az ölében, velem csókolózott. Ivus távoli rokonom, és én már régóta szerelmes vagyok belé. Most mondta, hogy feleségül fog venni.

**MATO** Ivus, igaz ez?

**IVUS** Igen, igaz, Mato gazda. Maga nagyot tévedett, amikor Mara helyett Evicát látta.

**EVICA** Látod, hogy megrágalmaztál engem, ártatlant!

**MATO** Úgy tűnik, romlottak a szemeim, nem jól láttam. Igaz, kicsit félhomály volt a szobában. Vagy lehet, hogy mégis jól láttam? Én már nem erősködök itt tovább, mennem kell a tanyára. Ezentúl azt sem hiszem el, amit a saját szememmel látok.



## Contributors

**ADAMOVICH Ferenc** A tánc és a mozgás 29 éve meghatározó szerepet tölt be az életemben. 10 évig néptáncoltam a Törekvés Táncegyüttesben, majd mintegy 7 évet töltöttem a Magyar Táncművészeti Egyetemen, ahol több szakot elvégeztem. Táncművész, táncpedagógus és jógaoktató vagyok. Az elmúlt 16 évben Magyarország számos színháza mellett több nemzetközi produkcióban is részt vettem. A táncsal és a színházban eltöltött évek tapasztalatának hatására kialakult gondolataimat a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem doktori képzésének keretein belül szeretném formába önteni, végzős ösztöndíjas hallgatóként. A mozgás és az érzelem közti összefüggéseket kutatom, amiben Jacques Lecoq metódusának tanulmányozása és a jóga gyakorlati rendszerében való elmélyülésem sokat segítenek. Workshopok megrendezésén keresztül folyamatosan fejleszttem technikámat, aminek előnyeit színművészeti és táncművészeti környezetben is felhasználhatom.

**Ferenc ADAMOVICH** Dance and exercise have played a decisive role in my life for over 29 years. I was a folk dancer in the “Törekvés” Folk Dance Ensemble for about 10 years, then I spent nearly 7 years studying at the Hungarian Dance Academy, where I took several degrees: I am a professional dancer, dance pedagogist, and yoga teacher with a certificate of higher education. During the last 16 years, besides Hungarian theatrical life I have participated in several international dancing events and performances. I want to find a form for the thoughts and ideas I have as a result of the time spent in dancing and in theatrical life and to summarize them in the framework of my studies as a final-year scholarship student of the PhD programme organized by the Tirgu Mures University of Arts. I investigate the relationship between movements and emotions. My studies in the methodology of Jacques Lecoq and the practical system of yoga are of great help in this. I continue to improve my techniques by





organizing workshops, the benefits of which I can then exploit in theatrical work and as a dancer.

**ANTAL Klaudia** színháztudomány szakon végzett, jelenleg a PTE Irodalomtudományi Doktori Iskola hallgatója, kutatási területe a részvételi színház. 2013 óta ír rendszeresen kritikát, tanulmányt, recenziót többek között a *Színház* folyóirat, a *Tánckritika*, a *Parallel*, a *Szépirodalmi Figyelő* és az *Irodalomtörténet* számára.

**Klaudia ANTAL** graduated in Theatre Studies and is currently studying for her PhD degree at PTE Faculty of Humanities; the focus of her research is participatory theatre. Since 2013 she has written criticism, studies, reviews (among others) for *Színház*, *Tánckritika*, *Parallel*, *Szépirodalmi Figyelő*, and *Irodalomtörténet*.

**BÁLINT Zsófia** magyar alapszakos bölcsészdiplomát szerzett a Szegedi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Karán 2019-ben színháztörténet, illetve összehasonlító irodalom- és kultúratudomány specializációval. Jelenleg magyar nyelv és irodalom és dráma- és színházismeret osztatlan tanárszakos képzésen vesz részt. Kutatási területe a színházi smink, maszkok és a színházi testfestés története. Kutatása elsősorban történeti és elméleti szempontokra vonatkozik, ám emellett 2018-ban részt vett a Színház- és Filmművészeti Egyetem és a MASK Make-up Academy Színházi és filmes smink és maszk alapjai tanfolyamán, illetve 2019-ben a MASK Make-up Academy Make Up Course 6x4 hours kurzusán bizonyítványt szerzett. A THEALTER honlapján több kritikája is olvasható.

**Zsófia BÁLINT** graduated from the Faculty of Arts and Social Sciences of University of Szeged in 2019 with a BA in Hungarian Language and Literature, specialising in History of Theatre and Comparative Literature and Culture Studies. Currently she is following the teacher training programme as a Hungarian Language and Literature and Drama and Theatre teacher. Her research is about the history of theatrical makeup, masks and body painting. Beside the historical and theoretical aspects, she attended



a theatre and film make-up course organised by the University of Theatre and Film Arts and the MASK Make-up Academy in 2018. She successfully completed the MASK Make-up Academy 6x4-hour Make-Up Course and received the certificate in 2019. Some of her theatre reviews can be found on the website of THEALTER.

**BARTA Nikolett** általános iskolai és gimnáziumi tanulmányait is a Hámori Waldorf Iskolában végezte Miskolcon 1992 és 2005 között. A gimnáziumi évek alatt mutatkozott meg igazán az irodalom iránti érzékenysége. Ezen belül is a dráma műfaja állt érdeklődésének középpontjában. 2006-ban felvételt nyert a Miskolci Egyetem magyar nyelv és irodalom szakára. Alapszakon szakdolgozati témának a Médeia-történetet választotta (Euripidész: *Medeia* és Anouilh: *Medea* összehasonlító elemzése). 2010-ben kezdte meg a mesterképzést a Miskolci Egyetemen összehasonlító irodalom- és kultúratudomány szakirányon. Szakdolgozatát egy kortárs drámaszerző, Tasnádi István *Fédra Fitness* című művéből írta. A szakdolgozatból egy tanulmány készült, mely az Alföld folyóiratban 2013-ban jelent meg: Barta Nikolett, *A személyiség határvonalainak dekonstruktív kibillentése (Tasnádi István: Fédra Fitness)* Alföld, 2013, Augusztus, 100-116. Az egyetem után két évig fordítással foglalkozott. Majd 3 évig dolgozott magyar nyelv és irodalom tanárként. Jelenleg saját vállalkozásában dolgozik, és készül a Szegedi Tudományegyetem színháztörténi DI képzésére, témája Kárpáti Péter improvizációs technikákon alapuló darabjainak feldolgozása.

**Nikolett BARTA**'s primary and secondary education took place in the Hámori Waldorf School in Miskolc between 1992 and 2005. Her sensitivity to literature was already evident during her secondary school studies; her interest centred mainly on the genre of drama. In 2006, she was admitted to the University of Miskolc to study a Hungarian Language and Literature major. The topic of her BA was the Medea story (Euripides: *Medeia Medeia* and Anouilh: *Medea*, a Comparative Analysis). In 2010, she started her MA studies in the Comparative Literature and Cultural Studies major at the University of Miskolc. Her thesis was about a contemporary Hungarian drama entitled *Fédra Fitness* written by István Tasnádi.



A study based on the thesis was published in the *Alföld* magazine in 2013: Nikolett Barta: *A személyiség határvonalaínak dekonstruktív kibillentése (Tasnádi István: Fédra Fitness)* *Alföld*, August 2013, 100-116. After university, she was engaged in translation for two years. She worked as a teacher of Hungarian language and literature for 3 years. She is currently self-employed and preparing to start her PHD studies in Theatre History at the University of Szeged. Her proposed topic is the treatment of Péter Kárpáti's pieces based on the improvisation technique.

**CSEH Dávid Sándor** dramaturg, esztéta Budapesten született 1987-ben. 2012-ben szerzett MA diplomát esztétika szakon a budapesti Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán, majd 2015-ben színházi dramaturgként végzett a budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetemen. Jelenleg újra az ELTE-BTK-ra jár, ahol a Filozófiatudományi Doktori Iskola doktoranduszaként japán esztétikával és színháztörténettel foglalkozik. Mindkét korábbi egyetemén tartott már japán színháztörténettel kapcsolatos kurzusokat, a *European Network of Japanese Philosophy* [ENOJP] tagjaként pedig többször előadott a hálózat konferenciáin, így Barcelonában, Brüsszelben és Nagójában is. 2017 őszétől fél éven át kutatatta a középkori japán nő-játékot Tokióban a Japán Alapítvány ösztöndíjasaként. Tudományos munkája mellett több műfordítása is megjelent a *Barátom, Hitler és Madame de Sade* című, Misima Jukio drámáit bemutató antológiában. 2013 és 2016 között a Miskolci Nemzeti Színház, 2018 és 2019 között pedig a Vígszínház dramaturgja volt. Jelenleg szabadúszó dramaturgként tevékenykedik, és doktori disszertációját írja.

**David Sandor CSEH** is a dramaturge and an aestheticist. He was born in 1987 in Budapest, Hungary. He took his MA in Aesthetics in 2012 at the Faculty of Humanities of Eötvös Loránd University, then graduated as a theatre dramaturge in 2015 at the Hungarian University of Theatre and Film Arts. He is currently a PhD student at Eötvös Loránd University, where he is doing research in Japanese aesthetics and theatre history, and has held courses in Japanese theatre history at both of his prior universities. He is a member of the *European Network of Japanese Philosophy* [ENOJP],



having held presentations at the network's conferences in Barcelona, Brussels and Nagoya. Starting in the Fall of 2017 he spent half a year in Tokyo doing research into classical Japanese Nō theatre as a Fellow of the Japan Foundation. Besides his scholarly work he has published multiple translations of Mishima Yukio's modern nō plays. He was also a dramaturge at Miskolc National Theatre between 2013 and 2016, and at Víg Theatre between 2018 and 2019. He is currently working as a freelance dramaturge and writing his doctoral dissertation.

**DOMA Petra** 2010-ben szerzett alapszakos diplomát az ELTE BTK Keleti nyelvek és kultúrák szak japán szakirányán. Minorszakként Művelődéstudományt végzett, színházi specializációval. Ezt követően 2014-ben kapta meg diplomáját a Károli Gáspár Református Egyetem Színháztudomány mesterképzésén. 2014 és 2018 között a Pécsi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója volt. Fő kutatási területe a XX. század eleji japán és nyugati színház közötti találkozásra terjed ki. Doktori értekezésében (*Az idegen vonzásában*), melyet 2020 májusában védett meg, három japán színésznő (Kawakami Sadayakko, Hanako, Matsui Sumako) munkásságát vizsgálta, akik bár kortársak voltak, eltérő módon gondolkodtak a japán színház és a nők helyzetének kérdéseiről, változásairól. Jelenleg japán és keleti színháztörténetet tanít a Károli Gáspár Református Egyetemen óraadó tanárként.

**Petra DOMA** graduated from Eötvös Loránd University in 2010 with a BA in Oriental Languages and Cultures, specializing in Japanese studies. After that, in 2014 she completed an MA in Theatre Studies at Károli Gáspár University of the Reformed Church in Budapest. Between 2014 and 2018 she studied for her PhD at the University of Pécs. Her research focused on the encounter between Japanese and Western theatre at the beginning of the 20th century. In her dissertation (*Attracted by the Strange*), which she defended in May, 2020, she examined three actresses (Sadayakko Kawakami, Hanako and Sumako Matsui) who lived in the same period but thought differently about Japanese theatre and women's place in society. Currently, she teaches Japanese and East-Asian theatre history at Károli Gáspár University of the Reformed Church.



**EGRI Petra** jelenleg a Pécsi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója. Kutatási területe a hazai kortárs performansz-művészet és a divatkutatás összekapcsolására terjed ki. Mesterszakos diplomáját az Eötvös Loránd Tudományegyetem Média-és kommunikációtudomány szakán szerezte. Publikált tanulmányai és kritikái angol és magyar nyelven jelennek meg folyóiratokban és könyvfejezetek formájában. A *Kontaktzónák: Határterületek a színház mentén* című kötet társszerkesztője. Kutatásait számos nemzetközi konferencián mutatta be, köztük Franciaországban a *Fashion, Costume and Visual Culture* (Roubaix, 2019), Oroszországban az *Imagining the Unusual: Cognitive Dissonance, Pattern Breaking and Other Fantastic Beasts* (Moszkva, 2019) és Angliában a *Second Textile and Life* (Manchester, 2019) című konferenciákon. Számos angol nyelven írt tanulmány szerzője és társszerzője. Legutóbb megjelent tanulmánya (Vestoj) Király Tamás nyolcvanas évekbeli divatperformanszainak értelmezésére tesz kísérletet.

**Petra EGRI** is a PhD student in Theatre Studies specializing in fashion performances at the University of Pécs. She also holds an M.A. in Communication and Media Studies from Eötvös Loránd University in Budapest. Her PhD dissertation focuses on Hungarian fashion performances and their relations with theatre theory. She is a co-editor of the book *Kontaktzónák: Határterületek a színház mentén* (Eng.: *Contact-zones: Areas on the borders of Theatre.*) Egri has published her research in specialized books and periodicals, and has presented at numerous major conferences, including *Fashion, Costume and Visual Culture* (Roubaix, 2019), *Imagining the Unusual: Cognitive Dissonance, Pattern Breaking and Other Fantastic Beasts* (Moscow, 2019) and the *Second Textile and Life Conference* (Manchester, 2019). She has published several papers in English in the field of fashion performances. Her latest essay, *Tamás Király: Hungary's King of Fashion* was published in *Vestoj* with Doris-Domoszlai Lantner. Her most recent research project focuses on the fashion performances of Hungarian designer Tamás Király. Egri is particularly interested in how Király's fashion performances can be described through the problem of *ephemerality*, the role of the *model's body* and *space* in performance.



**KOVÁCS Dominik** 2019-ben végzett az ELTE BTK magyar szakán, jelenleg az irodalom- és kultúratudomány MA képzés elsőéves hallgatója. 2016-os egyetemi felvételétől kezdve tagja az Eötvös József Collegium Magyar műhelyének, azóta rendszeresen vesz részt hallgatói konferenciákon, illetve publikál tanulmánykötetekben. 2019-ben „Sebkultúra és traumafeldolgozás Bródy Sándor *A dada* és *A szerető* című darabjaiban” című munkájával az Országos Tudományos Diákköri Konferencia Színháztudomány szekciójának első díját, illetve a Színház folyóirat különdíját nyerte el.

**Dominik Kovács** graduated in Hungarian Language and Literature at the Faculty of Humanities of Eötvös Loránd University. He is currently in the first year of the MA programme of Literature and Cultural studies at the same university. Since he started university in 2016 he has been a member of the Hungarian Eötvös József Collegium; he takes part in special conferences for young researchers, and has published in essay anthologies. In 2019 his essay *Wound Culture and Trauma Processing in 'A dada' [The Nanny] and A szerető [The Mistress] by Sándor Bródy* won the first prize of the Theatre Studies Section of the National Scientific Students' Associations Conference and also won the Special Award of *Színház* magazine.

**KOVÁCS Viktor** 2019-ben végzett az ELTE BTK magyar szakán, jelenleg az irodalom- és kultúratudomány MA képzés elsőéves hallgatója. 2016-os egyetemi felvételétől kezdve tagja az Eötvös József Collegium Magyar műhelyének, azóta rendszeresen vesz részt hallgatói konferenciákon, illetve publikál tanulmánykötetekben. 2019-ben *Az emberi lét szimbolikus szerepkettőségének és az intrikus személyiségének vizsgálata Vörösmarty Mihály Csongor és Tündéjében* című munkájával az Országos Tudományos Diákköri Konferencia Színháztudomány szekciójának harmadik díját, illetve a Színház folyóirat különdíját nyerte el.

**Viktor Kovács** graduated in Hungarian Language and Literature at the Faculty of Humanities of Eötvös Loránd University. He is currently in the first year of the MA programme of Literature and Cultural studies at the same university. Since he started university in 2016 he has been



a member of the Hungarian Eötvös József Collegium; he takes part in special conferences for young researchers, and has published in essay anthologies. In 2019 his essay *The symbolic hypostasis of the human being and the analysis of the character of intrigue in Mihály Vörösmarty's 'Csongor és Tünde'* [Csongor and Tünde] won the third prize of the Theatre Studies Section of National Scientific Students' Associations Conference and also won the Special Award of *Színház* magazine.

**MOHAI Aletta** magyar alapszakos bölcsészként végzett a Szegedi Tudományegyetemen 2019-ben. Választott szakirányán, a színháztörténeten többek között színikritika-írást tanult, a THEALTER honlapján több recenziója is olvasható. Jelenleg alkalmazott irodalomtudomány specializáción tanul a magyar irodalom és nyelv mesterszak keretében. Kutatási területe származásához köthetően a bunjevác irodalom, azon belül is Karagity Antal munkássága.

**Aletta MOHAI** graduated from the University of Szeged in 2019 with a BA in Hungarian Language and Literature, specializing in Theatre History. Besides other skills, she studied theatre criticism: some of her work can be found on the website of THEALTER. Currently she is studying for an MA in Applied Literature. Her background is in the Bunjevác community, therefore the focus of her research is Bunjevác literature, particularly the oeuvre of Antun Karagić.

**NÉMETH Nikolett Anna** a Pécsi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskoláján belül a színház szakirány másodéves doktorandus hallgatója. Kutatási témája a performatív emberi hang az egyén és a közösség viszonyában, valamint a hang jelentésalkotó szerepe. Óraadó tevékenységet folytat színháztörténet és –elmélet témákban. Korábbi tanulmányait az Amszterdami Egyetem Bölcsészettudományi Karán végezte kulturális elemzés szakterületen. Az elméleti kutatás mellett több hazai és határon túli, független színházi műhellyel is együttműködik előadóként, hangtrénerként és projektmenedzserként, valamint társalapítója a pécsi székhelyű SINUM Színházi Műhely Egyesületnek. Korábbi írásai megjelentek a Samizdat



Online művészeti magazin oldalán (2016-tól), amelyek témái közt szerepel a színházi improvizáció, tánc és az utcaszínház. Továbbá tanulmányai olvashatók a *Kontaktzónák. Határterületek a színház mentén* (2019), a *SZITU kötet 2018* kiadásában, és a *Kellék folyóiratban* (62. szám, 2019).

**Nikolett Anna NÉMETH** is a second-year PhD student of the theatrical specialisation of the Literary School at the University of Pécs. Her research theme is the performative human voice, concerning relations between individuals and the community, and also the signifying role of the voice. She teaches Theatre History and Theory. She completed her former studies in Cultural Analysis, at the Faculty of Humanities of the University of Amsterdam. Besides her theoretical research, she collaborates as a performer, voice trainer and project manager with several Hungarian and cross-border independent theatres, and is a co-founder of the SINUM Theatre Laboratory, based in Pécs. Her earlier articles on the topics of theatre improvisation, street theatre and dance have been published in *Samizdat Online* international art magazine. Her papers were also published in *Contact-zones. Areas on the borders of Theatre* (2019), *SZITU 2018* and *Kellék* (no. 62, 2019).

**PANDUR Petra** 2012-ben szerzett alapszakos, majd 2014-ben mesterszakos diplomát a PTE BTK magyar szak színháztörténet szakirányán. Jelenleg a PTE Irodalomtudományi Doktori Iskola doktorjelöltje. Disszertációjában az 1956-os forradalom rendszerváltás utáni színházi és drámairodalmi feldolgozásait vizsgálja. 2014 óta publikál: kritikái, recenziói a *Jelenkor* folyóiratban és annak online felületén, a *BUKSZ*-ban és a *Helikon*-ban, tanulmányai pedig a *Literatúra*-ban és konferencia-kötetekben jelentek meg. 2015 és 2019 között a PTE BTK Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszékén tartott színháztudományi tárgyú kurzusokat. Mindaddig három konferencia- és egy tanulmánykötet összeállításában vett részt szerkesztőként. S több évig volt a PTE BTK színháztudományi konferenciái szervezőbizottságának tagja.

**Petra PANDUR** graduated from the University of Pécs in 2012 with a BA, and in 2014 with an MA, in Hungarian Studies, specializing in Theatre





Studies. Currently, she is a student of the Literary PhD programme of the University of Pécs. Her thesis focuses on how contemporary Hungarian theatre and drama deals with The Hungarian Revolution of 1956. Since 2014 she has been writing criticism and reviews for *Jelenkor*, *BUKSZ* and *Helikon* and studies for *Literatura* and collections of essays. Between 2015 and 2019 she taught courses at the Department of Modern Literature and Literary Theory at the University of Pécs. She has co-edited three conference volumes and a collection of essays and was one of the co-organizers of several theatre conferences at the University of Pécs.

**ZOLTÁN Áron** 1991-ben született Budapesten. Mielőtt felvételt nyert volna a Színház- és Filmművészeti Egyetemre, számos művészeti ágban próbálta ki magát. Tanult akrobatikát és euritmíát, valamint zenei, képzőművészeti és költészeti oktatásban is részesült. Versei több antológiában is szerepelnek. Egyetemi éve alatt bemutatott egy fizikai színházi előadást, mely Weöres Sándor filozófiai művein alapult. Szakdolgozatát a szavalás művészeiből írta. Diplomája megszerzése után, 2015-ben kezdett dolgozni Magyarország legnagyobb színházában, a Vígszínházban, mely intézmény minden generációnak kínál színházi produkciókat. Jelenleg a Színház- és Filmművészeti Egyetem DLA programjának tanulója, kutatási területe a versmondás és a versszínház.

**Áron ZOLTÁN** was born in Budapest in 1991. Before being admitted to the University of Theatre and Film Arts in Budapest, he tried his hand in various branches of art. He learned acrobatics and eurythmy, and also worked in music, fine arts and poetry. His poems have appeared in many anthologies. During his university years, he presented an unusual physical theatre performance based on the philosophical works of the Hungarian poet Sándor Weöres. He wrote his thesis on the art of recitation. After graduating from university in 2015 he started to work as an actor in the most prominent Hungarian theatre, the Vígszínház, which stages theatrical productions in all genres. He is currently completing his DLA program at the University of Theatre and Film Arts in Budapest. His research includes poem recitation and poetic performances.



