

színház közösség tér poszthumán báb Paprika Jancsi nő
japán Bálint Zsófia opera kortárs Hetesi Júlia Fanni néző
ritus **színházlátogatás** reprezentáció Zeami Motokiyo
Szigligeti Ede **hagyomány** Jákfalvi Magdolna független
Garai Judit politikai Ördögkatlan **szoprán** hangképzés
Hanako dráma Doma Petra **színháztörténet** éneklés
pedagógia néző-résztvevő elmaradt előadás barokk opera
Maria Callas **beszéd** zene hely Székely Rozália **hang**
adaptáció Sediánszky Nóra **színház** Szívhangok-társulat
hagyomány **Eötvözet SZITU** **alternatív**
atmoszféra **játéktér** idő
báb Czabala Zsófia **2023** hely Major Tamás
Philther-módszer **árny** Varga Kinga KÁVA
tér **lázas** Shakespeare slam **közösség** hiány Paál István
Rimini Protokoll körút báb Vidó Gábor Tamás **magyar**
színház Hary Judit tánc Tangó interpretáció hatalom
ceremónia **kortárs** underground Tari Eszter **vajang** nő
Hamlet halál **ifjúság** ikerszereplők Esterházy Péter fény
Peter Brook dramaturgia Szabó Réka Dorottya színpad
Aziskoláját! Bonczidai Dezső kritika korporealitás **hang**
nostalgia előadás **mecénás** botrány **rendezés** színész
reflektív Kékesi Kun Árpád kultúrpolitika cselédlány
Ausztria **amatőr színjátszás** 1956 Cselle Gabriella **kult**
részvétel Kiss Gabriella Hanako heterotópia Szeged
poszthumán mozgás Tasnádi-Sáhy Péter **hagyomány**
Bulla Elma slam poetry **átalakulástörténet** drámaelmélet
forradalom Schandl Veronika görög Kádár-korszak **hős**
Antigoné kultúra **közösség** tragédia Egri Petra idő
cselekmény Cseh Dávid Sándor **áldozat** Édes Anna sajtó
elhatározott test **restauratív** Szentkirályi Színházi Műhely
incidens Marina Abramović Vámos Kornélia tragédia
Lorenzaccio Gyárfás Orsolya repertoár idő elkötelezett
színház A cigány zene **kritikus** előadás Antal Klaudia
japán Matekovics János Zoltán elemzés COVID-19 **árny**
Vitéz László halálszínház **nostalgia** színpad játék tér
színháztörténet Csete Borbála fesztivál **Philther-módszer**
mozgás független kelet **alternatív kultúra** **előadáselemzés**

Eötvözet SZITU

2024



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA



EMBERI ERŐFORRÁS
TÁMOGATÁSKEZELŐ



Nemzeti
Tehetség Program

A kiadvány „A hazai és határon túli magyar nyelvű szakkollégiumok támogatása”
című pályázat keretében (NTP-SZKOLL-23-0031) valósult meg.

ELTE Eötvös Collegium

Budapest, 2024

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

Szerkesztők: Doma Petra, Jászay Tamás

Copyright © ELTE Eötvös Collegium 2024 © A szerzők

Minden jog fenntartva!

A nyomdai munkákat a CC Printing Szolgáltató Kft. végezte.

www.ccprinting.hu

1055 Budapest, Falk Miksa utca 7., II. emelet 10/A.

Felelős vezető: Szendy Ilona

ISBN 978-615-5897-66-5

Tartalomjegyzék

SZERKESZTŐI ELŐSZÓ	5
ABSTRACTS.....	7
JÁKFALVI MAGDOLNA – Szenvedélyes nyugalom – A Philther-módszer egyik szempontjáról. Az 1945-ös Major-rendezte <i>Tartuffe</i> szöveg-dramaturgiai elemzése.....	25
KÉKESI KUN ÁRPÁD – A Philther-módszer egyik szempontjáról: az 1978-as szolnoki <i>Tangó</i> színházkulturális kontextusa.....	37
MATEKOVICS JÁNOS ZOLTÁN – Kovács Levente: <i>Szentivánéji álom</i> (1988) – Philther-elemzés.....	57
EGRI PETRA – Marina Abramović halálszínháza: <i>7 Deaths of Maria Callas</i>	85
SZABÓ RÉKA DOROTTYA – A műalkotás interpretációjának lehetséges változatai Esterházy Péter <i>Rubens és a nemeuklideszi asszonyok</i> című drámájában.....	99
SZÉKELY ROZÁLIA – Szentkirályi Színházi Műhely.....	113
SEDIÁNSZKY NÓRA – A Medici-szkéné idegen tükörben. Alfred de Musset <i>Lorenzaccio</i> című drámája és Victor Ioan Frunză 1998-as temesvári előadása.....	127
CSELLE GABRIELLA – <i>A cigány</i> című népszínmű színpadi reprezentációjának kritikai visszhangja	139
VARGA KINGA – Női cselédábrázolás mint társadalmi reflexió a két világháború közötti budapesti színházakban	157
VÁMOS KORNÉLIA – A nő mint hős. Antigoné, az önmagát saját céljai érdekében feláldozó nőalak	179



CSEH DÁVID SÁNDOR – Az élő rítus mint elfeledett kontextus az <i>Okina</i> 翁 című ősi nő-játékban.....	199
DOMA PETRA – Kidobott színlapok margójára. Hanako 1910–1911-es magyarországi körútjának két elmaradt előadása	215
TARI ESZTER – Ikerszereplők a vajangban.....	231
TASNÁDI-SÁHY PÉTER – Az elhatározott test heterotópiája.....	245
BONCZIDAI DEZSŐ – A Paprika Jancsi figura bábtörténeti jelentősége	259
BÁLINT ZSÓFIA – A poszthumán báb elemzési lehetőségei.....	279
KISS GABRIELLA – Színésztoalett – civilek számára. Résztevő-megfigyelői gondolatok a civilszínész „rendellenességéről” a KÁVA Kulturális Műhely <i>A mi iskolánk</i> című állampolgári színházi projektje kapcsán	305
ANTAL KLAUDIA – A résztvevői kritikáról	327
GARAI JUDIT – Részvételiség és alárendeltség a Szívhangok Társulat <i>Megeshetne másképp</i> című előadásában.....	339
CZABALA ZSÓFIA – A kortárs magyar színház és néző viszonya	357
HETESI JÚLIA FANNI – Shakespeare kapucnis pulcsiban.....	381
SCHANDL VERONIKA – Emlékezz rám! Színházi emlékezet és nosztalgia kortárs osztrák és magyar Shakespeare-burleszkekben.....	397
GYÁRFÁS ORSOLYA – Szopránkultusz: szereposztási gyakorlatok az itáliai barokk operában	411
HARY JUDIT – A beszéd és az éneklés művészete.....	431
VIDÓ GÁBOR TAMÁS – „Kultúrbrigantik” és „a szocialista műsorpolitikáért vívott harc első lövészárka”	445
CSETE BORBÁLA – Szűkre szabott Katlan-álmok. A normalitás utópiája	469
CONTRIBUTORS.....	481

Szerkesztői előszó

A 2016-ban életre hívott SZITU Konf hallgatói színháztudományi konferencia 2023-ban újult formában tért vissza Eötvözet SZITU néven. A rendezvény, amely az ELTE Eötvös József Collegium mellett már támogatói között tudhatja az SZTE Eötvös Loránd Kollégiumot és az SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudomány Tanszéket is, 2023-tól nemcsak a színháztudománnyal foglalkozó hallgatóknak, hanem a kutatóknak, oktatóknak is lehetőséget biztosít a részvételre. A megújult konferenciát felváltva Szegeden és Budapesten rendezzük meg. A jelen kötet a 2023. június 1. és 3. között megrendezett első Eötvözet SZITU előadásainak tanulmányá alakított változatait tartalmazza.

Nagy örömünkre szolgál, hogy a kötetben rekordszámú tanulmány kapott helyet, s rendkívül megtisztelő, hogy a hallgatói és kutatói írások mellett a konferencia plenáris előadói, Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kun Árpád, Kiss Gabriella is elfogadták felkérésünket. A huszonhat tanulmány ez alkalommal is rendkívül változatos témákat kínál a színháztudomány iránt érdeklődő olvasóknak. Az írások a szoros és meghatározott szempontú dráma- és előadáselemzés, a Philther-módszer, a bábszínház, a kelet-ázsiai színház, a kortárs, illetve századfordulós magyar drámaírás és színháztörténet, az opera, valamint a részvételi színház területeire kalauzolnak, továbbá megismerkedhetünk az énektanítás, a performanszok és a színházszociológia témáival is.

Biztosak vagyunk benne, hogy a kötetben szereplő igényes írások jelentős mértékben hozzájárulnak a magyar színháztudományi kutatásokhoz, új ismereteket és nézőpontokat mutatnak meg. Reméljük, hogy a tanulmányok számos olvasónak válnak hasznára, és számos fiatal kutatót ösztönöznek arra, hogy részt vegyen különböző konferenciákon, higgyen a tudományban, és folytassa megkezdett tanulmányait, kutatásait, publikálja azokat a jövőben is.

Itt szeretnénk megköszönni a kitartó és áldozatos munkát a kötet szerzőinek, továbbá lektorainak: Cseh Dávidnak, Deres Kornéliának, Duró Győzőnek, Gajdó Tamásnak, Gimesi Dórának, Karsai Györgynek, Kékesi



Kun Árpádnak, Kelemen Zoltánnak, Kérchy Verának, Kiss Gabriellának, Láposi Terkának, László Ferencnek, Oroszlán Anikónak, Patonay Anitának, Pikli Natáliának, Rosner Krisztinának, Schuller Gabriellának, Szabó Attilának, Tóth Ákosnak, Újváriné Illés Máriának, Varga Anikónak, valamint az Eötvös Collegiumnak és Horváth László igazgató úrnak, hogy immár hatodik alkalommal támogatta egy újabb *SZITU* megjelenését. E segítség nélkül a kötet ez alkalommal sem jöhetett volna létre.

Szeged, 2024. július 7.

Doma Petra, Jászay Tamás

Abstracts

KLAUDIA ANTAL

Critically About Participatory Theatre

In my paper I focus on the critical reception of participatory theatre. To what extent does the genre of debate theatre require a different critical approach than a performance offering a traditional spectator position? Is it possible or is it even worth writing a review of a community theatre performance without knowing anything about its preceding creative process? Is it necessary to maintain the outsider position of the critic or (if it is possible) should they become an active participant watching a theatre in education performance? What system of criteria can help the critic of participatory theatre? Finally, who is the target audience of criticism written about participatory theatre?

Keywords: community theatre (közösségi színház), criticism (kritika), participatory theatre (részvételi színház)

ZSÓFIA BÁLINT

The Possibilities of Posthuman Puppet Analysis

The purpose of this essay is to demonstrate the analytical perspectives that arise from the joint representation of the human body and the puppet in contemporary Hungarian theatrical performances, and how the living and lifeless bodies reinterpret each other's roles. The puppet appears in different variations in these performances, ranging from the interconnected existence of the puppet and the human to the point where the living body tries to render itself lifeless through the technique of 'becoming a puppet'. I analyse the possibilities of the body's transformation into a puppet within the concept of the human puppet, which I define in two different interpretations.



On the one hand, I consider human puppetry as representation in which the actor attempts to ‘puppetise’ their body through movement. On the other hand, it includes performances in which the fusion of the living and lifeless body gives rise to a hybrid creature onstage. The aim of my research is to demonstrate how these performances can be interpreted within various puppetry theories and the framework of posthuman theatre theory.

Keywords: body (test), posthuman puppet (poszthumán báb), puppet theatre (bábszínház), transformation (átalakulás)

DEZSŐ BONCZIDAI

The Historical Importance of the Paprika Jancsi Character

The name of the Vitéz László puppet character is first mentioned in 1883, but its creation dates back to earlier times and is closely intertwined with the appearance of the first Hungarian puppet character, Paprika Jancsi. In the context of puppet theatre history, the Paprika Jancsi character is first mentioned in 1842 in the columns of the *Regélő-Pesti Divatlap* magazine in an article by the title “Honi vásárcépek.” (Pictures of Fairs from Home) It has become the accepted view, also quoted by international literature, that the character of Paprika Jancsi later faded into the background with the appearance of Vitéz László. Another theory is that in fact a name change took place, and that Paprika Jancsi and Vitéz László denominated the same character. This theory requires some revision though, because after its appearance in the 1850s Paprika Jancsi was referred to as a character that was popular among children. Starting from the 1860s he appeared in children’s literature and in the 1880s he also became popular in the toys industry as a cheap, simple toy. After the appearance of Vitéz László both characters are typically mentioned so the gradual disappearance of Paprika Jancsi, its evolution, historic importance in the puppet theatre is a much more complex and interesting issue.

Keywords: Paprika Jancsi, Vitéz László, evolutionary history (alakulástörténet), Hincz-Hársfai family (Hincz–Hársfai család), Korngut-Kemény family (Korngut-Kemény család)



ZSÓFIA CZABALA

The Relationship Between Contemporary Hungarian Theatre and the Spectator

Opinions are divided on what is and what is not appropriate behaviour in the theatre, what is still acceptable and what makes members of the audience flee the premises. My investigation into this topic was born from my own personal experience. There were several incidents during my visits to the theatre which I thought about for a long time afterwards. Behaviours which, by comparison, often contradict each other. For example, leaving (or staying) during intermission or after, different reactions to jokes, or comments (both positive and negative) caught on the way out of the theatre space after a performance. These things can depend on many circumstances (company, genre, play, direction, etc.), but they can still be traced back to two specific factors: individual and collective experience. A questionnaire may provide a more or less clear picture about the relationship between contemporary Hungarian theatre and the spectator. This is what I have done, trying to examine the spectator in as much detail as possible, while also covering contemporary Hungarian theatre in its entirety from the more general to the more 'extreme'. Some of my questions cover theatregoing habits, but mainly focus on the audience's attitude and perception of theatre itself. However, the extent of their influence on the development of theatre repertoires is another question.

Keywords: contemporary Hungarian theatre (kortárs magyar színház), spectator (néző), theatregoing (színházlátogatás)

DÁVID SÁNDOR CSEH

Living Ritual as Forgotten Context in the Ancient Nō Play *Okina* 翁

The Covid-19 pandemic showed people all around the world how a worldwide catastrophe of historical proportions can shed light on long forgotten aspects of well-known artistic genres. In my paper I analyse the nō play *Okina* 翁 as an example of nō theatre having a strong connection to the



present-day life of its audience, even though the genre has been dismissed by many as being too constrained by tradition, a kind of theatrical museum of centuries past. In my study I argue that the most ancient and ceremonial *nō* performance on repertoire has always been a living ritual, reminding its audience again and again that what they are watching is both profane entertainment and sacred art. In the case of *Okina* it is also a form of prayer for a better life in the Emperor's realm. What for many had been an implicit context of this form became very much explicit during the years of the pandemic. In my analysis I explore why – and how this new look at *nō* may help audiences see all *nō* plays as living rituals.

Keywords: *nō* play (nó-dráma), Zeami Motokiyo, Japanese theatre (japán színház), ritual (rítus), ceremony (ceremónia), tradition (hagyomány), Covid-19

GABRIELLA CSELLE

The Critical Echo of the Representation of the Folk Play *The Gypsy*

This study examines the premiere of Ede Szigligeti's play in 1853, its performances over the following few years, and how they can be reconstructed via contemporary reviews. The paper also shows how critics of the time perceived Romani people, their representation and the stereotypical image of Romani people.

Keywords: Ede Szigligeti (Szigligeti Ede), representation (reprezentáció), Romani people (roma emberek), *The Gypsy* (*A cigány*)

BORBÁLA CSETE

Narrow Shaped Katlan Dreams

The Ördögkatlan Festival pays special attention to theatre performances from the independent theatre scene. Borbála Csete examines the festival's aims, story and identity in the view of a specific problem: representing



theatrical works adapted to or created for its special venues, for example a stone mine or the reformed church of Beremend. Even though the theatre company k2 had to disband in 2022, its successor, the Apertúra troupe shares its values, helping participative and politically engaged theatre survive at the Hungarian Ördögkatlan Festival. The public's engagement is a unique experience there, with the utopistic motto of "We are not normal."

Keywords: theatre festival (színházi fesztivál), contemporary (kortárs), independent scene (független társulat), engaged theatre (elkötelezett színház), political theatre (politikai színház)

PETRA DOMA

On the Margins of Discarded Playbills. Two Cancelled Performances of Hanako's Hungarian Tour Between 1910 and 1911

In the early 1900s, Hanako's name became associated with Japanese theatre in Europe. The Japanese actress and her troupe visited almost every bigger European city between 1904 and 1916 and achieved great success with their performances. She performed in Budapest in 1908 and 1913, and she went on a Hungarian countryside tour, visiting 21 towns between the autumn of 1910 and the spring of 1911. Based on contemporary playbills and newspaper articles the audience thought that the staged plays were original Japanese pieces and written by a certain Loi-Fu. The plays were actually written by the renowned dancer – and the troupe's manager – Loie Fuller and relied heavily on Japanese stereotypes.

This paper analyses two performances that had been planned to be staged in Kaposvár and Marosvásárhely, but in the end were cancelled. In the case of Kaposvár the cause seems at first glance to have been a problem with the genre of the performance, but upon a closer look, there seems to be some corruption in the background. In Marosvásárhely the authenticity of the troupe came into question, which led to the cancellation of that performance. In this study I aim to reconstruct the troupe's repertoire,



while also pointing out that the contemporary audience's desire for authenticity was not correlated with the ability to recognise it.

Keywords: cancelled performances (elmaradt előadások), Hanako, Hungarian tour, (magyar körút), Japanese theatre (japán színház), Loïe Fuller

PETRA EGRİ

Marina Abramović's Theatre of Death: *7 Deaths of Maria Callas*

Abramović's *7 Deaths of Maria Callas* was first presented as a video performance in private galleries (Lisson Gallery, Bernal Espacio). In 2022 it was staged live in major opera houses (Teatro di San Carlo, Gran Teatre del Liceu) directed by Marina Abramović, who 'plays' Callas in her production, while Willem Dafoe plays the murderous male (Aristotle Onassis). Abramović states: 'Maria Callas, as in so many of her stage performances, died for love in real life, heartbroken'. According to biographical data, the cause of Callas' death is disputed. The famous opera singer probably suffered a heart attack (to which medical records attest), while others suspect suicide (methaqualone overdose). Most operas end with the tragic death of a woman in love. In *7 Deaths*, the woman jumps off cliffs, burns to death, is strangled, stabbed, or simply goes mad. The video performance stages seven death scenes. In my paper I examine the performance history of the thematization of death and madness in her oeuvre and how this 'Abramović theatre of death' (whose direct antecedent is Robert Wilson's opera *Life and Death of Marina Abramović*) is related to Tadeusz Kantor's Theatre of Death.

Keywords: *7 Deaths of Maria Callas*, Marina Abramović, Maria Callas, death (halál), opera, theatre of death (halálszínház)

JUDIT GARAI

Participation and the concept of subaltern in the Szívhangok Company's performance *It Could Happen Differently*

In my essay I explore the question of whether the subaltern (people who are socially, politically and geographically excluded from the hierarchy of



power) can and will speak on stage, how we construct this category of performer and who we include in it, who such initiatives reach, what impact such events have on the wider and narrower community, and whether any kind of social change is still achievable through theatre today. My aim is to demonstrate that there are initiatives with a paradigmatic premise that creation of (scientific) understanding and theatrical creation cannot be separated, i.e. that the process of creation requires a conscious presence that takes into account any intervention that has a pronounced effect on different levels of locality. To do so I will analyse *Megeshetne másképp* (It Could Happen Differently), a performance of the Szívhangok Company, from the perspective of Gramsci and Spivak's subaltern theories.

Keywords: *Megeshetne másképp*, spectator-participant (néző-résztvevő), Szívhangok Company (Szívhangok Társulat)

ORSOLYA GYÁRFÁS

The Cult of the Soprano: Casting Practices in Italian Baroque Opera

The paper analyses the casting practices of Italian Baroque opera, primarily that of *opera seria*, both within the genre's historical context and in contemporary performance. Reviewing the gender system of early modern Italy, the paper argues that rather than a third-gender or gender-neutral figure, the *castrato* was regarded as a fundamentally masculine figure, providing an unapologetic option for embodying the male lead. Consequently, the paper rejects the supposed 'interchangeability' of *castrati* and female singers: statistical facts show that women mainly performed in secondary and tertiary male roles, with only a select few allowed to take on the *primo uomo*'s leading role. Finally, the paper presents a short overview of the shifting tendencies in filling the *castrato* roles through the 20th and 21st centuries, pointing out the palpably conservative drive in the use of countertenors as the 'proper' substitutes for *castrati*, as opposed to female singers.

Keywords: Baroque opera (barokk opera), castrato, opera, opera seria



JUDIT HARY

Get to Know Your Own Singing and Speaking Voice – The Art of Speaking and Singing

This study is based on my observations during my teaching practice and on what I learned during my studies in the singing course of the ‘Gh.Dima’ Academy of Music in Cluj-Napoca, as well as during my thirty years of experience as a singer of roles in operas, operettas and musicals. In the latter two singing and prose recitation were often combined – the dense, successive alternation between the two is a difficult task and a challenge for both singers and actors. The purpose of my research and its results have since led my own students to better understand the natural sound emission of their own anatomy and physiognomy, helping them more profitably and effectively use their vocal abilities both in their everyday lives and in artistic speech or stage singing. Helping students become more aware of exactly where and how to train their voice, and of what methods are available to them to achieve the best possible voice training technique for them personally is a great help in the development of their self-confidence. Tonal classification is also an important – one could say determining – factor. When speaking onstage it is important to determine the tone of voice because a voice that is incorrectly defined and trained loses its beauty and prominence and may even suffer permanent, irreversible damage. The methodology of developing artistic speech is in many ways similar to that of training a singing voice, which means it is better to deal with both at the same time, especially during the first year of training. In my study I describe some of my preferred exercises and emphasise their importance. Equalizing the voice and smoothing the transition between registers is also crucial during the initial stages of vocal teaching. Speech pedagogy also deals with the register theory found in vocal pedagogy literature. I compare these theories with those described in specialised books, which I also intend to introduce in my paper. Source materials used in my work include: Imre Montágh: *Clean Speech*, Sándor Fischer: *The Art of Speech*, Walter Felsenstein: *Musical Theater*, Géza Fodor: *Music and Theatre*, György Miklós Kerényi: *The Art and Pedagogy of Singing*, Sándor Fischer: *Rhetorics*.



Keywords: artistic speech (művészi beszéd), pedagogy (pedagógia), singing (éneklés), speaking (beszéd)

JÚLIA FANNI HETESI

Shakespeare in a Hoodie

At the heart of my research are two very special slam poetry events which, unlike traditional monthly clubs, set the poet-performers a unique task. One of them is a production called *Midsummer Night's Slam Comedy*, created for the Margaret Island Open-Air Stage in 2014, while the other is the *Drama Slam* event held in Pécs in the same year for which the invited slammer reworked and reinterpreted well-known plays. In my study I present the concept behind these two special events based on the narratives of the participants, video recordings available online, and my own memories. I also look at the relationship between the cult of Shakespeare and slam poetry overseas with the help of a lecture by Emma Elisabeth Holt. I reflect on the possibilities inherent in adapting Shakespeare's works, the presence of the Shakespeare cult in Hungary, and the structure of texts and performances written by slam poets, along with their relationship to the original works.

Keywords: adaptation (adaptáció), reinterpretation (újrainterpretálás), Shakespeare, slam poetry

MAGDOLNA JÁKFAIVI

Passionate Tranquillity. On One Aspect of the Philther-method – A Dramaturgical Analysis of Major's *Tartuffe* (1945)

The Philther-method is aimed to record the cultural and historical position of theatre performances. One of our analytical approaches follows a dramaturgical perspective, and in my paper I illustrate how we work with the dramatic text, the performance text, and how we formalise the relationship between dramatic analysis and theatrical performance.

I have chosen Tamás Major's production of *Tartuffe*, premiered on 8 March 1945, as a model, because of the director's familiarity with



Molière's play. I also use dramaturgical analysis to explore the mechanisms of effect in the interplay between the translations and the original, the text and the rhythm of the play, and in the acting possibilities inherent in it, always taking the historical context into account.

Keywords: dramaturgical analysis (dramaturgiai elemzés), Tamás Major (Major Tamás), Philther-method (Philther-módszer), Tartuffe

ÁRPÁD KÉKESI KUN

Context of the Performance in Theatre Culture: A Case Study of an Aspect of the Philther-method

Philther is a method of writing theatre history that has been tested over the past ten years by analysing a great number of productions with the aim of establishing a canon of Hungarian theatre after World War II. The Philther-method examines six aspects of a production and attributes utmost importance to exploring the context of the performance in theatre culture. My essay is an elaboration on this aspect in the case of István Paál's legendary *mise-en-scène* of *Tango* that was staged in 1978 in Szolnok, a relatively small town in rural Hungary. It was the first official opening of Mrožek's best-known play in the country, more than a decade after its world premiere in Poland. I explore the creation of this Hungarian *Tango*, examining its home institution, its creators, the reception history of the play in Hungary, and its cultural-political environment.

Keywords: István Paál (Paál István), Philther-method (Philther-módszer), Sławomir Mrožek, *Tango* (Tangó)

GABRIELLA KISS

Tiring-room for Citizens – Participant-observer Thoughts on Theatre Projects with Citizens in KÁVA Kulturális Műhely

It is a well-known fact that the knowledge structure of European theatre studies seems to have been undergoing a reorganisation in the last ten



years. ‘Reorganisation’ is a methodological response to the changes taking place in the contemporary theatre scene, a common denominator of which is the gesture of ‘doing biography’. In this paper, I analyse the Citizen Theatre Project [Bürgerbühne] ‘Our School’ of the KÁVA Drama/Theatre in Education Association. On the one hand, the focus is on the construction of the collective, narrative and social identity staged during the performance *Aziskoláját!* (It’s Our School, Darn It!) which was played six times in 2022. On the other hand, I re-interpret the Artist-ABC of Rimini Protokoll based on the theories of David Fopp and Sanford Meisner.

Keywords: *Aziskoláját!*, Bürgerbühne, KÁVA, Rimini Protokoll

JÁNOS ZOLTÁN MATEKOVICS

The Philther-Analysis of the *Midsummer Night’s Dream* Performance Directed by Levente Kovács in 1988

This study presents a Philther-analysis of the performance of *Midsummer Night’s Dream* directed by Levente Kovács and presented by the National Hungarian Theatre of Sfântu Gheorghe in 1988. The influence of Peter Brook can be felt on this interpretation in its focus on the relationship between power and youth. The director changed the order of the scenes, and “enriched” the dramatic text with sonnets. The creation of the spectacle and the depiction of the action onstage were done with the simplest signs. The set of six elements delimiting the stage space, rotated by the actors, simultaneously marked the locations of Shakespeare’s comedy, while the ladders and rope steps ensured the passage between the real world and the fairy world. Music and dance played an important role in the performance, imitating the rebellion of youth against the authorities.

Keywords: *Midsummer Night’s Dream* (*Szentivánéji álom*), Philther-analysis (Philther-elemzés), power (hatalom), youth (ifjúság), rebellion (láadás), Peter Brook



VERONIKA SCHANDL

Remember Me! – Theatrical Memory and Nostalgia in Contemporary Austrian and Hungarian Shakespearean Burlesques

Nostalgia permeates culture and politics, influencing theatre in the 21st century, particularly in contemporary adaptations of Shakespeare. This essay explores how nostalgia manifests in contemporary Austrian and Hungarian Shakespearean burlesques, which revive 19th-century theatrical modes like the Volksstück and melodrama. Using Svetlana Boym's distinction between restorative and reflective nostalgia, the essay examines the works of Susanna Wolf, Zsolt Győrei and Csaba Schlachtovszky. These productions, such as *Ein Wiener Sommernachtstraum* and *Hamlear* blend traditional and modern elements to critique cultural practices, using metatheatricality and parody. They invoke nostalgia to build community, challenge monolithic historical narratives, and assert Shakespeare's works as multi-faceted cultural tools. The burlesques' playful subversion and reflective nostalgia offer a space for cultural plurality and self-reflexivity, positioning them as a norm to which contemporary theatre can revert. Through this lens, Shakespeare's works are employed to connect past and present, creating a dynamic dialogue within Austrian and Hungarian cultural discourse.

Keywords: Austria (Ausztria), burlesque (burleszk), nostalgia (nosztalgia), restorative nostalgia (restauratív nosztalgia), reflective nostalgia (reflektív nosztalgia), Shakespeare.

NÓRA SEDIÁNSZKY

The Medici Scenery in a Strange Mirror – Alfred Musset's *Lorenzaccio* and Victor Ioan Frunză's production in Timișoara in 1998

Alfred de Musset was one of the daredevils of French Romanticism and one of the most exciting and unique figures of the 19th century. His play is a fascinating reflection on the spectacular and historical scenery of the Medici period, with the language and spirit of romantic and modern theatre. Musset interprets the assassination of Alessandro de' Medici and the



story of Lorenzaccio as a representation of the real, controversial nature of rebellion, and as a thrilling paraphrase of William Shakespeare's *Hamlet*. My study focuses on how the political and private landscape of the Medici era appear in the very personal and sensitive vision of Musset and also examines its re-interpretation by one of the most important directors of our time. Romanian director Ioan Victor Frunză worked with the company at Csiky Gergely Theatre of Timișoara, and the result was an exciting co-production between Romanian and Hungarian artists. I would like to show the stages of an exciting journey in which Musset holds up a mirror to his own lost generation through the Medici story, while the 1998 performance looks at this timeless tale through its own historical experience.

Keywords: Alfred Musset, Hamlet, Ioan Victor Frunză, *Lorenzaccio*

RÉKA DOROTTYA SZABÓ

Possible Variations in the Interpretation of Art in Péter Esterházy's play *Rubens and the Non-Euclidian Women*

According to my hypothesis, Péter Esterházy's play *Rubens and the Non-Euclidean Women* can be analysed via two theatrical aspects: in a narrower sense it is about our perspective of the world, while in a broader sense it treats on the interpretation of art itself. These two possible interpretations can be defined based on Hans Belting's *The End of Art History*. Belting distinguishes the relation-based, positivist, art-historical and objective examination of art from its absolute, immanent, *hic et nunc* subjective interpretation. This duality can be compared to the two positions contrasted in the central debate of the play between Rubens who represents the Euclidean worldview and Gödel who represents the non-Euclidean perspective. The former corresponds to the relation-based examination of art, while the latter corresponds to its absolute interpretation. In my study I deal with and develop this analogy. My aim is to legitimise a possible, specifically aesthetic approach to the Esterházy-play, and to determine the play's viewpoint on this issue.

Keywords: interpretation (interpretáció), Péter Esterházy (Esterházy Péter), *Rubens and the Non-Euclidian Women* (*Rubens és a nemeuklideszi asszonyok*)



ROZÁLIA SZÉKELY

Szentkirályi Theatre Workshop

The topic of my study is the working methods and the analysis of the first two performances of the Szentkirály Színházi Műhely (Szentkirályi Theatre Workshop). This theatre created performances between 1990 and 2014 and has since suspended operations. Its main creators were Lili Monori and Miklós B. Székely. Other collaborators included Rozália Székely, Farkas Horváth Sándor, Ernő Tihanyi, Béla Ujlaki, the family pets, and occasional further contributors. The rehearsals and performances took place between 1990 and 2004 in a four-room basement on Szentkirályi Street in the eighth district of Budapest. The theatre was influenced by amateur and underground/neo-avant-garde theatre groups and artists of the 1960s and 1970s. It was disconcertingly personal, while its formulation was inscrutably poetic, with its intimacy inviting the viewer not to distance themselves from, but to immerse themselves in each performance.

Keywords: Lili Monori (Monori Lili), Miklós B. Székely (Székely B. Miklós), Szentkirályi Theatre Workshop (Szentkirályi Színházi Műhely), underground theatre (underground színház)

ESZTER TARI

Twin Characters in Wayang

Among the characters of wayang kulit, the Javanese shadow puppet theatre that is regarded as part of the world heritage, there are two heroes who are worth studying even though they are rarely discussed at length. They are Nakula and Sadewa, the twins of the wayang world. These two are completely the same in their appearance, while having significant personality differences. Nakula is gentle, taciturn, thoughtful and cautious before acting. He shares his views with others only when he is asked to do so. Sadewa is similarly intelligent, yet he is a master of words and a great organiser. He is the one who encourages the commanders and soldiers time and again in the 'Great Battle'. Their good management and cooperation skills are put



to the test during their joint leadership of the Savojajar Empire without any sign of rivalry between them for sole reign or occupation of the throne. It is small surprise that the right to rule is transferred onto them by Sapujagad and Sapulebu, the jinn twins, since they discover in them the rightful ‘successors.’ The heroic twins peacefully share the duties of a ruler according to their skills. This paper will focus on an analysis of the portrayal of the twins Nakula and Sadewa, their personalities and relationship that exemplifies brotherly love, and their place within the world of wayang kulit.

Keywords: Nakula, Sadewa, shadow puppet (árnybáb), twin characters (ikerszereplők), wayang (vajang), wayang kulit (vajang kulit)

PÉTER TASNÁDI-SÁHY

The Heterotopia of the Decided Body

‘Decided body’ is a term used by Eugenio Barba to describe the scenic bios of a performer. He does not give an academic definition of it, although some authors – including Helmuth Plessner and Erika Fischer-Lichte – tried to define corporeality and embodiment in performing arts based on Husserl’s phenomenology. This paper identifies Barba’s decided body with the corporeality examined by Plessner and Fischer-Lichte, and claims it has a spatiality, the inner structure of which can be described by Foucault’s concept of heterotopia.

Keywords: decided body (elhatározott test), corporeality (korporealitás), embodiment (megtestesülés), heterotopia (heterotópia)

KORNÉLIA VAMOS

The Woman as Hero – Antigone, the Heroine Archetype Sacrificing Herself to Reach Her Own Objectives

The main goal of my research is to introduce a typology of female characters introduced in the outstanding works of ancient and classical Greek literature. While analysing the works of the three great Greek playwrights,



primarily Sophocles and Euripides, I classify each heroine based on the means of her sacrifice. In my system I distinguish three archetypes of female heroes: 1) those sacrificing themselves to help reach the goals of others, 2) those sacrificing themselves for their own objectives, and 3) those willing to sacrifice others to achieve their own ambitions. These three types are best represented by Iphigeneia, Antigone, and Helen. The boundaries between these categories are not entirely clear-cut, so some female characters can belong to just one or to others at the same time based on the perspective of the investigation. My goal is to prove that each of the female heroes in any of these masterpieces can be interpreted and better understood by analysing the means of their sacrifice. In this study I present the second group from my typology – those who sacrifice themselves for their own objectives – and the process of the formation of Antigone as a heroine.

Key words: Antigone (Antigoné), drama theory (drámaelmélet), Greek tragedy (görög tragédia), hero (hős), sacrifice (áldozat)

KINGA VARGA

Depiction of Servant Girls on Budapest Stages Between the Two World Wars

When Artúr Bárdos's Belvárosi Theatre presented *Édes Anna* with Elma Bulla in the title role in February 1937 the socially sensitive, reflective depiction of housemaids was not unprecedented in Hungary. From reviewing the text of contemporary performances depicting servant girls, a relatively detailed picture can be drawn of the representation of maids on Hungarian stages between the world wars. In addition to *Édes Anna* the study focuses on László Bús Fekete's play *A pénz nem minden* (Money Is Not Everything) which also thematises the problem of servants in the 1920s and 1930s in a bourgeois apartment of an elegant tenement house in Budapest. The latter performance had its premiere in Víg Theatre in February 1933. Margit Dajka played the main role of Zsuzsanna, a woman working as a maid despite having graduated as a schoolteacher. She was helped to the job by Sterns, the domestic employment agent with the help



of a fake maid's license. The focus of the study is how the so-called 'maid nuisance' manifests itself in these works. (This was a ubiquitous expression people used to complain about the impossibility of finding proper, clean, moral, hardworking servants.)

Keywords: *A pénz nem minden* (Money Is Not Everything), Elma Bulla (Bulla Elma), *Édes Anna*, Margit Dajka (Dajka Margit), servant girl (cselédlány)

GÁBOR TAMÁS VIDÓ

Cultural Brigands and the First Trench of the Fight for Socialist Program Policy

After the 1956 Revolution and War of Independence, people's education – including amateur theatre – found it difficult to find its feet in Hungary. Although the communist state party quickly tried to gain control of this area of culture, it took several years to 'pacify' it. In my study I aim to depict this struggle.

Keywords: 1956 revolution (1956-os forradalom), theatre (színház), Kádár era (Kádár-korszak), amateur theatre (amatőr színjátszás), cultural policy (kultúrpolitika)

JÁKFAI MAGDOLNA

Szenvedélyes nyugalom

A Philther-módszer egyik szempontjáról.
Az 1945-ös Major-rendezte *Tartuffe*
szövegdramaturgiai elemzése

A Philther-módszerrel színházi előadások kultúrtörténeti kánonpozícióját rögzítjük.¹ Az egyik elemzési közelítés (a hatból) a dramaturgia szempontrendjét követi, s tanulmányomban azt mutatom meg, miképp közelíthetünk a drámaszöveg, az előadászöveg felé, hogyan formalizáljuk a drámaelemzés és a színházi előadás viszonyát. A tizenöt éve bevezetett metodika legkönnyebben megfoghatónak vélt eleme a dramaturgia, mely összekötni látszik a drámatörténeti megközelítéseket a színháztörténeti felületekkel, s ekként láthatóvá válik az is, a Philther miként írja történeté a múltat.

A Philther-módszer lehetőséget ad, hogy filológiailag pontosítva rendezzük a fellelhető képi és szöveges színházi emlékeket, illetve kortárs horizontból láttassuk a magyar színházkultúra csúcsteljesítményeit. A Philther-elemzés hatástörténetükben kánonformáló előadásokat tár fel, amikor hat szempontból rögzíti az előadást. Először is az előadásra mint emlékezeti helyre tekintünk, amikor a (1) színházkulturális kontextust vizsgálva feltárjuk az előadás bemutatója körüli világot: azoknak az éveknek a lenyomatát keressük, melyben az előadás létrejött és repertoáron

¹ A kutatás az NKFI-OTKA 142520-as számú, „A realista színház újjáépítése. Játéktörténet 1945-1989 között.” című projekt keretében készült.



volt. Rekonstruáljuk a szakpolitikai akaratokat, az intézménytörténetet, a nyilvánosságszerkezetet, a képzés mikéntjét, miközben pozícionáljuk a társulatot, az alkotókat a város művészi hálózatában. Másodsor az előadásra mint kommunikációs sémára tekintünk, ez a (2) dramaturgiai elemzés, ezt tárom fel részletesebben ebben az írásban. Harmadjára az előadásra mint műalkotásra tekintünk, amikor a rendezést vizsgáljuk a kortárs színháztudomány eszközeivel. Hangsúlyosan a XX. századi rendezői színház hagyománya felől értve az előadást a működés struktúrájára, a nyelv sajátosságaira kérdezzük rá, miközben a rendező (és a kortársak) eddigi munkáihoz illesztve értékeljük az alkotást. Mindezek után a (4) színészi játék a negyedik szempontunk, mely a társulat egészének, esetleg egy-egy kiemelkedő alakításnak a rögzítését vállalja. Itt adódik alkalom egy-egy pályaív vagy egy-egy konkrét szöveghely részletes elemzésére. A színészre mint alkotóra tekintünk. Majd a (5) színházi látvány és hangzás blokkban az előadásra mint térszervezőre és térteremtőre tekintünk, ekként a scenográfia mellett a zenei-hangzó felület elemzését is szorgalmazzuk. Végül a 6. közelítés a hatástörténeti irányok felrajzolására ad lehetőséget, itt az előadásra (egyfelől) mint diszpozitívumra tekintünk (agambeni értelemben),² s rögzíthetőnek véljük konkrétumaikban az egyes előadásokhoz köthető hatásmechanizmusokat.

A hat szempont rendszerré formálódik, hiszen meg kell hozni a döntést a források feltárása után, hogy az archívumi és emlékezeti pincékből-padlásokból mit hozunk ki a fényre, s egyértelműen sosem lehet eldönteni, mely forrás mely elemzői szemponthoz tartozik kizárólagosan. A Philther azzal, hogy megnevezi a forrásait, azzal, hogy láthatóvá teszi, milyen következtetést milyen adatokból von le, a műértékelés pozitívista értékelése vagy recepcióesztétikai (esetleg hermeneuta) folyamata helyett a történetírás narratívaképződésére helyezi a figyelmet.

A Philther dramaturgia-fogalma párhuzamosan és kölcsönhatásaiban vizsgálja a szöveg és az előadás dramaturgia kérdéseit. Elemzők általános

² Giorgio AGAMBEN, *Mi a diszpozitívum?*, www.aszem.info. A diszpozitívum színházi tapasztalatáról: Nikolaus MÜLLER-SCHÖLL, „A diszpozitívum és a kormányozhatatlan. Gondolatok bármilyen politikai kezdetéről és végéről a végtelenben”, *Theatron*, XV/1 (2021), www.theatron.hu



tapasztalata, hogy a források jelentős része a drámaszövegekre mint a kulturális közös tudás elemeire támaszkodik. Ebből úgy tűnik, a színház története megírhatatlan a drámaszöveg feltárása nélkül. Felismerjük a kockázatot, mely így óhatatlanul az irodalomtörténeti szempontokat tolja az elemzési protokoll előterébe. A Philther maga is forrásai között használja az előadáskritikákat, melyeket leginkább a dráma felől értett előadástapasztalat jellemmez, ugyanakkor hangsúlyozzuk a drámaszöveg és az előadásszöveg különválasztható, s természetesen folyamatosan együtt-alakuló viszonyát. Net-filológiai kutatásunkban a dramaturgiát tehát párfogalomként értjük. A dramaturgia egyrészt a drámaszöveghez köthető, abban rejlő és abból következő megszólalások és események elrendezése, mely kihatással van az előadásszövegre. A dramaturgia másrészt az előadásmű szerkezete, mely a ritmust, a kinezikát, a játéknyelvet, a szerepíveket, a rendezői potenciált is összefogja. S hatástörténetében összetett módon, de visszahat a drámaszövegek olvashatóságára, jelentésségére.

A magyar színházi gyakorlat a francia és a német nyelvi-kulturális közegeből nyer domináns mintázatot mind az esztétikai felületeken, mind a szakpolitikában, mind a tudományműködésen, ezért a Philther dramaturgiai elemzéseit (a korpusz 1949–1989 közötti négy évtizedében) gyakran e kultúra nyugvópontjai felől nézzük. A mintaként elemzett 1945-ös Major *Tartuffe*-rendezés a nyelvi és kulturális meghatározottság (szélsőséges) bemutatására kiválóan alkalmas, hiszen Major Tamás dramaturgiai döntéseiben különösen látható a francia (Louis Jouvet) és a német (Bertolt Brecht) alkotói gyakorlata és elméletírói elképzelése. A magyar nyelvű XXI. századi színháztudományban is követhető e két nyelvi és kulturális fogalmazás. A francia színházelmélet Magyarországon Patrice Pavis felől jelenik meg, aki egy korai, színházzemiotikai elemzésében megkülönbözteti az „előadás(t) mint empirikus objektum(ot) és a mise en scène-(t) mint a megismerés tárgyá(t).”³ Felhívja a figyelmet arra, hogy „tartózkodjunk a dramatikus szöveg és az előadás szemiotikájának párosításától”,⁴ s nemcsak a szemiotikai, de akár a módszertani, a befogadásesztétikai, az antropológiai kérdések felőli elemzésénél is különítsük

³ Patrice PAVIS, „Lapról a színpadra. Nehéz születés”, *Theatron*, II/2 (2000), 93–105, 93.

⁴ PAVIS, „Lapról a színpadra...”, *i. m.*, 94.



el az elméleti tereket. A Pavis javasolta elkülönítés a színháztudományi leíró közelítés elengedhetetlen mozzanata, hiszen a szövegdraturgia tárgya más jellegzetességeket vesz magára az előadásdraturgiában. A Louis Jouvet-ra és a francia színháztörténetre gyakran hivatkozó szerző összegzi: a dráma nem hordozza az előadást, mert akkor csak egyetlen színpadra állítás lenne lehetséges. „A szöveg nem a jelöltek strukturálatlan halmaza, vagyis nem *Baumaterial*, ahogy Brecht nevezné, épp ellenkezőleg: a konkretizáció történetileg meghatározott folyamatának eredménye.”⁵

Pavis-szal addig eljutunk, hogy a szöveg inspirálja az előadást, ha egyáltalán, de az előadás „szabadon választható extratextus vagy [...] pretextus” is lehet. A felismerés mögött azonban folyamatosan hallatszik az az Antoine Vitezől származó (jelzett) gondolat, hogy a „színház öröme a kimondott és a megmutatott különbségben rejlik [...], a néző izgalma pedig abból az ötletből fakad, hogy a kimondott nincs megmutatva.”⁶

A német színházelmélet Magyarországon Erika Fischer-Lichte és Hans-Thies Lehmann felől jelenik meg, s írásaikkal, előadásaikkal hozzák magukkal a Németh Antal óta jelenlévő német színháztudományi iskolát. Felőlük lesz ismert a médiaarcheológia német tudománytörténete Aleida Assmann, Walter Benjamin, Ralf Simon írásaival, s amikor ez utóbbi Kiss Gabriella idézi (a színházi diszpozitívum leírásakor), kimondódik: „a mindent magába színháziasító színházat olvasni kell.”⁷ Távolról szemlélve látható, hogy a francia színházelemzői gondolat a *mise en scène*, a német a teátralitás megszgyéjén rögzíti a dráma, a dramatikusszöveg kereteit, s mindez megerősíti a magyar színháztörténetészeket abban, hogy a nyelvi és kulturális hagyományok feltárása nélkül a kortársi eseményekről csak árnyalatlan kijelentéseink lehetnek – ekként a Philther dramaturgiai blokkja az államszocializmus évtizedeiben domináns nyelvi kultúrák elemzői rendjét is figyelembe veszi.⁸

⁵ PAVIS, „Lapról a színpadra...”, *i. m.*, 95.

⁶ Antoine VITEZ: „Ne pas montrer ce qui est dit.”, *Travail théâtral*, XIV/42 (1974). – idézi: PAVIS, „Lapról a színpadra...”, *i. m.*, 97.

⁷ KISS Gabriella, *A magyar színházi hagyomány nevető arca*, Balassi, Budapest, 2011, 162.

⁸ Még alapos vitára vár, miként maradt (ha egyáltalán) ragadványként és automatizmusként az orosz nyelv, mely közvetített és töredékes, leginkább legendáriumban keltegetett



Szövegdraturgiai esettanulmányként Major Tamás 1945. március 8-án bemutatott *Tartuffe*-rendezését választottam a bemutató dátuma, a rendező későbbi ismertsége és a molière-i játékhagyomány miatt. A *Tartuffe* dramaturgiai közelítéséhez az alábbi állításokat helyezem értelmezői cölöpként magunk elé:

1. A molière-i szöveg dramaturgiai elemzése az előadás (és a repertoár) felől végezhető el, ekként tárul fel a szöveg- és előadásdramaturgia íve.
2. A komédia képes minden kulturális referenciától mentesen, mindenkihez szólni, ebben rejlik társadalmi ereje.⁹
3. Major a *Tartuffe*-fel a burleszk, a túlzó, a harsány fogalmazás játéktechnikáját erősíti a Nemzetiben.¹⁰
4. Major Tartuffe-je (1943) Major III. Richárdjával (1947) párhuzamosan szerepel a nemzetis repertoáron, a szereptapadás összemossa az értelmezéseket.

A szövegdraturgia legelső feladata meghatározni a dramatikus szöveg műfaját. A *Tartuffe* molière-i vígjáték, jellemkomédia, de nem (kizárólag) Tartuffe, hanem Orgon a kifigurázott karakter (Molière őt játszotta). A drámai szerkezete remeklés: cselvígjáték a negyedik felvonása, s közben az öt felvonás két óra alatt egyetlen szobában bejártassa a Fronde utáni félelmet, az udvar egészét, a családi és gender-viszonyokat.

A XX. században a komédiaértelmezés filozófiai hagyománya leginkább Bergsonhoz kötődik, aki szerint a *Tartuffe* az „örület forgószele”.¹¹ Mivel

formában, ráadásul a játék, s nem az írás technikája felől terült rá a színházelméletre.

⁹ Kontextushoz: „Február 28-án nyitott a Nemzeti Kamara Színháza (a mai Bábszínház helyén) Csokonai *Karnyóné*-jával, majd a Magyar Színház épületében (a mai Nemzeti) április 4-én bemutattuk a Bánk bánt, amit május 18-án Háy Gyula *Tiszazug* című darabja követett. A felszabadulás óta megújított Nemzeti Színház társulata volt az első, amelyik kiment az üzemekbe, hogy elvigye a munkások közé a klasszikus és a modern drámairodalom remekműveit.” GOBBI HILDA, *Közben, Szépirodalmi*, Budapest, 1984, 216.

¹⁰ Színházkulturális kontextushoz tartozik: a harsányságvita, mely a nemzetis vígjátéki torzításokról szól. Összefoglalás: NAGY PÉTER, „Mi a baj a klasszikusokkal?”, *Csillag*, 1 (1954), 673–688.

¹¹ Henri-Louis BERGSON, *A nevetés*, Helikon, Budapest, 2021, 178.



„a dolgokat a bennünk lévő képzet mintájára formáljuk”,¹² a „komikus képtelenség az álmok képtelensége”¹³ lesz.

Tartuffe ismertsége, a jellemvonás köznevesülése erősíti az előadások értelmezői egyszerűségét. A *Tartuffe* elsősorban jellemkomédiaként illeszkedik Molière komédiái közé,¹⁴ a repertoárok legtöbbször tanmeseként használják a fősvény, a vén szerelmes, a hipochonder sorába illesztve az álszent, ájtatos csalót. A *Tartuffe* a keletkezése körüli vitát is hordozza, az értelmezés aktív, sokszor domináns mozzanataként, így a XVIII. századra, miként Voltaire 1772-ben látja, erkölcsi leckévé (*une leçon de morale*) egyszerűsödik. A játékhagyomány felerősíti, hogy az elvakult Orgon és a tisztánlátó Cléante között a legerősebb és legelegánsabb érvelő párbeszéd zajlik, „ami a mi nyelvünkön” elképzelhető.¹⁵ A vita olyannyira a *Tartuffe*-olvasás része, hogy az előadásoknak egyértelművé kell tenni: milyen filozófiai, szociológiai, társadalmi keretekben gondolják el a hitet, a szentséget és az álszentséget, mindehhez milyen az uralkodó viszonya, vagyis kié a hatalom.

A *Tartuffe* ugyanakkor mind dramatikusszerkezetét, mind karakterábrázolási technikáját tekintve „társadalmi erkölcsökről” szól,¹⁶ nem egyéni jellemhíbráról, olyan összetett remekmű, mely szokatlanul szélesre nyitja az értelmezési lehetőségeket. Molière komédiája a királyi udvar, a központosított hatalom bonyolult hálózatát tárja elénk, s az alcím (*Az imposztor*) ugyan sokszor lemarad a színházi előadásokról, mégis az imposztor-jelenség feltárásának folyamatát követjük. Az imposztor a csaló, akinek szüksége van egy másik emberre, sőt, egy egész közösségre, hogy láthatóvá váljon a család folyamata, hogy másnak állíthassa magát, mint ami valójában.

¹² BERGSON, *A nevetés...*, i. m., 173.

¹³ BERGSON, *A nevetés...*, i. m., 175.

¹⁴ Karnyónéval játsszák párban. KOLTAI Tamás, *Major Tamás*, Ifjúsági, Budapest, 1986, 35.

¹⁵ VOLTAIRE, „La vie de Molière”, *Théâtre de Molière*, tome I., Firmin-Didot, Paris, 1930, I–XV. „Manapság az emberek többsége erkölcsi leckeként tekint arra a drámára, amit korábban oly botrányosnak talált. Bátran mondhatjuk, hogy Cléante-nak az a megszólalása, ahol a tiszta és felvilágosult tisztességet Orgon elvakult rajongásával szembesíti, a legerősebb és legelegánsabb vallomás, ami a nyelvünkön elhangozhatott.” (Minden, másként nem jelzett, francia nyelvű szöveg a szerző fordítása.)

¹⁶ KÁRPÁTI Aurél, „*Tartuffe*”, 1943. október 9. (gépelt anyag, előhely: OSzMI-dosszié), 1.



Így a *Tartuffe*-ben nem egy karakterhez tartozó jellemhiba, hanem egy közösséget jellemző szociális tévedés látható.

Mindezt felerősíti az az értelmezői elvárás, melyet az 1664-es, az első zártkörű bemutató utáni vita alapozott meg. Ez a *Tartuffe*-vita azonosította az álszenteskedőket az udvar régi nemességével, a Fronde ingadozó manipulátoraival, miközben az honnêteté (tisztetség, becsületesség) és a piété (kegyesség) fogalmáról értekeztek. Támadták Molière-t, miként adhat kegyes szavakat egy csaló szájába, de csak a király öccse mondhatta ki: Molière az álszentesek világáról, vagyis az udvaroncokról ír.¹⁷

Szememre vetik, hogy a képmutatóm kimondja a kegyesség fogalmait.
Visszatartsam-e magam, amikor egy álszent jellemét mutatom be?
Elégséges, úgy vélem, ha megmutatom a szavakat kimondató bűnös
indítékokat...¹⁸

Az álszentesek azonosítása 1945-ben is domináns befogadói gyakorlat: amin nevetni lehet, az a régi, legyőzött rend, akin az uralkodó teljesen átlát. Az értelmezői gyakorlatban a megfeleltetés metaforikus aktusa mellé a jellemkomédia fordulatai is felsorakoznak. A *Tartuffe* dráma olvasója az hypocrite (álszent) és a dévot (hívó) közti különbség meglátására törekszik, azonban a fősvény vagy a hipochonder dramaturgiai sémáitól eltérően itt legalább két karakter kell a csalás folyamatának ábrázolásához. Tartuffe nem lehet meg Orgon, az honnête homme¹⁹ nélkül. Tartuffe a csaló, de a nevetést a becsületes ember váltja ki.

¹⁷ A *Préface* utolsó mondata: „Egy héttel a megvédése után bemutattak az Udvar előtt egy *Scaramouche*, a *Remete* című darabot, és a király kifele jövet így szólt a herceghez: »szeretném tudni, hogy azok az emberek, akik botrányosnak találják Molière komédiáját, miért nem mondanak semmit a *Scaramouche*-ra.«; és a herceg válaszolt: »talán az az oka, hogy ez a *Scaramouche*-komédia az éggel és a hittel játszik, amivel ezek az urak nem törődnek; de Molière velük játszik, ezt nem tudják elviselni.«”

¹⁸ MOLIÈRE, „Préface de Tartuffe”, *Théâtre de Molière*, tome II., Firmin-Didot, Paris, 1930, 1–12, 3.

¹⁹ FRANCIS L. LAWRENCE, „»Tartuffe«: a question of »honnête« behavior”, *Romance Notes*, XV/1, Supplement, 134–144.



Az imposztor dramaturgiai helyzete nem komikus. Molière már egy évtizeddel a Fronde bukása után írta a *Tartuffe*-öt, de a központosított királyi hatalom elleni lázadás XIV. Lajos fiatakorának, trónra lépésének meghatározó élménye. 1667-ben, a Nagy Condé herceg XIV. Lajos király színe elé járulhatott, ezzel szimbolikusan is lezárva a felkelést, s a gesztus a kegyes, megbocsátó király bölcsességét és erejét rögzítette. Molière ezt a teatrális pillanatot, a megbocsátó király képét belerajzolta a végképp (a négy évig húzódó folyamatos átírások egyik változatában), s az imposztor-jelenség bemutatása ekként sajátos dramaturgiai technikát kapott. A dráma tematikája egy tisztos nemes átverésének története egy napban összegezve, Molière szerint szatirikus eszközökkel,²⁰ a drámaszerkezet azonban a kortársi tragédiákat is felidézi. Két teljes bevezető felvonás az imposztor minél árnyaltabb bemutatására szolgál: „minden művészetemet és minden tőlem telhető gondosságomat használtam, hogy megkülönböztethető legyen az álszent személye az igaz hívőtől. Két teljes felvonást használtam arra, hogy előkészítsem a gonoszom belépését.”²¹ Ez a belépés, az entré ugyanakkor olyannyira előkészített, mint például Théseusé Racine *Phaedra*-jában. Az imposztor drámatechnikailag az uralkodóknak kijáró dramatikus szerepben lép a nézők elé, s Molière a korábban írt komédiáitól igen eltérő strukturális megoldásokkal a karaktert a közösségével együtt, a csalót az együttműködő királyi udvari és a Fronde-féle ellenálló nemesség részeként ábrázolja. A commedia dell'arte sablonokra épülő, a római vígjátékok témáit felhasználó Molière-sorozat után a *Tartuffe* dramatikus íve szokatlan, a nyitánytól az utolsó jelenetig egyenesen a biztos pusztulásba, legalábbis az emigrációig követjük Orgon útját.

A kánonelemzők az első és az utolsó jelenetre különös figyelmet fordítanak. A feltétlen elismerés sorát Voltaire után Goethe folytatja, aki a *Tartuffe* nyitását a legtökéletesebb nyitásnak véli, olyannyira, hogy maga is felhasználta az enumerációnak e diskurzusba épített mintáját.²²

²⁰ MOLIÈRE, „Préface de Tartuffe”, *i. m.*, 5.

²¹ MOLIÈRE, „Préface de Tartuffe”, *i. m.*, 2.

²² Johann Peter ECKERMANN, *Beszélgetések Goethével*, Művelt Nép, Budapest, 1956. 1826. július 26.



A XX. századi előadásokra domináns hatást mégis Sztanyiszlavszkij gyakorol, aki utolsó, be nem fejezett rendezésének a *Tartuffe*-öt választja. Próbanaplójából követhető értelmezése, mely a fizikai cselekvés vonalának megtalálására koncentrálva a nyitány felől értelmezi az egész drámát. A társulat összes színésze a színpadon, hozzájuk szól ekként:

Orgon családjában a helyzet rendkívül feszült. A ház ura elutazott, anyját Tartuffe őrizetére bízta. Orgon anyja isteníti ezt a szent embert és ha arra határozza el magát, hogy elhagyja szülőházát és Tartuffe-öt egyedül hagyja, akkor mit gondolhat hazatérő fia, micsoda botrány tör ki a házban, milyen előnyt húz ebből Tartuffe, hogyan bonyolódik a továbbiakban az ellene folytatott harc! Maguknak mindent el kell követniük, hogy visszatartsák, hogy kibővítsék a felingerült öregasszonyt, neki pedig – nem szabad megadnia magát az érvekkel szemben, sőt azt sem szabad megengednie, hogy szájukat kinyissák. Ha valaki vitába akar vele szállni, nyomban semmisítse meg az ellenfelet, sértse meg és vegye el a kedvét a további vitától. Ez Molière és nem Csehov. Ha itt botrány tör ki, akkor ez aztán botrány, ha harc, akkor ez harc, nem sakkjáték, hanem box.²³

Sztanyiszlavszkij elemzése kiemeli, milyen sokrétegű viszonyhálót fűzött össze a drámaíró, s a jellemkomédiák kétszemélyes dialógusa helyett egymás szavába vágó replika-kavalkádot kell valós beszédhelyzetként megjeleníteni a színészeknek. Orgon háza népe nem két eszme, hanem egy közösség (család, udvar) sokszínűségét hordozza, s ezért színészi (és drámaírói) kihívás Tartuffe-öt beléptetni a játéktérbe, aki „két felvonásnyi gyilkos expozíció után lép színpadra. Amikor belép, Molière már ízekre szedte, a gúny nyilaival fölsebezte, pellengérré állította. Sőt a továbbiakban arra kényszeríti, hogy illusztrálja mindazt, amit az előzőekben elmondtak róla. Nincs még egy ilyen kedvezőtlen helyzetben levő drámai hős a világirodalomban.”²⁴

²³ V. O. TOPORKOV, *Sztanyiszlavszkij a próbákon. Visszaemlékezések*, Művelt Nép, Budapest, 1952, 158.

²⁴ HEGEDÜS Zoltán, „Tartuffe: Major Tamás”, *Színház- és Filmművészet*, 1955. november 2.



A játékhagyomány a felütés után a dráma végére helyezi a hangsúlyt, a befejezés a királyi kegyelem *lehetőségének* megmutatása. „Indokolja egyrészt Tartuffe félelmes fenyegetése, másrészt a szenteskedő képmutatás ijesztő veszedelme, amelynek ellensúlyozása királyi beavatkozást kíván.”²⁵ Az utolsó jelenet vélhetően 1669-ben, az utolsó zártkörű előadásra készült el, a király követe a végső pillanatban érkezve jelzi: az uralkodó minderről tud, az imposztor lelepleződik és Orgonnak megbocsáttatik még az is, hogy Fronde-szimpatizánsokkal barátkozott valamikor. A dráma íve azonban oly mértékben a tragédia általános pusztulásának dramatikus ritmusát követi, hogy az utolsó jelenet szerkezetileg appendix-sajátosságú, minden strukturális sérülés nélkül elhagyható.²⁶ Az utolsó ötvenkilenc sort (másképp rövid kis jelenetet) leszámítva végig a tragédiába süllyedő család történeteként olvassuk Molière drámáját, melyben már semmi nem menti meg Orgont az erkölcsi, egzisztenciális megsemmisüléstől. A *Tartuffe* évszázados sikerét a tragédiát feloldó vígjátéki appendix dramaturgiai formája is hordozza, olyannyira, hogy már Voltaire a Molière életéről írt könyvében köztudottnak veszi: az erőltetett befejezés a király dicsőítését szolgálta, és erősítette Molière-t az ellenségekkel szemben.²⁷

A magyarországi bemutatók a teljes, 1669-es változatra építenek, Fekete Soma 1847-es fordítása után még nyolc készült el.²⁸ Az 1945-ös bemutató a két évvel korábbi Major- rendezésre épül, Jankovich Ferenc fordítását használják. Jankovich költő, Párizsban tanul az École Normale Supérieur-ön,

²⁵ KÁRPÁTI, „*Tartuffe*”, *i. m.*, 1.

²⁶ Az utolsó jelenet, vagyis a kegyelem aktusának elhagyásáról lásd (többek között) Mnouchkine 1995, Lengyel György 1972, Zsámbéki 2000. Lengyel homoerotikus Orgont rendez Márkus Lászlóval a Madách Kamarában 1972-ben. Zsámbéki Gábornál a király követe elmenetelkor felsegíti Tartuffe-öt. A hatalom emberei összetartoznak.

²⁷ „Csodáljuk a dráma menetelét egészen a végéig; érezhető a kényszer, mennyire kellett dicsőíteni a királyt, s mindez mennyire szükséges volt, hogy távolartsa Molière ellenségeit.” VOLTAIRE, *La vie de Molière. i. m.*, XIV.

²⁸ Ivánfi Jenő 1904-ben (Hevesi is ezt játssza 1925-ben); Kazinczy Gáboré 1866-ban (Szigligeti Ede 1866-ban, Janovics játssza Kolozsvárott 1915-ben); Jankovich Ferencé 1943-ban; Vas Istváné 1968-ban (Babarczy a Nemzetiben, 2000-ben Zsámbéki a Katonában játssza); Petri Györgyé 1999-ben (Bagossy Nyíregyházán); Parti Nagy Lajosé 2006-ban (Alföldi Szentendrén, Nemzetiben, Bagossy 2015. Örkényben); Alice Georgescu és Bocsárdi Lászlóé 2019-ben (Katonában).



ittthon a Zeneakadémián, sokrétű tudás és adottság ígéretét hordozza, legismertebb műve a „Sej a mi lobogónkat” című mozgalmi dal, melyet egy moldvai magyar népdalra írt. Major Tamás francia körökből ismerte és kérte fel, hogy Kazinczy Gábor XIX. századi változata helyett készítsen új fordítást. „A szöveg új, művészi fordítást kapott, Jankovich Ferenc, a kitűnő költő remekül magyarba ojtotta, ami sava-borsa Molière szikrázó esprit-jének.”²⁹ Molière „sava-borsa” 1943-ban az egyszerű jambikus lejtésben fordított alexandrinus, páros rímekkel, mondható szórenddel, így negyed évszázadig maradt az a fordítás a színpadokon, mely a komédiázás lehetőségét előtérbe helyezve engedte az abganga és a poénra játszást.

Az előadás szövegdraturgiai elemzésének eddig tart az íve, mindezek után az előadásdraturgiai párhuzamok kibontása a Philther-elemző feladata. Legyen az egy következő bemutató-tanulmány témája.

Felhasznált irodalom

- AGAMBEN, Giorgio: *Mi a diszpozitívum?*, <https://aszem.info/2017/02/gior-agamben-mi-diszpozitivum/> [DOBRAI Zsolt Levente], [2021. 06. 28.]
- BERGSON, Henri-Louis: *A nevetés*, Helikon, Budapest, 2021. [SZÁVAI Nándor]
- ECKERMANN, Johann Peter: *Beszélgetések Goethével*, Művelt Nép, Budapest, 1956. [LÁNYI Viktor]
- GOBBI Hilda: *Közben*, Szépirodalmi, Budapest, 1984.
- HEGEDÜS Zoltán: „Tartuffe: Major Tamás”, *Színház- és Filmművészet*, 1955. november 2.
- KÁRPÁTI Aurél: „Tartuffe”, 1943. október 9. (gépelt anyag, lelőhely: OSzMI-dosszié)
- KISS Gabriella: *A magyar színházi hagyomány nevető arca*, Balassi, Budapest, 2011.
- KOLTAI Tamás: *Major Tamás*, Ifjúsági, Budapest, 1986.
- LAWRENCE, Francis L.: „Tartuffe: a question of »honnète« behavior”, *Romance Notes*, Vol. XV/1, 134–144.
- MOLIÈRE: „Préface de Tartuffe”, *Théâtre de Molière*, tome II., Firmin-Didot, Paris, 1930.

²⁹ Vass László, „Színházi levél”, *Film, Színház, Irodalom*, VI/42 (1943), 15.



- MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus: „A diszpozitívum és a kormányozhatatlan. Gondolatok bárminemű politika kezdetéről és végéről a végtelenben”, *Theatron*, XV/1 (2021), https://theatron.hu/theatron_cikkek/a-diszpozitivum-es-a-kormanyozhatatlan-gondolatok-barminemu-politika-kezdetrol-es-vegerol-a-vegtelenben/ [Kiss Gabriella] [
- NAGY Péter: „Mi a baj a klasszikusokkal?”, *Csillag*, 1 (1954), 673–688.
- PAVIS, Patrice: „Lapról a színpadra. Nehéz születés”, *Theatron*, II/2 (2000), 93–105. [KÉKESI KUN Árpád – SIPŐCZ Mariann]
- TOPORKOV, V.O.: *Sztanyiszlavszkij a próbákon. Visszaemlékezések*, Művelt Nép, Budapest, 1952. [BENEDEK Árpád]
- VASS László: „Színházi levél”, *Film, Színház, Irodalom*, VI/42 (1943), 15.
- VOLTAIRE, „La vie de Molière”, *Théâtre de Molière*, tome I., Firmin-Didot, Paris, 1930.

KÉKESI KUN ÁRPÁD

A Philther-módszer egyik szempontjáról: az 1978-as szolnoki *Tangó* színházkulturális kontextusa

Mivel a Philther, a színháztörténet-írás e lassan másfél évtizede alakuló hazai módszere az előadást állítja középpontba, eseményként közelít hozzá, és a róla fennmaradt emlékek mögé kérdez, különösen hangsúlyossá teszi azon színházkulturális kontextus rekonstrukcióját, amelyben megalkotásra és befogadásra került egy-egy színházi emlékezetünkéből kicsúcsosodó produkció.¹ Tanulmányomban egy ilyen produkció létrejöttének közegét tárom fel, ötvözve többek között az intézménynek, az alkotóknak, a bemutatott darab színpadi recepciótörténetének és kultúrpolitikai környezetének a vizsgálatát.

A *Tangó* jókora megkésettiséggel, mégis a jelen közéleti viszonyait szem előtt tartva került 1978-ban Szolnokon színpadra, Mrozek legismertebb darabjának első hazai kőszínházi bemutatójaként. Az előadás egy olyan országos hírű színházi műhelyben született, amely Székely Gábor vezetése (1972–1978) alatt formálódott a Berényi Gábor igazgatása (1959–1971) idején lerakott alapokon, s ennek köszönhetően a szolnoki színházat a kaposvárival és a kecskemétivel együtt úgy emlegették, mint „a színház megrögzött szerelmeseinek afféle zarándokhelyét”.² A fővároson

¹ Vö. KÉKESI KUN ÁRPÁD, „A Philther mint historiográfiai modell”, *Theatron*, XIII/1 (2014), 28–32.; JÁKFAI Magdolna, „A dráma- és a színháztörténet-írás, a kánon”. JÁKFAI Magdolna (szerk.), *A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása*, Balassi Kiadó – Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest, 2011, 9–20. – A kutatás az NKFI-OTKA 142520-as számú, „A realista színház újjáépítése. Játéktörténet 1945–1989 között” című projekt keretében készült.

² SÜLYOK László, „Az elődök örökébe lépni. Beszélgetés Kerényi Imrével, a szolnoki



kívül működő tíz színház közül erre a háromra irányult kiemelt figyelem a szakma részéről: szinte minden bemutatójukról jelent meg kritika több országos lapban, a legjobbak pedig a kiterjedt vendégjátékrendszernek köszönhetően éppúgy láthatók voltak Budapesten is, mint az ország számos nagyvárosában. (Arról nem beszélve, hogy a tájolási kötelezettség miatt az adott megye kisebb-nagyobb településein is.) 1978-ban például a Kulturális Minisztérium támogatásával 9 vidéki színház 30 különböző produkciója szerepelt Budapesten összesen 68 előadásban, miközben a pesti színházak 300 előadást tartottak a székhelyen kívül. A Szigligeti Színház „műhelyében” Székely Gábor váratlan, 1978 áprilisi távozása után Paál István, aki rendezőként 1977 őszén került állásba Szolnokon, kétségkívül az előtérbe lépett, még ha (egyelőre) nem is került vezető pozícióba.

A *Tangó* közvetlen előzményeihez tartozik az igazgatóváltások azon sorozata, amely jelentősen érintette a szolnoki színházban zajló munkát. Köztudott, hogy 1978 tavaszán Székely Gábort a kaposvári színházat irányító Zsámbéki Gáborral együtt a Nemzeti Színház élére emelte a kultúrpolitika, a Szigligeti Színház irányítását pedig a Szolnokon 1973 óta dramaturgként tevékenykedő Schwajda Györgyre bízta. Alig öt hónappal később, az 1978. augusztus 22-i társulati ülésen azonban már új igazgató-főrendezőt mutatott be a megyei vezetés: a Madách Színházból Szolnokra szerződötetett Kerényi Imrét. Jóllehet az ülésről tudósító *Szolnok Megyei Néplap* nem feszegette a gyors csere hátterét, Schwajda „színház-igazgatói beosztásából – saját kérésére [történt] – felmentését”,³ egyes újságcikkek és levéltári dokumentumok egyértelművé teszik annak okát. Schwajda 1978/1979-es évadtervének két pillére *A velencei kalmár* és a *Tangó* bemutatói lettek volna,⁴ ám amíg ez utóbbi tervét nem hozta nyilvánosságra, az előbbit – a rendezőnek szánt Paál István és a Shylock szerepére vendégként felkért Major Tamás nevével együtt – többször lenyilatkozta, és a nyár folyamán végzetes konfrontációba került a darab

Szigligeti Színház igazgató-főrendezőjével”, *Nógrád*, XXXIV/238 (1978), 9.

³ N. N., „Évadnyitó társulati ülés”, *Szolnok Megyei Néplap*, XXXIX/198 (1978), 1.

⁴ BÉRCZES László, „Mássház Magyarországon 1945–89”, *Színház*, XXXIX/5 (1996), 43–48, 45.



műsorra tűzését végül letiltó megyei pártirányítással.⁵ A botrányt Schwajda távozása és – a Madáchban már megkezdett próbáit félbehagyó, ezzel Ádám Ottót a helyére való beugrásra és az évadot indító darab megváltoztatására kényszerítő⁶ – Kerényi beléptetése oldotta meg, aki aztán két évadon át vezette a szolnoki színházat. Visszaemlékezésében Paál „abszolút korrekt színházvetőként” jellemzi a nála mindössze egy évvel fiatalabb, akkor 35 éves Kerényit,⁷ megemlítve, hogy két olyan színházvezető volt az életében, akit el tudott fogadni: Székely Gábor és Kerényi Imre. A *Tangó* rendezője szerint ők vezető pozíciójukat a társulat építésére fordították, nem voltak féltékenyek a beosztott rendezők sikereire, és segítettek neki abban, hogy csak olyan darabot rendezzen, amelyhez affinitása van.⁸ Paál megemlíti Schwajda és Kerényi szerepét is a *Tangó* színpadra kerülésében: előbbi kérte a darab engedélyeztetését, utóbbi „ki is harcolta ezt. Kettejüknek köszönhetem a lehetőséget.”⁹

Az 1978/1979-es évad új igazgató-főrendezője kezdetben nem fogalmazott meg programot – legfeljebb a „Ki a színházból!” jelszó alá csoportosítható törekvései tudhatók be annak, még ha azok egyelőre nem is jöttek be –, tíz hónap múltán azonban koncepcionálissá formálódtak addigi kezdeményezései. A korabeli színház legnehezebbnek vélt problémájára keresve a megoldást – „művészszínházat is csinálni, s ugyanakkor [...] populárisnak is lenni”¹⁰ –, Kerényi Imre a Brecht-követő Major Tamás és rendező-tanítványai ellenében igyekezett érzelemgazdag zenés színházat teremteni. Az évad két zenés előadásának, a *Legenda a lóról* és a *Candide* bemutatóinak színpadra állítójaként Kerényi a legnagyobb változtatásnak azt nevezte, hogy „kifejezési eszközeinkben nagyobb hangsúlyt nyert a zene”, s negatív elrugaskodási pontként „a korszerű színház” sugallta

⁵ Erről ld. IMRE Zoltán, „*A velencei kalmár* bemutatásának szolnoki kísérlete, 1978”, 2000, XXXIX/7 (2017), 64–78.

⁶ PÁLFFY Judit, „Új színházigazgató. Társulati ülés Szolnokon”, *Esti Hírlap*, XXXIII/198 (1978), 2.

⁷ BÉRCZES László, *A végnek végéig. Paál István*, Cégér Kiadó, Budapest, 1995, 103.

⁸ Uo. 104.

⁹ Uo. 113.

¹⁰ VALKÓ Mihály, „Sokarcú színház”, *Szolnok Megyei Néplap*, XXX/134 (1979), 7.



túlontúl intellektuális és feltűnően érzelemszegény képet nevezte meg.¹¹ Mivel a szolnoki színháznak akkoriban 11.000 bérlője volt, úgy vélte, nem lehet a műsora egyarcú, és elégedettségét fejezte ki amiatt, hogy az évad végül „sokarcúra sikerült”.¹² Miközben érzékelhetően „igyekezett úgy »porcukrozni« a programját, hogy kedvében járjon a közönségnek”,¹³ ez nem jelentette a műsorterv felhígítását a Székely-érához képest, sőt az 1979/1980-as évad elején megnyitott Szobaszínházzal, Paálnak az ország első stúdiószínházában látható Beckett-rendezésével kiegészülve még valamelyest a műhelyszellem elmélyítését is eredményezte.

E mélyítést nem segítette a többszörös igazgatócserét kísérő komoly társulati mozgás, ám annak negatív hatását lényeges változások igyekeztek ellensúlyozni. Mivel Székellyel együtt a Nemzetibe távozott négy vezető művész (Csomós Mari, Lázár Kati, Papp Zoltán és Piróth Gyula), majd 1978 júniusában mások is megváltak a színháztól, ősszel 14 új színész, köztük 7 frissen végzett főiskolás, illetve egy-egy rendező, dramaturg, díszlet- és jelmeztervező kezdett újonnan dolgozni Szolnokon. (Néhányuk minden bizonnyal Paál kezdeményezésére szerződött Szolnokra, aki korábban dolgozott már Margitai Ágival, Pogány Györggyel és Najmányi Lászlóval.) Az 1978/1979-es évad végén aztán Csiszár Imre is elhagyta a Tisza-parti várost, hogy a Miskolci Nemzeti Színház művészeti vezetője legyen, s vele együtt húsz művész távozott fővárosi vagy vidéki színházakba, így az 1979/1980-as évadra 16 színészt, egy-egy rendezőt és díszlettervezőt, illetve 2 dramaturgot kellett szerződtetni. Joggal jelentette ki tehát Kerényi az országban zajló „színházi forradalmat” kommentálva, hogy Szolnok „két éven belül részben két színház problémáját is megoldotta, a Nemzetiét és a miskolci színházét”.¹⁴ Időközben azonban Kerényi fontos lépést tett a műhelyszínházi működést támogató repertoárrendszer bevezetése érdekében, amelyet még Székely kezdeményezett, ám a minisztérium és a megyei

¹¹ Uo.

¹² Vö. „Volt benne sár is, meg volt benne vér is, meg volt benne antisár is, meg antivér is, meg volt benne realizmus is, meg volt benne avantgarde is. A következő évadokat szeretném még színesebbre hangszerelni.” Uo. (Kerényi Imre szavai.)

¹³ Uo.

¹⁴ Uo.



tanács most biztosított is hozzá évi 800.000 Ft támogatást.¹⁵ A Szigligeti Színház addig *en suite* játszott, azaz egy műsorra tűzött előadása futott mindaddig, amíg a következő bemutató le nem váltotta, innentől kezdve azonban kettő-négy előadást játszott párhuzamosan (a *Tangót* például a *Vérrokonok* és a *Legenda a lóról*, majd a szilveszterkor bemutatót *Bakhus* előadásaival váltakoztatva), ami meghosszabbította a produkciók életét, és olykor több hónappal a premierjük után is elérhetővé tette őket. Czibulás Péter színésznek a helyi lapban megjelent cikke többek között azzal érvelt a repertoár mellett, hogy

az utóbbi években öröndetesen megnövekedett színházunkban az alkalmanként jegyet váltó nézők száma. Szolnokról, a megye városaiból, de Budapestről is egyre többen kívánták megtekinteni előadásainkat. Mire azonban egy-egy sikeres bemutatónk híre elterjedt, ezek közül az ún. „átutazó nézők” közül sokan lekésték az előadássorozatot.¹⁶

Emellett a próbaidőszak másfél-, kétszeresére növelését, illetve a színészek anszvitba történő belefáradásának, „a szerep egyfajta monoton rekonstrukálásának” mint veszélynek a megszűnését említette az új játérend előnyeként.¹⁷ Plusz pénzügyi forrást pedig a megnövekedett mennyiségű díszlet előállítására és tárolására igényelt, amelyre nem volt berendezkedve a színház, valamint a nagyobb létszámú színészi és műszaki gárda szerződtetése. Mindettől „az egyes produkciók művészi nívójának emelését” várták.¹⁸ Az egy időben zajló próbák és a felváltva játszott előadások azonban főként az évad első felében, a *Tangóra* való felkészülés időszakában nem kevés megterhelést jelentettek a társulat számára.

Komoly előrelépést hozott a Szigligeti Színház által 1978 őszén indított könyvsorozat is, amelyben a Versegly Ferenc Megyei Könyvtárral együttműködve megjelent az évad összes bemutatójának szöveggönyve,

¹⁵ PÁLFFY, *i. m.*, 2.

¹⁶ CZIBULÁS Péter, „Anszeit helyett repertoár. Új játérend a Szigligetiben”, *Szolnok Megyei Néplap*, XXIX/228 (1978), 5.

¹⁷ Uo.

¹⁸ Uo.



mindig egy-egy alkotó bejegyzéseivel. Elsőként a *Nem félünk a farkastól* évadnyitó előadásának szövegtöve látott napvilágot Paál István húzásaival, utasításaival és kommentárjaival, háromszáz, xerox-rotta eljárással sokszorosított példányban. A *Tangó* a sorozat negyedik köteteként került kiadásra Duró Győző szerkesztésében, és a darab szövegén túl, amelyet az Eugeniusz nagybácsit játszó Pákozdy János látott el (bosszantóan együgyű) széljegyzetekkel, fotókat, rövidebb Mrozek-írásokat és karikatúrákat, a fordítónak a szolnoki bemutatóhoz írt ajánlását, Elbert János, Jan Kott és Gilles Sandier esszéit tartalmazta, valamint egy könyvtárosok által összeállított bibliográfiát. Az egyedülálló vállalkozást a *Film Színház Muzsika* hasábjain laudáló Elbert e köteteket a műsorfüzettel az „előadáskísérő dokumentáció” felé tett váltás lenyomataként értékelte, s ha csak minimálisan is, de szintén felfedezni vélte benne az „előadásrögzítő leírás” igényét, tekintve, hogy az Albee-darab esetében Paál ál-rendezőpéldánya számos olyan „instrukcióvillanást” tartalmaz, amelyek segíthetnek fontos mozzanatok felidőzésében.¹⁹ A kötetek – kiegészülve az 1979 nyarán összeállított, *Egy évad hordalékai* című, tekintélyes háttérinformációt kínáló kiadvánnyal – egyrészt bepillantást engedtek a színházban zajló műhelymunkába, másrészt (a bemutatók alkalmával az előcsarnokban rendezett kiállításokkal együtt) jelezték annak igényét, hogy a színház komplex közművelődési helyé szándékozik válni.

Ezt az igényt tükrözte az új típusú iskolaszínház elindításának terve is, amely a „Ki a színházból!” jelszava mentén érlelődött. Kerényi már az évadnyitón felvetette, hogy

a színházvezetés minden segítséget megad a színészeknek s a rendezőknek, hogy egyénileg, esetleg ketten-hárman közösen bárhol, a játékra alkalmas helyszínen – pajtában, iskolában, szabadtéren és így tovább –, tehát a színház épületén kívül is játsszanak, önálló műsorokat adjanak.²⁰

¹⁹ ELBERT János, „Könyvvel, színház után”, *Film Színház Muzsika*, XXII/48 (1978), 10.

²⁰ PÁLFFY, *i. m.*, 2.



Mint később kiderült, e kezdeményezés marketing célokat szolgált volna: hogy a színháznak minél nagyobb „értő közönsége legyen”, azaz a külső helyszínen tartott fellépések bevonzzák a nézőket a színházi előadásokra.²¹ Ugyanakkor ezek az események nem pusztán a Szolnokon komoly hagyományokkal rendelkező pódiumszínházi műfajhoz kapcsolódtak volna – az Árkád Eszpresszóban 1963-as megnyitása óta rendszeresen tartottak nagy érdeklődést kiváltó irodalmi műsorokat –, hanem a Ruszt József által Kecskeméten már sikerre vitt újabb kezdeményezéshez: a magyarázatokkal összekötött színdarab-keresztmetszetek létrehozásához is. Kerényi a tervek között említette, hogy

három Karinthy Frigyes-művet Paál István visz színpadra, Horváth Jenő rendező *Örök Elektra* címmel készít válogatást, Csiszár Imre a *Csongor és Tündét* renanzi majd színházon kívüli színpadokra.²²

Egyik vállalkozás sem valósult meg, mert a színészek által az iskolákban tartott rendhagyó irodalomórák kivételével az ilyen színházon kívüli munkákra – az igazgató szerint – nem maradt energiája az együttesnek a magas bemutatás szám mellett.²³ (A középiskolai tananyagban szereplő irodalmi művek 45-50 percbe sűrített, iskolákba vitt előadásait csak Kerényi távozása után, az 1980/1981-es évadban kezdte el programszerűen készíteni a társulat, a tervet felkaroló Sebestyén Éva színésznőnek köszönhetően.)

A „feszített tempót”, amely közepette a *Tangó* születik, az 1978/1979-es évad számai is igazolják: bő nyolc hónap alatt 320 előadást tartott a Szigligeti Színház, ebből 115-öt tájon.²⁴ Volt olyan hónap, amikor 53 előadás ment le, így sikerült a műsortervet rekordidőben teljesíteni,

²¹ BENKŐ Tibor, „Szolnok: »ki a színházból!« Beszélgetés Kerényi Imrével”, *Szabad Föld*, XXIV/52 (1978), 17.

²² Uo.

²³ FORRÓ Tamás, „Színházi magazin”, *Petőfi Rádió*, 1979. máj. 6. 10.33. Gépelt kézirat: Lelőhely: OSZMI-PIM, *Tangó* (Szolnoki Szigligeti Színház)-mappa, o. n.

²⁴ N. N., „Feszített tempóban – sikerek. Évadzáró társulati ülés a Szigligeti Színházban”, *Szolnok Megyei Néplap*, XXX/126 (1979), 5.



és az évadot „már május végén, az országban az elsők között” zárni.²⁵ A gyerekelőadással együtt számított kilenc bemutatót Kerényi „erőnket meghaladó mennyiségűnek”, jóllehet a városi populáció méretei miatt szükségesnek vélte – „Szolnok nagyon kicsi város, nagyon kevés a színházi néző, bizonyos számú előadást lehet csak tartani a darabból” –, ráadásul Székely távozása következtében az előző évad végén egy premier elmaradt, és azt is pótolni kellett.²⁶ A produkciók „egy része emiatt lázas munkával készült el”: a *Tangó* december 1-i bemutatója például a *Nem félünk a farkastól* szeptember 29-i, a *Legenda a lóról* október 13-i, a *Vérrokonok* november 17-i, a *Pacsuli palota* december 10-i és a *Bakhus* december 31-i bemutatói közé illeszkedett, úgy, hogy a *Tangó* mellett az évadnyitó is Paál István rendezése volt. A repertoárrendszerből következő párhuzamos próbafolyamatok miatt – tekintve, hogy a Mrożek-darab előkészületei egybeestek az Örkény-darab próbáinak finisével és a gyerekdarab próbáinak kezdetével –, a *Tangót* nem is tudták a színház épületében próbálni. Paál szerint

egy tájbusz vitt ki bennünket a város szélére, a Járműjavító Kultúrházába. Három hetünk volt. A nagyterem egy spanyolfallal volt leválasztva a büfétől, délelőtt jöttek az igazi melósok az éjszakai műszakból, itták a bűdös pálinkákat. A próbaszüneteket mi is ott töltöttük, és tudtuk, ez a dolog úgysem fog megszületni. Nálunk a meccslabda, lerakva a tizenegyes pontra – csak éppen mi nem vagyunk a pályán. Dolgoztunk, mint az állatok, és bejött. Elementáris siker.²⁷

Az igazgatóváltások és az új körülmények következtében minden bemutatónak tétje lett, s e tét komolyan vétele sokak által nem várt eredményre vezetett: a színház négy produkciója (köztük a *Tangó*) megkapta a Kulturális Minisztérium nivódíját, a *Film Színház Muzsika* négyoldalas évadértékelője pedig úgy fogalmazott: nem csak a szolnoki színház történetében marad emlékezetes a most záruló szezon. A cikk egységes szellemiség megtestesülését vélte felfedezni a darabválasztáson

²⁵ VALKÓ, *i. m.*, 7.

²⁶ FORRÓ, *i. m.*, o. n.

²⁷ BÉRCZES, *A végnek végéig*, 114.



túl a „műsor-összeállítás tiszta koncepciójában”, „a különböző rendezői fölfogások egymást kiegészítő-erősítő együttlétében” és „a kimagasló színészi teljesítményekben” is.²⁸ Amikor 1979 tavaszán a színház négy előadását felvitte Budapestre, a rendkívül sikeres fogadtatás is visszaigazolta a pozitív kritikai reflexiókat, és megerősítette a tényt, hogy az az intézmény, amelyet „az évad elején valósággal eltemettek színházi körökben”, a válság helyett az újabb fellendülés időszakába lépett.²⁹

A *Tangó* Madách Színházbeli vendéjátékát követő negyedórás vastapost persze a végre valahára hivatásos színpadra engedett darab élményében való részesülés euforikus öröme is fűtötte. „Mrožek nem szólalhatott meg évekig színpadainkon” – írja Kerényi Grácia a *Tangó* Szolnokon kiadott szövegkönyvében, meglepő nyíltsággal világítva rá a színmű kultúrpolitikailag diszkreditált státusára.³⁰ A *Tangóra* már születése után egy évvel felfigyelt a magyarországi színházi szakma, és a Thália Színház tervezte is a műsorra tűzését,³¹ ám a Művelődésügyi Minisztériumnak az 1964/1965-ös évadról készített értékelése azon darabok közé sorolta Mrožek drámáját (Beckett *Godot-ra* várva és Sarkadi Imre *Oszlopos Simeon* című darabjaival együtt), amelyek

számunkra [értsd: az MSZMP és a pártállami vezetés számára – K.K.Á.] nem szükségesek, de segíthetik a színház művészi kísérletező munkáját. Ezért az ilyen zsánerű drámákat a színházak a szakma részére terven felül, éjszakai előadásban saját épületükben vagy az Ódry színpadon [sic!] bemutathatnák.³²

²⁸ FÁBIÁN László, „Legenda egy színházról. A szolnoki évad”, *Film Színház Muzsika*, XXIII/24 (1979), 8–11, 9.

²⁹ BENKŐ Tibor, „Színház – a tizedik sorból. A szolnoki színház Budapesten”, *Szabad Föld*, XXXV/24 (1979), 13.

³⁰ KERÉNYI Grácia, „A fordító ajánlása”. DURÓ Győző (szerk.), *Tangó*, Szigligeti Színház – Verseghy Ferenc Megyei Könyvtár, Szolnok, 1978, 116–118, 117.

³¹ A Thália éveken keresztül próbálkozott sikertelenül az engedélyeztetéssel, pedig 1967. november 14-én az *Esti Hírlap* egy rövidhíre a 2. oldalon már arról tudósított, hogy a *Tangót* „leköttötte” a színház, és „a szezon második felében be is mutatják a közönségnek”.

³² IMRE Zoltán – RING Orsolya (szerk.), *Szigorúan bizalmas. Dokumentumok a Nemzeti Színház Kádár-kori történetéhez*, Ráció Kiadó, Budapest, 2010, 146. (Az én kiemelésem – K.K.Á.)



Az 1965. június 11-én kelt, Köpeczi Béla és Aczél György által jegyzett dokumentum azt is rögzíti, hogy a Színművészeti Tanács foglalkozott „az ún. vitatott darabokkal”, és a „nem javasoltak” közé sorolta a *Tangó*. Ám amíg a vele együtt említett művek mindegyikét színre vitte valamely színház egy-három éven belül, a *Tangó* első hivatásos színházi előadására még tizenhárom évet kellett várni.

Ugyanakkor tévedés, hogy az 1978-as szolnoki premier lett volna a darab magyarországi bemutatója, jóllehet ekként hirdette a színlap (ahogy az évadban még a *Legenda a lóról* és a *Hamis pénz* bemutatóit is), majd e tévedést több folyóirat, köztük a *Színház* cikke is megerősítette. A *Tangó* ugyanis ekkor már bírt némi hazai színpadi recepciótörténettel, hiszen több alkalommal is közönség elé került. Elsőként a TIT Felolvasó Színpadán hangzott fel 1966. október 24-én, budapesti székházuk nagytermében,³³ majd a Miskolci Nemzeti Színház Felolvasó Színpadán 1967. május 5-én, ahol a vizuális megjelenítés hiányát részben proxemikusan, részben rádiószínházi eszközökkel igyekezett kompenzálni Jurka László rendező: „a generációk harcát ülésrenddel, pódium-magassággal érzékeltette, *s narrátort* állított be a szerző instrukcióinak maradéktalan felolvasására”.³⁴ Az eseményről tudósító írás megemlíti, hogy a darabot a Miskolci Nemzeti Színház a következő évadban „kísérleti műhelymunkáinak egyikeként” színpadra kívánja állítani, ám ez nem történt meg. Mrožek művét azonban az 1970-es években „az amatőr Metro Színpad vitte többször is színre, és tartotta éveken keresztül műsorán”.³⁵ Amikor 1977-ben, a harmadik Budapesti Színjátszó Fesztiválon bemutatták előadásukat, több kritika úgy vélte, hogy elismerésre méltó volt ugyan „a felfedezés dicsősége”,³⁶ azonban a kritikusként ismert Mészáros Tamás rendezése „nem talált a koncepcióval egyenértékű színjátszókat”,³⁷

³³ Az eseményt az *Esti Hírlap* 1966. október 19-i száma harangozta be hét rövid sorban a 2. oldalon.

³⁴ PÁRKÁNY László, „A Felolvasó Színpad bemutatója: *Tangó*”, Észak-Magyarország, XXIII/114 (1967), 4. (Kiemelés az eredetiben.)

³⁵ NÁNAY István, „Tingli-Tangó. Mrožek-bemutató a Pesti Színházban”, *Színház*, XVIII/4 (1985), 21–25, 23.

³⁶ SZÁLE László, „Fél van”, *Népművelés*, XXIV/12 (1977), 28–31, 31.

³⁷ TAKÁCS István, „Kilenc játék – és még valami”, *Magyar Ifjúság*, XXI/42 (1977), 14–15, 15.



mert egy részük „nem tudott megbirkózni a rendkívül nehéz feladattal”.³⁸ Az amatőr közeg legjobb ismerője, Nánay István is felrója az alakítások egyenetlenségét, de azt is kiemeli, hogy „a színészek finom eszközökkel, a jelenlét erejével hatnak a közönségre”, ily módon érzékeltetni tudják „az erőszakra épülő viszonyok kialakulásának modelljét”, tehát végső soron a rendezésnek sikerül az abszurd szituációt „valódi társadalmi torzulások megvilágítására” alkalmassá tenni „itt és most”.³⁹

A több felolvasó színpadi és amatőr színházi előadás tényének ismeretében nem beszélhetünk a *Tangó* 1978-as szolnoki színrevitele esetében magyarországi bemutatóról, legfeljebb első hivatásos színházi premierről és teljesen szcenírozott előadásról: arról, hogy közsínházi közegben „itt kapott először zöld jelzést a méltán világhírű Mrożek méltán világhírű darabja”.⁴⁰ Ebben minden bizonnyal nagy szerepet játszott az 1978. december 1–10. között országsszerte zajló Lengyel Színházi és Zenei Napok, amely alkalmat teremtett a szolnoki bemutatóra. E rendezvénysorozat részeként nemcsak olyan jelentős lengyel rendezők munkái érkeztek Magyarországra (ráadásul Budapest mellett több nagyvárosba), mint Andrzej Wajda és Krystian Lupa, de a hazai színházak olyan ismert lengyel szerzők műveit is színre vitték, mint Gombrowicz (*Operett, Vígszínház*) és Słowacki (*Mazepa, Veszprém*). A megannyi esemény között helyet kapott a varsói Teatr Powszechny Mrożek egyfelvonásosaiból (*A nyílt tengeren, Károly, Sztriptíz*) készült triptichonjának vendéjátéka, valamint az Állami Bábszínház *Striptease* címmel adott maszkos játéka is Szőnyi Kató rendezésében, Koós Iván báb- és díszletterveivel. A gazdag programba, ha nem is észrevétlenül, de anélkül simulat bele a *Tangó* szolnoki premierje, hogy kirívóvá vált volna, főleg, hogy előtte egy nappal mutatta be a Dunaújvárosi Bemutatószínpad Mrożek *Mulatságát* Iglódi István rendezésében, majd rá másfél hónapra (1979. január 14-én) a veszprémi színház az *Emigránsokat*. Az évad tehát bújtatottan ugyan, de elvégezte Mrożek magyarországi legitimációját, mégpedig olyan keretek között, amelyek túlnőttek a Lengyel Színházi és Zenei Napokon, hiszen „szinte az egész szezon a lengyel dráma jegyében

³⁸ SZÁLE, *i. m.*, 31.

³⁹ NÁRAY István, „Dramát játszó amatőrök”, *Színház*, XI/5 (1978), 18–23, 21.

⁴⁰ FÁBIÁN, *i. m.*, 10.



zajlott”.⁴¹ Tizenegy szerző darabjai kerültek magyar színpadra, s amíg „az előadások legtöbbször csak kis részben éreztette meg, miért tekinthető a lengyel drámairodalom és színházművészet Európa egyik legkiemelkedőbbjének”,⁴² addig a Kaposváron Ács János főiskolai vizsgarendezéseként bemutatott Gombrowicz-mű, az *Esküvő*, valamint a szolnoki *Tangó* maradandó emlékülnek bizonyult.

A szolnoki nézőket a Szófiai Drámai Színház Rózewicz-előadásának, a *Kartotéknak* a november végi vendégjátéka „készítette fel” a *Tangó* pár nappal későbbi premierjére, ám sem ez, sem az említett rendezvénytársulat nem tudta feledtetni a Mrożek-mű hivatásos színházi bemutatójának megkésetttségét. Amint az *Élet és Irodalom* szerzője megállapította:

ha [a darab] tíz évvel ezelőtt kerül a magyar közönség elé, akkor igazi újdonságként, szellemi izgalomként hat. Most ezzel szemben úgy hatott, mint egy régi álom, amely valósággá válik. Már nem az Igazi.⁴³

E meglátás, amely nem mond ellent annak a ténynek, hogy Paál István rendezése valósággal szenzációszámra ment, rávilágít az államszocialista kultúrpolitika azon gyakran alkalmazott eljárásának hiábavalóságára, hogy éveken át történő tiltással csökkentsék egy-egy – a váratlan megengedés idejére aztán aktualitását veszítő – jelenség szubverzív erejét. Hiszen „mi következik abból [...], ha egy műalkotás nem jut el idejében a közönséghez? A *Tangó* esetében az, hogy a darabot fölértékelték”,⁴⁴ írja az előbb említett cikk, utalva a Madách Színházbeli vendégszereplés körül kialakult döbbenetes tumultusra. A konkrét eseménytől elvonatkoztatva ez annyit tesz, hogy az aktualitásvesztés ellenére a tiltás után jelentősen megnőtt a nyilvánosság elé engedett művek reputációja – több esetben egyébként függetlenül az esztétikai kvalitásuktól. A *Tangó* bemutatójának is ez a (közel másfél évtizeden át növekvő) reputáció biztosított hallgatóla-

⁴¹ NÁRAY István, „Lengyel dráma – magyar színház”, *Színház*, XII/6 (1979), 14–20, 14.

⁴² Uo.

⁴³ BOLGÁR György, „Tangók”, *Élet és Irodalom*, XXIII/21 (1979), 5.

⁴⁴ Uo.



gosan kivételes státust, és nem tudta elkoptatni Szakonyi Károly 1970. május 23-án a Pesti Színházban, majd szerte az országban (így fél évvel később már Szolnokon is) bemutatott *Adáshibájának* rendkívüli sikere sem – azé a darabé, amelynek akarva-akaratlanul a Mrožek-darab lehetett az egyik ihletője. S ezen reputáció, illetve az említett megkésetttség miatt lett különösen lényeges, hogy a szolnoki *Tangót* nem pusztán a hype tette 1978-ban életképpessé, hanem az, hogy a rendezője „át tudta emelni a [mű] problematikáját a mai közélet szintjére, azaz a közönség egy cseppnyit sem érezte idegennek e különös »családi drámát«”⁴⁵

Ennek ellenére a *Tangó* volt az első olyan külföldi dráma szolnoki színpadon, amelyet az abszurd vonulatához soroltak, majd nemsokára számos másik követte, hiszen Paál az egy évvel később megnyitott Szobaszínházban valóságos sorozatot kerekített Beckett, Albee, Pinter drámáiból. Ugyanakkor a hetvenes évek szolnoki színházi műsora tele volt groteszk játékokkal, köszönhetően a *Tótékat*, a *Macskajátékot* és a *Kulcskeresőket* sikerre vivő Székely Gábornak, akinek révén Örkény színté a Szigligeti Színház háziszerezője lett, és a *Vérrokonok*, ha nem is ősbemutatóként, de két héttel a *Tangó* előtt került színpadra Szolnokon, Csiszár Imre rendezésében.⁴⁶ Lényeges előzményekhez kapcsolódott tehát Paál *Tangó*-rendezése, és a Szigligetiben évek óta szisztematikusan boncolgatott problémát érintett: „az együttélésre kényszerülő, ám együtt élni nem tudó generációk egymást gyötörő, egymást és önmagukat pusztító értetlenségét”,⁴⁷ ezért felsejlett mögötte a *Gácsérféjtől a Nem félünk a farkastól* előadásáig számos korábbi remeklés.⁴⁸ Tekintve, hogy „a dráma irgalmatlanul

⁴⁵ NÁRAY, „Lengyel dráma...”, *i. m.*, 17.

⁴⁶ Ezért írta Koltai Tamás, hogy „Örkény István tipikusan magyar családja, a Bokorok után most egy tipikusan lengyel család »vendégszerepel« a szolnoki színpadon: Sławomir Mrožek világhírű familiája, a *Tangó* című darabban. Ők tíz évvel idősebbek, mint Örkény vasutasai (1965-ben születtek); egy kicsit későn jöttek, *de nem elkésve*.” KOLTAI Tamás, „*Tangó*. Szolnoki Szigligeti Színház”, *Új Tükör*, XV/53 (1978), 2.

⁴⁷ FÁBIÁN, *i. m.*, 10.

⁴⁸ Ide kapcsolódóan lényeges adalék, hogy az Albee-darab Nemzeti Színházba tervezett premierjét állítólag „az egyik szerepet már próbáló Major Tamás azzal odázta el, hogy mondandója idegen a szocialista erkölcstől”. NÁRAY István, „Partizánattitűd”, *Színház*, XXXVI/8 (2003), 2–6, 5.



szkeptikus, [és] a rendezés adekvát tolmácsolás”,⁴⁹ azaz messze kerüli a hurrá-optimizmust,⁵⁰ a *Tangó* korántsem a közönség igényeit igyekezett kiszolgálni. Miközben Mrożek drámája egy meghatározott társadalmi csoport dilemmáit állítja előtérbe, és benne jóformán a teljes XX. század „értelmiségének nagy kérdései feszülnek”,⁵¹ a szolnoki színháznak még az 1970-es évek végén is alapvető problémája volt, hogy bérleteseinek csupán roppant kis részét alkották a helyi értelmiség tagjai. A *Tangó* bemutatója pedig olyan közönségre lett kalibrálva, amely Szolnokon épp csak nyomokban létezett. Az előadásról a Kossuth Rádióban Tarján Tamással beszélgetést folytató műsorvezető úgy vélte, „a szolnoki közönség számára egy feladat megküzdni a darabbal”, hiszen már az előadás indítása is „elégge megriasztja őket, és elég nehezen tudnak kapcsolni aztán ahhoz a humorosan előadott értelmiségi drámához, ami tulajdonképpen maga a darab”.⁵² A kaposvári színházban tett vendéjáték recenzense is megemlítette, hogy Somogyban a *Tangót* „félháznyi közönség előtt játszotta [...] a szolnoki társulat”, és ezt annak a „negatív hatásának” tudta be, amelyet a helyi színháznak az országos kritika által kényeztetett *Esküvő*-előadása váltott ki.⁵³ Mindazonáltal ő is elismerte Ács János rendezésének erényeit, de úgy látta, hogy Witkiewicz, Gombrowicz, Rózewicz és Mrożek színművei esetében

olyan bonyolultan összefüggő rendszerrel állunk szemben, melyet irodalomtörténeti, kritikusi, esztétikai felkészültséggel nem rendelkező

⁴⁹ FÁBIÁN, *i. m.*, 10.

⁵⁰ A *Tangó* persze csak azt a kiábrándultságot mélyítette el, amely a rendező korábbi munkáit is átitatta. Nánay István szerint például Paál 1969-es *Óriáscecemő*-rendezése „a hatalomnak kiszolgáltatott ember sorsát mutatja be, és igen pesszimistán ítéli meg a fiatalság előtt álló perspektívát abban a korban, amikor a hivatalos propaganda feltétlen optimizmust sugallt”. NÁNAY, „Partizánattitúd”, *i. m.*, 3.

⁵¹ N. N., *Lengyel Színházi és Zenei Napok. 1978. december 1–10*, A Magyar Színházi Intézet kiadványa, Budapest, 1978, 48.

⁵² N. N., „Láttuk, hallottuk”, *Kossuth Rádió*, 1978. dec. 22. 17.40. Gépelt kézirat: Lelőhely: OSZMI-PIM, *Tangó* (Szolnoki Szigligeti Színház)-mappa, o.n.

⁵³ LESKÓ László, „Szolnokiak vendéjátéka. *Tangó*”, *Somogyi Néplap*, XXXV/64 (1979), 5.



néző nem sejthet, amikor belül a színházba. Emiatt értetlenül figyeli, „mit művelnek vele”.⁵⁴

A bérletesek igényeit évek óta csak részben figyelembe vevő, alapvetően művészszínházi irányultsággal és ebből fakadó szakmai maximalizmussal országosan is kimagasló előadásokat produkáló műsorpolitika következtében a szolnoki előadások javarészt félházzal mentek. Kerényi több interjúban utalt korábbi munkahelye, a Madách Színház, illetve a Szigligeti Színház között az elvégzett munka mélységében nem, a „foghíjas házakban” viszont annál inkább jelentkező különbségre: az „üres széksorokra”,⁵⁵ a „statisztikai nézőkre” – azaz a bérletet váltó, esetleg egy gyártól, üzemtől kedvezményes áron bérletet kapó, aztán az előadásokat kihagyó színházlátogatókra –,⁵⁶ és a jövőben egyfajta szintézis megteremtését tűzte ki célul, mert „egyszerűen lelkileg sem vállalható, hogy negyed ház előtt játsszunk”.⁵⁷

Jóllehet a *Tangó* aligha passzolt a szolnoki közönséghez, több szálon kapcsolódott rendezője korábbi és későbbi munkáihoz. Mrožek meghatározó szerzője volt Paál amatőr korszakának is, hiszen a Szegedi Egyetemi Színpaddal elért sikerei között fontos helyet foglal el a *Piotr Ohey mártíromságának* 1966-os színrevitele, a legelső hazai Mrožek-bemutatók egyike, amely emiatt „morális és művészi tettnek számított”.⁵⁸ Ha hozzávesszük, hogy élete utolsó rendezése, a *Károly és A nyílt tengeren* kettős bemutatója is Mrožek-darabokból készült 1998-ban a győri Padlásszínházban, amikor azok „hajdani esztétikai és gondolati érdekessége, újdonsága megszűnt”,⁵⁹ világossá válik, hogy a lengyel szerző végig kísérte Paál szakmai pályafutását. Visszaemlékezésében Paál úgy jellemzi a *Tangót*, mint amire nyolc évig készült, „nem nap mint nap, de minden évben újra és újra” elővette, mert tudta, hogy meg fogja rendezni, akárcsak a *Caligulát*, s ilyesfajta tudása

⁵⁴ Uo.

⁵⁵ VALKÓ, *i. m.*, 7.

⁵⁶ N. N., „Feszített tempóban...”, *i. m.*, 5.

⁵⁷ FÁBIÁN, *i. m.*, 11.

⁵⁸ NÁNAY, „Partizánattitűd”, *i. m.*, 6.

⁵⁹ Uo.



még a (*Tangót* követően színre vitt) *Az ember tragédiájáról* és a *Peer Gynt*ről volt.⁶⁰ A *Tangó*-rendezés előzményeinek tudható be az imént említett Camus-darabén túl többek között Ionesco *A király halódik* (1967), Déry Tibor *Az óriáscecemő* (1970) és Jarry *Übü király* (1977) című darabjainak színrevitele is, vagyis az abszurd különféle változataival való foglalatoskodás, amely Paálnak a modern dráma iránti elszánt érdeklődéséből fakadt. Ez az elkötelezettsége megkülönböztette generációjának azon tagjaitól is, akik az 1970-es években átrajzolták Magyarország színházi térképét, s hozzá hasonlóan revelatív rendezésekkel gazdagították a korszak színházi emlékezetét. Ascher, Ruszt, Székely és Zsámbéki a darabválasztást és a klasszikusok felé fordulás túlsúlyát tekintve nem tértek el jelentősen sem az elődjeiktől, sem más kortársaiktól.⁶¹ Paál viszont, az 1976-os pécsi, teljességgel feledésbe merült *Scapin furfangjait* leszámítva, nem állított addig színpadra kimondottan klasszikus drámát. A *Tangó* színházkulturális kontextusát tekintve sem elhanyagolható tény, hogy Paál István rendezői munkásságában figyelhető meg elsőként egy radikális odafordulás a XX. századi, s főként a realista-naturalista hagyománytól eltávolodó, kortárs külföldi drámák felé.

A *Tangó* hazai színpadi recepciójának még a szolnoki premier után sem volt sima útja: az 1984/1985-ös évadban a Művelődési Minisztérium nem járult hozzá a bemutatásához a Nemzeti Színházban és a Vidám Színpadon, ellenben nem emelt kifogást a műsorra tűzése ellen a Pesti Színházban, de jelezték, hogy fokozott figyelemmel kísérik a színrevitelt.⁶² (Ugyanekkor Mrožek két másik művét sem engedték színpadra.) A *Tangó* 1989 előtti bemutatói nem utaltak vissza Paál rendezésére, és hatásukban meg sem közelítették azt.⁶³ A rendszerváltás után megszorított bemutatók többsége pedig vagy bohózatként játszatta, vagy megszelídítette, politikailag tétnélkülivé tette a darabot. A Paál István megközelítésében

⁶⁰ BÉRCZES, *A végnek végéig*, i. m., 113.

⁶¹ Vö. Elżbieta WYSIŃSKA, „A magyar rendezői színház lengyel szemmel”, *Nagyvilág*, XXIV/7 (1979), 1076–1079, 1077.

⁶² Vö. IMRE – RING, i. m., 436–437.

⁶³ Pesti Színház, 1985, rendező: Kapás Dezső; Pécsi Nemzeti Színház Kamaraszínháza, 1988, rendező: Vas-Zoltán Iván; Ódry Színpad, 1989, rendező: Babarczy László.



rejtlő szubverzív erő akkor vált újra kiaknázhatóvá, amikor egyén, közösség, hatalom, illetve múlt és jelen problémakörének kevéssé szívdverítő színházi vizsgálatához ismét jó alapot kínált egy rendszer: Bagossy László 2012-es Örkény Színházi rendezése a NER kontextusában vetett fel a 34 évvel korábbi szolnoki előadáshoz kísértetiesen hasonló kérdéseket, a nézők emlékezetébe idézve a tangót megéneklő – és az *Uránbányászok* pécsi színrevitelében (1976) Paállal együtt dolgozó – Bereményi Géza és Cseh Tamás azon sorait, hogy „az idő szemére hályog tapadt / hisz a tangó még ma is divat”.

Az előadás adatai

Cím: Tangó; *A bemutató dátuma:* 1978. december 1.; *A bemutató helyszíne:* Szigligeti Színház, Szolnok; *Rendező:* Paál István; *Szerző:* Sławomir Mrożek; *Fordító:* Kerényi Grácia; *Díszlettervező:* Najmányi László; *Jelmeztervező:* Vágó Nelly; *Társulat:* Szigligeti Színház, Szolnok; *Színészek:* Falvai Klári (Eugenia, a nagymama), Pákozdy János (Eugeniusz, az öccse), Fonyó István (Stomil, az apa), Margitai Ági (Eleonóra, az anya), Pogány György (Arthur, a fiú), Udvaros Dorottya (Ala, az unokahúg), Újlaki Dénes (Edek).

Felhasznált irodalom

- BENKŐ Tibor: „Szolnok: »ki a színházból!« Beszélgetés Kerényi Imrével”, *Szabad Föld*, XXXIV/52 (1978), 17.
- BENKŐ Tibor: „Színház – a tizedik sorból. A szolnoki színház Budapesten”, *Szabad Föld*, XXXV/24 (1979), 13.
- BÉRCZES László: *A végnek végéig. Paál István*, Cégér Kiadó, Budapest, 1995.
- BÉRCZES László: „Mássház Magyarországon 1945–89”, *Színház*, XXIX/5 (1996), 43–48.
- BOLGÁR György: „Tangók”, *Élet és Irodalom*, XXIII/21 (1979), 5.
- CZIBULÁS Péter: „Anszvit helyett repertoár. Új játékkrend a Szigligetiben”, *Szolnok Megyei Néplap*, XXIX/228 (1978), 5.
- ELBERT János: „Könyvvel, színház után”, *Film Színház Muzsika*, XXII/48 (1978), 10.



- FÁBIÁN László: „Legenda egy színházról. A szolnoki évad”, *Film Színház Muzsika*, XXIII/24 (1979), 8–11.
- FORRÓ Tamás: „Színházi magazin”. *Petőfi Rádió*, 1979. máj. 6. 10.33. Gépelt kézirat, Lelőhely: OSZMI-PIM, *Tangó* (Szolnoki Szigligeti Színház)-mappa
- IMRE Zoltán – RING Orsolya (szerk.): *Szigorúan bizalmas. Dokumentumok a Nemzeti Színház Kádár-kori történetéhez*, Ráció Kiadó, Budapest, 2010.
- IMRE Zoltán: „A velencei kalmár bemutatásának szolnoki kísérlete, 1978”, *2000*, XXIX/7 (2017), 64–78.
- JÁKFAI Magdolna: „A dráma- és a színháztörténet-írás, a kánon”. JÁKFAI Magdolna (szerk.): *A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása*, Balassi Kiadó – Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest, 2011, 9–20.
- KERÉNYI Grácia: „A fordító ajánlása”. DURÓ Győző (szerk.): *Tangó*, Szigligeti Színház – Verseghy Ferenc Megyei Könyvtár, Szolnok, 1978, 116–118.
- KÉKESI KUN Árpád: „A Philther mint historiográfiai modell”, *Theatron*, XIII/1 (2014), 28–32.
- KOLTAI Tamás: „*Tangó*. Szolnoki Szigligeti Színház”, *Új Tükör*, XV/53 (1978), 2.
- LESKÓ László: „Szolnokiak vendégszínháza. *Tangó*”, *Somogyi Néplap*, XXXV/64 (1979), 5.
- NÁNAY István: „Dramát játszó amatőrök”, *Színház*, XI/5 (1978), 18–23.
- NÁNAY István: „Lengyel dráma – magyar színház”, *Színház*, XII/6 (1979), 14–20.
- NÁNAY István: „Tingli-Tangó. Mrožek-bemutató a Pesti Színházban”, *Színház*, XVIII/4 (1985), 21–25.
- NÁNAY István: „Partizánattitűd”, *Színház*, XXXVI/8 (2003), 2–6.
- N. N.: *Lengyel Színházi és Zenei Napok. 1978. december 1–10*, A Magyar Színházi Intézet kiadványa, Budapest, 1978.
- N. N.: „Évadnyitó társulati ülés”, *Szolnok Megyei Néplap*, XXIX/198 (1978), 1.
- N. N.: „Láttuk, hallottuk”. *Kossuth Rádió*, 1978. dec. 22. 17.40. Gépelt kézirat, Lelőhely: OSZMI-PIM, *Tangó* (Szolnoki Szigligeti Színház)-mappa
- N. N.: „Feszített tempóban – sikerek. Évadzáró társulati ülés a Szigligeti Színházban”, *Szolnok Megyei Néplap*, XXX/126 (1979), 5.
- PÁLFFY Judit: „Új színigazgató. Társulati ülés Szolnokon”, *Esti Hírlap*, XXIII/198 (1978), 2.



- PÁRKÁNY László: „A Felolvasó Színpad bemutatója: *Tangó*”, Észak-Magyarország, XXIII/114 (1967), 4.
- SULYOK László: „Az elődök örökébe lépni. Beszélgetés Kerényi Imrével, a szolnoki Szigligeti Színház igazgató-főrendezőjével”, *Nógrád*, XXXIV/238 (1978), 9.
- SZÁLE László: „Fél van”, *Népművelés*, XXIV/12 (1977), 28–31.
- TAKÁCS István: „Kilenc játék – és még valami”, *Magyar Ifjúság*, XXI/42 (1977), 14–15.
- VALKÓ Mihály: „Sokarcú színház”, *Szolnok Megyei Néplap*, XXX/134 (1979), 7.
- WYSIŃSKA, Elżbieta: „A magyar rendezői színház lengyel szemmel”, *Nagyvilág*, XXIV/7 (1979), 1076–1079.

MATEKOVICS JÁNOS ZOLTÁN

Kovács Levente: *Szentivánéji álom* (1988) – Philther-elemzés

Az előadás adatai

Az előadás címe: *Szentivánéji álom*, helye: A Sepsiszentgyörgyi Színház Magyar Tagozata, ideje: 1988. szeptember 14., rendezte: Kovács Levente, szerző: William Shakespeare, díszlet, jelmez: Nagy Árpád, Kelemen Toroczkai Judit, színészek: Darvas László (Theseus, Athén ura), Simon András (Egeus, Hermia atyja), Márton Árpád (Philostrat, ünnepélyrendező), Krizsovánszky Szidónia/B. Piroska Klára (Hippolyta, amazonkirálynő), Bálint Péter (Lysander), István Márta (Hermia), Tóth J. Tamás (Demetrius), Darkó Éva (Heléna), Csergőffy László (Oberon, tündérkirály), Balázs Éva (Titánia, tündérkirálynő), Nászta Katalin (Puck avagy Robin-pajtás), B. Piroska Klára (Babvirág), Várady Mária (Pókháló), Márton Árpád (Mustármag), Szabó Mária (Moly), Bartha Ágota, Lőrincz Renáta, Sebestyén Melinda (tündérek), László Károly (Vackor, ács, rendező, prolog), Veress László (Gyalu, asztalos, oroszlán), Győry András (Zuboly, takács, Pyramus), Dobos Imre/Debreczy Kálmán (Dudás, fúvó-foldozó, Thisbe), Debreczy Kálmán (Orrondi, üstfoldozó, Fal), Márton Árpád (Ösztövér, a szabó, Holdvilág), Barta Edit (Apród).

Az előadás színházkulturális kontextusa

Romániában a nyolcvanas évek végén megerősödött a pártállam, amely totális kontrollra törekedett nemcsak politikai és gazdasági, hanem művelődési téren is. A sepsiszentgyörgyi színház életét az elszürkülés, a pangás



és az agonizálás jellemezte. A műsorterv összeállításakor egyre kevésbé vettek figyelembe szakmai érveket, inkább az ideológia lett mérvadó. A repertoár összeállításában az volt az irányadó elv, hogy a bemutatott előadások hetven százaléka hazai szerző műve kellett, hogy legyen „időszerű mondanivalóval.”

Hogy mi volt az időszerű és mi a jelenkori, nem nehéz válaszolni: a legszélsőségesebb megalomániás családi személyi kultusz, minden tartozékával, eszmetörténetileg pedig a leplezetlen nacionalizmus, minden másság elutasítása, a nemzetiségi múlt teljes elrekkentése, letiltása, emlegetésének tilalma.¹

Elterjedt gyakorlat volt, hogy a korábban engedélyezett előadásokat letiltották, mondvaszinált okok miatt. Így került tiltásra Sütő András *Jégmadár* (az *Advent a Hargitán* korai címe) című színműve, amelyet azért utasítottak el, mert a szerző magyar, igaz, hogy Marosvásárhelyt lakik, de színműveit Magyarországon mutatják be.²

1987-ben, felsőbb utasításra, a színház román tagozatának megalapításával az önálló Állami Magyar Színház megszűnt létezni, magyar tagozattá vált. A román tagozat avatóünnepségére 1987. április 9-15. között került sor *Primăveri Teatrale [Színházi tavaszok]* néven, amelynek keretében Paul Everac *Un pahar cu sifon [Egy pohár szódavíz]*, valamint Elena és Nicolae Roșu *Acțiunea se petrece în zilele noastre [A cselekmény napjainkban játszódik]* című előadásokat mutatták be Constantin Codrescu rendezésében. Műsoron szerepeltek továbbá bukaresti vendégelőadások és egy hazafias versműsor.³

Mivel az anyagi forrásai is megcsappantak, a tagozat önellátásra rendezkedett be.

A Sepsiszentgyörgyi Állami (volt Magyar) Színház se a nyugodalmas munkálkodást kapta negyvenedik születésnapjára, hanem a megnehezedett, önellátó körülmények közt egy román tagozatot, melynek

¹ VERESS Dániel, „A színpalak előtt és mögött”, *Látó*, IX/8–9 (1998), 205–227, 223.

² VERESS, „A színpalak előtt...” *i. m.*, 223.

³ XX., „Mult succes!” [Sok szerencsét], *Cuvîntul Nou*, XX/4724 (1987), 1–2, 2.



művészeit, műszaki személyzetét többleteladásokkal kell eltartani egy olyan vidéken, ahol a közönség kilencven százaléka magyar, és a betelepített, betelepített román lakosság színházigénye olyan minimális, hogy még a harminc kilométerről tájoló Brassói Drámai Színház tájékoztatásain se tudja megtölteni a hatszáz férőhelyes termet.⁴

A folyamatos elvándorlás és a színészképzés elsorvasztása miatt a színház létszámihiánnyal küzdött, így vendégrendezőket szerződtetett, mások mellett Tompa Miklóst és Kovács Leventét, Marosvásárhelyről.

Meg kell említenünk egy helységnév-rendeletet, melynek következtében 1988. április 6-tól többé nem lehetett nyilvánosan leírni a sajtóban és a színházi plakátokon Sepsiszentgyörgy magyar nevét, hasonlóan a többi romániai helységnév magyar megfelelőjéhez. Ezzel együtt a színház magyar nyelvű plakátjain a Teatrul din Sfintu Gheorghe Secția Maghiară [Sepsiszentgyörgyi - Színház] - Magyar tagozat volt olvasható egészen a politikai rendszerváltásig.

Ilyen körülmények között kerül sor a Sepsiszentgyörgyi Színház fennállásának negyven éves évfordulójára, amelyet a *Színházi Napok* elnevezésű fesztivállal ünnepeltek meg. Ennek műsorában⁵ kapott helyett három Kovács Levente-rendezés is, *A rút kiskacsa*, a *Szentivánéji álom* és Balázs Éva *Anyám, anyám, édesanyám* című egyéni balladaműsora.

Negyven év alatt, a sepsiszentgyörgyi színház megalakulásától számítva egészen 1988-ig összesen hat Shakespeare-bemutató volt a helyi kőszínházban. Ezek a következők: *A windsori víg asszonyok* (1964), *Othello* (1965), *Rómeó és Júlia* (1967), *Ahogy tetszik*, (1970), *Hamlet* (1971), *Szentivánéji álom* (1988). Nagyrészt vendégrendezők rendezték őket.⁶ Tervben volt

⁴ SEPRÓDI KISS Attila, „Nyugdíj előtt...? A sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színházról a tagozatig”, *Film Színház Muzsika*, XXXII/36 (1988), 4–5, 4.

⁵ XX, „A Színházi Napok előadásainak programja”, *Megyei Tükör*, XXI/5195 (1988), 2–3.

⁶ *A windsori víg asszonyok*, Bemutató: 1964.02.26., Rendező: Szombathi Gille Ottó; *Othello*, Bemutató: 1965.12.05., Rendező: Florian Călin; *Rómeó és Júlia*, Bemutató: 1967.03.10., Rendező: Tompa Miklós; *Ahogy tetszik*, Bemutató: 1970.02.13., Rendező: Tompa Miklós; *Hamlet*, Bemutató: 1971.04.07., Rendező: Völgyesi András; *Szentivánéji álom*, Bemutató: 1988.09.14., Rendező: Kovács Levente. (KUDÉLÁSZ Ildikó, „Shakespeare az évek tükrében”, *Új Élet*, XXX/16 (1988), 17.)



a *Troilus és Cressida* is, amelyet Seprődi Kiss Attila rendezett volna, de hiába próbálták engedélyeztetni ötször is, nem jártak sikerrel, költségekre és rejtett mondanivalóra hivatkozva elutasították.

[H]iába terjesztettük fel engedélyezésre négy vagy öt ízben a *Troilus és Cressidát*, Seprődi Kiss Attila rendezői álmát, irgalmatlanul kivágták, a forradalmi éberség kisejdtette a beleépíthető taposó aknákat. Az egyik megyei propagandatitkár aszerint közelítette meg a darabengedélyezést, hogy ugyan biza hol lapulhatnak ama bizonyos ideológiai-politikai álcázott aknák. Talán ezért nem kerülhetett sor a Shakespeare-kortársak, pl. Marlowe bemutatására sem, ráadásul ezeknek a daraboknak a kivitelezése nagyon költséges volt, a keretek pedig egyre szűkültek, s a pénzügyi szakemberek legalább annyit foglalkoztak a színházi költségvetéssel, mint a pártfórumok az eszmei tartalommal. Kyd, Fletcher, Middleton, Rowley ezért soha nem kerültek a sepsiszentgyörgyi „deszkákra”, egyedül Jonson *Volponéja* kapott teret.⁷

A Szentivánéji álmom első romániai bemutatója 1923-ban Kolozsváron volt Gogu Mihăiescu rendezésében. Erdélyben először 1867. március 30-án mutatták be a *Szentivánéji álmat* Kolozsváron.⁸

A II. világháború után, 1945-ben adták elő a *Szentivánéji álmat* magyarul Nagyváradon, majd 1953-ban Kőműves Nagy Lajos rendezésében a Színművészeti Főiskolán, ami akkoriban még Kolozsváron volt. A sepsiszentgyörgyi bemutató előtt két évvel, 1986-ban Nagyváradon mutatták be magyarul. Ezek az előadások többnyire a hagyományos szövegcentrikus megközelítésre támaszkodtak. Nem volt újító jellegük. Nem is arattak túl nagy sikert. Hagyományos előadások voltak a korszak szövegcentrikus megközelítése alapján.

Sztupa Andor társulata 1881. április-májusában három Shakespeare-színdarabot mutat be Sepsiszentgyörgyön a városháza dísztermében, az *Othellót*, a *Lear királyt* és a *Szentivánéji álmat*.

⁷ VERESS, „A színpalak...”, *i. m.*, 217–218.

⁸ BARTHA Katalin Ágnes, *Shakespeare Erdélyben (XIX. századi magyar nyelvű recepció)*, Argumentum Kiadó, Budapest, 2010, 323.



A sepsiszentgyörgyi színház később 1958-ban, Kovács Dezső igazgatása alatt, a következő évadban két Shakespeare-előadást szeretett volna bemutatni: A *Szentivánéji álom* és a *Makrancos hölgyet*, de mindkét terv meghiúsult.

A nyolcvanas évek közepén, 1986-ban Sepsiszentgyörgyön műsorra tűzik a *Szentivánéji álom*, de a bemutató elhúzódott két évvel. A halasztás mögött nem politikai okok álltak, hanem technikai-szervezési gondok léptek fel, amikor össze kellett hangolni a rendező és a színház munkamenetét.⁹

A főként politikai felügyeletet ellátó Megtekintési Bizottság mindent rendben talált a rendező emlékei szerint.¹⁰ Bálint Péter úgy emlékezett, hogy a Vizionálási Bizottság kifogásolta az egyik mozgatható díszletelmelet, egy stilizált fát, amelynek fallikus jelleget tulajdonított.¹¹ Végül semmi akadályt nem gördítettek a *Szentivánéji álom* 1988. szeptember 14-i bemutatója elé, amely az első előadás volt az 1988/1989-es színházi évadban.

Dramatikus szöveg, dramaturgia

A *Szentivánéji álom* hét magyar fordításából¹² 1988-ban csak Arany Jánosé, Eörsi Istváné és Emőd Györgyé létezett. Kovács Levente Arany János *Szentivánéji álom*-fordítását alkalmazta Sepsiszentgyörgyön az előadás plakátja szerint. Ebből a fordításból Arany először részleteket közölt 1864-ben a *Koszorúban*. Ezek a részletek a III. felvonásból tartalmazták az első jelenetet és a második jelenet nagy részét.¹³

A sepsiszentgyörgyi *Szentivánéji álom* 1988-as előadásának a szövegkönyvét nem sikerült fellelnem. Viszont az előadás alkotóival készített

⁹ Kovács Levente szóbeli közlése alapján, 2023.11.27.

¹⁰ Kovács Levente szóbeli közlése alapján, 2022.09.12.

¹¹ „Amibe belekötöttek, egy díszletelmelet, ami egy férfi férfiasságát próbálta jelképezni az erdőben, és hát ugye átsúszott a rostán. Másról nem tudok.” (Bálint Péter szóbeli közlése alapján, 2022.09.28.)

¹² Shakespeare *Szentivánéji álom* fordításai és fordítói kronológiai sorrendben: Arany János (1842), Arany János (1860), Eörsi István (1980), Emőd György (1984), Csányi János (1993), Nádasy Ádám (1994) és János házy György (2000).

¹³ ARANY János, „A Szentiván-éji álomból. Mutatvány”, *Koszorú*, II/15 (1864), 348–353.



személyes interjúk segítségével öt jelentős változtatást azonosíthattam a dramatikus szövegben. A dráma eredetileg öt felvonásos szövegét két részre tagolták.

A *Szentivánéji álom* két részre való tagolásának bizonyítéka megjelenik az előadás plakátján és műsorfüzetében is. A sepsiszentgyörgyi előadás második része a rendező emlékei szerint a shakespeare-i szöveg negyedik felvonás első jeleneténél kezdődhetett.¹⁴ A szövegben nem változtatott, nem dolgozta át, csak saját szóhasználata szerint: „feldúsította”¹⁵ a shakespeare-i szonettek szövegével, olyan csomóponton, mint egy szerelmi jelenet, vagy amikor a fiatalok Athénból menekülnek.

Négy részleges és két teljes megzenésített Shakespeare-sonett kerülhetett be az előadásba,¹⁶ mint a dramatikus helyzetekhez köthető, szervesen a cselekménybe ékelt, alkalmazott zenés dalbetétek. A sepsiszentgyörgyi előadásban felhasznált szonettek a következők: XXVII. „Kimerült utas, esem édes ágyba, / Minden tagom esdi a pihenőt [...]” (Heléna dala az athéni színház végén); XXXV. „Bármit tettél, ne bánkódj; túske van / A rózsán, ezüst forrásban iszap [...]” (Oberon dala, amikor felébreszti feleségét, Titániát); LVII. „Rabod lévén, más dolgom mi legyen, / Mint várni vágyad percét, hogy hivatsz? [...]” (Puck dala, amikor összekeveri Oberon megbízásait); LXVI. „Fáradt vagyok, ringass el, ó, halál: / Az érdem itt koldusnak született [...]” (a szerelmesek éneklük, amikor lefekszenek az erdőben); XLIX. „A jövő ellen, ha jön oly jövő, / Hogy hibáimtól arcod komorul, (szerelmesek dala felébredésük után); LXXV. „Csak az enyém légy, néha azt szeretném, / Majd, hogy a világ lássa kincsemet, [...]” (Titánia dala Zubolynak); LXXV. „Az vagy nekem, mint testnek a kenyér / S tavaszi zápor fűszere a földnek [...]”¹⁷ (a szerelmesek négyese éneklük, amikor nekiindulnak a nagyvilágnak).

A felhasznált szonettek vagy részleteket Szabó Lőrinc fordításában használta a rendező, teljes egészében csak a LXVI. és a LXXV. szonett

¹⁴ Kovács Levente szóbeli közlése alapján, 2022.09.13.

¹⁵ Kovács Levente szóbeli közlése alapján, 2022.09.12.

¹⁶ Kovács Levente szóbeli közlése alapján, 2022.09.12. és 2023.11.27.

¹⁷ William SHAKESPEARE, *Shakespeare összes művei. Versek*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1961, 7. köt, 135–183.



került megzenésítésre, Kovács Levente emlékei szerint a többi csak töredékben.¹⁸

A szonettek kiválasztásában Csíky Csaba segédkezett a rendezőnek.¹⁹ Szintén a zeneszerző javasolta az eredeti színdarab szövegében levő verses részek mellőzését.

Magában a darabban is vannak dalszövegek, Pucknak voltak például ilyen verses szövegei, ahhoz is lehetett volna hozzányúlni, de ha már a szonettek mellett döntöttünk, akkor ez maradt. A [verses] részek kikerültek. Azok helyét vették át a szonettek, de nem azon a helyen.²⁰

Egy másik fontos változtatást a dramatikus szövegben maga a rendező kezdeményezett. Az első felvonás két jelenete helyet cserélt, a mesteremberek jelenetével kezdődik az előadás, és csak ezt követi az athéni szín.

Sorrendváltás van. Két jelenet közötti sorrendváltás. [...] „Gyorsan közelget, szép Hippolytám,/ A nászi óra; négy boldog nap új/ Holdat derít föl,” de nem ezzel kezdtük, hanem a mesteremberek jelenetével. „Itt az egész társaság”, de előzőleg ebédszünet van a gyárban, és a gyáruddvarra kitódulnak a munkások, kicsi labdával ott futballozgatnak, és megérkezik Philoztratész és „Menj, serkents öröme Athént” és ennyi és akkor jönnek és megkezdődik a szerepek kiosztása. Az athéni jelenet a második jelenet lett. „Közeleg az éj, szép Hippolytám...” Tehát azzal kezdődik az előadás, hogy a gyári munkások ebédszünetre mennek, és megkapják a feladatot, hogy csináljanak egy előadást.²¹

A dramatikus szövegbe bekerült egy extra szereplő, az Apród, amelyet a szentgyörgyi előadásban Barta Edit játszott.

¹⁸ Kovács Levente szóbeli közlése alapján, 2023.11.27.

¹⁹ Csíky Csaba szóbeli közlése alapján, 2022.12.07.

²⁰ Csíky Csaba szóbeli közlése alapján, 2022.12.07.

²¹ Kovács Levente szóbeli közlése alapján, 2022.09.12.



A rendezés

A hatvanas években paradigmaváltás történt a román színházművészetben.²² Liviu Ciulei 1961-ben rendezte meg az *Ahogy tetszik* című Shakespeare-előadását a bukaresti Bulandra színházban, amely az első reteatralizációs törekvésnek tekinthető Romániában. Ciulei igazgatása alatt létrejött egy alkotóműhely²³, ahol megnyílhatott az út olyan rendezők előtt, mint Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, David Esrig, Radu Penciulescu és Andrei Șerban. A reteatralizációs törekvések lényege, hogy az irodalmi szöveg interpretálása jóval kisebb százalékban válik fontossá a rendezésben, és megjelennek a színházművészet sajátos eszközei (például a zene, a tánc, a mozgás), amelyek sajátos módon megemelik a dramatikusságot. A reteatralizáció során szakítanak a szocialista realizmus naturalizmusával, a hangsúlyt a vizuális megjelenítésre helyezik. Ezek a törekvések nagy ellenkezést váltottak ki a konzervatív szakmai körökben. A szakmai vitát a *Teatrul* folyóirat közölte több részletben.²⁴

Az erdélyi magyar színjátszásban Harag György és Taub János volt a legfogékonyabb ezekre a reteatralizációs törekvésekre, előbbi 1975-ben színpadra állította *Az ember tragédiáját* és meghívta alkotócsapatába Kovács Leventét segédrendezőnek. Az előadás próbáin lefektették az új szemlélet alapjait.

A korokra utaló realiztikus jelzések helyett egzisztenciális, szimbó-
lum értékű jelzésekre van szükség, amelyek nem a történelmi korok

²² A korszakról itt lehet olvasni. Vö Marian POPESCU, *Scenele teatrului românesc. De la cenzură la libertate, [A román színház színterei. A cenzúrától a szabadságig]*, Editura Unitext, București, 2004, 108–114.

²³ Vö. KÖTŐ József, „Politikum és esztétikum. Színház a totalitarizmus markában (1945–1989)”, *Korunk*, III., XXII/2 (2011), 78–86, 79.

²⁴ Vö. XX.: „Valorificarea contemporană a dramaturgiei clasice. În jurul spectacolului Cum vă place” [I.], [A klasszikus dramaturgia modern értékelése. Az *Ahogy tetszik* előadás kapcsán], *Teatrul*, VII/2 (1962), 3–16.

XX.: „Valorificarea contemporană a dramaturgiei clasice. În jurul spectacolului Cum vă place” [II.], [A klasszikus dramaturgia modern értékelése. Az *Ahogy tetszik* előadás kapcsán], *Teatrul*, VII/3 (1962), 63–82.

XX.: „Seminarul republican al regizorilor. Ce a adus nou stagiunea teatrală 1961–1962... și unele probleme în fața mișcării noastre teatrale”, [A rendezők tanácskozása. Mi újat nyújt az 1961-1962-es színházi évad...], *Teatrul*, VII/7 (1962), 1–22.



hangulatát illusztrálják, hanem az illető korszakba ágyazott szituáció lényegét hivatottak kifejezni, nem részletező módon, hanem egy-két domináns vonás expresszív hangsúlyozása segítségével.²⁵

Kovács Levente saját bevallása szerint ekkor ezeknek a reteatralizációs törekvéseknek a bővületében élt, figyelme a diákszínház felé fordult, így születtek meg a marosvásárhelyi Stúdió Színházban az 1976-ban színre vitt *Egy fő az egy fő*, majd az 1980-ban bemutatott *Jó estét nyár, jó estét szerelem*.²⁶ Mindkettő a Színművészeti Egyetem végzős hallgatóinak előadása.

A rendező emlékei szerint maga Sylvester Lajos színházigazgató hívta meg Sepsiszentgyörgyre rendezni, miután tanítványai, Bálint Péter és mások felhívták erre a színházigazgató figyelmét. Kovács Levente nyolc előadást rendezett a háromszéki fővárosban 1981 és 1989 között: két egyéni estet Balázs Évának és hat nagyszínpadi előadást.²⁷

A sepsiszentgyörgyi *Szentivánéji álom*-előadásnak volt egy marosvásárhelyi előképe, amelyet Kovács Levente az egyetemi színjátszókkal 1975 körül rendezett meg²⁸, Az előadás plakátja szerint²⁹ ennek *A szentivánéji álom* volt a címe³⁰ és „zenés kollázsként” határozta meg a műfaját. A kollázs egy központi koncepciónak alárendelt egyszerű szövegghalmaz³¹,

²⁵ Kovács Levente, *Életforma, nem hivatal*, UArtPress Kiadó, Marosvásárhely, 2022, 13.

²⁶ Az előadást 1980. december 19-én mutatták be, Bessenyei István, Fábíán Enikő, Papp Éva és Rekita Rozália szereplésével. (ZSEHRÁNSZKY István, „Színházi körkép. Jó estét nyár...Sepsiszentgyörgyön”, *Új Élet*, XXVII/10 (1985), 12–13, 12.)

²⁷ Az egyéni estek címe: *Apáink arcán*, bemutató: 1981.02.06., *Anyám, anyám édesanyám*, bemutató: 1987.03.18. A színházi bemutatók, *Jó estét nyár, jó estét szerelem*, bemutató: 1985.03.06., *Három nővér*, bemutató: 1985.09.10., *A fősvény*, bemutató: 1986.09.12., *A rút kiskacsa*, bemutató: 1987.09.15., *Szentivánéji álom*, bemutató: 1988.09.14. *A bolondok gróffa*, bemutató: 1989.08.09. Vö. KÁNTOR Lajos – KÖTŐ József, *Magyar Színház Erdélyben (1919–1992)*, Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1994, 180–196, 192–194.

²⁸ Vö. MAROSI Ildikó, „Vásárhelyi diákszínház”, *Új Élet*, XVII/4 (1975), 18.

²⁹ Vö. KOVÁCS Levente – VAJDA György: *Micsoda utak. Diákszínházi törekvések Marosvásárhelyen*, Alutus, Csíkszereda, 2006, 154.

³⁰ Más helyen a szerző *Egy szentivánéji álom* címen hivatkozik rá.. Vö. Kovács Levente – VAJDA György, *i. m.* 67.

³¹ Vö. Kovács Levente – VAJDA György, *i. m.* 45.



amelynek egyik jellemzője a nyitottság. Az előadás zenéje rockeleme-
ket tartalmazott, például az Illés együttes dallamait.³² Ebben az előadás-
ban a rendező szintén beékelte Shakespeare-szonettek különböző kollázs-
megoldások mellett, ami bizonyos értelemben csatlakozásnak tekinthető
a reteatralizációs követelményekhez: a klasszikus szöveg másfajta olva-
sata, a színházművészet sajátos eszközeivel való feldúsítása.

Kovács Levente látta Bukarestben a Royal Shakespeare Company Peter
Brook rendezte *A Midsummer Night's Dream* előadását 1972 októberében.
Kovács a szentgyörgyi előadásban Peter Brookhoz hasonlóan szakít a ha-
gyományos rendezési tradícióval, amely az előadást egy tündérajátéknak
képzeli el.

Peter Brook 1970-es *Szentivánéji álom*-rendezése alapvetően megváltoz-
tatta a dráma rendezésének a módját. Az addigi szövegközpontú értelmezés
helyét átveszi az új rendezői formanyelvekkel való kísérletezés, a „varázslat”.

Kovács Levente rendezése során tematikus átrendeződéssre került sor,
amelyben a hatalom és ifjúság viszonya került az előtérbe. Az előadás így
bekerült azon előadások körébe, amelyek előfutárainak tekinthetők an-
nak a rendezői színháznak, amely majd a kilencvenes évek közepére válik
meghatározóvá a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színházban.

Kovács Levente így vall a sepsiszentgyörgyi *Szentivánéji álom* műsor-
füzetében:

A tudományos Shakespeare-kutatás a múlt század második felében
veszi kezdetét pozitivisták kortörténeti, életrajzi és szövegkritikai vizsgáló-
dások alakjában. Századunkban a belső szövegközpontú értelmezésre
tevéődik a hangsúly. Az esszéikben - fel nem mérhetően óriási a számuk,
a reflexiók nyújtanak kreatív alapokat, nemkülönben a merész, kísérlet
jellegű előadások. A „nagy áttörés”, a hatvanas évek elején, Peter Brook
névéhez fűződik: *Titus Andronicus, Hamlet, Lear király ...* Utóbbi
a fél színházlátogató emberiség látta. Brook rendezése óta a *Szentivánéji*

³² Vö. „A Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet növendékei mutattak be diákházi
emlékplakátot Kovács Levente, illetve Illyés Kinga rendezői segítségével. Klasszikus
műveket is láthattunk modern felfogásban (Shakespeare: *Szentivánéji álom* - marosvá-
sárhelyi együttes) „Vö. PANDULA Dezső, „Tanulmányok és távlatok”, *Utunk Évkönyve*,
Bukarest, 1979, 288–298, 290. és Kovács Levente szóbeli közlése alapján, 2022.09.12.



álm sem mutatható be a régi, szokványos módon. Minden rendező, bármennyire is eredeti akar lenni, akarva-akaratlan Brook lába nyomába lép. Ha Shakespeare volt az első varázsló, Brook lett a második.³³

A rendező átvett bizonyos elemeket Brook világhírű *Szentivánéji álm*-rendezéséből, azokat kibővítette, tovább gondolta.

Brook osztja Mejerhold azon gondolatát, miszerint a néző a színházi előadás negyedik fő alkotója a szerző, a rendező és a színész után, ezért díszletei egyszerűek, sterilek, a nézői fantáziára bízva a játék környezetének megelevenítését.³⁴ Kovács Levente is minimális díszlettel operál, amely leginkább egy tormatermet, cirkuszi környezetet idéz. A helyszín jelentősen nem változik, akrobaták, légtáncosok jönnek-mennek és közben bemutatnak különböző számokat. Az események nem voltak függetlenek a cselekménytől, hanem a Kovács Levente által elgondolt koncepció bizonyos tartozékaiként működtek.³⁵ Az emelvények, a létrák, a kötélhágcsó, a rúdtáncos kellékek is a cirkuszi mutatóanyagokat szolgálják, emelik ki. A jelenetváltásokat megkoreografált táncos kivonulások jelzik.

Mindkét rendezésben a színészek mozgása teátrális, stilizált, de míg Brooknál több az akrobatikus elem, a tündérek a zsinórpaddláról lengő hinták segítségével ereszkednek alá, addig Kovács Leventénél a színészek a talajt részesítik előnyben, modern balettet idéző mozgással, gurulva-fekve, kézzel-lábbal mozognak a talajon. Egyetlen szereplőnek volt átjárása a két (alsó és felső) színpadszint között, a Puckot alakító Nászta Katalinnak, akinek tornászképességeit a rendezés nagymértékben kiaknázza.

Brook rendezői koncepciójában központi szerepet kap a dupla szereposztás, Theseust és Oberont ugyanaz a művész játszotta, Hippolytát és Titániát szintén, és Philostrátot és Puckot is ugyanígy. Kovács Levente rendezése él a szerepkettőzés lehetőségével (Márton Áron három szerepet is alakít), de nem ez a rendezés alapköve.

Romániában a hetvenes-nyolcvanas évekre kialakult a kettős beszéd gyakorlata. Először csak a dramaturgikus szöveg szintjén működött,

³³ VERESS Dániel (szerk.): *A Szentivánéji álm műsorfüzete*, Sepsiszentgyörgy, 1988, 1–12, 5.

³⁴ KOLTAI Tamás: *Peter Brook szemtől szemben*, Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1976, 195.

³⁵ Kovács Levente szóbeli közlése alapján, 2023.11.27.



mert a cenzúra először a szöveget tartotta a fennálló politikai rendszerre veszélyesnek. Később már olyan színpadi elemeket is cenzúráztak, mint a gesztusok, a díszletek, a zene. Ezért kialakult a rendezési gyakorlatban is a kettős beszéd. Jan Kott szerint³⁶ a modern színház egyik legfontosabb törekvése, hogy az elhangzó szöveg mögött egy másik szöveg is jelen van, egy szöveg alatti szöveg. Peter Brook szerint pedig az egyik darab mögött van egy elrejtett másik darab is, ez a „secret play”,³⁷ ami rejtett utalásokat, tartalmakat rejt, melyek csak egy bizonyos történelmi koordinációs rendszerben hatnak a nézőre.

A romániai kritikai recepciókból hiányzik bármilyen olyan elem, ami utalhat a hatalomra, a hatalom eszközeire, az ifjúság ellenállására, egy apoteózisra törekvő társadalmi rendszer ellen, holott a rendező szerint ez az előadás koncepciójának egyik sarkalatos pontja.

Ha a rendező koncepcióját nem írhatta le a korabeli romániai magyar sajtó, a cenzúra miatt akkor meg lehet vádolni az előadást koncepciótlansággal, összevisszasággal, a díszletek, a jelmezek, a színházi technika igénytelenségével (a színészek playbackról énekeltek), a színészi eszközök elidegenítésével, eltartásával. A korabeli romániai magyar recepció a fenti jelzőkkel illetve az előadást.

Az előadás rejtett üzenetét megértették a nézők, egyetlen bizonyítékot egy magyarországi kritikában találtam, amelyet Tóth Erzsébet írt. Ebben utalás van a lázadásra, a kilátástalanságra, arra a politikai-társadalmi légkörre, amelyben a sepsiszentgyörgyi előadás létrejöhetett, és hatni akart.

A falak persze sosem tűnnek el. Emiatt aztán a ködlepte erdőben játékpórára gyülekező mesterek időtöltő labdajátéka mintha börtönudvaron folynék, a királyi pár tiszteletére előadott, s a jámbor kétkezi mesterekhez nem illő, kopogós tánc már-már fenyegető; lázadást sejtet. A falak közül kivezető ajtók feketesége a kikerülés reménytelenségét érzékelteti.³⁸

³⁶ Kovács Levente szóbeli közlése alapján, 2023.11.27.

³⁷ RÁTKY Péter, „Minden és semmi”, *Mozgó Világ*, XVI/7 (1990), 117.

³⁸ TÓTH Erzsébet: „A Szentivánéji álom Sepsiszentgyörgyön”, *Magyar Nemzet*, LX/257 (1988), 7.



A rendező értelmezése szerint is valamilyen politikum jelentkezhett a Shakespeare-előadásokban. Jan Kott Nagy Mechanizmusnak nevezi azt a folyamatot³⁹, amely minden hatalomra vágyót végül menthetetlenül bedarál. A rendező személyes értelmezése szerint, – amely végül is nem kerülhetett bele a sepsiszentgyörgyi előadásba, – Shakespeare egy politikai rivalizálást is belefönt a művébe.

És volt egy [...] dolog, amit én később olvastam el egy angol tanulmányban, de ezt a darabban [a sepsiszentgyörgyi előadásban] nem lehetett megcsinálni, hogy tulajdonképpen bele van írva ebbe a darabba Erzsébetnek és Stuart Máriának a konfliktusa a Hippolyta és Titánia monológjában ez beleolvasható, de ez a mai közönség számára megfejtethetetlen, és lehet, hogy az angolok sem fejtették meg, mert én láttam kétszer Brooknak a híres előadását Bukarestben, de abban sem volt utalás erre. Kíváncsi lettem volna, hogy vajon, hogyha hamarább jutok ehhez a gondolathoz, tudtam volna valamit vele kezdeni, vagy nem.⁴⁰

Az athéni uralkodó a saját politikai rendszerének apoteózisára törekszik. Thészeusz minden hatalmi gesztusa Hippolyta lenyűgözését szolgálja (a céllövő verseny, a szerelmesek szokatlanul szigorú megbüntetése, a vadászat, a mesteremberek műkedvelő előadása). Kovács Levente személyes értelmezése szerint az előadás tulajdonképpen a hatalom kicsinyes politikai kompenzációja, minden eszközzel.

Hippolyta viszonyulásaiból kiderül, hogy a kis-ázsiai amazontársadalom kultúrában és műveltségben felette áll az athéninak. [Thészeusz] ezt próbálja kompenzálni egyrészt katonai, másrészt, manipulatív hatalmi eszközökkel.⁴¹

Az emigráció lehet megoldás a hatalom túlkapasai ellen, de ez veszélyeket is hordozhat. Erre mutat rá a hippikorszak megidézése, amikor a fiatalok

³⁹ NÁNAY István: „Richárdok”, *Színház*, LI/7–9 (2018), 20–29, 22.

⁴⁰ Kovács Levente szóbeli közlése alapján, 2022.09.12.

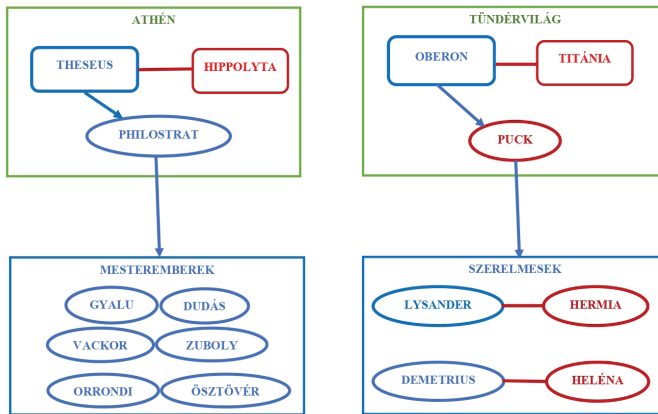
⁴¹ Kovács Levente szóbeli közlése alapján, 2022.09.12.



tündéri álmvilágba kerülnek, és a különböző kábítószerek hatására még a nevüket is elfelejtik.⁴²

A cselekményben is felvázolható egy párhuzam a hatalmi viszonyokban. (1. kép) A hatalom önös érdekből, szolgák által kiadja az utasítást az alattvalóknak, hogy tartsák fenn a rendszert. Thészeusz le szeretné nyűgözni, Hippolytát és Oberon is meg szeretné leckéztetni Titániát, ezért szolgálk által (Philostrat és Puck) kiadják az utasításokat a szerelmeseknek, valamint a mesterembereknek.

Hatalmi viszonyok a *Szentivánéji álm* szereplői közt



1. kép

Kovács Levente színészvezetésében érvényesítette a pedagógusi tapasztalatait. Több, az előadásban személyesen érintett színész is kiemelte, hogy a *Szentivánéji álm* próbafolyamat egy közös alkotás volt, ahol a rendező „hagyta a színészt játszani, majd lefaragta a felét, így a játék megtisztult.”⁴³

⁴² Kovács Levente szóbeli közlése alapján, 2022.09.12.

⁴³ B. Piroska Klára, Bálint Péter, Debreczi Kálmán, Dobos Imre, László Károly, Nászta Katalin szóbeli közlései alapján.



Színészi játék

Kovács Levente a színészvezetésben is paradigmaváltást hozott. Számára fontos a színészközpontúság, vallja, hogy a színházművészet alapvető egysége maga a színművész, aki átadja a művészi üzenetet. A *Szentivánéji álom* alkotócsapatának azon tagjai, akikkel szerencsém volt beszélni, mind pozitívan nyilatkoztak a közös munkáról.⁴⁴ Beszámolójukból az derült ki, hogy a rendező társalkotókként tekintett a színészekre, velük együtt gondolkodott, hagyta őket játszani, szárnyalni. Egy laza, de ugyanakkor fegyelmezett színészvezetés jellemzi őt, kézben tartja az általa rendezett előadásokat. Lefaragott az eltűzött gesztusokból, mondatokból. Mindig közös nevezőre jutott a színészeivel a művészi alkotómunkát illetően. A munkát az együttalkotás szabadsága jellemezte. Kovács Levente rendezői formanyelvének kialakításában nagyban segítette pedagógusi érzéke és a diákszínjátszás terén szerzett tapasztalata.

A művészi szabadságot mutató alkotó munka feltételezi magát a végletes rendetlenséget, fejetlenséget, amiért a rendező a felelős. Rendszerint belekapaszkodnak a rendező egyik sajtóban tett nyilatkozatába, hogy „Shakespeare rendetlen, mint maga az élet”⁴⁵, és nem értik ezt a szokatlan előadást, formabontó színészvezetést, amely szerintük már-már paródiába hajlik és ezáltal hiteltelenné válik, a színészi játék művészi szintje rendszerint alulmarad, mivel a színészek túlexponálják a karaktereket.

Szabad szavalni, énekelni (pontosabban playbackelni), szöveget mondani: hagyományos módon kapcsolatot teremteni a partnerrel, vagy csak a közönségnek beszélni. Mutogatni is lehet... nem botránkozik meg senki.⁴⁶

Kovács Levente szerint⁴⁷ a romániai magyar kritikaírás gyakorlatában megfigyelhető egy kettős viszonyulás a reteatralizációs szcenikus jelenségekhez

⁴⁴ B. Pirooska Klára, Bálint Péter, Darkó Éva, Debreczi Kálmán, Dobos Imre, László Károly Márton Árpád, Nászta Katalin szóbeli közlése alapján 2022–2024.

⁴⁵ KÁNTOR Lajos: „Álom és ébredés avagy Lepsénynél (Shakespeare) még megvolt”, *Utunk*, XLIII/46 (1988), 7.

⁴⁶ ZSEHRÁNSZKY István, „Szentivánéji álomterápia”, *Új Élet*, XXX/24 (1988), 15.

⁴⁷ Kovács Levente szóbeli közlése alapján 2024. 01. 21.



a Ceaușescu-korszakban: Halász Anna és Kacsir Mária kivételével mindannyian a „klasszikus” szövegcentrikus rendezői formanyelvet részesítették előnyben a reteatralizációs törekvésekkel szemben.

Csergőffy László (Oberon) rózsaszínű selyem egyenruhában jelenik meg, barnára festett arccal s kezében ostorral – valami trópusi dik-tátor lenne? Állandóan pattogatja az ostort, mindenkit vezényel, de a szerelmesek iránt nagyon is megértő, ha róluk van szó, csak úgy csepeg az emberségtől, pedig kötve hiszem, hogy valaki is kérne az ő túlzott, mesterkéltné pártfogásából.⁴⁸

Zsehránszky ennél is tovább megy: szerinte „célle lépett elő az eszköz” vagyis a felhasznált színészi jelrendszer csupán öncélú modernkedés, érzelm kifejezést a színpadon nem szolgál. Az előadásban látott színészi játék csak cirkuszi mutatvány, üres tartalom és érzelmenlküli játék csupán.

A darabbeli szerelmesek — Lysander, Hermia, Demetrius, Heléna: Bálint Péter, István Márta, Tóth János és Darkó Éva — nem szerelmese-k, csupán a szereposztótól egymás mellé rendelt fiatalok. Nem fűzi őket egymáshoz mélyebb érzés. Beszédük szavalat, mozgásuk mutatvány. Jeleneteikben, sajnos, célle lépett elő az eszköz...⁴⁹

Más kritikák hangsúlyozzák a csoportmunka jelentőségét a színészvezetés során, mely összekovácsolta a színészeket.

A rendezés s az előadás legfőbb érdeme, hogy az egész gárdát legjobb képességeik felmutatására sarkallta-öztönözte, valósággal megfiatalította a szereplőket. A csoportmunka, az összjáték győzelme ez az előadás, ahol mindenki ott áll a maga helyén, tudja és teljesíti (de nem »túlteljesíti«) a saját feladatát.⁵⁰

⁴⁸ ZSEHRÁNSZKY, *i. m.*, 15.

⁴⁹ Uo.

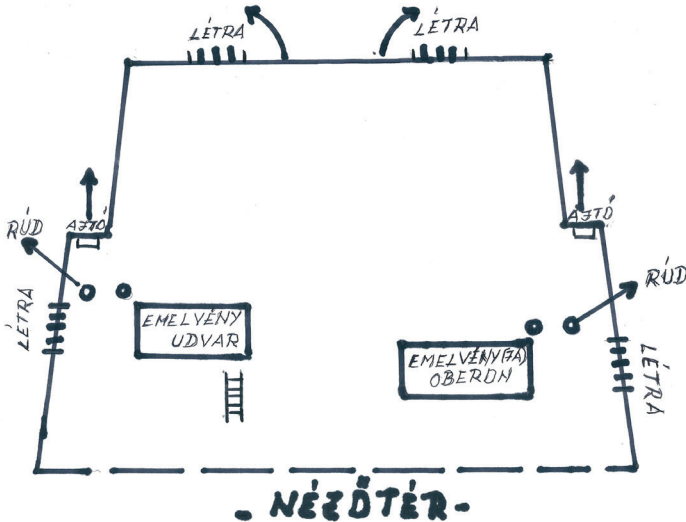
⁵⁰ PALKÓ Zsolt, „Szentivánéji álom”, *Brassói Lapok*, XXI/44 (1988) 4–5.



A művészekkel és az előadás alkotóival folytatott interjúk során megbizonyosodhattam arról, hogy a színészi játék tematizálja a lázadást a hatalommal szemben (például a mesteremberek zene nélküli, félelmetes, groteszk tánca a művészi méltóságért történt, a tánc burleszk elemei nemcsak a szerelmesek kifigurázására irányultak).

Színházi látvány és hangzás

Háromszintes, minimalista, funkcionális színpadképet lehet látni az előadásról készített felvételeken (2. kép). Egy zárt, üres teret, ami tornatermet, börtönudvart idéz, vagy éppen cirkuszt, szögletes szürke kulisszákkal, falhoz rögzített létrákkal, rúdtáncos rudakkal, a zsinórpadról lelógó kötélhágcsóval. A szín jobb és bal oldalán fekete nejlonnal bevont ablak, amely az előadás során olykor színessé változtatható.



2. kép

Fontos elemei az előadásnak a mozdítható díszletelemek. Két, lépcsővel ellátott emelvény, a szín jobb és bal oldalán, kettős rendeltetéssel, az egyik



az athéni hatalom székhelyét jelzi, valamint Titánia tartózkodási helye. A másik emelvény Oberon ágya, valamint egy fa, ami fallikus szimbólum. Az emelvények görgőkre vannak szerelve, könnyen mozdíthatók, valószínűleg hátul tolhatták ki őket az előadás folyamán, jelenetváltáskor. Feltehetően maguk a játékkeret behatároló díszletelemek is elmozdíthatók voltak, amire maga Kovács Levente is utalt.

A színházi tér egy semleges tér volt és multifunkcionális attól függően, hogy mire használták. Minimális változtatásokkal sok mindenre lehetett használni. [...] A benne zajló cselekmény határozta meg, bizonyos szempontból, hogy hogyan értelmezzük ezt a teret, ami időnként abszurd, elvont tér is volt, különösen akkor, amikor Puck mászkált a falakon át, le-fel és vissza, és így jelezte azt a különbséget, ami az elvarázsolt tér és a nem elvarázsolt tér között jelentkezett.⁵¹

[A díszletnek] lógó falai vannak, ezeket egy csavarással át lehetett alakítani erdei fatörzsekké. Ez a díszlettervezőnek egy nagyon nagy találmánya volt.⁵²

Hat mozgatható díszletelem volt. Ezek komor hangulatot árasztottak.

Falak határolják a játékkeret, amelyben minden megtörténhet Szent Iván éjjelén. Szorítanak, kényelmetlenek a falak. Csak a gondolatnak, játéknak nem szabhatnak határt. Sőt, így tán még szárnyalóbb is a repülés. Mesébe, dalba, vígságba, illúzióba, szerelembe; egy másik világba.⁵³

A zsinórpadlásról stilizált fákat engedtek le. Hangsúlyozott díszletelem volt a lengőhinta is. Említésre méltó az előadás gazdag kellérendszer. A kellékeket a színészek gyakran maguk tervezték, érzelmileg kötődtek hozzájuk: „Rám volt bízva, hogy varázsolom el őket. Egy virágszálat használtam erre a célra, piros rózsá volt. A rózsám s a jelmezemet is magam terveztem és csináltam.”⁵⁴

⁵¹ Kovács Levente szóbeli közlése alapján, 2023.11.27.

⁵² Kovács Levente szóbeli közlése alapján, 2022.09.12.

⁵³ TÓTH, *i. m.*, 7.

⁵⁴ Nászta Katalin szóbeli közlése alapján, 2022.11.14.



A kellék és a színész viszonya bensőséges viszony kellene legyen. Ez nem volt másként a *Szentivánéji álom* esetében sem László Károly szerint.

Én kellékekkel nagyon szeretek dolgozni. A kellék és a színész viszonya külön érzelmi viszony, ha van egy jó kelléked, akkor társad [van]. Kaptam egy könyvet és egy pálcát, mint a karmestereknek, volt egy könyvem, amit fel tudtam lapozni, összekavarodtak a lapok, ezt én találtam ki, és a pálca nagyon ötletes volt, mintha egy zenekart dirigálnék, lehetett humort használni.⁵⁵

A kritikai recepció megjegyzi, hogy a díszlet bár funkcionális, Kovács Levente elképzelése talán nagyobb színpadon érvényesülne jobban. Viszonyításképp az Állami Magyar Színház nagyszínpada, ahol az előadás zajlott, 128 m² alapterületű (az előszínpaddal együtt 153,6 m² alapterületű).

Kelemen Toroczky Judit esetenként telitalálatnak számító jelmezei maximálisan szolgálják a rendezői elképzelést, akárcsak Nagy Árpád funkcionális és a spektakulumnak tág teret nyújtó díszletei. Arról nyilván nem az utóbbi tehet, hogy a színpad ilyen mérvű látványosságokhoz sajnos kicsiny. Feltételezhetően Kovács Levente elképzelései nagyobb színpadon érvényesülnének igazán.⁵⁶

Az előadás zenéjét Csíky Csaba szerezte. A kritikai recepció szerint „rockosított-balettesített” zenei elemeket használt.

Kovács Levente rockosított-slágeresített-balettesített-áttáncolt átrohant rendezése, amennyire ez egyáltalán lehetséges, igyekszik elkerülni az egyértelműen naturalista jelmagyarázatokat, s ezáltal nem egy ponton következtelen is saját értelmezéséhez.⁵⁷

⁵⁵ László Károly szóbeli közlése alapján, 2022.09.24.

⁵⁶ HADHÁZI, *i. m.*, 6.

⁵⁷ Uo.



Csíky Csaba zeneszerző javasolta a rendezőnek, hogy az előadás dramatisz szövegét bővítsék ki Shakespeare szonett-válogatással. Négy részleges és két teljes szonett került kiválasztásra. Csíky Csaba szerint az előadásban használt zenei motívumok szerkezetileg a gregorián dallamvilágból építkeznek.⁵⁸ Az egyetlen rekonstruált dalban⁵⁹ váltakozik a gregorián énekre jellemző ún. syllabikus és melizmatikus énekstílus. A dallamok nem mindig énekkel csendültek fel, hanem aláfestő szerepet is betöltöttek. A zenét Marosvásárhelyen vették fel, Sepsiszentgyörgyön nem volt ekkor színházi zenész, valószínűleg takarékosági okokból. A zene és az ének playbackról ment.

A dallamokat különböző hangulatokra használtam, nem mindig szöveggel ment. A zene és az énekek fel voltak véve. Nem tudtam dolgozni hangszerekkel, mert addig Sepsiszentgyörgyön nem voltak. Vásárhelyen készültek a hangfelvételek, és az előadásban playbackben ment a zene.⁶⁰

A megzenésített szonetteknek és szonett részleteknek is az volt a funkciója⁶¹, hogy a zene nyelvén is közelebb vigyék a fiatalokhoz azt a problematikát, ami alapvetően az övék, és így végigvonul az egész előadáson: szembe szegülnek a szülővel, szembenéznek az elzártasággal, megszöknek, aztán áldozataivá válnak valaminek, amit a rendező a kábítószerekkel azonosított, és ahol manipulálják őket, majd ezt megtapasztalva visszatérnek, és megalkusznak a hatalommal, majd a rendszer hű szolgálai lesznek.

Mivel Sepsiszentgyörgyön egy sajátos musical előadás született, különféle minták során, a *Szentivánéji álom* hangsúlyos eleme az előadáshoz alkalmazott koreográfia. A modern balettelemeket tartalmazó tánc koreográfia kihívást jelentett mind a rendező, mind a koreográfus

⁵⁸ Csíky Csaba szóbeli közlése alapján, 2022.12.07.

⁵⁹ Ld. Shakespeare LXXV. szonettjének zenéjét. A dalmellékletet Miklós Katalin és a sepsiszentgyörgyi Plugor Sándor Művészeti Líceum tanárai rekonstruálták, amelyben valóban kimutathatóak a gregoriánra jellemző elemek.

⁶⁰ Csíky Csaba szóbeli közlése alapján, 2022.12.07.

⁶¹ Kovács Levente szóbeli közlése alapján, 2023.11.27.



számára. Már a munkafolyamat elején a rendező megnézte a művészekkel az 1979-es *Hair* című amerikai musicalt, mondván, hogy ő ilyen „színes tündérvilág kavalkádót képzelt el.”⁶² Az eredeti elgondolás az volt, hogy az előadásban csak a tündércsapat és a mesteremberek fognak táncolni, de ezt közben kibővítették, ugyanis nagyon sok helyen kellett megkoreografált színpadi mozgások. Például a jelenetváltások között táncos kivo-lulások voltak. Könczei Árpád a koreográfia során a modern balettre jellemzően sokat használta a talajt, ott fekvve, gurulva, kézzel, lábbal mozog-tak a színészek. Könczei – részben rendezői kérésre – arra törekedett, hogy a színészek eltérő szintű mozgáskultúráját figyelembe véve egysze-rűsítse a koreográfiát, ugyanakkor minél több táncot érvényesítsen az előadásban. A színészcsapatnak mozgástréningeket javasolt.⁶³

Az előadás ikonikus eleme a mesteremberek bergamaszka tánca.⁶⁴ (3. kép) Erre egy zenét mellőző ritmusos tánckoreográfia készült, az alapja egy szinkópás, nyújtott, pontozott ritmus⁶⁵ (4. kép), amelyet a színészek lábbal dobogtatva és kézzel tapsolva mutattak be. Ezt a táncot általában minden kritika kiemelte, mint az előadás egyik ikonikus momentumát.⁶⁶ A tánc sikerét Könczei két tényezőnek tulajdonította: egyrészt a szikárságot sugárzó, a táncot domináló ritmusnak, másrészt, hogy sikerült összehan-golnia hat különböző életkorú és mozgáskultúrával rendelkező színészt.

Könczeinek úgy kellett megalkotnia a mesteremberek tánckoreográfiáját, hogy nem állt rendelkezésére elég forrás a bergamaszka táncról, és alkalmazkodnia kellett a mesteremberek eltérő szintű mozgás- és tánckultúrájához. Debreczy Kálmán, a legjobb táncos lévén a hat mesterembert alakító művész közül, egy szólót is táncolt a sarkával, amelyben ír szteppelemek is felfedezhetők voltak.

⁶² Könczei Árpád szóbeli közlése alapján, 2022.12.04.

⁶³ Könczei Árpád szóbeli közlése alapján, 2022.12.04.

⁶⁴ Az eredetileg az olaszországi Bergamoból származó bergámói vagy bergamaszka dal-lamvilágot Marco Uccellini olasz barokk hegedűvirtuóz és zeneszerző dolgozta fel *Aria Sopra la Bergamasca* című művében.

⁶⁵ A ritmus eme pontos szakmai meghatározását Miklós Katalin, a sepsiszentgyörgyi Plugor Sándor Művészeti Líceum zenetanárnője adta meg.

⁶⁶ BOGDÁN László, „A mesteremberek magánszínháza és tánca”, *Megyei Tükör*, XXI/5189 (1988), 2–3, 3.



3. kép



4. kép

És szerintem hatuknak két okból volt akkor nagy sikere, mármint ennek a bergamaszka táncnak, és ezért volt emlékezetes. Egyik az, olyan értelemben volt benne egy szikárság, ...hogy a ritmus annyira meghatározó volt, hogy nem a mozdulat látványa dominált, hanem a táncnak a ritmusa. Másrészt, mivel ez a hat karakter, [László Károly, Veress László, id. Győry András, Dobos Imre, Debreczy Kálmán, Márton Árpád], mivel eléggé nagy színészegyéniségek voltak, sikerült a próbafolyamat alatt olyan szinten megtanulniuk a táncot, hogy az nem derült ki a közönség számára, hogy például Győry Andrásnak nincs ritmusérzéke, az volt számomra a kihívás [...] ír táncot megtanultam, ami tulajdonképpen nem a revüsztepp, hanem az eredeti, mikor a cipő



sarkán és talpán járt angliai kopogós tánc. Debreczy Kálmánnak, mint főbb táncos, neki volt egy fő szólója, és abban ilyen sarokkopogósos táncot táncolt egész jól.⁶⁷

László Károly sajátos értelmezése szerint a művészi méltóságukat védték meg a táncban az elnyomó rendszerrel szemben.

Könczeinek és Kovács Leventének a zseniális ötlete volt lábbal elmondani egy művésznek a méltóságát. Ez egy szimbóluma is volt az egész előadásnak, amit hatan csináltunk. Mintha a lábdobogásban benne lett volna az, amit ez a csapat a rendszernek el akart mondani, de lábbal mondta el a szembenállását a hatalommal. A színház mindig is szemben állt a hatalommal. Én úgy éreztem, hogy ez is benne volt a Kovács Levente előadásában. Ennek a hat színésznek az életében ez a tánc meghatározó produkció volt, amiben benne volt szinte a hivatásunk.⁶⁸

László Károly fenti, személyes értelmezése az előadással kapcsolatban fokozhatta az átéltséget, és ezáltal fenyegetőbbé vált maga a tánc. A művészi méltóságért való síkraszállást maga a dramatikusan helyzet adta, elég arra gondolnunk, hogy az előadás végén Hippolyta⁶⁹ rendkívül cinikusan állandóan becsmérlő megjegyzéseket tesz a mesteremberek játékára és színészi képességeire, amely annyira felhergeli az utóbbiakat, hogy előadják a félelmetes táncukat, majd ennek végeztével megindulnak az athéni nézők felé, akik félelmükben kirohannak a királlyal együtt a színpadról. A mesteremberek effajta lázadása is a művészi méltóság védelmében történhetett.

Az előadás hatástörténete

A Kovács Levente rendezte *Szentivánéji álom* 1988-as előadása a reatralizálási kísérletek sorába illeszkedik a sepsiszentgyörgyi színház

⁶⁷ Könczei Árpád szóbeli közlése alapján, 2022.12.04.

⁶⁸ László Károly szóbeli közlése alapján, 2022.09.24–10.19.

⁶⁹ Kovács Levente szóbeli közlése alapján, 2023.11.27.



előadásai sorában. Olyan alternatívát kínál, amely másfajta játéknyelvre ad lehetőséget és amelyben különféle eszközökkel (zene, tánc) megemelik a dramatikus szöveget, alkalmazva a „secret play” módszerét, sajátos üzenetet fogalmazva meg a hatalom és az ifjúság viszonyáról.

Az előadás részt vett a sepsiszentgyörgyi színház által szervezett Színházi Napokon⁷⁰, más Kovács Levente-rendezésekkel együtt.

A *Szentivánéji álom* mintegy félszáz alkalommal adhatták elő, sikeresen vendégszerepeltek vele Erdély nagyvárosaiban, Brassóban, Marosvásárhelyen, Székelyudvarhelyen, Gyergyószentmiklóson⁷¹ és Kolozsváron.⁷²

Ez az előadás volt Dobos Imre utolsó sepsiszentgyörgyi munkája, mielőtt 1988. októberében a nagyváradi Állami Magyar Színházhoz szerződött volna. Simon András és Bálint Péter később is eljátszották Égeus, illetve Lysander szerepét Magyarországon. Bálint Péter Kecskeméten dolgozott együtt Dan Micu román rendezővel 1992-ben.⁷³

Kovács Levente az 1988-as sepsiszentgyörgyi előadás után még kétszer rendezett *Szentivánéji álom*-adaptációt: a *Falat* és a *TTT*⁷⁴-t. Mindkét esetben Csányi János fordítására alapozott, azzal a különbséggel, hogy az Arany János-i szereplőneveket használta. Csányi hozzáírt a fordításához három mesteremberek jelenetet, a szereposztást, a próbát és az előadást. Ezt a három jelenetet Kovács átvette és létrehozta a *Fal* című előadást tizenkét szereplővel (minden mesterembert egy-egy férfi és egy-egy nő

⁷⁰ XX, „A Színházi Napok előadásainak programja”, *i. m.*, 2–3.

⁷¹ Veress Ildikó, a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház irodalmi titkára szerint: „1988. 09.14 - bemutató + 48 előadás, ebből 4 db Brassóban, 8 db Marosvásárhelyen, 2 db Székelyudvarhelyen, 2 db Gyergyószentmiklóson, 1 db Csomafalván, 31 db előadás itthon [Sepsiszentgyörgyön].

⁷² Kolozsváron, a megérkezés után félórával Krizsovánszky Szidóniát elgázolta egy szolgálaton kívüli rendőr, Boros Piroska Klárával helyettesítették. (B. Piroska Klára szóbeli közlése alapján, 2022.09.29.)

⁷³ Vö. SÁNDOR L. István: „Technika és rítus. A Szentivánéji álom öt előadásáról”, *Színház*, XXV/5 (1992), 12.

⁷⁴ „*TTT, avagy Tunyogi Tekla postáskisasszony esete a Theátrummal* Farkas Ibolya osztálya, a Színművészeti Egyetem III. éves hallgatói jeleneteket mutatnak be Shakespeare *Szentivánéji álom* című vígjátékából Csányi János átdolgozása alapján.” (LOKODI Imre, „Újabb premierek a Nemzeti Színházban. A zűrzavaros éjszaka és TTT - avagy Tunyogi Tekla esete”, *Népűjság*, LIV/116 (2002), 5.)



alakított, a végső előadás-jelenetben együtt mozogtak egy közös ruhában, egy közös mozgáskompozícióban. Ezt az előadást elvitték a budapesti főiskola által rendezett Shakespeare-fesztiválra is.

Másfél évvel később, 2002-ben elkészült a *TTT*, egy újabb *Szentivánéji álom* adaptáció, amelynek alapkonceptiója a mesteremberek próbájának szituációjára épül. A próba elején szükség van egy beugró szereplőre, és ezt a problémát az utcáról berángatott Tunyogi Tekla postáskisasszonnyal orvosolják, akivel elhitetik, hogy remek színésznő, és aki bele is fog énekelni, mire a többiek leintik, hogy ez” komoly” színház, nem musical. Kovács Levente szerint⁷⁵ mindkét előadás az 1988-as, sepsiszentgyörgyi mesteremberek-jelenetből ihletődött, amikor a „gyárudvaron” összefutnak és a szereposztást beszélnek meg. A rendező átvette a korszerűsítésnek ezt a vonalát a sepsiszentgyörgyi előadásból. A későbbi *Szentivánéji álom* feldolgozásai – a rendező szerint – nem a Shakespeare-mű paródiáját adják, sokkal inkább azt a gondolkodásmódot figurázzák ki, hogy mindent modernizálni, korszerűsíteni kell bármi áron. A paródia sajátos önreflexióra is lehetőséget adott.

Sepsiszentgyörgyön 1988 után még kétszer mutattak be *Szentivánéji álom*-adaptációt. Először 2009. május 5-én Török Viola rendezésében. Bár ebben az előadásban is szerepel néhány művész az 1988-as előadásból, és ennek a koreográfiáját is Könczei Árpád jegyezte, más összefüggés nincs a két előadás között, bergamaszka tánc sem volt.

2009-ben Török Violával dolgoztam, a *Szentivánéji álom* zeneszerzője és koreográfusa voltam. Viola egy furcsa dolgot talált ki, vagyis a mesteremberek Zuboly kivételével nők voltak, ebből lett is bonyodalom. Viola a tündérr király párt indiai környezetben képzelte el, ilyen jellegű koreográfiát kért tőlem, vagy szeretett volna. Ez nem volt egyszerű, ezért került más koreográfus is a darabba. És a mesterembereknek nem volt táncuk.⁷⁶

⁷⁵ Kovács Levente szóbeli közlése alapján, 2024.01.11.

⁷⁶ Könczei Árpád szóbeli közlése alapján, 2023.04.09.



Másodszor Uray Péter rendezésében, 2012-ben mutatta be a darabot a sepsiszentgyörgyi M Stúdió Mozgásszínház. Uray Péter előadása egy szöveget mellőző táncjáték egy steril térben, ahol üreges, szabályos négy oldalú hasábok jelentik az egyetlen díszletelemet, amelyek jelezhetik az elvarázsolt fákat és lefektetve akár az athéni palota trónusát is. Ebben a térben történik meg a fiatalok beavatási szertartása a felnőttek világába. A szereplők egységes fekete színű mezben, erőteljes gesztusokkal kommunikálnak egymással és a nézővel. A hanghatásoknak hangulatjelző, aláfestő szerepe van. A tánc, amely gyakran használja magát a talajt, modern balett- és akrobatikus elemeket is tartalmaz. Az előadás igyekszik feltárni a szöveg mögötti természetes és természetfölötti világot az előadás beharangozója szerint.⁷⁷ Az előadásban jelzésszerűen megjelennek a cselekményre utaló momentumok, például a világtalan, ügyefogyott mesteremberek, viszont ezek záró előadása elmarad.

Kovács Levente 1988-as sepsiszentgyörgyi *Szentivánéji álom* előadása egyike azoknak a reteatralizációs kísérleteknek,⁷⁸ amelyek sorra felbukkan-
nak a sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színház műsorrendjében, megte-
remtve a rendezői színház alapjait.

Felhasznált irodalom

ARANY János: „A Szentiván-éji álomból. Mutatvány”, *Koszorú*, II/15 (1864), 348–353.

BARTHA Katalin Ágnes: *Shakespeare Erdélyben (XIX. századi magyar nyelvű recepció)*, Argumentum Kiadó, Budapest, 2010.

BOGDÁN László: „A mesteremberek magánszínháza és tánca”, *Megyei Tükör*, XXI/5189 (1988), 2–3.

HADHÁZI László: „Változatok a szerelemre. A Szentivánéji álom a Sfintu Gheorghe-i színházban”, *A Hétfő*, XIX/42 (1988), 6.

⁷⁷ Shakespeare mozgásban – Szentivánéji álom bemutató az M Stúdiónál <https://www.sepsiszentgyorgy.info/archivum-2/2012/996-shakespeare-mozgasban-szentivaneji-alom-bemutato-az-m-studional.html>

⁷⁸ Ebbe a rétegbe tartoznak többek között a következő sepsiszentgyörgyi előadások: Seprődi Kiss Attila: *A pipacsok halála*, 1969; Seprődi Kiss Attila: *Emigránsok*, 1985 is.



- KÁNTOR Lajos: „Álom és ébredés avagy Lepsénynél (Shakespeare) még megvolt”, *Utunk*, XLIII/46 (1988), 7.
- KÁNTOR Lajos – KÖTŐ József: *Magyar Színház Erdélyben (1919–1992)*, Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1994.
- KOLTAI Tamás: *Peter Brook szemtől szemben*, Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1976.
- KOVÁCS Levente: *Életforma, nem hivatal*, UArtPress Kiadó, Marosvásárhely, 2022.
- KOVÁCS Levente – VAJDA György: *Micsoda utak. Diákszínházi törekvések Marosvásárhelyen*, Alutus, Csíkszereda, 2006.
- KÖTŐ József: „Politikum és esztétikum. Színház a totalitarizmus markában (1945–1989)”, *Korunk*, III, XXII/2 (2011), 78–86.
- KUDELÁSZ Ildikó: „Shakespeare az évek tükrében”, *Új Élet*, XXX/16 (1988), 17.
- LOKODI Imre: „Újabb premerek a Nemzeti Színházban. A zürzavaros éjszaka és TTT - avagy Tunyogi Tekla esete” *Népújóság*, LIV/116 (2002), 5.
- MAROSI Ildikó: „Vásárhelyi diákszínháziak”, *Új Élet*, XVII/4 (1975), 18.
- NÁNAY István: „Richardok”, *Színház*, LI/7–9 (2018), 20–29.
- PALKÓ Zsolt: „Szentivánéji álom”, *Brassói Lapok*, XXI/44 (1988), 4–5.
- PANDULA Dezső: „Tanulmányok és távlatok”, *Utunk Évkönyv*, Bukarest, 1979, 288–298.
- POPESCU, Marian: *Scenele teatrului românesc. De la cenzură la libertate [A román színház színterei. A cenzúrától a szabadságig]*, Editura Unitext, București, 2004, 108–114.
- RÁTKY Péter: „Minden és semmi”, *Mozgó Világ*, XVI/7 (1990), 117.
- SÁNDOR L. István: „Technika és rítus. A Szentivánéji álom öt előadásáról”, *Színház*, XXV/5 (1992), 12.
- SCHÖPFLIN Aladár (szerk.): *Magyar Színművészeti Lexikon, A magyar színháztudomány és drámairodalom enciklopédiája*, Az Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete, Budapest, 1931, 4. köt., 212–215.
- SEPRÓDI KISS Attila: „Nyugdíj előtt...? A sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színházról a tagozatig”, *Film Színház Muzsika*, XXXII/36 (1988), 4–5.
- SHAKESPEARE, William: *Shakespeare összes művei. Versek*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1961, 7.köt. [Szabó Lőrinc]
- SHAKESPEARE, William: *Szentivánéji álom*, Magvető kiadó, Budapest, 2021. [Nádasdy Ádám]



- SHAKESPEARE, William, „Szentivánéji álom”, *Pesti Műsor*, XLIII/42 (1994), 77.
- TÓTH Erzsébet: „A Szentivánéji álom Sepsiszentgyörgyön”, *Magyar Nemzet*, LX/257 (1988), 7.
- XX: „A sepsiszentgyörgyi színház tervei”, *Előre*, XII/3194 (1958), 2.
- XX: „Színház”, *Megyei Tükör*, 1986.09.12. XIX/4547 (1986), 4.
- XX: „A Színházi Napok előadásainak programja”, *Megyei Tükör*, XXI/5195 (1988), 2–3.
- XX.: „Színház”, *Megyei Tükör*, XXI/5166 (1988), 4.
- XX.: „Mult succes!” [Sok szerencsét], *Cuvintul Nou*, XX/4724 (1987), 1–2.
- XX.: „Valorificarea contemporană a dramaturgiei clasice . În jurul spectacolului Cum vă place” [I.], [A klasszikus dramaturgia modern értékelése. Az Ahogy tetszik előadás kapcsán] *Teatrul*, VII/2 (1962), 3–16.
- XX.: „Valorificarea contemporană a dramaturgiei clasice. În jurul spectacolului Cum vă place” [II.] [A klasszikus dramaturgia modern értékelése. Az Ahogy tetszik előadás kapcsán], *Teatrul*, VII/3 (1962), 63–82.
- VERESS Dániel (szerk.): „A Szentivánéji álom műsorfüzete”, *Sepsiszentgyörgy*, 1988.1–12.
- VERESS Dániel: „A színpalak előtt és mögött”, *Látó*, IX/8–9 (1998), 205–227.
- ZSEHRÁNSZKY István: „Színházi körkép. Jó estét nyár...Sepsiszentgyörgyön”, *Új Élet*, XXVII/10 (1985), 12–13.
- ZSEHRÁNSZKY István: „Szentivánéji álomterápia”, *Új Élet*, XXX/24 (1988), 15.

EGRI PETRA

Marina Abramović halálszínháza: *7 Deaths of Maria Callas*

A hetvenöt éves performansművész Marina Abramović (1946–) egy interjúban megjegyzi, „a halálon gondolkodom minden egyes nap”, ám azt is hozzáteszi, hogy „csak akkor élhetsz teljes életet, ha gondolkodsz a halálon”¹. Ez a halálon gondolkodás lett a forrása a *7 Deaths of Maria Callas*-nak is. Abramović elképzelése alapján 2016-ban kezdődnek el a munkálatok egy olyan filmes prezentáción, amelyben a halál különféle módokon narrálódik. Az előadás performansztörténeti előzményét Abramović *How to Die* ötlete jelentette. 2013-ban a filmrendező Petter Skavlan-val(1956–) való találkozás következtében tudott realizálódni ötletének egy része:

Azonnal eszembe jutott a sok-sok évig őrizgetett *How to Die* ötlete, amit annak idején Serra Pelada kegyetlen aranybányájában találtam ki. Nagyon erős elképzelésnek tartottam, és sosem adtam fel, hogy egyszer megvalósítom. Izgatottan meséltem Petternek a hét operai hősnő párhuzamos haláláról, ahol valódi halálokat bemutató dokumentumfilm-részletek alatt mind a hét hősnő szerepét Maria Callas énekelné. A borotvaéles elméjű Petter azonnal megértette, mire gondolok. Miért nem egyszerűsíted a koncepciót? – kérdezte. És ha csak egyszerűen a hét operai halálról írnál forgatókönyvet?²

¹ Joanna MOORHEAD – Marina ABRAMOVIĆ, „I think about dying everyday”, *The Guardian*, 2021.09.25. www.theguardian.com

² Marina ABRAMOVIĆ, *Aki átment a falon*, Athenaeum, Budapest, 2020, 346.



Abramović eredeti ötlete tehát az volt, hogy hét valódi halált megjelenítő dokumentumfilm-részletet ötvözzön hét operai hősnő párhuzamos halálával, amely alatt Maria Callas (1923–1977) hangja szólna.

A Marina Abramović neve alatt jegyzett *7 Deaths of Maria Callas* című előadás több mint öt éven át készült, és az élő előadások mellett videóperformansz formában is bemutatták a magángalériák, így a Lisson Gallery (London, 2021. szeptember) és a Bernal Espacio (Madrid, 2022. március) is. A 2020-as évben előadott müncheni premier után az athéni operaházban (2021) mutatták be a teljes darabot, amelynek dramatikusan cselekménye lényegében a videóperformansz mozgóképi anyagára épül. 2021-ben több nagyvárosban, így az Opera National de Paris-ban és a nápolyi Teatro di San Carlo-ban, illetve a Gran Teatre del Liceu-ben is színre vitték az előadást. Az operaházi előadásokban fizikai valójában Marina Abramović is szerepel. A videóperformanszban Willem Dafoe (1955–) játssza a gyilkos férfiszeretőt, Aristoteles Onassist (1906–1975),³ ő maga azonban a játszott darabban nem szerepel, csak a filmvásznon van jelen.

Abramović szerint „Maria Callas mint megannyi színpadi alakításában, a valódi életben is a szerelemért halt meg, összetört szívvel.”⁴ Tudjuk, hogy az életrajzi adatok szerint Callas halálának oka vitatható. A híres operaezenesnő valószínűleg szívinfarktust kapott (amelyet az orvosi papír is tanúsít), más feltételezések szerint öngyilkosságot követett el (methaqualon túladagolás) szerelmi bánat következtében. Tudjuk, hogy a legtöbb opera a szerelmes nő tragikus halálával végződik: „Callas szerint az a férfi, aki őt a színpadon megölte, mindig Aristoteles Onassis volt.”⁵ A *7 Deaths*-ben a nő szakadékokba ugrik, megég, megfojtják, leszúrják vagy egyszerűen megőrül. A videóperformansz hét haláljelenetet visz színre, a nyolcadik (mint legrövidebb) már kizárólag élő előadásra, a színpadra lett szánva. Ebben a nyolcadik jelenetben Abramović dramatikusan szöveget mond, Callas szerepébe helyezi magát. Könnyűszerrel tehetjük fel a kérdést: vajon hol van az az Abramović, aki az 1970-es évek végén kiáll a performansz

³ A hajómágnás sokáig Callas szerelme volt, aztán elhagyta őt, hogy Jacqueline Kennedyt vehesse feleségül.

⁴ Marina ABRAMOVIĆ, *7 Deaths of Maria Callas*, Damiani, Milano, 2020, 11.

⁵ ABRAMOVIĆ, *Aki átment a...*, i. m., 346.



műfaja mellett? Vagy akinek programja volt a „nincs ismétlés”, vagy, aki amellett érvelt, hogy „a színházban a kés nem valódi, a vér nem valódi és az érzelmek sem azok”?⁶

Tanulmányomban azt vizsgálom, hogy a halál és az örület tematizálásának milyen performanselőzményei vannak az életműben, s ez az „abramoviçi halálszínház” (melynek közvetlen előzménye Robert Wilson *Life and Death of Marina Abramović* című operája⁷) milyen rokonságot mutat Tadeusz Kantor halálszínházával.

Életrajz/Halálrajz

Abramović-ot mindig vonzotta a biográfia műfaja. Azon művészek egyike, akinek számos önéletrajza kering a világban. Élettörténetét több mint öt rendező vitte színre: legismertebbek mind közül talán Charles Atlas (1949–)⁸ és Robert Wilson(1941–) rendezései. Éppen az *Aki átment a falon* című önéletrajzi könyvéből tudjuk, hogy ő maga kereste meg Wilsont a színre vihető életrajz/halálrajz ötletével, melynek sarkalatosabb pontja a színre vitt halál, s nem a színre vitt élet volt. 2012 tekinthető a fordulat évének is, amikor a művésznő úgy tűnik, hogy szakít a performans műfajával, és egyértelműen inkább a halálszínház irányába fordul. Életműve egészét átszövi a halál kockázatának vállalása. Performanszaiban ő maga hozott létre olyan szituációkat, amelyek könnyen valódi halálhoz vezethettek volna.⁹ A *O Rhythm* című performanszában, de a *Lips of Thomas*-ban is olyan közel került a fizikai halálhoz, amennyire csak lehetett. Mindkét „pengéelés” helyzetből a közönségnek köszönhetően menekült meg. Az egyik esetben a teremőr avatkozott közbe, aki a töltött fegyvert kezében tartó férfit egyszerűen kitanácsolta a teremből és elvette tőle a pisztolyt,

⁶ Jászay Tamás kiemelése Marina Abramović-tól. Vö: JÁSZAY Tamás, „Játék életre-halálra: The Life and Death of Marina Abramović/ Holland Fesztivál 2012”, *Revizoronline.hu*, 2012.

⁷ Vö. EGRI Petra, „Marina Abramović élete és halála Robert Wilson rendezésében”. DERES Kornélia – P. MÜLLER Péter – IMRE Zoltán (szerk.), *Színház és technológia*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2023, 226–243.

⁸ Vö. MARINA ABRAMOVIĆ, *The Biography of Biographies*, Charta, Milano, 2004.

⁹ Vö. ORBÁN Jolán, „A performativitás kegyetlensége”. DI BLASIO Barbara (szerk.), *A performansz határain*, Kijárat, Budapest, 2014, 40–62.



a másik esetben a látogatók rántották le az önkívületi állapotba került Abramović-ot a jégömbörről és takarták be reszkető testét egy kabáttal. Életműve egészét átszövi tehát a halálközeli élmény, anyjával való ellentmondásos viszonya, patológiája és egyfajta azonosulás a tragikus sorsú művészekkel.

Mesterien tervezte meg saját halálát is. A „Három Marináról” szóló elképzelése szerint valódi haláleseménye után testét három külön városban: Amszterdamban, New Yorkban és Belgrádban is végső nyugalomra helyezik majd, de csak az egyik koporsóban helyezhetik majd el tényleges földi maradványait. Azt azonban, hogy a hamvak hol pihennek, nem árulják majd el a bámszokodóknak.

Abramović nagy performansművész évei lényegében a 2010-es *The Artist is Present*tel érnek véget. Ezt követően a performansz korábban egyszeri, egyedi és megismételhetetlen jellegét és műfaját egyértelműen (és úgy tűnik végérvényesen) felváltja a piacnak behódoló videóperformansz új műfaja¹⁰ – amely nem épít már többé azt itt és mostra, a közönség aktív részvételére –, és ezzel szinte párhuzamosan jönnek létre az általa/vagy róla rendezett színházi előadások. A 2005-ös *Balkan Erotic Epic* az egyik első komolyabb terepe lesz a videóműfajjal való kísérletezésének. Abramović „önmagát játszó színészként” és rendezőként is tevékenykedni kezd. Történetmesélései középpontjában még mindig önmaga áll, Derrida szavait idézve saját „autobio-hetero-tanato-gráfiája.”¹¹

7 + 1 színre vitt halál

A *7 Deaths of Maria Callas* című előadásban az opera műfaji besorolás lényegesebb, mint a Wilson-darab esetében.¹² Ám elsősorban nem,

¹⁰ Vö. EGRI Petra, „Balkan Erotic Epic: a hisztérikus test és az abjektált test Marina Abramović performanszában”, *Budapest Imágó*, 2022/2, 59–72.

¹¹ Jacques DERRIDA, „Life Death”. Pascale-Anne BRAULT – Peggy KAMUF (eds.), Chicago University Press, Chicago–London, 2020, 241–282.

¹² Kékesi Kun Árpád könyve ekképpen magyarázza Wilsonnál az opera kifejezést: „Wilson maga is operának nevezte rendezéseit a latin szó értelmében, amely annyit tesz »művek«, kiemelve, hogy egyformán igénybe veszik a látást és hallást...” KÉKESI KUN ÁRPÁD, *A rendezés színháza*, Osiris, Budapest, 2007, 383.



vagy nem kifejezetten az opera stílusjegyeinek megbomlása a legfontosabb a videóperformansz és a színrevitel esetében, hanem a színre vitt/vászonra kivetített képszínház/halálszínház, amelyet a néző megtapasztal(hat) (a múzeum terében, de az operaházban is).

„Ihletadóm Maria Callas volt. Addigra elolvastam az összes elérhető életrajzát és megnéztem filmen az összes rendkívüli előadását. Roppant erőteljes azonosulást éreztem vele. Akárcsak én, ő is nyilas volt, és mint nekem, neki is iszonyatos anyja volt. Külsőleg is fizikai hasonlóságot mutattunk, és bár én túléltem, hogy elhagytak, ő összetört szívvel halt meg. A legtöbb operában a hősnő a végén a szerelem miatt hal meg [...] a hősnővel a Carmenben kés végez, a Toscában a halálba ugrik, az Otellóban megfojtják, a Normában elég, az Aidában megfullad, a Pillangókisasszonyban öngyilkos lesz és a La Traviatá-ban tüdőbaj végez vele.”¹³ – írja Abramović saját életrajzi könyvében.

Abramović tehát azonnal párhuzamot von saját élettörténete és Callasé között. Mindkettőben közös az anyai szeretet hiánya és a hűtlen férfi alakja. A két nagyon hasonló trauma hidat képez számára egymás között.

A magángalériákban bemutatott filmanyagot a szakirodalom egyértelműen „új és magával ragadó filmes élménynek”¹⁴ nevezi. Tehát az előadás esetében nincs szó arról, hogy performansként, operaként vagy színházi előadásként lehet-e keretezni. A hangsávot Maria Callas uralja és ritkábban Abramović narratív szövegei. Mind a hét halálesetéhez egy-egy híres eredeti Callas-áriát párosított, a filmre vett halálesetek mindegyikéhez új fordulatot vagy új értelmet, metonimikus eltolást rendelt. Abramović Desdemonáját az egyik jelenetben egy kígyó fojtja meg Otello helyett. A kígyó motívuma jól ismert az abramović-i életrajzból (*Three*, 1978, illetve *Dragon Heads* performansz, 1990) és ezzel együtt korai performanszművészetének egyik gyakori szereplője is. Életrajzában így emlékezik vissza a kígyóval való első találkozására:

Egy reggel a nagymamámmal sétáltam az erdőben. Minden gyönyörű és békés volt. Négyéves voltam, aprócska kislány. Hirtelen valami

¹³ ABRAMOVIĆ, *Aki átment a...*, i. m., 346.

¹⁴ „New immersive cinematic experience” Vö. <https://www.lissongallery.com/exhibitions/marina-abramovic-seven-deaths>



nagyon furcsa dolgot pillantottam meg: egyenes vonalat keresztben az úton. Annnyira kíváncsi voltam rá, mi lehet, hogy odamentem. Meg akartam érinteni, bármi is az. A nagymamám ekkor felsikoltott, de olyan hangosan, hogy ma is a fülemben cseng. Egy hatalmas kígyó volt az. Ekkor éreztem először igazi félelmet az életemben – de nem tudtam, hogy mitől kell félnem.¹⁵

Ez a korai élmény íródik tovább a performansaiba, aztán a *7 Deaths* előadásba is. Dafoe e jelenetben is feltűnő alakja egyben Ulay¹⁶-t (1943–2020) is szimbolizálja. Dafoe a székben tehetetlenül ülő Abramović-ra ereszti a kígyót, amely szorító ölelésével halálra kínozza őt a történet szerint. A kígyó Abramović életművében többszörösen összekapcsolódik az elfojtott félelmekkel. Önéletrajzi kötetében is megjegyzi, hogy az 1978-as *Three* performansz miért volt fontos. „[É]rdekes darab, számomra különösen, mert azóta, hogy négyéves koromban nagyanyámmal az erdőben sétáltam, félttem a kígyóktól¹⁷, mégis „amikor azonban elkezdődik a performansz, mindig átkerülök a kapu túoldalára, ahol a fájdalom és a félelem átalakul valami mássá [...] a hulló egyre közelebb csúszott hozzám. Kiöltötte a nyelvét. Én is kiöltöttem az enyémet, alig pár centire az övétől. És egyszer csak ott voltunk szemtől szemben: a piton és én.”¹⁸

Abramović Toscanak az Angyalvár bástyafokáról való leugrását egy felhőkarcoló tetejére helyezi. Ugyanígy írja át Puccini *Pillangókisasszony*ának történetét is: a rituális öngyilkosságot azzal helyettesíti, hogy a videóperformanszban letépi magáról a sárga vegyvédelmi ruhát és sugárfertőzésnek teszi ki testét, majd összerogy. Hasonló metonímiával él a *Carmen* eredeti történetét illetően is: a szerelemféléő gyilkos figuráját a bikaviadal-árénában Willem Dafoe játssza el, aki a *7 Deaths*-ben erőszakosan leszúrja Abramović-ot. A *7 Deaths*-ben a torreádor szerepében a ruha szimbolikája szerint mégis Abramović van, amit az eredeti történet szerint a torreádor

¹⁵ ABRAMOVIC, *Aki átment a...*, i. m., 7.

¹⁶ Polgári nevén Frank Uwe Laysiepen, az Amszterdamban élő művész Marina Abramović művésztársa és szerelme volt. Fotóművészként és performanszművészként is tevékenykedett.

¹⁷ ABRAMOVIC, *Aki átment a...*, i. m., 110.

¹⁸ Uo.



Escamillónak kellene viselnie. Az elhagyott menyasszony vagy áldozatra kész szerető szerepkörei tehát az újraírt történetekben folyamatosan cserélődnek.

A MARIA és MARINA közötti tükrös-asszociációk csúcspontja Gaetano Donizetti *Lammermoori Lucia* operájából az „örülési-jelenet” (*il dolce suono*) dekonstruktív újrajátszása. Egy elegáns, tükrökkel teli szobát láthat a néző, amelyben Abramović fehér menyasszonyi ruhában ül, dührohامت kap, tönkreteszi a körülötte lévő tükröket, széttépi a ruháit és három vázát összetör, az egyiket a mellkasához csapja, amitől vérezni kezd. Az utolsó szekvencia a nőt mártírként vagy Madonnaként ábrázolja. Újra egy régi Abramović performansz, az *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful* (1975) elevenedik meg előttünk, benne a saját haját fájdalomig fésülő-tépő Abramović-csal. A művész ekképp emlékszik vissza önéletrajzi kötetében az 1975-ös performanszára:

A darab mélységesen ironikus volt. Jugoszlávia volt az oka, hogy elegendő lett az esztétikai feltételezésből, miszerint a művészetnek szépnek kell lennie. A családom barátainak olyan festményei voltak, amelyek illettek a szőnyeghez és bútorhoz, én viszont az egész dekorativitásra törekvő marhaságnak tartottam. Amióta csak művészettel kezdtem foglalkozni, kizárólag a tartalommal törődtem, vagyis azzal, hogy egy adott munka mit jelent. Az *Art Must be Beautiful, Artist Must be Beautiful* című projekt fő üzenete éppen az volt, hogy lerombolja a szépségről alkotott képet. Meggyőződésemmé kezdett válni, hogy a művészetnek zavarba ejtőnek kell lennie, a művészetnek kérdeznie kell, és a művészetnek meg kell tudnia jósolnia a jövőt.¹⁹

A *7 Deaths* örület-áriája rokonságot mutat ugyanakkor a *Cleaning the Mirror II*. című 1995-ös performansszal is, amelyben Abramović egy csontvázat tisztított és súrolt meg,²⁰ ezzel üzve el saját démonait. Az „örület jelenete” aláássa a határt az én és a másik között. A jelenetben Abramović

¹⁹ ABRAMOVIĆ, *Aki átment a...*, i. m., 82.

²⁰ Vö. James WESTCOTT, *When Marina Abramović Dies: A biography*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2014, 243.



egy dühkitörést visz színre, amelyben a csalódott menyasszony letépi fátylát és összetöri a kastély termének összes tükrét. A szubjektum feloldódik önmagában.

A sok metonímia mellett zavart kelt az első jelenet, amelyben Abramović Maria Callas legapróbb részletekig berendezett hálószobájában haldoklik Dafoe társaságában. A festményektől, az ágyneműkig, az ágya előtt álló Madonna szobron keresztül az éjjeliszekrényre helyezett altató tablettákig és virágokig a berendezés hű másolata Callas egykori párizsi hálószobájának (később halála helyszíne is ez lesz). Az aláfestő opera nem más, mint a *La traviata*, amelyben a hősnő, Violetta halálát fulladás okozza. A jelenet címe mégis *Consumption* vagyis „fogyasztás” lett, amely sokkal inkább utal Callas közhiedelem szerinti halálára, amelyet az altatók okoztak. Korai performanszművész éveiben Abramović szintén kísérletezett a gyógyszerek és altatók hallucinogén hatásaival. Párhuzamként említhető Abramović *Breathing in- breathing out* (1977, 1978) performansa is, amely egy Ulay-jal közösen létrehozott alkotás volt.

A hetedik részben, amely alatt Callas Bellini *Normáját* énekl, már Abramović és Dafoe is szerepet cserél egymással, a tükrös helyzet tehát tovább bonyolódik. Abramović férfiruhába bújlik, míg Dafoe egy nőies, arany színű, csillogó estélyi ruhát visel és a tűz felé sétálnak kézenfogva (ez a ruha majd később feltűnik Abramović testén, az operaestek alkalmával). Dafoe sminkje hasonló a wilsoni maszkokhoz. A páros lassan „felolvad” az égő térben. Szintén egy életrajzi és performansztörténeti utalás jelenik itt meg: megidézése a *Rhythm 5* performansznak (1974). Ez egy újabb halálközeli állapotára tett utalás, hiszen a performanszban Abramović egykor egy fából készült csillag lángoló keretén belül feküdt. Az oxigénhiány miatt elvesztette az eszméletét, így ismét a közönség mentette ki a performansz helyzetéből. Abramović a veszteség, a szerelem és a vágyakozás e traumatikus, teátrális kitöréseinek középpontjában helyezi magát Callas „szerepébe”. Ezeknek a többszörös életrajzi utalásokon keresztül metonimikus eltolásoknak köszönhetően válik az egész *7 Deaths of Maria Callas* története Abramović saját életrajzi történetévé. Vagyis a halálszínház narratív középpontjában nem Maria, hanem Marina áll.



Ahogy azt P. Müller Péter is jelzi, „a test és teatralitás számára is a legmarkánsabb határhelyzetet a halál jelenti”²¹, illetve a halál reprezentációja a maga reprezentálhatatlanságában:

Az illúziószínház arra a nézővel kötött hallgatólagos szerződésre épül, hogy a színpadon látható események, bekövetkező cselekvések és kifejeződő érzelmek valóban, ténylegesen, a maguk primer realitásában megtörténnek, bekövetkeznek. Ezt kell elhinnie a nézőnek, ez a befogadóra tett hatás alapja. Ezt a hiedelmet azonban a halállal kapcsolatban nem lehet elérni, hiszen a halál mint történés, a meghalás mint esemény mindig is kívül marad a színpadi illúzió keretein.²²

A színpadi halál színészi megjelenítésével kapcsolatban azonban különféle színházi kultúrákban eltérő színpadi megoldások jöttek létre.²³ Egy ilyen, a hagyományos ábrázolástól eltérő reprezentációs stratégiát követ a kelet-közép-európai művész és színházcsináló Tadeusz Kantor *Halálszínháza*, amely több pusztán a halál színrevitelénél,²⁴ s melynek célja a társadalmi élet teatralizálása. Ahogy P. Müller írja: „Kantor az avantgardisták, performerek harmadik irányához, Craig és Artaud színházeszményéhez kapcsolódott. Elődeitől elválasztotta viszont a véletlennek tulajdonított és szánt meghatározó szerep.”²⁵ Nemcsak a halált színrevívő színház ez, hanem a színház halálának reprezentációja is. Az általam elemzett előadás esetében pedig a színre vitt élettörténetek Abramović performanszművészetének a haláláról is tanúskodnak.

Tadeusz Kantor Gordon-Craig álláspontja alapján²⁶ a színészről úgy gondolkodott, mint aki a „halott létet elfogadja.”²⁷ Azt igyekszik bemu-

²¹ P. MÜLLER Péter, *Test és teatralitás*, Balassi, Budapest, 2009, 195.

²² P. MÜLLER, *i. m.*, 198.

²³ P. MÜLLER, *i. m.*, 197.

²⁴ Ld.: P. MÜLLER, *A maszktól a halálszínházig*, Kijarat, Budapest, 2010, 205–236.

²⁵ P. MÜLLER, *A maszktól... i. m.*, 234.

²⁶ Vö. Edward Gordon CRAIG, *A színész és az übermarionett*, Színház, 1994/9, 34–45.

²⁷ Tadeusz KANTOR, „Halálszínház, írások a művészetéről és a színházról”. BEKE László – KIRÁLY Nina (szerk.), Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, PROSPERO, Budapest–Szeged, 1994, 193.



tatni, hogy a múlt feltámasztása lehetetlen. Nincs lehetőség jelenlővő tenni az emlékezetben őrzött történeteket vagy személyeket, s bizonyos értelemben ilyen elillant, megőrizhetetlen történések a Callas történetén és az egyes operák (átírt) cselekményén keresztül narrált Abramović performansok és élettörténetek is. A *7 Deaths* történetegységei nem lesznek koherensek, szánt szándékkal metonimikusan elcsúsztatottak Abramović által. Minden egyes haláltörténetet egy feléledés követ, akárcsak Kantor *Halott osztályában*. Az élet így csak a halál megjelenítésén keresztül nyer értelmet. „Színházamban a Manekennek erős HALÁL-érzetet és a Halottak szubsztanciáját közvetítő MODELLE kell válnia”²⁸ – írja Kantor. A *7 Deaths*-ben a maneken nem más, mint Abramović, akinek személyes élettörténetei és performanszai beleszövődnek az egykori Maria Callas hangja által előadott opera(halál)történetekbe. A színpadon az áriák alatt végig ott fekvő Abramović teste a videoperformanszban mintegy élettelen bábúként helyettesíti a már jelen nem lévő színésznőt, Maria Callast.

A *7 Deaths* rokonságot mutat Kantor *Halálszínházával* abban az értelemben is, hogy határozottan Abramović, a performanszművésznő performanszkorszakának végét jelzi. Az operán ülve a performanszművészet kedvelőinek némi reményt ad Abramović kitaró és mozdulatlan fekvése egy ágyon, a színpad jobb oldalán, az összesen hét haláljelenet alatt (eközben a kivetítőn a videóperformansz megy, az operanékesek pedig Abramović lábánál mint egy gyászszertartás esetében váltják egymást az áriákkal). Ám a nyolcadik halál színrevitele mégis csalódást okoz: Abramović a színpadon performansz helyett egy rövid, monologikus szöveg-színházi produkcióba kezd, ezáltal elvész az előadás performansz-jellege. Színésznőként van jelen, aki valakit (itt Callast) játszik. Ez a valaki azonban mégis saját maga lesz Callas bőrébe bújva. A tükrös helyzet megfordítódik. Abramović lényegében önmaga történetét teatralizálja, Callas csak egy eszköz ehhez. Abramović bábúként követi a saját hangja által narrált mozdulatokat („Told félre a paplant. Dőlj előre. Fordulj meg...”), amely végigvezeti őt a szobán – összesen 17 lépést számolva, miközben a kórus azt énekl, hogy „a rítusnak vége”. Abramović ekkor leemel egy vázát az asztalról, kivesz néhány fényképet egy fiókból, kiválaszt egy olyat, amely

²⁸ KANTOR, *i. m.*, 163.



őt és volt férjét, Paolo Canevarit ábrázolja, a vázához támasztja, majd a vázát a földön összetöri. A legutolsó jelenetben a hét szopránénekes, akik az áriákat énekelték, egy takarítócég tagjaiként térnek vissza a színpadra (a takarító nő alakja egyébként Kantor *Halott osztály*ában is megjelenik), akik kitakarítják és fertőtlenítik a szobát, és minden bútordarabot fekete fátoyallal takarnak le. Ezt követően Abramović már a videoperformanszban is (ám akkor Dafoen) megjelent aranyfletteres ruhában lép a színre egyfajta *tableau vivant*-ként. Abramović újra Callas mozdulatait utánozza.

A *7 Deaths*-ben Abramović már egyértelműen „játszik”, nem más ez, mint a performanszművészet halálának kijelentése és színrevitele. Színház-történeti írások sora fejtegeti, hogy a halál nem lehet performatív a színpadon, ha pedig az, akkor az már nem színház, hanem egy valódi esemény. A *7 Deaths* egy olyan korszakban íródik és játszódik, amikor a színház-történet már túl van azon, hogy a „Happeningek, Eventek, Environmentek erős arroganciájával rehabilitálták az addig lebecsült REALITÁS jó pár szféráját, megtisztítva azokat hétköznapi rendeltetésük terheitől.”²⁹

Ahogy arra fentebb utaltam, a *7 Deaths* előzménye Abramović *How to Die* ötlete, amelyben a halál valós és fiktív ábrázolása közötti ellentét párhuzamosításával Abramović célja az lett volna, hogy rávilágítson a halálra adott reakcióinkra, különösen arra, hogy hajlamosak vagyunk érzelmileg meghatódni a filmekben, színházi darabokban és operákban megjelenő művészi halálon, és ezzel szemben bosszankodni és elutasítani a valós és dokumentumfilm által rögzített haláljeleneteket. Éppen a halál reprezentálhatatlansága felől izgalmas kérdés e kettő feszültségbe helyezése, hiszen nem a valóságot akarjuk látni (nem egy valódi halál filmre rögzítését), hanem azt az esztetizált halált, amelyet a színészek (vagy olykor már performanszművészek) eljátszanak számunkra. A nézőket lenyűgözi az intenzív érzelmek esztétikai formalizálása, amely „átvitelhez” vezet, melyben a művész szűrőként vagy tükörként szolgál. Callas és Abramović történetei valóban termékeny talajt kínálnak az azonosuláshoz, a fájdalomról és az életről való elmélkedéshez, a katarzishoz és a spiritualitáshoz. Kantor szavai találóak: a színház egy „olyan hely, amely – mint egy titkos gázlót – feltárja a »túloldalról« a mi életünkbe való »átmenet« nyomait.

²⁹ KANTOR, *i. m.*, 160.



A nézők előtt áll a HALOTT létet elfogadó SZÍNÉSZ. A jellegében a szertartáshoz és ceremóniához hasonló látványosság a megdöbbenés műveletévé válik.³⁰ A *7 Deaths* így válik Abramovič halálról való elmélkedésének terepévé, saját Halálszínházává, melynek a színpadon folyamatosan jelenlévő „karmestere” nem más, mint önmaga.

A videoperformansz legtöbb jelenete lassított felvétel (*slow motion*), mely egy olyan esztétikai eszköz a rendező kezében, amely fájdalmasan kitérít a halált.³¹ Marina és Maria élettörténetei az előadásban kigubancolatlan szövevényt alkotnak. Az életrajzok és halálrajzok összefonódnak, egyazon autobio-hetero-tanato-grafikus elbeszélésben egyesülnek.³²

Callas vélt emlékei és alakjai (pl. Bruna megszólítása, aki Callas szobalánya volt) is egybeolvadnak az Abramovič számára fontos személyekre (Paulo) való utalásokkal. Az előadásról írt elemzésében Francesco Marzano jegyzi meg, hogy „érdekes módon a halált hétszer is látjuk a képernyőn, de Maria Callas halálát a zárójelenetben nem viszi színre Abramovič, mintha ez egy olyan, nem helyrehozható és »obszcén« esemény lenne, amelynek »a színpadon kívül« (ob skené) kellene megtörténnie, mint a görög tragédiában.”³³

A halál, a színjátékba vont, sőt onnan is visszavont esemény így ábrázolva csak leíró, konstatív ismeret, nem performatív aktus, nem performansz. Amolyan klasszikus színházi esemény, amit megfigyel a néző, valamit tanul is belőle, tudja, hogy a színész a „hamleti halála” után, akárcsak ő maga, feláll és hazamegy. „Azonosulva a hőssel vele halunk, ugyanakkor túlélve őt képesek vagyunk minden ártalom nélkül másszor is hősünkkel halni”³⁴ – írja Freud 1915-ben. A halál ilyen békés formára fordítása azonban elfojtott belső élményeket, szorongásokat fed el és a performanszot művelő Abramovič pontosan ezen elfojtott eseményeket hozta volna kötelezően

³⁰ KANTOR, *i. m.*, 193.

³¹ FRANCESCO MARZANO, „Performing Death: Marina Abramovič’s of Maria Callas”, *Acta Universitatis*, 2020/59, 161–190, 166.

³² DERRIDA, *i. m.*, 241–282.

³³ MARZANO, *i. m.*, 172.

³⁴ SIGMUND FREUD, *Sigmund Freud Művei V. Tömegpszichológia – Társadalomlélektani Írások*, Cserépfalvi, Budapest, 1995, 177.



színre. A halál mint performansz persze ellentmondásos. Kegyetlenkedni lehet egy performanszban, meghalni talán nem. Freud arra hívja fel a figyelmet, hogy a saját halál valósága nem létezik, mert „alapjában véve senki sem hisz a saját halálában, vagy ami ugyanaz: tudattalanjában mindenki meg van győződve tulajdon halhatatlanságáról.”³⁵ Tudattalanunk, mely a világhoz, önmagunkhoz való viszonyunk alapja, láthatóan Epikurosz követi, aki szerint amíg mi itt vagyunk, a halál nincs itt, amikor a halál megérkezik, akkor mi már nem vagyunk. Abramović is így van ezzel, de elkerülhetetlenül szembesül azzal, hogy mások, szerettei, ellenségei, általában az emberek végül is mégsem halhatatlanok. Mások halála tényként, ismeretként, konstatívumként és nem performatívumként kényszerűen ránk telepszik. Freud az ősember (bennünk is ismétlődő) mások (szerettei vagy éppen ellenségei) halálához való viszonyát képzeli el. Ilyenkor „ember nem tudta már többé távortartani magától a halált, hisz megismerte már a gyász fájdalmát, ugyanakkor elfogadni is vonakodott azt, mert önmaga halálát képtelen volt elképzelni.”³⁶ Van azonban egy lehetőség, és ezt használja ki Abramović: az, hogy „a képzelet világában, az irodalomban és a színházban keresünk pótlékokot az élet veszteségeire. E világban bőven találni embereket, akik megértik a halált, vagy képesek másokat megölni. Egyedül itt teljesül az a feltétel, melynek segítségével megbékélhetünk a halállal, itt adott egyedül, hogy az élet minden eshetőségén túl megőrizhessünk egy érintetlen életet”³⁷. Valami ilyen történik meg Abramović *7 Deaths*-ében, hétszer öli meg Callast azért, hogy csökkentse saját halálától való szorongását. A nyolcadikban, amikor ő maga áll már a színen, tudattalanja nem teszi lehetővé ezt az utolsó (ön)gyilkosságot.

Felhasznált irodalom

ABRAMOVIĆ, Marina: *Aki átment a falon*, Athenaeum, Budapest, 2020. [NAGY Ágnes]

ABRAMOVIĆ, Marina: *7 Deaths of Maria Callas*, Damiani, Milano, 2020.

³⁵ FREUD, *i. m.*, 175.

³⁶ FREUD, *i. m.*, 179.

³⁷ FREUD, *i. m.*, 177.



- ABRAMOVIĆ, Marina: *The Biography of Biographies*, Charta, Milano, 2004.
- CRAIG, Edward Gordon: „A színész és az übermarionett”, *Színház*, 1994/9, 34–45. [SZÁNTÓ Judit]
- DERRIDA, Jacques: „LifeDeath”. BRAULT, Pascale-Anne – KAMUF, Peggy (eds.), Chicago University Press, Chicago–London, 2020. [Pascale-Anne BRAULT – Michael NAAS]
- EGRI Petra: „Balkan Erotic Epic: a hisztérikus test és az abjektált test Marina Abramović performanszában”, *Budapest Imágó*, 2022/2, 59–72.
- EGRI Petra: „Marina Abramović élete és halála Robert Wilson rendezésében”. DERES Kornélia – IMRE Zoltán – MÁTRAVÖLGYI Dorottya – P. MÜLLER Péter (szerk.): *Színház és technológia*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2023, 226–243.
- FREUD, Sigmund: *Sigmund Freud Művei V. Tömegpszichológia – Társadalomlélektani Írások*, Cserépfalvi, Budapest, 1995. [PARTÓS Zoltán]
- JÁSZAY, Tamás: „Játék életre-halálra: The Life and Death of Marina Abramović/Holland Fesztivál 2012”, *Revizoronline.hu*, 2012.07.05. <https://revizoronline.com/hu/cikk/4067/www.nka.hu> [2024.02.01]
- KANTOR, Tadeusz: „Halálszínház, írások a művészetéről és a színházról”. BEKE László – KIRÁLY Nina (szerk.): Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, PROSPERO, Budapest–Szeged, 1994. [ARANY Éva et al.]
- KÉKESI-KUN Árpád: *A rendezés színháza*, Osiris, Budapest, 2007.
- MARZANO, Francesco: „Performing Death: Marina Abramović’s of Maria Callas”, *Acta Universitatis*, 2020/59, 161–190.
- MOORHEAD, Joanna: „Marina Abramović: I think about dying everyday”, *The Guardian*, 2021.09.25. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/sep/25/this-much-i-know-marina-abramovic-i-think-about-dying-everyday-to-fully-enjoy-life> [2024.02.01]
- ORBÁN Jolán: „A performativitás kegyetlensége”. DI BLASIO Barbara (szerk.): *A performansz határain*, Kijárat, Budapest, 2014, 40–62.
- P. MÜLLER, Péter: *A maszktól a halálszínházig*, Kijárat, Budapest, 2010.
- P. MÜLLER, Péter: *Tést és teatralitást*, Balassi, Budapest, 2009.
- WESTCOTT, James: *When Marina Abramović Dies: A biography*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2014.

SZABÓ RÉKA DOROTTYA

A műalkotás interpretációjának lehetséges változatai Esterházy Péter *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok* című drámájában¹

Bevezető

Esterházy Péter a *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok* című drámáját a német Ruhrtriennale felkérésére írta meg. A magyar nyelvű szöveg nyomtatásban 2006-ban, a Magvető Kiadó gondozásában jelent meg. A kötet összesen három, Thomas Bernhard műfaji terminusával meghatározott „dramolett”-et tartalmaz: *Legyünk együtt gazdagok; Affölter, Meyer, Beil (Don Juan, avagy a boldog család); Rubens és a nemeuklideszi asszonyok* – a jelen dolgozat az utóbbival foglalkozik. A dráma magyarországi ősbemutatójára 2008. március 20-án került sor a Vígszínházban (Pesti Színházban), Szikora János rendezésében. A dolgozat megírásának idejéig azóta egyszer adaptálták színpadra: a Színház- és Filmművészeti Egyetem 2019. május 31-én mutatta be az átdolgozott Esterházy-művet Dohy Balázs vizsgarendezésében.

A *Rubens...* tematikailag igen szerteágazó alkotás – a mű különböző szempontok alapján vizsgálja a (valóságban legtöbbször az életörömök festőjeként hivatkozott) flamand barokk festőművész, Peter Paul Rubens világlátását. A dráma Rubense apa, férj, művész és filozófus – ezt a négy

¹ A Kulturális és Innovációs Minisztérium ÚNKP-23-1-SZTE-43 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.



faktort járja körbe elsősorban a szöveg. A tematikus progresszió fő motívációja a témagazdagság ellenére világosan látszik: a felmerülő résztémákat az élet és a halál dialektikája, illetve az ehhez szorosan kötődő művészet témája tartja össze. Ismeretelméleti és művészetfilozófiai szempontból a dráma legrelevánsabb egységének Rubens az osztrák matematikusról, Kurt Gödelről mintázott Gödel-karakterrel folytatott párbeszéde² tekinthető. A két szereplő ellentétes felfogása több, mint drámai konfliktus: az euklideszi és a nem-euklideszi világkép ütköztetése annak episztemológiai jelentőségén keresztül rávetíthető a műalkotás értelmezésének két lehetséges változatára. A dolgozat ezt a párhuzamot kívánja alátámasztani: egyezéseket keres a geometriai nézőpontokra alapozott ismeretelméleti felfogások és a két műértelmezési lehetőség között, majd megfogalmazza a dráma egy lehetséges esztétikai állásfoglalását.

Geometria és ismeretelmélet

Nádler István festőművész 2004-ben vált a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia rendes tagjává. 2006-os székfoglalóján Esterházy Péter *Életeim* című laudációjában így fogalmazott:

[a] napokban olvastam – a kiváló Tóth Imre könyvében –, hogy a nem-euklideszi gondolat már Arisztotelésznél fölbukkan, és nem csupán formálisan, mint elvi és láthatóan nem igaz lehetőség. És azt is olvastam, hogy Rubens ama bizonyos háromszögből kiindulva festette meg a nőket, azokat a Rubens-nőket. Képzeljük el, hogy kutatásai során találna olyan háromszöget – aki keres, talál –, ahol a szögek összege, nehezen mondom ki, tudom, miről beszélek, *nem* 180 fok, vagyis annál, kevesebb, vagy több. Na, ebből fess, vaze, nőt, lett mondva ekkor Rubensnek, flamandul. Rubens mindent meg bírt festeni, legalábbis ő azt hitte.³

Tóth Imre Esterházy által említett *Isten és geometria* című könyve a nem-euklideszi geometriát és annak ismeretelméleti vonatkozásait járja körbe.

² ESTERHÁZY Péter, *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok*, Magvető, Budapest, 2006, 78–105.

³ ESTERHÁZY Péter, „Életeim”, *Élet és Irodalom*, L/13 (2006), es.hu.



Az euklideszi geometria alapját Euklidesz az *Elemek* című munkájában kidolgozott ötödik, párhuzamossági posztulátuma határozza meg, mely szerint

ha két egyenest úgy metsz egy egyenes, hogy az egyik oldalon keletkező belső szögek (összegben) két derékszögnél kisebbek, akkor a két egyenes végtelenül meghosszabbítva találkozzék azon az oldalon, amerre az (összegben) két derékszögnél kisebb szögek vannak.⁴

Későbbi értelmezések szerint Euklidesz tétele leegyszerűsítve annyit jelent, hogy egy egyeneshez egy tetszőleges külső ponton keresztül egyetlen párhuzamos egyenes húzható, és ezek a párhuzamosok a végtelenbe meghosszabbítva sem metszhetik egymást. (Ezt egyértelműsíti az Esterházy-dráma Bacchus alakja is a vita során: „[...]egy egyeneshez / bármely / rajta kívül eső / ponton keresztül nem csak egy párhuzamos húzható / hanem sok vagy egy se.”⁵) Arisztotelészt idézve Tóth kiemeli a háromszög belső szögei összegének axiomatikus jellegét, bizonyíthatatlanságát – ez a bizonyíthatatlanság válik a nem-euklideszi geometria kiindulópontjává. Amennyiben a háromszög 180° -os belsőszög-összege, és ezáltal az, hogy a párhuzamos egyenesek a végtelenbe meghosszabbítva is párhuzamosak maradnak, nem bizonyítható, felmerül egy olyan háromszög elgondolásának lehetősége, mely belső szögeinek összege nem 180° , hanem annál több vagy kevesebb, illetve két olyan párhuzamos egyenes elgondolása, melyek a végtelenben metszik egymást. Ez a nem-euklideszi geometria.

A nem-euklideszi geometria alapjait tehát értelemszerűen az euklideszi geometria axiómáival egyenértékű axiómák alkotják, a különbség az euklideszi geometria logikai lehetősége és a nem-euklideszi geometria logikai lehetetlensége között nyilvánul meg. Ha az euklideszi gondolkodás képlete $E=igaz$, akkor a nem-euklideszi gondolkodás képlete $E=igaz$ és

⁴ EUKLIDESZ, *Elemek*, Gondolat, Budapest, 1983, 47.

⁵ ESTERHÁZY, *Rubens...*, i. m., 92.



*non E=igaz*⁶ - ezt példázzák a drámában Gödel szavai: „értem / vagy ami ebben az esetben ugyanaz / nem értem”⁷. „Az euklideszi világ a világok egyike”⁸, következtetésképp az euklideszi és a nem-euklideszi geometria egymás mellett létezik és nem zárja ki egymást – „ontikus koegzisztencia” áll fenn közöttük: szimultán léteznek, diakrón és akrón viszonyban – a döntés tehát szabad.⁹

Amikor a nem-euklideszi geometriát választotta, a geometria szubjektuma kétségtelenül amellett döntött, hogy az igazságot szimultán rendeli hozzá mindkét egymásnak ellentmondó axiómához. Amikor Bolyai azt írta, hogy a „semmiből egy új, más világot teremtettem” – akkor nyilvánvaló módon a lehetetlent választotta, alkotása a lehetetlent valósította meg.¹⁰

Tóth szerint az arisztotelészi koncepció, vagyis a nem-euklideszi gondolkodás köszön vissza Spinoza szabadságfelfogásából is:

a szabadság mint *virtus* – a latin szó szemantikai polifóniája értelmében vett erény, képesség, bátorság, valami újat, jobbat, még soha nem lévőt *teremteni*; az alkotás szabadsága ez, tehát egy olyan aktus, amelyik a nem lévőt a létezés szférájába emeli.¹¹

Az alkotás szabadságának ezen értelmezése, a nem lévő beemelése a létező szférájába, a *semmiből teremtés* kulcsfontosságú gondolatai a nem-euklideszi geometriára épülő ismeretelméletnek. A dolgozat a továbbiakban a két geometriai irányzathoz társuló episztemológiai nézőpontot elemzi a *Rubens* vonatkozó részében.¹²

⁶ TÓTH Imre, *Isten és geometria*, Osiris, Budapest, 2000, 68.

⁷ ESTERHÁZY, *Rubens... i. m.*, 78.

⁸ TÓTH, *i. m.*, 148.

⁹ Uo. 162.

¹⁰ Uo. 134.

¹¹ Uo.

¹² ESTERHÁZY, *Rubens... i. m.*, 78–105.



Az Esterházy-drámában az euklideszi világszemlélet képviselője Rubens karaktere, azé a Rubensé, aki a valóságban „bizonyos háromszögből kiindulva festette meg a nőket”.¹³ Az euklideszi geometriára épülő felfogás legfontosabb sajátossága a materializmus: csak azt fogadja el létezőnek, amit a befogadó saját világában saját érzékszervei által képes megtapasztalni. Ezért tagadja Rubens a halál mint metafizikai állapot létezését, és fogadja el ezzel szemben a fizikai fájdalmakat okozó köszvényét. „Mindent megfestettem”¹⁴ – ismételgeti a drámában, és a *minden* alatt az érzékelhető világot érti. Ebbe a mindenbe értelemszerűen nem tartozik bele a halál vagy az isteni mindenhatóság, de a női test mint az anyagiség tökéletes megnyilvánulása annál inkább.

A dramolettben a mindenségnek, az egész teremtt világ ábrázolásának szimbóluma a *segg*. Így válik eggyé a nyers testiséggel a minden megfestésének fennkölt gondolata, az isteni tehetség magasztossága.¹⁵

Az euklideszi geometria elveit követve, Rubens a már meglévőből, logikailag lehetségesből, a 180°-os háromszögből, a *vanból* teremt. „Megfesti van / nem festi meg nincs”¹⁶ – ami nem jelenik meg az életörömök festőjéről mintázott drámaszereplő alkotásain, annak létezését nem ismeri el. Materializmusából fakadóan ez a világ korlátolt és véges. „Ön Rubens nem képes kilépni / a világból”¹⁷ – hangsúlyozza az ellentétes nézeteket valló Gödel az euklideszi világ zártságát. Gödel a festő egyik nőalakjára mutatva, Magritte *A képek árulása* című művét megidézve kijelenti, hogy „[e]z nem egy nő.”¹⁸ Rubensnek ez a kijelentés problémát okoz: „[n]e higgye hogy buta vagyok / [g]ondolkodtam / úgy mondom / [d]e / ez egy nő”¹⁹.

¹³ ESTERHÁZY, „Életeim”, *i. m.*

¹⁴ ESTERHÁZY, *Rubens...*, *i. m.*

¹⁵ KOVÁCS Natália: „A drámaként olvasás lehetősége. Esterházy három dramolettjéről”, *Theatron*, XIV/4 (2020), 33–44.

¹⁶ ESTERHÁZY, *Rubens...*, *i. m.*, 82.

¹⁷ Uo. 88.

¹⁸ Uo. 86.

¹⁹ Uo. 86.



A materialista világ korlátoltsága végteleníti az embert: az isteni mindenhatóság tagadása ebben a világban az emberi méltóság javára dolgozik („[a]z ember méltósága / az ember végtelensége.”²⁰) Az euklideszi végeesség fontos sajátossága az örökérvényűség: mivel a létezők kizárólag saját környezetük, a tapasztalható világ körülményei között értelmezhetők, jelentésük – azok függvényében – állandó. A dolgok értelmezése mindig a világ bizonyos viszonyrendszerei által kínált keretek között zajlik, ennek ellenére időtől és tértől függetlenül: mivel a létezők értelme ebben a világban konstans, nem határozza meg a pillanatnyi idő és a tér.

Rubens vitapartner, a matematikus Gödel a nem-euklideszi geometriát és az arra épülő ismeretelméleti nézőpontot képviseli. Az euklideszi geometria materializmusával szemben áll a nem-euklideszi idealizmus, a végtelenben egymást metsző párhuzamos egyenesek, és a nem 180° -os belsőszög-összegű háromszög. Gödel felfogása szerint „többféle minden van”²¹, vagyis az a *minden*, ami Rubens számára evidens, axiomatikus és valósága kizárólagos, Gödel számára *egy* minden. Éppen ezért a nem-euklideszi teremtés alapja nem a minden, hanem a *semmi*: újat alkotni nem csak a már ismert és tapasztalható létezőkből, hanem az euklideszi világ számára ismeretlen, de elgondolható dolgokból is lehet. „Önt a van érdeklí / engem meg / [...] / a lehet”²² – Gödel gondolkodása tökéletesen leírható az *E igaz és non E is igaz*-képlettel: szerinte „[...] szükségszerűen / jutunk olyan állításhoz / amelyről nem tudjuk eldönteni / igaz-e vagy hamis”²³. A nem-euklideszi világot ennek értelmében végtelenség jellemzi, mozgatórugója ez az ontológiai paradoxon, logikai lehetetlenség. A világ végtelenségének belátása következetesen az ember végességének belátását eredményezi. „Az ember méltósága / a végesség belátásának képessége és bátorsága.”²⁴ A dolgoknak végtelen értelme lehet (más nézőpontból: a dolgoknak nincs értelme), a létezők jelentését nem determinálja a világ korlátoltsága – bizonyos értelemben tehát az értelmezés független. Ami mégis meghatározza, az a tér és az idő, valamint a szubjektum.

²⁰ Uo. 101.

²¹ ESTERHÁZY, *Rubens...*, i. m., 96.

²² Uo. 80.

²³ Uo. 103.

²⁴ Uo. 101.



Esterházy a *Rubens...* megjelenése után megnevezi a Rubens–Gödel-vita egyik lehetséges olvasatát, amely a drámarészletet két művészettörténeti korszak, a barokk és a modernitás diskurzusaként értelmezi.

[A drámában b]enne van az önhittség, amiről Rubens beszél, hogy ő mindent meg tud festeni, de a megadott kezdőmondat [ld. „Rubens meghalt”²⁵] éppen azt a teljességet aknázza alá, amiről Rubens művészete szól. Ez vezet a mesternek a matematikus Gödellel folytatott szócsatájához, amely a barokk és a modernitás, vagy a végesség és a végtelenség vitája. A ma művésze már látja a minden oldalról többszörösen ránehezülő korlátosságot, amely balszerencsés módon még csak nem is a személyes végességből ered, hanem ennél mélyebbről, a dolgok végső megismerésének lehetetlenségéből. Vagy megismerésének végső lehetetlenségéből. Vagy hogy nincs is végső.²⁶

Jelen tanulmány közvetlenül ezzel az olvasattal (ld. barokk – modernitásvita) nem kíván foglalkozni, azonban a szerző meglátása szorosan párhuzamba állítható azzal a műértelmezési dichotómiával, amelyet a későbbiekben hivatkozott Hans Belting is tétélez. Fontos kiemelni az önkomentárból kiolvasható alapvető ismeretelméleti kettősséget: a barokkot képviselő Rubenshez a végesség, a modern gondolkodást képviselő Gödelhez a végtelenség fogalma társítható.

A műalkotás értelmezése

Hans Belting *A művészettörténet vége* című tanulmánykötetének *Művészettörténet vagy műalkotás?* című fejezete a műalkotás viszonyrendszerektől független, abszolút vizsgálatát és értelmezését hangsúlyozó megközelítésmód szükségszerű kialakulását és gyakorlati megjelenését taglalja. A tanulmány szerint a művészettörténet végét a műalkotás önreflexiója hozza el – vagyis: a művészettörténet ott ér véget, ahol a mű már nem kínálja fel az értelmező világával valamilyen relációban levő lehetséges

²⁵ Uo. 39.

²⁶ MÁTRAHÁZI ZSUSZA: „A végső megismerés lehetetlensége. Esterházy-művek a színpadon”, *Könyvhét*, XI/5–6 (2007), 108.



interpretációt, hanem önmagát, az *alkotást* értelmezi. A műalkotás önreflexivitása előtt,²⁷ a művészettörténeti műértelmezés korában

[a] művészet esetében a világ egészen addig rendben levőnek látszott, amíg az értelmező ahhoz hasonló módon számolt be a műről, amiképpen a mű a világról, s eközben ugyanolyan távolságot tudott fenntartani a művel szemben, mint a mű a világgal szemben, hogy azt ábrázolhassa. Másként fogalmazva, az értelmező úgy képzelte le a művet, hogy az alkotást a műben leképezett világgal vetette össze.²⁸

A művészettörténeti interpretáció tehát szükségszerűen a mű valóságábrázolásából indul ki: az értelmező valójában úgy értelmezi a művet, ahogyan azt az alkotás elvárja tőle. Ez minden esetben feltételez valamilyen előre meghatározott rendszert, viszonyt az értelmezés és a befogadó, illetve a mű által reprezentált világ között. Az értelmezést korlátozza a műalkotás valóságrepresentációja – ennek oka pedig elsősorban a Belting által is említett kétirányú távolságtartás. Az értelmezés ezen formája kikerülhetetlenül relációalapú és pozitívista: a műalkotás keletkezését tekintve elhelyeződik térben és időben, az alkotó életművében, valamint a stílus- és eszmetörténetben egyaránt.²⁹ A mű értelme ennél fogva előre determinált és bizonyos szempontból objektív.

A művészettörténet vége, a műalkotás önreflexivitása igyekszik eltörölni a mű konvencionális, pozitívista és logikus megközelítését, és lehetővé teszi, sőt kifejezetten igényli a befogadó szubjektív értelmezését.³⁰ Az

²⁷ A művészettörténet, illetve a műalkotás eszme- és stílusjegy-representációjának ironizálásával Belting Duchamp *ready-made* projektjét tartja az önreflexív műalkotás megszületésének. Ez a huszadik század elejére datálható.

²⁸ Hans BELTING, „Művészettörténet vagy műalkotás?”. Hans BELTING, *A művészettörténet vége*, Atlantisz, Budapest, 2006, 232.

²⁹ Uo. 223.

³⁰ A szubjektív értelmezés természetesen nem referenciáktól és viszonyításoktól teljesen felmentett értelmezést jelent. A gyakorlatban a szubjektív és a művészettörténeti értelmezés között minden bizonnyal átfedés jön létre, lévén, hogy a befogadó előzetes ismereteit, világtudását nem tudja levetkőzni. A szubjektív értelmezés ennek ellenére minden esetben több lehetőséget kínál, mint a szigorúan pozitívista megközelítés.



önreflexivitás kiemeli a műalkotást a konvencionális művészettörténeti kontextusokból, így az értelmezés ebben az esetben *itt és most* történik, kizárólag a befogadó által. (A *Rubens...* Bacchus-figurájának éppen ez a dramaturgiai funkciója: a vita és a nem-euklideszi geometria egyértelműsítő összefoglalásakor Bacchus a színpadra teremtett világ határait átlépve közvetlenül a közönséghez szól. Bacchus a mű valóságát egy síkra helyezi a befogadó valóságával az olyan önreflexív, brechti megszólalások által, mint az „[É]s vajon e kérdésekre választ kapunk-e az előadásból?”³¹.) A valóság reprezentációjától felszabadított, a valóságra vonatkozó utalásoktól mentes műalkotás eltörlő a távolságot önmaga és a befogadó, illetve a befogadó valósága között – így a kontextusuktól (ebből a szempontból) lecsupaszított mű abszolút és immanens értelmezése történik meg. A mű nem kínál fel értelmezési lehetőségeket és nem vár el egy adott interpretációt. Az önreflexió sajátossága a performativitás: a műalkotás az értelmezés pillanatában születik meg.

Geometria és műértelmezés

A két geometriára alapozott ismeretelmélet és Belting műértelmezési koncepciói között párhuzam vonható: az euklideszi gondolkodás a művészettörténeti értelmezéssel, a nem-euklideszi gondolkodás pedig a műimmanens értelmezéssel feleltethető meg.

Az euklideszi világfelfogás és a pozitivista műértelmezés legszembevetőbb hasonlósága a viszonyrendszer alapú gondolkodás. Az értelmezést mindkét esetben az adott világ keretei határozzák meg, ami ennél fogva véges. A háromszög belső szögeinek összege azért lesz mindig 180° , mert az euklideszi világ logikus (és axiomatikus) törvényei szerint ennyinek kell lennie. Rubens festményeinek nőalakjai azért lesznek mindig nők, mert az euklideszi világ törvényei szerint ezek az alakok a valóságban létező *nő* fogalmát reprezentálják. Peter Paul Rubens műalkotásaira azért jellemző a sötét színek kompozíció, mert barokk stílusjegyeket hordoznak magukban. Az interpretációra a befogadás tere és ideje vagy a befogadó szubjektuma nincs hatással – a létezők és a műalkotások értelmezése ilyen tekintetben

³¹ ESTERHÁZY, *Rubens...*, i. m., 51.



(az adott világ viszonyrendszerében) örökérvényű, univerzális és objektív.

Ezzel szemben a nem-euklideszi geometria és a műimmanens megközelítés szerint az értelmezést mindig az *itt* és a *most* határozza meg. Az értelmezés a világ korlátoltságától független, így végtelen számú változata lehetséges: elképzelhető a nem 180°-os háromszög, és elképzelhető, hogy a Rubens festményein megjelenített nőalakok nem nőek. Az előző szemléletmódhoz képest ez az értelmezés irracionális. Mivel valójában az értelmező határozza meg tárgyának lényegét, az értelmező részévé válik tárgyának – az interpretáció tehát ebben az esetben mindig szubjektív. A művészet és a valóság szubjektív értelmezésével kapcsolatban fontos az Esterházy-szöveg már idézett és elemzett részlete, mely szerint Rubens „mindent megfestett” – ez a *minden*, bár a dráma Rubense objektív értelemben használja, értelemszerűen Rubens minden-koncepciójára, az ő szubjektív világtapasztalatára korlátozódik.

A Rubens... drámai eszközei

A két ellentétes értelmezési lehetőség a szövegben a fent már elemzett, Rubens és Gödel között zajló vita során élesen kirajzolódik. Azonban a *Rubens...* teljes egységét tekintve is megfigyelhetők olyan dramatikus eszközök, melyek implicit jelenítik meg a két nézőpontot – ez a dialektika pedig csak látszólag tartja egyensúlyban a dráma képviselt eszméit.

Ilyen eszköznek tekinthetők a szereplők. A dráma karakterei (Rubens, Festőségéd, Angyal, Bacchus, Albert, Helene és Gödel) mind elhelyezhetőek a befogadó valóságának egyes regisztereiben, így megtartják a kapcsolatot a dráma és az euklideszi valóság között. Ugyanakkor az, hogy ezek a szerepek aktívan érintkeznek egymással, megtörik ezt a viszonyt: a dráma tér- és időkezelése tehát ebből a szempontból nem-euklideszi. Hasonló funkciója van a szöveg gazdag utalásrendszerének is: az egyes intertextuális elemek bár segíthetnek a befogadónak elhelyezni a cselekményt saját realitásában és egy bizonyos viszonyrendszerben, egyúttal fiktív, konstruált közeget is teremtenek. Ezt szemlélteti például a szöveg legterjedelmesebb szerzői utasítása:



(néhány utolsó szó: Jézus: „Beteljesedett.” William Turner: „A Nap az Isten.” Immanuel Kant: „Es ist gut.” Churchill: „Minden olyan unalmas.” Joyce: „Hát senki se érti?” Dylan Thomas: „Volt tizennyolc whiskym, azt hiszem, ez a csúcs.” Schiller: „Immer besser, immer heiterer.”; ezekből választhatók, de akár mind elmondható, esetleg jelezve, hogy tulajdonképpen kié)³²

Helene monológja a barokkról³³ egyszerre testesíti meg és semmisíti meg a művészettörténeti megközelítést. A barokk tematizálása, a materializmus hangsúlyozása a közlés tárgyának szintjén bár megteremti az euklideszi/művészettörténeti nézőpontot, a közlés formája, az indokolatlanul hosszú, értelmetlen és túldíszített, *barokkos* mondat megsemmisíti azt. Ez tekinthető a barokk verbális, elméleti önreflexiójának. Helene monológja – Gödel korábban idézett szavaihoz hasonlóan – remek példája lehetne az *E igaz és non E igaz*-tételnek.

A Rubens... lehetséges esztétikai állásfoglalása

Ha elfogadjuk azt az eddig taglalt megfeleltetést, ami az euklideszi világnézetet a művészettörténeti, a nem-euklideszi világnézetet pedig az abszolút műértelmezéssel vonja párhuzamba, akkor a Rubens–Gödelvita a világ értelmezésén, episztemológiai diskurzuson túl tágabb értelemben felfogható a műalkotás két lehetséges értelmezésének párbeszédéként is. Az alábbiakban a dolgozat a dráma három olyan részletét vizsgálja, amelyek a mű egy lehetséges esztétikai állásfoglalására engednek következtetni. A következtetés a taglalt megfeleltetés tükrében nyer értelmet.

Rubens a Gödellel folytatott vita végén megéri a nem-euklideszi felfogást: „[m]ennél tökéletesebb / volnék én / annál tökéletlenebb / a Teremtés / [...m]ely Teremtésnek / én is része vagyok.”³⁴ Rubens ezzel elismeri az isteni mindenhatóságot, és egyúttal az ember, valamint a materiális világ végeességét. Ezen kívül elismeri, hogy a szubjektum a teremtés, vagyis – jelen

³² ESTERHÁZY, *Rubens...*, i. m., 40–41.

³³ Uo. 67–68.

³⁴ Uo. 105.



esetben – az alkotás, a művészeti alkotás része. A dráma keretes szerkezete (ld. „Rubens meghalt”³⁵) már önmagában sejteti Rubens világlátásának (ha nem is bukását, de) megkérdőjelezését: az euklideszi világ logikus linearitása megtörik. Fontos szempont még emellett az, hogy míg a dráma elején az idézett sor a Festősegéd által hangzik el és Rubens – mivel nem ismeri el a halál létezését – erősen ellenkezik vele, addig a zárósorokat („Rubens meghalt / Rubens meghalt / Rubens / [É]n én én / meheg / hahaltaham / [d]e jó”³⁶) maga Rubens mondja el, elismerve saját halálát és az emberi végességet. Rubens halálával párhuzamosan valójában a világlátkotó zseni bálványozott, karteziánus képe törlődik el.

A nyitó- és a zárójelenet fontos, színpadképre irányuló szerzői utasításai, hogy „a falakon Rubens-képek”³⁷, majd: „az eddigi képek helyén üres vászon; nagy csönd”³⁸. A dráma végére eltűnnek a színpadról azok a festmények, amelyek Rubens világát, *mindenét* jelentik. Az önreflexív műalkotás „győzelme” ez: Rubens festményei az euklideszi valóságból születtek, és az euklideszi világ viszonyrendszereiben értelmezhetők. A nem-euklideszi gondolkodás, amit (poszt)dramatikus eszközeivel maga az Esterházy-szöveg is képvisel, eltörli a rubensi határokat. Rubens világlátásával egyetemben megkérdőjeleződik a műalkotás művészettörténeti értelmezése is. A dráma ezen interpretációja figyelhető meg Szikora János 2008-as rendezésében is, ami szövegcentrikussága ellenére nagy hangsúlyt fektet a nonverbális gesztusokra – ezek pedig lehetővé teszik a műalkotás önreflexivitását és performatív megnyilvánulását.

Felhasznált irodalom

BELTING, Hans: *A művészettörténet vége*, Atlantisz, Budapest, 2006. [TELLER Katalin]

EUKLIDESZ: *Elemek*, Gondolat, Budapest, 1983. [MAYER Gyula]

ESTERHÁZY Péter: *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok*, Magvető, Budapest, 2006.

³⁵ Uo. 39, 113.

³⁶ Uo. 113.

³⁷ Uo. 39.

³⁸ Uo. 112.



ESTERHÁZY Péter: „Életeim”, *Élet és Irodalom*, L/13 (2006), <https://www.es.hu/cikk/2006-04-02/esterhazy-peter/eleteim.html>, [2023. 10. 11.]

KOVÁCS Natália: „A drámaként olvasás lehetősége. Esterházy három dramolettjéről”, *Theatron*, XIV/4 (2020), 33–44.

MÁTRAHÁZI Zsuzsa: „A végső megismerés lehetetlensége. Esterházy-művek a színpadon”, *Könyvhét*, XI/5–6 (2007), 108–109.

TÓTH Imre: *Isten és geometria*, Osiris, Budapest, 2000.

SZÉKELY ROZÁLIA

Szentkirályi Színházi Műhely

A kezdetek és az első két előadás

Tanulmányom témája egyrészt a Szentkirályi Színházi Műhely kialakulása – érintve a vonatkozó színháztörténeti és -elméleti kontextust –, másrészt az első két előadásának bemutatása. Szüleim, Székely B. Miklós és Monori Lili 1982-ben, megismerkedésükkor mindketten az addigi, sikereiben gazdag színészi pályájuktól, korábbi közegüktől szerettek volna eltávolodni. Székely B. a csúcsán levő Stúdió „K”-t hagyta ott, Monori pedig néhány évvel korábban a kaposvári Csiky Gergely Színháztól távozott. Székely B. egy interjúban így fogalmazta meg mindezt: „Az az emberi, esztétikai állapot, amiben Lili akkor létezett, kimondta a kételyeket, melyeket akkor én már évek óta hurcoltam.”¹ Kimondatlan szövetségre léptek egymással, amely a szerelmi kapcsolaton túl a szocialista rendszerrel szemben álló kritikai attitűdről és a színháztól való elfordulásról, majd annak újrafelfedezéséről szólt.

A diktatúrától való kimerültségükből és szakmai válságukból egy budapesti pincerendszerben kidolgozott új, kísérleti színházi nyelv jelentett kiutat. Budapesten, a nyolcadik kerületi önkormányzattól kibérelték a négy, hatalmas, egybenylő teremből álló pincét, mely a múzsája, az állandó díszlete, szó szerint és átvitt értelemben is az alappillére lett a Szentkirályi Színházi Műhelynek. Az omladozó vakolat erősebb valóságnak tűnt a szocializmusnál, és az alapítást követően húsz éven keresztül biztosított szellemi szabadságot számukra a sötét, dohos, monumentális, földalatti bunker.

¹ KÖVÁRI Orsolya, „Nem színházhoz, emberekhez kötődtem. Beszélgetés Székely B. Miklóssal”, *Kritika*, 2009/11, 17–20, 19.



A Szentkirályi Színházi Műhely tíz év kutatóperiódus után, 1991 és 2014 között készített előadásokat. A pincét, a fölötté levő épülettel együtt, 2004-ben lebontották, szálloda és mélygarázs épült a helyén. Ezután kisebb befogadóhelyeken, magánlakáson és egy nyelviskola tantermeiben tartottuk meg az előadásokat. Az állandó szereplők kezdetektől fogva a családtagok voltak: én, bátyám, Horváth Sándor Farkas és a háziállataink.

A rendszerváltást megelőzően három fő iránya volt a magyar színházi életnek: a három T (tűr, tilt, támogat) korszakában működő kőszínházi rendszer, az amatőr mozgalomból kinőtt későbbi alternatív csoportok, részleges átfedésben a neoavantgárd alkotókkal, illetve néhány vidéki kőszínház, amely fogalmazhatott másképpen²:

Az államilag támogatott és felügyelt színházak ellenpontját a földalatti színházak jelentették. Egy részük nem a színház, hanem a képzőművészet felől érkezik, a színháziság a performansz és happening műfaj révén jelenik meg műveikben.³

A Szentkirályi a hatvanas-hetvenes évek magyar underground és neoavantgárd közegehez kapcsolható, mivel Székely B. az amatőr, majd alternatív kategóriába sorolt Stúdió „K”-ből jött, Monori pedig hiába volt tagja kőszínháznak, a neoavantgárd filmet, performanszművészetet és képzőművészetet képviselő baráti körének hatására kezdte kidolgozni saját színházi elképzelését.⁴ Havasréti József megfogalmazása szerint

[a]z underground jelző inkább a politikai vagy kulturális túlerő elől a föld alá húzódo, önmozgásokat illetően a hivatalos és szélesebb

² SCHULLER Gabriella: „Bódy Gábor és Jeles András színházi rendezései”, *Apertúra*, Szeged, 2008. tél.

³ Uo.

⁴ Monori a hatvanas évek második felében, párhuzamosan az akkori Thália Színházbeli tagságával, szoros kapcsolatot ápolt Bódy Gábor neoavantgárd filmrendezővel és annak baráti körével, például Szentjóbó Tamással, az 1966-os első magyar happening, *Az ebéd* társalkotójával. Bódyval készítettek egy színházi előadást Genet *Cselédek* című darabjából és ez a próbafolyamat erős impulzust adott számára saját útkereséséhez.



nyilvánosságtól elrejtőző-elkülönülő jelenségekre vonatkoztatható, míg az alternatív kategóriája a párhuzamosságot, a választhatóságot hangsúlyozza. De az underground és az alternatív kultúra kifejezések sajátos kronotoposzok is: a földalattiság, az elkülönülés, a párhuzamosság térhez kapcsolódó jelentéskörei mellett *időbeliséget* is érzékeltetnek, hiszen underground kultúrájának többnyire a hatvanas-hetvenes évek, alternatív kultúrájának viszont a nyolcvanas-kilencvenes évek megfelelő törekvéseit szokás nevezni.⁵

A hatvanas években világszerte bekövetkezett performatív fordulat Magyarországon nem a hivatalos kultúrában történt meg, hanem a margón létező művészek közegeiben. A *föld alá bújás*, a nem színházi terek színházcsinálás céljából való felfedezése nem kizárólag politikai nyomás hatására vált jellemzővé, hanem a performatív fordulat után létrejövő, posztdramatikusként is nevezett színház egyik jellegzetessége. Erika Fischer-Lichte írja, hogy „a színházcsinálók sokkal radikálisabb és tömegesebb módon vonultak ki a színházépületekből, mint a századfordulón.”⁶ A Szentkirályi működésében ilyen módon valóban felfedezhető a korszellem és a politikai környezet hatása, de ezeken túl személyes okai is voltak annak, hogy a *felszín* alatt keresték útjukat. Monori egy interjúban így beszél erről:

Fontos volt, hogy a két kezünk munkája vegyen körül minket, hogy belakjuk a helyet... annak idején Pilinszky-nél olvastam, hogy „Ó, miért, hogy mindig a helyszín a legerősebb? Ó, miért?” – nem értettem. A hely? – az aztán nem fontos – gondoltam. Ez a pince kellett, hogy rájőjjenek: de az... valahogy én másként látom a színházat lényegét, mint ami a színházakban folyik. Nem a nagy csillogáson, a nagy sírásokon, nagy nevetéseken, nagy mindenféleken alapszik a hatás – éppen ellenkezőleg. A lényeg rejtve zajlik. Elrejtve a képben, a tárgyban, a szerepben, a nézőben.⁷

⁵ HAVASRÉTI József, *Alternatív regiszterek*, Typotex, Budapest, 2006, 29.

⁶ Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009, 154.

⁷ LÁNG Zsuzsa, „Szentkirályi utca 4. Monori Lili és Székely B. Miklós arról, hogy miért fontosabb a karriernél a nyugalom”, *Népszabadság*, 1999/300, 26.



Monori, miután a kaposvári Csiky Gergely Színházat otthagyta, írt egy filmforgatókönyvet *Műtét* címmel, amit filmre akarta vinni. A forgatókönyv zömében az álmaikat tartalmazta, melyekből jeleneteket írt. Része volt továbbá James Joyce *Ulysses* című regényéből Molly Bloom éjszakai monológja is. A Balázs Béla Stúdióban elfogadták a forgatókönyvet, és operatőrt is kijelöltek hozzá. A film gyártási költsége azonban túl magasnak bizonyult, így a tervet végül félretették. Székely B. a megismerkedésük után nem sokkal elolvasta a *Műtét* forgatókönyvet és színházra alkalmas anyagnak tartotta. Ez a véleménye a későbbiek tekintetében fordulópontnak bizonyult mindkettejük számára.

A pince és a benne alakuló színház szabadságot és nyugalmat biztosított számukra. Saját hely, melyhez nem kapcsolódott semmilyen nyomás. Eleinte még a pályázati rendszer sem létezett, így produkciókényszer nélkül tudtak gondolkozni. Órákat, napokat, heteket töltöttek el úgy, hogy Monori feküdt az egyik teremben egy laticelen, Székely B. pedig ezalatt a másik teremben várt. Egy idő után csináltak egy gyakorlatot, mellyel azt vizsgálták, mennyi sztereotíp mozdulata van az embernek egy óra alatt. Egyikük beállt a fénybe, a másik a sötétben ült és onnan nézte. Székely B. elmondása szerint neki az jelentett áttörést, amikor hosszas előkészület után meghatározták az első feladatot: elviselhető-e, ha a másik ember néz?

Állításuk szerint a színházi munka a Szentkirályiban olyan volt, mint közösen verset írni. Nem újították fel a pincét, nem alakították át színházi térére, „talált hely” maradt évtizedeken keresztül. Egy templom, amelyben nagyon régóta nem járt senki, és amely csak őket engedte be. Mivel a teret megőrizték a maga eredetiségében, az mindennemű mesterkéltszínészkedést ledobott magáról. Így az első években, még a sajátos dramaturgiai elv és rendezői stílusjegyek kidolgozása előtt a munka fontos része volt rátalálni arra a színészi *létezőmódra*, melynek talaján a bizzarr képek életre keltek és sokrétűvé váltak a pince valóság-hű falai között. Fischer-Lichte szerint

[a]z atmoszférának (ahogy ezt Gernot Böhme bebizonyította) nincs konkrét helye, viszont térben terjed. Bár úgy tűnik, mintha egy bizonyos tárgy vagy ember sugározná, nem tartozik sem hozzájuk, sem pedig azokhoz, akik belépnek a térbe, és testileg érzékelik azt.⁸

⁸ FISCHER-LICHTE, *i. m.*, 160–161.



A hely *szelleme* segített létrehozni ezt a speciális színházat, mely formai szempontból kapcsolható a huszadik század második felében létrejött új színházi irányzatokhoz, tartalmában viszont ösztönös, személyes misszióknak is tekinthető.

Eleinte egy ember töltött el rendszeresen időt Monorival a pincében: Tihanyi Ernő (1. kép) filmgyári statiszta, aki a *Műtét* című előadás műzsája lett. A férfi súlyos cukorbeteg volt fiatal kora óta, és ez erősen meglátászódott a fizikumán is. Monori mindig elhívta, amikor próbálni ment és annyit mondott neki, hogy üljön le valahova, ő pedig a hátsó teremben lesz, ne menjen oda hozzá. Üljön a széken és kész. Amikor letelt a munkaidő, Monori adott neki kétszáz forintot és megköszönte a próbát. Ernő rámosolygott és csak annyit válaszolt: „Tudok, tudok, tudok.”

A pince mint tér súlyos jelentőséggel bírt, sok időbe telt megtalálni a benne megszólaló hangot. Egy alkalommal, amikor Monori az órákig tartó csend után megint odaadta a kétszáz forintot, és megköszönte Ernőnek a próbát, a férfi félrefordította a fejét és megkérdezte tőle: „Lilike, szereti maga az orgonát?” „Igen.” „Na de milyet? A fehéret vagy a lilát?” Ennek a pillanatnak az atmoszférájára emlékszik úgy Monori, hogy valami megszületett, látszólag a semmiből, több évnyi közös hallgatás után.

MŰTÉT, az első előadás

Az előadások tartalmát rendszerint a család, főleg Monori személyes történetei és a politikai események ihlették. A személyiség valódi problémájának megfogalmazása nélkül nem születtek volna meg az előadások, így a szereplők közti valóságos kapcsolat vált a munka motorjává. Nem lehetett „úgy csinálni, mintha”, valamilyen kitalált szerepet játszani. Nem figurákat alakítottak, hanem teljes emberként voltak jelen.

1990-ben tartották meg az első bemutatót, *Műtét* címmel. A pince bejárata egy nagyon öreg, rozsdás vasajtó volt. Kopott falépcső vezetett le a félhomályba. Jobbra, balra, előre: termek. Eligazításra nem volt szükség, az emberek követték a fényt, a neszeket, és csakhamar rátaláltak a kezdő képre: Ernő egy slaggal locsolt. Sötét árny, hófehér, sápadt arc-bőre világított a homályban, a fekete kalap alól. Nehezen állt fel, billegve



lépkedett. Robusztussága olyan hatást keltett, mintha a hatalmas kőfalak egy darabja kelt volna életre. Egy fekete, furcsa tepsi formájú lábatlan kádat teleengedett vízzel. A kádban test alakú nejlonszák volt vállfára akasztva, hozzávarrva egy pár kesztyű, „fején” paróka. Monori édesanyját jelképezte. Ugyanennek a teremnek a végében volt egy kifeszített, vastag nejlonnal leválasztott kisebb rész. Miután Ernő teleengedte a kádat vízzel, a neylon mögött megjelent egy férfi, Székely B., hatalmas, meredő, mű hímtaggal. Felmászott a már előre bekészített kétlábú létra tetejére, ráült és erőteljesen mozgatni kezdte, félreérthetetlen nyekergést váltva ki ezzel. Az erőszakos, szexuális aktust imitáló hang és mozgás kontrasztot alkotott Ernő némán és mozdulatlanul is szuggesztív jelenlétével és a jelenetének komorságával. A madárorrú, fekete harisnyasapkás, hatalmas falloszú, füttyörésző alak komikus, groteszk esztétikát hozott be. A férfi rázta a mű hímtagot, majd erőltetetten nevetni kezdett, ami iázásba és nyögésbe csapott át, miközben hatalmasakat lendített férfiasságán, majd a nejlona ejakulált egy vödör víz segítségével.

Nem emberábrázolás történt; egy madarat láttunk, szabad, önmagát szexuálisan kielégítő lényt. Az állatok utánzása és szerepeltetése az egész előadáson átívelő motívum volt, mely mindig átcsapott az elsődleges jelentésének ellentétébe. A férfi levette a parókát és a csórt az iázás után (2. kép.) Elfáradt, és ezzel a szabadsága is elröppent. Ekkor vált láthatóvá, hogy katonazubbonyban van, alatta csipkés kombinét viselt. Átment a másik terem ajtajához, a falnak dőlt és várt. Megjelent az ajtóban a nő. Láthatóvá vált, hogy a férfinak gézbe tekert vécépumpa volt az ágyékára kötve, a nőn pedig óriási mellek szivacsból, vastagon festett, piros mellbimbókkal. A férfi itt egy jelkép, egy fallikus figura, ügyeletes csődör, aki arra várt, hogy elvégezze a dolgát a fegyverével. A csábítási szituáció egyértelmű, viszont a felek közötti dinamika már nem az. A férfi kissé közönyös és ellenálló, a nő pedig csak mozdulataiban volt kihívó – például a haját babrálta, illetve szőlőszírral kenegette a száját –, mégis elzárkózott. Úgy csábított, hogy közben meg is bénította az áldozatot. Elmondása szerint Monori ebben a jelenetben az erőszakot akarta megfogalmazni képileg, részben a szakmai erőszakot, amiről azt érezte, hogy elköveték rajta, valamint a patriarchális társadalomtól elszenvedett erőszakot.



Úgy gondolta, hogy az agresszív férfiak sérültek, ezért pólyálta gézbe a vécepumpa-falloszt. Innen nézve bosszújelenetnek is lehet értelmezni a cselekvéssort. A nemi szerepek a jelmezek által degradáltak, játékmódban a mozgást illetően külsősegesen ábrázoltak, az arcjáték viszont már itt is önazonosságot rejtett.

A jelenet körülbelül húsz perc némaságban telt el, a végén Monori elmondott egy rövidke történetet Bódy Gábor filmrendezőről, korábbi élettársáról, majd becsapta az ajtót és eltűnt mögötte. Az ajtó mögötti teremben fölgyulladt a tűz egy fazékban. A férfi a nő után ment, aki a terem végében menyasszonyi fátyolként fehér papírokat aggatott magára. Ez volt az „Esküvő” jelenet. Ebben az atmoszféra olyan, mintha kovácsműhelyben lennénk. Ernő a fazék mellett állt, beszélt valamit, improvizált, közben iáztak, nyávogtak. Székely B. nagy erőt kifejtve, vascsővel ütött egy vaskorlátot. A kopácsoló hang akusztikailag és ritmusában kapcsolódott a létrázáshoz, ami az előadás elején a szexuális aktus szimbolikus megjelenítéséül szolgált. Itt a nő megpatkolását is jelentette, aki ezáltal a férfi lova lett. Az első jelenetet, az anya testének mosását is megidéztek akusztikailag, ahogyan a kopácsolást felváltotta a fal locsolása, ezt Ernő csinálta. A férfi kiabálva, övvel hajtotta a nőt, vágózni kezdtek, körbe, végig a négy termen. Ez volt a „Nászút” jelenet. A vágta befejeztével, a nő fehér papírokba burkolózva kucorgott a földön. A férfi kisollóval leoperálta róla a szivacsmelleket és a menyasszonyi ruhát jelképező papírokat, megfosztva a nőt nemiségétől. Ez a gesztus jelentette az előadás címét is adó műtétet. Az utolsó jelenet visszatért az elsőhöz: Ernő engedett még egy kis vizet a kádba, majd kiteregette a beáztatott, fekete, nejlonszák-édesanyát, a leoperált fehér papírokat, rongy-melleket, és a saját óriási fehér-kötényét is.

Az erősen képszerű fogalmazásmóddal operáló jelenetek kevés kulcsot adnak a megfejtéshez, a személyes háttér ismerete nélkül nehezen értelmezhetők. A látvány, a helyszín, a hanghatások, a személyes történetek belső dinamikája, érzelmvilága viszont így is zsigerileg hatnak nézőjükre. Monori sokáig úgy képzelte, hogy neki ez az egy története van, a *Műtét*, amiben összefoglalta a fiatalságát. Ezután két évig nem is dolgoztak új darabon, hanem Kisorosziban építettek egy próbatermet.



A *Műtét* a próbafolyamat alatt még tartalmazott egy hosszú monológot, ami az első előadás alkalmával a színészek rögtönzéseként végül kimaradt.⁹ A második bemutatóban, a *Műtét/Analízis/Orlando*-ban a *Műtét* meglévő jeleneteit egészítették ki. Az első két bemutató szövegét így a látvány, a hangzás, minimális szövegtörödékek, a szöveg nélküli cselekvések és a jelmezek erős szimbolikája, az állatok és a színészek jelenlétének súlya adta ki.

Ha a Hans-Thies Lehmann által összegzett és bevezetett posztdramatikus színház fogalomrendszere felől vizsgáljuk a Szentkirályi Színházi Műhely tevékenységét, akkor különbséget kell tenni az első két előadás és az összes többi között. „De a lépést a posztdramatikus színház felé csak akkor tettük meg, amikor a nyelven túli színházi eszközök egyenjogúak a szöveggel és szisztematikusan a nyelv nélkül is elképzelhetővé válnak”¹⁰ – mondja Lehmann.

Az 1996-os *Matiné* már tartalmazott hosszabb szöveget, Beckett *A játszma vége* című színdarabját szinte teljes egészében eljátszottuk. Ez az előadás már a pályázati rendszerben született.¹¹ Viszont a *Matiné* és a későbbi előadások szövegeit is csak a jelenetekben belül használtuk adott esetben dramatikusan; tehát nem a szöveghűség elvén, hanem az előadások láthatatlan dramaturgiáját szolgálva. A szerkesztési elv hasonlít ahhoz, amiről Lehmann is ír:

már nem annak a kérdése áll előtérben, hogy a színház „megfelel-e”, és ha igen, hogyan, a mindent elhomályosító szövegnek. Sokkal inkább azt a kérdést teszik fel a szövegeknek, hogy lehetnek-e megfelelő anyagai egy színházi szándék megvalósításának, és ha igen, hogyan.¹²

⁹ James Joyce *Ulysses* című regényéből Molly Bloom monológja.

¹⁰ Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009, 58.

¹¹ Monori magánbeszélgetésekben gyakran emlegeti, hogy amikor pályázni kezdtek, eltértek attól az úttól, melyen először elindultak, és szerinte ez hiba volt. Az első két előadás nyomán kellett volna továbbszárítani, melyeken még nem uralkodott a bemutatókényszer.

¹² LEHMANN, *i. m.*, 61.



A Szentkirályiban a szövegek használata nem alkotott egymással szorosan összefüggő rendszert, hanem önálló „szigetekként” léteztek az előadásokban. Ami mégis kohéziós erővel bírt, bár kívülről nézve nem alkotott látható rendszert, az a megidézett személyes történet, a színészi jelenlét ereje és a család interperszonális kapcsolati hálója. „Ha pedig a részstruktúrák mégis összeállnak valamiféle egészé, akkor ez már nem a dramatikus koherencia vagy átfogó szimbolikus utalások előre adott mintái szerint történik, és nem vezet szintézishez.”¹³

Műtét/Analízis/Orlandó

A több mint két évtizedig működő Szentkirályi Színházi Műhely minden előadását hosszadalmas, legalább egy-két éves próbafolyamat előzte meg. Ez alól kivétel a második bemutató, a *Műtét/Analízis/Orlandó*. Az *Orlandó* húsz perces blokként került bele a már meglévő *Műtét* című előadásba. Monori megírta a jeleneteket, az előadást pedig néhány próba alatt elkészítették. Az 1992-es előadásban Tihanyi Ernőn kívül már én és a bátyám is szerepeltünk. 1997-ben pedig, Tihanyi Ernő halála után készült belőle egy felújított változat Greff Lajos kisoroszi lakos közreműködésével.

A *Műtét* részt illetően lényeges változás a férfi-női dinamikában történt. Az előadás elején a férfin már nem volt madárcsőr. Miután kijött a nejlon mögül, nem adott ki számárhangokat, nem volt egzaltált mozgás, csak füttyörészett egy kicsit és egy zacskóból tejet zúdított a nejlonra. Az önkielégítés gesztusa visszafogottabbá vált, de a kabát alatt változatlanul női kombiné volt rajta. A hosszú, néma szemezés alatt a nőn már nagy fekete kabát volt, ami alá elrejtette a szivacsmelleket. Így Monori megjelenése természetesnek, erőteljesnek hatott, ami erős kontrasztban állt Székely B.-ével, aki továbbra is a csipkekombiné-vécépumpa-fallosz attribútumokat viselte. Bár a nő dominanciájára a jelmeze is ráerősített, a nemi sztereotípiák ábrázolása elmaradt, két önazonos ember állt szemben egymással. Megszületett a Szentkirályi Színházi Műhelyre jellemző színészi játékmód, melyet a természetes jelenlét és artikuláció, a szereplők közötti viszony személyes és fiktív rétegeinek kibogozhatatlansága fémjelmez.

¹³ Uo. 97.



Teljes sötétség és vesszősuhogás hangja vezetett át a *Műtét*ből az *Orlando*-részbe, majd elindult az „Ukrán falu mindennapjai” jelenet. A sötétben orosz szövegek, boldog csevej és dalolás hallatszott. Fény gyulladt, és mire a nézők körbenéztek, a játékosok már körülöttük voltak. Horváth Sándor Farkas, a bátyám, a babos kendőbe öltöztetett Ginával, munkásságunk egyik legtehetségesebb színészkiutójával összebújva üldögélt, én pedig kis piros játékbabakocsival, melyben a két beöltöztetett macskám feküdt. Talicskában tyúkok kapirgáltak. Monori az arcát borotválta. (3. kép) Harangzúgás ment felvételtől, mely ebben a térben, a föld alatt disszonánsnak hatott, hangrezgése beszorított, kiúttalan atmoszférát teremtett. A harang elnémult, csak a tyúkok csőre koppant a vastalicskában. Monori bajuszt ragasztott, kalapot tett fel, kis fekete zakó volt rajta. Székely B. pedig szoknyát húzott, kendőt kötött a fejére. Újból harsányan beindult az orosz zene. Monori és Székely B. pedig görkorcsolyát csatolt, és tipegve megindult. Miután megtettek néhány kört, táncra perdültek. Monoriból bajuszos parasztleányke lett, Székely B.-ből pedig orosz nagyhercegnő parasztruhában. Táncuk eksztatikus, néha felszabadult csókokkal tarkított, néha viszont a tarkójuknál fogva kényszerítették egymást szájuk összeérintésére. A jelenet szürreális szabadságával a helyszín komor kísértetiessége alkotott kontrasztot.

Talpig felöltöztetett macskával táncolt a cowboykalapos, nyolc év körüli lány. Hozzá csatlakozott a nagykamasz Horváth, Gina kutyával, aki hangtalanul tűrte a széles mozdulatokkal végzett, két lábon táncoltatást. A lány táncában az ember és a macska harmonikus képet alkottak egymással, mely látványában az öntudatlanság, a játék és a teljes kiszolgáltatottság elegyét nyújtotta. A kutya és a szinte felnőtt férfi együttesében viszont a humor áthajlott az ember állat feletti dominanciájába, Horváth életkora és szélsőséges, gyors, határozott mozdulatai miatt. A mozgás lelassult, Horváth ölébe vette a kutyát és úgy táncolt vele tovább, irányítása mégis radikális és nyomasztó maradt. A komplett táncjelenetben az eufória felszabadító hangulata pillanatonként váltakozott az erőszakkal.

A férfi-női szerep átjárhatóságának látszólagos szabadsága és az orosz korszakra való reflektálás az egész *Orlando* részt áthatotta. A *Műtét* az anya elvesztéséről, a felnőttkori magánélet elfojtott vagy nyílt terrorjáról szolt



a föld alatti bunker biztonságának kontextusában, melynek atmoszférája a szovjet korszak alatti, mentális értelemben vett bujkálást is megidézte. Az *Orlando* viszont egyfajta harsány ál-felszabadulást fogalmazott meg, ami akár a rendszerváltás allegóriájának is tekinthető. A zenés-táncos rész után Horváth a kétlábú létra tetején ülve araszolt hosszú perceken keresztül a következő jelenet, az „Állatdivatbemutató” helyszínére. Az előadás elején látott, létrával szexuális aktust imitáló magányos, középkorú férfialak így az előadás végére ifjú titánná alakult. Ernő, a beteg, idős férfi szóban biztatta őt, hogyan kell létrával menni, Horváth pedig rövid, határozott tárgyilagos szavakkal jelezte, hogy pontosan tudja, mit csinál. Az „Állatdivatbemutató” abból állt, hogy a két macskát és Gina kutyát, külön-külön két lábra állítva végig vezettük a fal mentén egy piros krepp-papír szőnyegen. Minden ruhájukat levettük róluk, meghajoltattuk őket, a többi szereplő pedig tapsolt. A vetkőztetés után az állatokat szabadon engedték a pincében. A macskák menekültek, a kutya izgatottan nyüszített. Utána Székely B. kivett egy tyúkot a talicskából, ekkor látszott, hogy össze volt kötözve az állatok lába. A tyúk kétségbeesetten verdesett a szárnyaival, viszont amint Székely B. levette róla a madzagot és letette a földre, megnémult és mozdulatlaná dermedt: ő ennyit tudott kezdeni hirtelen jött szabadságával.

Ekkor következett az előadás záró képe: az embersztriptíz. Székely B. levetkőzött teljesen meztelenre. Rögtön felismerhető bajuszt viselt, félrefésülte a haját: a jobboldali rasszizmus szimbolikussá vált alakja, Hitler állt a falnál, arccal a nézők felé, lecsupaszítva. Visszaült a közönséget képező szereplők közé, és így az előadás utolsó képeként már csak a rezzenetlenül álldogáló tyúk maradt a piros szőnyegen. Az előadás végére a kapcsolati erőszak, a felszabadulás, a nemi szerepek átjárhatósága és a kirobbanó játékkedv ambivalens ábrázolásából csak egy bénult állat és a pusztítás csupasz megsemmisítője maradt.

Felhasznált irodalom

FISCHER-LICHTE, Erika: *A performativitás esztétikája*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009. [Kiss Gabriella]

HAVASRÉTI József: *Alternatív regiszterek*, Typotex, Budapest, 2006.



- KŐVÁRI Orsolya: „Nem színházhoz, emberekhez kötődtem. Beszélgetés Székely B. Miklóssal” *Kritika*, 2009/11, 17–20.
- LÁNG Zsuzsa: „Szentkirályi utca 4. Monori Lili és Székely B. Miklós arról, hogy miért fontosabb a kariernél a nyugalom”, *Népszabadság*, 1999/300.
- LEHMANN, Hans-Thies: *Posztdramatikus színház*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009.
[KRICSFALUSI Beatrix – BEREZC Zsuzsa – SCHEIN Gábor]
- SCHULLER Gabriella: „Bódy Gábor és Jeles András színházi rendezései”, *Apertúra*, 2008, tél. <https://www.apertura.hu/2008/tel/schullerbod-gabor-es-jeles-andras-szinhazi-rendezesei/> [2023.09.17.]



Melléklet¹⁴



1. kép



2. kép



3. kép

¹⁴ A képek a szerző saját archívumából származnak.

SEDIÁNSZKY NÓRA

A Medici-szkéné idegen tükörben

Alfred de Musset *Lorenzaccio* című drámája
és Victor Ioan Frunză 1998-as temesvári előadása

1537. január 6-án, vízkereszt estéjén tragikus és sorsfordító esemény történt Firenzében: a huszonkét éves Lorenzo de' Medici (ragadványnevein Lorenzino vagy Lorenzaccio) sikeres merényletet követett el unokafivére, Firenze uralkodó hercege, a zsarnoki és kicsapongó hajlamú Alessandro de' Medici ellen. A történet pikantériája, hogy Lorenzo, a Medici család egyik mellékágának sarja, a gyilkosságot megelőző években, egészen a legutolsó pillanatig Alessandro hű társa, gyakran felbujtója és tréfamestere volt, ily módon céltáblája is a firenzeiek gyűlöletének és megvetésének.

Benedetto Varchi *Firenzei históriája*, mely az eseményeket elbeszéli,¹ azt állítja, Lorenzo akkor fordult a herceg ellen, amikor az az ő húgára is szemet vetett, de sejteti, hogy a merényletben a „másik Medici” alárendeltségének tudata és fokozódó hatalomvágya is szerepet játszhatott. (Annak, hogy épp vízkereszt éjszakáját választotta a gyilkosság kivitelezéséhez, feltehetően szimbolikus jelentősége volt, ez ugyanis hagyományosan az *epifánia*, vagyis az istenség megjelenésének ünnepe, ami az ő interpretációjában lehetett a „bosszúállás istene” is.) Ha az erkölcsi rend helyreállítása ürügyén valóban a hatalom megszerzése volt Lorenzo de' Medici eredeti szándéka, nem érte el célját: a herceg halálát követő zavargások során a merénylőnek is menekülnie kellett, pápai segédlettel pedig egy harmadik unokafivér,

¹ Stefano GIANNETTI – Vincenzo GIANNETTI, *I Medici*, Pontecorboli, Firenze, 2019.



egy harmadik Medici, a vasakarató Cosimo, a toszkán nagyhercegség megalapítója került trónra.

Lorenzo egy ideig külföldön és különböző itáliai városállamokban bujkált, míg végül rajta is betelt a végzet: 1548 februárjában, tizenegy évvel a merénylet után Velencében ő is orgyilkos áldozata lett. Ezúttal maga Cosimo volt a megbízó, aki nem akart esetleges családi trónkövetelőkkel megküzdeni.² A sors iróniája, hogy kezdetben, még apátlan és az udvartól távol töltött gyerekkoruk idején a három unokafivér jó barátságban volt egymással, együtt jártak lovagolni, vadászni, együtt tanultak, közösen olvastak klasszikus auktorokat. A politika és a hatalomféltés, még inkább a hatalom iránti sóvárgás azonban odavezetett, hogy később, immár felnőttként egymás gyilkosaivá váltak. És ebben az egymás ellen forduló egymásra utaltságban, ebben a gyilkos szorítású testvéri ölelésben születik meg a valódi dráma – Musset *Lorenzacciójának* eszmei csirája.

Nem egészen háromszáz év múlva, 1831-ben a királydrámákat idéző téma felkelti egy francia író nő érdeklődését. George Sand a júliusi forradalom bukását követő kiábrándultság időszakában találkozik a Varchinál részletesen elbeszélte merénylettel, és megsejti benne a saját korára reflektáló tragédia lehetőségét. A nép felszabadítása helyett csupán egy újabb zsarnok uralmát elhozó gyilkosság olyan szüzsé, amely az adott pillanatban különösen foglalkoztatja Sandot. Mivel azonban számára nem igazán otthonos terep a dráma, és kiadót vagy érdeklődő folyóiratot sem talál hozzá, a tervezett műből (mely az *Egy összeesküvés, 1537*³ címet kapja), csupán néhány jelenet készül el. A fennmaradt töredékből is érezhetők azonban azok az írói törekvések, melyek életre hívták Sand művét: a főhős meghasonlottsága, melyet az a felismerés vált ki, hogy a magára vett vérbűn árán sem érheti el Firenze megújulását, ő, a züllött és korrupt arisztokrata (még ha álarcként viselte is ezeket a tulajdonságokat) semmilyen lényegi módon nem kapcsolódhat a néphez; egyetlen szereplő sem tud őszintén viszonyulni senkihez, mindenki egy választott maszk mögé bújva éli az életét.

² Stefano DALL'AGLIO, *L'assassino del duca. Esilio e morte di Lorenzino de' Medici*, L. S. Olschki, Firenze, 2011.

³ George SAND, *Une conspiration en 1537*, Pocket, Paris, 1998.



1833-ban Sand és akkori élettársa, a költő Alfred de Musset Itáliába utazik. A hely szelleme, a közös tapasztalatok, valamint a történelemről, politikáról és filozófiáról folytatott beszélgetések újra aktuálissá teszik az *Egy összeesküvést* – ezúttal azonban Musset számára. Sand szívesen átengedi partnerének az őt inkább már csak múlt időben foglalkoztató témát, és a Lorenzóval nagyjából hasonló korú, magában tragikus ellentmondásokat hordozó, pszichotikus személyiségű Musset megújítva és meghaladva mind a történelmi, mind a romantikus dráma formanyelvét, szuggesztív kettős portrét alkot belőle: szenvedélyes és szarkasztikus láttelepet születik önmagáról és a társadalomról. Sandot leginkább a *cselekvés lehetetlensége* érdekelte, ő maga is hasonló frusztrációt élt át a rövid életű forradalom kudarca után; Musset-t az ember foglalkoztatja, akiben egyszerre legalább két személyiség lakik, és komor hangulatú tablóvá, groteszk és felkavaró *karakterdrámává* formálta a történelmi anyagot.

Jelen tanulmányban azt az utat kísérem meg fölvázolni, hogyan válik a reneszánsz történet (valódi shakespeare-i királydráma, amelyből saját korában soha nem született színpadi mű) Musset kezében korát meghaladó, összetett és revelatív művé, s ezt miként gondolja majd tovább százötven év elteltével nagyszabású színpadi látomásában Victor Ioan Frunză és a temesvári társulat.

Mint láttuk, a színház ideális helyszíne lehet annak az izgalmas történelmi és politikai kalandorozatnak, ami a Mediciek több évszázados firenzei uralmát jellemzi. Az itáliai reneszánsz idején a többi művészeti ághoz hasonlóan a színház is aranykorát élte. A város urai, a kifinomult diplomaták, invenciózus üzletemberek és pontosan számoló bankárok felismerték a színház intézményében a politikai céljaik terjesztésében és elősegítésében igen hasznos propagandaeszközt, valamint meglátták benne a hatalmuk apoteózisát szolgáló szórakoztató formát is. Ahogy Sara Mamone olasz színháztörténész írja:

A Mediciek számára a színház elsősorban királyi eszköz – *instrumentum regni* – amely csodákat hozott létre, és csodálatot válthatott ki a külföldi vendégekből. A színház az ún. *politica dell'immagine* fegyvere volt, olyan kirakat, amelyen keresztül a város urai fitogtathatták gazdagságukat, hatalmukat, leleményességüket és kreativitásukat, ily módon is erősíthették



a firenzei polgárok patrióta öntudatát, azt az állampolgári közérzetet, hogy firenzeinek lenni jó, és hogy a városhoz tartoznak – ahhoz a *megkonstruált valósághoz*, amelyet mutatni kívántak nekik, nem pedig ahhoz a gyökeresen más valósághoz, amit megéltek.⁴

Nem csoda, hogy ebbe a látványos, reprezentatív és átpolitizált színházi formába, mely a hatalmi rendszer megnyilvánulási alakzatai közé tartozott, nem fért bele egy kortárs történeti epizód színre vitele, ráadásul egy olyan történeté, mely a város mindenható urának, a „nagy” Cosimónak az uralkodói legitimitását is megkérdőjelezhette, kínos példaként szolgálva ezzel a többi itáliai despotának. Az már érdekesebb, hogy sem a korabeli európai színház (például a virágkorát élő angol dráma), sem a későbbi barokk, klasszicista tragédia nem fedezte fel magának a témát, de az is igaz, hogy az itáliai történelem, a különböző belviszályok és dinasztikus harcok bőségesen szolgáltattak témát a külföldi szerzőknek Alessandro és Lorenzaccio (lélek)gyilkos, bizarr összefonódásán kívül is. A spektakulum rohamosan fejlődő és egyre látványosabb, a vizualitást és a különböző *ingegni*⁵-ket előtérbe helyező formái elősegítették a „helyes kormányzás” centralizált szimbólumának tartott Firenze és az uralkodócsalád nemzetközi presztízsének növekedését; az udvar lett minden nyilvános esemény egységes központja, a művészek pedig a hatalommal való társulást tekintették az egyetlen lehetséges érvényesülési formának. Ráadásul a pénzváltókból és kereskedőkből bankárokká avanzsált Medicik igazi parvenü dinasztia tagjai voltak, így mindennél fontosabb volt számukra, hogy a hivatalos színházi látványosságokban mitikus figurákként, istenekként vagy legalábbis félistenekként, hangsúlyozottan pozitív felfogásban jelenjenek meg.

Mégis, mi játszódott, mi játszódhatott le Alfred de Musset fejében, amikor a francia romantika egyik legtehetségesebb, legérzékenyebb és korántsem problémátlan személyiségű írója tekintetét és figyelmét erre a középkor és újkor határán játszódó, összetett és megrázó történetre összpontosította? Edgar Morin szerint elsősorban a *válság* jelensége foglalkoztatta⁶, az a gyötrelmes ambivalencia, mely saját korát és személyiségét

⁴ Sara MAMONE, *Il teatro nella Firenze medicea*, Mursia, Milano, 1981.

⁵ Bonyolult színházi gépezetek (olasz).

⁶ Edgar MORIN, *Leçons d'un siècle de vie*, Denoël, Paris, 2021, 73–74.



is jellemezte, és amely ellentmondásaiban párhuzamba állítható a Medici-kor Firenzéjével: a fényűző, dekoratív felszín és a soha színházi keretbe nem foglalt, veszedelmes, drámai mélységű tartalom feszültsége, amely valósággal kiáltott a színpadi megvalósítás után.

Musset drámájában két különböző korszak néz farkasszemet egymással, és ami közös bennük a kiábrándító politikai helyzeten kívül, az a folyamatos kétkedés, szorongás, a létélménnyé vált illúzióvesztés. Ebből fakad a mű sajátos modernsége, az a többdimenziós utazás, mely a szenvedély és az intrika lenyűgöző reneszánsz történetét az emberi személyiség árnyalt, megdöbbenően modern analízisévé alakítja át. Jelena Poljakova szovjet-orosz színháztörténéssz a „mélységes reménytelenség” drámájának nevezi a *Lorenzacciót*⁷, olyan pesszimista látletnek, mely azt a tényt fogalmazza meg, hogy a társadalom átalakítása lehetetlen, az ember bár szeretne, képtelen fellázadni saját sorsa ellen, individuum és közösség között soha nem jöhet létre valódi párbeszéd. Figyelemre méltó a látszólagos „színesség”, mozgalmas és látványos attribútumok ellenére – rengeteg helyszín, rengeteg szereplő a társadalom minden rétegéből, hatalmas freskók a reneszánsz Firenze színteréről – a dráma alapvetően hideg és cinikus, szinte fojtogató karaktere. Ez a szikár, egzisztencialista jelleg, a szorongató atmoszféra, amely néha már-már egy Bergman-mű klímájára emlékeztet, lényegi különbséget teremt Musset alkotása és a többi romantikus történelmi dráma között.

Annál is érdekesebb ez, mert Musset egész színpadi munkásságára inkább a kamarajelleg, az intimitás és a könnyed, szinte Oscar Wilde-i ironizálás a jellemző; a *Lorenzaccio* az egyetlen valóban monumentális jellegű műve, ahol a kitűnően árnyalt főszereplők és a néhány ecsetvonással is pontosan jellemzett kisebb karakterek mellett önálló szereplőként maga a város is megjelenik – ha nem is feltétlenül abban a „népi” értelemben, ahogy még Poljakova értette.⁸ Az atmoszférateremtés különösen lenyűgöző, a közeg, a város izgatottságának, felbolydultságának szinte *folyamatos* érzékeltetése, ahogy még a négyszemközti dialógusokba, Lorenzo önvalomlásos monológjaiba is betüremkedik ez az állandó külső feszültség,

⁷ J. POLJAKOVA, „Alfred de Musset halálának százéves évfordulójára, *Tjeatr*, 1957/5.

⁸ Uo.



árnyalja, motiválja vagy akár meghatározza azt. Nemcsak az egyes szereplők, Alessandro vagy Lorenzo de' Medici élete halad a bukás felé, maga a város is a totális káosz, a közeli összeomlás állapotában van; egészen egyedi, ahogy a *konspiráció* mindenkit érintő, általános atmoszférája szinte létező, tapintható entitássá válik a darabban. Az *összeesküvés* nem csupán centrális téma, de lényegi erőter is (és itt Sand *Une conspiration*jának ihlető hatása is érezhető, mely központi motívummá tette meg az összeesküvés tényét). Ugyanakkor a pontos, részletekbe menő atmoszférateremtés következménye is a dráma mozaikos szerkezete, a szám szerint harmincnyelc képből összeálló dinamikus egység, melyet a gyors, filmszerű vágások még tovább sűrítenek. Mintha a *Lorenzacciót* Musset forgószínpadra álmodta volna, bátran kísérletezve a legkülönbözőbb teatrális eszközökkel; mintha eleve nem számított volna rá, hogy a dráma még az ő életében színre kerülhet (nem is került) – magával ragadó a mű szüntelen, örvénylő forgataga: az egyik pillanatban még Lorenzo sápadt, önemészítő arca néz szembe velünk, a következőben már egy zsúfolt, vértől mocskos firenzei utca.

A drámában a fentiek folytán jelentős szerephez jut az állandósult *karnevál* is, a szó eredeti, bahtyini értelmében⁹. A Musset által elképzelt, megkonstruált Firenze egyben a szakadatlan karnevalizáció helyszíne is, folyamatos *bolondünnep*, ahol Alessandro a „pütkösdi király” (ez is jelzi, hogy napjai megszámláltattak), Lorenzo pedig a minden kívánságot teljesítő, az igazságot kifordítva, torz formában közvetítő udvari bolond. (Ezt erősíti majd fel Frunzá előadása, amely olyan, mint egy vég nélküli, furcsa, szürreális álarcosbál, középpontjában eltorzított figurákkal.) Ebben a végtelen ismétlődésekig kifordított világban éli az egyszerű „városi polgár” (világba vetett ember) a maga túlélésre, szinte csak vegetálásra alapozott, sokszínű, de arctalan, hatásában félelmetes, mégis passzív, közönyös életét. A *Lorenzaccio* azonban nemcsak egy város (vagyis a körülöttünk lévő világ) kiégett, szkeptikus, rémálomra emlékeztető leképezése (melyben ugyanakkor, Musset bipoláris karakteréhez híven rengeteg szenvedély is van), hanem két nagyformátumú, más módon elveszett személyiség megrendítő rajza is – még inkább *egyetlen* személyiség kétféle arcának rögzítése.

⁹ SZILÁRD Léna, *A karneválmélet*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1989.



Első pillantásra Lorenzaccio a tipikus romantikus hős: bonyolult jellem, cselekedeteiben és gondolatvilágában egyaránt kétértelmű, érzelmei ellentmondásosak, idealista és hitvány, győztes és legyőzött egyszerre. Személyiségében több karakterjegy is emlékeztet Hamletre (Musset őszinte csodálója volt Shakespeare műveinek, azok előadását folyamatosan propagálta színházi tárgyú cikkeiben):¹⁰ szerepjátzásra kényszerül, kisémmizettnek érzi magát, csak belső monológjaiban tud és mer igazán őszinte lenni. Zsarnokgyilkosságra készül, de közben végletesen ódkodik a cselekvéstől, igazán csak a tépelődésben van otthon. Azt mondhatnánk, alakjának megformálásakor Musset aprólékos, precíz és zavarba ejtően őszinte önportrét rajzol. Csakhogy az író szinte ugyanennyire benne lakozik Alessandro de' Medici figurájában is: féktelenségében, indulatosságában, gyönyörhajhászásaiban, cinizmusában. Musset-től nem idegen megoldás, hogy szimultán két karakterre „osztja szét” magát: korai művében, a nehezen megfejthető *Marianne szeszélyeiben*¹¹ hasonló szembenállás figyelhető meg az egymást kiegészítő két figura, Coelio és Octave között. (Amikor kapcsolatuk kezdetén George Sand egy levélben megkérdi Musset-t, melyik figura ő valójában, az idealista Coelio vagy a libertinus Octave, az író azt feleli: mindkettő.¹²) Lorenzo egyfolytában úgy tesz, mintha a bűnnek hódolna (miközben ez Alessandro természetes létformája is, csak esetében ez a valóság, nem színlelés); mindennapi életének részévé teszi, hogy közel kerüljön gyűlölt barátjához, rajongott ellenségéhez, és így abbagyhatatlan kettős játékot űz.

Filippo Strozzi, a darab egyik rezonőr apafigurája mondja ki egy bizalmas beszélgetésben: „Magasztos cél érdekében ugyan, de borzalmas utat választottál.”¹³ És mi erre Lorenzo védekezése? „Ifjúságom tiszta és tündöklő volt, mint az arany”.¹⁴ Ez megint az író önvallomásos hangneme: az idő előtt kiégett, tönkrement Musset gyakran hivatkozott már húszas éveinek közepén is kora ifjúságának idealizált tökéletességére, amikor önmagába vetett

¹⁰ Bernard MASSON, *Musset et le théâtre interieur*, Armand Colin, 1974.

¹¹ Alfred de MUSSET, *Les caprices de Marianne*, Petits Classiques Larousse, 2011.

¹² SAND et MUSSET, *Le roman de Venise (comp. par José-Luis DIAZ)*, Actes Sud, 1999.

¹³ Alfred de MUSSET, *Lorenzaccio*, harmadik felvonás, harmadik jelenet. (Saját fordítás.)

¹⁴ Uo.



hite és a világgal szembeni bizalma csorbítatlan, tiszta volt. Ugyanakkor fontos eleme a műnek a hős figurájának elutasítása, hiszen megírásakor Musset sem önmaga hősiességében, sem a drámai hős jelenvalóságában nem hisz már. Mind Lorenzo, mind *Doppelgänger*e, Alessandro igazi anti-hősök. Alessandro a gátlástalan hatalomvágy, a romlás, a bűn természetes megélésében, Lorenzo tehetetlenségében, a mindennapos vétség és a vágyott ideálok közti marcangoló vergődésben; alakja egyszerre fenséges és groteszk. Antihős voltát erősíti, hogy miközben a dráma cselekményének következtében és a városlakók viselkedésének hatására mind jobban érzi, hogy gyilkossága nem lehet felszabadító hatású – még saját életére sem – mégis véghez viszi tettét, nem annyira áldozatvállalásként, inkább, hogy az életét lassan maga alá temető unalom elől meneküljön (és ez megint nagyon musset-i jellemvonás). Lorenzaccio ugyanis nem áldozattípus, inkább hazárdjátékos, és ez a vonása megint csak aláhúzza Alessandrohoz való tartozását. Miután *másik énjével* leszámol, ő sem élhet tovább; nem csak a zsarnoktól, *önmaga tisztátalanságától* is meg kell szabadítania Firenzét, és neki is meg kell szabadulnia a lefelé húzó környezettől. Emblematikus az a provokatív válasz, amit Strozzinak ad a gyilkosság után: „Az agyát a kutyákra bízta; senki sem ért náluk jobban a szétmarcangoláshoz”.¹⁵ Megvető cinizmusa egy út végét jelenti, mely a káoszból indult és a megsemmisülésbe vezet.

Victor Ioan Frunză román rendező 1998-ban, százötven évvel Musset klasszikusának születése után készítette el nagy feltűnést keltő és sok vihart kiváltó adaptációját a temesvári Csiky Gergely Színház társulata számára. Minden szempontból izgalmas színházi metszéspont volt ez: nem sokkal korábban vette át a színház vezetését két fiatal színművész, Demeter András és Balázs Attila (a színház jelenlegi igazgatója); új, frissítő szemléletmódjuk, forradalmi jellegű programjuk, a választott alkotótársak személye lehetőséget adott egy radikálisan *más*, korszakos jelentőségű előadás létrehozására.¹⁶

A Medici-történet színházi továbbélésének során ezúttal négy különböző kultúra adott találkozót egymásnak: az olasz, a francia, a román (vagyis

¹⁵ Alfred de MUSSET, *Lorenzaccio*, Ötödik felvonás, második jelenet. (Saját fordítás.)

¹⁶ MG, „A »romantika Hamletje« ma is megrendít”, *Észak-Magyarország*, 2000. június 15.



három újlatin nyelv) és negyedik elemként a románnal összetett viszonyban lévő, de Temesváron vele különösképpen összefonódó identitás, a magyar. Nem véletlen a helyszín- és a témaválasztás sem: Musset kiábrándult, a lázadástól a szabadság ellehetetlenüléséig vezető utat sötét színekkel ábrázoló tablójának újrafogalmazása csaknem egy évtizeddel a romániai rendszerváltás után jött létre, ráadásul a forradalom emblematikus városában, Temesváron, ahol 1989-ben épp a várost lakó többféle etnikum összefogása eredményezte a Ceaușescu-uralom megdöntését. Hogy ez a megmozdulás mennyire volt, lehetett spontán, s mennyiben eredményezte valóban az áhított szabadság és egy igazságosabb társadalmi felépítmény létrejöttét – erre is kereste a válaszokat Frunză gigantikus bohóctréfája, operai igényű víziója, melynek jelentőségét és megosztó jellegét jól illusztrálja, hogy az 1998-as decemberi szegedi és budapesti vendéjáték után hatalmas, és szinte példa nélkül álló szakmai vita bontakozott ki az előadás rajongói és elutasítói között.¹⁷ Az előadást aposztrofálták „temesvári csodának”¹⁸ éppúgy, mint egy klasszikus megcsúfolásának.¹⁹ A Mediciék, Musset és a Lorenzaccio mitológiájához tehát egy újabb legenda társult, Frunză és a temesvári előadás mítosza, melynek egyik oka kétségkívül az volt, hogy akkor, 1998-ban egy magyar nyelven elhangzó, de ezen a nyelven a megszokottól merőben eltérő stílusú és esztétikájú előadást hoztak el az alkotók több vidéki városba és Budapestre. Feltehetően a román alkotók és a magyar színészek közti nyelvi különbségből is adódott (még ha bizonyos módon és arányban beszéltek is egymás nyelvét), hogy az előadás létrehozásakor elsősorban *nem a textusra* koncentrálnak, hanem a maguk *Lorenzaccio*-olvasatát, hanem a román színházi gondolkodáshoz amúgy is közelebb álló vizualitásra és stilizációra építve.

Frunză és a látványtervező Adriana Grand Alessandro de' Medici meggyilkolásának történetét színpompás, örökérvényű képi metaforákból építkező, dekadens szenvedéllyel átítatott bizarr látomássá alakította át. Frunză, mintegy az elidegenítés eszközeként, megbontotta

¹⁷ MAGYAR Judit Katalin, „Mítoszok és pofonok”, *Népszava*, 1999. január 19; NÉMETH Katalin, „Temesvári Lorenzaccio vagy amit akartok?”, *Népszava*, 1999. január 23.

¹⁸ VADAS Zsuzsa, „A temesvári csoda”, *Nők Lapja*, 1999/7.

¹⁹ BÓKA B. László, „Mítoszgyártás Lorenzaccio módra”, *Népszava*, 1999. január 11.



a magyar nyelv klasszikus hangsúlyozását is, így egy jellegzetesen kimódolt, művi beszédmodort hozott létre, mely mind a romantikus hősieségtől, mind a néző jelenvalóságától eltávolította a főszereplőket, s adott okot bizonyos esetekben az interpretációval szembeni idegenkedésre vagy akár elutasításra is befogadói részről. A rendező láthatóan azt kívánta hangsúlyozni a mindenkori néző számára: panoptikumot, lázálmot, vagy hol felgyorsított, hol kimerevített filmet néz, ahol a ritmus jellemzően széttartó, beszéd és mozgás pedig aszinkronban van. A gigászi rendezői és osztársulati munka – még akkor is, ha a végeredmény nem teljesen egyenletes – lenyűgöző.

Ha nem is ismerjük a produkció előtörténetét (tizennégy hónapig tartó próbaidőszak, anyagi mélyrepülés, hatalmas áldozatok árán megszülető díszletek és jelmezek)²⁰, akkor is tiszteletre méltó és magával ragadó a megszületett *Gesamtkunstwerk*, szavak, zene és látvány szuggesztív együttélése vagy ahogy Koltai Tamás fogalmaz, „a költői színház magasfokú teatralizálása”²¹. Különösképp igaz ez a két Medici, a két fiatal színész, Demeter András (Alessandro) és Balázs Attila (Lorenzo) szinte emberfeletti teljesítményére. Itt ugyanis szöveg helyett inkább a gesztusok és a testek beszélnek, csaknem emberfeletti koncentrációt és akrobatikus tudást kívánva meg az előadóktól, elsősorban Lorenzaccio alakítójától, a Frunžá színpadi nyelvét amúgy is kitűnően értő Balázs Attilától. Mintha második jelentéssíkú monológok lennének, úgy kísérik végig a gyilkosságra készülő Lorenzo sorozatos, állóképességet próbára tevő vívóleckéi az előadást, a megsokszorozott gesztusokból gyakran jobban olvashatunk, mint az elnyújtott szavakból. Frunžá ráadásul Musset egyik kedvenc motívumát, a *hasonmás*-elemet is megsokszorozza: nemcsak a herceg és Lorenzo egymás komplementer tükörképei, Lorenzacciót is kíséri egy másik, fiatalabb *alterego*, aki egykori, fiatalabb és ártatlanabb lényét hivatott megjeleníteni, azt üzenve ezzel, hogy ha nem elég erős a tehetség, többre hivatott személység, a romlandóság kísértése elkerülhetetlen. S itt ér össze történelmi valóság, költői interpretáció és rendezői megvalósítás végtelenített tükörjátéka: ahogy Musset tartott tükröt a talajt vesztett Medici-fiatalágnak

²⁰ KOLTAI Tamás, „Kisebbségi meskete”, *Élet és Irodalom*, 1998. július 10.

²¹ Uo.



a saját elveszett nemzedékének látószögéből, úgy olvassa és értelmezi őt százötven évvel később az 1989-es rendszerváltást átélt fiatal generáció a maga politikai és eszmei kiábrándultságának optikáján keresztül, egy nagy erejű, öntörvényű művészi látomás formájában.

Felhasznált irodalom

- BÓKA B. László: „Mítoszgyártás Lorenzaccio módra”, *Népszava*, 1999. január 11.
- DALL’AGLIO, Stefano: *L’assassino del duca. Esilio e morte di Lorenzino de’ Medici*, L.S. Olschki, Firenze, 2011.
- DIÁZ, José-Luis (ed.): *Sand et Musset: le roman de Venise*, Actes Sud, Arles, 1999.
- GIANNETTI, Stefano – GIANNETTI, Vincenzo: *I Medici*, Pontecorboli, Firenze, 2019.
- KOLTAI Tamás: „Kisebbségi meskete”, *Élet és Irodalom*, 1998. július 10.
- MAGYAR Judit Katalin: „Mítoszok és pofonok”, *Népszava*, 1999. január 19.
- MAMONE, Sara: *Il teatro nella Firenze medicea*, Milano, Mursia, 1981.
- MASSON, Bernard : *Musset et le theatre interieur*, Armand Colin, Paris, 1974.
- MG: „A »romantika Hamletje« ma is megrendít”, *Észak-Magyarország*, 2000. június 15.
- MORIN, Edgar: *Leçons d’un siècle de vie*, Denoël, Paris, 2021.
- MUSSET, Alfred de: *Les caprices de Marianne*, Petits Classiques Larousse, Paris, 2011.
- MUSSET, Alfred de: *Lorenzaccio*, Flammarion, Paris, 2019.
- NÉMETH Katalin: „Temesvári Lorenzaccio vagy amit akartok?”, *Népszava*, 1999. január 23.
- POLJAKOVA, J.: „Alfred de Musset halálának száz éves évfordulójára”, *Tyatr*, 1957/5.
- SAND, George: *Une conspiration en 1537*, Pocket, Paris, 1998.
- SZILÁRD Léna: *A karneválmélet*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1989.
- VADAS ZSUZSA: „A temesvári csoda”, *Nők Lapja*, 1999/7.

CSELLE GABRIELLA

A cigány című népszínmű színpadi reprezentációjának kritikai visszhangja

Bevezetés, témamegjelölés

A XIX. századi magyar drámairodalomban megjelenő cigány alakok sztereotipikusak. Ezek a külső és belső tulajdonságokra vonatkozó sztereotípiák a cigánynak mint zsáneralaknak személyéhez ragadtak. Ezzel szemben kevés kivétel állítható. Ilyen Szigligeti Ede *A cigány* (1853) című népszínműve, amely a sztereotípiákat kritikus szemmel kezeli: megcáfolja vagy alátámasztja, vitázik róluk. Jelen tanulmányban megvizsgálom, hogy milyen kritikai visszhangja volt az ezt alapul vevő előadásoknak az ősbemutatót követő négy évben.

Elméleti keret és módszer

Ahhoz, hogy a cigányság reprezentációjáról beszélhessünk, központi kérdésként kell feltennünk: kik azok a cigányok? A társadalomtudományok egyik alapvető kérdése ez, a terminus meghatározására azonban nincs egyetlen általánosan elfogadott definíció. A megkülönböztetésre tett kísérletek általában distinktív jegyek alapján történnek. Ilyen például az indiai eredet,¹ a vándorló életmód,² a történelem nélküliség (nincs állama, nemessége, értelmisége és önálló írásbelisége),³ a nyelv, a transzcendenssel

¹ TÖRZSÖK Judit, „Kik az „igazi cigányok?””. KOVALCSIK Katalin (szerk.), *Tanulmányok a cigányság társadalmi helyzete és kultúrája köréből*, IFA – OM – ELTE, Budapest, 29–52, 31.

² TÖRZSÖK, *i. m.*, 39.

³ BEREK Sándor, „Cigány/roma reprezentációk és a cigányképek típusai a 19. században Magyarországon”, *Mediárium*, 2015/1–2, 37–49, 38.



való kapcsolat, illetve a „sötét mágia”,⁴ a barna bőr, a tipikus mesterségek, hogy a cigány ember nem szereti a munkát, viszont lopni annál inkább,⁵ valamint, hogy a zenéhez és tánchoz szoros kötelékek fűzik.⁶ Az általánosan elfogadott kategorizálás két irányba tart. Vagy az etnikai önazonosítás vagy pedig a környezet minősítése⁷ alapján sorolhatunk egy egyént a cigányok, illetve a nem-cigányok közé.

A magyar nyelven írt drámákban megjelenő cigány alakok szintén ezeket a megkülönböztető jegyeket hordozzák magukon. A tisztességtelen úton szerzett javak, a furfangosság, a hagyományosnak tekinthető mesterségek, mint a jóslás vagy a muzsikus lét szerves és kevésbé szerves részét képezik ezeknek a műveknek.⁸ Ez alól képez kivételt Szigligeti népszínműve, mely a főszereplők státuszába emeli a cigányokat. A darab színpadi adaptációját először 1853-ban mutatták be, majd csakhamar több vidéki színház repertoárján is megjelent. Az ősbemutató és az azt követő évek előadásainak rekonstrukciójához az Arcanum felületének segítségével gyűjtöttem a forrásokat. Jelenleg az első négy év, tehát 1853. október 28-ától, amikor a legelső említése történt a népszínműnek a *Pesti Napló* hasábjain, egészen az 1856-os év végéig kerültek feldolgozásra a releváns anyagok. Ezek között találhatunk színlapot, ajánlót, beszámolót és kritikát egyaránt. A négy év alatt összesen ötvenkilenc említése történt *A cigány* színrevitelének hét különböző városhoz köthetően – Budapest, Győr, Kolozsvár, Kassa, Lendva, Bécs, Balatonfüred – a *Pesti Napló*ban, a *Divatcsarnok*ban, a *Budapesti Hírlap*ban, a *Pester Lloyd*ban, a *Délibábn*ban, a *Budapesti Visszhang*ban, illetve a *Vasárnapi Ujság*ban.

⁴ TÖRZSÖK, *i. m.*, 51.

⁵ FLEISCHMANN Gyula, *A cigány a magyar irodalomban*, Élet Irodalmi és Nyomda Rt., Budapest, 1912, 6.

⁶ Uo.

⁷ KÁLLAI Ernő, „Vannak-e cigányok, és ha nincsenek, akkor kik azok?”, *Regio*, 2014/2, 115.

⁸ A magyar drámákban megfigyelhető sztereotipikus ábrázolásról és Szigligeti népszínművének egyedi nézőpontjáról bővebben lásd: CSELLE Gabriella, „A cigányok reprezentációja a 19. századi magyar drámában”, *Theatron*, XV/3 (2021), 3–14.



A cigány / Czigány színrevitele a korabeli kritikák nyomán

A *Czigánnyal*⁹ kapcsolatos első néhány említés még valójában nem a színrevittel kapcsolatos, hanem magával a népszínművel. A *Pesti Napló*,¹⁰ a *Divatcsarnok*¹¹ és a *Déliabáb*¹² (a Nemzeti Színház lapja) is említést tesz arról, hogy újabb dráma fogadtatott el Szigligetitől a drámapírálók által. Ezekben a hírekben csupán a darab címéről kapunk információt, illetve arról, hogy az elfogadást megelőzően felolvasták a darabot. A kontextust tekintve a *Déliabáb* nyújt fogódzót, hiszen ebből a beszámolóból megtudhatjuk, hogy a *Czigány* elfogadásának hetében még két másik darabot is elfogadtak a bírálók: Jókai Mór: *Manlius Sinister* című drámáját – „Tárgya a keresztyén római korból van merítve, az egész mű jambusokban van kidolgozva” – és Kövér Lajos: *Még titok* című vígjátékát. A *Czigányról* annyit tudunk meg, hogy: „mind azok, a kik olvasták a Csikóshoz hasonló szerencsét mernek jósolni.” Ezeket a híreket követik a bemutató időpontját tartalmazó jelentések, melyekben a cím és az első előadás napjának megjelölése mellett a zeneszerző, Doppler Károly, neve is közlésre kerül.¹³

Az első hosszabb kritika december 20-án jelenik meg a *Pesti Napló*ban.¹⁴ A közönségről és az előadás sikeréről általában megtudhatjuk, hogy a „közönség igen szép számmal” vett részt az előadáson, illetve „mind a szerző, mind az előadók több ízben hivattak.” Az írás a darabról és a Szigligetiről való véleményével nyitja a kritikát és csak ezután tér át az előadásról – ezen belül is a színészi játékról – való álláspontjának leírására. Szigligetit kiemeli a magyar drámaírók közül és méltatja őt a cigányság ábrázolásának tekintetében:

Szigligeti cigánnya, nem meséje (mely egészen egyszerű és nem új),
de a Magyarországon egészen eredetileg s valóban nemzeti műalakká

⁹ A kritikákból vett idézetek helyesírása a tanulmány egészében az eredeti megjelenés ortográfiáját követi, így a népszínmű címének leírása is.

¹⁰ N. N., „c. n.”, *Pesti Napló*, IV/1091 (1853), o. n.

¹¹ N. N., „c. n.”, *Divatcsarnok*, I/62 (1853), 1258.

¹² N. N., „c. n.”, *Déliabáb*, 19 (1853), 605.

¹³ N. N., „c. n.”, *Pesti Napló*, IV/1132 (1853), o. n.

¹⁴ N. N., „c. n.”, *Pesti Napló*, IV/1134 (1853), o. n.



fejlődött, sajátos cigány faj jellemzésére s darabnak valóban költői tapintattal összeállított szerkezetére nézve, legméltányosabban elismerést igényel. A mű nem bohózáti komikummal, hanem egyéjszikes humorral bír. Bánat és öröm egymással vegyülnek, anélkül, hogy sértenék egymást. Csak a cigányleány örülete látszik mintegy kiemelkedni a darab színéből, ámbár ügyesen van bele olvasztva és ismét megszüntetve.¹⁵

A kritika egyik legfontosabb pontja a tárgyalt téma tekintetében az, hogy már a cikk szerzője is felismeri, hogy a cigány nemzeti műalakként jelenik meg a magyar szépirodalomban. Tehát látja azt a tendenciát, hogy a cigányság reprezentálódik és Szigligeti megjelenítése eltér ettől az általánosan ismert reprezentációtól. Emellett már itt, az első kritikában megjelenik a legtöbbet kritizált eleme a darabnak és az előadásnak: Rózi örületének jelenete. Ezt a kritikák nagy része nem tartja beleillőnek, hibának tekinti. A másik sokat visszatérő eleme a kritikáknak, Szentpétery Zsigmond játékának méltatása, mely szintén említésre kerül itt is a színészi játékról írtaknál:

Szentpéteriben (Zsiga cigány) élveztük és csodáltuk az előadás legreमेkebbjét. A cigány személyesítése oly tökéletes valami volt, mihez e nembem semmi egyebet sem hasonlíthatunk. Hogy Füredi népdalai, mint mindig, úgy ma is, zajos tetszésben részesültek, nem kell említenünk. Általában véve az egész előadás sikerült volt, s ismert és képzetesebb színészeink játékáról felesleges volna egyenként elmondani dicséreteinket; csak Eötvös Borcsa szabatos és érzelemhű játékát legyen szabad elismeréssel megemlítenünk a végett, hogy a fiatal művésznőt további haladásra bátorítsuk.¹⁶

A kritika még említést tesz a második előadásról is, mely a bemutatót követő nap volt. Itt kiderül, hogy a közönség soraiban még többen ültek, mint előző nap, az előadás viszont „az elsőhöz képest lankadt volt.”¹⁷

¹⁵ Uo.

¹⁶ Uo.

¹⁷ Uo.



A *Pesti Napló* kritikája két nappal előzte meg a *Divatcsarnok* beszámolóját,¹⁸ mely nem tartalmaz mást, mint a darab történetének leírását. A *Budapesti Hírlap* azonban az ezt követő nap, 23-án, már hosszabban ír az előadásról, illetve magáról a színikritikáról.¹⁹ E szerint a színházi kritikusokat jelenleg Szigligeti népszínműve foglalkoztatja leginkább. Az írás Szigligeti írói munkásságának tárgyalása után tér át arra a kérdésre, amelyben egyértelműen állást is foglal: a cigányok ábrázolásmódjára.

[E]gy cigányleány csak a műveltebb körökben képzelhető finom érzés és hanggal van élénk állítva, s a megőrzési, valóságos állatkinzó jelenetben még Opheliát is túlhaladja! De feljajdulnak erre szabadelvű ifju színbirálóink, s boszankodva, mintha az emberiség lenne kigunyolva, kérdik: nem lehet-e egy szegény cigány vagy parasztleányban finom és nemes érzés? Lehet, igen is, de ily alakban és modorban, mint Sz. a „Czigány”ban festé és költé, az csak a színpadon lehetséges, de az életben, legalább a régebben ugynevezett magyar földön egy ily cigány Rózi bizonyosan soha sem létezett, s most sem létezik. A drámának pedig az életből kell meritve lenni, különben csak komédia. S a szabadelvű zugolódás daczára is megjegyezzük: hogy az élet, s főkép a magyar élet kiválólag arisztokratiai szellemű, arisztokratia van a természet nagy országában, s ilyen volt a polgári társaság alapja és alkotása a paradicsomban élő emberektől kezdve jelen korunkig! Mindig voltak urak és szegények, mióta a világ fennáll, s e két osztály közt mindig nagy különbség volt, s öszve nem illő, és természetellenes, a kunyhó egyszerű leányát saloni alakban tüntetni fel. [...] S mégis e „czigány” szerepe, mint igen jól eltalált s valóban a cigányéletből meritett egyéniség az, mi a darab főérdeme és szépsége gyanánt tűnik fel, minék becsét Szentpéteri remek és természetű játzsása emelte. Ha vagy egy „dádé” történetesen a színházban legyen, aligha örömeben meg nem ölelte volna e hasonmását.²⁰

¹⁸ Cs. A., „c. n.”, *Divatcsarnok*, I/76 (1853), 1548–1551.

¹⁹ N. N., „c. n.”, *Budapesti Hírlap*, 301 (1853), 1689–1690.

²⁰ Uo.



Tehát a kritika elsősorban abban emel vádat Szigligeti ellen, hogy nem a való életet tükrözi a népszínművével, hiszen ezek a jellemek így, ahogyan a színműben ábrázolásra kerülnek, nem léteznek a való életben. Itt is megfigyelhetjük Rózsi örületének Opheliához való hasonlítását, illetve Szentpéteri játékának kiemelését.

A következő megjelenése a népszínműnek a *Délibáb* című lapban történik.²¹

[A] szerzőnek igen jól sikerült három eredeti egyéniséget felmutatni azon népből, mely magát örökös vándorlásra kárhoyztatva, a társadalmi korlátokat örömetest nem veszi fel mindaddig, mig lehet, és a mely megvetett sorsában fentartva eredetiségét, nem egy kitünő példáját nyújtja a magasztos iránti szép, habár a civilisatiótól nagy mértékben elzárt helyzeténél fogva köszörületlen hajlamainak.²²

Ezek után a szerepek nevei és az őket játszó színészek vannak felsorolva, mely az eddigiekben nem történt meg, csupán kiemelésekkel találkozhatunk. Ebből a cikkből kiderül a játszó személyek többsége.

E népszínmű főszemélyei: Zsiga az öreg cigány (Szentpéteri) fia Peti (Feleki) s leánya Rózsi (Bulyovszkyné) s némileg még Gyuri (Füredy). A másodrendű szerepek között a fejleményre közvetlen hatással birnak még Éva, Gergely gazda leánya, (Ötvös Borcsa) ennek anyja Rebék asszony, (Miskolczi Julia). Várszeghi földesúr (Szigeti) és ennek hajdúja. A többi mellékes szerep.²³

Ezt követően a lap a cselekményt meséli el, melyben semmiféle kritikai visszhanggal nem találkozunk, mely nem meglepő, hiszen a Nemzeti sajtó újságjáról beszélhetünk.

Az előadást az évben még december 26-án játszották, mely a *Pesti Napló* szerint „teljes kerekdedséggel, a közönség általános meglegedésére

²¹ N. N., „c. n.”, *Délibáb*, 26 (1853), 824.

²² Uo.

²³ Uo.



adatott. A színház minden helyiségei tömve valának.²⁴ Ebben az állításban a *Divatcsarnok* felől is megerősítést kaphatunk, amelyben egy egyedi említést is megfigyelhetünk, nevezetesen egy konkrét színpadi akciót:

A karácsoni szünnapok után Szigligeti »Czigány« című 3 felvonásos népszínműve került ismét színre, s a házat egészen megtölté. Az előadás általában jónak mondható. Szentpéteri tökéletes cigány volt. Bulyovszkiné remekül játszott, s több ízben, de különösen a 2-dik felvonási örülési jelenet után érdemlett tapsokban s kihívásokban részesült. Feleki a 3-dik felvonásban kissé mérsékelhetné hangját, valamint helyesen fogná tenni, ha jövőre a kézcsókot elhagyná; mert igen valószínűtlen az, hogy Peti cigány Évi kedvesének kezét csókoljon: ilyesmit a nép között aligha fogunk tapasztalni. Miskolczy Julia és Réti szinte jól működtek.²⁵

A következő, 1854-es év első előadása január 1-jén zajlott, tehát a színházban az év első előadásaként a *Czigány* került színre.²⁶ Már az év elején találkozunk olyan hírekkel, mely az első vidéki bemutatóra vonatkozik. Tehát az 1853-as december 17-ei bemutatóhoz képest kevés idő alatt a vidéki színházak is tervezik a népszínmű műsorra tűzését. A *Divatcsarnok*ban január 5-én jelenik meg egy előző év december 28-ára datált levél, mely a győri bemutatóra készülést adja hírül,²⁷ melyre januárban már sor is kerül.

Győr, január 23. [...] Színházunknál két nevezetesebb színmű, egy eredeti és egy fordított került a nézők elé, egyik a *Czigány* Szigligetitől, másik a híres Lowodi árva Birch-Pfeifer K-tól, mely utóbbival a pestieket is megelőztük. Mindkét darab nagy tetszésben részesült; a *Czigány* háromszor tölté meg már a színházat. Az előadás igen sikerült. Zsiga cigányt Gyulai a szó teljes értelmében remekül adá, a szerep jellemének

²⁴ N. N., „c. n.”, *Pesti Napló*, IV/1140 (1853), o. n.

²⁵ N. N., „c. n.”, *Divatcsarnok*, II/78 (1853), 1591.

²⁶ N. N., „c. n.”, *Pesti Napló*, IV/1091 (1854), o. n.

²⁷ ÖSZINTEFI, „c. n.”, *Divatcsarnok*, II/1 (1854), o. n.



legkisebb részlete, és sajátoságaig. És ezt ne tessék tulzásnak vagy vidéki levelezői elfogultságának venni, – hanem inkább kísértse meg a pesti színházi igazgatóság e szerepben Gyulait a pesti színházban felállíttatni, hogy meggyőződhessek szavaim valóságáról. Rózsit, Priel Kornélia hasonló művészettel adá, kivált az örülesi jelenetben oly magas fokát mutatá be művészetének, mely méltó bámulatra ragadá a nagyszámu közönséget, s a művésznőt többszöri zajos kihívásokkal tisztel meg. – Említést érdemel még Némethy, mint Gyuri mind jellemző játéka, mind szép énekeiért.²⁸

Ezt követően megtudhatjuk, hogy Bulyovszkiné kolozsvári vendéjátéka alkalmával a *Czigányban* is fellépett, ahol az első felvonást követően egy fülbevalóval és egy nyakláncsal ajándékozták meg.²⁹ A pesti előadások március 26-án folytatódtak „majd két hónapi szünidő után.”³⁰ A két adat összefüggése nyilvánvaló, de a *Divatcsarnok* segítségével korabeli forrásunk is van rá, hogy Bulyovszkiné távolléte okozta a kimaradást.

Bulyovszkyné, vendégszereplései után ma lépett fel először, a közönség mindjárt első kiléptekor zajos tapsokkal üdvözlé kedvelt színésznőjét, s kitűnő játékát többszöri kihívásokkal jutalmazá. Szentpéterinkről egyik szomszédunk azon megjegyzését említjük csak, miszerint ha a „Czigány” volna egyetlen szerepe, már ez által kiérdemelné a „művész” nevet. Füredy és Feleki jelesek voltak.³¹

Itt a korabeli közönség soraiból is kapunk szubjektív véleményt az előadásról, illetve konkrétan Szentpéteri játékaról.

Az április 23-ai előadást³² követően Kassáról érkezik legközelebb – augusztusban – hír a népszínmű előadásával kapcsolatban.³³ Ebből a levélből

²⁸ ŐSZINTEFI, „c. n.”, *Divatcsarnok*, II/7 (1854), o. n.

²⁹ N. N., „c. n.”, *Budapesti Hírlap*, 375 (1854), 2105.

³⁰ N. N., „c. n.”, *Pesti Napló*, V/1214 (1854), o. n.

³¹ N. N., „c. n.”, *Divatcsarnok*, II/18 (1854), 404.

³² N. N., „c. n.”, *Divatcsarnok*, II/24 (1854), 549.

³³ K. LADÁR, „c. n.”, *Divatcsarnok*, II/49 (1854), o. n.



kiderül, hogy a Hetényi József igazgatta társulat Kassán játszik többek között Szigligeti *Czigányát* is. Részletes leírást, illetve felsorolást kapunk a társulat összetételéről, színészeiről, valamint arról, hogy a következő hónapban Eperjesre mennek tovább. A Nemzetiben a következő évadban is ment az előadás – szeptember 17-én – továbbra is „nagyszámu” közönség előtt.³⁴ Decemberben azonban már egy vidéki színész, Némethi György vendéjátékával. Némethi Füredi helyén lépett fel az előadásban még hozzá sikerrel. A kritika – mind a *Pesti Napló*,³⁵ mind pedig a *Divatcsarnok*³⁶ – reméli, hogy a következő évadtól már a Nemzeti Színház tagjaként láthatják őt a színpadon.

A következő, 1855-ös évben az előző évhez hasonlóan, már januárban színre kerül a *Czigány*.³⁷ Január 6-ikán játsszák a Nemzeti színpadán, mely eseményről a *Divatcsarnok*ban írnak hosszabban.

A szépszámu közönség igen jól mulatott, miután Szentpéteri úr »Zsiga« cigány szerepében, önmagát fölülmulólag remekelt. – Egyetlen „cigány” ő, képes fentartani s élvezetessé tenni e művet még sokáig színpadunkon, kívált, ha a t. szerző a 2. felv végét; a nászjelenetet, s „Várszegi” hosszas előadását: mikép ismerkedett meg „Peti”-vel? meg-rövidítné, mindenek fölött pedig, ha „Rozi”t „Ofeliából” – cigány-lánynya változtatná!³⁸

Fontos megfigyelni, hogy a kezdeti kérdés, Rózsi örülési jelenete még ekkor is foglalkoztatja a kritikát. Egy januári kolozsvári említést³⁹ követően – „A »Czigány« másodszeri adatásakor a karzat is ropogott!” – február 8-án,⁴⁰ május 17-én⁴¹ újra a Nemzeti Színházban látható az előadás, június

³⁴ N. N., „c. n.”, *Divatcsarnok*, II/52 (1854), 1221.

³⁵ N. N., „c. n.”, *Pesti Napló*, V/1426 (1854), o. n.

³⁶ N. N., „c. n.”, *Divatcsarnok*, II/69 (1854), 1630.

³⁷ N. N., „c. n.”, *Pesti Napló*, VI/1447 (1855), o. n.

³⁸ KANDÓ, „c. n.”, *Divatcsarnok*, III/2 (1855), 38.

³⁹ X., „c. n.”, *Pesti Napló*, VI/1460 (1855), o. n.

⁴⁰ N. N., „c. n.”, *Divatcsarnok*, III/8 (1855), 160.

⁴¹ KANDÓ, „c. n.”, *Divatcsarnok*, III/38 (1855), 760.



10-én Lendván,⁴² július 8-án ismét a Nemzetiben,⁴³ októberben Győrben,⁴⁴ majd december 2-án újra a Nemzetiben.⁴⁵

1856-ban már csak márciusban – 30-án – kerül először színpadra⁴⁶ – legalábbis a fellelhető kritikák alapján – az előadás Pesten. Ekkor már Bulyovszkiné helyett Munkácsi Flóra játssza Rózsi szerepét „nagy ügyekezettel s elég bensőségeséggel.”⁴⁷ A nyár folyamán Balatonfüreden is ment az előadás,⁴⁸ majd szeptember 14-én Pesten.⁴⁹ Ez az első olyan alkalom, amikor a Nemzeti társulata nem Szentpéterivel a címszerepben játszik, mely változás említést is kapott.

Szilágyi modorában és mozdulataiban utánozza Szentpéterit; de természetes, hogy az utánzás sohasem lehet oly hatásos, mint az eredeti. Mi Szilágyi iránt nem lehetünk tulkövetelők, ő megteszi mindazt, a mi erejétől kitelik, s mint említettük, szereplését nem nevezhetjük sikertelennek. Fő kifogásunk nem a lanyhaságot, hanem éppen az ellenkezőt, t. i. a tulságos erőfeszítést illeti. Szilágyi tulságosan kiabál, mozdulatai igen erőszakosak, s mind az örömet, mind a fájdalmat túl viszi a művészet határán. Ebből következik aztán, hogy cigánynak cigányabb ugyan, mint Szentpéter; Szigligeti művének Zsigáját nem adja elég hiven a darabhoz. Zsiga cigány egyike a szerző legjobb eltalált alakjainak. Élethű, a nélkül hogy egészen trivialis volna, s meg kell adnunk, mikép itt szerző nem kis föladatot olda meg. Szentpéterí hívebb cigány volt e darabban azért, mivel se beszédmodorában, se játékában nem ment a trivialis határáig, habár egyetlen percre sem feledők, hogy oly cigány, a milyen csak kell.⁵⁰

⁴² EGYHÁZASBÜKKI D. Kálmán, „c. n.”, *Vasárnapi Ujság*, 26 (1855), 207.

⁴³ KANDÓ, „c. n.”, *Divatsarnok*, III/38 (1855), 760.

⁴⁴ N. N., „c. n.”, *Budapesti Hírlap*, 837 (1855), 2685.

⁴⁵ x, „c. n.”, *Divatsarnok*, III/67 (1855), 1339.

⁴⁶ N. N., „c. n.”, *Pesti Napló*, VII/1824 (1856), o. n.

⁴⁷ Uo.

⁴⁸ R. L., „c. n.”, *Pesti Napló*, VII/1932 (1856), o. n.

⁴⁹ N. N., „c. n.”, *Budapesti Hírlap*, 222 (1856), o. n.

⁵⁰ Uo.



Bár Szentpéteri játékával kapcsolatban csak rekonstrukciót kísérlehetünk meg a kritikák alapján, Szigligeti karakterével kapcsolatban is pontos ez a leírás. A kritikus észreveszi a különbséget a sztereotípiá és az önálló személyiségjegyekkel rendelkező karakter között, amely ennek a népszínműnek legnagyobb erénye. Felhívja a figyelmet arra, hogy míg Szentpéteri finoman közelíti meg a karaktert, nem eltúlozva azt, addig Szilágyi a sztereotípiához nyúl, mely a szerző szerint lehet, hogy „czigányabb[á]” teszi – tehát az általánosan elfogadott sztereotípiához hasonlatosabbá – de egyben túlzóvá, erőltetetté is.

A *Czigányról* az évben utoljára a december 21-ei előadás alkalmával ír a *Pesti Napló*,⁵¹ s ezzel az eddig feldolgozásra került anyag végéhez érkeztünk. Az itt felsorolt és idézett anyagok közül egy maradt ki, mely szerzőség és pontosság szempontjából is kitér az eddigiek közül.

„[É]lcz és gunyor legkedvesebb fegyverei a fegyvertelennek és gyöngének”

A továbbiakban egy hosszabb kritika első, a téma szempontjából releváns felének elemzésén keresztül mutatom be a népszínmű korabeli színrevitelének külföldi fogadtatását.

A Bécsben működő magyar színésztársaságról az ottani napisajtóban sűrűn emelkednek szócikkek és vélemények. Ezek közül kiemelkedőnek véljük a Wiener Ztg „Abendblatt”-jában f. hó 20-ról közölt cikket, mely „magyar színház” cím alatt, nem csak az említett társaság működéséről nyújt helyes tájékozást, hanem egyébként s pártatlan felfogást látszik tanúsítani. Az érdekes cikk következő.⁵²

Ezzel a bevezetővel nyitja a *Budapesti Hírlap* 149. száma 1856. június 28-án megjelent Tárca rovatában azt a kritikát, mely a színház történeti előadásrekonstrukció szempontjából egyedülálló. Az idézett részletből a kritika megjelenésének helyét, idejét és címét tudhatjuk meg, a szerzőjéről azonban nem nyilatkozik a szintén név nélkül megjelenő fordítás. Csupán a szerkesztő (Szilágyi Ferenc) és a „szerkesztő-társ” (Nádaskay Lajos) enged következtetni valamiképpen a szerzőség egy aspektusára. Ebben az

⁵¹ N. N., „c. n.”, *Pesti Napló*, VII/2083 (1856), o. n.

⁵² N. N., „c. n.”, *Budapesti Hírlap*, 149 (1856), o. n.



esetben azért sorolom a szerzőkhöz a cikk szerkesztőit, mert a közölt szöveg a szerkesztők lábjegyzeteivel kiegészítve jelent meg a *Budapesti Hírlap*ban. A kritika egy vendéjáték keretében játszott előadásról szól, melyet az „aradi társaság” vitt színre – tehát ebben az esetben nem a Nemzeti Színház előadásáról olvashatunk.

Az aradi társaság, vendéjátékairól hozott utóbbi tudósításunk óta újra több előadásban mutatta be magát, melyek elég látogatottak voltak s csaknem mind nagy tetszéssel fogadtattak. Láttuk Szigligeti népszínműveit a „Czigány”t, „Szökött katonát” és Vahot „Huszárcsíny”ét. A társaságnak tartozunk azon igazsággal, hogy a nehézségek daczára, melyek vállalatuknak utjában állottak – hogy német városban játszik, teljesen idegen színházban, nyárközepén, s e mellett, a legnagyobb hőségben, nagy buzgalommal, fris erővel és fáradatlanul működik, s játékrendében oly változatosságról gondoskodik, mely némely külvárosi színpadunknak példányul szolgálhatna.⁵³

Kiderül, hogy nem egyedi eset, hogy vendéjátékot nyújtanak a bécsi közönségnek, valamint arról is tájékoztat a kritika, hogy több népszínművet tekinthettek meg a nézők. Ezek közé tartozott Szigligeti *Czigánya* is.

Szabó ur társasága továbbá oly nagy – vidéki társaságnak csodálatra méltólag nagy – hogy a darabok kiosztásában, melyek számos szereplőt igényelnek, szorultság sohasem mutatkozik, és csaknem sohasem láttunk oly szereplőt köztük, ki egészen tehetségtelennek mutatkozott, vagy zavart okozott volna. Mind, még a legalárendeltebb tagok is hatásosan játszák el kis szerepeiket. A társaság oly számos, hogy egyes szerepszakmák kétszeresen sőt háromszorosan is be vannak töltve. Néhány a legelsőbb tagok közül, mint például Jánosiné assz., eddigelő még föl sem léptek [lábjegyzet: Jánosiné f. hó 25-kén már föllépett Jósika „Két Barcsay” című drámájában, mint Bornemisza Anna.]⁵⁴

⁵³ Uo.

⁵⁴ Uo.



A kritika részeként tájékoztatást kapunk az aradi társulatról, illetve annak összetételéről is, egy színésznőt kiemelve. Aki azonban a szóban forgó előadás szempontjából fontosabbnak mutatkozik, az Zöldi/Zöldy Miklós.⁵⁵

Azon színészek közül, kiket eddig köztük láttunk, a legkitünőbb Zöldy ur, a humoristikus, komikus, és a népi jellemalakok előadója. Ebben a szakmában ő nézetünk szerint Magyarországon eddig versenytárs nélkül áll, mely véleményünkben kiválólag a »Czigány«nak éles és mély szemléletre mutató személyesítése erősített meg bennünket. Az alakban, melyet itt előállított, a legfinomabb és legjellemdeusabb vonások foglaltatnak, a nélkül hogy a részletek az egésznek határozott körrajzát elmosnák a velős jellemzési biztosságot megingatnák, s a valóságot és hűséget csökkentenék. Egy szerepnek gondos kivitele, s a részleteknek mégis egybefolyó egészsze összerakása pedig a színi előadás legnehezebb föladatai közé tartozik.⁵⁶

Kitűnik, hogy a bécsi kritikus eddigi tapasztalatai alapján – melyekről mivel személyét konkrétan nem ismerjük, így nehéz megállapítani, melyek az előzetes tapasztalatai – Zöldi Miklós az, akit az írás megjelenésének időpontjában a magyar színészek közül legkiemelkedőbbnek tart. Ezt pedig nem mással támasztja alá, mint a *Czigány*ban látott játékának leírásával. Ezt egyrészt egységes, ívvel rendelkező alakításként, másrészt a részletek aprólékos kidolgozásaként jellemzi. A kritika további részében megfigyelhető, hogy a cikk írójának cigányképe és a színpadon látottak milyen viszonyban állnak egymással, illetve az eddigi kutatások és kritikaelemzések alapján ez az első olyan írás Szigligeti *Czigány* című népszínművének színrevitelei közül, amelynél a színészi játék olyan részleteiről készült leírás, mely a konkrét gesztusokat is lekövethetővé tette volna.

Zöldi ur a magyar cigányt rendkívüli fölfogási tehetséggel tanulmányozta, a cigánynak beszédét, tartását, taglejtését, egész testi és szelleme

⁵⁵ SZÉKELY György (főszerk.), *Magyar Színházművészeti Lexikon*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1994, 879.

⁵⁶ N. N., „c. n.”, *Budapesti Hírlap*, 149 (1856), o. n.



lényét. Szerepében mindez nagyítóláti pontossággal és világossággal van megvívva. A cigány tétova vontatott járása, a folytonos rest nyújtózkodás, tagjainak majomszerű mozgékonyága és hajlékonysága mellett, az összekuporodás s ruganyos felpattanás, a sziszegő, toroköblögető, énekszerű és orrán keresztüli beszédmodor, a pajzánság és vásottság, a nyílként visszatartott s a kellő pillanatban ellövelt pillantás lesben állása, melynek megvillanását az egész test gyors szökéssel követi a szó gyámolítására, melyet ellenére irányoz, mint egy éles feledést vagy fenyegetést, mely azonban mindig komikus fordulattal, leplezetten és kerülgetve mondatik ki, a mint hogy általában a humor, élcz és gunyor legkedvesebb fegyverei a fegyvertelennek és gyöngének - mindezt Zöldi mesterileg utánozza.⁵⁷

A mesteri utánzás megállapítása egyértelműen utal arra, hogy a szerző ilyenek látja a cigányságot a hétköznapokban is, tehát a valósághoz hasonlatosnak ítéli meg Zöldi játékát. Fontos megfigyelni, hogy nemcsak a mozgást követi le a leírás (vontatott járás, nyújtózkodás, mozgékonyág, hajlékonyság, összekuporodás, felpattanás), hanem a hangképzés és a beszéd megformáltságának, modorának tekintetében is tesz kiemeléseket. A gesztusok és a beszéd mellett a szemek játékát, a nézésirányok váltásának tempóját, a test ehhez köthető mozdulatát és a beszéd ellenpontoszó módját taglalja. A színészi játék részletezése mellett a cigányság helyzetét is körvonalazza, illetve az előadás és Zöldi játékának humorához kapcsolja megindokolva azt, hogy miért valóságghú az ábrázolás.

A magyar cigány sajtászerű lény; halálra keserítve, fájdalmának legnagyobb kitörése közt, mint a nép mondja, mégis halálrakaczagató. Tele van tréfákkal és csínyekkel, beszédmódja telve képekkel, mondatokkal és hasonlatokkal, melyek kapcsolatban önkénytelen bohóczo taglejtésével komikus hatást szülnek, minélfogva kevés tisztább humoristikai alak létezik mint a cigány – ő még az utolsó perczben is élczcel ajkán hal meg, mint Mercutio. Mindig élczes, mert miután mindig ő volt az elnyomott, csak az élcz palástja alatt mondhatta meg az igazat.⁵⁸

⁵⁷ Uo.

⁵⁸ Uo.



Fontos megjegyezni, hogy a cigány mint zsáneralak képe itt is előtűnik mint a humor forrása, a cikk azonban – ahogy maga a népszínmű is – ezt árnyalja és indokolja. A cigányság peremhelyzetét, elnyomottságát összefüggésbe hozza az élc által való igazmondással, azzal az őszinteséggel, mely kevéssé sztereotipikus a cigányságra nézve.

Tekintsük például azon helyzeteket, melyekbe Szigligeti „Czigányát” hozza. Leányát gyöngéd párbeszédben találja egy legénnyel – miként kiált fel, karjait ide-oda hányja maga körül, panaszkodik és jajgat, fejét mindkét keze közé szorítja, szökdél és ugrandozik s fájdalomában helyzetére legtréfásabb hasonlatokat hord össze! Fiának katonasághoz kell mennie, leányát szeretője elhagyja, megőrül, itt a fájdalom kifejezésével mindig együtt jár a kifejezés furcsálkodó modora; a fekete és a veres oly bensőleg vannak egybefűzve lényében, hogy el nem választhatók egymástól, a fájdalom képe, melynek ajkszegletein azonban a tréfa ül. Mindezt élénk tünteti Zöldi előadása, mely egyetlen a maga nemében. [lábjegyzet: E competens ítélet csodálkozásunkat ébreszti fel, hogy midőn egynémelyik tehetségtelen vagy legalább igen gyöngye tehetségű tag oly gyorsan megszerezte nemz. színházunkhoz, Zöldi még mindig a provinciáé.]⁵⁹

A cigányság helyzetéről a konkrét előadás vizsgálatára visszatérve újból a színészi játékra kerül a hangsúly. Ismét láthatóvá teszi a kritika a gesztusok, a hang, a test és a beszéd összjátékát, melyet Zöldi tehetségének méltatásában összegez mind a fordítás, mind pedig a szerkesztői lábjegyzet.

A pesti nemzeti színháznak e szakmára kiváló értelmű színésze van, az öreg, jeles Szentpétery, kit eléggé jellemezni vélünk azzal, ha azt mondjuk, hogy minden tekintetben sok hasonlatossága van a mi feledhetetlen Wilhelminkhez. Tőle is láttuk a Czigányt, abban az időben, midőn e darab Pesten először adatott, ő kitűnő volt – de Zöldi e szerepben sokkal jellemzőbb. Szentpétery meglehet a vigjátékban finomabb, kedélyesebb, humoristikusabb – de a népből vett alakokat

⁵⁹ Uo.



Zöldi találóbban személyesít. Ugy hiszszük igazolva lesz az állításunk, ha Szentpétery itt vendégszerepelni fog.⁶⁰

Láthatjuk, hogy bár a kritika maga nem a pesti ősbemutatóról szól, de annak ismeretében írja az aradi vendégjátékról cikkét. Van összehasonlítási alapja és ezt is írása tárgyává emeli. Az eddigi feldolgozott évek kritikái mind méltatják Szentpéteri játékát és az előadás legerősebb pontjaként emelik ki az ő Zsiga-megformálását. Ez a kritika az, mely Szentpéteri játékának egyedülállóságával – Zöldi javára – nem ért egyet. A kritika folytatásában elsősorban a magyar és a bécsi népszínmű különbségeiről, valamint a magyar dráma helyzetéről olvashatunk, mely részek már a fő témához nem kapcsolódnak szervesen.

Összegzés

Szigligeti Ede népszínműve hamar sikeres és sok helyütt játszott előadásává vált, melyről számos kritika született. Bár jelen tanulmány csupán néhány évet ölel fel, így nem feltétlenül reprezentatív *A cigány* befogadásának és játékgyománnyának tekintetében, a kezdetekről azonban részletes képet ad. További kutatómunka feladata az, hogy ez a kép kitáguljon egészen napjainkig, hiszen legfrissebb bemutatója 2017-ben volt a celldömölki Soltis Lajos Színházban, ahol Benkó Bence és Fábíán Péter alkalmazta színpadra Szigligeti népszínművét átdolgozott formában.

Felhasznált irodalom

- BEREK Sándor: „Cigány/roma reprezentációk és a cigányképek típusai a 19. században Magyarországon”, *Mediárium*, 2015/1–2, 37–49.
- Cs. A.: „c. n.”, *Divatcsarnok*, I/76 (1853), 1548–1551.
- CSELLE Gabriella: „A cigányok reprezentációja a 19. századi magyar drámában”, *Theatron*, XV/3 (2021), 3–14.
- EGYHÁZASBÜKKI D. Kálmán: „c. n.”, *Vasárnapi Ujság*, 26 (1855), 207.

⁶⁰ Uo.



FLEISCHMANN Gyula: *A cigány a magyar irodalomban*, Élet Irodalmi és Nyomda Rt., Budapest, 1912.

K. LADÁR: „c. n.”, *Divatcsarnok*, II/49 (1854), o. n.

KÁLLAI Ernő: „Vannak-e cigányok, és ha nincsenek, akkor kik azok?”, *Regio*, 2014/2, 115.

KANDÓ: „c. n.”, *Divatcsarnok*, III/2 (1855), 38.

KANDÓ: „c. n.”, *Divatcsarnok*, III/38 (1855), 760.

KANDÓ: „c. n.”, *Divatcsarnok*, III/38 (1855), 760.

ŐSZINTEFI: „c. n.”, *Divatcsarnok*, II/1 (1854), o. n.

ŐSZINTEFI: „c. n.”, *Divatcsarnok*, II/7 (1854), o. n.

TÖRZSÖK Judit: „Kik az „igazi cigányok”?”. KOVALCSIK Katalin (szerk.): *Tanulmányok a cigányság társadalmi helyzete és kultúrája köréből*, IFA – OM – ELTE, Budapest, 29–52.

N. N.: „c. n.”, *Budapesti Hírlap*, 301 (1853), 1689–1690.

N. N.: „c. n.”, *Budapesti Hírlap*, 375 (1854), 2105.

N. N.: „c. n.”, *Budapesti Hírlap*, 837 (1855), 2685.

N. N.: „c. n.”, *Budapesti Hírlap*, 222 (1856), o. n.

N. N.: „c. n.”, *Budapesti Hírlap*, 149 (1856), o. n.

N. N.: „c. n.”, *Délibáb*, 19 (1853), 605.

N. N.: „c. n.”, *Délibáb*, 26 (1853), 824.

N. N.: „c. n.”, *Divatcsarnok*, I/62 (1853), 1258.

N. N.: „c. n.”, *Divatcsarnok*, I/78 (1853), 1591.

N. N.: „c. n.”, *Divatcsarnok*, II/18 (1854), 404.

N. N.: „c. n.”, *Divatcsarnok*, II/24 (1854), 549.

N. N.: „c. n.”, *Divatcsarnok*, II/52 (1854), 1221.

N. N.: „c. n.”, *Divatcsarnok*, III/69 (1854), 1630.

N. N.: „c. n.”, *Divatcsarnok*, III/8 (1855), 160.

N. N.: „c. n.”, *Pesti Napló*, IV/1091 (1853), o. n.

N. N.: „c. n.”, *Pesti Napló*, IV/1132 (1853), o. n.

N. N.: „c. n.”, *Pesti Napló*, IV/1134 (1853), o. n.

N. N.: „c. n.”, *Pesti Napló*, IV/1140 (1853), o. n.



N. N.: „c. n.”, *Pesti Napló*, IV/1091 (1854), o. n.

N. N., „c. n.”, *Pesti Napló*, V/1214 (1854), o. n.

N. N.: „c. n.”, *Pesti Napló*, V/1426 (1854), o. n.

N. N.: „c. n.”, *Pesti Napló*, VI/1447 (1855), o. n.

N. N.: „c. n.”, *Pesti Napló*, VII/1824 (1856), o. n.

N. N.: „c. n.”, *Pesti Napló*, VII/2083 (1856), o. n.

R. L.: „c. n.”, *Pesti Napló*, VII/1932 (1856), o. n.

SZÉKELY György (főszerk.): *Magyar Színházművészeti Lexikon*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1994.

x: „c. n.”, *Divatcsarnok*, III/67 (1855), 1339.

X.: „c. n.”, *Pesti Napló*, VI/1460 (1855), o. n.

VARGA KINGA

Női cselédábrázolás mint társadalmi reflexió a két világháború közötti budapesti színházakban

A *Színházi Élet*ben 1920 és 1939 között nyomtatásban megjelent¹ színpadi szövegek könyvek alapján nagy számú olyan előadás meglátára lehet következtetni a budapesti színházi életben, amely a cselédet tematizálta, legyen az kortárs vagy előző korszakokból való, külföldi vagy magyar dráma. Ezek a cselédszerepek a néhány szavas belépőtől a főszerepekig terjedtek. A tanulmány először felvázolja a cselédség társadalomtörténeti hátterét, aztán a *Színházi Élet* alapján feltárt cseléddrámák egy lehetséges tipologizálását, majd bemutat négy olyan színművet – és egyben felrajzolja a színpadi előadások körvonalait – amelyek a vidékről Budapestre feljövő, egy polgári családhoz beálló lány kiszolgáltatottságából adódó viszontagságait meséli el. Végül az *Édes Anna* (Belvárosi Színház, 1937) és *A pénz nem minden* (Vígshízház, 1933) című előadások cselédmizéria szempontú elemzését részletezi.

Társadalomtörténeti háttér

A cselédek helyzetét törvény szabályozta a történeti Magyarországon 1945-ig. Ezt az 1876-os cselédtörvény alapozta meg, amit módosítottak

¹ A *Színházi Élet*ben nyomtatásban megjelent szövegek könyvek önmagukban a siker le nyomataként értelmezhetők. Lásd erről Bécsy Tamás, *A siker receptjei. Az 1920-as, 30-as évek magyar darabjairól*, Kodolányi János Főiskola–Vörösmarty Társaság, Székesfehérvár, 2001, 7.; Bécsy Tamás, „Sikerdarabok. A húszas-harmincas évek magyar vígjátékairól”, *Irodalomtörténet*, 1–2 (1998), 132–148, 132.; Pór Katalin, „NEM ELÉG MAGYARNAK LENNI...”, *HOLMI*, 1 (2009), 56–71, 58.



1907-ben, majd kiegészítettek 1934-ben.² A történetileg a távolba nyúló úr–szolga viszony a törvényi szabályozás által a polgári társadalom értékrendjéhez közeledve keretek között létezett tovább. A törvényi szabályozás – attól függ honnan nézzük – az alávetettség elleni védelemnek vagy éppen a kiszolgáltatottság megszilárdításának is tekinthető, amelyre az 1880-as évektől azonos időben reflektált is a társadalom. Ennek részeként egészen korai időkből különböző egyletek figyeltek oda és próbálták óvni a cselédsorba kerülő nőket. (Többnyire nők voltak a városi cselédség tagjai.) Elsősorban ez a beszéd a munkavállalói mivoltukra vonatkozott (van-e elég cselédmunkaerő), de aztán a kiszolgáltatottságukra is érzékeny lett. Tehát a polgári társadalom fejlettebb gondolkodása ellentmondásban állt egy itt maradt hagyománnyal, amely a mindennapokban konszenzusosan működött. (Van olyan nézet, hogy a korábbi korok közvetlensége után ezzel a szabályozással elszemélytelenedett az úr–szolga viszony.)

A szakirodalom olyan alapvetéseket fogalmaz meg,³ hogy az 50.000 fős cselédség jelentős létszám a korabeli lakosságárányhoz képest, erre ugyanis százalékos adatok léteznek. Megkülönböztethető a városi cselédség/házicselédség és az uradalmi cselédség. Az uradalmi cselédség a vidéki mezőgazdasági parasztságtól nem különíthető el teljesen. A tanulmány témája szempontjából azonban a városi cselédség a fontos. A városi cselédség kategóriába a fiatal nőket sorolták, akár tizenöt éves kortól is. (Valójában nem volt alsó korhatár.) Ők többnyire vidéki szegénysorból származó lányok, akik életüknek meghatározó szakaszában felemelkedés és pénzkeresés céljából a városba mentek. A meglévő kutatások Budapestre és egy-két kisebb városra vonatkoznak, ahol a középosztály, a polgárság házaikhoz álltak. A szülői felügyelet alól kikerülve nincs védelmük, kitétek a prostitúció, az öngyilkosság és a törvényen kívüli gyerekszülés veszélyeinek.

² Az ún. cseléd törvény az 1876. évi XIII. törvénycikk „A cseléd és gazda közötti viszony szabályozásáról, a gazdasági munkásokról és a napszámosokról” címmel. Ennek módosításai: 1907. évi XLV. törvénycikk „a gazda és a gazdasági cseléd közötti jogviszony szabályozásáról és az 1937. XXI. törvénycikk „a munkaviszony egyes kérdéseinek szabályozásáról” címmel.

³ Ld. GYÁNI GÁBOR, *Család, háztartás és a városi cselédség* (Gyorsuló Idő), Magvető, Budapest, 1983.; TRÁDLER Henrietta, „Az igazi Édes Annák”, *Sic itur ad astra*, 66 (2017), 191–226, 203.



Kiutat jelenthet számukra a házasság. Molnár Ferenc megmutatja mind a két lehetőséget különböző drámáiban, a *Liliomban* a házassággal való kitörésre hoz példát, az *Az üveg cipőben* pedig a prostituálttá válás valószínűségét veti fel Irma életén keresztül.

A cseléd intézménye köré épült a cselédközvetítés folyamata. Megkülönböztethető volt formális és informális. Az első esetben közigazgatási apparátus szolgálta ki ezt az igényt, amíg a másodikban az ún. cupringerek a magánhelyszerzés intézményének megtestesüléseként személyükben dolgoztak ebben a munkakörben. De előfordult az is, nem is olyan ritkán, hogy cselédszerző egyesületek intézték vagy a rokonság.

Ezt követően írásbeli vagy szóbeli alapon kötődő munkaviszony jött létre a gazda és a cseléd között, a cselédkönyv ehhez egy közigazgatási adminisztrációs tartozék, amit a cselédnek álló személynek kellett kiváltania. A cseléd beköltözött a gazdáihoz kosztért és kvártélyért cserébe. Heti vagy kéthetenkénti egy nap kimenője volt, és egészen 1934-ig nem szabályozták a bérminimuma összegét és a munkaórái számát. A cseléd továbbá fenyíthető volt gazdái által, valamint hierarchizált rendszerben élt (mindenes, dajka, gyerekevelő, szakácsnő).

A szakirodalomban a higiénia kérdése is felmerül, és a különböző társadalmi helyzetből kikerülő nők összeczártsága.⁴ Ahhoz, hogy egymás mellett (illetve alá-fölé rendeltségi viszonyban) élni tudjanak, egymáshoz alkalmazkodniuk kellett, és ez főként a gazdasszonyt és a női cselédeket érintő kérdésfeltevés. A cselédlányok nem tudták hogyan kell fürdeni, asszonyaik tanították meg őket. Illemtankönyvek foglalkoznak a cseléd és a gazdasszony kapcsolatával, abból a szempontból, hogy az úrnő hogyan viselkedjen a cselédekkel.⁵ A cselédlánynak lehetett saját cselédszobája, amely sokszor a legeldugottabb és legsötétebb zuga a lakásnak, vagy egyáltalán nem volt külön helyiség fenntartva számára, és a konyhában aludt.

⁴ BÓDI Zsuzsanna, *A salgótarjáni házicselédék és alkalmazóik (1920–1944)*, Doktori disszertáció, ELTE, Történelemtudományok Doktori Iskola, Budapest, 2015, 152–153.; CZINGEL Szilvia, „Pest, feketére fest...” *Múltunk*, 1 (2014), 204–220.

⁵ Ld. pl. *Illemtankönyv*. Hazai és külföldi művek felhasználásával írta Kalocsa Róza, Révai Testvérek Kiadása, Budapest, 1884.



A cselédséget tematizáló szövegekönyvek

A cselédet megjelenítő dráma vizsgálatával foglalkozó szakirodalom a kijelölt korszakban és később is született. Korabeli újságok cikkeznek arról, hogy a cselédszerepek nagy lehetőséget adnak a színészeknek, és felsorolnak női és férfi cselédszerepeket is.⁶ Magyar Bálint három bekezdést szán a Vígszínház történetéről szóló munkájában a cselédek megjelenítésére, mint a polgári színielőadás hozzátartozójára, amelyben a cseléd, a szobalány, a szolgáló természetesen van jelen a színpadon, de csak mint egy tárgy, egy díszletelem. Számos előadáspéldát hoz a társadalmi reflexió hiányára, és arról a kiszolgáltatottságról is beszél, amit sugallnak ezek a szerepek. Ugyanakkor különbséget tesz az olyan cselédábrázolások között, amelyben hierarchikus viszonyban úr–szolga kapcsolat jelenik meg, és amikor a szolgálók, illetve a szolgálószemélyzet csupán egymás között érintkezik.⁷ Bécsy Tamás zsánerfigurának tekinti a cselédet (az inast), akinek csak szórakoztató funkciója van ezekben a „sikerdarabok”-ban.⁸ Máshol pedig ismerteti egy cselédeket abszolút középpontba helyező korabeli színmű tartalmát és dramaturgiai sajátosságait.⁹ Az elmúlt évek doktori disszertációi között Váradi Ágnes és Jakab-Balogh Lilla is foglalkozik a magyar drámák cselédlány-karakterivel. Váradi Ágnes a XX. század elejének drámáiban elemzi a női szerepeket, és ezek között Bródy Sándor 1902-es *A dada* című drámájának kapcsán a megesett és cselédsorba kényszerült lány sorsának ábrázolása is felmerül.¹⁰ Jakab-Balogh Lilla a Szép Ernő-drámákban és azok párhuzamaként Szomory Dezsőnél és Molnár Ferencnél a cselédlányok sorsát teszi elemzése részévé.¹¹

⁶ „Háztartási alkalmazottak”, *Színházi Élet*, 12 (1937), 29.; „Cselédek és Inasok”, *Pesti Hírlap Vasárnapja*, 1937. február 28., 50.

⁷ MAGYAR Bálint, *A Vígszínház története. Alapítástól az államosításig 1896–1949*, Szépirodalmi, Budapest, 1979, 89–91.

⁸ BÉCSY, *Sikerdarabok...*, i. m., 138–139.

⁹ A tanulmány elemzése szempontjából különösen fontos, hogy Bús Fekete László *A pénz nem minden* című drámájáról van szó. Ld. alább. BÉCSY, *A siker receptjei...*, i. m., 178–188.

¹⁰ VÁRADI Ágnes, *Drámai hősnők típusai a századelő magyar irodalmában*, Doktori disszertáció, Színház és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, Budapest, 2022, 66–71.

¹¹ JAKAB-BALOGH Lilla, *Hagyományörzés és invenció Szép Ernő drámáiban*, Doktori



Tipologizálás

De milyen cselédet, inast vagy szolgálót tematizáló drámákról, illetve színházi előadásokról is van szó? A színház- és drámatörténet által jegyzett kánonban mindig is szerepeltek szolgálók, vagy cselédek. Molière darabjaiban bizalmasai a szerelmeseknek, az operettekben ők a szubrett és a táncoskomikus. A most vizsgált korpuszban megkülönböztethetünk zsánerszerepeket, amelyben a figura csak színesíti a szereppalettát. A második kategóriában a szolgáló vagy cseléd, vagy akár a cselédhierarchy úgy jelenik meg az előadásban, hogy csak ismeretet kapunk róluk, de nem az ő problémáik alkotják a konfliktust. A harmadik esetben pedig ennek a társadalmi rétegnek a valós problémái alkotják a dráma központi, vagy legalábbis egyik központi elemét, vagyis a történet szempontjából előtérbe kerülnek és dramatikus funkcióval bírnak.

1) Zsánerszerepek

Liptai Imre *A rubikon* című vígjátékában¹² az operett-dramaturgia alapszituációja jelenik meg, amikor Gergely inas és Erzszi szobalány szerelmi évődését látjuk, miközben a válófélben lévő urukat és asszonyukat szolgálják. A fordulatok között gyakori az átöltözés mozzanata. A komornyik a lord szerepében ismerkedik meg az úrnő komornájával, aki úrnője szerepét játssza. Később aztán megjelenik a lord és az úrnő is (Geyer Siegfried: *Végre egy úriasszony*¹³). Ugyanúgy öltözik be a *Mágnás Miskában* a gróf szerepébe a lovász, és az úrnő szerepébe a szobalány. A család egyik férfi ügyvédbarátja öltözik be női cselédnek Martos Ferenc – Szirmai Albert *Kutyuskámjában*,¹⁴ a cím stílusregiszteréből is sugallt vígjátékban. Pikáns helycsere történik Felix Gandera *Ki babája vagyok én...*¹⁵ című drámájában, amelyben az úr meg akarja csalni szobalányával asszonyát, csakhogy

disszertáció, ELTE, Irodalomtudományi Doktori Iskola, Budapest, 2021, 161–182, 191–194.

¹² *Színházi Élet*, 42 (1921), 54–61. (szövegkönyv) Premier: Apolló Kabaré.

¹³ *Színházi Élet*, 50 (1928), 113–152. (szövegkönyv)

¹⁴ *Színházi Élet*, 6 (1920), 38–46. (szövegkönyv)

¹⁵ *Színházi Élet*, 32 (1925), 109–139. (szövegkönyv) Premier: Belvárosi Színház.



a szobalány helyett az úrnő, az úr helyett annak barátja megy el a légyottra. De itt említhetnénk a vidéki magyar városban a patikusnál szolgáló Kati cseléd lány alakját Szép Ernő *Patikájából* is. A vele létesíthető kapcsolat lehetőségét ugyan felháborodottan utasítja el az új patikussegéd az első felvonásban, de végül ő az a harmadik felvonásban, akivel a zene kapcsán harmonikus kapcsolatba tud lépni, és aki nem süllyed bele a kisvárost elöntő elkeseredett hangulatba.¹⁶

2) *A cselédsors mint körkép*

A nagyurak cselédjei maguk is döllyfösek, ők intézik, ki juthat összekötetésért uruk elé, bár egyiküket az úr nem engedi nőszülni. (Herczeg Ferenc: *Kéz kezet mos*;¹⁷ Beöthy László: *Kovácsné*.¹⁸ Az utobbiban János az az inas, aki annyira bizalmas urával, hogy maga is intézkedni mer saját köreiben.) A dramaturgia szempontjából gyakori fordulat, hogy a cseléd védi úrnőjét, annak cinkosa. Békeffy István – Stella Adorján *Jöjjön elsején!*¹⁹ című színművében ezért a férj el is küldi az alkalmazottat. (Lásd még Hatvany Lili: *A varázsige*;²⁰ László Margit: *A kalap*²¹). Hatvany Lili *A lánc*²² című munkájában a férfi cseléd titkos szerelemmel szereti úrnőjét, és megvédi. Hajó Sándor *Lakájok* című drámájában²³ az öntudatos szolgáló típusait látjuk, amelyben a hierarchia különböző szintjén álló lakájok beszélgetnek egymással, alulnézetből láttatva a főúri világot, egy elképzelt királyságba helyezve a történetet.²⁴ Ilyen cselédség látszik Jerome K. Jerome *Fanny*

¹⁶ Szép Ernő, „Patika”. Réz Pál (vál., szöveg gond. és utószó), *Szép Ernő. Színház, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1975, 195–301.*

¹⁷ *Színházi Élet*, 19 (1928), 129–165. (szöveggönyv) Premier: Nemzeti Színház

¹⁸ *Színházi Élet*, 23 (1923), 65–94. (szöveggönyv) Játsszák: Magyar Színház. A premier 1903 márciusában volt a Vígszínházban, a kiemelt bemutató a Beöthy László 25 éves jubileuma alkalmából rendezett ünnepségsorozat része.

¹⁹ *Színházi Élet*, 12 (1937), 111–132. (szöveggönyv) Premier: Andrassy úti Színház.

²⁰ *Színházi Élet*, 1 (1933), 106–134. (szöveggönyv)

²¹ *Színházi Élet*, 48 (1932), 125–126. (szöveggönyv)

²² *Színházi Élet*, 1 (1935), 129–153. (szöveggönyv) Premier: Magyar Színház.

²³ Ósbemutató: 1913. március 1. (Vígszínház)

²⁴ Érdekesség, hogy Acél Pál plágium vádjával illetve Hajó Sándort, mondván, hogy ez



és a *cselédkérdés*²⁵ című drámájában is, az úri rezidencia teljes állománya bukkan elő Benneték személyében. A dráma vígjátéki formában láttatja, milyen az, amikor a cselédség elől varieté táncosnőnek menekülő lány véletlenül egy lordhoz megy hozzá és saját cselédrokonsága, a huszonhárom főt számláló Benneték az ő szolgálói lesznek. A vidéki cselédség sorsa is megelevenedik néhány drámában. Van, amikor egy vidéki kúria cselédség-hierarchiáját látjuk kibontakozni (Hunyady Sándor: *Bors István*²⁶). Vagy, a volt házvezetőnő lop annyit, hogy amikor az úr tönkremegy, a házvezetőnél marad, és végül összeházasodnak a család rémületére (Bús Fekete László: *Pista néni*²⁷).

3) A cselédsors mint valós társadalmi konfliktus

A társadalmi különbség élesen rajzolódik ki Hunyady Sándor *Bakaruhában*²⁸ és Török Rezső *Édesanyám*²⁹ című színdarabjában. Előbbiben a cseléd és katona szerelme között áthidalhatatlan szakadék keletkezik, mert a fiú valójában újságíró, és a felsőbb körökhöz tartozik. Utóbbiban a tábornokhoz érkező vendégkisasszony vőlegénye a cselédben hűgát ismeri fel. Nem akarja ezt megmutatni, de megjelenő édesanyjuknak mégis kezet csókol. Francia körorvos huszonhat éve szolgáló cselédjéről kiderül, hogy az épp most felfedezett elhunyt festő özvegye, és végül ő öröklí meg az értékes hagyatékot (René Fauchois: *Szegény Maurier*³⁰).

Van, hogy a cseléd földi, sanyarú sorsa elemelt, mondhatni mesei feloldozást kap a dráma világában. Molnár Ferencnél a *Liliomban* ábrázolt

a drámát ő már előbb megírta. ACÉL Pál, „Előversengés”. ACÉL Pál, *Lakújak. Egyfelvonásos komoly vígjáték*, Budapest, 1913, 2–8.

²⁵ *Színházi Élet*, 22 (1925), 107–140. (szöveggönyv). Premier: Vígszínház.

²⁶ *Színházi Élet*, 18 (1938), 98–122. (szöveggönyv) Premier: Vígszínház.

²⁷ *Színházi Élet*, 31 (1929), 97–127. (szöveggönyv) Premier: Király Színház.

²⁸ Bemutató: 1931. december 31. (Vígszínház)

²⁹ *Színházi Élet*, 4 (1933), 124–134. (szöveggönyv)

³⁰ *Színházi Élet*, 2 (1934), 135–159. (szöveggönyv) Premier: Nemzeti Színház. (A darab eredeti címe: *Prenez garde á la peinture!*)



cselédvilág mellett³¹ ilyen a *Csoda a hegyek között*³² Cili története is. Megesett lányként üldözik, tele van keserűséggel és gyűlölettel, öt éves kislfiát kell eltemetnie, amiért a polgármester, gyermeke apja, csak hogy a szégyent lemossa magáról dühből, véletlenül, megöli saját gyermeküket. Itt isteni igazságszolgáltatás történik. Vagy akár Irma jelenlétét az *Az üveg-cipőben*³³ is ebbe a mesei, romantikus világba lehet sorolni. Tipikus, hogy a cselédet, akivel kikezdi a gazda fia, az úr elküldi, hogy fiát megnősítse, és akkor a cselédből consumnö lesz (Török Rezső: *Az asszonyragó*³⁴).

A *Csoda a hegyek között* Cilijének élettörténetéhez hasonló Tóth Ede *A toloncának*³⁵ Liszkája, akit kálváriája során lopással vádolnak, majd mind ura, mind az úr fia is megpróbálja elcsábítani. A fiút szeretné is, de az sem hisz igazában, abban, hogy nem tolvaj. Kitagadják, és itt is egy elemelkedett vásári kavalkád, egy modern kori *Akárki* játszódik le, amelyben a lány ártatlansága végül is bebizonyosodik.

Olyan külföldi előadásokat is átvettek a korabeli budapesti színpadok, amelyek ugyanezt a problémát vetették fel. Ilyen John Galsworthy

³¹ Széchenyi Ágnes Molnár Ferenc Budapest-képét elemezve rámutat arra, hogy érvényes megközelítés a társadalomtörténeti elemeket figyelni Molnár szépirodalmi műveiben. A *Liliomban* a társadalom- és várostörténeti hitelesség jelzésére a pesti (cseléd)társadalomra vonatkozó nyomokra hívja fel a figyelmet, úgymint a nyelvhasználatban rejlő nemzeti-ségi eredet, a cselédek udvarlóinak társadalmi hovatartozása. SZÉCHENYI Ágnes, „Molnár Ferenc és Budapest. Első megközelítés, részben Schöppflin Aladár Molnár-kritikák tükrében”. BENGÍ László – IMRE Zoltán (szerk.), *„Ha gitt van, akkor...”. Tanulmányok Molnár Ferenc műveiről*, Magyar Irodalomtörténeti Társaság (MTT-Konferenciák), Budapest, 2022, 185–195, 193.

³² A Vígszínház 40. évfordulójának jubileumi műsora keretében mutatta be 1936. május 8-án Muráti Lilivel és Góth Sándorral a főszerepben. Az előadás megbukott. Az OSZK Színháztörténeti és Zenemű Tárában a Vígszínházi anyagban szövegkönyvként az Athenaeum kiadásában megjelent kötet található meg. (MOLNÁR Ferenc, *Csoda a hegyek közt. Legenda négy felvonásban*, Athenaeum, Budapest, 1933.) Színháztörténeti és Zenemű Tár, Víg 575.

³³ Ösbemutató: 1924. november 15. (Vígszínház)

³⁴ *Színházi Élet*, 23 (1933), 121–131. (szövegkönyv) Premier: Andrassy úti Színház.

³⁵ *Színházi Élet*, 34 (1925) (szövegkönyv) Játssza: Nemzeti Színház. Felújítás. Premier: 1876. Kolozsvár, Nyári Színkör. 1914-es filmes adaptációja egyik első megmaradt némafilmünk. BALOGH Gyöngyi, „A tolonc”, (alapfilmek), *nfi.hu*



*Ablakok*ja, amelyben az ifiúr elveszi a megesett, már börtönviselt cseléd lányt saját szülei ellenkezésére is.³⁶ Lev Urvancov *Maruszjájában*³⁷ az írástudatlan cselédre szemet vet mindenki, álmában szeretője lesz a második fiúnak, más variáció szerint férjhez megy az altiszthez, gyereke lesz, és végül az elsőszülött fiúhoz tartozik. Gabriela Zapolska *Dulszka asszony erkölce* című drámájában Dulszka asszony hatalmaskodik a fia szeretőjévé vált cseléd felett.³⁸

Budapesti női cselédsorsok

Külön egészet alkotnak azok a szövegekönyvek, amelyek a 1920-as, 1930-as évek Budapestjén játszódnak, és női cselédek jelenítenek meg. Több olyan dráma-szűzsét találni a korszakban, amelyek bemutatják a budapesti polgári lakásban szolgáló cseléd lány szerepét. Ezek több esetben a cselekmény mellékszálai. Ilyen például Bókai János *A rossz asszonya*,³⁹ az öt éve szolgáló Teri esete, akit elbocsátanak a háztól, mert sofőr vőlegényét beengedte magához. (Az úrnő azért intézkedik, hogy a sofőr elvegye.) Pásztor Árpád *Őnagysága egy napja*⁴⁰ a cselédség hierarchiájának két szintjét is megmutatja, amelynek megtestesítői a szakácsnő és a szobalány. A szakácsnőt az úrnő mindennel elszámoltatja, egy alkalomra négy félét főzet vele, és folyamatosan egrecíroztatja a konyhai teendőik körül. A szobalányt molesztálja a ház gimnazista fia, az úrnő a helyzetet érzékeli, de teljesen közömbös iránta, és fel sem merül benne, hogy női szolidaritást vállaljon.

³⁶ Ld. HAJÓ Sándor, „A Vígszínház bemutatja: Ablakok”, *Színházi Élet*, 16 (1925), 2–5.

³⁷ *Színházi Élet*, 23 (1928), 145–181. (szövegekönyv) Premier: Új Színház.

³⁸ *Hanka* címen (a cseléd lány neve) 1909 márciusában mutatta be a Pesti Magyar Színház, amely előadásról maga Kosztolányi Dezső is írt színikritikát, ezáltal még az Édes Anna-történet elődjének is felfogható. CSAPLÁROS István, „Kosztolányi Dezső és a lengyel irodalom”, *Irodalomtörténet*, 1 (1985), 178–180. Az OSZK Színház-történeti és Zenemű Tárában egy kézirásos szövegekönyv található, a Szegedi Nemzeti Színház sűgópéldánya. MM 14.205.

³⁹ *Színházi Élet*, 10 (1938), 99–121. (szövegekönyv). Premier: Pesti Színház.

⁴⁰ *Színházi Élet*, 46 (1930), 117–145. (szövegekönyv). Premier: Új Színház.



Bródy Sándor *A dadája* már jóval korábban bemutatja ennek a helyzetnek tragikumát. Az 1902-es vígszínházi ősbemutató⁴¹ Varsányi Irén főszereplésével a lányként gyermeket szülő parasztlányról meséli el történetét, akit csábítója, a gyermek apja egy budapesti módos családhoz dajkának ajánl be, miközben ő a ház úrnőjét csábítgatja. Erzsébet, a lány, nem tehet mást, mint hogy ezt elfogadja. A ház ura vele kezd ki. Őszinte kitörése után elküldik, azután gyermeke halálhírére hallva a cselédkvartélyban öngyilkosságot követ el.⁴²

Csak nem sokkal az *Édes Anna* előtt került fel a Belvárosi Színház repertoárjára Bulla Elma első cselédszerepe, az *Egymillió pengő*.⁴³ A színésznő azt nyilatkozta, hogy a két szerep között az a különbség, hogy az Édes Anna egy igazi drámai szerep. Illetve, hogy zavarban van, mert a cselédszerepek újnak számítanak színészi repertoárján.⁴⁴ Ami a történeteket és a cseléd dramaturgiai jelentőségét mutatja, illetve tematizálja, azt láthatjuk, hogy az *Egymillió pengő*-ben a cselédlány, Julis cselekvő személyiség, többdimenziós szereplő és a történetet is előre viszi. Szerelmes a fűszeres Wagnerbe, aki egymillió pengőt örökölt, és ahhoz, hogy el tudja venni Kovácsék lányát, Julis asszonyát, Zsuzsát, aki egyébként férjzett, Julis nagyon sokat tesz. A végül is el nem hált egynapos álesküvő okafogyottá válik, Julis megszerzi imádott Wagnerét. A cselekmény vígjátéki szituációkban bővelkedik, mégis inkább a melodráma műfajához közeledik. Az, hogy Kovácsék milyen mesteri fortélyokat visznek véghez az egymillió pengő körül, az sokszor követhetetlen fordulatokban bontakozik ki, a korszak ízlésére mutatva rá. Bécsy Tamás szerint ezek az ún. siker- vagy vágyvezérelt darabok, amelyeknek cselekményei sokszor hiteltelenek.⁴⁵

Emellett mégis csak ráláthatunk nyomokban az úr és cseléd társadalmi viszonyára, mert kiderül, hogy Julis tizenegy éves kora óta, nyolc éve szolgál

⁴¹ Bemutató dátuma: 1902. január 18. (Forrás: oszmi.hu/hu/szinhazi-adattar)

⁴² BRÓDY Sándor, *A dada, Erkölcrajz három felvonásban*, Athenaeum Irodalmi és Nyomdai R.T. Kiadása, Budapest, 1917. Ld. VÁRADI, *i. m.*, 66–71.

⁴³ Kollár Béla, „Egymillió pengő”, *Színházi Élet*, 8 (1937), 107–127. (szöveggönyv). Premier: 1937. január 8., Belvárosi Színház.

⁴⁴ „Bulla Elma az Édes Annáról”, *Pesti Napló*, 1937. február 6., 13.

⁴⁵ BÉCSY, *Sikerdarabok...*, *i. m.*, 137.



a családnál, ahol a gazda a cselédlány hivatalos gyámja, az asszony csúnyán beszél vele, nem ritka, hogy pofonnal fegyelmezi. Ugyanakkor leányuk, Zsuzsa már egy modern nő, aki tisztelettel bánik vele, és házassága óta, amikor is a lány hozzá került cselédnek, sokkal modernebb körülményeket biztosít Julis számára.

A női cseléddráma mint társadalmi reflexió:

Édes Anna és A pénz nem minden

Kérdésként merül fel, hogy a Bulla Elma főszereplésével 1937-ben Lakatos László átíratában, Bársony István rendezésében a Belvárosi Színházban bemutatott *Édes Anna*,⁴⁶ mint a Kosztolányi regény színpadi debütálásának kidolgozása mennyire unikális a női cseléd középpontba állításával, a cseléd nézőpontjának megmutatásával. Az *Édes Anna* mellett legjellegzetesebbnek Bús Fekete László 1933 februárjában a Vígszínházban bemutatott *A pénz nem minden* című előadása tűnik (a rendező Hegedűs Tibor), amelyben egy tanítónő azért, hogy ne kerüljön utcára, egy álcselédkönyvvvel beáll szobalánynak. Az, hogy egy színpadi előadás középpontjában a női cseléd áll, a nézők számára nem volt idegen, mert az ún. cselédmizéria nemcsak a színház, hanem általában a közbeszéd számára is elég anyagot biztosított. Tádler Henrietta társadalomtörténész így határozza meg a cselédmizéria fogalmát:

[A] cselédekkel kapcsolatos mindennemű nehézség, teendő, körülmény a részét képezi; magában foglalja a cseléd és gazdája közötti feszült viszonyt, de jelenti a cselédek jogait, cselédközvetítést, cselédkriminalitást, betegsegélyezést és önművelést is.⁴⁷

⁴⁶ Lakatos László (színpadra átdolgozta); rendező: Bársony István, díszlettervező: Gara Zoltán, főbb szerepekben: Édes Anna: Bulla Elma, Vized-házaspár: Fenyő Emil és Peéry Piri, Moviszter: Boray Lajos, Jancsi: Básti Lajos; Budapest, Belvárosi Színház, 1937. február 12. (bemutató). A szövegkönyvet ld. Lakatos László, „Édes Anna szövegkönyve”, *Színházi Élet*, 16 (1937. április 11–17.), 103–126. Illetve a Vized-játzó Peéry Piri szöveg példánya (OSZK, Színháztörténeti és Zenemű Tár 7531. Németh Antal hagyatéka)

⁴⁷ TRÁDLER, *i. m.*, 203.



Ez a beszédmód megjelent a sajtóban, a szépirodalomban, és a helyzetet segíteni próbáló szociális egyletek évkönyveiben.⁴⁸ A kor nézője pedig ismerhette Kosztolányi nagyon is híres és elismert regényét, és általában tudhatta, mi az a cselédkönyv, tudta, ki az a cupringer, és azt is, hogy mi az a cselédmizéria. Ebben a két színházi előadásban a cselédkérdés középpontba kerül, a társadalomtörténet mai álláspontja szerint is értelmezhetően reflektál és hozzátesz a cselédmizéria diskurzusához.

Mind az *Édes Anna*, mind *A pénz nem minden* sikeresnek minősültek a korban, sikeres színpadi szerzők jegyezték a szövegekönyvüket. Bekapcsolva a kor színházi hálójába *A pénz nem mindent* Bécsben is játszották, majd Párizsban hangosfilmre adaptálták,⁴⁹ az *Édes Anna* külföldi bemutatásáról, filmre adaptálásáról szó volt,⁵⁰ végül azonban magyar nyelvterületen kívül nem adták elő.

Schöpflin Aladár a következőképpen ír az *Édes Anna* előadásáról:

A legfőbb fordulat, Édes Anna gyilkossága a regényben kimondott előkészítés nélkül, a tudatalatti legmélyebb rétegeből tör ki vulkanikus kitörés módjára, – ezt a színpadon nem lehetne megértetni, elő kellett készíteni az úrnő hisztériájának és szeretetlenségének hangsúlyozásával, ami elkerülhetetlenül nyersebbé tette az egészet. Viszont, ha Édes Anna megöli nemcsak asszonyát, hanem gazdáját is, ezt kibírjuk és a gyilkolás eszeveszett lendületével meg is tudjuk magyarázni. Színpadon kibírhatatlanul brutálisan hatna, – ezért helyes, hogy az átdolgozásban csak az asszony az áldozat. Ugyancsak, ahogy a regényben el van mondva az úrfi és a cseléd lány közötti viszony, az is durvának hatna, –

⁴⁸ TRÁDLER, *i. m.*, 205.

⁴⁹ ANDERSEN György, „Hogyan lesz egy magyar vígjátékból francia hangosfilm?”, *Színházi Élet*, 46 (1933), 46–49, 47.

⁵⁰ Roboz Imre a Paramount Filmstúdió megbízásából ennek a budapesti előadásnak a szüzséjét is megküldte filmötlet-alapként Hollywoodba. (HELTAI Gyöngyi, *Pesti magánszínházak a két világháború között. Transzatlanti hatások, lokális érdekvédelem (Humanóriák)*, L'Harmattan, Budapest, 2021, 122.) A jelentés az *Édes Anna* budapesti premierjének a kevés helyszínváltoztatás miatt kifejezetten inkább színpadi megvalósulását javasolja. (*A new play in three acts presented at the Belvárosi Theatre*, Budapest, February, 1937. Roboz Imre nevében (Vígshírház), Emerich Roboz. OSZK Színháztörténeti és Zenemű Tár, Irattár 374.)



az átdolgozó kénytelen volt Édes Annát szerelmessé tenni az úrfiba attól a pillanattól fogva, hogy az úrfit meglátja. Ezt a két lényegbevágó változtatást szükségszerűen kívánta meg a színpad. [...]. Hogy az egész nyersebbnek, a bűnügyi drámához közelebbállónak hat, azt mindenki előre tudhatta, akinek van fogalma a színpadi hatások természetéről.⁵¹

Schöpflin Aladár a színpadi hatások természetéről beszél, és két fontos változtatásról a regényhez képest: a kettős gyilkosságból egy lesz, Anna csak Vizynét öli meg, azt is önvédelemből, illetve Anna és Jancsi úrfi között kölcsönös szerelem lesz a színpadi verzióban. Nem említi azonban a talán legfontosabb változtatást: Anna nem veszi be a magzatelhajtó port, tehát nem történik meg az abortusz. Az, hogy Lakatos a változtatásokat mennyire körültekintően vitte véghez, filológiai elemzéssel is alátámasztható, ugyanis Kosztolányi Dezsőné Harmos Ilona már a beteg Kosztolányival egyeztetve megírta a maga színpadi változatát, amelyet azután Lakatos László átdolgozott. A színpadi nyelvet jobban ismerte, színpadon jobban hangzó mondatokat formált, egyszerűsített, és depolitizálta a szöveget. Meghagyta azt a változást, hogy Anna csak Vizynét öli meg, szintén önvédelemből, különbség viszont az, hogy a Harmos-féle változatban az abortusz még megtörténik, és nem szerepel a Jancsi úrfi által viszonzott érzelmi kötelék, ami arra készíti, hogy Anna mellett maradjon a bizonyított gyilkosság után is. A Harmos Ilona-féle változat ugyanis a gyilkosság után közvetlenül lezárul, semmilyen optimista végkicsengést nem sejtetve.⁵²

A pénz nem minden című előadás eredetileg is színpadra írt mű, szintén egy budapesti bérházban játszódik, amelyben Bécsy Tamás megfogalmazásában „az alakok között van öt cseléd lány, a Házmester, aki egyben rendőrőrmester, a Vice, Stern, a cupringer, Podolecz, a mára minden vagyonát elkártyázott ügyvéd, Binder méltóságos úr és felesége. A két főalak, Zsuzsi, az árvaságra jutott, állástalan tanárnő, [...] és Jani, a híres,

⁵¹ SCHÖPFLIN Aladár, „Színházi Tükör”, *Tükör*, 1937. március, 206–208, 206.

⁵² VARGA Kinga, „Leszámazások. Az Édes Anna néhány színpadi szövegváltozatról. A Lakatos László-, a Felkai Ferenc- és a Harag György-féle változat”. BUCSICS KATALIN (szerk.), *Kosztolányi színpadi művei. Tanulmányok*, MTA-ELTE Hálózati Kritikai Szövegkiadás Kutatócsoport, Budapest, 2017, 283–307.



válogatott futballista, aki a Házmaster unokaöccse és keresztfia.”⁵³ Az *Édes Annában* egy szalondráma bontakozik ki előttünk, egy polgári lakás belső tereit, a nagyszobát és a konyhát látjuk. *A pénz nem minden* tágabb perspektívát nyújt, amelyben a négyemeletes Retek utcai bérház udvarát, gangját és a polgári lakások tereinek történéseit is megmutatja. Ehhez bonyolult díszletezést használ (a kritika ki is emeli a díszlettervező munkáját, ami nem gyakori a korban), a változások során, az új jelenetek előtt különböző díszletfalakat húznak fel- és le, a magasban lévő szobákba több emeletre is belátunk.⁵⁴

Vagyis, a budapesti bérházak *couleur local*-jával bontakozik ki a személyes cselédtörténetek egy-egy szélsőséges példája. Anna azzal, hogy megöli gazdáját, áttöri a cseléd–úr közti hierarchiát, de nem tesz másképpen Zsuzsi sem, amikor egy magasabb társadalmi státuszt elhagyva gazdasági kényszerből cselédnek áll (a társadalmi ranglétrán lejjebb lép).⁵⁵ Ő egy választott identitásnak veszi fel a cselédszerepet, és ki tud belőle lépni, míg Anna ugyan áttöri azt a határvonalat, amelyet merevnek gondolt, de nem tud elmozdulni, és csak még lejjebb, a börtön világába süllyed. Árvay Zsuzsanna, „álnevén” Pálinkás Zsuzsi, tudatában van megalázott helyzetének (a háziúr háromszor próbálja meg elcsábítani direkt és indirekt módokon), Anna elszenvedti a csábítást, és ezért jut el a tragédia küszöbére.

Zsuzsi tudatosságára két idézet is szolgál:

[...] amikor helybeálltam, a méltóságos úr azt mondta, nem szokott cselédekkel kezdeni. Hát én nem fogok a gazdámval. Én kipucolom a cipőjét, tűröm a szeszélyeit, takarítok maga után és slussz. Ezért kapok kosztot, kvártélyt és fizetést. De aki tőlem akar valamit, az ne bujkáljon, ha elmegyek vele vacsorázni, legyen büszke, ha beszállok vele egy autóba, és ne üljön le, amíg én állok a szobában.⁵⁶

⁵³ BÉCSY, *A siker receptjei...*, i. m., 178.

⁵⁴ (b.m.), „A pénz nem minden. Bús Fekete László 3 felvonásos életképét ma mutatja be a Vígszínház”, *Esti Kurír*, 1933. febr. 24., 12.

⁵⁵ A korabeli *Színházi Élet* közöl egy cikket, hogy a munkanélküliség olyan nagy, hogy cselédnek állnak diplomás nők is. „Éheznek a háztartási alkalmazottak Budapesten”, *Színházi Élet*, 34 (1925), 29.

⁵⁶ Bús Fekete László, *A pénz nem minden* (szövegkönyv), OSZK Színház történeti és



Kérem, nem történt semmi. Két hétig szobalány voltam és végigcsináltam mindent, amin egy cselédnek keresztül kell mennie. Azzal kezdődött, hogy lekergettek a fölépcsőről és azzal végződött, hogy rámfogták, tolvaj vagyok!⁵⁷

A két dráma között fontos kapocs továbbá a cselédszerző, a cupringer megjelenése. Lakatos új szereplőt léptet fel a regényhez képest, Markovicst, akihez a cselédszerző irodába Vizyné látogat el, ahol kiválasztja Annát. Ezzel párhuzamos *A pénz nem mindenben* Stern cselédszerző alakja, aki a Retek utcai bérházban bérel irodát. A cselédszerző jellegzetes pesti figura, Lakatos talán ezért léptette be a színdarabba szereplőként, bár Kosztolányi regényében is van említés erről az intézményről.⁵⁸ A szerkezeti elvet tekintve fontos figura, aki több ízben előre viszi a cselekményt. Ő szerez Zsuzsinak cselédkönyvet és állást, és ő szerzi meg neki végül a tanári állás lehetőségét is, ami a dráma „happy end”-jének dramaturgiai része. Nem mellékes, hogy egy olyan cselédlány könyvét adja neki, akiről később kiderül, hogy lopott, és egyébként fel is tűnik a színen, próbálja visszaszerezni a könyvet, de a rengeteg szereplő között elvész a jelenléte.

Látjuk még a bérházban Rózsit, Terkát, Juliskát, akikről karikatúraszerű képet nyújt a szerzői leírás. Ezek szerint Rózsi: „[...] szutykos kis cseléd, indolens és buta, a mellélépcsőn keresztül valami fantasztikus ruhában kicsoszog a lakásból [...], lassan, minden szót elhúzva beszél”.⁵⁹ Míg a Pincérlányt, a cselédkönyv tulajdonosát, vagyis akinek identitását átveszi Zsuzsi, a főhősnő, így jellemzi a szerzői leírás: „25 éves, tarka, ízléstelen, szegényes ruha, valami vad kalap, a Rákóczi út mellékuccain sétálnak ilyen figurák, bejön a kapun, kicsit az üldözöttség bizonytalanságával.”⁶⁰

Zeneműtár, Víg, 542, 72.

⁵⁷ Bús Fekete László, *A pénz nem minden* (szövegkönyv), i. m., 106.

⁵⁸ KOSZTOLÁNYI Dezső *Édes Anna* (kritikai kiadás), szerk. és jegyz. VERES András, Pozsony, Kalligram, 2010, 105–111.

⁵⁹ Bús Fekete László, „A pénz nem minden (szövegkönyv)”, *Színházi Élet*, 17 (1933), 135–165, 136.

⁶⁰ Bús Fekete László, „A pénz nem minden (szövegkönyv)”, i. m., 148.



Míg Édes Anna minden cseléd, és Zsuzsi is ennek szerződik, amely a cselédségi hierarchia legalsó fokának minősül, a Vígszínház előadásában Zsófi, a szakácsnő is megjelenik, amely egy védettebb kategória, aki a cselédség különböző szintjeiről a következőket mondja: „Velem is így kezdték. Van is egy gyerekem. De legyen nyugodt, én négy helyről kapom utána a tartásdíjat.”⁶¹ Az *Édes Annában* a szomszéd házaspárok cselédjei, Etel és Stefi, másféle módon élnek a cselédeletet, mint Anna, ezzel kontrasztként mutatva arra, hogy a cseléd is meg tudja őrizni az önbecsülését (végzik a munkájukat, mindenről van véleményük, kimenőik szórakoznak).

A *Édes Annában* a második kép a *Háztartási munkaközvetítő*nél játszódik, ahol Vizyné megtalálja Annát. Ezt az OSZK Színház történeti és Zenetárában a Vizynét alakító Peéry Piri számára rajongói ajándékként megőrzött, az előadást 47 db fényképen, 15 oldalon jelenetként megőrző album 6–7. oldalának hat fényképe mutatja be.⁶² A cselédközvetítő Markovics irodájának belsejében vagyunk, ezt az ajtó fordított kiírása mutatja. Itt hat fiatal, csevegő, vidám, csinos, viszonylag jól öltözött fiatal nő várja, hogy egy asszony kiválassza őket. Színházról beszélgetnek, a regénytől teljesen függetlenül ilyen nevekre hallgatnak: Héring Lujzika, Zakariás Emma, Répás Böske, Mennyei Margit, Takács Erzsike és Baka Veron. Az egyik képen látjuk Bulla Elmát Édes Annaként, ahogy elegáns, magasan gombolt ruhájában méltóságteljesen és komoran ül a többi lány között sűrű árnyalatú ruhájában, viselkedése és ruházata is elüt a többiektől. A cseléd lányok a közvetítő irodában a *Színházi Élet* aktuális számát tárgyalják ki, amelyről Schöpflin kritikájában így ír: „csak a cselédszerzőbeli jelenetet érezzük kisiklásnak. A helyre várakozó cselédek nagyon is karikatúrák.”⁶³ A pénz nem minden esetében is találunk jellegzetes képi ábrázolást a cseléd megjelenítésre. A történetből adódóan a cseléd megformálása kimondottan is szereppé válik, a tanítónő (Dajka

⁶¹ Bús Fekete László, *A pénz nem minden* (szövegkönyv), i. m., 157.

⁶² A zöldkötésű album első oldalán a datálás mellett (1937. III.) kalligrafikus írással az *Édes Anna* cím, illetve az *Őnagysága Dr. Németh Antalné Peéry Piri művésznőnek* dedikáció szerepelnek. OSZK Színház történeti és Zenemű tár, Album 3 (Németh Antal hagyatéka).

⁶³ SCHÖPFLIN, i. m., 208.



Margit) eljátssza a cseléd szerepét. Ezt a színházi újságírás is reprezentálja, amikor a *Színházi Élet* hasábjain a tanítónő elegáns hétköznapi jelmezét a kötényes-bóbitás városi cselédlány elegáns kosztümje mellett mutatja be.⁶⁴

Tehát a két színházi előadás a cselédszereplők kidolgozottságában többféle árnyalatot mutat. A központi alakok összetett, akarattal, motivációval rendelkező karakterek (Anna és Zsuzsi). Megjelennek mellettük egyéni sorssal rendelkező mellékszereplők (Etel és Stefi, illetve Zsófi, a szakácsnő), továbbá a statisztaszerepekben bizonyos előítéleteknek megfelelő figurák (a Retek utcai bérház néhány mondatos cselédszereplői, akik feslettnek tűnnek, illetve a cselédszerző irodában tömeget képező, az életet könnyednek tekintő lányok).

A szöveggönyv konkrét társadalomtörténeti jelentőséggel is bír, Bús Fekete László beleszövi a cselédtörvény egyes passzusait. Zsuzsi kijelenti, hogy ő innen azonnal elmegy, mire a cselédközvetítő Stern fejből mondja a törvényt: „Felmondás nélkül csak akkor lehet, ha egészségtelen a hálóhelye. Ha tetteleg bántalmazták. Avagy az erkölcsére törnek, avagy...”.⁶⁵ Egy ilyen színpadi szituáció kritikát fogalmaz meg, hiszen annak a visszáságára mutat rá, hogy hiába van törvény, amely a cselédek jogait is védi, ha az adott szituáció nem hagyja ezeket érvényesülni.

Összegzésül elmondható, hogy a cselédprobléma középpontba állítása nem volt idegen a két világháború közötti színházi előadásokban. Mind az *Édes Anna*, mind *A pénz nem minden* átütő siker volt, és mindkettő a nézők szempontjából ismert problémát járta körül. Az egyik inkább leíró, a másik tragédiába forduló dráma. Az egyik horizontális, a másik vertikális mozgásokat mutat be. Ebből látszik, hogy ez a problémafelvetés élénken foglalkoztatta az akkori közönséget, és ezeket a megfogalmazási kísérleteket bizonyára nem érezték túlzásnak.

Felhasznált irodalom

BALOGH Gyöngyi: „A tolonc”, <https://nfi.hu/alapfilmek-1/alapfilmek-filmek/jatekfilm/a-tolonc-1.html> [2023. 09. 23.]

⁶⁴ „Hatvany Lili színházi levele”, *Színházi Élet*, 10 (1933), 8–12, 10.

⁶⁵ Bús Fekete László, „A pénz nem minden (szöveggönyv)”, *i. m.*, 157.



- BÉCSY Tamás: „Sikerdarabok. A húszas-harmincas évek magyar vígjátékairól”, *Irodalomtörténet*, 1–2 (1998), 132–148.
- BÉCSY Tamás: *A siker receptjei. Az 1920-as, 30-as évek magyar darabjairól*, Kodolányi János Főiskola–Vörösmarty Társaság, Székesfehérvár, 2001.
- BÓDI Zsuzsanna: *A salgótarjáni házicselédek és alkalmazói (1920–1944)*, Doktori disszertáció, ELTE, Történelemtudományok Doktori Iskola, Budapest, 2015.
- CZINGEL Szilvia: „Pest, feketére fest...”, *Múltunk*, 1 (2014), 204–220.
- CSAPLÁROS István: „Kosztolányi Dezső és a lengyel irodalom”, *Irodalomtörténet*, 1 (1985), 178–180.
- GYÁNI Gábor: *Család, háztartás és a városi cselédség (Gyorsuló Idő)*, Magvető, Budapest, 1983.
- HELTAI Gyöngyi: *Pesti magánszínházak a két világháború között. Transzatlanti hatások, lokális érdekvédelem (Humanóriák)*, L'Harmattan, Budapest, 2021.
- JAKAB-BALOGH Lilla: *Hagyományörzés és invenció Szép Ernő drámáiban*, Doktori disszertáció, ELTE, Irodalomtudományi Doktori Iskola, Budapest, 2021.
- KALOCSA Róza: *Illemtankönyv. Hazai és külföldi művek felhasználásával. Révai Testvérek Kiadása*, Budapest, 1884.
- MAGYAR Bálint, *A Vígszínház története. Alapítástól az államosításig 1896–1949*, Szépirodalmi, Budapest, 1979.
- PÓR Katalin: „NEM ELÉG MAGYARNAK LENNI...”, *HOLMI*, 1 (2009), 56–71. [Szántó Judit]
- SCHÖPFLIN Aladár: „Színházi Tükör”, *Tükör*, 1937. március, 206–208.
- SZÉCHENYI Ágnes: „Molnár Ferenc és Budapest. Első megközelítés, részben Schöpflin Aladár Molnár-kritikák tükrében”. BENGI László – IMRE Zoltán (szerk.): *„Ha gitt van, akkor...”. Tanulmányok Molnár Ferenc műveiről*, Magyar Irodalomtörténeti Társaság (MTT-Konferenciák), Budapest, 2022, 185–195.
- TRÁDLER Henrietta: „Az igazi Édes Annák”, *Sic itur ad astra*, 66 (2017), 191–226.
- VÁRADI Ágnes: *Drámai hősnők típusai a századelő magyar irodalmában*, Doktori értekezés, Színház és Filmművészeti Egyetem, Doktori Iskola, Budapest, 2022.
- VARGA Kinga: „Leszámazások. Az Édes Anna néhány színpadi szövegekönvéről. A Lakatos László-, a Felkai Ferenc- és a Harag György-féle változat”. BUCSICS Katalin (szerk.): *Kosztolányi színpadi művei. Tanulmányok*, MTA-ELTE Hálózati Kritikai Szövegkiadás Kutatócsoport, Budapest, 2017, 283–307.
- VERES András, szerk. és jegyz.: *KOSZTOLÁNYI Dezső Édes Anna* (kritikai kiadás), Pozsony, Kalligram, 2010.



Források

Törvéycikkek

1876. évi XIII. törvéycikk „A cseléd és gazda közötti viszony szabályozásáról, a gazdasági munkásokról és a napszámosokról”.
1907. évi XLV. törvéycikk „a gazda és a gazdasági cseléd közötti jogviszony szabályozásáról.
1937. évi XXI. törvéycikk „a munkaviszony egyes kérdéseinek szabályozásáról”.

Folyóiratcikkek

- ACÉL Pál, „Előversengés”. ACÉL Pál, *Lakájok. Egyfelvonásos komoly vígjáték*, Budapest, 1913, 2–8.
- ANDERSEN György, „Hogyan lesz egy magyar vígjátékból francia hangosfilm?”, *Színházi Élet*, 46 (1933), 46–49, 47.
- (b.m.), „A pénz nem minden. Bús Fekete László 3 felvonásos életképét ma mutatja be a Vígszínház”, *Esti Kurir*, 1933. febr. 24., 12.
- HAJÓ Sándor, „A Vígszínház bemutatja: Ablakok”, *Színházi Élet*, 16 (1925), 2–5.
- „Hatvany Lili színházi levele”, *Színházi Élet*, 10 (1933), 8–12.
- n.n.: „Bulla Elma az Édes Annáról”, *Pesti Napló*, 1937. február 6., 13.
- n.n.: „Cselédek és Inasok”, *Pesti Hírlap Vasárnapja*, 1937. február 28., 50.
- n.n.: „Éheznek a háztartási alkalmazottak Budapesten”, *Színházi Élet*, 34 (1925), 29.
- n.n.: „Háztartási alkalmazottak”, *Színházi Élet*, 12 (1937), 29.

Szövegkönyvek

- BÉKEFFY István – STELLA Adorján, „Jöjjön elsején!”, *Színházi Élet*, 12 (1937), 111–132.
- BEÖTHY László, „Kovácsné”, *Színházi Élet*, 23 (1923), 65–94.
- BÓKAI János, „A rossz asszonya”, *Színházi Élet*, 10 (1938), 99–121.
- BRÓDY Sándor, *A dada, Erkölcsrajz három felvonásban*, Athenaeum Irodalmi és Nyomdai R.T. Kiadása, Budapest, 1917.



- BÚS FEKETE László, „A pénz nem minden”, *Színházi Élet*, 17 (1933), 135–165. (1. változat) OSZK Színháztörténeti és Zeneműtár, Víg, 542, 72. (2. változat)
- BÚS FEKETE László, „Pista néni”, *Színházi Élet*, 31 (1929), 97–127.
- FAUCHOIS, René, „Szegény Mavrier”, *Színházi Élet*, 2 (1934), 135–159.
- GANDERA, Felix, „Ki babája vagyok én...”, *Színházi Élet*, 32 (1925), 109–139.
- HATVANY Lili, „A lánc”, *Színházi Élet*, 1 (1935), 129–153.
- HATVANY Lili, „A varázsige”, *Színházi Élet*, 1 (1933), 106–134.
- HERCZEG Ferenc, „Kéz kezet mos”, *Színházi Élet*, 19 (1928), 129–165.
- HUNYADY Sándor, „Bors István”, *Színházi Élet*, 18 (1938), 98–122.
- JEROME, K. Jerome, „Fanny és a cselédkérdés”, *Színházi Élet*, 22 (1925), 107–140.
- KOLLÁR Béla, „Egymillió pengő”, *Színházi Élet*, 8 (1937), 107–127.
- LAKATOS László, „Édes Anna szövegkönyve”, *Színházi Élet*, 16 (1937. április 11–17.), 103–126.
- LÁSZLÓ Margit, „A kalap”, *Színházi Élet*, 48 (1932), 125–126.
- LIPTAI Imre, „A rubikon”, *Színházi Élet*, 42 (1921), 54–61.
- MARTOS Ferenc – SZIRMAI Albert, „Kutyuskám”, *Színházi Élet*, 6 (1920), 38–46.
- MOLNÁR Ferenc, *Csoda a hegyek közt. Legenda négy felvonásban*, Athenaeum, Budapest, 1933.) Színháztörténeti és Zenemű Tár, Víg 575.
- PÁSZTOR Árpád, „Őnagysága egy napja”, *Színházi Élet*, 46 (1930), 117–145.
- SIEGFRIED, Geyer, „Végre egy úriasszony”, *Színházi Élet*, 50 (1928), 113–152.
- SZÉP Ernő, „Patika”. Réz Pál (vál., szöveg gond. és utószó), *Szép Ernő. Színház, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1975, 195–301.*
- TÓTH Ede, „A toloncának”, *Színházi Élet*, 34 (1925).
- TÖRÖK Rezső, „Édesanyám”, *Színházi Élet*, 4 (1933), 124–134.
- TÖRÖK Rezső, „Az asszonyragó”, *Színházi Élet*, 23 (1933), 121–131.
- URVANCOV, Lev, „Maruszja”, *Színházi Élet*, 23 (1928), 145–181.
- „Viznyét játszó Peéry Piri szövegpéldánya”, OSZK, Színháztörténeti és Zenemű Tár 7531. Németh Antal hagyatéka.
- ZAPOLSKA, Gabriela, „Dulszka asszony erkölcsé”, *Az OSZK Színháztörténeti és Zenemű Tár, MM 14.205.*



Iratanyag

A new play in three acts presented at the Belvárosi Theatre, Budapest, February, 1937.
Roboz Imre nevében (Vígshízház), Emerich Roboz. OSZK Színháztörténeti és Zenemű Tár, Irrattár 374.

Rajongói album. *Őnagysága Dr. Németh Antalné Peéri Piri művésznőnek*, OSZK Színháztörténeti és Zenemű tár, Album 3 (Németh Antal hagyatéka).

VÁMOS KORNÉLIA

A nő mint hősosz

Antigoné, az önmagát saját céljai érdekében feláldozó nőalak

Kutatási területem fő tárgya az archaikus és a klasszikus kori görög irodalom kiemelkedő alkotásaiban megjelenített nőalakok tipológiai vizsgálata. Főként Szophoklész és Euripidész fennmaradt tragédiáinak elemzése során foglaltam meg egy olyan szempontrendszert, amely alapján valamennyi hősnőt az áldozathozatali mód szerint osztályozni lehet. Három alapvető nőtípust különböztetek meg: a másokat önmaga céljai elérése érdekében feláldozó nőalak; az önmagát önmaga céljai elérése érdekében feláldozó; végül pedig aki önmagát áldozza, hogy másokat segítsen hozzá céljuk eléréséhez. Ezen típusok legkarakteresebb képviselői Helené, Antigoné és Iphigeneia.

Természetesen a kategóriák nem tiszták, értelmezési és megközelítési szempontból tartozhatnak egyik vagy másik csoportba is, de a céлом annak a bizonyítása, hogy ezen tipologizálási síkon, áldozathozatali mód szerint valamennyi nőalak megközelíthető és értelmezhető, amely fontos támpontjaként szolgálhat az egyes művek tragikus konstellációjának feltérképezésekor.

A drámák elemzése során Karsai György filológiai, kiemelten szövegközpontú elemzési módszere mellett Nagy Imre drámaelméleti modelljét¹

¹ A Nagy Imre-modell a dráma nyelvi világában szekundér nyelvi szinten többnyelvűséget feltételez a szereplők között: eszerint az egyes szereplők különböző *lektus*okat beszélnek, amelynek összessége a *lektusmező*. Amikor az egyik szereplő beszédmódja nem tud beilleszkedni a *lektusmező* rendjébe, akkor kommunikációs feszültség jön létre, amely



is alkalmazom olyan kiegészítésekkel, amelyek alkalmassá teszik a modell használatát az antik művekre, és amelynek alkalmazása többek között azért fontos, mert átjárhatóságot és kapcsolódási pontot biztosít különböző alkotások azonos karakterének összehasonlító vizsgálata során vertikális és horizontális síkon egyaránt.²

Jelen tanulmányban Antigoné hérosszá válásának folyamatából emelek ki néhány olyan állomást, amely a szöveg szekunder többnyelvűségének tényére alapozva, újfajta terminológiával feldolgozva az egész mű lényegét, valamint a tipologizálási rendszerem második csoportjának, *az önmagát önmaga céljai elérése érdekében feláldozó nőalaknak* a megismerését közelebb hozza.

Konszenzus van az elemzők között abban a tekintetben, hogy Antigoné magányos hős, hiszen egyedül cselekszik.³ Arra azonban kevésbé, vagy egyáltalán nem térnek ki, hogy ez a magányossága honnan ered, pontosabban fogalmazva, hogy minek a következménye. Antigoné első megnyilvánulása

rendszerint *nyelvi tusákban* realizálódik. Ezekben a *nyelvi tusákban* a beilleszkedni nem tudó szereplő egy úgynevezett *agresszív nyelvi kódot* használ és megpróbálja a többi szereplőt, szereplőket rávenni az egynyelvű együttműködésre és így a nyelv szintjén megvívott csatában próbálja meg érvényre juttatni akaratát. A Nagy Imre által használt *nyelvi tusa* terminustól eltérve, az antik görög drámák vonatkozásában a *nyelvi agón* kifejezést használom, két (esetleg három) szereplő közti nyelvi küzdelem, versengés, harc megnevezésére. NAGY Imre, „Gertrudis színre lép – A Bánk bán többnyelvűsége”, *Jelenkor*, LV/6 (2012), 630–647.

² NAGY Imre, *Ágától Bánkig. A dramaturgia nyelve és a nyelv dramaturgiája*, Pro Pannonia Kiadói Alapítvány, Budapest, 2001, 177–202., NAGY Imre, „A negyedik modell? A drámai műfajokról és nyelvalakzatokról”. KÉKESI KUN Árpád – JÁKFAI Magdolna (szerk.), *A színháztudomány az akadémiai diszciplínák rendjében*, L'Harmattan, Budapest, 2009, 117–126.

³ RITÓOK Zsigmond, *Vágy, költészet, megismerés*, Osiris, Budapest, 2009, 164–171; G. M. KIRKWOOD, *A Study of Sophoclean Drama. With a New Preface and Enlarged Bibliographical Note*, Cornell University Press, London, 1994, 30–98; Humphrey Davey Findley KITTO, *Greek Tragedy: A Literary Study*, Doubleday, Garden City, NY, 1954, 125–130; Bernard KNOX, *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley, Los Angeles, 1964, 62–116; KOCZISZKY Éva, „Antik és modern: az Antigoné értelmezés típusai”, *Holmi*, 1990/12, 1419–1428; George STEINER, *Örök Antigoné*, Európa, Budapest, 1990; Joana Cristina TUTU, „The motivation of Antigone”, *Hirundo The McGill Journal of Classical Studies*, 9 (2009–2010), 73–79.



a prologoszban arra enged következtetni, hogy szövetségest keres magának Iszméné személyében. Miután kérdések sorát (1–3, 7–9. sor) intézi testvérehez és felvilágosítja az új rendeletről, amely ismét családjukat sújtja, úgy tűnik, hogy fájdalmas sorsukat közös teherként éli meg. Miután azonban Iszméné válaszából kiderül, hogy ő az elmúlt nap új eseményeiről semmit sem tud és számára még az is bizonytalan, hogy a sorsuk most jobbra, vagy rosszabbra fog-e fordulni, Antigoné váratlanul szembefordul vele és kész tények elé állítva, választásra kötelezi úgy, hogy a kezdeti, nyelvi konszenzusra törekvő megnyilvánulása hirtelen agresszív nyelvi felhangot ölt.

„Előre tudtam válaszod.” (18. sor)⁴ Halljuk Antigoné szemrehányó feleletét, majd beavatja testvérét a parancs részleteibe, miszerint Polüneikészt „sem eltemetni, sem siratni nem szabad [...] egy könny, egy rög nélkül heverjen ott a test, / hogy lakmározzon rajta minden dögmádár!” (27–30. sor) Ezt követően állítja döntés elé Iszménét (41. sor) anélkül, hogy közölné vele, milyen szándékai is vannak valójában. Az ezt követő nyelvi agón helyes értelmezése döntő fontosságú a darab tragikumának megértése szempontjából. Iszméné ugyanis nem hagyja magára Antigonét, nem mond neki ellent, nem tagadja meg testvérétől a segítségnyújtást, pusztán óvatosságra és megfontoltságra inti.

Antigoné: Döntsd el: velem tartasz, velem cselekszel-é?

Iszméné: De merre tartasz, mit cselekszel, hadd tudom!

Antigoné: Követsz-e hogy halmot hányjunk a test fölé?

Iszméné: Te megtennéd, mi egy egész népnek tilos? (41–44. sor)

Iszméné mindvégig következetes, jelen helyzetben is ugyanannyira testvére mellett áll és féltve védi, mint később, amikor Antigonét elfogják és Kreón a halálba küldi. Antigoné vétke viszont a *tülkapás* lesz, ugyanis nem elég-szik meg testvérenek az elhantolásával, Kreón uralmát akarja megtörni, amelynek érdekében önmagát is feláldozza.

Iszméné, Antigonéval ellentétben elfogadja Kreón parancsát *látszólag*. Szövegszerűen ugyanis nem bizonyítható, nem lehetünk maradéktalanul biztosak abban, hogy szavait nem követik-e tettek. Antigoné az egyetlen

⁴ A tanulmányban mindvégig Mészöly Dezső *Antigoné* fordítását használom.



elő családtagja, csak őrá számíthat, benne bízhat. Természetes, hogy látva testvérének a dühét, próbálja megfontoltságra késztetni, hiszen nőként, támogatás nélkül, királyi parancs ellen lázadni a halált jelenti, ezért félti őt (49–67, 82. sor). Mindezek ellenére egyetlen egyszer sem mond ellent Antigonének! Iszméné számára világossá válik, hogy testvére nem hallgat rá, határozottan elutasítja, a realista dramaturgia nyelvén úgy is fogalmazhatnánk, hogy Antigoné a konstruktív nyelvi együttműködés minden formáját határozottan megtagadja (86–87. sor).

A prologosz talán legnehezebben megválaszolható kérdése az, hogy miután Iszménében tudatosul, hogy Antigoné elfordul tőle és olyan cselekedetre készül, amely az állam elleni tettnek számít (78–80. sor) és Kreón megöletheti, vajon ezt követően mit tesz.

A két lány nyelvi agónjának lezárásakor – a szerzői instrukciót figyelembe véve⁵ –, azt látjuk, hogy a szereplők ellentétes irányban távoznak a színről. Iszméné a darab elején a palotából jött ki Antigoné hívására, de most nem tér vissza oda. Szophoklész ezáltal olyan homályt teremt a cselekményben, amelyre nem kapunk választ a későbbiekben sem. Hová megy és mit tesz Iszméné, aki a 99. sorban távozik és majd csak az 526. sorban tér vissza, hogy testvére védelmére keljen?

Összefoglalva azt mondhatjuk, hogy Antigoné a prologoszban látszólag magára maradt, és „már akkor a tragikus hősökre jellemző *teljes magány* állapotában van, amikor Kreóonnal még nem is találkozott.”⁶ A többi tragikus hőssel⁷ ellentétben azonban megállapítható, hogy ő nem egy végzetes tett következményeként kerül ebbe a helyzetbe, hanem tudatosan akarja ezt az állapotot elérni, ahogyan Karsai György is megfogalmazza: „tudatosan törekszik arra, hogy a tragikus magányt minél gyorsabban és minél biztosabban kivívja magának.”⁸

Antigoné és Kreón vétke, hibája azonos eredetű. Mindkettőjük tettét – itt elsősorban nyelvi cselekedetre gondolok – a túlkapas, a *hübrisz* jellemzi.

⁵ A instrukciót természetesen nem teljes értékű filológiai bizonyítékként kell kezelni.

⁶ KARSAI György, *A Szép és a szörnyeteg. Görög drámák értelmezései*, Osiris, Budapest, 1999, 38.

⁷ Ld.: Oidipusz, Kreón, Agamemnón, Philoktéész

⁸ KARSAI, *i. m.*, 38.



Ahogy Kreón nem elégszik meg azzal a – jogos – tiltással, hogy a város ellen törő Polüneikészt tilos tisztességes temetésben részesíteni, a halottal szembeni kötelező végtisztesség megadását – a földdel való beszórást – is megtiltja (29–30. sor).⁹ Mark Griffith felhívja a figyelmünket arra, hogy az ok, amely az istenek haragját kiváltotta, nem egyértelmű. Kreón az istenek szemében vétkes lehetett egy halott eltemetésének megtiltásában, vagy azért, mert egy családtagjától tagadta meg a végtisztességet.¹⁰ Simon Attila pedig azt emeli ki, hogy Kreón parancsa annyiban haladta meg a korabeli politikai, vallási gyakorlatot, hogy „kifejezetten temetetlenül hagyásról beszél”,¹¹ amit Thébai határain kívülre is kiterjeszt.

Antigoné vétké pedig szintén már a prologoszban kirajzolódik, ahogyan elutasítja Iszménét, a *temetési* szándékát nem akarja titokban tartani (86–87. sor), legfőbb célja pedig a *szép halál* (96–97. sor). Karl Reinhardt, Antigoné és Kreón alakjának elemzésekor szintén megállapítja a párhuzamot, miszerint a saját elveikhez mindketten ugyanannyira ragaszkodnak, csak Reinhardt, Antigoné alakjában a tökéletes lényt hübrisz nélkül, Kreónban pedig a zsarnoki, öncsaló, emberi alakot látja.¹² Ezt a vonalat gondolja tovább Martha Nussbaum is, aki kiemeli Antigoné saját eszményeiért vállalt önfeláldozó magatartását Kreóonnal szemben, aki mások életét áldozza fel.¹³

⁹ A földdel való behintés jelképezte a lélek elszakítását a testtől, a földi köteléktől, ami feltétele annak, hogy az alvilági istenek befogadják. Ennek hiányában a lélek bolyong, árthat az élőknél és taszítja az isteneket.

¹⁰ Mark GRIFFITH, *Sophocles: Antigone*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, 4–11., MEZŐSI Miklós, „Csodálatos-e az ember? Az Antigoné első stasimonja”, *Studia Litteraria*, 2015/1–2, 18–34.

¹¹ SIMON Attila, „A törvény Szophoklész Antigonéjában”, *Iustum Aequum Salutare*, 2007/2, 81.

¹² Karl REINHARDT, *Sophokles*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1947.

¹³ Martha C. NUSSBAUM, *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986, 51–82. Nussbaum is támaszkodik Hegel szintézis elméletére, miszerint az igazságot mindkét fél megközelítése a törvényhez magában rejt, de leginkább a Kórus az, ami segít Antigoné és Kreón által képviselt kettősség megértésében, mert ők nem csak egy abszolút értéket tudnak elfogadni, mint Kreón, vagy Antigoné.



„Fiamnak társul nem kívánok rossz leányt”¹⁴

Antigoné és Haimón – a jegyespár – szerepét ugyanaz a színész játszotta a tragédia színpadán, amíg az *első színész*, aki egyetlen szerepet játszott, Kreónt alakította.¹⁵ Szophoklész tragikus iróniáját mutatja, hogy épp a *szerelmespár* az, akik a scenikai térben nem lehetnek egyszerre jelen, nem találkozhatnak, nem folytathatnak egymással dialógust, nincs közöttük vívódás, nyelvi agón, sem pedig búcsú. Mivel Antigoné a vélhetően rá legnagyobb befolyással bíró szereplővel nem találkozhat, valódi érzelmei Haimón felé mindvégig rejtettek maradnak. Úgy tűnik, hogy ő sürgeti az eseményeket, buzdítja Kreónt, hogy mihamarabb mondja ki felettel a halálos ítéletet, amelyek arra engednek következtetni, hogy nemcsak az Iszménével való találkozást akarta elkerülni – amit végül nem tudott –, hanem jegyesétől is igyekezett távol tartani magát.

Antigoné az egész tragédia során egyszer sem beszél Haimónról, nevét nem mondja ki,¹⁶ mert ő az életet, a jövőt és a szerelmet szimbolizálja – szövegszerűen nem bizonyítható feltételezés –, amiről lemondott akkor, amikor a lázadás és a „dicső, hérószhoz méltó halál”¹⁷ mellett döntött. Haimón szerelmes Antigonéba, küzd érte, szembeszáll apjával először nyelvi síkon, majd a kettejük közötti nyelvi agón (631–765. sor) tettekben realizálódik (1228–1239. sor).

Szophoklész által, hogy a harmadik epeiszodionban (626–780. sor) Haimónt állítja Kreónnal szembe úgy, hogy mindeközben Antigoné nincs jelen – viszont az Antigonét játszó színész szájából halljuk az érveket –, a tragédia politikusságát hangsúlyozza.¹⁸ Háttérbe kerül a szerelmi szál

¹⁴ 571. sor

¹⁵ Ebből a tényből ismét felvetődik a kérdés, hogy ki a dráma főszereplője? Kreón, aki a 162. sorban lép színre és – a 781–883. sor kivételével – egészen az utolsó, 1353. sorig a színen marad, vagy Antigoné, aki a 943. sorban végleg távozik.

¹⁶ Az 574. sorban több kiadásnál is – R. Jebb, A. C. Pearson – tévesen szerepel Antigoné neve. A magyar fordítások közül Mészöly Dezső (Bp., 1983) a Karhoz köti a mondatot, Csiky Gergely (1908.), Csengeri János (1919.), Trencsényi-Waldapfel Imre (1946.) viszont Iszménéhez.

¹⁷ KARSAI, *i. m.*, 45.

¹⁸ William M. CALDER, „Sophokles’ Political Tragedy, *Antigone*”, *GRBS* 9 (1968), 389–407, 391. Calder, hivatkozik Wilamowitz értelmezésére is a tanulmányában, aki szintén a dráma politikusságának kihangsúlyozását látja a jelenetben.



– amely Antigoné részéről nincs is megerősítve –, de a darab végén mégis ez vezet Kreón bukásához, hiszen Haimón, majd Eurüdiké öngyilkosságának – közvetetten – a kiváltó oka.

Antigoné a Kreóonnal folytatott dialógusa során (441–525. sor) nem érvel – Haimóonnal ellentétben –, amelynek magyarázata, vagy a már fentebb említett politikusság hangsúlyozásán van, vagy pedig Kreón és Antigoné közti legfőbb különbség megragadásán. Ritoók Zsigmond ez utóbbi mellett foglal állást, értelmezésében Kreónt a hétköznapi okoskodás jellemzi, aki az emberi értékek világában mozog, ahol az ellenség nem válhat barátta. Királyi érvelése ésszerű és logikus, de nem számol azzal, hogy az emberi világban van ellentmondás és változás, a halál pedig megváltoztathatja az ellenséghez való hozzáállásunkat is. Antigoné tudja, hogy csak az istenek abszolútak, ezért ő nem is érvel, csak hivatkozik az isteni törvénykezésre, mert tudja, hogy a halálban minden emberi érték kérdésessé válik.¹⁹

Ritoók meglátása szerint Haimón mindvégig következetesen cselekszik – érvel –, de ő is csak az emberi értékek határán belül képes mozogni, nem tud kiállni az isteni rend mindentől független léte mellett. Meglátásom szerint Kreón és fia vitája nemcsak azt sugallja, hogy ők egy közös szint két ellentétes oldalán helyezkednek el, hanem azt is, hogy Szophoklész, azért Haimón szájába adja Kreón érveire a válaszokat, ellenérveket, mert ezzel is azt hangsúlyozza, hogy Antigonénak nem célja a meggyőzés, az ő törekvése a legyőzés.

A drámát, különböző nyelvi világok együttesének látó dramaturgia terminológiája felől közelítve azt mondhatjuk, hogy Antigoné és Kreón nyelvi agónja két, olyannyira eltérő lektust beszélő szereplő között zajlik, hogy a közös nyelvi együttműködés lehetőségének a kialakulása már az elejétől fogva lehetetlen. Nem beszélnek közös nyelvet, mert Antigoné az általa használt nyelvi lektust kisajátítja, nyelvi territóriumába nem enged be más szereplőt, így válik tudatosan egyre magányosabbá. Ezzel szemben a Haimón és Kreón által beszélt nyelvi lektusok közelebb állnak egymáshoz, a konstruktív nyelvi együttműködésre való hajlam mindkettőjükben jelen van, viszont mivel mindketten ugyanabba a szereplőcsoportba – *nem kettős erkölcs szerint élők* – tartoznak, nem jöhet létre közöttük az együttműködés.

¹⁹ RITOÓK, *i. m.*, 169.



Kreón legfőbb célja, hogy Haimón továbbra is megőrizze hűségét és szeretetét úgy, hogy elfogadja döntését, miszerint Antigonét a halálba küldi. Indoklásában Antigoné legfőbb bűnének a nyílt engedetlenséget tartja, amelyet nő léteire követett el, veszélybe sodorva ezzel az ő uralkodói tekintélyét (655–656, 678. sor). A *bűnös* cselekedetről nem beszél Kreón, amely ismét annak a bizonyítéka, hogy számára nem Polüneikész temetetlenül hagyása volt a legfontosabb, hanem az, hogy királyként hozott első törvényét mindenki elfogadja és betartsa. A személye elleni legnagyobb lázadást követte el a lány azzal, hogy a parancs ellen cselekedett, majd azt nyíltan felvállalta.

Kreón nem engedheti, hogy Haimón feleségül vegye azt a lányt, akitől a hatalma, a tekintélye és fiának iránta való hűsége mindvégig veszélyben lenne.²⁰ Úgy beszél Antigonéről, mint aki a város legnagyobb ellensége, neki pedig kötelessége, hogy királyi szavát tartva megbüntesse (655–658. sor). Érvelésében legfőbb szempontként az jelenik meg, hogy uralkodóként nem tehet kivételt egy lázadó női rokonnal szemben (659–660, 678. sor), mert akkor elveszítené a népe tiszteletét.

A harmadik epeiszodion záró jeleneténél már nincs jelen Haimón, csak Kreón és a Kar tagjai vannak a színen, akik figyelmeztetik a királyt, hogy fia „szilaj haraggal távozott (766. sor) és roppant veszély a kínban égő ifju szív” (767. sor). Az uralkodó azonban az agón utáni indulatában azonnal kivégeztetné mindkét lányt (769. sor), amely kijelentését két sorral később (771. sor) visszavonja és végül csak Antigoné megölésére ad utasítást, de azt sem a korábbi felindultságában megfogalmazott – „*most azonnal, itt a völegény előtt*” (761. sor) – formában, hanem sziklasírba küldi, hogy vérvád ne érje a várost (773–780. sor).

²⁰ Rouse ezt úgy látja, hogy Kreón célja egy új dinasztia létrehozása, Antigoné kiiktatásával. Ld.: William H. D. ROUSE, „The Two Burials in Antigone”, *The Classical Review*, XXV/2 (1911), 40–42.



„Nagyot merészeltél, leány!”²¹ –

A kommosz és Antigoné búcsúja

Antigoné a nép szemében akarja megszerezni – a cselekedete által – önmaga számára a tiszteletet és a megbecsülést úgy, hogy a tragédia kezdetén kivívott – magányosan cselekvő – hősnői helyzetét mindvégig megtartja.²² Célja eléréséhez teljesen el kell határolódnia Iszménétől, valamint Haimón irányába sem mutathat érzelmeket. A kérdés azonban továbbra is fennáll, hogy szerelmes volt-e Antigoné Haimónba.

Az ítélet után, amikor Kreón döntése véglegessé és *visszavonhatatlanná* válik, akkor halljuk azt a gyásznéket, amelyben elbúcsúzik az életétől és mindattól, amit lányként, nőként nem élhetett meg, amelyben meggyászolja azt a női szerepet, amit elnyomott magában célja sikeres elérésének az érdekében. Ebből az őszinte, fájdalmas búcsúdalból is hiányzik Haimón neve, de még csak egyértelműnek vehető utalást sem találunk az ő személyére. Amennyiben a szakralitás felől közelítjük ezt a tényt, akkor mindez indokolható azzal, hogy a jegyese irányában táplált tisztelet és szerelem jele, hogy nem mondja ki a nevét, de itt nemcsak a Haimón szó említése hiányzik, hanem mindenféle ráutalás is, amelyből szövegszerűen következtethetnénk arra, hogy mély érzelmekkel kötődne hozzá. Meglátásom szerint Antigoné olyan érzelmeket gyászol, amelyeket sohasem élhetett meg, amelyek nem egy személyhez köthetők, hanem sokkal inkább egy fiatal lány beteljesületlen, elképzelt vágyait sorolja fel. Minden érzelme a már megélt és megtapasztalt érzésekből indul ki, a szülői és a testvéri szeretetből, amelyekhez most visszanyúlunk.

Ha gyermekem halálát értem volna meg,
vagy hitvestársamat vesztettem volna el:
az állam ellen nem szegültem volna én.
Milyen törvényre támaszkodva mondom ezt?
Ha férjem elhal, másik férjet nyerhetek;

²¹ 853. sor

²² Rabinowitz magyarázatában, a Kar tiszteletét akarja kivívni Antigoné a halálával – ami a nép álláspontját is tükrözi. Ld.: Nancy Sorkin RABINOWITZ, *Greek Tragedy*, Oxford University Press, Oxford, 2008, 162.



ha magzatom vész, új férj adhat új magot;
de hogyha sírba költözött apám-anyám:
testvérem újra nem születhet már soha. (905–912. sor)

A fentebb idézett rész is azt támasztja alá, hogy a már megélt érzelmeire támaszkodik, a családjától kapott szeretetre, amelyek pótolhatatlanok, és egykor megadattak neki. A saját család, a férj és a gyermek fogalmai – mindegyik az idézett rész alapján következtethetünk –, viszont nem megélt érzésekhez kötődnek, nem konkrét személyekhez.

Antigoné, eddig olyan hőszi életutakat látott maga előtt, amelyek a halál után is fennmaradtak az emberek emlékezetében. Oidipusz, Eteoklész és Polüneikész élete követendő példa volt számára, amelyekhez méltóvá akart válni. Kiállt Polüneikész mellett, vállalta Kreón haragját (913–915. sor), védte az isteni törvényeket. Utolsó szavaival is dicső, magányos tetteire, valamint Kreón bűnére hívja fel a figyelmet, mintegy lezárva, visszavonhatatlanná téve mártír halálát.

Ó, őseim székhelye, thébai föld!
Ó, törzsünk istenei!
Visznek már: nincs haladék!
Nézzétek, Théba hatalmasai,
fejedelmi leány, egyedül
mint gyötrellem – és ki gyötör! –, csak mert
szentségnek szentül adóztam! (937–943. sor)

„[F]orditok szándékomon”²³ – Antigoné halála és Kreón bukása

Az ötödik epeiszodionban (988–1114. sor) Teiresziasz érkezik meg Kreónhoz anélkül, hogy a király érte küldött volna.²⁴ A jós megpróbálja felnyitni a szemét, hogy lássa be tévedését és felszólítja, hogy a hibáját tegye jóvá (1023–1032. sor), de a hívatlanul érkező Teiresziasz is ugyanabban az

²³ 1111. sor

²⁴ Dramaturgiailag ez szokatlan jelenet, ugyanis a jóst általában segítségül hívják, de önként, segítő szándékkal ritkán jelenik meg a színen.



elutasító és sértő bánásmódban részesül, mint korábban Haimón. Kreón, az őhöz legközelebb álló személyekben sem bíz meg, pedig Teiresziasz volt az, aki trónra segítette jóslatával (1058. sor), fia pedig az, aki a nép szavát közvetítette minden tiszteletet és alázatot megadva.

Kreón korábban sem Iszménére, sem Haimónra nem hallgatott és most először Teiresziasz intelmeit is elutasítja. Közös vonás a szereplőkben, hogy mindhárman segítő szándékkal, családtagként, illetve – Teiresziasz esetében – közeli ismerősként, jóakaróként fordulnak felé. Kreón viselkedése alapján viszont arra következtethetünk, hogy ezt a kapcsolati hálót elutasítja, mert királyként a gyengeség jelének tartaná, ha akár egyetlen családtagja, vagy közeli ismerőse is befolyásolni tudná a döntései meghozatalában, vagy azok megváltoztatásában.

Miért hallgat az utolsó pillanatban mégis Teiresziaszra? Ennek a kérdésnek a megválaszolására ismét a relativista dramaturgia eszköztárát hívom segítségül. Amennyiben megvizsgáljuk a Teiresziász által használt nyelvi alakzatokat, akkor feltűnik, hogy jöveteleinek célja – tekintettel arra, hogy nem hívták mint jóst – elsősorban *baráti*, segítő szándékúnak tekinthető. Érkezésekor beszámol a vészjósló égi jelekről, amelyek a hantolatlan test miatt következtek be (1005–1032. sor), majd tanácsolja Kreónnak, hogy térjen jobb belátásra és ismerje be tévedését. Kreón azonban az intelmet, amely királyi intézkedését kérdőjelezi meg, és arra utal, hogy döntéshozóként tévedett, ismételten visszautasítja. Nem fogadja el a segítő szándékot, mert félelmében, bizonytalanságában azt feltételezi, hogy tudatosan az uralma ellen törnek. Legelső színrelépésekor is már megfogalmazta azt az aggodalmát, hogy „vannak városunkban emberek, / kik rég titokban zúgolódnak ellenem: / fejük rázzák parancsaimra, és igám / alá nem hajtják engedelmesen nyakuk” (289–292. sor). Ezért viszonyul Kreón minden intelmre, tanácsra ellenségesen, mert úgy véli, hogy az alattvalói hűséget tagadja meg tőle, aki parancsa ellen fordul. Amikor azonban jósi mivoltában sérti meg Teiresziaszt, akkor a jó, az eddig használt nyelvi alakzatán – amellyel a konstruktív nyelvi együttműködésre törekedett – változtat, megbontja a közte és Kreón között lévő kommunikációs csatornát, kinyilatkoztatja a jóslatát, majd távozik (1064–1090. sor). Kreón ezt követően elbizonytalanodik és a Karhoz fordul tanácsért. A tragédia során most



először kezd el királyként viselkedni, amikor a jóslást követően – amelyről tudja, hogy a hatalmával szorosan összetartozó intézményrendszer – a thébai vének véleményét is kikéri (1099. sor). A Kar felelete tiszta és egyértelmű: „Menj, s hozd ki földalatti sírjából a lányt, / a holtat megtemettesd el szokás szerint” (1100–1101. sor). Egy valódi királyi jellem egyik ismérve, hogy egy feszült kommunikációs helyzetben is tud higgadt, megfontolt és bölcs utasításokat adni. Kreón kétségbeesésében nem figyel pontosan a Kar szavaira – amelyeket ugyanakkor hiánytalanul teljesíteni is akar –, nem tartja be a cselekvések sorrendjét, amely a végső tragédiának az egyik kiváltó oka lesz. Először eltemeti Polüneikészt (1108–1110. sor), majd elindul kiszabadítani Antigonét.

Az Exodoszban (1155–1353. sor) a Hírmondó beszámolójából értesülünk Kreón tragédiába fordult cselekedeteiről, miszerint elsőként Polüneikész testét *temette el* a szokás szerinti módon (1119–1204. sor), pontosan úgy, ahogyan a dráma elején első parancsában azt megtiltotta, majd elindult kiszabadítani Antigonét a sziklasírból, ahová szintén parancsa szerint zárták be.

Antigoné, a gyászéneket követően a barlangban öngyilkos lesz, nem várja ki sem az éhhalálát, sem a megmentését. „Autonomoszként, mondja a Kar a darab címszereplőjéről, saját törvényedet, a magad választotta törvényt követve mégyle, egyedüli ilyenként a halandók közül Hádészba. A Kar úgy látja Antigonét, mint aki nem követte – eltérően a polisz többi lakójától, köztük az olykor bizony megalkuvó s meghunyászkodó Kartól is – Kreón rendeletét vagy törvényét, hanem «autonóm», öntörvényű emberként a maga választotta törvénynek megfelelően élte életét, s halja halálát.”²⁵

Karl Reinhardt,²⁶ az Antigoné által képviselt törvényt és autonómiát egy olyan emberének tulajdonítja, akiben az isteni törvényeknek követése és az önmaga törvényei egybeesnek, tehát az autonómiája nem az önmagából kiinduló szubjektivitás autonómiájaként értelmezhető. Antigonénak erre a sajátos kapcsolatrendszerére Simon Attila is felhívja a figyelmet Reinhardt értelmezése kapcsán, továbbá azt is megjegyzi – Reinhardtnak igazat adván –, hogy Kreón és Antigoné „egyoldalúan igazodnak saját

²⁵ SIMON, *i. m.*, 83.

²⁶ REINHARDT, *i. m.*



elveikhez.”²⁷ Mindebből kiindulva pedig Antigoné jellemének és hősnővé válásának folyamatában tovább kell gondolnunk ezt a párhuzamot, ugyanis Antigoné cselekedetének megítélése ugyanúgy kérdéseket vet fel, hiszen sem a Kar, sem a jós nem támasztják alá tettének jogosságát, nem derül ki, hogy az istenek hogyan vélekednek a *temetés*ről. Oidipusz, amikor megátkozza a fiait, hogy egymás kezétől haljanak meg, tudatában van annak, hogy a város ellen törő Polüneikészre milyen büntetés vár, és a fiú ezért is fordul segítségért Antigonéhoz és Iszménéhez.²⁸ Vajon apjának tetsző cselekedetet hajtott végre? Erre a szöveg nem ad választ, de az előzmények ismeretében, valamint a Kar és Teiresziasz némaságát figyelembe véve, mindenképp elgondolkodtató, hogy Antigonét az általánosan elfogadott és tárgyalt indokok mellett mi motiválta.²⁹

Mark Griffith szintén felteszi a kérdést, hogy a halálát mennyiben idézte elő saját hajlíthatatlansága, hiszen Kreón, aki szintén kiállt elvei mellett, végül – bár túl későn – hallgatott Teiresziaszra és a Karra is. Antigoné önkézével vetett véget életének, mielőtt bárki megmenthette volna, pedig Haimón után Kreón és emberei is a megsegítésére indultak, viszont az istenek nem léptek közbe, ő pedig nem várt, hanem inkább sürgette a halálát.

Antigoné öngyilkosságának okát keresve, hasonlóan megosztó értelmezésekkel találkozunk, mint a halálához vezető tragikus hősnői útjának értelmezése során. Edward Harris véleménye szerint Antigoné végül elvesztette a hitét, aminek következtében már nem tudta kivárni szabadulását.³⁰ Simon Attila vitatkozik Harris nézetével, szerinte

Szophoklész darabja sokkal rejtélyesebbnek, emberi ésszel fölfoghatatlannak, s nem az emberi igazságosság elvei szerint működőnek mutatja az istenek világát. Ez nem azt jelenti, hogy kételkedne igazságos voltukban, hanem inkább azt, hogy az emberek által nekik tulajdonított

²⁷ SIMON, *i. m.*, 91.

²⁸ *Oidipusz Kolónosban* 1405–1410. sor

²⁹ Marsh McCALL, „Divine and human action in Sophocles: the two burials of the *Antigone*”, *Yale Classical Studies*, 22 (1972), 103–117.

³⁰ M. Edward HARRIS, „Antigone the Lawyer, or the Ambiguities of Nomos”. E. HARRIS – L. RUBINSTEIN (eds.), *The Law and the Courts in Ancient Greece*, London, 2006, 19–56.



elvárások, normák vagy törvények sokkal bizonytalanabb talajon állnak, mint azt a kor athéni polgára gondolná.³¹

Simon szerint Kreón hatalmát végül az isteni hatalom győzte le, Antigoné halála pedig azt mutatja meg, hogy az ő igazsága nem mutatkozhat meg a tetteivel egyidejűleg. Cselekedete megszakítja a folytonosságot, amit valakinek el kell ismernie, igazolnia kell. Kreón végül igazságot szolgáltat, de csak későn. Simon, ezt a késedelmet az igazság utólagosságának szükségzerű voltaként értelmezi. A cselekvés és a tudás, valamint a jog és az igazságosság között mindig működik a *différance*,³² illetve a jog és igazság különbsége, a jogi és politikai tettek kiszámíthatatlansága, valamint a többféle értelmezési lehetőségre való nyitottság. Simon pontos meglátásában az *Antigoné* mindezt élesen állítja elénk.³³

Antigoné halálának okát, döntését az öngyilkosság mellett, abból az aspektusból is meg kell vizsgálni, hogy cselekedetével mi az, amit visszavonhatatlanná tesz, illetve mi történne, ha életben maradna. Fazekas István *Antigoné, avagy a vér parancsa* című esszéjében³⁴ élesen rávilágít arra, hogy Antigoné sírkamrája valójában egy börtön, ahová Kreón *kegyelemből* zárja be. A későbbi irodalmi alkotások egyik toposza az a jelenet, ahogyan a börtönbe, vagy várba zárt királynő várja a megmentőjét. Antigonéért ketten is eljönnek, de nem vár, hanem büszkén vállalja a halált. Az őt érő sorozatos igazságtalanságok, a gyász megélésének a tiltása lázadásra készítetik, amelyért az életét akarja adni, hogy a nép szemében hőssé váljon. Kreón mindettől megfosztotta akkor, amikor *gyávaságból* börtönre változtatja sírhelyét, de a lány nem kér a kegyelemből, visszavonhatatlanná akarja tenni mindazt, amiért küzdött. Fazekas megközelítése szerint azért

³¹ SIMON, *i. m.*, 92–93.

³² Jacques DERRIDA, „A elkülönböztetés (La différence)”. BACSÓ Béla (szerk.), *Szöveg és interpretáció*, Cserépfalvi, Budapest, 1991, 43–64. A *différance*, a halasztódó különözés, vagy el-különbözözés Derrida időbeli struktúrájában. Antigoné esetében ez az el-különbözözés a halálát eredményezte.

³³ SIMON, *i. m.*, 93.

³⁴ FAZEKAS István, „Antigoné, avagy a vér parancsa”, *Napút*, 2011/1, 116–121. www.napkut.hu



öli meg magát, hogy ártatlan vére bemocskolja Kreónt, ami kiegyesíthető azzal, hogy így királyként, törvényhozóként a nép szemében elbukik.

Értelmezésben a kulcskérdés, hogy Antigoné számított-e arra, hogy Haimón majd a megsegítésére jön, illetve arra, hogy Kreón vissza fogja vonni a parancsát. A szöveg erre nem ad egyértelmű választ, de ahogyan Antigoné látta, hogy Kreón megváltoztatja a parancsát az ő jelenlétében kétszer is,³⁵ feltételezhette, hogy ezúttal sem lesz másként, valamint Haimónról szintén feltételezhette, hogy őerte szembeszáll apjával és a megsegítésére jön. Mindezt nem várhatja ki, célja sikeres elérése és annak visszavonhatatlansága, megváltoztathatatlansága érdekében választja az öngyilkosságot.

Antigoné olyan feladatot kap és vállal – ha az *Oidipusz Kolónoszban* című tragédia felől közelítjük a cselekmény értelmezését –, amely lehetetlenné teszi számára, hogy más célt és feladatot is kitűzzön maga elé. Kreón kijelentése – *jóslata* –, miszerint nem fog férjhez menni, magában rejti azt az értelmezési lehetőséget is, hogy a lány a rá váró, elvárt kötelességek alól mintegy mentesül. Amennyiben szigorúan az *Antigoné* szövegéhez kötjük a magyarázatot, akkor elsősorban a gyász megélésének a megtagadása, mint az emberi szabadságát is korlátozó törvény jelenik meg előtte, amelyet nem fogad el, így célja, a törvényalkotó megbuktatása, a nép szemében való hőssé válás, mert családja hősosz tagjaihoz így tud felemelkedni és cselekedetével hozzájuk hasonlóvá válni. A szerelem és a család egy másik életút, amelyet gyászénekében megsirat, de nem választhatja, mert életben maradásával, megmentőinek kiválásával a hősoszi tette beváltatlan maradna.

Antigoné hősiessége a férfi hősoszvilág értékeinek védelme: annak megvallása, hogy nem lehet, nem szabad olyan világban élni, ahol a létezését jelentő ügyek (becsület, önmegismerés, hatalom) nem hősoszok, hanem a középszert jelentő Kreónok kezében vannak. Antigoné előtt ott vannak példaként családja férfi tagjai, az ő sorsukban

³⁵ Először mindkét lányt halálra szánja (769. sor), majd csak Antigonét, a korábbi parancsát pedig, miszerint a tilalmával szembeszegülőt „agyonkövezeti” (36. sor), végül megváltoztatja.



megtestesült, megalkuvás nélküli küzdelemből meríti az erőt, hogy – egyedüli nőként a görög tragédiákban – halálában a legnagyobb férfi hősökhez (Prométheuszhoz, Aiaszhoz, Oidipuszhoz) hasonló *hőssé magasztosuljék*.³⁶

Antigoné hősiességének olyan magyarázatát adja Karsai, amely egyúttal arra is rávilágít, hogy a temetés, mint eszköz jelenik meg Antigoné számára, célja sikeres véghezvitelének érdekében. Arisztotelész a *Poétikában* a tragédia műfajának pontos, több szempontú értelmezését adja, amelyből az általánosságban használt, rövidebb meghatározása szerint: félelmet és részvétet³⁷ keltőnek kell lennie (51a12–14), ennek pedig feltétele a *metabolé*, vagyis a sorsfordulat, amikor egy dolog minősége megváltozik, egy másik minőségűvé. A tragédia esetében ez az *eutükhia*, vagyis a jó-sors, jószerencse megváltozását jelenti. A Kar szavai hallatán elgondolkodtató, hogy melyik szereplőnek a sorsára igaz Arisztotelész állítása. Kreón végre törvényes király lett, sorsa a mű kezdetén egyértelműen jónak mondható, a nép által vágyott béke eljövetelét ünneplik Thébai vénei is (100–109. sor). A darab végére azonban mindent elveszít, a kiadott parancsát végül ő maga szegi meg, hiszen saját kezével, szolgálai kíséretében a szokásjog szerint eltemeti Polüneikészt, majd pedig sorban, minden egyes családtagját. Királyként és apaként nemcsak a nép, hanem önmaga szemében is megbukik, ráeszmél hibás döntésére, de már megkésve.

Mindezek alapján Kreónt is gondolhatnánk a tragédia főhősének, hiszen Antigoné esetében nem beszélhetünk a *metabolé* ilyen irányú megváltozásáról. Az ő sorsát nem mondhatjuk a cselekmény kezdetén sem jónak, vagy jó szerencsésnek, és bár tragikusan meghal, mégis győz, mert a célját elérte.

³⁶ KARSAI, *i. m.*, 48.

³⁷ Lessing óta az *elos* és a *phobos* szavakat részvétnek, illetve félelemnek fordítják. Ld.: HANS WAGNER, *Aesthetik der Tragödie von Aristoteles bis Schiller*, Würzburg, 1987, 29. Horn András felhívja a figyelmet, miszerint Manfred Fuhrmann által használt *jajongás*, illetve *rémület* kifejezések „negatív konnotációjukkal Arisztotelész gondolatának jobban megfelelnek”. Ld.: HORN András, „Vázlat egy empirikus tragikum-elmélethez”, 2004. www.nemetfilozofia.hu



Elbukik, mert elveszíti életét, de győz, mert bebizonyítja, hogy nő létére is képes volt a heroikus halál kivívására. Mellesleg pedig leleplezte és bukásba taszította a héroszok világában méltatlanul szerephez jutott középszert, Kreónt.³⁸

Mindezekből viszont az következik, hogy Kreón éthosza, jelleme nem felel meg a tragikus hős kívánalmainak az arisztotelészi meghatározás szerint,³⁹ Antigonéé viszont igen, hiszen értékeit mindvégig megőrzi és a maga elé kitűzött cél elérését egy pillanatra sem adja fel és nem inog meg, mindvégig következetesen cselekszik. Az arisztotelészi tragikumelmélet ebből a szempontból problematikusnak mondható, de továbbgondolásra is késztet, hogy Kreón alakját valójában mennyire kell középszernek tartanunk, hiszen uralkodóként és apaként egyaránt megpróbál helytállni egy olyan szerepben, illetve feladatkörben, amelyben jelleméből fakadóan szükségszerűen elbukik, nem válhat a tragédia főhősvé, de központi alakként, főszereplőként kell rá tekintenünk, aki végül tragikus módon elbukik.⁴⁰ Erre hívja fel a figyelmünket a Kar, a tragédia zárószóiban.

Ha a boldogulást keresed, csak a józanság
legyen útmutató! Lábbal nem tapodj
soha isteni törvényt! Rombol a dőlyf:
a szilaj szó vissza is üt szilajon,
s a konok meginog –
majd vénség érleli bölccsé. (1347–1352. sor)

³⁸ KARSAI, *i. m.*, 49.

³⁹ Arisztotelész négy kívánalma a tragikus jellem sajátosságainál: legyenek derekak, feleljenek meg a szereplők nemének, hasonlítsanak (a nézőkhöz, illetve mitológiai alakjukhoz) és legyenek következetesek. Ld.: ARISZTOTELÉSZ, *Poetica*, PannonKlett Kiadó, Budapest, 1997, 54a16–28.

⁴⁰ Falus Róbert is kiemeli Arisztotelész kapcsán, hogy a problematika annak a meghatározásában rejlik, hogy kik lehetnek egy tragédia hősei. Lásd: FALUS RÓBERT, „A tragédiák típusai és a tragikum normái”. DETRE JÓZSEFNÉ (szerk.), *Görög harmónia*, Gondolt, Budapest, 1980, 32.



Felhasznált irodalom

- ADAMS, Samuel M.: „The Antigone of Sophocles”, *Phoenix*, 1995/9, 47–62.
- BACSÓ Béla: „Tragédia és jellem. A görög tragédiához és annak elméletéhez”, *Jelenkor*, LII (2009), 315–325.
- BUXTON, Richard G. A.: *Sophocles*, Clarendon, Oxford, 1995.
- CALDER, William M.: „Sophokles’ Political Tragedy, *Antigone*”, *GRBS* 9 (1968), 389–407.
- DERRIDA, Jacques: „A elkülönbözödés (La différance)”. BACSÓ Béla (szerk.): *Szöveg és interpretáció*, Cserépfalvi, Budapest, 1991, 43–64.
- DODDS, Erik R.: *The Greeks and the Irrational*, Martino Fine Books, Los Angeles, 1951.
- FALUS Róbert: „A tragédiák típusai és a tragikum normái”. DETRE Józsefné (szerk.): *Görög harmónia*, Gondolat, Budapest, 1980, 132–136.
- FAZEKAS István, „Antigoné, avagy a vér parancsa”, *Napút*, 2011/1, 116–121. http://www.napkut.hu/naput_2011/2011_01/116.htm [2019.04.09.]
- FLASHAR, Hellmut: *Sophokles. Dichter im demokratischen Athen*, C.H. Beck, München, 2000.
- GRIFFITH, Mark: *Sophocles: Antigone*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, 4–11.
- HARRIS, Edward M.: „Antigone the Lawyer, or the Ambiguities of Nomos”. HARRIS, E. – RUBINSTEIN, L. (eds.): *The Law and the Courts in Ancient Greece*, Bristol Classical Press, London, 2004, 19–56.
- HORN András: *Vázlat egy empirikus tragikum-elmülethez*, 2004. https://nemetfilozofia.hu/horn_tragikum.html. [2024.02.18.]
- HUGHES, Dennis D.: *Human Sacrifice in Ancient Greece*, Routledge, London, 1991.
- JEBB, Sir Richard Claverhouse: *The Antigone of Sophocles with a commentary, abridged from the large edition*, Cambridge University Press, Cambridge, 1902.
- KIRKWOOD, G. M.: *A Study of Sophoclean Drama. With a New Preface and Enlarged Bibliographical Note*, Cornell University Press, London, 1994, 30–98.
- KITTO, Humphrey Davey Findley: *Greek Tragedy: A Literary Study*, Doubleday, Garden City, NY, 1954, 125–130.



- KNOX, Bernard: *The Heroic Temper. Studies in Sophoklean Tragedy*, Berkeley, Los Angeles, 1964, 62–116.
- KOCZISZKY Éva: „Antik és modern: az Antigoné értelmezés típusai”, *Holmi*, 1990/12, 1419–1428.
- MCCALL, Marsh, „Divine and human action in Sophocles: the two burials of the *Antigone*”, *Yale Classical Studies*, 22 (1972), 103–117.
- MEZŐSI Miklós, „Csodálatos-e az ember? Az Antigoné első stasimonja”, *Studia Litteraria*, 2015/1–2, 18–34.
- NAGY Imre: *Ágától Bánkig. A dramaturgia nyelve és a nyelv dramaturgiája*, Pro Pannonia Kiadói Alapítvány, Budapest, 2001, 177–202.
- NAGY Imre, „A negyedik modell? A drámai műfajokról és nyelvalakzatokról”. KÉKESI KUN Árpád – JÁKEALVI Magdolna (szerk.): *A színháztudomány az akadémiai diszciplínák rendjében*, L'Harmattan, Budapest, 2009, 117–126.
- NAGY Imre, „Gertrudis színre lép – A Bánk bán többnyelvűsége”, *Jelenkor*, LV/6 (2012), 630–647.
- NUSSBAUM, Martha C.: *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986, 51–82.
- PATON, James M.: „The Antigone of Euripides”, *Harvard Studies in Classical Philology*, 1901/12, 267–276.
- RABINOWITZ, Nancy Sorkin: *Greek Tragedy*, Blackwell, Oxford, 2008, 155–165.
- REINHARDT, Karl: *Sophokles*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1947.
- RITÓÓK Zsigmond: „Antigoné magányossága”. FERENCZI Attila – KOZÁK Dániel – TAMÁSI Ábel (szerk.): *Vágy, költészet, megismerés*, Osiris, Budapest, 2009, 164–171.
- ROUSE, William H. D., „The Two Burials in Antigone”, *The Classical Review*, XXV/2, (1911), 40–42.
- SIMON Attila: „A törvény Szophoklész Antigonéjában”, *Iustum Aequum Salutare*, 2007/2, 71–93.
- STEINER, George: *Örök Antigoné*, Európa, Budapest, 1990.
- TUTU, Joana Cristina, „The motivation of Antigone”, *Hirundo The McGill Journal of Classical Studies*, 9 (2009–2010), 73–79.

CSEH DÁVID SÁNDOR

Az élő rítus mint elfeledett kontextus az *Okina* 翁 című ősi nő-játékban

*Tódó-tarari-tararira,
tarari-agari-rararidó.
Csirija-tarari-tararira,
tarari-agari-rararidó.¹*

A több mint hatszáz éves múltra visszatekintő hagyományos japán nő-játék különféle vallási szertartásokban és népi színjátékformákban gyökerező, ma is élő színházi műfaj. A japán és nem japán nézők számára egyaránt talányos éneke, táncai és egyéb színházi eszközei miatt sokan pusztán muzeális, egy elmúlt kor hagyományait fenntartó – és e funkciójában kimerülő – színházi műfajként tekintenek rá. A koronavírus pandémia viszont érdekes problematikára, vele együtt pedig művészi lehetőségekre és tudományos vizsgálati szempontokra világított rá a nő kapcsán. Ezek közül a legfontosabb, hogy e külső társadalmi és egészségügyi krízis hatására kiderült: a tradicionális nő-játék színházi kontextusának változásával a sokszáz éves műfaj új jelentésrétegekkel bővíthet anélkül, hogy előadásai esztétikai értelemben sérülnének. Jó példák erre a megelőző két évben Japánban a koronavírus pandémia végéért imádkozó produkciók, vagy a 2021-ben Hiroshimában tartott, az atombomba ledobásának és áldozatainak emléket állító *Takasago* 高砂 és *Hagoromo* 羽衣 előadások is.²

A pandémia során színre vitt előadások rávilágítottak erre a lehetőségre, valójában azonban a nő-játék színházi kontextusa mindig is képes volt

¹ ISMERETLEN SZERZŐ, „Okina – Öregatyánk”, kézirat fordítás, 2022, 21.

² CSEH Dávid, „Nő-játék az epicentrumban”, *Revizor Online*, 2022.03.01.



ilyen változásokra, sőt, az egyik legfontosabb, ünnepi nő-játéknak – élő ritusként – minden egyes előadása e változó színházi kontextusnak a felmutatásáról szolt és szól mind a mai napig. Jelen tanulmányban a műfaj eme legősibbnek tekintett darabját, az egykori vallási rituálék jeleit ma leginkább magán viselő *Okina* 翁 című nő-játékot fogom vizsgálni, amelyben a jelen tanulmány mottójául szolgáló lefordíthatatlan, a mai japán nézők és előadók számára is megfeythetetlen, mintegy mágikus sorok is elhangzanak. Céloom bemutatni, miként működik ebben a nő-játékban az élő rituálé elfeledett kontextusként, közben pedig e nő-játék színházestétikai és japanológiai elemzésével rá kívánok mutatni arra is, hogy ez a kontextus valójában minden nő-előadás sajátja – és történelmi helyzettől függően, nézői és alkotói igény szerint módosulhat is, ahogy tette a 2019–2022 közti időszakban a Covid-19 járvány idején.

Kontextus: a nő-játék lehetséges jelentéseiről

Táncol az isten,
akár egy szép ifjú,
ki régóta ünnepel.³

Akárcsak a világ körül mindenhol, a Covid-19 járvány hatalmas hatással volt Japán előadóművészeire is. Magyarországhoz hasonlóan a szigetországban is elmaradtak az előre betervezett előadások, idővel pedig a vírussal való óvatos együttélés jegyében megjelentek olyan különös színházi megoldások is, mint az orvosi maszkot viselő kórustagok vagy a kórust a főszínpadtól elválasztó plexiüvegek, a nézőtéren mindenkitől elvárt maszkviselés mellett. Az egy évszázada nem látott nemzetközi egészségügyi krízis a nehéz helyzetben levő hagyományos japán színházakat még nehezebb körülmények közé sodorta – de meglepő, látszólagos új jelentéssel is gazdagította ennek a színhátékformának az előadásait.

Miféle új jelentésről beszélhetünk itt? A nő-játék mindig is a szakralitás és a szórakoztatás közti vékony határmezsgyén mozgott, a történelem során pedig hol az egyik, hol a másik funkció nyert elsőbbséget. A

³ ISMERETLEN SZERZŐ, *i. m.*, 22.



Muromachi-korszakot 室町時代 (1336–1573), amelyben létrejött a műfaj, a harcos osztály küzdelmei, az egymással versengő vallási felekezetek, valamint a hatalmát veszítő császár és a felemelkedő sógun közti kapcsolat határozta meg. Zűrzavaros időszak volt ez, amelyben a kardot viselő samurájokhoz került a hatalom, és az őket foglalkoztató kérdések, így az élet és a halál problematikája is megjelent Japán színpadain. A nő-játékban fellépő istenek, szellemek és démonok túlvilági síkot jelentettek a földi sík nő-színpadán, előbb fellebbentve a fátylat a misztérium elől, majd az előadások végeztével újra gondosan visszasimítva azt. A nő-játék tehát minden szórakoztató színházi funkciója mellett is közvetlenül ehhez a harcosokból álló közönséghez szólt, nekik kínálva izgalmat, feszültséget, enyhülést és megbékélést. Ebben a korszakban tehát inkább a nő szakrális funkciója vált fontossá.

Ezzel szemben az Edo-korszak 江戸時代 (1603–1867) nyugodt és békés világában ez a funkció háttérbe szorult, és a nő-játék elsősorban a Tokugawa-udvar reprezentatív, időtlen színházi műfajává vált.⁴ A későbbi korszakokban ugyan változó mértékben vissza-visszatért az eredeti szakrális funkció jelentősége – például a második világháborús időszakban, amikor ideológiai okokból a shintō hivatalos államvallássá vált⁵ –, a XX. század második felében és a XXI. század elején állandósuló békés korszakban azonban ismét feledésbe merült. Ebben jelentett hatalmas változást a Covid-19 pandémia: e világméretű kataklizma megzavarta ezt a békét, a nő-játék mélyén működő buddhista és shintōista elemek pedig visszanyerték korábbi aktualitásukat. Sok-sok év óta először ismét volt miért a misztérium, a szakralitás felé fordulni a nézők számára.

⁴ A nő-játéknak a korszakban betöltött szerepéről szóló remek monográfiát állított össze Thomas D. Looser. Munkájában történelmi kontextusba helyezi a nő korabeli játsszói hagyományát, és kitér a Tokugawa-udvar a műfajjal szembeni esztétikai elvárásaira is. Lásd Thomas D. LOOSER, *Visioning Eternity – Aesthetics, Politics and History in the Early Modern Noh Theater*, Cornell University East Asia Program, Ithaca, 2008.

⁵ Eric C. RATH, „From Representation to Apotheosis: Nō’s Modern Myth of Okina”, *Asian Theatre Journal*, XVII/2 (2000), 253–268, 258–259.



Az előadáson túli funkciók

Mi sem mutatja jobban ennek a funkciónak a megerősödését, mint a *Nō-játék 2020: Ima az új típusú koronavírus végéért* című, tíznapos nagyszabású nő-sorozat a Nemzeti Nō-színházban, amelyet 2020. július 27-e és augusztus 7-e között szerveztek.⁶ A nő-világ szinte összes fontos művésze fellépett, így a Kanze nő-iskola vezetője, Kanze Kiyokazu 観世清和 (1959) játszotta a címszerepet az *Okinában* (ebben, az egész programsorozatot nyitó előadásban a jelentős kyōgen-színész Nomura Mansainak 野村萬齋 (1966) is fontos feladat jutott Sanbasō 三番叟 szerepében), míg a Hōshō nő-iskola vezetője, Hōshō Kazufusa 宝生和英 (1986) a rendkívül nehéz *Dōjōji* 道成寺 című nő-játékban volt látható. A nő-világ egésze szempontjából reprezentatívnak is nevezhető, színes program részét képezte számos jelentős teljes nő-játék (például *Kiyotsune* 清経, *Ataka* 安宅, *Funa Benkei* 船弁慶, *Saigyō zakura* 西行桜), kivonatolt nő-játék (*Ema* 絵馬, *Shakkyō* 石橋), zenére előadott nő-tánc, azaz maibayashi 舞囃子 (*Takasago* 高砂, *Matsukaze* 松風, *Yoroboshi* 弱法師), kórusénekre előadott táncrészlet, azaz shimai 仕舞 (*Tsurukame* 鶴亀, *Makiginu* 巻絹), illetve természetesen kyōgen-előadások (*Suehirogaru* 末広, *Tsuribari* 釣針, *Kawakami* 川上) is.⁷

Ezt a nagyszabású programot egyébként a 2020-ra tervezett tokiói Olimpia egyik kísérő rendezvényének szánták. Ugyan az Olimpia halasztásra került a pandémia miatt, a nő-sorozatot megtartották, immáron új céllal és címmel, utalva a nő-játék eredeti szakrális funkciójára. Az esemény hosszú idő után ismét szembesítette nézőit azzal, hogy igenis lehet a nő-előadásoknak a valóságra vonatkozó, nagyon is jelen idejű, szakrális jelentése, függetlenül attól, hogy maguk az egyedi produkciók nem lettek külön-külön újraértelmezve a pandémia tükrében. Azaz: maga a játszás

⁶ ODA Sachiko, „Noh and Kyogen – That Which Changes, That Which Does Not”. Japanese Centre of International Theatre Institute (ed.): *Theatre Yearbook 2021 – Theatre in Japan*, Sankyōsha, Tokió, 2021, 38–48, 40–41.

⁷ Erről az előadásról bővebben írok a készülő nő-dráma fordításkötetem elejére szánt esszémben. Lásd Cseh Dávid, „Ima még egy előadásért – A hagyományos nő-színház helyzete a 21. század elején”, *kézirat*, 2022. A teljes, tíz napos programért lásd az esemény eredeti honlapját. THE NOHGAKU PERFORMERS' ASSOCIATION, 能楽公演2020 ~新型コロナウイルス終息祈願~, é.n.



stílus és előadásmód nem változott meg, hanem az egész előadássorozat vált e külső kontextus miatt erősen aktuálissá, izgalmas módon összeírntva a nő-játék történelmi hagyományát a jelenvaló, világszintű krízishelyzettel és annak hatásával.

Ez az ismét feltűnő szakrális jelentés nagyon hangsúlyossá vált ebben az esetben – és több más, a pandémia időszakában rendezett nő-előadás esetében is –, mivel a nő időtlen terében a vírushelyzet miatt bevezetett különleges óvintézkedések folyamatosan emlékeztették a nézőket arra, hogy a színház szent terén kívül mi is zajlik éppen a világ körül, és a meghirdetett ima pontosan mire vonatkozik. Az előadás megnézése tehát többé nem pusztán szórakozás vagy a múltba tekintés része volt, hanem az előadáson túli funkcióval bővült: szertartásos imává vált ebben a nagyban is terhelt, feszült időszakban.

Nem csak arról van szó azonban, hogy a Covid-19 világjárvány idején a szakralitás hangsúlyossá vált a nő-játékban. Általánosabb tanulsága is van ennek a szemléletváltásnak: hirtelen érzékelhetővé vált általa a különbség az aktuális és nem aktuális nő-előadások között, azaz fel lehetett fedezni, hogy a nő-játékoknak hétszáz év múltán is megváltozhat a kontextusuk! Vagyis nem magától értetődő, hogy pusztán történelmi emlékképek, a hagyományörzés kiüresedő előadóművészeti példái lennének. E tanulság levonásához pedig csupán arra volt szükség, hogy ismét a valóságra, a külvilágban zajló eseményekre vonatkoztathatók legyenek – és a mai nézők, akárcsak elődjeik a Muromachi-korszakban, felfedezhették a saját életük és a színpadon zajló rítus közötti kapcsolódási pontokat. Kiváló példa erre a Youtube-on is élőben közvetített két szabadtéri, az Atombomba-dóm előtt előadott nő-játék, amelyekkel a hirosimai atombomba ledobásának hetvenötödik évfordulója alkalmából tisztelegtek az áldozatok emléke előtt az elhunytak „lelkének megbékítése” céljából.⁸

⁸ Ezeket az előadásokat részletesebben elemeztem „Együtt élni a katasztrófával – Az atomtámadás 75. évfordulója alkalmából Hirosimában tartott hagyományos nő-előadásokról” című előadásomban, amelyet a *Színház – dokumentáció – emlékezet konferencia (SZIN-KONF 2022)* keretében tartottam a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészeti- és Társadalomtudományi Karán 2022. szeptember 23-án.



Az *Okina* mint kivétel és szabály

Erősen zúg a vízesés,
erősen zúg a vízesés,
s felragyog a nap.
Véget nem érően szól,
egyre csak szól e hang.⁹

Létezik azonban egy olyan *nō*-játék, amelynek minden egyes előadása ünnepi alkalom, ezért sajátos kontextussal rendelkezik, és hangsúlyosan tematizálja is e kontextus jelentőségét. Az *Okina* című *nō*-játék egyszerre kivétel és szabály: ahogy a japán hagyományban nevezik, „*nō* is, meg nem is”.¹⁰ *Nō*-játék, ugyanis eszközeit tekintve a műfaj többi előadásából ismerős koreográfiákból és színpadi elemekből áll, viszont nem *nō*-játék, mert számos ponton eltér a ma játszott *nō*-repertoár összes többi darabjától. Számos *nō* alkotó éppen emiatt egyfajta proto-*nō*-játéknak tartja, amely szerintük magában hordozza a *nō* teljes esztétikai nyelvét és eszmerendszerét, a lehető legtisztább formában.¹¹

E *nō*-játék ma már kevésbé használt címe a *Shikisanban* 式三番 („a három szertartás”). A ma két fő részből álló előadások valaha ennek megfelelően három fő jelenetből álltak, amelyek közül az utolsót, a Chichi-no-jō 父尉 („Az öregatyja”) című jelenetet napjainkban csak ritkán adják elő.¹² A *nō*-játék műfaja önmagában is nagy múltra tekint vissza, de fennmaradt források alapján az *Okina* a ma ismert *nō*-nál is régebbi. Pontos keletkezése ismeretlen, de a Kamakura-korszakban 鎌倉時代 (1185–1333) már ismert előadástípus volt, később Zeami Motokiyo 世阿弥元清 (?1363–?1443) mester, a műfaj egyik alapítója is ősi *nō*-játékként tekintett rá.¹³ A *nō* mint

⁹ ISMERETLEN SZERZŐ, *i. m.*, 21.

¹⁰ RATH, *i. m.*, 261.

¹¹ HARA Rurihiko – ISHIZUKA Akiko – ŌKURA Misato (eds.), *The Book of Okina*, Toppan Printing, Tokyo, 2020, 23.

¹² Az említett jelenet még a Muromachi-korszakban került ki a hivatalos előadásrendből. Lásd Noel J. PINNINGTON, „Invented Origins: Muromachi Interpretations of *okina sarugaku*”, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, LXI/3 (1998), 492–518, 497.

¹³ Zeami számos tanításában, több szempontból is foglalkozott az *Okinával* – illetve



szakrális színjátékforma szakrális gyökereihez közelebb álló rítus, amely története során eredetileg önálló műfaj volt.¹⁴ Nincsen valós cselekménye, és inkább egyfajta szertartási funkciót betöltő darab: inszenált, színpadon celebrált imádság a császárért, rajta keresztül pedig a nép jólétéért és boldogulásáért.

Az *Okina* egyértelmű főszereplője a címszereplő Okina („öregatyánk”), akit *shite* シテ szerepkörű színész alakít – gyakran az adott nő-iskola feje, azaz *iemotója* 家元 –, párja pedig az a Sanbasō („a harmadik öreg”), akit viszont *kyōgen*-színész alakít. (Ez utóbbi többnyire szintén jelentős művész.) Kisebb, de a ceremóniak szempontjából szintén fontos szerepet jelent Senzai 千歳 („ezer év”), akit a Kanze- és Hōshō-iskolák előadásiban *shite*, a Kongō-, Konparu- és Kita-iskolák produkcióiban pedig *kyōgen* szerepkörű színész formál. Menbakomochi 面箱持 („aki a maszkos dobozt hozza”) minden esetben *kyōgen*-színész, sőt, bizonyos iskolák előadásiban összevonhatják Senzai szerepével. E szöveges önálló szerepek mellett ki kell emelni a dobosokból és fuvolásból álló zenekart (*hayashi* 囃子), a színpadon helyet foglaló kórust (*jiutai* 地謡), valamint a mindezek mögött sorakozó színpadi segédek (*kōken* 後見) is.¹⁵

E felsorolásból is feltűnhet a műfaj ismerőinek, hogy az *Okina*-ban sajátos, más előadásokban nem szereplő résztvevőkkel találkozhatunk, és ugyanígy e résztvevők is sajátos sorrendben lépnek színpadra az előadás elején, élükön Menbakomochival, aki a szertartás során használt maszkokat tartalmazó dobozt feltartva lép be a nő-színpad szent terébe. Őt követi Okina, Senzai és Sanbasō, majd érkeznek a zenészek, a *shite*-színészt segítő *kōken*, a nyolc főnyi kórus, végül pedig a Sanbasōt segítő *kōken*. Az előadás két fő jelenetből áll, először Okina, majd Sanbasō táncol, és e részjelenetek között néhány archaikus párbeszéd jelenet kerül

korábbi elnevezése szerint a *Shikisanbannal* –, de igen tanulságos az édesapja – a nő-játék másik alapítója –, Kan’ami Kiyotsugu 観阿弥清次 (1333–1384) legendás, 1374-es fellépéséről szóló leírása. Lásd ZEAMI Motokiyo, „An Account of Zeami’s Reflections on Art (*Sarugaku dangi*)”, ZEAMI Motokiyo – Thomas J. RIMER (eds.), *On the Art of the Nō Drama – The Major Treatises of Zeami*, Princeton, Princeton UP, 1984, 224–226.

¹⁴ Különálló műfajként (*okina sarugaku* 翁猿楽) hatalmas hatással volt a nő-játék történetére. Lásd PINNINGTON, *i. m.*, 493.

¹⁵ HARA – ISHIZUKA – ŌKURA (eds.), *i. m.*, 24–25.



bemutatásra. Az *Okina*-előadások elemei ismerősek lehetnek a nő-játék műfajából, mégis egyedi módon alkalmazzák őket.

Az *Okina* szabályos nő, mivel a legfontosabb, ünnepi alkalmakkor reprezentatív előadásként tűzik műsorra, valamint az egésznapos hagyományos nő-programnak is ez a nyitódarabja. A hagyományos nő-színpadon adják elő, a nő-játékból ismerős jelmezeket és kellékeket használják az előadások során, ugyanazok a zenészek és kórustagok vesznek részt benne, és más nő-játékokhoz hasonlóak az *Okina* koreográfiái és általában véve a ritmusa és zenéje is. Mindennek praktikus okai is vannak: a hagyományos, több nő-játékból álló programok esetében közvetlenül utána kezdődik a következő nő-játék, ezért eleve a színpadon tartózkodnak a szükséges zenészek és kórustagok is. Az *Okina* emellett azért is reprezentatív nő-játék, mert szereplői révén összeér benne a komoly-tragikus nő és a játékos-komikus könnyűen hagyománya.

Az *Okina* kivételes nő, mivel döntőrészt ünnepi, különleges alkalmakkor adják elő, és minden társulat ezt játssza, amikor először fellép az évben. Később viszont az év során megfelelő apropó híján nem tűzik műsorra. (A jelenség izgalmas értelmezése, hogy az *Okina* egyfajta színpadszentelés az év elején, amelyre később nincsen szükség. Erre utal az is, ahogyan egyes éveleji előadásoknál a shintō szertartásokból ismerős, villámokat formáló papír csíkokkal díszítik a nő-színpadot.) Az *Okina* azért is kivétel, mert a szokásos készülés mellett a hagyomány szerint olyan különleges megtisztulási szertartásokat is tartanak előtte a nő-előadók, mint például a *bekka* 別火 („különálló tűz”) gyakorlata, amely szerint a férfi színész családjától és női rokonaitól külön tölti idejét az előadást megelőzően. Rath rámutat, hogy bár ma számos kommentátor elsősorban shintō szertartásként tekint a műfajra, a nő-játék jelentése nagy mértékben változott többszáz éves története során, és a shintō felhangok főleg a XX. század elején, Japán militarista, császár – és ezáltal a shintō mint államvallás – központú időszakában váltak erősebbé, háttérbe szorítva az ugyanilyen jelentős, Zeami korában például jóval hangsúlyosabb buddhista elemeket a műfajban.¹⁶

¹⁶ Rath egyenesen odáig megy, hogy konstrukcióként tekint a nő mai, shintō felől megfogalmazott definíciójára. RATH, *i. m.*, 254.



Az *Okina* előadások résztvevőinek emellett más az elrendezése a színpadon: a szokásos egy helyett három kis kézidobos is játszik ezekben az előadásokban, a kórus tagjai ünnepi jelmezben lépnek színre, és kivételesen a zenészek mögött foglalnak helyet. A színészek is sajátos jelmezt kapnak, és egyedi a kellékhasználatuk is. Az egyik lehangsúlyosabb eltérés azonban a maszkok terén van: a különálló állkapoccsal rendelkező világos *hakushiki-jō* 白式尉¹⁷ (*Okina* maszkja) és a sötétszínű *kokushiki-jō* 黒式尉 (*Sanbasō* maszkja) csak ebben az előadásban használatos, emellett az Okinát megformáló színész nyílt színen, a közönség szeme láttára ölti fel maszkját, miközben ez a rendkívül fontos szertartás minden más előadásban a nézői tekintet elől elrejtve történik.

A felsorolt hasonlóságok és különbségek révén érthető az *Okinának* ez a köztessége – egyszerre tipikus és atipikus, reprezentatív és rituális volta emeli ki a többi nő-játék közül. Az *Okina* magában hordozza a nő mint műfaj közel összes alapelemét és esztétikai potenciálját, ám paradox módon pontosan emiatt valójában nem illik a repertoáron levő többi nő-játék sorába. Nem meglepő tehát, ahogy Duró Győző is írja nőval kapcsolatos, jelentős összefoglaló tanulmányában, hogy az *Okinát* „[s]okan nem is tartják nó-darabnak.”¹⁸

A fehér és a fekete maszk

A daru ezer évig él,
s azt éneкли, hogy „Tízezer év jólét!”
A tavi teknős tízezer évig él,
s páncélján hordja a mennyet, a földet,
s az embert.¹⁹

Ezt a nő-játékot tehát a köztes jellege teszi megvilágítóvá a műfaj egészét tekintve. Az *Okina* ráadásul tematizálja is a nő-játék két fő lehetséges

¹⁷ A Hopp Ferenc Ázsiai Múzeum japán gyűjteményében található egy rendkívül jó állapotban levő, gyönyörű *hakushiki-jō* nő-maszk is.

¹⁸ DURÓ Győző, „Valaki történelm – A nőről öt tételben”. KEMENCZKY Judit – DURÓ Győző (szerk.), *Nő-drámák*, Orpheusz, Budapest, 1994, 7–27, 19.

¹⁹ ISMERETLEN SZERZŐ, *i. m.*, 23.



funkcióját. Mint ahogy Pilgrim is rámutat, ezen az előadásban belül tisztán kirajzolódnak a nő-játékbanegymásnak feszülő fő erővonalak: nevezetesen a rítus (szakralitás) igénye, valamint a közönségi elvárásai, azaz az előadóművészeti (szórakoztatás) szempontok.²⁰ Ezt a két funkciót pedig, ahogy Poorter²¹ is kiemeli, az *Okina* két, eltérő színű maszkot viselő főszereplője szimbolizálja.

A címszereplő Okina a maga világos színű maszkjában képviseli a nő-játék szakralis, kimért és ünnepélyes jellegét. Ő az a szent öreg, aki az égietket, a vidékre vigyázó hatalmakat képviselve megszenteli a teret titokzatos, a mai befogadók számára értelmezhetetlen mágikus énekével és táncával. Mosolyogva táncol, külön mozgatható állkapcsa révén a bölcs maszk a *shite* szerepkörű színész arcával együtt mozog, miközben az istenek áldását hozza el a nő-színház terébe a szertartásban résztvevő közönségnek. Méltó párja Sanbasō, feketeszínű maszkjában, aki komikus, könnyed és pajkos táncot jár, izgalmas kontrasztot jelentve a vele egykorú Okinával. Ő nem a túlvilági szférát képviseli itt, sem a patetikus ünnepélyességet, hanem a szórakoztatást és a humort. Nem véletlenül alakítják ezt a szerepet *kyōgen*-színészek: a nő és a *kyōgen* napjainkban szorosan összetartozik, és bár erről a kommentárok megfélekedeznek, szinte minden nő-előadásban fellépnek rövid betétjelenetekben *kyōgen*-színészek, a nagyobb nő-programokban pedig *kyōgen*-előadások engedik a nézőket „pihenni” két nő-játék között. Az *Okina*ban így találkozhat ez a két karakter, akik egyszerre tükörképei és ellentétei is egymásnak.²²

Izgalmas Umehara hasonlata²³ e két szereplőről, miszerint ez a két jelképes öregember megfeleltethető Nietzsche apollóni és dionüsszoszi fogalmának. Okina jelenti ez esetben az apollónit: az előadása egésze az

²⁰ Richard B. Pilgrim remek tanulmányában e fogalompár helyett a nő kapcsán az „előadóművészet” és a „szertartás” fogalmait veti egybe. Lásd Richard B. PILGRIM, „The Japanese Noh Drama in Ritual Perspective”, *The Eastern Buddhist*, XXII/1 (1989), 54–70, 54.

²¹ Erika de POORTER, „A White and Black Mask: The Religious Play of the Nō Theatre”, *Etnofoor*, XIV/2 (2001), 89–102, 93.

²² Poorter kiemeli még a fehér és fekete maszkok kapcsán a nő sámánista gyökereit, amelyek szintén a nő shintōista hagyományához kapcsolódnak. Lásd POORTER, *i. m.*, 94.

²³ HARA – ISHIZUKA – ŌKURA (eds.), *i. m.*, 62. (Idézik Umehara Takeshi „Matarajin to Geinō” című 2008-as munkáját.)



ő szertartása, amelyben ő jelenti a rendet, a letisztult rituálét, a szentséget és az isteni áldást. Vele szemben áll a komikus Sanbasō, aki a japán diónüsszosi: ő a teremtő káosz, a szórakozás és szórakoztatás, valamint a nő pátozával szemben álló profán természetesség képviselője. Ez a párhuzam azért is izgalmas, mert Nietzsche az antik görög kultúrára építette rendszerét, a görög tragédia és a nő-játék közti párhuzamok vizsgálata pedig régóta releváns téma a japanológiai és színháztudományi kutatásokban. Mind az antik görög színház, mind a japán nő-játék hasonló szerepet töltött be az adott kultúra történetében és jelenében: egyfajta archaikus origót jelentenek mind a mai napig, amelyből a mai kulturális és színházi jelenségek is magyarázhatók.

Az *Okina* tehát enigmatikus alkotás, rengeteg hiátussal és egy tág értelmezési horizonttal. A gyökerei az első évezredig vezetnek vissza, így minden megválaszolatlan kérdésre jut egy, a mai nő-játék szempontjából fontos feltevés és elmélet. Ugyan hiányos a tudásunk arról, hogy pontosan hogyan változott a játsszási stílusa az elmúlt évszázadok során, és sokféle-képpen értelmezték ezt a művet korszakról korszakra, azért mindenképpen jelentős hagyomány, mert a japán misztériumjátéknak tartott nő-játék mű-faján belül, a fehér Okina és a fekete Sanbasō közti termékeny feszültségben ez az előadástípus őrizte meg leginkább a szent és a profán jelleget.

A misztérium ma

A vízesés hús folyamként
zúdul alá,

éjjel a hold békésen
lebeg a vízben.

A homok serceg a vízparton,
s a reggeli napfény
színeiben tetszik.²⁴

Az imént felsorolt ellentmondások az *Okina* elfeledett kontextusára is utalnak: arra, ahogyan ez a misztériumjáték egyszerre része a nő-repertoároknak, egyszermind reflektál a műfaj egészére és annak társadalmi

²⁴ ISMERETLEN SZERZŐ, *i. m.*, uo.



jelentőségére is mint szakrális rituálé és profán színházi műfaj. Az *Okina* hosszú történelme és eme „köztessége” révén nyerünk betekintést abba, hogy a nő-játék miként értelmezhető élő vallási rítusként ma is, és miként szabaddítható fel az olyan közhelyes és korlátozó fogalmak korlátozása alól, mint a „muzealitás” vagy a „folklór színház”.

Az *Okina* különlegessége abban áll, hogy explicit módon tematizálja az említett két maszk által szimbolizált ellentmondásos kontextust mint egyszerre szent és profán rituálé – ellentétben a többi nő-játékkal, amelyek már csak implicit módon teszik ezt. Ez az oka annak, hogy a mai nézők többsége, sőt, vélhetően sok esetben az előadók maguk sem akarják vagy tudják felfedni ezt a sajátos kontextust, amely révén a nő-játék ma is élő misztériumjáték lehet.

Ezt az előadástípust az teszi kiemelten fontossá, hogy itt még él a szakralitás mint hagyomány, és érzékelhető ez a határátlépés a nő-játék „apolóni” és szent, valamint „dionüszszosi” és profán működése között.²⁵ Rath téved, amikor a nő shintō felőli meghatározását elsősorban XX. századi konstrukciónak, egyfajta „modern mítosznak”²⁶ tekinti, hiszen valójában a nő ezen olvasata az egyik fontos emléke ennek az eredeti funkciónak. Abban azonban igaza van, hogy a nő shintō felőli vizsgálata nem lehet kizárólagos, hiszen alapvetően meghatározza a műfajt a buddhizmus is.

A kitaruló közöttiség (*ma* 間) rendkívül termékeny fogalom lehet a nő-játék vizsgálata szempontjából. Egyrészt magyarázza a műfajnak ezt az elfeledett kontextusát, másrészt kiválóan lehet általa különféle dichotómiákban rejlő feszültségek mentén leírni a műfaj egészét. Ma már számos kommentár írja le a nőt a *monomane* 物真似 (utánzás) és a *yūgen* 幽玄 (misztikus elegancia) tükrében például, ahogy a földi sík (időhöz kötöttség) és az égi sík (időtlenség) közti határmezsgyén mozgó műfajként is. Minden nő-előadás elemezhető e fogalmak mentén, mivel mindegyikben található olyan elemek, amelyek vagy a földi síkhoz köthetők (például felismerhető karakterek, történetek, fizikai, aktuális jelenlét a színpadon, kísértetiesen valószínű maszkok és az azokon látható „arckifejezések”,

²⁵ A két nietzschei fogalmat azért használom zárójelben, hogy elkerüljem annak látszatát, mintha teljeséggel illeszkednének az antik görögtől valójában mégis jelentősen eltérő középkori japán kultúrkörre.

²⁶ RATH, *i. m.*, 262.



felismerhető jelmezek, az elhangzó külső és/vagy színpadi valóságra utaló szövegek, drámai helyzetek a *monomane* jegyében), vagy amelyek az égi síkhoz köthetők (például a valószerűtlenül lassú tempó és zene, absztrakt koreográfiák, költői szövegek, imádságok és középkori dalok, a nőt egyre inkább stilizáló *yūgen* jegyében.)²⁷

Az *Okina* megmutatja nekünk, miként képes ez a két sík egyszerre jelen lenni a nő színpadán. Olyan izgalmas jegyeket visel magán, amelyek segítségével az övétől teljesen eltérő történeteket, karaktereket vagy irodalmi-kulturális forrásokat feldolgozó nő-előadások is elemezhetővé válnak. Ezt az értelmezési keretet pedig azért érdemes kiterjeszteni a műfaj egészére, hogy általa láthatóvá váljon: a nő ma is élő misztériumjáték és rituálé, a szent és a profán nem pusztán muzeális vagy folklorisztikus, hanem nagyon is kortárs megjelenése Japán színpadain.

A nő-játék nem egyszerűen visszatekintés egy letűnt korba, hanem jelen idejű szertartás, élő kapcsolódási pontokkal a külső valósághoz. Az *Okina* szabálytalannak tűnő vonásai révén mindig is erre a kapcsolatra világított rá, és ezáltal vált az aktuális ünnepi időszakokban a nézők személyes jelenének részévé imaként, rítusként, az egyetemes, folyamatosan születő japán történelem részeként. Vizsgálatával érthetővé válik, hogy nemcsak az *Okina*, hanem a nő-játék mint műfaj minden előadása élő rítus, valódi misztériumjáték, amely magyarázatként szolgálhat nemcsak a nő esztétikai működésére és hatására, hanem több mint hat évszázadon át tartó történetére, túlélésének okaira is.

Az élő rítus ereje

A mennyek alatt béke honol,
országunkban jó s könnyű az élet.
Ezért imádkozzunk ma!²⁸

A nő-játék tehát ma is élő rítus, és eme funkciójára izgalmas módon a XXI. század első, világméretű kataklizmája, a koronavírus pandémia világított

²⁷ Pilgrim a *ma* fogalmával, e köztesség nőbéli jelen idejű működéseként írja le a műfaj „emelkedett költői valóságnak” esztétikai dinamikáját. Lásd PILGRIM, *i. m.*, 69–70.

²⁸ ISMERETLEN SZERZŐ, *i. m.*, uo.



rá. Korábban azért lehetett megfélekedezni erről a funkciójáról, mivel a nő előadásai biztonságos távolságra kerültek a hétköznapi valóságunktól. Nyugati kommentátorok számára pedig nehéz lehetett a nő vallási és szakrális vonásainak aktualitásáról gondolkodni, mivel a tudományos vizsgálat önmagában nehezen tudja analizálni ezen vonásokat, különösen működés közben. Mindemellett a nő óhatatlanul, mint a világ egyik legrégebbi, ma is élő színháztudományi vizsgálatainak – ezek a vizsgálatok pedig gyakran egy színháztörténeti szempontból lezárt, fejlődése végére ért, de mintegy a véletlenek és a japán társadalom hagyományörző munkája révén csak látszólag élő műfajként tekintettek a nőra.

Amennyiben a nő egyáltalán vonatkozhatott a mai valóságunkra, azt vélhetően a japán nézők érezhették meg, mivel az ő múltjukra nyíló ablak minden egyes nő-előadás. Míg az újonnan írt nő-játékok (shinsaku 新作能) reflektálni tudnak aktuális eseményekre, a nő hagyományából és szertartásrendjéből fakadóan ezeket is rendszerint egy történelmi műfaj frissen elkészült, de rögtön a múlthoz tartozó példáivá teszi. Amennyiben pedig formai megoldások terén is újítanak ezek az előadások, például új maszkok vagy kellékek használatával, akkor pedig felmerül a gyanú, hogy már nem is tekinthetők hagyományos nő-előadásoknak. Íme egy műfaj tehát, amely egyszerre letéteményese egy hatalmas színházi és kulturális kincsnek, a szó legnemesebb értelmében szent színházmúzeum, amelynek előadásai látszólag pont emiatt soha nem tudnak érintkezni a mi hétköznapi profán valóságunkkal.

Ez ellen a szemlélet ellen szólnak a Covid-19 pandémia során bemutatott nő-játékok. A 2019–2022 közti időszakban a nő-előadások nem pusztán külsőségeikben változtak meg ideiglenesen – legyen szó a különféle biztonsági intézkedésekről –, hanem a nő-játékok jelentése is megváltozott a legalapvetőbb szinten. Okina imái többé nem a múltba irányuló, mintegy elszálló költői szavak voltak, hanem nagyon is a jelennek szóló, mindannyiunk közös traumája enyhüléséért szóló kiáltásokká váltak, ahogy a színpad hátsó falán, azaz a „tükördeszkán” (*kagamiita* 鏡板) látható mitikus fenyő is ismét az istenek lakhelyévé vált.



Ugyan a nő mai nézőinek szerencsére a Muromachi-korszak közönsége által elviselt konfliktusok és traumák már értelmezhetetlenek, a Covid-19 pandémia mégis egy olyan külső, mindenkire egyszerre vonatkozó létfenygetésként jelentkezett, amely a nőnek ezt az eredeti funkcióját ismét felfedte. A műfaj előadásai pedig hirtelen nemcsak a régmúltba engedtek betekintést, hanem megrázó módon a színház épületén kívüli valósághoz is kapcsolódtak, egyetemes voltukban arra reflektáltak, miközben az istenhez fordulás újra explicit céllá vált.

A misztériumjátéknak mint a szent és a profán határmezsgyéjén mozgó műfajnak akkor van tétje, ha igény van az evilágin túli hatalmak felé fordulásra, ha a nő belső valósága és a néző külső valósága újra összeér. Az *Okina* sajátos szakralitása mindig is erre emlékeztette a nézőit ünnepélyes alkalmain – a pandémia óta pedig lehetővé vált, hogy a nő-játék egészében is megérezzük az élő rítus erejét. Az új évezred vészterhesen induló éveiben jobban érzékelhető ez az erő, mint bármikor korábban az elmúlt évtizedekben, egészen visszamenve a második világháború nő-előadásaiig. Felmerül a kérdés, hogy meddig hallhatjuk ilyen tisztán a nőnek ezt az ősi üzenetét? És mikor fogjuk elfelejteni újra?

Felhasznált irodalom

- CSEH Dávid: „Ima még egy előadásért – A hagyományos nő-színház helyzete a 21. század elején”, kéziratosszé, 2022.
- CSEH Dávid: „Nő-játék az epicentrumban”, *Revizor Online*, 2021. 11. 15. <https://revizoronline.com/hu/cikk/9346/klasszikus-japan-no-szinhaz-a-hirosimai-atombomba-dom-elott> [2023. 10. 24.]
- DROTT, Edward R.: *Buddhism and the Transformation of Old Age in Medieval Japan*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 2016.
- HARA, Rurihiko – ISHIZUKA, Akiko – ŌKURA, Misato (eds.): *The Book of Okina*, Toppan Printing, Tokyo, 2020.
- ISMERETLEN SZERZŐ: „Okina – Öregatyánk”, kéziratosszé drámafordítás, 2022. [CSEH Dávid]
- KEMENCZY Judit – DURÓ Győző (szerk.): *Nő-drámák*, Orpheusz, Budapest, 1994. [KEMENCZY Judit]



- LOOSER, Thomas D.: *Visioning Eternity – Aesthetics, Politics and History in the Early Modern Noh Theater*, Cornell University East Asia Program, Ithaca, 2008.
- ODA, Sachiko: „Noh and Kyogen – That Which Changes, That Which Does Not”. JAPANESE CENTRE OF INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE (ed.): *Theatre Yearbook 2021 – Theatre in Japan – 国際演劇年鑑2021 – 日本の舞台芸術を知る*, Sankyōsha, Tokiō, 2021, 38–48.
- PILGRIM, Richard B.: „The Japanese Noh Drama in Ritual Perspective”, *The Eastern Buddhist*, XXII/1 (1989), 54–70.
- PINNINGTON, Noel J.: „Invented Origins: Muromachi Interpretations of *okina sarugaku*”, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, LXI/3 (1998), 492–518.
- POORTER, Erika de: „A White and Black Mask: The Religious Play of the Nō Theatre”, *Etnofoor*, XIV/2 (2001), 89–102.
- RATH, Eric C.: „From Representation to Apotheosis: Nō’s Modern Myth of Okina”, *Asian Theatre Journal*, XVII/2 (2000), 253–268.
- THE NOHGAKU PERFORMERS’ ASSOCIATION: 能楽公演2020 ~新型コロナウイルス終息祈願~, é.n. https://www.nohgaku.or.jp/olympic_nohgokusai [2023. 10. 24.]
- ZEAMI, Motokiyo – RIMER, Thomas J. (eds.): *On the Art of the Nō Drama – The Major Treatises of Zeami*, Princeton, Princeton UP, 1984. [RIMER, Thomas J. – YAMAZAKI, Masakazu]

DOMA PETRA

Kidobott színlapok margójára

Hanako 1910–1911-es magyarországi körútjának
két elmaradt előadása

Bevezetés

„A színházi előadás elemzése esztétikai értékek rekonstruálásán át mikro-történetet ír, s a kulturális kontextus, a hatástörténet egy-egy eseményhez köthető elemzésével jut el titkos, eldugott összefüggések, átírt jelenségek észleléséhez, értéséhez”¹ – írja Jákfalvi Magdolna a Philther-módszer ismertetése kapcsán, amelyet az 1949 utáni magyar színháztörténet (újra) írása céljából hozott létre a 2009-ben életre hívott kutatócsoportjával.² A projekt vállalt és radikális célja, hogy „az előadás definícióját nem az intézmény és nem a művet létrehozó közösség státusza felől írj[a]/olvass[a] történetté. Hanem csakis hatástörténete felől.”³ E sorokat olvasva felmerült bennem a kérdés, hogy vajon az 1949 előtti előadásokra is alkalmazható-e a módszer, illetve vizsgálható-e egy olyan előadás hatástörténete, amely valójában *nem* valósult meg. Jelen tanulmány tehát egyfajta kísérlet, amely a pozitivista színháztörténet-írás határait

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

² A projektről és a kutatócsoportról bővebben: <https://theatron.hu/ph/>

³ JÁKFALVI, *i. m.*, 8.



több szempontból is feszegeti, hiszen Hanakónak, a XX. század elején Európaszerte ismert japán színésznőnek két, több mint száz éve elmaradt előadásának a hatását kutatja.

Hanako 花子 (1868–1945) 1910-ben ünnepelt sztárként érkezett Magyarországra, hogy a két évvel korábbi fővárosi szereplését követően egy több hónapos vidéki körúton vegyen részt négyfős társulatával. A fellépések 1910 októbere és 1911 májusa között a tervezett 31 helyszínből végül 21 városban valósultak meg.⁴ A sajtóbeszámolókat szerint a magyar közönség mindenhol rendkívül nagy érdeklődéssel várta a japán színésznőt, gyakran még a helyi színházak a helyárat is felemelték, jelezve ezzel az esemény különleges voltát.⁵

Tekintve, hogy ebben az időszakban Hanako volt az egyik legismertebb japán színésznő Európában, nem meglepő az őt övező várakozás. 1902-ben érkezett a kontinensre, hogy részt vegyen a Koppenhágai Néprajzi Kiállításon és gésaként dolgozzon a kiállított japán falu teaházában. A kiállítás végét követően csatlakozott egy kisebb japán társulathoz, amelyben mellékszerepeket játszott. 1905-ben egyik fellépésük alkalmával látta meg őt Loie Fuller (1862–1928), aki a későbbiekben éveken keresztül támogatta Hanako karrierjét. Eredeti neve, az Ōta Hisa 大田ひさ helyett ő adta neki a Hanako művésznevet, társulatot toborzott mellé és több japanizáló darabot írt a számára. Utóbbiak úgy jelentek meg mint „Loi Fu drámái”, és a közönség éveken át hitte, hogy a név egy japán szerzőt takar. Fuller az első próbák egyikén felfedezte, hogy Hanako rendkívül élethűen tudja imitálni a halált a színpadon, ezért minden előadásuk valamilyen módon a Hanako által megtestesített karakter halálával ért véget.⁶

⁴ Hanako magyarországi vidéki körútjáról részletesen: DOMA Petra, „»A kicsiny asszony zsenijétől megkapva...« – Hanako magyar körútja és a japán színház autentikusságának kérdése 1910 és 1911 között”, *Távol-keleti Tanulmányok*, XVI/1 (2024), 121–142.

⁵ Vö.: „Japán művésznő a pécsi színpadon”, *Pécsi Napló*, 1910. október 21.; „Fölemelt helyáratokkal”, *Debreczeni Ujság*, 1911. február 21.; „Hanako Szegeden”, *Szeged és Vidéke*, 1911. március 10.

⁶ Hanako életéről és munkásságáról bővebben: SAWADA Suketarō, *Petite Hanako*, Chūnichi shubbansha, 1983.; DOMA Petra, *Az idegen vonzásában. Sadayakko, Matsui Sumako és Hanako: színésznők az interkulturális színház kontextusában*, Kronosz, Pécs, 2022, Hanako fejezet.



A nemzetközi szakirodalom főként a híres szobrász, Auguste Rodin (1840–1917) való kapcsolata miatt tartja számon, mivel a művész az 1900-as évek elején több mint ötven kispasztikát készített róla, amelyekben egytől egyig a színész „halál arcát” akarta megörökíteni, mivel valami ősit, természetközeli vélt felfedezni benne.⁷

Hanako 1905 és 1916 között többször beutazta Európát, útjait eleinte Fuller, majd különböző impresszáriók szervezték. Magyarországi vidéki körútjának feldolgozása azért különösen fontos és a maga nemében hiánypótló, mert a Sawada Suketarō által írt etalonnak életrajzi könyvében ugyan szerepel a legtöbb általa felkeresett város pontos dátummal, az 1910 ősze és 1911 tavasza közötti időszak mégis fehér foltként jelenik meg az életműben.

Hanako vidéki körútjának a féltárása nem más, mint állomásról állomásra, városról városra feltérképezni a róla szóló helyi sajtótermékek különböző cikkeit. Az idő és a helyszínek előrehaladtával egy már-már tökéletes minta is megfigyelhető ezekben: a fellépést megelőző rövid beharangozó írások, az első előadást követő hosszabb elemzések, egy-egy rövidebb tudósítás a további „zajos” sikerekről, majd egy újabb cikk a záróelőadásról. Természetesen a minta az érdeklődés mértékének és a fellépés időtartamának függvényében változhat, de összességében egységesnek mondható, főként, mivel a teljes körút alatt ugyanazt a két előadást vitték színre minden városban. Ebből kifolyólag hatalmas jelentőséggel bír minden eset, amely valamilyen formában eltér a mintától, például ha az előadás valamiért nem valósult meg. Ennek lehetnek olyan egészen egyszerű okai is, mint betegség vagy időhiány. Hanako vidéki körútja során azonban két olyan eset is történt, amelyekről kirívóan írtak a helyi lapokban, sőt, hírük egészen a fővárosig eljutott.

Felmerül a kérdés, hogy mit tud nekünk mondani egy olyan előadás, amely kizárólag egy-két színlap, illetve újságcikk kritikai megnyilvánulásainak

⁷ Az arckifejezés, amelyet Rodin természetesnek hitt, valójában egy kabuki póz volt. Feltételezhető, hogy Hanako fiatalon látott több alkalommal is kabukit, és onnan vette az ötletet. Rodin azonban nem ismerte ezt a műfajt és a jellegzetességeit, viszont saját művészi elképzeléseinek a megtestesülését látta a pózban, vagyis a „termékeny félreértés” „áldozata” lett. Hanako és Rodin kapcsolatáról bővebben: SAWADA Suketarō, *Rodin to Hanako*, Chūnichī shubbansha, 1996.



mozaikdarabjaiból rakható össze. Mondhat-e nekünk egyáltalán bármit? A színháztörténeti múltunkat, a színháztörténet-írásunkat formálhatja-e két olyan előadás, amelyek nem valósultak meg? Láthatóvá válik-e a bulvárjellegű, gyakran szenzációhajhász cikkek mögött „valami”, amely közelebb visz az adott társulat, jelenség vagy korszak megértéséhez? Jelen tanulmányban tehát a strukturalista történetírás metodikájának határaiból kilépve a vidéki körút két *nem* megvalósult előadását elemzem. Ugyan a kaposvári és a marosvásárhelyi incidens más-más okokra vezethető vissza, hipotézisem szerint ezek a produkciók meg nem valósulva is hozzájárultak/ hozzájárulnak a színháztörténet-íráshoz, a kultúrtörténethez és a korabeli, illetve mai Japánképünk alakulásához.

Műfaji kalamajka vs. vesztegetési botrány

„Hanako jött és egyszer sem haldoklott”⁸ – kezdődik annak a cikknek a felvezetője, amely gúnydrámaként mutatja be a Kaposvárott lezajlott eseményeket. A „Loifú”-nak tulajdonított *Otake öt haldoklásos, Egy kis vihar haldoklás nélkül* és *A teaházban 6 és fél haldoklásos drámáinak* olvasásakor (vagy akár csak a kifigurázott címeket látva) egyértelmű, hogy a cikk szerzője Hanako híres és várt haláljelenetét használja, hogy még viccesebbé tegye írását. A zavaros kis „fércműből” Ghiberti gróf és Otake konfliktusa bontakozik ki, amely szerint a gróf – egyben színidirektor – nem engedi a japán színésznőnek és társulatának a fellépést, amely szóváltást egy rendkívül zavaros „huza-vona” követ:

A polgármester Ghiberti gróf kérelmére kivégzi a főkapitány engedélyét. Otake megfellebezi. Az alispán kivégzi a polgármester tiltó rendeletét. De Otake már elutazott. Ghiberti erre nyílt színen meg akar halni, Otake szól hozzá: Én csinálom a legszebb haldoklásokat. És ezzel meghal Ghibert gróf helyett. Ghiberti gróf Pozsonyba megy és megírja Kaposvárnak, hogy ne merjenek itt családi jelenetet rendezni, mert több jelenet egy szindarab, és csak neki monopoliuma, hogy Kaposváron szindarabokat előadjon.

⁸ „Egy kis vihar Hanakó körül, avagy Otake és Ghiberti gróf a teaházban. Japán dráma”, *Somogyi Napló*, 1910. október 30.



Bármily abszurd is azonban a fenti leírása a törtéteknek, valójában nem áll messze az igazságtól, s olyan rendhagyónak tűnt, hogy 1910. október 29-én még *Az Ujság* is beszámolt róla, hogy Hanako előadása elmaradt bizonyos műfaji félreértés miatt. Az október 28-ára, a Korona Szállóba tervezett fellépésre a pécsi színház igazgatója, Kövesi Albert kérte meg az engedélyt, aki átkísérte a társulatot Pécsről Kaposvárra, és segített nekik az ügyintézésben.⁹ A két előadásra, *A teaházban* és az *Otake* című drámákra mint kabaréra a helyi rendőrkapitány, Stec László meg is adta az engedélyt, miután azonban kikerültek a plakátok, világhosszá vált, hogy ez „rendes színelőadás”, amelynek engedélyeztetése a polgármester hatáskörébe tartozik. Németh István ellenben – az okok ebből a cikkből nem derülnek ki – nem adta meg az engedélyt, így a társulat Kövesin keresztül az alispánhoz fellebbezett, ami rendkívül kirívónak számított a korban.¹⁰ Mutatja ezt az is, hogy a fővárosi lap pár nappal később még arról is beszámolt, hogy Kacsokovics Lajos alispán szinte azonnal megsemmisítette Németh polgármesteri határozatát és engedélyezte a japán társulat szereplését, „mivel Hanako asszony fellépte kabaré természetü”.¹¹

A teaházban és az *Otake* műfaji besorolása nem egyszerű, mert a korabeli leírások alapján valójában inkább színpadi, egzotikusnak szánt látványosságok voltak, mint többretegű és mélyértelmű alkotások. Loie Fuller álnéven írt darbjait ugyan eredeti japán drámának hitték, és ez így jelent meg végig a magyarországi körút alatt is a plakátokon, a darabok cselekményének a fogadtatása azonban rendkívül vegyes volt. *A teaházban* története, amit mindig elsőként játszottak, egy rablást és egy gyilkosságsorozatot mutatott be.¹² Ebben a darabban Hanako egy kurtizán

⁹ „Betiltott színelőadás”, *Az Ujság*, 1910. október 29.

¹⁰ „A Hanako előadását betiltották”, *Somogyvármegye*, 1910. október 28.

¹¹ „Szegény Hanako!”, *Az Ujság*, 1910. november 1.

¹² Murazaki (Hanako) kellemesen szórakozik egy teaházban Dampe (Sato) nevű kegyeltjével és Otyo (Cho-cho San) nevű szolgálójával. Nem sokkal az előadás kezdete után érkezik a helyszínre Toza lovag (Muracaru), hogy lássa a híres Murazakit táncolni. Céljai elérése érdekében lefizeti a szolgálólányt, hogy az vezesse egyenesen úrnőjéhez. Murazaki kifigyeli a korábbi jelenetet, így meggyőződik Toza vagyonosságáról, és úgy dönt, kirabolja a lovagot. Murazaki táncol Tozának, miközben Dampe Tozát dicséri



szerepében lépett színpadra és a darab végén látványos haldoklási jelenetet mutatott be. A rövid előadás több gyilkossági kísérletet és gyilkosságot is tartalmazott, végül egy szereplőt leszámítva mindenki meghalt a színpadon. Mintha Fullernak az lett volna a célja a produkcióval, hogy a lehető legtöbb halálnemet és haldoklási jelenetet felvonultassa, s ezzel is erősítse a közönség elvárását, amelynek tagjai Hanako híres haláljelentét érkeztek megnézni a színházakba.

Cselekménye miatt közkedveltebbnek számított a mindig másodikként játszott *Otake*, amely már az 1908-as budapesti vendégszerepléskor is a repertoár részét képezte. Hanako ebben a darabban szolgálólányt (egyes színlapokon rabnőt¹³) alakított, aki kíváncsisága és hiúsága folytán egy félreértés áldozata lett, s emiatt hal meg az előadás végén.¹⁴ A korabeli

és kéri, hogy mutasson neki néhány bajvívó fogást. A jelenet végére Murazaki jelez Dampénak, hogy hagyja őt kettesben a lovaggal, majd mérget itat a férfival, és míg az ájultan hever, kirabolja és elmenekül. A teaházba visszatérő Otyo rátalál a lovagra és ellenmérget ad neki. Míg utóbbi éledezik, Murazaki visszatér, s mikor rájön, hogy mit tett a szolgálója, az ágyához vonszolja és megöli. A magához térő Toza bosszúra vágyik, és mivel azt hiszi, hogy Murazaki fekszik az ágyban, lefejezi a már élettelen Otyot. A visszatérő Dampe is azt hiszi, kedvese fekszik az ágyban, ezért párbajra hívja Tozát, de halálos sebet kap. Murazaki arra tér vissza, hogy Otyo és Dampe is holtan hevernek a színen, ezt látva megpróbál elmenekülni, de Toza végül utoléri és megfojtja.

¹³ Nagyvárdai és lugosi színlapok Enyedi Sándor saját gyűjteményéből. Az anyag hozzáféréseért köszönettel tartozom Duró Győzőnek.

¹⁴ Yosito (Cho-cho San) úrnő szobájában vagyunk, aki éppen sétára készülődik. Szolgája (Muracara) napernyőt és köpenyt hoz neki, ám végül a meleg miatt a köpenyt hátrahagyva indul el szolgája kíséretében a sétára. Ezt követően érkezik meg Otake (Hanako), aki nehéz csomagot hoz a szobába. Mikor rájön, hogy egyedül van, úrnője pipereasztalához ül, és magára ölti az otthagyt köpenyt is. Miközben a tükör előtt csodálja magát és táncol, megérkezik az úrnő udvarlója, egy szamuráj (Sato), aki kedvesének véli a kis szolgálót. Otake, hogy le ne lepleződjön, elfordul a férfitől, így az visszautasításként értelmezi a helyzetet, és dühösen elvonul. Ekkor tér vissza a szolgáló úrnője csomagjaival, és rögtön felismeri szerelmét, Otakét, úrnőjük ruháiban. A rövid szerelmi kettősben a férfi megkéri a lány kezét, aki boldogan igent mond, hangsúlyozva, hogy inkább lesz a felesége, minthogy ilyen szép ruhákat hordjon. Mielőtt a férfi elmegy, figyelmezteti Otakét, hogy vesse le a ruhákat, mert bajba kerülhet. Már épp ezt tenné, amikor ismét visszatér a szamuráj, és mivel ismét elutasításban részesül, haragjában leszúrja a szerelmének hitt szolgálólányt. Yosito és a szolgáló hazaérkezésekor Otake már haldoklik, és végül szerelme karjai között hal meg, miközben ígéretet tesz neki arra, hogy egy Buddha által adományozott alakban tér majd vissza hozzá.



kritikák alapján – bár ebben az esetben is nagyon egyszerű cselekményről beszélhetünk – a közönség jobban tudott azonosulni ezzel a produkcióval, mivel nagyobb hatást ért el az ártatlan szolgáológány váratlan és értelmetlen halála.

Látható, hogy a darabok tartalmát tekintve egyik esetben sem beszélhetünk kabaréről, legalábbis a szó „szótári”¹⁵ értelmében, ellenben az is érzékelhető az első besorolásból, hogy valójában mi volt a közönség véleménye a produkciókról. 1908-ban *Az Ujság* riportere az *Otaké* megnézése után feltette a kérdést, hogy lehet-e „ezt a darabot, ezt a drámát élvezettel, vagy csak türelemmel is, dührohamok nélkül, vagy csak nevetés nélkül végignézni?” Véleménye szerint nem, mivel az egész előadás csupán egy „naiv szamárság”.¹⁶ S ez a meglátás összességében a darabok tartalmát illetően 1910-re se változott, mikor Vajda Ernő megjegyzi a látott előadásról, hogy „talán jobb és érdekesebb, ha csak a külsőségeket jegyezzük le. A japán színészek [sic!] által játszott darabokról semmit: naiv meséjű dolgok, amiknek a meséjét, ha a színlaphoz csatolt rettenetes magyarázó szövegből akarjuk megismerni, még kevésbé értjük meg [...]”.¹⁷

A fővárosi lapokból úgy tűnt tehát, hogy emiatt a „műfaji műbizonytalanság” miatt hiúsult meg a japán társulat kaposvári fellépése, a helyi sajtóorgánumok azonban mélyebben beleásták magukat az esetbe, és gyorsan kiderült, hogy egy klasszikus haszonszerzési ügy és vesztegetés állt a háttérben. A *Somogyvármegye*, a *Pécsi Napló* és a *Somogyi Napló*¹⁸ is részletesen tárgyalta a „kultúrbotrányt”, amely szerint Németh István polgármester nem önálló döntést hozott, amikor nem engedélyezte az előadást, hanem Balla Kálmán színiigazgató távirata alapján tette ezt. Ballát, a kaposvári színház igazgatóját (korábban a pozsonyi színházé), ugyanis sértette, hogy nem ő hozta, nem ő szervezte Hanako fellépését, ezáltal

¹⁵ Vö: SZÉKELY György, *Magyar Színházművészeti Lexikon*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1994, kabaré szócikk, www.mek.oszk.hu

¹⁶ „Hanako”, *Az Ujság*, 1908. március 8.

¹⁷ VAJDA Ernő, „Hanako”, *Nyugatmagyarországi Híradó (Pozsony)*, 1910. október 25.

¹⁸ Vö.: „Hanako megakadályozott előadása”, *Somogyvármegye*, 1910. október 30.; „A kaposvári Hanako-ügy”, *Pécsi Napló*, 1910. november 4.; „Hanakot nem engedték játszani Kaposváron”, *Somogyi Napló*, 1920. október 29.



a „helyi impresszáriónak” járó haszon sem őt, hanem Kövesi Albert, pécsi igazgatót illette volna, mivel ő kísérte át a társulatot Pécsről és ő intézte a kaposvári engedélyeztetést. Balla még a társulattal utazó osztrák impresszáriónak is táviratozott, hogy amennyiben fizetnek neki 200 koronát (pontosan annyit, amennyi Kövesi haszna is lett volna), akkor közbenjár az ügyükben a polgármesternél, hogy mégis megkapják a fellépési engedélyt. Kövesi ezt követően fordult az alispánhoz, de a gyors intézkedés ellenére is a társulat október 28-án délután továbbutazott:

Kaposvárra is el akart jönni Hanako, sőt, el is jött, de előadást itt nem tarthat, mert nincs játszhatási engedélye. Balla Kálmán, a Pozsonyt vesztett direktor intézkedésére történik ez a kultúrbotrány. Hanako előadása tehát elmarad. Hanako még ma elutazik Kaposvárról. A kis japán művészleány csalatkozott, azt hitte, hogy európai köruton van, pedig a szegény Ázsiába tévedt...¹⁹

A helyi lapok egyértelműen szégyenletes eseménynek ítélték a történeteket, s erősen bírálták Némethet, mivel „a gyeplőt úgy látszik nem ő tartja ott kézben, hanem azon még a pozsonyi sziniigazgató is ráncigálhat egyet.”²⁰ A cikkeket olvasva az is nyilvánvalóvá válik a helyi lapok hangvételeből, hogy vidéken akkoriban ritka a hasonló eset, ezért nem csoda, hogy még a fent idézett gúnydráma is létrejöhett az események kifigurázására.

A japánok, akik nem is japánok

A kaposvári „kultúrbotrány” mellett a marosvásárhelyi incidens a sajtómegjelenéseket nézve ugyan kevesebb figyelmet kapott, viszont színház- és kultúrtörténeti szempontból sokkal meglepőbb esetet takar, ugyanis egy fővárosi újságíró, Pásztor Árpád (1877–1940) cikke miatt nem valósult meg a fellépés.

¹⁹ „Hanakot nem engedik játszani Kaposváron”, *Somogyi Napló*, 1910. október 29.

²⁰ „A kaposvári Hanako-ügy”, *Pécsi Napló*, 1910. november 4.



Tegnap általános feltűnést keltett a már hetek óta hirdetett Hanako-féle társulat színelőadásának elmaradása. A hatása az elmaradásnak nagyobb volt mintha megtartották volna. Különféle verziók keringtek. A végén Hanako, már nem is volt Hanako, legkevésbé jappán [sic!]. Ezeket a felvetéseket megerősítette Pásztor Árpád hazánkfiának a jappánok alapos ismerője ama cikke, melyben arról nyilatkozott, hogy a nagyhirű művésznőként reclamírozott [sic!] Hanako nevét, Japánban éppen nem ismerik. Ilyen előzmények után mindenesetre jobb, hogy elmaradt az előadás, mintha egy második repülő versenyszerű siker felett kellene ma elmélkednünk.²¹

Hanako és társulata 1911. március 31-én állt volna színpadra a Transsylvania Szálló nagytermében, öt nappal korábban azonban megjelent a *Vasárnapi Ujság* hasábjain Pásztornak a cikke, amely hiteles interjúval alátámasztva igyekezett bemutatni, hogy Hanako és társulat csupán egy illúzió, mivel Japánban valójában nem is léteznek színésznők. Pásztor egy évvel korábban valóban járt Japánban földközi útjának²² egyik állomásaként, és feltételezhetően Nishino Enosukéval 西野恵之助 (1864–1945) találkozhatott Tokióban, aki az épülő Birodalmi Színház (Teikoku Gekijō to Kageki 帝国劇場と歌劇) ügyvezető igazgatója volt. Pásztort kifejezetten érdekelte a japán színház, azon belül is az *onnagata* szerepkör, vagyis azok a férfi színészek, akik a női szerepek eljátszására specializálódtak a *kabukiban*. Csodálatában azonban megjelent egyfajta európai felsőbbrendűség, mikor „emberinek” nevezi az onnagatákat. Állítása szerint ő volt az első, aki európaiként interjút készíthetett az épülő Császári Színház igazgatójával, Nisinoval [sic!]. Az igazgató beszélt neki a színésznők „nem létéről”, illetve egy színésznőképzőről, amely a színház része. Pásztornak lehetősége volt továbbá megtekinteni egy táncpróbát is, amelyet rendkívül groteszknak talált.²³

²¹ „Elmaradt Jappán színelőadás”, *Székely Ellenzék*, 1911. április 2.

²² Utazásáról a Nyugat gondozásában könyv is készült *Budapesttől a Föld körül Budapestig* címmel.

²³ Vö.: PÁSZTOR ÁRPÁD: *Budapesttől a Föld körül Budapestig*. A Nyugat Kiadása, Budapest, 1911, Színház fejezet.



A teljesen európai, reneszánsz stílusban épült színház 1911. március 1-én nyitották meg, és tartozott hozzá egy színésznőképző is, tehát már ezen a ponton is megkérdőjeleződik az az állítás, amely szerint Japánban nincsenek színésznők.²⁴ Ez az iskola azonban nem minden előzmény nélküli, mert valójában a japán első színésznőjeként számontartott Kawakami Sadayakko²⁵ 1908-ban megnyitott Birodalmi Színésznőképző Intézményének²⁶ (Teikoku Joyū Yōseijo 帝国女優養成所) az utóda volt. Az iskola egy évvel korábban, 1909-ben egyesült az Előadóművészeti Iskolával (Gigei Gakkō 技芸学校) majd a Birodalmi Színház részévé vált.²⁷ Pásztor tollából mégis az alábbi interjúrészlet olvasható:

– Sada Yakko és Hanako nincsenek is... az az, hogy csak Európában vannak, Japánban nincsenek, a japánok nem ismerik őket, itt egyiket se látták sohasem játszani.

– Lehetséges-e ez? – néztem rájuk csodálkozva.

– De mennyire! Hiszen japán színésznő nincsen is, *soha japán színpadon eddig színésznő még nem lépett fel*, a női szerepeket mind férfiak játszották, tehát Sada Yakko és Hanako „tokyói társulata” hazugság. [...] A japán színészetet Sada Yakko nem képviselheti, mert Japánban nincsen színésznő. *Hanakot és társulatát pedig egyáltalán nem ismerjük.*²⁸

²⁴ WATANABE Tamotsu, *Meiji engekishi [Meiji színháztörténet]*, Kodansha, 2012, 435.

²⁵ Kawakami Sadayakkót 川上貞奴 (1871–1946) japán első színésznőjeként tartják számon, aki férje, Kawakami Otojirō 川上晋二郎 (1864–1911) társulatával beutazta az Egyesült Államokat és Európát a XIX–XX. század fordulóján. *Látens interkulturális* előadásaiakkal rendkívül jelentős sikereket értek el, számos nyugati színházcsinálóra hatással voltak. Lényegében a Kawakami-társulaton keresztül találkozott az európai közönség először a japán színházzal, még ha az nem is volt teljesen autentikus. Lásd bővebben: Ayako KANO, *Acting Like a Woman in Modern Japan*, Palgrave, New York, 2001, Kawakami Sadayakko fejezet és DOMA, *Az idegen... i. m.*, Sadayakko fejezet.

²⁶ Bővebben: KANO, *i. m.*, 73–74.

²⁷ Joseph L. ANDERSON, *Enter a Samurai: Kawakami Otojiro and Japanese Theatre in the West*, Wheatmark, Tucson, 2011, 540.

²⁸ PÁSZTOR Árpád, „A japán színház”, *Vasárnapi Ujság*, 1911. március 26. (Kiemelés az eredetiben.)



A fenti beszélgetés tehát 1910-ben hangozott el, és felettébb meglepő, hogy az igazgató azt állítja „soha japán színpadon eddig színésznő még nem lépett fel”, mivel Kawakami Sadayakko 1902-től több Shakespeare-adaptációban, illetve *shinpa*²⁹ darabban is szerepelt, valamint már az 1800-as évek végétől több olyan társulat alakult, amely a modern, nyugati hagyományokhoz igazodva színésznőket alkalmazott az előadásaiban. Fontos kiemelni továbbá, hogy éppen a Birodalmi Színháznak a nyitóelőadásán volt látható Matsui Sumako³⁰ is Ophélie szerepében, akit japán első modern színésznőjeként tartottak számon.

Ebből kifolyólag felmerül a kérdés, hogy Nishino valóban ezt mondta-e Páztornak, aki a könyvében és a *Vasárnapi Ujság*ban megjelent cikkében is hivatkozik az igazgatóval történt beszélgetésre, mikor éppen a saját színházának a nyitóelőadásán is fellépett egy színásznő. Az igazgató állítását véleményem szerint úgy kell érteni, hogy a *hagyományos japán színháztípusokban*, tehát például a nyugaton legismertebb kabukiban, a *nóban* vagy a *bunrakuban* nincsenek női előadók. Az, hogy Sadayakko és Hanako is úgy hirdette magát európai körútja során mint a tókiói színház színészei és társulata, holott valójában sosem voltak azok: igaz. És az is tény, hogy Hanako sosem lépett fel hazájában, így Nishino valóban csak az európai

²⁹ A *shinpa* 新派, vagyis „új iskola” az 1880-as években főként a kabuki megújítását célzó színházi mozgalomként indult, majd hamarosan a kabukinál is népszerűbb színházi műfaj lett. Legfőbb újításai közé tartozott, hogy a tiltó rendelet eltörlése után a női szerepekben elkezdtek női színészeket alkalmazni, illetve kortárs alkotásokat és társadalmi problémákat színre vinni. A műfaj a 19. század végén lényegében átmenetet képzett a hagyományos kabuki és az újonnan megjelenő modern nyugati dráma, a *shingeki* között. Legfőbb képviselői Sudō Sadanori 角藤定憲 (1867–1907) és Kawakami Otojirō voltak.

³⁰ Matsui Sumako 松井 須磨子 (1886–1919) fiatalkorától tudatosan készült a színészi pályára, az egyik első női növendéke volt az 1909-ben létrejött Irodalmi Társaság Színházi Kutatóintézetének. Az intézménynek köszönhetően honosodott meg Japánban a nyugati értelemben vett modern dráma és színház. Matsui Sumako pályafutása során több híres kortárs darab női főszerepét alakította, például ő volt az első Nóra is Ibsen ismert drámájából. Bővebben: Brian POWELL, „Matsui Sumako: Actress and Woman”. William G. BEASLEY (szerk.), *Modern Japan: Aspects of History, Literature and Society*, University of California Press, Los Angeles, 1977.; DOMA, *Az idegen... i. m.*, Matsui Sumako fejezet.



hírekből értesülhetett egyáltalán a társulat létezéséről. Az ellenben, hogy ekkor a modern, nyugati előadásokban ne lennének színésznők: félreértés, hiszen Pásztor beszámolójából tudjuk, hogy maga látogatta meg a színésznőképző egyik óráját. A hagyományos és a modern közötti árnyalás azonban vagy nem történt meg, netán a kommunikáció során siklott félre valami, vagy Pásztor közvetítése során veszett el a lényegi információ, és a magyar olvasók számára már csak azt hangsúlyozta, hogy Hanako tokiói társulata hazugság, mivel nincsenek japán színésznők. Vitathatatlan, tehát hogy Hanako nem volt tagja semmilyen tokiói társulatnak, gyermekkorában csupán egy vándortársulatnál szerepelt gyerekszínészként, és valódi színpadi sikereit Európában, Fuller darabjaiban, és védnöksége alatt aratta, de ez még nem igazolja az összefüggést az állítás másik felével, miszerint Japánban „egyáltalán nincsenek színésznők” – legalábbis az elsővonabeli hagyományos japán színházban.

Ezen előzmények után joggal várható, hogy a marosvásárhelyi előadás elmaradásának okai Hanako és a japán társulat hitelességével függnék össze, hiszen nem is a tokiói császári színház tagjait köszönthették a magyar nézők, amiből akár egyenesen következhetne az a gondolat is, hogy a bemutatott darabok nem is japánok, mint ahogyan valóban nem is voltak azok. Ezzel szemben Pásztor „leleplező” cikkét követően – rendkívül groteszk módon – nem Hanako interjúi, vagy a Loi Fu által írt „[j]elentéktelen átlátszó kis rémtörténetek”³¹ eredete, vagy éppen magának az egész társulatnak az autentikussága kérdőjeleződik meg, hanem japán voltuk. Ugyan a *Székely Napló* utalt a produkciók európai jellegére, de úgy, mintha a japánság egy nyugaton felvett szerep lenne:

A japán császári színház igazgatója kijelentése szerint Hanakot Japánban nem is ismerik s valószínűnek látszott, hogy a Magyarországon vendégszereplő japán társulat Európában vette fel a japán művész címet és jelleget.³²

³¹ „Japán színészek előadása”, *Torontál (Nagybecskerek)*, 1911. március 20.

³² „A leleplezett japán művésznő”, *Székely Napló*, 1911. április 1.



A Szatmárnémetiben megjelenő *Heti Szemle* glosszájában illúziókról lehetett olvasni, de ez az írás sem Loi-Fu „eredeti” japán drámáit kérdőjelezi meg, hanem a társulat japánságát.

[A] sejtelmes Kelet minden bűbája öntötte végig az embert. [...] Most aztán kisült, ahogy a japánok – nem is japánok. *Keletiek* ugyan, de mégsem japánok. Japánban egyáltalán nincsenek is nőszíneszek. Az ugynevezett japán-szintársulatnak csak egy tagja japán, de az sem a „világot” jelentő deszkákon játszott, hanem csak „*félvilági*” deszkákon.³³

Összegzés

Hanako többhónapos vidéki körútját vizsgálva a megvalósult előadások kapcsán, köszönhetően a fennmaradt színlapoknak, illetve a helyi sajtóorgánumok tudósításainak, pontosan rekonstruálható, hogy mikor, hol, kik és mit adtak elő. A hagyományos strukturalista módszeren túlmutat, valamint tovább árnyalja a képet azoknak az előadásoknak a vizsgálata, amelyek valamilyen kirívó ok miatt nem valósultak meg. Míg Kaposvárott egy helyi vesztegetési botrány áldozata lett a társulat, addig a marosvásárhelyi fellépés alkalmával – egészen abszurd módon – nemzetiségük kérdőjeleződött meg. Utóbbi eset arra is enged következtetni, hogy a magyar közönség számára a japán társulat elsősorban mint etnikai kuriózum volt érdekes, vagyis nem feltétlenül a színház, hanem inkább az egzotikum iránti vágyukat akarták kielégíteni Hanako produkcióinak megnézésével. Összességében elmondható tehát, hogy a hiány, a színházi előadás hiánya is segíthet a mikrotörténelem rekonstruálásában, kulturális kontextusa, hatástörténete épp olyan jelentős tud lenni, mint egy megvalósult, kiemelkedő előadásé, s ennek elemzése valóban eddig ismeretlen információkhoz, korábban nem látott összefüggésekhez vezethet. Hozzájárulhat továbbá nemcsak a mikrotörténelem, hanem nagyobb összefüggések megértéséhez, jelen esetben a japán színház és kultúra korabeli megismeréséhez.

³³ „Illúziók”, *Heti Szemle* (Szatmárnémeti), 1911. április 5. (Kiemelés az eredetiben.)



Felhasznált irodalom

Elsődleges források

- „A Hanako előadását betiltották”, *Somogyvármegye*, 1910. október 28.
- „A kaposvári Hanako-ügy”, *Pécsi Napló*, 1910. november 4.
- „A leleplezett japán művésznő”, *Székely Napló*, 1911. április 1.
- „Betiltott színelőadás”, *Az Ujság*, 1910. október 29.
- „Egy kis vihar Hanakó körül, avagy Otake és Ghiberti gróf a teaházban. Japán dráma”, *Somogyi Napló*, 1910. október 30.
- „Elmaradt Jappán színelőadás”, *Székely Ellenzék*, 1911. április 2.
- „Fölemelt helyárrakkal”, *Debreczeni Ujság*, 1911. február 21.
- „Hanako”, *Az Ujság*, 1908. március 8.
- „Hanako megakadályozott előadása”, *Somogyvármegye*, 1910. október 30.
- „Hanakot nem engedik játszani Kaposváron”, *Somogyi Napló*, 1910. október 29.
- „Hanako Szegeden”, *Szeged és Vidéke*, 1911. március 10.
- „Illusziók”, *Heti Szemle (Szatmárnémeti)*, 1911. április 5.
- „Japán művésznő a pécsi színpadon”, *Pécsi Napló*, 1910. október 21.
- „Japán színészek előadása”, *Torontál (Nagybecskerek)*, 1911. március 20.
- „Szegény Hanako!”, *Az Ujság*, 1910. november 1.
- PÁSZTOR Árpád, „A japán színház”, *Vasárnapi Ujság*, 1911. március 26.
- PÁSZTOR Árpád: *Budapesttől a Föld körül Budapestig*, A Nyugat Kiadása, Budapest, 1911.
- VAJDA Ernő, „Hanakó”, *Nyugatmagyarországi Híradó (Pozsony)*, 1910. október 25.

Másodlagos források

- ANDERSON, Joseph L.: *Enter a Samurai: Kawakami Otojiro and Japanese Theatre in the West*, Wheatmark, Tucson, 2011.
- DOMA Petra, „»A kicsiny asszony zsenijétől megkapva...« – Hanako magyar körútja és a japán színház autentikusságának kérdése 1910 és 1911 között”, *Távol-keleti Tanulmányok*, XVI/1 (2024), megjelenés előtt.



- DOMA Petra: *Az idegen vonzásában. Sadayakko, Matsui Sumako és Hanako: színésznők az interkulturális színház kontextusában*, Kronosz, Pécs, 2022.
- JÁKEALVI Magdolna: „A Philther-módszer mint színháztörténet-írás”, *Hungarológiai Közlemények*, L/2 (2019), 1–16.
- KANO, Ayako: *Acting Like a Woman in Modern Japan*, Palgrave, New York, 2001.
- POWELL, Brian: „Matsui Sumako: Actress and Woman”. William G. Beasley (szerk.): *Modern Japan: Aspects of History, Literature and Society*, University of California Press, Los Angeles, 1977.
- SAWADA Suketarō 澤田助太郎: *Petite Hanako* ポチとアナ子 [Pici Hanako], Chūnichi shuppansha 中日出版社, 1983.
- SAWADA Suketarō 澤田助太郎: *Rodan to Hanako* ロダンと花子 [Rodin és Hanako], Chūnichi shuppansha 中日出版社, 1996.
- SZÉKELY György: *Magyar Színházművészeti Lexikon*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1994, kabaré szócikk, <https://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz13/3.html> [2023.09.27.]
- WATANABE Tamotsu 渡辺保: *Meiji engekishi* 明治演劇史 [Meiji színháztörténet], Kodansha 講談社, 2012.

TARI ESZTER

Ikerszereplők a vajangban

A vajang¹ Indonézián belül, elsősorban a jávai² közösségek körében, mindmáig népszerű színpadi műfaj.³ Ez az i. sz. IX. és XVI. század között kialakuló és folyamatosan fejlődő elsősorban árny- és bábjátékforma „eredetileg az őstisztelettel kapcsolatos vallási szertartás volt, majd később az udvari kultúra szerves részévé és az ünnepeket kísérő szórakozássá vált”.⁴ A figurák és a történetek többségükben indiai eredetűek, így a repertoárba tartoznak a két ősi indiai eposz, a *Mahábhárata* és a *Rámájana* történetei. Ugyanakkor színdarabtól, régiótól és bábtípustól függően iszlám legendákat is előadnak. A vajang a szórakoztatáson túl mindig is közvetítőeszköz volt a történetek elmeséléséhez, és így iránymutató támasz az életvezetés módjához. Philip Rawson szerint a vajang előadások közösségen zajló misztikus meditációk.⁵

¹ Indonéz és jávai nyelvű leírása *wayang*; jelentése árnyék, szellem.

² Bali szigetén az indonéz árnyjáték ősből maradt fenn, amelynek előadásait napjainkban is megtekinthetjük; de nem olyan közkedveltek, mint a jávai közösségekben.

³ A vajang szót alkalmazhatjuk a színpadra, az előadásra és a bábra utalva is. E színpadi műfajba számos forma sorolható, így a legismertebbek: a lapos bőrből készült pálcás árnybábok (*vajang kulit*), a lapos, fából készített pálcásbábok (*vajang klitik*), valamint a háromdimenziós, fából faragott pálcásbábok (*vajang golek*), az élőszereplős előadások maszkokkal (*vajang topeng*) és azok maszknélküli változata is (*vajang orang*). A kortárs képzőművészek mindmáig kísérleteznek modern formák kialakításával. A hagyományos előadásokat *gamelán* zene kíséri, amelyet a bábokat mozgató és az egész éjszakás előadást tartó bábjátékos, a *dalang* vezet.

⁴ FAJCSÁK Györgyi (szerk.), *Keleti Művészeti Lexikon*, Corvina, Budapest, 2007, 344.

⁵ Philip Rawson, *The Art of Southeast Asia*, Thames and Hudson, London, 1967, 272.



A jávaiak az évszázadok folyamán az eredeti hindu történeteken változtattak, sőt azokat újabb legendákkal egészítették ki. A szereplőket olyannyira sajátjuknak érezték és érzik ma is, hogy azokat kultúrájuk szerint formálták, valamint új karaktereket iktattak be. Ilyenek például a Pándava-fivérek gyermekei (mint Ghatótkacsa), valamint a Panakavanok⁶, az isteni származású szolgabohócok, akik sok humort és tanácsaik révén filozofikus meglátásokat visznek az amúgy komoly előadásokba.

A bábok nagy tudású történetmesélők. Nagy hatású „színészek”, akik kulturális tapasztalatokat, történeteket és értékeket adnak át generációról generációra. Szertartások és világi ünnepek kontextusában is használhatók, bemutatnak ősi legendákat, népmeséket, a természet-fölföltit, a hétköznapi életet és politikai satírákat, hogy oktassanak, szórakoztassanak és elvarázsoljanak.⁷

Ezen művészeti formát többféle külső befolyás alakította az évezredek során; így kínai, indiai, valamint arab.⁸ Az indiai hagyományok az i. sz. X. század első felében érték el Jáva szigetét, majd a XIII. századtól már az iszlám hatás vált uralkodóvá.⁹ Az egyik igen erős befolyást valószínűleg a *Tholu bommalata*¹⁰ gyakorolhatta az indonéz árnyjátékra, melynek ősi formája a *Mahábhārata* utalása szerint az i. e. XI. század elejéről származik.

⁶ A Pándavák segítői és társai jóban-rosszban.

⁷ Jill BAIRD – Nicola LEVELL, *Wayang Kulit. Teacher's Resource Guide*, Museum of Anthropology, Vancouver, 2019. moa.ubc.ca, 4.

⁸ Választott témámhoz ebben a tanulmányban elsősorban az indiai, hindu hatásra koncentrálok.

⁹ Elsősorban a hajózás és kereskedelem révén.

¹⁰ A *Tholu bommalata* a hét dél-indiai árnyjáték-tradíció egyike. A délkelet-indiai Andhra Pradesh területén és a dél-indiai Karnátaka egyes részein található meg. Telugu nyelven a *tholu* jelentése bőr, a *bommalu babát jelent*, az *aata* táncot. Ősi formája vándorló történetmesélés volt. Indonézián kívül Srí Lankába és további ázsiai országokba is elért a hatása.



A *Mahábhárata* eposz Bhárata¹¹ nemzetiségéből származó Pándava¹² ikrek Szúrja¹³, a napisten fiainak, az Asvin¹⁴ ikeristeneknek spirituális gyermekei.¹⁵ Az Asvinok az egészség- és orvostudományokhoz kötődnek. A *Védák* örökké fiatal isteni lovasként írják le őket, akik olyan székéren utaznak, amelyet soha el nem fáradó lovak húznak a Hajnal előtt vágatva, az utat előkészítve számára.¹⁶ Ők a menny orvosai, de gyógyítják az embereket is. A jávai vajang kulit¹⁷ előadásokban a nevük Batara¹⁸ Aszvin és Batara Aszvin. Ábrázolásuk szinte teljesen megegyezik egymással, egyedül a frufu¹⁹ jelzi melyikük Aszvin, a fiatalabb testvér.

Az ikrek az őskortól egészen napjainkig különlegesnek számítanak egyrészt viszonylagos ritkaságuk, másrészt az egypetéjű ikrek nagyfokú külső hasonlósága miatt. Megítélésüket babonák és hiedelmek övezték a világon szinte mindenütt.

Az ikreket különleges lényként kezelték szinte minden kultúrában. Születésük sohasem volt közömbös, sőt, a legszélsőségesebb érzelmeket és reakciókat váltotta ki: hol szörnyű rémületet, rettegést, gyanakvást (az anyát, sokszor az iker újszülöttekkel együtt, kiközösítették, száműzték, vagy barbár módon megölték), vagy éppen ellenkezőleg, rendkívüli örömet, reményt, tiszteletet, gyakran bálványimádó rajongást. Mindez elsősorban attól függött, hogy az eseményt jó vagy gonosz szellemek közreműködésének tulajdonították. Ebből a képzetből származnak

¹¹ Ősi indiai nemzetiség, amelybe az egymással harcban álló Pándavák és a Kauravák is tartoznak.

¹² A Pándavák a Bhárata nemzetiség egyik ága a *Mahábhárata*-ban. Pándu leszármazottjai.

¹³ Indonéziül Surya.

¹⁴ Az asvin jelentése szó szerint 'lóbirtokos'.

¹⁵ A hindu eredetű kifejezések magyarosított leírásánál az 1965-ben kiadott *Mahábhárata*t vettem alapul.

¹⁶ BODROGI TIBOR – DOBOSSY LÁSZLÓ – DÖMÖTÖR TEKLA (szerk.), *Mitológiai ábécé*, Gondolat, Budapest, 1973, 282.

¹⁷ Az indonéz wayang kulit kifejezés szó szerinti jelentése 'bőrből készült árny'. Nagyrészt a *Mahábhárata* „jávaizálódott” darabjait adják elő vele.

¹⁸ Férfi isteneknek kijáró cím a vajangban, illetve a jávai kultúrában.

¹⁹ A homlokra fésült, rövidebbre vágott haj.



azok a babonák és tévhitek, amelyek nyomokban még ma is fellelhetők néhány, elszigetelten élő törzsnél. Az újszülöttek további – kedvező vagy kedvezőtlen – sorsa is ettől a hozzáállástól függött.²⁰

Jáván is a 60 leggyakoribb olyan esemény közé tartozik az ikerszülés, amelyek esetében a rontást eltávolító szertartást ajánlott tartani, mind az egyén, mind a közösség további boldogulásának érdekében. A más néven ördögűző-szertartás²¹ fő része természetesen egy témájában illeszkedő vajang kulit előadás megtartása.²²

Az indonéz vajang kulit előadások ismert és közkedvelt ikrei Nakula és Szahadéva, akik a hindu eposzból ismert Mádrí és Pandu gyermekei az anyagi világban. Spirituális eredetük szerint azonban az Asvinok az igazi édesapák, mivel Mádrí őket idézte meg a fogantatáshoz²³ amiatt, hogy királyi rangú férjétől, annak egy vétke miatt nem kaphatott gyermeket.

Többféle változata ismert annak, hogyan is születtek meg a hős ikrek és vesztették el „név szerinti” apjukat és vér szerinti anyjukat. Van olyan jávai történet, amelyben áldott állapotban lévő anyjuk hasát egy törszúrás nyitotta meg, mikor férjét, Pandut védte testével. Másutt – egy konkrét *lakon*²⁴ szerint, amely Nakula házasságát meséli el – az apának saját vétkei miatt kellett távoznia az élők közül, míg Mádrí hűséges feleségként követte őt a halálba.

Az ikerfiúkat mostohaanyjuk, Kuntí nevelte fel, szerencséjükre ugyanolyan szeretetben, mint ahogyan édesgyermekei iránt érzett. Mesterük Dróna²⁵ volt, aki Hásztinapura²⁶ városában képezte ki őket.

²⁰ MÉTNEKI Júlia, „Az ikerhiedelmek gyökerei. Legendák és mítoszok”, MÉTNEKI Júlia (szerk.), *Az ikerkutatás múltja, jelene és jövője az orvostudományban*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2019, 1112.

²¹ Indonézül ruwatan.

²² SOETARNO, *Ruwatan di daerah Surakarta*, CV Cendrawasih, Surakarta, 1995, 15–20.

²³ Az említett isteneket Pándu közbenjárásával, annak első felesége Kunti kegye révén idézhette meg.

²⁴ A vajang egy-egy előadása, amelyet színpadi rendezőkönnyben rögzítenek.

²⁵ Indonézül Durna a neve. Habár a Pándaváknak és a Kauraváknak is harcművészeti oktatója volt, mégis ellenségük Durjódhana tanácsadója lesz a Nagy Harcban.

²⁶ A Pándavák unokatestvérei, a Kauravák fővárosa.



Nakula és Szahadéva ugyanolyan különlegesek és értékesek voltak, mint három idősebb testvérük, hiszen származásuk ugyanúgy isteni eredetű. Erényeiket megelőlegezve bizonyítja ezt az a természetfölötti hang, mely az ősi eposzban hírül adja születésüket: „E két fiú olyan szép és vitéz lesz, mint az Asvinok.”²⁷

A mitológiában és legendákban²⁸ az ikrek sokszor, mint egymással rivalizáló felek jelennek meg. E kontraszt nagyon hangsúlyos egy perzsa történetben, amelyben „Ormazd és Ahriman ikrek az örökös ellentétes erők, a jó és a gonosz, a fény és a sötétség, az anyagi és a spirituális elemek képviselői.”²⁹ Ezzel ellentétben a vajang ikerpárjai, inkább rokoníthatók Polüdeukész és Kasztór testvérpárral, azok ragaszkodó testvéri szeretete miatt. Nakula és Szahadéva belső és külső tulajdonságaik szerint inkább hasonlóak, mint különbözőek.

Raden³⁰ Nakula gyermekkori nevén Raden Pinten³¹ a negyedik Pandava fivér. Kiemelkedő szépsége miatt a jávaiak őt a kéz negyedik ujjához kapcsolják, mivel arról az emberi élet egyik legszebb pillanatára, a hitvesi gyűrű felhúzására asszociálnak. Nemcsak a „világ legszebb” férfiája ő azonban, hanem belső értékekben is bővelkedik. A Nakula név valószínűleg arra utal, hogy viselője meglehetősen erős önuralomra képes. További pozitív tulajdonságai még, hogy őszinte, hűséges, kötelességtudó, lelkiismeretes, együttérző, titoktartó és szórakoztató. Szakértelemmel bír kardvívás, késdobálás, dárдахajtás, íjászat, kocsihajtás, lóartás, valamint spirituális atyja révén a gyógyítás terén. Negatív tulajdonsága, amiért meg is bűnhődik, hogy ragyogó szépsége miatt hiú és túlzottan büszke.³² Elismerés számára, hogy az „élet vizét” megkapja Indrától, viszont amikor a Himálájára

²⁷ VEKERDI József (vál., előszó, jegyz.), *Mahábhárata*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1965, 46.

²⁸ Métneki Júliát követve a bibliai, valamint ókori görög és római történetekre gondoljunk itt.

²⁹ MÉTNEKI, *i. m.*, 1120.

³⁰ A *raden* titulus nemesi származásra utal.

³¹ A vajang szereplőinek gyakran több neve van, amely függ életkoruktól és életkörülményeiktől. A pinten jávaiul egy gyógynövény neve, mely az Asvinoktól öröklött gyógyító képességére utal Nakulának.

³² Hery WAE, „Nakula”, *caritawayang.blogspot.com*



mennek fel üdvözülni a nagy harc után testvéreivel, ő összeesik, így nem juthat fel a csúcsra gyarlóságai miatt.

Raden Szahadéva, gyermekkori nevén Raden Tangsen az ötödik Pandava fivér.³³ Legkisebbként őt a kéz kisujjához szokták hasonlítani. Karakterének értékes vonásai fivéréhez hasonlóan, hogy őszinte, hűséges, kötelességtudó, titoktartó, továbbá kiváló memóriával és jó analizáló képességgel rendelkezik. Nakula többször is elismeri a történetekben, hogy öccse tanultabb és jóval okosabb őnálá. Szakértelme több területre is kiterjed, így ért a szónoklathoz és a hadvezéri irányításhoz, a csillagászat, valamint a metafizika tudományához, de a jövőmondáshoz is. Bátyjával ellentétben a lovászaton túl tehenézzettel is foglalkozik.³⁴

Nakula szelíd, szűkszavú, véleményét csak akkor osztja meg másokkal, ha kérdezik; valamint mindent alaposan átgondol, mielőtt cselekedne. Szahadéva azonban kiemelkedően jól bánik a szavakkal, nagyszerűen irányít, így ő az, aki a Barathajuda³⁵ során újra és újra lelket önt a parancsnokokba és katonákba. Általánosságban elmondható, hogy többnyire mindketten passzívan visszahúzódnak, a háttérben azonban igenis munkálkodnak, illetve nyugalmuk szükséges a vajang-előadás egyensúlyának fenntartásához.³⁶

Szahadéva fiatalkora ellenére gyakran kiemelkedő tetteket hajtott végre. Így például segített Batari Umának³⁷, Batara Guru³⁸, az indonéz hinduizmus legfelsőbb isten egykori szerelmének, hogy Batari Durga³⁹ állapotából, melyet egy ráhulló átok okozott, rítus révén újra önmaga lehessen.⁴⁰

³³ Indonéziül Raden Sadewa a neve. A tangsen, bátyja kiskori nevéhez hasonlóan, szintén egy gyógynövény neve.

³⁴ Hery Wae, „Sadewa”, *caritawayang.blogspot.com*

³⁵ A Pándava és Kaurava fivérek Nagy Harca a *Mahábhárata* eposz végső részében.

³⁶ Mukhammad Nur ROKHIM, „Kesaktian Nakula dan Sadewa dalam Cerita Pewayangan”, *majok.co*, 2020.10.22.

³⁷ Gyönyörűszép tündér. Az eredeti hindu eposzban Siva jóindulatú felesége. A *batari* cím istennőket illet meg a jávai mitológiában.

³⁸ A jávai vajangban a mennyek királya és a természet kormányzója. A hindu mitológiában Sivának felel meg. A guru szó jelentése tanár, mester.

³⁹ Ráksaszi, aki eredetileg szép tündér volt, de Batara Guru megátkozta. A hindu eposzban Siva rosszindulatú felesége.

⁴⁰ Dwijó CARITA, *Ringkasan Pengetahuan Wayang*, Cendrawasih, Solo, 1993, 36–37.



Nakula és Szahadéva kapcsolata a példaértékű testvériség szimbóluma is. Mindkettőjük nagyszerű vezetői és együttműködési képességét bizonyítja a Szavodzsadszar⁴¹ birodalom közös vezetése, a trónért és egyeduralomért való vetélkedés nélkül. Az uralkodói feladatokat megosztották egymás között képességeik szerint. Nem is csoda, hogy az uralkodás jogát átadta nekik Szapudzsagad és Szapulebu dzsinn-ikerpár⁴², miután megfelelő „örökösökre” letek bennük.

A bábszínpadon való megjelenítésüknél van, amikor a Nakula és a Szahadéva bábok kivitelezésében a kézművesek nem tesznek semmiféle különbséget, vagyis duplán készítik el ugyanazt a figurát. Gyakoribb azonban, hogy Szahadéva, mint fiatalabb testvér frufrut, esetleg arany diadémot visel.⁴³ Továbbá a festésnél amennyiben fekete arcú variánsokról van szó,⁴⁴ Nakula csupasz homlokát egy vékony piros ív keretezi, a szemöldök felől indulva két apró, párhuzamos ívvel. Szahadéva halántéka felé, a szemöldökhöz érő frufru második göndör fürtjében pedig kettős, piros színű rövid ív található.⁴⁵ Tehát, mint már említettem, ahogyan jellemük sem különbözik nagyon, úgy megjelenítésük is csak kismértékben tér el.

Szapudzsagad és Szapulebu ábrázolása is igen hasonló, bár ráksasza⁴⁶ formájú. Szembetűnő különbség nem is egymás közt, hanem inkább a régiók szerint mutatkozik. A nyugat-jávai Cirebonban⁴⁷ elefántormánnyal ábrázolják őket, míg a közép-jávai Dzsogdzsakarta⁴⁸ városában nagy piros orral rendelkeznek.

⁴¹ Indonéziül Sawojajar.

⁴² Indonéziül Sapujagad és Sapulebu.

⁴³ A frufru és az ékszeres mennyisége kiskorúságra, fiatal korra utal az árnybábok esetében.

⁴⁴ A fekete arcú bábok többnyire a felnőtt verziók, így e szín érettségükre, bölcsességükre utal.

⁴⁵ Videóanyagból, Kluban.net, 2020. 05. 28.

⁴⁶ Emberevő óriások, az istenek és harcosok ellenségei.

⁴⁷ Ejtsd: Csirebon. Északnyugati kikötőváros Jáva szigetén. A kelet-jávai kultúra egyik fontos központja.

⁴⁸ E város nevének magyarosított változata megtalálható a magyar szakirodalomban is. Indonéz nevének több variánsa van: Yogyakarta, Jojgakarta, Yogya és Jogja. A közép-jávai kultúra egyik legfontosabb hagyományőrző városa, valamint a Yogyakartai Szultánátus központja.



Az árnyjátékbábok esetében az izgalmas árnyékszerűség eléréséhez az áttörés nagyon fontos, ugyanakkor a bábokat két mesterember, egy „cizelláló”⁴⁹ és egy festő készíti el. Az egyik a finom áttöréseket végzi el, a másik az aprólékos, aranyozott, színes festést készíti. Az áttörések 12 eltérő motívumból és a belőlük kialakítható még 15 különböző motívumkombinációból épülnek fel. A *penatab* megnevezésű mesterek a felvázolás és a kivitelezés során szigorú előírásokat követnek azért, hogy a szereplők megjelenésük révén egyértelműen felismerhetők legyenek. A báb testének áttörése után a mintakönyvből választható öt szín, és az azokból keverhető még 16 féle árnyalat tovább egyértelműsíti a karaktereket.⁵⁰

Visszatérve Nakula és Szahadéva bábfigurájára, érdemes még megfigyelni felépítésüket, megformálásukat, amely szintén szigorú előírásokat követ. A *Mahábhārata* karakterei három fő csoportra oszthatók, melyből az ikrek a *ksatriják*hoz tartoznak, a hajdani jávai királyságok királyaival és nemeseivel együtt.⁵¹ Szemük típusa a legkeskenyebb metszésű. Többnyire emelt fővel ábrázolják őket, így szemük iránya egyenes vonalú. Orruk szintén keskeny, hegyes. A legelegánsabb bábokhoz hasonlatosan szájuk a legegyszerűbb ívű, a száj sarkát kis spirál jelzi. Hajuk, Ardzsuna nevű bátyjukéhoz hasonlóan, szép ívben hajlik vissza tarkójuktól a fejtető felé, mely stilizált konty lehet. (A bábokra jellemző az ókori közel-keleti művészeti alakábrázolásokhoz hasonlóan a legnagyobb felületek törvénye, vagyis a fejüket, karjukat és lábukat oldalról, míg a szemüket, valamint a törzsüket szemből látjuk.) A fülre húzott ékszer, az úgynevezett szumping⁵² hosszú nyakuk vonalát egészen a vállukig érve hangsúlyozza. Nyakékük viszonylag egyszerű, de tekeredő kígyóhoz hasonlatosan egészen a derekukon megkötött ruhájukig leér. Testük karcsú, végtagjaik soványak. Karjukon

⁴⁹ Saját kifejezés, mivel az áttörései technika aprólékos műgondot, finom megmunkálást igényel.

⁵⁰ TARI ESZTER, *Jávai árnyak*, Ímea Kiadó, Pécs, 2009, 51–52.

⁵¹ Jávaival *satrija*. Hitük szerint a mai jávaiai az ő leszármazottjaik. Clifford GEERTZ, *The Religion of Java*, The Free Press, Illinois, 1960, 264.

⁵² A jávai táncosnők is szumpingot hordanak több tradicionális táncnál, illetve ez a fülűdz Thaiöldön is megtalálható. Az ékszer madárszárnyat, vagy indás leveleket ábrázoló, többnyire sárgarézből, vagy bőrből készült, áttört lap, mely a két fülre húzható, és annak eredetén, a fej mentén illeszkedik rájuk hátulról.



nága-kígyós karkötőt viselnek,⁵³ kézfejük tartása nemes személyiségre utal, ahogyan mutatóujjukat hüvelykujjuk köré hajtják. Alsó ruházatuk szintén egyszerű, de finom anyagból szabottat jelöl, mely szintén előkelő társadalmi pozíciójukra utal. A ruha áttört és festett mintázata csak a ranghoz megfelelő batikolt mintájú anyagot idézhet.

Egy-egy szereplőnek vannak részleteiben eltérő változatai, melyeket akár egymás ikertestvéreinek is gondolhatnánk első látásra. Ezeket a bábvariánsokat *vandának*⁵⁴ hívják. A vandákat a penatah az áttörések segítségével alakítja ki. Az apró eltérések megmutatkozhatnak a fej és a nyak tartásában; a hajviseletnél; a szem méretében és állásában; a vállak és az egész test méretében, helyzetében; a has formájában, valamint a ruházaton. Az, hogy a bábnak melyik vandáját használja a dalang, attól a szituációtól függ, amelyben a szereplő megjelenik, illetve a figura érzelmeitől. Minél gyakrabban szerepel egy szereplő az előadásokon annál több vandája létezik. Legnépszerűbb a második Pándava-fivér, Bhíma, akinek 16, míg a középső testvérnek, Ardzsunának 14 vandája létezik.⁵⁵

Végül érdemesnek látom megemlíteni a *Kresna Kembar* című vajang kulit előadást, amelyben két Krisna⁵⁶ báb is szerepel egy időben. Az indonéz kembar szó ikret jelent, a történet azonban egészen másról szól. Krisna meditációja közben oly mértékben átszellemül, hogy lelke elindul, hogy találkozzon az istenekkel. Mikor erről Dróna tudomást szerez, ráveszi Szoszrovindut⁵⁷, hogy öltse magára Krisna ruháit és vegye magához Krisna fegyvereit azért, hogy könnyedén rávehesse a Pandavákat királyságuk átadására a Kauravák számára. Szoszrovindu Krisna hű másává változik. Az előadás csúcspontja, amikor a Krisna testét jelképező fekete tigris és az istenek által adományozott új testben megjelenő lélek egyesül, majd megvív a hamis Krisnával, Prabu Szoszrovinduval.⁵⁸

⁵³ Valamint bokájukon nága-kígyós bokaperecet.

⁵⁴ Indonéz írással *wanda*.

⁵⁵ Ki Marwoto Panenggak WIDODO, *Tuntunan ketrampilan tatah sungging wayang kulit*, CV „Citra Jaya”, Surabaya, 1984, 107–123.

⁵⁶ Visnu nyolcadik reinkarnációja. A Pándava-fivérek támogatója.

⁵⁷ Indonézül Sosrowindu. Király, aki egykor Dróna tanítványa volt. A Nagy Harcban a Kauravák hadseregének főparancsnoka kíván lenni.

⁵⁸ Hery WAE, „Kresna Kembar”, *caritawayang.blogspot.com*



Remélem, egyértelművé vált mennyire összetett műfajról van szó, amelyben ötvöződnek a hindu kultúrából átvett ősi történetek a helyi történelmi múlt bevonásával, a bábok esztétikus és egyben jelképes, egyedi ízlésű megjelenítésével és összművészeti hatást létrehozó, ritmusos, zenei részvételével a jávai hagyományok rendszerébe ágyazva.

Felhasznált irodalom

- BODROGI Tibor – DOBOSSY László – DÖMÖTÖR Tekla (szerk.): *Mitológiai ábécé*, Gondolat, Budapest, 1973.
- CARITA, Dwijo: *Ringkasan Pengetahuan Wayang*, Cendrawasih, Solo, 1993.
- FAJCSÁK Györgyi (szerk.): *Keleti Művészeti Lexikon*, Corvina, Budapest, 2007.
- GEERTZ, Clifford: *The Religion of Java*, The Free Press, Illinois, 1960.
- RAWSON, Philip: *The Art of Southeast Asia*, Thames and Hudson, London, 1967.
- SOETARNO: *Ruwatan di daerah Surakarta*, CV Cendrawasih, Surakarta, 1995.
- TARI Eszter: *Jávai árnyak*, Ímea Kiadó, Pécs, 2009.
- VEKERDI József (vál., előszó, jegyz.) *Mahábhárata*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1965. [SZERDAHELYI István]
- WIDODO, Ki Marwoto Panenggak: *Tuntunan ketrampilan tatah sungging wayang kulit*, CV „Citra Jaya”, Surabaya, 1984.

Internetes források

- BAIRD, Jill – LEVELL, Nicola: *Wayang Kulit. Teacher's Resource Guide*, Museum of Anthropology, Vancouver, 2019. moa.ubc.ca <https://moa.ubc.ca/wp-content/uploads/2019/05/Wayang-kulit-1-compressed.pdf> [2023. 09. 23.]
- Kluban.net, 2020.05.28., https://www.youtube.com/watch?v=Bt2o_hsCZ-vI&ab_channel=Kluban.Net [2023.09.24.]
- MÉTNEKI Júlia, „Az ikerhiedelmek gyökerei. Legendák és mítoszok”. MÉTNEKI Júlia (szerk.): *Az ikerkutatás múltja, jelene és jövője az orvostudományban*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2019. http://real-j.mtak.hu/14851/8/2019_08.pdf [2023.09.23.]
- ROKHM, Mukhammad Nur: „Kesaktian Nakula dan Sadewa dalam Cerita Pewayangan”, *mojok.co*, 2020.10.22. <https://mojok.co/terminal/>



- kesaktian-nakula-dan-sadewa-dalam-cerita-pewayangan/ [2023. 09. 24.]
WAE, Hery: „Kresna Kembar”, *caritawayang.blogspot.com*, <https://caritawayang.blogspot.com/2012/09/kresna-kembar.html> [2023. 09. 23.]
WAE, Hery: „Nakula”, *caritawayang.blogspot.com*, <https://caritawayang.blogspot.com/2012/06/resminya-nakula-atau-pinten-adalah.html> [2023. 09. 23.]
WAE, Hery: „Sadewa”, *caritawayang.blogspot.com*, <https://caritawayang.blogspot.com/2012/06/sadewa.html> [2023. 09. 23.]

Képek forrása

- Batara Aszvan és Batara Aszvin*, Heri Purwanto fotója, 2017. <http://albumkisahwayang.blogspot.com/2017/07/nakula-sadewa-rabi.html> [2023. 09. 24.]
Nakula, illusztráció <https://wayang.wordpress.com/> [2023. 09. 24.]
Szahadeva, illusztráció <https://wayang.wordpress.com/> [2023. 09. 24.]
Nakula és Szahadeva, Tari Eszter fotója Maskumambang videójából, Kluban.net, [2023. 09. 24.]
Szapulebu (cireboni stílus), Heri Purwanto fotója. <http://tokohwayangpurwa.blogspot.com/> [2023. 09. 24.]
Szapudzsagad (dzsogdzsai stílus), Heri Purwanto fotója. <http://tokohwayangpurwa.blogspot.com/> [2023. 09. 24.]
Fotó a *Krisna Kembar* című vajang előadásból, művész nevén: *Maskumambang*, 2015. <https://kluban.net/2015/05/05/lakon-wayang-kresna-kembar-kikukuh-bayu-aji-part-2/>



Melléklet



Batara Aszvan és Batara Aszvin



Nakula



Szahadeva



Nakula és Szahadeva



Szapulebu (cireboni stílus), Szapudzsagad (dzsogdzsai stílus)



Fotó a *Krisna Kembar* című vajangelőadásból,
művésznevén: Maskumambang

TASNÁDI-SÁHY PÉTER

Az elhatározott test heterotópiája

Tanulmányomban a Kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetem Színház- és Filmművészeti Doktori Iskolájában folyó *Practice as Research* (továbbiakban *PaR*) projektem első éves eredményeiről számolok be, amely során kutatásom fogalmi keretének, *PaR* terminológiával élve, *know that*-jének kidolgozásán munkálkodtam.

Kutatásom alapvető motivációja a kezdetekkor nem egy valamilyen szubjektív szempont alapján érdekesnek tűnő téma megismerésének, kibontásának szándéka volt, hanem egy, a színház lényegét érintő, nyugati szellemtörténetből értelmezhető fogalmi keret megalkotása. Azt tűztem ki célul, hogy ez a keret képes legyen közvetlenül kapcsolódni a gyakorlati munkához akár annak kiindulópontjaiként, akár utólagosan, az elemzés szempontrendszeréeként. Az elméleti modell erre való alkalmasságának tesztelésére szolgáló kísérlet megtervezése és lebonyolítása a második kutatási évem programja. Két irányból – az elméletből és a gyakorlatból – párhuzamosan elindulva olyan utakat kerestem, amelyek ha nem is találkoznak, de egymástól belátható távolságra végződnek, kijelölve ezzel kutatásom területét.

Az előadói helyzet

Mint fentebb írtam, nem egy konkrét téma sarkallt kezdetben kutatásra, hanem valamiféle szigorú értelemben vett, széles körben alkalmazható praxis kialakításának szándéka. Tehát olyan témát kerestem kiindulásnak, amely a színház egészét átfogja, ezáltal teljes színházi alkotói működésem elméleti origója, programjának alapja lehet.



A színházról könnyű „magasröptű” gondolatokat megfogalmazni, ezerarcúsága és képlékenysége okán sok mindent „elbír”, viszont az általános érvényű megállapításokat könnyen „ledobja” magáról, bizonyára ezért is örülünk, amikor egy bátor vállalkozó mégis szolgál eggyel. „Vehetek akármilyen üres teret, és azt mondhatom rá, üres színpad. Valaki keresztülmegy ezen az *üres téren*, valaki más pedig figyel; mindössze ennyi kell ahhoz, hogy színház keletkezzék.”¹ – kezdi Brook *Az üres tér*-ben, hogy talán a leghíresebbet idézzem.

Mit állít Brook? Azt, hogy a színház lényege az előadói helyzetben keresendő: valaki, mások szeme láttára – bár ez explicit nincs benne, de talán kihallható – tudatosan, a nézve levést felvállalva cselekszik; azaz az előadó speciális helyzete önmagában színházat teremt.

Az elhatározott test

Ha előadói helyzetről és annak vizsgálatáról beszélünk, a színházi antropológiát semmiképpen sem hagyhatjuk figyelmen kívül, hiszen definíció szerint „az ember viselkedésének a vizsgálata, amikor a testi és szellemi jelenlétét tudatosan megtervezett előadói szituációkban használja”.² A színházi antropológia figyelmének fókuszában a hétköznapien túli test (pontosabban színpadi biosz) használata áll, amely a hétköznapi és a virtuóz testhasználat között helyezkedik el: jól elkülönül az előbbitől, de nem szakadt el tőle teljesen, mint az utóbbi. A színházi antropológia detektálja ennek a speciális előadói testhasználatnak a technikáit és keresi bennük a szabályszerűségeket. Eugenio Barba azt állítja, hogy ezek a technikák „transzkulturális, visszatérő alapelveken” nyugszanak, tehát a technikák mögött húzódó alapelvek igazak „bármely korszak, vagy kultúra összes előadóművésze”³. Mint írja, az alapelvek az ázsiai, erősen kodifikált előadói hagyományokban sokkal inkább tetten érhetők, hiszen „nyugaton a hétköznapi és a hétköznapien túli mozgásformák közötti távolság

¹ Peter BROOK, *Az üres tér*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1999, 5.

² Eugenio BARBA – Nicola SAVARESE, *A színhész titkos művészete. Színházantropológiai szótár*, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2020, 11.

³ Uo.



gyakran nem magától értetődő, illetve nem tudatos megfontolás eredménye.”⁴ Hogy csak egy kabuki, illetve nő színészre vonatkoztatott példát vegyünk kölcsön Barbától:

A csípő rögzítése érdekében a színész egy kissé behajlítja a térdét, és a törzsét egyetlen tömbként használva a gerincoszlopot lefelé nyomja. Ezáltal a test felső és alsó részében kétféle feszültség keletkezik, és arra kényszeríti a testet, hogy új egyensúlyi pontot keressen.⁵

Ez a bizonyos új egyensúly keresés – Barba kifejezésével élve az „ellentétek tánca” – a hétköznapi túli testhasználat talán legfontosabb alapelve. Barba a világ bármely táján élő, bármely színházi hagyományhoz tartozó előadó testét, mely a „hétköznapi beidegződéseit megtörve”⁶ válik élővé, az *elhatározott test* fogalmával illeti.

A kifejezés nem egyszerűen kétértelmű, hanem kétnemű, hiszen magában egyesíti a cselekvést, és annak elszenvedését [...]. Nem arról van szó, hogy valaki vagy valami határozatot hoz rólunk, hogy elszenvedünk egy határozatot, vagy egy elhatározás tárgyai lennénk. De arról sem, hogy mi határozunk, hogy mi vagyunk azok, akik végrehajtják az elhatározás aktusát.⁷

Korporealitás

Barba az elhatározott test fogalmát fekete dobozként kezeli, nem bontja tovább, mivel – szerinte – „a nyelv nem képes megragadni, csak szóképekkel lebegni rajta”⁸. Amikor Barba ezt állítja, véleményem szerint idő előtt lezárja a diskurzust, hiszen az előadói helyzet korporealitásának van irodalma, ha az általam követett vonulatot szeretném bemutatni, akkor Husserl-ből ered, majd Plessneren át Erika Fischer-Lichtéig vezet.

⁴ Uo. 14.

⁵ Uo. 15.

⁶ Uo. 22.

⁷ Uo.

⁸ Uo.



Mindegyikük gondolkodásának középpontjában éppen úgy a kettősség áll, mint ahogy Barba elhatározott testének is a kétneműség a legfőbb jellemzője. A kettősség éppen abból adódik, amit Brook is leír híres tételmondatában a színház alapfeltételeként: van egy test, amely cselekszik, és van egy test, amelyet néznek. Ez a két test egy, és valójában mégsem. A két aspektus viszonyának leírására az európai szellemtörténetben is van beágyazott megközelítés. Husserl a *Ding und Raum* című munkájában a korporealitás egymással különös viszonyt ápoló két aspektusáról így ír: „[a] bal kezemmel megérintem a jobbat, így konstituálódik a tapintás és – kinezetikus érzéssel váltakozva – a jobb és a bal kéz megjelenése.”⁹ „Az ember egyfelől birtokában van egy más tárgyhoz hasonlóan manipulálható és eszközként is használható testnek [Körper], ám ezzel egyidejűleg azonos is ezzel a testtel [Leib].”¹⁰ – ad saját megoldást ugyanerre a problémára Erika-Fischer Lichte, bevezetve a két aspektus dolgozatomban további részében használt elnevezését. Ám mielőtt még az ő korporealitással kapcsolatos modelljét elemezném, ki kell térnem Helmuth Plessnerre, aki nem a színház, hanem maga a színész antropológiájáról értekezik.

A színész antropológiája

Plessner a színészi szituációt a következőképpen írja le: „olyan bonyolult, megkettőzött egység, amelyben a szerep szerint megtestesített személy elfedi a színész megtestesítő személyét”¹¹. A színészi szituáció jelentőségét abban látja, hogy „az emberi egzisztencia mélységeiben teszi átláthatóvá magát azzal, hogy átalakulva önmagát teremti”¹².

Plessner szerint a klasszikus színészi szituáció a kultikus cselekvés és a film között helyezkedik el: előbbi a szubjektumot tünteti el, utóbbi pedig – két dimenziós képbe sűrítve – a két aspektus, a *Körper* és a *Leib* közötti távolságot. Míg a kultikus cselekvések maszkos táncosai „tudósítanak egy eseményről”, a „filmsztár saját magát játssza, s ehhez a szerep nyújt

⁹ BALÁZS Katalin, „A megélt test önismerete”. BÓDI Dalma (szerk.), *Test-történetek*, Budapest, Történeti Kollégium, 2018, 2.

¹⁰ Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009, 105.

¹¹ Helmuth PLESSNER, „A színész antropológiájáról”, *Játéktér*, 2015 őszi, 24.

¹² PLESSNER, *i. m.*, 25.



hátteret”, az előadó (színész) „matériája a saját egzisztencia”¹³, amelytől távolságot tart.

Érdekes párhuzam fedezhető fel a szövegben Barba elhatározott testével, hiszen Plessner a színész tevékenységét így írja le:

A színész [...] saját magát önmaga hasítja ketté, de ezzel egy időben, hogy a kép része maradjon, „innen” marad a hasadáson [...], kontroll alatt tartva a képszerű megtestesítést, meg kell őriznie a hasadással szembeni távolságát. A színész csak ezt a távolságot tartva játszik.¹⁴

A párhuzam gyökere az elhatározott szó legtöbb nyelvben használt latin eredetű megfelelőjében rejlik. A *de + caedere* latin szóösszetétel kivágottat, kiharítottat jelent, feltehetően arra a gesztusra utalva, ahogy az előadó az alakítást mintegy kimetszi önmagából, a tárgyként felmutatott saját test *Körper* (részben) maszkká, képpé válik.

Plessner a tárgyként a nézőnek felmutatott testet tökéletesen azonosítja a képpel, mondván: „[a]z előadónak is úgy kell fáradoznia a képkompozícióért, [...], ahogyan a grafikusnak és a festőnek [...], hogy összesűrítsek a lényegét.”¹⁵

A létrehozott kép speciális mivoltát ő is elismeri, mondván, hogy a kép (szerep) maga is egy cselekvő szubjektum, amellyel a színész azonosítja magát, mintegy a nevében cselekszik, az „emberi mivolt illúzióját”¹⁶ keltve. Ezen a ponton Plessner gondolatmenete kilép a színház keretei közül, hiszen azt állítja, hogy mivel a színészi szituációban ember ábrázol embert, ezért a szubjektum és az objektum (szerep–szubjektum) közötti távolság „magába az emberbe helyeződik át, s úgy bukkan fel, mint az embernek önmagához való viszonya”¹⁷. Bár jelen tanulmánynak nem célja meghaladni az előadói helyzet vizsgálatának kereteit, de az által, hogy Plessner az

¹³ Uo.

¹⁴ Uo.

¹⁵ Uo. 27.

¹⁶ Uo.

¹⁷ Uo. 28.



előadói helyzetet megnyitotta a „conditio humana”¹⁸ irányába, jelen kutatás is komoly távlatokat kaphat a társadalomtudományok felé kitekintve.

Koncepciók a megtestesülésre

A megtestesülés fogalmát Plessner is használja, erős hangsúllyal a képszerűsége: a színész önmagából képként kihásítja a szerepet és tulajdonképpen végig láthatatlan marad annak felszíne mögött.

A megtestesülés plessneri közelítése erősen rokonítható ahhoz a felfogáshoz, amelyet Erika Fischer-Lichte a 18XVIII. század második felében megjelenő irodalmi színházhoz és a lélektani realizmushoz köt, amikor is a színész feladata – a megtestesülés – a szöveg tolmácsolására korlátozódik, a színésznek „tökéletesen át kell formálódnia az alak érzelmeinek, lelki állapotainak stb. jeleiből álló szöveggé.” A megtestesülésnek ebben az értelemben tehát a „testetlenítés [Etkörperlichung] illetve a testetlenítés [Entleiblichung] az előfeltétele”¹⁹.

Fischer-Lichte idézi Mejerholdot is, aki szerint „a színész művészete nem más, mint a maga anyagának helyes megszervezése, azaz arra való képessége, hogy testét, mint kifejezőeszközt helyesen használja.” A korporeitás két aspektusa közötti feszültség ez esetben is feloldódik, hiszen Mejerhold ideálja szerint „az emberi test olyan végtelenül tökéletesíthető gépnek tűnik, amely [...] optimális és zavartalan működésre képes”²⁰.

Mint kitűnik, a megtestesülés eddig említett modelljeiben a hangsúly mindig a *Körperen* volt, ezzel szemben a performatív fordulat következtében előtérbe kerültek olyan eljárások, amelyek esetében „a test használatának alapja és indoka viszont a színész/performer testi világban-benne-létében keresendő”²¹.

Fischer-Lichte négy ilyen eljárást nevesít. Idézi Grotowskit, aki a színész és a szerep hagyományos hierarchiájának megfordításával, a szerepet

¹⁸ FISCHER-LICHTE, *i. m.*, 105.

¹⁹ Uo. 107.

²⁰ Uo. 111.

²¹ Uo. 113.



eszközként, szikeként használja, hogy a színész „saját magát szétboncolja”²², és „testesült szellemként mutatkozzon meg”²³. Míg Grotowski célja a *Leib* megnyitása, addig Robert Wilsonnál annak egyedisége kerül középpontba. Wilson színházában „a mozdulat látszólag mechanikus, bármely test által tetszőlegesen reprodukálható kivitelezése erősebben jelzi a test tényleges sajátosságát, mint az úgynevezett individuális kifejezőmód”²⁴. Fischer-Lichte megemlíti a *Societas Raffaello Sanzio* torz testeit is, melyek esetében a *Leib* szélsőséges sajátosságai lehetetlenné tették a szemiotikai testként való értelmezést a nézők számára. Negyedik eljárásról pedig a *cross-casting*ról beszél, mely esetében a *Leib* és a *Körper* biológiai nemének eltérése okoz zavart a nézőben, ezáltal hívva fel a figyelmet a színész testi világban-benne-létére.

A performatív fordulat utáni színházzal kapcsolatban Fischer-Lichte is csak eljárásokat említ, hogy Barba szóhasználatát idézzük, technikákat, viszont a színész korprealitásának, illetve a megtestesülésnek a modelljét nem fejt ki, jóllehet a két aspektus viszonyában a performatív fordulattal történt elmozdulást kimutatja. Mint írja, a test fenoménját előtérbe helyező eljárásoknak köszönhetően változás állt be a nézői észlelésben, amely a perceptív multistabilitás jelenségével írható le: „hol a színészi test fenoménja, hol az alak képezi észlelésünk tárgyát [...] a folyamatos ingadozás »köztes állapotba« juttatja az észlelőt”,²⁵ amely komoly elmozdulást jelent a Plessner által említett állapothoz képest, amikor is a szerep, mint kép, folyamatosan eltakarja a színészt, mint szubjektumot.

Fischer-Lichte értelmezésében a performer korprealitásának két aspektusa nem két, jól elkülöníthető réteg, hanem egy, „az állandó transzformáció folyamatában létező élő organizmus”²⁶. Plessnertől jelentősen elmozdulva – aki a színész képalkotását a festő vagy a grafikus munkájával rokonítja – azt állítja:

²² Uo.

²³ Uo. 114.

²⁴ Uo. 117.

²⁵ Uo. 123.

²⁶ Uo. 128.



a színész/performer nem műalkotássá transzformálja a testét, hanem a megtestesülés folyamatait viszi végbe. E folyamatok során a test [Leib] mássá lesz. Transzformálódik, újra alkotja önmagát és eseményé válik.²⁷

Megtestesülés és jelenlét

Tanulmányom keretein túlmutat, hogy a jelenlét fogalmát részletesen elemezzem, kizárólag csak a színész/performer korporealitására vonatkozóan említem, ahogy azt Erika Fischer-Lichte is teszi. Ő az előadó korporealitásának kettősségből kiindulva a jelenlét gyenge és erős koncepciójával számol. Előbbi „a színészi test fenomenójának puszta jelenlétével függ össze”²⁸, tehát kizárólag abból adódik, hogy a nézők a színész, mint emberi lény testi világban-benne-létét érzélik, utóbbi viszont a megtestesülés folyamataiból fakad. „A megtestesülés folyamatai hozzák létre, amelyek révén a színész testének fenoménja uralni képes a teret, és ki tudja kényszeríteni a nézői figyelmet.”²⁹

Utóbbi jelenlét koncepciót nevezi Cormac Power auratikus jelenlétnek (*auratic presence*), amelyet a színész „a tér és az anyag, beleértve saját testét, testtartásait, manipulálásával hozhat létre, illetve azzal, ahogy a közönséget, figyelmüket megragadva ezekkel szembesíti”³⁰.

Egyértelműnek tűnik, hogy Barba is, amikor jelenlétről beszél, akkor a megtestesülés folyamatai által létrehozott erős koncepciót, az auratikus jelenlétet érti alatta. Ellenben ő, a gyakorlat oldaláról közelítve a technikából vezet le, nem törődik annak belső szerkezetével, megelégszik annyival, hogy a hétköznapi túli testhasználattal létrehozható, sőt már az ábrázolás – Plessnerrel élve képalkotás – előtt is, a preexpresszivitás állapotában jelen van. Ennek az állapotnak a leírására Watanabe Moriakit idézi, aki szerint a preexpresszív jelenlét „az a szituáció, ahol a művész a saját hiányát jeleníti meg”³¹.

²⁷ Uo.

²⁸ Uo. 132.

²⁹ Uo. 134.

³⁰ CORMAC POWER, *Presence in play: a critique of theories of presence in the theatre*, 2006, 58. www.theses.gla.ac.uk.

³¹ BARBA – SAVARESE, *i. m.*, 14.



A mondat a nő színházból nézve teljesen világos, hiszen ott a különböző szerepkörökhöz (*shite, waki, kōken*) a jelenlét különböző szintjei tartoznak. A wakinak sokszor, a színészt segítő kōkennek pedig folyton ebben a preexpresszív állapotban kell a színpadon léteznie, amelyben a Plessner által hasadásnak nevezett esemény, a korporeálitás kettősségének létrejötte megtörtént, viszont a nézői észlelésnek tárgyként felkínált test még nem öltött formát a nézői észleletben, vagyis korlátlan lehetőségként van jelen.

Az elhatározott test korporeálitása

Mint láthatjuk, Barba elhatározott teste és a teoretikusok által akadémiai igényességgel körbejárt korporeálitás a jelenlét fogalmában találkoznak egymással. A performer a hétköznapi túli testhasználat technikáinak – az ellentétek tánca – segítségével elhatározott testté válik, ekként van jelen a színpadon, már preexpresszív állapotban is. Az elhatározott test az előadói szituáció kettősségének, vállalását és tudatos fenntartását jelenti, nevesül, hogy a színész, előadó az állandó megtestesülés folyamatában létező biosza egyszerre szubjektum, saját test *Leib* és felmutatott, birtokolt tárgy *Körper*. A két aspektus bonyolult viszonyt ápol egymással, folyamatos feszültséget keltve, egymásba olvadva és egymásból kiválva, minek köszönhetően a nézői észleletben is váltakozva kerülnek azonosításra, perceptív multistabilitást hozva létre. Az auratikusan, a jelenlét erős koncepciója szerint jelen lévő elhatározott test „olyan energiát tud termelni, amely a néző számára érzékelhetően cirkulál a térben”³².

Utóbbi idézet ismét Erika Fischer-Lichtétől származik, aki egy adott ponton, Grotowski nyomdokain haladva, a teatrológiából átlép a ritulitásba, hiszen azt mondja:

amennyiben a színész energiával telten hozza létre testének fenoménját és így megszületik a jelenlét, akkor teste testesült szellemként [embodied mind] mutatkozik meg, amely nem választható szét testre és szellemre, illetve tudatra, hiszen az egyik nem képzelhető el a másik nélkül.³³

³² FISCHER-LICHTE, *i. m.*, 137.

³³ Uo. 138.



Összességében tehát elindultunk a gyakorlatban konkrétan alkalmazható technikák szintjéig levezethető elhatározott testből, és azonosítottuk az eseményé váló, a megtestesülés folyamatait egyszerre végrehajtó és elszenvedő színészi-előadói korporealitással. Viszont konkrét, működő elméleti modellig nem jutottunk, hiszen a korporealitás két aspektusa, a *Leib* és a *Körper* ismertek, azt is tudjuk, hogy közöttük/bennük/általuk a megtestesülés folyamatai zajlanak, viszont az általuk határolt teret, és annak szerkezetét, folyamatait leíró, nyugati szellemtörténetben gyökerező fogalmi keret nem áll rendelkezésre. Ez az, aminek megalkotására doktori projektem *know-that*-jeként kísérletet teszek.

Az elhatározott test térbelisége

Hogy a jelenleg fekete dobozként kezelt elhatározott testnek van egyfajta térbelisége, nem új gondolat. Barba is közvetlenül kapcsolatba hozza vele a japán *ma* fogalmát, amely egyfajta térbeliséget, sőt téridőbeliséget jelöl, használják a zenében a hangok közötti távolsággal kapcsolatban is. Ez a térbeliség megjelenik az Erika Fischer-Lichte által hivatkozott Helmuth Plessnernél is, aki az emberben (előadóban) keletkezett figura és az ábrázolt közötti távolságról beszél, ami azonosítható *Leib* és a *Körper* közti távolsággal.

Az elhatározott test mint heterotópia

Sejtésem szerint ez a térbeliség leírható, kibontható a hetereotópia fogalmának segítségével, melyet maga a fogalom alkotója, Michel Foucault is alkalmaz a színházzal kapcsolatban, tehát igazából csak egy lépés, hogy – valamiféle fraktál szerű szerkezetet feltételezve – ezt a térbeliséget magára az elhatározott testre is alkalmazzuk.

Foucault a *Más terekről* című 1967-es dolgozatában definiált heterotópiát a tükör jelenséggel tartja leginkább megragadhatónak, amelyben a tükör előtt álló alak valós teret foglal el, a tükörkép viszont egy utópia. Foucault ezt így fogalmazza meg:



[A] tükörben ott látom magam, ahol nem vagyok, egy irreális térben, mely virtuálisan nyílik meg a felület mögött [...] a tükrön keresztül felfedezem a hiányomat azon a helyen, ahol vagyok, miután „odaát” látom magam,³⁴

A vándorló tekintet aztán nem áll meg ott a tükörképen, hanem „visszahat arra a helyre, melyet elfoglalok [...] önmagam felé közelít; újra magamat kezdem nézni, és újraalkotom a jelenlétemet a valós helyemen”³⁵. Érdekes párhuzamra bukkanhatunk, ha eszünkbe jut a preexpresszivitás állapotát az önmaga hiányát megjelenítő művésszel azonosító Watanabe Moriaki.

A megtestesülés mint játék

Tézisem következő állítása, hogy a Foucault által leírt, a tükör mélyére irányuló és onnan visszaható tekintet az Erika Fisher-Lichte által megtestesülésnek nevezett folyamat analógiája, melyet én, Gadamer a *Szép aktualitása* című esszéjében leírt játékfogalmával hozok összefüggésbe. Gadamer a játékot ingamozgásként írja le, ami folyton ismétlődik, „egyik végpontja sem képezi a mozgás célját”, olyan mozgás, aminek „játékterre van szüksége”, „önmozgásként jelenik meg”³⁶. Speciális esete az emberi játék, „amiben az az emberi, hogy mozgásjátékában úgyszólván ő maga fegyelmezi és rendezi játékmozgásait, mintha célokat követne”³⁷, de a szándék magára erre a viselkedésre, mint olyanra irányul. Gadamer a művészetet ezzel az emberi játékkal azonosítja.

A gadameri ingamozgásként jellemzett játék és Foucault tükör heterotópiájában oda-vissza vándorló tekintet szoros rokonságára bizonyíték lehet egy újabb összecsengés, hiszen Plessner is valami egészen hasonlórol beszél, amikor azt írja:

[a] színész saját maga és a néző számára önmagához való viszonyában testesíti meg a szerepben megformált személyt. E viszonyban azonban

³⁴ Michel FOUCAULT, „Más terekről”, www.exindex.hu

³⁵ Uo.

³⁶ Hans-Georg GADAMER, *A szép aktualitása*, T-twins Kiadó, Budapest, 1994, 38.

³⁷ Uo. 39.



a színész és a néző csak újraképzí az ember önmaga és a mások közötti, a mindennapokban is fennálló távolságát. Ez a távolság – miközben játékra csábít, és latens játékkarakterét végig megőrzi – alapozza meg a mindennapok komolyságát.³⁸

A konfliktus mint tükör

Véleményem szerint a felületet, amelyen tükröződve a színész meglátja és testi világban-benne-létként – *Leib* – azonosítja önmagát, az maga a konfliktus. Tehát amennyiben az elhatározott testet térként fogom fel, akkor ebben a térben a konfliktus a teret fenntartó, sőt, lényegét adó síkként jelenik meg.

Ez már csak azért is tűnik helytállónak, mivel Barba is a hétköznapi túli testhasználat technikáit az ellentétek táncaként írja le, melynek alapelvét a japán *hippari hai* fogalommal közelíti. A *hippari hai* jelentése: „egy személyt vagy tárgyat, magunk felé vonni, miközben a másik ugyanezt igyekszik tenni”³⁹. Vagyis a technikák alapvető célja ellentét, azaz konfliktus létrehozása a színészi bioszon belül, vagy, ahogyan Barba fogalmaz: „[a]z előadóművész teste az ellentétes erők teremtette feszültségek által tárja fel életét a néző előtt,”⁴⁰ tehát a konfliktus által válik láthatóvá, ez a adja a térbeli – heterotopisztikus – kiterjedését.

Felhasznált irodalom

- BALÁZS Katalin: „A megélt test önismerete”. BÓDI Dalma (szerk.): *Test-történetek*, Budapest, Történeti Kollégium, 2018.
- BARBA, Eugenio – SAVARESE, Nicola: *A színész titkos művészete. Színházantropológiai szótár*, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2020. [RIDEG Zsófia]
- BROOK, Peter: *Az üres tér*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1999. [Koós Anna]
- FISCHER-LICHTE, Erika: *A performativitás esztétikája*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009. [Kiss Gabriella]

³⁸ PLESSNER, *i. m.*, 28.

³⁹ BARBA – SAVARESE, *i. m.*, 17.

⁴⁰ Uo.



- FOUCAULT, Michel: „Más terekről”, <https://exindex.hu/nem-tema/mas-terekrol-1967/> [ERHARDT Miklós] [2023. 09. 24]
- GADAMER, Hans-Georg: *A szép aktualitása*, T-twins Kiadó, Budapest, 1994. [BONYHAI Gábor]
- PLESSNER, Helmuth: „A színész antropológiájáról”, *Játéktér*, 2015 ősz [BESZE Flóra]
- POWER, Cormac: *Presence in play: a critique of theories of presence in the theatre*, 2006. <http://theses.gla.ac.uk/3428/> [2023. 09. 24]

A Paprika Jancsi figura bábtörténeti jelentősége

A Vitéz László bábfigura nevét először 1883-ban említik, de alakulástörténete visszanyúlik az ezt megelőző időszakra és szorosan összefonódik az első magyar bábfigura, Paprika Jancsi megjelenésével.¹

A Paprika Jancsi figurát mint élőszereplőt, 1838-ban említik Balog István *Bakonyi tolvajok*² című darabjában.³ Bábtörténeti kontextusban 1842-ben bukkan fel, a *Honi vásárcép* című genreképben. A vásár hagyományos szórakoztatói a képmutogató, a kötél- és a majomtáncos mellett olvashatjuk: „imitt paprikajancsik verik egymás’ fejét; gyönyörű komedia!”⁴ Egy évvel később, Garay János leopoldmezei népiünnepélyt bemutató írásában is szerepel. Garay a kifejezést a mutatóvány megnevezésére használta, az „egy policinello” mellé, zárójelben megjegyezte, hogy „magyarul Paprika Jancsi”.⁵

¹ Vö. BONCZIDAI Dezső, „Mérföldkövek a Vitéz László-bábfigura alakulástörténetében”, *Theatron*, XV/3 (2021), 102–116, 102.

² A *Bakonyi tolvajok* című darabot Balog István jegyezte, 1827-től a repertoárja állandó részét képezte. A darab kézírata nem őrződött meg, *Bakonyi Zsiványok* és *Bakonyi Tolvaj* cím alatt is játszották. A kritikák alapján rekonstruálható, hogy egy rabló történetét dolgozta fel, aki szakítani szeretett volna korábbi életformájával, de céljai elérését különböző események gátolták. DÖMÖTÖR Sándor, „A betyárromantika”, *Ethnographia*, XLI/2 (1930), 97–114, 105.

³ A Paprika Jancsit mint élőszereplőt, a Szegeden előadott, *Bakonyi tolvajok* darab során említik először. A Paprika Jancsit életre keltő színész alakításáról röviden megjegyezték, hogy jól játszott. CSENDVÖLGYI, „Magyar játékszín”, *Honművész*, VI/64 (1838), 501–503, 502.

⁴ S. N., „Honi vásárcép”, *Regélő-Pesti Divatlap*, I/18 (1842), 141–142, 142.

⁵ GARAY János, „A leopoldmezei népvigalom Budán”, *Regélő-Pesti Divatlap*, II/23 (1843), 714–720, 719. Garay a felsorolásnál említi a bábosokat, a szövegkontextus alapján a „bábos” nem a bábjátékos, hanem a bábkalácsos lehetett, mert ebben a korban a bábos kifejezés elsődlegesen a bábkalácsost, bábsütőt jelentette. Vö. BALLAGI MÓr (szerk.), *A magyar nyelv szótára*, Franklin Társulat, Budapest, 1867, 60.



Bár a szakirodalomban ez a leírás vált ismertté, a figurát illetően mindkét hivatkozás lényeges. Az első egy vásárt, az utóbbi egy népünnepélyt ábrázolt, két olyan eseményt, amelyek jelentős társadalmi és kulturális szerepet tölthettek be. Ezek az alkalmak nagy tömegeket vonzottak, ahol megjelentek a hagyományos szórakoztatók, köztük a bábjátékosok is. A városligeti vurstliban az 1870-es és az 1890-es évek között a polgári réteg is megfordult, később jellemzően az alsóbb társadalmi réteg látogatta.⁶ Ezt több tényezővel is magyarázzák, ilyen a munkások nehéz életkörülményei,⁷ a kevés szabadidő,⁸ és a nagyvárosi elidegenedés problémája.⁹ Perczel Olivér arra mutat rá, hogy a fővárosba érkező vidéki ember számára, a ritka ünnepként megélt, vásárban megszokott szórakozási lehetőséget biztosította minden vasárnap.¹⁰ Vagyis egy ismerős szórakozási tapasztalat érzését nyújtotta, megeremtette és megalapozta a kontinuitást.

Az 1842-ben megjelent írás alapján, *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára* a „papríkajancsik” kifejezés jelentését így határozta meg: „a vásáron vagy bábjátékban szereplő, nagyorrú, piros ruhás, ravasz ötleteivel nevetető személy vagy bábu; Hanswurst”.¹¹ Tehát a megnevezés élő- és bábszereplőre is vonatkozott, valamint az 1840-es évektől további jelentésréteggel bővült: 1846-tól a komolytalan, bohócként viselkedő személyre, 1848-tól a szélhámos, megbízhatatlan kalandorra, és 1873-tól a feltűnően, rikítóan öltözködő ember megnevezésére is használták.¹²

Bábtörténeti vonatkozásban a kifejezést a játéknyelvre és a játékos megnevezésére szolgált. A XIX. és a XX. században nagyon ritkán használják a bábjátékos hivatalos nevét, egyszerűen Paprika Jancsinak nevezik. Amikor

⁶ GRANASZTÓI Péter, „Szórakozási szokások a Városligetben (1872-1940)”, *Ethnographia*, CVI/2 (1995), 937–952, 946.

⁷ GRANASZTÓI, „Szórakozási...”, *i. m.*, 949.

⁸ GRANASZTÓI, „Szórakozási...”, *i. m.*, 947.

⁹ GRANASZTÓI Péter, „Tömegszórakozás a Városligetben – A Vurstli”, *Budapesti Negyed*, VI/16–17 (1997), 163–190, 183.

¹⁰ PERCEL Olivér, *Szórakozás és szórakoztatás Budapest közterein 1873-1953*, Kézirat, Doktori disszertáció, kutatóhelyi vitára szánt változat, 2022, 72.

¹¹ BENKŐ László (szerk.), *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1976, 94.

¹² Uo.



Hincz Hársfai Károly¹³ részt vett az első világháborúban, a sajtóanyagokban azt olvashatjuk, hogy „bevonult a Paprika Jancsi” is.¹⁴

Garay alapján Belitska-Scholtz Hedvig arra következtetett, hogy a figura legkorábban az 1830-as évek közepén jelenhetett meg, mert 1843-tól irodalmi hivatkozással bizonyítható a létezése.¹⁵ A megállapítás első fele ma is érvényes, a második rész viszont pontosítást igényel, mert 1842-ben már említik.

A figurát illetően mélyebb és alaposabb felülvizsgálatra szorul az alaklástörténete, a bábtörténetben elfoglalt helye, illetve a Vitéz László figurával való összemosódása. Elfogadott nézeté vált – amit a nemzetközi szakirodalom is átvett –, hogy Vitéz László megjelenését követően Paprika Jancsi háttérbe szorult. Belitska-Scholtz szerint:

A XIX. század fordulójától a vásári kesztyűsbáb-darabokban ugyanis Paprika Jancsitol fokozatosan átveszi a főszerepet Vitéz László, aki a megváltozott név ellenére továbbra is a korábbi Paprika Jancsi bábu, döntően „paprikajancsi” tulajdonságokkal. A két figura tehát nagymértékben összemosódik, a Paprika Jancsi és Vitéz László elnevezések egy és ugyanarra a bábura vonatkoznak.¹⁶

Henryk Jurkowski azzal magyarázta a jelenséget, hogy Paprika Jancsi nevenséges figura volt, aki számtalan negatív tulajdonságot hordozott magában. Ezzel szemben Vitéz László a „magyar nép függetlenségének és töretlenségének szószólójaként vált ismertté”.¹⁷

¹³ A szakirodalomban többször utaltak arra, hogy a család Hinczről Hársfaira változtatta a nevét, ezt a tényt Ligetfalvi György alapos levéltári kutatásokkal megerősítette. Eserint a háború után a német származásuk miatt, Géza kezdeményezésére változtattak nevet. LIGETFALVI György, „Hincz család – a vásári bábozás városligeti legendái”, *mutatványos.blogspot.com*, 2021. 11. 07.

¹⁴ SZENES Béla, „A kültelek élete”, *Világ*, VI/6 (1915), 7–8, 8. Hincz Hársfai Károly 1915 és 1917 között teljesített katonai szolgálatot. Levéltári jelzet: BFL_XVII_1709_1945_igazolasiugy_148b_Harsfai Karoly

¹⁵ BELITSKA-SCHOLTZ Hedvig, *A vásári és művészi bábjátás Magyarországon 1945-ig*, Veszprém Megyei Múzeumok Kiadványa, Tihany, 1974, 56–57.

¹⁶ BELITSKA-SCHOLTZ, *i. m.*, 60–61.

¹⁷ Henryk JURKOWSKI, „Vásári bábok és bábhagyományok”, *Art Limes*, XVIII/2 (2014), 45–53, 53.



A megállapítása miszerint voltaképpen névcseré történt, a Paprika Jancsi és a Vitéz László elnevezés ugyanazt a figurát jelöli, nem elfogadható. Vitéz László megjelenése után, általában mindkét figurát hasonló viselkedéskészlettel rendelkező, különálló entitásként említik.¹⁸ Ezért az a leegyszerűsített magyarázat sem fedí a valóságot, hogy az első magyar bábhős vesztét a rossz tulajdonságai okozták és helyette megszületett egy ízig-vérig magyar figura.

A Paprika Jancsi megjelenése után, az 1850-es években már úgy hivatkoznak a figurára, hogy a gyerekek körében népszerű. Az 1860-as évektől a gyerekeknek szánt irodalmi művekben is felbukkan, népi kalendáriumot neveznek el róla, többször próbálkoztak a nevét viselő humorisztikus lap indításával és az 1880-as években a játékiparban is megjelenik, egyszerű, olcsó játékként. Következésképpen a XIX. században ismert figura volt, későbbi háttérbe szorulása egy összetettebb kérdéskör. A tanulmányban két példán keresztül illusztrálom a figura népszerűségét és hagyományos szórakozási formaként értelmezve, elemzem a megjelenését a Vurstliban.

Paprika Jancsi a népi kalendáriumokban és a humorisztikus ívekben

A XIX. században többször próbálkoztak a nevét viselő élclap indításával, *Paprika Jancsi* és *Paprika Jancsi a kaczagók lapja* névvel is jelentek meg időszakos sajtótermékek. Ezek a humorisztikus ívek nem lettek olyan sikeresek és népszerűek, mint az angol bábhősről elnevezett *Punch* szatirikus újság, és általában kevés évfolyamot értek meg.

Bartalis Imre könyvnyomdája 1865-ben jelentette meg a *Paprika Jancsi* humorisztikus lap első számát. A beköszöntőben Paprika Jancsi tősgyökeres magyarként definiálta önmagát, aki a színházával beutazta „a hazát és a külföldöt”. A nép embere, „vérvörös republikánus”, akinek a neve még a legkisebbek előtt is ismerősen cseng.¹⁹ A lelkes köszöntő és a lap tartalma nem ragadta meg az olvasókat, valószínűleg egy évfolyamot ért meg.

¹⁸ A két bábfigura közötti hasonlóságokat és különbségeket jelen tanulmányban nem tárgyalom. Vö. BONCZIDAI, *i. m.*, 111–112.

¹⁹ S. N., „Polgártársak!”, *Paprika Jancsi*, I/1 (1864), 2.



Kulcsár Ernő szerkesztésében 1879-ben *Paprika Jancsi a kaczagók lapja* debütált, az előzőhöz hasonlóan, az első lapszámban megfogalmazták a küldetésüket. Ez a német zúg-lapok kiszorításában és a nyers, durva élcek ellenében, a jóízű humor képviselésében konkretizálódott. Bár a lap nem volt hosszú életű, a témánk szempontjából érdekes figyelmet érdemel, hogy hogyan ábrázolták a névadó figurát: egy groteszk orrú, nagy hasú, csúcsos sapkát viselő, bábszerű alakként.²⁰

Magocsi Béla Székesfehérváron próbálkozott egy *Paprika Jancsi* címet viselő élclap elindításával, ami csak 1884 és 1886 között működött. Az első számban egy huszárt ábrázoló illusztráció szerepelt,²¹ később a humorisztikus ív hasábján egy csörgő sapkás bohóc alak jelent meg.²² Az 1885-ös évtől Horváth Vilmos lett a főszerkesztő, aki ellen zsarolás, antiszemitizmus és becsületsértés miatt sajtóper indult, végül a városból is kiutasították.²³ Horváth a lapot Aradról folytatta, viszont több, esetenként verekedésbe torkolódó incidens miatt, a városvezetés megvonta a laptól az anyagi támogatást.²⁴

Az *Üstökös* (1862–1906) élclapnak időszakos jelleggel volt egy Paprika Jancsi politikai karikatúra rovata. A hasonló profilú *Borszem Jankó* újságban, az 1900 évek elején már Vitéz László figurája tűnik fel, aki itt is legyőzi ellenfeleit, akiknek nevéből ráismerhetünk a kor néhány politikusára.²⁵

A humorisztikus ívek mellett, az 1860-as évektől a figura a népi kalendáriumokban is megjelent. Ezek egyik típusa a mulattató tartalmú kiadványok, amelyek az alapnak tekinthető országos és heti vásárok időpontjának az ismertetése mellett, élcekkkel, humoros írásokkal szórakoztatták a népet.

²⁰ S. N., „Közigazgatási bizottság öngyilkossága”, *Paprika Jancsi. A kaczagók lapja*, I/1 (1879), 1.

²¹ S. N., „Előlap”, *Paprika Jancsi*, I/1 (1884), 1.

²² S. N., „Előlap”, *Paprika Jancsi*, I/14 (1884), 1.

²³ S. N., „Pörfogott élclapszerkesztő”, *Pesti Napló*, XXXVI/48 (1885), 12.; S. N., „Egy székesfehérvári zuglap szerkesztője”, *Nemzet*, IV/897 (1885), 3.

²⁴ S. N., „Uj Dienstl-affaire”, *Budapesti Hírlap*, VI/48 (1886), 5.; S. N., „Az aradi »Paprika Jancsi«”, *Nemzet*, V/1252 (1886), 3.; S. N., „Az aradi ügy utójátéka”, *Nemzet*, V/1254 (1886), 3.

²⁵ Déry Zoltán Kossuth-párti politikus, államtitkár, főispán vagy Wekerle Sándor egykori magyar miniszterelnök. S. N., „Politikai bábszínház”, *Borszem Jankó*, XLIV/8 (1911), 5.



Mayer Miska már 1870-ben megfogalmazta, hogy ezeket a kiadványokat érdemes alaposan szemügyre venni, mert az egyetlen olyan könyvnek tekinthető, amit a köznép is saját pénzén vásárolt.²⁶ Vagyis a kiadvány a saját korában nagyon sok háztartásba eljuthatott. Néhány kiadványt részletesebben is elemzett, elsőként a Tatár Péter által szerkesztett *A Magyar Nép Naptárát*, amelynek volt *Paprika Jancsi nevéssünk* tárcája. Mayer le-sújtóan véleményezte a lapot és a benne szereplő humortalan tárcát.²⁷ Mások a rettenetes versezetét és a pórias nyelvhasználatát bírálták, vagy a tudományos illetve népismertetést hiányolták a kalendáriumból.²⁸ Ennek ellenére, Tatár halála után, a fia, ifjabb Tatár Péter szerkesztésében még nagyon sok évfolyamot megélt. A kalendáriumban Paprika Jancsit élő emberként ábrázolták, de volt olyan év, amikor mellőzték ezt a tárcát. Érdekes, hogy 1863 és 1865 között *Paprika Jancsi képes kalendáriuma* is megjelent, ugyancsak ifj. Tatár szerkesztésében. A kalendáriumokat általában augusztusban és szeptemberben kezdték el reklámozni, ifj. Tatár kiadványait a legolcsóbb naptárként hirdették. A szerkesztő részéről ez nemcsak reklámfogás volt, mert ha megnézzük az 1864-es évre a kínálatot, láthatjuk, hogy a vastkosabb, jobb minőségű naptárak 80 krajcárba kerültek, ezek után következett az 50 krajcáros felhozatal, és a legvégén *A Magyar Nép Naptára* 25 és *Paprika Jancsi képes kalendáriuma* 20 krajcárért.²⁹

Bartalis Imre könyvnyomdájában jelent meg a *Paprika Jancsi naptár vagyis legújabb tréfás kalendárium mulattató szöveggel és képpel* nevet viselő kiadvány. Az előbbiekkal ellentétben a kalendárium borítóján egy bábfigura is látható, a jellegzetes sapkával, bajusszal és a bunkós bottal ábrázolva. Ez lényeges, mert a XIX. századról nem őrződött meg Paprika Jancsi bábfigura, ez a legkorábbi képi reprezentáció. Az országos és heti vásárok időpontja, illetve a sok hirdetés mellett, humoreszkek, adomák is szerepeltek a kalendáriumban. A tartalma évről évre ismeretterjesztő

²⁶ MAYER Miksa, „Könyvismertetés”, *Néptanítók Lapja*, III/42 (1870), 632–365, 632.

²⁷ Uo.

²⁸ Vö. S. N., „Vegyések”, *Religio*, II/ 21 (1864), 172.; GYÖRGY Aladár, „A Franklin-társulat naptárjai”, *A Hon*, XI/221 (1873), 1.; S. N., „A Franklin-társulat naptárjai”, *A Hon*, XII/209 (1874), 2.

²⁹ S. N., „Irodalmi újdonságok”, *Vasárnapi Ujság*, XI/36 (1863), 321–322, 322.



írásokkal egészült ki, és megnőtt az illusztrációk száma. Ezzel együtt a Paprika Jancsi nevében jegyzet tartalmak háttérbe szorultak, 1892-ben megváltoztatták a borítót, de később visszatértek az eredetihez.

A piros öltözetre több ízben utaltak, 1867-ben a honvédelmi minisztérium a magyar ezredek számára tervezett öltözetét Paprika Jancsi féle mondúrnak titulálta.³⁰ A javaslat ellenérzéseket váltott ki, később a honvédeket Paprika Jancsinak is nevezték. A kifejezés gúnynév volt, és abból eredt, hogy a honvédek régebben piros nadrágot viseltek.³¹ A városligeti tárcában is olvashatjuk, hogy Paprika Jancsi „egy kis báb, piros sapkában piros kabáttal ugrált, szaladgált”.³²

Az 1880-as évektől a játékiparban is felbukkant,³³ Vitéz László megjelenése után, már „kiabáló Paprika Jancsi” és „sikító Vitéz László” is szerepelt a kínálatban.³⁴ A hirdetések, a leírások és egy illusztráció alapján nagy orrú, bohócruhát viselő, kezében cintányért tartó játék volt. Ábrahám Ernő *A bábszínház* című darabjában a játékbaba önmagát így jellemzi: „A ruhám piros bohócruha. A fejemen is bohócsapka. A kezemben cintányér”.³⁵ A cintányért és a csörgőt a báb esetében nem emelték ki, viszont a leírások szerint alkalmanként mindkét figura használta a trombitát.³⁶

Paprika Jancsi és bábszínház a Vurstliban

„De hát a szegény embernek egy vasárnapja van hetenként és azon az egy napon mulatni akar” – írja Kóbor Tamás álneven Bermann Adolf, és folytatja azzal, hogy ezt az egy napot a városligeti Vurstli bódéi között tölti el.³⁷

³⁰ S. N., „Érdekes közlemények”, *A Honvéd*, I/1 (1867), 8.

³¹ SZINNYEI József (szerk.), *Magyar Tájszótár*, 2. köt., Hornyánszky Viktor Kiadása Budapest, 1897–1901, 76.

³² S. N., „Városligeti séta”, *Ellenzék*, III/182 (1882), 3.

³³ S. N., „A talált kincs”, *Ország-Világ*, III/11 (1881), 261.

³⁴ S. N., „Válogatás - Emberkínzás!”, *Budapesti Hírlap*, XII/328 (1892), 27.

³⁵ ÁBRAHÁM Ernő, *A bábszínház*, Magyarország Kiadóhivatala, Budapest, s. a., 9.

³⁶ Vö. S. N., „A kisdedek majálisa” *Kisdednevelés*, XIII/8 (1884), 155–156, 156.; S. N., „A lövészegylet népnepélye”, *Vásárhely és Vidéke*, IV/32 (1886), 3.

³⁷ KÓBOR Tamás [BERMANN Adolf] „Szegény emberek nyara”, *A Hét*, IV/36 (1893), 150–152, 151.



Az olcsó színházak, a cirkusz, a körhinták csalogató mulatsága felejteti a hosszú munkanapok terheit.

A XIX. században egyre nagyobb tömegek engedhették meg magunknak a szórakozást, de a különböző társadalmi rétegek szokásai között éles térbeli, kulturális és társadalmi időtapasztalati eltérések jellemzőek. Egyidejűleg új társadalmi idő alakult, ami megváltoztatta az emberek mindennapi életét, céljait és gondolkodását. Ez a szabadidő, amely egyben a polgári életforma szerves része és a társadalmi helyzet reprezentációjának eszköze.³⁸ Az alsóbb réteg hétköznapjait a munkával eltöltött idő fedte le, a kevés szabadidejüket viszont a lakhelyükön nem tudták eltölteni,³⁹ ezért égető szükség volt a nyilvánosság új színtereire, a közterekre. Ide sorolhatók a fórumok, a piacterek, a forgalmi terek illetve a sétatér és nyilvános parkok, vagyis az olyan terek, amelyek a társas élet céljait is szolgálják. Ugyanakkor a XVIII. század végétől a magán- és közszféra fokozatosan szétvált, a kötetlen társas viselkedésforma kiszorult az utcákról.⁴⁰ Ezek a közterek nem helyezték hatályon kívül, de oldották „a nyilvános viselkedés gúzsba kötő polgári kód hatóerejét”.⁴¹

A Városliget különböző részein a mutatványosok már az 1800-as évek elején megjelentek. Az első állandó bódét Wexlehner Sebestyén nyitotta meg 1838-ban, aki a látogatókat egy tűznyelő mágussal, majd később egy erőművésszel szórakoztatta. Sokan ekkortól datálják a városligeti vurstli születését, ami:

³⁸ FÓNAGY Zoltán, „Minden helynek megvan a maga ideje.« Ember és idő viszonya a 19. századi Magyarországon”. FÓNAGY Zoltán (szerk.), *„Atyám megkívánta a pontosságot” Ember és idő viszonya a történelemben*, Magyar Történelmi Társulat és az MTA BTK Történelemtudományi Intézet, Budapest, 2016, 75–100, 81.

³⁹ GRANASZTÓI Péter, „Munkaidő, szabadidő, szórakozás. A társadalmi idők átalakulása a 19. században és a 20. század első felében”. FÓNAGY Zoltán (szerk.), *„Atyám megkívánta a pontosságot” Ember és idő viszonya a történelemben*, Magyar Történelmi Társulat és az MTA BTK Történelemtudományi Intézet, Budapest, 2016, 101–122, 115.

⁴⁰ GYÁNI Gábor, „A városi mikroterek társadalomtörténete”, *Tér és társadalom*, IV/1 (1990), 1–13, 3.

⁴¹ GYÁNI Gábor, „Nyilvános tér és használói Budapesten a századfordulón”, *Századok*, CXXVIII/6 (1994), 1057–1077, 1058.



nagyon fontos változást jelentett, hiszen nem vándormutatványos szórakoztatta többé az embereket, hanem olyasvalaki, aki telephellyel, bódéval rendelkezett. Mindez szoros összefüggésben állt a vásárok megszűnésével, amikor az ideiglenes bódék és standok szerepét árucarnokok, boltok vették át. Ezzel párhuzamosan fokozatosan vette át a Városliget és a Vurstli a népi szórakozások hagyományos formáinak és színtereinek a szerepét (vásárok, hídfők, városkapuk).⁴²

A X. kerületi Népliget 1896-ban nyitotta meg kapuit, melyet kifejezetten az alsóbb réteg számára létesítettek.⁴³ Mindkét Vurstli szórakoztatói között megjelentek a bábjátékosok, mi több, a levéltári adatok alapján, az első engedélyeket nők számára állították ki. A Városligetben 1872-ben Nagy Mária állított fel Paprika Jancsi bódét,⁴⁴ a Népligetben 1897-től Hoffer Teréz foglalkozott bábszínházzal.⁴⁵ Tehát a Vurstli kialakulásával a vásári bábjáték fokozatosan átkerült egy más térbe, a vásárok, búcsúk, fogadók terméből lehetőség nyílt az állandó jellegű bábos bódék megalapítására. Ezek a bódék egy más minőséget képviseltek, a különböző mutatványos műfajok közötti határ egyaránt megszilárdult.

A Városliget népszerűsége fokozatosan alakult ki, nagyobb tömegek érdeklődését egy-egy különlegesebb alkalom, híresebb mutatvány, illetve népünnep keltette fel. A mutatványosok az 1870-es években szétszórtnan az egész területen megjelentek, a szórakozás egyre több lehetőségét biztosítva. De a körhinták és különféle játékok által okozott zaj panaszt váltott ki, ezért a tanács 1869-ben úgy határozott, hogy a Tűzijáték terre költözteti a mutatványosokat. Vagyis a bécsi Práter mintájára egy egységes mutatványos telepet hoztak létre, biztosítva a letelepedést.⁴⁶ A tér kialakításával egy sajátos belső szociális topográfia valósult meg, mert megszabták a különböző társadalmi osztályok térbeli helyét.⁴⁷

⁴² GRANASZTÓI, „Szórakozási...”, *i. m.*, 947–948.

⁴³ GYÁNI, „Nyilvános tér...”, *i. m.*, 1062.

⁴⁴ Levéltári jelzet: BFL IV.1407. b VII.1276/1877.

⁴⁵ Levéltári jelzet: BFL IV.1407. b VI.597/1895.

⁴⁶ PERCZEL, *Szórakozás...*, *i. m.*, 62.

⁴⁷ GYÁNI, „Nyilvános tér...”, *i. m.*, 1068.



A Városligetre jellemző volt, hogy társadalmilag és kulturálisan vegyes réteg látogatta, viszont tevékenységeik időben és térben élesen elkülönültek egymástól. A Liget egyes területeit az arisztokrata és a polgári réteg látogatta (Jégpálya, Cirkusz, parkosított helyek), és ezek nem annyira szórakozóhelyként, mint inkább a társadalmi élet színtereként funkcionáltak. Más helyeket, elsősorban a Vurstlit, csak az alsó réteg kereste fel ünnepnapokon, kifejezetten szórakozás céljából. Tehát nemcsak időben, hanem térben is szétvált a közép- és felsőréteg az alsóbb társadalmi osztálytól. A Vurstliban az 1870-es és 1890-es évek között még bizonyos polgári réteg is megfordult. Később a közép- és felsőréteg kifejezetten lenézte, elavultnak tartotta, azonban gyerekeikkel a továbbiakban is felkeresték a Hincz Hársfai Károly bábszínházát, a Feszty-körkép rotundáját és a körhintát.⁴⁸

Az új téren az első szezont 1872-ben tartották, körhintá, motolla, tánchely, nyíllövölde, veloczipéd, mulató játékok és Paprika Jancsi szórakoztatta a látogatókat.⁴⁹ A nyolc mutatványos közül Nagy Mária, aki az utóbbit üzemeltette, fizette a legkisebb bért.⁵⁰ Arról nincs adat, hogy a Paprika Jancsi-bódében ki játszott, nem lehet egyértelműen kijelenteni, hogy női játékos keltette-e életre a figurát. Az 1873-as kérvényben olvashatjuk, hogy özvegy és „egy úgynevezett Pulcinella kis házat” üzemeltetett.⁵¹ Ezen a téren még egy női vállalkozó, Rubinek Júlia is működtetett bábszínházat 1880-ban.⁵²

Az 1878-as évben a mutatványosok száma egyre gyarapodott, közülük négyen foglalkoztak bábjátékkal. Hincz Gusztáv „babaszínházi előadásra”, Kreintz Károly „bábmutatvány”-ra, Pintér Ernő Paprika Jancsira, Ebner Gál „Paprika Jancsi mutogatásához” kért engedélyt. Hincz és Kreintz már az 1877-es szezonban is játszott a Tűzijáték téren.⁵³ Az engedélyeken szereplő elnevezések felvetik a kérdést, hogy milyen különbség lehetett

⁴⁸ GRANASZTÓI, „Tömegszórakozás...”, *i. m.*, 172–173.

⁴⁹ PERCEL, *Szórakozás...*, *i. m.*, 63.

⁵⁰ Levéltári jelzet: BFL IV.1303. f V.238/1873.

⁵¹ Levéltári jelzet: BFL IV.1303. f V.238/1873.

⁵² Levéltári jelzet: BFL IV.1407.b VII.1042/1880.

⁵³ Levéltári jelzet: BFL IV.1407.b VII.1276/1877.



a Paprika Jancsi, a bábszínház vagy a babaszínház között. Egy 1879-es kimutatás szerint Hincz Gusztáv 82 cm² bérelt, a mutatóvány megnevezésénél a bábjátékot tüntették fel, a bérleti összeget 25 forintba állapították meg. Pintér Ernő viszont Paprika Jancsi-bódéra bérelte a helyet, a parcella 8 cm² volt és 10 forintot kellett fizetnie. Ezek alapján valószínűleg Pintér a mai nyelvhasználatunk szerint egy paravánt állított fel, Hincz nézőtérrel ellátott bábszínházat. Ugyanakkor Hincz 1882-es kérvényében szerepel, hogy „már több éveken át a városligeti tűzijátéktéren »Paprika Jancsi« mutatóványra egy helyet bérben bírtam”.⁵⁴

A tér népszerűségét a zsurnaliszták is feljegyezték, hömpölygött a nép a bábszínházhoz, a Paprika Jancsihoz, a céllövöldéhez, a bohóc játékokhoz és az ördögmalomhoz.⁵⁵ Rákosi Viktor 1884-ben *Paprika Jancsi halála* címen jelentett meg egy tárcacikket, a névválasztás utal arra, hogy esetenként Paprika Jancsi-birodalomnak is nevezték a Vurstlit. Az írás apropója az országos kiállítás miatti átszervezés, amely miatt a mutatóványos telepet elköltöztették.⁵⁶ Az új tér a *Népliget* elnevezést kapta, a városligeti Vurstli működésében ez volt a fénykor.⁵⁷ Az első szezonban két Paprika Jancsi-játékos és egy bábszínház üzemelt. Az egyik Paprika Jancsit Pintér Ernő, a másikat Zbozsil Ede⁵⁸ bérelte, a bábszínházat Hincz Gusztáv.⁵⁹

Hincz Gusztáv 1889. január 26-án egy kőből felállítandó bábszínház építéséért folyamodott az V. parcellán, a fővárosi tanács megadta számára az engedélyt. A mérnöki hivatal a terület méretei és kitűnő elhelyezkedése miatt, a XVI. és XVII. parcellát javasolta, ezt viszont visszautasította. Ennek egyik okaként azt jelölte meg, hogy évek óta ezen a területen játszik, ha új helyre költözik, elveszítheti a közönségét. Végül a bizottmány

⁵⁴ Levéltári jelzet: BFL IV.1407. b II.733/1879.

⁵⁵ S. N., „Különfélék”, *A Hon*, XIX/138 (1881), 3.

⁵⁶ SIPULUSZ [RÁKOSI VIKTOR], „Paprika Jancsi halála”, *Budapesti Hírlap*, IV/300 (1884), 1–2, 2.

⁵⁷ PERCZEL, *Szórakozás ...*, i. m., 71.

⁵⁸ A kimutatáson Zbozsil szerepel, viszont az általános bérleti szerződést Zborillként írta alá. Levéltári jelzet: BFL IV. 1407. b VII. 344/1885.

⁵⁹ Pintér és Zbozsil 25 forintot fizetett, Hincz 70-et. Levéltári jelzet: BFL IV. 1407. b VII. 344/1885.



a mérnöki hivatal javaslata ellenére, az eredeti parcella mellett döntött, az egyik indoklásban a következő érveket fogalmazták meg:

tekintettel, hogy folyamodónak oly magyar nyelven előadott speciális és a gyermeki kedélynek igen megfelelő bábszínház mutatványa van mely egészen magában áll a népligetben a bizottmány csak a magyar közönség kívánalmának vél eleget tenni, ha ezt a városligetben megtartani igyekszik annál is inkább, mint hogy e mutatvány egykönnyen de különösen magyar ember által pótolható nem lenne.⁶⁰

A bábszínház elnevezése és a bizottság indoklása arra enged következtetni, hogy a városligeti Vurstliban már magyar nyelven játszottak. Illetve figyelemre méltó az idézet rész második fele is, eszerint kevés hasonló mutatványos lehetett a Városligetben.

Az erről szóló kézbesítői határozatot novemberben nem tudták kézbesíteni, mert Hincz a szomszédok elmondása alapján Abonyba tartózkodott.⁶¹ Ehhez szorosan hozzátartozik, hogy az 1885-ös átköltözéskor a mutatványosok aláírták a bérleti feltételeket, ebben rögzítették, hogy a felépített épületek kizárólag nyáron használhatók lakhelynek is.⁶²

Az építési engedély szerint Hincz 1890-től tíz évig bérebe kapta az V. parcellát, azonban ebben az évben nem kezdődött el az építkezés, ezért ezt később visszavonták, vagyis a kőből épített bábszínház nem épült meg. A határozathoz csatoltak egy jegyzőkönyvet, ebben Hincz tőkehiány miatt önként lemond az engedélyről, a szerződést végül 1891. február 12-én felbontották. Erről ismét értesítést küldtek a családnak, amit az előzőhöz hasonlóan nem tudtak kézbesíteni, mert „csak nyáron lakik Budapesten, most, pedig mint komédiás kóborol”.⁶³ Hincz halála után, egy rövid ideig a felesége, majd Dallmann Károly üzemeltette a család bábszínházát.

⁶⁰ Levéltári jelzet: BFL IV.1407. b VII.344/1885

⁶¹ Levéltári jelzet: BFL IV.1407. b VII.344/1885

⁶² PERCZEL Olivér, „Népliget a Városligetben, avagy a klasszikus vurstli világa 1885-1908”. BRUNNER Attila – PERCZEL Olivér (szerk.), *A liget egykor*, Budapest Fővárosi Levéltára, Budapest, 2021, 111–130, 115.

⁶³ Levéltári jelzet: BFL IV. 1407. b VII. 344/1885



A mutatványosok 1909-ben egységes kőépületekbe költöztek, ismét egy új korszak kezdődött számukra, sorsukat a Széchényi fürdő építése pecsételte meg.⁶⁴ A megnyitó évében Hincz Hársfai Károly üzemeltette a bábszínházat, rajta kívül Klupátry Tódor a körhinta mellett ezzel is foglalkozott.⁶⁵ A világháborúk megpróbáltatásai, a gazdasági válság, a bérleti és üzemeltetési költségek folyamatos növekedése, az 1927-es átköltözés évről évre nehezítette a működésüket.⁶⁶ Az 1923-as szezonban csak Hincz Hársfai Károly működtetett bábszínházat,⁶⁷ és a helyzet az államosításig sem változott.

A színház történeti kutatók rendre kiemelik a két tér eltérő kulturális kontextusát, mert a Népliget és a Városliget társadalmilag élesen elkülönült egymástól.⁶⁸ A városligeti Vurstli 1885-től 1908-ig élte fénykorát, a mutatványosok ekkor még fabódékban várták a közönséget. Ezek a bódék általában télen-nyáron ott álltak, néhányuk télen is üzemelt, de a többségük tavasztól ősziig. Az átköltözéskor egységes kőházakba költöztek, és a szórakozási szokásokban is változás következett. Addig a hagyományos formák domináltak, mint a Paprika Jancsi, a körhinta, a jó-sok, a plasztikon, a cirkusz, az 1910-es évek után ezek kezdtek eltűnni vagy átalakulni.⁶⁹ Az *Új Idők*ben már 1901-ben arról írtak, hogy a Paprika Jancsi bódé bezárt, mert képtelen volt a megújulásra. A nagyszámú lelkes közönsége megunt a régi műsorát, inkább a konkurenciánál, köztük a bábszínháznál, kereset szórakozási lehetőséget, és a bódé helyén egy cápát fognak mutogatni.⁷⁰

A mutatványosok a látogatók polgárosuló és városiassá váló igényeit az 1920-as évekig tudták követni. Ezt követően a Vurstli fokozatosan hanyatlásnak indult, a városi emberek kulturális igényeit már nem elégítették ki

⁶⁴ PERCZEL, *Szórakozási...*, i. m., 94–95.

⁶⁵ Levéltári jelzet: BFL IV.1407. b VI.597/1895.

⁶⁶ PERCZEL, *Szórakozási...*, i. m., 138–139.

⁶⁷ Levéltári jelzet: BFL IV.1407. b VI.1544/1907.

⁶⁸ BELITSKA-SCHOLTZ, i. m., 31.; ALPÁR Ágnes, *A Városliget színházai*, Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, Budapest, 2001, 27.

⁶⁹ GRANASZTÓI, „Tömegszórakozás...” i. m., 176.

⁷⁰ LUCIÁN, „A haldokló bohóc”, *Új Idők*, VII/13 (1901), 279.



a hagyományos szórakozási formák. A változások megindultak az 1910-es években, azonban az 1920-as évektől váltak jelentőssé, majd az első világháborút követően a mozi lett a legnépszerűbb tömegszórakozási forma. A mutatványosok számára a megváltozott körülményekhez, az új kihívásokhoz való alkalmazkodás sok esetben nehézséget okozott. A Hincz Hársfai Károly által vezetett bábszínháznak a megújulási kísérletét és alkalmazkodását a pesti közönséghez, pozitív példaként értelmezik. Egyidejűleg a szabadidő eltöltésének módja is változott, a kávéházak, mozik vagy a városon kívüli strandolás, kirándulás vált meghatározóvá. A hanyatló Vurstli látogatói zömmel katonákból, munkásokból álltak, részben azért mert más szórakozási forma elérhetetlen volt számunkra, illetve nem akartak vagy nem tudtak integrálódni a városi életformába.⁷¹

A Népliget – a szegény emberek szórakozóhelye – ekkor élte a fénykorát, a polgári kódok oldottabbak voltak, a látogatók végigheveredtek a fűre terített pléden, a tér a külváros embereié volt.⁷² A térről még 1913-ban is azt jegyezték fel, hogy „elhanyagolt mostohatestvére” a Városligetnek, és a mutatványosok épületeit viharvert deszkabódékként jellemezték.⁷³

A bábszínházak szintjén két lényeges különbség mutatkozik, a műsor felépítése és a bódék jellemzői. A Népligetben a Korngut-Kemény család bábszínházában a műsor gerincét a Vitéz László játékok és a technikai bravúrt igénylő marionettszámok képezték. Ellenben a Városligetben a fennmaradás záloga lehetett, hogy Hincz Hársfai Károly adaptálta a polgári gyerekserég ízlését és igényét. A műsorában megjelentek az új városi témából merítkező darabok és az 1930-as évek végétől kizárólag Grimm meséket, valamint Walt Disney figurákat illetve történeteket vitt színre.⁷⁴

Ehhez hozzátartozik, hogy a Hincz-Hársfai család gyökerei mélyebbek, Korngut Kemény Henrikhez viszonyítva, Károly már egy több generáción át csiszolódott tradíciót örökölt, ebből sáfárkodott. A Hincz-Hársfai család bábszínháza feltételezhetően, 1885-ben alakult, a műsorpolitikájukban a radikálisabb változások az 1920-as évek végén kezdődtek, és Hincz

⁷¹ GRANASZTÓI, „Tömegszórakozás...”, *i. m.*, 183–185.

⁷² BELITSKA-SCHOLTZ, *i. m.*, 31.;

⁷³ S. N., „Sétálunk a Népligetben!”, *Budapesti Hírlap*, XXXIII/206 (1913), 36.

⁷⁴ BELITSKA-SCHOLTZ, *i. m.*, 26.



Hársfai Károly az 1930-as években változtatta meg a bábszínház műsorát. A bábszínházuk működésének viszonylag hosszú időintervalluma, amely feltételezhető, hogy a generációk közötti átmenet során kisebb megszakításokat egyaránt megélt, valószínű, hogy maga után is vont a színház újradefiniálását, az irányvonalak újrapozicionálását.

A zsurnaliszták gyakran reflektáltak a bódéokra,⁷⁵ a két tér bábszínházát 1926-ban Németh Károly hasonlította össze. A városligeti fedett bódét a „nyugat európaiabb” jelzővel illette, mint a szegényebb népligeti vetélytársát:

míg a Népligetben Isten szabad ege alatt vágja kupán Vitéz László a palacsintasütővel a majmot, halált, a szercesent és egyéb ravaszul fondorlatos ellenségeit. Már most ennek megfelelően Városligetben 3000 korona a belépődíj, míg a Népligetben csak 2000 korona. Ezzel szemben a Népligetben néhány millió apró gyerkőc áll kívül a kerítésen, akiktől személyenként és ötpercenként 1000 koronát tányéroz el a »vitézlászlós« néni.⁷⁶

A cikk megjelenésekor a városligeti Vurstliban Hincz Hársfai Károly, a Népligetben Hoffer Rajmund üzemeltetett bábszínházat. Mindkettő esetében a jó látogatottságról számolt be, hangsúlyozva, hogy Vitéz László játékaikat a három és hat év közötti gyerekek nézték.⁷⁷

A kerítésen kívüli vagy ingyen közönséget többször említik, illetve néhány felvétel is megörökítette.⁷⁸ Akik nem tudtak vagy nem akartak fizetni

⁷⁵ Vö. S. N., „Séta a városligetben”, *Fővárosi Lapok*, XXVIII/108 (1891), 1–2, 1.; DOLENECZ József, „A Paprika Jancsik”, *Nemzet*, IX/2809 (1890), 1–2, 1.; KESZLER József, „A Paprika Jancsi”, *Magyar Nemzet*, XIX/206 (1900), 1–3, 1.; VIHAROS [GERŐ Ödön], „A vurstli”, *Pesti Napló*, LVII/227 (1906), 9.

⁷⁶ NÉMETH Károly, „Ahol a népszerű sztár egy öltözet ruháért játssza át az egész szezon”, *Esti Kurír*, III/120 (1925), 6.

⁷⁷ Uo.

⁷⁸ Vö. S. N., „A városliget élénkül”, *Az Érdekes Újság*, II/16 (1914), 10.; S. N., „A »Vitéz László« nézőtere mögött”, *Pesti Napló Képes Melléklete* (1928), 6.; GYÓRI Imre, „A városligeti mutatványos negyed romantikája és fénykora – a békeévekben”, *Képes Vasárnap*, LVII/51 (1935), 39–42, 40.



az előadásért, a kerítésen kívül álltak. A nézőtér sem volt mindig fedett, ezért az időjárási körülmények szintén befolyásolhatták a működést. Az ősz beköszöntével a látogatók száma is megcsappant, a „mamák már féltik kicsinyeiket” jegyzik meg az újság hasábjain.⁷⁹ Vagyis a bábszínházak működését számos tényező nehezítette, sőt az alsóbb társadalmi réteg a húszas évekig a hétköznapi munkával töltötte, így a bábjátékosoknak esetenként még a tavaszi és nyári időszakban is más megélhetési forrásra kellett keresni. A szezonális jelleg miatt a tavaszi és a nyári hónapok tekinthetőek aktívnak, de ekkor sem biztosított a konzisztens stabilitást.

Kitekintés

Vitéz László népszerűsége fokozatosan nőtt, ez a folyamat az 1910-es évektől egyre erőteljesebbé vált.⁸⁰ Ezzel párhuzamosan Paprika Jancsi bábtörténeti jelentősége csökkent, ellenben nem merült teljesen feledésbe. Erre hatást gyakorolt, hogy a hagyományos szórakozási formák iránti igény csökkent, a bábjátékosok száma megcsappant és döntő szerep jutott a bábos dinasztiaiknak is, jellemzően Paprika Jancsi helyett Vitéz Lászlót játszottak. Nem tudjuk feltérképezni ennek az okát, nem találunk egyértelmű magyarázatokat, mint a Korngut-Kemény dinasztia esetében a Paprika Jancsi báb használatára. Kemény Henrik akkor készítette a bábót, amikor a politikai köröket zavarta a vitézkedés, Vitéz Lászlóval, így Paprika Jancsi lépett ideiglenesen a helyébe.⁸¹

Néhány lelkes pedagógus, nőszervezet az 1920-as évek után megkísérelte a bábfigura rehabilitálását. Lakatos Emília 1941-ben a *Bábszínház* című könyvében szereplő *Jancsi és az orvos* jelenetbe beemelte Paprika Jancsit. A könyv népszerűsítésekor hivatkoztak a figurára:

⁷⁹ BUJTÁR, „Őszi napok”, *Székesfehérvár és vidéke*, XV/118 (1888), 1.

⁸⁰ A Vitéz László népszerűségének növekedésére illusztris példa az Orbók Loránd *Vitéz László Színház*nak a névváltoztatása.

⁸¹ „A név, hogy vitéz, sokszor elrettentette az aktuális rendszer politikai vezetőit. A Rákosi-időben sokáig nem is kaptam engedélyt ilyen című előadásokra. Ekkor cserélte el a nevét Vitéz László, és lett belőle Paprika Jancsi. A figura, a báb maradt, csak a név változott. Így eltűrték.” KEMÉNY Henrik, *Életem a bábjáték a bölcsőtől a sírig*, lejegyezte LÁPOSI Terka, Korngut-Kemény Alapítvány, Debrecen, 2012, 93.



Az eddig játszott nívtlan, legtöbbször ízléstelen bábjátékok helyett ötletes módon, szórakoztatva neveli a fiatalságot s a megreformált Paprika Jancsi, aki eddig durva, verekedő ligeti báb volt, most helyes, nevelő célzattal fog szerepelni a bábjátékok színpadán.⁸²

A *Jancsi és az orvos* jelenetben, Paprika Jancsi bekötött torokkal érkezik meg a gyerekekhez. Betegsége ellenére nem akarja cserbenhagyni a hű közönségét. Egyre betegebb, már alig tud beszélni, a gyerekek segítségét kéri, hogy hívják az orvost. Megjelenik az orvos, megvizsgálja és felírja a gyógyszert. Jancsi hatásosabb gyógymóddhoz ragaszkodik, az orvos elmondja a receptet. Képtelen azonban megjegyezni, a gyerekek segítségét kéri, végül meggyógyul.⁸³ A vásári előadásra jellemző interaktivitás jegyeit megtartotta, azonban a névazonosságon kívül, Paprika Jancsi karakterének jellemző vonásait nyomokban sem találjuk meg.

Napjainkban többek között Bartha Tóni kelti életre a figurát, a család honlapján három Paprika Jancsi előadást tüntettek fel.⁸⁴ A *Rózsa Sándor a betyárok Jancsija*⁸⁵ darab alapkonceptiója, hogy Rózsa Sándor nem tud részt venni az ő életét interpretáló előadásban, mert tömlöcben ül Szamosújváron, ezért Paprika Jancsi helyettesíti. A *Paprika Jancsi „ős előadás”*⁸⁶ során szintén a betyárral kerül nézeteltérésbe, míg a *Paprika Jancsi visszatér*⁸⁷ bábkomédiákban a főszereplő újabb kalandokba keveredik, egy időgép segítségével az indiánok földjén bukkan fel újra, vagy a Rákóczi-szabadságharc idejében.

⁸² S. N., „Lakatos Emília: Bábszínház”, *Esti Újság*, VI/183 (1941), 4.

⁸³ LAKATOS Emília, *Bábszínház*, Szent Antal Kiadó, Pápa, 1941, 95–97.

⁸⁴ BARTHA Tóni Bábszínháza, „Bábelőadásaink”, *paprikajancsi.hu*.

⁸⁵ Az előadás címe: *Rózsa Sándor a betyárok Jancsija*, rendező: Szívós Károly, szerző: Zalán Tibor, bábok: Néder Norbert, zene: Szabó Adrienn, játssza: Bartha Antal.

⁸⁶ Az előadás címe: *Paprika Jancsi „ős előadás”*, rendező: Rumi László, szerző: Zalán Tibor, tervező: Majoros Gyula, zene: Ágoston Béla, játssza: Bartha Antal.

⁸⁷ Az előadás címe: *Paprika Jancsi visszatér*, rendező: Rumi László, szerző: Zalán Tibor, tervező: Majoros Gyula, zene: Ágoston Béla, játssza: Bartha Antal.



Felhasznált irodalom

- ALPÁR Ágnes: *A Városliget színházai*, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, 2001.
- ÁBRAHÁM Ernő: *A bábszínház*, Magyarország Kiadóhivatala, Budapest, s. a.
- BALLAGI Mór (szerk.): *A magyar nyelv szótára*, Franklin Társulat, Budapest, 1867.
- BARTHA Tóni Bábszínháza: „Bábelőadásaink”, *paprikajancsi.hu*, <https://www.paprikajancsi.hu/>, [2023. 09. 23.]
- BELITSKA-SCHOLTZ Hedvig: *A vásári és művészi bábjátás Magyarországon 1945-ig*, Veszprém Megyei Múzeumok Kiadványa, Tihany, 1974.
- BENKŐ László (szerk.): *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1976.
- BONCZIDAI Dezső: „Mérőföldkövek a Vitéz László-bábfigura alakulástörténetében”, *Theatron*, XV/3 (2021), 102–116.
- BUJTÁR: „Őszi napok”, *Székesfehérvár és vidéke*, XV/118 (1888), 1.
- CSENDVÖLGYI: „Magyar játékszín”, *Honművész*, VI/64 (1838), 501–503.
- DOLENECZ József: „A Paprika Jancsik”, *Nemzet*, IX/2809 (1890), 1–2.
- DÖMÖTÖR Sándor: „A betyárromantika”, *Ethnographia*, XLI/2 (1930), 97–114.
- FÓNAGY Zoltán: „»Minden helynek megvan a maga ideje.« Ember és idő viszonya a 19. századi Magyarországon”. FÓNAGY Zoltán (szerk.): *„Atyám megkívánta a pontosságot”. Ember és idő viszonya a történelemben*, Magyar Történelmi Társulat és az MTA BTK Történelemtudományi Intézet, Budapest, 2016, 75–100.
- GRANASZTÓI Péter: „Szórakozási szokások a Városligetben (1872-1940)”, *Ethnographia*, CVI/2 (1995), 937–952.
- GRANASZTÓI Péter: „Tömegszórakozás a Városligetben – A Vurstli”, *Budapesti Negyed*, V/16–17 (1997), 163–190.
- GRANASZTÓI Péter: „Munkaidő, szabadidő, szórakozás. A társadalmi idők átalakulása a 19. században és a 20. század első felében”. FÓNAGY Zoltán (szerk.): *„Atyám megkívánta a pontosságot”. Ember és idő viszonya a történelemben*, Magyar Történelmi Társulat és az MTA BTK Történelemtudományi Intézet, Budapest, 2016, 101–122.
- GYÁNI Gábor: „A városi mikroterek társadalomtörténete”, *Tér és társadalom*, IV/1 (1990), 1–13.



- GYÁNI Gábor: „Nyilvános tér és használói Budapesten a századfordulón”, *Századok*, CXXVIII/6 (1994), 1057–1077.
- GYÖRGY Aladár: „A Franklin-társulat naptárai”, *A Hon*, XI/221 (1873), 1.
- GYŐRI Imre: „A városligeti mutatványos negyed romantikája és fénykora – a békeévekben”, *Képes Vasárnap*, LVII/51 (1935), 39–42.
- JURKOWSKI, Henryk: „Vásári bábok és bábhagyományok”, *Art Limes*, XVII/2 (2014), 45–53.
- KEMÉNY Henrik: *Életem a bábjáték a bölcsőtől a sírig*, lejegyezte LÁPOSI Terka, Korngut-Kemény Alapítvány, Debrecen, 2012.
- KESZLER József: „A Paprika Jancsi”, *Magyar Nemzet*, XIX/206 (1900), 1–3.
- KÓBOR Tamás [BERMANN Adolf]: „Szegény emberek nyara”, *A Hét*, IV/36 (1893), 150–152.
- LAKATOS Emília: *Bábszínház*, Szent Antal Kiadó, Pápa, 1941.
- LIGETFALVI György: „Hincz család – a vásári bábozás városligeti legendái”, [mutatvanyos.blogspot.com](https://mutatvanyos.blogspot.com/2021/11/hincz-csalad-vasari-babozas-varosligeti.html), 2021. 11. 07., <https://mutatvanyos.blogspot.com/2021/11/hincz-csalad-vasari-babozas-varosligeti.html>, [2023. 09. 23.]
- LUCIÁN: „A haldokló bohóc”, *Új Idők*, VII/13 (1901), 279.
- MAYER Miksa: „Könyvismertetés”, *Néptanítók Lapja*, III/42 (1870), 632–365.
- NÉMETH Károly: „Ahol a népszerű sztár egy öltözet ruháért játssza át az egész szentot”, *Esti Kurír*, III/120 (1925), 6.
- PERCZEL Olivér: „Népliget a Városligetben, avagy a klasszikus vurstli világa 1885–1908”. BRUNNER Attila – PERCZEL Olivér (szerk.): *A liget egykor*, Budapest Fővárosi Levéltára, Budapest, 2021, 111–130.
- PERCZEL Olivér: *Szórakozás és szórakoztatás Budapest közterein 1873–1953*, Kézirat, Doktori disszertáció, kutatóhelyi vitára szánt változat, 2022.
- SIPULUSZ [RÁKOSI Viktor]: „Paprika Jancsi halála”, *Budapesti Hírlap*, IV/300 (1884), 1–2.
- S. N.: „Honi vásárcép”, *Regélő-Pesti Divatlap*, I/18 (1842), 141–142.
- S. N.: „Irodalmi újdonságok”, *Vasárnapi Ujság*, X/36 (1863), 321–322.
- S. N.: „Polgártársak!”, *Paprika Jancsi*, I/1 (1864), 2.
- S. N.: „Vegeyesek”, *Religio*, II/ 21 (1864), 172.
- S. N.: „Érdekes közlemények”, *A Honvéd*, I/1 (1867), 8.
- S. N.: „A Franklin-társulat naptárai”, *A Hon*, XII/209 (1874), 2.



- S. N.: „Közigazgatási bizottság öngyilkossága”, *Paprika Jancsi. A kaczagók lapja*, I/1 (1879), 1.
- S. N.: „Különfélék”, *A Hon*, XIX/138 (1881), 3.
- S. N.: „A talált kincs”, *Ország-Világ*, III/11 (1881), 261.
- S. N.: „Városligeti séta”, *Ellenzék*, III/182 (1882), 3.
- S. N.: „Előlap”, *Paprika Jancsi*, I/1 (1884), 1.
- S. N.: „Előlap”, *Paprika Jancsi*, I/14 (1884), 1.
- S. N.: „A kisdedek majálisa” *Kisdednevelés*, XIII/8 (1884), 155–156.
- S. N.: „Pörbefogott élclapszerkesztő”, *Pesti Napló*, XXXVI/48 (1885), 12.
- S. N.: „Egy székesfehérvári zuglap szerkesztője”, *Nemzet*, IV/897 (1885), 3.
- S. N.: „A lövészegylet népünnepélye”, *Vásárhely és Vidéke*, IV/32 (1886), 3.
- S. N.: „Uj Dienstl-affaire”, *Budapesti Hírlap*, VI/48 (1886), 5.
- S. N.: „Az aradi »Paprika Jancsi«”, *Nemzet*, V/1252 (1886), 3.
- S. N.: „Az aradi ügy utójátéka”, *Nemzet*, V/1254 (1886), 3.
- S. N.: „Séta a városligetben”, *Fővárosi Lapok*, XXVIII/108 (1891), 1–2.
- S. N.: „Válogatás - Emberkínzás!”, *Budapesti Hírlap*, XII/328 (1892), 27.
- S. N.: „Politikai bábszínház”, *Borsszem Jankó*, XLIV/8 (1911), 5.
- S. N.: „Sétálunk a Népligetben!”, *Budapesti Hírlap*, XXXIII/206 (1913), 36.
- S. N.: A városliget élénkül”, *Az Érdekes Újság*, II/16 (1914), 10.
- S. N.: „A »Vitéz László« nézőtere mögött”, *Pesti Napló Képes Melléklete* (1928), 6.
- S. N.: „Lakatos Emília: Bábszínház”, *Esti Újság*, VI/183 (1941), 4.
- SZENES Béla: „A kültelek élete”, *Világ*, VI/ 6 (1915), 7–8.
- SZINNYEI József (szerk.): *Magyar Tájszótár*, 2. kötet, Hornyánszky Viktor Kiadása, Budapest, 1897–1901.
- VIHAROS [GERŐ Ödön]: „A vurstli”, *Pesti Napló*, LVII/227 (1906), 9.

BÁLINT ZSÓFIA

A poszthumán báb elemzési lehetőségei*

Bevezetés¹

„Hogyan jeleníthetik meg az emberek a már nem emberit, de még nem teljesen embertelent?”² – kérdezi Darida Veronika *A dehumanizáció színpadai* című tanulmányának előszavában. A kérdés egy mondatban öszszegzi tanulmányom fő megfigyelési szempontját. Kutatásom célja annak megmutatása, hogy a választott kortárs magyar színházi előadásokban az emberi test és a báb közös szerepeltetése a színpadon milyen elemzési szempontokat villant fel, hogyan értelmezi újra egymás szerepét az élő és élettelen test. Az előadásokban a báb különféle variációkban jelenik meg, ami kijelöl egyfajta folyamatot, kezdve a báb és az ember összekapcsolt létezésétől egészen addig, amíg az élő test az „elbábosodás” technikája által próbálja magát élettelenné tenni. Az emberi test bábbá válásának lehetőségeit az emberbáb fogalom keretében elemzem. Az emberbáb többféle definícióját is ismertetem a későbbiekben, majd az idézett fogalmak felhasználásával kialakítok egy saját definíciót. A megalkotott fogalmon keresztül az előadások elemzésével igyekszem megválaszolni a következő kérdéseket: Hogyan értelmezhető a mozgó vagy táncoló test bábként? Mindig egyértelmű-e a határ a báb és a színész között? Hogyan értelmezik

* „A Kulturális és Innovációs Minisztérium ÚNKP-23-2-SZTE–100. kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.”

¹ A tanulmány ezen fejezetének egy része megjelent: BÁLINT Zsófia, „Az emberi test és a báb kapcsolata”, *Theatron*, XVII/2 (2023), 120–132.

² DARIDA Veronika, „A dehumanizáció színpadai”. Uő.: *Filozófusok bábszínháza*, Kijárat, Budapest, 2020, 66–76, 67.



és tágítják az előadások az ember mint dróton rángatható marionett toposzát, illetve hogyan értelmezhető a báb mint ember fogalmára hatást gyakorló, animált matéria?

Az ember és a báb viszonya, illetve közös ábrázolásuk folyamatosan újra és újra felvetődő témaként jelenik meg a színházban.

A kicserélt test színháza (az élő színész helyettesítése bábtesttel), vagy éppen a határait vesztett test színháza (a testi vagy szellemi értelemben az ember továbbfejlesztése) két kategóriája a kortárs színház egyik fontos ágazatává, esztétikai fejlesztésévé vált.³

Története mind a keleti, mind a nyugati színházban fontos szerepet tölt be, de tanulmányomban csak kortárs nyugati, elsősorban magyar előadásokat vizsgálok. Az elemzésekben a báb fogalmát a következő általam alkotott definíció alapján értelmezem: emberi külsejű tárgyak, amelyek színpadi elemekként vagy karakterekként jelennek meg. Ez a definíció nagyjából megfeleltethető annak, amit doktori disszertációjában Ellinger Edina figurális (antropomorfizált) tárgyjátéknak nevez: „[a]mikor a bábok külső esztétikájában is az ember és közegének utánzó jegyei jelennek meg”.⁴ A tanulmányban a báb többféle fajtájával is foglalkozom (például zsinóros marionett, óriásbáb stb.) az élő és az élettelen test viszonyában értelmezve azokat, ily módon a különféle fajták technikai és történelmi vonatkozásaira, elemzéseire nem térek ki.

Kutatásom további célja annak megmutatása, hogy az előadások hogyan értelmezhetők különféle bábelméleti teóriák, illetve a poszthumán színház keretében. Az értelmezésekhez Kleist *A marionettszínházról* című szövegének különböző olvasataihoz kapcsolódó tanulmányokat használom. Emellett az elemzések kapcsán felvetem, hogy a báb és az ember összekapcsolódását, illetve összeolvadását lehetséges a poszthumán elméletek keretében értelmezni. Az elemzések fókuszában a báb és az emberi test

³ HUTVÁGNER Éva, „Határesetek”, *Art Limes*, XIV/6 (2017), 67–73, 68.

⁴ ELLINGER Edina, *Szubjektív objektum A funkcionális tárgyjáték vizsgálata és A csomótündér doktori műalkotás alkotói munkafázisai*, Doktori Értekezés, Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, Budapest, 2017, 16.



összekapcsolódásának, illetve összeolvadásának értelmezési lehetőségei állnak. Az olvasat fő kérdése, hogy az ember és a báb összeolvadása olvasható-e a felvilágosodástól örökölt, de a poszthumanizmus által megkérdőjelezett antropocentrizmus kritikájának (vagy dekonstrukciójának) eszközeként, hibrid létezőként.

Elméleti keret és a tanulmány főbb fogalmai⁵

Heinrich von Kleist *A marionettszínházról*⁶ című esszéje a báb és az emberi test mozgását veti össze. Munkájának számos értelmezése és olvasata született, amiből kettőt, a hagyományos-schillerei esztétikai és az ironikus olvasatot ismertetem. A későbbi elemzésekben is ennek a két olvasatnak a keretében mutatom be az előadásokat bábelméleti szempontból, a szövegek nyelvfilozófiai, nyelvelméleti oldalával nem foglalkozom.

Kleist szövegének hagyományos, vagy komoly értelmezésén azt az olvasatot értem, aminek lényege, hogy a szöveg Schiller esztétikai kategóriáin keresztül a bábművészetet minden más színházi forma fölé emeli. Ebben az olvasatban Kleist a marionettekben a tökéletes mozgás lehetőségét látja, amiről a táncosoknak példát kell venniük:

C... úr kijelentette, hogy ő bizony örömet leli a marionettek pantomikájában, de meg afelől sem hagyott semmi kétséget, hogy őszerinte, ha egy táncos tanulni akar, hát azoktól a bábuktól egy és mást tanulhat.⁷

A tökéletes, vagyis gráciás kifejezőmód oka, hogy a bábok nem tudnak szenvelegni, azaz nem jellemzőek rájuk a spontán kilengések és a gravitáció hatásából adódó egyensúlyvesztés.

Továbbá az az előnyük is megvan ezeknek a bábuknak, hogy antigravitánsak. A tehetetlenséget, az anyagnak ezt a táncsal szemben leginkább

⁵ A tanulmány ezen fejezetének egy része megjelent: BÁLINT, „Az emberi test...”, *i. m.*

⁶ HEINRICH VON KLEIST, „A marionettszínházról”. MARKUS JOSS – JÖRG LEHMANN (szerk.), *A dolgok színháza*, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest, 2019, 139–145, 142.

⁷ KLEIST, *i. m.*, 139.



ellenálló tulajdonságát, nem ismeri, mivel nagyobb erő emeli a magasba, mint az, amelyik a föld felé vonzza.⁸

Az a fajta súlytalanságra törekvés jellemzi a hagyományos balett-táncosok mozgását is, akiknek könnyedsége és nagy súlypontemelkedéssel járó ugrásai járnak talán a legközelebb ahhoz, amit a klasszicista esztétikai olvasat alapján Kleist ideálisnak tart. Kleist esszéjének klasszicista olvasatában a báb antropomorfizáló olvasata rajzolódik ki. Mint Láposi Terka is rámutat:

[A] bábu mint tárgy az marad, ami önmaga lényege, azaz „holt” anyag, a tudatunkban mégis más, magasabb rendű szellemi tartalmat kap, elevené válik, ember-jelképként jelenik meg. A bábszínpadon minden tárgy antropomorfizálódik.⁹

A báb tökéletes test, amiben a bábos érzelmei meg tudnak jelenni, ezáltal válik emberivé: „ez a vonal nem más, mint a táncos lelkének az útja, mely útra, ezt nem kétli, sehogy másként nem találhat rá a gépész, csak úgy, ha behelyezi magát a marionett súlypontjába”.¹⁰ A zsinór ily módon egy összekötő kapocsként értelmeződik, amin keresztül a színész lelkét, ezáltal érzelmeit a bábba helyezi. Láposi Terka a báb és a színész kapcsolatát jellemezve írja:

[v]éleményem szerint ez egy sajátos dialektikus alakzat, melyben magának a bábnek a metamorfózisa, teljes átalakulása csakis a játékban jöhet létre. A játékban a bábnek önálló, lélekkel rendelkező léte van.¹¹

⁸ KLEIST, *i. m.*, 142.

⁹ LÁPOSI Terka, „A drámai alak és a báb-test színpadi létezése”, *Drámapedagógiai Magazin*, XX/2 (2010), 27–32, 31.

¹⁰ KLEIST, *i. m.*, 140.

¹¹ LÁPOSI, *i. m.*, 27.



Kleist szövegének teljesen másfajta olvasatát mutatja meg Paul de Man *Esztétikai formalizálás: Kleist über das Marionettentheaterje*¹² című tanulmánya. Paul de Man szövegében hangsúlyozza, hogy Kleist felvetéseit az irónia felől kell megközelíteni: „észre kell vennünk a dialógus parodisztikus hangulatát, az apró elszólásokat”.¹³ Tanulmányában de Man szembefordul azzal az elmélettel, hogy Kleist szövegét a schilleri esztétikai felől olvassa: „a dolog távolról sem úgy áll, mint a Schiller által leírt esztétikai táncban”¹⁴, illetve: „az esztétikai nevelés klasszikus fogalmára gyanakvással kell tekintenünk”.¹⁵ Az irónia véleménye szerint tetten érhető azokon a történetbe ágyazott allegóriákon, amelyekkel Kleist állításait példázza. A tükrös fiú, a medve és a marionettek példája is „frusztrálódik, szépséghibássá válik”¹⁶: a fiú nem tudja megismételni a mozdulatot, C... úr képtelen legyőzni az ellenfeleként küldött medvét, a táncos pedig sosem válhat marionetté. Az ember bábbá válása elérhetetlen illúzióként jelenik meg ebben az értelmezésben, hiszen az élő test sosem teljesen ura a mozdulatainak. A test feletti tökéletes kontroll megvalósítása az egyensúlyvesztés miatt az ember számára képtelenség, elérhetetlen idea. A különböző kilengések, vagyis a szenvelgés folyamatos jelenléte miatt a teljes elbábosodás állapota illúzióként, az elérhetetlen vágy állapotaként értelmezhető.

Kleist szövegének ironikus olvasata egy dezantropomorfizált bábontológiát mutat meg: „az ember sosem válhat azonossá a fabábbal, aminek legközvetlenebb bizonyítéka a bábos hiábavaló kapcsolatteremtési kísérlete a marionettel”.¹⁷ A zsinór ily módon nem értelmezhető a táncos lelkének útjaként, a báb tehát nem antropomorfizálható, hanem élettelen tárgy marad. Az ironikus olvasat a báb élőhalottságát, kísértetiességét mutatja

¹² Paul DE MAN, „Esztétikai formalizálás: Kleist über das Marionettentheaterje”, *Enigma*, IV/11–12 (1997), 80–98.

¹³ KÉRCHY Vera, „A marionettszínházról mint színházelmélet”. TÖRÖK Dalma (szerk.), *Miért éppen Kleist? Warum Gerade Kleist?*, Petöfi Irodalmi Múzeum (PIM), Budapest, 2016, 76–83, 77.

¹⁴ DE MAN, *i. m.*, 86.

¹⁵ DE MAN, *i. m.*, 92.

¹⁶ KÉRCHY Vera, „Egy ironikus-allegorikus színházolvasat: Zsótér sánta marionettjei”, *Apertúra*, VI/1 (2010), apertura.hu.

¹⁷ KÉRCHY, „A marionettszínházról...”, *i. m.*, 79.



meg. Ebben az értelmezésben a végtagok súlytalansága nem a kecsesség és az emberi test határaitól való függetlenség, hanem a halott lét jeleként elemezhető: „a halott végtagok úgy lógnak, mint a zombik végtagjai.”¹⁸

A Kleist-szöveg kétféle olvasata egyrészt az ember marionetté válásának ideáját, illetve ennek az állapotnak az elérhetetlenségét mutatja meg, másrészt a báb antropomorfizációs és dezantropomorfizációs ontológiai értelmezéseit állítja szembe. Ugyanakkor fontos hangsúlyozni, hogy mindkét olvasat az emberszínész marionettszerűvé válásának lehetőségeit elemzi. Az általam elemzett előadásokban azonban felvillan az elbábosodás folyamatának részleges lehetősége is, amit az összekapcsolódás és az összeolvadás fogalmával jelölök. Összekapcsolódáson azt az állapotot értem, amikor az ember és a báb valamilyen módon kapcsolatba kerül (akár fizikailag összekötve, akár a reprezentáció szintjén), de mégis elhatárolható módon jelenik meg a színpadon. Összeolvadáson azt az állapotot értem, amikor a báb és a színész/táncos teste közötti különbséget nem, vagy csak nehezen lehet elhatárolni.

A báb emberrel közös megjelenése végigkíséri a színház történetét, de az alkotók által reflektált elemzése és megmutatása az avantgárd színházban vált először intenzívvé. Edward Gordon Craig 1907-ben publikálta *A színész és az übermarionett* című írását¹⁹, amelyben egy újfajta testábrázolás, a gépiesített vagy tárgyiasított test iránti vágy jelenik meg. Elméletében Craig kétféle bábdefinícióval foglalkozik. A szövegben először a Craig által elmarasztalt színész kapcsán jelenik meg a báb:

A színész esete azonban más: őt az érzelem birtokba veszi, s kedve szerint ragadja testét ide-oda; engedelmes bábbá változtatja, ő pedig mintegy lázálomban vagy mintha elméje elborult volna, tévetegezen imbolyog; feje, karja, lába vagy függetlenednek akarától, vagy legalábbis úgy

¹⁸ KÉRCHY, „Egy ironikus-allegorikus színházolvasat...”, *i. m.*

¹⁹ Markus JOSS, „Új testeket a színpadra – a történeti avantgárdok színháza”. Markus JOSS – Jörg LEHMANN (szerk.), *A dolgok színháza, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest, 2019, 171–177, 171.*



meggyengülnek, hogy az érzelmi vihar tombolása közepette bármely pillanatban cserben hagyhatják.²⁰

Az idézett részben a marionett az érzelmeinek kiszolgáltatott ember metaforájaként jelenik meg, amit Craig megvetendőnek tart, mivel az emberi test képtelen a tökéletesség (vagyis a tiszta tudat általi irányítás) megvalósítására.²¹ Ezzel szemben a test ideális ábrázolásaként jelenik meg az übermarionett fogalma, ami élettelen és érzelemmentes, vagyis tökéletes.²² A fogalommal Craig az ősi ritualitásban használt bábokhoz nyúl vissza, „[a] báb a régi templomok kőszobrának leszármazottja”.²³ Az übermarionett tehát érzelemmentes, komoly, ugyanakkor ünnepi jelenségként definiálódik a szövegben, mintegy ideális, elérni kívánt állapotként, ami az emberi test felszámolódását kívánja a színházban.

Darida Veronika *Edward Gordon Craig és a mozgás színterei* című tanulmányában utal rá, hogy a Craig által felvázolt übermarionett alakok „árnyképekhez, a kínai arnyjátékok szereplőihöz hasonlítanak”.²⁴ Az imént elemzett részekből Craig szövegének egy olyasfajta olvasata rajzolódik ki, melyben az emberi test teljesen kiiktatódik, hogy helyét valami gépi és mechanikus vegye át. Ezzel szemben Földényi F. László *A halál és az übermarionett*²⁵ című tanulmányában hangsúlyozza, hogy Craig elméletét sokan félreértik, mivel „kétségtelenül félreérthetően fogalmazott, ráadásul az álláspontja korántsem volt egységes”.²⁶ Földényi véleménye szerint Craig kezdetben az emberi tényező teljes lecserélésére gondolt²⁷, de később pontosította elképzelését. „A marionett halott anyagból van;

²⁰ EDWARD GORDON CRAIG, „A színész és az übermarionett”, *Színház*, XXVII/9 (1994), 34–49, 35.

²¹ CRAIG, *i. m.*, 38.

²² Uo.

²³ CRAIG, *i. m.*, 42.

²⁴ DARIDA Veronika, „Edward Gordon Craig és a mozgás színterei”. Uő., *Színház–utópiák*, Kijárat, Budapest, 2010, 131–152, 137.

²⁵ FÖLDÉNYI F. László, „A halál és az übermarionett”, *Jelenkor*, LV/1 (2012), 1345–1352.

²⁶ FÖLDÉNYI, *i. m.*, 1349.

²⁷ Uo.



az Übermarionett ezzel szemben él, lélegzik, vagyis az anyaga az »ember« – de nem a hétköznapi ember.”²⁸ Az übermarionett tehát ebben az olvasatban ideális színészként értelmeződik. Ezen a ponton Craig szövege Kleist szövegéhez kapcsolódik, noha Földényi tanulmányában kiemeli: semmi nem utal arra, hogy Craig ismerte volna Kleist szövegét, mivel az általa alapított, marionetteknek szentelt folyóiratában soha nem hivatkozott rá.²⁹

Craig tanulmánya báb- és színházelméleti szempontból is nagy jelentőségű szöveg, ami fontos szereppel bír a poszthumán színház világában. A tanulmányomban használt emberbáb definíció közelít a Földényi tanulmányában említett übermarionett fogalomhoz, ugyanakkor teljesen nem feleltethető meg annak. Egyrészt, amint arra Földényi is kitér, nem egyértelmű, hogy az übermarionett színésznek pontosan milyennek is kellene lennie³⁰, másrészt az általam használt emberbáb fogalomnak része a báb és az emberi test összeolvadása. Craig übermarionettje ily módon inkább az emberi test elbábozásának végpontjaként értelmezhető, amikor a színész saját testét teljesen a bábéhoz hasonlóvá teszi, „aki képes lemondani a privát érzelmekről, affektusokról, individuális gesztusokról, és pszichológiai atmoszféra helyett metafizikai és szellemi jelenlétet tud teremteni”.³¹ Kleist esztétikai olvasatához hasonlóan az érzelmek általi rángatottság, a szenvelgés kritikája jelenik meg Craignél is. A tökéletes mozgás mindkét szövegben a tiszta tudati irányításként értelmezhető (noha Kleist ironikus olvasata erre rácáfol). Az általam elemzett előadások emberbáb ábrázolásai azt az állapotot, amit Craig übermarionettnek nevez, még nem érik, illetve talán nem is érhetik el, hiszen a színész a Kleist által elemzett szenvelgés miatt képtelen a test feletti tökéletes kontrollra (a keleti színház mozgásával, amire Craig is utal tanulmányában, e helyen nem foglalkozom).

Craig elméletéhez hasonlóan a színház emberábrázolásából adódó elégedetlenség hívja életre a poszthumán színházat, melynek középpontjába

²⁸ FÖLDÉNYI, *i. m.*, 1350.

²⁹ FÖLDÉNYI, *i. m.*, 1345.

³⁰ FÖLDÉNYI, *i. m.*, 1350.

³¹ FÖLDÉNYI, *i. m.*, 1349.



a hibridizáció és a határok átlépése kerül. „[A]z ember antropológiai megítélése is változik: az ember fogalmának zárt elgondolása megszűnik, az ember a mutációban, a változásban fogalmazódik újra”.³² Mivel a báb és az ember összekapcsolódása, illetve összeolvadása tekinthető az emberen túli ábrázolások egyik fajtájának, ezért érdemes ezeket az előadásokat a poszthumanizmus felől közelítve is megvizsgálni. Tanulmányom egyik célkitűzése pontosan az általa felvetett témára tesz kísérletet azáltal, hogy a választott előadásokat a poszthumán színház felől közelítve is értelmezem.

Az ember és a báb közös megjelenése (pl. Jeles András: *A boldog herceg*) a kettő különbségeit élezi ki, míg a test részleges vagy teljes elbábosodása (pl. Duda Paiva: *Bruce Marie*, Deyan Georgiev: *Wired*, Structure-Copule: *Believe* és Compagnie Les Vagues - Joachim Maudet: *Welcome*) az emberen túlmutató értelmezéseket villant fel, amit tanulmányomban az emberbáb fogalmával jelölök. Az emberbáb hibrid értelmezésének pontos definícióját a Donna J. Haraway által bevezetett kiborg³³ fogalmával vetem össze. A kiborg egy „gép és élő szervezet hibridje”³⁴, ami „ott jelenik meg a mítoszban, ahol az ember és állat közti határvonal sérül. Szó sincs róla, hogy a kiborgok az embereknek más élőlényektől való elhatárolódását jeleznék, ellenkezőleg: a zavaróan és élvezetesen szoros összekapcsolódásra utalnak.”³⁵ Haraway kiborgjai tehát pontosan azt a határátlépést, a határok összerosódását emelik ki, ami a poszthumanizmus központi kérdésévé válik. A kiborg, hasonlóan a színész és báb alkotta hibridhez, egy élő és egy élettelen test összeolvadásából jön létre, ami megkérdőjelezi a „nyugati ismeretelméletet megalapozó ontológiá[t]”³⁶. Haraway kiborgmítosza, akárcsak a heterogén emberbáb, dualista identitásként értelmezhető, aminek középpontjában az „áttört határok”³⁷ állnak.

³² HUTVÁGNER, *i. m.*, 68.

³³ Donna J. HARAWAY, „Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években”, *Replika*, LI–LII/11 (2005), 107–139.

³⁴ HARAWAY, *i. m.*, 107.

³⁵ HARAWAY, *i. m.*, 110.

³⁶ HARAWAY, *i. m.*, 111.

³⁷ HARAWAY, *i. m.*, 112.



Azokat az előadásokat, ahol a színész teste és a báb nem olvad össze (tehát nem jön létre egy hibrid lény) nem lehet a Haraway féle hibridek felől olvasni, hiszen ezekben az esetekben nem beszélhetünk olyasfajta határátlépésről, ami a kiborgokat, illetve az emberbáb hibrideket jellemzi. Ily módon az általam megalkotott emberbáb másik definíciójához, az emberi test elbábosításának vizsgálatához Gilles Deleuze és Félix Guattari *leendés*³⁸ fogalmát használom. A bábbá-leendés olyan köztes pozíciót foglal magában, amelyben a színész megkísérli a báb lényegiségét, főbb attribútumait (mozgás, mozgatottság) magára venni. Ily módon az elbábosítás folyamata egy alapvetően sikertelen átalakulás, melynek során a színész a báb pozícióba próbál átkerülni. Ez a folyamat azonban mindig köztes, a két állapot közötti marad, hiszen egyrészt ember sosem válhat teljesen azonossá a bábbal (Kleist ironikus olvasatát igazolva), másrészt a leendés fogalma is magába foglal egy állandóvá váló átmenetiséget.

Összegezve tanulmányom főbb elméleti kereteit, az általam választott előadásokat négyféle elemzési szempontból értelmezem. Az emberi test és a báb kapcsolatát vizsgálom Kleist szövege hagyományos-schillerei esztétikai, illetve a de Man által is hangsúlyozott romantikus-ironikus olvasat szempontjából. Emellett a poszthumanizmus elméleti keretében, a hibridizáció és a leendés folyamatát mutatom ki az előadásokban.

A báb és test összekapcsolva

A báb és az emberi test összekapcsolódását ábrázolja Jeles András *A boldog herceg*³⁹ című előadása, amit a szombathelyi Mesebolt Bábszínházban mutattak be 2019-ben. Jeles Oscar Wilde *A boldog herceg* című meséjét vitte színre, amit az előadásban hajléktalanok átíratában, a színház a színházban

³⁸ Gilles DELEUZE – Félix GUATTARI, *A Thousand Plateaus*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London, 1980.

³⁹ Cím: *A boldog herceg*, a bemutató dátuma: 2019.07.02., a bemutató helyszíne: Kőszegi Várszínház, rendező: JELES András, Oscar Wilde művét bábszínpadra írta: Jeles András, zeneszerző: Szőke Szabolcs, díszlettervező: Perovics Zoltán, báb- és jelmeztervező: Bánki Róza, társulat: Mesebolt Bábszínház és a Kőszegi Várszínház, Szereplők: Császár Erika, Fritz Attila, Gyurkovics Zsófia, Janicsek Péter mv., Koszovszky Márton, Kovács Bálint, Kőmíves Csongor, Lukin Zsuzsanna mv., Szőke Szabolcs mv., Varga Bori.



formán keresztül mutatott be. Az emberi nyomorúság ábrázolása Jeles több darabjában is megjelenik. Darida Veronika *Kiüszött angyalok* című cikkében kitér a rendező *Drámai események* (1985) és a *Revizor* (1997) című előadásaira, ahol nincstelen szereplők kerülnek a középpontba.⁴⁰ Jeles rendezése azonban nem törekszik hiteles, realiztikus ábrázolásra, annak ellenére, hogy „a próbafolyamat során a rendező hajléktalanokkal készített dokumentumfilmeket mutatott a színészeinek, akik részint így tudták elsajátítani a sajátos hanghordozásokat és mozdulatokat.”⁴¹

A darab szereplői szedett-vedett ruhákban, összedobált tárgyaikon ülő, kiszolgáltatott, nyomorúságos emberek, akik *A boldog herceg* meséjét próbálják. Rendezésében Jeles megidézti Shakespeare *Szentivánéji álom* című drámájának önreflektív, metaszínházi jelenetét, a mesteremberek epizódját: a szerepben lévő színészek eljátszanak egy szerepet, miközben a néző szerepében lévő többi színész megjegyzéseket, kommentárokat fűz az előadásukhoz. Az önreflexió azonban folyamatosan torzulásokat szenved a nyelv szempontjából, mivel a szereplők idegen akcentussal, illetve részegséget imitálva beszélnek.

Az előadás „igazi Jeles-bábszínház, amennyiben Jeles András a színész is mindig saját legbelső lényegéhez igyekszik eljuttatni, ezt pedig a legkülönfélébb »torzításokkal«, elmozdításokkal, metaforikus és valóságos maszkokkal teszi.”⁴² A bábok a színészek vállára erősített rongybaba formájában jelennek meg. Fehér, arctalan babák, amik a színészek mozdulataira megrezzelve kelnek önálló életre. Ez a remegő, lebegő mozgás, ami láthatóvá teszi, hogy a babákat dróttal rögzítették a szereplőkhöz, illetve a bábok meggörnyedt fekvő, vagy oldalra hajoló pozíciója olyan hatást kelt, mintha a bábok antropomorfizálódnának, tehát ők kerülnek a mozgató, az élő ember pedig eltárgyasulva a mozgatott szerepébe.

A babák fehér színüknek köszönhetően mintegy angyali, és (nem kleisti értelemben vett) isteni jelenlétként szinte világítanak az alapvetően sötét színpadon.

⁴⁰ DARIDA Veronika, „Kiüszött angyalok”. Uő.: *Filozófusok bábszínháza*, Kijárat, Budapest, 2020, 150–154.

⁴¹ DARIDA, *i. m.*, 153.

⁴² ÖLBEI Lívía, „Angyal vagy fecske”, *Ellenfény*, 2019/2, 47–48, 48.



Egyfajta éjjeli menedékhelyen vagyunk, mely lehet akár az utca is, hiszen a díszlet csupán a szereplők köré záródó, hajtogatott fekete tér (díszlet: Perovics Zoltán), mely hátul mégis két hosszú nyílás révén megnyílik, és ez a két rés (mint két fehér fénycsík) végigfut a padlón is.⁴³

– írja Darida Veronika. Ebben a homályosan megvilágított térben a babák mintha lebegnének a szereplők válla felett, amire ráerősít a bábokat megemelő merev drót, és a színészek mozgásából létrejövő folyamatosan rezgő, kilengő mozgás. Transzcendens, kísérleties jelenlétként értelmezhető, ahogy kitárt karral, megértéssel borulnak a színészek vállára: „lebegő hófehér angyalként?, angyalszárnyként?, lélekként?, a magukra vett bűnök árnyékaként? fecske módra röpködik végig az előadást”.⁴⁴ Az ábrázolás megidézti a Kleist-szöveg klasszicista bábontológiai olvasatát, ahogy a báb isteni pozícióba kerül (hiszen gráciás, ami által az emberszínész fölé emelkedik). Ugyanakkor az előadás esetében ez az isteni pozíció az emberi pozíció elfoglalását is jelenti a báb részéről, hiszen a mozgó ember szerepében, vagyis mint antropomorfizálódó lény jelenik meg. Jeles lényegében követi azt a bábszínházi gyakorlatot, amit például Gimesi Dóra a *Noé bárkája* előadás elemzésekor kiemel:

[b]ibliai vagy mitológiai történetek bábszínpadai adaptációinak gyakori megoldása, hogy az élő szereplőként megjelenő természetfölötti erők (angyalok, ördögök, szellemek, istenek, démonok) mozgatják a bábként színre lépő embert.⁴⁵

Ugyanakkor Jeles csavar is egyet ezen az ábrázoláson, hiszen *A boldog herceg* esetében a színre lépő emberek ténylegesen emberek, akik báb pozícióigyekeznek felvenni, míg a vállukra hajoló bábo az emberi, mozgó pozícióba kerülnek.

Az arcnélküli, fehér rongybabák megidéznek a Kleist-szöveg ironikus értelmezését is, ahogy élettelen tárgyként lógnak a színészek vállán. Ha ilyen

⁴³ DARIDA, „Kiűzött...”, *i. m.*, 151.

⁴⁴ ÖLBEL, *i. m.*, 48.

⁴⁵ GIMESI, *i. m.*, 60.



szempontból közelítjük meg az előadást, akkor a bábok dezantropomorf léte rajzolódik ki, ahogy holttesteket idézve a színész vállára borulnak. Ez az ábrázolás előhívja Tadeusz Kantor *Halott osztály* című előadását, ahol a bábokat élettelen anyagként hurcolják magukkal a színészek. Ellinger Edina a Kantor-féle bábhasználatot protézis-tárgyaknak nevezi:

Ezek olyan tárgyak, amelyek szinte összenőnek a színész testével, például zsák, hátizsák, ablak, bicikli. Az előadás egyes szereplőit ezek a tárgyak határozzák meg, így jön létre egy új színpadi realitás.⁴⁶

Akárcsak a *Halott osztály* esetében, *A boldog herceg* ábrázolására is jellemző, hogy az élettelen báb „az által animálódnak, ahogy a színész a testével és a ránőtt tárggyal együttesen dolgozik, és ebben a mentális térben egyszer csak összemosódik a színész és a hozzá kapcsolódó objektum”⁴⁷. Ugyanakkor Jeles ábrázolása különbözik Kantorétól, mert míg a *Halott osztályban* az „öregék belépnek egykori osztálytermükbe, gyermekkori hasonmás bábuikat, tárgyaikat, »kinövéseiket« vonszolván maguk után”⁴⁸, addig *A boldog hercegben* a dróttal rögzítettség miatt figyelünk a bábokra, a mozgásuk ad funkciót a fehér babáknak, azáltal, hogy megidéri a mozgató, a bábót irányító finom mozdulatait. A két értelmezés közül tehát az antropomorf olvasat tűnik valószínűbbnek, mivel ezt erősíti a transzcendensnek mint témának a darab szövegében való folyamatos fókuszba kerülése is. A keresztény értékek és azok bukása megjelennek magának *A boldog hercegnek* a történetében is, ahogy az adakozó herceg lassan minden értékét odaadja, hogy segítsen a szegényeken. A boldog herceg történetén kívül az előadás hajléktalan szereplői is folyamatosan bibliai történetekre hivatkoznak, például megidéri Szent Pál alakját. Ebben a keretben a hajléktalanok története, mindennapi küzdelmei szenvedéstörténetként értelmeződnek. Ahogy Ölbei Livia idézi az előadás szövegét *Angyal vagy fecske* című cikkében: „a Megváltó szerintem ne idejőjjön, mert

⁴⁶ ELLINGER, *i. m.*, 29.

⁴⁷ Uo.

⁴⁸ Uo.



itt ilyesmire nincs lehetőség, mer itt biztos, hogy pofára esik, és szerintem nem is tudnánk vele mit kezdeni”.⁴⁹

A szereplők emberbáb értelmezését erősíti a mozgás, a koreográfia is. A színészek kifejezetten keveset mozognak a színpadon, de mozdulataik végig irányítottságot, kiszámítottságot mutatnak, akár egy ember által megformált bábé. Az élő és az élettelen test nem olvad össze, mégis egyfajta határátlépés, elmozdulás történik: bábbá-leendés. A színészek merev, kiszámított mozdulatokon keresztül próbálják megformálni a báb lényegiségét, végtagjaik mozgása a zsinóron rángatottság irányított mozgatását idézi. A mozdulatok végig nehézkesek, robotszerűen szaggatottak és darabosak, amik egy automata, robotszerű bábletet, bábbá-leendést mutatnak. Ugyanakkor ez a nehézkeség a test feletti uralom és a súlytalanság állapotának elérhetetlenségét is hangsúlyozhatja, ami megidézi Kleist szövegének azon részét, miszerint az élő testnek támaszkodni kell a talajon: „mi, akik rajta támaszkodunk talpunkkal a talajon, s rajta támaszkodva pihenünk.”⁵⁰ A nehézkes mozdulatok jelzik azt a határelmosódást, amit a leendés fogalmával jellemeztem, hiszen bár a színészek megkísérik magukra venni a báb főbb attribútumait, de ez az átlényegülés nem válhat teljessé, amit a test feletti uralom folyamatos hangsúlyozása jelez. A színész bár átveszi a báb bizonyos jellemzőit, mozgásában mégis végig ember marad, tehát leend.

A „zsinórra fogott emberszínész” figurája visszatérő kérdésként jelenik meg Jeles korábbi rendezéseiben is. *Jeles András élő marionettszínháza* című cikkében Kérchy Vera a kaposvári Csiky Gergely Színházban bemutatott *Ványa bácsit* (2003) így jellemzi:

[a] színészek rongyos, csipkés ruháikkal, felhúzzható automaták szaggatott mozgásával, gépiesen elnyújtott hanghordozásukkal század eleji játékokat idéznek. A színpad bal oldalán, a szerzői utasításokat olvasó figurában a babák függvényében a mozgatót kell látnunk.⁵¹

⁴⁹ ÖLBEL, *i. m.*, 48.

⁵⁰ KLEIST, *i. m.*, 142.

⁵¹ KÉRCHY Vera, „Jeles András élő marionettszínháza”, *Apertúra*, III/2 (2008), apertúra.hu.



Mindkét előadás szinte teljesen megegyező kódokat mozgatva ábrázolja az emberbábokat. A roncsolt nyelvezet *A boldog herceg* esetében az akcentus, vagy a részegség imitálásán, míg a *Ványa bácsi*ban a hanghordozáson keresztül jelenik meg. Mindkét előadás a szaggatott, robotszerű mozdulatokon keresztül idézi meg a felhúzható babák, bábok vagy automaták világát. *A boldog herceg*ben a báb mozgása a függőségeikkel küzdő, kimerült alakok lassú, szaggatott mozdulataiban jelenik meg, míg a *Ványa bácsi*ről Darida Veronika így ír:

[a]z automataként mozgó figurák működésében időnként zavar áll be: ilyenkor leállnak, megmerevednek. Az előadás gépezetében gyakoriak ezek a szándékos zökkenők. Nem elemes, hanem rugóra járatott, hátul felhúzott bábokat látunk.⁵²

Hasonlóképpen értelmezhető az irányítóként értelmezett sűgő szerepe. Mindkét előadásban ők a felelősek a szerzői utasítások kihangosításáért és egyfajta rendezői szerepet is ellátnak. *A boldog herceg* esetében a sűgő, Lukin Zsuzsa narrátori szerepben jelenik meg, ő olvassa fel a mesét a többi hajléktalannak, illetve a szöveg alapján értelmezi, rendezi a darabon belüli darabot. Utasításai azonban néha ellenállásba ütköznek, a színészi szerepbe kerülő embermarionettek a maguk módján értelmezik vagy megkérdőjelezzik az utasításokat. Hasonló ellenállás jelenik meg a *Ványa bácsi*ban is:

[a] szereplők hozzá [vagyis a narrátorhoz] fűződő viszonya sem egyértelmű, van, amikor engedelmeskednek neki, de van, amikor nem, vagy csak szabódva. Ilyenkor az utasított szereplő vádló arccal félrenéz a parancsolgatóra, és hezitál, hogy megtegye-e.⁵³

Ily módon az engedelmes marionett és az ember által felvett bábszerep (bábbá-leendés) közti különbség kieleződik ezekben az előadásokban,

⁵² DARIDA Veronika, „Csehov-epilógus (Végjáték): Ványa bácsi”. Uő.: *Jeles András és a katasztrófa színháza*, Kijarat, Budapest, 2014, 55–57, 56.

⁵³ KÉRCHY, „Jeles András élő...”, *i. m.*



„[a] mozgatónak való »visszabeszélés« a babák tekintettel (nyelvel, tudattal) való rendelkezését feltételezi.”⁵⁴ Az ellenállás megmutatása megkérdőjelezi egyrészt azt a logocentrikus hatalmat, amivel a bábszínházban a mozgató alapvetően rendelkezik, másrészt a báb a Kleist-szöveg fogalmai szerint isteni mivoltát (vagyis a báb tudatnélküliségének, mint az embert felülmúló isteninek a létezését). Ily módon a ságó megmutatása és az általa való rendelkezés ismét a marionett-esszé de Man szerinti állítását igazolja, miszerint az ember teljes azonosulása a bábbal nem jöhet létre, hiszen a szenvelgés az embertől elválaszthatatlan. A megkérdőjelezés tehát a színész szenvelgésből, önmagán túlmutatásból való kilépésének lehetetlenségét tematizálja a ságó alkalmatlanságának megmutatásával.⁵⁵

A báb tehát explicit (a fehér rongybabák) és implicit módon (emberek által megformált bábok) is megjelenik *A boldog herceg*ben. Amint arra Ölbei Livia is kitér kritikájában, „Bánki Róza csodálatos és titokzatos rongybabái-figurái-bábjai most a szereplők - maguk is »kitömött«, szedett-vedett rongybabák.”⁵⁶ Ez a fajta kettősség, a báb és színész összekapcsolt szerepeltetése „a színészi játék vonatkozásában a szerepből való kilépést, parabázist jelenti, amikor a színész kitekint a maszk mögül, s így a színész-szerep kettősségének felmutatásával lelepleződik a színpadi perszonázs egységének illuzórikussága.”⁵⁷ Jeles előadása egyszerre leleplezi a báb és a színész színpadra vitelével a színházi fiktív világ működését, illetve egy olyan köztes állapotot mutat meg, amit tanulmányában Kérchy Vera a következőképpen jellemez: „[felvillan] a tiszta jelenlét, jelentés nélküli jelölés lehetősége, és azonnal át is hatja azt a jelentésszóródás, a jelentések elkülönöződése.”⁵⁸ A megkettőzés által megmutatásra kerül az élő és élettelen test különbsége.

Darida Veronika a már idézett *Poszthumán színterek* című cikkében röviden kitér a transzhumán nézőpont megjelenésére a robotszínházban.

⁵⁴ Uo.

⁵⁵ Uo.

⁵⁶ ÖLBEI, *i. m.*, 48.

⁵⁷ KÉRCHY, „Jeles András élő...”, *i. m.*

⁵⁸ Uo.



Kiemeli, hogy „a robotszínházi kísérletek közül is azok az érdekesebbek, melyekben az emberalak és a robot együttesen jelenik meg a színpadon”⁵⁹, annak ellenére, hogy határátlépésre nem kerül sor ezekben az előadásokban, ilyen módon nem kifejezetten sorolhatók a poszthumanista színház kategóriájába. *A boldog herceg* lényegében hasonló véleményt követ, csak bábokra alkalmazva mindezt. A báb és a test összekapcsolt, de még nem összeolvadó ábrázolása tehát egyszerre mutatja meg az élettelen és az élő kiélezett különbségeit, fenntartva – bár megfordítva – a hagyományos mozgató-mozgatott hierarchiát. Hasonlóképpen értelmezhető Jeles András előadásának emberbáb ábrázolása is. Bár az ábrázolás felveti a poszthumán olvasat lehetőségét, de *A boldog herceg* emberbábjai nem a báb tárgyyszerűségét, embertől való különbözőségét hangsúlyozzák, inkább a szenvelgő báb értelmezést jelenítik meg. Jeles előadásának hajléktalanjai képtelenek túllépni élő ember mivoltukon, tehát a poszthumanizmus feltételeként említhető szemléletváltás, hibrid összeolvadás nem jön létre. Az előadás emberbáb ábrázolása inkább a bábbá-leendés fogalma felől olvasható, ahol a báb bizonyos jellemzőinek megmutatásával, de az ember lét folyamatos hangsúlyozásával, egyfajta köztes állapotot mutat meg. Jeles darabja így módon bár nem tekinthető kifejezetten hibrid színháznak, de a poszthumán elméletek felől mégis két szempontból is értelmezhetővé válik: egyrészt, a Darida Veronika által kiemelt ember-báb összekapcsolt létezésen és együttes ábrázolásán, másrészt, a bábbá-leendés fogalmán keresztül.

Bábbá-válás mint külföldi trend

Tanulmányom egyik fő kérdéseként említettem, hogy az emberi test bábbá válásának problémája megjelenik-e külföldi báb- és táncszínházak előadásában. A kutatást egyrészt a 2023. áprilisában Dublinban megrendezett Aerowaves Spring Forward Festivalon látott külföldi táncelőadások segítségével, másrészt a Magyarországon megrendezett Abstract I. Budapesti Nemzetközi Bábfesztivál keretei között végeztem.

Az ukrán származású táncos Deyan Georgiev szóló előadása, a *Wired* a zsinóron rángatott ember toposzát idézi meg. A hideg fény által

⁵⁹ DARIDA, „Poszthumán...”, *i. m.*, 54.



megvilágított szürke térben egy férfi áll egyedül, mint egy elpusztult világ utolsó túlélője. A jeges fények olyan színpadra összpontosítanak, amely tele van piros húrokkal és zsinórokkal. A férfi mozdulatai lassúak, ahogy beletekeredik, majd kitekeredik a húrokból. Testét az ízületeinél hajlítja, utalva a bábmozgás fizikai jellemzőire.

Sötétben állva, testét a színpadot átszelő tucatnyi skarlátvörös kábelbe gabalyítva, lassú és frenetikus gesztusokkal egyaránt felfedezi a szűk teret. A rugalmas, infravörös sugarakból álló hatalmas pókhálóból hipnotikus hullámok és rezgések áradnak.⁶⁰

– írja kritikájában Callysta Croizer. A *Wired* által felidézett bábkép egy robotos-bábos mozgású antropomorf hibridet idéz. Georgiev a mozgás során a zsinórokba tekeredés és az ízületeinél mozgatható marionettmozgás által igyekszik átlényegülni, tehát a bábbá-leendés jelenik meg az előadásban. A táncos igyekszik szabadulni a zsinóroktól, az előadás egy pontján el is tépi azokat, de szinte azonnal újabb húrokat, újabb börtönt keres magának. A *Wired* tehát a marionett kiszolgáltatottságának megmutatásával igyekszik átlényegülni, de az ábrázolás nem lép el a húrok és/vagy manipuláció sztereotípiájának felvillantásától.

Egészen másfajta mozgás által, de szintén az antropomorf bábokat idézi meg a francia társulat, a Compagnie Les Vagues és Joachim Maudet *Welcome* című előadása. A három táncos mereven egy irányba néző, mozdulatlan arca olyan hatást kelt, mint amikor egy bábszínházi előadás során halljuk, hogy valahonnan érkezik a hang, de a báb arca mozdulatlan. A néző a bábszínházi absztrakciónak megfelelően elhiszi, hogy a báb beszél, annak ellenére, hogy maga az élettelen anyag (amire de Man is felhívja a figyelmet tanulmányában) nem mozog. Ezt az absztrakciót kísérli meg megmutatni táncosok mozgásán keresztül a *Welcome*. Ahogy az előadás három táncosa lassan elmozdul egymás felé a térben, egyetlen arcizmus sem mozdul, beszédük, üdvözléseik elnyújtottak: olyan, mintha a szájukon kiáramló szavak nem is tőlük származnának. A bábbá-leendés ily módon

⁶⁰ Callysta CROIZER, „Wired”, *springbackmagazine.com*, 2023.



az arcok rezdületlenségében és a merev tartásban nyilvánul meg, ugyanakkor az ábrázolás átmenetisége itt is megjelenik. A tökéletes bábbá-válás ezúttal is elérhetetlen állapot, amire Kleist ironikus olvasata is utal: az előadásban a táncosok testének remegése, illetve a súlypontáthelyezéskor észrevehető az egyensúlykeresés, vagyis a szenvelgés folyamatos jelenléte. Az előadás utolsó jelenetében a tárgybábszínház idéződik meg, amikor a táncosok kinyújtott nyelvükkel mutatnak be koreográfiát. Mintha saját testrészüket használnák bábként: a nyelvek egyfajta általuk mozgatott, de különálló részként kezdenek élni.

A pálcás marionettek mozgását idézi meg a francia Structure-couple (Lotus Eddé Khouri és Christophe Macé) *Believe* című előadása. A színpadon egy férfi és egy nő áll, akik folyamatosan ismétlődő zenére különös remegő, rezgő mozgást végeznek. A mozdulatok és energiák mintha a testük középpontjából indulnának ki és remegtetik meg tehetetlen végtagjaikat. Mozdulataik azt a fajta marionett mozgást idézik meg, amit a Budapest Bábszínház vezetőpálcás marionettként definiál: „a báb fejéből merev fémpálca vezet a kereszthez, így a test közvetlen módon mozgatható, a többi testrészt pedig zsinórok segítségével kontrollálja a bábszínész.”⁶¹ A táncosok mozgásából egy párharc koreográfiája formálódik, ami a kalimpáló végtagokban és a nagy energiákkal visszafogott mozgásban jelenik meg. A harc a szabadulni próbáló marionett, vagy a bábbá-leendő táncos és – hasonlóan a *Wired* című előadáshoz – az irányítást nem engedő láthatatlan mozgatók között zajlik, akik folyamatosan újraindítják a zenét, ezáltal kényszerítve mozgásra a táncosokat/bábokat. Mint Sanjoy Roy is hangsúlyozza kritikájában:

A torzítások észrevétlenül kúsznak be - elakadt felvételek visszajátszása, zajtorzítások -, és a páros állandó remegését könyök elcsúszások, viselkedő zavarok, sőt pillanatnyi szünetek szakítják meg. Olyan, mintha egy merev szerkezetet látnánk, amelyet belülről ráznak meg.⁶²

⁶¹ „Bábtípusok”, *budapestbabszinhaz.hu*.

⁶² Sanjoy Roy, „Believe”, *springbackmagazine.com*, 2023.



A báb és a robotszínház közös gyökereit idézi meg az orosz származású Tamara Gvozdenovic által koreografált *Metronomia* című táncelőadás. A sötét térben, Kangding Ray gépies dubstep zenéjére hat antropomorf lény mozog tökéletes egységben.

A mozgásminták újra és újra (és újra) ismétlődnek, azonos alakúak és szerkezetűek, de különböző irányokba, különböző időpontokban, az autonómia illúzióját keltve egy korlátozó világban.⁶³

Mozdulataik gépiesen, érzelemmentesen ismétlődnek. Mintha robotok vagy egymás után felhúzott babák mozognának körbe-körbe, arcuk mereven egy irányba néz. „A *Metronomia* című előadásban, amely egyfajta koreográfiai gépezet, a hat fehér ruhás táncos számára végig a tik-tak-tak-tik-tak típusú idő uralkodik”⁶⁴ – írja Sanjoy Roy. A táncosok mozgása átmeneti állapotként olvasható, mivel félig ember-félig kiborg lények, robottá-leendő emberek kerülnek a középpontba. A táncosok nem néznek sem egymásra, sem a nézőkre, a mozdulatok mégis szinkronban vannak, vagy kiszámoltan elcsúsztatottak. A leendés átmeneti állapotát a szinkron mozdulatok időnkénti tévesztése érzékelteti, ezáltal jelenik meg a tökéletesen programozott mozgás, vagyis a teljes bábbá/robottá válás elérhetetlensége. Az előadás egy lehetséges vízióként is értelmezhető a jövőről, a mesterséges intelligencia által uralt színházról.

A hibrid báb, a poszthumán és transzhumán témája áll Duda Paiva *Bruce Marie*⁶⁵ című bábé előadásának középpontjában, amit a holland művész az Abstract I. Budapesti Nemzetközi Bábszínházi Fesztiválon is bemutatótt. Az előadás nemcsak ábrázolásában, hanem témájában is a hibriditás kérdését helyezi középpontba. Noha a szakirodalom a transzhumanizmus szempontjából elemzi, a darab bábontológiai megoldásai felvetik

⁶³ Kelly APTER, „Metronomia”, *springbackmagazine.com*, 2023.

⁶⁴ Sanjoy ROY, „Metronomia”, *springbackmagazine.com*, 2023.

⁶⁵ Cím: *Bruce Marie*, a bemutató dátuma: 2021., rendezte: Duda Paiva, Neville Tranter, koreográfus: Duda Paiva, zeneszerző: Flip Noorman, Wilco Alkema, díszlet- és jelmeztervező: Tessa Verbei, fény: Mark Verhoef, technika: Mark Verhoef, szereplő: Duda Paiva.



a poszthumanizmus szempontú elemzés lehetőségét is. Francesca Ferrando *Poszthumanizmus, transzhumanizmus, antihumanizmus, matehumanizmus és az új materializmusok*⁶⁶ című tanulmányában összegzi a két elméleti irányzat közti különbséget: „[c]saknem azonos emberképpel dolgoznak, mely szerint az emberi állapot rögzíthetetlen és változó, azonban nem ugyanazokat az elméleti alapokat és perspektívákat osztják”.⁶⁷ A transzhumanizmus szerint az ember átfogalmazásának leghatékonyabb módja a tudományon és a technológián alapszik⁶⁸, míg a poszthumanizmus elmélete magába foglalja a technológiai, de például biológiai átfogalmazást is. „A fajközpontúság (speciesm) minden formájának kritikája alkotja a poszthumán kritikai megközelítés egyik legfontosabb ismervét”⁶⁹ – írja tanulmányában Francesca Ferrando. Az általam használt poszthumán fogalom az emberen túli ábrázolásokat jelöli, ezért az elemzett előadásokat a nagyobb kategória, a poszthumanizmus felől közelítem meg. Mivel Duda Paiva előadása bábontológiai szempontból ugyanúgy olvasható a transzhumanizmus, mint a poszthumanizmus fogalma felől, ezért elemzésemben ez utóbbi fogalmat használom.

A *Bruce Marie* tanulmányom egyetlen olyan előadása, amelyben az emberen túliság kérdése nemcsak bábtechnikájában vagy bábhasználatában, hanem a témájában is megjelenik. Az előadás tere egy furcsa, talán jövőbeli laboratórium, ahol Bruce Marie, egy idősebb drag queen takarít. Az identitás szétesése már a Duda Paiva által alakított Bruce Marie alakjában megjelenik. Széthasadt személyiségének két oldala: Bruce, a férfi és Marie, a nő folyamatosan vitatkozik egymással. A laboratóriumban korábban állatkísérleteket folytattak, így fejlesztettek ki egy chipet, ami által az állat, vagyis egy Muffin nevű majom halhatatlanná és intelligenssé vált. Az előadás ily módon történeti síkon is tárgyalja a leendés témáját, ahogy Duda Paiva a mozgatott bábbal eljátszik egy emberré-leendő majmot, aki maga is egy drag queen attribútumait igyekszik magára venni,

⁶⁶ Francesca FERRANDO, „Poszthumanizmus, transzhumanizmus, antihumanizmus, matehumanizmus és az új materializmusok”, *Helikon*, LXIV/4 (2018), 394–404.

⁶⁷ FERRANDO, *i. m.*, 394.

⁶⁸ FERRANDO, *i. m.*, 395–396.

⁶⁹ FERRANDO, *i. m.*, 399.



táncol és énekel. A mozgató és a mozgatott táncjelenete felveti Kleist esztétikai, illetve ironikus olvasatának lehetőségét, ahogy a Paiva által mozgatott majom olykor nagy emelkedéseket és légies mozdulatokat hajt végre, olykor élettelen anyagként csuklik össze. A báb élettelen tárgy létre utal a darab azon jelenete, amikor Bruce Marie egy óvatlan pillanatban ketté tépi a majmot. A narratíva szintjén ez a mozzanat értelmezhető a chip halhatatlanná tévő hatásaként is, hiszen a majom továbbra is beszél, bábontológiai szempontból azonban a báb élőhalottságát, kísértetiességét mutatja meg.

Az előadás a beültetett chiptől intelligenssé vált majom története által beemeli a hibrid-kiborg olvasat lehetőségét, ahogy a technológia révén a majom beszélni, táncolni és énekelni tanul. Ezzel szemben bábontológiai szempontból egyetlen jelenetben vetődik fel a hibrid emberbáb értelmezés: amikor Duda Paiva a kettétépett majom felsőtestét a derekánál fogva magára rögzíti. Heterogén identitás jön létre egy jelenet erejéig, amikor Paiva táncolni kezd a derekára erősített bábbal, ugyanakkor a hibrid kiborg identitás is sérül. A rákapcsolt majom teljesen elnyeli Bruce Marie énjét, tehát a heterogén identitás értelmezés sérül, viszont a hibrid identitás nem, hiszen látható, amint az alapvetően korlátok nélküli, de élettelen báb az összekapcsoltság miatt élővé és az emberi test korlátaival rendelkezővé válik. Mint Duda Paiva is nyilatkozta a Deszkavízióknak adott interjújában: az előadás „[a]bból az ötletből indul[...] ki, hogy mi történne, ha létezne egy olyan chip, amelynek a segítségével az emberek túlléphetnek a test fizikai korlátaik”.⁷⁰ Ez a hibrid identitás azonban csupán egyetlen jelenet erejéig jelenik meg, a báb és a táncos teste ezután szétválik, és a korábban áttört határok helyreállnak.

Korábban említettem, hogy a majom humánuma az emberré-leendés olvasatát veti fel a narratíva szintjén. Még a történeti síkon maradván megjelenik a bábbá-leendés értelmezés is a majom és az őt létrehozó professzor esetében, aki láthatatlan mozgatóként a chip segítségével folyamatosan irányítja és manipulálja Muffint. Hasonlóan bábbá-leend Bruce Marie is abban a jelenetben, amikor, miközben menekülni próbál a laborból,

⁷⁰ FLAISZ János, „Vonzanak a személyes történetek” – Interjú Duda Paivával”, *deszkavizio.hu*, 2023.04.30.



beletekeredik az ott lógó ketrecek zsinórjaiba. Duda Paiva ebben a táncjelenetben a mozgás által utánozza a bábokat, ahogy karjait a zsinórokba tekerve és az ízületi pontoknál hajlítva marionetteket idéző mozgást végez. A koreográfia megidézi a dróton rángatott marionett toposzát, ahogy Paiva a mozgás által bábbá-leend. A jelenet tehát bábontológiai szempontból, illetve a narratíva síkján is beemeli az emberbáb kérdését, ahogy fokozatosan egyre nyilvánvalóbbá válik, a professzor és a labor rejtélyes vezetői láthatatlan mozgatókként nemcsak Muffint, hanem Bruce Marie-t is manipulálják, irányítják.

Duda Paiva *Bruce Marie* című előadása tehát mind témájában, mind bábhasználatában foglalkozik az ember és a báb, a hibrid és a kiborg ontológiai kérdéseivel. A megvalósítás és a történet szintjén megjelenő kérdések egy komplex, a poszthumanizmus és a transzhumanizmus szempontjából is jól elemezhető előadást alkotnak.

A fejezet célkitűzéseként jelöltem ki, hogy a bemutatott külföldi előadások elemzésével megválaszoljam a kérdést: tekinthető-e külföldi trendnek az emberi test bábbá válásának témája. Noha a választott előadások természetesen nem tekinthetőek reprezentatív mintának, mégis mindegyiket nemzetközi platformként hirdetett eseményeken tekinthettem meg. Az elemzett előadások rendkívül széles palettán mozognak származási helyüket illetően: francia, holland, bolgár és orosz produkciók. Mindezek alapján elmondható, hogy az embertest bábbá válása és az emberbáb hibrid ábrázolása egyre gyakoribb témaként bukkan fel, mind az európai bábszínházak, mind a táncszínházak előadásában. Ez a fajta ábrázolás nem idegen a táncszínházi produkcióktól, hiszen már a nagy klasszikus, mint például a *Diótörő* is, tematizálták a táncosok bábként való mozgását. A tánc történeti toposz tehát alapvetően nem új témaként, hanem a poszthumán színház elméletének keretében új lehetséges értelmezésként/olvasatként jelenik meg az elemzett előadásokban.



Összegzés⁷¹

A báb és az emberi test közös ábrázolása rendkívül sokféle módon jelenik meg a kortárs magyar színházban. Az általam vizsgált előadások fókuszában a mechanikus, irányított, illetve a spontán, ösztönös mozgás összehasonlító elemzése áll. Az elemzések által és az összekapcsolódás, az összeolvadás, illetve az emberbáb fogalmán keresztül egyfajta fejlődési pályát igyekeztem felvázolni. Ugyanakkor bár a produkciók felvetik a bábbá válás lehetőségét, annak csak részleges, illetve sikertelen állapota jelenik meg, vagy pedig elérhetetlen vágyként kerül ábrázolásra. Bár az ember és a báb sosem válhat teljesen a másikká, de a határok megkérdőjeleződnek, ami felveti az előadások a poszthumanizmus szempontjából közelítő elemzésének lehetőségét. A tanulmányban arra tettem kísérletet, hogy a poszthumán elméletek keretében, a kiborg és a leendés elméleteit a bábra vonatkoztatva elemezzem az előadásokat.

A báb és az ember egy testen való osztozása külföldi kortárs bábművészek munkásságával is kapcsolatba hozható, így például Duda Paiva előadásaival. Az elemzett produkciók megidézik az ember mint dróton rángatható marionett toposzát, ugyanakkor túl is lépnek ezen az értelmezésen, kitágítva élő és élettelen test használatának értelmezési lehetőségeit. Az előadások a báb gráciájának, határtalanságának hangsúlyozásával folyamatosan párbeszédbe lépnek Kleist *A marionettszínházról* című szövegének klasszicista-schilleri olvasatával, ugyanakkor az emberi test határainak kijelölésével és a báb élettelen kiszolgáltatottságának ábrázolásával megidézik annak ironikus értelmezését is. Emellett az elemzések felvetnek egy olyan olvasatot, miszerint az ember és a báb viszonya értelmezhető egyfajta hibrid identitásként is. A határátlépések és az ember-báb hibrid megalkotása ismét kapcsolatba hozható a poszthumanizmus elméletével. A kortárs magyar színház (akár tánc-, próza-, vagy bábszínház) előadásainak poszthumán báb szempontú elemzése olyan értelmezési lehetőségeket vet fel, amivel korábban kevesen foglalkoztak.

⁷¹ A tanulmány ezen fejezetének egy része megjelent: BÁLINT, „Az emberi test...”, *i. m.*



Felhasznált irodalom

- APTER, Kelly: „Metronomia”, *springbackmagazine.com*, 2023, <https://springbackmagazine.com/springback-academy/reviews/metronomia-tamara-gvozdenovic-kangding-ray/>, [2023.09.23.].
- „Bábtípusok”, [budapestbabszinhaz.hu](https://budapestbabszinhaz.hu/babtipusok), <https://budapestbabszinhaz.hu/babtipusok>, [2023.09.23.]
- BÁLINT Zsófia: „Az emberi test és a báb kapcsolata”, *Theatron*, XVII/2 (2023), 120–132.
- CRAIG, Edward Gordon: „A színész és az übermarionett”, *Színház*, XXVII/9 (1994), 34–49. [SZÁNTÓ Judit]
- CROIZER, Callysta: „Wired”, *springbackmagazine.com*, 2023, <https://springbackmagazine.com/springback-academy/reviews/wired-deyan-georgiev/>, [2023.09.23.].
- DARIDA Veronika: „A dehumanizáció színpadai”. Uő.: *Filozófusok bábszínháza*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2020, 66–76.
- DARIDA Veronika: „Csehov-epilógus (Végjáték): Ványa bácsi”. Uő.: *Jeles András és a katasztrófa színháza*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2014, 55–57.
- DARIDA Veronika: „Edward Gordon Craig és a mozgás színterei”. Uő.: *Színház-utópiák*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2010, 131–152.
- DARIDA Veronika: „Kiüztött angyalok”, Uő.: *Filozófusok bábszínháza*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2020, 150–154.
- DE MAN, Paul: „Esztetikai formalizálás: Kleist über das Marionettentheaterje”, *Enigma*, IV/11–12 (1997), 80–98. [BECK András]
- DELEUZE, Gilles–GUATTARI, Félix: *A Thousand Plateaus*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London, 1980.
- ELLINGER Edina: *Szubjektív objektum A funkcionális tárgyjáték vizsgálata és A csomótündér doktori műalkotás alkotói munkafázisai*, Doktori Értekezés, Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, Budapest, 2017.
- FERRANDO, Francesca: „Poszthumanizmus, transzhumanizmus, antihumanizmus, matehumanizmus és az új materializmusok”, *Helikon*, LXIV/4 (2018), 394–404. [LOVÁSZ Ádám]
- FLAISZ János: „Vonzanak a személyes történetek” – Interjú Duda Paivával”, *deszkavizio.hu*, 2023.04.30., <https://deszkavizio.hu/vonzanak-a-szemelyes-tortenetek-interju-duda-paival/>, [2023.09.23.].



- FÖLDÉNYI F. László: „A halál és az übermarionett”, *Jelenkor*, LV/1 (2012), 1345–1352.
- HARAWAY, Donna J.: „Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években”, LI–LII/11 (2005), 107–139. [Kovács Ágnes]
- HUTVÁGNER Éva: „Határesetek”, *Art Limes*, XIV/6 (2017), 67–73.
- JOSS, Markus: „Új testeket a színpadra – a történeti avantgárdok színháza”. Markus JOSS – Jörg LEHMANN (szerk.): *A dolgok színháza*, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest, 2019, 171–177. [LÁZÁR Helga]
- KÉRCHEY Vera: „A marionettszínházról mint színházelmélet”. TÖRÖK Dalma (szerk.): *Miért éppen Kleist? Warum Gerade Kleist?*, Petőfi Irodalmi Múzeum (PIM), Budapest, 2016, 76–83.
- KÉRCHEY Vera: „Egy ironikus-allegorikus színházolvasat: Zsótér sánta marionettjei”, *Apertúra: Filmelméleti és filmtörténeti online szakfolyóirat*, /1 (2010), <https://www.apertura.hu/2010/osz/kerchy-egy-ironikus-allegorikus-szinhazolvasat-zsoter-santa-marionettjei/> [2023.09.23].
- KÉRCHEY Vera: „Jeles András élő marionettszínháza”, *Apertúra: Filmelméleti és filmtörténeti online szakfolyóirat*, III/2 (2008), <https://www.apertura.hu/2008/tel/kerchy-jeles-andras-elo-marionettszinhaza/>, [2023.09.23.]
- KLEIST, Heinrich VON: „A marionettszínházról”. Markus JOSS – Jörg LEHMANN (szerk.): *A dolgok színháza*, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest, 2019, 139–145. [PETRA-SZABÓ Gizella]
- LÁPOSI Terka: „A drámai alak és a báb-test színpadi létezés”, *Drámapedagógiai magazin*, XX/2 (2010), 27–32.
- ÖLBEI Lívია: „Angyal vagy fecske”, *Ellenfény*, 2019/2, 47–48.
- ROY, Sanjoy: „Believe”, *springbackmagazine.com*, 2023, <https://springbackmagazine.com/springback-academy/reviews/believe-structure-couple-lotus-ed-de-khoury-christophe-mace/>, [2023.09.23.].
- ROY, Sanjoy: „Metronomia”, *springbackmagazine.com*, 2023, <https://springbackmagazine.com/springback-academy/reviews/metronomia-tamara-gvozdencovic-kangding-ray/>, [2023.09.23.].

KISS GABRIELLA

Színésztoalett – civilek számára

Résztevő-megfigyelői gondolatok a civilszínész
„rendellenességéről” a KÁVA Kulturális Műhely
„A mi iskolánk” című állampolgári színházi
projektje kapcsán¹

Kezdjük egy közismert ténnyel! A „rendellenes” [*disabled*] színházról olvasható szakírások többsége esetében 2023-ban is feltehető az a kérdés, amellyel 2013-ban a Berliini Színházi Találkozó zsűrije indokolta a Theater Hora *Disabled Theater* című produkciójának nominálását:

Ki a sérült? Az a néző és az a kritikus, aki fogyatékosnak látja a színészt a színpadon? Vagy az a színész, aki úgy lép színpadra, hogy tudja: életének normális része a Down-szindróma vagy az, hogy lassabb a többiekénél, vagy problémát okoz betenni a kezét a szájába, bekötni a cipőjét?²

Az az ép, aki *egészséges*? Mije fogyott el a *fogyatékkal* élőknek? S a jóindulatú és megbocsátó vagy épp megrendülten érzelgős (de semmiképp sem elemző-értelmező) kritikák szubjektumai nem hatalmi pozícióból vonják-e

¹ A tanulmány az Oktatási Hivatal (OH-KUT/48/2021), a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal (K-131764) és a Károli Gáspár Református Egyetem Színházpedagógiai kutatócsoportja (KRE 185/2022) támogatásával készült.

² „Weisser Rauch: Auswahl für das Berliner Theatertreffen 2013 steht”, *Nachtkritik.de*, 2013.02.11.



vissza az *alkotói* részvétel tényét akkor,³ amikor „sérült”, „alkalmatlan”, „rendellenes” testben létező vagy önmagukat „laikus”, „képzetlen”, „rendhagyó” módon színre vivő játékosok csinálnak színházat?⁴

Folytassuk egy kevésbé ismert eseménnyel! 2023-ban ünnepeltük a tizedik évfordulóját annak a hatvannégy értelmiségi által megfogalmazott Konvivialista Manifesztumnak [*Manifeste Convivialiste*], mely közösségek életvidám együttélésének [*con-vivere*] új művészetét látja abban a helyzetben, amikor „különböző emberek ülnek egy asztalnál, és egy kiváló vacsora során közelebb kerülve egymáshoz érdeklésztető beszélgetéssel töltik el az időt”.⁵ Voltak, akik az utolsó vacsora szekularizált változatának tekintették ezt a Jean Anthelme Brillat-Savarin által 1825-ben leírt helyzetet. Voltak, akik az ember(ies)ségnek [*being humane*] a tördésen, a nagyvonalúságon és szolidaritáson alapuló működésmódját látták benne, mely csak annak tudatában teszi lehetővé mind a rivalizálást, mind a kooperálást, hogy az egy, a státusz-, illetve konkurenciaharcra számoló, de arra érdemben reflektáló közösségben és közösségért zajlik. S voltak, akik az asztaltársaság heterogén összetételére és az elhangzó kérdések, ígéret, tettek dezintegráló erejére helyezték a hangsúlyt.⁶

Fejazzuk be egy analógiával! Ha abból indulunk ki, hogy az asztal mellett ülők ideig-óráig tartó társulása [*Vergesellschaftung*] a közösséggé válás [*Vergemeinschaftung*] okán adott értelmet a „transzparencia” „csillapító” társadalmának (Buy-Han) kultúrkritikáját értelmező „ember(i)esség” [*being humane*] fogalmának,⁷ akkor ugyanez történik a civilszínházi előadások „hétköznapi szakértőinek” „színésztálettjében” (Sztanyiszlavszkij).

³ Vö. Benjamin WIHSTUTZ, *Der andere Raum. Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater*, Diaphanes, Zürich, 2012.

⁴ Így közelít a fogalomhoz a Kirsty Johnston által szerkesztett *Disability Theatre And Modern Drama: Recasting Modernism* című kötet is (Bloomsbury Methuen Drama, London, 2016). Vö. SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN, „Az alkalmatlan színház”, *Színház*, L/4 (2017), 6–8.

⁵ Frank ADLOFF – Volker M. HEINS (Hg.), *Konvivialismus. Eine Debatte*, transcript Verlag, Bielefeld, 2015, 10.

⁶ ADLOFF – HEINS (Hg.), *Das konvivialistische Manifest... i. m.*, 59.

⁷ DIE KONVIVALISTISCHE INTERNATIONALE, *Das zweite konvivialistische Manifest. Für eine post-neoliberalie Welt*, transcript, Bielefeld, 2020.



Abban az időtérben, amelyben fáradtságos munkával jön létre a közösségi alkotáshoz nélkülözhetetlen biztonságos és bizalmi légkör. Abban a „színházban”, ahol a néző nemcsak „felfelé néz, és azt mondja: Jé, pont, mint a »Jenő!«⁸, a színész nemcsak „megtestesít egy szerepet”,⁹ hanem miközben játszanak, darabot írnak és egymást, illetve önmagukat rendezik meg. S e folyamat során újraértelmeződik „a rendezői színháznak az öröksége, amely a társulat ideáját és nem a hierarchia eszméjét jelenti”,¹⁰ továbbá analóggá válik a „tudatlan iskolamester” (Rancière) pedagógusi szellemével.¹¹ S egy olyan atmoszférában, amelynek megteremtése nem magától értetődő keretfeltétel, hanem tanulandó és tanítható gyakorlat, illetve alapvető etikai elvárás.

Ahhoz, hogy ennek a jelentőségét megértsük, először rá kell mutatnunk annak a civilszínésznek a sajátos problémáira, akinek a siker elvette az eszét, és beleegyezett abba, hogy a civilszínházi produktumoknál megszokott két-három előadás helyett rálépjen a repertoárjátás útjára, mi több: egyszer csak filmszínészként lássa magát viszont a vetítővászon.¹² Holott ennek a projektnek a résztvevői olyan tanárok, akik szerdánként a *hét-köznapok* játszva szakmázó közoktatási *szakértő*inek tekintették magukat.

⁸ Heiner MÜLLER, „Bonner Krankheit”, *Theater der Zeit*, LIV/11 (2004), 4–5, 4.

⁹ Erika FISCHER-LICHTE, „A színház nyelve”, *Pro PHILosophia*, I/1 (1995), 25–45, 25.

¹⁰ Ezt a rendezőtípust nevezem „heterarchikus rendezőnek”. A heterarchikus rendező [...] az alkotói folyamat sikerét az interperszonális kapcsolatok minőségére vetíti előre, és szívesen osztja meg tekintélyét a többi munkatárssal és a társulat tagjaival. Duška RADOSAVLJEVIĆ, „A heterarchikus rendező: egy huszonegyedik századi szerzői modell”, *Játéktér*, XI/3 (2022), 29–43, 33.

¹¹ „Shepherd szerint ebben további csavart jelent az, ha a rendező felvállalja a tréner szerepét. Nem szabad kizárnunk annak lehetőségét, hogy a jelenlegi „harmadik generáció” néhány rendezője, mint például a jelen fejezet esettanulmányában szereplők is, a pedagógusival analóg rendezői stílust alkalmaznak. A huszonegyedik századi rendező valószínűleg olyan viszonyt alakít ki színészeivel, amely inkább edző vagy segítő szerepkörére emlékeztet, Jacques Rancière »tudatlan iskolamesterének« szellemében, nem pedig a szaktudás közvetítőjére (1991), ezáltal inkább heterarchikus, mintsem hierarchikus kapcsolat kialakításására törekszik.” RADOSAVLJEVIĆ, „A heterarchikus rendező...”, *i. m.*, 31.

¹² Az *Aziskoláját* című előadást 2022-ben hatszor lehetett látni a MU Színházban, a belőle készült film pedig az *Aziskoláját II* című workshop alapját képezi: <https://kavaszinhaz.hu/aziskolajatii/>, [2023.06.22.]



A főpróbahéten megszaporodó próbáktól és az *Aziskoláját!* bemutatójának napjától kezdve viszont ezt az öndefiníciót megváltoztatta a kiszolgáltatottság érzése. A magát „kortárs színházat csináló pojácának” is érző pedagógusok ugyanis egyfelől tudják, hogy nem a művész(színház)i illúziókeltés céljából, hanem azért viszik színre önmagukat, hogy demonstrálják *A mi iskolánk* projekt eredményét. Másfelől azt is tudják, hogy ahhoz a szubkultúrához tartoznak, amelynek a színészi munkával kapcsolatos elváráshorizontját olyan „kísértetek” alkotják,¹³ mint az irodalomórákon ezerszer levetített Latinovits Zoltán-féle Szindbád, Töröcsik Mari-féle Édes Anna, továbbá a budapesti művészszínházak elmúlt húsz évének alakításai. Továbbá a rendszeres színpadra lépést megelőző pillanatokról csak a *Csak színház és más semmi* című sorozat szintjén, illetve D. Tóth Kriszta „Elviszlek magammal”-jának sztorijaiból vannak elképzeléseik. Következésképp egyre határozottabb félelemként artikulálódik bennük a diderot-i kérdés, miszerint hogyan lesz ez az egész „igaz”, ha egyszer „természeténél fogva hazugság”.¹⁴ Mert az, hogy állampolgári mivoltomnak köszönhetően épp élek azzal a joggal, hogy a MU Színház nagytermében a játéktéren, és nem a nézőtéren foglalok helyet, még nem feledteti el azt a tényt, hogy nem tudom, mi az oka annak, hogy „amit olyan jól ismerünk, ami a hétköznapi életben természetesen, magától kialakul, az nyomtalanul eltűnik, vagy eltorzul, mihelyt a színész kilép a színpadra?”¹⁵

A közösségi színházcsinálás posztbrechti elmélete szerint erre a félelemre egyetlen orvosság van: bíznom kell abban, hogy olyan szerepet játszom, amely egy kollaboratív munka eredménye, és a bemutató napjáig ugyanúgy száz százalékból egy zárt szakmai közösség tulajdona, ahogy a DIE központi figurái és csoportjai vagy a fórumszínház döntés előtt álló alakja. Olyan többes szám első személyű szakmai énkép, amelyet fél

¹³ Marvin CARLSON, *The Haunted Stage. Theatre as Memory Machine*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2001.

¹⁴ Denis Diderot *Színészparadoxonának* egyik központi kérdésére utal így Declan DONNELLAN, *Színész és célpont*, Corvina, Budapest, 2021, 18.

¹⁵ Konsztantyin Sztanyiszlavszkij idézi Franco RUFFINI, „Sztanyiszlavszkij »rendszere«”. Eugenio BARBA – Nicola SAVARESE (szerk.), *A színész titkos művészete. Színházantropológiai szótár*, KRE-L'Harmattan, Budapest, 2020, 283–286, 283.



éve írunk-rendezünk, így benne tényleg nem egy szív dobog, és nem egy agy gondolkodik, hanem legalább tizenkettő, de optimális esetben jóval több (ha nem is az egész tanártársadalomé). Hitelessége pedig nem az individuumok előtti individuális emberábrázolás profizmusán, hanem egy problémakomplexum interpellálásának tényén és módján múlik.¹⁶ A „hétköznapi szakértője” ugyanis a *Rimini Protokoll ABCD* Brecht-olvasatának értelmében az „Utcai jelenet” eredetileg meg nem kérdezett (!) sofőrje,¹⁷ aki bizony nemcsak szemtanú, hanem – akárcsak a tanári szakma problémáinak képviselőjében színpadra lépő állampolgárok – szakember. Demonstrációja a jelenetben egyrészt azonos a többiekével: „az ismertet idegennek muta[t]ja, hogy feltűnjön, s hogy a nézőnek róla valami eszébe jusson”.¹⁸ Másrészt viszont épp (a baleset okán akár meg is kérdőjeleződő) szaktudásánál fogva több náluk: egy probléma, egy helyzet „nagykövete”.¹⁹ Mivel felelősséget érez szakmája iránt, nemcsak önmagát, hanem valamennyi sofőrt és az őket meghatározó, mikrotársadalmi kontextust képviseli, hogy ha kell, adott esetben arra derüljön fény: adott körülmények között nemcsak ő, hanem valamennyi hozzá hasonló helyzetben lévő autóvezető balesetet okozna.

Ennek az egzisztenciális kockázattal is járó szerepvállalásnak a „természetessége” elvileg három dolgon múlik. Egyrészt azon, hogy amikor a játékos a nézői figyelem fókuszába kerül, és kimondja, hogy „én”, pontosan tudja a választ az alábbi kérdésekre: Mi a szerepem: „általam

¹⁶ A közvetítés interpellációkénti elméletét lásd Eva HOLLING, „Bekommen alle das Theater, das sie verdienen? Übertragung und/oder/als Methode”. Benjamin WIHSTUTZ – Benjamin HOESCH (Hg.), *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*, transcript, Bielefeld, 2020, 47–66, 49.

¹⁷ „UTCAI JELENET BRECHT ALAPJÁN – A baleset tanúja mellett mi megkérdeznénk a sofőrt is”. RIMINI PROTOKOLL, „ABCD”, *Színház*, XLIX/3 (2016), 9–11, 11.

¹⁸ Andreas KOTTE, *Bevezetés a színháztudományba*, Balassi, Budapest, 2015, 98.

¹⁹ „ÜZENET – »Ön most színész?»«, kérdezték meg Münchenben Torero Porterót, az argentin portást egy közönségtalálkozó során. »Nem, nem színészként, hanem nagykövetként vagyok jelen. Azoknak az argentin portásoknak a helyzetét képviselem, akik a védett középosztály és az utca közötti kapcsolódási ponton állnak. A színpadon az argentin válságot reprezentálok Európában. « Aki önmaga nagykövete, annak van vesztenivalója. → KOCKÁZAT” RIMINI PROTOKOLL, *ABCD*, Theater der Zeit, Berlin, 2012, 8.



választott vagy a környezetem terméke? Magamnak vagy másoknak játszom? Ki vagyok én?”²⁰ Másrészt azon, hogy bízni tud-e abban, hogy a nézők elhiszik: „A saját életéről beszélni nem valamelyik művészképzés elvégzőinek privilégiuma. Ha a te életedről van szó, abban te magad vagy a profi.”²¹ Harmadrészt azon, hogy le tudja tisztázni magában annak a következményeit, hogy mindehhez a „csalás is hozzátartozik”.²² De attól, hogy tudom: „a mesterséggként űzött demokrácia [olyan] tréningjén” veszek részt, melyben az „integráció terét”²³ a „káosszal űzött játék” hozza létre,²⁴ még azt is tudom, hogy úgy kell csálnom, hogy sohasem voltam/vagyok/leszek profi csaló. Mi több! Mivel csak önmagamnak köszönhetem, hogy „csalóként” jogot kaptam a színpadra lépésre, végső soron nincs jogom félni attól a helyzettől, amikor nem-színészi testem idegen tekintetek kereszttüzeinek van kitéve?²⁵ Hiszen én döntöttem úgy, hogy átesem a „társadalomért érzett felelősségvállalás” brechti fázisán,²⁶ és másokról

²⁰ „SZEREP – Általam választott vagy a környezetem terméke? Magamnak vagy másoknak játszom? Ki vagyok én? Nem az, amit az ember egyből az olvasópróbánál ki tud osztani.” RIMINI PROTOKOLL, „ABCD...”, *i. m.*, 11.

²¹ „LAIKUSOK – Nincsenek a mi darabjainkban. A saját életéről beszélni nem valamelyik képzés elvégzőinek privilégiuma. Ha a te életedről van szó, abban te magad vagy a profi.” „ABCD...”, *i. m.*, 11.

²² „SZEMÉLYES NÉVMÁS – Aki a Rimini-darabokban »ént« mond, az arra gondol, aki éppen beszél, és nem arra, akit eljárszana. A csalás is hozzátartozik. De ez magától értetődő. Ez teszi ezeket az embereket számunkra sokkal inkább előadókká, mint alternatív színészekké.” „ABCD...”, *i. m.*, 11.

²³ David FOPP, *Menschlichkeit als ästhetische, pädagogische und politische Idee. Philosophisch-praktische Untersuchungen zum „applied theatre”*, transcript, Bielefeld, 2016.

²⁴ Gunter LÖSEL, *Das Spiel mit dem Chaos. Zur Performativität des Improvisationstheaters*, transcript, Bielefeld, 2013.

²⁵ „LAIKUSOK – Nincsenek a mi darabjainkban. A saját életéről beszélni nem valamelyik → képzés elvégzőinek privilégiuma. Ha a te életedről van szó, abban te magad vagy a profi.” „ABCD...”, *i. m.*, 10.

²⁶ „Mielőtt eggyé válsz egy színdarab valamely figurájával, vagy netán elsüllyedsz benne, át kell esned az első fázison: megismered és nem érted. Ez a darab olvasásakor következik be és az első rendelkező próbákon; ekkor az ellentmondásokat keresed elszántan, a tipikustól való eltéréseket, a nem szépet a szépben, a szépet a nem szépben. [...] A második az átélés fázisa, az alak igazságának keresése szubjektív értelemben, hagyod, hogy azt tegye, amit ő akar, ahogyan akarja, a bírálatot vigye el az ördög. [...] És akkor



gondoskodva „nagykövet” leszek. Ugyanakkor attól, hogy másokról gondoskodom, még gondoznom kell önmagam is. S mivel az önkormányzás profi technikái nem állnak rendelkezésemre, segítségre szorulok.

Kevésbé ismert, hogy Konsztantyin Sztanyiszlavszkij éppen ennek az adott esetben bénító és blokkoló állapotnak a feloldására találta ki az operastúdiójában meg is valósított „színésztuolettet”, ahol

a próbák és az előadások kezdete előtt a szereplők egy sor rövid, a rendszer minden belső és külső elemét érintő gyakorlatot végeztek el. Ezek a gyakorlatok fokozatosan és észrevétlenül juttatták el színészeit a megfelelő színpadi állapotig.²⁷

Ez a (diákszínjátásban legtöbbször bemelegítésnek nevezett) folyamat *A színész munkájában* figyelemre méltó módon a belső és külső „tempó-ritmus” hullámszámának az észlelésére, illetve annak közös és egyéni vezénylésére, optimalizálására irányul, továbbá abból indul ki, hogy a cselekvés tempó-ritmusa közvetlen hatással van a bennünk lévő érzésre.²⁸ Vagyis a csalás sikerének egyik előfeltétele, hogy képes legyek ugyanúgy érzékelní önmagam (értelmi, akarati és érzelmi) kondícióját az előadásnapokon 19:00 és 20:00 között,²⁹ mint a szerda 17:00 és 18:00 között állandósult (jó esetben habitualizálódott) „próbákon” történt. Következésképp most dől el, hogy a 2021 októberétől 2022 februárjáig heti rendszerességgel zajló, folyamatorientált projekt dráma- és színházpedagógiai metodikája létrehozott-e egy olyan adott közösséghez kötött és csak közösen reprodukálható atmoszférát, melynek energiacentruma a *con-vivere* T/1. személye,

jön a harmadik fázis, amikor az alakot, aki immár te vagy, kívülről, a társadalom oldaláról próbálad meglátní, s amikor emlékezned kell az első fázis bizalmatlanságára és csodálkozására. E harmadik fázis, a társadalom iránti felelősség fázisa után adod át az alakot a társadalomnak. Bertolt BRECHT, „Az alak fejlődése”. Bertolt BRECHT, *Színházi tanulmányok*, Magvető, Budapest, 1969, 513–514, 514.

²⁷ Konsztantyin SZTANYISZLAVSZKIJ, *A színész munkája. Egy színinövendék naplója*, Gondolat, Budapest, 1988, 602.

²⁸ SZTANYISZLAVSZKIJ, *A színész munkája... i. m.*, 506–508.

²⁹ SZTANYISZLAVSZKIJ, *A színész munkája... i. m.*, 551–552.



és ami képes kanalizálni a színészi arachnofóbia Declan Donnellan-i pókját alkotó E/1. személyű, önkínzó követelőzéseket.³⁰

Végso soron ennek a „színésztoalettnek” az atmoszférája teszi biztonságossá azokat a tereket, amelyeket David Fopp az alkalmazott színház három alapfenoménja közé sorol, és az „átmeneti tér” winnicotti fogalmával hoz kapcsolatba.³¹ Ezek a „köztes élményterek” leginkább azzal enyhítik a belső és külső valóság összekapcsolásának (esetünkben a színpadra lépéssel és a színpadon léttel egyenrangú) terhét,³² hogy átláthatóvá – így mentalizálhatóvá és biztonságossá – teszik azokat az elvárásokat, hierarchikus-hatalmi viszonyokat, amelyek a Brecht sofőrje által modellált civilszínész valóságában problémát okoznak, és adott esetben épp a projekt fókuszában állnak.³³ Így a következőkben azt mutatom meg, hogy az *Aziskoláját!* egyik szereposztási sajátossága, továbbá a főpróbahéten és a hat előadás során megképződő, létező és elképzelt terek hogyan segítették az előadás időtartama alatt felfüggeszteni az önmagam színészi teljesítményével szembeni hitetlenségemet, másfelől a színpadon is érzéklni azt a valóságot, hogy „tanár vagyok”.³⁴ Ha nem is egyszerűbben, de rövidebben megfogalmazva: A projektmunkát meghatározó kollaboráció mnemotechnikai eszközeiként hogyan váltak egy civilszínházi produktum alapgesztusává (Brecht)?³⁵

³⁰ DONNELLAN, *Színész és... i. m.*, 29.

³¹ David FOPP, *Menschlichkeit als... i. m.*, 19–20.

³² Winnicott átmeneti térről írott gondolatai azon a belátáson alapulnak, hogy „a valóság elfogadása sohasem egyszerű, s a belső és külső valóság összekapcsolásának terhe mindenki vállán ott nyugszik”. Ennek a feszültségnek az oldásában segíthet a köztes élménytér. „A realitás-érzék kifejlődése során az ember kénytelen feladni az illúziókat, de mindenki megőrzi olyan köztes, potenciális térben játszódó folyamatokat, tárgyakat, melyek átalakítva folytatják a tranzicionális folyamatokat”. DONALD W. WINNICOTT, *Játszás és valóság*, Animula, Budapest, 1999, 13, 209.

³³ Vö. „A politikus intervenció végso soron mindig beleavatkozik a fennálló hegemonia egy bizonyos aspektusába, hiszen csak így képes az azt alkotó elemek dez- vagy reartikulációjára.” CHANTAL MOUFFE, *Kritik als gegenhegemoniale Intervention*, Transversal.at, 2008.

³⁴ Vö. „A realitás-érzék kifejlődése során az ember kénytelen feladni az illúziókat, de mindenki megőrzi olyan köztes, potenciális térben játszódó folyamatokat, tárgyakat, melyek átalakítva folytatják a tranzicionális folyamatokat”. WINNICOTT, *Játszás és... i. m.*, 209.

³⁵ A problémakörnek a történet- és jelenetgazda szempontjából megírt reflexióját lásd KISS Gabriella, „Mi történt a történetemmel? Résztevő-megfigyelői gondolatok egy »autobiografikus paktumról« (Lejeune)”, *Theatron*, XVII/2 (2023), 57–75.



Tünetértékű, hogy valamennyi ilyen tér abból a hat iskolai padból összetolt „asztal” körül képződött meg, ami a projekt résztvevőinek kollektív emlékezetében egyfelől szakmájuk gyakorlásának helyeként, másfelől az egyetlen egész csoportos improvizáció időtereként élt.³⁶ A tanári szobában kicsengetéstől becsengetésig zajló jelenetnek nem kaptunk annál több instrukciót, mint azt a sokszor elhangzó, ám talán most először tényleg mindenki által elhitt mondatot, mely szerint „azt, hogy mi zajlik a tanáriban, és ott milyenek a tanárok, csak ti tudjátok”. Ennek a „Ki irányít?” játékot követő színházi gyakorlatnak a projektvezetők szempontjából az volt a célja, hogy tudatosítsa a nagylétszámú szekvenciákban szükséges osztott figyelmet. Az azonban, ahogy ez a feladat automatikusan folyamatdrámává alakult,³⁷ talán először és utoljára definiált minket a hétköznapiak olyan szakértőiként, akik számára nem kérdés, hogy tudnak játszani, és hogy mindenkinél jobban ismerik a szerepüket. Az egészscsoportos jelenetben egyfelől automatikusan tudatosítottuk (vagyis bekereteztük) saját tanáribeli mozdulatainkat, sóhajainkat, akcióinkat és reakcióinkat. Másfelől nem individuális vonásokat, hanem tanárattitűdöket tipizáltunk, amit az segített, hogy három (rendszerszintű problémára is utaló) fókuszkérdés is játékba került.³⁸ 2022. január 12-én tehát egy olyan kollektív autobiografikus paktum vált térré, amelyet a színjátszás révén is egy csoportba tartozó személyek egyedi, ám egymással megosztva közössé váló élettörténetei, testtechnikái (Mauss) és szakmai identitásuk reflektált testrepresentációi által létrehozott szociális identitás (Bruner & Feldman) írt alá. S a két hét múlva szintén közösen létrehozott „iskolagép”, mely saját, de

³⁶ Marvin Carlson szerint ugyanis a modern színháztudomány azért is épül a „tér újraorientálására”, mert a színházban mindig is egyszerre lehettek jelen létező és elképzelt terek. Ez utóbbiaknak nemcsak a színpad és a nézőtér, hanem a színpalapon túli terek (színpadi előterek, közösségi terek, a nézők elől elzárt részek: az öltözők, a próbatermek, a műhelyek, a színházi alkotómunka terei) és az új médiumok (videó, digitális képkalkotás) teremtette térbeli dimenziók és térkoncepciók is a részei. Vö. MARVIN CARLSON, „Tér és színház”. KURDI Mária – CSIKAI Zsuzsa (vál.), *A színpadtól a színpadig*, Americana e-books, Budapest, 2014, 325–349.

³⁷ Vö. BETHLENFALVY Ádám, „Amikor a facilitátor rendező. Párhuzamok a folyamatdráma és a *devising* színházcsinálói attitűdje között”, *Theatron* XV/1 (2021), 32–42.

³⁸ Ki rontotta el a kávéfőzőt? Kinek kell intézkednie, ha kiderül, hogy a fiúvéccé falát bekenték fekáliával? Hogyan és miért klikkesedünk?



mégis jellegzetes, egymást hol segítő, hol akadályozó iskolai mozdulatok élőképpé sűrített sorából épült fel, már nem elsősorban a sajátnak hitt élet ábrázolásáról, hanem azokról a biztonságot nyújtó keretfeltételekről szólt, amelynek tudatában és amelyeket vállalva „A mi iskolánk” fókuszú, művészetalapú kutatás folyt a KÁVÁban.³⁹

Hogyan lehetne test-, kultúr- és professzionális színésztechnikák felől megfogalmazni annak az energiának az eredőjét, mely ebből a heti 36 munkaóra, egy kéthetes főpróbafolyamat és hat előadás scenográfiai központjában álló „asztalból” sugárzott, és háromféleképpen alakult át csak és kizárólag a mi civil közösségünk számára működő „színésztoaletté”? Az egyik lehetőséget Marcel Mauss elméletének Erhard Schüttpelz-i olvasata kínálja.⁴⁰ A francia szociálintropológus olyan önmagát betanító állatként tekint az emberre, akinek a testtechnikák révén „mint egy gép üzembe helyezésének, valamilyen teljesítmény elérése, megszerzése a célja, (...) alapvető oktatása [pedig] abban áll, hogy a testet a használatukhoz idomítjuk”,⁴¹ vagyis azt egy szociálisan megszabott használat határozza meg. Izgalmas, hogy Schüttpelz ennek kapcsán arra a kérdésre irányítja a figyelmet, hogy ezek a megtanult technikák egy „optikai tudattalant” jelentenek-e, mely „kutatható, és a kultúrák összehasonlításában is az individuumok tudatán túl helyezkedik el”, vagy

a szocializáció tudatban rögzítendő változásaiból és megjelenési módjaiból állnak, amelyek éppen válsághelyzetben vehetők észre, amikor

³⁹ Erre is reflektált az előadás látványtervezőjének, (A MÁSIK) KISS Gabriellának „A térhasználat szerepe a TIE előadásokban” című előadása a KÁVA „fórum 23” nevű szakmai napján, <https://www.mu.hu/esemenyek/kava-kulturalis-muhely-forum23-a-kava-szinhazi-nevelési-szakmai-napja/>, hozzáférés: 2023. 06. 22.

⁴⁰ Ennek Sztanyiszlavszkij és Boal kapcsán érintett vonatkozásait lásd KRICSFALUSI Beatrix, „Test- és pszichotechnikák Brecht és Sztanyiszlavszkij színházelméletében”. UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó – KRICSFALUSI BEATRIX (szerk.), *Test – intézmény – hatalom: A színházi nyilvánosság szerkezetváltozásai Erdélyben*, Eikon Kiadó, UArtPress, Bukarest–Marosvásárhely, 2021, 42–64; KRICSFALUSI BEATRIX, „Hogyan nem politikus az alkalmazott színház?”, *Theatron*, XV/1 (2021), 19–31.

⁴¹ Marcel MAUSS, „A test technikái”. SÁLY Noémi – VARGYAS GÁBOR (szerk.), *Szociológia és antropológia*, Osiris, Budapest, 2004), 425–446, 434–445.



a tudat fájdalmasan és nevetségesen azt követeli, hogy a „saját test idomuljon a használatához”.⁴²

Ha a színpadon léttel együtt járó ülést, járást, evést és beszédet ilyen válsághelyzetnek tekintjük, akkor ki lehet jelenteni: az említett „asztal” aktivizálta azokat a testtechnikákat, amelyek nyugdíjig magától értetődővé teszik a hetente 22-26 alkalommal színre vitt negyvenöt perces, egy osztályteremnyi tanulóra és egy tanárra koncipiált *cultural performance* (Singer) tudását (megírását), megrendezését (felépítését) és mindezzel egyenértékű, a terveket természetesen bármikor felülíró előadását (az óra megtartását). Vagyis a játékosok számára is színházi jelekként definiálódnak saját teljesen egyedi, az iskolában rutinná vált, szemléltetve viszont különleges mozdulatai, hanghordozásai, tekintetei. S az a „szociális imperatívusz” („tanár vagyok”), ami a közoktatási gyakorlat alatt habituálódott, fél év alatt és egy másik „civilszínházi imperatívusz” („a hétköznapok szakértője vagyok”) hatására egy szakmai önkép ismeretlenül ismerős elemévé vált.⁴³

Nos, a mai magyar közoktatásban pályán maradó, ily módon életprogramként a kiegészítés ellen küzdő tanár talán épp ezért tekinthető a „homo duplex” (Durkheim) emblemikus példájának. Erkölcsi irányítójának mágneses terében ugyanis az iskolában rendszerszinten megkövetelt szabály- és mintakövetés egyfajta túlélési stratégiává teszi (vagyis megerősíti) azt a készséget, képességet, hogy testtechnikáinak természetét a parancs és a tekintély, vagyis „egy szimbolikus rend vagy ennek befolyása és befolyásolhatósága szabja meg”⁴⁴ – legyen a „Tanári test” esetében az osztálya, a „Szabályszegés” esetében a színjátészó szakköre, a „Kettős nevelés” esetében a kollégája, a „Tankönyv fegyelmi” esetében pedig a felettese. Következésképp minél régebben és minél rutinosabban (profifban)

⁴² Erhard SCHÜTTPELZ, „Testtechnikák”, *Tiszatáj*, LXXI/2 (2017), 92–104, 95.

⁴³ Vö. „Ezért kétélűek a Mauss által példaként idevont válsághelyzetek: a szociális imperatívusz és a testi elégtelenség közötti szakítópróba oda vezethet, hogy egy személy felismeri a helyzetet, és idomul, vagy ahhoz, hogy két szociális imperatívusz közé szorul.” SCHÜTTPELZ, „Testtechnikák”..., *i. m.*, 95.

⁴⁴ SCHÜTTPELZ, „Testtechnikák”..., *i. m.*, 95.



gyakorolja szakmáját, hétköznapjaiban annál magától értetődőbben kényszerül arra, hogy vagy kerülje, vagy észre se vegye a kockázatvállalás kaósszal folytatott játékát szervező feszültséget. Így a KÁVA Állampolgári Színházának drámatanárai és projektszervezői számára komoly feladat volt a biztonságra törekvés és kiszámíthatóság mögötti (ön)kontrollvesztéstől való félelmet a megfelelés-kényszer gamifikációjával ellentéteztetni.

Ennek a főleg rendezőileg és dramaturgiailag összetett helyzetnek az egyik arca, hogy azok a tanárok, akik egyértelműen gyerekidegennek minősítették azt a teljesítményorientált iskolarendszert, amelyben dolgoznak, pontosan úgy viselkedtek, mint az elvárásoknak megfelelni akaró tanítványaik. Egyfelől különórákat vettünk egymástól és egymással (vagyis otthon és a munkahelyükön próbáltunk), másfelől az első adandó alkalommal kivettük a rendezés és szervezés feladatát az arra hivatottak kezéből. Következésképp jelenetgazdáként annak ellenére sem feltétlenül a türelem, a bizalom és az alázat határozta meg a rendezőhöz és a dramaturghoz való viszonyunkat, hogy ők a munkafolyamat fázisairól hetente kezdeményeztek közös egyeztetést. A helyzet másik arca viszont, hogy a csoport tagjainak egymáshoz való viszonyát egyre markánsabban határozta meg az a hat facilitátori kompetencia (kommunikáció, kooperáció, koncentráció, konstruktivitás, elkötelezettség, gondoskodás),⁴⁵ amelyhez hetedikként – a sikeres esztétikai megvalósítás kulcsaként – társult a kollektív kreativitás.⁴⁶ Akkor, úgy és ott éreztük magunkat az utcai baleset nemcsak megkérdézett, hanem a válaszát szemléltetni is képes sofőrjének, amikor, ahogy és ahol rám szoruló és általam megerősödő emberekkel voltunk – de egyedül sohasem. A projekt egésze így tette láthatóvá a magyar közoktatás két rendszerszintű, láthatatlan és a segítő szakmák egészére jellemző problémáját: az önmagát kizárólag a segítség aktusa felől definiáló attitűd szupervíziójának jelentőségét és az általában negyven éven át heti

⁴⁵ A hat kompetencia jelentőségéhez és kritikus gyakorlatához lásd Sheila PRESTON, *Applied Theatre Facilitation: Pedagogies, Practices, Resilience*, Methuen, London, New York, 2016, 1–17.

⁴⁶ Hans JOAS, *Die Kreativität des Handelns*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1996, 358–379; Hajo KURZENBERGER, *Der kollektive Prozess des Theaters*, transcript, Bielefeld, 2009.



harminchat órában idegen tekintetek keresztüzének kitett tanár társas magányát.⁴⁷

2023 júniusában, a Freeszfe első közösségi színházi osztályának fórum-színházi technikákra épülő vizsgálja után szakmai kötelességünk nyíltan és konstruktívan beszélni a civilszínház színészvezetésének erről a Janus-arcúságáról. Ahogy a 2022-ben Debrecenben megrendezett II. Csokonai színházpedagógiai és színházi nevelési konferencia szakmai beszélgetései is egyértelművé tették: a probléma egyik dimenziója azzal van összefüggésben, mennyire ismerik a civilszínházi projektek kezdeményezői az adott szakma szociológiailag meghatározott viselkedépszichológiai sajátosságait, és mennyire képesek a színházcsinálás folyamatát egy projektről projektre (!) változó ritmusú próbafolyamatként megszervezni.⁴⁸ A másik dimenzió viszont annak a taníthatóságával/tanulhatóságával van összefüggésben, hogy kovácsolható össze egy olyan önkormányzó közösség, amelynek provizórikus társulati létezésének előfeltétele és a produktum minőségének kulcsa a „nem-tökéletesen [*Nicht-Perfekte*] végzett munka”.

A tökéletesen [*Perfekte*] végzett munka a lezártág, a teljesség vagy a tökéletesség ideálját implikálja. A tökéletes kész van, van eleje és vége, illetve egyértelmű a menete, ami a minőség objektíven igazolható kritériumait feltételezi. A tökéletességre törekvés [*Perfektion*] tehát mindig társadalmilag ránk hagyományozott normákra vonatkozik. A színészművészetekben újra és újra ilyen normákról és ideálokról van szó. Aki a tökéletességről beszél, elfogadja a normákat. (...) A színpadon megjelenő nem-tökéletes [viszont] nemcsak az egyediség reprezentációinak ránk hagyományozott konvencióit kérdőjelezi meg, hanem ezzel

⁴⁷ Vö. Kiss Gabriella, „Kollektív szupervízió – résztvevő-megfigyelői gondolatok a KÁVA Kulturális Műhely »A mi iskolánk« című állampolgári színházi projektjéről”, *Dramapedagógiai Magazin*, LXXIV/1 (2022), 26–36, <http://letoltes.drama.hu/DPM/2021-2024/2022.1.pdf>, [2023.06.20.]

⁴⁸ Az alkalmazott színházi projektek próbafolyamatát Heiner Müller „a rendetlenség szigetének” nevezte: Annemarie MATZKE, *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*, transcript, Bielefeld, 2012, 267–270. Ezt koncipiálja KELEMEN Kristóf, „Ez nem hadgyakorlat: egy kooperatív módszerű színházi munkafolyamat” című írásában. Lásd DERES Kornélia – HERCZOG Noémi (szerk.), *Színház és társadalom*, SzínText, Budapest, 2018, 213–226.



egyidejűleg tagadja az e konvenciók alapját alkotó és a színészi gyakorlat során újra és tovább íródó, társadalmi mintákat is. A nem-tökéletesen végzett munka elbizonytalanít, hiszen relativizálja, ignorálja vagy épp vidáman megsérti az értékelés konvencionális (a tökéletességre törekvésre irányuló) kritériumait.⁴⁹

Nos, ha valaki egész életében a tökéletes és a nem-tökéletes közötti jegyekben, százalékokban vagy épp piros- és feketepontokban rögzített különbség tudatában éli meg szakmaiságát, az a tanár. De az is ő, aki munkáját végezve nap mint nap pontosan látja, hogyan omlik egymásba e két tényként és kizáró ellentétként kezelt pólus, lepleződik le az értékelési kritériumok konstruáltsága és manipulálhatósága. Vagyis logikus a döntés: olyan élettörténeteket kell keresni és színre vinni, amelyek ereje épp a normát (rendszert) – így értelemszerűen annak hibáit – stabilizáló dichotómiák oszcillálásában rejlik.⁵⁰ De hogy lehet játékosan relativizálni a tökéletességre törekvésnek azt a mentalitását, attitűdjét, ami közös Sztanyiszlavszkij Torcovjában, Declan Donnellan Irinájában és a hétköznapiak szakértőiben? Erre a választ az a Sanford Meisner adta meg, aki a hatvanas években épp olyan színészek „állapotba hozásában” segített, akik természetüknél fogva introvertáltak, és így az érzelmi emlékezetnek a Lee Strasberg és Stella Adler vezette The Group Theatre-jében folyó hisztérikus edzése csak újabb blokkhoz és félelmekhez vezet.⁵¹

Köztudott, hogy az ún. Meisner-technika alapjául szolgáló „aktív hallgatásnak” az a célja, hogy „kivegye a színészt az elméjéből”, vagyis ellenpontozza azt az öngerjesztő és önemésztő folyamatot, melynek során a színész (Zsótér Sándor szavaival élve) önmagát üti, és a lelkével boxol, ahelyett, hogy megtalálná a célpontot és arra figyelne.⁵² A híres és kizárólag többes számban érvényes instrukció („Meisnerezettek öt percig!”) olyan gyakorlatokra hív, melyek a „mellettem álló”, „velem kapcsolatban lévő”

⁴⁹ Jens ROSELT, *Seelen mit Methode: Schauspieltheorien*, Alexander, Berlin, 2005, 377–378.

⁵⁰ Vö. Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, Balassi, Budapest, 2009, 233–240.

⁵¹ Vö. Bella MERLIN, *Acting. The Basics*, Routledge, London, 2010, 96–183.

⁵² ZSÓTÉR Sándor, „Előszó a magyar kiadáshoz”. DONNELLAN, *A színész és... i. m.*, 9–10, 10.



partner viselkedésére vonatkozó megfigyelések megismétléséből állnak. A fókusz tehát nem egy olyan valami, amit nekem kell/lehet megalkotnom, és amiért én egyedül vagyok/lehetek felelős, hanem az engem megfigyelő, rám odafigyelő, irányomban különösen figyelmes és érzékeny másik is.⁵³ Az egymásra és a másikon át önmagamra koncentrálni tanító, mechanikus ismétlőgyakorlatok ugyanis nem csak azt segítik, hogy „figyelmen kívül hagyjuk a színpadnyílást, a fekete úrt”.⁵⁴ Hanem azt állítják, hogy a játékosok együttes jelenléte olyan együttlét is lehet, mely az „adok-elfogadok-megosztok permanens játéka” és a szociális érzékenység – vagyis az (ön)gondoskodás művészete – felől definiálja a társulati létet.⁵⁵ S az *Aziskoláját!* energiacentrumában álló „asztal” olyan „tempó-ritmusként” állandósította bennünk a „meisnerezés” október végétől február közepéig egyre intenzívebbé és egyre inkább rutinná váló érzését, mely egy „színésztoalettben” megszülető színpadi állapotot tud előidézni – vagyis civilekkel is el tudja hitetni, hogy a bennük élő, illetve őket figyelő (nem ismerős és nem kolléga) nézők elnézik/megbocsátják nekik a csalás dilettantizmusát.

Következésképp a civilszínházban ez a „toalett” semmiképp sem egy, a színésztőlzökhöz vagy a színészbüféhez hasonló helyiség. Sokkal inkább egy olyan, az előadás-dramaturgiát meghatározó elv, mely a nézők szemszögéből a rendezés hangsúlyos és jelentéssel bíró szegmense, a játékosok szemszögéből viszont egy integer közösség biztonságot adó tere. Végző soron olyan heterotópia (Foucault), amilyen egy tanári szoba is lehet, hiszen ott úgy élnek és találkoznak egymással a tanárok, mint emberek: egykori diákok és gyerekek, jelenlegi és jövőbeli szülők, felelős vagy felelőtlen állampolgárok, barátok, ellenségek, szeretők.⁵⁶ Sereglei András rendezésében

⁵³ FOPP, *Menschlichkeit...*, i. m., 20–27, 61–61, 83–86.

⁵⁴ SZTANYISZLAVSZKIJ, *A színész...*, i. m., 95.

⁵⁵ FOPP, *Menschlichkeit...*, i. m., 85, 22. jegyzet.

⁵⁶ Vö. „Hiszünk abban, hogy az iskola világa a mindenkori társadalom tükré és annak egyik legnagyobb hatású alakítója is egyben. Az iskola légkörének megváltoztatásán keresztül azonnali hatást gyakorolhatunk a diákok, tanáraik, családjaik – ezáltal mindannyiunk – életére. Az empátikus, kapcsolatokat építő, egymást segítő, az ember méltóságát mindenekfelett tisztelőben tartó iskolai közösségből kinőhet az a társadalom, melyben mindannyian élni szeretnénk.” <https://carpediemalapitvany.hu/kuldetesunk/>, [2023.04.14.]



ezért is kulcsfontosságú az egyéni, a két-három szereplős és az egészscoportos etűdök ritmusa. Mintegy egyórás színészi jelenletünket keretbe foglalta az az Örkény István *Leltár* című írásának egy-egy PRO átiratára hangolt nyitó és záró jelenet, amelynek egyik sajátossága, hogy míg a gogoli revizort váró Tankerület-vezetőt játszó „színész” (Takács Gábor) paraván mögül kibukkanó feje figyel, addig drámatanári ottléte azt nézi, ahogy ülünk az „asztal” körül. Ülünk, és tekintetünkkel nyugodtan pásztázhatjuk a másik arcát: rámosolyoghatunk, megvárhatjuk, amíg visszanez, de akár figyelmen kívül is hagyhatjuk egymást. Ehhez hasonlóan otthonos, de már szerephez kötött a közös éneklésen és a közös koreográfián alapuló szekvencia. Az asztal körül ülő zsíroskenyér-kórus egy, a diákok el nem fogyasztott uzsonnájából lopni kényszerülő tanár balladáját adja elő hegedűszólóra, ami színészi emlékezetünkben azt a beszédtechnikai bemelegítésként működő beéneklést és azokat a próbákat hívja elő, amikor mi írtuk és szereztük a dal szövegét és zenéjét. Az asztal mellett két sorban álló testek pedig egy (szintén Takács Gábor) *heavy metal* produkciójára komponált extrém sportként jelenítik meg a tanári munkát csak transzparenssé (vagyis annak innovatív részét láthatatlanná) tévő „adminisztrációs fegyelmet” – a bizonyítvány és a törzslap helyes kitöltésének konkrét mozdulatait.⁵⁷

Ennek az asztalnak a „földszínekbe” öltözött tanárokkal ellentétes, zöld asztallapjaival válik azonossá a Somorjai Márton alakította lény. Ezt az egy jelenet kivételével állandóan jelen lévő és a feje felett zajló eseményekre csak némán reagáló Gyereket, akiről elvileg az oktató-nevelő munkának szólnia kellene, és aki ha felnőtt, akár kolléga is lehetne, négy tanár végső soron széttépi. Ez a fizikai színházi jelenet két szempontból is a „meisnerezés” speciális színrevitelének tekinthető. Egyfelől azért, mert az embriópózban fekvő test lassan mozgó végtagjait úgy húzzuk, hogy közben leginkább egymással, a velünk szemben álló kollégákkal harcolunk. A húzáshoz szükséges energiát pedig (mivel mozgásszínházilag képzetlen civilek vagyunk) egymás

⁵⁷ „Transzparenssé akkor válnak a dolgok, ha elveszítenek minden negativitát, ha kismítják és elegyengetik őket, ha ellenállás nélkül belesimulnak a tökke, a kommunikáció és az információ zavartalan áramlásába. Transzparenssé akkor válnak a cselekvések, ha alárendelődnek a kiszámítható, vezérelhető és kontrollálható folyamatnak. [...] A transzparencia társadalma az egyformaság pokla.” Byung-Chul HAN: *A transzparencia társadalma*, Ráció, Budapest, 2020, 9–10.



tekintetéből és a profi színész drámatanári segítségéből: az ellentartásból merítjük. Másfelől azért, mert a színpadi akció közben a nézőkkel együtt hallgatjuk Örkény István *Leltárjának* legkeserűbb és a projektet indító „problémalista” valamennyi elemét tartalmazó KONTRA átiratát:

Harmadik gimis vagyok. Ülök a padban valahol középen, de legszívesebben minden idegszállammal odakapcsolódnék előre, ahol a tanárom áll és magyaráz. Mellettem a barátnőm a fülemhez hajol: most nézzem meg a Bálintot, hát nem gyönyörű, a szalagavatón majd milyen jó lesz táncolni vele, hát most nézzem meg. Nem igaz, hogy nem veszi észre, hogy engem csak az érdekel, ami ott elől zajlik. Hogy a magyartanárom vegyen észre, lássa, hogy iszom a szavait, hogy milyen gyöngybetűkkel jegyzetelek. „Látod, látod, én tudom, hogy mire gondolsz, mit akarsz mondani! Mi egyek vagyunk, én te vagyok, én tanár leszek, csak ezért érdemes élni, én ezt fogom továbbadni mindenkinek.” Tanár vagyok. Most már biztos, mert egy év után végre felvettek. Itt fogok dolgozni, ebben az ismeretlen iskolában, a tanáriban asztalom van, beszállhatok a tanári liftbe. A nevemet kiírják a falra a kollégák közé. Kedvezményesen áron kapom az ebédet. Tanár lettem. Csupa ismeretlen, zárt, átlátszatlan tekintet. Unalom. Értetlenség. Acélbetétes bakancs, fekete. Dzseki, bomber típusú. Iskolai fegyelmi eljárás, cigarettázás okán. Anya véraláfutásos. Apa alkoholista. Büntetőjogi per. Nem sikerült. Itt nem fogom elvárásolni, nem fogom elbűvölni őket. Tanár vagyok.⁵⁸

Az előadásnak ez a jelenete, amelyben a magyar közoktatás egyetlen autentikus, de mindig csak „holnap vagy holnapután” érkező revizorát próbálják meg elpusztítani, úgy interpellál az ún. „fekete pedagógia” ellen,⁵⁹ hogy rámutat annak rendszerszintű összetevőire is. Tapinthatóan abban a társadalmi mezőben játszódik, amelyben a hierarchia alján lévő ellenáll, a hierarchia tetején álló pedig a másik erőtlenségből merít erőt egy olyan

⁵⁸ Idézet az előadásban elhangzó szövegből.

⁵⁹ A „feketének” vagy „mérgezőnek” nevezett, először az 1970-es évek nyugat-német szakirodalmában felbukkanó, a pozitív és az élménypedagógiával szembe állított, rejtőzködő jelenségről lásd HUNYADY Györgyné – M. NÁDASI Mária – SERFŐZŐ Mónika, *Fekete pedagógia - Értékelés az iskolában*, Argumentum, Budapest, 2006.



cselekvéshez, amit nem akar és nem is tud végrehajtani. A hétköznapiok szakértőjeként olyan akciósort kell végrehajtanom, amit tanárként nap mint nap megteszek, pedig nem akarom, és amit diákként rajtam is nap mint nap megtettek, pedig sem én, sem tanárain nem akarták azt. Ám ahhoz, hogy ez lehetséges legyen, az kell, hogy miközben erőszakot követek el egy testen, úgy érzem, a takarásból minket figyelő és néhány perc múlva már mellettem ülő játszótársaim is velem húzzák-feszítik a KÁVA színészének testét. Haptikus emlékezetüknek köszönhetően ők is lejátszzák azt az akciósort, mely nem mellesleg sűrítve mutatja fel azt a kollektív test-biográfiát is, amely a látszólag csak kényelmesen üldögélő, álldogáló, beszélgető és a nyári szünetben hosszan regenárólódó tanári test elhasználódásáról szól.⁶⁰

Ebből a szempontból is egészen különleges folyamat volt, ahogy az én történetemet végül is a tanítónőként dolgozó lánya történetét képviselő Előd Nóra és Kertész Luca szólaltatta meg.⁶¹ Nem az etűd már említett történetmagja, hanem az a helyzet és az a munka helyezte a naplóbejegyzést

⁶⁰ S kiindulópontja lehetett az alábbi (jelenetként meg nem valósult) történetmorzsa is: „Kb. másfél évig tartó vastagbélgyulladásal küzdöttem, mindennapos fejfájásaim, mellkasi fájdalmaim, pánikrohamaim voltak, egy hónapon belül kétszer kerültem a sürgősségire, és a krónikus hátfájásról már nem is beszélek. Hasonlóképpen voltak a kollegáim is, akik közvetlenül velem dolgoztak.”

⁶¹ 1. „Nézőként ülök egy színházban, mint hetente háromszor szoktam. Rám néz három régi ismerős nagyon fáradt, nagyon szomorú, de nagyon eltökélt tekintete. Segítséget kérnek, és én segítek, hiszen nekem könnyebb Goldonira és öt kilencedikesre pazarolni a nem létező szabadidőmet, mint nekik a nem létező idejüket.” 2. „Monológot próbálok tizenhat évesekkel... felállok, hátamra fekszem, gördülök, köldökömre koncentrálok, együtt csináljuk... és az a 44 éves női test, amely fáradtan épp most idegenül el tőlem, csodaszépnek, csodaerősnek és ismeretlen ismerősnek érzi magát.” 3. „Már harminc-hatan vagyunk..., elfogyott 15 órás pizza, Harry Potter mindjárt megszerzi a bölcsek követé..., és akkor egy álmos hang: »ha apám tudná, hogy itt ilyen egy irodalomóra, kivenne az iskolából«. Nevetés és a gondolat: »miért nem félek?«” 4. „A tanszékvezetői irodából rohanok át a tanáriba... Havonta egyszer biztosan rám néz egy-egy nagyon fáradt, nagyon szomorú, de nagyon eltökélt tekintet... Nem segítséget, hanem ötletet, erőt, energiát és azonnali cselekvést kérnek, és én megoldom, vagyis megszegem azt a szabályt, amiről mindig utólag tudom meg, hogy létezik. És ezt a végén mindig az köszöni meg, akinek a szabályt kellene betartatnia. Szabadnak érzem magam, és nem értem, miért nem rettegek, amikor pedig én alapvetően gyáva és megalkuvó vagyok.”



transztörténeti síkra, melynek során a végzős „diákok” szerepében egy fővárosi elitgimnázium magyar- és drámatanára, a „tanárnő” szerepében pedig a hazai drámapedagógiai doyenje tanulta meg egymást.⁶² Számukra a társadalomért érzett felelősség fázisa olyan készségek, képességek, testtechnikák kigyakorlását jelentette, mint heti három szakjpróba során közösen szöveget memorizálni, egy 87 éves testet a játéktérben állva és ülve tartani, 2022 legmenőbb tiktok-kihívását tükörjáték-technikával elmozogni és gitárszóra keringőzni. Az ország legmagasabb pontjának megmászását magától értetődőnek tartó, tanári asztalon ülve lábát alátolt széken nyugtató, szikár női test az előadásnak ebben a mozzanatában saját Pierre Bourdieu-i értelemben vett habitusát szemléltette.⁶³ A törekeny támogatottságból sugárzó erő és intellektus az elmúlt évszázad társadalmi tapasztalatainak (nem utolsó sorban a Holocaust túl-, a Sztchlo-iskola meg-, a drámatanári mindennapok átélésének, az ez utóbbival együttjáró testtudatosságnak és a tánc szeretetének) stabilizálódottságából és annak természetes szemléltetéséből fakadt. Az előadás egyetlen jelenete, amelyben az a „gyerek”, aki ha széttépve is, de elvette egyikünkötől a stafétabotot jelző gitárt, nem volt jelen, két szempontból vált központiá – és politikussá. Egyfelől azért, mert ez a színház tapinthatóan abban a társadalmi mezőben játszódott, ahol a szigorból biztonság, a tudásból báj, a segítőkészségből derű sugárzott. Egy olyan atmoszférában, amely egyáltalán nem jellemzi iskoláinkat. Másfelől azért, mert a naplóbejegyzésben megfogalmazott személyes (test)történet olyan jelenetté transzformálódott, amely sűrítve mutatja fel az iskolai mindennapoknak azt a nevetségesen apró foltját, amikor nemcsak a „fej”, hanem a „test” is jól vagy épp rosszul érezheti magát.

⁶² Előd Nórával Glausius László beszélget, *Drámapedagógiai Magazin*, XXX/2 (2005), 4–8.

⁶³ „A történelem termékeként a habitus termeli az egyéni és társadalmi gyakorlatokat, tehát magát a történelmet, a történelem által létrehozott sémák szerint konform módon. A habitus biztosítja a múlt tapasztalatainak aktív jelenlétét, amelyek – lerakódva az összes szervben az észlelés, a felfogás és a cselekvés formáiként – biztosabban, mint az összes formális szabály és az összes explicit norma tendálnak a gyakorlatok konformitásának garantálására és az időbeli állandóságuk fenntartására.” Pierre Bourdieu *Sens pratique* című művét idézi POKOL Béla (szerk.), *Modern francia szociológiai elméletek*, Bíbor, Budapest, 1995, 132. Vö. Christian KLEIN (Hg.), *Handbuch Biographie*, J.B. Metzler, Stuttgart, 2009, 95–102.



Felhasznált irodalom

- BETHLENFALVY Ádám: „Amikor a facilitátor rendező. Párhuzamok a folyamatdráma és a devising színházi attitűdje között”, *Theatron*, XV/1 (2021), 32–41.
- BISHOP, Claire: „The Social Turn: Collaboration and Its Discontents”. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso Books, London, 2012, 11–40.
- BRECHT, Bertolt: „Az alak fejlődése”. MAJOR Tamás (szerk.): *Színházi tanulmányok*, Magvető Kiadó, Budapest, 1969. 513–514. [IMRE Katalin]
- CARLSON, Marvin: *The Haunted Stage. Theatre as Memory Machine*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2001.
- CARLSON, Marvin: „Tér és színház”. KURDI Mária – CSIKAI Zsuzsa (vál.): *A színpadtól a színpadig*, Americana e-books, Budapest, 2014, 325–349. [BACH Anikó]
- CZIBOLY Ádám: *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, InSite Drama, Budapest, 2017.
- DIE KONVIVIALISTISCHE INTERNATIONALE: *Das zweite konvivialistische Manifest. Für eine post-neoliberalie Welt*, transcript, Bielefeld, 2020.
- DONNELLAN, Declan: *Színész és célpont*, Corvina, Budapest, 2021. [KOLTAI M. Gábor] „Előd Nórával Glausius László beszélget”, *Drámapedagógiai Magazin*, XXX/2 (2005), 4–8.
- FISCHER-LICHTE, Erika: „A színház nyelve”, *Pro PHILosophia* I/1 (1995), 25–45. [Kiss Gabriella]
- FISCHER-LICHTE, Erika: *A performativitás esztétikája*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009. [Kiss Gabriella]
- FOPP, David: *Menschlichkeit als ästhetische, pädagogische und politische Idee. Philosophisch-praktische Untersuchungen zum „applied theatre”*, transcript, Bielefeld, 2016.
- FRANK, Adloff – HEINS, Volker M. (Hg.): *Konvivialismus. Eine Debatte*, transcript Verlag, Bielefeld, 2015.
- HAN, Byung-Chul: *A transzparencia társadalma*, Ráció Kiadó, Budapest, 2020. [SZABÓ Csaba]
- HOLLING, Eva: „Bekommen alle das Theater, das sie verdienen? Übertragung und/oder/als Methode”. Benjamin WIHSTUTZ – Benjamin HOESCH (Hg.). *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*, transcript, Bielefeld, 2020, 47–66.



- HUNYADY Györgyné – M. NÁDASI Mária – SERFŐZŐ Mónika: *Fekete pedagógia* – *Értékelés az iskolában*, Budapest, Argumentum, 2006.
- JOAS, Hans: *Die Kreativität des Handelns*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996.
- JOHNSTON, Kirsty (ed.): *Disability Theatre And Modern Drama: Recasting Modernism*, Bloomsbury Methuen Drama, London, 2016.
- KELEMEN, Kristóf: „Ez nem hadgyakorlat: egy kooperatív módszerű színházi munkafolyamat”. DERES Kornélia – HERCZOG Noémi (szerk.): *Színház és társadalom*, SzínText, Budapest, 2018, 213–226.
- KISS Gabriella: „Kollektív szupervízió – résztvevő-megfigyelői gondolatok a KÁVA Kulturális Műhely »A mi iskolánk« című állampolgári színházi projektjéről”. *Dramapedagógiai Magazin*, LXXIV/1 (2022), 26–36.
- KISS Gabriella: „Mi történt a történetemmel? Résztvevő-megfigyelői gondolatok egy »autobiografikus paktumról« (Lejeune)”, *Theatron*, XVII/2 (2023), 57–75.
- KLEIN, Christian (Hg.): *Handbuch Biographie*, J.B. Metzler, Stuttgart, 2009.
- KLEIN, Gabriele: „A táncelmélet mint a kritika gyakorlata”. CZIRÁK Ádám (szerk.): *Kortárs táncelméletek*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2013, 201–220. [Kiss Gabriella]
- KOTTE, Andreas: *Bevezetés a színháztudományba*, Balassi Kiadó, Budapest, 2015. [Edit KOTTE]
- KRICSFALUSI Beatrix: „Test- és pszichotechnikák Brecht és Sztanyiszlavszkij színházelméletében”. UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó – KRICSFALUSI Beatrix (szerk.): *Test – intézmény – hatalom: A színházi nyilvánosság szerkezetváltozásai Erdélyben*, Eikon Kiadó, UArtPress, Bukarest–Marosvásárhely, 2021, 42–64.
- KRICSFALUSI Beatrix: „Hogyan nem politikus az alkalmazott színház?”, *Theatron*, XV/1 (2021), 19–31.
- KURZENBERGER, Hajo: *Der kollektive Prozess des Theaters*, transcript, Bielefeld, 2009.
- LEHMANN, Hans-Thies: *Das Politische Schreiben*, Theater der Zeit, Berlin, 2002.
- LEJEUNE, Philippe: *Der autobiographische Pakt*, Übersetzt von BAYER, Wolfram und HORNIG, Dieter, Suhrkamp, Frankfurt a. Main, 2010.
- LÖSEL, Gunter: *Das Spiel mit dem Chaos. Zur Performativität des Improvisationstheaters*, transcript, Bielefeld, 2013.
- MATZKE, Annemarie: *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*, transcript, Bielefeld, 2012.



- MERLIN, Bella: *Acting. The Basics*, Routledge, London, 2010.
- MOUFFE, Chantal: *Kritik als gegenhegemoniale Intervention*. Übersetzt von Birgit MENNEL – Tom WAIBEL. <https://transversal.at/transversal/0808/mouffede>, [2023.05.01.]
- MÜLLER, Heiner: „Bonner Krankheit”, *Theater der Zeit*, LIV/11 (2004), 4–5.
- POKOL Béla (szerk.): *Modern francia szociológiaelméletek*, Bíbor, Budapest, 1995.
- PRESTON, Sheila: *Applied Theatre Facilitation: Pedagogies, Practices, Resilience*, Methuen, London, New York, 2016.
- RADOSAVLJEVIĆ, Duška: „A heterarchikus rendező: egy huszonegyedik századi szerzői modell”, *Játéktér*, XI/3 (2022), 29–43. [TAMÁS Ágnes – UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó]
- RIMINI PROTOKOLL: „ABCD”. *Theater der Zeit*, Berlin, 2012.
- RIMINI PROTOKOLL: „ABCD”. BORONKAY Soma (szerk., ford.): *Színház*, XLIX/3 (2016) 9–11.
- ROSELT, Jens: *Seelen mit Methode: Schauspieltheorien*, Alexander, Berlin, 2005.
- RUFFINI, Franco: „Sztanyiszlavszkij »rendszere«”. BARBA, Eugenio – SAVARESE, Nicola (szerk.): *A színész titkos művészete. Színházantropológiai szótár*, KRE-L'Harmattan, Budapest, 2020, 283–286. [REGŐS János]
- SCHÜTTPELZ, Erhard: „Testtechnikák”, *Tiszatáj*, LXXI/2 (2017), 92–104. [VINCZE Ferenc]
- STEINWEG, Reiner: „Lehrstückspiel als Gegenstand der Friedensforschung”. Christoph NIX – Dietmar SACHSER – Marianne STREISAND (Hg.): *Theaterpädagogik*, *Theater der Zeit*, Berlin, 2012, 111–116.
- SZABÓ-SZÉKELY, Ármin: „Az alkalmatlan színház”, *Színház*, L/4 (2017), 6–8.
- SZTANYISZLAVSZKIJ, Konsztantyin: *A színész munkája. Egy színinövendék naplója*, Gondolat, Budapest, 1988. [MORCSÁNYI Géza]
- WIHSTUTZ, Benjamin: *Der andere Raum. Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater*, Diaphanes, Zürich, 2012.
- WINNICOTT, Donald W.: *Játszás és valóság*, Animula Kiadó, Budapest, 1999. [dr. BÍRÓ Sándor – SZÉCHEY Orsolya]

ANTAL KLAUDIA

A résztvevői kritikáról

A részvételi színház kutatójaként és gyakorló kritikusaként egyaránt foglalkoztat annak a kérdése, hogy miért születik a mai napig olyan kevés kritika a részvételi színházról,¹ miközben az elmúlt két évtizedben megannyi munkaformán keresztül bizonyította be a műfaj, miképpen tud politikus színházként társadalomformáló jelentőségre szert tenni.² Ráadásul az utóbbi években nem csupán a különböző részvételi színházas projektek szaporodtak meg, hanem a workshopok és (egyetemi) képzések is,³ a kritikák száma azonban továbbra is alacsony. Beszédes példa, hogy a k2 Színház osztályterem-színházi előadásáról, az *Antigonéről*, mely a 2017/18-as évadban megkapta a legjobb gyerek- és ifjúsági előadásért járó színikritikusok díját, nem olvasható (önálló)⁴ szakírói reflexió, csupán blogbejegyzéseket⁵ találni. Nem gondolom, hogy a szakmai érdektelenség lenne az oka a részvételi színház alulreprézentságának a kritikai recepcióban. A kritikus kollégák többsége elismeri és díjazza a területen alkotók munkáját, erről árulkodik a 2022-ben alapított *Jövő díj* is, melyet a színikritikusok a színházi nevelés területén két legrégebb óta alkotó

¹ A részvételi színházon azoknak a színházi műfajoknak az átfogó, elsősorban dramaturgiai szempontú megnevezését értem, melyek a színpad és nézőtér között húzódó láthatatlan fal lebontására, a nézők közvetlen bevonódására törekzenek.

² Bővebben ld. ANTAL Klaudia, *A részvételi színház politikussága*, Doktori Disszertáció, Pécsi Tudományegyetem, Pécs, 2021.

³ Például ld. *Személyes színház és Közösségi színház* képzés a Freeszfe szervezésében.

⁴ Cziboly Ádám ír az előadásról röviden a IV. Tantermi Színházi Szemlétről szóló „gyorsjelentésében” a Revizoron. Ld. CZIBOLY Ádám, „Lenne mit feldolgozni”, *revizoronline.com*, 2017.10.10.

⁵ KÉTLÁMPÁS, „Antigoné”, *ketlampa.blog.hu*, 2017.10.06.; MEZEI NÉZŐ, „k2 – Színház megrendelésre – Antigoné – teremszínházi előadás”, *mezeinezo.blog.hu*, 2018.04.19.



és fennálló társulatnak, a Kerekasztal Színházi Nevelési Központnak és a Káva Kulturális Műhelynek ítélték oda. Mi lehet akkor az elenyésző kritikai visszhang oka?

Az egyik lehetséges válasz – melyet jelen tanulmányban körbe kívánok járni – az, hogy másfajta szakírói hozzáállást és megközelítést igényel egy színházi társasjáték vagy egy vitaszínházi előadás, mint egy hagyományos nézői pozíciót kínáló színházi produkció. Mennyire kell/lehet például résztvevővé válnia egy kritikusnak a részvételi színházi esemény során, milyen szempontokat célszerű szem előtt tartania az elemzéskor, s az alkotóknak adott visszajelzésen kívül kiknek szól(hat) a kritika? Nem célom kimerítő választ adni a feltett kérdésekre, azt tartom inkább fontosnak, hogy felvetéseim (jó esetben) közös gondolkodást indítsanak el a részvételi színházról szóló kritikáirásról.

A külföldi példa: *embedded criticism*

Egy 2012-es *Open Space*⁶ fórumon fiatal brit kritikusok azon kezdtek el közösen gondolkodni, hogy a párbeszéd milyen új formáját lehetne kialakítani a színházcsinálók és az elméletírók között, illetve, hogy szükséges-e, fenntartható-e megőrizni a köztük lévő távolságot.⁷ Felmerült javaslatként, hogy a kritikus vegyen részt a próbafolyamatban (*embedded in rehearsals*), azaz ne csupán a premier alapján ítéljen meg egy előadást, hanem a munkafolyamatot részben vagy végig követve mutassa be, elemezze az alkotófolyamatot is.

Az *embedded criticism* fogalmát Andrew Haydon szabadúszó kritikus és blogíró használta elsőként egy társulat iraki turnéjáról szóló beszámolója kapcsán.⁸ A kifejezés az *embedded journalism*-ből ered, mely olyan újságírói gyakorlatot jelent, amikor a riportert egy fegyveres konfliktus során az egyik hadsereg irányítása, védelme alá helyezik. Ennek köszönhetően

⁶ Phelim McDERMOTT, „How Open Space is shaping the future of theatre and the arts”, *theguardian.com*, 2012.07.10.

⁷ [N. N.], „What new dialogue can we set up between people who write about theatre and people who make it?”, *devotedanddisgruntled7.blogspot.com*, 2012.02.29.

⁸ Andrew HAYDON, „Embedded”, *postcardsgods.blogspot.com*, 2012.04.30.



a tudósító elkísérheti a csapatokat a harci övezetbe, azaz testközelből számolhat be az eseményekről. Az Egyesült Államok Védelmi Minisztériuma az iraki háború folyamán vezette be ezt a gyakorlatot válaszul az őt ért korábbi kritikára, hogy az újságíróknak alacsony hozzáférhetőségi szintet biztosítanak.⁹ Sokan azonban megkérdőjelezték az így készült tudósítások objektivitását, hiszen az újságírók teljes mértékben kiszolgáltatottak az adott hadseregnek. Nem ritkán propagandistákként, spin doctorokként hivatkoznak rájuk, azt vetve a szemükre, hogy kiszolgáltatottságuk és érintettségük okán kedvező színben tüntetik fel az eseményeket a médiában.¹⁰

Az *embedded criticism* szkepticusai is a művészek és a kritikus közti közeli kapcsolatot tartják problémásnak, mondván, hogy a kritikus érintettsége révén csak elfogultan tud értékítéletet hozni. Felmerül azonban a kérdés, hogy szükségszerűen kell-e értékítéletet tartalmaznia egy kritikának. Haydon válasza erre egyértelműen a nem: úgy gondolja, hogy „a kritikus tényleges *véleménye* gyakran a legkevésbé fontos része egy recenzióknak”.¹¹ Az angolszász hagyományban nagy népszerűségnek örvend az úgynevezett *consumer guide* kritika, mely jól behatárolt pontszámaival vagy egyértelműsített rossz/jó értékelésével segít a közönségnek az előadás kiválasztásban; többszemponú elemzés helyett inkább egy gyors értékelést ad a műről.¹² Ez a típusú kritikai gyakorlat, amikor valaki azzal a szándékkal bírál egy produkciót, hogy „másokat eligazítson, tájékoztasson, pallérozzon”¹³, ráerősít arra a hatalmi helyzetre,

amellyel szemben időről időre megfogalmazódnak rossz érzések, akár a megalázottság, meg nem értettség, mellőzöttség gondolatai is (hogy lehet egy többhetes csapatmunkát néhány mondatban megítélni, stb).¹⁴

⁹ Martin LÖFFELHOLZ, „embedded journalism”, *britannica.com*.

¹⁰ Stephen FARRELL, „Embedistan”, *nytimes.com*, 2010.06.25.

¹¹ HAYDON, *i. m.*

¹² Daniel BYE, „Embedded Criticism: some Arguments, an Offer and a Dare”, *danielbye.co.uk*, 2012.04.20.

¹³ TAKÁCS Gábor, „Új típusú kritika”, *Színház*, 2015/4, 30–31, 30.

¹⁴ TAKÁCS, *i. m.*



Az *embedded criticism* egyik előnye – ahogy Takács Gábor,¹⁵ a Káva szakmai vezetője is kiemeli – éppen az lehet, hogy megváltoztatja ezt a hatalmi helyzetet azáltal, hogy másfajta viszonyt és párbeszédet követel meg a kritikus és az alkotók között. Ebben az új felállásban a kritikusnak (az alkotókhoz hasonlóan) vállalnia kell a „sebezhetőséget”, a bizonytalanságot, hogy nem feltétlenül ő birtokolja az ún. „igazságot”,¹⁶ azaz ki kell lépnie a mindentudó, bírálói szerepkörből és párbeszédre kell lépnie az alkotókkal. Valós párbeszéd pedig csak akkor jöhet létre, ha a kritikus tered enged a „személyességnek”,¹⁷ ha nem csupán a kommunikációs partnerét veszi szemügyre, hanem felülvizsgálja saját pozícióját, esetleges előítéleteit és viselkedési módozatait az adott témában, kérdésben, közegben.

A közös munka során a kritikus és az alkotók közti távolság csökkenésével a kritika műfaja véleményem szerint csak gazdagodhat: előfordulhat, hogy az adott írás értéktétele – ha tartalmaz olyat – kevésbé lesz objektív, viszont felszínre kerülhet egy sor olyan gondolat, kérdés, elemzési szempont, amire a szakíró kívülállóként önmagától nem jött volna rá. Az alkotócsoport működési mechanizmusát, munkamódszerét, motivációit, kérdéseit megismerve a szakíró új elemzési szempontokra találhat az előadás vizsgálatakor, illetve tágabb kulturális diskurzusba, esetleg társadalmi és politikai kontextusba helyezheti az elkészült előadást, mellyel szélesíthető az olvasók/érdeklődők köre.

Jó példa erre Kiss Gabriella értekezése a Káva *Aziskoláját!* című állampolgári színházáról, mely a Drámapedagógiai Magazinban jelent meg. A szakíró nem csupán megfigyelője, hanem résztvevője és szereplője is volt az alkotófolyamatnak, majd a létrejött előadásnak; írásában a saját hozott anyagának, vagyis történetének az alakulásán keresztül elemzi az alkotófolyamat egyes állomásait, a műfaji sajátosságokat, a „facilitátorok” munkamódszereit és helyezi el a létrejövő előadást szociológiai kontextusban is.¹⁸

¹⁵ TAKÁCS, *i. m.*

¹⁶ [N. N.], „What new dialogue...”, *i. m.*

¹⁷ RÁDAI Andrea, „Embedded criticism: beágyazott kritika”, *színház.net*, 2015.01.30.

¹⁸ KISS Gabriella, „Kollektív szupervízió – résztvevő-megfigyelői gondolatok a KÁVA Kulturális Műhely »A mi iskolánk« című állampolgári színházi projektjéről”, *Drámapedagógiai Magazin*, 2022/1, 26–36.



A beágyazottság az interdiszciplinaritásról is szól, a próbaterem kinyitására és a folyamat egy másfajta vizsgálatát, megértését biztosítja. A kritikusok és a nézők számára lehetőséget kínál arra is, hogy másképp kapcsolódjanak a színházhoz, hogy a folyamatot ugyanúgy értékeljék, mint az elkészült darabot. [...] Lehetőséget ad arra is, hogy a kritikát önmagában, gyakorlatként kezeljük, megkérdőjelezzük a struktúrát, a hatalmi modelljeit, a kulturális kapcsolatait és funkcióit. Kiküszöböli az egydimenziós gondolkodás problematikáját, ahol a kritika csak egy funkciót tölthet be, egyetlen gyakorlati módban és kontextusban létezhet, és csak egy kulturális területet szolgálhat ki.¹⁹

Andrew Haydon hét napon keresztül élt együtt egy társulattal egy minibuszba zárva, miközben egy számukra teljesen új és kulturálisan idegen országot fedeztek fel. Haydon elmondása alapján az intenzív együttlét „humanizálta” számára az alkotókat: az utazás során rádöbben, hogy a kritika az előadást produktumként kezelve sokszor elfelejteti az írójával, hogy amiről, vagyis akiről valójában véleményt alkot, az nem egy tárgy, hanem emberek közössége.²⁰

A *Színház* folyóirat 2013-as, *Beszélgetések a kritikáról* című interjú-sorozatában²¹ is rendre elhangzik a művészekről, hogy több emberséget várnának el a kritikusoktól; hogy a produktum mögé pillantva meglássák és értékeljék az előadás létrehozásába fektetett munkát és energiát, vagy legalábbis ne feledkezzenek meg arról. Az *embedded criticism* pótolja ezt a hiányt: az előadásra nem kész végtermékként, hanem csupán egy állomásként tekint, amit újabb és újabb előadások, közönséggel való találkozások, lehetséges viták és párbeszédok követhetnek. Ez a kritikai modell különösen hasznos az olyan műfajok esetében, melyek nem illeszkednek könnyedén a kritikairás általános gyakorlatába, mondjuk, mert estéről estére változik maga a színházi esemény (például az improvizációs színház)

¹⁹ DIANA DAMIAN MARTIN, „A snapshot-response on criticism and practice”, *exeuntmagazine.com*, 2014.02.26.

²⁰ HAYDON, *i. m.*

²¹ A sorozatban PROICS Lilla többek között Adorjáni Bálinttal, Babarczy Lászlóval, Balog Józseffel, Goda Gáborral, Gáspár Ildikóval, Novák Eszterrel, Pelsőczy Rékával, Sopsits Árpáddal, Söptei Andreával, Tasnádi Istvánnal és Térey Jánossal beszélgetett.



vagy a hangsúly nem az előadáson, hanem az azt megelőző, több hónapon át tartó munkafolyamaton van, vagyis a színházi alkotófolyamat elsősorban nem egy célt hivatott elérni, hanem egy funkciót betölteni, ahogy azt például a közösségi színháznál láthatjuk.

A hazai megjelenés: beágyazott/résztevői kritika

A hazai szaksajtóban Rádai Andrea hívta fel a figyelmet 2015-ben erre az új típusú kritikára, melyet „beágyazott kritikának” nevezett magyarul. Egy évvel később, 2016-ban jelent meg a színház.net oldalán az első beágyazott kritika, mely nem véletlenül egy részvételi színházi műfajról, a Káva másfél éven át ívelő közösségi színházi projektjéről, a *Szélmalomról* született.²² Az ötlet az alkotói oldaltól származott, a legnehezebb feladat pedig a kritikus személyének a megtalálása volt, hiszen egy több hónapon át tartó elfoglaltságról és munkáról volt szó, amiért ugyanakkora tiszteletdíj járt, mint egy „egyesítés” kritika esetében. Nem véletlen, hogy a külföldi gyakorlatban is az *embedded criticism* írója sokszor más feladatot is betölt az adott társulatban, például a dramaturg vállalkozik erre a feladatra. A *Szélmalomok*²³ esetében is hasonló történt: alkalmi sajtós munkatársként dolgoztam a *Szélmalomok*-projektben, amikor jött a felkérés, hogy kipróbálnám-e a beágyazott kritika műfaját.

2015 márciusában egy kétnapos workshopkal indult útnak a projekt, majd szeptembertől havi rendszerességgel látogattak a színész-dramatanárok Hódmezővásárhely, Mindszent és Székkutas egy-egy általános iskolájába, ahova főként tanyasi gyerekek jártak. A színész-dramatanárok az állandó diákcsoportoknak színjátzó foglalkozást, az iskola többi tanulójának pedig drámaórákat tartottak. Novemberben csatlakoztam résztvevő kritikusként a projekthez, s onnantól kezdve igyekeztem minden csapattal minél több időt eltölteni – a projekthéten én magam is Vásárhelyre költöztem és onnan ingáztam a települések között – annak érdekében, hogy egyformán megismerhessem a diákokat, nyomon tudjam követni

²² ANTAL Klaudia, „Nem szélmalomharc. Beágyazott kritika a Káva közösségi színházi, Szélmalom című projektjéről”, *színház.net*, 2016.06.03.

²³ A projekt honlapja: www.szelmalmok.hu



az egyéni kompetenciák fejlődését és a közösségi színházi előadások létrehozásának lépéseit.

Hiszem, hogy nem csak beépített megfigyelője, hanem résztvevője is voltam a *Szélmalmok*nak: szoros és élő kapcsolatomban alakult ki a diákokkal és a településekkel, segítettem a diákok által szerveződő Nagy Napok Kis Hősei egyesület elindításában, részt vettem a foglalkozások bemelegítő gyakorlataiban, a drámatanárok által végzett tervezési folyamatokban és az értékelő megbeszéléseken, nem utolsósorban pedig a létrejött közösségi színházi előadások nézőjeként is résztvevővé válhattam. Éppen ezért az *embedded criticism* fordításaként személy szerint a „résztvevői kritika” kifejezésének használatát javaslom a szó szerinti fordítás, a beágyazott kritika helyett.

A résztvevői kritikus pozíció lehetővé tette számomra, hogy megvizsgáljam például, hogy az előzetesen megfogalmazott alkotói célok miképpen jelennek meg a létrejött közösségi színházi előadásokban; hogy az alkotófolyamat ténylegesen társadalmi beavatkozásnak tekinthető-e; hogy a résztvevői diákoknak valóban volt-e lehetőségük kifejezni magukat a színházi akciókon keresztül; hogy mely területeken és mekkora mértékben valósult meg az *empowerment* jelensége, az egyéni kompetenciák fejlődése vagy éppen a csoportkohézió kialakulása.²⁴

Nem utolsósorban fontos pár szót ejteni a résztvevői kritika olvasóközönségéről is: a résztvevői kritika elsősorban nem az átlagos színházfogyasztót kívánja tájékoztatni, a látottak értelmezésében segíteni vagy éppen az előadáshoz kedvet csinálni, sokkal inkább szól az alkotó-résztvevőknek, akik egyfajta dokumentációként és visszajelzőként olvashatják a kritikát. Azáltal pedig, hogy a szakíró összefüggésbe hozza más művészeti, tudományos és társadalmi-szociológiai kérdésekkel az adott projektet, kitágíthatja a szakmai érdeklődők és a szakmai diskurzus körét. A felvetett problémák és kérdések inspirációs forrásként szolgálhatnak további alkotások számára, illetve a létrejött kritika saját gyakorlatára, hierarchikus viszonyrendszerére

²⁴ Ld. ANTAL Klaudia, „A Szélmalmok-projekt mint összetett dráma-alapú társadalmi beavatkozás”. GÖRCSI Péter – P. MÜLLER Péter – PANDUR Petra – ROSNER Krisztina (szerk.), *A színpadon túl. Az alkalmazott színház és környéke*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2016, 79–91.



is rákérdezhetnek. A *Szélmalom*ról szóló résztvevői kritika azonban a „némaság gödrébe hullott”,²⁵ nem sikerült hozzá kapcsolódó fórumot teremteni, mely elősegíthette volna a felmerülő gondolatok, ötletek elmélyítését, azaz nem alakult ki körülötte szellemi vita – pedig ez ugyanolyan fontos aspektusa (lehetne) ennek a kritikai gyakorlatnak.

Tisztában vagyok azzal, hogy az esetek többségében a kritikusnak nincs lehetősége ilyen mértékű részvételre, a kérdés, hogy akkor milyen szempontrendszer vezetheti, strukturálhatja a kritikust például egy komplex színházi nevelési előadás elemzése közben. 2013-ban, Sára Eszter és Vági Eszter kezdeményezte a Philther-kutatásban használt módszertan, elemzési szempontok²⁶ és szakkifejezések árnyalását a színházi nevelési előadások kapcsán. Jelen írásban csupán azzal az állításukkal, felvetésükkel vitatkoznék, miszerint

[m]íg a hagyományos színházi előadás esetében az elemző egy a nézők közül, addig a színházi nevelési programok esetében ő kívül marad a folyamaton, nem válik annak aktív résztvevőjévé, azaz a néző bevonódását, annak cselekvő megnyilvánulásait is a kereteken kívül lévő szemlélőként veszi szemügyre. [...] résztvevői helyzetből képtelenség lenne átfogó képet adni egy TIE-előadás egészéről.²⁷

A megfigyelő pozíció sem nyújt azonban biztosítékot az előadás teljeskörű rekonstrukciójára, hiszen, ahogy a szerzőpáros is írja később, a kiscsoportos feladatok során vagy az egyik csoport munkáját követi végig a szakíró, vagy rövid időre behallgat mindegyik csoport beszélgetésébe. Kívülállóságához való ragaszkodásával a kritikus megfosztja magát a részvételi színház tényleges nézői élményétől, a *vita activa*, a cselekvő lét megélésétől. A résztvevő kritikus megfigyelésein kívül a saját, résztvevői

²⁵ TAKÁCS, *i. m.*

²⁶ 1. Az előadás színházkulturális kontextusa 2. Dramatikus szöveg, dramaturgia 3. A rendezés 4. Az előadás látványvilága és hangzósága 5. Színészi játék 6. Az előadás hatástörténete

²⁷ SÁRA Eszter – VÁGI Eszter, „Bevezetés a színházi nevelés témájú Philther-elemzésekhez”, *Theatron*, 2013/4, 42–47, 45.



tapasztalataira is tud támaszkodni, így átfogóbb képet adhat arról, hogy az előadás milyen eszközökkel és módon éri el, hogy a néző résztvevővé váljon. A részvételi színházi előadások esetében a fókusz mindig a néző-résztvevőn, a néző-résztvevővé válás folyamatán van, ennek következtében a kritikának is azt kell alapos vizsgálat alá helyeznie, hogy a színházi esemény egyes elemei (a rendezés, a dramaturgia, a színészi játék, a látvány- és hangzó világ) hogyan járulnak hozzá a néző felszabadításához,²⁸ a néző-résztvevő színre lépéséhez. Ennek megfigyeléséhez személy szerint az alábbi, általános kérdések feltevését javaslom (Kiss Gabriellának²⁹ a TIE-hoz kapcsolódó remek Philther-sorozatéhoz mellett):

- Milyen, a közönség számára releváns kérdés, probléma, dilemma köré épül az előadás? Az előadás fókusza milyen viszonyban áll az adott közösség életkorával, (társadalmi és szociális) élethelyzetével?
- Az alkotók milyen eszközöket, lehetőségeket biztosítanak a néző-résztvevőknek ahhoz, hogy elsajátítsák az ítélőerő képességét? Hogyan készítetik őket arra, hogy ne csupán a véleményeik és álláspontjaik megfogalmazására törekedjenek, hanem arra is, hogy felülvizsgálják a kijelentéseiket mások szemszögéből, ennek hatására pedig újragondolják, esetlegesen újraalkossák korábbi nézeteiket?
- Az előadás miként járul hozzá a közönség érzésének megtapasztalásához, illetve a döntéshozásban való közös, egyenragú részvételhez?
- Hogyan működik az előadás a nyilvánosság tereként? Milyen módon teszi lehetővé az elhallgatás, az elhallgattatás gyakorlatát és hozza létre a kimondás jogát a néző-résztvevő számára? Hogyan bánik a tabuval, a társadalom marginálisnak tekinthető, többnyire néma vagy elhallgattatott csoportjaival? Mennyiben járul hozzá a társadalmi tér és a láthatósági rend újrafelosztásához?

²⁸ Jacques RANCIÈRE, *A felszabadult néző*, Műcsarnok Kiadó, Budapest, 2011, 8, 11.

²⁹ Kiss Gabriella, „A résztvevő színháza mint kulturális modell. Gondolatok a Káva Kulturális Műhely két »kifejezetten felnőtt közönség számára« készült előadásáról”. DERES Kornélia – HERCZOG Noémi (szerk.): *Színház és társadalom*, JAK – Prae.hu, Budapest, 2018, 96–122, 106.



- Hogyan jelenik meg az előadásban a pluralizmus eszméje, az emberi sokféleség, a vélemények és a néző-résztevők sokszínűsége?
- Az alkotók milyen módon törekednek a véleménykülönbségek, a diszszenzus kibontására, az agonisztikus konfrontáció megteremtésére, mederben tartására?
- Összefoglalva: a néző-résztevő az előadás során milyen úton-módon sajátítja el a kereső-kritikai attitűdöt?³⁰

Fontos, hogy a résztvevő kritikus tudatosítsa magában – kritikaírás közben – hogy ő csupán a saját néző-résztevői tapasztalatait, revelációit tudja megosztani; illetve, hogy a cél elsősorban nem a munkaforma, a műfaj bírálata, hanem az akkor és ott zajló folyamatok, történések elemzése. Az ideális az lenne, ha ő maga is – ahogy a részvételi színház alkotói – állítások helyett, vagy legalábbis mellett további kérdések feltevésére törekedne; ha a saját szakterületén, a kritikaírás gyakorlatában is a párbeszéd lehetőségét keresné.

Felhasznált irodalom

- ANTAL Klaudia: „Nem szélmalomharc. Beágyazott kritika a Káva közösségi színházi, Szélmalmok című projektjéről”, *színhaz.net*, 2016.06.03. <https://szinhaz.net/2016/06/03/antal-klaudia-nem-szelmalomharc/> [2023.06.01.]
- ANTAL Klaudia: „A Szélmalmok-projekt mint összetett dráma-alapú társadalmi beavatkozás”. GÖRCSI Péter – P. MÜLLER Péter – PANDUR Petra – ROSNER Krisztina (szerk.): *A színpadon túl. Az alkalmazott színház és környéke*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2016, 79–91.
- ANTAL Klaudia: *A részvételi színház politikussága*, Doktori Disszertáció, Pécsi Tudományegyetem, Pécs, 2021.
- BYE, Daniel: „Embedded Criticism: some Arguments, an Offer and a Dare”, *danielbye.co.uk*, 2012.04.20. <http://www.danielbye.co.uk/blog/embedded-criticism-some-arguments-an-offer-and-a-dare> [2023.05.31.]
- CZIBOLY Ádám: „Lenne mit feldolgozni”, *revizoronline.com*, 2017.10.10. <https://revizoronline.com/hu/cikk/6853/iv-tantermi-szinhazi-szemle> [2023.05.18.]

³⁰ E kérdések rávilágíthatnak az adott részvételi színházi előadás politikus jegyeire is. Bővebben ld. ANTAL, *i. m.*



- DAMIAN MARTIN, Diana: „A snapshot-response on criticism and practice”, *exeuntmagazine.com*, 2014.02.26. <https://exeuntmagazine.com/features/a-snapshot-response-on-criticism-and-practice/> [2023.05.31.]
- FARRELL, Stephen: „Embedistan”, *nytimes.com*, 2010.06.25. <https://archive.nytimes.com/atwar.blogs.nytimes.com/2010/06/25/embedistan-2/>, [2023.05.18.]
- HAYDON, Andrew: „Embedded”, *postcardsgods.blogspot.com*, 2012.04.30. <http://postcardsgods.blogspot.com/2012/04/embedded.html> [2023.05.23.]
- KÉTLÁMPÁS: „Antigoné”, *ketlampas.blog.hu*, 2017.10.06. https://ketlampas.blog.hu/2017/10/06/antigone_649 [2023.05.17.]
- KISS Gabriella: „A résztvevő színháza mint kulturális modell. Gondolatok a Káva Kulturális Műhely két »kifejezetten felnőtt közönség számára« készült előadásáról”. DERES Kornélia – HERCZOG Noémi (szerk.): *Színház és társadalom*, JAK – Prae.hu, Budapest, 2018, 96–122.
- KISS Gabriella: „Kollektív szupervízió – résztvevő-megfigyelői gondolatok a KÁVA Kulturális Műhely »A mi iskolánk« című állampolgári színházi projektjéről”, *Drámapedagógiai Magazin*, 2022/1, 26–36.
- LÖFFELHOLZ, Martin: „embedded journalism”, *britannica.com*, <https://www.britannica.com/topic/embedded-journalism> [2023.05.18.]
- MCDERMOTT, Phelim: „How Open Space is shaping the future of theatre and the arts”, *theguardian.com*, 2012.07.10. <https://www.theguardian.com/culture-professionals-network/culture-professionals-blog/2012/jul/10/open-space-arts-devoted-disgruntled> [2023.05.18.]
- MEZEI NÉZŐ: „k2 – Színház megrendelésre – Antigoné – teremszínházi előadás”, *mezeinezo.blog.hu*, 2018.04.19. https://mezeinezo.blog.hu/2018/04/19/k_2_szinhaz_megrendelesre_antigone_teremszinhazi_eloadas_2018_04_16_es_19_ajanlo [2023.05.18.]
- [N. N.]: „What new dialogue can we set up between people who write about theatre and people who make it?”, *devotedanddisgruntled7.blogspot.com*, 2012.02.29. <http://devotedanddisgruntled7.blogspot.com/2012/02/what-new-dialogue-can-we-set-up-between.html> [2023.05.18.]
- RANCIÈRE, Jacques: *A felszabadult néző*, Műcsarnok Kiadó, Budapest, 2011. [ERHARDT Miklós]
- RÁDAI Andrea: „Embedded criticism: beágyazott kritika”, *szinhaz.net*, 2015.01.30. <http://szinhaz.net/2015/01/30/radai-andrea-embedded-criticism-beagyazott-kritika/> [2023.05.31.]



SÁRA Eszter – VÁGI Eszter: „Bevezetés a színházi nevelés témájú Philther-
elemzésekhez”, *Theatron*, 2013/4, 42–47.

TAKÁCS Gábor: „Új típusú kritika”, *Színház*, 2015/4, 30–31.

GARAI JUDIT

**Részvételiség és alárendeltség
a Szívhangok Társulat
Megeshetne másképp című előadásában**

Bevezetés

A tanulmányban a Szívhangok Társulat *Megeshetne másképp* című előadásában megjelenő részvételiség és alárendeltség viszonyának az elemzése szorosan illeszkedik egy tágabb kutatásba, amelyben azzal kívánok foglalkozni, hogy a részvételi és közösségi színházi előadásokban meg tapasztalható színházfogalomnak, színházi aktivitásnak milyen lehetőségei vannak arra, hogy (kilépve az intézményesült színház és politika struktúráiból) visszanyerje társadalmi relevanciáját.¹ Hogyan jelenik meg a kortárs magyar alkalmazott színházban az etnikai vagy társadalmi kisebbségek problémája? Tud-e és akar-e a színpadon az elnyomott beszélni? Hogyan konstruáljuk meg és kiket sorolunk ebbe a kategóriába, kikhez jutnak el az ilyen kezdeményezések, és milyen hatásai vannak az ilyen eseményeknek a szűkebb és a tágabb közösségre nézve? Elérhető-e ma még a színházon keresztül bármilyen társadalmi változás?

Doktori kutatásom kísérletet tesz annak részletes bemutatására és elemzésére, hogy vannak olyan kezdeményezések, melyek számára evidens, hogy a tudományos megértést és a színházcsinálás folyamatát nem lehet különválasztani. Azaz az alkotás folyamatához szükségeltetik az a tudatos

¹ Az ELTE Irodalomtudományi Doktori Iskolájában zajló kutatás munkacíme: *A néző-résztevő dramaturgiái a kortárs magyar alkalmazott színházban*. Jelen tanulmány e témának csak egyetlen szegmensét érinti.



jelenlét, ami számításba veszi, hogy minden beavatkozásnak markáns hatása van a különböző lokalitási szinteken, az adott közösségben vagy az adott településen (faluban, városban). Ez az alkalmazott színházi² perspektíva teszi lehetővé azoknak az összetett folyamatoknak a megértését és átélését, amelyek bizonyos *subaltern* (alárendelt, elnyomott) csoportok, helyi közösségek viszonyait dinamizálják, és bemutatják az adott helyzethez vezető ok-okozati összefüggéseket is.

Az ilyen típusú megközelítés a művészszínházi diszpozitívum felől nézve sokszor másodvonalbeli a kortárs magyar színházi területen, miközben több olyan alkotócsoport (pl. a Sajátszínház és a Szívhangok Társulat, az UtcaSzak, a Láthatáron Csoport, a Faktor Terminál, a StereoAKT, a Független Színház vagy a KÁVA Kulturális Műhely) *ars poeticájának* központi eleme egy-egy társadalmi csoport, azok lokális történeteinek pontos bemutatása és mélyebb elemzése, ami csak alulnézeti perspektívából lehetséges. Ezt segíti doktori kutatásomban a részvétel fogalmának és mintázatainak vizsgálata, melynek során számba veszem a terminus szociológiai, politológiai és színháztudományi definícióit, illetve meghatározott aspektusok mentén kitérek a fogalom történeti vonatkozásaira – elsősorban Bertolt Brecht tandarab-elméletére, Paolo Freire kritikai pedagógiájára, *Az elnyomottak színháza* Augusto Boal-i módszertanára, valamint Gayatri Chakravorty Spivak és Antonio Gramsci *subaltern*- és kulturális hegemonia-elméleteire.

Jelen tanulmányomban azon részvételi, közösségi színházi projektek közül mutatok be egyet, amelyek – feltételezésem szerint – elkötelezettek amellett, hogy lokális és személyes történeteken keresztül beszéljenek regionálisan és országosan meghatározó társadalmi, politikai és gazdasági

² „Az alkalmazott színház nyílt politikai, pedagógiai vagy terápiás céllal rendelkező, a színház mint művészeti intézmény hagyományos keretein kívül létrejövő színházi projektek gyűjtőfogalma. Olyan egymástól sokszor radikálisan különböző, ám minden esetben funkcionálisan meghatározott színházi gyakorlatokat jelöl, amelyek pontosan definiált csoportok, egyének és/vagy közösségek életébe való beavatkozásukkal társadalmi változást kívánnak elérni. A hagyományos színházzal szemben nem kizárólagos célja egy előadás létrehozása (nem is mindig jön létre bemutatható előadás), hanem sokkal inkább a közös munka folyamatára fókuszál.” CZIBOLY Ádám (szerk.), *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, InSite Drama, Budapest, 2017, 154.



folyamatokról, valamint problémákról. Ilyen kezdeményezések közé sorolom többek között a Szívhangok Társulat két előadását, a 2017-ben bemutatott *Éljen soká, Regina!*, és a 2022-ben létrehozott *Megeshetne másképp* című előadásokat. Mindkét előadás főbb résztvevői különböző generációkhoz tartozó szomolyai, roma nők, mindkét projekt nőgyógyászati, szülészeti, gyermekvédelmi ellátáson alapuló személyes történeteket dolgoz fel, s mindkét esetben a produktumorientáltsággal szemben a színházi előadás csak egy része annak a hosszan tartó művészetpedagógiai, közösségi színházi, részvételi kutatási, megértési és feldolgozási folyamatnak, amelyet évek óta folytat a Sajátszínház Szomolyán.

Vizsgálódásom középpontját azért is adják az ilyen típusú kezdeményezések, mert a rendszerváltás óta a közbeszéd meghatározó részévé vált a marginalizált csoportok, valamint a leszakadónak és elmaradottnak titulált vidéki Magyarország és az ezzel szembeállított (fő)városi lét között feszülő ellentét. Mint az elmúlt évtizedben többször, a 2022-es országgyűlési választásokat követően is felmerült az igény arra, hogy a nyilvánosság mélyebben megismerje és megértse azokat a politikai, társadalmi és gazdasági folyamatokat, amelyek alakítják a magyar társadalmat. Dramaturgként és szerkesztőként tizennégy éve dolgozom olyan színházi és videós projekteken, amelyek részvétel alapú módszerrel dolgoznak fel egy-egy társadalmi csoportot érintő problémát – és rengeteg sikertelen kezdeményezést tudok a hátam mögött. Munkáim során folyamatosan foglalkoztatott az a kérdés, hogy mi a 21. századi művészet, azon belül is a színház társadalmi funkciója, hogyan nyerheti vissza társadalomalakító és -formáló tényezőjét a kortárs magyar politikai, társadalmi és gazdasági viszonyok között. Egyáltalán: lehet-e és érdemes-e részvételi színházat csinálni egy demokrácia-délibábos harmincnégy év után, a Kádár-rendszer mintáinak visszatérésével, egy refeudalizálódó társadalomban a hagyományos demokráciákból³ vett módszertanok mentén?

³ Ld. erről a politológiában és a filozófiában a különböző demokráciamodelleket, úgymint pl. westminsteri modellt, konszenzusos modellt, vezérdemokrácia, népi demokrácia, liberális demokrácia, illiberális demokrácia, részvételi demokrácia, parlamenti demokrácia.



Gramsci és Spivak *subaltern* fogalma

Schuller Gabriella *Szóra bírható-e az alárendelt a kortárs magyar színpadon?* című tanulmányában Gayatri Chakravorty Spivak elméletéből kiindulva két előadást elemez. Egy közsínházi előadást, a Katona József Színházban 2015-ben bemutatott *Az Olaszliszkaikat*,⁴ valamint egy független színházi előadást, a Gruppo Tökmag 2015-ben az Aurórában, majd 2016-ban a Trafóban bemutatott *Sárkány Lee*-jét.⁵ *Az Olaszliszkaik* esetében Schuller rámutat, hogy ezzel a produkcióval folytatódott az ugyancsak a Katona József Színházban, 2010-ben bemutatott *Cigányok* című előadás körül kirobbant, a romák színházi reprezentációját is érintő vita.⁶ A *Sárkány Lee* című előadás alapja a *Mozgó Világ*ban 1988-ban megjelent képregény, Sárkány (Kolompár) István alkotása. A képregényben egy roma kamasz mindennapjai keverednek az akcióhősök és képregények világával. Schuller tanulmányában Spivak nyomán felhívja a figyelmet arra, hogy a

két előadás egy fontos különbséget példáz: a kisebbség többségi perspektívában történő reprezentációja versus a saját többségi perspektíva kritikus tudatosítása, megnyit(hat)ja az utat az önképviselés felé.⁷

Mindkét elemzett előadás színházi térben, egy-egy professzionális színházi alkotócsoport által kezdeményezett és létrehozott, a produkcióra

⁴ Borbély Szilárd: *Az Olaszliszkaik*, bemutató: budapesti Katona József Színház, 2015. október 1., rendező: Máté Gábor

⁵ Gruppo Tökmag: *Sárkány Lee*, bemutató: Auróra, 2015. május 27., rendező: Lázár Helga.

⁶ Számos elemzés, kritika, reflexió született, vita zajlott már az előadással kapcsolatban, melynek alapját a produkció rendezője, Máté Gábor és a Független Színház Peer Gynt ösztöndíjasainak az előadás társadalomábrázolását, benne a roma reprezentációt, valamint a kulturális hitelesség kérdését firtató levelezése adja. A teljes levelezés itt olvasható: http://nol.hu/kultura/fuggetlen_szinhaz_kontra_mate_gabor_-_a_levelvaltas-1363265 valamint lásd még a KRICSFALUSI Beatrix, „Reprezentáció, esztétika, politika (avagy miért nem politikus a magyar színház)”, *Alföld*, 0401–3174, 2010, 79–87.

⁷ SCHULLER Gabriella, „Szóra bírható-e az alárendelt a magyar színpadon?”. DERES Kornélia – HERCZOG Noémi (szerk.), *Színház és társadalom*, Prae.hu Kft., Budapest, 2018, 71.



koncentráló alkotói folyamat volt. Az általam vizsgálni kívánt előadás, a *Megeshetne másképp* alkotásában viszont más munkamódszer dominál: az alkotói, közösségi folyamaton van a hangsúly, civil résztvevőkkel, azaz a boali értelemben vett néző-résztvevőkkel (spectactor)⁸ dolgozik, s az előadás csak egy része a több éven át tartó művészetalapú foglalkozás-sorozatnak. Az intézményesült rendszeren kívüli alkotás, a nem professzionális játékosok bevonása, a kollektivista munkamódszer és a társadalmi-politikai értelemben vett, cselekvőképes szubjektivitás a Sajátszínház módszertani sajátja.

Viszont, hogy megértsük, mit is jelenet az előbb felvetett Schuller-idezetben pontosan a saját többségi perspektíva kritikus tudatosítása és a színházi előadás önképviselet felé vezető útként elgondolt koncepciója, ahhoz először Gramsci és Spivak *subaltern* fogalmát kell áttekintenünk.

Az olasz marxista filozófus, Antonio Gramsci olyan közösségekben látta az uralommal való szembeszegülés lehetőségét, melyeket hol *subaltern*-eknek, hol *subaltern*-csoportoknak, hol *subaltern*-osztályoknak nevezett. Ezzel ráirányította a figyelmet azokra a csoportokra, osztályokra, amelyek a társadalmi egyenlőtlenségek miatt hátrányt szenvednek. Gramscinál a *subaltern* kifejezés többnyire az uralkodó osztállyal szembeni pozíciót jelöli, viszont arra is utal, hogy ez nem egyetlen homogén egységet alkotó csoport, hanem eltérő élet- és munkakörülményekkel rendelkező egyének/csoportok gyűjtőfogalma. Nemcsak osztálykülönbségekről van szó, hanem más társadalmi megosztottságokkal járó jegyekről is, melyek például nemek közötti, város és vidék közötti, nemzetek közötti, nemzetiségek közötti összefüggésben jelentkeznek. Ahogy Gramsci írja a *Börtönfüzetekben*:

⁸ A boali módszer alapja, hogy a színház nyelvén megfogalmazhatjuk és közölhetjük is véleményünket, s ezen keresztül arra világít rá, hogy képesek vagyunk-e spect-actor-ként (azaz néző-résztvevőként) megoldani olyan problémákat, melyeket hagyományos nézőként esetleg nem is látunk olyan bonyolultnak, nehezen kezelhetőnek. Színházi formái lehetőséget adnak az azonnali, improvizatív, problémaközpontú visszacsatolásra, valamint arra az alapelvre építenek, hogy a művészet meg tudja változtatni a társadalmat, pontosabban az egyénekben játszódó nagyobb társadalmi reflexiós folyamatok elindítója és a szabadsággyakorlás egyik eszköze lehet, mivel a néző-résztvevő megtapasztalja a szabadságot és az ezzel járó azon folyamatok elindulását, melyek változásokat idézhetnek elő.



Az alárendelt társadalmi csoportok története szükségszerűen töredékes és epizodikus. Kétségtelen, hogy e csoportok tevékenységének történetében, ha csak ideiglenes szinten is, de megfigyelhető az egységesülés irányába mutató tendencia, de ezt a tendenciát az uralkodó csoportok kezdeményezése folytonosan megtöri, és ezért csak a történelmi ciklus lezárultával lehet megállapítani, hogy sikeres volt-e. A történelmi ciklusnak a sikeres lezárása nem lehetetlen. Az alárendelt csoportok mindig elszenvedik az uralkodó csoportok kezdeményezését, még akkor is, ha láznak és felláznak: csak a »tartós« győzelem töri meg az alárendeltséget, és az sem azonnal.⁹

Gramsci a *subaltern* kifejezést kulturális-ideológiai értelemben használta. Kulturális hegemonia koncepciójának kidolgozásakor azt vizsgálta, hogy a gazdasági elit az elnyomás eszközeivel, azaz olyan általánosan elfogadott kulturális normák segítségével milyen módokon képes a markában tartani a munkásosztályt, az elnyomott csoportokat, amelyek intézményeken keresztül termelődnek újra. Ennek segítségével az alárendeltek nemcsak elfogadják a rendszert, hanem fenn is tartják azt. Mint azt Gramsci kifejtette,

a hegemonia ténye kétségkívül megköveteli, hogy a hegemon csoport figyelembe vegye azoknak a csoportoknak az érdekeit és tendenciáit, amelyek fölött hegemoniát gyakorol, hogy kompromisszumos egyensúly jöjjön létre, azaz hogy a vezető csoport korporatív jellegű gazdasági áldozatokat hozzon, de az is kétségtelen, hogy ezek az áldozatok és ez a kompromisszum nem érinthetik a lényegét, ugyanis ha a hegemonia etikai és politikai, szükségképpen gazdasági is, szükségképpen arra a döntő funkcióra épül, amelyet a vezető csoport a gazdasági tevékenység döntő magyában betölt.¹⁰

A kulturális hegemonia érvényesítésének módszerei sokfélék lehetnek, viszont fontos, hogy kulturális alapon hozzák létre a különböző társadalmi csoportok között, miközben a fennálló gazdasági rendet

⁹ Antonio GRAMSCI, *Gefängnishefte, Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von K. Bochmann und W.F. Haug, Hamburg, 1991, Bd. 9, 2191. [saját fordítás]

¹⁰ Antonio GRAMSCI, *Új fejedelem*, Magyar Helikon, 1977, 75.



megkérdőjelezhetetlenné teszik. Gramsci tehát a társadalmat, a politikát, a kultúrát, az ideológiát és a gazdaságot nem egymástól függő, hanem egymásra kölcsönösen ható viszonyrendszerekként képzelte el. Annak ellenére, hogy Gramsci osztályokban gondolkodott, a politikai cselekvés facilitálását egy olyan speciális csoporthoz köti, amely igaz, hogy osztályokhoz kötődik, de mégis egy eltérő halmazt alkot: ez az értelmiségiek csoportja. „Vajon az értelmiség önálló és független társadalmi csoport-e, vagy pedig minden társadalmi csoportnak megvan a maga külön értelmiségi kategóriája?” – teszi fel a kérdést.¹¹ Az értelmiség Gramsci szerint tág fogalom: „Minden ember értelmiségi, mondhatnánk ezen az alapon; de nincs minden embernek értelmiségi funkciója a társadalomban.”

Az értelmiség kétféle definíciójának megalkotásakor Gramscit az a kérdés vezérelte, hogy a különböző értelmiségi kategóriák kialakulásának valóságos történelmi folyamatai mentén elképzelhető-e olyan csoport, amely az aktuális hegemoniát kezdi ki. Abból a téziséből indult ki, hogy a társadalom minden egyes tagja filozófus, művész, hiszen van ízlése, erkölcsileg tudatos magatartást tanúsít, valamifajta világnézetet vall, és ezzel hozzájárul egy világnézet megvédéséhez vagy módosításához, vagyis az új módon való gondolkodás felébresztéséhez. Az emberek bölcsék, mindenkinek van szerves tudása. Nem létezik tisztán fizikai munka, még a leggépiesebb munkában is rejlik szakértelem, vagyis az alkotói intellektuális tevékenység minimuma. Kétféle értelmiségi típust különböztet meg: a tradicionális (hagyományos) értelmiséget és az organikus (szerves) értelmiséget. A hagyományos értelmiséget a politikai társadalom termeli ki magából, integrálódik a rendszerbe, legitimálja és fenntartja azt, hiszen mind szellemi, mind anyagi téren függ tőle. Az organikus értelmiséget viszont az alárendelt csoportok termelik ki magukból, ebből kifolyólag ellenhegemoniát akar kiépíteni úgy, hogy nem szakad el az alárendelt csoporttól, így az elnyomottak érdekeinek autentikus képviselőjévé válik. Mint írja:

Megfigyelhetjük, hogy azok a „szerves” értelmiségiek, akiket minden új osztály önmagával együtt létrehoz és fokozatos fejlődése során kinevel,

¹¹ Uo. 271.



többnyire nem mások, mint az új osztály által megteremtett új társadalmi típus eredeti tevékenységének »specializálódott« részmozzanatai.¹²

Az értelmiség felelősséggel tartozik a társadalmáért, így Gramsci elutasítja a közéleti aktivitás iránti közönyös, pusztán hivatásának élő értelmiség szerepét:

Az új értelmiségi létmódját nem alkothatja többé az ékesszólás, az érzelmek és szenvedélyek külső és pillanatnyi mozgatója, hanem csak az aktív bekapcsolódás a gyakorlati életbe, amelyben az értelmiség mint építő, szervező vesz részt, aki »folytonosan meggyőző«, mert nem pusztán szónok [...],¹³

hanem potenciális vezető, ami Gramsci értelmezésében a szakember és a politikus tudásából egyesülő szerep. Abban, hogy minden csoportnak ki kell fejlesztenie a maga szerves értelmiségét, a pedagógia és az oktatás kap kiemelt szerepet. Gramsci elméletében az oktatás egyszerre jelent két dolgot: egyrészt az iskolai oktatás újragondolását, másrészt pedig azt is, hogy minden társadalmi mozgalom egyszersmind pedagógiai jellegű is. Ugyanezt vallja Paolo Freire kritikai pedagógiája, és az ő nyomán Augusto Boal is, aki *Az elnyomottak színháza* című elméleti munkájában¹⁴ mindezt kiterjeszti a részvételi, közösségi színházra, miszerint a színház és a nevelés nem választható el egymástól. Mindkettő dikurzusteremtő, s ezen keresztül változást hozó eszköz. A kritikai pedagógiából átvett és a boali társadalmi dramaturgiával élve mozgásba lehet hozni a hatalmi viszonyokat, és közös cselekvésként értelmezni a színházi aktust. Véleményem szerint ennek egyfajta módozatát láthatjuk a Szívhangok Társulat művészetalapú részvételi akciókutatási módszertanában is. De ahhoz, hogy az elnyomott csoport tagjai szóhoz juthassanak és egy művészeti projektben képviseljék magukat, tisztáznunk kell azt, hogy mik lehetnek ennek az aktusnak a segítő és gátló tényezői.

¹² Uo. 272.

¹³ Uo. 277.

¹⁴ AUGUSTO BOAL, *Theatre of The Oppressed*, Pluto Press, London, 2008.



Gramsci politikafilozófiáját viszi és gondolja tovább az indiai *Subaltern Studies* történészcsoporthoz, melynek Gayatri Chakravorty Spivak is tagja. Spivak mint irodalomkritikus, kritikai kultúrakutató meghatározó munkájában, a *Szóra bírható-e az alárendelt?*-ben kijelenti, hogy

A baloldali értelmiség azon listáinak naivitása lepleződik itt le, amelyek önismerettel rendelkező és politikailag érett alárendeltekről szólnak: amikor az értelmiség őket reprezentálja, akkor egyúttal önmagát mint jelen nem lévőt reprezentálja.¹⁵

Ezért Spivak részletesen elemzi és vitába is száll Michel Foucault hatalomelméletével, Gilles Deleuze és Félix Guattari filozófiájával, s végül Jacques Derrida dekonstrukció-elméletét hívja segítségül. Spivak véleménye szerint bármilyen jóindulattal is történik az alárendelt csoportok megszólaltatására törekvés, ez többnyire megreked a helyettük való beszéd szintjén.

A negyedik fejezetben jut el odáig a tanulmány, hogy megvizsgálja, hogyan bírható szóra, ha egyáltalán, az alárendelt, és

mit kell tennie az elitnek ahhoz, hogy éber legyen az alárendelt véget nem érő konstituálódását? Ebben az összefüggésben a »nő« kérdése látszik a leginkább problematikusnak. [...] Úgy tűnik, a [posztkoloniális] térségben mind a Jobboldal, mind a Baloldal történeti, tudományos és gyakorlati szempontból egyaránt kevésbé tiltakozik a fajtudat, mint az osztálytudat analógiája ellen. Nem csupán kettős csúsztatásról van itt szó, hiszen a probléma nem egyszerűen az, hogy találunk-e egy pszichoanalitikus allegóriát, mely a harmadik világbeli nőt az első [világbeli nő]höz idomítja.¹⁶

Az indiai szokás, a sati, azaz özvegyáldozat példájának kutatása során Spivak vizsgálta a hagyomány szövegeit, értelmezéseit és félreértelmezéseit. Rámutatott arra is, hogy nincs olyan eredet, amire ez a tradíció visszave-

¹⁵ Gayatri Chakravorty SPIVAK, „Szóra bírható-e az alárendelt”, *Helikon Irodalomtudományi Szemle*, 1996/4, 450–483.

¹⁶ SPIVAK, *i. m.*, 470.



zethető, így a különböző értelmezések tévesek, hiszen éppen az özvegy, aki a máglyára megy, marad néma, saját hangja, álláspontja nem artikulálódik. Ebben az esetben is kimutatható az alárendelt helyett/alárendeltért való beszéd. A szöveg végén egy 1926-ban megtörtént esetet idéz fel a szerző. Egy indiai nő, Bhuaneswari Bhaduri a menstruációja idején követ el öngyilkosságot. Mivel a sati a hagyomány szerint csak a menstruáció végével, tisztítófürdő után volt elvégezhető, Spivak szerint Bhuaneswari Bhaduri tette „a sati-öngyilkosság társadalmi szövegének észrevétlen, ad hoc, alárendelt újra írása”. Ezt az újraíró gesztust pedig rákopírozza Derrida dekonstruktív, áthelyező, átértelmező szövegelemző technikájára, mert ahogy Spivak írja záróbekezdésében

Derrida a radikális kritikát a másik asszimiláció útján történő kisajátításának veszélyével jellemzi. Már csírájában felismeri a képzavart. Arra szólít fel, hogy írjuk át az utópisztikus strukturális készletet oly módon, hogy delirálja azt a belső hangot, amely a másik hangja bennünk. Itt és most el kell ismernem, hogy Jacques Derridát hosszú távon hasznosnak találok, amit *A szexualitás története és Mille Plateaux* szerzőiről többé nem tudok elmondani. Az alárendelt nem szólalhat meg.¹⁷

2010-ben megjelent egy összefoglaló kötet, amely tanulmányokkal reflektál a *subaltern*-csoportok megszólalási lehetőségeire és Spivak fent elemzett, több évtizeddel korábban írt tanulmányára.¹⁸ Maga Spivak is kiegészíti első szövegét, amikor arra hívja föl a figyelmet, hogy az alárendelt csoportoknak új kihívásokkal kell megküzdeniük, a terminus szélesebb jelentéstartalommal bír, egyenesen arányosan a kapitalizmus változásával. A nemzetközi kereskedelemben az elnyomottak munkarejét birtokolják és kizsákmányolják. A *subaltern* új fogalmába beékelődnek a globalizáció áldozatai, akiknek a társadalmakon belüli pozíciója identitás nélkülivé és sérülékennyé vált. Az államot a globális tőke menedzsereként identifikálja, amely folyamatosan kiszorítja a *subaltern*t az állampolgárság, mint az

¹⁷ SPIVAK, *i. m.*, 483.

¹⁸ Rosalind C. MORRIS (ed.), *Can the subaltern speak? Reflections on the history of an idea*, Columbia University Press, New York, 2010.



identitás megszerzéséhez szükséges pozíció keretéből. Spivak véleménye szerint egy feladatunk létezik: megtanulni tanulni a társadalom alsó rétegeitől, mert az elnyomott ma sem bírható szóra a társadalomtudományok adott keretei között. Kutatásomban arra teszek kísérletet, hogy megvizsgáljam, s adott esetben vitába szálljak Spivakkal, miszerint a részvételi színházi formák alkalmazásával megszólaltatható-e az alárendelt, vagy ezekben a művészeti kezdeményezésekben is az elnyomottak *helyett* történő beszéd kelti azt a látszatot, hogy hallani véljük az elnyomott saját hangját.

Jelen elemzés szempontjából fontos arra föl hívnunk a figyelmet, hogy az akadémiai közegben a Másikról zajló diskurzusok hegemon jellegűek, hiszen újra és újra alárendeltként reprodukálják azt. Különösen izgalmas kérdés ez Spivak esetében is, aki elhagyja származási országát, és a világ egyik legnagyobb, gazdaságilag, politikailag legbefolyásosabb országa legjelentősebb egyetemének oktatója lesz: a Columbia Egyetem professzori pozíciójából beszél, ugyanakkor kiáll a képviselő mellett – járja Afrika és a Kelet országait, tanít. Jelen szöveg írója és általában a részvétel alapú színházi előadások kezdeményezői is a többségi társadalomhoz tartoznak, ebből a pozícióból beszélnek, cselekednek, óhatatlanul többnyire kívülről/felülről jövő kezdeményezéseket működtetve. Ez egyúttal azt is jelenti, hogy hatalmuk van, viszont annak közösségi gyakorlását a társadalmi változás helyének tekintik. Ennek a kettősségnek a feszültsége feloldhatatlan ambivalenciát eredményez. Mind Gramsci, mind Spivak elméleteiből azt kell beemelnünk vizsgálódásunkba, hogy milyen eszközök léteznek arra, hogy a tudományos megértés és a színházi aktivitás összekapcsolódjék, illetve hogy a marginalizált csoportok esetében ne a helyettük történő beszéd és cselekvés legyen az elfogadott, hanem ők maguk szólalhassanak meg és cselekedhessenek. A következő fejezetben egy olyan kezdeményezést mutatok be, amelynek nem az volt a célja, hogy úgy reprezentálja ezen csoport tagjait, hogy helyettük beszél, hanem hogy megteremtse annak feltételeit (teret, időt, módszertant, kommunikációs formát biztosítva), hogy maguk a csoport tagjai hallathassák hangjukat.



III. A Sajátszínház Szívhangok Társulata és a *Megeshetne másképp* című előadás

A Sajátszínház programon belüli, 2016-ban alapított Szívhangok Társulatban¹⁹ szociodramás, digitális történetmesélési, dokumentum-, részvételi és közösségi színházi módszerekkel dolgoznak együtt a résztvevők egy Eger melletti, közel kétezer fős faluban, Szomolyán. A hat éve kitartóan működő társulat felvállaltan a művészi tevékenységen keresztül társadalmi változást szeretne elérni, ehhez pedig a művészetalapú részvételi akciókutatást használják, amiről Horváth Kata társadalomkutató, a program szakmai koordinátora, a társulat tagja így ír tanulmányában:

A társadalomtudományos kutatásnak egy Magyarországon újszerűnek számító megközelítésére és módszertanára támaszkodott ez a munka, amelyet művészetalapú részvételi akciókutatásnak neveznek. Ezen irányzat legfontosabb jellegzetességei, hogy (1) képviselői vállaltan elkötelezett, a saját beágyazottságot és a hatalmi viszonyokat reflektáló kritikai kutatásokat végeznek, (2) a kutatás összekapcsolódik valamely marginalizált társadalmi csoport érdekében történő beavatkozással, (3) a részt vevő emberek aktív szerepet kapnak a folyamatban és alakítják azt, (4) az alkalmazott művészeti, művészetpedagógiai, művészetterápiás módszerek kutatási módszerekként működnek, mint szisztematikus adatgyűjtési, elemzési és reprezentációs eljárások.²⁰

A program része az is, hogy a résztvevők – akik között van gramscianus értelemben vett szerves és hagyományos értelmiségi is – olyan közösségként működjenek, amely társadalmilag releváns problémákkal, az érintettek bevonásával, alkotóvá emelésével, a művészet eszköztárával közösségi-társadalmi folyamatokat hoz létre, és amelynek a legtöbb esetben a dialogikus-esztétikai projekteken túl az is célja, hogy konkrét társadalmi javaslatokat foglaljon magába. Egy ilyen munka során az adott közösség

¹⁹ A társulat tagjai a 2022/23-as évadban: <https://sajatszinhaz-szivhang.org/tarsulat/>

²⁰ HORVÁTH Kata, „Sajátszínház: SzívHANG. Nyolc roma nő saját színházának megszületése Borsodban”. HORVÁTH Kata – TAKÁCS Gábor (szerk.), *Kutatás alapú színház. Színház és pedagógia* 10., 94–113. www.sajatszinhaz.org



láthatatlan társadalmi, politikai, ideológiai viszonyai és keretei kerülnek felszínre, amelyek messze túlmutatnak a mikroszintű konfliktushelyzeten, és bepillantást engednek a rendszerszintű problémákba és megváltoztatásuk lehetőségeibe. A Sajátszínház metódusa alapvetően egy részvételi kommunikációs eszköz, mely a társadalmi igazságosságra keresi a választ, célja pedig a szociális igazságtalanságok feltérképezése, tudatosítása, megvizsgálása, majd ennek színrevitele az érintett résztvevőkkel közösen. Ez a típusú színházi aktivitás arra vállalkozik, s viseli annak felelősségét is, hogy terepet biztosítson a kiszolgáltatott, elnyomott, magukat nehezen képviselő, hátrányos helyzetű csoportok tagjai számára, hogy megszólalhassanak, sőt, hogy saját hangjukon szólalhassanak meg. Mint ahogyan azt Romankovics Edit a társulat tagja, rendezője megjegyzi:

A szociodramás, valamint a digitális történetmesélő műhelymunkák során elhangzó személyes szálakból szőjük a verbatim színház szövetét. Olyan teatrális formákat keresünk, amelyek az amatőr résztvevők számára lehetővé teszik a nyilvános térben való hiteles megszólalást: dramatikus gesztusokkal és hatásokkal kísérletezünk, amelyek a művészet közösségi, társadalmi dimenzióit helyezik a színházi esemény középpontjába. A személyes történeteket tehát nem színészek tolmácsolják, hanem maguk a történet birtokosai viszik színre. A műhelymunka során alkalmazott művészetpedagógiai módszerek és a színházi formákkal való kísérletezés mind-mind azt a célt szolgálják, hogy a résztvevő nők ne pusztán felmondják, hanem elemezzék és értelmezzék saját életük »nyersanyagát«. Ezzel a verbatim színház egy új modellje jön létre, amelyben a hivatásos színházi alkotók (dramaturg, rendező és a színésznő) a személyes történetek megszólaltatásán dolgoznak, saját tapasztalatukat, tudásukat e történetek hangos megjelenítésének szolgálatába állítják.²¹

Maga a kezdeményezés kívülről érkezik, a többségi társadalom privilegizált tagjai felől, de a módszertan és a hosszan tartó közös munka, a helyi jelenlét megadja az esélyét annak, hogy a színházi alkotói folyamat egyidőben párbeszéd alakuljon ki a résztvevők között, a tudományos

²¹ ROMANKOVICS Edit <http://www.sajatszinhaz.org/szivhang/eljen-soka-regina/>



megértés hangsúlyossá, sőt elengedhetetlenné váljon. Természetesen a hierarchikus viszony és pozíció itt is megjelenik, mind az alkotás létrehozásánál, mind a befogadás aktusakor, ahogyan arra már Gramsci kulturális hegemonia fogalmának kifejtésénél utaltam. Ezt a hierarchikus viszonyt a jelenlegi társadalmi rendszerben lehetetlen kiküszöbölni, rendszerszintű és radikális változás kellene hozzá. Mindenesetre a feloldhatatlan hierarchikus viszonyok mellett a Szívhangok Társulat munkája és alkotói azt a módszertant követik, amely a jelen társadalmi, politikai, gazdasági intézményeinek tényleges működését és a résztvevők személyes történeteinek és a színházi aktivitáson keresztül cselekvésük lehetséges módozatait facilitálja és képviseli.

A társulat eddig két előadást mutatott be: ahogyan a 2017-ben debütáló *Éljen soká, Regina!*, úgy a 2022-ben színpadra állított *Megeshetne másképp* is ebből a fent bemutatott, több hónapos művészetalapú társadalmi beavatkozásból és kutatásból született. A módszer mellett mindkét előadás a szülészeti, nőgyógyászati, családvédelmi ellátással kapcsolatos személyes történeteken alapul. Az előadások a magyar társadalom széles körét érintő egészségügyi és szociális ellátórendszer diszfunkcionalitására mutatnak rá, és plasztikusan, színházi jelenetekon keresztül mesélik el e rendszer hétköznapi működésének következményeit, illetve hatásait adott közösségek és az egyének életére.

Ennek a folyamatnak a leírása mélyül tovább a 2022-es *Megeshetne másképp*-ben. De míg az *Éljen soká, Regina!* esetében egy kreált, intim (színpadi) térben, biztonságos és megszokott aktusok mentén (főzés, terítés, rendrakás), a „negyedik falat” működtetve hangzanak el a történetek, addig a *Megeshetne...* látványvilága sokkal hidegebb, szorongatóbb: egy egyik oldalán lezárt folyosó két oldalán ülnek nézők és játékosok, elzárva a kérdések, válaszok lehetőségétől. A („dízlettervező”) Kiss Gabriella tervezte teret egy nagy fehér, tejjüveggel borított ajtó szegélyezi, mely tele van figyelmeztető feliratokkal (Ne kopogj!, Ne zavarj! stb.). Már maguk a feliratok kijelölik a szabályrendszert, mit szabad és mit nem szabad ebben a térben tenni. A díszlet tehát jóval szorongatóbb, konstruáltabb a *Reginához* képest, a nézők elhelyezése is különbözik: a közönség is bekerül a térbe. A másik fontos különbség, hogy míg a *Reginában*



a nyolc roma nő mellett egy budapesti, nem roma színésznő (Sárosdi Lilla) szerepelt, addig a *Megeshetne...* esetében a szomolyai résztvevő nőkön kívül egészségügyi dolgozók, szülészeti aktivisták, egy otthonszülésben jártas, nem roma nő, két szomolyai roma férfi, valamint a foglalkozásvezetők, a rendezőasszisztens is szerepel az előadásban. Itt is – természetesen – a saját történeteken és tapasztalatokon van a hangsúly, de mindenki egy konkrét szerepet játszik: a nővért, a fiatal anyát, a nagymamát, a karbantartót, a takarítót, stb. Színházi perspektívából vállaltan nagyobb a kockázat a *Reginához* képest, legalábbis így tűnhet, de valójában egy folyamat következő állomását látjuk.

A különböző szüléstörténetek, saját élmények monológjai szervesen beékelődnek a kórházi folyosó szorongató terébe, melynek központi története, hogy egy 17 éves, szép, szőke lány, Nagy Ramóna épp bent vajúdik a szülőszobán.

SZABINA Én szeretnék érdeklődni a kislányról, akit most behoztak.
IRÉN Egy kismamáról?
SZABINA Igen, a Ramóna
IRÉN Milyen Ramóna?
SZABINA Hát a Nagy Ramóna.
IRÉN Maga kicsoda? Kicsodája a kismamának?
SZABINA Az anyósa.
IRÉN Az anyósa, hm? Annak a szép szőke kislánynak? És mit szeretne? ²²

Ramónát sosem látjuk, csak hallunk róla, sőt több konfliktus is vele kapcsolatban robban ki. A lány késve érkező, fehér, középosztálybeli, folyamatosan a munkájára koncentráló, három darab narancsot hozó anyja, valamint gondoskodó, hatalmas, ruhákkal és a kismamának egészségügyi kellékekkel megrakott táskával hajnal óta várakozó roma anyósa között állandósul a verbális agresszió, de nem oldja meg azt a helyzetet, hogy az újszülöttet (mivel Ramóna fiatalkorú, és a gyermek gyámságához kapcsolódó papírok nincsenek elintézve) nem viheti haza sem az anya,

²² Részlet a *Megeshetne másképp* szövegkönyvéből.



sem a nagymama, sem az anyós. Míg Ramóna anyja és anyósa között is megjelenik az elnyomó-elnyomott viszony, addig a hegemon, rendszerszintű kontextusba helyezve mindkét nő, társadalmi osztályától függetlenül az egészségügyi és a jogi uralmi viszonyoknak kiszolgáltatott egyénként, alárendeltként jelenik meg.

Ramóna esete kapcsán válnak láthatóvá és hallhatóvá a roma és nem roma nők egészségügyben elszenvedett megaláztatásai, a szüléssel, nőgyógyászati vizsgálatokkal kapcsolatos személyes traumáik. Az elmondott szövegek a szociodramás improvizációkból megmaradt verbatim szövegek, a monológok nyelviileg diverzek. Épp úgy meséli el saját szavaival az otthon születést választó, városi, nem roma nő az első, akkor még kórházi szülésénél elszenvedett traumáit, mint a vele egykorú, szomolyai roma nő azt, hogy a mentőben kellett megszülnie a gyermekét, mert nem fogadta el, hogy a késve kikerkező mentősök erőszakkal leszíjjazzák és kórházba vigyék.²³

Ahogy a szép, szőke Ramóna történetéből is kiderül, az előadás egyik központi kérdése a tizennyolc év alatti nők szülési köre szerveződik. A kórházi folyosón helyet foglaló Regina és 16 éves lánya rövidebb epizódban szembesítik a nézőket és a résztvevőket is azzal a kérdéssel, hogy milyen bonyolult jogi helyzeteket teremthet az, ha valaki fiatalkorúként vállal gyermeket. Egy pozíció viszont hiányzik a darabból: a sokszor istent játszó orvos karaktere. Az előadásokat követően rendszeresen megtartott, feldolgozó beszélgetésből kiderül: több orvos is résztvevője volt a projektnek a kezdetekkor, de különböző okokból mindegyikük kiszállt. Maradtak a túlórázni kényszerülő ápolók, nővérek, a kiszolgáltatott nők, a folyamatosan gazdasági és kommunikációs akadályokba ütköző kórházi karbantartó és a járvány miatt idegen környezetbe kényszerített katona. A hatalmi pozíciót képviselők nem jelennek meg, viszont ezen helyzet fölmutatása mellett láthatóvá válnak az egyéni cselekvés módozatainak a lehetőségei, melyek – ne álltassuk magunkat – a rendszerszintű problémákat nem

²³ Mindkét történet a szövegekönvben csak jelzésként szerepel: „Rózsa elmondja az első szülésének borzasztó élményét. Barbi megszimatja a babát és odaül Nati mellé.”, illetve: „Nati elmeséli az otthoni szülési élményét. Rózsa és Barbi reagál. Belekérdezek.” Ez azért van így, mert a résztvevők minden esetben a saját szavaikkal mesélik el traumatikusan történeteiket.



azonnal számolják föl, viszont mikroszinten jelentős eredményeket érhetnek el. Az egészségügyi rendszernek kiszolgáltatott szereplők mindegyike szembesül és tisztán látja helyzetét, reflektál rá, közösséget alkot. Hiszen a néző-résztevőre nem tekinthetünk úgy, mint a társadalmi és politikai folyamatokból kiemelt egyénre: a néző-résztevőt, mint a társadalom tagját nemcsak körülveszi a jelenlegi politikai, gazdasági, kulturális és társadalmi berendezkedés és azok konfliktusai, és ezek nemcsak egyfajta kontextust teremtenek a létezéséhez, hanem alapvető módon befolyásolják, alakítják őket, s ezzel együtt a részvétel mindennemű formáját is.

A *Megeshetne másképp* című előadásban az alárendeltek láthatatlanságra kárhoztatott csoportját roma és nem roma, nők és férfiak, idősek és fiatalok alkotják, akik szóra bírhatóak és a saját nyelvükön szólalnak meg. Ők maguk és személyes történeteik beemelődnek az előadáson keresztül egy közösségi térbe, így az elhallgatott, eltitkolt, tabusított egyéni esetek közüggé válnak. Ezt pedig a Szívhangok projekt kerete nem fel- vagy kihasználja, hanem megsegíti. Az előadást, ahogyan az *Éljen soká, Reginát!* is, először Szomolyán, a résztvevők többségének lakóhelyén mutatták be. A közönség soraiban csupa olyan néző foglalt helyet, akik maguk is érintettek a társadalmi megosztottságokban: nemi alapon, város és vidék ellentétében, nemzetiségek közötti összefüggésben. Olyan regionálisan és országosan meghatározó társadalmi és gazdasági folyamatokat és problémákat érint a *Megeshetne másképp*, amelyek lokális és személyes történeteken keresztül tudnak igazán érvényt szerezni maguknak, és átélhetővé válni. A tizenkét résztvevő elindult az önképviselet felé a közös alkotás és a közösségben való létezés erejének köszönhetően. Mint ahogyan azt Báder Renáta, a csoport egyik szomolyai résztvevő-alkotója elmondta:

Hát én ennek a programnak, ami hat évvel ezelőtt volt, én itt nőtem föl. Én itt megkaptam azt, hogy valójában, nem is azt, hogy hogy is kell élni, hanem... engem agyilag... nagyon magamra találtam, fel is nőtem, mert eddig olyan voltam, akit mindenki ki tudott használni, ami nekem nagyon fájdalmas volt, és most már nem. És ezt mind a csoportnak köszönhetem, hogy észhez térítettek.²⁴

²⁴ *A színház, ahol mindenki mondhat nemet*, Partizán podcast-adás a Szívhangok Társulat tagjaival, https://www.youtube.com/watch?v=lznZXTg_pjc (2023.11.02.)



Felhasznált irodalom

- BOAL, Augusto: *Theatre of The Oppressed*, Pluto Press, London, 2008. [Charles A. McBRIDE – Maria-Odilia Leal McBRIDE – Emily FRYER]
- CZIBOLY Ádám (szerk.): *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, InSite Drama, Budapest, 2017.
- GRAMSCI, Antonio: *Gefängnishefte, Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von K. Bochmann und W.F. Haug, Hamburg, 1991, Bd. 9, 2191.
- GRAMSCI, Antonio: *Levelek a börtönből*, Kossuth Kiadó, Budapest, 1974. [GÁBOR György – ZSÁMBOKI Zoltán]
- GRAMSCI, Antonio: *Új fejedelem*, Magyar Helikon, 1977. [BETLEN János]
- HORVÁTH Kata: *Sajátszínház: „SzívHANG. Nyolc roma nő saját színházának megszületése Borsodban”*. HORVÁTH Kata – TAKÁCS Gábor (szerk.): *Kutatás alapú színház. Színház és pedagógia 10.*, 94–113. <http://www.sajatszinhaz.org/portfolio-posts/horvath-kata-sajatszinhaz-szivhang-nyolc-roma-no-sajat-szinhazanak-megszuletese-borsodban/> [2023.08.19.]
- MORRIS, Rosalind C. (ed.): *Can the subaltern speak? Reflections on the history of an idea*, Columbia University Press, New York, 2010.
- SCHULLER Gabriella: „Szóra bírható-e az alárendelt a magyar színpadon?”. DERES Kornélia – HERCZOG Noémi (szerk.): *Színház és társadalom*, Praea.hu Kft., Budapest, 2018.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty: „Szóra bírható-e az alárendelt”, *Helikon Irodalomtudományi Szemle*, 1996/4, 450–483. [MÁNFAI Alice – TARNAY László]

CZABALA ZSÓFIA

A kortárs magyar színház és néző viszonya

A tanulmány fő kérdései a következők: Mi jellemzi napjaink nézőit? Milyen szerepet foglal el a színház a jelenkor emberének életében? Milyen viszonyban van a kortárs színház és a néző? Van-e köztük párbeszéd?

Vizsgálódásaimhoz Egy személyes tapasztalat volt az ötletadó. Az évek során egyre inkább kezdett megfogalmazódni bennem egy lehetséges felmérés gondolata, amelynek fókuszában a kortárs közönség áll. Gimnazista korom óta foglalkozom komolyabban színházzal és nézek rendszeresen előadásokat. Ezalatt az idő alatt – körülbelül 10 év – számos olyan esettel találkoztam, amin utána még sokáig gondolkodtam. Nagyon sok olyan viselkedéssel szembesültem, amelyek összehasonlítva sokszor ellentmondásba ütköznek. Ilyen például a szünetben vagy előadás alatti távozás (vagy éppen maradás), a poénokra érkező eltérő reakciók vagy az előadások után, távozáskor elkapott egy-egy megjegyzés (pozitív, negatív).

Egy általam összeállított Google Forms kérdőív¹ segítségével próbáltam meg ezekre az ellentétes viselkedésekre válaszokat kapni, majd ezek elemzésével nézőtípusokat elkülöníteni egymástól. Jelen dolgozatban csupán az általam legérdekesebbnek tartott eredményeket közlöm, a teljes kutatási anyag szakdolgozati formában öltött testet.

A kutatás ismertetése

Kutatásomhoz segítségül hívom a szociológia tudományát, hiszen a téma, amire az egész dolgozatomat építem, ezt megköveteli. A nézőt, mint a társadalom részét, egy abba illeszkedő entitást vizsgálom, aki valamilyen módon befolyással van saját környezetére. Legyen szó akár a közönség

¹ Czabala Zsófia, „A kortárs magyar színház és néző viszonya”, saját Google Forms kérdőív.



többi tagjáról, az egyén ismeretségi köréről vagy akár magáról a színházról, a társulatról, akinek az előadását megtekintette, a nézőnek megvan az a képessége, hogy hatással legyen akár pozitív, akár negatív értelemben az őt körülvevő emberekre – az alkotókra és közönségtársaira egyaránt, ami persze kölcsönösen érvényesül. Ezeket a társadalmi jelenségként és folyamatként is értelmezhető mozzanatokot próbálom kutatásomban megközelíteni, feltárni, elemezni, illetve értelmezni a szociológia módszertanát használva.²

A kutatásom induktív vagy empirikus kutatás, mivel saját, személyes tapasztalataimat próbálom meg összevetni különböző tudományos ismeretekkel. Célom, hogy képet adjak a kortárs színház jelenségéről, valamint a kortárs közönség tagjainak hozzá fűződő viszonyáról. Bár törekedtem arra, hogy teljes képet kapjak a kortárs nézőnek a jelenkor színházáról alkotott tapasztalatairól és véleményéről, jelen vizsgálat során természetesen nem volt lehetőségem arra, hogy a témában minden érintettet megkérdezzek. A kapott eredmény tulajdonképpen egy becslés, ami az adott hibahatárok között jellemzi kutatásom tárgyát. Egy általános Google Forms kérdőív (1. melléklet) volt a segítségemre, amire építettem a kutatásomat.

Fontos leszögezнем, hogy jelen kutatásban nem volt valószínűségi mintavétel. Véletlenszerű kiválasztás nem történt, céltudatosan jórészt olyan helyeken terjesztettem a kérdőívemet a közösségi médián belül, ahol többségében rendszeresen színházba járó emberek vannak jelen. Így a vizsgálni kívánt sokaság közül nem minden elemnek volt azonos esélye a mintába kerülésre.

Miért lehet azonban érdemes ezekkel a válaszokkal megismerkedni? Véleményem szerint így is betekintést kaphatunk a kortárs magyar nézőről és az ő viszonyáról a jelenkor színházához, ami akár elősegítheti további, társadalomtudományi szempontból szakszerűbb vizsgálatok indítását. Valamint, ha nem is átfogó, de valamilyen képet kaphatunk a kortárs magyar színházról is.

A kérdőívet 2022. tavaszán tettem közzé és osztottam meg különböző platformokon, majd szintén ebben az évben, ősszel zártam le. 536 válasz

² Kiss Zoltán László (szerk.), *Bevezetés a szociológiába*, Dialóg Campus Kiadó, Budapest, 2019.



érkezett. A kitöltők csaknem öthatoda nő (83%), egyhatoda férfi (16%) volt. A maradék 1% nem válaszolt erre a kérdésre.

Az egyes kérdésekre érkezett válaszainak elemzése

1. A kitöltők életkor szerinti megoszlása

Előzetes feltevésem az volt, hogy a kitöltők nagy része – a közösségi platformokon megtalálható csoportok életkori megoszlására vonatkozó saját tapasztalatok miatt – 65 év feletti lesz. Erre azonban rácafoltt a kiértékelés végeredménye. Az 536 válaszadó csupán 6%-a 66 év feletti, 11%-a 56 és 65 év közötti. 27%-kal a 46 és 55 év közöttiek vannak a legtöbben a válaszadók között.

1. táblázat: A válaszadók életkor szerinti megoszlása (N=536)

25 év alatt	19%
25-35 év	18%
36-45 év	19%
46-55 év	27%
56-65 év	11%
65 év felett	6%
Összesen:	100%

Jelentős az aránya még a 36 és 45 év közöttieknek és a 25 év alattiaknak (19%). Ez utóbbi korosztály érdekes lehet abból a szempontból, hogy vajon a kitöltők közül hányan járnak csupán iskolai szervezés keretein belül színházba vagy családdal (kötelező jelleg), és hányan mennek saját felbuzdulásukból (szórakozás, kikapcsolódás), illetve milyen gyakorisággal látogatják a színházakat. A válaszokból kiderül, hogy a 25 év alattiak 26%-a évente többször jár színházba, 23%-a havonta, de 12%-a hetente legalább egyszer, és 9%-a hetente többször is. A legtöbben (74%) évente egyszer jutnak csak el.



2. A színházba járás gyakorisága

A kitöltők színházba járási gyakoriságát megvizsgálva a nézők ehhez a művészeti ághoz való hozzáállására is fényt deríthetünk, valamint arra, hogy melyik korosztály látogatja legsűrűbben ezeket az intézményeket.

2. táblázat: A kitöltők megoszlása aszerint, hogy milyen gyakran járnak színházba (N=532)

	Hetente	Havonta többször	Havonta	Ritkábban	Összesen:
25 év alatt (N=102)	21%	22%	23%	34%	100%
25-35 év (N=92)	14%	14%	27%	45%	100%
36-45 év (N=103)	22%	34%	26%	18%	100%
46-55 év (N=144)	23%	31%	30%	16%	100%
56-65 év (N=59)	20%	29%	34%	17%	100%
66 év felett (N=32)	12%	41%	25%	22%	100%
Összesen (N=532):	21%	30%	26%	23%	100%

A válaszokból kiderül, hogy a 25 év alattiak és a 25-35 év közöttiek jutnak el a legritkábban színházba (34%). A 25 év alattiak nagyobb része, 67%-a azonban hetente vagy havonta eljár. Előzetes tapasztalataimból kiindulva, a kötelező jellegű, osztállyal történő előadásnézés évente egyszer-kétszer fordul csak elő a legtöbb iskolában, így felvetem, hogy a 25 év alatti diákok közül vannak, akik nem csupán kötelező jelleggel látogatják a színházakat, hanem más okok miatt is.

Ha a többi, táblázatban szereplő adatot megnézzük, láthatjuk, hogy a 25 éven aluli kitöltők 78%-a két hónapnál sűrűbben jár színházba.

A 46-55 éves korosztály jut el leggyakrabban, vagyis hetente, a 66 év felettek közel fele pedig havonta többször is elmegy (41%). A kitöltők 51%-a a havi egynél jellemzően több alkalommal látogatja a színházakat.

Felmerül, hogy a mai fiatalokat mennyire érdekli, vonzza a színház világa. Főleg, ha azt nézzük, hogy a film megjelenésekor olyan tézisek keringtek, hogy ez a médium ki fogja szorítani a színházat. És ez a művészeti ág valóban rendkívül népszerűnek tűnik napjainkban.



3. A kitöltők megoszlása aszerint, hogy hogyan járnak színházba

Lényegesnek tartom azt a szempontot is figyelembe venni, hogy a színházlátogatás egyénileg vagy másokkal együtt történik.

3. táblázat: Az egyes korcsoportok megoszlása aszerint, hogy hogyan látogatják a színházat (N=534)

	Egyedül	Párban	Csoportban	Változó	Összesen:
25 év alatt (N=102)	4%	26%	14%	56%	100%
25-35 év (N=92)	9%	45%	0%	46%	100%
36-45 év (N=104)	8%	27%	4%	61%	100%
46-55 év (N=144)	13%	33%	4%	50%	100%
56-65 év (N=59)	10%	46%	10%	34%	100%
66 év felett (N=33)	6%	46%	0%	48%	100%
Összesen (N=534):	8%	32%	6%	54%	100%

A 46-55 év közöttiek járnak legnagyobb arányban egyedül (13%), az 56-65 év közöttiek, valamint a 66 év felettiek pedig párban (46%) színházba. Csoportban a 25 év alattiak látogatják kiemelkedő arányban (14%) ezeket az intézményeket. Ez utóbbi adat érdekes lehet abból a szempontból, hogy vajon azok, akik ezt a válaszlehetőséget választották, kötelező jelleggel, azaz például osztállyal néznek-e előadásokat.

Arra a kérdésre, hogy miért járnak színházba a 25 év alattiak – azaz kötelező jelleggel néznek-e előadásokat vagy pedig más oka van a színházlátogatásnak –, csupán a kitöltők 2%-a mondta azt, hogy kötelező jelleggel (pl. osztállyal) is mennek, de olyan, aki csak iskolával megy, nincs a válaszadók között.

Ha összevetjük, hogy az egyes korosztályokat mi vezérli, amikor színházba mennek, érdekes eredményeket kapunk.



4.1. táblázat: Életkor és a színházba járás céljának összevetése (N=528)

		Munka miatt		
		Nem	Igen	Összesen:
Életkor	25 év alatt (N=102)	83%	17%	100%
	25-35 év (N=91)	76%	24%	100%
	36-45 év (N=103)	82%	18%	100%
	46-55 év (N=141)	88%	12%	100%
	56-65 év (N=59)	90%	10%	100%
	66 év felett (N=32)	94%	6%	100%
	Összesen (N=528):	84%	16%	100%

Munka miatt a kitöltők mindössze 16%-a jár színházba, tehát viszonylag elenyésző ez a szám.

4.2. táblázat: Életkor és a színházba járás céljának összevetése (N=528)

		Szórakozni, kikapcsolódni		
		Nem	Igen	Összesen:
Életkor	25 év alatt (N=102)	2%	98%	100%
	25-35 év (N=91)	7%	93%	100%
	36-45 év (N=103)	3%	97%	100%
	46-55 év (N=141)	4%	96%	100%
	56-65 év (N=59)	3%	97%	100%
	66 év felett (N=32)	12%	88%	100%
	Összesen (N=528):	4%	96%	100%

A legtöbben, a válaszadók 96%-a szórakozni és kikapcsolódni jár a színházba.



4.3. táblázat: Életkor és a színházba járás céljának összevetése (N=528)

		Tanulási céllal		
		Nem	Igen	Összesen:
Életkor	25 év alatt (N=102)	55%	45%	100%
	25-35 év (N=91)	69%	31%	100%
	36-45 év (N=103)	86%	14%	100%
	46-55 év (N=141)	83%	17%	100%
	56-65 év (N=59)	86%	14%	100%
	66 év felett (N=32)	81%	19%	100%
	Összesen (N=528):	76%	24%	100%

24% tanulási céllal néz meg bizonyos előadásokat. A 25 év alattiak közel fele jár tanulási céllal színházba.

4.4. táblázat: Életkor és a színházba járás céljának összevetése (N=528)

		A közösségi élmény miatt		
		Nem	Igen	Összesen:
Életkor	25 év alatt (N=102)	55%	45%	100%
	25-35 év (N=91)	66%	34%	100%
	36-45 év (N=103)	73%	27%	100%
	46-55 év (N=141)	67%	33%	100%
	56-65 év (N=59)	61%	39%	100%
	66 év felett (N=32)	59%	41%	100%
	Összesen (N=528):	65%	35%	100%

A válaszadók 35%-a a közösségi élmény miatt (is) fontosnak tartja, hogy elmenjen színházba. Ez is legnagyobb arányban a 25 év alattiakra, illetve a 66 év felettiekre érvényes.

Összességében tehát az látszik a táblázatokból, hogy a kitöltők leginkább szórakozni és kikapcsolódni járnak a színházakba.



5. A kitöltők megoszlása aszerint, hogy hová járnak színházba

A válaszadók 54%-a fővárosban, 38%-a valamilyen vidéki városban, a többiek pedig kisebb településeken élnek.

5. táblázat: A kitöltők lakóhely szerinti megoszlása (N=536)

Főváros	54%
Város	38%
Kisebb város (község, falu)	9%
Összesen:	100%

Mivel a kutatásom nem szűkül le csupán a fővárosra vagy vidékre, hanem a kettőt együtt szeretné vizsgálni, a továbbiakban mindhárom kategóriát figyelembe veszem olyan értelemben, hogy például a fővárosiak járnak-e vidékre színházba (és ha igen, hova), ugyanígy a vidékiek esetében is. Vajon mekkora presztízse van a vidéki színházaknak a fővárosiakhoz képest?

6. táblázat: A lakóhely és a látogatott színház elhelyezkedésének összevetése (N=511)

	Fővárosban jár színházba	Vidéken jár színházba	Online néz színházat	Külföldön jár színházba
Főváros (N=270)	99%	22%	19%	6%
Város (N=196)	77%	80%	25%	5%
Kisebb település (község, falu) (N=45)	87%	58%	27%	4%
Összesen (N=511):	90%	47%	22%	5%

Ha megnézzük, hogy a vidéken élő nézők hová járnak színházba, az alábbi eredményeket kapjuk: a kisebb településeken élők főként a fővárosban járnak színházba. A városban lakóknál is magas ez az arány, de az adatok alapján ők a vidéki (feltehetőleg helyi) színházakat részesítik előnyben.

Összességében az látszik ebből a táblázatból, hogy a fővárosi színházaknak igen nagy a presztízse a többivel szemben.



6. A kitöltők megoszlása legmagasabb iskolai végzettség szerint

7. táblázat: A kitöltők megoszlása legmagasabb iskolai végzettség szerint (N=536)

Általános iskola	2%
Gimnázium	15%
Szakközépiskola	5%
Felsőfokú tanfolyam	7%
Főiskola	20%
Egyetem	51%
Összesen:	100%

A válaszadók fele (51%) rendelkezik egyetemi diplomával, míg egyötödnek (20%) van főiskolai végzettsége. A kitöltők többsége (78%) rendelkezik egyetemi, főiskolai végzettséggel vagy végzett felsőfokú tanfolyamot. Mindössze a megkérdezettek alig egynegyede (22%) nem rendelkezik diplomával. Persze ez jelentheti azt is, hogy most épp folyamatban van a felsőfokú végzettség megszerzése.

Azért fontos a további elemzések szempontjából ez a kérdés, mert kíváncsi vagyok arra, hogy az alacsonyabb iskolai végzettséggel rendelkezők és a nem továbbtanulók életében milyen szerepet tölt be a színház, van-e összefüggés a tanultság és a színházba járás, kultúrafogyasztás között.

8. táblázat: A legmagasabb iskolai végzettség és a színház típusok összevetése (N=532)

(Több válaszlehetőséget is meg lehetett jelölni)

	Kőszínház	Köztéri színház/ előadás	Független színház/ társulat
Általános iskola (N=9)	67%	56%	56%
Szakközépiskola (N=26)	96%	31%	62%
Gimnázium (N=80)	86%	36%	64%
Felsőfokú tanfolyam (N=38)	82%	32%	68%



	Köszínház	Köztéri színház/ előadás	Független színház/ társulat
Főiskola (N=109)	93%	25%	44%
Egyetem (N=270)	93%	33%	79%
Összesen (N=532):	91%	32%	67%

Ha összevetjük a legmagasabb iskolai végzettséget az egyes színháztypusokkal, azt az eredményt kapjuk, hogy a közzínház ugyanannyira kedvelt színháztypus a csupán általános iskolát végzettek körében, mint az egyetemi diplomát szerzőkben. A független színház/társulat esetében sincsen szignifikáns különbség (az azonban érdekes, hogy a köztéri színházak/előadások mindenhol az utolsó helyen végeztek).

Az egyetemi végzettséggel rendelkezők több mint kilencven százaléka (93%) látogatja a közzínházakat, míg ez a szám az általános iskolát végzettek esetében közel hetven százalék (67%). A köztéri előadásokat nagyobb arányban látogatják alapfokú végzettséggel rendelkezők, mint a diplomások. A független társulatok előadásait pedig az egyetemet végzettek nagyobb arányban nézik meg.

Mindent összevetve kérdéses az, hogy a tanultsági foktól függ-e az, hogy milyen színházat látogat a közönség, hiszen például a főiskolát végzettek – ami szintén felsőoktatási intézmény – nézik meg legkisebb arányban a független előadásokat. Azonban, ha végig nézzük a független színháznál szereplő adatokat, a főiskolai végzettségen kívül növekvő tendenciát figyelhetünk meg.

7. A havi jövedelem összevetése a színházba járás gyakoriságával

A havi jövedelem kérdése egy szempontból igazán fontos. Mégpedig amiatt, hogy vajon kik költenek a legtöbbet színházra? Azok, akiknek magas jövedelmük van, azok, akiknek alacsony, vagy azok, akiknek nincs?

A válaszadók többsége (39%) 200–400 ezer forintos havi jövedelemmel rendelkezik, ennél nagyobbval csupán 19%. A kitöltők 15%-ának nincs állandó havi jövedelme.



Az összevetéskor kiderült az is, hogy szignifikáns összefüggés van a jövedelem és a színházba járás gyakorisága között, bár azt, hogy ki mennyiszert látogatja a színházakat, több más tényező is befolyásolhatja.

9. táblázat: Havi jövedelem összevetése a színházba járási gyakorisággal (N=532)

	Hetente	Havonta többször	Havonta	Ritkábban	Összesen:
Kevesebb, mint 200 ezer forint. (N=74)	17%	19%	30%	34%	100%
200–400 ezer forint. (N=207)	23%	31%	23%	23%	100%
400 ezer forint felett. (N=100)	23%	28%	32%	17%	100%
Változó a havi jövedelem. (N=27)	18%	26%	30%	26%	100%
Nincs állandó havi jövedelem. (N=51)	24%	27%	16%	33%	100%
Nem szeretnék válaszolni. (N=73)	15%	42%	29%	14%	100%
Összesen (N=532):	21%	30%	26%	23%	100%

A „nem szeretnék válaszolni” kategóriába tartozók járnak leggyakrabban színházba, és ezen belül rájuk jellemző leginkább (kimagasló arányban), hogy havonta járnak színházba. Annak az oka, hogy nem adták meg a havi jövedelmüket, vélhetően abból fakad, hogy magas jövedelemmel rendelkeznek. Legritkábban pedig a 200 ezer forint alatti jövedelemmel rendelkezők járnak színházba. Tehát szignifikáns összefüggést találunk a jövedelem és a színházba járás gyakorisága között.



8. A kitöltők megoszlása aszerint, hogy mi alapján vásárolnak színházjegyet

10. táblázat: A kitöltők megoszlása a jegyvásárlás szempontjai szerint (N=528)
(Több válaszlehetőséget is meg lehetett jelölni)

Darab alapján	80%
Színész(ek) alapján	70%
Színház alapján	64%
Rendező alapján	47%
Ajánlások alapján	45%
Műfaj alapján	38%
Kritika alapján	24%

Arra a kérdésre, hogy mi alapján vásárolnak színházjegyet a kitöltők, a válaszok között szerepelt az ár, mint tényező, azonban elenyésző azoknak az aránya, akik ezt tartották a legfontosabbnak a színházba járás esetében. Az 536 válaszadó nagy része, 80%-a mondta azt – és így ez lett a legfontosabb színházlátogatási tényező –, hogy a darab alapján vásárolnak színházjegyet. A második legfontosabb szempontot a színész vagy színészek alkotják. Az előadók mellett fontos szerepet tölt be még maga a színház is, ahol zajlik vagy aminek a szervezésében létrejött az előadás (köszínház vagy független társulat állandó játszóhellyel /befogadó színház/ vagy anélkül). Az előbbiekhöz képest kevésbé lényeges, mégis valamilyen szinten kiemelkedő fontosságú a közönség számára a rendező. Habár nem feltétlenül azért néznek meg egy előadást, mert egy bizonyos művész rendezte – a darab, a színész és a színház inkább mérvadó a választás szempontjából –, a kitöltők 47%-a ezt a szempontot is fontosnak tartotta. 45% ajánlás alapján választ darabot, ami lehet akár a színház által készített ajánló, de lehet szájhagyomány is ismerősök, de akár ismeretlenek részéről. Ezzel szemben a kritikát 24% választotta az egyik legfontosabb tényezőnek. Ebből látható, hogy a nézők jó része előnyben részesíti a talán kevésbé szakmaibb ajánlókat a jegyvásárlásoknál, azonban korántsem jelenti azt, hogy egyáltalán ne olvasnának kritikát. Jelen kérdőív nem tért ki en-



nek a felvetésnek a részletesebb vizsgálatára. Amilyen fontos a nézők számára a darab, a műfaja már kevésbé – 37% választ az utóbbi szempont alapján előadást.

Összességében tehát a darab-színész-színház hármasa a legfontosabb a közönség számára a jegyvásárlás szempontjából.

9. A kitöltők megoszlása kedvelt műfaj szerint

Előzetes tapasztalataim alapján az volt a feltételezésem, hogy a válaszadók az opera, operett és musical műfajokat kedvelik a leginkább. A kérdőívem kiértékelésekor azonban azt az eredményt kaptam, hogy a válaszadók a komédiát (74%) és a színművet (70%) helyezik az első és második helyre, míg a harmadik helyen a tragédia (69%) áll. Így a dobogóról lecsúszva jön ezek után sorban a musical (56%), az operett (27%) és az opera (21%). Ebből a sorból látszik, hogy a musical felette áll a másik két zenés műfajnak a közönség szemszögéből, de a tánc is megelőzi őket.

11. A kitöltők megoszlása kedvelt műfaj(ok) szerint (N=532)
(Több válaszlehetőséget is meg lehetett jelölni)

Komédia	74%
Színmű	70%
Tragédia	69%
Musical	56%
Tánc	29%
Operett	27%
Opera	21%
Performansz	19%
Báb	18%
Részvételi színház	14%
Színházi nevelési előadás	14%

A báb (18%) csak az opera mögé tudott kerülni a rangsorban, a performansz (19%) is nem sokkal, de megelőzte. Hogy azért értékelték-e



le a válaszadók ezt a műfajt, mert inkább gyermekműfajnak tartják, vagy kevésbé vonzza őket, egy újabb vizsgálat tárgyát képezhetné. A legkevesebb szavazatot a részvételi színház (14%) és a színházi nevelési előadások (14%) kapták. Ezek viszonylag új keletű műfajok, és még nem igazán terjedtek el. A többihez képest igen kevés előadás készül ebben a két műfajban, ami talán oka lehet a népszerűtlenségnek. A másik ok feltehetően abban keresendő, hogy a nézők viszonya a színpadi interakcióhoz meglehetősen ambivalens.

Konkrét kérdések a kortárs színházzal kapcsolatban

A kérdőívem másik felében olyan konkrét véleményekre és tapasztalatokra kérdeztem rá, amelyek segítségével jobban körvonalazható maga a kortárs színház, illetve a nézők hozzá fűződő viszonya is. Ehhez olyan kérdéseket fogalmaztam meg, amelyek a teljesség igényével igyekeznek lefedni a mai magyar színházakban előforduló előadások jellemzőit: hogyan viszonyulnak az interakcióhoz, a trágár beszéd vagy meztelenség színpadi megjelenéséhez, vagy akár a klasszikus szövegek átírásához, modernizálásához?

1. A kitöltők interaktív színházhoz fűződő viszonya

A kitöltők kb. fele nem kedveli az interaktív színházat (51%). Ennek számos oka lehet, ahogy az a válaszokból is kiderül.

12. táblázat: Azon kitöltők megoszlása, akik nem kedvelik az interaktív színházat (N=302)
(Több válaszlehetőséget is meg lehetett jelölni.)

Én a színházban csak megfigyelni szeretek, játszani nem.	61%
Lámpalázás vagyok, tömegek előtt nem szeretek szerepelni.	44%
Az interakció kizökkent engem az előadásból.	27%
A játék a színészek feladata, nem az enyém.	20%

61% mondta azt, hogy azért nem kedveli az ilyen típusú előadásokat, mert ők a színházban csak megfigyelni szeretnek, nem pedig játszani. Az elutasítók 44%-a a lámpaláz miatt nem kedveli az interaktív előadásokat,



nem szeretnek nagyobb közönség szerepelni. 27% olyan tényezőként tekint az interakcióra, ami kizökkenti őket az adott előadásból, tehát nem a lámpaláz vagy a megfigyelő pozíció elhagyása miatt ódzkodnak az ilyen élményektől. 20% szerint a játék maga nem a nézők feladata, hanem a színészeké – ezt a gondolatmenetet tovább folytatva: akkor ezek szerint a néző feladata csakis az, hogy üljön és nézzen, ami a legelsőként tárgyalt „Én a színházban csak megfigyelni szeretek, nem pedig játszani.” válaszlehetőséggel hozható összefüggésbe. A megadott válaszlehetőségeken kívül voltak, akik azt hozták fel az interaktivitás ellen, hogy ha a kiválasztott néző nem úgy szerepel, ahogy kéne – nem megfelelően reagál az adott szituációban? –, akkor az nagyon kínos tud lenni a közönség többi tagja számára, és le is tudja lankasztani a figyelmet, amit aztán a színészeknek kell majd újra feltornászniuk. Volt, aki szerint az alkotók sokszor nem értik az interakció lényegét, rosszul használják, és emiatt az céltalanná, unalmassá és üressé válik. Tehát sokaknak van rossz tapasztalata az ilyen típusú színházzal kapcsolatban, függetlenül a lámpaláztól vagy a játszani nem akarástól. A kitöltők másik fele viszont kedveli az interaktív színházat (49%).

13. táblázat: Azon kitöltők megoszlása, akik kedvelik a színpadi interakciót (N=271)
(Több válaszlehetőséget is meg lehetett jelölni.)

Izgalmasabbá, érdekesebbé teszi az előadást.	67%
Jobban hat az emberre az előadás, ha van benne nézővel folytatott interakció.	55%
Szeretek bevonódni a játékokba/játszani.	36%
A nézővel folytatott interakció esetén hangsúlyosan a jelenbe helyeződik a történet.	35%
Szeretek együtt játszani hivatásos színészekkel, olyankor én is színésznek érezhetem magam.	12%

Az interakciót kedvelők 67%-a tekinti ezt olyan megoldásnak, ami sokkal izgalmasabbá, érdekesebbé teszi az adott színdarabot. Ugyanennek a csoportnak az 55%-a tartja úgy, hogy jobban hat az emberre az adott



előadás, ha van benne nézővel folytatott interakció, személyesebbnek érzik, vagyis az interaktivitás közelebb hozza a közönség tagjaihoz a történetet. 36% szeret játszani és bevonódni az előadásba. A kedvelők 35%-a szerint a nézővel folytatott interakció segítségével hangsúlyosan a jelenbe helyeződik a történet. Tehát egy módszerként tekintenek rá, ami adott esetben tovább építheti az előadást. 12% kifejezetten szeret a színészekkel együtt játszani, mert olyankor ők is színésznek érezhetik magukat. A megadott válaszlehetőségeken kívül is érkeztek még érdekes és elgondolkodtató válaszok ennek a kérdésnek a kapcsán. Valaki például csak gyermekelőadások keretein belül szereti az interakciót, máskülönben nem annyira. Egy páran az interakció csapatépítő szerepét említik.

Volt, aki azt mondta, hogy ha előre tudatják a közönséggel, hogy az előadás interakciót tartalmaz, az teljesen rendben van, de ha nem, akkor csak minimálisan legyen interaktív és az se legyen erőltetett. Ezek szerint az interakció nem minden műfajhoz illik, és csak akkor tud jól működni, ha nem erőlködnek a kialakításán, hanem könnyedén születik meg színész és közönség között. Igen ám, de ehhez a néző is kell, aki a legtöbb esetben igyekszik magát kihúzni az ilyen helyzetek alól, ahogy azt az adott válaszok is mutatják, illetve az a válasz is, hogy szereti az interaktív előadásokat, de csak akkor, ha nem ő lesz a kiválasztott.

Voltak válaszadók, akik kedvelik is az ilyen típusú színházakat, meg nem is – tehát mindkét oldalon tudnak érveket felsorakoztatni. Voltak, akik egyértelműen megtudták fogalmazni a színpadi interakcióhoz fűződő pozitív, illetve negatív viszonyulásukat – azaz egyöntetűen tették le a voksukat az egyik pólus mellett.

2. A kitöltők viszonya a klasszikus művek átfarmálásához

A káromkodás, a meztelenség, a nyilvános szexuális tevékenységek mind-mind tabunak, azaz nemkívánatos tevékenységnek számítanak, ha a társadalomról általánosságban beszélünk.

A tabu lényegében egy olyan társadalmi jelenség (nyomás), amely valamit tilt, vagyis szabályokkal próbálja meg korlátozni annak az adott dolognak



vagy cselekvésnek az alkalmazását, megtételét.³ A társadalom egésze monitorozza résztvevőit, ellenőrzi az előírások betartását. Ha valamelyik tagja nem tartja be a jól megszokott, addig kiválóan bevált előírásokat, akkor az „büntetést” érdemel.

Napjainkban a klasszikus művek átformálása, alakítása is tabunak számít véleményem szerint. Előzetes tapasztalataim alapján, ha egy fordító vagy színházi alkotó radikálisan nyúl olyan klasszikusnak számító művekhez Magyarországon, mint például a *Bánk bán* vagy a *Csongor és Tünde*, az illető támadások célkeresztjébe kerül. Érvként hangzik el ilyenkor, hogy amit egyszer már jól megírtak, azt egy kortárs szerző ne akarja jobban megírni, megváltoztatni.

14. táblázat: Azon indokok előfordulási aránya, amelyek miatt ellenzik a klasszikus művek átalakítását (átírás/beleírás/húzás) (N=76)
(Több válaszlehetőséget is meg lehetett jelölni.)

Ha új darabot szeretnék nézni, akkor nem klasszikust nézek.	57%
A szerző ellen elkövetett vétek, ha valaki belenyúl abba, amit már jól megírtak.	45%
A színház feladata nem az újraírás, hanem az eljátszás.	29%
Ami több tíz vagy száz éven át jó volt, az most is jó.	11%

Ezt az általános elvárást cáfolni látszik az a tény, hogy a következő, főként a klasszikus szövegek átalakításáról szóló kérdésnél is alacsony azoknak az aránya (10%), akik szerint nem szabad hozzányúlni az ilyen típusú szövegekhez. Közülük 57% mondja azt, ha új darabot szeretne nézni, akkor nem klasszikusra megy, tehát a klasszikus attól klasszikus, hogy azt az eredeti formájában megőrizve adják elő változtatások nélkül. Közel felük (45%) azt válaszolta, hogy a szerző ellen elkövetett vétek, ha valaki belenyúl abba, amit már jól megírtak. 29% szerint a színház feladata nem az újraírás, hanem az eljátszás. 11% pedig azt vallja, hogy ami több tíz vagy száz éven át jó volt, az most is jó.

³ HEGYI Kitti, *Káromkodás (trágárság) mint nyelvi tabu*, Szakdolgozat, Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Kar, Debrecen, 2011.



15. táblázat: Azon érvek megoszlása, amelyek a klasszikus művek átalakítása mellett szólnak (N=481)
(Több válaszlehetőséget is meg lehetett jelölni.)

A nyelv folyamatosan változik, így közelebb hozható egy régiesebb nyelvezetű/szókincsű szöveg is a ma emberéhez.	73%
Más a mai néző, színház, mint régen, ehhez mérten nem baj, ha a régebbi szövegeken változtatásokat eszközölünk.	64%
A fiatalokhoz is közelebb hozható egy klasszikus, ha az ő nyelvükön szólal meg.	60%
Érthetőbbé válik a klasszikus szöveg.	43%
Máshogy működik a világ, mint akkor, amikor a szövegek keletkeztek.	35%

A megkérdezettek 90%-a szerint bátran hozzá lehet nyúlni a szövegekhez. Közülük 73% szerint a nyelvváltozás okán egy régiesebb nyelvezetű szöveg közelebb hozható a ma emberéhez. 64% szerint más a mai néző, színház, mint régen, máshogy működik, ehhez mérten nem baj, ha a régebbi szövegeken változtatásokat eszközölünk. 60% mondta azt, hogy a fiatalokhoz a szövegváltoztatással sokkal közelebb lehet hozni az adott művet. 43% pedig azt mondja, hogy sokkal érthetőbbé válik a régies, klasszikus szöveg, ha változtatunk rajta, például, ha újrafordítjuk és ma használatos kifejezésekkel töltjük meg. A szabad válaszok is ezt az öt válaszlehetőséget írják körül, csak más szavakkal.

Összességében elmondható, hogy a klasszikus szövegek átalakításával kapcsolatos kérdésre érkezett válaszok alapján elkülöníthetők egymástól azok, akik ellenzik a klasszikusokon ejtett bárminemű változtatást, és azok, akik támogatják az ilyen típusú beavatkozásokat.

3. A közönség viszonya a színpadi trágársághoz

A káromkodás és trágárság, habár hétköznapiak mondható, a színház falain kívül is sokszor megvetett, illetlen és nem helyénvaló viselkedésnek számít.

Arra a kérdésre, hogy vajon a színpadon van-e helye a trágár beszédnek, a válaszadók négyötöde (80%) válaszolta azt, hogy van, és mindössze egyötöde (20%) tartja nem odaillőnek.



16. táblázat: Azon érvek előfordulási aránya, amelyek szerint elfogadható a trágár nyelvezetet a színpadon (N=426)
(Több választ is meg lehetett jelölni.)

A színházban a valóság tükröződését látjuk, innentől kezdve a káromkodás abszolút releváns a színpadon is.	85%
A csúnya beszéd komikus is tud lenni adott szituációtól függően, a néző pedig szeret nevetni.	41%
Több száz/tíz éve is használtak csúnya szavakat az emberek.	29%
A fiatalok érdeklődését felkelti könnyen egy szöveg vagy előadás, ha ilyen típusú beszéd van benne. Közelebb áll a mai nyelvhez/hozzájuk.	14%

Az igen választ adó kitöltők 85%-a mondta azt, hogy a színházban tulajdonképpen a valóság tükröződik vissza, tehát, ha az utcákon is káromkodnak, akkor a színészek is megtehetik ugyanazt az előadásokban. A színház újabb szerepe is előkerül a trágárság kérdése kapcsán, mégpedig a valóság- vagy élethűség. A kitöltők 41%-a a csúnya beszéd komikusságára hívja fel a figyelmet, amit az adott szituációtól tart függőnek. A trágár szavak elhangzásának hatása attól függően változhat tehát, milyen szituációban hangzik az el műfajtól és darabtól függetlenül. 29% történelmi okokra hivatkozva fogadja el a trágárságot a színház falain belül, utalva arra, hogy az emberek hosszú ideje használnak ilyen típusú kifejezéseket. A válaszadók 14%-a figyelemkeltőnek találja az ilyen típusú megnyilatkozások színpadi megjelenését, mondván, a fiatalok körében igen népszerűnek számító csúnya szavak akár képesek megszólítani, színházlátogatóvá tenni az ifjú közönséget.



17. táblázat: Azon érvek előfordulási aránya, amelyek miatt nem elfogadható a trágár nyelvezetet a színpadon (N=110)
(Több választ is meglehetett jelölni.)

Csúnya beszéd helyett választékos kifejezéseknek kéne lenniük a színházakban.	39%
A színház tanít is, a csúnya beszédet meg nem kéne megtanítani.	38%
A színház a magas szintű szórakozás helyszíne.	35%
Fiatalok is járnak színházba, csúnya beszédet hallanak eleget az utcán (sajnos).	35%
A színházban szép, fennkölt nyelvezetnek van csak helye, ha káromkodást akarok hallgatni, akkor a kocsmába megyek.	15%

A legtöbben (39%) azt az érvet hozták fel, hogy csúnya beszéd helyett választékos beszédet kellene hallanunk a színházakban. Ezekből a válaszokból jól látszik, hogy még mindig megvan a színháznak, mint magas művészetnek az eszményképe a köztudatban, bár már elenyésző az a száma azoknak – legalábbis a kérdőívet kitöltők válaszait nézve –, akik ehhez még mind a mai napig tartják magukat. 35% a fiatalokra hivatkozott: ők az utcán hallanak elég csúnya beszédet, nem kéne még a színházban is ennek kitenni őket. 38% az előbbiekhöz csatlakozva azt mondja, hogy a színház tanító funkcióval is rendelkezik, a trágár kifejezéseket pedig nem feltétlenül kéne megtanítani. 35% azt állítja, hogy a színház a magas szintű szórakozás helye, ami vélhetően egyet jelent azzal, hogy a trágárságok egy alacsonyabb szinthez tartoznak, ezért nem illenek oda. A nemleges választ adó kitöltőkből 15% azt a választ adta arra a kérdésre, hogy miért nem való szerinte a trágár beszéd a színpadra, hogy a színházban szép, fennkölt nyelvezetnek van csak helye, ha káromkodást akar hallgatni, akkor máshova megy.

Össességében tehát az látszik a trágárság kérdése köré csoportosuló válaszok alapján, hogy bár azoknak a tábora nagyobb, akik elfogadják a csúnya beszédet a színpadon, mindkét fél rámutat olyan igazságokra, amik a színház egyes szerepeivel hozhatók összefüggésbe. Ilyen többek



között a tanító jelleg, a szórakoztatás, illetve a hű valóságábrázolás. A beérkezett válaszok és a már előre megadott válaszlehetőségek vizsgálata kapcsán elmondható, hogy ez a két tábor mégiscsak összeér valahol, hiszen mindkettő egyetért ezekkel az egyetemes jellemzőkkel, amikkel a színház leírható, függetlenül attól, hogy hogyan viszonyulnak ők személy szerint a trágár beszédhez mind az életben, mind pedig a színpadon.

Vannak tehát a színpadi trágárságot egyöntetűen ellenzők és olyanok, akik ilyen vagy olyan okok miatt elfogadják az ilyen típusú beszédet a színházban. Azonban ezutóbbi csoport esetében nehezen meghatározható, hogy tulajdonképpen a mindennemű trágárságot mellőző színpadi nyelvezethez hogyan viszonyulnak.

Következtetések: A kortárs néző típusai

A kérdésekre adott válaszok kiértékelése arra enged következtetni, hogy a kortárs közönség tagjai három csoportba sorolhatók: a nyitott, a konzervatív és az átmeneti kategóriákba.

A konzervatív kategóriába a klasszikus színházi formanyelvet kedvelő egyéneket sorolom. A klasszikus színház alatt dolgozatomban a dráma alapú nyugati színházi hagyományt értem, aminek a legfőbb karakterjegyei a polgári illúziórealista színházban csúcsosodnak ki.⁴ A polgári illúziórealista színház jegyei: dobozszínpad, virtuális negyedik fal, mimetikus játékmód, realiztikus illúziókeltés a történetformálásban, a megjelenítésben (játék, jelmez, díszlet), szövegközpontúság, repertoár struktúra. A klasszikus színházat a művészeti hagyományok tisztelete és ápolása jellemzi, és fontos szerepet játszik a színháztörténet és a kulturális örökség megőrzésében: „A színházi gyakorlat, szemben a drámával, szükségszerűen beiródik a hagyományba, mert az intézmény, melyben kifejlődik, materiális kényszerek összegződése, és ki van téve a múlt és jelen más színházai felől érkező hatásoknak.”⁵

A kérdéseimre adott válaszok alapján egyértelműen megállapítható, hogy vannak nézők, akik a hagyományos színházi formák felé húznak,

⁴ Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, Jelenkor Kiadó, Budapest, 2001.

⁵ Patrice PAVIS, „A posztmodern színház esete”, *Színház*, XXXI/3 (1998), 10–22.



és egyáltalán nem nyitottak az újkeletű megoldások irányában. Legyen szó akár az interakcióról, akár a színházi politizálásról vagy radikálisabb rendezői megvalósításokról, úgy mint meztelenség vagy káromkodás, ezekkel az eljárásokkal szemben elutasítók, nem megengedők.

A nyitott kategóriába sorolhatók azok a színházba járók, akik az újkeletű színházi formanyelveket kedvelik jobban – ide tartoznak a modern és a posztmodern színházakat jellemző jegyek. A modern színház az a színházi forma, amely az 1900-as évek elejétől, a művészsínházi mozgalmak elterjedésétől kezdődően fejlődött ki, és a kortárs színházzal együttműködve jelenlegi formáját ölti. A modern színházban a művészek a kor szellemiségét, technológiáját és színházi hagyományait felhasználva új, innovatív és kísérletezőbb színpadi megoldásokat keresnek. A drámák társadalmi, politikai témákat dolgoznak fel, sokkal inkább a belső érzések és gondolatok válnak fontossá a cselekmény helyett, az új médiumokat is felhasználják a színpadi megjelenítés során, illetve az előadások gyakran interaktívak, a nézőket is bevonják a színpadi eseményekbe.

A posztmodern színház megkérdőjelezi a hagyományos színházi struktúrákat és karaktereket, ugyanakkor a modern színházban gyökerező kísérletező színházi megoldásokat is tovább viszi, azokat újabb szintre emelve. Eltűnik a hagyományos történetvezetés, az előadásokban gyakran különböző műfajok keverednek, mint például a tánc, a zene, videó, stb. A posztmodern színház egyik legfontosabb jellemzője a reflexivitás, vagyis az, hogy az előadás magára a színházra irányítja a figyelmet, önmagát is feltételezi, kritizálja és önkritikával illeti.

A kérdőívemben szereplő olyan kérdések, mint például a meztelenség vagy erőszak színpadi ábrázolása, a trágár beszéd vagy a gender téma színházba vitele a modern és a posztmodern színházra való fogékonyságot tesztelték. A téma 92%-os elfogadottsága a nyitott nézőtípus meghatározó jelenlétére enged következtetni a kortárs színházban.

A két csoport – a nyitottabb és a konzervatívabb – között is található egy kategória: az átmeneti kategória. Ide sorolom azokat a nézőket, akik egyaránt kedvelik mind a klasszikus, mind pedig az újkeletű színházi formákat, így teljes egészében sem a nyitottak, sem a konzervatívabbak csoportjába nem besorolhatók.



Az elemzések alapján ez a kategóriacsoport a legtöbb konkrét színházi megoldással, eszközzel kapcsolatos kérdés esetében sokszor már-már egybefolyik a nyitott csoporttal. Habár elfogadják az ide sorolható válaszadók az adott rendezői megvalósítást, nem lehet egyértelműen azt állítani, hogy csak az újkeletű megoldásokat (például minimalista színpadkép vagy a párhuzamos cselekményszálak színpadi megjelenítése) preferálják.

Összegzés

Egyre több olyan előadás születik, amelyek elrugaszkodnak az eddigi, jól megszokott, hagyományos színháztól, legyen szó akár a szöveghűség felszámolásáról, a díszletek és jelmezek minimalizálásáról, a nyelvezet modernizálásáról vagy akár a színész szó szerinti lecsupaszításáról. Ezek a jelenségek a színház korrall történő változásának természetes velejárói, azonban személyes tapasztalataim szerint nem mindenki fogadja kitörő örömmel ezeket az újításokat, mondván, az nem való a színpadra. Kérdőívem további részében igyekeztem összeszedni mindazt, ami ma a színház deszkáin megjelenik/megjelenhet, legyen szó akár határon túli, akár hazai előadásról.

Konkrét kérdéseket fogalmaztam meg többek között a színpadképpel, a színházi interakcióval, a színpadi szöveggel vagy beszéddel kapcsolatban, de olyanokra is kitértem, mint a színpadi brutalitás vagy a szexuális aktus színházi ábrázolása. A kérdőív a nézők kortárs magyar színházzal kapcsolatos meglátásaival záródik, illetve személyes előadásélményekre kíváncsi (pozitív, negatív).

Az értékelések és elemzések szakdolgozati formában öltöttek teljes alakot, az itt kimaradt kérdéscsoportok elemzésével, valamint az előadásom elején felvázolt nézői csoportosítás alátámasztásával együtt.

Felhasznált irodalom

FISCHER-LICHTE, Erika: *A dráma története*, Jelenkor Kiadó, Budapest, 2001.
[Kiss Gabriella]

HEGYI Kitti: *Káromkodás (trágárság) mint nyelvi tabu*, Szakdolgozat, Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Kar, Debrecen, 2011.



KISS Zoltán László (szerk.): *Bevezetés a szociológiába*, Dialóg Campus Kiadó, Budapest, 2019.

PAVIS, Patrice: „A posztmodern színház esete”, *Színház*, XXXI/3 (1998), 10–22.
[JÁKFAI Magdolna]

HETESI JÚLIA FANNI

Shakespeare kapucnis pulcsiban

Hogyan lehetne összefoglalni három percben a *Hamletet*? Mennyire közérthető ma a *Szentivánéji álom*? Vajon meggondolná-e magát Júlia? És ha igen, mit mondana Rómeónak? Hogyan nyúlhatunk slammerként a Shakespeare-művekhez? – valószínűleg ezek a kérdések fordulhattak meg azon slammerek fejében, akik a 2014-es évben arra vállalkoztak, hogy újraértelmezzenek egy-egy Shakespeare művet. Az általam kiválasztott események ugyanabban az évben, Shakespeare születésének 450. évfordulójának alkalmából valósultak meg. Az egyik egy majdhogynem hagyományos slam est volt, egyéni fellépőkkel, ám kötött témával. Ez az est a *Drámaslam* nevet viselte és számos drámaíró műve (köztük Shakespeare-é is) feldolgozásra került. Ezzel szemben a másik esemény egy máig egyedülálló produkció volt a slam estek történetében, hiszen lényegében egy Shakespeare történetét bemutató, ám a slammerek által írt felolvasószínházat láthattak a Margitszigetre látogatók, a *Szentivánéji Slam Komédia* bemutatóján. Az én kíváncsiságom viszont itt még nem állt meg: Miért fontos nekünk Shakespeare ma? Hogyan gondolkodunk róla? Miként értelmezzük őt és a műveit? Hogyan gondolhatjuk újra ezeket a mindenki által ismert és igen merev értelmezési hagyománnyal rendelkező darabokat, azok karaktereit? Inspirálja-e Shakespeare és munkássága a hazai slammereket a szövegírás során, vagy csak akkor foglalkoznak ezekkel a darabokkal, ha azt egy konkrét felkérés megköveteli? – ezekre a kérdésekre keresem a válaszokat jelen tanulmányomban.



Hogy átlássuk a Shakespeare-kultusz magyarországi alakulását, Dávidházi Péter megkérdőjelezhetetlen fontosságú könyvéhez érdemes nyúlni. Az „*Isten másodszülöttje*” című könyvében öt korszakot mutat be a szerző. A beavatás kora (1770–1830-as évek) ekkor szerez tudomást a magyar íróársadalom Shakespeare tiszteletéről és arról, hogy „miként szokás (lehet, illik, tanácsos, vagy éppen kötelező) reagálni Shakespeare-re és a műveire”.¹ Ahogy Dávidházi írja: „Shakespeare-t Magyarországon előbb magasztalták, mint ismerték”.² Ekkor még nem volt állandó magyar nyelvű színház, így a német színházi gyakorlatot követve Shakespeare műveit is erős rövidítésekkel és átdolgozásokkal mutatták be, így nem beszélhetünk még a művek alapos ismeretéről.

A pozsonyi, budai és pesti német színpadok Shakespeare-bemutatóinak művelődéstörténeti szerepét nem szabad lebecsülnünk, ismeretterjesztő és közönségnevelő hatásukat méltányolnunk kell, színházi előkészítő és hagyományteremtő érdemeik számosak; ám legjelkeesebb méltatójuknak is el kell ismernie, hogy a korabeli német színházak gyakorlatához hasonlóan „erős kurtításokkal és a drámák lényegébe is belenyúló átdolgozásokban mutatják be” Shakespeare műveit.³

Ezt követte a mitizálódás kora (kb. 1840–1864), amely meghonosította a vallásos nyelvezet hagyományát Shakespeare kapcsán, aki ekkor válik „Isten másodszülött fiává”. Az írók elkezdtek eredetiben olvasni Shakespeare-től és áhítattal utaztak Stratfordba, amit egy jubileumi költemény egyenesen Betlehemhez hasonlított. Vörösmarty megtanulta Shakespeare alapszövegeinek nyelvezetét és lefordította a *Julius Ceasart* és a *Lear királyt*. 1847-ben a Nemzeti Színház bemutatta a *III. Richárd* című drámát, melyről Petőfi Sándor így írt: „Shakespeare egymaga fele a teremtésnek”.⁴

¹ DÁVIDHÁZI Péter, „*Isten másodszülöttje*”, *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*, Gondolat, Budapest, 1989. 74.

² DÁVIDHÁZI, *i. m.*, 77.

³ DÁVIDHÁZI, *i. m.*, 77.

⁴ PETŐFI Sándor, *Petőfi Sándor összes művei*, V. kötet, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1956, 40–41.



A harmadik korszakot nevezi Dávidházi az intézményesülés korának (kb. 1860–70-es évek), amely során a Kisfaludy Társaság felkarolta a Shakespeare összkiadás ügyét, és megalakult az első Shakespeare-bizottság. 1867–1900 között 26 Shakespeare drámát mutattak be Budapesten és Kolozsvárott, valamint megjelent a színművek javított kiadása Csiky Gergely gondozásában.

Az 1920-as évek elején azonban napvilágot látott Tolsztoj kultuszellenes írása magyarul is, melyben „káros mániaként” ír Shakespeare szeretetéről, így ez a bálványrombolás kora lett. „A korai bálványromboló lázadás még harciasan demitizál: Shakespeare-t és műveit igyekszik maradéktalanul kiszakítani transzcendens legendájából...”⁵ Megjelenik Nagy Lajos írása a *Shakespeare ellen* és Móricz Zsigmond színikritikái a Nyugatban, a Nemzeti Színház Shakespeare ciklusáról, a „Shakespeare-vallás működéséről”⁶. Ez az ellenséges attitűd egészen az 1950-es évek végéig tartott. A lázadók sokszor elismerték Shakespeare kiválóságát, de az istenítését helytelenítették.

Az utolsó korszak (melyről a szerző ír) kb. 1948-tól veszi kezdetét, s a szekularizálódás kora nevet viseli. A korszak jellemzői, hogy racionális elemzőkedv lesz az általános Shakespeare életművével kapcsolatban, melyek igazolják a szerző nagyságát, de a kultusz már csak szórványosan éled újjá. A zarándokok átalakulnak turistákká, ahogy az Szabó Magda: *Perc az időben* (1962) című angliai útinaplójában is olvasható, akinek gyerekkori vágya volt meglátogatni Shakespeare sírját és szülőházát.

Dávidházi Péter 1989-es könyve mellett a *Magyar Shakespeare-tükör* volt tanulmányom másik fő kiindulópontja, amely Dávidházi inspirációjával is szolgált. Az esszéket, tanulmányokat és kritikákat tartalmazó kötet olyan szerzők írásait sorakoztatja fel, mint Kazinczy Ferenc, Kisfaludy Sándor, Kármán József, Wesselényi Miklós, Kölcsey Ferenc, Móra Ferenc, Lukács György, Babits Mihály, Szerb Antal, Hankiss Elemér, Füst Milán, stb. „Shakespeare esetében elismerés és népszerűség helyett joggal beszélhetünk kultuszról, ami egyetlen más, mégoly nagy és megbecsült idegen írónak

⁵ DÁVIDHÁZI, *i. m.*, 75.

⁶ Uo.



sem jutott nálunk osztályrészül.”⁷ Shakespeare drámáinak meghonosítása többek között szorosán összefonódik a magyar színjátszás ügyével is, illetve megkérdőjelezhetetlen, hogy erősen hatott irodalmunkra, dramaturgiai szemléletünkre, esztétikai és kritikai gondolkodásunk alakulására, valamint műfordítói gyakorlatunkra és elméletünkre.

De vajon miként vélekedünk Shakespeare-ről ma? Miként íródik ez a kultusz tovább a jelen művészetében? Kutatásomhoz a már említett műveken kívül interjúk készítésével és slam poetry estekről készült videók elemzésével kerestem a választ az általam feltett kérdésekre.

A slam poetry egy olyan előadóköltészeti műfaj, melyben a szerző-előadónak három perc áll rendelkezésére, hogy bemutassa előre megírt produkcióját. A slam poetry műfaj számos határterülettel rendelkezik, mint az irodalom, a színház, a stand-up comedy vagy épp a hip-hop, így hát rendkívül izgalmasnak találtam azokat a gondolatokat, amelyeket a TEDxAldeburgh előadásában⁸ Akala, a Hip-Hop Shakespeare Company egyik tagja kifejtett. A Hip-Hop Shakespeare Company célkitűzése, hogy az általuk létrehozott színházi produkciókon, oktatási előadásokon és filmekben keresztül arra bíztassák a fiatalokat, hogy hozzák ki magukból a legtöbbet, találják és éljék meg a saját műformájukat, irodalmi-, kulturális-, társadalmi arculatukat. S teszik mindezt a hip-hop szövegek és Shakespeare szonettek egymás mellé állításával, amellyel látszólag két eltérő műformát, eltérő világokat mutatnak be és illesztenek egymáshoz, ezzel is kifejezve az emberi kultúra és a gondolatok egységét az általuk űzött tevékenységekben. Akala jelen előadásban is egy játékra hívta a nézőket, amelyben a résztvevőknek azt kellett eldönteniük, hogy az általa elmondott részlet hip-hop szövegből vagy egy Shakespeare szonettből származik-e. Összességében elég hamar kiderült, hogy habár azt gondolnánk, hogy a nyelvhasználat és a témaválasztás alapján könnyen megállapítható, mely szövegek származnak Shakespeare-től, a kontextus hiányában mégsem egyszerű ez a feladat. Hiszen közös pontok a hip-hop-ban és

⁷ MALLER Sándor – RUTTKAY Kálmán (szerk.), *Magyar Shakespeare-tükör*, Gondolat, Budapest, 1984.

⁸ AKALA, *Hip-Hop & Shakespeare?*, TEDxAldeburgh, 2011.



Shakespeare műveiben a verselés, a jambikus pentameter, illetve a ritmikuság, amely segíti a megértést és az érzelmek átadását. Akala fiatalokkal közös műhelymunkái során arra kereste a választ, hogyan látták az emberek Shakespeare-t. Milyen örökölt hiedelmekben élt a maga korában? Kik vették körül? Honnan jöttek ők? Akala arra is kitért, hogy Shakespeare a yorkshire-i és a cornwalli tájszólás keverékét beszélhette. Közönségének több mint 90%-a nem tudott se írni, se olvasni, mégis a XXI. században úgy tekintenek rá a britek, mint az elitizmus reklámarcára. S épp ezt az elitizmust kérdőjelezi meg a Hip-Hop Shakespeare Company, épp úgy, ahogy minden művészeti alkotás rákérdez a körülöttünk lévő világ történéseire. Mi ma az oktatás feladata? Mit tanítunk a fiataloknak? Mire képezzük őket? Mit alkosson a következő nemzedék? Milyen társadalmat teremtünk? Ki válik a tudás őrzőjévé?

Egy másik TED előadás is érdekes kérdéseket vetett fel Shakespeare és a slam poetry kapcsán. Emma Elisabeth Holtet, Dánia slam poetry bajnoka azt hangsúlyozta, hogy a jelenkor szerzőinek is az a feladata, hogy az igaz történeteket megpróbálják újraéleszteni, újraírni és még izgalmasabbá tenni a valóságot, mint amilyen valójában. A slam újrafeltalálás, átdolgozás, már létező jelenetek, formátumok, történetek, fogalmak és szerkezetek kibővítése, és épp ebben látja a hasonlóságot William Shakespeare műveivel, hiszen Shakespeare is „[s]zívesen vette kölcsön már létező történetek cselekményét. Gyakran jobban emlékszünk az ő verziójára, mint az eredetire, és mindez azért van, mert sikeresen átdolgozta őket valami kivételes alkotássá”.⁹ Részben természetesen ezért, másrészt viszont Shakespeare műveinek ismerete jelentősen függ a tanulmány elején említett kultuszról, a hagyományozódástól és a hozzá fűződő recepció dinamikájától. Erre a kivételességre törekszik Holtet is a szövegeiben. Célja, hogy olyat alkosson, amely remélhetőleg jobb, illetve több lesz, mint az eredeti történet. Mindannyian az elődeinkből táplálkozunk, hiszen minden, amiről beszélnek, írnak, az beépül a tapasztalatunkba. Holtet hitvallása, hogy bátornak kell lenni, kísérletezni kell, kilógni a sorból, mert „[t]alán valami nagyszerűt hagyunk hátra, sosem lehet tudni”¹⁰. *Kétségtelen, hogy a slam*

⁹ Emma Elisabet HOLTET, *Shakespeare and Slam Poetry – the power of recreating*, 2019.

¹⁰ Uo.



szövegek örökösen visszatérő témái: a szerelem, az elmúlás, a hétköznapi élet keserédes vagy épp vicces mozzanatai akkor válhatnak valóban művészi alkotássá, ha ezeket a mindennapi történeteket úgy tudja megfogalmazni a szerző-előadó, ahogy előtte még soha senki.

Holtet előadásában röviden kitért a slam poetry jellegzetességeire is, azokra az elemekre, amelyek határolják ezt a rendkívül sokoldalú előadói műfajt. Ide tartozik az időkorlát, miszerint az előadott mű nem lehet hosszabb 3 perc, 15 másodpercnél, valamint az előadó saját maga írja meg szövegét, illetve nem használhat sem jelmezt, sem kelléket a produkciója során. Ezek a slam poetry általános jellemzői, melyeket minden országban egyaránt betartanak, így az első magyarországi slam poetry esemény óta (2006) nálunk is. Igaz, csak 2012 óta beszélhetünk kifejezetten slamnek írt szövegekről és produkciókról, a havi rendszerességű klub események létrejöttével. A műfaj maga Chicagohoz és Marc Kelly Smith-hez köthető, aki az irodalmi felolvasóestek „állóvizét” szerette volna kicsit megmozgatni a versenyjelleg bevezetésével. A szövegforma tekintetében semmilyen megkötés nincs. Az alkotó bátran kísérletezhet különböző stílusokkal és formai bravúrokkal, szabadon vegyítheti a rap, a líra, a próza elemeit. Ahogy azt már korábban említettem, számos határterülettel rendelkezik a műfaj, így akárcsak az irodalom, a hip-hop vagy a stand-up comedy, a slam poetry is „hajlandó bárhonnán és bármit kölcsön venni, tehát szabadon használja az intertextualitást, az átemelés rekontextualizálásáért azonban nem vállal felelősséget”¹¹. Az irodalmi hagyományra, mintegy repertoárra tekint, amelyből bizonyos elemeket áthelyez, ezáltal élénk kapcsolatot ápol a hagyománnyal, és támogatja annak reflektált, szabad applikálását. Jellegzetessége továbbá, hogy „önreflexív, tehát gondolkodik önmagáról, gyakran ironikus és parodisztikus is, valamint egymásba olvasztja az elit és a tömegkultúra elemeit.”¹² A slam szövegek témái gyakran egészen hétköznapi események, egyéni élettörténetek, illetve társadalmi aktualitások, amelyekre bátran reflektálnak a szerzők (akárcsak a rapperek vagy a stand-up comedy-t művelők). Stílus tekintetében

¹¹ ZÁVADA Péter: „A slam poetry performativitása”, *Theatron*, XIII/2 (2014), 36.

¹² Uo.



gyakran keveredik a köznapi nyelvezet "szlenges elemekkel"¹³, esetenként vulgáris szavakkal, kifejezésekkel, de nem ritka az elitizáló nézőpont és szóhasználat sem. Jellemző még rá a nyelvi humor, a meglepő fordulatok, úgynevezett *punchline*-ok, az ismétlések és ellentétek, rímek használata is, melyek segítik a szövegek tagolhatóságát, érthetőségét, és nem utolsósorban mondhatóságát. Hiszen a slam közönségnek előadásra szánt produkció.

A slam poetry estek többnyire azonos forgatókönyv szerint alakulnak. A rendezvényt egy vagy több úgynevezett *host* (ezt az angol kifejezést használják a magyarban is) vezeti, aki(k) feladata a közönség érdeklődésének felkeltése, az est lebonyolítása, illetve a versenyzők felkonferálása. Az estek többnyire egy *open mic* szekcióval indulnak, amelyben bárki, bármilyen szöveggel kiállhat a színpadra, időkorlát, illetve egyéb megkötések nélkül. Ezt követi a verseny, ahova egyes klubokon előre megadott témában – más-hol tematikus megkötés nélkül – mérettethetik meg magukat és szövegeiket a költő-előadók. Az elhangzott szövegeket öt fős zsűri értékeli, s a legtöbb pontszámot elérő produkció lesz az adott est nyertese.

Kutatásom középpontjába két olyan slam eseményt állítottam, amelyek elemzésével reflektálok a Shakespeare-művek adaptálási lehetőségeire, a hazai Shakespeare-kultusz jelenlétére, illetve a slammerek által megírt szövegek, előadások felépítésére, és az eredeti művekhez való viszonyukra. A hazai slam poetry estek tekintetében mindkét esemény páratlan a maga nemében. A *Drámamlam* egyedülálló módon nem csak egy tágan értelmezhető témát adott meg az alkotóknak, mint a havi klubok, hanem konkrét műveket, így ezekkel kellett dolgozniuk a fellépőknek. Ezzel szemben a *Szentivánéji Slam Komédia* esetében a megadott művet karakterekre osztották és közösen alkották meg a *Szentivánéji álmom* átdolgozott, modernizált változatát, a cselekmény megtartásával. A fő kérdés, tehát, hogy mit ragadnak meg ma a slammerek Shakespeare műveiből. Mi az az üzenet, hangulat vagy érzés, amit át szeretnének adni hallgatóságuknak a produkcióik által?

Az első esemény még magában hordozza az imént röviden bemutatott slam estek általános forgatókönyvét. A slammerek egymást követték

¹³ Dr. VESZELSZKI Ágnes, *A slam poetry mint sajátos szövegalkotó gyakorlat*, 205.



a színpadon, ahol hozzávetőlegesen három percet töltöttek, bár volt ennél rövidebb és hosszabb produkció is. Az est nézők előtt zajlott, ám sajnos a felvételek nem adják vissza érzékelhetően a közönség jelenlétét, nem szűrődik be nézői reakció (taps, nevetés) a produkció végén hallható tapon kívül. A 2014-ben, a Színházi Dramaturgok Céhe és a Sopianae Slam Poetry szervezésében létrejött *Drámaslam*nek a Pécsi Est Café adott otthont, ahol nemcsak Shakespeare művei kerültek átdolgozásra, de olyan drámák is, mint Molière *Tartuffe*, Molnár Ferenc *Liliom*, Spiró György *Csirkefej*, Madách Imre *Az ember tragédiája*, Csehov *Sirály*, Ibsen *Vadkacsa*, Goethe *Faust*, Büchner *Woyzeck*, Csehov *Három nővér*, Ionesco *Kopasz énekesnő*, Háy János *Herner Ferike faterja* vagy Beckett *Godot-ra várva* című művei. Ezáltal jól látható, hogy ugyan Shakespeare emlékévről beszélünk, az est nem korlátozódott Shakespeare műveire. Fontosnak tartom megemlíteni, hogy habár a slammerek maguk választhatták ki, melyik drámával szeretnének dolgozni, a koncepció adott volt, tehát felkérésre írtak.

Jelen kutatás szempontjából Terján Nóri + Shakespeare *Rómeó és Júlia*, Závada Péter + Shakespeare *Hamlet*, Mészáros Anikó + Shakespeare *Ahogy tetszik*, illetve Tengler Gergely + Shakespeare *Szentivánéji álom* produkcióit vetem szorosabb vizsgálat alá. Négy dráma, négy slammer, négy különböző megközelítés, négy eltérő nézőpont, sőt, szövegalkotási technológia sejlik fel a *Drámaslam* produkciókban. Terján Nóri Rómeó és Júlia szerelmét, döntéseit kérdőjelezi meg, egyenesen Júlia szerepéből beszélve, rendkívül személyes nézőpontból, magát az események közepébe képzelve. Más helyzetből beszél Mészáros Anikó, aki az *Ahogy tetsziket*, mint hívószót használta fel, s produkciójában egyaránt idéz és utal Shakespeare műveiből és műveire, valamint reflektál saját élethelyzetére, annak tragikomikumára. Závada Péter a *Hamlet* történetéből indul ki, mintegy narrátor szerepet véve fel, egyszerre halad a dráma eseményeiben és tesz (olykor közéleti) utalásokat jelenünkre. Ismét más megközelítést láthatunk Tengler Gergely „TG” produkciójában, aki leginkább hangulatában idézi a *Szentivánéji álom* világát, hiszen úgy keverednek a hallucinációk, az álomvilág és a slammer saját valóságának elemei, hogy olykor nehéz megtalálni a választóvonalat.



Terján Nóri egyértelműen Júlia szerepébe lép, mikor úgy kezdi slam szövegét: „Ó, Rómeó... Figyi! Beszélünk kell...”¹⁴ Személyes nézőpontja érvényesül ebben a rendkívül személyes hangvételű, hétköznapi stílusban megírt, könnyen érthető, jól követhető írásban, mely a szakítás közhelyeit sorakoztatja fel: „úgy érzem, hogy magamra kell koncentrálnom és ennél te sokkal jobbat érdemelsz”¹⁵. A csapongó, hol szerelmes hangvételű, hol teljesen elutasító előadásban Terján reflektál Júlia döntéseire, kritikával illeti Rómeó lángolását és komolytalan szerelmi ajánlatát. Ugyanakkor számos kortárs utalást is elrejt a szövegben:

Ó, Rómeó, hiszen az vagy nekem, mint testnek a kenyér,
napsütötte Pécs a mogorva Pestnek,
YouTube trolloknak és kortárs lírának a legifjabb Kemény
Tücsökhegedű szó egy kora nyári estén.
[...]

Hogy álmomban olykor beszélek és noha bármit megtennék érted,
nem válok olyan lánnyá, aki a Facebook-ra közös profilképet tesz.¹⁶

De jó példát látunk a slammer szókimondóságára is: „de talán hagyjuk a drámát és legyünk inkább barátok, az mindig kurva jó ötlet... se”¹⁷. Összességében tehát Terján Júlia karakterébe bújik, és egyszerre jeleníti meg a tini lányok meggondolatlanságát és rejti bele a saját korából adódó megfontoltságot és cinizmust a szövegébe.

Závada Péter ezzel szemben sokkal inkább a Hamlet történetéből, mintsem a karakterből indul ki előadásában.

Ma éjjel fent van, s dőzsöl a király. Mondanád.
Szóval, hogy megy a habzsi-dőzsi.
Meg, hogy a királyoknál már csak így van.
Valami ösztön ez, ráadásul elég ősi.¹⁸

¹⁴ TERJÁN Nóri + Shakespeare, *Rómeó és Júlia*, 2014.

¹⁵ Uo.

¹⁶ Uo.

¹⁷ Uo.

¹⁸ Závada Péter + Shakespeare, *Hamlet*, 2014.



Külső szemlélőként tekint az eseményekre, s érvényesíti a slammerekre olyan sokszor igaz megmondó szerepet, így nem áll tőle távol a társadalomkritika sem. A király ellen beszél, s ezt érthetjük a drámán belül, de akár attól függetlenül is, ezt a döntést viszont a hallgatóságra bízta. Végig a *Hamlet* történetét meséli, név szerint is említ pár szereplőt: Horatio, Fortinbras, Claudius, ugyanakkor utalást tesz az Örkény Színházra is, kikacsint a szövegből. Számtalan nyelvi játékot, szófordulatot, sőt szólás-mondást is felfedezhetünk soraiban: „[m]int az, hogy király létükre hidegen hagyja őket a király lét-tükre”¹⁹, vagy „s hogy a nyakába zúdítjátok a forró szó-kását, amit eddig mindenki csak kerülgetett.”²⁰

Mészáros Anikó meglehetősen szabadon értelmezte a feladatot, hiszen a személyes hangvételű, közvetlen stílusú slam szövegében inkább az *Ahogy tetszik* életérzést adta át, mintsem a dramatikus mű tartalmát vagy valamely karakterének belső vívódását, így valóban az lett, amit a cím ígér. „Színház az egész világ és színész benne minden férfi és nő. / Fellép, s lelép és mindenkit sok szerep vár az életében.”²¹ kezdi Szövegét ezzel az oly sokszor emlegetett idézettel. „Jó, jó, ezt már mondtad és értem is. Azt mondd meg inkább, hogy ki intézte ezt a szar szereposztást”²², folytatja saját életére vonatkoztatva, a hétköznapi mókuserékből kiragadni vágó, kicsit meggyötört nézőpontból. Nála is megjelenik a társadalomkritika, az ország helyzete, a politika, illetve folyton visszatér a tételmondat, miszerint: „[a]z életem a tévedések vígjátéka”²³. De ugyanígy találunk idézetet *Az ember tragédiája* című drámából, utalást a *Hamletre*, a *Rómeó és Júliára*, az *Oidipuszra* és a *Tévedések vígjátékára*. Majd produkcióját ezzel zárja: „[é]lek, ahogy tetszik, ahogy tetszik, én úgy élek”²⁴.

A negyedik szöveg erről az estéről, amely szintén Shakespeare-t jelöli meg társszerzőként, a *Szentivánéji álom*, melyet Tengler Gergely „TG” igyekszik mintegy lefordítani a jelen generáció számára. „A Nickelodeon

¹⁹ Uo.

²⁰ Uo.

²¹ MÉSZÁROS Anikó + Shakespeare, *Ahogy tetszik*, 2014.

²² Uo.

²³ Uo.

²⁴ Uo.



bemutatja annak a fiúnak a történetét, aki valójában nem is biztos, hogy ő maga, az, aki.”²⁵ A személyes hangvétel most egyszám első személyben nyilvánul meg, egy teljesen hétköznapi stílusú elbeszélésben, amely nem tartózkodik a trágárságtól és a csapongástól sem. „[E]bből szart sem értenek. A Tengler csak azt akarta mondani, hogy Shakespeare halotti maszkja remeg bele, pajtás, ahogy a démonjaival hancúroztam, annak keze által, ki olvasásra adta.”²⁶ Párhuzamosan jelenik meg a dráma és az általa kiváltott hatás, amikor utal a dráma szerkezetére „5 felvonás, 10 színben, díszít mosolyt oda”²⁷, illetve a saját hétköznapijaira is, „ettől még a rám váró hajléktalanok is megőrülnek”²⁸. (Tengler ekkoriban hajléktalan szállón dolgozott.) Megjelenik szövegében a nemzeti identitás kérdése is: „olvasom nagy magamban, nem, ne halld félre, nem nagy magyarban”, és a rá oly jellemző játék a szavakkal és a hangzással: „csend-re, rendre tücskök húzzák szúnyog zajra káoszt zúgják vérhez, kölcsönös lüktetés: térré, vér tér, kegyre”²⁹. Az egész szöveg valahol az álomvilág, a képzelet, a hallucináció és a hétköznapi határán billeg, ezzel megidézve a Shakespeare mű világát is.

Összességében tehát elmondható, hogy ahány slammer, annyi átdolgozás. Nincs egyértelmű válasz arra, hogy miként értelmezzük ma Shakespeare műveit, hiszen volt, aki a történetből indult ki, volt, aki egy adott karakter bőrébe bújtt, volt, aki kiindulópontként használta csak a drámát, és olyan is, aki inkább a hangulatot igyekezett visszaadni, nem magát a cselekményt. Az, hogy ez egy érdekes est volt a nézők, és izgalmas írásgyakorlat a slammerek számára, vitathatatlan. Ugyanakkor nem jelenthető ki egyértelműen, hogy a slammereket a mindennapokban foglalkoztatják Shakespeare művei és gondolatai, vagy legalábbis nem jobban, mint bármely irodalom és színház iránt érdeklődő alkotót. Esetleg érdekes vállalkozás lenne egyszer több slammernek is ugyanazt a drámát, verset vagy dalt adni inspirációként, s megnézni, ki, hogyan használja fel, és mit alkot belőle a saját stílusában.

²⁵ TENGLER Gergely + Shakespeare, *Szentivánéji álom*, 2014.

²⁶ Uo.

²⁷ Uo.

²⁸ Uo.

²⁹ Uo.



A másik általam vizsgált esemény már jóval összetettebb, s nem követi a slam estek hagyományát. A *Szentivánéji Slam Komédia* címet viselő produkciót 2014 nyarán mutatták be a Margitszigeti Szabadtéri Színpad kerengőjében, ahol számos egyéb program mellett a slammerek is leróhták tiszteletüket Shakespeare születésének 450. évfordulójának alkalmából. Az eseménysorozaton többek között megtekinthető volt számtalan különböző kiállítás: Shakespeare-bábok a Budapest Bábszínházból, Reneszánsz mese-foglalkoztató, a londoni Shakespeares's Globe *Hamlet* előadása vagy Vámos Miklós – Mészöly Dezső: *És Rómeó és Júlia* című előadása, Nagy-Kálózy Eszter és Rudolf Péter főszereplésével.

A *Szentivánéji Slam Komédia* verses, élőzenés színházi (divat)bemutató volt, egy tucat slammerrel, Keszég László rendezésében, az Amoeba zenekar közreműködésével, valamint a MOME jelmeztervező hallgatói által tervezett és kivitelezett jelmezekkel. A próbafolyamat alatt a meghívott slammerek mindegyike (Basch Péter, Bárány Bence, Bencsik Ádám – Ponza, Bock Balázs, Gábor Tamás – Indiana, Horváth Kristóf – Színész Bob, Kemény Zsófi, Mavrák Kata – Hugee, Németh Péter – Zeek, Pion István, Tolnai Eszti) választott magának egyet a *Szentivánéji álom* karakterei közül, majd a közös beszélgetések, elemzések után egyéni szövegírás következett, amely során a slammerek véleményt formálhattak saját karakterükről, annak döntéseiről, illetve reflektálhattak más karakterekre is. Vajna Balázs így nyilatkozott a darabról: „[ú]jraírják a drámát. Saját magukon szűrnek át, a slam felől közelítik meg a színházat”³⁰. Tehát a nézők valójában láthatták a *Szentivánéji álom* című darab cselekményét, a szövegeket viszont a slammerek írták a mű által inspirálódva. Ezáltal a jelenetek jóval rövidebbek voltak, a nézők sokszor láthattak sűrítéseket, modernizált részeket (például telefonbeszélgetést két szereplő között). Mindezek mellett fellelhetőek voltak a slam korábban is említett ismérvei, hisz frappáns megfogalmazások, pikírt szócsaták jellemezték az előadást, mely leginkább felolvasószínháznak volt mondható, hiszen a slammerek minden színrelépésnél magukkal vitték szövegkönyveiket, s onnan olvasták fel az általuk írtakat.

³⁰ TILOS RÁDIÓ, *Madártávlat és Békaperspektíva, Interjú Horváth Kristóf, „Színész Bob” Bock Balázs és Vajna Balázs közreműködésével*, 2014.06.17.



Mikor a produkció elején színpadra lép Hugee és Zeek, a Slam Poetry Budapest állandó hostjai, úgy írják körül a soron következő előadást, mint a slam és a színház remixe. Kezdetben a műsorvezetők ruháitól és a színpadon lévő szintén jelmezbe bújtatott zenekartól eltekintve ugyanazt láttuk, mint egy átlagos slam poetry klubon. A színpad hátsó falára Shakespeare arcképe van vetítve, Zeek és Hugee a szokáshoz híven, egy sapkából kihúzza az este első versenyzőjét, az úgynevezett „áldozati bárányt”, ahogy az lenni szokott, ám ez esetben a kihúzott név William Shakespeare volt. Ekkor Bencsik Ádám lép a színre és a zenekarra együttműködve egyfajta bemutatkozó slam/rap szöveget ad elő, utalásokkal arra, milyen az élet 450 évesen, milyen volt a Shakespeare korabeli Anglia és hogy Shakespeare-t a mai napig „kutatnak meg doktorálnak”³¹. Emma Elisabeth Holtet gondolai is visszatérnek egy ponton, mikor Bencsik Ádám azt mondja Shakespeare-ként: „utazok a korok közt, nincs nekem rímem egy se, csak leírom, amit beszél a többi tag hóbölgve, reszketve meg fél vállról elejtve”³². Az előadás első blokkjában minden slammert bemutat a Shakespeare bőrébe bújt narrátorunk, elsőként Hugee lép színpadra, és míg a felkonferálást halljuk (ez mindig a slammer valódi énjének szól), hosszában végigsétál a színpadon, a manökenek mozgását imitálva, majd megáll a színpad közepére kikészített kottaállvány mögött, s elmondja bemutatkozó (karakterből írt) rövid slam szövegét: „ez performált dekontárs pukk-pukk színház”³³, vagyis reflektál az előttünk álló előadásra. A bemutatásokat követően megelevenedik előttünk a *Szentivánéji álom* jól ismert története. Szembetűnő különbség a korábban taglalt *Drámaslam* produkciókhoz képest, hogy a *Szentivánéji Slam Komédia* felvételén tökéletesen kivehető a közönség reakciója. Igaz, a képen nem jelennek meg a nézők, ám hanghatásban abszolút azonosítható, mely részekenél, hogyan reagáltak a slammerek előadására.

A színpad hátsó falára vetített kép a történet alakulásával folyamatosan változik: van, hogy budapesti utcakép tárul elénk, máskor erdő, sziklafal, hegyek. Ugyanez a helyzet a jelmezekkel is, melyek a szerelmeseken

³¹ *Szentivánéji Slam Komédia Budapest*, Margitsziget, Víztorony-udvar, 2014. június 20.

³² Uo.

³³ Uo.



jól megfigyelhetően változnak, ám koránt sem olyan hangsúlyos a divatbemutató jelleg, mint a darab elején. A színészi játék inkább csak a „színház a színházban” részeknél figyelhető meg, illetve Puck jelenlétében és mozgásában, valamint akkor, amikor Titánia és Zuboly szerelmét látjuk megelevenedni, miközben Oberon és Puck tanakodnak a további terveiket illetően. Az előadás jelentős részében inkább slammereket látnunk, mintsem színészeket, ez számomra abban nyilvánult meg, hogy javarészt egyhelyben álltak, a kottaállványhoz „cövekelve”, kihasználatlanul hagyva ezzel a színpad adta lehetőségeket. Ráadásul a szövegkönyvet a slammerek minden egyes alkalommal magukkal viszi a színpadra, majd a takarásba.

Slamhez híven az előadás tele van popkulturális utalásokkal (Puck az AkkezdetPhiai: Zenebuddhizmus című dalából idéz), reflexiókkal a jelen korra: „olyan felvágott a nyelved, mint a sága selyemsonka”; a social média felületekre: „hívom, nem veszi fel, rácsetelek, hirtelen már nem érhető el, megbököm, vissza se bök”; kiszólásokkal más slammerekre, illetve a slam műfajára. Például Titánia és Zuboly szerelme abban csúcsosodik ki, hogy Titánia felkiált: „team slammelni akarok veled, most rögtön!”. De ugyanígy a slamre utal, amikor Hermina és Heléna egymást sértegeti: „legyen 3 perc 16 másodperc a slamed” (mivel ez pontlevonással jár a versenyek során); illetve áthallásokkal: „a verslábaim előtt térdelnek”.

Összességében tehát elmondható, hogy a *Szentivánéji Slam Komédia* valóban egyfajta remixét, kohézióját mutatta a slamnek és a színháznak, sőt, személy szerint ide sorolnám még a divatot is, hiszen az extravagáns jelmezek igen sokat adtak az előadás látványvilágához. Izgalmas kísérletnek találok ezt az előadást, mely túlmutat a slam határain, ám mégsem lép be egészen a színház világába.

A két általam példaként hozott és elemzett produkció tekintetében elmondható, hogy a *Drámaslam* egy felszínesebb képet adott Shakespeare műveiről, olykor épp csak kiindulási pontként szolgált a szövegíráshoz, míg a *Szentivánéji Slam Komédia* sokkal mélyebb megismerést és munkát követelt a slammerektől, bár ez számtalan tényezőtől adódott. A *Drámaslam* fellépői egyénileg készültek fel, írták meg és adták elő műveiket, ezzel szemben a *Szentivánéji Slam Komédia*, ahogy azt már említettem, egy



rendkívül összetett produkció volt, melyen sokan dolgoztak: zenészek, divattervezők, kivitelezők, látványtervezők, a slammerek és még rendező is. Egy slammernek csak egy karakter megépítésével (és szövegének megírásával) kellett foglalkoznia, így ebben, illetve a próbafolyamatban is hasonlóságot mutat a kőszínházi hagyománnyal. A *Drámaslam* valóban a slam estek forgatókönyvét követte, minden fellépőre egységes időkeret jutott, míg a *Szentivánéji Slam Komédia* fellépői végig jelen voltak a közel másfél órás előadás alatt, s a színpadon töltött idejüket az előadásban betöltött szerepük kötötte meg.

Minden eddigi példát összevetve elmondható, hogy a szekularizálódás kora még mindig tart. Érzékelhető egyfajta kritikai attitűd Shakespeare személyével és főleg műveivel kapcsolatban, ugyanakkor a kritikával illetett kérdések feletti szemhunyas gesztusa is megjelenik. A jelenkor alkotói inspirációul használják Shakespeare munkásságát, tisztelettel és alázattal nyúlnak műveihez, s igyekeznek a „Mesterhez” mérni magunkat. Legyen szó akár hip-hop, akár slam előadásról, mindkét műfajban megjelenik a kapcsolatteremtés igénye. Kapcsolat a szerző és a mű, az előadó és a befogadó között, és mint láttuk, eltökélt szándékuk kapcsolatot teremteni Shakespeare és a jelen között is. Sajnos az általam említett, kifejezetten Shakespeare születésének évfordulójára rendezett eseményeken kívül, ahol kifejezetten az volt a „feladat”, hogy a slammerek foglalkozzanak ezekkel a művekkel, elhanyagolható azon slam szövegek száma, amelyek reflektálnának Shakespeare munkásságára. A kérdés tehát az, vajon azért csak a jeles alkalmak apropóján foglalkoznak a slammerek Shakespeare-rel, mert túl nagy kihívást jelent a drámák adaptálása, vagy mert nem tartják elég érdekesnek Shakespeare mondanivalóját és azok örökítését. Esetleg a jelenlévő kultusz miatt nem mernek a műveihez nyúlni? Úgy gondolom, erre minden slammernek egyéni válasza lenne. Van, akihez közelebb áll az irodalmi stílusú szövegek írása, amelyben bátran alkalmazhat nemcsak Petőfi vagy Ady idézeteket, de akár Shakespeare utalásokat is, míg mások inkább a hétköznapi élet komikumára helyezik a hangsúlyt és stand-up jellegű szövegeket írnak. Ez a stílusbeli különbség a fent említett Shakespeare átdolgozásokon is jól látszik. Akala vagy Holtet elmondása példázza, hogy ha nem is a művekkel való szoros foglalkozás, ám Shakespeare gondolatisága



a külföldi hip-hop és slam világban valamivel élénkebben él. Az egyetemes emberi kultúra egysége, a kísérletezés és a fiatalabb generáció bátorítása mindkét említett TED előadásban hangsúlyt kapott, ráadásul Shakespeare kapcsán. Akárhogy is, a szerző-előadók fontos célkitűzése újat alkotni, újraalkotni, gondolkodni és elgondolkodtatni.

Felhasznált irodalom

- AKALA: *Hip-Hop & Shakespeare?*, TEDxAldeburgh, 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=DSbtkLA3GrY&t=1039s> [2023.05.30.]
- DÁVIDHÁZI Péter: „*Isten másodszülöttje*”, *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*, Gondolat, Budapest, 1989.
- HOLTET, Emma Elisabeth: *Shakespeare and Slam Poetry – the power of recreating*, 2019. https://www.youtube.com/watch?v=Uy_hHQKOmbE&t=1s [2023.05.30.]
- MALLER Sándor – RUTTKAY Kálmán (szerk.): *Magyar Shakespeare-tükör*, Gondolat, Budapest, 1984.
- MÉSZÁROS Anikó + Shakespeare: *Abogy tetszik*, <https://www.youtube.com/watch?v=sm6nlErs35Q&t=22s> [2023.05.30.]
- PETŐFI Sándor: *Petőfi Sándor összes művei*, V. kötet, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1956.
- TILOS RÁDIÓ: *Madártávlat és Békaperspektíva, Interjú Horváth Kristóf „Színész Bob” Bock Balázs és Vajna Balázs közreműködésével*, 2014.06.17. Madártávlat és békaperspektíva - Tilos Rádió [2023.05.30.]
- TENGLER Gergely + Shakespeare: *Szentivánéji álom*, https://www.youtube.com/watch?v=j22ofDy_pyw&t=53s [2023.05.30.]
- TERJÁN Nóri + Shakespeare: *Rómeó és Júlia*, https://www.youtube.com/watch?v=4nq5yAyRS_I&t=28s [2023.05.30.]
- Dr. VESZELSZKI Ágnes: *A slam poetry mint sajátos szövegalkotó gyakorlat*, <http://www.veszelszki.hu/a-slam-poetry-mint-sajatos-szovegalkoto-gyakorlat.html> [2023.05.30.]
- ZÁVADA Péter: „A slam poetry performativitása”, *Theatron*, XIII/2 (2014), 32–67.
- ZÁVADA Péter + Shakespeare: *Hamlet*, <https://www.youtube.com/watch?v=nS-cEWt0L1hk&t=98s> [2023.05.30.]

SCHANDL VERONIKA

Emlékezz rám!

Színházi emlékezet és nosztalgia kortárs
osztrák és magyar Shakespeare-burleszkekben

Nosztalgia a XXI. században

A nosztalgia az új évezred hívószava. Ahogy Svetlana Boym szociológus 2009-ben megfogalmazta:

A XXI. század első évtizedét nem az újdonság keresése, hanem a gyakran egymással ellentétes nosztalgiák elburjánzása jellemzi. Nosztalgikus cyberpunkok és nosztalgikus hippik, nosztalgikus nacionalisták és nosztalgikus kozmopoliták, nosztalgikus környezetvédők és nosztalgikus városimádók pixel-tüzelnek egymásra a blogoszférában. A nosztalgia, akárcsak a globalizáció, többes számban létezik.¹

Írta mindezt akkor, amikor 2007-ben még nem tudhatta, hogy a nosztalgia a 2000-es évek második évtizedében milyen virágzó karriert fog befutni. Az országokat újra nagygyá tenni akaró politikusoktól kezdve a „földgolyó, s mi rajta van mind”² pusztulását sirató környezetvédőkön

¹ Svetlana BOYM, „Nostalgia and its Discontents”, *The Hedgehog Review*, VIII/3 (2007), <https://hedgehogreview.com>

² William SHAKESPEARE, *A vihar*, IV, i, 170, <https://mek.oszk.hu/04500/04577/html/magyar.htm>



át, a *Star Wars*-ért a mozipénztárakat megrohamozó retró-rajongókig, ma még biztosabban látjuk, hogy a nosztalgia áthatja életünk minden területét, a kultúrát, a politikát és a magánéletünket is. Hogy mindez nem csupán személyes percepciónk, azt a hangsúlyeltolódást is mutatja, amely a szociológiai és pszichológiai tudományokban az elmúlt két évtizedben végbement. Az 1678-ban, felfedezésekor még betegségként diagnosztizált nosztalgia ma a szociológiai és pszichológiai tanulmányok egyik fő témája, és a legújabb kutatások inkább pozitívként, mint negatívként tekintenek rá. Vannak, akik úgy látják, hogy nosztalgia szinte csodaszer, hiszen:

[s]egíti az embereknek értelmet találni az életükben, elsősorban a társadalmi kötődés (a valahová tartozás és az elfogadás érzésének) növelésével, másodsorban pedig az én-kontinuitás (a múlt és a jelen közötti kapcsolat érzésének) fokozásával. Emellett kutatások igazolják, hogy a nosztalgia segíthet az ember céljainak eléréséhez. Ezen kívül stresszhelyzetekben pufferként működik az egzisztenciális fenyegetésekkel szemben. Végül, de nem utolsó sorban a nosztalgia javítja a krónikus vagy pillanatnyi figyelemhiányt, növeli a vitalitást, csökkenti a stresszszintet, és arra sarkalja az egyéneket, hogy értelmes tevékenységekkel töltsék ki az unalom óráit. Összességében a nosztalgia segíti az embereket az értelmesebb élet elérésében, véd az egzisztenciális fenyegetettégtől, és hozzájárul a pszichológiai kiegyensúlyozottsághoz.³

Legalábbis Constantine Sedikides és Tim Wildschut 2018-as tanulmánya erre a konklúzióra jut. Bár cikkük egyértelműen a nosztalgia rehabilitálásának igényével íródott, és így némileg egyoldalúnak tűnik, a kortárs pszichológiai és szociológiai tanulmányokat vizsgálva kiderül, hogy a nosztalgia percepciója jelentősen változott az elmúlt két évtizedben. Ha azt túlzás is lenne állítani, hogy a tudomány mindig, mint produktív folyamatra tekint a nosztalgiára, látható, hogy sokkal árnyaltabban tárgyalja a jelenséget, és számos új fogalmat alkotott a nosztalgia leírására. Így például a gyakran a jobboldali és populista politikával összekapcsolt reakció

³ Constantine SEDIKIDES – Tim WILDSCHUT, „Finding Meaning in Nostalgia”, *Review of General Psychology*, XXII/1 (2018), 48–1, 48.



nosztalgia (*reactionary nostalgia*) kategóriája mellett a tudomány ma már ismer haladó nosztalgiát (*progressive nostalgia*), sőt a jövőre vonatkozó nosztalgiát is (*nostalgia for the future*), amelyek ugyancsak az emlékekből, illetve az emlékezés folyamatából emelkednek ki. Boym állítása a nosztalgia pluralitásáról tehát egyre inkább igazolódni látszik a klinikai tanulmányokon alapuló kutatásokban is. A kortárs kutatások eredményeit talán Laurajane Smith és Gary Campbell foglalja össze legjobban, akik szerint: „[a] nosztalgia különböző, és változatos módokon alakul ki és mobilizálódik, de alapvetően, önmagában sem nem retrográd, sem nem progresszív.”⁴

Összefoglalva megállapítható, hogy a két évtizedes vizsgálódásnak köszönhetően a tudomány rendkívül sokféleképpen, és sok szempontból tárgyalja a nosztalgia jelenségét. Ebben a dolgozatban mégis Svetlana Boym ma már klasszikusnak számító fogalomrendszerét használom, mégpedig azért, mert Boym beszél a nosztalgia ironikus felhasználásáról is, amely irodalmi alkotások vizsgálatakor hasznos számunkra. Svetlana Boym alapvetően kétféle, restauratív és reflektív nosztalgiát különböztet meg.⁵ Állítása szerint a restauratív nosztalgia önmagát igazságként és hagyományként definiálja (ez az, amit mások reakciós nosztalgiának neveznek), és fő célja, hogy megpróbálja *nostos*-t, a nosztalgia vágyának tárgyát, az elvesztett otthont rekonstruálni téren és időn keresztül. Ezzel szemben a reflektív nosztalgia elutasítja a végső igazságokat, alapvetően az emberi vágyak ambivalenciája érdekli, nem foglalkozik a hazatéréssel, a nosztalgiában az *algia*, vagyis a vágy foglalkoztatja. Nem ijed meg a többértelműségtől, az ironiától, a modern világ ellentmondásaitól sem. Gyakran használ metanarratívákat, így reflektál önmaga lehetetlenségére is. Tanulmányomban azt fogom megvizsgálni, hogyan jelenik meg ez a kétfajta, restauratív és reflektív nosztalgia kortárs, magyar és osztrák Shakespeare-burleszkekben.

Mielőtt azonban a burleszkekről szólnék, ki kell térni arra, miként beszélhetünk nosztalgikus színházról. Hiszen Peggy Phelantól tudhatjuk,

⁴ Laurajane SMITH – Gary CAMPBELL, “Nostalgia for the future’: memory, nostalgia and the politics of class”, *International Journal of Heritage Studies*, XXIII/7 (2017), 612–627, 612.

⁵ BOYM, *i. m.*



hogy az előadás egyetlen léte a jelenben van,⁶ illetve Erika Fischer-Lichtevel egyetérthetünk abban, hogy az előadás visszavonhatatlanul elvész, ha egyszer véget ér; soha nem lehet pontosan ugyanúgy megismételni.⁷ Mégis, az elmúlt két évtizedben, egyre több példát látunk arra, hogy a színház mintha ellentmondana ezeknek, az előadás efemeritását definiáló állításoknak – vagy legalábbis küzdene velük.

Számos magyar és külföldi példával illusztrálhatnánk azt a kortárs színházi trendet, amely jelentős színházi előadások újrajátszását, felidézését tűzte ki feladatául. Ezek az előadások újrajátszásokról, *homage*-októl (mint a Grotowski munkásságát életben tartó Wooster Group előadás, a *Poor Theatre*, a Paál István munkásságát felélesztő *Petőfi Rock*, vagy a Bozsik Yvette ikonikus előadását idéző *Végtelenbe zárva*), dokumentumszínházi előadásokig (jó példa erre Kelemen Kristóf munkássága, amelynek utolsó darabja, a *Szeánsz* a Dohány utcai Lakásszínház *King Kong* performanszát idézi fel) széles műfaji körben mozognak, de mindannyiuk mélyén ott van a színházi előadás tünékenységével küzdő nosztalgikus érzélem is.⁸ Sőt, tovább menve, egyetérthetünk Paul Menzerrel, aki szerint a gombamód szaporodó Globe Színházakat, és a Shakespeare-játszás megújítását ígérő OP (*original practices* – eredeti kiejtéssel játszott) előadásokat is mind a nosztalgia hívta életre. Menzer a mellett érvel, hogy a koraangol színjátszáshoz való nosztalgikus múltba révedő hajlam az avantgard előremutató szemléletével rokon, így ezt az érzületet forradalmi nosztalgianak (*revolutionary nostalgia*) hívja.⁹

Tekintsünk hát meg néhány példát arra, milyen módokon zajlik a nosztalgikus múltidézés a Shakespeare-előadásokban. Van, hogy a nosztalgia egy egész előadást áthat. A Wooster Group 2006-os *Hamletje* például

⁶ Peggy PHELAN, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, London – New York, 1993, 116.

⁷ Erika FISCHER-LICHTE, *The Transformative Power of Performance*, Routledge, London – New York, 2004, 75.

⁸ Ld. DERES Kornélia, *Besűgő Rómeó, meglékelte Yorick – Dokumentumszínház, újrajátszás és az archívumok felhívítása*, Kronosz, Pécs, 2022.

⁹ Paul MENZER, „The spirit of 76: Original Practices and Revolutionary Nostalgia”. Susan WERNER (ed.), *New Directions in Renaissance Drama and Performance Studies*, Palgrave, London, 2010, 94–108.



Richard Burton 1964-es előadását, illetve annak Electronovision felvételét idézte fel, kérdőjelezte meg, reflektív nosztalgikus, ironikus módon. Van, hogy egy műfaj régi nagysága, elismertsége jelenik meg nosztalgikus hangulatban, mint Petra Tejnorová 2007-es *Titus Andronicus* *Let mouchy* című előadásában, amelyben a Shakespeare-darab kapcsán a cseh bábszínházi tradíciót parafrazálta az előadás. Van, hogy egy színészen keresztül jelenik meg a régi színházi előadásmód nosztalgiája. Zsótér Sándor 2009-es *Hamlet* előadása a József Artila Színházban az akkor 89 éves Bakó Mártára osztotta a Színészkirály szerepét, aki Hecuba monológját klasszikus, kissé deklamáló stílusban adta elő. Az előadás egésze, annak burleszki, bohókás, cirkuszi hangulata megkérdőjelezte ennek az előadásmódnak a mai legitimitását, de nosztalgikusan mégis megmutatta, mennyire vágya Bakó előadásmódjának egyszerűségére és megkérdőjelezhetetlenségére. Horváth Csaba Hamletje közel hajolt Bakóhoz, hogy ellesse művésze fordélyait, de kudarcot vallott, és Bakó Színészkirálya az Egérfogó jelenet után is színpadon maradt, hogy hitetlenkedve nézze, a fiatalabb generáció miként fuserálja el a klasszikus drámát. Végül hozhatunk példát arra, amikor egy elmúlt korszak nosztalgikus problémamentessége a szövegen keresztül jelenik meg. Závada Péter kortárs Shakespeare-átirataiban gyakran meghagy egy-egy szöveget klasszikus fordításokban, például a „Színház az egész világ” monológot az *Ahogy tetszik*ben Szabó Lőrinc fordításában, amely a maivá formált szöveggel ütközve egyszerre tűnik régiesnek, és hordozza nosztalgikusan egy elismert, mindenki által értéknek tartott klasszikus irodalom ígézetét.¹⁰

Ezekből a példákból is látható, hogy a kortárs színház, és ezen belül a kortárs Shakespeare-előadások is szívesen nyúlnak a nosztalgia eszközeihez, a nosztalgikus múltidézés változatos módjaihoz. Ám míg a kortárs Shakespeare-előadások sokféle módon kapcsolódnak a nosztalgiához, van egy műfaj, amely elválaszthatatlanul kötődik Shakespeare nosztalgikus kultuszához, ez pedig a Shakespeare-burleszk műfaja, amely reneszánszát éli a XXI. században.

¹⁰ A nosztalgia színpadi visszatérését jelzi az is, hogy újra kiadták Susan Bennett klasszikus írását, az 1996-es *Performing Nostalgia*-t. A változó idők szelét mutatja azonban, hogy mennyire kortünetnek, túlhaladottnak tűnik a mai vizsgálódási szempontok sokszínűségével szembe állítva Bennett poszt-Thatcheriánus rettegése a nosztalgiától.



A Shakespeare-burleszk

A Shakespeare-burleszk virágkora a XIX. század volt. Londonban szükségből születtek ezek a néha *burlettának* vagy *travesztjának* is nevezett darabok, hiszen a két királyi engedéllyel játszó legitim színházon kívül senki nem játszhatott prózai művet az 1737-es *Licensing Act*¹¹ szigorú szabályozása miatt. Mivel az angol színházi repertoár nagy része prózai mű, az illegitim színházak zseniális módon használták ki a törvény által nyitott kiskaput azáltal, hogy a klasszikus drámákat zenés operettekkel, illetve burleszkekkel alakították át. A szükségből született burleszk hamar a londoni színházi világ népszerű műfajává vált, és természetesen a burleszk hullám Shakespeare-t sem kímélte.

Definíció szerint a burleszk egy komoly mű groteszk stílusú átírata, amely gyakran használ szóvicceket és kortárs referenciákat. Előadásait jellemzik a vizuális poénok, a *crossdressing*, a túlzó díszlet és jelmezek. A Shakespeare-burleszkek Shakespeare klasszikus drámáinak rövidített változatai, a rímtelen jambikus sorokat párosrímekre cserélik, a klasszikus tragikus jeleneteket komikussá, az arisztokrata szereplőket közemberekké, a középkori alakokat maiakká formálják. A Shakespeare-burleszkek hemzsegnek a szóviccektől, gyakran reflektálnak a nézők korának politikai és popkulturális eseményeire, és a monológokat népszerű kortárs kuplék zenéjére írt dalok helyettesítették.

Fontos azonban látnunk, hogy a Shakespeare-burleszk nem Shakespeare-t illeti kritikával, hanem azt a kortárs színházi gyakorlatot, amely fenntartás nélkül dicsőítette „a Bárd”-ot. A burleszk fellázadt a hiperrealista kortárs színi előadások és a kukucskalószínházi hagyomány ellen – ennek a lázadásnak pedig az volt a célja, hogy megkérdőjelezze a legitim színházak előadásának autoritását. Metateatraliása és önreflexiója révén korán elérte, hogy önmagát egyfajta normaként jelenítse meg.¹²

¹¹ Ld. SCHANDL Veronika, „A dráma: szórakoztatóipar és irodalom”. KOMÁROMY Zsolt – GÁRDOS Bálint – PÉTI Miklós (szerk.), *Az angol irodalom története 1640-1830. Második rész*, Kijárat, Budapest, 2021, 9–14.

¹² Ld. részletesen: Richard W. SCHOCH, *Not Shakespeare. Bardolatry and Burlesque in the Nineteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006.



Ehhez a kettős játékhoz, a hagyományokhoz való ironikus kapcsolódáshoz, és a kortárs viszonyok bírálatahoz hívja segítségül a Shakespeare-burleszk a nosztalgiaát. Ahogy Richard Schoch felhívja rá a figyelmünket:

Bármennyire is támadja a domináns formákat, a Shakespeare-burleszk mindig magában hordoz, sőt életben tart egyfajta nosztalgikusságot – egy olyan kultúra iránt, ami ha még ma is létezne, ha ma is rendesen adnák elő, nem kéne megtámadni. De a burleszk keserű iróniája, hogy bár elméleti síkon megképzzi, elképzeli ezt a nosztalgikus jobb kultúrát, sosem jeleníti meg azt a színpadon.”¹³

A nosztalgikusság az, amely megkülönbözteti a burleszket a posztmodern színház játékosságától, de ez az, ami miatt újra korszerűvé, maivá, fontossá válik. Nem véletlen tehát, hogy a XXI. században a nosztalgia „mindent befonó szövete” alatt egyre-másra jelennek meg Shakespeare-burleszkek Amerikától Ukrajnáig¹⁴ a világ színpadain mindenütt.

Az esszében vizsgált XXI. századi Shakespeare-burleszkek nemcsak műfajuk szerint, hanem már első látásra is nosztalgikusak, hiszen XIX. századi színpadi műfajokat elevenítenek fel, egész pontosan a népszínmű (*Volksstück*), és a melodramatikus szomorújáték műfajait. Susanna Wolf *Ein Wiener Sommernachtstraum* (2004) című műve a bécsi népi komédia műfajához nyúlik vissza, míg Győrei Zsolt és Schlachtovszky Csaba *Bem, a debreceni gács* (2002) című munkája a szomorújáték műfaját eleveníti fel. Mind a két dráma ugyanabba a közös Osztrák–Magyar Monarchiabeli színházi hagyományba kapcsolódik, bár természetesen ez a hagyomány nagyon mást jelent a két nép számára. Mindkettőre igaz azonban, hogy XIX. századi színházi nyelven íródtak, a Monarchia korának nyelvi és színpadi közegében játszódnak, s így nosztalgikusan felidézik azt a korszakot, amikor – átírásokon majd fordításokon keresztül – Shakespeare-t domesztikálta a két nemzet. Az elkövetkezendőkben bemutatom, mire használják ezek a burleszkek Shakespeare-t, hogyan jelenítik meg a felelevenített színházi hagyományokat, illetve hogy mi a nosztalgiának a szerepe ezekben a darabokban.

¹³ SCHOCH, *i. m.*, 19.

¹⁴ Ld. Anton Dudley vagy Les Poderviansky burleszkjeit.



Susanna Wolff és az bécsi népszínmű

Susanna Wolff Shakespeare-burleszkjei¹⁵ – köztük a 2004-es *Ein Wiener Sommernachtstraum* – Bécs legkülönlegesebb színháza számára íródtak. A Wiener Lustspielhaus, amely önmagát „mobil barokk színház”-ként definiálta, nyaranta nyitotta meg kapuit a bécsi közönség előtt¹⁶ és a bécsi vígjáték hagyományok tovább élését vállalta feladatául. A kívül barokk színházat mintázó épület belül egy cirkuszi sátor belsőterével várta a nagyjérdeműt, ezzel a kettősséggel mintegy ironikusan reflektálva a vállalkozás ellentmondásaira, a XVIII–XIX. századi színház feltámasztásának lehetetlenségére is. Wolff *Szentivánéji álom* átiratát is, amely a színháznyitó premierre íródott, a régi és a mai kettőssége hatja át. Formájában és nyelvezetében a bécsi népszínmű műfaját idézi fel, de referenciáit a kortárs, a XXI. századi Bécs világából hozza. A színház közönségteremtő, programadó előadásaként nosztalgikusan megidézi a bécsi népszínmű, illetve a *Zauberstück* boldog békeidőket idéző fénykorát, teszi ezt azonban úgy, hogy ez a játékstílus és nyelvezet mind a német származású szerző, mind a bécsi nyelven színházat már csak ritkán látó közönség számára egyszerre idegen és otthonos közeg, amelynek furcsaságait egyrésről ironikusan hangsúlyozza, másrésről nosztalgikusan élte a darab.

Az *Ein Wiener Sommernachtstraum* tartalmát tekintve tökéletes bécsi népszínmű. A helyszín Athén helyett egy bécsi hivatal, és a környéki bécsi erdők. A szereplők: Thaddädl Theseus jogtanácsos–hivatalnok, és már nem olyan ifjú arája, Hippolyta Xavereckel pékmester, akiket egy csapat fiatal bécsi követ az erdőbe, mikor magukra öltik Oberon és Titania szerepét is. Tomporból a bécsi bürokrácia ismerője és rajongója, az irodaszolga, Zettel lesz, Puck kísérője pedig Naseweis, aki a *Peter Pan*-ból csöppen a bécsi fák közé. Kalandjaik követik a shakespeare-i komédia eseményeit, de azokat végig bécsi dialektusban, sok helyi referenciával és még több kortárs kiszólással mesélik el. Monológok helyett, a Shakespeare-burleszkek hagyományaihoz hűen, bécsi kuplék¹⁷ törik meg a párbeszédnek egyhangúságát.

¹⁵ *Ein Wiener Sommernachtstraum*, 2004; *Was ihr wollt's*, 2005; *Viel Lärm um nix*, 2008.

¹⁶ 18 éven keresztül, egészen 2022. szeptemberéig, amikor anyagi gondok miatt bezárt.

¹⁷ Az eredeti, bécsi előadásban Helmut Emersberger szövegeire Thomas Hojsa írt zenét.



Shakespeare szerepe ebben a világban többretű. Elsősorban mint színházi klisé jelenik meg, mint a kifigurázható, felismerhető, beidézhető, ismerős, mégis anakronisztikus és avított szerző. Demetrius egyszerre idézi meg Hamlet és Othello alakját, mikor vetélytársa, Lysander ellen fenekedik,¹⁸ Titania pedig Lady Macbeth-ként alvajár a bécsi erdőben.¹⁹ A Puck által a szerelmesek szemére kent virág nyakatekerten hosszú neve pedig egyszerre tűnik bécsi viccnek, és emlékezteti a nézőt a virág trükk mesterkéltségre, színpadias voltára is.²⁰

Shakespeare azonban természetesen, a burleszk hagyományaihoz alkalmazkodva kortársra és helyivé is válik Wolff darabjában. Titania a tündér feminista mozgalom harcos tagja,²¹ Zettel alakjában pedig a bécsi bürokrácia alaposságát ismerhetjük fel.²² Sőt, a bécsi erdőben játszódó cselekmény kortárs korrupciós botrányokat is felidéz.²³

Wolff darabja elsősorban közösséget épít, kulturális hely-és identitás meghatározás. Egy olyan pozitív hagyományhoz köti a szöveget, amely Bécs színházi virágkorát idézi fel, és amellyel egy lokálpatrióta színházba

¹⁸ Demetrius: „Aber nie und nimmer! Geh in ein Kloster, Ophelia! Die macht mich rasend, die Gurken! Helena, weißt was, ich bring Dich um und den Lysander auch! Das ist die Lösung, oh, wie mein Blut kocht! Der selige Othello war gegen mich ein Melancholikus. Ha, sieh nur, wie diese Hände würgen werden! Lysander, dein Ende naht.” Susanne WOLF, *Ein Wiener Soomernachtstraum*, Thomas Sessler Verlag, Bécs, 2005, 22.

¹⁹ Titania tritt auf, schlafwandelnd. WOLF, *i. m.*, 34.

²⁰ A virág neve: „Ichlieblichauhdenerstenblickundzumverrücktwerdensosehrdassichnichtmehraufhörenkannundwill”, WOLF, *i. m.*, 24.

²¹ Titania: Naseweis! Naseweis, ich sag’s Dir. Diese Ehe war der größte Fehler, denn ich überhaupt machen konnte. Eine selbständige Fee wie ich und begibt sich in die Abhängigkeit von einem windigen Waldgeist wie Oberon, der jetzt auch noch Ansprüche stellt. [...] Aber das ist ja entsetzlich! Machtlos! Wozu hab ich mich jahrelang in der Feenbewegung engagiert, für die Feemanzipation gekämpft, um jetzt kein Mittel in der Hand zu haben.” WOLF, *i. m.*, 25.

²² Zettel: „Ka Nummerierung, ka Stempel, einfach wild umanand, des is ja a einziges Pack von Anarchisten. Ka Ordnung net, ka Systematik, ka Registratura, mit andern Worten a Schlampererei. Des muß I dem Bürgermeister sag’n, des will ihm nicht ins Häupl. Der hat ja keine Ahnung, wie’s da zugeht. Da glaubt ma, an die politische Sicherheit in Wien, dabei werden wir von Grün umzingelt!” WOLF, *i. m.*, 32.

²³ Zettel: „Baam - ihr gehört’s abgeschafft. Des werd ich dem Bürgermeister sagen, der Wald muß weg.” WOLF, *i. m.*, 32.



járónak könnyű azonosulni. Erre a hagyományra játszanak rá a kortárs gegek is, amelyek mind a bécsi identitás fontosságát hangsúlyozzák. Első látásra úgy tűnik, hogy Wolff burleszkje egyfajta restauratív nosztalgikus szemlélettel, mindenféle eltávolító ironikus keret nélkül tükrözik a *K und Kb* bécsi népszínművek műfaját, történetvezetését és nyelvezetét. És valóban, a darab, úgyis, mint a Wiener Lustspielhaus megnyitó előadása, elsősorban kulturális, lokális és színházi közösséget szeretne építeni, és ezért idézi fel nosztalgikusan a közös bécsi színházi hagyományt. A shakespeare-i intertextus, a Shakespeare-burleszk hagyományai azonban megkavarják ezt a nosztalgikus múltba révedést, és megnyitják a szöveget egy sokkal játékosabb, ironikusabb a reflektív nosztalgiát idéző értelmezés felé, és így megmentik a darabot attól, hogy múzeumi tárgyá váljon.

Győrei Zsolt – Schlachtovszky Csaba és a történelmi szomorújáték

A Pitymalló Kesely írópárosának, Győrei Zsoltnak és Schlachtovszky Csabának 2002-es munkája, a *Bem, a debreceni gács* egy *Othello* burleszk, amely ugyanúgy a Monarchia korának színházába invitálja a nézőt és az olvasót, mint Susanna Wolff műve, hiszen műfaját és nyelvezetét tekintve a XIX. századi melodráma és szomorújáték műfajait eleveníti fel. Történelmi és kulturális konnotációi azonban sokkal többretegűbbek, hiszen a XIX. századi színházi nyelvezeten és a Shakespeare-burleszk műfaján kívül a magyar irodalmi és történelmi emlékezet kivételezett eseményeit is témájává teszi, travesztálja. A darab középpontjában itt is egyfajta mély nosztalgia áll, amely visszavágyik a reformkori magyar színház, ha nem is feltétlenül jobb, de mindenesetre izgalmasabb Shakespeare-magyarításainak világába, amelynek a szerzők – hiszen a korszak kutatói – alapos ismerői. A dráma ezért egyrésztől virtuóz mai változata a XIX. századi Shakespeare-magyarításoknak, ezeknek nyelvén beszél, ezeknek hagyományait folytatja, másrésztől betartja a Shakespeare-drámák formai követelményeit (pl. jambikus lüktetés, jelenetvégi páros rímes sorok) is. A *Bem, a debreceni gács* azonban nem egy átlagos vagy tipikus reformkori környezetbe helyezi az eseményeket, mint ahogy Wolff darabja teszi, hanem elferdített, a burleszk szabályai szerint lefokozott, de így is felismerhető történelmi



alakokat²⁴ állít a színpadra a szabadságharc egyik sorsfordító csatájának, a segesvári ütközetnek az előestéjén. A darabbeli Othello Bem apó, Jágója a jószándékú, de hibát hibára halmozó Pető, egy burleszki Petőfi változat, aki Petőfi verssorokat fűz beszédébe. A darab mellékszereplői a XIX. századi népszínművek tipikus vígjátéki alakjai, a székely góbé (Torda Rigó) és a finomkodó francia nemes (Tasziló Mihály).

A történelmi pillanat és a nevezetes magyar költő megidézésével Győrei és Schlachtovszky darabja eléri, hogy egyszerre szóljon a XIX. századi költészet utóéletéről, és meg nem értéséről, valamint a szabadságharc nemzeti mitológiákba való emeléséről. Petőfi költészete szólásokként,²⁵ elcsépelet szófordulatokként jelenik meg a darabban, és népiességében klisészerűnek, kiüresedettnek tűnik. Másrészt viszont a darab igazi főszereplője Pető, a csetlő-botló költő figura, akinek alapvető tapasztalata, hogy mindenki félreérti, mindenki azt hallja ki szavaiból, ami neki tetszik. Nem véletlen, hogy szegény így tör ki az ötödik színben: „Aki körbevesz most, nem érdekel, mit mondok, csupán az, ahogyan érti. Senki sem figyel a szavamra.”²⁶ Ez a sükettség és félremagyarázás vezet a darab tragédiájához, és a nemzeti tragédiához, Pető eltűnéséhez is. Természetesen Pető félreértése, költészetének félremagyarázása a mai magyar irodalomtudomány, a Petőfi-kultusz kritikájaként is érthető. A darab egyszerre siratja el Petőfi értő olvasatát, és figurázza ki verseit, mint üres történelmi hüvelyeket, amelyeket már nem tudunk értelemmel megtölteni.

Hasonlóképpen bánik a dráma a magyarított szomorújáték műfajával is. Egyrészt szeretettel, odafigyeléssel tölti meg a régen elfeledett műfajt tartalommal és veretes mondatokkal, másfelől viszont a burleszken keresztül görbe tükrön át mutatja a reformkori nemzeti felbuzdulás ezen

²⁴ Szereplők: Sokuth Alajos, Magyarország kormányzója; Csészényi Esteván, miniszter; Bem József, nemes gács, a magyar szabadságharc tábornoka; Tasziló Mihály, Bem hadnagya; Pető Pál, zászlós és költő; Torda Rigó, székely góbé; Szundi, debreceni polgár; Csészényi Etelka, Esteván leánya, Bem felesége; Szendei Júnia, Pető felesége, Etelka szolgálója. GYŐREI Zsolt–SCHLACHTOVSKY Csaba, *Bem, a debreceni gács*, A Színház magazin drámamelléklete, 2002. július.

²⁵ GYŐREI–SCHLACHTOVSKY, *i. m.* „A Bem nevezet megint szép lesz, méltó régi nagy híréhez.” 4; „A szerelem sötét verem – atyavilág, mi lesz velem?!”, 11.

²⁶ GYŐREI–SCHLACHTOVSKY, *i. m.*, 10.



alkotásait. A szereplők egyike sem emelkedik tragikus magasságokba, s bár a végén holttestek borítják a színpadot, halálukat nem mindent elsodró féltékenység, inkább csak félreértés, és furcsa módon, egy homokkal töltött férfiharisnya okozza. A XIX. századi színjátszás hagyományainak megidézése itt nem úgy képez közönséget, mint Wolff darabjában. A nosztalgikus múltba révedés sosem adja át magát egyfajta restauratív nosztalgianak, a darab erős önreflexiója mindig az irónia felé tolja el a múltidézést. Mindazonáltal el kell mondanunk, hogy a darab komolyan veszi magát, elmerül a megidézett XIX. századi színházi nyelv és hagyomány sajátosságaiban, és lubickol a felhasznált és kihasznált kulturális utalások lenyűgöző sokféleségében. Bár szerkezetében a klasszikus szomorújátékot követi, a burleszk metateatralitása hozzásegíti, hogy megkérdőjelezze a teleologikus narratívákat, és egyszerre több nézőpontból mutassa fel az irodalom, a színjátszás és a történelem kérdéseit.

Ez különösen azért érdekes, mert a *Bem* nemcsak a magyar színháztörténet elfeledett, mégis meghatározó műfajáról, a magyar Shakespeare-kultusz kialakításának egy fontos lépéséről, vagy Petőfi utóéletéről szól, hanem górcső alá veszi a bizonyos történelmi eseményeket kiemelő, azokból mitológiát kovácsoló nemzeti narratívákat is. Shakespeare magyarításán, a reformkori történelem alakjainak megidőzésén keresztül folyamatosan beszél a magyarságról, a magyar identitás kliséiről is. Teszi ezt pedig a darab több nemzetből származó szereplőin keresztül, akik szemében a magyarok, hiába harcolnak éppen szabadságukért, leginkább önmagukat ostorozó, veszekedős, saját kicsinységét pátosszal elkendőzni akaró népnek tűnik. A korszakhoz fűződő restauratív nosztalgiát a dráma teljesen elveti, a segesvári sorsfordító csatavesztés csupán mellékes háttére lesz a darabot lezáró értelmetlen gyilkolásnak. Bem utolsó szavai sommásan foglalják össze a magyarok viselt dolgait:

TASZILÓ S te, 'ősies vezérem?

BEM Engem többé nem boldogít harc és véres pusztítás. Itt maradtam nőmtől és örömtől özvegyen. Már e pusztá gondolat maga fölér egy élet árvaságival, mely száraz ágként áll rideg-búsán a létörömnök annyi bája mellett – mert nékem báj csak egy virágozott, a tér



világban egy lehetett csak örömhözöm s üdvöm, mindenem! Unom már e nemzetet, ki magát marni nem szűnik soha! Aleppóban ajánlottak egy basai állást. E csatát még végigküzdöm...
TASZILÓ Siess akkor! Rögvest bevégeztetik.
BEM S azután törökké leszek, és az állást elfogadom – így!
(*Kardjára támaszkodva kihúzza magát – tabló*)²⁷

S hogy mindebben milyen szerepet kap Shakespeare? Az előbb idézett utolsó pár sorból is látható, hogy szövi át bűvópatakként az *Othello* szövege a darabot. S ahol Shakespeare háttérbe szorul, Petőfi kerül előtérbe, úgyszintén mint a Shakespeare-t fordító klasszikus triász egyik tagja, de úgyszintén mint a Shakespeare-t „Isten másodszülttje”-ként aposztrofáló lelkes kritikus. A darab egyik központi gondolata a szavakba vetett hit elvesztése, az értelmezések hibáinak felismerése. Ezzel a gondolattal az ajkán hal meg az ártatlanul rágalmozott Pető is: „Eleddig a szónak éltem, s lám a szó megcsalt. E perctől egy szót sem szólok tovább”.²⁸ És ennek esik áldozatul a Shakespeare-i történet is, amely üres színházi rutinként jelenik meg, amelynek logikáját a benne játszóknak a legvégéig sem sikerül megfejteniük. A burleszké változott tragédia reflektív nosztalgijája, játékosága így idézi meg vágyódóan a reformkori Shakespeare kulturális státuszát, és mutatja meg, hogy 150 év távlatából mennyire nehéz felvenni – vagy komolyan venni – az akkor elejtett színházi szálakat.

Konklúzió

Tanulmányomban két, az Osztrák–Magyar Monarchia színházi hagyományaihoz visszanyúló Shakespeare-burleszket vizsgáltam, és arra kerestem a választ, hogy a burleszk műfaja, Shakespeare kulturális pozíciója, és a XIX. századi drámai forma a nosztalgia milyen típusait hívja elő. Mind Susanne Wolf *Ein wiener Sommernachtstraum*, mind Győrei Zsolt és Schlachtovszky Csaba *Bem, a debreceni gács* című burleszkje alapján amellet érveltem, hogy a burleszk játékoságával, ironikus szemléletével megkérdőjelezi

²⁷ GYŐREI–SCHLACHTOVSKY, *i. m.*, 16.

²⁸ Uo.



a történelmi teleologikus metanarratívák fenntarthatóságát, a kritikátlan múltba révedést. Ehelyett a reflektív nosztalgiát hívva segítségül, diverzitást és szimultán perspektívákat vonultat fel. A Shakespeare-burleszkek így lesznek a XXI. században is a kulturális pluralitás, az egészséges önreflexió és a szubverzió hangjai.

Felhasznált irodalom:

- BOYM, Svetlana: „Nostalgia and its Discontents”, *The Hedgehog Review*, VIII/3 (2007), <https://hedgehogreview.com/issues/the-uses-of-the-past/articles/nostalgia-and-its-discontents>, [2023. 09. 28.]
- DERES Kornélia: *Besúgó Rómeó, meglékelte Yorick – Dokumentumszínház, újravásztás és az archívumok felnyitása*, Kronosz, Pécs, 2022.
- FISCHER-LICHTE, Erika: *The Transformative Power of Performance*, Routledge, London – New York, 2004.
- GYÖREI Zsolt – SCHLACHTOVSKY Csaba: *Bem, a debreceni gács*, A Színház magazin drámamelléklete, 2002. július.
- MENZER, Paul: „The spirit of 76: Original Practices and Revolutionary Nostalgia”. Susan WERNER (ed.): *New Directions in Renaissance Drama and Performance Studies*, Palgrave, London, 2010, 94–108.
- PHELAN, Peggy: *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, London – New York, 1993.
- SCHANDL Veronika: „A dráma: szórakoztatóipar és irodalom”. KOMÁROMY Zsolt – GÁRDOS Bálint – PÉTI Miklós (szerk.): *Az angol irodalom története 1640–1830. Második rész*, Kijárat, Budapest, 2021, 9–14.
- SCHOCH, Richard W.: *Not Shakespeare. Bardolatry and Burlesque in the Nineteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006.
- SEDIKIDES, Constantine és WILDSCHUT, Tim: „Finding Meaning in Nostalgia”, *Review of General Psychology*, 22/1 (2018), 48–61.
- SHAKESPEARE, William: *A vihar*, <https://mek.oszk.hu/04500/04577/html/magyar.htm> [2023.09.28.] [Szász Károly]
- SMITH, Laurajane – CAMPBELL, Gary: “‘Nostalgia for the future’: memory, nostalgia and the politics of class”, *International Journal of Heritage Studies*, XXIII/7 (2017), 612–627.
- WOLF, Susanne: *Ein Wiener Soomernachtstraum*, Thomas Sessler Verlag, Bécs, 2005.

GYÁRFÁS ORSOLYA

Szopránkultusz: szereposztási gyakorlatok az itáliai barokk operában

1715, London: Händel *Rinaldó*jának főszerepében Diana Vico kontraalt énekesnő lép fel az opera év eleji előadásában, júniustól a sztár-*castrato*, Nicolini veszi át a szerepet. 1730, Róma: Pietro Metastasio új librettójának, az *Artasersének* első megzenésítése, Leonardo Vinci tollából. A római premieren – a pápai államokban érvényes, a nők fellépését tiltó törvényeknek megfelelően – öt *castrato* és egy tenor lép fel, míg az opera 1738-as nápolyi előadásában a férfi főszerepet Vittoria Tesi, a nőit Anna Maria Peruzzi alakítja.

A XVIII. századi itáliai barokk operajátszás a komponálás és a szereposztás olyan gyakorlatát mutatja, mely a XIX. század közepétől, a férfi és női főhősök vokális terét mereven szétválasztó zenekultúra szemszögéből már abszurdnak tetszik. A férfi és női szerepek ilyen karneváli „átjárhatósága” a Donizetti–Verdi–Wagner–Puccini-művek által benépesített, „a szerelmes férfi tenor, a szerelmes nő szoprán” alapvetésére épülő operai repertoárban elképzelhetetlen. A *castratók* virágkorában azonban férfi és nő e közös vokális tere az operajátszás alapját képezte. Jogosan vetődhet fel a XVIII. századi operajátszásban domináns műfaj, az *opera seria* előadói kultúráját taglaló tudományos munkák egyik központi gondolata: az, hogy a *seria* szereposztásaiban kizárólag (vagy legalábbis: mindenekeleltt) az énekes *hangját* vették figyelembe, míg az énekes *neme* másodlagos, vagy egészen elhanyagolható tényező volt, és csak a későbbi korokban vált problematikussá a nézők és előadók számára.



A „felcserélhetőség” e paradigmájának jelentős dokumentuma Dorothy Keyser 1987-es, *Cross-Sexual Casting in Baroque Opera* című tanulmánya. Keyser a „színpadi konvenció” fogalmával közelíti meg a barokk opera szereposztásának problematikáját: a konvenció a „hétköznapi valóságtól” való olyan eltérés, mely az adott kor közönsége számára általánosan elfogadott, figyelmen kívül hagyható, és sokszor nem is tudatosuló tényező (vö. a „negyedik fal” konvenciója). A „színházi eszköz” ezzel szemben

olyan eltérő elemeket jelöl, melyeket szándékosan azért emelnek be, hogy a nézők figyelmét az előadás valamely aspektusára vonják. [...] A bizonyos műfajokhoz-korszakhoz kötődő konvenciók ezért problematikusak: az eredeti közönség számára *konvencióként* működnek (azaz egy ismerős elképzelés-halmaz részei), egy másik kor nézői számára *eszközzé* válnak (azaz felhívják magukra a figyelmet).¹

Keyser szerint természetesen ilyen konvenció volt általában a barokk opera nemi határokat figyelmen kívül hagyó szereposztása is: a XVII–XVIII. század számára semleges, kézenfekvő eleme a műfajnak a XX. században már problematikus, feszengést, értetlenséget kiváltó tényező, mely ráadásul alternatívák keresését igényelte a *castratók* helyettesítésére.

Jelen tanulmányban két témát szeretnék körüljárni: először is, hogy valóban beszélhetünk-e a szereposztási gyakorlatban „felcserélhetőségről”, itt mindenekelőtt a kortárs operajátszásban is leginkább népszerű *opera seria* műfajára koncentrálna. Másodszor pedig azt vizsgálom, hogy ez az előadói kultúra milyen problémákat és lehetőségeket vet fel a modern és kortárs operaelőadások számára.

„Soprano naturale”: a *castrato*-hang dilemmája

Az olasz barokk opera vokális kultúrájának egyedi jellege az operatörténet megkérdőjelezhetetlen ténye. A XVIII. század fordulójától fogva a század végéig az itáliai komoly opera (az *opera seria*) központi, ünnepe

¹ Dorothy KEYSER, „Cross-Sexual Casting in Baroque Opera. Musical and Theatrical Conventions”, *The Opera Quarterly*, 1987/4, 46–57, 46–47.



előadói a *castratók* voltak: serdülőkoruk előtt kasztrált, ezért felnőttként is a szoprán/alt regiszterben énekelni képes férfiénekeseek. A *castratók* eredete az egyházzenehez köthető: mivel a nőket az ún. „páli tiltás” értelmében kizárták a templomi kórusokból, a magas szólamokat is férfiak szólaltatták meg (fiúszopránok, falzettisták, és *castratók* egyaránt).² A *castratók* a XVI. század során fokozatos térnyerésüket részben a hangjuk különlegességének köszönhették, mely a „női” hangmagasság (szoprán, alt) és a teljes, felnőtt énekesi hangerő olyan ötvözetével bírt, amivel az egyéb magas férfihangok birtokosai (különösen a *castratók soprano naturaléjával* szemben *voce falsát* használó falzettisták) nem vetélkedhettek, részben azon (a XVII–XVIII. század során egyre extravagánsabbá váló) virtuóz énektechnikának, mellyel a XVIII. század folyamán egész Európát meghódították.³

A *castrato*-hang iránti rajongás homogenizálta az itáliai opera vokális terét: a XVIII. század meghatározó operai műfajának, az *opera seriának* a férfi és női főszereplői (és túlnyomó esetben a mellékszereplői is) ugyanazon szoprán/alt regiszterekben mozogtak, énektechnikailag a virtuozitás követelménye jellemezte az előadásukat. A férfi és női előadók között így nominálisan csak a testi mivoltuk jelentett különbséget, az itáliai barokk opera számára pedig nem létezett a XIX. századi értelemben vett realizmus/naturalizmus követelménye: miért is lenne e kulturális-műfaji keretek között szigorúan kötött a szerep és az előadói nem egyezése?

A *castratók* és női énekesek vélt felcserélhetősége, a szopránhang mint androgün hangnem koncepciója – Keyser tanulmányában éppúgy, mint számos más kutató munkásságában – mindenekelőtt azon a feltevésen alapul, hogy a *castrato* nemtelen figurának számított, hangja pedig e testi-nemi ambiguitásból adódóan szintúgy „üres vászon volt, melyre bármely nemi szerepet ki lehetett vetíteni”.⁴ Az itáliai barokk opera kutatásának évszázados dilemmája a *castrato* nemi besorolásának, illetve hangja és színpadi alakja recepciójának a kérdése: androgün/hermafrodita figura lett volna, feminin férfi, vagy egészében nemtelen lény?

² Katherine CRAWFORD, *Eunuchs and Castrati. Disability and Normativity in Early Modern Europe*, Routledge, London, 2019, 133.

³ Martha FELDMAN, *The Castrato. Reflections on Natures and Kinds*, University of California Press, Oakland, 2015, 44.

⁴ KEYSER, *i. m.*, 50.



Az utóbbi évtized során Martha Feldman és Saskia Maria Woyke kutatásai meggyőzően érveltek amellett, hogy noha a *castrato* férfiúi identitását a kasztráció bizonyos fokig sértette, alapjaiban mégsem ingatta meg. Woyke az ellenreformáció szellemiségének, valamint a XVII–XVIII. századi Itália filozófiai-orvosi diskurzusának kontextusában elemzi a *castrato* alakját. Kutatása rámutat, hogy a korabeli nemi rendszer képét a katolikus teológia és az arisztotelészi filozófia összefonódó eszmeisége határozta meg, mely szerint a férfi és a női nem jól elkülönült, egymással hierarchikus kapcsolatban álló kategóriákat képeztek. A rendszer a férfi felsőbbrendűségének elvén alapult: a nő az alantas földi léthez kötődött, míg a férfi az immateriálishoz, az istenihez. A férfi identitás alapja itt nem a sértetlen test vagy a virilitás volt, hanem a racionális ész birtoklása, mely a férfiak immanens, egyedi tulajdonságának számított, s lehetővé tette a tökéletes-ségre való törekvést, az isteni megközelítését.⁵ A kor nemi rendszerében nem homogén kategóriák figyelhetők meg, hanem a „nagyon nőiestől” „nagyon férfiasig” terjedő spektrum (nők és férfiak esetében egyaránt), melyen az egyén pozíciója temperamentumától, neveltetésétől és társadalmi rangjától mind függött.⁶

A *castrato* a „nagyon férfias férfi” csúcspozíciójától alantasabb besorolásra számíthatott ugyan ezen a spektrumon, de nem utasított ki egészében a „férfi” kategóriájából: problematikus, de nem beazonosíthatatlan, megvetendő figura volt. Testi mássága egyrészt egyértelmű jogi diszkriminációnak tette ki (V. Sixtus pápa 1587-es bullája megtiltotta, hogy a kasztrált férfiak házasodjanak),⁷ ugyanakkor az egyház maga is törekedett a XVI. század végétől a templomi kórusaiban egyre nagyobb számban alkalmazott *castratók* legitimálására. Woyke értelmezése szerint a katolikus konfesszionalizáció keretei közt az egyház olyan intézkedésekkel élt, melyekkel egyrészt a hallgatóságot igyekezett a *castratók* elfogadására kondicionálni, másrészt pedig a *castratók* számára pozitív önképet biztosítani: ilyen

⁵ Saskia Maria WOYKE, *Stimme, Ästhetik und Geschlecht in Italien 1600–1750*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2017, 301.

⁶ WOYKE, *i. m.*, 308.

⁷ CRAWFORD, *i. m.*, 70. Érdemes kiemelni, hogy a pápai tiltás maga is válaszreakció volt: Cesare Speciano spanyol pápai nuncius panaszkodott a Spanyolországban „botránys” módon nagy számokban házasodó kasztráltakra. Ld. CRAWFORD, *i. m.*, 86.



volt a szent eunuchok mintaképként való felmutatása, a szüziesség és a cölibátus felértékelése (a kasztrációval párhuzamban), és a *castratók* hangjának az angyalokéval való asszociációja.⁸ Woyke hangsúlyozza, hogy a *castratók* hangjának (a későbbi korok, illetve a külföldi hallgatóság által férfiatlan-nak tekintett) jellemzői – magassága, „édes”, tiszta hangszíne, hajlékonysága –, valamint a virtuóz énekléshez szükséges intellektus és jó ízlés a katolikus Itália közönségének befogadói horizontján mind esszenciálisan *férfi* tulajdonságokat jelöltek: a *castrato*-hang a férfihangok specifikus, értékes változata lehetett eredeti közegében (melynek privilegizált pozíciója biztosította egyben – ironikus módon – a filozófiai–teológiai szempontból határozottan problematikus női énekhang elfogadottságát).⁹

Martha Feldman kutatása e kontextus gazdasági-társadalmi vonalát egészíti ki, kiemelve a kora újkori Itáliában a patrilineális családmodell térnyerését: a családi vagyon kizárólag az elsőszülött férfiutód kezében összpontosult (a családalapítás lehetőségével egyben), a fiatalabb fiútestvérek a „patriarchátus férfi perifériájára”¹⁰ szorulva katonai, illetve egyházi pályán próbálhattak érvényesülni.¹¹ A kora újkori Itáliában a népesség jelentős hányada került a klérus kötelékébe, a cölibátusi tilalommal így nem kevés ép testű férfi osztozhatott effektíve a *castratók* – a reprodukzív rendszerből kivont, a házasságtól (és a törvényesen jóváhagyott nemi élettől) eltiltott férfi – léthelyzetében. Feldman egyben kiemeli, hogy a *castratók* társadalmi stratégiák sorával kompenzálták saját „sérült” helyzetüket: apa-fiú viszonyként funkcionált a tanár és tanítvány kapcsolata maga is, a tehetősebb *castratók* esetében pedig gyakran családon belüli adoptációk biztosították a név- és vagyonörökítést, megnyitva az apai szerep terét az azt „természetes módon” elérni képtelen *castratók* előtt is – ez pedig lehetővé tette, hogy a *castratók* a „férfi” normatív társadalmi pozícióját foglalják el.¹²

⁸ WOYKE, *i. m.*, 357.

⁹ WOYKE, *i. m.*, 293.

¹⁰ Stanley Chojnacki megfogalmazását idézi Gianna POMATA, „Family and Gender”. John A. MARINO (ed.), *Early Modern Italy*, Oxford University Press, Oxford, 2002, 69–86, 78.

¹¹ FELDMAN, *i. m.*, 45.

¹² FELDMAN, *i. m.*, 44–76.



Adott marad azonban a kérdés, hogy a közös vokális tér létrehozott-e egy *hang* „egyneműséget”. A XVII–XVIII. századi itáliai szövegek (értve itt az olyan periodikákat, mint a velencei *Pallade veneta*, vagy a meghatározó vokálpedagógiai műveket, mint Pier Francesco Tosi 1723-as, illetve Giovanni Battista Mancini 1774-es, meghatározó munkái) arról tanúskodnak, hogy bár azonos szempontok alapján értékelték a nők és a *castratók* énekesi teljesítményét, és jórészt azonos fogalomrendszert használva tárgyalták a hangjukat, egyértelműen megkülönböztették a *castrato férf*hangként kezelt szopránját a női énekesekétől.¹³ (Egyértelmű különbséget jelez több külföldi szerzőtől származó hangleírás is, mely a *castratók* különleges, átható hangerejét emeli ki: ezt a kasztráció következtében kialakuló, bővült tüdőkapacitás tette lehetővé, mellyel a „rendes” testű énekesek nem rendelkeztek.¹⁴) Ennek a kontextusnak ismeretében elvethető az a gondolat, hogy a *castratót* valamilyen nemi „köztességet” megtestesítő alakként tartották volna számon, akinek az operajátszásban betöltött központi pozíciója kialakított, majd legitimált volna egy, a nemi határok vokális-fizikai elmosásán alapuló szereposztási és kompozíciós gyakorlatot.

Megkérdőjelezhető az is, hogy „a közönséget nem zavarta meg a szereplő [nemi] identitásának és az előadó tényleges nemének vagy a szerep vokális regiszterének ellentmondása.”¹⁵ A *castrato* az itáliai színpadokon a XVIII. század közepéig problémamentes előadónak számított, a Keyser által semleges területként kezelt londoni színpadokon azonban nagyon is polémikusnak bizonyult a *castratók* vokális regisztere, és az általuk megjelenített hősi alakok e magas hanggal való összeegyeztethetősége. Az angol közönség számára a *castrato* hangja a nemi kategóriák súlyos destabilizálását vonta magával: a csonkolt férfitest és a férfiatlan énekhang együtt a *castratót* azonosíthatatlan nemű, ezért pedig az őt befogadó társadalomra veszélyes alakká tette – mint azt az elmúlt évtizedekben számtalan muzikológiai kutatás tárgyalta már részle-

¹³ WOYKE, *i. m.*, 66–95.

¹⁴ FELDMAN, *i. m.*, 100–108.

¹⁵ KEYSER, *i. m.*, 47.



tesen.¹⁶ Még szélsőségesebbnek bizonyult a *castratók* francia recepciója: Angliában a XVIII. század folyamán vitatott, de népszerű előadókként léptek fel, a francia operajátszásból azonban annak XVII. századi kezdeteitől fogva eleve kizárattak. A XVIII. század során pedig a francia felvilágosodás eszmeiségében jelent meg nemcsak a természetellenes, csonkolt lényekként szemlélt *castratók* esztétikai-morális elítélése, de természetellenesnek tekintett létükből kiinduló durva dehumanizálásuk is.¹⁷

Nem csak a recepció, hanem a produkció oldaláról is egyértelmű azonban, hogy az itáliai barokk opera korántsem a nemi semlegesség–felcserélhetőség szellemiségét képviselte, hanem adott esetben épp a nemi transzgresszióval való tudatos játékra törekedett. A XVII. századi velencei opera bevett cselekményeleme volt, hogy egyes szereplők az ellentétes nem álcáját öltötték magukra, mely szükségszerűen valamilyen szexuálisan túlfűtött, és gyakran homoerotikus szituációhoz is vezetett (lásd pl. Cavalli *La Calistóját*,¹⁸ vagy Giulio Strozzi *La finta pazzáját*¹⁹). A velencei opera egyben előszeretettel használta ki azt a feszültséget, mely az énekes és szerep nemének ütközéséből fakadhat: ilyen volt például a tenor dajka komikus szerepköre,²⁰ melyet maga Keyser is említ. A *castratók* és nő előadók eseti „felcserélhetősége” tekinthető tehát a kor és műfaj esetében bevett gyakorlatnak, semlegesnek azonban – az eltérő műfaji változatok, gyakorlatok, és befogadói közegek ismeretében – nem mondható.

¹⁶ Ld. Thomas McGEARY, „Farinelli and the English: »One God« or the Devil?”, *Revue LISA*, 2004/3, 19–28. (Online elérhető: <https://journals.openedition.org/lisa/2956>); Uő: „Opera and British nationalism”, 1700–1711, *Revue LISA*, 2006/2, 5–19. (Online elérhető: <http://journals.openedition.org/lisa/2067>)

¹⁷ Ld. CRAWFORD, *i. m.*, 155–159; FELDMAN, *i. m.*, 177–210.

¹⁸ Susan McCLARY, „Gender Ambiguities and Erotic Excess in the Operas of Cavalli”. Uő: *Desire and Pleasure in Seventeenth-Century Music*, University of California Press, Berkeley, 2012, 104–126, 113–114.

¹⁹ Wendy HELLER, „Reforming Achilles: Gender, »opera seria« and the Rhetoric of the Enlightened Hero”, *Early Music*, 1998/4, 562–581.

²⁰ McCLARY, *i. m.*, 110; Ellen ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*, University of California Press, Berkeley, 1991, 117–118.



Az *opera seria* szereposztási gyakorlatai

Az *opera seria* előadói gyakorlatát vizsgálva a „nemi következetesség” látszólagos „hiánya” egyértelműen figyelmet érdemlő kérdés: a *castratók* és a nők énekhangját ha különbözőként is kezelték, számos példa hozható fel olyan szereposztásokra, melyekben – mint azt a tanulmány bevezetőjében érzékeltetni próbáltam – látszólag megkülönböztetés nélkül alkalmaztak énekesnőket és *castratókat* bizonyos szerepekre, ahogy több olyan XVIII. századi énekesnő is ismert, akire karrierje során a férfiszerepek specialistáiként tekintettek. A *seriával* foglalkozó kutatások visszatérő szövege, hogy – itt Reinhard Strohmot, a *seria*-kutatás egyik megkerülhetetlen óriását idézve – „a férfi és a női szerepek egyaránt elérhetőek voltak a jobb szopránok és *castratók* számára”,²¹ Richard Taruskin az *Oxford History of Western Music* lapjain az idézett *Artaserse*-előadások kapcsán „az előadók tényleges nemével szembeni közönyről” ír.²²

Ez a „felcserélhetőség” mindenekelőtt nagyon is egyirányú volt: a férfiszerepekben rendszeresen felléphettek énekesnők a *castratók* helyett (vagy a *castratókkal* együtt), a női szerepek *castratók* általi betöltése azonban csak nagyon specifikus kontextusban történhetett meg. A *castratók* által alakított női szerepek jelensége a XVIII. század során majdnem kizárólag csupán a római színházakban megfigyelhető,²³ és kényszerhelyzet eredménye volt. A pápai állam nyilvános színpadain nem léphetett fel női előadó, a női szerepeket így szintén férfiak játszották – ez azonban a XVIII. századi operajátszásnak csak egy különleges zárványát jelentette.

A nők férfiszerepekben való fellépései pedig korántsem a *free-for-all* szellemiségét tükrözték, hanem egy nagyon is merev, hierarchikus szereposztási rendszer működésére mutatnak rá. Két kutató, Kordula Knaus és Saskia

²¹ Reinhard STROHM, „Francesco Corselli’s Operas for Madrid”. Rainer KLEINERTZ (ed.): *Teatro y música en España (Siglo XVIII)*, Kassel, Reichenberger, 79–106, 84.

²² Richard TARUSKIN, „Metastasio”. Uő: *Music In The Seventeenth And Eighteenth Centuries*, Oxford University Press, New York, 2010. (Online elérhető: <https://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume2/actrade-9780195384826-div1-04004.xml>.)

²³ Hasonló kivételt képez a portugál udvari színház I. József (1750–1777) uralma alatt, l. Manuel Carlos DE BRITO, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007, 50.



Maria Woyke meghatározó munkásságára kell itt hivatkoznom. Knaus és Woyke kutatásai egyaránt Claudio Sartorinak az 1600 és 1800 közt kiadott, szereposztásokat is jegyző librettók gyűjteményének 16 kötetes enciklopédiájára támaszkodnak kutatásuk elsődleges forrásaként. Mindkét kutató a XVIII. századi operajátszást vizsgálja: Knaus a korban domináns Metastasio-librettókra komponált operák szereposztásaiban a *travesti*-szerepek arányait, Woyke az *opera seria* századeleji fénykorában fellépő énekesek karrierjében a szerepek nemi arányainak eloszlását. A műfaji kontextus kedvéért érdemes itt megjegyezni, hogy a korban meghatározó *opera seria*, mely mindkét szerző kutatásának alapját adja, jellemzően mindössze két női, viszont legalább három-négy férfi szereplőt vonultatott fel.

Knaus és Woyke kutatásainak tanulsága egybehangzó. Knaus arra mutat rá, hogy a metastasioi *seria* műveiben a női énekesek jellemzően a szereposztás hierarchiájának középső és alsó fokait foglalhatták el a férfiszerepekben: tendenciózusan a férfi mellékszereplő (*secondo uomo*), illetve a legkevesebb zenei anyaggal és dramaturgiai súllyal rendelkező *ultimo parte* szerepeiben léptek fel, míg a főszerep a sztár-*castratók* territóriumára maradt: a *primo uomo* szerepeket átlagosan az esetek 10–15%-ában énekelte nő, a *secondo uomót* ~20%, az *ultima parte* szerepeit akár 50%-ban.²⁴ Knaus egyben kiemeli, hogy a szerepek kora és rangja tekintetében is egyértelmű tendenciák figyelhetők meg: a zeneileg-dramaturgiailag kevésbé, az opera társadalmi hierarchiájában azonban legjelentősebb uralkodói apafigura szerepében sokszor egyáltalán nem lépett fel női énekes.²⁵ A szereposztási gyakorlatokban megfigyelhetők ugyan regionális eltérések, valamint tagadhatatlanul léteztek „specialisták” a női énekesek soraiban, akik kifejezetten férfi (fő)szerepekben való fellépéseiknek köszönhették hírnevüket (Vittoria Tesi, Diana Vico, Margherita Durastanti, Margherita Giacomazzi, Maria Maddalena Pieri): az ő ilyen jellegű fellépéseiket többek közt színészi affinitásuk, illetve férfiasabbnak ítélt testalkatuk, küllemük tette lehetővé.²⁶ Ez a csoport azonban az énekesek és a szereposztások nagyon kis rétegét tette ki.

²⁴ Kordula KNAUS, *Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber (Cross-gender Casting in der Oper 1600–1800)*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 2011, 100–103.

²⁵ KNAUS, *i. m.*, 102.

²⁶ KNAUS, *i. m.*, 110–121.



Woyke kutatása számszerűsíti a női és férfi *travesti* markánsan eltérő gyakorlatának tendenciáit: mint hangsúlyozza, a *castratók* női szerepeket szinte kizárólag Rómában, egyedül (kényszer)helyzetben játszottak, míg a nők férfiszerepben való fellépése Európa-szerte bevett gyakorlat volt. Az énekesi életpályákat vizsgálva Woyke kiemeli, hogy a tekintélyesebb karriert maguknak tudható énekesek halmazában relatív paritás figyelhető meg a nemek közt (137 férfi – 119 női énekes, a „férfi” túlnyomóan *castratókat* jelöl), markáns azonban az ellentétes nemű szerepekben való fellépések arányában az eltérés. Az általa vizsgált halmazból a nők -75%-a (89 fő) lép fel legalább egyszer férfiszerepben, 48%-uk (58 fő) repertoárjának több mint egyötödét, 19%-uk (23 fő) repertoárjának több mint felét teszi ki férfiszerep (ez a „specialista” réteg). A 137 férfi közül ezzel szemben mindössze 38% (52 fő) lép fel legalább egyszer női szerepben, 34% (47 fő) repertoárja *legfeljebb* egynegyedét teszik ki női szerepek, és *egyetlen* énekes repertoárjának nagyjából fele áll női szerepekből. Kiemelendő itt egyúttal, hogy a *castratók* jellemzően karrierjük kezdetén, fiatalkorukban léptek csak fel női szerepekben, amelyből „felnöve” léphettek a „tisztes” férfirepertoár felé, míg a nők férfiszerepeiben nem figyelhető meg hasonló életkori megkötés.

Természetesen felvethető itt a gazdasági és logisztikai megfontolások szerepe: a legtöbb operaház számára nehezen lehetett volna kivitelezhető az, hogy minden férfiszerepet a különlegesen értékes és keresett *castratók* töltsenek be. Azonban – mint Knaus kutatása rávilágít – a női hang mint a *castrato*-hang pótléka egy kifejezetten hierarchikus rendszer legalsó lépcsőin foglalhatott elsősorban helyet: a hangok „felcserélhetőségének” ezen egyirányú mozgása sem válogatás nélkül, hanem specifikus, korlátozott módon fogadta el a női énekeseket a *castratók* helyettesítőiként. A szereposztások tendenciáinak vizsgálata így igen kézzelfogható bizonyítékát adja annak, hogy noha a korban a „szopránhang” valóban nem nemspecifikus regiszter, a női és férfi szopránhangot nem kezelték sem egyenértékűként, sem azonosként. A női és férfi előadók mind vokális, mind színpadi szempontból jól elkülönülő kategóriákat képeztek: a szereposztások tekintetében a *castrato* egyértelműen a férfi szereplők olyan ideális megtestesítőjének bizonyult, akit az énekesnők csak meghatározott körülmények közt válthattak fel.



A *castrato*-örökség

A *castratók* ezen központi szerepe az itáliai barokk opera másfél évszázados történetében a nekik komponált szerepek megszólaltatását mindenkorri problémává tette a modern operajátszásban – különösen a műfajnak a XX. század első évtizedeiben meginduló reneszánszát követően. Az operai *castrato* a XIX. század közepétől „elveszett hangnak” tekinthető (az utolsó, *castratóra* komponált szerep Meyerbeer 1824-es *Il crociato in Egitto* című operájában tűnt fel, az utolsó templomi *castrato* énekest, Alessandro Moreschit 1913-ben nyugdíjazták a Sixtus-kápolna kórusából, 1922-ben halt meg). A *castrato*-szerepek XX–XXI. századi megszólaltatásaiban elsődleges kérdésnek az bizonyult, hogy a szereposztásban a hang magasságát kell-e figyelembe venni (mely a kontratenorok kései megjelenéséig minden *castrato*-szerepet nadrágszereppé alakított), vagy a szerep „helyes” nemét kell megtartani, még ha ez a szerep teljes transzponálását is igényli.

A XX. század második feléig erre a kérdésre egyértelműen a „helyes nemet” tekintették irányadónak: a „színpadi realizmust”, a szerep „férfiúi voltának helyes megtestesítését” igénylő érvelések ritkán mellőzték a nyilvánvalóan szexista (és implicite homofób) felhangokat. Paul Henry Lang emblemikus példáját nyújtja annak a szemléletmódnak, mely a *castratókban* olyan művi, természetellenes, „emberi karaktert” nélkülöző, „személytelen hangszert” látott csupán,²⁷ melynek használatát egy kor rossz ízlése kényszerítette rá az olyan zsenikre, mint Händel vagy Gluck. Lang szerint a modern operajátszásnak ezért kötelessége a *castrato* semleges ürességét a „rendes” férfi előadókra osztani:

A XVIII. század második fele óta az operai szerepeket a nemekhez tartozó, azokat reprezentáló hangszínekkel azonosítjuk; így sosem kielégítő már, hogy egy férfit női hangon halljunk énekelni. [...] A *castrato* szerepek szoprán énekesnőkre való osztásának hevenyészett kibúvója csak tovább súlyosbít egy rossz helyzetet. Egy férfi páncélját vagy tógáját viselő nő számunkra nevetségesnek hat.²⁸

²⁷ Paul Henry LANG, *George Frideric Handel*, Dover Publications, Mineola, 1996, 170.

²⁸ LANG, *i. m.*, 169–171.



A „helyes” megoldás így természetesen a transzpozíció: az operaszínpad „rendes férfiu” tenorok, baritonok és basszusok, a zenei (zenedramái!) szövet sérülése járulékos veszteség az eltökélt színpadi realizmus követésében. (Mint Arthur Jacobs elegánsan megfogalmazta az 1951-es, *Idamante castrato*-szerepét tenorra osztó glyndebourne-i *Idomeneo* kapcsán: „Kisebb volt a zenei veszteség, mint amilyen a drámai veszteség lett volna, ha a szerepet nő személyesíti meg”.²⁹)

A Händel-reneszánsz első, göttingeni éve megadták a *castrato*-szerepek kezelésének egyik meghatározó, Lang későbbi diktumával egybehangzó irányát. Oskar Hagen alatt Göttingenben baritonokra és basszbaritonokra osztották a főszerepeket (*Rodelinda*, Bertarido: Ernst Possony, *Giulio Cesare*: Wilhelm Guttman), illetve a kevésbé „maszkulinnak” tekinthető szerepek esetében tenorra (*Serse*: Gunnar Graarud). Az 1950–60-as évek során ugyanez a szereposztási gyakorlat köszön vissza: a *Giulio Cesare* címszerepét Eberhard Waechter, Dietrich Fischer-Dieskau, Walter Berry, Cesare Siepi, Hans Hotter, Theo Adam éneklék, a kevésbé férfiasnak bizonyuló figurákat (Monteverdi Neronéja, Händel *Alcinájának* Ruggierója, illetve a *Giulio Cesare* Sestója) tenorok alakították (Nerone: Giuseppe di Stefano, Ruggiero: Fritz Wunderlich, Sesto: Anton Dermota, illetve szintén Wunderlich). Az említett énekesek sem a *castratók* hangmagasságával, se hangszínével, és (leginkább problematikus módon) énektechnikájával sem bírtak: ez a gyakorlatban a virtuóz koloratúrafutamokkal díszített áriák stílustalan, lecsupaszított, a *da capo* formát szétromboló előadásait eredményezte. A Wotanok és Don Giovannik ünnepelelt előadói által biztosított mély, zengő, drámai énekhangok azonban sikeresen megtestesítették a vokális maszkulinitás korabeli ideálját. Az énekesek testi és vokális karaktere is semlegesítette a barokk repertoár minden különlegességét, a romantikus opera repertoárja által megteremtett mintázatba olvasztva be őket.

Míg a szereposztás gyakorlata hosszú ideig egységes szemléletmódot tükrözött, a muzikológiai diskurzus árnyaltabban kezelte a „*castrato*-problémát”. Edward J. Dent 1935-ös tanulmányában a női énekesek mellett foglalt állást, az eredeti hangmagasság, és ezzel a mű eredeti struktúrájának megtartására helyezve a hangsúlyt, ugyanakkor maga is kiemelte, hogy

²⁹ Arthur JACOBS, „Review: Glyndebourne”, *The Musical Times*, 1951/1302, 367–368, 367.



a közönség számára valószínűleg nem lenne elfogadható a szereposztás ilyen módja.³⁰ Winton Dean, a XX. századi Händel-kutatás egyik meghatározó alakja az 1950-es évektől fogva folyamatosan az eredeti hangmagasság megtartása és a női énekesek alkalmazása mellett kardoskodott, a színpadképességre vagy befogadhatóságra vonatkozó apologetikus szólamok nélkül: „Az első számú szabály [Händel] a zenekari szövet iránti affinitásának tisztelete [...] Mindig hiba a *castratók* [...] számára írt szerepeinek hangmagasságát megváltoztatni”;³¹ „Semmi eredendően abszurd nincs abban, hogy nő játsszon egy hősi *castrato*-szerepet (néha így tettek Händel alatt is)”.³²

Azonban mindezzel együtt is csak az 1970-es évektől figyelhető meg jelentős változás az itáliai barokk opera előadásában. James Bowman kontratenor az 1970-es évek során Händel- és Cavalli-főszerepekben jelent meg az angol színpadokon, 1974-ben Nikolaus Harnoncourt már szoprán énekesrel (Elisabeth Söderström) vette lemezre a *Poppea megkoronázásának* férfi főszerepét (a színpadon ugyanakkor továbbra is tenorral játszatta az operát). A zürichi, Harnoncourt és Jean-Pierre Ponnelle közös munkájával létrejövő korai Mozart-ciklus operáiban szoprán és mezzoszoprán énekesek vették át a *castrato*-szerepeket, ezek a rendezések pedig Bécs és a Salzburgi Fesztivál színpadain is hasonló szereposztásban jelentek meg és arattak sikert.

Nehéz pontosan ok-okozati folyamatokat felvázolni e változás magyarázatára, inkább csak két folyamat szerencsés egyidejűségéről lehet beszélni. Egyrészt meghatározó volt a régizenei mozgalom historikus előadásmód iránti igényének térnyerése, az eredeti műhöz való hűség olyan igénye, mely a kompromisszumos megoldások helyett megkövetelte az eredeti hangmagasság megtartását, „megszokástól”, idegenkedéstől, színpadi realizmustól függetlenül. Winton Dean 1980-ban már a Grove monográfiák sorozatában megjelentetett Händel-kötetben, kanonizáló pozícióból jelenthette ki, hogy „a kasztráltak szerepeinek baritonra vagy basszusra

³⁰ Edward J. DENT, „Handel on the Stage”, *Music and Letters*, 1935/3, 174–187, 180.

³¹ Winton DEAN, „The Essential Handel”, *The Musical Times*, 1959/100, 192–194, 194.

³² DEAN, „Review: *The Art of Handel's Operas* by Hugo Meynell”, *Music and Letters*, 1988/4, 518–519, 518.



transzponálása [...] súlyosan károsítja a zenei szövetet. Zavarja a jellemzést is, amelynek a hangmagasság fontos része”.³³ Robert Anderson 1970-ben már kritizálta Colin Davis *Idomeneo*-felvételét, mert mezzoszoprán helyett tenorra osztotta Idamante szerepét:

Nehezen hihetjük, hogy a hősi opera konvenciói jelentik az egyetlen dolgot, amit [...] társadalmunk képtelen lenne elfogadni. [...] Nincs miért azt feltételezni, hogy egy női Idamantész ne lehetne zeneileg olyan kedves, mint egy női Oktavian [sic].³⁴

Ezen szemléletváltás alatt egyben feltűnt a színen egy sor olyan tehetséges, neves mezzoszoprán, illetve új kontratenor-csillag, akik a repertoár úttörőiként hajlandóak és képesek is voltak fellépni (Marilyn Horne nyomán Janet Baker, Tatiana Troyanos, Agnes Baltsa, majd Ann Murray, Yvonne Minton; illetve Paul Esswood, Jochen Kowalski, Michael Chance, Terry Wey, Derek Lee Ragin, Brian Asawa). Az 1990-es évekre nagyjából kirajzolódik a máig meghatározó szereposztási gyakorlat: a *castrato*-szerepeket az eredeti hangfekvésben *kell* előadni, ezen szerepek adekvát megtestesítői így a mezzoszoprán–kontraalt énekesnők, illetve a kontratenorok lehetnek. A régizene-specialistaként ismert karmesterek „nagy öregjei” (Harnoncourt és Alan Curtis után William Christie, John Eliot Gardiner, Christopher Hogwood, Nicholas McGegan, Trevor Pinnock, Charles Mackerras) és a fiatalabb generációi (Christophe Rousset, Marc Minkowski, Fabio Biondi, Emmanuelle Haïm) vonzáskörében a barokk operarepertoárban jártas új énekes-generációk is kinevelődnek (Andreas Scholl, David Daniels, Lawrence Zazzo, Philippe Jaroussky, Bejun Mehta; Anne Sophie von Otter, Susan Graham, Cecilia Bartoli, Sarah Connolly, Alice Coote, Jennifer Larmore, Vesselina Kasarova, Marijana Mijanovic, Joyce DiDonato, Romina Basso, Delphine Galou, Sonia Prina).

Ahogy talán a nevek felsorolásából is kitűnik, a 2010-es évekig jelentősen több női (sztár)előadó mozog a repertoárban, mint kontratenor – ez

³³ DEAN, *Händel*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1987, 89.

³⁴ ROBERT ANDERSON, „Review: Mozart, *Idomeneo*. Soloists/BBC Chorus/BBC SO/Davis”, *The Musical Times*, 1970/1523, 52–53, 53.



nem csak a mezzoszoprán–kontraalt repertoár új, jelentősen kibővült terét mutatja, hanem azt a folyamatot is jelöli, melynek során a barokk opera az operarepertoár különleges szubkultúráját hozza létre, de facto *queer* műfajként. A rendezői színház, mely előadói hagyományok híján radikális szabadságtudattal nyúlhatott a barokk repertoárhoz, visszafogottan bizonyult a nemi/szexuális identitások feszültségének kiaknázásában: a domináns irányvonal jellemzően a férfiszerepben fellépő női énekesek külsejének maszkulinizálására – a szerep nemének „szoros olvasatát” követő színpadi illúzió megteremtésére – fókuszált. Ez a fajta szerepformálás természetesen magában is sokszorosán transzgresszív: olyan területet nyit meg, ahol a maszkulinitás megformálása, artikulálása női előadók előjogává válik – minden előadás egy többé vagy kevésbé tudatos *drag show*, a nemi identitás mint performatív aktus felnagyítása. A férfiszerepek nadrágszereppé válásának egyenes következménye egyben, hogy a barokk opera szerelmespárjait nem nő és férfi, hanem két nő alakítja. Olyan formáció ez, mely csaknem teljesen egyedül a bevett operarepertoárban, és így a *queer* női nézők számára az opera színpadi reprezentációival való azonosulás ritka terét nyitja meg – Joke Dame megfogalmazásában: „részemről a barokk operák modern előadásaiban fellelhető leszbikus reprezentációt a történelem ajándékának tartom”.³⁵ A barokk operajátszás *queer* jellegét egyben a kontratenor-hang is erősítette: a magas férfihang destabilizálta annak lehetőségét, hogy a kontratenorhoz nem feltétlenül szokott közönség egyértelműen azonosítani tudja, hogy az adott férfi szereplőt épp nő vagy férfi szólaltatja meg.

Ez a *status quo* látványosan felbomlott az elmúlt évek során. A változás mögött az olasz barokk repertoár egyre növekvő népszerűsége, a szoros értelemben véve specialista érdeklődésből és előadói körből a bevett repertoár elemi részévé alakulása, ambivalenciáinak, „furcsaságainak” bevetté (Keyserrel szólva: konvencionálissá) válása áll. E folyamat része volt a kontratenorok megítélésének jelentős átalakulása is. A kontratenorok körüli diskurzus a kezdeti évtizedekben a XVIII. század *castrato*-diskurzusát

³⁵ JOKE DAME, „Unveiled Voices. Sexual Difference and the Castrato”. PHILIP BRETT et al. (eds.) *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*, Routledge, New York, 2006, 139–154, 151.



tükrözte: a „női hangon” éneklő férfiaknak titulált, nemi és szexuális identitásukban rendszeresen megkérdőjelezett, a maszkulinitás vokális kategóriáját alapvetően felforgató énekesek marginális, *freakshow*-jellegű pozíciót tudhattak magukénak. (Philippe Jaroussky 2010-es, New York Times-beli profilja, melyben a hallgatóság körében fellelhető „bizonyos fokú iszonyodásról”, a kontratenorok hangi másságuk nyomán valamiféle „harmadik nemhez” tartozó figurákként való beskatulyázásáról beszél,³⁶ érzékletes példája ennek az attitűdnek.)

A 2010-es évekre már azonban a kontratenor bevett, keresett férfihanggá vált. Népszerűségének köszönhetően egyre több énekes választja a kontratenor-pályát, jelentősen növelve a színpadképes réteg létszámát. Ennek az egyre növekvő népszerűségnek üdvös következménye az is, hogy a hangfaj a férfihang sajátos verziójaként elfogadottá válhatott, a „férfi” legalábbis vokális, operai kategóriáját kibővítve annyira, hogy a „női hangon” megszólaló férfi már nem problematikus, nevetséges, hanem értékes, elfogadott része az operajátszásnak. Az új generáció pedig egyre proaktívabbnak is bizonyul az addig kevésbé ismert szerzők (Vinci, Porpora, Hasse) műveinek feltérképezésében és színpadra vitelében. Vinci *Artaserséjének* és *Catone in Uticájának* előadásai így az utóbbi évtized folyamán befutott Max Emanuel Cenčić és Franco Fagioli neveihez kötődnek; az *Artaserse* a mai napig páratlan, csak kontratenorokat felvonultató franciaországi előadásai (2012: Nancy, 2014: Versailles) a két énekes főszereplésével jöhettek létre. A kontratenor-bőszéget az *Artaserséhez* hasonlóan kihasználó szereposztás viszont egyszeri és megismételhetetlen tüneménye a kortárs barokk operajátszásnak.

A vokális maszkulinitás ilyen rugalmasabbá válásának, a kontratenor „férfiatlan” státuszából „különleges férfivé” való felemelkedésének (talán nagyon is előre látható) következménye lett azonban a *castrato*-szerepek fokozatos kisajátítása. Míg több jelentős karmester (René Jacobs, Marc Minkowski, William Christie) továbbra is a „legalkalmasabb hang” elvét követi a szereposztásban, más karmesterek (John Eliot Gardiner) és rendezők (Robert Carsen, Damiano Michieletto, Martin Kušej) kifejezetten

³⁶ Fernanda EBERSTADT, „A Man Who Sings Like a Woman”, *New York Times*, 2010. november 19.



a férfi előadókat preferálják. (Nem mindig maradéktalan sikerrel: Franco Fagioli 2014-es londoni Idamantéja finoman szólva is ambivalens kritikai visszhangot kapott.) Händel legnépszerűbb operáit szemlélve igen látványos a váltás: a *Giulio Cesare* címszerepét 1994 és 2014 közt gyakorlatilag egyenlő arányban énekelte női énekes és kontratenor (68–67), 2015 és 2024 közt már feleannyi nőre osztják a szerepet, mint kontratenorra (10–22). Az *Alcina* hősszerelmese, Ruggiero szerepében 1994 és 2014 közt a női énekesek dominálnak (89–10!), 2015 és 2024 közt a *Cesare*hoz hasonló és a mű korábbi előadástörténetét tekintve megdöbbentő az új arány (11–20).³⁷

Az elmúlt néhány év során megfigyelhető új trend ráadásul mintegy a XVIII. századi szereposztások gyakorlatát látszik feleleveníteni: egyre több olyan szereposztás akad, melyben kontratenorok töltik be nem csak a férfi főhős szerepét, hanem *minden* magas hangra írt férfi szerepkört. (Esztétkai szempontból ez azért is ironikus, mert noha a kontratenorhang operai jelenlétét egyértelműen a *castrato*-pótlékként harcolja ki, az énektechnika tekintetében nem tekinthető a *castrato*-hang örökösének, műfaj történeti szempontból pedig határozottan idegen az itáliai barokk operától. A *castratók* egyedi módon hiteles örököseiként való pozicionálásuk így egyszerűen antitetikus a műfajjal magával.) Mondhatni ideálisan sikerült „kiegyenesíteni” a barokk opera görbe útjait: ismét „rendes” férfiak szólaltathatják meg a férfiszerepeket, semlegesítve a barokk opera színpadán éltetett, a heteronormatív repertoártól való éles eltéréssel felszabadítóan *más* atmoszférát. Látványossá teszi a kontratenorok ilyen „korrektív” használatának intencióját az énekesek alkalmazása olyan, a *castrato*-repertoárhoz soha nem is kapcsolódó, expliciten *nők* számára írt szerepekben, mint Mozart Cherubinója (ahol ráadásul a szerep létértelme a figura és előadója nemének ütközése) vagy Rossini hősi *travesti*-szerepei.³⁸

³⁷ Az előadások statisztikáját online repozitóriumok (OperaBase, Bachtrack), zenei magazinok, illetve az Opéra Baroque (<https://operabaroque.fr>) felületén fellelhető előadások archívuma alapján állítottam össze.

³⁸ Ld. Cherubino: Kangmin Justin Kim (Royal Opera House, London, 2019), Nicolò Balducci (Teatro Comunale, Ferrara, 2023); Arsace: Franco Fagioli (Opéra national de Lorraine, 2017), Malcolm: Max Emanuel Cenčić (Opéra de Lausanne, 2018; Staatstheater Wiesbaden, 2019).



Konklúzió

Az *opera seria* műfaja a maga korában nem volt tabudöntőgető vagy transzgresszív, de két-három évszázad operai változásai után egyedi módon hordozza magában annak lehetőségét, hogy a modern operarepertoár leginkább felforgató eleme legyen a nem és a szexualitás színpadi megjelenítéseinek kontextusában, illetve a hang és nem kapcsolatának újraértelmezésében, valóban megteremtve a magas hangok egykor kérdéses „felcserélhetőségét”. A kortárs szereposztások felvázolt gyakorlatának újabb fordulatát így nehéz nem sérelmesnek látni, mely ezen egyedi lehetőség kihasználása helyett a „színpadi realizmus” címszava alatt egyre inkább annak a normatív, konzervatív színpadi világnak a kialakítását célozza, mely az operai repertoár jelentős hányadában meghatározó. „Az opera varázslatos világában csaknem minden lehetséges – miért is ne énekelhetnék férfiak is a férfiszerepeket?” – írja negédes iróniával Bernhard Neuhoff zenekritikus Franco Fagioli 2016-os, kifejezetten az egykor mezzoszoprán énekesnők számára írt férfiszerepeket feldolgozó Rossini-albumának kísérőszövegében.³⁹ Talán érdekesebb és aktuálisabb már azt a kérdést feltenni, hogy miért is szükséges, hogy a XXI. századi színpadokon a barokk opera varázslatos világában (ismét) szinte kizárólag csak férfiak énekeljék a férfiszerepeket.

Felhasznált irodalom

- ANDERSON, Robert: „Review: Mozart, Idomeneo. Soloists/BBC Chorus/BBC SO/Davis”, *The Musical Times*, 1970/1523, 52–53.
- CRAWFORD, Katherine: *Eunuchs and Castrati. Disability and Normativity in Early Modern Europe*, Routledge, London, 2019.
- DAME, Joke: „Unveiled Voices. Sexual Difference and the Castrato”. Philip BRETT et al. (eds.): *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*, Routledge, New York, 2006, 139–154.
- DEAN, Winton: „The Essential Handel”, *The Musical Times*, 1959/100, 192–194.
- *Händel*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1987. [Barna István]

³⁹ Bernhard NEUHOFF, „Am Anfang stand das Staunen”. *Franco Fagioli: Rossini*, Deutsche Grammophon, Berlin, 2016.



- , „Review: *The Art of Handel’s Operas* by Hugo Meynell”, *Music and Letters*, 1988/4, 518–519.
- DENT, Edward J.: „Handel on the Stage”, *Music and Letters*, 1935/3, 174–187.
- DE BRITO, Manuel Carlos: *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007.
- EBERSTADT, Fernanda: „A Man Who Sings Like a Woman”, *New York Times*, 2010. november 19. <https://www.nytimes.com/2010/11/21/magazine/21soprano-t.html> [2023. 09. 21.]
- FELDMAN, Martha: *The Castrato. Reflections on Natures and Kinds*, Oakland, University of California Press, 2015.
- HELLER, Wendy: „Reforming Achilles: Gender, »opera seria« and the Rhetoric of the Enlightened Hero”, *Early Music*, 1998/4, 562–581.
- JACOBS, Arthur: „Review: Glyndebourne”, *The Musical Times*, 1951/1302, 367–368.
- KEYSER, Dorothy: „Cross-Sexual Casting in Baroque Opera. Musical and Theatrical Conventions”, *The Opera Quarterly*, 1987/4, 46–57.
- KNAUS, Kordula: *Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber (Cross-gender Casting in der Oper 1600–1800)*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 2011.
- LANG, Paul Henry: *George Frideric Handel*, Dover Publications, Mineola, 1996.
- MCCLARY, Susan: „Gender Ambiguities and Erotic Excess in the Operas of Cavalli”. Uő: *Desire and Pleasure in Seventeenth-Century Music*, University of California Press, Berkeley, 2012, 104–126.
- MCGEARY, Thomas: „Farinelli and the English: »One God« or the Devil?”, *Revue LISA*, 2004/3, 19–28. <https://journals.openedition.org/lisa/2956> [2023. 09. 20.]
- , „Opera and British nationalism”, 1700–1711, *Revue LISA*, 2006/2, 5–19. <http://journals.openedition.org/lisa/2067> [2023. 09. 20.]
- NEUHOFF, Bernhard: „Am Anfang stand das Staunen”. *Franco Fagioli: Rossini*, Deutsche Grammophon, Berlin, 2016.
- POMATA, Gianna: „Family and Gender”. John A. MARINO (ed.): *Early Modern Italy*, Oxford University Press, Oxford, 2002, 69–86.
- ROSAND, Ellen: *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*, University of California Press, Berkeley, 1991.
- STROHM, Reinhard: „Francesco Corselli’s Operas for Madrid”. Rainer KLEINERTZ (ed.): *Teatro y música en España (Siglo XVIII)*, Kassel, Reichenberger, 79–106.



- TARUSKIN, Richard: *Music In The Seventeenth And Eighteenth Centuries*, Oxford University Press, New York, 2010. <https://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume2/actrade-9780195384826-div1-04004.xml> [2023. 09. 20.]
- WOYKE, Saskia Maria: *Stimme, Ästhetik und Geschlecht in Italien 1600–1750*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2017.

HARY JUDIT

A beszéd és az éneklés művészete

A legszebb hangszer: az emberi hang

Kodály Zoltán egy 1914-ben megfogalmazott cikkében – a zenetanításban az éneklés fontosságát hangsúlyozva – így írt: „Mélyebb zenei műveltség mindig csak ott fejlődött, ahol ének volt az alapja. A hangszer a kevesek, kiváltságosak dolga. Az emberi hang, a mindenkinek hozzáférhető, ingyenes és mégis legszebb hangszer lehet csak általános, sokakra kiterjedő zenekultúra termő talaja.”¹ Énekes művésztanárként, a nagy magyar zeneszerző-pedagógus tanításával egyetértve, dolgozatomban – a meglévő forrásmunkák és egyéni tapasztalataim alapján – a hivatásos színész-énekes hangjának kimunkálásához, szebbé tételéhez szükséges módszereket kutatom. Kérdésem, hogy vajon mitől válik beazonosíthatóvá, egyedivé, felismerhetővé az emberi hang? Tény, hogy minden ember, és minden művész, hangjának legkisebb rezdüléseiben is hordozza az őseitől örökölt adottságot, tehetséget, élete megtapasztalásainak összességét, érzelmileg megélt és átélt ismereteinek teljes színiskáláját, földrajzi és társadalmi hovatartozásának pecsétjét és kulturális ismereteinek halmazát, idővel ettől válik hangja beazonosítható, felismerhető védjegyévé.

A hangképzés fortélyai

Az emberi hangforrás, a hangszalag, önmagában csak alig hallható hangot tud produkálni, de az emberi test rezonáns üregei – a szilárd csontozat – ezt felelősítik, csengést, színt tulajdonítva neki. A rezonátorok a hangforrás

¹ KODÁLY Zoltán, „Éneklő ifjúság”. KODÁLY Zoltán, *Visszatekintés I.*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1974, 117.



alatt és felett helyezkednek el, így a hangforrás alatti legnagyobb rezonátorunk a mellkas, a hangforrás felettiek a fej rezonáns üregei. Míg a garat- és szájüreg állandóan változtatja az alakját, az orr-, arc-, és homloküreg és a koponyában található üregek állandó jellegűek. A fejüreg rezonanciájának inkább a magas, míg a mellkas, illetve mellüreg rezonanciájának a mélyebb hangok felelnek meg. Tudván, hogy a hanghullámok gömbfelületen terjednek, az emberi hangforrás által keltett hangok hullámai is eljutnak a test összes rezonátorába, együttrezgésre bírva azokat, így a rezonátorok alakja és mérete függvényében az emberi hangskála különböző pontjain különböző színű, jellegű és erejű hangok képződnek.

A hangnak három alaptulajdonsága van: a hangerő, a hangmagasság és a hangszín. Jelen tanulmány tárgya az egyéni és természetes hangszín fejlesztése. A hangszín szoros összefüggésben áll az első két alaptulajdonsággal, tehát ha a hangerőt és hangmagasságot sikerül helyesen használni, akkor megszületik a hangszín is. Tény, hogy saját hangunkat, beszédünket másként halljuk, mint a bennünket hallgató közönség,² aminek fiziológiai magyarázata van: a hallgatósággal ellentétben, a beszélő-éneklő személy nemcsak a levegőn keresztül a füléhez érkező hangot hallja, ugyanis a gégefőben keletkező, csontok által közvetített rezgés is eljut a dobhártyájához, ahol végül a hangok kombinációját érzékeli, ami nem azonos a kívül észlelhető hanggal. Ezért nem halljuk a reális hangunkat és ezért helyesen megítélni sem tudjuk azt.

A valós, reális hangunk megítélésének két módja van:

1. felvevőkészülékre rögzítjük és visszahallgatjuk – megjegyzendő azonban, hogy kis mértékben a legjobb készülék is torzít, de mégis megközelíti a valóságot.
2. egyik fülünket befogjuk, vagy Chris és Carole Beatty énektanárok módszere³ szerint mindkét fülünk elé egy-egy vastagabb lapot vagy

² Vö.: FISCHER Sándor, *Retorika. A közéleti beszéd gyakorlata*, Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1981, 197.

³ Chris Beatty (1944) kiváló énekes és dalszerző, Samuel Barber zeneszerző unokaöccse, akit a világ legjobb Vocal Coach, azaz énekedzőjeként, tanáráként tartanak számon. Beatty „énekedző” magasan képzett és egyéni énekes tapasztalataival minden korú és képességű diákjának a helyes énektechnika elsajátítása mellett arra is hangsúlyt fektet, hogy az éneklést szórakoztatóvá tegye. Vö.: www.vocalcoach.com/about/ [2023.08.28.]



füzetet tartunk egymással párhuzamosan, merőlegesen az állkapocsra támasztva.

Mindkét esetben teljesen idegennek fog hatni a hangunk, ám ez a *valós színe*, ugyanis hangfelvétel hallgatása alatt a belső rezgés az, amely kiküszöbölődik, illetve hiányzik. Tanárként nagyon fontosnak és hasznosnak tartom, hogy növendékeim minden alkalommal hangfelvételt készítsenek az óráinkról, mert a visszahallgatáskor „külső füllel” – jelen esetben éppen a sajátjukkal – megismerik a saját hangjukat, hangszínüket, és közben meghallják az elkövetett és javításra szoruló hibáikat is. A rögzített és számtalanszor visszahallgatható javított gyakorlatok az otthoni egyéni gyakorlásban is segítségül szolgálnak.

Eltérhet-e az énekhang a beszédhang magasságától?

A felnőtt kor elérése küszöbén sok esetben a nők feljebb, a férfiak rendszerint lejjebb, mélyebben keresik a beszédhangjukat, ezért jó minél hamarabb megtalálni a hétköznapi beszéd hangmagasságát, azt az egyéni hangmagasságot, és négy-öt hangra szorítkozó terjedelmet, amely az indulatmentes köznapi beszéd hangmagasságát adja.⁴ A jól hallható, kényelmes beszéd hangterjedelme a középhangsáv, melynek kialakulása egyénenként változó, egyesek könnyen, mások viszont évekig, évtizedekig küszködnek, esetenként – ha már károsodott is a hangjuk –, szakorvos segítsége szükséges, amíg rátalálnak.⁵

Ahány ember, szinte annyiféle hangszínnel rendelkezik, ami alapján bárki felismerhetővé, egyedivé tud válni. A beszéd- és énekhang egyedi megnyilvánulásának helyes besorolása abban az esetben válik fontossá, ha valakinek – lásd a színész, énekes, esetleg tanár, pap vagy akár ügyvéd – a mesterségében, szakmájában játszik szerepet. A hivatásos színész-énekes pálya megköveteli a hangképzést. A hosszú oktató-nevelő folyamat során a hangképzés szaktanár irányításával és zongora segítségével történik.

⁴ Vö. FISCHER Sándor, *A beszéd művészete*, Gondolat, Budapest, 1966, 48

⁵ Vö. MONTÁGH Imre, *Tiszta beszéd. Beszédtechnikai gyakorlatok*, Múzsák, Budapest, 1995, 12.



Azonosságok és eltérések a beszéd- és énekhang között

A. B. kolléganóm csivitelő-énekelő, második oktáv hangszakaszban beszél, hangja itt tisztán, erőteljesen szól, valójában nem sértő a fülnek, csupán kicsit szokatlan. Temperamentumos alkat, akár mesél, akár kérdez, mindig gyorsan és magas fekvésű hangon beszél. Édesanyjának hasonlóan magas, világos a beszédhangja, feltehetőleg, az örökletes tényezőt bizonyítandó anatómiai felépítésük is megegyező, és hangszínüket a hasonló temperamentum is befolyásolja. A. B. énekhangja is magasan szól és tisztán, erőteljesen cseng, következtetésképpen beszéd- és énekhangjának azonos, azaz a magas-regiszterben van a középhangsávja. A húgomnak a szokásosnál mélyebb, gyerekkorától *mezzonak* mondható erős, csengő, fülnek kellemes, strapabíró a beszédhangja, de amint énekelgetni kezdett, hangja több mint egy oktávval magasabban, a *koloratúr-szoprán fach*-ban érvényesült a legjobban, és a magas regiszterben a leghelyesebb énektechnikával és a legnagyobb könnyedséggel énekelték akár Mozart *Varázsfuvolájából* az Éj királynője szólamát is. Tekintettel arra, hogy mind a beszéd, mind az énekhangja jól képzett, erőteljes, tiszta, érthető, a hallgatóság fülének is, számára is jóleső, hosszú távon semmi rendellenességet, kellemetlenséget, rekedtséget nem okoz, arra enged következtetni, hogy nincs mindig a beszédhang és az énekhang egyazon regiszterben, tehát nem célunk mindkettőt ugyanabba a hangsávba hozni. Habár Fischer Sándor egyik tanulmányában az olvasható, hogy „A beszédhang színe – feltéve, hogy nem torzított – minden esetben félreérthetetlenül jelzi a helyes hangfajt”,⁶ ezt az állítást a fenti példa megcáfolja. Következtetésképpen, erre sincs általános érvényű szabály. Súlyos pedagógiai hibának könyvelhető az a tény, hogy húgomat a gyerekkorában – énekhangját meg sem hallgatva –, kizárólag a beszédhangjából kiindulva sorolták alt szólamba, szerencse, hogy a helytelen hangbesorolás következtében nem károsult a hangja. Az a tény, hogy bár soha, egy percet sem vett részt hangképzésen, mégis tökéletesen énekel, azzal is magyarázható, hogy szakmáját tekintve oboaművész, így teljes mértékben uralja és használja a mélylégzést, vagyis a rekeszizomra alapuló légzést, amely minden szempontból megegyezik az énekesi légzéstechnikával. Tanuló

⁶ Vö.: FISCHER, *A beszéd...*, i. m., 68.



éveinkben, ő oboa-szakos diákként, én már énekszakos főiskolai hallgatóként, többször összevetettük légzési- és hangképzési technikánkat, amire később Altorjay Tamás énekes-tanár 2013-ban írt doktori értekezésében tudományos magyarázatot is kaptunk. Megjegyzendő, hogy a nád megfújásához szükséges száj- és arcüreg megformálása is nagyon hasonlatos az énekes hangképzéséhez, hangi emissiójához, ám az eltérés a mélylégzés után következik, mert amíg:

A fúvósok az ajakra összpontosítják a légáramlást, a légnyomást, arra fújják a levegőt, mivel a rezonátor üreg a testükön kívül, a hangszerben található. Az énekesnek a hangrésre kell a légnyomást koncentrálni, és utána a toldalékcsőbe nem fújni, hanem áramoltatni a rezgő levegőt, hogy annak üregei rezonátorként a gégében keletkező „elsődleges hang” részhangjait felerősítsék. Amennyiben az énekes „fújja a hangját”, akkor a hangrésen át túl sok levegő távozik, a hang fénytelen, tompa, levegős lesz.⁷

Ebből az következik, hogy mindenekelőtt a helyes légzés az, amely döntő fontosságú, amely a hangképző szervekkel együttműködve járul hozzá az egyén beszéd- és énekhangjának helyes műveléséhez.

Mire kell figyeljen az „énekedző” tanár?

A helyes hangképzéshez vezető tanítási praktikák

A rosszul képzett hang sokkal több levegőt igényel. Ez esetben fontos meggyőződni arról, hogy a rosszul képzett hangnak esetleg nem fiziológiai, vagy más egészségügyi oka van. Az ilyenfajta hangképzésnek lelki oka is lehet, ami legtöbbször a gyerekkorra vezethető vissza, esetleg valamilyen lelki trauma elfojtásának lehet a következménye. Ebben az esetben hosszas, mindkét részről türelmes munka, kölcsönös bizalom a feltétele annak, hogy megtaláljuk a megfelelő megoldást.

⁷ Vö.: ALTORJAY Tamás, *Klasszikus énekesi hangképzés empirikus kutatása, az orr és melléküregei bekapcsolhatóságának vizsgálatára*, Doktori értekezés, Szeged, 2018, 21.



A tanulási folyamatot megnehezítheti, ha a saját hangunkat akkor is helyesnek halljuk, ha hibás, és a javító szándékú újat akkor is hibásnak észleljük, ha az helyes. Éppen ezért, a tanulás megkezdésekor két alapvető tényezőre kell felhívni a figyelmet: ne azt akarjuk hallani, amit addig is hallottunk, hanem az újat, a jobbat, és a javításhoz szükséges legelső és legegyszerűbb gyakorlatokat vegyük a legszigorúbban.⁸ A középhangsáv megtalálását megkönnyítik azok az egyszerű gyakorlatok, amelyekben a beszédből áttérünk énekekre és fordítva. E célból igen hasznosak az egyházi jellegű pentaton énekek, amelyeket váltakozva, hol énekelve, hol a szöveges változatban gyakoroltatunk. Szintén hasznos, a tanulandó dalok szövegfelmondásos és énekelt formájának a váltakoztatása, amely rávezeti a diákot, hogy a megtalált beszédhangját alkalmazni tudja az éneklésben és fordítva is. A középhangsáv megtalálásán túl a hangelőrehozás is fontos, amely rezonanciában gazdagabb, kellemesebb, dúsabb és teltebb hangot eredményez.

Segíthet-e a fantázia és a temperamentum a hangképzésben?

A hang kialakítása könnyebben működik a vizuális beállítottságúak számára, de bárki könnyen el tudja, és el is kell sajátítsa azt a módszert, amely egy kis fantáziát igényel, vagyis el kell tudni képzelni a hangot és annak emissziós pontját, a belső és felső fókusz külső projektálását, valamint az egész frázist. Az egy síkon, azonos hangszínnel való éneklés megértése céljából, diákjainknak legtöbbször egy villanydróton, egymás mellett ülő verebekkel szoktam példázni, vagyis annak függvényében, hogy emelkedő, vagy süllyedő dallamot énekelünk, gondolatban ne lépkedjünk felfele, vagy lefele, hanem próbáljuk meg egyazon szinten, „ugyanazon az emeleten” elképzelni a hangokat. Tény, hogy egy befeleforduló, introvertált egyén halkabban, hosszabb szüneteket tartva lassabban beszél, míg az extrovertált gyorsabban, hangosabban, magabiztosabban adja elő mondandóját, ami rendben van addig, amíg beszéde érthető marad és a gondolatai is ugyanabban a tempóban működnek, mint a beszéde. Ám, amennyiben az egyikre rákényszerítjük a másiknak a jellemzőit – az introvertáltra az

⁸ Vö.: FISCHER, *A beszéd...*, i. m., 98.



extrovertáltat és fordítva –, egy művi, torz képet kapunk, amely nem vezethet jó eredményre. Ezek a tulajdonságok elsősorban a színész-énekes, de a tanár, lelkész, ügyvéd esetében is javítást igényelnek, hiszen a beszéd tempója megfelelő ritmusgyakorlatokkal teljes mértékben orvosolható.

Megtörhet-e a hang?

Amint több oktávon áthaladva végzünk ének- vagy beszédgyakorlatot, hangunk színe egy bizonyos ponton megváltozik, ennek az átváltásnak a helyét hangtörésnek nevezzük, az itt megszólaló hangot pedig váltóhangnak, olaszul *passaggio*-nak. Jellemzője, hogy ez a hang már teret veszített az alsóbb rezonátor-központból, de még nem cseng be a következő, felsőbb rezonátorokba, ezért szín- és erővesztett. E jelenség tanulmányozására a szakirodalom kialakította a regiszter fogalmát, amely az egymás után megjelenő hangok sorozatát jelenti, amelyek mindegyik tagját egyforma gégemechanizmus hozza létre, s az egymás mellett megszólaló egyes hangok színjele azonos.⁹ Ennek kiegyenlítése az énekmesterek, hangképző tanárok egyik fő feladata.

Megoldások:

- Amikor a váltóhang az első oktávszakaszban, illetve egy-két hanggal ezalatt van, laza gégefunkcióval és ejtett állpozícióval kell gyakorolni őket, így a váltás a két regiszter között kifinomult, szinte észrevétlen lesz. Mindenképp kerülni kell a kemény hangot, ráerősítést, hiszen természeténél fogva ez a hang színtelen és erőtlen, éppen ezért az a cél, hogy a váltásokat a közönség ne érzékelje.
- Amikor a hangot a második oktávszakaszba kell váltani, tapasztalatom szerint a következő módszer válik hasznossá: a magasabb regiszterbe, második oktávszakaszba írt zenei részt – miután a szöveget sikerül elől képezve begyakorolni –, előbb az írtnál egy oktávval lejjebb, az első oktávszakaszban gyakoroljuk be, majd csak utána énekeljük az eredeti, fenti magasságban. Ennek a módszernek az a lényege, hogy a növendék ne akarjon pozíció és szín szempontjából sem máshogy, illetve máshol énekelni, hanem a beszéd- és a középmell hangsávból

⁹ Vö.: FISCHER, *A beszéd...*, i. m., 70.



kiindulva, úgy képzelje el a hangokat, mintha azok egyazon síkban lennének, azaz a beszéd természetességével „ugyanoda” tenné őket. Ez az egyik módja annak, hogy a hang kiegyenlítődjön, hogy elsimuljanak a regiszterváltás adta törések.

A hangot befolyásoló tényezők

A helytelen hangfaji besorolás iskolai években

Ahogy a frissen épülő ház stabilitása a jó alapozástól függ, a jövőbeli sikeres éneklés biztosítéka is a jó alapozás, amely négy fő elven alapul:

1. a helyes légzés elsajátítása,
2. a rezonátorok megismerése és ezeknek a tudatos használata,
3. a jól képzett, elől történő hangkibocsátás (emisszió), amely az előző kettő ötvözete,
4. a légutak, a garat szabad helyzete, amely zavartalan utat biztosít a levegő szabad áramoltatásának.

Az egész test edzése, izomtónusának megteremtése és karbantartása szintén feltétele a majdani helytállásnak a színpadon, ahol komoly feladat fizikailag és szellemileg végigjátszani fáradhatatlanul, maximális teljesítőképességgel egy két-három órás előadást. A hangfaját nem feltétlenül a hangterjedelem határozza meg, inkább az a döntő, hogy ki milyen fekvésben énekel legkönnyebben, legtermészetesebben. Iskolás korban probléma lehet a hangmagasság beazonosítása elsősorban a 13-14 éves fiúknál, amikor mutálni, változni kezd a hangjuk. Ilyenkor nem képesek uralni a hangjukat, ami akarva-akaratlan felszökik, megbicsaklik, és a sötétítés módszerével próbálják mélyíteni, férfihanggá varázsolni. Téves azt hinni, hogy a lányok hangja nem változhat, az ő esetükben is létrejön a mutálás, csak nem annyira hallható és nyilvánvaló módon. Előfordul, hogy a változás korában a lányok túl magas frekvencián, szinte sikító hangon beszélnek, ilyenkor fontos figyelmeztetni őket, mert a hang alakítható.

A hangfaj szerinti besorolásnak beláthatatlan következményei lehetnek, főleg az iskolai kórusok esetében. Gyakran mesélik, hogy a diákot abba a hangfajba sorolják – függetlenül attól, hogy melyik regiszterben énekel



a legkönnyebben, a legtermészetesebben – ahol éppen hiány van: így a szoprán sokszor mezzo vagy alt szólamba kényszerül, a baritonra pedig tenor szólamot erőltetnek, és ezt akár több éven keresztül. A diákok megpróbálnak helyt állni, kierőltetik magukból a számukra legkényelmetlenebb hangokat, ám ennek idővel rekedtség, gégegyulladás, levegős, túlerőltetett hang lesz az eredménye, amelyhez a torok ugyan valamilyen mértékben hozzáedződik, de a hangot mindenképp károsítja. Nagyon nehéz az ilyen módon kialakult rossz, helytelen reflexeket újjal, az egyén számára hasznosakkal behelyettesíteni, kijavítani. Minél több ideig énekelt valaki helytelenül, annál hosszabb a javítási folyamat. A kórustanárok felelőssége a diákok helyes szólamokba való kiválasztása, hiszen a kórusban való énekítés, ha helyes hangfajban énekel a diák, nagyon kedvező hatással van a diák további művészi és hangosi fejlődésére, fejlesztve a hallását, edzve a hangot, a légzést, a tüdő kapacitását, magabiztosságot kölcsönöz és nagy mértékben hozzájárul a művészi és a szépérzék fejlesztéséhez.

A hivatásos énekes hangfaji sokszínűsége

Az énekhangok eredetük szerint férfi- és női hangok, amelyek színük, fekvésük, öblösségük, nem utolsósorban terjedelmük szerint, az alaptulajdonságon belül az alábbi módon tovább oszthatók, finomíthatók:

Szoprán:

- lírai koloratúrszoprán vagy koloratúrszobrett
- drámai koloratúrszoprán
- lírai szoprán
- lirico-spinto szoprán – könnyű drámai szoprán / *Jugendlich-dramatischer Sopran*
- drámai szoprán
- „Wagner-szoprán” – súlyos drámai szoprán / *Hochdramatischer Sopran, Zwischenfachsopran*
- koloratúrszoprán

Mezzoszoprán – női középhangfaj, melynek terjedelme a szoprán és az alt közé esik

**Alt:**

- világos alt
- sötét alt
- kontraalt

Tenor:

- *tenore drammatico, di forza, vagy robusto* / drámai, hős hangú tenor
- hőstenor / mint az előző, csak erősebb bariton hatással
- *tenore buffo* / vígtenor
- *tenore lirico* vagy *di grazia* / lírai vagy méltóságteljes tenor
- *tenore (lirico) spinto*: a *tenore drammatico* és *lirico* kombinálása
- kontratenor

Bariton:

- tenorbariton / felfelé terjed, és a hőstenortól / *tenore drammatico, di forza* vagy *robusto* / alig különböztethető meg
- basszbariton / fefelé terjed
- drámai bariton: a bariton erős, mély változata
- lírai bariton: a legtöbbet használt baritontípus
- Verdi-bariton: egy igen magas baritonfajta
- hősbariton: a drámaihoz hasonló, erőteljes, „érces” hang

Basszus:

- karakterbasszus
- *basso profundo* – igen mély és sötét hangzású
- *basso cantante* – világos hangú basszus
- *basso buffo* – „víg basszus”
- basszusbariton – a legmagasabb basszus, átmeneti fajta, olyan, amelyik baritont is tud énekelni

A más hangfajban való éneklés következményei

A saját énekhangunk helyes beazonosítása nem feltétlenül fiatal korban jelent problémát. A hivatásos énekeseknél alapvető hibát jelent, amikor



nem a saját hangjukon, illetve hangszínükön énekelnek, hanem imitálják, próbálja leutánozni más énekes hangképzésének a helyét és tónusát. Ez leginkább akkor történik meg, mikor az illető énekes sokat hallgatja más előadók hangfelvételeit, akár tanulás, akár a zenei anyag elsajátítása céljából, akár azért, mert – úgy véli, vagy esetleg felhívták rá a figyelmét – hogy hangszíne nem megfelelő a szerephez, és próbálja leutánozni egy másik, hangszín vagy akár hangerő szempontjából sokak által ideálisnak elkönyvelt énekes hangképzési módját. Ez abban az esetben is előfordulhat, amikor egy lírai énekes drámai követelményű szerepet szeretne énekelni (esetleg szeretnének elénekeltetni vele), vagy fordítva, egy drámai énekes kényszerül egy könnyedebb hangvételű szerep betanulására annak ellenére, hogy ez nem az ő hangjának íródott. Ilyen példa lehet, ha egy lírai szoprán – akinek a szerepköre Rosina, Gilda, Norina, Traviata –, olyan drámai-szoprán szerepre vállalkozik, mint Puccini Toscája vagy Verdi *Trubadúrjának* Leonórája, netán Verdi *Nabuccójának* Abigailje, hiszen ezek a szerepek a lírai szopránnál sokkal tömörebb, drámaibb hangszínt és hangvételt követelnek. Mivel az említett drámai szerepek javarésze főleg a középregiszterre épül, a magasságok is drámai hangképzést követelnek, míg a hangjának a magasabb fekvésbe komponált, lezser, könnyed, koloratúr-technikát igénylő szerepek felelnek meg.

Művészkarrierem alatt velem is megesett, hogy rosszul választottam szerepet, ugyanis lírai koloratúr énekesnőként rám osztottak egy remek színészi lehetőségekkel kecsegtető mezzo szerepet Gyöngyösi Levente *A gölyakalifa*¹⁰ című operájában. A megformálandó Sylvie alakja temperamentumomnak és alkat szempontjából is sokat ígérő szerepnek ígérkezett. A szerepeket habzsoló fiatal énekesnőként meg voltam róla győződve, hogy nagy hangterjedelmem és a modern művekben való jártasságom segítségemre lesz, hogy könnyedén megbirkózzak a rámbízott feladattal, habár a szerep hangterjedelem szempontjából – az ária *kis e* hangon indul és hangonként halad az első oktáv *a* hangjáig, valójában mezzo, sőt helyenként *alt fach* hangterjedelemben – számomra igen kényelmetlen volt. Óvatosan,

¹⁰ Gyöngyösi Levente (1975) Erkel Ferenc-díjas magyar zeneszerző, érdemes művész. Egyik legjelentősebb műve 2005-ben bemutatott *A gölyakalifa*, amely a XXI. századi magyar operák közül kiemelkedő jelentőségű.



finom sanzonos hangvétellel két előadást sikerült is leénekelnem, ám amikor ismét műsorra tűzték, *A gólyakalifa* próbákkal egyidőben Gaetano Donizetti¹¹ *Don Pasquale* operájából Norina szerepét próbáltam, aminek a hangterjedelme alapvetően magas regisztert kíván – első oktávszakasz *g* hangjától második oktávszakasz *c* hangjáig terjed –, olyan hangitornának tettem ki a hangszálaimat, hogy egy adott pillanatban, beszélgetés közben elnémultam, szó szerint nem jött ki hang a torkomon. Végül fül-orr-gégész orvosnőm megállapította, hogy mindkét hangszálam bevérzett és több hónapos hangdiéta következett. Hetekig azon aggodalmaskodtunk mindketten, hogy az ödéma egyenletesen és teljesen szívódjon fel, mert ellenkező esetben, ha valahol marad egy kis duzzanat, az hangszálcsomóhoz vezethet, ami aztán újabb komplikációkkal járhat. A gyógyulás folyamata hosszas volt, amíg több heti hallgatás után, végre elkezdődtek az 1-2 szótagos beszédgyakorlatok az orvosnőmmel. E célból a *mamama, mámámá, mememe, mimimi, momomo; brábrábrá, brébrébré, bribribri, brobrobro, brubrubru; krákrákrá, krékrékré* beszédgyakorlatokat vezettük be és eleinte csakis együtt, az orvosnő szigorú ellenőrzésével gyakoroltam. Azóta is ezekkel a hangelőrehozó gyakorlatokkal indítanom a napot, amelyeket pedagógiai módszerként, főleg időleges hangfáradtságból való felépülés, a hang természetes középfhangsávba való visszaállítása érdekében sikerrel használok. A bevérzést követően csak három hónap után volt szabad ismét énekelnem, akkor is csak középfekvésű repertoárt – esetemben operettek szubrett szerepeit –, majd hat hónap után próbálkozhattam újból operaszereppel. Annak veszélye, hogy egy rosszul képzett, esetleg megerőltető magas hang után a hangszálinfarktus továbbra is fennált, ami teljes hangvesztést vonhatott maga után. A más hangfajban való éneklés veszélyére szükségesnek tartom, hogy tapasztalatomat a diákjaimmal is megosszam.

A művészi éneklés titka: a bemelegítés

Legyen szó focimeccsről, úszóbajnokságról, vagy atlétikai versenyekről, a megmérettetést megelőző pillanatokat mindig a bemelegítő gyakorlatok

¹¹ Gaetano Donizetti (1797–1848) Rossini és Bellini mellett az olasz *bel canto* korszak legnagyobb, legtermékenyebb operakomponistája volt.



töltik ki. Miért lenne ez másként az énekművészek színpadra való felkészítésében, vagy a már képzett művészek előadás előtti óráiban? Valójában, már az iskolai ének-zene vagy kórusórák sem zajlanak bemelegítő gyakorlatok nélkül, nagyon fontos a hangszalagokat az éneklésre felkészíteni, hiszen az éneklés előtti bemelegítés ugyanazt a célt szolgálja, mint bármely sportágban az edzés előtti bemelegítés.

Lehet-e művészképzés érzelmi-lelki nevelés nélkül?

Az oktató-nevelő munkája bármely szakterületen felelősségteljes, komplex feladat, ugyanis a diákok jövője hangsúlyozottan az ő kezében van. De nem elég szakmailag kiváló tanárnak lenni, ahhoz, hogy jól felkészült diákokat neveljen, lélekbúvárnak is lennie kell, még inkább akkor, amikor színész-, illetve énekesdiákokat irányít a művészi pálya felé. A színpadi életre nevelésben a művésztanárnak szem előtt kell tartania, hogy a technikai felkészítés és az érzelmi-lelki nevelés szorosan összefügg. Tény, hogy a köznapi beszédben is előfordul, hogy egy rosszálló pillantás vagy felemelt hangú feddés következtében összeszorul az ember torka, ez éneklés közben végzetes lehet, hiszen összeszorult torokkal a hangszálak megdermednek, és a hang nem jön ki a szájon. Tehát, az oktató-nevelő művésztanár feladata megtalálni azt az ideális, célravezető módszert, amelyben a szakmai szigor összefonódik a segíteni akarással és a kedvességgel. Pier Francesco Tosi szavait idézve, a tanár „legyen mérsékelt szigorú, tartsanak tőle, anélkül, hogy meggyűlölnék. Tudom, hogy nem könnyű megtalálni a középutat a szigor és a gyengédség között, de azt is tudom, hogy ártalmasak a szélsőségek, mert a túlzott szigorból gyakran makacsság születik és a túlzott elnézésből pedig megvetés”.¹²

Napjainkban a világ minden színpadán a művészek a hibátlan szövegmondás mellett kitűnő mozgáskultúrával kell rendelkezzenek, és szerepektől függően énekelni, táncolni is tudniuk kell. A jó színész nem ismer lehetetlent, de tudja, hogy a megérdemelt tapsért keményen meg kell dolgoznia, és a siker érdekében minden percben helyt kell állnia, akár

¹² Pier Francesco Tosi, *Opinioni de'cantori antichi e moderni*, Bologna, 1723, www.imslp.org.



a prózai szerepek énekes-táncos betétjeinek vagy az utóbbi időben az oly divatos és közönségbarát musicalek előadójaként a maximumot kell nyújtania, csillognia kell. Kérdés, hogy mit tehet a színinövendék, hogy teljes zenei előképzés nélkül, vagy igen kevés zenei ismeret ellenére is sikerüljön elsajátítania az éneklés fortélyait, művészetét? Nos, erre hivatott a jól felkészült szaktanár, aki saját tapasztalatait megosztva, mindaddig türelemmel, megértéssel és kitartóan foglalkozik a diákkal, amíg közös munkával el nem érik a várt eredményt.

Felhasznált irodalom

- ALTORJAY Tamás: *Klasszikus énekesi hangképzés empirikus kutatása, az orr és melléküregei kapcsolhatóságának vizsgálatára*, Doktori értekezés, Szeged, 2018.
- FISCHER Sándor: *Retorika. A közéleti beszéd gyakorlata*, Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1981.
- FISCHER Sándor: *A beszéd művészete*, Gondolat, Budapest, 1966.
- KODÁLY Zoltán: *Visszatekintés I.*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1974.
- MONTÁGH Imre: *Tiszta beszéd. Beszédtechnikai gyakorlatok*, Múzsák, Budapest, 1995.
- TOSI, Pier Francesco: *Opinioni de'cantori antichi e moderni*, Bologna, 1723 in, [https://imslp.org/wiki/Opinioni_de%E2%80%99_cantori_antichi_e_moderni_\(Tosi%2C_Pier_Francesco\)](https://imslp.org/wiki/Opinioni_de%E2%80%99_cantori_antichi_e_moderni_(Tosi%2C_Pier_Francesco)). [2023.06.13.]

VIDÓ GÁBOR TAMÁS

„Kultúrbrigantik” és „a szocialista műsorpolitikáért vívott harc első lövészárka”

Az 1956-os forradalmat és szabadságharcot leverő szovjet katonai beavatkozás után a hétköznapi élet még hónapokig nem állt helyre teljesen az országban, hiába igyekezett a Magyar Dolgozók Pártja romjain megalakult, a szovjetek által támogatott Magyar Szocialista Munkáspárt és a Forradalmi Munkás–Paraszt Kormány ezt elérni. Az október 23. és november 4. között végbement demokratikus változásokban érintett szervezetek egy ideig ellen tudtak állni a kádári visszarendeződésnek, még a represszió egyre növekvő volta mellett is. A forradalom eseményei az élet minden területét, így a kultúrát is érintették: a színházak, mozik, kultúrházak bezártak, a Vörös Hadsereg intervenciója utáni bizonytalan helyzetben pedig az általános sztrájk és a tüzelőhiány is hátráltatta az újranyitásokat.

Tanulmányomban az 1956. október 23. és november 4. közötti, valamint a szovjet beavatkozást követő időszaktól 1960-ig igyekszem vázlatosan áttekinteni sajtócikkek és pártiratok segítségével, hogyan zajlott le a színjátszás újraindulása.

Forradalmi helyzet: 1956. október 23. és november 4. között

Az 1956. október 23-án kitört forradalom és szabadságharc első napján meglehetősen hamar színre léptek a színészek is: Budapesten Bessenyei Ferenc a Bem-szobornál a *Szózatot*, Sinkovits Imre a Petőfi-szobornál a *Nemzeti dal*¹ szavalta a tömegeknek. Szegeden Bicskey Károly a *Nemzeti*

¹ Kovács Krisztina, „A színész mint megfigyelő. A cenzúra működése és a hatalomgyakorlás szintjei a magyarországi kőszínházakban 1956 és 1962 között”. JÁKFAI Magolna (szerk.), *A 20. századi színháztörténeti kánon alakulása*, Balassi, Budapest, 2011, 21–40, 22.



dalt és a *Szózatot*, Kaló Flórián pedig ugyancsak a *Nemzeti dal*t adta elő,² Görbe János Debrecenben Petőfi *A nép nevében* című versét mondta el.³ Október 23-án még játszottak a fővárosi és vidéki színházak, bár a Nemzetihez tartozó Katona József Színházban a *Galilei* című darab⁴ III. felvonása már elmaradt, mivel a II. felvonás közepette ért el a hír a teátrumig a Sztálin-szobor ledöntéséről.⁵ Október 22–27. között a fővárosi Nagymező utcában az Egressy Gábor Színpadon a Pedagógus Szakszervezet rendezett fesztivált a tanári színjátszó csoportoknak.⁶ Mivel azonban október 24-től kezdve a fővárosban⁷ és más vidéki városokban⁸ a tüntetések és fegyveres harcok miatt kijárási korlátozást és gyülekezési tilalmat vezettek be, így a színházi és mozielőadások elmaradása mellett gyaníthatóan ez a színjátszó fesztivál sem folytatódott.

A színházakban október 24–30. között létrejöttek a forradalmi bizottságok, 30-án a Színház- és Filmművészeti Szövetség is megalakította a saját szervezetét,⁹ és a színházi munka megindulását a szovjet csapatok

² [Sz. N.], „Tüntető felvonulás Szegeden”, *Délmagyarország*, 1956. október 24., 3.; FARKAS Csaba, „Szegedi művelődési intézmények a forradalomban”, *Levéltári Szemle*, LVI/3 (2006), 31–37, 32.

³ [Sz. N.], „Az egyetemi ifjúság tüntetése Debrecenben”, *Néplap*, 1956. október 24., 1–2, 2.

⁴ CSEH Katalin, „A teátrális demokrácia útjai. A színház szerepe az 1956-os forradalomban”, *Színház*, XLIV/9 (2011), 32–39, 33–36.

⁵ ABLONCZY László, „Be mertünk avatkozni saját belügyeinkbe». Sinkovits Imre napjai, naplója, dokumentumai”, *Hitel*, XIX/10 (2006), 12–26, 18.

⁶ [Sz. N.], „A fővárosban szerepelnek a villányi pedagógus színjátszók”, *Dunántúli Napló*, 1956. október 24., 4.

⁷ KENEDI János (szerk.), *A forradalom hangja. Magyarországi rádióadások 1956. október 23 – november 9.*, Századvég füzetek, Budapest, 1989, 29–32, 37, 42.

⁸ Szeged: *Délmagyarország* október 24-ei rendkívüli kiadása, 2. oldal, rövidhír, valamint az október 25-ei számból a 3. oldalán: [Sz. N.], „Meghiúsult Szegeden a rendbontó kísérlet”; Pécs és Baranya: [Sz. N.], „Rendkívüli állapot”, *Dunántúli Napló*, 1956. október 24., 3.; Debrecen: [Sz. N.], „Csoporthatalom tilalom”, *Néplap*, 1956. október 24., 1.

⁹ ABLONCZY, *i. m.*, 22.; Lásd még: [Sz. N.], „Megalakult a Színművészek Forradalmi Bizottsága”, *Magyar Nemzet*, 1956. október 31., 4.; CSEH, *i. m.*, 36–37.; DR. SZÉKELY György, „Operettszínház – 1956. Megjegyzések Cseh Katalin tanulmányához”, *Színház*, XLIV/11 (2011), 29–30, 29.



kivonulásához kötötték.¹⁰ Nagy Imre november elsejei, az ország függetlenségére, a Varsói Szerződésből való kilépésre vonatkozó bejelentése¹¹ nyomán a Színház- és Filmművészeti Szövetség forradalmi bizottsága másodikán a rádióban tette közzé, hogy a színházakban induljanak meg a próbák, a színészek pedig segítsék a Magyar Rádió és a helyi stúdiók munkáját, valamint vállaljanak ingyenes fellépéseket a sebesültek támogatására.¹²

A színjátszás területén ugyancsak érvényesült a főntebb már tárgyalt okok miatti leállás október 24. után. Előadásokat, próbákat nem tartottak, mert a kultúrotthonokban több helyen a munkástanácsok alakuló gyűléseit tartották: így történt a Csepel Vas- és Fémműveknél,¹³ a Beloianisz Híradástechnikai Gyárban,¹⁴ Miskolcon a DIMÁVAG-nál,¹⁵ Pécsen a Szakszervezetek Megyei Tanácsa székházában,¹⁶ és még sok helyen. A mátyásföldi Ikarus-gyárban többek közt bérkifizetésre és nemzetőrség toborzására hasznosították a helyiséget, a Magyar Optikai Műveknél viszont zárva tartották a kultúrotthont, de a dolgozók egyfajta „gyárőrségként” bentről vigyáztak a berendezésre.¹⁷ A Ráday utcai kultúrházba pedig a IX. kerületi forradalmi ifjúsági tanács költözött be.¹⁸

Nem tudható biztosan, hogy október 24–29. között folyt-e bármilyen érdemleges munka a Népművelési Minisztériumban: mivel az épület a Honvédelmi Minisztériumtól és a Parlamenttől nem messze találha-

¹⁰ KENEDI, *i. m.*, 185–186.; [Sz. N.], „Megalakult a Színművészek Forradalmi Bizottsága”, *Magyar Nemzet*, 1956. október 31, 4.; [Sz. N.], „Színész-sztrájk!”, *Igazság*, 1956. október 30, 5.

¹¹ RAINER M. János, *Az 1956-os magyar forradalom*, Osiris Kiadó, Budapest, 2016, 45.

¹² KENEDI, *i. m.*, 393–394.

¹³ KOZÁK Gyula – MOLNÁR Adrienne (szerk.), „Szuronyok hegyén nem lehet dolgozni!”. *Válogatás 1956-os munkástanács-vezetők visszaemlékezéseiből*, Századvég Kiadó – 1956-os Intézet, Budapest, 1993, 20, 63.

¹⁴ KOZÁK – MOLNÁR (szerk.), *i. m.*, 151.

¹⁵ KOZÁK – MOLNÁR (szerk.), *i. m.*, 249.

¹⁶ [Sz. N.], „Tanácsoknak a munkástanácsok küldöttei”, *Dunántúli Napló*, 1956. október 28, 1–2, 1.

¹⁷ [Sz. N.], „Helyzetjelentés a színházokról és kultúrotthonokról”, *Népszava*, 1956. október 30, 3.

¹⁸ HORVÁTH Sándor, „Egy 1956-os csoport megkonstruálásának története és a IX. kerületi forradalmi ifjúság szövetség”, *Archívum*, VI/6 (2006), online cikk.



tó, a két helyszínen pedig október 24-én és 25-én is voltak sok halálos áldozattal járó sortűzek – a Parlament előtt 25-én száznál is többen veszítették életüket –,¹⁹ valamint érvényben voltak a kijárási tilalmak, így azt tudom valószínűsíteni, hogy nem sokan tartózkodhattak az épületben. Viszont az október 28-án bejelentett tűzszünet és kijárási korlátozások enyhítése²⁰ után a forradalmi tanácsot 31-én választották meg,²¹ amely november elején már azt kérte, hogy a helyükön maradt miniszterhelyettesek – Darabos Iván, Kende Péter, Mihályfi Ernő – azonnali hatállyal mondjanak le posztjukról, mivel indoklásuk szerint Darabos nem ismeri eléggé „munkaterületét”, Kende és Mihályfi pedig teljességgel azonosította magát „a Rákosi–Gerő-klikk népellenes politikájával”.²² A sajtóban október végén több helyen fölmerült a népművelési tárca megszüntetése, illetve az oktatásért felelős minisztériummal való összevonása, valamint az az ötlet, hogy a művészeti terület irányítását bízzák az érintettekrel és a szakmai szervezetekkel.²³

A november 4-ei szovjet támadás ezt az újraindulást tiporta el, amire a fegyveres ellenálláson túl ismételt országos sztrájk lett a válasz,²⁴ ez pedig újra ellehetetlenítette a kultúrházak és a kőszínházak munkáját.

1956. november: a Kádár-kormány és a színészek elképzelései a művészetről

A Kádár János által vezetett Magyar Forradalmi Munkás–Paraszt Kormány első programnyilatkozata 1956. november 6-án jelent meg a *Szabad Nép*

¹⁹ HORVÁTH Miklós, *1956 hadikrónikája*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2003, 67–70, 74–81.; ZIMÁNDI Pius, *A forradalom éve. Krónika 1956-ból*, Századvég Kiadó – 1956-os Intézet, Budapest, 1992, 165–170, 175.

²⁰ KENEDI, *i. m.*, 126–127, 141.

²¹ KENEDI, *i. m.*, 235.

²² [Sz. N.], „Hidasi, Darabos, Kende és Mihályfi Ernő miniszterhelyettesek eltávolítását kívánják”, *Népszava*, 1956. november 3, 4.

²³ Október 29-én a Borsod Megyei Munkástanács és Diákpárlament a rádióban közölte az összevonás ötletét (KENEDI, *i. m.*, 275.), amit másnap az *Igazság* is fölvetette: KOMOLY Péter, „Néhány bíráló gondolat az új kormányról”, *Igazság*, 1956. október 30, 2.

²⁴ RAINER, *i. m.*, 47.



hasábjain,²⁵ viszont a lapban közreadott 15 pontból a kultúrával egyedül a 13. foglalkozott, az is szűkszavúan: „A magyar nemzeti kultúra következetes fejlesztése haladó hagyományaink szellemében”.

A szűkszavúság érthető is, hiszen november 4. és 11. között harcok folytak²⁶ a fővárosban és az országban a forradalmárok és a szovjet csapatok (és az őket támogató magyar egységek, főként volt államvédelmisek) között,²⁷ és csak ezután indulhatott el bármilyen érdemi munka. Ezt viszont hátráltatta, hogy a Kádár-vezette MSZMP párttagsága csak mintegy 30 ezer főt tett ki az országban, így aztán a szovjet hadsereg segítségére és támogatására szorultak a munkástanácsokkal, forradalmi bizottságokkal és úgy általában a lakossággal szemben.²⁸ A forradalmi bizottságok hatalmát a kormány már a legelső intézkedéseivel igyekezett visszavágni, csak „tanácsadószervként” működhettek²⁹ – ez azonban nem gátolta meg a szerveződések munkájuk folytatásában.

Az MSZMP Ideiglenes Központi Bizottságának (IKB) november 11-ei ülésén nem került elő a kultúra témája, csupán annyi hangzott el Kádár Jánostól, hogy „a lakáshiány enyhítése céljából” bizonyos épületeket felszabadítanak, és például „a Népművelési Minisztériumra nem igen [sic!] van szükség”.³⁰ Friss István pedig azt mondta, „a Népművelési Minisztériumot, mint ilyent, meg kell szüntetni”.³¹

²⁵ [Sz. N.], „Megalakult a Magyar Forradalmi Munkás–Paraszti Kormány!”, *Szabad Nép*, 1956. november 6, 1. – Maga a programnyilatkozat november 4-ei dátummal lett lekötözve az újságban.

²⁶ EÖRSI László, „Budapest ostroma, 1956”, *Budapesti Negyed*, VIII/3–4 (2000), 256–310, 266.

²⁷ Ld.: BARÁTH Magdolna, „A politikai rendőrség újjászervezése 1956 után”, *Történelmi Szemle*, L/4 (2008), 535–563, 535–539.

²⁸ RAINER, *i. m.*, 47–49.

²⁹ [Sz. N.], „Tájékoztató a Minisztertanács november 7-ei üléséről”, *Népszabadság*, 1956. november 8, 1. – A november 12-ei *Magyar Közlöny*ben (93. sz., 569–570.) jelent meg a „6/1956. (XI. 12.) számú határozata a forradalmi bizottságok és más hasonló elnevezésű újonnan létesült társadalmi szervek munkájáról” című kormányrendeletkezés.

³⁰ MSZMP Ideiglenes Központi Bizottság 1956. nov. 11-ei ülése: Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltár [továbbiakban: MNL OL] M-KS 288. f. 4/1. ó. e., 11.

³¹ MNL OL M-KS 288. f. 4/1. ó. e., 40.



A tárca kapcsán az MSZMP Ideiglenes Intéző Bizottság (IIB) november 28-ai ülésén Kállai Gyula kijelentette, a minisztérium „teljesen gazdátlan”, mert már mindegyik miniszterhelyettes eltávozott onnan, jelenleg pedig a forradalmi bizottság „tartja kezében a dolgokat”, amelynek „Szakács Miklós³² és a hozzá hasonló emberek a tagjai”. Hozzátette, a „népművelés rendkívül szerteágazó terület és senki nem intézkedik”. Az IIB az ülésen azt a határozatot hozta, hogy a Népművelési Minisztérium „fuzionáljon” az Oktatásügyi Minisztériummal, kormány megbízottként pedig Jóború Magda „vezesse és irányítsa a Népművelési Minisztérium problémáit is”.³³

A Népművelési Minisztérium forradalmi bizottsága és a Színház- és Filmművészeti Szövetség forradalmi testülete november 21-én a színházakat ért károkat összesítette, a megbeszélésen utóbbi szerveződés képviselői leszögezték, művészeti területen az elvi irányítás az övék, a minisztérium képviselői ezt el is fogadták. Szó esett a színházak újrainvitásáról is, és az is kiderült, a művészeti életet összefogó egy szakszervezet helyett ágazatonként alapítanak egyet-egyét.³⁴

A tárgyalás okán a minisztériumi forradalmi bizottság jelezte a kormánynak, hogy Kende és Mihályfi miniszterhelyettesek leváltását még mindig napirenden tartják. A népművelési és oktatási tárcák összevonásának kérdése ismét előkerült, ennek kapcsán a két minisztérium illetékesei egyeztetésbe kezdtek.³⁵

³² Helyesen: Szakács Miklós. Szakácsot – aki a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Forradalmi Bizottságának elnöke volt – 1957. május 21-én letartóztatták, majd kistarcsai internálása során az állambiztonság besorozta, és négyhónapos fogva tartását követően „Cyrano” fedőnév alatt ügynökként foglalkoztatták. Ld.: Kovács, *i. m.*, 28–33.

³³ MSZMP Ideiglenes Intéző Bizottság 1956. nov. 28-ai ülése: MNL OL M-KS 288. f. 5/6. ő. e., R 13–R 14. oldal.

³⁴ [Sz. N.], „Ma tárgyalnak a színházak munkájának megkezdéséről”, *Népakarat*, 1956. november 21., 2.; [Sz. N.], „A művészetet művészek irányítják – és nem a minisztériumok”, *Népakarat*, 1956. november 22., 2.; [Sz. N.], „Új művészeti szakszervezetek alakultak”, *Népakarat*, 1956. november 22., 2.

³⁵ [Sz. N.], „Az oktatási és népművelési tárcák összevonását tervezik”, *Népakarat*, 1956. november 22., 4.



1956. december: nyitnak a színházak, megszületik a színjátszásra vonatkozó koncepció

1956 utolsó hónapjára már jóval erősebbé és a forradalmi szervekkel szemben türelmetlenebbé vált a Kádár-kormány a novemberi helyzethez képest: a forradalmi bizottságokat december 5-én, a munkástanácsokat 9-én feloszlatták, több helyen már sortűzeket vezényeltek az ellenük tiltakozókra, melyek sok halálos áldozattal jártak, és beindultak a tömeges letartóztatások is, valamint az első statáriális halálos ítéleteket is végrehajtották.³⁶

Az IKB december 2–5. közötti ülésén fogadták el azt a határozatot, amely a párt szempontjából elemezte az október 23-hoz vezető utat, és az MSZMP előtt álló új feladatokat. A művészetek kapcsán a következő szerepel az anyagban:

Az irodalmi és művészeti életben minden olyan irányzatnak helye van, amely magas művészi színvonalon segíti [a] szocializmus megvalósítását hazánkban, beleértve a nem-marxista, nem-leninista, de haladó demokratikus irányzatokat is. [...] Az irodalmi és művészeti életben szabadságot kívánunk biztosítani minden haladó alkotóművésznek, kivéve a szabadság s a népi demokrácia ellenségeit.³⁷

December 6-án a kormány arról határozott,³⁸ hogy a népművelési és oktatási tárcát összevonják 1957. január elsejei hatállyal – ám erről hivatalos kommunikáció egészen a hónap végéig nem jelent meg a sajtóban.

A színházak újrainyitását a színészek szakszervezete december 16-ára tervezte, és ismételten leszögezte, az egész színházi szakma elvi irányítása az övék, amibe a műsorpolitika kialakítását és az igazgatók megválasztását is beleértették.³⁹ A Népművelési Minisztérium vezetésével

³⁶ RAINER, *i. m.*, 50–52.

³⁷ MNL OL M-KS 288. f. 4/3. ő. e., 204.

³⁸ MNL OL XIX-A-83-a, Minisztertanácsi jegyzőkönyvek, *Jegyzőkönyv a Magyar Forradalmi Munkás–Paraszt Kormány 1956. évi december hó 6. napján tartott üléséről*, 47., 51.

³⁹ B.P.: „December 16-án nyitnak a pesti színházak”, *Népakarat*, 1956. december 5, 3.



megbízott Darabos Iván miniszterhelyettes ugyancsak a sajtó útján⁴⁰ tudatta december elején, hogy „[a] népművelési munka is megkezdődött”, és kijelentette, álláspontjuk az, hogy a művészek maguk alakítsák ki a művészetpolitikát a korábbi bürokratikus irányítással szemben, a tárca pedig az egyes művészeti területeken lévő művészeti tanácsokra támaszkodik a munkájában.

A színjátszásra vonatkozóan sok konkrétum az MSZMP vezető testületeiben nem hangzott el, és az országos és egyéb lapokban sem lehetett sokat olvasni erről: november végén pár helyről már jelentették,⁴¹ hogy mozgolódnak a színjátszók, december elején a Szabad Szakszervezetek Országos Szövetsége tett közzé felhívást, hogy a szakszervezetek és üzemi bizottságok nyissák ki a kultúrházakat és -otthonokat, „lássanak munkához a műkedvelő csoportok”⁴² – ez meg is történt több városban.

December elején egy kishírből derült ki, hogy a minisztériumban országos értekezletet tartottak a népművelési osztályvezetőknek.⁴³ Az értekezlet színjátszókra vonatkozó koncepciójára két megyei lapban megjelent népművelési osztályvezetői nyilatkozatból lehet következtetni, mivel nagyjából ugyanazok az állítások szerepelnek bennük.

A Csongrád Megyei Tanács részéről Szalontai József a cikkben⁴⁴ előbb az október 23. előtti hibákat – bürokratizmus, nemzeti sajtóosságok és nép igényeinek mellőzése – emelte ki, majd kijelentette, a „népművelésnek egyet kell jelentenie a nemzetneveléssel”, és a nemzeti egység kialakítását

⁴⁰ B.P.: „Mi van a Népművelési Minisztériumban?”, *Népakarat*, 1956. december 7, 1.

⁴¹ A Megyei Munkástanács Kulturális Bizottsága: „Megyénk egészségügyi, szociális és kulturális helyzetéről”, *Észak-Magyarország*, 1956. november 25, 4. A cikk szerint több településen – Göncruszka, Gyagyvendégi, Abaújszántó stb. – már elindult az öntevékeny művészeti csoportok munkája.

⁴² Szerző és cím nélküli rövidhír a 4. oldali Hírek rovatban: *Népakarat*, 1956. december 4, 4.

⁴³ [Sz. N.], „Milyen hatásköre lesz az új Közművelődési Minisztériumnak?”, *Népakarat*, 1956. december 8, 2.

⁴⁴ [Sz. N.], „A népművelésben komoly szerep vár a különböző egyesületekre, gazda- és olvasókörökre”, *Csongrádmegyei Hírlap*, 1956. december 20, 3. A címlapon a cikk beharangozó szalagcíme ez volt: „A gazda- és olvasókörökre komoly szerep vár a népművelési munkát illetően”.

kell szolgálnia, de a szocializmus építésétől, és annak „világnézeti alapjától, a demokráciától” nem térhet el. Az osztályvezető kiemelte, a legszélesebb módon kell bevonni a társadalmi rétegeket a kulturális nevelőmunkába, amihez a „korábban adminisztratív úton megszüntetett” egyesületeket, gazda- és olvasóköroeknek kell nagy szerepet adni, amelyek a „helyi sajátosságoknak megfelelően” alakíthatnák ki a működési szabályzatukat, amelyet az illetékes állami szerv hagyja jóvá. Ezekbe az új szerveződésekbe a kulturális munkához értő szakemberek százait várta Szalontai, aki még az egyesületek és körok közti vetélkedést is elképzelhetőnek tartotta műveltségi és szórakoztatási alapon.

Lippenszky István, a Baranya Megyei Tanács népművelési osztályvezetője⁴⁵ ugyancsak a Rákosi-kor „agyonbürokratizált, túlzottan központosított” népművelését hozta fel, ő is megemlítette a szélesebb társadalmi alapokra helyezkedést, és a szakértők bevonását is szükségesnek látta. Az osztályvezető egy kulturális tanácsadó szerv létrehozását is sürgette, melyben az adott művészeti ágak „legkiválóbb reprezentánsai” véleményeznének és adnának tanácsot. Szerinte a korábbi időszak túlzott centralizmusa miatt a művészeti csoportok önállótlanabbá váltak, amit tetéztek az „erőltetett tsz-fejlesztés” időszakában bemutatott színvonalatlan darabok is.

Az osztályvezető a színjátszókkal kapcsolatban a következőket fejtette ki a lapban:

Az öntevékeny színjátszómozgalom fejlődése érdekében a jövőben műsorpolitikánkban messzemenően kerülnünk kell az erőltetettséget, az adminisztratív beavatkozást. A csoportoknak lehetőséget kell nyújtani arra, hogy rábeszélés, agitálás nélkül választhassák meg az irodalmi igényt kielégítő darabokat.

A két népművelési osztályvezető nyilatkozataiból több olyan információ is kiolvasható, amelyek Nagy Imre első miniszterelnöksége idejére utalnak: ilyen a gazda- és olvasókörok bevonásának ötlete, amelyből a Nagy Imre által az 1954 májusában a Magyar Dolgozók Pártja (MDP) III. kongresszusán a tömegbázis szélesítése kapcsán elmondott

⁴⁵ [Sz. N.], „A népművelés újjászületéséért”, *Dunántúli Napló*, 1956. december 30., 3.



gondolatai⁴⁶ köszönnek vissza. A nemzeti hagyományok és a nemzetnevelés kiemelése is olyan motívum, amely visszavezethető Nagy Imre 1954. januárjában az országgyűlés előtt elhangzott beszédére.⁴⁷ Az MSZMP nem tett mást tehát, mint leporolta a Nagy Imre-i gondolatokat, és azokat terjesztette, vélelmezhetően a tömegek jóindulatának, támogatásának elnyerése érdekében, miközben Kádár János decemberre már eljutott odáig, hogy Nagy Imre maga is az ellenforradalom egyik oka legyen.⁴⁸

1957: nem tökéletes még az új rend, kispolgári darabokat játszanak a színjátások

Az MSZMP 1957. január 6-án a *Népszabadság*ban⁴⁹ tette közzé új kormánynyilatkozatát, melyet az IKB december utolsó napjaiban tárgyalt. „A Forradalmi Munkás–Paraszt Kormány nyilatkozata a legfontosabb feladatokról” címet viselő anyag IX., „Művelődésügy” alcíme alatt nemcsak a testület december eleji ülésén megfogalmazott pontok köszöntek vissza – annyi eltéréssel, hogy a szabadság és népi demokrácia ellensége helyett már a szabadság és a szocializmus ellenségét emlegették –, de a két osztályvezető által hangoztatott elképzelések is – például külső szakemberek bevonása, a művelődést segítő egyesületek és klubok megalakítása – felfedezhetők voltak az anyagban. A népművelésről viszont csak egyetlen bővített mondat szólt konkrétan:

A dolgozó nép kulturális színvonala szakadatlan emelése érdekében az iskolánkívüli művelődés ügyét széleskörű társadalmi feladatnak tekintti, amelyhez az állam hathatós erkölcsi és anyagi támogatást biztosít.⁵⁰

⁴⁶ [Sz. N.], „A népi állam megerősítéséért – tömegkapcsolatainak messzemenő szélesítéséért”, *Szabad Nép*, 1954. május 30, 1. Nagy Imre arról beszélt, hogy „a legszélesebb néprétegeket” kell bevonni, a Függetlenségi Frontban pedig a nép szervezetei, szakszervezetektől a gazda- és falusi olvasóköriekig fognak össze a párttal.

⁴⁷ [Sz. N.], „A kormány féléves tevékenysége és az 1954. évi feladatok”, *Szabad Nép*, 1954. január 24, 1–3, 2.

⁴⁸ RAINER, *i. m.*, 52.

⁴⁹ [Sz. N.], „A forradalmi munkás–paraszt kormány nyilatkozata a legfontosabb feladatokról”, *Népszabadság*, 1957. január 6, 1–4, 3.

⁵⁰ MNL OL M-KS 288. f. 4/4. ö. e., 60–62. 62.

A szükszavúság nem véletlen: a kormány csak február 21-én tárgyalta a Művelődésügyi Minisztérium szervezésére és feladataira vonatkozó előterjesztést,⁵¹ de márciusban sem állt jól a helyzet: az MSZMP Budapesti Ideiglenes Intéző Bizottsága március 13-ai ülésére készült egyik anyagban az volt olvasható, hogy a hivatásos művészeti területen tevékenykedő „jobboldali elemek” azért sikeresek, mert a párt erői defenzívában vannak, „az állami irányítás csödbe jutott és a területen teljes az eszmei és szervezeti zűrzavar”.⁵² A szövegben hibaként jelölték azt is, hogy a párt ideológiai munkája még nem indult meg, de az új minisztérium szervezésének lassúsága és a racionalizálások – elbocsátások – is hátráltatták a konszolidációt. Azt is fölvetették, hogy a kulturális tömegmozgalomban – ide tartozott a színhátság – „még nagyobb az eszmei és szervezeti zűrzavar, mint a művészeti területen”.⁵³

Hogy mi is lehetett ez a „zűrzavar”, arra a minisztérium októberi öszszegzéséből⁵⁴ lehet következtetni: eleve a forradalom alatt és után a városi és üzemi csoportok körülbelül 50 százaléka megszűnt, viszont a falvakban működő csoportok száma megnőtt. A nagyobb népművelési munka is csak tavasszal tudott megindulni, viszont a színhátság műsorpolitikájában az állami és pártirányítás hiánya, a „kispolgári ideológia erőteljes feléledése” miatt az operett, a kabaré és falun inkább a népszínművek hódítottak teret. Az anyagban kitértek rá, a csoportok nagy része „elsősorban szereplésekre összeálló alkalmi társulás”, és több együttes a kultúrházak rentabilitásának biztosítása miatt volt kénytelen a népszerűbb – és a párt szerint kispolgári – darabok felé fordulni.

⁵¹ BARÁTH Magdolna (szerk.), *Kádár János első kormányának jegyzőkönyvei 1956. nov. 7. – 1958. jan. 25.*, Magyar Országos Levéltár, Budapest, 2009, 14.

⁵² Budapest Főváros Levéltára [továbbiakban: BFL], MSZMP Budapesti Ideiglenes Intéző Bizottságának ülései, 1956–1957. 1957. március 13-ai ülés: BFL XXXV.1.a.1., 1957/3. ö. e., *Jelentés a kulturális terület helyzetéről*, (Bp., 1957. márc. 6.), 2.

⁵³ BFL XXXV.1.a.1., 1957/3. ö. e., *Jelentés a kulturális terület helyzetéről*, (Bp., 1957. márc. 6.), 3.

⁵⁴ Magyar Szocialista Munkáspárt Központi Bizottság, Tudományos és Kulturális Osztály [MSZMP KB TKO], MNL OL M-KS 288. f. 33/1957/2. ö. e. Művelődésügyi Minisztérium Közművelődési Főosztály: *A népművelési munka helyzetéről és néhány kérdéséről* (1957. október 4.), 6., 13.



A korábban már említett Szalontai József is hasonló műsorpolitikai problémákról beszélt tavasszal egy Csongrád megyei művelődési aktíván,⁵⁵ és elmondta, a népművelési munkában elsődlegessé vált a „nép ügyéhez való” hűség és az „eszmébe vetett meggyőződéses” hit is. Arra is kitért, hogy „az igazi szocialista, népi kultúra megvalósítása csak a párt és az állam irányításával érhető el”. Egy májusi cikkében⁵⁶ úgy fogalmazott, „egy adott társadalmi rendszerben” a műsorpolitikát nem lehet „az általános politikai kérdésektől” különválasztani, emiatt pedig a színjátszóknak a „mai élet embereit és problémáit” bemutató darabokat is színre kell vinniük. A társadalom szórakoztatva nevelését emelte ki, de az „öncélú szórakoztatást” elvetette. Írása végén úgy fogalmazott, a színjátszók „állanak a szocialista műsorpolitikáért vívott harc első lövészárkában”.

A fővárosi tanácsi népművelési osztály feljegyzése szerint a budapesti „kulturális tömegmozgalom” 1957 nyarán válságba jutott, eredőjét pedig nem az „ellenforradalomban”, hanem az 1953. júniusi párthatározat okozta „lazulásban” találták meg.⁵⁷ Ebben az anyagban is kitértek rá, hogy több csoport a kulturális támogatás csökkenése és a kultúrházak rentabilitásának fenntartása miatt kényszerült a darabok nivóját lejjebb adni, ezzel pedig a tömegek „ízlésben elmaradott jelentős részének igényeihez” közeledtek.

A *Népművelés* című lap összegzése⁵⁸ szerint főként a falusi csoportok számának növekedése miatt emelkedett a népszínművek és operettek aránya a színjátszóknál, és míg 1956-ban az öt legtöbbet játszott darab közt nem volt operett, addig 1957-ben a *Csárdáskirálynő* és a *Mágnás Miska* már bekerült a listára. A legtöbbet játszott darab ugyanakkor mindkét évben Szigligeti Ede *A cigány* című népszínműve volt: 1956-ban 1171-szer,

⁵⁵ [Sz. N.], „A népművelési munkának a maga sajátos eszközeivel kell segítenie az ellenforradalom maradványainak felszámolását”, *Csongrád Megyei Hírlap*, 1957. április 21, 3.

⁵⁶ SZALONTAI József, „Politika és műsorpolitika”, *Csongrád Megyei Hírlap*, 1957. május 16, 3.

⁵⁷ BFL XXXV.1.c., 4. kisdoboz. Budapest Főváros Tanácsa Végrehajtó Bizottság népművelési osztály: *Feljegyzés a kulturális tömegmozgalom helyzetéről Budapesten*, (1957. június 29.), 1–4.

⁵⁸ ISPÁNKI János, „A színjátszócsoporthoz műsorpolitikája két félv év tükrében”, *Népművelés*, 1957/3, 27.

1957-ben 149 alkalommal adták elő. Az év utolsó hónapjában a fővárosban tartott színjátszó-konferencián a legsürgetőbb tennivalók között első helyen szerepelt a műsorválasztásban jelentkező „torzulásokkal, kispolgári elhajlásokkal” való „leszámolás”.⁵⁹

1958: Kádár szerint a színjátszók ne akarjanak a Nemzeti Színházzal konkurálni

1958-ban az MSZMP vezetése egy éves munka után elfogadta a művelődéspolitikai irányelveket, az anyag a műkedvelő színjátszás kapcsán így fogalmazott:

Az énekkarok, a tánc- és színjátszó csoportok vonják be üzemük és falujuk minél több dolgozóját a kulturális munkába, és a szép hagyományok folytatásával, erejükhez mért feladatok vállalásával szolgálják dolgozó társaik és a maguk nemes szórakoztatását. A kispolgári giccs behatolásának meggátolására, az ízlés fejlesztésére az öntevékeny művészeti csoportok tehetnek legtöbbet.⁶⁰

Az irányelvek kapcsán a Központi Bizottság július 25-ei ülésén Kádár János a kőszínházaknál szerinte még mindig létező jobboldali nyomásról beszélt, majd rátért a színjátszókra. Hiányolta a korábbi, Rákosi-korszakra jellemző nagy munkásszínjátszói seregszemléket, aztán pedig kifejtette, a műkedvelők

[m]ost is tudnák [...] az ellenforradalom figuráit [...] hamarabb és jobban kigúnyolni, míg mi arra várunk, hogy Németh László majd 98 éves korában meg fogja ezt nekünk csinálni. Ők lehet, hogy már most is csinálják, csak mi nem is tudunk róla. És ez van a falusi műkedvelőkkel is.⁶¹

⁵⁹ ISPÁNKI János, „A színjátszó konferencia után”, *Népművelés*, 1958/1, 5.

⁶⁰ [Sz. N.], „A Magyar Szocialista Munkáspárt művelődési politikájának irányelvei”, *Társadalmi Szemle*, 1958/7–8, 116–151, 146. A művelődéspolitikai irányelvek keletkezéséről ld.: BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor, *A művészetpolitikai mechanizmusai. Interpretációk és források a Kádár-korszak értelmezéséhez*, Gondolat Kiadó, Budapest, 2020, 13–30.

⁶¹ MNL OL M-KS 288. f. 4/18. ö. e. Az MSZMP Központi Bizottság 1958. július 25-ei ülése, 125.



A pártfőtitkár hozzátette, a színjátszóknak „nem a Nemzeti Színházzal” kell konkurálniuk, az ő feladatuk a vicces, groteszk és tréfás jelenetek, egyfelvonásosok előadása, a párt által elképzelt kultúrmisszió teljesítése.

Ez azonban nem ment egyszerűen, az 1958 nyarán született minisztériumi összegzés⁶² szerint az országban működő nagyjából 2000 színjátszó csoport közül az üzemi társulatoknál még mindig több volt a *Lili bárónő* és a *Csókos asszony*, mint a tanácsi irányítású együtteseknél. Viszont 1957-tel összehasonlítva már csökkent „az operett, népszínmű és kabaré-láz”. A párt Központi Bizottságának Tudományos és Kulturális Osztálya (TKO) saját anyagában⁶³ arra jutott, a műkedvelői műsorpolitika alakítására a hivatásos színészek maszek műsorai vannak erős befolyással, illetve sok színjátszó csoport vezetője maga is „kispolgári szemléletű”, vagy „deklasztált”, ezért fölvetették a vezetők politikai alapú felülvizsgálatát. Az Országos Népművelési Tanács „a monarchia ásatag levegőjét árasztó operettek” és népszínművek sorát emlegette, és hozzátették, a „sok giccs, limonádé és burzsoá szemét” dömpingjét sikerült visszaszorítani az „ellenforradalom” óta, de még van mit tenni az ügyben.⁶⁴

Bár Kádár János szűk körben épp azt magyarázta, hogy a műkedvelők ne akarjanak konkurálni a Nemzeti Színházzal, azok hamar „áttévedtek” a kőszínházak területére. Dobozy Imre *Szélvihar* című darabját⁶⁵ az 1958. tavaszi kőszínházi bemutatók után ősszel már az Állami Déryné Színház – volt Faluszínház – is tájolni vitte, de az ózdi művelődési ház csoportja is fölvette októberben a műsornaptárába. Mindezt úgy sikerült,

⁶² MNL OL M-KS 288. f. 33/1958/14. ö. e. Művelődésügyi Minisztérium Közművelődési Főosztály: *Információ a közművelődés helyzetéről*, 1., 7., 8.

⁶³ MNL OL M-KS 288. f. 33/1958/14. ö. e. MSZMP KB TKO: *A munkásosztály kulturális helyzete*, (1958. július 12.), 11., és a Javaslat című rész 2. oldala.

⁶⁴ MNL OL M-KS 288. f. 33/1958/14. ö. e. Országos Népművelési Tanács: *A művelődési otthonok helyzete és fejlesztésük iránya* (1958. november 29.), 4.

⁶⁵ A darab az 1956-os forradalom idején játszódik vidéken egy tsz-ben, a fő konfliktus egy családi dráma benne, miközben az eseményeket az MSZMP nézőpontjából mutatja be. Dobozy művét 1958. április 4-én egyszerre mutatta be a fővárosi Jókai Színház és a szolnoki Szigligeti Színház. Bővebben lásd: P. MÜLLER Péter, „1956 újraértelmezései a Kádár-korszak drámáiban”, *Híd*, 2006/10, 49–59.

hogy hivatalosan akkor még nem került nyomtatásba a mű.⁶⁶ Veszprém megyében⁶⁷ a párt felhívására kezdte el két csoport is betanulni a drámát, Szabolcs-Szatmárban pedig a kisvárdai járási művelődési otthon és a nyíregyházi Móricz Zsigmond Szakszervezeti Művelődési Ház döntött a darab bemutatásáról.⁶⁸ (A darabot 1959-ben és 1960-ban is rengeteg színjátszó együttes bemutatta szerte az országban.)

„Kultúrbrigantik”

A színjátszók kispolgári műsorai mellett az MSZMP-nek 1956 végétől egy másik csoporttal, az úgynevezett „maszek brigádokkal” is meggyűlt a baja. Az elnevezés a zömmel hivatásos működési engedéllyel rendelkező, alkalmi előadásokra összeálló színésztruppokat takarta, ám a párt olyan működvelő színjátszócsoporthoz is ebbe a kategóriába sorolt, amelyek szerintük saját zsebre dolgoztak.

Egy Csongrád megyei jelentés⁶⁹ arra hívta fel a figyelmet, hogy a megyében a forradalom után egyre több ilyesfajta brigád jelent meg, melyek vezetői és szervezői a Népművelési Minisztérium vagy az Országos Filharmónia feliratú levélpapírokon kiadott, de aláírás és pecsét nélküli ideiglenes engedélyeket lobogtattak. Ugyanebben az anyagban a Szegedi Nemzeti Színház jó hírnevét a saját színészekről féltette a megyei tanács, mert azok maszek brigádokba tömörülve esztrádműsorokat és kispolgári darabokat – például Molnár Ferenc: *Játék a kastélyban* – vittek a környékre tájolni.

⁶⁶ DEMÉNY Ottó, „A kék acél városa”, *Népművelés*, 1958/10, 16–17.; MIKES Kelemen, „Ne játsszunk színházat a színházak helyett”, *Népművelés*, 1958/10, 18–19. Év végére a Népművelési Intézet a házi sokszorosítójában nyomtatta ki a művet, ld.: MARÓTI Andor, „Valóban nincs műsoranyag?”, *Népművelés*, 1958/12, 27.

⁶⁷ MNL OL M-KS 288. f. 33/1958/1. ö. e. *MSZMP Veszprém megyei Pártbizottság 1958. október 14-ei ülésének jegyzőkönyve*, 12.

⁶⁸ TÖKEI Károly, „Magamutogatás vagy nevelés?”, *Népművelés*, 1959/1, 27.; GYÖRI Sándor, „Az oktató–nevelő munka egysége a kisvárdai járás népművelési munkájában”, *Népművelés*, 1959/1, 23.

⁶⁹ MNL CSML KL XXIII.12.f., 5. doboz, Vegyes iratok, 2. mappa, Jelentések feliratú almappa; *Összefoglaló jelentés Csongrád megye (Szeged megyei jogú város nélkül) forradalom utáni művészeti és művelődési életéről*, (1957. július 27.), 2.



A *Népművelés* című lap 1957. szeptemberi számában egy körkérdés kapcsán Ascher Oszkár, a Déryné Színház vezetője „újból felburjánzó” színházi vadhajtásokat emlegetett. Szerinte gyakran működési engedély nélküli színészek tömörültek brigádokba, és „selejtes, alacsony színvonalú” műsorokat adtak, amellyel a Déryné Színház „igényes, műveltséget terjesztő előadásainak látogatottságát” veszélyeztették. Azt is hozzátette, a vidéki közönség nagy számban látogatja ezeket a „tarka műsorokat”, míg a komolyabb, nevelő hatású előadásokat „valósággal elkerüli”.⁷⁰

Szegeden még az egyetemi MSZMP-szervezetben is fölmerült a maszek brigádok ügye, a József Attila Tudományegyetem 1958. szeptember 18-ai összegyetemi párttaggyűlésén az egyik egyetemi tanár azzal magyarázta az üzemi csoportok előadásainak sikertelenségét, hogy

lejönnek Budapestről különböző színjátszó kultúrbrigantik engedélyvel ellátva és vidéken előadják fércförmedvényeiket. [...] Az illetékes engedélyt kiadó szerveknek nincs érzékük ahhoz, hogy mi engedhető, vagy nem engedhető meg.⁷¹

1958–1960: tiltástól a fonákságokig

A művelődéspolitikai irányelvek megszületése után 1958 végén, 1959 elején a megyei pártbizottságok jelentést készítettek az irányelvek alkalmazásáról. A TKO által összegyűjtött anyagok szerint Veszprém megyében⁷² még a megyei rendőrkapitányság színjátszói sem találtak megfelelőbb művet Molnár Ferenc *A doktor úr* című darabjánál. Pécs⁷³ is sok volt a „kabaré és a villámtréfa”, Szolnok megyében⁷⁴ pedig adminisztratív úton

⁷⁰ [Sz. N.], „Mit várunk a laptól?”, *Népművelés*, 1957/9, 2.

⁷¹ MNL CSML KL XXXIII.3.2., MSZMP Szeged Városi Bizottság (JATE), 1957–1958; 1. doboz, 1958, 17. f., 1–5. ó. e. *Jegyzőkönyv, [készült] Szeged, 1958. szeptember 18-án a Szegedi Tudományegyetem 5 alapszervezetének összehívott párttaggyűlésén*, 5.

⁷² MNL OL M-KS 288. f. 33/1958/1. ó. e. *MSZMP Veszprém megyei Pártbizottság 1958. október 14-ei ülésének jegyzőkönyve*, 12.

⁷³ MNL OL M-KS 288. f. 33/1958/14. ó. e. MSZMP Pécs városi Bizottsága: *Pécs mj. város hároméves kulturfejlesztési programtervezete*, 18.

⁷⁴ MNL OL M-KS 288. f. 33/1958/2. ó. e. *MSZMP Szolnok megyei Végrehajtó Bizottság 1958. december 18-ai ülésére készített beszámoló-tervezet*, 8–9.

léptek fel „olyan idealista művek kiszorítása érdekében, mint a »Két szív egyetért«”, és más hasonló darabok. Nógrád megyéből a maszkek brigádokra panaszkodtak, mert azok „alkulturális termékekkel mérgezik meg a dolgozókat”.⁷⁵ Sztálinvárosban⁷⁶ több színjátszó csoport nem jelentkezett be a művelődésügyi felügyelőnél, ezért a párt előirányozta, hogy adminisztratív úton kell megakadályozni a „pénzbevételi szempontoktól” vezérelt és nem ellenőrzött csoportokat az előadások megtartásában.

1959-ben Ascher Oszkár a *Népművelés* hasábjain egy rövidebb cikkben⁷⁷ „ál-amatőr színjátszókról” számolt be, főképp olyan üzemi csoportokról, amelyek pénzért járnak vidékre játszani. Azt is hozzátette, tudomása szerint volt olyan csoport, amely Csehszlovákiába is átment a *Bástyasétány 77* című darabbal tájolni.

1960-ban Bíró Vera, a minisztériumi közművelődési főosztály vezetője egy, a VII. pártkongresszus kapcsán megjelent cikkben⁷⁸ arról értekezett, hogy a műkedvelő mozgalomnak nem célja a hivatásos művészek nevelése, hanem az, hogy a „munkások, parasztok, alkalmazottak” a munkanap végén felüdülést kapjanak. Ugyanakkor kiemelte, egyes műkedvelő csoportok nagyobb átéléssel és életszerűbben adták elő a *Szélvihar*t, mint egynémely hivatásos társulat. Azt is fölvetette, hogy a színjátszóknak a saját környezetükben tapasztalt mindennapos hibákat, „fonákságokat” kellene színre vinni „tréfás feddőszóval”.

Összegzés

Az 1956-os forradalom után a színjátszók munkája nehezen indult újra, és bár az út elején az MSZMP még azt hangoztatta, hogy le kell számolni a Rákosi-érára jellemző bürokratizmussal, és engedni kell minden haladó szellemű művészt és művet „virágozni”, viszonylag hamar kiderült,

⁷⁵ MNL OL M-KS 288. f. 33/1958/2. ö. e. MSZMP Nógrád megyei Bizottság: *Határozati javaslat az MSZMP művelődési politikájának irányelvi megvalósítására*, 10.

⁷⁶ MNL OL M-KS 288. f. 33/1959/10. ö. e. *Jelentés Sztálinváros kulturális helyzetéről a párt művelődéspolitikai irányelvi alapján*, 38.

⁷⁷ ASCHER Oszkár, „Megjegyzések az ál-amatőr színjátszókról”, *Népművelés*, 1959/3, 24. Az írásra a *Népművelés* 1959/5. számában (23. oldal) két válaszcikket is lekötözték.

⁷⁸ BÍRÓ Vera, „A kongresszus után”, *Népművelés*, 1960/1, 3–4.



hogyan az 1945 előtt született művek bemutatása már nem fér bele ebbe a nagy „szabadságba”.

Az MSZMP megerősödése is jól végigkövethető a bemutatott sajtócikkeken és a pártiratokon keresztül: 1956 decemberében még a Nagy Imre-i gondolatokat visszhangozták, 1957 tavaszától-nyarától viszont már egyre érezhetőbbé vált „a múltat végképp eltörölni”-törekvés, a „kispolgári giccs” ellen, ha kellett, a párt akár adminisztratív úton is fellépett – ami pedig az előadások betiltásától akár rendőrségi beavatkozásig is terjedhetett.

Bíró Vera cikkéből az is kiolvasható, maga a párt sem tudta eldönteni, hová sorolja a színjátszókat: nem is (kő)színház, de szórakoztat, és néha jobb, mint a kőszínház – de nem a hivatásos művészet keltetője. Művészetpótló, de művészetet is hordó „képződmény”, határterület – ezeket lehet kiérteni a cikkből.

Ugyanakkor ezekből az MSZMP ideológiáját közvetítő anyagokból az is kiviláglik, hogy eléggé nehezen sikerült a pártnak ezt a területet „megrendszabályoznia”, hiszen még 1958–1959-ben is akadtak olyan csoportok – ráadásul a munkás-színjátszók és a rendőri műkedvelők között is –, amelyek inkább a Horthy-korban, vagy a Monarchia idején született darabokat adták elő. Mi állhatott a háttérben? Amolyan „csak azért is” megmutatjuk kivagyiság, egyfajta kulturális „ellenállás”? Vagy csak nosztalgia? Esetleg az a felismerés, hogy az 1945 előtti darabok „nem akarnak” úgy agitálni, mint az 1948 után született művek? Vagy csak az, hogy a közönség a régebbi darabokon jobban szórakozik, és így több bevételt tud a csoportokat fenntartó kultúrház beszedni, tehát pusztán anyagi érdek állhatott a bemutatásuk mögött?

Sok oka lehetett ezeknek a választásoknak, biztosan azonban nem tudható, mi állt egy ilyen döntés mögött. Ami bizonyos: 1960-tól új színjátszási formák kezdtek a műkedvelő mozgalmon belül feltűnni, amelyek többek között tényleg a saját környezetükben tapasztalt „fonáságokat” kezdtek színdarabbá átforgalmazni. Ennek pedig az állampárt kultúrával foglalkozó szereplői egyáltalán nem örültek – de ez már egy másik történet.



Felhasznált irodalom

Tanulmányok, monográfiák

- ABLONCZY László: „»Be mertünk avatkozni saját belügyeinkbe«. Sinkovits Imre napjai, naplója, dokumentumai”, *Hitel*, XIX/10 (2006), 12–26.
- BARÁTH Magdolna: „A politikai rendőrség újjászervezése 1956 után”, *Történelmi Szemle*, L/4 (2008), 535–563.
- BARÁTH Magdolna (szerk.): *Kádár János első kormányának jegyzőkönyvei 1956. nov. 7. – 1958. jan. 25.*, Magyar Országos Levéltár, Budapest, 2009.
- BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor: *A művészetpolitikai mechanizmusai. Interpretációk és források a Kádár-korszak értelmezéséhez*, Gondolat Kiadó, Budapest, 2020.
- CSEH Katalin, „A teátrális demokrácia útjai. A színház szerepe az 1956-os forradalomban”, *Színház*, XLIV/9 (2011), 32–39.
- EÖRSI László: „Budapest ostroma, 1956”, *Budapesti Negyed*, VIII/3–4 (2000), 256–310.
- FARKAS Csaba: „Szegedi művelődési intézmények a forradalomban”, *Levéltári Szemle*, LVI/3 (2006), 31–37.
- HORVÁTH Miklós: *1956 hadikronikája*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2003.
- HORVÁTH Sándor, „Egy 1956-os csoport megkonstruálásának története és a IX. kerületi forradalmi ifjúsunkás szövetség”, *Archívnet*, VI/6, (2006). https://www.archivnet.hu/politika/egy_1956os_csoport_megkonstrualasanak_tortenete_es_a_ix_kerületi_forradalmi_ifjumunkas_szovetseg.html [2024.01.22.]
- KENEDI János (szerk.): *A forradalom hangja. Magyarországi rádióadások 1956. október 23 – november 9.*, Századvég füzetek, Budapest, 1989.
- KOVÁCS Krisztina: „A színész mint megfigyelő. A cenzúra működése és a hatalomgyakorlás szintjei a magyarországi kőszínházakban 1956 és 1962 között”. JÁKFAI Magolna (szerk.): *A 20. századi színháztörténeti kánon alakulása*, Balassi, Budapest, 2011, 21–40.
- KOZÁK Gyula – MOLNÁR Adrienne (szerk.): *„Szuronyok hegyén nem lehet dolgozni!” Válogatás 1956-os munkástanács-vezetők visszaemlékezéseiből*, Századvég Kiadó – 1956-os Intézet, Budapest, 1993.
- P. MÜLLER Péter: „1956 újraértelmezései a Kádár-korszak drámáiban”, *Híd*, 2006/10, 49–59.



- RAINER M. János: *Az 1956-os magyar forradalom*, Osiris Kiadó, Budapest, 2016.
- Dr. SZÉKELY György: „Operettszínház – 1956. Megjegyzések Cseh Katalin tanulmányához”, *Színház*, XLIV/11 (2011), 29–30.
- ZIMÁNDI Pius: *A forradalom éve. Krónika 1956-ból*, Századvég Kiadó – 1956-os Intézet, Budapest, 1992.

Levéltári források

- Budapest Főváros Levéltára [továbbiakban: BFL], MSZMP Budapesti Ideiglenes Intéző Bizottságának ülései, 1956–1957. 1957. március 13-ai ülés: BFL XXXV.1.a.1., 1957/3. ő. e., *Jelentés a kulturális terület helyzetéről*, (Bp., 1957. márc. 6.)
- BFL XXXV.1.c., 4. kisdoboz. Budapest Főváros Tanácsa Végrehajtó Bizottság népművelési osztály: *Feljegyzés a kulturális tömegmozgalom helyzetéről Budapesten*, (1957. június 29.)
- Jegyzőkönyv, [készült] Szeged, 1958. szeptember 18-án a Szegedi Tudományegyetem 5 alapszervezetének összevont párttaggyűlésén*; in: MNL CSML KL XXXIII.3.2. MSZMP Szeged Városi Bizottság (JATE), 1957–1958; 1. doboz, 1958, 17. f., 1–5. ő. e.
- Jelentés Sztálinváros kulturális helyzetéről a párt művelődéspolitikai irányelvei alapján*; in: MSZMP KB TKO, MNL OL M-KS 288. f. 33/1959/10. ő. e.
- MNL OL XIX-A-83-a, Minisztertanácsi jegyzőkönyvek, *Jegyzőkönyv a Magyarország Forradalmi Munkás–Paraszt Kormány 1956. évi december hó 6. napján tartott üléséről*.
- MSZMP Ideiglenes Központi Bizottság 1956. november 11-ei ülése: MNL OL M-KS 288. f. 4/1. ő. e.
- MSZMP Ideiglenes Intéző Bizottság 1956. november 28-ai ülése: MNL OL M-KS 288. f. 5/6. ő. e.
- MSZMP Ideiglenes Központi Bizottság 1956. december 2–5. ülése: MNL OL M-KS 288. f. 4/3. ő. e.
- MSZMP Ideiglenes Intéző Bizottság 1956. december 23-ai ülése: MNL OL M-KS 288. f. 5/10. ő. e.
- MSZMP Ideiglenes Központi Bizottság 1956. december 28-ai ülése: MNL OL M-KS 288. f. 4/4. ő. e.

- MSZMP KB TKO: *A munkásosztály kulturális helyzete*, (1958. július 12.); in: MNL OL M-KS 288. f. 33/1958/14. ő. e.
- MSZMP Központi Bizottság 1958. július 25-ei ülése: MNL OL M-KS 288. f. 4/18. ő. e.
- MSZMP Szervező Bizottság 1956. december 10-ei ülése: MNL OL M-KS 288. f. 6/5. ő. e.
- MSZMP Nógrád megyei Bizottság: *Határozati javaslat az MSZMP művelődési politikájának irányelvei megvalósítására*, 10.; in: MSZMP KB TKO; MNL OL M-KS 288. f. 33/1958/2. ő. e.
- MSZMP Pécs városi Bizottsága: *Pécs mj. város hároméves kulturfejlesztési programtervezete*; in: MSZMP KB TKO; MNL OL M-KS 288. f. 33/1958/14. ő. e.
- MSZMP Szolnok megyei Végrehajtó Bizottság 1958. december 18-ai ülésére készített beszámoló-tervezet; in: MSZMP KB TKO; MNL OL M-KS 288. f. 33/1958/2. ő. e.
- MSZMP Veszprém megyei Pártbizottság 1958. október 14-ei ülésének jegyzőkönyve; in: MSZMP KB TKO; MNL OL M-KS 288. f. 33/1958/1. ő. e.
- Művelődésügyi Minisztérium Közművelődési Főosztály: *A népművelési munka helyzetéről és néhány kérdéséről* (1957. október 4.), In: Magyar Szocialista Munkáspárt Központi Bizottság, Tudományos és Kulturális Osztály [MSZMP KB TKO], MNL OL M-KS 288. f. 33/1957/2. ő. e.
- Művelődésügyi Minisztérium Közművelődési Főosztály: *Információ a közművelődés helyzetéről*; in: MSZMP KB TKO; MNL OL M-KS 288. f. 33/1958/14. ő. e.
- Országos Népművelési Tanács: *A művelődési otthonok helyzete és fejlesztésük iránya* (1958. november 29.); in: MSZMP KB TKO; MNL OL M-KS 288. f. 33/1958/14. ő. e.
- Összefoglaló jelentés *Csongrád megye (Szeged megyei jogú város nélkül) forradalom utáni művészeti és művelődési életéről* (1957. július 27.); in: MNL CSML KL XXIII.12.f., 5. doboz, Vegyes iratok, 2. mappa, Jelentések feliratú almappa.

Sajtócikkek

- A MEGYEI MUNKÁSTANÁCS KULTURÁLIS BIZOTTSÁGA: „Megyénk egészségügyi, szociális és kulturális helyzetéről”, *Észak-Magyarország*, 1956. november 25, 4.
- ASCHER Oszkár: „Megjegyzések az ál-amatőr színjátszókról” *Népművelés*, 1959/3, 24.



- B.P.: „December 16-án nyitnak a pesti színházak”, *Népakarat*, 1956. december 5, 3.
- B.P.: „Mi van a Népművelési Minisztériumban?”, *Népakarat*, 1956. december 7, 1.
- BÍRÓ Vera: „A kongresszus után”, *Népművelés*, 1960/1, 3–4.
- DEMÉNY Ottó: „A kék acél városa”, *Népművelés*, 1958/10, 16–17.
- GYŐRI Sándor: „Az oktató–nevelő munka egysége a kisvárdai járás népművelési munkájában”, *Népművelés*, 1959/1, 23.
- ISPÁNKI János: „A színjátszócsoportok műsorpolitikája két félév tükrében”, *Népművelés*, 1957/3, 27.
- ISPÁNKI János: „A színjátszó konferencia után”, *Népművelés*, 1958/1, 5.
- KOMOLY Péter: „Néhány bíráló gondolat az új kormányról”, *Igazság*, 1956. október 30, 2.
- MARÓTI Andor: „Valóban nincs műsoranyag?”, *Népművelés*, 1958/12, 27.
- MIKES Kelemen: „Ne játsszunk színházat a színházak helyett”, *Népművelés*, 1958/10, 18–19.
- [Sz. N.]: „A forradalmi munkás–paraszt kormány nyilatkozata a legfontosabb feladatokról”, *Népszabadság*, 1957. január 6, 1–4.
- [Sz. N.]: „A fővárosban szerepelnek a villányi pedagógus színjátszók”, *Dunántúli Napló*, 1956. október 24, 4.
- [Sz. N.]: „A kormány féléves tevékenysége és az 1954. évi feladatok”, *Szabad Nép*, 1954. január 24, 1–3.
- [Sz. N.]: „A Magyar Szocialista Munkáspárt művelődési politikájának irányelvei”, *Társadalmi Szemle*, 1958/7–8, 116–151. [Sz. N.]: „A népművelésben komoly szerep vár a különböző egyesületekre, gazda- és olvasókörökre”, *Csongrádmegyei Hírlap*, 1956. 12. 20, 3.
- [Sz. N.]: „A művészetet művészek irányítják – és nem a minisztériumok”, *Népakarat*, 1956. november 22, 2.
- [Sz. N.]: „A népi állam megerősítéséért – tömegkapcsolatainak messzemenő szélesítéséért”, *Szabad Nép*, 1954. május 30, 1.
- [Sz. N.]: „A népművelési munkának a maga sajátos eszközeivel kell segítenie az ellenforradalom maradványainak felszámolását”, *Csongrád Megyei Hírlap*, 1957. április 21, 3.
- [Sz. N.]: „A népművelés újjászületéséért”, *Dunántúli Napló*, 1956. december 30, 3.

- [Sz. N.]: „Az egyetemi ifjúság tüntetése Debrecenben”, *Néplap*, 1956. október 24, 1–2.
- [Sz. N.]: „Az oktatási és népművelési tárcaák összevonását tervezik”, *Népakarat*, 1956. november 22, 4.
- [Sz. N.]: *Délmagyarország*, 1956. október 24, rendkívüli kiadás.
- [Sz. N.]: „Csoportosulási tilalom”, *Néplap*, 1956. október 24, 1.
- [Sz. N.]: „Helyzetjelentés a színházakról és kultúrotthonokról”, *Népszava*, 1956. október 30, 3.
- [Sz. N.]: „Hidasi, Darabos, Kende és Mihályfi Ernő miniszterhelyettesek eltávolítását kívánják”, *Népszava*, 1956. november 3, 4.
- [Sz. N.]: „Ma tárgyalnak a színházak munkájának megkezdéséről”, *Népakarat*, 1956. november 21, 2.
- [Sz. N.]: „Megalakult a Magyar Forradalmi Munkás–Paraszt Kormány!”, *Szabad Nép*, 1956. november 6, 1.
- [Sz. N.]: „Megalakult a Színművészek Forradalmi Bizottsága”, *Magyar Nemzet*, 1956. október 31, 4.
- [Sz. N.]: „Meghiúsult Szegeden a rendbontó kísérlet”, *Délmagyarország*, 1956. október 25, 3.
- [Sz. N.]: „Milyen hatásköre lesz az új Közművelődési Minisztériumnak?”, *Népakarat*, 1956. december 8, 2.
- [Sz. N.]: „Mit várunk a laptól?”, *Népművelés*, 1957/9, 2.
- [Sz. N.]: *Népakarat*, 1956. december 4, 4.
- [Sz. N.]: „Rendkívüli állapot”, *Dunántúli Napló*, 1956. október 24, 3.
- [Sz. N.]: „Színész-sztrájk!”, *Igazság*, 1956. október 30, 5.
- [Sz. N.]: „Tanácskoznak a munkástanácsok küldötte”, *Dunántúli Napló*, 1956. október 28, 1–2.
- [Sz. N.]: „Tájékoztató a Minisztertanács november 7-ei üléséről”, *Népszabadság*, 1956. november 8, 1.
- [Sz. N.]: „Tüntető felvonulás Szegeden”, *Délmagyarország*, 1956. október 24, 3.
- [Sz. N.]: „Új művészeti szakszervezetek alakultak”, *Népakarat*, 1956. november 22, 2.
- SZALONTAI József: „Politika és műsorpolitika”, *Csongrád Megyei Hírlap*, 1957. május 16, 3.
- TŐKEI Károly: „Magamutogatás vagy nevelés?”, *Népművelés*, 1959/1, 27.

CSETE BORBÁLA

Szűkre szabott Katlan-álmok

A normalitás utópiája

Mindennapjaink folytonosan egymásba folyó fesztiválfolyamokkal tűzdelten is értelmezhetőek,¹ különösen igaz ez a nyarakra, amikor egymást érik a változatos fókuszú, sokszor színházi előadásokat is felvonultató rendezvények, mint amilyen a jelen írás tárgya. Mitől egyedi egy nyári fesztivál színházi kínálata és hogyan lehet folyamatosan csökkenő források ellenére évről évre a közönségnek vonzó, művészileg megújuló programot kínálni? A fesztivál esztétikája, valamint a fesztiválprodukciók sajátosságai megváltoztatják-e a fesztiválózásra válaszul készülő mű jellegét? Meghatározza-e a fesztiválélmény a produkció attribútumait: a mű megrendelését, a látványosságot, az elmélyülést és a részvételt, amelyek egyre inkább elterjedtek a nem fesztivál helyszínekre készülő előadóművészetek esetében?²

Magyarországon a kultúra folyamatos forráselvonások áldozata, különösen igaz ez a nem kőszínházi, független színházi szcénára. Így fordulhat elő, hogy a Magyar Fesztivál Szövetség által kiválónak minősített,³ 2008 óta működő Ördögkatlan Fesztivál felívelő pályája, számos közreműködő

¹ D. KLAIC, „From festivals to event planning”. A. AUTISSIER (ed.), *The Europe of Festivals: from Zagreb to Edinburgh, intersecting viewpoints*, Editions de l’attribut/Culture Europe International, Toulouse, 2009, 213–223.

² Jennie JORDAN, *Festivalisation of cultural production. The Ecology of Culture, Community Engagement*, Co-creation, Lecce, 2022, 244–245.

³ Az Ördögkatlan „kiváló” minősítést kapott a Magyar Fesztivál Szövetségtől, <https://www.artisbusiness.hu/hu/hireink/tudatos-brandepites-egy-szerelemprojektben-57/>



falu bevonása után az utóbbi években ismétlődően csupán egyre szerényebb kiadásokkal, költségvetéssel térhetett vissza.⁴

Az Ördögkatlan Fesztivál eddigi tizenhat évadának színházi vetületéből kívánok egy metszetet bemutatni: az előadások művészi, befogadói, „kulturafogyasztói” környezetét, a szabadidő szervezését, intézményességét, különböző művészeti ágak kölcsönhatását az egyes színpadi terekben és a fesztivál kulturális ajánlatában. Jelen írás a szegénység dicsérete, ugyanis egyáltalán nem biztos, hogy az Ördögkatlan Fesztivál (perszónájá)nak kárára vált a megszorító kényszerűség: végül a fesztiválon évről évre bemutatott előadások döntően a színházi évadban nehezen elcsíphető, számottevő művészi értéket képviselő független produkciók voltak. Olyan előadások, amelyek egyébként kevésbé láthatóak, viszont éppen a fesztiválszereplés miatt jelentős számú új, elkötelezett nézőhöz juthattak el. Az Ördögkatlan szervezői által megerősített pénzszüke (valamint a professzionálisan kialakított játszóhelyek hiánya a fesztiválon) pedig nemcsak a függetlenek tértnyerését, de talán – ahogy majd látjuk – esztétikai minőségi változást is hozott.

A következőkben megvizsgálom a magyar fesztiváltérképen állócsilgként ragyogó Ördögkatlan fesztiválkoncepcióját, kiemelten az elmúlt két év független színházi szerepléseit: a 2022-ben megszűnt k2 Színház és 2023-ban főnixként újjászülető Apertúra Ördögkatlanra hangszerelt vagy specifikusan oda létrehozott előadásait.

A frissesség mellett milyen egyedi minőséget jelenít meg színházi kínálatában az Ördögkatlan? Feltételezésem szerint a résztvevő olyan valóságba léphet a fesztivál ideje alatt, elsődlegesen a figyelmes kurátorok gondozta programnak köszönhetően, ami egy „normális”, azaz polifóniát, következményeket felmutató világot prezentál. Ugyanis egymás mellett játszhatnak a Színház- és Filmművészeti Egyetem, a Freesze Egyesület és a marosvásárhelyi színművészeti diákok,⁵ vagy épp a kettéhasadt k2 ikrei: az Apertúra Benkó Bencével és a Fábrián Péter rendezte *Barguzin* –

⁴ A szerző beszélgetett Bérczes Lászlóval 2022. október 2-án, Budapesten.

⁵ Ld. V. GILBERT Edit, „Igazán kedves Önöktől, hogy néznek minket”, <https://art7.hu/szinhaz/ordogkatlan-2022/>



*lehullt csillag fénye.*⁶ Szentimentalizmus nélkül kijelenthetjük, hogy míg a (légkondicionált) tornaterem, vagy épp a helyszínül szolgáló fészter lecsupaszítottága jelentősen áthangolja, lemezteleníti az előadásokat, a tantermi játéknak készült előadás a református templom terében szakrális glóriát nyerhet.

Megítélésem szerint egy színházi fesztivál tekinthető identitással rendelkező organizmusként olvasható entitásnak. A következőkben ennek alapján kívánom megrajzolni az Ördögkatlan színházi előadásából elősejlt perszónáját.

Az Ördögkatlanról

A művészeti fesztiválok számának 1990-es évektől kezdődő növekedése megváltoztatta a kulturális piactér szerkezetét. A Művészetek Völgyében, Pulán nyaranta lehorgonyzó Bárka-kikötő a Katlan előképe (2004–2007). Még a 2022-es, 2023-as Ördögkatlanokra is elmondható, hogy meghívottjaik a Bárka holdudvarából bújtak elő, a Budapesten 1996 és 2014 között működő művészszínházból, melynek művészeti vezetője volt az Ördögkatlant szervező Bérczes László. A Bárka krédója szerint ösztönös művészeti helyszíneként, központjában a színházzal definiálta magát. Másfél évtizeddel később is ugyanaz maradt a vágy: színházi fókuszú ösztönös művészeti terepet létrehozni és működtetni.

Az Ördögkatlant a Pécs Európa Kulturális Főváros felvezető programjaként 2008-ban szervezték meg először három napos fesztiválként (2008-ban elmaradt a Művészetek Völgye, Bérczesék pedig a pulai Bárka Kikötő helyett, akkor először Nagyharsányban kötöttek ki). A névadás a legesszenciálisabb helyszínt jelöli: a népmesei ördög felszántotta hegyet, a kőfejtőt Nagyharsány mellett, a Szoborpark körül.

Létrehívói mindig is ódzkodtak egzisztenciaként tekinteni rá: a komerciális előadások felé nyitás sosem merült fel, mint a fesztivál megvalósulásának záloga. Pontosítok: természetesen a kiszámolt anyagi háttér okán is meg kell tudnia tölteni az előzetesen befoglalt helyeket, miközben az előző évad legjobb produkcióit hozza el a fesztivál falvainak. Az

⁶ Ld. <https://ordogkatlan.hu/fabian-peter>, 2023. szeptember 22.



Ördögkatlan az oximoronok terepe: már rég nem fér el megálmodói, a Kiss Mónika–Bérczes László-duó tenyerén. Szubjektív kaleidoszkópként azonban a Katlan betölti az időközben kimúlt Pécsi Országos Színházi Találkozó, a POSZT megszűnte után tátongó űrt is – jegyzi meg V. Gilbert Edit, és erre csak helyeselhetünk.⁷ A Katlan valóban magabiztos ízléssel egyensúlyoz a hozzáférhető (elhívható) művészszínház kulisszái között.

Elméleti háttér

Pierre Nora emlékhely-fogalma⁸ különbséget tesz a megélt esemény lecsapódása (emlékezet) és az azt értelmezhetővé tévő szellemi tevékenység között (történelem). Érdekes volna megvizsgálni, hogy a fesztiválra utazó, illetve a helyi közösségből résztvevő nézők számára a tér darabjai hogyan (és mennyire másképpen) épülnek emlékhellyé. A falvak és környezetük, a református templom vagy a Szoborpark amfiteátruma nyújtotta egyedi élmények konkrét fizikai térhez köthetőek, míg más rituális tevékenység inkább a célja miatt válik emlékhellyé: ilyen a színházi sorszámokért versengő nézők megelőző estétől a reggeli sorszamosztásig nyúló külön bulija, a „sorbanfekvés” emlékhelye.

Jan Assmann *A kulturális emlékezet*⁹ című művében részletezi, hogy a rítus és az ünnep a kulturális emlékezet szervezőformái. Három szükséges feltételt állít ahhoz, hogy a kulturális emlékezet működhessen, és hogy az identitásbiztosító tudást át lehessen adni: a költői megformáltság biztosította tárolhatóságot, a rituálék segítségével az előhívhatóságot és a kollektív részvétellel megteremtett közölhetőséget. A közösség tehát a rituálékon való személyes részvétel révén veszi ki a részét a kulturális emlékezésből. Ünnepeken való aktív részvétellel (mint amilyen az Ördögkatlan öt napja) biztosítható az identitásformáló tudás továbbadása. Ahogyan váltakozik a köz- és ünnepnapok ritmusa, a kulturális emlékezet a mindennapokban mint a hétköznapiakon túli ünnepi emlékezés terepe ölt testet.

⁷ V. GILBERT, *i. m.*

⁸ S. VARGA Pál, „Kollektív emlékezet és történeti tudományok”, *Studia Litteraria*, LI/1–2 (2012), 32–40.

⁹ JAN ASSMANN, *A kulturális emlékezet – Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, Atlantisz, Budapest, 2018.



A két alapkö az Ördögkatlan esetében két személy, Kiss Mónika és Bérczes László, 2023-ban az ő falvakká növesztett házibulijukba csöppenhettünk immár tizenhatodszor. Eposzi jelzőik pedig a személyes és a mezítlásos – alkalmazzuk ezeket a fesztiválra is.

A finanszírozás bizonytalansága és a műsorpolitikai következmények

A fesztivál fajlagosan legköltésesebb műfaja a színház: 2022-ben az összesen 650 programból öt nap alatt 120 színházi előadást lehetett megtekinteni. Mindeközben a 2008-as kezdettől vezérmotívumként árnyékolja be az anyagi bizonytalanság a Katlan tervezhetőségét: kijelenthetjük, hogy a volumenre és a célzott esztétikai kitűzéshez nincs megfelelő, biztos anyagi bázis. Nem titok, hogy az egyik főszervező, Bérczes László a saját budapesti lakására vett fel jelzáloghitelt, áthidalva a tervezett-megítélt állami támogatás ütemezési úrjeit.¹⁰ A jegy- és egyéb bevételek, a résztvevő községek támogatása nagyságrendileg a költségvetés 30%-át éri el, vagyis a fesztivál létrejötte, sikere egyértelműen az állami támogatások lehívhatóságán múlik.

Nem csak közönségük, de fellépőik is nagyon elkötelezettek: presztízs a Katlanban játszani, bejelentkezők vannak – erősíti meg Bérczes.¹¹ Vagyis az anyagi realitások mellett a fesztivál a fellépőik számára hozzáadott értéket jelent, ázsiójukat emeli.

Mindez az igényes, ám „olcsó” és mozgatható, azaz kevés díszlettel rendelkező, egyszerűen világitható, könnyen adaptálható előadásoknak, így például a főiskolai vizsgabemutatóknak, tantermi produkcióknak kedvez, valamint szerencsésen egybe is cseng a fesztivál „mezítlásos” voltával. A források drasztikus csökkenésével a budapesti művészsínházak (Katona József Színház, Örkény István Színház, és az Ormai Produkciós Iroda névűs, profilba illeszkedő előadásai) meghívása elmaradt, és a hangsúly a független színházi műhelyek fele tolódott el. A nyilvánvaló indokok:

¹⁰ ARADI Hanga Zsófia, „Nem veszünk részt a kultúrharcban” *www.tex.hu*, 2022. július 22.

¹¹ Beszélgetés Bérczes Lászlóval 2022. október 2-án.



az említettek produkciói rendkívül költségesek a nagy távolság, nagy díszlet, számos szereplő okán.

Miközben, ha a díszlet és a technika engedte volna, úgy tudjuk, a Dömötör András által a Katona József Színház Kamrájában bemutatott *Káli holtak* biztosan helyi ízzel gazdagodott volna a Katlan-vendégszereplése esetén, ám éppen erről, a fenti technikai kihívások tükrében, 2022-ben lemondani kényszerültek Bérczesék. Feladott álmok nemcsak technikailag megugorhatatlan akadályok, de anyagi okok miatt is szövéődnek: ilyen egy francia cirkuszi társulat meghívása vagy nagyobb komolyzenei koncert szervezése az elmúlt években.

Alapvetésem, hogy a független struktúrák felé való elmozdulás a fesztivál javára szolgált, egyediségét nagy részben ennek köszönheti. Esztétikai minőséget mindez nem jelöl, illetve a függetlenek, a feltörekvők, a fiatalok foglalkoznak leginkább kortárs problematikával: egyrészt finoman a mára hangszerelnek klasszikusokat, másrészt mernek nyíltan beszélni az itt és mostról.¹² Ez teremhet esélyt egy még szűkebb, a Katlanon jelenlevő fogalom, a valódi részvételi, szociálisan elkötelezett színház bemutatására. Természetesen aktuális társadalmi ügyekről szólni (*Rebellisek* – SZFE egyetemfoglalás) egyáltalán nem feltételezi, hogy részvételi és szociálisan elkötelezett színház születik. Ám az Ördögkatlan terei, a programban szereplő előadások kiválasztása és a környezet egyedi volta (a kőfejtőben már órákkal korábban gyülekezik a közönség, az alakuló sorban közösségi beszélgetések és az előadásokról szóló viták hangzanak el, a k2/Apertúra beremendi udvara szintén kitüntetett helyszíne az előadásokat organikusan folytató beszélgetéseknek) formálisabb és spontánabban alakuló értelmező diskurzusokat hív életre.

Identitáskeresés: színházi programválasztások, művészeti döntések

A színházi-összművészeti fesztivál mint kulturális fenomén az őt meghatározó színházi előadások összessége, ám nemcsak az. Kiindulópontom, hogy a művészeti alkotás, ahogy az előadóművészetek példája világossá

¹² Bíró Bence, „Mi van veled, kortárs magyar dráma?”, *www.szinhaz.net*, 2019. január 27.



teszi, soha nem áll önmagában, a tiszta művészi ihlet termékeként, hanem eleve bonyolult kontextusok metszéspontjában születik és kap jelentést. Ez még inkább így van egy fesztivál esetében, ahol a néző az előadások láncolatán túlmutató élményt kap.

Az előadáselemzéseken felülemelkedő fesztiválportré megrajzolására koncentrálok: itt hangsúlyos szerepet kap az identitás kérdése, melynek gerince a visszatérő társulatok továbbgyűrűző előadás-láncolata. Hipotézisem szerint a fesztivál helyspecifikussága és a meghívott előadók, alkotók munkái révén megragadható az adott eseményre (fesztiválsorozatra) jellemző karakterisztika.

A Katlan létrehívóinak közös ízlésvilága nyomhagyásra (a fesztivál létrehozására) készítette őket¹³, melynek főleg a szervező páros színházi preferenciája volt az egyik alapeleme. A programok minősége a közönséget is meghatározza. A visszatérő nevek megítélésem szerint inkább erősítik a fesztivál vonzerejét. Az egyensúlyra törekvés az új felfedezések megmutatásával és a saját klasszikusok felvonultatásával folyamatosan rajzolódik ki. Szubjektív módon, e két embernek kell döntenie a visszatérő meghívottak és az új tehetségek megmutatása között, a helyi és a máshonnan, főként Budapestről érkező vendégek vélt preferenciáiról.

A rendszeresen visszatérő társulatok esetében a közönségépítés folyamatát is megfigyelhetjük az előadások szériáiban. Az egyediség aurája küzd a reprodukálhatósággal, lokalizálhatósággal. A fesztiválok koronaékszere a létrehozott saját produkciók sora, melyek térspecifikusan, sokszor egyetlen alkalommal valósulnak meg: e pontokon csúcsosodik ki, amitől olyannyira önazonos az az esemény. Sokszor egyeztetési, anyagi megfontolások miatt akár összesen egyetlen megvalósult előadás kockázatában sűrítetten jelenik meg az Ördögkatlan eszméje: ilyen esemény volt klasszikus koncerttel, kortárs tánccal a Forte Társulat előadásában Bartók Béla *Concertója* 2018-ban: a nagyzenekar élőben játszott a Forte színész táncosainak a beremendi Megbékélés kapolnánál. Kockázatos esemény, hiszen nem tudja sem a szervező, sem a néző, pontosan mire köteleződik el. Az Ördögkatlan esetében a Szoborpark Amfiteátrum ilyen identitásképző emblemikus helyszín. Ha pedig továbbjátszásra van mód, sokszor a társproducerként

¹³ A szerző beszélgetése Kiss Mónikával, 2022. december 15.



jelenlevő fesztivál egyben a premier helyszíne is – ez esetekben gondolom leginkább megragadhatónak az Ördögkatlan eszmeiségét.

Amennyiben már kész előadás meghívásáról van szó, azt lehetséges helyspecifikussá tenni, mint például amikor a beremendi strand medencéjébe helyezték át a Freeszfe *A nép ellensége* című előadását¹⁴, lecserélve az eredeti műanyag medencét.

Részvételi színház, „közösség”

A nem hagyományos, megszokott színházi helyszínek és körülmények következménye az intenzívebb nézői részvétel lehet: áll ez a mindenfajta előadások előtti sorbanállások beszélgetéseiből, a stoppolásokból, ahol fellépő is lehet utas vagy sofőr, a nézőtéren helyezkedésből, szükség esetén segítségnyújtásból. Nagyon ritkán, néhány előadásban valódi színpadi jelenlétről is beszélhetünk a néző részéről: dramaturgiai, valós szerepet kap egy-egy az előadásba hívott néző: e sorok írója egy cirkuszi előadásban vált a főszereplő minden színpadi kellékes-asszisztensévé. Ám gyakran csupán a színházi előadásokra bejutás is vetekszik egy performansszal.

A törzsközönség részesévé válni identitásformáló tényező. A mezítlábasság, a nem konform válik normává: a meghitt és működő, helyszínek közötti stoppolás, vagy az a felismerés, hogy a színpadon fellépők is hasonlóan a fesztiválózó közösség részesei, mint a közönségük, egészen a közös színházi sorszámért hajnalba nyúló sorbanfekvésig. E társadalmi utópia egy szélső értéke, amikor már nem is a program a lényeges, hanem az ottlét, az atmoszférában fürdés. Az Ördögkatlan megőrizte a családiasságát, nyitottságát, és miközben talán a két fő szervező tekintetében és órarendjében, a fesztivál alatti időbeosztásából fakadóan, elveszett az egykori közvetlen személyesség, az megmaradt a fesztivál karakterében.

Faluturizmus

A fesztivál a saját identitását egy újabb elemmel gazdagítja, amikor a nézőit bevonja a falvak életébe, a fesztiválra látogatókat meghíva saját intim

¹⁴ 2022. augusztus 3.



tereikbe. Az interkulturális találkozás során a budapesti kultúrelit és a vilányi falvak lakossága együtt lélegzik, egymásnál alszik, eszik, iszik, mulat. A helyiek a részvételhez valóban rendkívül kedvezményes áron kapnak bérletet, és anyagi hasznot is jelenthet a számukra, ha szállásadóként vagy a vendéglátásban részt véve dolgoznak az Ördögkatlan idején.

A *Faluturisták* egy saját fejlesztésű előadássorozat is, amelyben a falvak történeiből, elképzelt karakterekkel egy idegenvezetés-paródiát, a városi ember helytörténetre csodálkozását rögzítették visszatérő szereplőgárdával és fesztiválévadokon átívelő történetszálakkal.

k2, majd Apertúra

Az Apertúra Társulat a k2 Színház „reinkarnációja” 2022 augusztusától.¹⁵ A *Züfec*, a k2 első színházi bemutatója társulatként lett végül a záróelőadásuk a Katlanban. Bulgakov színházi regényénél kevés találobb inspirációt találhattak volna a magyar színházi struktúrában végzett heroikus harcra.¹⁶

Vizsgáljuk meg a k2 temetését, majd Apertúraként visszatértét! 2022-ben előrelátóan gondoskodtak saját testet öltött emlékművükről is, amikor valódi közösségi alkotásra hívták a Katlan résztvevőit, hogy járuljanak hozzá az emlékmű megszületéséhez: „egy k2 szobor fából, fűből, szalmából, mindemből, mely díszként magasodik majd a /k2/ Fészekben a fesztivál idején. Lehet rá írni, rajzolni, díszíteni minden nap, hogy a végén méltó búcsút vegyünk e totemtől és a k2-től is.”¹⁷

A beremendi református templom színházi játszóhelyként 2022-ben Petőfi *Az apostolának*, 2023-ban a *Kohlhaasnak*¹⁸ adott egészen új,

¹⁵ A k2 Színház csapata 2014-ben alakult akkori kaposvári színészhallgatókból; a társulat létrehozásáért és működtetéséért Junior Prima-díjban részesültek. Azóta sikerrel vendégzerepeltek hazai és külföldi fesztiválok: az Ördögkatlantól kezdve Berlinen át Frankfurtig, Londonig, sőt, Indiáig is eljutottak. Személyi változásokat követően a k2 Színház tagjai közül többen Apertúra Társulat néven, új tervekkel vágta neki az évadnak. <https://www.erzsebetvaros.hu/articles/apertura-uj-szinhas-erzsebetvarosban>

¹⁶ Apertúra <https://szinhas.online/apertura-manufakturat-alapitottak-a-k2-szinhas-egykor-tagjai>

¹⁷ <https://ordogkatlan.hu/2022/k2-szoborosszerakas>

¹⁸ <https://szinhas.online/apertura-manufakturat-alapitottak-a-k2-szinhas-egykor-tagjai>



„megemelt” otthont. Luthert láthattuk a templomi szószékről szónokolni, illetve az apostol, majd Kohlhaas kálváriáját a bensőséges, minden zugba egy katlanozót elrejtő ültetési renddel is legfeljebb százöt főt fogadó térben, a ma is felszentelt, működő templomban. A ropogósra vasalt templomi terítőkön pihegnek a liturgiát váró nyári vágott virágok, és a közönség joggal igényeli, hogy felcsendüljenek a falakon számokkal kihirdetett liturgikus énekek. Istentisztelet helyett azonban a színelőadás teremt közösséget.

A szociális érzékenység több meghívott előadás szervező vezérmotívuma: lehet ez látszólag egyszerű exemplum, mint Kohlhaas esetében, vagy konkrétan az aktuális kultúr- és oktatáspolitikát kísérő hajcihő megjelenítése a náciellenes Fehér Rózsa mozgalom hősének, Sophie Schollnak az élettörténetét felmutató előadásban, a *Rebellisek*ben.

Az ördögkatlanos identitás része lehet akár, hogy igenis lehet mit tenni az önkénnyel szemben: Példám az identitást teremtő színházra: „... De inkább az utcán üvölni volna jó”¹⁹ – nem árult zsákbamacskát a k2 búcsúévada 2022-ben a közösség felrázását illetően.

Résztevő nézői identitást kovácsoló a k2 évtizedes működése és Katlanvendégjátékai: akár klasszikus darabokkal, akár a saját maguk írta szövegekkel határozott állásfoglalásra készítetnek, provokálják a nézőt. Gyakran pedig a helyszínre szabott tantermi előadást közös, sokszor intenzív beszélgetés követi. De már az előadás során a döntéshelyzetbe kényszerülő szereplő oldalán vagy ellenében érveket sorakoztatnak fel azért, hogy a közönséggel megvitassák azokat – a *Kohlhaas* esetében például szereplői kiszólásnak álcázottan. A kibontakozó diskurzus leválik az előadásról: megvitatódtak a főhős és felesége helyzetből fakadó dilemmái, és mindaz, amit láttunk, mintegy nyílt párterápiai tanácsadó alkalomként teljesen elvált a kiinduló Kohlhaas-helyzettől.

Konklúzió

Ellentmondásos volna a Katlan helyzete? Egy normális világban a hétköznapjainkból zökkentene ki a fesztivál ideje, annak minden „nem normális” jellemzőjével. Nem véletlen az Ördögkatlan mottója: *Nem*

¹⁹ V. GILBERT, *i. m.*



vagyunk normálisak. A jelszót szertartásosan elüvöltöttek a nyitó esten fővédnökeikkel a szervezők: Törőcsik Mari és Cseh Tamás csatakiáltásként harsogták a manifesztót. Az ott és akkor megszülető „normalitásban” a résztvevők kedvesek: a stopposokat felveszik, még ha csak az út szélén csupán bandukolnak is, az emberek egymás hegyén-hátán, békésen alszanak a színházsorszámért.

Meghaladni önmagunkat²⁰: ezt teszik a szervezők, a játszó, és végül a közönség is. A fesztiválok és a színház remélt kísérőjelensége a katarzis: „A színház a közönségé, a közönségé, amely fenntartja és amelyért létezik: csak vele és általa lélegzik. A töredezett, széthulló, ezer irányba tépett társadalomé. A kortárs dráma legjobb alkotásai éppen ezeket a töredezettségeket, ezt a széthullást kísérik meg gyógyítani”²¹ – zárom a dolgozatom Tompa Andrea kortárs magyar drámaszövegeket méltató mondataival. Ugyan az Ördögkatlanon nem csupán kortárs magyar szövegek első bemutatóival találkozunk, mégis igaznak érzem a szövegek bemutatásával a társadalmat jobbitó szándékot. A mozaikdarabkákban, az Ördögkatlan Fesztivál előadásait feltérképezve felsejlik nemcsak a közönség kíváncsiságát kereső, sőt, azt sokszor próbára tevő kreatív alkotások ereje, hanem a létrehozó helyszínnek határozott, jóra törekvő karaktere is.

Felhasznált irodalom:

ARADI Hanga Zsófia: „Nem veszünk részt a kultúrharcban”, <https://telex.hu/kult/2022/07/21/ordogkatlan-fesztival-kiss-monika-berczes-laszlo-interju-2022> [2022.10.06.]

ASSMANN, Jan: *A kulturális emlékezet – Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, Atlantisz, Budapest, 2018.

BÍRÓ Bence: Mi van veled, kortárs magyar dráma? <https://szinhaz.net/2019/01/27/mi-van-veled-kortars-magyar-drama/> [2023.augusztus 25.]

JORDAN, Jennie: *Festivalisation of cultural production. The Ecology of Culture, Community Engagement, Co-creation*, Lecce, 2022.

²⁰ <https://ordogkatlan.hu/2021/08/08/meghaladni-onmagunkat-veget-ert-a-14-ordogkatlan>

²¹ „Tompa Andrea üzenete a Magyar dráma napján”, <https://maszol.ro/kultura/Tompa-Andrea-uzenete-a-magyar-drama-napjan>



- KLAIC, D.: „From festivals to event planning.” A. AUTISSIER (ed.): *The Europe of Festivals: from Zagreb to Edinburgh, intersecting viewpoints*, Editions de l’attribut/Culture Europe International, Toulouse, 2009, 213–223.
- NORA, Pierre: „La notion de lieux de mémoire est-elle exportable ?.” Pim DEN BOER – FRIJHOFF, Willem (eds.): *Lieux de mémoire et identités nationales*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1993.
- S. VARGA Pál: „Kollektív emlékezet és történelmi tudományok”, *Studia Litteraria*, LI/1–2 (2012), 32–40.
- „Tomba Andrea üzenete a Magyar dráma napján”, <https://maszol.ro/kultura/Tomba-Andrea-uzenete-a-magyar-drama-napjan> [2022.10.06.]
- V. GILBERT Edit: „Igazán kedves önöktől, hogy néznek minket”, <https://art7.hu/szinhaz/ordogkatlan-2022/> [2022.11.06.]

Contributors

ANTAL Klaudia színháztudomány mesterszakot végzett a Károli Gáspár Református Egyetemen. Doktori disszertációját summa cum laude minősítéssel 2022-ben védte meg a Pécsi Tudományegyetemen. Doktori értekezésében a politikai és politikus színház közti különbséget, illetve a részvételi színház politikusságát vizsgálta. 2013 óta rendszeresen ír kritikát, tanulmányt, recenziót többek között a *Színház*, a *Tánckritika*, a *Theatron*, a *Jelenkor* és a *Parallel* számára. 2023-ban Bécsy Tamás-díjat kapott az eddig elért kutatási eredményeiért.

Klaudia ANTAL completed her MA in Theatre Studies at Károli Gáspár University of the Reformed Church in Budapest. She defended her doctoral dissertation in 2022 summa cum laude at the University of Pécs. In her dissertation she distinguished politically inclined theatre from theatre with a political agenda and examined the politics of participatory theatre. Since 2013 she has written criticism, studies and reviews for *Színház*, *Tánckritika*, *Theatron*, *Jelenkor* and *Parallel*, among others. In 2023 she received the Tamás Bécsy Award for her research results.

*

BÁLINT Zsófia a Szegedi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Karának magyar-, dráma- és színházismeret osztatlan szakos hallgatója. Kutatási területe a táncszínház és bábszínház kapcsolata, illetve a traumaábrázolás gyerekeknek szóló bábszínházi előadásokban. Jelen tanulmányával a 36. Országos Tudományos Diákköri Konferencián Humán Tudományi Szekciójának Színháztudomány tagozatán első helyezést ért el. A tanulmány bővített verziója a *Theatron* folyóirat 2023-as év 2. számában jelent meg „Az emberi test és a báb kapcsolata”



címen. További színházzal kapcsolatos írásai megtalálhatóak a *Revizor*, a *Tiszatájonline* és a *Spirituszonline* weboldalain.

Zsófia BÁLINT is a Hungarian Drama and Theatre Studies undergraduate student at the Faculty of Arts and Social Sciences of the University of Szeged. Her research focuses on the relationship between dance theatre and puppet theatre, as well as the representations of trauma in puppet theatre performances for children. She achieved first place in the Theatre Studies section of the Humanities Division at the 36th National Scientific Students Conference with the study published in the current volume. An extended version of this text was published in the second issue of *Theatron* in 2023 under the title „The Relationship Between the Human Body and Puppetry”. She also writes about theatre for the websites of *Revizor*, *Tiszatájonline* and *Spirituszonline*.

*

BONCZIDAI Dezső az Ariel Gyermek- és Ifjúsági Színház bábszínésze és a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem egyetemi adjunktusa. Több alkalommal tartott továbbképzést pedagógusok és hallgatók számára. 2021-ben doktorált színháztudományból a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Doktori Iskolájában. Kutatási területe a magyar vásári bábtradíciók, ezen belül a magyar vásári bábjáték története, a Korngut-Kemény család bábos tevékenysége és az erdélyi konvencionális bábszínházi térben előadott vásári bábjátékok. Tanulmányai a *Theatron*, a *Symbolon*, a *Játéktér* és a *Korunk* folyóiratban jelentek meg.

Dezső BONCZIDAI is a puppeteer at the Ariel Youth and Children's Theatre and is an assistant professor at the University of Arts Târgu Mureş, Romania. He has held multiple workshops and seminars for educators and students. He obtained his PhD in 2021 in the field of Theatrical Arts Science at the Doctoral School of the University of Arts Târgu Mureş. His field of research is the study of Hungarian fair puppetry traditions (with a focus on the history of Hungarian fair puppet plays), the activities of



the Korngut-Kemény family, and fair puppet plays performed on conventional stages in Transylvania. His studies have been published in such periodicals as *Theatron*, *Symbolon*, *Játéktér* and *Korunk*.

*

CZABALA Zsófia 1997-ben született Orosházán. Tanulmányait a Szegedi Tudományegyetemen végzi magyartanár, dráma- és színházismerettanár szakon. A színikritikaírással az egyetemen találkozott először. Teátrista néven internetes blogot ír, 2022/2023-ban részt vett a *Színház* folyóirat színikritikusi mentorprogramjában. 2020-2022-ben a szegedi THEALTER Fesztivál Blog jr. csapatát erősítette. Rendszeresen ír kritikákat a *Színház* folyóiratnak, valamint a *Spirituszonline*-nak. A THEALTER 30(+1) színház-tudományi konferenciából összeállított kötetben jelent meg „Szövegalkotás a társadalmi felelősségvállalás jegyében a k2 Színházban” című tanulmánya.

Zsófia CZABALA was born in 1997 in Orosháza, Hungary. She is a student at the University of Szeged, Hungary. She first started studying theatre criticism at university. She has a blog under the name Teátrista, and during the 2022/2023 season she participated in the *Színház* magazine's mentoring programme for theatre critics. Between 2020 and 2022 she was part of the THEALTER Festival Blog jr. team in Szeged. She regularly writes reviews for *Színház* and *Spirituszonline*. Her study titled „Creating Texts in the Spirit of Social Responsibility in the k2 Theatre” was published in a volume compiled from the THEALTER 30(+1) theatre conference.

*

CSEH Dávid Sándor az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kara és a Színház- és Filmművészeti Egyetem elvégzése után 2022-ben sikeresen megvédte doktori disszertációját az ELTE BTK Filozófiatudományi Doktori Iskolájában. A European Network of Japanese Philosophy [ENOJP] tagja. A Képzőművészeti Egyetem Látványtervező Tanszékének adjunktusa. Tanulmányokat, recen-



ziókat és esszéket publikált a *Theatronban*, a *Revizoron*, *A műértőben* és a *Távol-Keleti Tanulmányokban*, és több mint száznegyven ismeretterjesztő cikke jelent meg a *Mondo Magazin* című popkulturális kéthavi lapban. Szabadúszó színházi dramaturgként is dolgozik. 2022 januárjában mutatták be *Szélvész után is szép vagy* című kétszereplős monodramáját a Vígszínház Házi Színpadán.

Dávid Sándor CSEH graduated from the Humanities Faculty of Eötvös Loránd University and the Hungarian University of Theater and Film Arts and later received his PhD at the former in 2022. He is a member of the European Network of Japanese Philosophy [ENOJP]. He is currently an assistant professor at the Scenography Department of the Hungarian University of Fine Arts. His studies, reviews and essays have been published in *Theatron*, *Revizor*, *A műértő* and the *Journal of East Asian Cultures*, with over a hundred and forty articles in the popcultural bi-monthly *Mondo Magazin*. He is also a freelance theatre dramaturg. His first full-length play, *Szélvész után is szép vagy* (After the Storm) had its premiere on the studio stage of Vígszínház in 2022.

*

CSELLE Gabriella jelenleg a Pécsi Tudományegyetem elsőéves doktorandusz hallgatója az Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskolában. Kutatási területe a cigányok reprezentációja a magyar drámában és színpadon. Emellett bábtörténetet tanít a Keleti István Művészeti Iskolában.

Gabriella CSELLE is currently a first-year PhD student in Literature and Cultural Studies at the University of Pécs. Her research interests include the representation of Romani people in Hungarian drama and theatre. She also teaches puppet history at the Keleti István School of Arts in Budapest.

*



CSETE Borbála magyar–francia szakos tanár, a Debreceni Kossuth Lajos Tudományegyetemen, majd a Paris 8 Egyetemen végzett európai tanulmányokat. 2012–2018 között CSR-t és franciát tanított a budapesti Milton Friedman Egyetemen. A jakartai Universitas Indonesia vendégoktatója. Színházi fesztiválokról ír doktori értekezést a Pécsi Tudományegyetemen.

Borbála CSETE is a teacher of Hungarian and French. She graduated from Kossuth Lajos University, Debrecen, and received a degree in European Studies at Paris 8 University. She taught CSR at Milton Friedman University in Budapest and is a guest lecturer at Universitas Indonesia in Jakarta. She is preparing a doctoral thesis at the University of Pécs on theatre festivals.

*

DOMA Petra japanológus, színháztörténész. Alap-, illetve mesterszakos diplomáját az Eötvös Loránd Tudományegyetemen és a Károli Gáspár Református Egyetemen szerezte. 2014 és 2018 között a Pécsi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója volt. Disszertációját – amely három japán színésznő munkásságát vizsgálta interkulturális kontextusban – summa cum laude minősítéssel 2020-ban védte meg. 2022-ben jelent meg első önálló monográfiája *Az idegen vonzásában. Sadayakko, Matsui Sumako és Hanako: színésznők az interkulturális színház kontextusában* címmel. Az elmúlt években számos hazai és nemzetközi konferencián vett részt, illetve több japanológiai és színháztudományi kötet szerkesztője volt. Tanulmányai jelentek meg tanulmánykötetekben és tudományos folyóiratokban, például az *Orpheus Nosterben*, a *Távol-keleti Tanulmányokban*, és a *Theatronban*. 2021 óta a Károli Gáspár Református Egyetem adjunktusa.

Petra DOMA is a japanologist and theatre historian. She graduated from Eötvös Loránd University with a bachelor's degree and completed a master's degree at Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary. Between 2014 and 2018 she studied for her PhD at the University of



Pécs. In her dissertation which she defended *summa cum laude* in 2020 she examined three Japanese actresses' careers in an intercultural context. Her first book, *Attracted by the Strange. Sadayakko, Matsui Sumako and Hanako: Actresses in the Context of Intercultural Theatre* was published in 2022. She has attended numerous Hungarian and international conferences and edited several volumes in the field of Japanese studies and theatre studies. Her latest papers were published in anthologies and journals such as *Orpheus Noster, Journal of East Asian Cultures* and *Theatron*. Since 2021 she has been an assistant professor at Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary.

*

EGRI Petra tanszékvezető adjunktus a Pécsi Tudományegyetem Alkalmazott Művészetek Tanszékén. 2023-ban szerzett doktori fokozatot a PTE Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskolájában *summa cum laude* minősítéssel. Kutatási területei a performanszművészet, a divatelmélet és a dekonstrukció. Publikációi magyar, angol és orosz nyelveken jelentek meg. Egy színháztudományi kötet társszerkesztője a Kronosz Kiadónál, illetve az Eötvös Collegiumnál. 2021 nyarán ösztöndíjas volt Robert Wilson archívumában (USA, New York). 2023-ban jelent meg a radikális divatperformanszokról szóló önálló könyve *Divatelmélet, teatralitás, dekonstrukció: kortárs divatperformanszok* címmel a Szépirodalmi Figyelő Alapítvány gondozásában, amely elnyerte az Év Könyve díjat. 2024-ben angol nyelvű könyvfejezete jelent meg a *Bloomsbury Digital Fashion* című kiadványában.

Petra EGRI is an assistant professor and head of the Department of Applied Arts at the University of Pécs. In 2023 she received her *summa cum laude* PhD degree from the Doctoral School of Literature and Cultural Studies at the University of Pécs. Her research interests include performance art, fashion theory and deconstruction. Her publications have appeared in Hungarian, English and Russian. She is the co-editor of a volume on theatre studies at Kronosz Publishing and Eötvös Collegium. In the



summer of 2021, she was a fellow at the Robert Wilson Archive (USA, New York). In 2023 her book on radical fashion performances, *Fashion Theory, Theatricality, Deconstruction: Contemporary Fashion Performances* was published by the Szépirodalmi Figyelő Foundation and won the Book of the Year Award. She has a book chapter (“Balmain x Barbie: A Fashion NFT Case Study”) published by Bloomsbury in *Digital Fashion: Theory, Practice and Implications*.

*

GARAI Judit a korábbi Színház- és Filmművészeti Egyetem (SZFE) dramaturg szakának volt hallgatója, majd osztályvezető tanára. Tanított dramaturgokat, rendezőket, színészeket, drámainstruktorokat, rendezőasszisztenseket. A Balassi Intézet műfordítóképzésének társvezetője, valamint kortárs magyar dráma szemináriumot tart. Az ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskolájának doktorandusza, témavezetője Dr. Imre Zoltán. A Lengyel Anna alapította PanoDráma egyik dramaturgja volt, ahol dokumentumdrámákat hoztak létre verbatim módszerrel. Emellett számtalan közösségi és részvételen alapuló színházi projektnek volt alkotója, valamint dolgozott kőszínházban és függetlenekkel, vidéken, határon túl és Budapesten is. Több prózai művet adaptált színpadra, többek között Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődését*, Kosztolányi *Neroját*, Ulickaja *Életművésznők* című regényét. Több mint három évig volt a Partizán YouTube-csatorna felelős és vezető szerkesztője.

Judit GARAI was a student of dramaturgy at the former University of Theatre and Film Arts (SZFE) and later head teacher of the dramaturgy class. She has taught dramaturgs, directors, actors, drama instructors and assistant directors. She is co-lead of the training course for literary translators at the Balassi Institute and holds a seminar on contemporary Hungarian drama. She is a PhD student at the Doctoral School of Literary Studies at the Humanities Faculty of Eötvös Loránd University, supervised by Dr. Zoltán Imre. She was one of the dramaturgs of PanoDrama, the theatre group founded by Anna Lengyel, where documentary dramas



were written and performed using the verbatim method. She has created numerous community and participatory theatre projects and has worked both in traditional theatre and with independent theatre groups in Budapest, in the countryside, and abroad. She has adapted several prose works for the stage, including Dostoevsky's *Crime and Punishment*, Kornél Kosztolányi's novel *Nero*, and Lyudmila Ulitskaya's *Women's Lies*. She was the editor-in-chief of the Hungarian YouTube channel, *Partizán* for the last three years.

*

GYÁRFÁS Orsolya az ELTE Esztétika Doktori Iskola doktorandusza, disszertációjának témája a nem és szexualitás reprezentációja az *opera seria*ban. Kutatói érdeklődésének középpontjában az operai recepció- és interpretációtörténet, recepcióesztétika, valamint a rendezői színház működése áll. Doktori képzése alatt barokk opera, Mozart és az *opera seria*, illetve a rendezői színház témájában tartott órákat az ELTE BTK Esztétika Tanszékén. Operakritikusként angolul a *Bachtrack*, magyar nyelven a *Revizor Online* és a *Színház* folyóirat felületein publikál.

Orsolya GYÁRFÁS is a doctoral candidate at the ELTE Doctoral School of Aesthetics working on her dissertation about the representations of gender and sexuality in *opera seria*. Gyárfás's main fields of research are the history of reception and interpretation in opera, reception aesthetics, and the scientific analysis of Regietheater. During her PhD studies she taught classes at the ELTE-BTK Department of Aesthetics on Baroque opera, Mozart and *opera seria*, and Regietheater. As a freelance opera critic Gyárfás regularly publishes articles in *Bachtrack* in English, and on *Revizor Online* and *Színház* in Hungarian.

*

HARY Judit a kolozsvári Gheorghe Dima Zeneakadémián szerzett énekesi és énektanári diplomát 1996-ban, majd ugyanott Magiszteri diplomát



1997-ben. 1994 óta jelen pillanatig a Kolozsvári Magyar Opera magánéneke, az opera- és operett-irodalom jelentős főszerepeinek a tolmácsolója, számos operaház vendégművésze belföldön, külföldön egyaránt. 2021 óta a kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetem Színház és Film Karán egyetemi adjunktus, hangképző tanári minőségben. Ugyanitt harmadéves doktorandusz DLA képzésen. Doktori dolgozatában a színpadiének és -beszéd kölcsönhatását, egymást erősítő technikáját és problematikáját kutatja.

Judit HARY graduated from the Gheorghe Dima Academy of Music in Cluj-Napoca with a bachelor's degree in Voice and Vocal Training in 1996, and a master's degree in 1997. Since 1994 she has been a soloist at the Hungarian Opera of Cluj-Napoca, performing lead roles from operatic and operetta literature, and has been a guest artist at several opera houses in Hungary and abroad. She is currently a third-year doctoral student pursuing her DLA at the same institution. Her doctoral thesis explores the interplay between – and the mutually reinforcing techniques and challenges of – singing and speaking onstage.

*

HETESI Júlia Fanni 1996-ban született Pécsen. A Pécsi Tudományegyetem magyar-média tanári szakát 2021-ben végezte el. Ezt követően a Károli Gáspár Református Egyetemen szerzett diplomát drámapedagógusként. Jelenleg a Pécsi Tudományegyetem Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskolájának doktorandusza. Kutatási témája a hazai Slam Poetry műfaja, annak meghonosodása és jellegzetességei.

Júlia Fanni HETESI was born in 1996 in Pécs. She graduated from the University of Pécs in 2021. Afterwards she graduated as a drama teacher at the Károli Gáspár University of the Reformed Church. She is currently a PhD student at the Doctoral School of Literature and Cultural Studies of the University of Pécs. Her research topic is the Hungarian Slam Poetry genre, its establishment and characteristics.



*

JÁKFAI Magdolna, DSc, színháztörténész, a Pécsi Tudományegyetem Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskolájának professzora. Könyvei a klasszikus és a neoavantgárd színház eseményeit elemzik, a magyar realista színház emlékezetét pedig a színházi befogadás kortárs folyamatként mutatják be. A *Theatron* színháztudományi periodika és a Philther kutatások egyik alapítója, a Magyar Tudományos Akadémia Színház- és Filmtudományi Állandó Bizottságának elnöke.

Magdolna JÁKFAI, DSc is a theatre historian and professor at the Doctoral School of Literature and Cultural Studies at the University of Pécs. Her books analyse classical and neo-avant-garde theatre performances and present the memory of Hungarian realist theatre as a contemporary process of theatre reception. She is one of the founders of the *Theatron* theatre studies periodical and the Philther research project and is the chairwoman of the Committee on Theatre and Film Studies at the Hungarian Academy of Sciences.

*

KÉKESI KUN Árpád a Károli Gáspár Református Egyetem Színháztudományi Tanszékének és a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Doktori Iskolájának oktatója, a *Theatron* színháztudományi periodika (1998–) és a Philther-kutatások (2010–) egyik alapítója. Az 1990-es évek közepe óta rendszeresen publikál elméleti és történeti tanulmányokat a magyar és az európai színházról. Kutatásai előterében az ezredforduló színházi folyamatai, a rendezés színházának története, a zenés színház múltja és jelene, különféle formációi, illetve a második világháború utáni magyarországi színjátszás állnak.

Árpád KÉKESI KUN is an Associate Professor at the Department of Theater Studies, Károli Gáspár University of the Reformed Church, Budapest. His research work and publications focus on 20th century and contemporary



trends in director's theater, as well as the past and present of music theater. He is the author and editor of eleven books and more than seventy essays on various aspects of the performing arts.

*

Kiss Gabriella, színháztörténész, szakfordító, drámapedagógus, a Károli Gáspár Református Egyetem Színháztudományi Tanszékének docense, a *Theatron* színháztudományi periodika és a *Philther*-kutatások egyik alapítója (<https://theatron.hu/>). Kutatásai középpontjában jelenleg a kortárs színház és a színházi nevelés kapcsolata áll.

Gabriella Kiss is a theatre historian, translator and drama teacher. She is an associate professor at the Department of Theatre Studies, Károli Gáspár University of the Reformed Church, Budapest, and research teacher at Szent István High School, Budapest. She is the co-founder of the *Theatron* journal in performance studies and the *Philther-hub* (www.philther.hu). During the last decade her research has focused on the relationship between contemporary theatre and theatre in education.

*

MATEKOVICS János Zoltán Sepsiszentgyörgyön született 1972-ben, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem doktorandusza, könyvtáros, újságíró és színháztörténész. Kutatási területe a Sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színház előadásai a Ceausescu-rendszerben. Kutatási módszere a *Philther* metodika. Számos hazai és nemzetközi színháztudományi konferencia aktív résztvevője. Előadóként részt vett Marosvásárhelyen, Csíkszeredában, Budapesten, Kolozsvárt és Szegeden tartott különböző szakmai konferenciákon. Sepsiszentgyörgyön ismeretterjesztő színháztörténeti előadásokat tart a nagyközönségnek. Megjelent tanulmányai: „Tematizációs trendek a háromszéki nyomtatott sajtóban”, [*ME.DOK*], XII/2 (2017), 45–55., és „Viaduktok literatúránk felett” *Sugárút*, IV/1 (2018), 29–32.



János Zoltán MATEKOVICS was born in Sfântu Gheorghe, Romania in 1972. He is a doctoral student at the University of Arts of Târgu Mureș, and is also a librarian, journalist and theater historian. His research area is the performances of the Sfântu Gheorghe's Hungarian State Theater during the Ceaușescu regime. His research method is the Philther methodology. He is an active participant at numerous domestic and international theater studies conferences. As a lecturer he participated in various professional conferences held in Târgu Mureș, Miercurea Ciuc, Cluj-Napoca, Budapest and Szeged. In Sfântu Gheorghe he regularly gives informative theater history lectures for the general public. His published studies include „Tematizációs trendek a háromszéki nyomtatott sajtóban” [Thematization Trends in The Háromszék's Printed Press], [*ME.DOK*], XII/2 (2017), 45–55., and „Viaduktok literatúránk felett” [Viaducts Over Our Literature], *Sugárút*, IV/1 (2018), 29–32.

*

SCHANDL Veronika a Pázmány Péter Katolikus Egyetemről kapott magyar-angol szakos diplomát 1999-ben. Doktori disszertációját az Eötvös Loránd Tudományegyetem Reneszánsz és Barokk Doktori Iskolában védte meg 2006-ban. 2013-ban színháztudományi diplomát szerzett a Károli Gáspár Református Egyetemen. Magyarországon és külföldön széles körben publikált a shakespeare-i előadástörténet témájában, könyve 2008-ban jelent meg *Shakespeare's Plays on the Stages of Late Kádárist Hungary – Shakespeare Behind the Iron Curtain* címmel. A Rutgers Egyetemen a Fulbright vendégprofesszora volt, ösztöndíjjal a University of Notre Dame-en, a Ludwig Maximilián Universitát-en, a Birminghami Egyetem Shakespeare Intézetében és a Folger Shakespeare Könyvtáron kutatott. A PPKE Angol Tanszékének docense. Jelenleg egy monográfiát ír Major Tamás Shakespeare rendezéseiről, illetve huszadik-huszonegyedik századi Shakespeare-burleszkekkel foglalkozik.

Veronika SCHANDL is an associate professor at Pázmány Péter Catholic University in Hungary. Her research is centred on Shakespeare in



performance, with a special focus on Socialist, politicised productions of Shakespeare in Eastern-Europe. Her book, *Shakespeare's Plays on the Stages of Late Kádárist Hungary – Shakespeare Behind the Iron Curtain* was published in 2008. Currently she is writing a monograph on Hungarian director Tamás Major's stagings of Shakespeare, while also doing research into Shakespearean burlesques and theatrical nostalgia.

*

SEDIÁNSZKY Nóra a PTE Irodalom- és Kultúratudományi Doktoriskolájának harmadéves hallgatója, emellett színházi dramaturg, fordító, 2016 óta a nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház művészeti tanácsadója. Kutatási területe, doktori disszertációja témája: női alkotók és gondolkodók Velencében a reneszánsztól a XIX. századig. 1995-ben diplomázott olasz nyelv- és irodalom szakon az Eötvös Loránd Tudományegyetemen, 2000-ben pedig az akkori Színház- és Filmművészeti Főiskola dramaturg-színházstudományi szakán. 1995 óta rendszeresen publikál különböző szaklapokban és internetes fórumokon. Dramaturgként az elmúlt huszöt évben számos helyen dolgozott Budapesten és vidéken, a határon túl és külföldön. Első rendezésére 2010 márciusában került sor, a budapesti Thália Színházban. A Saxum Kiadónál négy kulturális útirajza jelent meg. Oktatóként és óraadóként is dolgozik, leggyakrabban színház- és kultúrtörténetet, valamint dramaturgiát oktat, emellett több nyelvből fordít.

Nóra SEDIÁNSZKY is a third-year student at the Doctoral School of Literature and Cultural Studies at the University of Pécs. She is also a theatre dramaturg and translator, and since 2016 has been an artistic consultant at the Móricz Zsigmond Theatre in Nyíregyháza, Hungary. Her research interest and doctoral thesis topic: female artists and thinkers in Venice from the Renaissance to the 19th century. She graduated in Italian Language and Literature from Eötvös Loránd University in 1995, and in Drama and Theatre Studies from the University of Theatre and Film Arts in 2000. Since 1995 she has been a regular contributor at various print periodicals and online magazines. Over the past twenty-five years she has worked



as a dramaturg in Budapest and in the countryside, as well as abroad. Her first directorial work had its premiere in March 2010 at the Thália Theatre in Budapest. She has published four cultural travel diaries. She also works as a teacher, most often teaching theatre and cultural history and dramaturgy, as well as translating from several languages.

*

SZABÓ Réka Dorottya Szabadkán született. Jelenleg a Szegedi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Karának végzős, magyar alapszakos hallgatója. Esterházy Péter drámáinak esztétikai vonatkozásait kutatja, színháztörténeti elemzéseket készít és színikritikákat ír. A kötetben szereplő tanulmány anyagából tartott beszámoló volt élete első konferenciaelőadása.

Réka Dorottya SZABÓ was born in Subotica. She is currently in her final year of the BA Hungarian course at the Faculty of Humanities and Social Sciences of the University of Szeged. She is doing research into the aesthetic aspects of Péter Esterházy's plays, while also writing historical analyses of theatre and reviews about stage performances. Her study in this volume is based on her first ever conference presentation.

*

SZÉKELY Rozália színművész, gyermek- és ifjúsági irodalom, színháztudomány szakokat végzett, jelenleg szabadúszó. Gyermekkorától fogva dolgozik színészként színházban és filmekben egyaránt. Első, önálló színdarabját, a *Kálvária lakópark*-ot a Trafó mutatta be 2018-ban, a szerző rendezésében. Az előadás részt vett a XIII. DESZKA Fesztiválon.

Rozália SZÉKELY is an actress who has received degrees in children and youth literature and theatre studies and is currently a freelancer. She has been working as an actress in theatre and film since her childhood. Her first play, *Kálvária lakópark*, had its premiere at Trafó in 2018, and was



directed by the author herself. The performance was part of the 13th DESZKA Festival.

*

TARI Eszter 2004-ben diplomázott vizuális nevelőtanár szakon a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karán. DLA-fokozatát 2010-ben nyerte el ugyanitt a Doktori Iskolában. Festőművész, valamint 2012-óta a PTE KPVK Alkalmazott Művészetek Intézetének adjunktusa. Többször tartózkodott huzamosabb ideig Közép-Jáván kutatóként és oktatóként egyaránt. Kutatási területe a jávai árnyjáték, a kreativitás és a kisgyermekek vizuális nyelve. 2009-ben publikálta könyvét a vajangról *Jávai árnyak* címmel.

Eszter TARI graduated from the Faculty of Music and Visual Arts of the University of Pécs in 2004. She earned her DLA at the Doctoral School of the same institution. She is a painter and since 2012 has been an assistant professor at the Faculty of Cultural Sciences, Education and Regional Development of the University of Pécs. She has spent long periods of time in Central-Java as both a researcher and a lecturer. Her research fields include the Javanese wayang kulit, and the creativity and visual language of children. Her book about wayang, titled *Jávai árnyak* (Javanese Shadows), was published in 2009.

*

TASNÁDI-SÁHY Péter színházrendező, drámaíró Magyarországon és Románia kőszínházaiban dolgozik, emellett fórum-színházi műhelyeket vezet mindkét országban. A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen szerzett mester diplomát színházrendezésből Bocsárdi László osztályában, jelenleg a Babeş-Bolyai Tudományegyetem Színház- és Filmművészeti Doktori Iskolájában doktorandusz.

Péter TASNÁDI-SÁHY is a theatre director and playwright working in Hungary and Romania, conducting forum-theatre workshops in both



countries. He holds a master's degree in theatre directing from the University of Arts, Târgu Mureş, Romania, and is currently a DLA candidate at Babeş-Bolyai University, Cluj, Romania.

*

VARGA Kinga 1987-ben született Budapesten. Az Eötvös Loránd Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskola Összehasonlító Irodalomtudomány Programjának doktorjelöltje. Disszertációja Kosztolányi Dezső cselédregényének, az Édes *Annának* színpadi feldolgozásait hasonlítja össze. A témában eddig négy tanulmánya jelent meg, az ötödik megjelenés alatt van. Ezek kifejtették az Édes *Anna* közel harminc adaptációjának általános természetét, a különböző politikai berendezkedések előadásokra gyakorolt hatását, egyes előadások szövegekönyveinek textológiai összefüggéseit, illetve külön vizsgálta egyes feldolgozások alkalmazott színházi-előadás minőségét. A szerzőt a színház, a film, a cirkusz és az irodalom határterületei vonzzák. Szabadúszó kulturális újságíró.

Kinga VARGA was born in Budapest in 1987. She is a doctoral candidate of the Comparative Literature Studies Programme at the Doctoral School of Literary Studies at Eötvös Loránd University. Her dissertation compares various stage adaptations of Dezső Kosztolányi's novel about a servant girl, *Édes Anna*. She has published four studies on the subject so far, with the fifth being under publication. These explained the general nature of the nearly thirty stage adaptations of the novel, the influence of the contrasting political systems on the individual stage versions, the textological relationships between the performance texts, and also examined the quality of the theatrical performances of these different adaptations. The author is primarily interested in the border areas between theatre, film, circus and literature. She also works as a freelance cultural journalist.

*



VAMOS Kornélia a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán 2008-ban szerzett magyar szakos bölcsész és tanár diplomát, majd 2021-ben abszolutóriummal végzett a Pécsi Tudományegyetem Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskolájában, doktorjelölt. Fő kutatási területe az archaikus és a klasszikus kori görög irodalom kiemelkedő alkotásaiban megjelenített nőalakok tipológiai vizsgálata, publikációi is ebben a témában jelennek meg. Jelenleg a Budapesti Egyetemi Katolikus Gimnázium tanára, Budapesten él.

Kornélia VAMOS obtained her Masters of Humanities and teaching degree in Hungarian Literature and Grammar in 2008 at the University of Pécs, then completed the PhD programme with a pre-degree certification from the Department of Literature and Cultural Studies at the University of Pécs where she is now a PhD candidate. The objective of her research is to analyse the typology of female characters introduced in ancient and classical Greek literature. Her method classifies each heroine based on the means of their sacrifice. The benefits of this typology help analyse and understand both classical Greek and modern drama. She is currently a teacher at the Budapesti Egyetemi Katolikus Gimnázium.

*

VIDÓ Gábor Tamás a Pécsi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar Interdiszciplináris Doktori Iskola történéssz hallgatója. Kutatási területe a Kádár-kori amatőr színházi csoportok és az államhatalom viszonyrendszere. Korábban újságíróként dolgozott.

Gábor Tamás VIDÓ is a student of history at the Interdisciplinary Doctoral School of the Faculty of Humanities and Social Sciences at the University of Pécs. His research interests include the relationship between amateur theatre groups and the regime during the Kádár era in Hungary. Previously he worked as a journalist.

