
színház közösség Petra Fornayová tér antik tragédia
Gemza Melinda opera kortárs zenetudomány előadás
néző koreográfia Szilágyi Zsófia Emma rítus Antigoné
színházlátogatás mozgás reprezentáció hagyomány
elrendezés Jákfalvi Magdolna független dramaturgia
dráma színpadi tér színháztörténet Szent Johanna
éneklés pedagógia interteatralitás beszéd zene hely
hang játéktér adaptáció Kvéder Bence Gábor színház
hagyományos alternatív A falu rossza táncszínház Ulay
Monteverdi Eötvözet SZITU Iphigeneia
elkötelezett 2024 Illyés Gyula
kőszínház játéktér Bodó Viktor kortárs
Philther-módszer hős színház tér lázadás
A te országod Shakespeare szöveg közösség hiány
Macskajáték hely zsarnokság Olajos Gábor magyar
színház Nagy Adam tánc interpretáció hatalom
társadalmi felelősségvállalás muzsikusok vidék halál
ifjúság dramaturgia színpad mozgásszínház kánon
Pamlényi Laura kritikai hang Örkény szégyen előadás
átdolgozás botrány rendezés színész technológia test
kínai nagy fal Orfeo reflektív Kékesi Kun Árpád
kultúrpolitika Kutyaportéka amatőr színjátszás nemzeti
Cselle Gabriella részvétel táncművészet heterotópia
népszínmű Lovers performansz Deres Kornélia mozgás
Hegedűs Ágnes Szolnok cigányreprezentáció koreográfia
rendezés Kafka hagyomány görög konceptuális tánc
művészet Írország átalakulástörténet opera drámaelmélet
Molnár Flóra Kádár-korszak szakítás Iphigeneia kultúra
közösség nézőtér tragédia Egri Petra idő cselekmény
Keersmaeker kotta áldozat sajtó test restauratív
Pygmalion népszínház Marina Abramović jelenlét
Vámos Kornélia tragédia mutatványosok repertoár idő
elkötelezett színház kritikus előadás újdramaturgia
hagyomány tér mozgás elemzés független tánc színpad
Bánk bán fesztivál Philther-módszer mozgás alternatív
Tóth Ede villanydelejes zongora vidék G. B. Shaw
kommunikáció előadáselemzés szöveg színháztudomány

SZITU
Kötet 2024

2025



Emberi Erőforrások Minisztériuma



EMBERI ERŐFORRÁS TÁMOGATÁSKEZELŐ



Nemzeti Tehetség Program

A kiadvány a „Szakkollégiumok tehetséggondozó programjainak támogatása” című pályázat keretében (NTP-SZKOLL-25-0017) valósult meg.

ELTE Eötvös József Collegium
Budapest, 2025
Felelős kiadó: Dr. Horváth László, az ELTE Eötvös Collegium igazgatója
Szerkesztők: Doma Petra és Jászay Tamás
Copyright © Eötvös Collegium 2025 © A szerzők
Minden jog fenntartva!
A nyomdai munkálatokat a CC Printing Szolgáltató Kft. végezte.
1055 Budapest, Falk Miksa utca 7. II. emelet 10/A
Törvényes képviselő: Magyar Szilvia
www. ccprinting.hu
ISBN 978-615-5897-81-8

Tartalomjegyzék

Szerkesztői előszó 7
Abstracts 9

Jákfalvi Magdolna
Értekezés a dramaturgiáról
Az *elrendezés* gyakorlata Szophoklész *Antigoné*jában 17
Vámos Kornélia
Árulás és szégyen a tragédia színpadán
Iphigeneia, az önfeláldozó nőalak 33
Deres Kornélia
Láthatóvá tenni a láthatatlant: színház és tudományos
látványosság a XIX. században 53
Kvéder Bence Gábor
Az még nem múlt, ami rég elmúlt
Mítoszok újrajátszása G. B. Shaw színházában 67
Olajos Gábor
Monteverdi *L'Orfeo* című operája az újrafelfedezés
korszakában, 1904-től 1954-ig 89
Cselle Gabriella
Szótlan muzsikusok – *A falu rossza* cigányreprezentációi
Örkény István átdolgozásában 107
Kékesi Kun Árpád
Színháztörténet félárnyékban:
a *Macskajáték* szolnoki ősbemutatójáról 119
Egri Petra
Bakancs, túrabot és könnyek: Abramović és Ulay *The Lovers:*
The Great Wall performansza és mediális megjelenései 135
Pamlényi Laura
Helyhatározás – A magyar vidék színpadi reprezentációja ... 147

Gemza Melinda
A népszínház mint vidéki kőszínházi modell 157
Molnár Flóra
Dramaturgia a kortárs európai mozgásszínházban Anne Teresa De Keersmaeker koreográfiáinak szervezőelveiről..... 177
Adam Nagy
A konceptuális tánc – kapu a határok között 197
Szilágyi Zsófia Emma
A meghatározhatatlanság és személytelenség színházi alternatívái Bodó Viktor két Kafka-adaptációjában..... 213

Contributors 225

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 2024. április 25. és 27. között megrendezett második Eötvözet SZITU előadásainak tanulmánnyá alakított változatait tartalmazza.

Nagy örömünkre szolgál, hogy a kötetben tizenkét tanulmány kapott helyet, s rendkívül megtisztelő, hogy a hallgatói és kutatói írások mellett a konferencia plenáris előadója, Jákfalvi Magdolna is elfogadta felkérésünket. A tizenkét 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 népszínmű, a kortárs, illetve századfordulós magyar drámaírás és színháztörténet, az opera, valamint a táncszínház területeire kalauzolnak, továbbá megismerkedhetünk az európai mozgásszínház és az ír drámatörténet egy-egy szeletével, valamint performanszok és mutatványosok 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: Fuchs Líviának, Karsai Györgynek, Kelemen

Zoltánnak, Kricsfalusi Beatrixnek, Kurdi Máriának, Megyeri Lénának és Újváriné Illés Máriának, valamint az Eötvös Collegiumnak és Horváth László igazgató úrnak, hogy immár hetedik alkalommal támogatta egy újabb *SZITU* megjelenését. E segítség nélkül a kötet ez alkalommal sem jöhetett volna létre.

Budapest, 2025. december 31.

Doma Petra, Jászay Tamás

Abstracts

Gabriella Cselle

Silent Musicians
Roma Representations of *A falu rossza* in István Örkény's Adaptation

Although stereotypical representations of Roma are not exclusive to the history of Hungarian drama, there are several notable examples. One such case is Ede Tóth's 1874 folk play, *A falu rossza*. Compared with other 19th-century dramatic texts, the play gives the Roma characters a larger role, making their voices more accessible to close analysis. István Örkény's 1965 adaptation, however, differs in its representation of Roma. It is more stereotypical in the way it silences these characters, yet less stereotypical in how it shifts comic elements onto other figures. This paper demonstrates these claims through an analysis of the text and contemporary reviews of the stage production based on it.

Keywords: Roma representation, folk play, adaptation, Hungarian drama, parody

Kornélia Deres

Making the Invisible Visible: Theatre and Scientific Spectacle in the 19th Century

The chapter argues that public theatres played a pivotal role in staging scientific spectacles throughout the 19th century. These institutions frequently hosted entertainers whose repertoires encompassed the latest visual technologies, optical illusions, acrobatic shows, and electrical demonstrations. In many instances, theatres substantially contributed to the circulation

of scientific knowledge. Focusing on the long tradition of electric spectacles, the chapter examines how, in the 1850s, the Hungarian National Theatre became a venue for Leó Hamar's electromagnetic pianos. Through an analysis of the performance's dramaturgy, visuality, and multimedia elements, it highlights the creativity of the staging and its attempts to fascinate and astonish audiences perception and imagination.

Keywords: scientific spectacle, nineteenth century, electromagnetism, Leó Hamar, Hungarian National Theatre

Petra Egri

Boots, Walking Sticks, and Tears: Media Manifestations of Abramović and Ulay's Performance *The Lovers*

After more than a decade of work and collaboration, on 30 March 1988 Marina Abramović and Ulay set out from two different points on the Great Wall of China, 5,955 kilometres apart, to meet. For ninety days, they walked towards each other, sometimes across desert terrain, sometimes over crumbling rocks in pouring rain, bringing their collaboration to a performative conclusion. The artists framed the walk as a kind of meditative exercise; yet their physical approach also came to express their spiritual distance. A film documenting the performance was shown at the Stedelijk Museum in Amsterdam in 1989. In this paper, I analyse *The Lovers* and explore its media contexts, as well as the intertextuality of the performance accessories (hiking boots, a walking stick) within Abramović's oeuvre.

Keywords: performance, Abramović, Ulay, *The Lovers*, Great Wall walk

Melinda Gemza

People's Theatre as a Model for Municipal Theatre

This study examines the presence and significance of the idea of "people's theatre" in two contexts: theatre managers' applications from the past decade and the art-mediation activities of Hungarian and French theatres. It argues

that, in the 21st century, theatres can meet contemporary challenges and survive only if they reflect on their own practices and surroundings, understand the contexts in which they operate, and connect with local communities. Participation, theatre as a forum, the integration of applied-theatre forms, and art mediation offer a framework for realising a twenty-first-century people's theatre while also affirming theatre's social responsibility.

Keywords: people's theatre, theatre managers' applications, art mediation, participation, social responsibility

Magdolna Jákfalvi

Treatise on Dramaturgy
The Practice of Arrangement in Sophocles' Antigone

This study continues to explore dramaturgical structures, focusing on how to make the regularity, position, and significance of dramaturgy visible from the perspective of contemporary artistic events and analytical techniques. It centres on the practice of arrangement and connects the ordering of text and performance in a non-hierarchical way, tracing classical, Brechtian, and postdramatic regularities. Dramaturgy is approached as a shared surface of theatre-making and theatre-viewing, with Sophocles' *Antigone* as the model.

Keywords: Antigone, dramaturgy, deinon, theatrical space, acting tradition

Árpád Kékesi Kun

Theatre History in Semi-Shadow: The World Premiere of *Cat's Play* in Szolnok

The international reputation of István Örkény's *Cat's Play* was launched by its 1971 world premiere in Szolnok, directed by Gábor Székely. Despite its success, the production ran for only a few weeks, much like most shows in Hungarian provincial theatres of the time. Just two months later, Székely recreated the production in Budapest; it was also recorded for television and remained in repertoire until 1983, reaching 360 performances.

This Budapest version largely eclipsed the earlier Szolnok premiere. Even though it did not replace the premiere in theatrical memory, it nevertheless consigned it to oblivion in many respects. This essay investigates that oblivion, focusing less on the relationship between the two productions than on an "archaeology" of the *Cat's Play* in Szolnok and the work of three outstanding actresses.

Keywords: István Örkény, *Cat's Play*, Gábor Székely, acting, theatre as memory

Bence Gábor Kvéder

What We Are Past May Not Be the Past: Retelling Myths in G. B. Shaw's Theatre

In modernist drama, George Bernard Shaw contributed to the reinterpretation and transmission of mythical (or mythicised) stories by reshaping them to suit modern idiom or relocating them to more recent historical settings. This paper analyses four Shavian plays written between 1903 and 1923, examining how they revisit and connect to ancient, Christian, and early modern sources. It asks how, and to what extent, the alterations in these modernised versions subvert traditional myths, offer new readings of familiar plots, and endow central characters with more nuanced traits and literary meanings.

Keywords: G. B. Shaw, myth, modernist drama, retelling, mythicised heroes and heroines

Flóra Molnár

Dramaturgy in Contemporary European Physical Theatre On the Organising Principles of Anne Teresa De Keersmaeker's Choreographies

My research explores the relationship between 21st century dance theatre and dramaturgy through the works of Anne Teresa De Keersmaeker,

a choreographer active since the 1980s and a major figure in the field. De Keersmaeker is among those choreographers who frequently collaborate with dramaturgs, including internationally recognised experts such as Marianne Van Kerkhoven, who is closely associated with the concept of new dramaturgy. De Keersmaeker's choreographies are characterised by a democratic theatrical approach. While her performances remain within the genre of dance theatre, they also exhibit connections to contemporary, experimental ("spoken") theatre forms, situating her work clearly within the broader theatrical landscape. In this study, I explore how late twentieth-century theatrical experiments and the concept of new dramaturgy influence contemporary dance theatre and what dramaturgical elements make De Keersmaeker's work theatrically relevant, both within and beyond the realm of dance theatre.

Keywords: dance, new dramaturgy, Anne Teresa De Keersmaeker, Marianne Van Kerkhoven, postdramatic theatre, Rosas, Steve Reich, dance dramaturgy, repetition

Adam Nagy

Conceptual Dance: A Gateway Between the Arts

In the 1990s, contemporary dance reached a new frontier. Choreographic thinking was no longer limited to dance and the dancer's body, but extended to other artistic disciplines. Performances, happenings, installations, and theatre itself increasingly influenced dance. Conceptual dance is an interdisciplinary fusion that questions the expressive tools and outcomes of modern and postmodern dance movements. It seeks its own place, character, and style through the language of dance. The Slovak choreographer Petra Fornayová combines dance and theatre. A recurring theme in her work is the ideal body: where dance fits in society and how people relate to it. For her, dance is mainly a political and social gesture. She approaches the contemporary world not only as a Slovak artist but as a European one, and her works therefore cross Slovakia's borders.

Keywords: dance, conceptual dance, negation, physicality, Petra Fornayová

Gábor Olajos

Monteverdi's Opera *L'Orfeo* in the Era of Rediscovery, 1904–1954

The rediscovery of Monteverdi's masterpiece traces a dynamic trajectory in theatre history. The opera's reception and revival between 1904 and 1954 were shaped and motivated in various ways by the ideological and political issues of the era, as well as by the cultural-historical processes of a modernising Europe. This study surveys the period of *L'Orfeo*'s rediscovery while highlighting key principles of musical reception that distinguish early Baroque musical perception and performance practice from those of the twentieth century, fundamentally influencing this era of rediscovery. In the initial phase, adaptations based on particular principles of reinterpretation were more successful. However, as debates over the theoretical, dramaturgical, and performance-historical aspects of *L'Orfeo* progressed, the reconstructive approach gradually gained prominence. By the second half of the century, this approach culminated in the historically informed performance movement, which ultimately defined the formal and substantive framework for staging *L'Orfeo*.

Keywords: *L'Orfeo*, rediscovery, ideological and political influences, adaptation and reconstruction

Laura Pamlényi

Locative Adverbs: Representations of the Hungarian Countryside (*Kutyaportéka; A te országod*)

The basis of my study is the play *Kutyaportéka* by Sára Gábor and its adaptation directed by Bálint Barcsai, as well as *A te országod*, a stage version of the short stories by Sándor Tar, adapted for the stage by Csaba Horváth. In my research, I analyse the two plays through various spatial metaphors and the additional associative meanings these convey, from their methods of creation to their stage representations. I examine how the up–down dichotomy is represented both spatially and intellectually in a place "where even God cannot reach": where "down" can be intensified and "up" only leads to slipping

back down, since "without wings, no one can rise". I also focus on how the two performances depict the difficulties of Roma–Hungarian coexistence, how they problematise the relationship between hopeless people and various mind-altering substances, and whether work itself really represents an opportunity for escape.

Keywords: contemporary theatre, Roma in theatre, representation, countryside, up–down

Zsófia Emma Szilágyi

The Theatrical Alternatives of Indeterminacy and Impersonality in Viktor Bodó's Two Kafka Adaptations

In my essay, I offer a comparative analysis of Viktor Bodó's two Kafka adaptations, *Ledarálnakeltűntem* (*Rattledanddisappeared*) and *A kastély* (*The Castle*), and relate them to the novels *The Trial* and *The Castle*, which serve as reference points. My aim is twofold: first, to show that the stageability of Kafka's novels lies in their resistance to straightforward illustration; and second, to account for the success of the resulting adaptations.

Keywords: adaptation, transmediality, postdramatic theatre, Franz Kafka's legacy, Viktor Bodó's productions

Kornélia Vámos

Betrayal and Shame on the Stage of Tragedy

Euripides' *Iphigenia in Aulis* is the first surviving play in which the plot unfolds around the hero's act of self-sacrifice. Through various depictions of emotions, it explores the psychological drivers on the stage of tragedy that permeate and motivate both the individual and the community. Alongside Euripides, the story of the self-sacrificing maiden becoming a heroine was also dramatised by Aeschylus and Sophocles, but their works have survived only in a few fragments, from which the full plot cannot be reconstructed. The injustice and senselessness of war are already present in Euripides' earlier

tragedies, but in this work the tragic fate of outsiders and the innocent also takes a central role. The meaning of sacrifice for the community and the acceptance of heroic death was deeply troubling for the playwright, and in this drama the act of self-sacrifice itself also takes a prominent role.

Keywords: Greek tragedy, self-sacrifice, *Iphigenia in Aulis*, hero, heroine

Jákfalvi Magdolna

Értekezés a dramaturgiáról

Az *elrendezés* gyakorlata Szophoklész *Antigoné*jában

> „Arisztotelész a költészet hatásminőségeit a művek szerkezetéhez köti, ezt pedig az utánzásra és játékra való általános antropológiai diszpozícióhoz. [...] A költő, legyen az epikus vagy tragédiaköltő, a valóságot cselekmények formájában utánozza. Erre az utánzásra az jellemző, hogy nem a történeti valóság, hanem a poétikai valószínűség törvényének rendelődik alá."[1]

Lessing 1767. április 22-én úgy fogalmazza meg a dramaturgia célját, mint ami „kritikailag beszámol majd minden színpadra kerülő darabról és figyelemmel kíséri mind a költő, mind a színész művészetének minden itteni lépését".[2] Lessing ezzel az indítással maga is megpróbálja a színész efemér és a költői szöveg örök karakteréből adódó kihívásokat egymásra viszonyítva értelmezni, s ez a tanulmány is hasonló irányban indul el: a szöveg- és az előadásdramaturgia közös működ(tet)ésére keres és állít példát.[3] A kihívás abban rejlik, miként lehet láthatóvá tenni a kortárs művészi események és elemzési technikák csillogó intenzitásából kiemelve a dramaturgia szabályszerűségét, pozícióját, jelentőségét.

Ez a kérdés minden bölcsészképzésben óhatatlanul előkerül, engem 1994-től kifejezetten az *Antigoné*ra fókuszálva érdekelt: évtizedeken át nem leltem okát, miként lehet, hogy a Szophoklész-drámát elolvasó hallgatók meglelik a hegeli, lacani értelmezések origóját, értik a *deinón* fogalmát

---

[1] Aleida Assmann, „A fikció elismerése", *Literatura,* XXII/2 (1996), 119–126, 121.

[2] Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgi dramaturgia,* Akadémiai, Budapest, 1963. 209.

[3] A tanulmány az OTKA 142520-as projektjének keretében készült. Előzménye az *Ókor* című folyóirat 2024/3–4. számában olvasható.

Heidegger felől is, a rokoni és az isteni törvények különbségét, meg tudják rajzolni az apatörténetek szimbolikus ívét, mégsem emlékeznek arra, miként hal meg Antigoné.[4] A legtöbbeknek úgy rémlett, hogy Antigoné éhen hal, de sokan értetlenül álltak a kérdés előtt, hiszen mindegy, miként hal meg, az élete a lényeg. S ezzel egyetértünk, ezért azt járjuk végig, a dramaturgiai *elrendezés* miléntje mennyiben irányítja a drámaolvasás folyamatát. Vörösmarty meglátását követve, miszerint a „dráma helyes elrendezése minden egyéb tulajdonságok fölött az, mely színi hatást arat",[5] kísérletet teszünk a szöveg- és az előadás elrendezési rendjének nem-hierarchikus összekapcsolására, s a dramaturgiát a színházcsinálás és színháznézés közös felületeként elemezzük.

De mi is az elrendezés? Ráadásul mi a „helyes elrendezés"? A helyes elrendezést keresve a dramaturgiatörténetekből elénk épül négy technika. Az egyik a dramaturgiai *szabályokra* fókuszál (mi a játékkeret), a másik az eredeti nyelvű drámaszöveg hordozta *tényekre (mit hordoz a szöveg, szoros olvasás)*, a harmadik a hiányzó, üres helyekből kiáradó *spekuláció/kitöltés* rétegeire (mi van a drámán túl, távolról olvasás), a negyedik pedig az *olvasói tér (ki hol hogyan olvas)* sajátosságaira. Ha úgy tetszik, az első strukturalista, a második hermeneuta, a harmadik történeti analitikus, a negyedik befogadásesztétikai és alkotástörténeti szempontrendeket kever, mindenesetre egy drámaolvasási modell vázát és lehetőségét állítja elénk.

Szabályok

A dramaturgiatörténetek[6] Arisztotelész, Racine, Lessing, Brecht írásait jelölik domináns írásfordulatként. Vélhetően magának az olvasásnak az aktusából adódóan, a drámák olvasható karakterének modernkori

[4] Még a magyar wikipédia is csak annyit ír 2025-ben, hogy „a címszereplő meghal.". https://hu.wikipedia.org/wiki/Antigon%C3%A9_(Szophokl%C3%A9sz) az angol bővebb: „Antigone, who had hanged herself." https://en.wikipedia.org/wiki/Antigone_(Sophocles_play)

[5] Vörösmarty Mihály, *Dramaturgiai lapok* (Vörösmarty összes művei 14.), Akadémiai Kiadó, Budapest, 1969. 22.

[6] Mary Luckhurst, *Dramaturgy,* CUP, Cambridge, 2005; Robert Leach, *Makers of Modern Theatre,* Routledge, London 2004.

elsődleges hagyományozódásából következően a drámatörténetek íve az olvasás szabályszerűségei mentén bontakozik ki, ezzel a dramaturgia fogalmát a drámák olvasástörténetéhez rendelik. Mintha a dramaturgia a szövegre vonatkozva a szövegre zárná magát, s nem terjedne át minden felületre, mely a mondattal, a megszólalással, a megtestesítéssel hozható kapcsolatba.

A dramaturgiai szabályok tehát a nyelvvel, a megszólalással, a megtestesítéssel létrehozott rendet hordozzák. Jelzik, ki, mikor, mit, miért, kinek mondhat, ezt ki, miként, mikor hallhatja meg, s ezeknek a térbeli és időbeli premisszáknak a kijelölésével felépíti azt a valóságot, melyben elhelyezkedhetnek a mondatokat kimondó karakterek, akik ezáltal végre cselekedni tudnak valamit. S a nézők (elsősorban, s nem az olvasók) képesek lesznek a „valóság cselekmények formájában"[7] utánozható mozzanatait megtörtén(het)őnek látni.

A dramaturgia olyan szabályszerűség, mely a valóság koronként változó észlelését és fogalmát renddé desztillálja, ekként tudunk egyáltalán még 2000 éves történeteket nézni és újakat megérteni.[8] Ez a szabályszerűség, ez a rend teremti meg a teátralitás keretét: „a teátralitás egy látszólag másik univerzum felépítése: a mód, mely megmutatja azt, ami nem látszik, vagy másként láthatónak és olvashatónak mutatja."[9] A szövegben jelen lévő / hordozott / rejtett teatralitás tehát oly szabályos szerkezetet mutat, hogy magának a szerkezetnek az ismerete, az az érzés, hogy ismerős lesz minden lépés, minden tett és minden mondat, tovább erősíti a megértés folyamát.

---

[7] Arisztotelész, *Poétika,* Budapest, PannonKlett, 1997, 13. „Az általános az, hogy milyen személyekhez értelemszerűleg milyen dolgok mondása vagy cselekvése illik a valószínűség vagy a szükségszerűség szerint, márpedig a költészet éppen erre törekszik."

[8] „Így a »dramaturgia« úgy határozható meg, mint az előadás-mint-szöveg kompozícióját szabályozó technika/elmélet. Azaz, az összeszövött jelek/kifejező eszközök/akciók kompozícióját szabályozó technikák/elméletek olyan sora, amelyből az előadás textúrája (szövedéke), vagyis maga az előadásszöveg (performance text) jön létre." Marco de Marinis, „A néző dramaturgiája", *Criticai Lapok,* 1999/10.

[9] Jacques Rancière, *La méthode de la scène,* Paris, Ligne, 2018, 14. „La théâtralité, c'est la construction d'un autre univers d'apparence : le fait de faire apparaître ce qui n'apparaissait pas, ou de faire apparaître autrement ce qui apparaissait selon un certain mode de visibilité et d'intelligibilité."

A szabályok a térre, az időre, a cselekvésre és a megszólalóra vonatkoznak (hol, mikor, ki beszél), s a megszólalás (jelen)ideje kijelöli a teret és a megszólalót. A szabályok „megteremtik a színtér lényegét, mely egyfajta és egybizonyos cselekvés, melynek eszméit elképzelt alakok testesítik meg".[10]

Most csak egyetlen, a tér egységére vonatkozó szabályt kövessünk a szophoklészi tragédiában végig. A kritikai kiadások nemcsak a dráma fiktív terére vonatkozó instrukciókat írják le, hanem az i.e. 422-ben általánosan ismert mozgásokat is. Vagyis a dráma terét a palota előtti tér adja, ide kell bejönnie minden szereplőnek, hogy elmondja, mit gondol, mit látott, mit tett. De valaha jelentéssel bírt, honnan, mely irányból jön elénk, merről világítja meg a nap, ki észlelheti egyáltalán egy szereplő beléptét.

A parodosok balról, jobbról és középről futnak a szkéné előtt, a baloldali a távolságot, a jobboldali az azonnaliságot „jelenti".[11] Antigoné belépte-kor a baloldali parodost használja, ezért a korabeli nézőknek egyértelmű, hogy kint járt, távol a várostól – vélhetően eltemetni testvérét. Iszméné jobbról érkezik és a palotába, középre tér vissza. A kar szintén a jobboldali parodos felől érkezik.

Kreón első beléptekor a középső kapun lép ki,[12] s mindig a palota lépcsőjéről jön ki- és lefelé még akkor is, amikor az Őr behozza Antigonét, akit rajtakapott a bátyja elhantolásakor.

Az Őr viszont kintről jön, szintén a sivatagból, tehát ő is a baloldali parodost használja, miként a tragédia végén Kreón is majd teszi. Kreón csak ekkor és először lép be balról, mert a fia holttestét hozza a távoli barlangból.

A parodosz és az orkesztra távolságát jelzi például a 2. epeiszodion kezdetén a karvezető mondata, amely azt segíti, hogy a két színész,

[10] Ezért tudjuk a színház fogalmát a színházin kívül is értelmezni, mert a színpad, a szcéna fogalma „nem egyszerűen a színházra, mint intézményre" vezethető vissza. „L'essentiel de la scène, c'est la construction d'une certaine intrigue ou les notions se trouvent à l'œuvre, incarnées par des personnages conceptuels." Rancière, *i. m.,* 15.

[11] Sophocle, *Antigoné,* Flammarion, Paris, 2023 (szerk.: Charles Guittard), 23. Továbbiakban: Guittard-kiadás.

[12] A Guittard-kiadás szerint Antigoné és Iszméné is innen, középről jönnek ki.

Antigoné és az őr beérjen az orkesztrára.[13] Ennek a tértudásnak az elvesztése a drámaolvasást a spekulációk irányába tolja. Nézzünk egy példát:

Kreón felesége, Eurüdiké pl. csak kilenc sort kap az egész drámában:

> Jaj, emberek, milyen beszédet hallok itt,
> amint éppen Pallasz templomába indulok,
> hogy esdekelve megtiszteljem szent szinét?!
> Alig nyitom kapunk – a záron még kezem –,
> mikor családi gyászról csap fülembe hír,
> oly váratlan, hogy szolgálólányaim közé
> alélva hullok, s döbbent szívem majd megáll...
> Hadd hallom újra, hogy miről beszéltetek!
> Csak szóljatok – megszoktam én a szenvedést.

Majd:

> *(Kitárul a palota kapuja, s látható lesz Eurüdiké)*[14]

Kilenc sort kap Eurüdiké, a huszadik századi előadásokban nehéz is pozícionálni jelenlétét, hiszen hiába nyílik rá a palota kapuja az ő holttestére, ez a térszerkezeti tudás hiányzik, a *rányílás* mint megmutatás és kiemelés így jelentés nélküli. Az archaikus térben ez a mozzanat, hogy a kapuk kinyílnak, csak egy pillanaté, de az a kiemelt pillanat Eurüdikéé lesz. Szerepe innen lesz erősebb, mert a tér megnyitása az értelmezések megnyitását gesztussá emeli.

Tények

A drámaszövegbe rejtett tények a szoros szövegolvasás dramaturgiai változatával tárhatók fel. Ezt az olvasási technikát célszerű a drámaszöveg eredeti nyelvén elvégezni, ha azonban ez a tudás nem áll rendelkezésünkre, akkor egyszerre több fordításban, esetleg több nyelven is, talán már

[13] Szophoklész, *Antigoné,* Budapest, PannonKlett, 1994, 57. A továbbiakban: Mészöly, Bolonyai Gábor jegyzete 2.

[14] Mészöly, 1183–1192. (Exodosz).

az adaptációkat is figyelembe véve érdemes olvasni a dramatikus szöveget. Szophoklész esetében Mészöly Dezső, Rakovszky Zsuzsa, Robert Pignarre és Diane J. Rayor fordításában,[15] majd Bertold Brecht és Jan Fosse átírásában nézem, miféle játékhagyomány rakódhat a szophoklészi szövegre. Egyetlen kérdést kövessünk végig, a tanulmányom megírását inspiráló kérdést: hol és hogyan hal meg Antigoné.

Antigoné az első jelenetétől a halálra készül, a halála a szophoklészi dráma kezdete és vége. Már a prologosz 36. sorában tudja, „a nép előtt Kreón agyonkövezteti", s ez a bizonyosság lesz egyetlen biztonsága: testvérét eltemeti és meghal majd. Szophoklész Antigoné halálát sokféleképpen vetíti előre, szinte folyamatosan tematizálja, legyen ez a halál megkövezés, barlangba zárás, lassú éhhalál. Kreón még ételt is tetet a barlangba, hogy ne szólják meg az Istenek, s ezzel is a kortárs, XXI. századi olvasó etikai fantáziáját piszkálja: meghosszabbítja a kínt.

Minden Antigoné biztos haláláról szól, mely majd valahol a távoli barlangban következik be, s ezt a halált már olyannyira ismerjük, hogy Szophoklész a tényleges eseményről, a megtörténés mikéntjéről alig beszél. A halálokról az 1192. sorral kezdő exodoszban olvasunk, a bejelentés-kimondás a Hírmondó feladata. De a palotába érve Eurüdikének a fiáról kell beszélnie, tehát hamar kimondja: Haimón öngyilkos lett. A Hírmondó hosszasan meséli, 51 soron át (1192–1243), mi történt Kreónnal, mi történt a fiúval, s csak a fiú, Haimón felől említi, mintegy barlangtárgyat, amire Haimón kapaszkodik:

> ... majd a belső bolt alatt
> egyszerre látjuk fent lebegve a leányt:
> hurokra vonva van nyakán a drága öv!
> És ott a vőlegény: ölön karolva át
> zokog mindegyre elvesztett menyasszonyán.

Antigoné halálát tehát az 1222. sor pontosítja: „hurokra vonva van nyakán a drága öv!".

A Hírmondó megnevezi Haimónt, Kreónt, de Antigonénak itt nincs már neve, csak státusza, ő leány és menyasszony és elvesztett, a magyar

[15] Guittard-kiadás; Sophocles, *Antigone,* CUP, Cambridge, 2011.

fordításban még csak nem is halott. A megnevezés hiányát, miként a felvételivizsgák igazolták, a XX. századi olvasók és a XX. századi adaptálók is nehezen kezelték, talán úgy érezték: nyelvtanilag meg kell nevezni, dramaturgiailag pozícionálni kell Antigonét. Brecht így oldotta meg:

> ... Hát a kősír
> Legbelsejében felakasztva látjuk
> Antigonét, kenderhurok feszül
> Nyaka körül, s magas lába előtt
> Jajongva elterül a vőlegény.[16]

Jan Fosse pedig így:

> Bementünk a barlangba
> *Nagyon rövid szünet*
> A barlangban legbelül
> Lógott Antigoné
> A nyaka körül hurok
> *Nagyon rövid szünet*
> Felakasztotta magát a fátylával
> *Nagyon rövid szünet*
> És Haimón
> Állt és tartotta őt
> A derekát átölelve
> *Nagyon rövid szünet*
> Már Hádész menyasszonya volt
> Nem az övé
> *Nagyon rövid szünet*[17]

[16] Bertold Brecht, „Sophokles Antigonéja, Hölderlin fordítása nyomán, színpadra alkalmazva", Osztovits Levente (szerk.), *A játszma vége. Modern egyfelvonásosok,* Európa Kiadó, Budapest, 1967, 219–260, 259. 1975-ben a Magyar Rádióban Eörsi István átdolgozásában hangjátékformában hallható volt. https://radiojatek.elte.hu/radiojatek/25088/

[17] Jon Fosse szövegkönyve a kaposvári Csiky Gergely Színház bemutatójára készült 2010-ben, Rusznyák Gábor rendezéséhez. Fordította Krisár Csilla Mária. Továbbiakban: Krisár.

Éppen az adaptációk és az átiratok teszik világossá, érthetővé, mennyire félreolvasható/félrenézhető Antigoné halálának miként tje. Szophoklész másfél sort szán egy összetett, tisztán megrajzolt gyönyörű kép részleteként Antigonéra, a testre, melyet kötelérő l le nem véve lebegve-átölelve tart Haimón. A kép erejét a klasszikus és romantikus korban készült festmények és ábrázolások magas száma igazolja.[18]

A Mészöly-fordítás olvasása közben könnyedén elvész ez a sor a Hírmondó monológjában, amely egyébként is Haimón haláláról tudósít, s a kép, amit fest, Haimónra, Haimón fájdalmára koncentrál, s Haimón anyját, Kreón feleségét célozza.

De hol veszítjük el Antigonét?

Antigoné a negyedik epeiszodion végén szólal meg utoljára, a negyedik sztaszimón végén elhurcolják, így korán, 366 sorral a vég előtt kikerül a játék, s még 44 sorral korábban kikerül a beszéd teréből. Vagyis úgy lép Antigoné a legnagyobb dramatikus hősök közé, hogy Szophoklész drámájának majd utolsó harmadában már ki sem ejtik a nevét. És halála sem az utolsó, mert utána hal Haimón, Haimón után Eüridiké. Antigoné halála (meg)hallhatatlan és (meg)láthatatlan, mert Antigoné holttestét nem hozza be senki elénk, olvasók-nézők elé. Antigoné a barlangban marad, a távoli, városon kívüli térben. Szophoklész a halálra készülőt mutatja.

Spekuláció/kitöltés rétegei

Antigoné szerepét végigkíséri a meghalás folyamata, a halála tudott, azonban éppen ez a tudás takarja el a tényleges haláleseményt. Érdemes végigkövetni, miként működik az olvasás, mint kitöltési aktus egy drámaszöveg olvasásakor. A dramaturgiai műveletek során is használható Iser „üres helye", Ingarden „meghatározhatatlan helye", tehát az irodalomtudomány recepcióesztétikai felületén megjelenő technikák. A drámaolvasás az irodalmi szöveg hermeneutikai mozzanatainál a kitöltéseket azonban egyrészt

[18] Albert von Keller 1907-es festménye ezt a zavarosságot képileg is erősíti, amikor az előtérben a meztelen Haimón karddal a kezében fordul a térbe berontó király ellen, de mellette kebléhez kapó lányalak térdel, ám mögötte a félhomályban lebeg felakasztva Antigoné. (A festmény a Szépművészeti Múzeum tulajdonában: https://www.mfab.hu/artworks/379/)

a dramatikus szöveghagyomány, másrészt az előadások játékhagyománya alapján végzi el, ennek rögzítése másféle olvasói stratégiákat igényel, mint az irodalmi vagy a filmes hermeneutikai közelítés.

A színházi események körüli fogalmak számosak, pl. Marco de Marinis néződramaturgiája, mintanézője, az Eco-féle mintaolvasó státuszát birtokolja, ám szemiotikai és előadásszociológiai meglátásai a tényleges drámaolvasásra meglehetős nehezen alkalmazhatók. Nehezíti az olvasásélmény rögzítését, hogy az *Antigoné* fordításait/átiratait nézve ugyan feltárhatjuk a különféle kitöltések rétegeit, azonban minden újabb *Antigoné* újabb olvasat választásait tárja elénk.

Induljunk onnan, hogy Antigoné halála a szophoklészi tragédiában halk, szinte kiíródik a mítosztörténetből, de Hegel, Lacan, Beauvoir spekulációi – továbbgondolásai mentén belép egy összetett kultúrtörténeti állandó kötegbe. Klasszikafilológusokhoz méltó feladat lábjegyzetekkel felvázolni az olvasás kereteit, hogy a metaszövegek rétegén át még sejthető legyen, ami 2400 év messzeségéből még elérhet hozzánk. George Steiner ezt megtette, bőséges példatárat állított össze 1984-ben *Antigones* címmel.[19]

A kritikai kiadásokat, a tanulmánykötetet olvasva sokszoros értelmezői réteg válik láthatóvá, miként az a folyamat is, amely inkább eltartja elemzői magyarázataival Szophoklészt a mai színháztól. De nem tartja el Antigonét. Antigoné éppen akkor lesz az európai kultúrtörténet ikonikus alakja, amikor hiánya, eltűnése kérdések és spekulációk sokaságát zúdítja az olvasóra. A fordítók morális döntései, magatartása, mondatai oly rétegzett értelmezést húznak Antigoné alakja köré, mely a fikció szintjéről szinte bekommenteli, beemeli Antigonét a valóság terébe. Antigonét az értelmezők sokasága olyan létezővé formálta, aki követendő mintaként áll mindenféle társadalmi helyzetben akár politikai ágensek előtt. Legutoljára Luce Irigaray a feminista mozgalmak hősének nevezte azt az Antigonét, aki már nem is Szophoklész tragédiájában, hanem a köröttünk kerengő kulturális térben létezik.[20] Ezzel az *antigonéság*gal kell minden olvasáskor és minden színházi előadásban megküzdenünk, miközben Antigoné eltűnik.

[19] Magyarul: George Steiner, *Örök Antigoné,* Európa Kiadó, Budapest, 1990.

[20] Idézi Judith Butler, *Antigone's Claim. Kinship Between Life and Death*, Columbia University Press, New York, 2000, 16.

Antigoné körül, a hős karakteréből következően tobzódnak a társadalompolitikai premisszák, tehát az igazság megszólaltatásának módozatai. Igen inspiráló Judith Butler Antigone-könyve,[21] mely lehetőséget keres a női szembenállás mintázatának defikcionalizálására, vagyis arra a jelenségre, miként válik egy drámai hősből az irodalmi fikciónál jóval több, tényleges történet, mi az a folyamat, mely 2400 éve csakis Antigonéra irányítja a színpadon a figyelmet akkor is, ha Kreón a túlélő.

Olvasói tér

Ámde a spekulációk/kitöltések szabálya, hogy van, ami megváltoztatható és van, ami nem. Arisztotelész levezeti, *hogyan kapcsolódjék a felismerés a tetthez*: „Mármost a hagyományozott meséket nem lehet felforgatni – értem ezen azt, hogy Klütaimnésztra Oresztész kezétől hal meg, Eriphülé pedig Alkmeónétól – de az embernek meg kell azokat találnia és a hagyományozottokkal művészileg bánnia."[22] Antigoné esetében ilyen hagyományozódott mese pedig az, hogy testvére eltemetése miatt Kreón halálra ítéli. Antigoné halála végleges, s ezért tragikus, vagyis a tragédia arisztotelészi ismérveit hordozza, miként Heller Ágnes utolsó könyvében kiemeli.[23] Az átiratoknak/fordításoknak a halál mozzanatát úgy kell hordozniuk, ahogy az adott kor játékkereteiben megszokott. Ezért több kortárs rendezés érzi,[24] hogy meg kell mutatni Antigoné holttestét, ma már látnunk kell a halált.

Az olvasót az *Antigoné*ra rakódott színházi események felkészítik a történetre, de most nem az elváráshorizont felépülése érdekel (hiszen Rancière után ezt az esztétikai apparátust az olvasásszociológusoknak hagyjuk), hanem annak a (színház)kulturális kontextusnak olvasói térré alakulása, amely körbeveszi az olvasót-nézőt és spekulációinak közeget ad. Ennek az olvasói térnek a feltárása előadások és fordítások-adaptációk mentén indulhat el. A XX. század elejétől még követhető Jean Cocteau, Jean Anouilh, a már idézett Brecht és

[21] Butler, *Antigone's ..., i. m.,* 16.

[22] Arisztotelész, *Poétika,* 53.b25.

[23] Heller Ágnes, *Tragédia és filozófia,* Gondolat, Budapest, 2021.

[24] Bocsárdi László 2003. Ivo van Hove, 2015. Porogi Dorka 2022, Milo Rau, 2023.

Fosse, és a magyar nyelven olvasóknak Eörsi István *Antigoné*i, s olvasásukkal tettenérhető az írói spekuláció, ami felépíti az olvasói teret.

A példák kedvéért nézzük meg, miként készül egy olyan változat, amely az egyik *Antigoné* hiányából épít egy másikat. Jean Anouilh Antigonéja 1942-ben mindenképpen szólni akart Haimónhoz, így írt neki egy levelet, amit maga Antigoné diktál az egyik őrnek. Antigoné itt szerelmes is, s ez ugyan elvesz a testvéri szeretet tömegéből, de az üzenet a halálon túlról érkezve az életet terjeszti ki. Eörsi István csakis az újratemetés imperatívuszát látja Szophoklész targédiájában, igaz, 1989. márciusában Magyarországon nem is nagyon látható más, így a holtak jogaira, az eltemetés-lezárás-elköszönés aktusára fókuszál. Fosse 2008-as, *Halál Thébában* címmel írt trilógiájának középső része[25] ugyanakkor az elhagyott táj kopárságát a lehetőségek kopárságára fordítja, s kihasználja, hogy a mese követelményeinek megtartásával a történetek egymás mögött sejlenek fel, ám elrendezésük megidézi, ami nincs jelen.

Fossenál a Hírmondó Vénember, aki így szól:

> Kreont követtem
> Polyneikészhez
> Aki ott hevert
> Kutyáktól és madaraktól
> Szétmarcangolva
> *Nagyon rövid szünet*
> És Kreon könyörgött Hádészhoz
> Hogy felejtse el azt az bűnt
> Amit elkövetett
> *Nagyon rövid szünet*
> Magunkhoz vettük, mi maradt
> Polyneikészből
> Vizet találtunk
> És lemostuk őt
> *Nagyon rövid szünet*
> És ástunk egy sírt
> Ahová eltemettük.[26]

[25] *Døden i Teben*. A 2008-as bemutatót a Norvég Nemzeti Színházban Szász János rendezte Horváth Csaba koreográfiájával.

[26] Krisár.

Mindemögött Szophoklész sorai így állnak:

> A tar halomra elvezettem férjedet,
> hol Polüneikész teste útfélen hevert
> ebek fogával összevissza tépve már.
> Az alvilági istennőhöz szállt imánk,
> S Plutónhoz is, hogy irgalmazzanak nekünk
> Aztán a testet szent vízzel lemostuk és
> elhamvasztottuk friss olajfaág tüzén.
> Aztán hazája földéből raktunk fölé
> magas sírdombot, s indultunk a szirt felé,
> hol a Halál nászágya várta azt a lányt.[27]

Példák sokaságával tudjuk megerősíteni, hogy a drámákat az újraírások felől, az újrafordítások, a folyamatos értelmezői játék miatt tudjuk olvasni, mert a játék, a scène szabályait az új fordítások beépítik az eredeti szövegbe. A dramaturgia működési szabályrendje, az arisztotelészi *Poétika* az első tragédiákkal egyidőben elkészült. Arisztotelész a tragédiákat jelenidőben nézte, s az i.e. 335 körüli években lejegyezte azok ismeréveit. 2400 év elteltével a *Poétika* fordításokban ránk maradt értelemzéseiből, ha csak a mese követelményeire vonatkozókat nézzük, akkor is kijelölhetjük az olvasói tér sarokpontjait.

Arisztotelész öt kritériumot követve véli mesének a mesét, Ritoók Zsigmond fordításában ezek a következők: I. legyen zárt egész. II. legyen bizonyos nagysága. III. legyen egységes. IV. a valószínűség és szükségszerűség szerint haladjon, s így általános érvényű legyen. V. legyen benne váratlanság.

A dráma zárt egész, nem folytatódhat, a lezárásának véglegesnek, visszafordíthatatlannak kell lennie, s a végben meg kell jelennie a kezdeti helyzetnek. Mindez emlékezteti az olvasót, a nézőt saját végességére, s megérteti vele, visszafelé nézve, saját életének ekként meglátható, ismétlődő helyzeteit. Antigoné a városban meghallja a szóbeszédet: Polüneikészt az új uralkodó, Kreón nem fogja engedi eltemetni, de neki testvérbátyja a városra támadó is és a várost védő is, így az ősök törvényét kell követnie:

[27] Mészöly, 1196–1205.

el kell temetnie a holtat. A tragédia idejében, pár óra alatt, még a nagy testvérháború utolsó óráiban, annak lezárásaként, három halál esik meg, de ezek nem harci halálok, mint Eteoklész, Polüneikész és (vélhetően) több száz katona halála. A harcokat lezáró, a háború utáni békére-konszolidációra-életre újabb halálok után ér csak el a város közössége, de Szophoklész azt már nem követi. Három halál a tragédia vége: Antigoné, Haimón, Eüridiké önkezével vet véget életének, nem véletlenül emlékezteti a kar utolsó kommosz alatt Kreónt, a túlélőt: „most dologgal vár a ma" (1334), a temetés munkája még hátra van. Kreónnak, aki nem engedte a temetést, most Polüneikész eltemetése után temetnie kell fiát, feleségét és Antigonét is.

A tragédiának „legyen bizonyos nagysága", s ezt a „bizonyos nagyságot" olyan esemény éri el, mely a közösséget érinti az egyénen keresztül. A mese nagyságát az isteni törvények mindenek feletti megtartása adja, s ez a mindenek feletti tartás az emberi képességet isteni méretűvé növeli. Antigoné nem fél, de nincs is miért félnie, mert megértette a helyzetét, meghozta döntését már a prologoszban. Antigoné az isteni törvényeket saját magában hordozza: végtelen szereti testvérét, s elviselhetetlen a tudat, miként válik a testvére teste madarak, ragadozók prédájává. A mese nagyságát adja, hogy Antigoné nemcsak tudja, de képes látni is a testet, s a test meggyalázásából merít erőt. Antigonénak nincs társadalmi pozíciója, apja és fivérei már nem urai Thébának, apjuk bűne, anyjuk végzete, a Labdakidák sorsa őt, az ártatlan fiatal lány tettét emeli elénk a legnagyobbként. Ezt az értelmezést hangsúlyozza Anouilh, aki kicsi, csúnya, félénk Antigonéként ábrázolja (értelmezi) a címszereplőt.

A tragédiának egységesnek kell lennie, s ez az elrendezéshez vezető rend a dramaturgia általános alapja. Arisztotelészt követve látjuk, hogy egyszerre egy cselekvés, egy akarat mesélhető el, s lehet, hogy ez a mesélés kitérőkkel, metaforikus példázatokkal, a motivációk eseményszerű feltárásával, az időrend megtörésével adható át, de az alany egy marad. Antigoné eltemeti fivérét, Szophoklész tragédiájának ez a meséje. (Oidipusz király felkutatja Thébáiban dúló pestis okát, ez egy másik tragédia, miként megint másik, maikor Oidipusz Kolónoszba érkezik és a halálra készül.) Az egységesség deskripció és preskripció, évszázadokon át kutatott és értelmezett szabály,

mely a XVII. században a hármasegység keretét is lefektette. A mese egységességének követelményét sokféleképpen érthetjük Arisztotelész szerint (1465a), mert ami egységes, az lehet bonyolult, mint egy váratlan fordulattal eltérített történet. Lehet eseménytelen szenvedésábrázolás, mint az Aiasz-drámák. Lehet csak jellemábrázolás, mint a *Pythiai nők* és mindenképpen lehet egységes, ami az Alvilágban játszódik, mint a *Prométheusz*.

Az egységességnek egyszerű formája, ahol a cselekmény egyetlen fókusszal bír, ahol csak Antigoné döntésének következményére látunk rá. Haladunk Antigoné történetével, látjuk Iszménét, Haimónt, Eüridikét és végül Kreónt is elmaradni mellette, mint villanyoszlopokat a vonatablakból.

Ám akkor lehet egységes a tragédia cselekménye, ha a valószínűség és szükségszerűség szerint halad, s így általános érvényű lesz. A valószínű és a szükségszerű a referenciális valóságot engedi a mese keretei közé, s társadalmi, közösségi, emberi viszonyok bonyolult kérdéseit kell elrendezze a fikció eszközeivel és a fikció terében. Ami valószínű, ami szükségszerű, az mesévé rendezhető, hiszen azokat a saját vagy tanult életmozzanatokat hordozza, amelyek narratívába képesek rendezni mindent eseményt. A valószínűség és a szükségszerűség lehet tapasztalati élmény, gyakrabban azonban történelmi vagy ideológiai tudáselem. A mese követelményei közül ez a leginkább kontextus-determinált mozzanat, ez kívánja leginkább az előzetes, rétegzett tudást, a mese megjelenítette és hordozta korok kulturális kontextusának valamilyen szintű ismeretét. Szophoklész *Antigoné*jában valószínűnek véljük, hogy Iszméné jelenítse meg testvére eltökéltsége mellett a félelem árnyalatát, hogy Haimón mutassa a kérlelhetetlenség mellett az érzelmet, azonban nem látszik szükségszerűnek Eüridiké megjelenése – Fosse ki is hagyta drámájából.

Ha kimarad Eüridiké, akkor mással kell pótolni a váratlan mozzanatot, amely nélkül nincs dráma. „Legyen benne váratlanság", hogy meglátszódjon a szabály, hogy lássuk, hogy a dramaturgia hordozza az európai színjátszás szabályait, s a váratlanság követelménye összegzi mindazt, amiről felismerjük: nem egy nó-drámát olvasunk. A váratlanság a szabályokat erősíti meg azzal, hogy a kilépésre bíztat. A váratlanság mozzanatát Arisztotelész vélhetően a cselekmény fordulatára értette: legyen váratlan egy felismerés, egy megértés, egy szabálysértés. A dramaturgiatörténet

mindemellett az újraértelmezés és újrafordítás folyamatában leli fel a váratlanságot. Brechtnél váratlan, hogy SS-katona jön keresni Antigoné testvérének holttestét. Anouilh-nál váratlan, hogy a játékba belépő színészek gondolatait is meghalljuk. Fossénál váratlan, mily egyszerű minden mondat, mily rövidek a sorok, s mögülük mennyire erősen tolakodik elő Szophoklész története.

> Polneikész mint egy sas a föld felett
> Úgy érkezett seregeivel
> Fehér szárnyakon
> Mint a vakító hóesés
> *Nagyon rövid szünet*
> De a sasnak vissza kellett fordulnia
> *Nagyon rövid szünet*
> És a fényes napsugár
> Nappali szemmel nézve
> Soha nem tűnt oly homályosnak, mint ez a mostani
> Hajnali fény, ami
> Théba fölé borult.[28]

A tragédia követelményeinek megtartásával a történetek egymás mögött sejlenek fel, elrendezésük megidézi mindazt, ami nincs jelen, de képesek vagyunk a jelenben érteni. Az események, a történetek elrendezésének miként je megidézi, ekként hordozza a játék teréből, a játék egész érzetéből következő információkat, így a színházi események *hatásminősége* beivódik az olvasói tér többévszázados rétegeibe. Ennek szisztematikus feltárására rögzítjük a fenti drámaolvasási metodikát.

[28] Mészöly: „Ó, Napisten, lángsugarad / szebben még soha nem ragyogott / Hét Kapu Vára: Théba felett! / Reggelünk szemefénye, te! / ott villogsz valahára megint / Dirké habtarajos vizén; / s Argosz páncélban feszitő, / szinezüst pajzsú nagyurát / elkergeted innen, hogy fut már megeresztve a gyeplőt! / Ő az, kit a tajtékzó Polüneikész / hadastul uszított ránk, hogy – / mint a királysas – / vijjogva lecsapjon a földre. / tündöklött tolla, hószinü vért, / s fegyverek erdeje és sisakok lófarka kisérte."

Felhasznált irodalom

Arisztotelész: *Poétika,* PannonKlett, Budapest, 1997. [Ritoók Zsigmond]

Assmann, Aleida: „A fikció elismerése", *Literatura,* XXII/2 (1996), 119–126. [Tóth Éva]

Butler, Judith: *Antigone's Claim. Kinship Between Life and Death,* Columbia University Press, New York, 2000.

de Marinis, Marco: „A néző dramaturgiája", *Criticai Lapok,* 1999/10. [Imre Gyé Zoltán]

Heller Ágnes: *Tragédia és filozófia,* Gondolat, Budapest, 2021. [Berényi Gábor]

Leach, Robert: *Makers of Modern Theatre,* Routledge, London 2004.

Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgi dramaturgia,* Akadémiai, Budapest, 1963. [Vajda György Mihály]

Luckhurst, Mary: *Dramaturgy*, CUP, Cambridge, 2005.

Rancière, Jacques: *La méthode de la scène,* Ligne, Paris, 2018.

Steiner, George: *Örök Antigoné,* Európa Kiadó, Budapest 1990. [Fridli Judit]

Vörösmarty Mihály: *Dramaturgiai lapok* (Vörösmarty összes művei 14.), Akadémiai Kiadó, Budapest, 1969.

Szövegkiadások

Brecht, Bertold: „Sophokles Antigonéja, Hölderlin fordítása nyomán, színpadra alkalmazva", Osztovits Levente (szerk.): *A játszma vége. Modern egyfelvonásosok,* Európa Kiadó, Budapest, 1967, 219–260. [Eörsi István]

Fosse, Jon: *Halál Thébaiban.* [Krisár Csilla Mária]

Sophocle: *Antigoné,* Flammarion, Paris, 2023. Szerk. Charles Guittard. [Robert Pignarre]

Sophocles: *Antigone,* CUP, Cambridge, 2011. [Diane J. Rayor]

Szophoklész: *Antigoné,* PannonKlett, Budapest, 1994. [Mészöly Dezső]

Vámos Kornélia

Árulás és szégyen a tragédia színpadán
Iphigeneia, az önfeláldozó nőalak

„[M]agam meghalni áldozatként kész vagyok."[1]

Fő kutatási területem az antik görög színházi alkotásokban megjelenített nőalakok vizsgálata, valamint tipológiai rendszerezése áldozathozatali módjuk szerint. Ez a tipologizálási szempontrendszer lehetőséget ad a hősnők cselekedeteinek megközelítésére, többrétű megértésére, valamint segíti a művek tragikus konstellációjának feltérképezését.[2]

Iphigeneia azon nőalakok csoportjába tartozik, akik képesek önmagukat feláldozni azért, hogy mást, vagy másokat segítsenek céljuk eléréséhez. Ennek a nőtípusnak a szerepeltetése Euripidész több drámájára jellemző. Iphigeneia mellett Alkésztiszt[3] is főalakként állítja elénk, aki szintén életben marad a vállalt – az ő esetében beteljesült – halál helyett, mert isteni közbeavatkozásra megmenekül, de mellettük Makaria,[4] Theonoé,[5]

---

[1] *Héraklész gyermekei,* 502. sor

[2] A tipologizálási rendszeremben három alapvető hősnőtípust különböztetek meg, az önmagát önmaga céljaiért feláldozó nőalak, az önmagát másokért feláldozó nőalak, illetve a mindenki mást önnön céljai elérése érdekében feláldozó nőalak. Az első típus legkarakteresebb képviselője Antigoné, a másodiké Iphigeneia, a harmadiké pedig Helené. Ld.: Vámos Kornélia, „A bűnös és az ártatlan – Euripidész Helenéje". Karsai György – Kárpáti András – Vámos Kornélia (szerk.), *Az antik dráma útjai – Tanulmányok a görög-római színjátszásról és hatásáról,* Reciti, Budapest, 2018, 155–198.; Vámos Kornélia, „A nő mint hérosz – Antigoné az önmagát saját céljai érdekében feláldozó nőalak". Doma Petra – Jászay Tamás (szerk.), *Eötvözet SZITU 2023,* ELTE Eötvös Collegium, Budapest, 2024, 179–197.

[3] Euripidész: *Alkésztisz,* i. e. 438.

[4] Euripidész: *Héraklész gyermekei,* i. e. 427.

[5] Euripidész: *Helené* i. e. 412.

Hekabé és Andromakhé[6] is ehhez a típushoz tartozik.[7] A másokért hozott áldozathozatal, az önfeláldozás azonban nem feltétlenül a halál vállalását jelenti, hanem az addigi életről, a családról, a korábbi feladatkörről való lemondásként is értelmezhetjük. Euripidész felsorolt nőalakjai[8] – Makariát kivéve – életben maradnak és sorsuk a halál nélküli – úgynevezett „jó végű"[9] – tragikumábrázolásának lesz a központi kérdése.[10]

Az *Iphigeneia Auliszban* (i. e. 406–405) a fennmaradt tragédiák közül az egyetlen olyan darab, amelyben a hős önfeláldozó cselekedete körül bontakozik ki a cselekmény. A lélektani ábrázolásokon keresztül Euripidész a pszichológiai mozgatórugókat tárja fel, amely az egyént és a közösséget egyaránt áthatja és tettre készteti. Az önfeláldozó lány történetét Aiszkhülosz és Szophoklész is feldolgozta, de műveik csak töredékekben maradtak fenn, amelyekből nem lehet rekonstruálni az eltérő cselekményt.

A háború igazságtalan és értelmetlen volta Euripidésznek már a korábbi tragédiáiban is megjelenik, de ebben a drámában a kívülállók, az ártatlanok tragikus sorsa is központi szerepet kap. A közösségért hozott áldozat és a hősi halál vállalása a békepárti költőt mélyen foglalkoztatta,[11]

---

[6] Euripidész: *Trójai nők,* i. e. 415.

[7] Természetesen megközelítési és elemzési szempontok szerint egyes nőalakok megítélése eltérő lehet attól függően, hogy az áldozathozatali mód szerint a másokért hozott áldozatot tartjuk-e fő motivációjuknak, vagy Antigonéhoz hasonlóan a saját célja elérése érdekében hozott önfeláldozásnak tartjuk-e a tettüket. Ilyen nőalak például Euadné (Euripidész: *Oltalomkeresők,* i. e. 422), aki férje halotti máglyáján áldozza fel magát, ezáltal viszont öreg apját, Íphiszt hagyva magára.

[8] Ez a fajta tragikumábrázolás elsősorban Euripidészre jellemző, de Szophoklész *Philoktétész*ében is megjelenik, valamint Szophoklész Iszméné alakja *(Antigoné)* szintén az önfeláldozásra, a halál vállalására is készen álló, jelen fejezetben tárgyalt nőalakok csoportjába tartozik.

[9] Albin Lesky által bevezetett, majd Anne Pippin Burnett által rendszeresített fogalom a tragédiát lezáró *happy ending*. Anne Pippin Burnett, *Catastrophe Survived: Euripides' Plays of Mixed Reversal, Clarendon Press, Oxford, 1971, 47–74, 76–100, 183–222.*

[10] Az *Alkésztisz,* a *Helené,* az *Iphigeneia Auliszban* tartoznak az ún. „jó végű" tragédiák csoportjába.

[11] A darabot a makedon király udvarában, önkéntes száműzetésben elvonultan írja meg Euripidész. A háború igazságtalan és értelmetlen volta már a korábbi, *Trójai nők*

jelen drámában pedig magának a feláldozásnak az aktusa is kiemelt szerepet kap.

Az ókorkutatásban az áldozat, az áldozati szerep, illetve azon belül az emberáldozat kultuszának vizsgálata mindig is kiemelt szerepet töltött be,[12] amiben a szertartás legfőbb jellemzői a demonstrációs cselekvés és kommunikatív funkció voltak.[13] Zsengellér József az ókori emberáldozatok fajtáiról szóló tanulmányában[14] megkülönbözteti az egyéni és a kollektív emberáldozatot, amelyben az áldozó mint *homo necans*,[15] illetve *homo militaris*ként jelenik meg. Az egyéni emberáldozat szükségszerűségét valakinek az akaratlagos, vagy véletlen bűnére, tisztátalanná válására, vagy egy istenség elkerülhetetlen ítéletére vezeti vissza, amelynek mozgatórugója nem a kollektív szükséghelyzet, hanem valamilyen egyéni probléma. Ezzel szemben a kollektív, vagy közösségi emberáldozat legáltalánosabb formája a háború, amelyben *homo militaris*ként szerepel az áldozó.[16] Továbbá sajátos formája, amikor egy előkelő, tisztelt személy halálakor megölik hozzátartozóit, vagy szolgáit.[17] A kollektív áldozat bemutatása csoportosan történik egy konkrét áldozat-bemutató személyen keresztül, és az egész közösség hajtja végre. Háborús kontextusban gyakran előfordul, hogy a győzelem érdekében a közösség egyéneket áldoz fel, annak pozíciója,

(i. e. 415), *Phoinikiai nők* (i. e. 409), illetve a *Helené* (i. e. 412) című tragédiákban is megjelenik. A *Helené*ben a görögök legdicsőségesebb háborújának értelmetlenségét állítja a középpontba, amelyben az istenek Meneláoszt becsapják és hagyják, hogy egy tíz éven át tartó háborúba induljanak a legnagyobb hősök, mindezt pedig egy árnyképért, egy fantomért.

[12] Dennis D. Hughes, *Human Sacrifice in Ancient Greece,* London–New York, 1991, 1–12, 49–70.

[13] Hughes, Burkert megállapítására hivatkozik, amikor a szertartások főbb jellemzőit tárgyalja. Hughes, *i. m.*, 1–3; Walter Burkert, *Homo Necans: The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth,* Berkeley, Los Angeles, 1983.

[14] Zsengellér József, „Az emberáldozat formái az ókori Közel-Keleten", *Orpheus Noster,* 2014/3, 75–90.

[15] A *homo necans* jelentése öldöklő ember. (Részletesebben Ld.: Burkert. *i. m.*)

[16] Yvone Garlan, *War in the Ancient World: A Social History,* W. W. Norton & Company, London, 1975.

[17] Ilyen esetre találunk példát az Iliász 18. énekében, amikor Akhilleusz tizenkét trójai ifjú feláldozására tesz ígéretet Patroklosz haláláért. *Iliász,* 18. 333–337. sor, 23. 19–23. sor

cselekedete, vagy egyéb körülmény miatt.[18] Ez a típusú áldozatbemutatás krízishelyzetben történik, amikor a cselekedet egy istenség befolyásolásával az egész közösség javát hivatott szolgálni. Más kontextusban ilyen jellegű kollektív emberáldozat nem jellemző, illetve az áldozati emberek viselkedése megadó, amely az elérendő céllal való azonosulásukat mutatja – hívja fel a figyelmet Zsengellér József.[19]

Iphigeneia esetében az egyik legfontosabb kérdés, hogy a cselekmény kezdetén fennállt-e a krízishelyzet, amely a kollektív emberáldozat bemutatását követelte, vagy először még csak a személyes érvényesülés és saját akarat véghezvitele volt a cél. Elemzésem során feltárom Iphigeneia egészen sajátságos áldozati szerepét, amelyben az egyéni áldozatból kollektív áldozati alakká válik, mindez pedig megváltoztatja a magatartását, amely a dráma nyelvi világán belül is megfigyelhető változást, beszédalakzat-váltást eredményez.

A mű drámaszerkezeti megítélése nem egységes, gyakran a költő gyengébb alkotásai között tartják számon.[20] Arisztotelész következetlennek tartja Euripidész jellemábrázolását Iphigeneia esetében, mert „az életéért könyörgő semmiben sem hasonlít a későbbihez" (54a32).[21] Falus Róbert is úgy vélekedik – Arisztotelész nyomán –, hogy eszmeileg megtörik a dráma, amely által a lélekrajz és a szerkezet egysége is felbomlik, ugyanis „Iphigeneia olyan ügy érdekében vállalja a mártíromságot, amelynek galádságáról jelenetek sora győzte meg magának a drámának a szereplőit is – a zsákmányra, bosszúra éhes tömegen kívül."[22] Úgy véli, hogy a lány megmeneküléséért cserébe, magát a *tragédiát* kellett feláldoznia a költőnek.[23]

---

[18] Erre találunk példát az Ószövetségben is: Bír.2,30–31; 2Kir3, 27.

[19] Zsengellér, *i. m.,* 82.

[20] Humphrey Davey Findley Kitto, *Greek Tragedy: A Literary Study,* Garden City, NY, Doubleday, 1954, 383–391.

[21] Euripidész a történések *(pragma)* összeállításáról úgy vélekedik, hogy a szükségszerűt, illetve a valószínűt kell keresni úgy, hogy amikor egy szereplő tesz, vagy mond valamit, akkor abból szükségszerű, vagy valószínű legyen az, ami következik (54a28–36).

[22] Falus Róbert, „A tragédiák típusai és a tragikum normái". Detre Józsefné (szerk.), *Görög harmónia,* Gondolat, Budapest, 1980, 242.

[23] A cselekmény lezárásáról hasonlóan vélekedik Mihályi Gábor is, aki a *deus ex machina* megoldást Euripidész kiúttalan helyzetű tragédiáinak feloldásaként értelmezi, amelyekben

A tulajdon gyermek feláldozásának cselekménye első vizsgálatra közeli rokonságot mutat az ószövetségi Ábrahám és Izsák történetével. Közös vonásként azonban csak a tényleges emberáldozat bemutatásának az elmaradását lehet kiemelni, legfontosabb különbség pedig az áldozatot kérő Isten, illetve istennő, az apa és a gyermek viszonyának szerkezetében rejlik.[24] Agamemnón kényszerhelyzetbe kerül, mert az isteni segítséget csak az áldozat árán szerezheti meg, de neki Ábrahámmal ellentétben nincs szüksége sem Artemisz kegyére, vagy rokonszenvére – miként Horváth Andor is felhívja rá a figyelmet –, pusztán a támogatására, amelyről eldöntheti, hogy akarja-e, vagy sem. Agamemnón vívódása ezen a ponton kezdődik, de Horváth Andor értelmezésével ellentétben meglátásom szerint a kényszer mint ok, és amelynek hatására *akarata* ellen fog cselekedni, inkább csak magyarázatként, tettének igazolásaként szolgál. Az áldozat elmaradása esetén ugyanis csak az isteni támogatás marad el, semmilyen büntetés, vagy megtorlás nem várható. Agamemnón – akárcsak Menelaosz, Akhilleusz, vagy Odüsszeusz – olyan cselekvő, aktív hős, akinek az akarata – amely jelen esetben a Trójába való eljutás – nem lehet akadályoztatva, azt nem tudja elfogadni, de ugyanakkor a rá váró feladat súlya túl nehéznek bizonyul nemcsak önmaga, de Menelaosz és Akhilleusz számára is. Odüsszeusz lesz az, aki a tábor felbujtásával – tanúságot téve ismét leleményes eszéről – egyfajta kollektív felelősség terhét váltja ki a vezetőkben, akik végül már nem isteni kérésnek, feltételnek, hanem a nép akaratának engedve hozzák – illetve hozza meg Agamemnón – az áldozatot. Iphigeneia végül – megint egy lényeges különbség az Ábrahám történettel – leveszi ennek a döntésnek a terhét apjáról azáltal, hogy önként ajánlja magát Agamemnónnak és a görögöknek, de nem Artemisznek. A néma és kiszolgáltatott áldozati szerep Izsáké, Iphigeneia szabadon megszólal, így a kényszerűségből

– bizonyos esetekben – az isteni közbeavatkozás még idejében megtörténik „minden békésen rendeződik, elmarad a tragédia". Erre a *Ión,* illetve az *Iphigeneia a tauruszok között* című drámákat hozza példaként. Ld.: Mihályi Gábor, *A klasszikus görög dráma múlt és jelen ütközésében,* Akadémiai, Budapest, 1987, 133. Klütaimnésztra és Iphigeneia búcsúja, majd a Hírnök beszámolója a meghiúsult áldozatról vélhetően egy másik dramaturg műve. Ld.: Falus, *i. m.*

[24] Részletesebben ld.: Horváth Andor, *A szent liget: Tanulmányok a görög tragédiáról,* Polis, Kolozsvár, 2005, 116–119.

bekövetkező esemény egy önként vállalt, másokért hozott áldozatból jön létre. A kérdés, amelyet Euripidész feltesz, hogy egy ártatlan szűz szabadon vállalt áldozata lehet-e egy dicső háború elindítója?

Az auliszi szélcsend

„vedd le a terhem" (159. sor)[25]

A cselekmény kiindulópontját kiváltó okokat nem tárja fel Euripidész részletesen, nem ismerjük meg, hogy a szélcsend Artemisz haragjának a következménye-e, vagy pusztán véletlenszerű egybeesés, illetve mi volt az oka a szarvas megölésének. Azt tudjuk biztosan, hogy a szél feltámasztásának feltétele, Iphigeneia feláldozása.[26] A prologoszban annyit közöl az előzményekről Agamemnón a szolgájával, hogy a sereg összegyűlése után nem tudtak Auliszból elindulni, Kalkhász pedig arra intette őket, hogy áldozzák fel lányát az istennőnek, mert akkor „lesz jó hajózás, rombadöntik Íliont, / ha ezt teszik; s ha nem, nem érnek célt soha." (92–93. sor).

Ebből is látható, hogy Euripidész nem az okokra, a múltban elkövetett hibákra és vétkekre helyezi a hangsúlyt, hanem a jelenben vizsgálja az emberi jellemeket, viszonyulásokat a kialakult, kezdeti helyzethez. Francis M. Dunn[27] ezzel indokolja a rendhagyó, dialógussal kezdődő prologoszt, amely az ő meglátása szerint is a múltat felváltó, a jelenbéli feszültségre hangsúlyt helyező cselekményindítást tesz lehetővé.

---

[25] A tanulmányban mindvégig Devecseri Gábor fordítását használom.

[26] Ezt a szűkszavúságot D. Tóth Judit is megemlíti a *Ki az áldozat?* című tanulmányában, továbbá felhívja a figyelmet, arra, hogy Euripidész homályban hagyja Agamemnón személyes bűnét is, a szarvas leölését, amely Artemisz haragjának kiváltó oka. Mindezt a költő ironikus látásmódjával magyarázza, amely pedig ironikus olvasatot feltételez. D. Tóth Judit, „Ki az áldozat? Iphigeneia és Agamemnón alakjának értelmezése Euripidés és Michael Cacoyannis alkotásaiban". M. Nagy I. – Szekeres Cs. – Takács L. – Varga T. (szerk.), *Xenia. Tanulmányok a nyolcvanéves Tegyey Imre tiszteletére,* Debrecen, 2010, 279–289.

[27] Dunn *Tragedy`s End. Closure and Innovation in Euripidean Drama* című munkájában Euripidész *problematikusabb* drámait tárgyalja, a szokatlan lezárásait, dramaturgiai újításait, a komikus és parodisztikus hatáselemeket, valamint a *deus ex machina* és Kar szerepét. Francis M. Dunn, *Tragedy's End. Closure and Innovation in Euripidean Drama,* Oxford University Press, Oxford, New York, 1996.

A dialógus után mintegy második prologoszként halljuk Agamemnón monológját az előzményekről és a jelenlegi helyzet kialakulásáról (49–114. sor), amely annyiban árnyalja a párbeszédes részben kialakított képet a hadvezérről, hogy láttatja azt a kényszerű helyzetet, amelybe a régi eskü miatt került (58–65. sor). A király az auliszi szélcsend okáról nem beszél, csak Kalkhász jóslatát ismerteti, miszerint lányát, Iphigeneiát kell feláldoznia Artemisznek, hogy újra kedvező szelet kapjanak.[28] A jóslatot hallván először nemet mond, helyette inkább a tábor feloszlatását vállalná (94–96. sor).

Mindezzel arra világít rá Euripidész, hogy Agamemnónnak kezdettől fogva megvan az a választási lehetősége, hogy feláldozza-e a lányt a háborúba indulásért cserébe, vagy feloszlatja a görög sereget és nem indulnak harcba egy szűz élete árán. Ez a döntési lehetőség az *Alkésztisz*ben Admétosz számára nem létezik,[29] egy *philoi*nak, közeli hozzátartozónak mindenképp meg kell halnia, meg kell őt váltania.[30] Admétosz esetében is Artemisz megsértése a kiváltó ok, de a hangsúly a jelenbéli döntéshelyzeteken van, csak kezdetben nem Admétosz, hanem családtagjai számára. Ő majd a tragédia[31] végén kerül választás elé, amikor határoznia kell, hogy elfogadja-e Héraklész ajándékát, amellyel megszegi Alkésztisznek tett esküjét, vagy elutasítja, azzal viszont vendégbaráti sértést követ el királyként népe

[28] Euripidész nem tárgyalja, hogy Agamemnón egy szarvas leölésével megsértette Artemiszt.

[29] „Admétosznak nem kell most meghalnia / ha Hádésztól magát más holttal váltja meg" (13–14. sor Devecseri Gábor ford.). A magyar fordítás ebben az esetben helytelen, erre hívja fel a figyelmet Heidl György. Ld.: Heidl György, „Alkésztisz és Admétosz – a házasság Euripidész drámájában", *Jelenkor,* LVI/3 (2013), 272–278. Aki Karsai György szövegmagyarázata nyomán utal a participiumos szerkezetre és így fordítja: „Admétosz elmenekül a jelenlévő halál elől, mert más halottat kapnak helyette az alvilágiak *[allon diallakszanta toisz kató nekron]*." Karsai György pontos, szószerinti fordításában: „Miután más halottat juttatott áldozatul az alviágiaknak."

[30] Ezzel szemben D. Tóth Judit (D. Tóth, *i. m.*) és Ritoók Zsigmond (Ritoók, *i. m.*) értelmezésében Admétosznak megvolt a választási lehetősége.

[31] Az *Alkésztisz* (i. e. 438) műfaját tekintve nincs egységes álláspont, egyes feltételezések szerint a drámai versenyen Euripidész negyedik darabjaként, szatírjátékként szerepelt – noha nem szerepel egyetlen szatír sem a cselekményben. A szerző „jó végű", nem halállal végződő tragédiáihoz tartozik. Műfaji kérdésekről részletesebben Ld.: Ritoók, *i. m.,* 180–193; Karsai György, „Miért nem szeretjük Admétoszt?",*Színház,* XLI/6 (2008), 37–38; D. Tóth, *i. m.,* 8–18.

előtt. Úgy is tekinthetünk a két műre, hogy ahol Admétosz döntéshelyzetbe kerül és dönt, ott kezdődik az Iphigeneia történetben Agamemnón dilemmája melyben családfőként, férjként, apaként kell helytállnia egy királyi, hadvezéri szerepének ellentmondó helyzetben.

Kalkhász, aki a *jóslatot* adta és aki az oltár elé kíséri majd Iphigeneiát, a tragédia kulcsszereplője, de egyszer sem jelenik meg a szcenikai térben, néma szereplő. A válság nemcsak az emberek közti kommunikációban mutatkozik meg, hanem az isten–ember viszonyrendszerben is. Egyes feltételezések szerint Euripidész már maga sem hitt az istenekben, de az *aszebeia* perek[32] miatt ezt nyíltan nem vállalhatta. Más feltételezések, szövegmagyarázatok viszont inkább azt igazolják, hogy az istenek létében ugyan nem kételkedett, de ugyanolyannak tartotta őket, mint az embereket: kicsinyesnek, gonosznak és igazságtalannak.[33] A jósokról és a jóslás intézményrendszeréről alkotott képe szintén a válságot mutatja.[34] Horváth Andor megközelítésében Kalkhász egy olyan jóspap, aki „szabad belátása szerint bánik a hagyománnyal."[35] Nem közvetítőként áll az isteni és az emberi világ között, hanem az emberek vezetőjének tartva magát, irányítja őket, „befolyásolja a gondolkodásukat és irányítja cselekedeteiket."[36] Tehát az auliszi szél megerősödése is inkább szimbolikus, a jós ugyanis annak a tudásnak van a birtokában, hogy az emberi akarat le tudja győzni az akadályokat, amennyiben elég erős. Az áldozattal pedig ezt a törekvést akarja a seregben és a hadvezérekben erősíteni, mert az ártatlan szűz felajánlása után már kellően elszántak lesznek egy győztes háború megvívására. Kalkhásznak a szűz életére nincsen szüksége, a lány mindvégig eszköz egy közös, egységes akarat kialakítására. Artemisz személyének allegorizációja szövegszerűen nem bizonyítható, de Horváth

[32] Az *aszebeia* az istentelenség bűne, az *aszebeia* perekben istentelenség vádjával illették többek között Euripidészt, Prótagóraszt, Damónt, a leghíresebb pedig Szókratész pere volt (i. e. 399).

[33] Azonban az igazságos isteni kép is megjelenik nála, lásd *Ión* (1619–1621. sor).

[34] Ld.: *Helené, Bakkhánsnők*. I. Vámos Kornélia, „A szökésdrámák. Euripidész új tragédiastruktúrája". Balassa Zs. – P. Müller P. – Rosner K. (szerk.), *A magyar színháztudomány kortárs irányai,* Pécs, 2012, 11–18.

[35] Horváth, *i. m.,* 115.

[36] Horváth, *i. m.,* 115.

Andor azon feltételezése, miszerint Kalkhász szerepe értelmezhető így is, tágítja a dráma értelmezési horizontját, hiszen az istennő sem jelenik meg előttünk, nem halljuk intelmét szó szerint idézve üzenetként, jóslatként, helyette csak Kalkhász utasítását követik a vezérek.[37]

Iphigeneia érkezése

„apám mellére rászorítom szívemet" (631. sor)

A néző, a befogadó számára a tragédia egyik legfeszültebb jelenete Iphigeneia, Klütaimnésztra és Agamemnón találkozása (631. sor). Dramaturgiailag egy olyan helyzetet teremt Euripidész ebben az epeiszodionban, amelyben Agamemnón beszéde mindvégig kétfelszínű. Egyrészt szól Iphigeneiához és Klütaimnésztrához, másrészt viszont – a Meneláosszal lezárult nyelvi agón végkifejlete után – szavainak másodlagos, valódi jelentése csak a befogadó számára érthető, felesége és lánya előtt rejtve marad.

Iphigeneia beszédét a nyíltság, az őszinteség és a tisztelet jellemzi, valamint az apja iránt érzett feltétlen bizalom hatja át. Agamemnón viselkedésében és beszédében érzi a zavarodottságot, a gondot, sőt szóvá is teszi, hogy nem érti beszédét (651. sor), de aztán nem faggatózik, mert úgy érzi, az ő feladata sokkal inkább az, hogy apjának örömöt szerezzen és felvidítsa, gondjaitól egy kis időre távol tartsa. A jelenetből egyértelműen meghatározható Iphigeneia tiszta jelleme, valamint saját feladatkörének pontos meghatározása, amely jelen esetben nem más, mint gyermekként boldoggá tenni apját. Meglátásom szerint ez az oka, hogy nem alakul ki közöttük nyelvi agón, mindvégig a konstruktív nyelvi együttműködés

[37] Figyelemfelkeltő, hogy a szövegben Kalkhász szavaira Agamenón nem a *jóslat*, hanem az *intelem* (utasítás, beszéd) kifejezést használja a Szolgával folytatott dialógusa során. „Kalkhász, a látnok, inti a megszorultakat / hogy Iphigeneiát, az én nemzettem lányomat, / áldozzák artemisznak föl, aki itt lakik [*Κάλχας δ' ὁ μάντις ἀπορίᾳ κεχρημένοις / ἀνεῖλεν Ἰφιγένειαν ἣν ἔσπειρ' ἐγὼ*] (89–90. sor). Később Meneláosz sem használja Kalkhász szavaira a jóslás kifejezést. „S hogy Kalkhász kimondta, áldozd oltáron fel lányodat" [*κᾆτ', ἐπεὶ Κάλχας ἐν ἱεροῖς εἶπε σὴν θῦσαι κόρην*] (358. sor). Később azonban amikor Agamemnón nyomatékosítani akarja félelmét a nép haragjától, – alátámasztandó az elkerülhetetlen áldozatot – akkor már a *jóslat* kifejezést használja Kalkhász szavaira (518. sor) [*Κάλχας ἐρεῖ μαντεύματ' Ἀργείων στρατῷ.*]

jellemzi beszédüket, amelyet a szűz tart fenn. Agamemnón, a ráható nyelvi kódot működtetve el tudja kerülni a válaszadást lánya kérdéseire,[38] mert minden szavát elfogadja és teljesíti kérését. Ez a magatartás – amely a nyelv szintjén is jól mutatja Iphigeneia viszonyulását az apjához – fogja segíteni későbbi viselkedésének a megértését, amikor szembesül a csellel, apja valódi szándékával.

Árulás, szégyen, kódváltás és hősnővé válás

„Csellel, silányul, Átreuszhoz méltatlanul." (1457. sor)

A hajadon lány hősnővé válásának folyamata három nagy beszédében tárul elénk, amelyben elsőként apját, majd anyját, végül pedig anyján keresztül az egész sereget szólítja meg.

Első beszédében (1211–1252. sor) apjához könyörög életéért, emlékeztetve a közös múltjukra és az eltervezett jövőre, közben pedig ugyanúgy megérinti (1216–11217. sor) mint első találkozásukkor, szeretettel és gyengéden, amely dramaturgiailag is kiemeli a jelenet fontosságát. Szavai nem követelőzőek, nem kéri számon a döntést, csupán könyörög, küzd a kegyelemért, az életéért, érzi a saját kiszolgáltatott helyzetét, amelyben nincs döntési hatalma. Nem hadvezérként, vezetőként szólítja meg Agamemnónt, hanem Átreuszra, Klütaimnésztrára és testvérére, Oresztészre hivatkozva – a családra emlékeztetve – kéri a könyörületet, hiszen Parisz násza, Helené házassága nem tartozik az ő életéhez, feladatköréhez (1236–1237. sor), hanem a saját családi értékeit állítja fókuszba.[39] Amit jövőbéli feladataként meghatároz, az nem más, mint az apjáról való gondoskodás hálából (1228–1230. sor). Ezeknél a soroknál elkerülhetetlen az összehasonlítás Antigonéval, aki Iphigeneiával ellentétben megélte,

[38] Iphigeneia, arra a kérdésére, miszerint más otthonba akarja-e költöztetni az apja, nem kap választ. A lány pedig – annak ellenére, hogy a saját életéről, jövőjéről van szó – nem kérdez többet, hanem belenyugszik a válaszba, amely szintén a feltétlen bizalmának a bizonyítéka. „Más otthonába költöztetsz, apám? / Hagyd el. Leánynak ezt nem illik tudnia. / A phrüxeken győzz, és siess, apám, haza." (670–672. sor)

[39] Első beszédének kulcsszavai a családdal, az otthonnal kapcsolatosak (apa, anya, gyermek, ringatás, becézés, leány, otthon, boldogság, ház, hála, felnevelés).

hogy apja mellett legyen agg korában, segítse és támogassa *(Oidipusz Kolónoszban)*. Antigoné más úton válik hősnővé, hajadon lányként olyan feladatot kap apja halála után, amely számára az életútjának a végét jelenti, ennek tudatában cselekszik, a jövőjéről pedig sosem beszél,[40] nála az életigenlés, az életéhez való ragaszkodás a szavak szintjén nem jelenik, nem jelenhet meg.[41]

Agamemnón nem apaként, hanem hadvezérként válaszol lányának és asszonyának. Beszéde azonban minden hérószi nagyságot nélkülöz, inkább mentegetőzés jellemzi, amelyben önmagát egy kényszer alatt álló (1258. sor), parancsot teljesítő (1271–1272. sor) a sereg *dühös vágy*át (1264. sor) kiszolgáló emberként jeleníti meg, aki a viszontválaszt meg sem várva távozik a színről, szándékát, döntését így visszavonhatatlanná téve.

Iphigeneia második beszédéből (1279–1334. sor) már kivehető az elhagyatottság és az árulás érzése, hiszen egy hajadon lány legfőbb és legerősebb védelmezője az apja kell, hogy legyen, aki most magára hagyja és elárulja.

> S az, ki nemzett engem,
> nyomorultat, jaj, anyám,
> elmegy innen és elárul. (1312–1314. sor)

D. Tóth Judit úgy fogalmaz, hogy ebben a beszédében „már barátkozik a halál gondolatával."[42] Részben igaza van, mert felismeri kilátástalan helyzetét és készül azt elfogadni, de mindez még nem önként, belülről fakadóan történik. Apja távozása után nincs, akihez könyörgéssel fordulhatna, akitől kegyelmet remélhetne, így anyjához fordulva már csak az elkeseredettség jellemzi szavait, az átélt árulás és a vétkes apa (1318. sor) miatt.[43]

Harmadik beszédét megelőzi egy dialógus Klütaimnésztra és Akhilleusz között, amelynek jelentőségére az elemzések – ismereteim szerint – kevésbé, vagy egyáltalán nem hívják fel a figyelmet, pedig Iphigeneia kódváltása, az áldozati szerepének önként való felvállalása részben ezen

[40] Bécsy Tamás, *A drámamodellek és a mai dráma,* Dialóg Campus, Budapest–Pécs, 2001, 75.

[41] Amikor feladatát elvégezte és a sziklasír felé megy, akkor halljuk azt a gyászéneket, amelyben a meg nem élt életét siratja.

[42] D. Tóth, *i. m.,* 283.

[43] Iphigeneia második beszédének kulcsszavai: áldozat, nyomorult, árulás, csapás, vétek, kín

keresztül értelmezhető. A lány Akhilleuszt megpillantva szégyenében elfut (1340. sor), anyja pedig ismét könyörgéssel fordul a hérósz felé, akitől megtudjuk, hogy az egész sereg a lány életét követeli, élükön Odüsszeusszal. Arra a kérdésére az anyának, miszerint „nincs egy, ki szólna ellenük" (1352. sor) Akhilleusz úgy válaszol, hogy már ő maga is bajban van, katonái is ellene fordultak. Miután vázolja kilátástalan és tragikus helyzetét, önmagát egyedüli megmentőként állítja be, akinek hozzák már fegyverét, hogy mindenkivel megküzdjön (1370. sor).

Akhilleusz szavainak a valóságtartalmát nehéz eldönteni e néhány sor alapján, hiszen Klütaimnésztrával való első találkozásakor még az asszonyra bízza, hogy próbálja meg jobb belátásra bírni férjét, ugyanakkor sértettségének is hangot ad, miszerint az ő tudta nélkül használták a nevét. Most, hogy az egész sereg Odüsszeusszal az élen a lány életét követeli, – akit most már nyilvánosan is meg lehet védeni, harcok árán – hirtelen a szűz védelmére kel.[44] Erre az összecsapásra azonban nem kerül sor, Iphigeneia ugyanis közbelép.

Harmadik beszédében (1370– 1401. sor) elsőként anyjához, majd a sereghez fordulva vállalja fel önként az elkerülhetetlen sorsát. Felismeri, hogy számára nincs más lehetőség, választása annyiban van, hogy életéért könyörögve, erőszakkal ragadják-e el, miközben esetleg Akhilleusz nekiront a sajátjainak az ő védelme érdekében és még a háború kezdete előtt megtizedelődik a sereg, vagy pedig önként adja magát Hellaszért, apjának – az ő erkölcsi értékrendjének – engedelmeskedve.[45]

Iphigeneia nemcsak elfogadja, hogy meg kell halnia, hanem a szándékát megindokolva, népének ajánlja fel magát (1397. sor). Horváth Andor értelmezésében ez két tekintetben helyezi új megvilágításba a történetet, egyrészt azt a nézőpontot módosítja, hogy ki dönti el, legyen-e emberáldozat – valójában ki az, aki feláldozza Iphigeneiát –, illetve új választ kaphatunk arra a kérdésre, hogy miért kell a szűznek meghalnia.[46]

---

[44] Hasonlóan Meneláoszhoz, aki az utolsó pillanatban változtatta meg véleményét, amikor valódi súlya már nem volt a szavainak.

[45] M. McDonald, „Iphigenia's *Philia*: Motivation in Euripides *Iphigenia at Aulis*", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica,* New Series XXXIV (1990), 69–84.

[46] Horváth, *i. m.,* 100.

„De hozzám egy se érjen Argosz harcosa:
Erősszívűen, csöndben nyújtom át nyakam."[47]

Ki dönti el, hogy legyen-e emberáldozat? Talán az egyik legösszetettebb kérdése a tragédiának. Először az istennőtől származó jóslat alapján hoz döntést Agamemnón, illetve Meneláosz – nemegyszer megmásítva határozatukat –, majd Odüsszeusz vezetésével fellázadnak a katonák, amikor már ők követelik a lány életét, aki végül enged a kényszernek.

A lány beszéde, amelyben *dönt* a sorsáról, nem az erőszaknak való engedelmességet sugallja, hanem Hellasz dicsőségére hoz áldozatot, amelyben a saját jövendő hírnevének a vágya is megjelenik.[48] Ezt a vállalást gyakran „öncsalásként",[49] vagy elfogadásként[50] értelmezi a szakirodalom, amely során a kilátástalan helyzetben lévő szűz megpróbál értelmet adni a halálnak. Felsorolja a hellén hősök által képviselt értékeket, amelyeket hierarchikus sorrendbe állít a saját életének értékével. Nem engedheti, hogy Akhilleusz elvesszen Auliszban őmiatta, nem állhat ellen halandóként egy istennő kívánságának, a görögöknek pedig győzniük kell a barbár felett (1385–1401. sor). Ezen értékeknek a megőrzéséért ajánlja fel magát, amely számára hírnevet és dicsőséget fog hozni (1383–1384. sor).

Euripidésztől nem áll távol az irónia, amelyet jelen esetben burkoltan tár a nézők elé. A tragédia bemutatásának időpontjában már huszonöt éve zajlik peloponnészoszi háború, amely Athén bukásához vezet. A színpadon pedig éppen egy háború kezdetét látjuk, amelyet a közösség egy ártatlan lány feláldozásával, mint bevezető áldozattal, *proteleiá*val indítana el, közös akarat alapján.[51]

---

[47] (1559–1560. sor)

[48] D Tóth Judit felhívja a figyelmet a szakirodalom problematikájára, miszerint szembeállítja a kérdést, hogy Iphigeneia méltóságból vállalta-e önként a halált, vagy pedig heroikus dicsőséget keresett-e benne. Álláspontja szerint a kettő nem állítható egymással szembe ebben az esetben. D. Tóth, *i. m.,* 283.

[49] D. Tóth, *i. m.*, 283.

[50] Horváth Andor értelmezése szerint, amikor a sereg érkezésével nyilvánvalóvá válik, hogy milyen erős a közakarat, amely a halálát kívánja, akkor nem a korábbi nézete változik meg, hanem a pozíciója, amelyben látja, hogy lehetetlen ellen küzd. Horváth, *i. m.*,108.

[51] R. Blondell – M.-K. Gamel – N. S. Rabinowitz – B. Zweig, 1999. *Women on the*

A cselekmény során a férfiak beszéde a meghatározó, az események menetét ők irányítják, a beszédalakzatokat vizsgálva is erre a következtetésre juthatunk. Az egyetlen olyan kommunikációs helyzet, amikor nem egy férfi szereplő akarata szerint folytatódik a cselekmény, az a házastársi agón során figyelhető meg, amelyben a nyelvi kód, amelyet Klütaimnésztra képvisel feleségként, erősebb, mint amit Agamemnón képvisel férjként, ezért nem sikerül elérnie, hogy felesége hazatérjen. A döntő pillanatban ismét egy női szereplő beszédalakzata lesz erősebb, megakadályozva ezzel Akhilleusz és a sereg összecsapását.

A sereg megindulására és Akhilleusz *felfegyverkezésére* tekinthetünk úgy, mint egy látszólagos, vagy úgy, mint egy valós szándékot rejtő cselekedetre, de jelentősége inkább abban rejlik, hogy a következmények alól Akhilleusz is mentesíthesse magát.

Dodds értelmezésében a görögök számára az egyén létezése egy közösségben csak úgy volt lehetséges, ha bűntelennek vallhatta magát.[52] Ezt láthatjuk Agamemnón és Meneláosz esetében is – ahogyan többször változtatnak nézeteiken –, most pedig Akhilleusz mentené Iphigeneia életét, de közben elfogadja a lány döntését, hogy istenek ellen nem küzd.

> Mert ékes és hazánkhoz méltó volt szavad:
> nem küzdesz isten ellen, hisz hatalmasabb;
> töprengve: jónak tartod azt, mi kényszerű. (1407–1409. sor)

Iphigeneia harmadik beszédének jelentősége abban rejlik, hogy a vállalt áldozattal leveszi a terhet Agamemnónról, Meneláoszról és Akhilleuszról úgy, hogy látszólag az ő értékrendjüket fogadva el vállalja a sorsát. Az előzőektől eltérően, most a nyilvánosság előtt az egész görög sereget szólítja meg, amelyben önmagát Hellasz megmentőjeként, a sereg győzelemre segítőjeként, a népe szabadítójaként jeleníti meg, aki életének feláldozásával dicső hírnevet szerez önmagának is.

Edge: Four Plays by Euripides. Alcestis, Medea, Helen, Iphigenia at Aulis, Routledge, New York, London, 1999, 303–390.

[52] E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational,* University of California Press, Los Angeles, 1951, 18. A hibákért és a rájuk nehezedő erkölcsi nyomásért az isteneket okolták.

Szekundér nyelvi szinten vizsgálva a szöveget, azonban már kevésbé a görög sereg szószólójaként látjuk, hanem sokkal inkább egy olyan megalázott, elárult, becsapott fiatal lány jelenik meg előttünk, aki szembesült a férfiak által képviselt hérószi világ értékrendjével, amely ellen nőként nem küzdhet, de élni sem akar benne. Számára a család, az otthon, az apja iránti szeretet és tisztelet a legfontosabbak, így érkezik meg a cselekmény kezdetén és ezt az értékrendet tartja meg mindvégig. Amikor megérti a hérósz világ értékvesztett valóságát, – amelyben apja elárulja, *vőlegénye* előtt megszégyenül, ahol ártatlan lányként az élete értéktelen, mert a hírnév többet ér – akkor belátja, hogy a küzdelme hasztalan, az általa képviselt erkölcsi értékrendet nem fogják megérteni, nem tudja megértetni (1372. sor).[53] Mindezek után már csak egy lehetőséget lát maga előtt, hogy apját és a sereget egyaránt büszkévé téve, hősnőként, önként vállalja a halált.

Euripidész a tragédiái tetőpontján gyakran teremt olyan *erkölcsi patthelyzet*et,[54] amely során a tragikus főhősökben nem az erkölcsi erő fokozódik fel, hanem sokkal inkább az életükért küzdő énjük erősödik meg.[55] Mihályi Gábor értelmezésében azokról az euripidészi hősökről, akik nem válnak szörnyeteggé szorult helyzetükben, hanem az önfeláldozás útjára lépnek, gyakran kiderül, hogy tettük felesleges volt. Alkésztisz áldozatáról bebizonyosodik, hogy Admétosz nem méltó rá,[56] Iphigeneia cselekedetéről pedig

[53] Az érintés, az ölelés, – amellyel először apját köszönti érkezésekor, másodszor pedig amikor könyörög, hogy kímélje meg életét – nem tud befolyásolni egy olyan férfit, akinek a hírnevének a megóvása, annak nagyobbítása az elsődleges célja. A *Helené* című drámában hasonlóan érzéketlenül reagál a szerető érintésre Meneláosz, amikor Helené a felismerés örömében megöleli, ugyanis számára akkor legfontosabb a királyi, hérószi méltóságának a visszaállítása volt egy győztesnek hitt háború után.

[54] Az „erkölcsi patthelyzet" kifejezést Mihályi Gábortól kölcsönzöm. Mihályi Gábor, *A klasszikus görög dráma múlt és jelen ütközésében,* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1987, 128.

[55] Erre példa Oresztész, aki kilátástalan helyzetében túszt ejt, Hekabé, aki fia gyilkosán áll kegyetlen bosszút, Phaidra, aki halálba küldi mostohafiát, hogy mentse a becsületét, de gondolhatunk még Médeiára, vagy Helenére is.

[56] Függetlenül attól, hogy a Héraklész által hozott lefátyolozott nőalak Alkésztisz-e, vagy sem. Erre a problematikára Jan Kott hívja fel a figyelmet, miszerint a darab egyik rejtélye, hogy az Alkésztisz maszkját viselő lefátyolozott nőalak valójában kicsoda, mert éppen ez az egyetlen – általunk ismert – dráma, amelynek epilógusában ugyanannak a személynek a maszkját egy másik színész ölti magára, Dale kommentárja nyomán

az, hogy csupán öncsalás, ahol a néző pontosan tudja, hogy feláldozása erkölcsileg nem igazolható.[57]

Az erkölcsi patthelyzet jelen dráma esetében is kialakul, hiszen két értékvilág kerül egymással szembe, amelyben végül mindenkinek választania kell, hogy melyik oldalra áll. A hérósz világ értékrendjét képviselő hősök dilemmája egyértelművé teszi a néző számára is az erkölcsi indokolatlanságot, Iphigeneia esetében azonban nem beszélhetünk ingadozásról, ő úgy tűnik, mintha nézőpontot váltana, amely során az otthon, a család, a mikroközösség értékrendjének vállalása helyett hazafiasságból, az egész görögségért vállalná a mártíromságot, ezzel apját is megvédve, levéve annak a felelősségnek a súlyát a válláról, hogy feláldozza gyermekét. A patthelyzet abban is jelentkezik, hogy amíg Agamemnón meghozza a döntést, miszerint lesz áldozatbemutatás, Akhilleusz a lány védelmére kel, aki tudja, ha *vőlegénye* valóban fegyvert ragad védelmére, akkor elveszítheti apját is. Iphigeneia végül mindkettőjükről és a seregről egyaránt leveszi a terhet. Ezt a cselekedetét nevezi a szakirodalom öncsalásnak, elfogadásnak, beletörődésnek, vagy egyszerűen jellemrajzi képtelenségnek.[58]

Meglátásom szerint azonban a döntése nem csupán egy erkölcsi patthelyzet feloldása, amelyben a család mint mikroközösség és a nép mint makroközösség áll egymással szemben. A lány nyelvi kódjának megváltozása során észrevehető, hogy az életéért könyörgő személy miután belátta kilátástalan helyzetét nemcsak megpróbál értelmet adni a halálának, hanem egy ennél sokkal mélyebb tragikumot mutat meg. Ez a tragikum pedig az árulásban és a megalázottságban rejlik. Iphigeneiát az a férfi árulja el, akit a legjobban szeret, akiben feltétel nélkül bízott, a vőlegényének hitt másik férfi előtt pedig megszégyenült. Meglátja és megtapasztalja az érték nélküli hérósz világot, látja, hogy a hírnév megszerzése számukra mindennél fontosabb, hogy az ő tiszta szeretete, fiatal, ártatlan élete nem érték számukra. Ebben a világban nem akar élni, nem akar ennek a közösségnek a tagja lenni és nem akar erőszakos áldozatául esni sem, ezért választja az

pedig azt a következtetést vonja le, hogy a néma Alkésztiszt egy statiszta játszotta. Jan Kott, *Istenevők. Vázlatok a görög tragédiáról,* Európa, Budapest, 1998, 209–210.

[57] Mihályi, *i. m.,* 131.

[58] Ld.: Arisztotelész, Kitto, McDonald, D. Tóth, Mihályi, Falus, vagy Horváth értelmezésit.

önkéntes, szabad halált, amely által viszont a saját értékeit megvédi, elsősorban Agamemnónt, akit önkéntességével mentesít a gyilkosság bűne alól.

Mindezekből látható, hogy cselekedete nem jellemrajzi képtelenségből fakad, hanem a saját értékeinek a védelme váltotta ki, valamint a kiábrándultság és a kiszakadás vágya abból a közösségből, amelynek az értékrendszerét meglátja, megismeri, de elfogadni nem tudja. Önfeláldozó cselekedetével egyaránt képes lesz a közösség számára a vágyott értéket megadni, ő maga pedig a hősnővé válni és szabadon meghalni.

Amit Euripidész elénk tár a hősnő alakjában az nem más, mint egy olyan emberi áldozat, amelyet már az istenek sem fogadnak el. A tétovázások, vívódások után a sereg végül egy emberként súlyt le a lányra – Kalkhász személyében –, hogy megkezdhessék azt a harcot, amelynek sikere bármilyen áldozatot megér a számukra. Ez már nem az istenek döntése, hanem az embereké, akik igent mondanak a háborúra és elfogadnak minden vele járó áldozatot. Iphigeneia ennek az erőszaknak mond ellent, vállalása egyúttal elárult és megalázott életétől is megszabadítaná, de Artemisz *mégsem* engedi: „ne fertőztesse oltárát a büszke vér" (1595. sor).

Mindenkinek azzal a tudattal kell tovább élnie, hogy a kollektív emberáldozatot meghozták, elszántságuk így már megkérdőjelezhetetlen, mert a kezdetben még csak kevesek által ismert istennői ítéletet kollektív emberi cselekedetté formálják, amelyben a hírnév, egy bűnös asszony védelme nagyobb igazolást nyer, mint a hajadon megmentése.

„Úgy teszi […] a befejezés meg nem történté Iphigeneia halálát, hogy közben a nézőtéren mindenki tudja: a gonosz és a jóságos istennő határolta jelképes térben minden aszerint történik, ahogyan az emberek gondolkodnak és cselekszenek."[59]

[59] Horváth, *i. m.,* 123.

Felhasznált irodalom

Bécsy Tamás: *A drámamodellek és a mai dráma,* Dialóg Campus, Budapest–Pécs, 2001, 75.

Blondell, R. – Gamel, M. K. – Rabinowitz, N. S. – Zweig B.: *Women on the Edge: Four Plays by Euripides. Alcestis, Medea, Helen, Iphigenia at Aulis,* Routledge, New York–London, 1999.

Burkert, Walter: *Homo Necans: The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth,* Berkeley, Los Angeles, 1983.

Burnett, Anne Pippin: *Catastrophe Survived: Euripides' Plays of Mixed Reversal, Clarendon Press, Oxford, 1971, 47–74, 76–100, 183–222.*

D. Tóth Judit: „Ki az áldozat? Iphigeneia és Agamemnón alakjának értelmezése Euripidés és Michael Cacoyannis alkotásaiban". M. Nagy I. – Szekeres Cs. – Takács L. – Varga T. (szerk.): *Xenia. Tanulmányok a nyolcvanéves Tegyey Imre tiszteletére,* Debrecen, 2010, 279–289.

Dodds, E. R.: *The Greeks and the Irrational,* University of California Press, Los Angeles, 1951.

Dunn, Francis M. *Tragedy's End. Closure and Innovation in Euripidean Drama,* Oxford University Press, Oxford, New York, 1996.

Falus Róbert: „A tragédiák típusai és a tragikum normái". Detre Józsefné (szerk.): *Görög harmónia,* Gondolat, Budapest, 1980.

Garlan, Yvone: *War in the Ancient World: A Social History,* W. W. Norton & Company, London, 1975.

Horváth Andor: *A szent liget: Tanulmányok a görög tragédiáról,* Polis, Kolozsvár, 2005, 116–119.

Karsai György: „Miért nem szeretjük Admétoszt?", *Színház,* XLI/6 (2008), 37–38.

Kitto, Humphrey Davey Findley: *Greek Tragedy: A Literary Study,* Doubleday, Garden City, NY, 1954, 383–391.

Kott, Jan: *Istenevők. Vázlatok a görög tragédiáról,* Európa, Budapest, 1998.

McDonald, M.: „Iphigenia's *Philia*: Motivation in Euripides *Iphigenia at Aulis.*" *Quaderni Urbinati di Cultura Classica,* New Series 34, 1990, 69–84.

Mihályi Gábor: *A klasszikus görög dráma múlt és jelen ütközésében,* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1987.

Vámos Kornélia: „A bűnös és az ártatlan – Euripidész Helenéje”. Karsai György – Kárpáti András – Vámos Kornélia (szerk.): *Az antik dráma útjai – Tanulmányok a görög-római színjátszásról és hatásáról,* Reciti, Budapest, 2018, 155–198.

Vámos Kornélia: „A nő mint hérosz – Antigoné az önmagát saját céljai érdekében feláldozó nőalak”. Doma Petra – Jászay Tamás (szerk.): *Eötvözet SZITU 2023,* ELTE Eötvös Collegium, Budapest, 2024, 179–197.

Zsengellér József: „Az emberáldozat formái az ókori Közel-Keleten”, *Orpheus Noster,* 2014/3, 75–90.

Deres Kornélia

Láthatóvá tenni a láthatatlant: színház és tudományos látványosság a XIX. században[1]

Bevezetés

A XIX. század kétségkívül a tudományos látványosságok kiemelkedő időszaka, amikor a különféle innovációk terjedése dinamikusan formálta az európai társadalmak vizualitáshoz fűződő viszonyát. Az olyan technológiák, mint a laterna magica, a panorámák, a diorámák, a kozmorámák, a sztereoszkópok vagy a fotográfia, illetve az elektromossághoz kötődő különféle lehetőségek a világ megismerésének újfajta konvencióit hirdették. A tudománynépszerűsítő demonstrációk és nyilvános kísérletek mellett a szórakoztató előadásokban is megjelenő technológiai eszközök és tudományos ismeretek gyakran a legkülönfélébb társadalmi rétegeken átívelve tudták formálni a korabeli társadalmak tudományos ismeretekhez és tapasztalatokhoz való hozzáférését.[2] Ennek megfelelően, a tudományos

[1] A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült (BO/31/21). A tanulmány bővített, angol nyelvű verziója a Brepols Kiadó gondozásában jelenik meg. Külön köszönöm Karl Hall professzornak, hogy annak idején ráirányította a figyelmemet Hamar Leó villanydelejes zongoráinak esetére.

[2] Lásd például Christine Blondel – Bernadette Bensaude-Vincent (eds.), *Science and Spectacle in the European Enlightenment,* Ashgate, Aldershot, 2008; Joe Kember – John Plunkett – Jill A. Sullivan (eds.), *Popular Exhibitions, Science and Showmanship, 1840–1910,* Pickering and Chatto, London, 2012; Martin Willis (ed.), *Staging Science: Scientific Performances on Street, Stage and Screen,* Palgrave Macmillan, London, 2016; Dulce Da Rocha Gonçalves, „Science between the Fairground and the Academy: The Case of Dutch Science Popularizer L. K. Maju (1823–1886)", *Public Understanding of Science,* XXIX/8 (2020), 881–891; Nele Wynants, „Invisible hands in the history of the magic lantern: where theatre studies and media archaeology meet", *Early Popular Visual Culture,* XVIII/4 (2020), 422–447; Molnár Dániel – Teller Katalin, *Show*

látványosságok különféle kulturális regisztereket olvasztottak egybe, amikor egyaránt helyet követeltek maguknak a vásári mulatságok, a tudományos társaságok, az oktatási intézmények, valamint a nyilvános színházak tereiben. Ráadásul Iwan Rhys Morus tudománytörténész szerint a XIX. századi természettudományos bemutatók kifejezetten összekötötték a láthatóság és tudományos hitelesség fogalmait: amikor a tudományt – egy-egy kísérlet vagy demonstráció keretében – látni lehetett, akkor vált hihetővé is.[3]

Ennek egyik legfontosabb példáját kétségkívül az elektromosság formálódó tapasztalata adta, az elektromos fénytől kezdve egészen az elektromágnesességen alapuló telekommunikációs szerkezetekig. A különböző ismeretterjesztő cikkek és kisebb, privát vagy fél-nyilvános kísérletek ellenére a magyar nyelvű közösségek körében az elektromágnesesség és az elektromosság iránti közérdeklődés csak az 1850-es években érte el első csúcspontját. Ebben a forradalom utáni korszakban a kulturális főváros, Pest-Buda különböző helyszínein számos olyan előadást lehetett látni, amelyek ötvözték a tudomány, a szórakoztatás, a kereskedelem és piacgazdaság elemeit. A kulturális kontextustól függően eltérő előadás-formátumok, például bűvészmutatványok, koncertek, színházi előadások, tudományos kísérletek, szórakoztató látványosságok alapvetően befolyásolták az alkalmazott dramaturgiai eljárásokat és esztétikai hatásokat. Akárhogy is, az elektromosság nyilvános előadásait mind hasonló cél hajtotta: egy szabad szemmel nem látható jelenség láthatóvá tétele és kulturális integrációja.

Jelen tanulmány amellett érvel, hogy a XIX. századi tudományos látványosságok színrevitelében fontos szerepet töltöttek be a nyilvános színházak. Ezek az intézmények a dramatikus színpadi művek mellett gyakran adtak teret olyan szórakoztató előadóknak, akiknek repertoárja a legújabb vizuális technológiák és illúziók színrevitelétől kezdve az akrobata

és Business Pest-Budán: Kötéljárók, önmozgányok és más világszámok, BTM – Kiscelli Múzeum, Budapest, 2022; Eva Andersen, „Unfairness at the Funfair: The French Syndicate for Travelling Showpeople in the Long Nineteenth Century", *Cultural and Social History,* XXI/1 (2023), 65–86; Leen Engelen – Evelien Jonckheere – Eleonora Paklons – Kurt Vanhoutte (eds.), Spectacles of Light: *The Magic Lantern as Popular Entertainment,* 1810–1930, Brepols, Turnhout (megjelenés előtt).

[3] Iwan Rhys Morus, „Seeing and Believing Science", *Isis,* XCVII/1 (2006), 101–110.

műsorszámokon át egészen az elektromos előadásokig terjedt. Így pedig sok esetben jelentősen hozzájárultak a tudományos ismeretterjesztés kortárs gyakorlataihoz. A tudás ebben a keretben természetesen „nem egy előre legyártott és átadott termék vagy információ, hanem egy olyan performatív tapasztalat, amelyik kultúraalakító hatását részben éppen a vizuális elemek (világ)látást alakító erejétől, részben a testek közös, transzformatív erejétől nyeri."[4]

Elektromos előadások

Európában a nyilvános elektromos előadásoknak a XVIII. századtól kezdve jelentős hagyománya alakult ki. Az elektrosztatikai kísérletek leideni palack segítségével történő bemutatói az 1740-es évektől kezdve teljes értékű előadásokként épültek fel, amelyek során az emberi test színpadi felületén váltak láthatóvá a szikrák és kisülések. Paola Bertucci tudománytörténész felhívta a figyelmet arra, hogy ezek az ismeretterjesztő és szórakoztató előadások azért arathattak ilyen nagy sikert már ebben az időszakban, mert a közönség érzékeit vették célba: „Az elektromos tűz felfedte magát a szemnek, a fülnek, sőt még az orrnak is: fakó fényét pattogó zaj kísérte, és jellegzetes kénes szagot hagyott maga után".[5]

Egy jó elektromos demonstráció tehát több érzékszervre egyszerre ható, immerzív és interaktív előadásként épült fel. Ennek okán a magánszalonokban és nyilvános helyszíneken egyaránt fellépő utazó előadók előszeretettel vonták be a közönséget is kísérleteikbe, s így a nézők teste is a demonstráció aktív résztvevőjévé vált.[6] Ezen események részvételi jellege és látványos mivolta kapcsán Ciara Murphy színháztörténész arra hívta fel a figyelmet,

[4] Deres Kornélia, „Technológiai és tudományos előadások a 19. században: performativitás, színrevitel és a tudás körforgása", *Apertúra,* 2025 tél.

[5] Paola Bertucci, „Sparks in the dark: the attraction of electricity in the eighteenth century", *Endeavour,* XXXI/3 (2007), 90. Innentől a külön nem jelölt helyeken az idegen nyelvű idézetek fordítása tőlem (D. K.).

[6] Bertucci, *i. m.,* 88–90. Lásd még Ciara Murphy, „Shocks and Sparks: Participatory Electrical Performances in the Enlightmentment Period". Kara Reilly (ed.), *Theatre, Performance and Analogue Technologies,* Palgrave Macmillan, Houndmills, 2013, 161–182.

hogy „a 18. század végének iparosodó és a nemzetközi versenyre épülő korszakában a »hasznos tudás« gyakorlati, anyagi és performatív aspektusaiban vált értelmezhetővé”.[7]

A XIX. századra a leideni palack és elektrosztatika iránti érdeklődést fokozatosan felváltotta az elektromos fény, valamint az elektromágnesességen alapuló galvánelemek és cellák lehetőségei iránti kíváncsiság. A Volta-elem 1800-as feltalálása, valamint Ørsted megállapításai az 1820-as években az elektromosság és mágnesesség kapcsolatáról új korszakot nyitottak az elektromos kísérletek számára.[8] Mindazonáltal az új tudományos eredmények gyakorlatorientált és performatív bemutatása továbbra is az előadások alapvető jellemzője maradt. Iwan Rhys Morus az elektromosság viktoriánus előadóival kapcsolatban hangsúlyozta, hogy a különböző anyagi és társadalmi erőforrások „látható és kézzelfogható termékekké” történő átalakítására volt szükség ahhoz, hogy befolyásolni tudják az elektromosság értelmezését és kulturális asszimilációját.[9]

Kelet- és Közép-Európában a tudománnyal – és így az elektromossággal – kapcsolatos kulturális értelmezési irányokat egyfelől a tudományok nemzeti törekvései, másfelől az erősödő birodalmi központosítási kísérletek határozták meg. Ez azt jelenti, hogy a Habsburg Birodalom intézményes egységesítési stratégiái ellenére az 1850-es évek során a természettudomány gyakran „a nemzeti diskurzus szimbolikus erőforrásaként” működött.[10] Ennek következtében a régióban a vizuális kultúra és a tudományos innováció gyakran összefonódott a politikai ágendákkal és etnikai-nemzeti emancipációs folyamatokkal. A magyar nyelvű közösségek kontextusában a tudomány láthatósága és gyakorlati haszna a nemzeti csinosodás tágabb programjába illeszkedett, amelynek megfelelően a kulturális gyakorlatok

[7] Murphy, *i. m.,* 177.

[8] Iwan Rhys Morus, *Frankenstein's Children*: *Electricity, Exhibition, and Experiment in Early Nineteenth-Century London,* Princeton University Press, Princeton, 1998, 3.

[9] Morus, *Frankenstein's Children… i. m.,* 5.

[10] Mitchell G. Ash – Jan Surman, „The Nationalization of Scientific Knowledge in Nineteenth-Century Central Europe: An Introduction”. Ash et al (eds.), *The Nationalization of Scientific Knowledge in the Habsburg Empire, 1848–1918,* Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2012, 1–29, 7.

a politikai autonómia és a nemzeti emancipáció célját szolgálták.[11] Ebből a szempontból nem tűnik mellékesnek, hogy Pest-Budán az első, nagy nyilvánosságot kapó elektromágneses bemutató helyszíne 1858-ban a Nemzeti Színház volt.

Az 1848/49-es sikertelen magyar forradalom és szabadságharc után a színházi intézmények a Habsburg Birodalmon belüli passzív ellenállás szimbolikus helyszíneivé és így a gazdasági hatalommal rendelkező magyar elit egyik fő programjává váltak. Ezen belül természetesen kiemelt funkciót töltött be a Nemzeti Színház, amely nagyjából kétezer néző befogadására volt alkalmas, ráadásul az olcsó karzati és földszinti jegyárak miatt olyan társadalmi rétegekből is érkeztek ide nézők, mint a diákság, az iparosok, a kereskedők, a kézművesek és egyéb fizikai munkát végzők.[12] Habár a színháztörténeti kutatások a Nemzeti szerepét eddig elsősorban az eredeti vagy fordítás eredményeként létrejött, magyar nyelvű drámairodalom szempontjából vizsgálták, a levéltáli dokumentumokból (pl. színlapok, programok, pénztári és pénzszedői naplók) világosan kiderül, hogy a színház számos erőművészt, akrobatát, bűvészt és illuzionistát látott vendégül a XIX. században. Ráadásul a pénztári adatok alapján ezek a szórakoztató előadók gyakran az átlaghoz képest három-, öt-, de akár tízszeres jegyeladással is számolhattak, tehát nézők tömegeihez juthattak el.[13]

Villanydelejes erők színrevitele

Ez az a környezet, amelyben sor került 1858. augusztus 16-án Fetter János zongorahangversenyére, amelyet „villanyosság által öszhangzó öt zongorára" komponált.[14] A zongorákat Hamar Leó találmányaként hirdette a Nemzeti plakátja, „kinek sikerült a villanydelejes erő segítségével,

[11] Takáts József, *Modern magyar politikai eszmetörténet,* Osiris, Budapest, 2007, 19–20, 28.

[12] Kerényi Ferenc, „A radikális színházprogram és a közönség a Pesti Magyar Színházban (1838–40)", *Irodalomtörténet,* LVIII/8 (1976), 170. Habár Kerényi az 1830-as évek végét elemzi, a jegyárak alakulása az 1850-es években is lehetővé tette az alacsonyabb társadalmi osztályok számára a színház látogatását.

[13] Vö. például OSZK Színháztörténeti Tár, Pénzszedői napló, NSZ-köt-586 és 589; Pénztári napló NSZ-köt-621.

[14] A Nemzeti Színház plakátja, OSZK Színháztörténeti Tár, SZT-SZL-NSZ-K1857-58, 1858.08.16.

minden gépezet nélküli, közönséges készületű akárhány zongorát a zene rendje szerinti öszhangzó működésbe hozhatni; minélfogva egy művész képes egyszerre akárhány zongorán játszani".[15] Ha megvizsgáljuk ennek az előadásnak a diszkurzív környezetét, dramaturgiáját és recepcióját, világossá válik, hogy egy nagyvolumenű tudományos látványosságról lehetett szó. Az esemény mediális elrendezése – ideértve a dramaturgiát és koreográfiát, a színpad és nézők viszonyát, illetve a sajtó beszámolóit és a reklámokat – tudatosan épített a tudomány és csoda fogalmainak összekapcsolására.

Két hónappal a premier előtt számos újságcikk megkísérelte a közelgő bemutató tudományos hátterére irányítani a figyelmet, amikor beszámoltak Hamar új találmányáról, az elektronikus kábelekkel összekötött zongorákról.[16] Ezenfelül a premier előtti napokban több újság cikkezett arról, miként segítette Hamart a műszerész Parragh Zsigmond, aki a zongorákat összekötő elektromágneses gépet gyártotta.[17] Ugyanakkor, ezzel párhuzamosan az esemény varázslatos, túlvilági jellege is hangsúlyossá vált a premier után felbukkanó értelmezésekben:

> Hamar Leo természetbúvárunk találmánya igen népes közönséget gyűjtött f. hó 16-án a nemzeti színházba. Mindenki feszülten várta azon öt zongorának mintegy szellemi ujjak által vezetett hangversenyét, melyeket Hamar úr a villám-delej bűvereje által egy testté, egy kebellé kötött össze.[18]

Az új technológiák és mágia vagy misztika közötti szoros kapcsolatot a XIX. század folyamán a testi jelenlétet nem igénylő új kommunikációs formák és az általában elektromossághoz kötődő médiumok is egyre inkább megerősítették, hiszen ezek a jelenlét különböző, új módozataival szembesítették a nézőket.[19] Az elektromosság mint láthatatlan energia

[15] *Uo.*

[16] *Budapesti Hírlap,* 1858. június 13.; *Hölgyfutár,* 1858. június 15.; *Pesti Napló,* 1858. június 18.; *Vasárnapi Ujság,* 1858. június 20.

[17] *Pesti Napló,* 1858. augusztus 13.; *Budapesti Hírlap,* 1858. augusztus 15.

[18] *Budapesti Hírlap,* 1858. augusztus 19.

[19] Vö. Jeffrey Sconce, *Haunted Media: Electronic Presence from Telegraphy to Television,* Duke University Press, Durham and London, 2000.

gyakran olyan erőként jelent meg a korabeli leírásokban, amely hihetetlennek tűnő jelenségeket hoz létre. Ezt jól illusztrálta a Hamar találmánya körüli nyilvános diskurzus egy másik részlete a *Pester Lloyd* hasábjain:

> Elektromosság, te titokzatos természeti erő, miféle csodákat tettél! A távolságokat te semmisíted meg, az egyik pólus úgy beszélhet a másikkal, mint egyik szomszéd a másikkal, a legnagyobb hadvezér egy szép irodából a te segítségeddel irányítja a tőle háromszáz mérföldnyire lévő hadsereg mozdulatait és támadásait; te oldottad meg azt is, hogy megmutasd egy városnak, sőt, egy egész országnak az idő minden egyes percét, a probléma, melynek megoldatlansága köztudottan megkeserítette egy nagy uralkodó életének utolsó éveit; talán most végre megvalósíthatnád korunk legnagyobb zongoraművészének álmát, hogy a zongorát egy óriási láncban vezesd be a zenei színtérre![20]

Az elektromosság misztikumának tapasztalatára az előadás dramaturgiája is rájátszott. Az előadás nyitójelenete azzal indított, hogy a színpadon látható négy zongora egyszerre szólalt meg, miközben egyetlen ember sem volt látható mellettük. A hangszerek így, emberi érintés nélkül létrehozott zenéjükkel „kísérteties szellemjáró jelenet"[21] létrehozóivá váltak. Ez a dramaturgia az életre kelt tárgyak vizuális és akusztikai csodáján alapult, egyfajta nonhumán esztétikát képviselve. Az első sorokban ülő nézők számára azonban láthatóvá vált, hogy a hangszerek (egy Bösendorfer zongora, valamint Schweighoffer- és Volf-zongorák) kábelekkel kapcsolódtak egymáshoz.[22]

Ugyanakkor maga az elektromágneses gép, mint az önjáró eszközök forrása, egyáltalán nem volt látható a közönség számára. [23] Ez a megoldás a korabeli tudományos demonstrátorok jól ismert problémáit tükrözte, amint arra Morus is rámutatott: „Ha túl sokat mutatnak, a szabadalom megszerzéséhez fűzött reményeik szertefoszlanak. Ha túl keveset mutatnak, a nézők szkeptikusak maradnak és nem győzik meg őket a látottak."[24]

---

[20] *Pester Lloyd,* 1858. augusztus 27.

[21] *Budapesti Hírlap,* 1858. augusztus 19.

[22] *Uo.*

[23] *Uo.* és *Vasárnapi Ujság,* 1858. augusztus 22.

[24] Morus, „Seeing and Believing Science", *i. m.,* 105.

Annak eldöntése, hogy a tudományos látványosságot prezentáló előadók és feltalálók mit mutassanak meg a nézőknek, és mit rejtsenek el előlük, változatos és kreatív dramaturgiák létrejöttét hozta magával.

Különböző beszámolók és cikkek alapján Hamar találmánya az akkoriban viszonylag új távközlési eszköz, a távíró technológiáját használhatta. Egyes beszámolók nyíltan összekapcsolták Hamar zongoráit ezzel a készülékkel azáltal, hogy „zenetelegráfnak" nevezték őket.[25] A távírók technikáját Hamar olyan módon használta újra, hogy a zongorabillentyűket vélhetően egyesével egy elektromágneshez kapcsolta, amely aztán így együtt mozgatta őket.[26] Az előadásról Kakas Márton álnév alatt Jókai Mór is írt, aki cikkében ironikusan felhívta a figyelmet a varázslat és technológia egymást váltó arcaira:

> Ezelőtt egynehány esztendővel az ollyan embert, aki e boszorkányságot produkálja, tüstént az előadás után ott mindjárt az előcsarnokban megégették volna, most azonban nagy diadallal emlegetjük, hogy e találmány dicsősége egy fiatal hazánkfiát, Hamar Leót illeti, ki e csodát ugyanazon villanydelej alkalmazása által idézi elő, melly a távírdák szavait viszi egy percz alatt mérföldekre.[27]

Az első jelenet után aztán feltűnt egy ötödik zongora is a színpad hátsó részében, amelyen Fetter János zenész játszott, így leplezve le azt, hogy a többi zongora billentyűit is ő irányította a távolból. Ráadásul Fetter a műsor alatt az elektromos kábeleket is tetszés szerint le és fel tudta kapcsolni, így volt, hogy csak egy zongora maradt hallható, a többi elnémult. A zenész három darabot – *Scylla és Charybdis*, *A puszta violája*, *Tündér-tánc* – írt (újra) öt zongorára, a zongoraszámok között pedig egy férfikórus operadalokat adott elő.[28] Az elektromágnesesség színrevitelének technikai megoldásait tekintve érdekes, hogy bár nem magát a készüléket mutatták be, ám az új médiatechnológia láthatatlan akusztikai (öt zongorára átalakított zenedarabok) és látható anyagi (önműködő zongorák emberi jelenlét nélkül) rétegeit ötvözték, hogy

[25] *Vasárnapi Ujság,* 1858. június 20.

[26] Lásd még: Deres Kornélia, „Technológiai és tudományos előadások a 19. században", *i. m.*

[27] „Kakas Márton a színházban", *Vasárnapi Ujság,* 1858. június 22, 404.

[28] A Nemzeti Színház plakátja *i. m.*

érzékelhetővé, megtapasztalhatóvá tegyék a nézők számára a tudományos innovációt.

Az augusztus 16-i premier után az elektromágneses zongoraműsor második előadása augusztus 25-én szintén telt házzal zajlott. A második bemutató a zenei koncert mellett egy plusz vizuális elemmel is kiegészült, mivel Hamar „villámfénnyel előidézett napot" mutatott be Giacomo Meyerbeer *Le Prophète* című operájának egyik részlete alatt (a „Felkelő nap" a harmadik felvonásból).[29] Ezt az ötletet kétségtelenül az opera 1849-es párizsi bemutatója ihlette, amely az elektromos ívfény, többek között Léon Foucault és Jules Duboscq jóvoltából létrehozott, első színpadi alkalmazásáról híresült el. Hamar tisztában lehetett a párizsi bemutató sajátosságaival, hiszen 1858 előtt hosszabb időt töltött a városban. A második zongorabemutatóról szóló újságcikkek alapján Hamar változata egy galvánelem-cellával működtetett, nagy térfogatú elektromos fényből táplálkozhatott. A közönséget lenyűgözte a látványosság. A tudósítások arról is beszámoltak, hogy néhány nappal korábban, a trónörökös születésnapjának császári ünnepén Hamar ugyanebben a színházban egy villámdelejes csillagot mutatott be, amely piros, fehér és zöld színekkel világította meg a teret.[30]

Szórakoztató tudomány és a láthatatlanná vált Hamar Leó

A fenti példa jól szemlélteti azt, hogy a XIX. századi tudományos és technológiai innovációk körforgásában milyen szerep juthatott a nyilvános színházakban bemutatott látványos előadásoknak. Ezek az események jellemzően olyan multimediális élményekként jöttek létre, melyek különböző műfajokat és médiumokat (opera, hangszeres előadás, vizuális bemutató), a technológiai eszközök és az előadók közötti, tudatos dramaturgia alapján megkonstruált interakciókat, valamint a teatralitás különböző elemeit foglalták magukban. Így a tulajdonképpeni találmány és innováció mellett az előadás látványossága és szórakoztató jellege szervezte a befogadás folyamatait. Ráadásul a színházjegyek megfizethető ára kulcsfontosságú

[29] *Pesti Napló,* 1858. augusztus 27.

[30] *Pesti Napló,* 1858. augusztus 25.

tényezővé vált abban, hogy a legkülönfélébb társadalmi rétegek jelen lehessenek ezeken a bemutatókon. Emellett a színház kiemelkedő nézőkapacitása is hozzájárult ahhoz, hogy Pest-Buda széles és változatos közönségei számára különféle ismereteket és tudást közvetítsenek.

Hamar Leó kapcsán különösen érdekes az, hogy elsődleges képesítése nem a szórakoztató előadók világához kötötte őt, hanem az intézményes tudományhoz. Hamar Jedlik Ányos tanítványaként képzett tudós volt, Jedlikkel ráadásul több fronton is együttműködött az 1850-es évek elején. Például együtt fejlesztettek ki egy új típusú galvánelemet a Pesti Társaság elnevezésű társulás égisze alatt, amelyet az 1855-ös párizsi világkiállításra is kiküldtek.[31] A társulással való szakítás után Hamar hosszabb időt töltött Párizsban, ahol jó eséllyel megismerkedhetett a városban uralkodó *physique amusante,* vagyis a szórakoztató fizika különféle gyakorlataival. Olyan elektromos, optikai és mechanikai bemutatókra vonatkozott ez a kifejezés, amelyek előszeretettel kötötték össze a természetfeletti spektákulumok tapasztalatát és a természettudományos ismereteket Párizs különféle nyilvános helyszínein.

Hamar Pest-Budára visszatérve számos új találmánnyal és azok látványos bemutatóival hívta fel magára a figyelmet, s ezzel párhuzamosan a Pesti Főreál természettan tanáraként is elkezdett dolgozni. De ebben a környezetben sem hanyagolta el a tudományos látványosságok műfaját, hiszen saját diákjaival hoztak létre – például év végi vizsgák keretei között – emlékezetes, sokkoló, meghökkentő vagy éppen csodásnak mondott nyilvános kísérleteket. Hamar a kereskedelemhez és gazdasághoz kötődő szabadalmak terepén is igyekezett megjelenni, például elektromágneses vasúti fékek, biztonságos színházi világítástechnika, vagy gyorstüzelésű puska kifejlesztésével és bemutatásával. De az ő nevéhez kötődött például az 1870-es években a budapesti Városháza vagy a Jégpálya elektromos fénnyel történő nyilvános kivilágítása is, amely vélhetően a város első ilyen látványossága volt.[32]

[31] Gál Vilmos, „Világkiállító magyar fizikusok", *Fizikai Szemle,* 2010/1, 18.

[32] Hamar bemutatói előtt a magyar közönség vélhetően húsz évvel korábban láthatott hasonlóan nagy kaliberű, nyilvános elektronikus (ki)világítást egy birodalmi ünnepség keretein belül. Újházy Géza, „Epizódok az elektrotechnika magyarországi történetéből", *Elektrotechnika,* LXXXIV/9 (1992), 351.

A gyakorlati tudomány és tudományos látványosságok képviselőjeként Hamar Leó ugyanakkor szinte teljesen kihullott a hazai kulturális emlékezetből. Holott az újságcikkek és levéltári anyagok szerint a XIX. század második felében meghatározó szerepet játszott az elektromágnesességgel és elektromossággal kapcsolatos ismeretek széleskörű közvetítésében. Hamar különböző közösségek (pl. tudósok, vállalkozók, diákok, laikusok) és helyszínek (pl. laboratóriumok, tudományos társaságok, közoktatás, színházak) között egyfajta mediátori szerepet betöltve vált a korabeli tudás terjesztőjévé. Mindez azt is jelentette, hogy számos laikus számára is hozzáférhetővé váltak a Hamar által prezentált előadások, így pedig az elektromosság és elektromágnesesség jelenségeit a legkülönbözőbb társadalmi rétegek is megtapasztalhatták. Hamar láthatatlanná válásához minden bizonnyal hozzájárult az a körülmény, hogy más típusú szerepet töltött be, mint a korban tekintélyesnek vagy sikeresnek mondható tudósok többsége, például saját oktatója, Jedlik Ányos. Hamar az intézményi (professzori vagy egyetemvezetői) pozíciók és publikációk helyett a praktikusan hasznosítható találmányokon, illetve azokhoz kötődő szabadalmakon és a látványos ismeretterjesztés gyakorlatain keresztül építette fel saját tudományos szerepkörét. Ez pedig kevéssé teljesítette be a modernizálódó tudomány által kijelölt normatív szerepfelfogásokat. Mindazonáltal Hamar Leó esete ráirányítja a figyelmet azokra a XIX. századi kulturális szereplőkre, akik hittek abban, hogy a tudományos ismeretek átadásának performatív stratégiái elősegíthetik az episztemológiai változásokat – akár az egyetemi előadótermektől vagy tudományos konferenciáktól távoli helyszíneken és szórakoztató módokon is.[33]

Összegzés

A tanulmány arra igyekezett rámutatni, hogy a XIX. század során miként kapcsolódtak össze a tudományos látványosságok gyakorlatai a nyilvános színházakkal. A drámairodalom színrevitele mellett a korabeli európai

[33] Érdekes arra is ránézni mindennek kapcsán, hogy a XXI. századi kortárs tudománykommunikáció miként eleveníti fel ezeket a stratégiákat, amikor a tudományt élvezetes és csodaszerű, a közönséget interakcióra késztető, látványos módokon próbálja prezentálni: mindez nem csupán az ismeretterjesztő Youtube-videókra vagy a nagy presztízsű nyugati egyetemekkel együttműködő Coursera oktatóvideóira vonatkozik, hanem akár a Szilícium-völgy startup vállalataira is.

színházak, ideértve Pest-Buda színházi intézményeit is, gyakran adtak teret az újfajta vizuális lehetőségek vagy az emberi képzelet határain túlmutató jelenségek szórakoztató előadásai számára. Az elektromossággal kapcsolatos látványosságok hosszú hagyományára fókuszálva a vizsgálódás középpontjában az állt, hogy az 1850-es években miként vált a Nemzeti Színház Hamar Leó villanydelejes zongoráinak bemutatóhelyévé, nagy hatást gyakorolva a korabeli nézőkre. Az előadás dramaturgiájának, vizualitásának és multimediális elemeinek elemzésén keresztül a tanulmány felhívta a figyelmet a színrevitel kreativitására, illetve az emberi érzékelés és képzelet lenyűgözésére és meghökkentésére tett kísérleteire. Végezetül a hazai kulturális emlékezetben láthatatlanná váló Hamar Leó praxisainak (mint tanár, feltaláló, előadó, fizikus) rövid bemutatásán keresztül a tanulmány azt is megállapította, hogy a korabeli tudományos ismeretterjesztés fontos mediátorát elsősorban a tudomány performatív stratégiái foglalkoztathatták. Ennek köszönhetően Hamar jelentősen hozzájárult ahhoz, hogy a tudományos ismeretek és jelenségek a nézők széles tömegei számára hozzáférhetővé váltak, akik a szórakoztató előadásokon keresztül megtapasztalhatták a korabeli tudomány csodaszerűnek ható, új eredményeit.

Felhasznált irodalom

Andersen, Eva: „Unfairness at the Funfair: The French Syndicate for Travelling Showpeople in the Long Nineteenth Century", *Cultural and Social History,* XXI/1 (2023), 65–86.

Ash, Mitchell G. – Surman, Jan: „The Nationalization of Scientific Knowledge in Nineteenth-Century Central Europe: An Introduction". Ash et al (eds.), *The Nationalization of Scientific Knowledge in the Habsburg Empire, 1848–1918,* Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2012, 1–29.

Bertucci, Paola: „Sparks in the dark: the attraction of electricity in the eighteenth century", *Endeavour,* XXXI/3 (2007), 88–93.

Blondel, Christine – Bensaude-Vincent, Bernadette (eds.): *Science and Spectacle in the European Enlightenment,* Ashgate, Aldershot, 2008.

Da Rocha Gonçalves, Dulce: „Science between the Fairground and the Academy: The Case of Dutch Science Popularizer L. K. Maju (1823–1886)", *Public Understanding of Science,* XXIX/8 (2020), 881–891.

Deres Kornélia: „Technológiai és tudományos előadások a 19. században: performativitás, színrevitel és a tudás körforgása", *Apertúra*, 2025 tél [https://www.apertura.hu/2025/tel/deres-technologiai-es-tudomanyos-eloadasok-a-19-szazadban-performativitas-szinrevitel-es-a-tudas-korforgasa/].

Engelen, Leen – Jonckheere, Evelien – Paklons, Eleonora – Vanhoutte, Kurt (eds.), Spectacles of Light: *The Magic Lantern as Popular Entertainment,* 1810–1930, Brepols, Turnhout (megjelenés előtt).

Gál Vilmos: „Világkiállító magyar fizikusok", *Fizikai Szemle,* 2010/1, 17–25.

Kember, Joe – Plunkett, John – Sullivan, Jill A. (eds.): *Popular Exhibitions, Science and Showmanship, 1840–1910*, Pickering and Chatto, London, 2012.

Kerényi Ferenc: „A radikális színházprogram és a közönség a Pesti Magyar Színházban (1838–40)", *Irodalomtörténet,* LVIII/8 (1976), 165–181.

Molnár Dániel – Teller Katalin: *Show és Business Pest-Budán: Kötéljárók, önmozgányok és más világszámok,* BTM – Kiscelli Múzeum, Budapest, 2022.

Morus, Iwan Rhys: *Frankenstein's Children*: *Electricity, Exhibition, and Experiment in Early Nineteenth-Century London,* Princeton University Press, Princeton, 1998.

Morus, Iwan Rhys: „Seeing and Believing Science", *Isis,* XCVII/1 (2006), 101–110.

Murphy, Ciara: „Shocks and Sparks: Participatory Electrical Performances in the Enlightmentment Period". Kara Reilly (ed.), *Theatre, Performance and Analogue Technologies,* Palgrave Macmillan, Houndmills, 2013, 161–182.

Sconce, Jeffrey: *Haunted Media: Electronic Presence from Telegraphy to Television,* Duke University Press, Durham and London, 2000.

Takáts József, *Modern magyar politikai eszmetörténet,* Osiris, Budapest, 2007.

Újházy Géza: „Epizódok az elektrotechnika magyarországi történetéből", *Elektrotechnika,* LXXXIV/9, 1992, 351–354.

Willis, Martin (ed.): *Staging Science: Scientific Performances on Street, Stage and Screen,* Palgrave Macmillan, London, 2016.

Wynants, Nele: „Invisible hands in the history of the magic lantern: where theatre studies and media archaeology meet", *Early Popular Visual Culture,* XVIII/4 (2020), 422–447.

Kvéder Bence Gábor

Az még nem múlt, ami rég elmúlt
Mítoszok újrajátszása G. B. Shaw színházában

Bevezetés

Az angol nyelvű modernista irodalom kánonja bővelkedik olyan szerzőkben, akik a régi idők mítoszainak egészben vagy részben történő felhasználásában, saját koruk nyelvezetéhez illeszkedő újraírásában, valamint későbbi történeti korokba való áthelyezésében látták meg legismertebb műveik némelyikének kiindulópontját. A prózairodalomban James Joyce *Ulysses*e, a líra műnemén belül T. S. Eliot *Átokföldje* című hosszú verse, míg a színház világában Eugene O'Neill *Amerikai Elektrá*ja juthat azonnal eszünkbe. A mitikus (vagy mitizált) történetek drámairodalmi újraértelmezéséből, megörökítéséből és továbbhagyományozásából azonban George Bernard Shaw ír szerző is kivette a maga modernista részét.

Shaw terjedelmes életművén belül a XX. század első néhány évtizedében látszik kibontakozni az a húsz évet felölelő időszak, amelynek során a szerző klasszikus történetek modernkori, drámaszövegeken keresztül történő újramesélésével vállalkozott a régmúlt feltámasztására, illetve – tőle megszokott módon – a bennük foglalt nagy tanulságok nyílt, gazdag dialógusokban tálalt levonására. Ez a folyamat az *Ember és felsőbbrendű ember*rel (1903) – egészen pontosan annak „Don Juan in Hell" (Don Juan a pokolban) című részletével – kezdődött, magába foglalta az *Androcles és az oroszlán* (1912) és a *Pygmalion* (1913) antikvitást (különböző mértékben) megidéző történetét, majd a *Szent Johanna* (1923) legendafeltámasztó sikerével ért véget.

Tanulmányomban azt vizsgálom, hogy Shaw 1903 és 1923 között írt drámái közül az említett négy színmű miként kezd párbeszéd(ek)et

a számukra forrásul szolgáló antik, keresztény és kora modern forrásokkal. A szövegek elemzésének elsődleges célja annak megállapítása, hogy a hagyományosan képrombolóként számon tartott szerző e munkáiban alkalmazott anakronizmusok és modern(izált) elemek milyen módon, illetve mértékben törnek meg egyes, történetírás által rögzített mítoszokat, ezzel új interpretációkat építve rájuk, és árnyaltabb tartalmat adva maguknak a középpontba állított, mitizált alakoknak is.

A modernista mítoszképzés elméleti háttere

A modernista irodalom és a mítosz kapcsolatáról írt 1997-es munkájában Michael Bell több ízben is kiemeli a XX. század eleji, pontosabban az 1910 és 1930 közötti két évtizedben meghatározó szerephez jutó mítoszok fontosságát. Elemzéseiben és általánosabb következtetéseiben mindenekelőtt az ekkoriban elterjedő, új világlátáshoz és előrehaladottabb életszemlélethez illeszkedő személyes vagy kollektív hitvallásokra helyez különösen nagy hangsúlyt. Az egyes szerzői hagyatékokat körülölelő eszmetörténetre összpontosítva kötete elején például úgy fogalmaz, hogy „a modernitásra jellemző kulturális töredezettség korában valamennyi hitbeli szemléletmód elkerülhetetlenül önkényesebbé, viszonylagosabbá és öntudatosabbá vált."[1] A biztonságot nyújtó, átfogóbb gondolatok alapjainak megingásával, valamint az egyes társadalmi csoportok számára közérthető, irányadó univerzális szabályrendszerek fokozatos eltűnésével tehát lényegében szükségszerűvé vált, hogy az ekkori – sőt őket követve a későbbi – irodalmi alkotók jóval személyesebb, olykor hosszasan kísérletező és a korábban kialakult kulturális kódokat szembetűnő módon ötvöző mítoszok létrehozásába kezdjenek.

A modernizmusról írt, általános bevezetőnek szánt 2010-es monográfiájában Christopher Butler, mindenekelőtt Friedrich Nietzsche filozófiájára hagyatkozva, kiemeli, hogy a kor szemléletmódja a mítosznak és az írás művészetének egyenesen trónfosztó szerepet szánt a történelemmel szemben, mivel „maga a történetírás egyfajta mítoszalkotás, és ennek megfelelően,

[1] Michael Bell, *Literature, Modernism, and Myth. Belief and Responsibility in the Twentieth Century,* Cambridge University Press, Cambridge, 1997, 3.

a mítosz egy nemzet alapvető történelmének elkerülhetetlenül kialakuló formáját képezi".[2] A nemzeti közösségen belüli egyén e képletbe történő beillesztésének problémája és kérdésköre az egyes korabeli irodalmárok személyes tapasztalatain és művein keresztül különös hatékonysággal ragadható meg. Egy 2003-as tanulmányában Bell e kapcsolatot a következő szavakkal summázza:

> A mítosz arra összpontosul, amit a történelem önmagában nem képes megmagyarázni vagy átfogni: habár az emberi értékeket valóban a történelem neveli belénk, ezek az elvek nem lehetnek pusztán a történelem által önkényesen létrehozott tényezők.[3]

Ennek eredményeként a történelem mellett a mítoszok megalkotásának, értelmezésének, gyakorlati hasznosításának és későbbi (akár hozzáadott példákkal és tanulságokkal ellátott, ámde központi üzenetét illetően sértetlenül megőrzött) továbbadásának szintén működnie kell a személy mint individuum szintjén is.

Az egyén sajátos történelmi élményének hangsúlyosabbá válásához járul még hozzá az a módszertani megközelítés, mely elsőként épp a modernisták számára állt rendelkezésre: az a freudi mítoszértelmezés, amelyre a 2000-ben megjelent, szintén a modernizmus gördülékeny áttekintését célzó könyvében Peter Childs is kitér. Childs művében az Oidipusz-történet XX. század eleji megítélésének és alkalmazásának példáján keresztül emeli ki a tudattalan sugalmainak szerepét a tudományos racionalitással szemben.[4] A technika és a társadalom robbanásszerű fejlődését, az egyén történelemben való eltévelyedését, valamint a pszichológiai kutatások rendszerezettebbé válását elsőkézből megtapasztaló szerzők

---

[2] Christopher Butler, *Modernism. A Very Short Introduction,* Oxford University Press, Oxford, 2010, 47. Bell modernista mítoszelméleti vizsgálódásainak elméleti háttere – későbbi német teoretikusok mellett – szintén elsősorban Nietzsche e témában kifejtett gondolatrendszerére épül. Ennek részletesebb leírásához lásd Bell *Literature, Modernism and Myth* című könyvének első fejezetét: Myth in the Age of the World View (A mítosz a világnézet korában; Bell, *i. m.,* 9–38).

[3] Bell, „Nietzscheanism. »The Superman and the All-Too-Human«". David Bradshaw (ed.), *A Concise Companion to Modernism,* Blackwell, Oxford, 2003, 56–74, 66.

[4] Peter Childs, *Modernism,* Routledge, London, 2000, 57–58.

esetében tehát nem véletlen a mítoszok iránt tanúsított élénk, kollektív, mégis minden egyes esetben a többitől könnyedén megkülönböztethető módon megnyilatkozó érdeklődés. Butler olyan szerzők nevét említi, akik mindezen élmények hatására úgy tűnik, hogy a mítoszokban egyenesen valláshelyettesítő alternatívákat keresnek: közéjük tartozik W. B. Yeats, D. H. Lawrence, Thomas Mann – és G. B. Shaw.[5]

Amellett, hogy a négy fentebb említett színdarab mindegyike megjelent magyar fordításban is, jelentős és témába vágó közös jellemzőjük, hogy az egyes címszereplők már a shaw-i mitizálást megelőzően is a nyugati legendárium különböző korszakainak közös, pozitív erkölcsi érvrendszerét képviselték, majd később, részint a drámaíró munkássága révén tettek szert újabb, rétegzettebb irodalmi dimenziókra. Ennek értelmében, a színdarabok nyomtatásban való megjelenésének és első előadásának kronológiai sorrendjét megbontva, Pygmalion (és Galatea) az ókor világából, elsősorban Ovidius *Átváltozások* című munkáján keresztül érkezik, Androcles viszont már átmenetet jelent az antikvitás és a kora kereszténység története között. Továbbá Johanna, az egyetlen valós személy ezen a listán, a kikristályosodott keresztény világ tényleges mártírja, egyúttal pedig a kora modernitás reprezentánsa, míg a felsőbbrendű ember kezdeményeként bemutatott Don Juan már a modern, hozzánk legközelebb eső idők kulturális-irodalmi produktuma. Mivel azonban a négy mitikus figura részletesebb elemzése a shaw-i drámaszövegek időrendjében fog történni, hiába a karakter viszonylagos irodalom- és zenetörténeti fiatalsága, a valóban nemes eszméktől korábbi megtestesüléseiben távol álló spanyol nemesúr shaw-i értelemben vett hősiessége kerül elsőként bemutatásra a mitizált státusz tükrében.

John Tannertől Don Juanig – Az *Ember és felsőbbrendű ember* cím-/főszereplői

A túlnyomórészt XX. század eleji környezetben játszódó *Ember és felsőbbrendű ember* mítoszalakító szerepe mindenekelőtt a harmadik felvonás álomjelenetének köszönhető. A „Don Juan a pokolban" címet viselő

[5] Butler, *i. m.,* 49.

szegmens önmagában is megállja a helyét mint színdarab, hiszen külön cselekménye, mely az eredeti főszereplő John Tannerből egy időre Don Juant farag, nem is annyira a keretként szolgáló dráma, mint inkább az eredeti történet folytatása, egyfajta lehetséges túlvilági kimenetel a klasszikus narratíva eredeti karakterei számára. Az olyan forrásszövegekből, mint például Tirso de Molina *A sevillai szédelgő és a kővendég* című munkájából ismert központi alak azonban szembetűnő változáson ment át: a shaw-i Don Juan ugyanis a szexuális hódító és érzéki kalandor éles ellentéte. Az ír szerző hőse immár nem a földi örömök, hanem az életerő bajnoka és a szellemi kiteljesedés szószólója, aki még a poklot az élvezetek és az esztétikai kellem udvarává alakító Ördöggel is kész elvi vitákba bocsátkozni igaza bizonyításának érdekében:

> Az Ördög […] Minden rokonszenvük és megértésük csak a nyomorúságnak, a szegénységnek, a test és a lélek sanyargatásának szól. Én arra biztatom őket, hogy nézzék rokonszenvvel és megértéssel a gyönyört, a szerelmet, a boldogságot, a szépséget…
>
> Don Juan *(megémelyedve, undorral)* Bocsánat: én megyek. Tudja jól, hogy ezt hallgatni sem bírom.[6]

Felmerülhet a kérdés, hogy a fizikailag érzékelhető örömforrásokból származó élvezet ilyen mértékű megtagadása révén túlvilági létében Don Juan morálisan jobb emberré válik-e, mint az eredeti történet(ek) főszereplője. Az egykori kedveséhez fűződő viszony testi önmegtartóztatással járó módosulása árnyalhatja a kezdetben kialakult, erkölcsileg pozitívnak ható képet, hiszen az új Don Juan ridegen elutasítja korábbi szerelme, az idős korában elhunyt Doña Ana lelkének közeledését:

> Ana *(már-már gyöngéd hangon)* Juan, mondd: igazán szerettél, amikor olyan gyalázatosan viselkedtél velem?
>
> Don Juan *(ingerülten)* Jaj, kérlek, ne kezdjünk beszélgetni a szerelemről. Ezek itt másról sem beszélnek, csak örökké a szerelemről… a szerelem szépségéről, szentségéről, átszellemültségéről meg az ördög tudja, mi mindenről! Bocsáss meg, de nekem már a könyökömön jön ki a dolog. Fogalmuk sincs az egészről; én azonban tudom, hogy miről beszélek.

[6] Shaw, „Ember és felsőbbrendű ember". Uő., *Színművek,* Magyar Helikon, Budapest, 1965, 593–762, 687.

> Azt képzelik, hogy elérték a szerelem tökéletességét, mert nincs testük. Puszta képzeletbeli kicsapongások! Pfuj![7]

Nem kizárt, hogy ezen a ponton, halálát követően sokkal inkább a megcsömörlött életszemlélet, mintsem a bűnbánat és az erkölcsös gondolkodás hangja szól a lehiggadó kalandorból, a végső célját illető elhatározása és kijelentése azonban már messze maga mögött hagyja az e világi dimenziókra jellemző jó-rossz ellentétpár különféle megnyilvánulásait. A kárhozott lélekből hőssé változó férfi küldetése az életerő magasztosságának hirdetése és a szellemi kiteljesedésre való szüntelen törekvés – ezt pedig csakis egymagában, egy olyan helyen teheti meg, ahová a shaw-i mitológia világán belül a hagyományos értelemben vett élvezeteket elutasítani vágyó lelkek kerülnek:

> Don Juan […] *(Köszön Doña Anának.)* Señora, alázatos szolgád vagyok, ég áldjon.
> Ana De hát én veled megyek.
> Don Juan Én meglelem a magam útját a mennyországba, Ana; de neked magadnak kell odatalálnod. *(Eltűnik.)*
> Ana Ej, de bosszantó![8]

Hogy a shaw-i Don Juan végül sikerrel jár-e vagy sem, nem derül ki, a mű (úgy az álomjelenet, mint a központi cselekményszál) mítoszkezelése azonban látványos modernista csavarokkal látja el a régebbi narratívát, illetve azzal együtt a főhős karakterét is. Sally Peters hangsúlyozza, hogy a Don Juant értintő változások nemcsak a férfi, hanem a női főszereplőre is jelentékeny módosító hatást gyakorolnak, hiszen a passzívan beszédes és gondolkodó férfire, valamint a hozzá aktívan közeledő, őt lényegében üldöző nőre építő erőviszony a már ekkoriban is ősréginek tekintett sztereotípiák lendületes kifordítását hozza el.[9] Nem véletlenül tekinti Daniel J. Leary mind Doña Anát, mind pedig (kiváltképp) az 1900-as évek eleji

[7] Shaw, „Ember és felsőbbrendű ember", *i. m.,* 683.

[8] Shaw, „Ember és felsőbbrendű ember", *i. m.,* 723.

[9] Sally Peters, „Shaw's Life. A Feminist in Spite of Himself". Christopher Innes (ed.), *A Cambridge Companion to George Bernard Shaw,* Cambridge University Press, Cambridge, 1998, 3–24, 16.

megfelelőjének számító Ann Whitefieldet háromrétegű nőalaknak, aki az anya, a szerető és a gyilkos freudi pszichoanalitikus szerepeit egyszerre játszva ér el arra a – hagyományos mitológia kereteiből kitörő – szintre, melyen „minden férfi keresi, és egyúttal fut előle."[10] Mivel Don Juan és Doña Ana egyaránt Shaw személyes hőseinek korai képviselői, a szerző és a főszereplő(k) közötti esetleges hasonlóságok és párhuzamok kiemelése sem tűnik indokolatlan értelmezésnek.

Maga Peters úgy véli, hogy a „Don Juan a pokolban" dialógusainak és eszmecseréinek sora az író „nők iránti saját bonyolult érzéseinek kozmikus szintre emelése."[11] A kutató továbbá rámutat, hogy Shaw a klasszikus nemi konvenciókat kiforgatva, az egyesülés ösztönös vágyát azonban megőrizve veszi alapul a Don Juan-mítoszt saját szemléletmódjának kifejezéséhez. Ehhez társítja személyes fejlődésmítoszát, melynek részleteit később a *Vissza Matuzsálemhez* öt cselekményében alkalmazza és fejti ki bővebben: a kreatív evolúciót, mely lényegében az életerő szellemi alkotásra és esztétikai továbbörökítésre buzdító biológiai megnyilvánulása. Peters értelmezése szerint mindezek alapja a szexuális erőben gyökerezik[12] – ami egyúttal ahhoz a modernista mítoszfelfogáshoz is kapcsolható, melyet Butler úgy foglal össze, mint

> a mítosz, amelyet számos modernista (de különösen a pszichoanalitikus gondolkodású szerzők köre) nem csupán a korabeli emberek „primitív" képzeteinek, hanem az emberiség kezdeteire jellemző gyermetegségnek kifejezőjeként is értékelt. E beállítottság révén bukkant fel az a nyomasztó gondolat, miszerint nem kizárt, hogy az ősi mítoszok titokban a modern életérzést – főleg annak szexuális vagy visszafejlődésre utaló jellegeit – is áthatják.[13]

A shaw-i Don Juan-mítosz is az ebből fakadó modernista ellentmondásba látszik belegabalyodni: a tisztán szellemi kiteljesedésre és kielégülésre törekvő, életerő által vezérelt hősalak nem tűnhet el nyomtalanul a mennyország

[10] Daniel J. Leary, „Don Juan, Freud and Shaw in Hell. A Freudian Reading of *Man and Superman*", *The Shaw Review,* 1979/2, 58–78, 62–64.

[11] Peters, *i. m.,* 16.

[12] *Uo.*

[13] Butler, *i. m.,* 45.

irányába. A férfi csakis akkor járulhat hozzá a közösségi szinten is érzékelhető tökéletesedés felé vezető út kikövezéséhez, ha maga is – úgy művészi, mint biológiai – alkotóvá válik. Ebben a jeles szerepében pedig a kreatív evolúció szolgálatába *is* állítja képességeit.

Fred. E. Stockholder, aki a „legenda" és „mítosz" fogalmakat 1968-as cikkében még mintegy szinonimákként, egymás helyettesítésére alkalmas kifejezések gyanánt használja, Shaw Don Juanját illetően arra a következtetésre jut, hogy a karakter „időn kívüli legendája nem végződhet tragikusan, mert maga a mítosz az álomban él tovább, ezáltal pedig mindig jut neki hely az ember[iség] lehetséges eposzi tudatában."[14] A shaw-i életerő-elmélet és az arra épülő személyes mítoszrendszer első, mondhatni úttörő darabjaként mind az *Ember és felsőbbrendű ember*, mind pedig annak (két) címszereplője kétségkívül a szerző drámairói hagyatékának egyik (ha nem éppenséggel *a*) legikonikusabb és egyúttal legenigmatikusabb eleme. Az általa megkezdett, rendkívül komplex módon kibontakozó, hősközpontú Shaw-mitológia következő jelentős állomása egy majd' tíz évvel később keletkezett, ámde hasonlóan mítoszalapú színmű, mely – a cselekménybeli körülmények és kialakuló helyzetek abszurditása ellenére – szintén nem vezet a címszereplők számára tragikus végkimenetelhez, a későbbi korok kollektív emlékezetében ugyanakkor jó eséllyel kevésbé előkelő vagy megkülönböztetett pozíciót foglal el.

A (nem) hétköznapi hős mítosza – *Androcles és az oroszlán*

Az 1912-es *Androcles és az oroszlán* című színdarab komplexitását hangsúlyozva Susan Stone-Blackburn úgy jellemzi a szöveget, mint bohózat, filozófiai értekezés, vitadráma, antik legenda, pantomim és a keresztény melodrámák szatírája[15] egyetlen alkotásban. Ugyan ez a fajta műfaji sokszínűség a forrásművek egyikének tekinthető, rövid, ám annál szórakoztatóbb történetet Aulus Gellius *Attikai éjszakák* című gyűjteményében nemigen jellemzi,[16] Shaw számos eredeti

[14] Fred E. Stockholder, „Shaw's Drawing-Room Hell. A Reading of *Man and Superman*", *The Shaw Review,* 1968/2, 42–51, 49.

[15] Susan Stone-Blackburn, „Unity in Diversity: *Androcles and the Lion*", *The Shaw Review,* 1978/2, 92–99, 92.

[16] A szöveg teljes címe ebben a kötetben: „A tudós Apión Pleisztonikész feljegyzése arról, hogy Rómában szemtanúja volt, miként ismerte fel egymást két régi ismerős, egy ember

elemet megőriz saját meséje számára. A cselekmény fő vitatémájául szolgáló kora kereszténység azonban hozzáadott valláspolitikai alapanyag, amelynek megvitatásából ironikus módon épp az eredeti mítoszhoz legközelebb álló címszereplő nem veszi ki a maga részét. A komolyabb hangvétellel szóló és eszmét cserélő karakterek, mint például a karakán és határozott Lavinia, a jámbor, ámde rendkívül erős keresztény Ferrovius, valamint a kétkedő és cinikus, ugyanakkor művelt és tisztelettudó római Kapitány lényegében a főszereplő *helyett,* nem pedig vele együtt fejtik ki a szövegben felvetett elvi dilemmákat. Ezzel szemben és – a mű fent említett heterogén összetételét kiemelve – ezzel egyidejűleg Androcles leghosszabb beszédei, amint azt Alfred Turco, Jr. is kiemeli, formabontó módon nem a magvas gondolatok szónoki igényességű megosztását szolgáltatják, hanem inkább az állatokkal folytatott csevejszerű társalgásokat.[17] Ennek eredménye, hogy az *„alacsony, vékony, nevetséges kis ember"*[18] csetlő-botló, de szeretetre méltó figurája egyfelől háttere, másfelől pedig ellensúlyozója az akkori keresztényüldözések jóval komolyabb narratívájának. Mitikus mivolta elsősorban abból fakad, hogy a szigorú tilalmak, kínzások és gladiátorharcok közepette is egy egyszerű, jóakaratú és – Shaw számára minden bizonnyal kiemelkedő szempont – pacifista személyiség marad. Ezzel együtt azonban a Don Juan által képviselt és hangoztatott emelkedett eszmék, illetve az egy évvel későbbi *Pygmalion* főszereplőinek elmés monológjai az ő esetében egy az egyben hiányoznak. Nem véletlen, hogy Turco egyenesen „valószínűtlen shaw-i hős"-ként aposztrofálja.[19]

Androcles különbözősége a korábbi – valamint a későbbi – shaw-i mitikus hősöktől azonban nem jelent az erre a státuszra való teljes alkalmatlanságot. Ezt Turco szintén hangsúlyozza, amikor leszögezi, hogy habár a karakter „meggyőződéseit ösztöneire, nem pedig szellemi képességeire alapozza",[20] a józan paraszti észnek, az erkölcsi tartásnak és a játékos

és egy oroszlán". Aulus Gellius, *Attikai éjszakák.* Simon Róbert (szerk.), Európa, Budapest, 1968, 68–70.

[17] Alfred Turco, Jr. „Reflections on *Androcles*. Self, Fable, and History", *The Independent Shavian,* 1989/1–2, 51–59, 57.

[18] Shaw, „Androcles és az oroszlán". Uő., *Színművek, i. m.,* 1009–1049, 1011.

[19] Turco, *i. m.,* 57.

[20] *Uo*.

gondolkodásnak ő sincs híján. Mivel az előrébb jutásra és a morális épülésre való törekvés csírája a shaw-i Androclesben még az olvasottsággal és elmélyült elmélkedéssel együtt járó csiszoltság hiánya ellenére is jelen van, szerepe és jelentősége a drámaíró mitológiáján belül lényegében az életerő egyik korai, mondhatni primitívebb vagy kiforratlanabb megtestesüléseként is értelmezhető. Kezdetlegességét azonban maga a szerző sem habozik rendszeresen nyilvánvalóvá tenni közönsége számára, ugyanis ez a bizonyos mitikus alak az eredettörténet középpontjában álló eredeti figuránál jóval karikatúraszerűbb flótás: Prológus-beli felbukkanásakor első ránézésre nem több, mint egy felesége által elnyomott, ártatlan állatbarát – aki egy vegetáriánus drámaíró számára vélhetően csakis hős lehet. Ezt a sajátos heroizmust pedig nemcsak az eredeti szövegben elmesélt tett, melynek során Androcles még Afrikában, szökött szolgaként eltávolítja az oroszlán „talpába fúródott nagy tüskét,"[21] hanem az annak shaw-i stílusban történő megéneklése is hivatott kiemelni:

> Androcles […] *(Az oroszlán felemeli sebzett mancsát, és szánalmasan lóbálja Androcles előtt.)* Ó, lesántult szegény gyerek. Tüske ment a mancsába. Irtó nagy tüske. *(Teli részvéttel.)* Te szegény fiú, te! Belemente nekije ronda tüske a libi-labi-lábába! Megbetegedte szegényke, nem tudja megenni egy kedves kicsi keresztény embert reggelire? A kedves kicsi keresztény ember kiveszi nekije a tüskét, és akkor megeheti kedves keresztény embert, és a kedves keresztény ember kedves nagy kövér feleségét-beleségét.[22]

A már-már végletekig eltúlzott módon gyermeteg monológ, mely Szász Imre fordítása révén hűen visszaadja az eredeti szövegrész szándékoltan idétlen hatását, további komikumnak is helyet biztosít, hiszen az ókori műtétet követő Prológus egy karneváli performansznak is beillő ember-oroszlán keringővel ér véget.[23]

Habár Stone-Blackburn megjegyzi, hogy mítoszalapú drámaként az *Androcles és az oroszlán* nemcsak felhasználja, hanem meg is őrzi az antik eredetet és környezetet[24] – tehát e szempontból egyértelműen

[21] Gellius, *i. m.,* 69.

[22] Shaw, „Androcles és az oroszlán", *i. m.,* 1014.

[23] Shaw, „Androcles és az oroszlán", *i. m.,* 1015.

[24] Stone-Blackburn, *i. m.,* 93.

másként modernista, mint a későbbi, szintén antik forrásból táplálkozó *Pygmalion* –, nem elhanyagolandó szempont, hogy Shaw e téren is végzett néminemű módosítást a narratíva modernkori tálalásakor. A szövegben fellelhető, „szándékosan égbekiáltó anakronizmusok"[25] egyik, szintúgy a humoros mítoszépítés módszerét szolgáló megmutatkozása lehet a darab befejező monológja, mely a szónoki képességeit végre-valahára, bár csupán rövid időre megcsillantó Androclestől hangzik el. Ahogyan a mű utolsó soraiban az egyik címszereplő a közönséghez fordulva elbúcsúzik a néző-/olvasóközönségtől, úgy szolgál a másik címbeli karakter neve egy meglehetősen szemléletes példával a turcói megállapításra:

> Androcles Köszönöm mindnyájatoknak, hölgyeim és uraim. Gyere, Tomi, míg egymás mellett állunk, téged nem fenyeget ketrec, engem rabszolgaság. *(Kimegy az oroszlánnal, mindenki félretakarodik, hogy olyan széles utat nyissanak neki, amilyet csak lehet.)*[26]

Maga a tény, miszerint Shaw mitikus hőse ez esetben nem egy sziporkázó zsenialitással és feltűnően gazdag szókinccsel megáldott, emellett pedig olykor radikálisnak is bélyegezhető gondolatok által vezérelt középosztálybeli értelmiségi, hanem egy csendes, békeszerető szabó, a Shaw-drámák világán belül utat nyit a Don Juan-féle figuráktól való társadalmi eltávolodás számára. Az *Androcles és az oroszlán*tól kezdve ugyanis a mítosz-színdarabok főszereplőinek egyike sem a felsőbb osztályok képviselője, hanem sokkal inkább a nép akaratának vagy éppenséggel sirámainak szószólója. Míg Androcles alakjában a szerző a kétkezi mesteremberből farag hőst személyes modernista panteonja számára, addig a Shaw-mitológia későbbi darabjai már nemcsak szociológiai, hanem *nemi* szinten is szakítanak az *Ember és felsőbbrendű ember*ben kialakított, sajátosan heroikus alak tulajdonságaival és legfontosabb ismérveivel.

A hang hőse(i) – *Pygmalion* és (benne) Galatea

Az 1913-as *Pygmalion* címére tekintve joggal feltételezhetnénk, hogy a mű kizárólagos központi alakja Henry Higgins nyelvészprofesszor, aki egy fogadás keretein belül úrihölgyet farag a szegény, erősen Cockney

[25] Turco, *i. m.,* 51.

[26] Shaw, „Androcles és az oroszlán", *i. m.,* 1049.

akcentussal beszélő Eliza Doolittle-ből. Az ő karakterére összpontosítva Vicki R. Kennell úgy véli, hogy a férfi az ovidiusi eredettörténetben feltűnő Pygmalion és Vénusz egy személyben,[27] hiszen nem csupán megalkotja művét, hanem ő maga lehel bele életet a szájába adott szavak révén. Ez esetben tehát a hang és a nyelv az alapanyag, nem pedig a kő vagy az elefántcsont.[28] A másik, a mű címéből ezúttal hiányzó főszereplő, a modern Galatea szerepét játszó Eliza ennek következtében anyagi változás helyett más, nehezebben (vagy épp sehogyan sem) megfogható szinteken tesz szert új identitásra.[29] A mítoszt ugyanakkor részint leromboló hatás ezúttal – az *Androcles és az oroszlán*nal ellentétben – nem kifejezetten komikus betoldások és megmosolyogtató változtatások formájában érkezik. Ez a bizonyos kora XX. századi Pygmalion ugyanis az előkelő ember *szobrász*aként nem gyönyörködik *művé*ben, nem szeret bele, hanem sikeres bemutatását, *leleplezés*ét követően egyszerűen eltaszítja magától:

> Higgins *(a legfölényesebb hangon)* Mi ütött magába, hogy így viselkedik? Talán bizony valami kifogása van a bánásmód ellen?
>
> […]
>
> Higgins *(türelmetlenül)* Maga talán nem boldog, hogy túl vagyunk rajta? Végre szabad, és azt teheti, amit akar.
>
> Liza *(kétségbeesve összeszedi magát)* Mit? Mire vagyok én jó most? Mire nevelt engem? Hova mehetek? Mihez foghatok? Mi lesz énbelőlem?[30]

A fenti idézetben nem csupán a férfi főszereplő nemtörődöm és lekezelő faggatózása, hanem modern Galateája kétségbeesett, önmaga identitására és funkciójára vonatkozóan vallató célzatú kérdéseinek sora is jelentős szerephez jut. Kimberly Bohman-Kalaja az ilyen és ehhez hasonló, két főszereplő között lezajló szóváltásokat alapul véve értékeli azt a folyamatot, melynek során, szintén felülírva az eredeti narratívát, „Eliza elkezdi felfedezni mindazokat a szavakat, melyek a segítségére lesznek a szelleme valóságos

---

[27] Vicki R. Kennell, „*Pygmalion* as Narrative Bridge between the Centuries", *SHAW. The Annual of Bernard Shaw Studies,* 2005/25, 73–81, 73.

[28] Kennell, *i. m.,* 74.

[29] Kennell, *i. m.,* 74–75.

[30] Shaw, „Pygmalion". Uő., *Színművek*, *i. m.,* 1051–1150, 1112–1113.

lázadását jelentő, észrevétlen átalakulás leírásában".[31] Maga a lázadás pedig egy saját *alkotó*ja ellen irányuló, határozott folyamatot indít el. Míg Ovidius *Átváltozások* című gyűjteményének idevágó és a színdarabéval megegyező című szövegében a galateai átalakulás lényegében kimerül abban, hogy az életre hívott szobor, ráébredve női mivoltára, tétován elpirul,[32] a shaw-i *Pygmalion* Galateája új performatív dimenzió(ka)t kap, hiszen nemcsak mozog és érez, hanem beszél és önszántából cselekszik is. A római történet szereplőjével ellentétben – akinek sem az identitás alapját képező név, sem pedig az ennek kifejezéséhez elengedhetetlen hang nem áll rendelkezésére – Eliza képes és kész megnevezni magát, helyzetét, panaszait, illetve személyes céljait. Egyetlen kérdése nemcsak saját kilátástalanságára és az egyes közösségekből való mesterséges kiszakítottságára, hanem Higgins saját hivatását illető hitvallására is hatékonyan világít rá:

> Higgins […] Magának százszor annyi haszna volt belőlem, mint nekem magából; de ha kiskutya módra sündörög körülöttem a papucsaimmal, és lealázza Eliza hercegnőt, az én teremtményemet, akkor bevágom az ajtót az orra előtt.
> Liza Miért csinált belőlem hercegnőt, ha nem törődött velem?
> Higgins *(őszintén)* Mert ez a mesterségem.[33]

Az ókori művész értékrendjével homlokegyenest szembemenő, határozott érzelmi távolságtartást tükröző szavak, mint a „teremtmény" és a „mesterség," a címszereplő olyan mértékű indifferenciájára mutatnak rá, melyek alapján az önképével és körülményeivel elődjénél jóval inkább (már-már összehasonlíthatatlanul) tisztában lévő Eliza semmiképpen sem válhat a férfi hitvesévé. Ez pedig nem feltétlenül amiatt történik, mert – ahogy Shaw fogalmaz – „a mester elviselhetetlenül isteni",[34] hanem sokkal inkább amiatt, mert a remekmű Higgins-Pygmalion számára elviselhetetlenül *emberi*.

---

[31] Kimberly Bohman-Kalaja, „Undoing Identities in *Two* Irish Shaw Plays. *John Bull's Other Island* and *Pygmalion*". Peter Gahan (ed.): *Shaw and the Irish Literary Tradition,* The Pennsylvania State University Press, University Park, 2010, 108–132, 127.

[32] Publius Ovidius Naso, *Átváltozások. Metamorphoses*, Magyar Helikon, Budapest, 1964, 296.

[33] Shaw, „Pygmalion", *i. m.,* 1133.

[34] Shaw, „Pygmalion", *i. m.,* 1150.

Az Eliza és Higgins közötti mélyebb érzelmi kapcsolat szinte teljes hiányának ismeretében az a vád is érhetné Shaw-t, hogy a mítosz gerincét képező kötelék kiiktatásával megtagadja modern Pygmalionjától a boldog befejezést. Ha azonban elfogadható feltételezés, hogy – a kizáró hatású címmel ellentétben – a mitikus hős fogalma ez esetben sokkal inkább egy női szereplőben testesül meg, akkor valójában annyiról van szó, hogy a szerző saját mitológiáján belül a modern Galateának ad egy jelentősen boldogabbnak ígérkező lehetőséget egy korban és értékítéletben hozzá jóval közelebb álló fiatalember, Freddy Eynsford-Hill személyében. Míg a több szinten is felébredő (illetve fel*éledő*) Elizát a mű egyértelműen pozitív hősének tartja, addig Jean Reynolds Higginsről úgy nyilatkozik, mint egy saját illúzióvilágában rekedt emberről,[35] akit még saját „teremtménye" is hátrahagy, hogy a szó szoros értelmében vett *modern* Galateaként csatlakozzon Shaw mitikus, példaképszerű szerepet betöltő karaktereinek sorához. Ez az arcképcsarnok pedig, újabb tíz év elteltével, a két világháború közötti időszakban ismét egy hős*nő* formájában megmutatkozó elv- és értékgyűjteménnyel gazdagodik majd.

A hős, a nő – és a hősnő – A *Szent Johanna* mint a Shaw-mitológia kicsúcsosodása

Mivel a kiemelt főszereplők közül Johanna az egyetlen, akinek mítosza egy olyan személyhez kötődik, akinek a létezése dokumentált bizonyítékok révén alátámasztható, az ő drámabeli figurájának esetében a történelem és a mitológia organikus kötődése hatványozott jelentőséget kap. A szöveg különleges státuszához nagyban hozzájárul továbbá Don Austin megfigyelése, miszerint, habár e drámáját követően írói karrierjéből még majd' három évtized állt előtte, „Shaw a *Szent Johanná*val nyúlt utoljára egy legendához annak érdekében, hogy színműve cselekményéhez forrásanyagot találjon."[36] A szöveg jelentősége ugyanakkor már csak amiatt sem merül

[35] Jean Reynolds, „Shaw's Pygmalion. The Play's the Thing", *SHAW. The Journal of Bernard Shaw Studies,* 2016/2, 238–255, 239.

[36] Don Austin, „Comedy through Tragedy. Dramatic Structure in *Saint Joan*", *The Shaw Review,* 1965/2, 52–62, 52. Austin tanulmányának korát híven tükrözi, hogy Stockholderhez hasonlóan ő is rokon értelmű szavakként tekint a „legenda" és a „mítosz" fogalmakra.

ki ennyiben, mert Shaw indítéka a témával való foglalkozásra vélhetően éppen e történelmi – tehát az előzőekkel ellentétben nem a hagyományos értelemben vett „mitikus" – alak esetében bizonyult a legösszetettebbnek.

Johanna valószínűleg elsősorban azon okokból kerülhetett be a Shaw-mitológia saját kánonjába – és azon belül egyfajta megkülönböztetett helyre –, amelyeket maga a szerző is kiemel egy-egy szereplőjének adott szavain keresztül. Ezek a részletek, még ha az őt és tetteit elmarasztaló karakterek szájából hangzanak is el, úgy jellemzik a címszereplőt, mint számos szempontból első, forradalmian új, közösségi szinten is előremutató eszméket valló, tehát energikus fellépésével az életerőt szolgáló lényt. Az „Istennel való közvetlen kapcsolatába" vetett hitét például Warwick grófja „protestantizmusnak" titulálja,[37] míg „[a] franciául beszélő embereket […] egy nációnak" tekintő ideológiáját Cauchon püspök „nacionalizmusnak" nevezi.[38] Mindezeken túl Johanna – úgy történelmi, mint drámabeli formájában – több ízben is bizonyította, hogy Shaw másik kedvelt francia felsőbbrendű emberét évszázadokkal megelőzve egyúttal a hadszíntér napóleoni vezéreként és stratégájaként is számon tartandó.[39] Mindezek az anakronizmusok észrevehetően messzebbre mutatnak, mint az *Androcles és az oroszlán* történelmi kihágásai, így nem véletlen, hogy a színmű 1912-es elődjénél számottevően nagyobb mértékű kritikai és irodalomtudományi visszhangot váltott ki. Ebben pedig igen jelentős szerep jutott magának a főszereplőnek, hiszen ez az *„épkézláb falusi lány"*[40] még a *Pygmalion* Elizáját is túlszárnyalni látszik: nemcsak önmagát és

[37] Shaw, „Szent Johanna". Uő., *Színművek*, *i. m.,* 1151–1261, 1202.

[38] Shaw, „Szent Johanna", *i. m.,* 1203. – A két modernebb ideológia fogalmának és szövegbeli megnyilatkozásának részletesebb elemzéséhez ld. Nicole Coonradt, „Shavian Romance in *Saint Joan*. Satire as Antitragedy", *SHAW. The Annual of Bernard Shaw Studies,* 2009/29, 92–108, 99–101.

[39] Ld. például a színmű harmadik, Orléans ostromát megelőző képét (Shaw, „Szent Johanna", *i. m.,* 1184–1189). Erre a párhuzamra maga Shaw is felhívja a figyelmet, amikor a *Szent Johanná*hoz írt Előszó legelején úgy hivatkozik a címszereplőre, mint „az a francia, aki elsőként alkalmazta a hadászatban a napóleoni realizmust". (Shaw, „Saint Joan". Uő., *Complete Plays with Prefaces,* Dodd, Mead & Co., New York, 1963, 2. köt., 263–432. 265.)

[40] Shaw, „Szent Johanna", *i. m.,* 1156.

hangját, hanem küldetését és elhivatottságát is megtalálta, illetve azt már első mondataival is képes – az Androclesre is jellemző egyszerű, mégis hatásos stílusban előadott – szavakba foglalni:

> Johanna *(térdhajtással üdvözli Robert-t)* Jó reggelt, várkapitány uram. Adjál nekem lovat, fegyvert, páncélt, kapitány úr, adjál mellém néhány katonát és küldjél el a dauphinhez. Ezt parancsolja neked az én Uram.[41]

Ugyan a hadászat, a katonáskodás és a politikai csatározás iránti élénk érdeklődése okán, Karma Waltonennel egyetértve, Johannát akár „női-etlen nő"-nek[42] is bélyegezhetnénk, a harcos nőalak ez esetben, a történelemmel összefonódva, inkább közösségi szinten vezethet további értelmezések irányába.

Míg Don Juan pokolbeli vitái még inkább az egyén lelkének boldogulását és elméjének anyagtalan közegben végrehajtott pallérozását hangoztatják, a *Szent Johanná*ban a címszereplő személyes kiválóságához társulva, azt mintegy kiegészítve az akár a tömegek meggyőzésére is képes jelenségek, a csodák összekovácsoló és ösztönző hatalma is előtérbe kerül a főkamarás és a reimsi érsek párbeszédén keresztül:

> La Trémouille […] Hát mit nevez maga csodának?
> Az érsek Olyan dolgokat nevezünk csodának, barátom, amelyek hitet fakasztanak. Ez minden csoda célja és értelme. Az emberek szemében, akik tanúi, bámulatosnak látszhatik, de akik végrehajtják, azok előtt esetleg igen egyszerű. Mindez mellékes, lényegtelen: ha hitet fakaszt az emberekben vagy megerősíti a hitüket, akkor valódi a csoda.
> La Trémouille Még ha csalás, akkor is?
> Az érsek A csalás félrevezeti az embert. Ami hitet fakaszt, az nem vezet félre senkit: ennélfogva nem is csalás, hanem igazi csoda.[43]

Mivel Johanna alakja és története Don Juannál, Androclesnél és Eliza Doolittle-nél is komolyabb hangsúlyt helyez a kivételes személy közösségformáló és -alakító szerepére, érthető, hogy éppen ebben a szövegben van

[41] Uo.

[42] Karma Waltonen, „*Saint Joan*. From Renaissance Witch to New Woman", *SHAW. The Annual of Bernard Shaw Studies,* 2004/24, 186–203, 187.

[43] Shaw, „Szent Johanna", *i. m.,* 1174.

a legnagyobb szükség arra a látványosságra, amely – Androcles oroszlángyógyító cselekedetével, valamint Eliza előkelő kiejtésével és viselkedésével ellentétben – tényleges valóságtartalmának meglététől vagy hiányától teljesen függetlenül is képes meggyőzően funkcionálni. Az orléans-i szűz esetében ez nem csupán az isteni forrásból származó hivatás lelkesítő pillanataiban, hanem a mitikus hős bukásában és magasztos mártírhalálában is megmutatkozik.

A Johannát foglyul ejtő társaság a lány elítélését indokló vádakat természetfeletti tényezők által meghatározott bűnökként igyekszik bemutatni, későbbi kivégzését pedig ugyanolyan csodálatos látványosságként hirdeti a jelenlévők számára, mint ahogyan az ő révén átszellemült francia katonák tették a keresztény szimbolikával jócskán telített cselekedeteivel:

> Az inkvizítor […] Johanna: az egyház felvilágosít arról, hogy a sátán jelent meg neked ezekben a látomásaidban, a gonosz szellem, mert el akarja veszíteni a lelkedet. Elfogadod az egyház tanítását és magyarázatát?
> […]
> Ladvenu […] Hóhér, feleljen a kérdéseimre, hadd hallja ez a lány. Felkészültek ma egy eretnek megégetésére?
> A hóhér Igenis, uram.
> Ladvenu Áll a máglya?
> A hóhér Áll. A piactéren, uram. Az angolok olyan magasra rakták, hogy nem tudom majd elérni őt, és nem tudom megkönnyíteni a halálát. Irgalmatlan halála lesz.[44]

A modernista irónia mítoszokra való kivetülésének egyik megnyilatkozása is lehet, hogy a négy shaw-i hős közül éppen a szellemileg és fizikailag egyaránt kimagaslóan aktív, tényleges, vérre menő küzdelmet folytató alak kapja a bűnös áldozat bélyegét. A húsz évvel korábbi *Ember és felsőbbrendű ember* Don Juanjának küldetése a szövegen belül az álomképpel együtt homályba vész, így annak sikere vagy sikertelensége felől a szereplő eltökéltségét és céljainak észszerűségét illető nézői/olvasói visszajelzések és értelmezések döntenek, míg Androcles és Eliza egyéni győzelmei már valamivel egyértelműbb módon eredményeznek pozitív végkifejletet a másik kettő történet számára. E téren ismét csak Johanna képez szembeötlő

[44] Shaw, „Szent Johanna", *i. m.,* 1234; 1235–1236.

kivételt: neki minden erőfeszítése ellenére (vagy éppen azok miatt) meg kell halnia, hiszen a történelmi dokumentáció hitelesnek tekinthető forrásai így diktálják. A közös sors azonban nem feltétlenül jelenti azt, hogy a shaw-i Szent Johanna a történelem Jeanne d'Arcjának pontos mása volna. Ahogy a fentebb említett mítoszok esetében, úgy a szerző itt is egy saját hanggal, egyéniséggel, emberi hibákkal és nem kevés tettre készséggel rendelkező, személyes mitikus példaképet hozott létre, ezzel pedig az évszázados kultuszhoz is hozzájárulva. Johanna ízig-vérig shaw-i hősnő – ráadásul karaktertípusát tekintve a szerző hagyatékán belül az életerő utolsó igazi mitikus bajnoka, akinek általános jelentősége csupán a modernista Shaw-mitológia egészének kontextusában érthető meg.

Konklúzió

A modernista szerzők mítoszok iránti feltűnő érdeklődésének gyökerét és legfőbb kiváltó okait kutatva Childs így foglalja össze a témára vonatkozó megállapítását:

> A mítoszok felhasználása a modernisták számára az aprózódás folyamatának, a modern világban tapasztalható töredezettség érzésének és az ebből fakadó kielégületlenségnek ellensúlyozására szolgált: a modernitás által előidézett gyors változásokra kiterjeszthető vezérnarratíva létrehozása azok értelmezését tűzte ki célul.[45]

Az első világháború közvetlen következményeiként értékelhető „aprózódás" és „töredezettség" a shaw-i modernizmus egyéni szellemére és világképére is kifejtette erőteljes, visszafordíthatatlan, ámde (egyelőre) talán mégsem azonnali és teljes egészében lesújtó hatását. A színműíró utolsó mítoszdrámájának végén a címszereplő azzal a kényelmetlen kérdéssel fordul Istenhez, hogy „ez a te szép földi világod mikor fogadja már be a te szentjeidet".[46] Habár Szent Johanna szavai a XX. század elején – de különösen a nagy háborút követően – az akkori általános légkört jellemző és alapjaiban meghatározó kiábrándultságot, kilátástalanságot és kétségbeesett válasz-, illetve értelemkeresést sugallanak, maga a szerző épp ebben

[45] Childs, *i. m.,* 198.

[46] Shaw, „Szent Johanna", *i. m.,* 1261.

a reménytelenségben találta meg szilárd kapaszkodóit. Shaw az itt elemzett négy mítoszalapú drámáján, illetve azok központi alakjain keresztül, úgy látszik, nemcsak feltámasztotta és új élettel látta el a régmúlt idők egy-egy narratívájának szereplőit, hanem meg is találta bennük a saját „szentjeit". Személyes mitológiája drámai megnyilvánulásainak főszereplői jól látható történelmi, társadalmi, nemi és viselkedési eltéréseik ellenére is sajátos egyensúlyban vannak egymással: az őket körülvevőktől minden esetben megkülönbözteti őket valamiféle tökéletlen felsőbbrendűség, illetve az életerő ezzel járó képviselete és olykor nem tudatos, mégis töretlen és feltétel nélküli szolgálata. Ők azok, akik egytől egyig hős(nő)ként kaptak helyet a shaw-i mitológia panteonjában.

Míg a szerző hagyományos, közhelyszerű megítélése szerint a képromboló *(iconoclast)* szerepét vállalta magára műveivel, addig a kérdés, hogy vajon ezzel együtt *mítosz*rombolónak is tekinthető-e, az angol nyelvű modernista kánonra is kiterjeszthető. A fentebb górcső alá vett szövegek ilyen szemszögből történő vizsgálatának tükrében úgy vélem, Shaw épp „csak" annyira volt káros, pusztító hatással az eredeti narratívák és szereplőik hagyományára, amennyire Joyce, Eliot vagy O'Neill számíthat mítoszrombolónak. Radikálisabb vagy szembetűnőbb módon modernista szerzőtársaihoz hasonlóan neki is sokkal inkább mítosz*értelmező*, mítosz*használó* és egyúttal mítosz*teremtő* szerep jutott a brit színház és az angol nyelvű ír modernista drámaírás keretein belül.

Felhasznált irodalom

Austin, Don: "Comedy through Tragedy. Dramatic Structure in *Saint Joan*", *The Shaw Review,* 1965/2, 52–62.

Bell, Michael: *Literature, Modernism, and Myth. Belief and Responsibility in the Twentieth Century,* Cambridge University Press, Cambridge, 1997.

Bell, Michael: „Nietzscheanism. »The Superman and the All-Too-Human«". David Bradshaw (ed.): *A Concise Companion to Modernism,* Blackwell, Oxford, 2003, 56–74.

Bohman-Kalaja, Kimberly: „Undoing Identities in *Two* Irish Shaw Plays. *John Bull's Other Island* and *Pygmalion*". Peter Gahan (ed.): *Shaw and the Irish*

Literary Tradition, The Pennsylvania State University Press, University Park, 2010, 108–132.

Butler, Christopher: *Modernism. A Very Short Introduction,* Oxford University Press, Oxford, 2010.

Childs, Peter: *Modernism,* Routledge, London, 2000.

Coonradt, Nicole: „Shavian Romance in *Saint Joan*. Satire as Antitragedy", *SHAW. The Annual of Bernard Shaw Studies,* 2009/29, 92–108.

Gellius, Aulus: *Attikai éjszakák*, Simon Róbert (szerk.): Európa, Budapest, 1968. [Muraközy Gyula]

Kennell, Vicki R.: „*Pygmalion* as Narrative Bridge between the Centuries", *SHAW. The Annual of Bernard Shaw Studies,* 2005/25, 73–81.

Leary, Daniel J.: „Don Juan, Freud and Shaw in Hell. A Freudian Reading of *Man and Superman*", *The Shaw Review,* 1979/2, 58–78.

Molina, Tirso de: *A sevillai szédelgő és a kővendég,* Európa, Budapest, 1960. [Berczeli A. Károly]

Ovidius, Publius Naso: *Átváltozások. Metamorphoses,* Magyar Helikon, Budapest, 1964. [Devecseri Gábor]

Peters, Sally: „Shaw's Life. A Feminist in Spite of Himself". Christopher Innes (ed.): *A Cambridge Companion to George Bernard Shaw,* Cambridge University Press, Cambridge, 1998, 3–24.

Reynolds, Jean: „Shaw's Pygmalion. The Play's the Thing", *SHAW. The Journal of Bernard Shaw Studies,* 2016/2, 238–255.

Shaw, George Bernard: „Androcles és az oroszlán". Uő.: *Színművek,* Magyar Helikon, Budapest, 1965, 1009–1049. [Szász Imre]

Shaw, George Bernard: „Ember és felsőbbrendű ember". Uő.: *Színművek,* Magyar Helikon, Budapest, 1965, 593–762. [Ottlik Géza]

Shaw, George Bernard: „Pygmalion". Uő.: *Színművek,* Magyar Helikon, Budapest, 1965, 1051–1150. [Mészöly Dezső]

Shaw, George Bernard: „Saint Joan". Uő.: *Complete Plays with Prefaces,* Dodd, Mead & Co., New York, 1963, 2. köt., 263–432.

Shaw, George Bernard: „Szent Johanna". Uő.: *Színművek,* Magyar Helikon, Budapest, 1965, 1151–1261. [Ottlik Géza]

Stockholder, Fred E.: „Shaw's Drawing-Room Hell. A Reading of *Man and Superman*", *The Shaw Review,* 1968/2, 42–51.

Stone-Blackburn, Susan: „Unity in Diversity. *Androcles and the Lion*", *The Shaw Review,* 1978/2, 92–99.

Turco, Alfred, Jr.: „Reflections on *Androcles*. Self, Fable, and History", *The Independent Shavian,* 1989/1–2, 51–59.

Tyson, Brian: *The Story of Shaw's Saint Joan,* McGill-Queen's University Press, Montreal, 1982.

Waltonen, Karma: „*Saint Joan*. From Renaissance Witch to New Woman", *SHAW. The Annual of Bernard Shaw Studies,* 2004/24, 186–203.

Olajos Gábor

Monteverdi *L'Orfeo* című operája az újrafelfedezés korszakában, 1904-től 1954-ig

Monteverdi remekművének újrafelfedezése dinamikus színháztörténeti ívet ír le. Kezdve a zenetudományos célú vizsgálatoktól, a partitúra felfedezésétől és a róla szóló beszélgetésektől, a bemutatás szándékának megfogalmazódásától az első szcenírozott kísérletekig, koncertszerű előadásokig, majd a különböző hangszerelt változatokig, melyekkel párhuzamosan élénk szakmai diskurzus bontakozott ki az *Orfeo* előadásának gyakorlati kérdéseiről, megszólaltatásának elméleti, dramaturgiai problémáiról, hogy végül évtizedek alatt kialakuljon egy viszonylag koherens, historikusnak elfogadott előadásmód. Az opera újrafelfedezésének történetét meghatározták és különböző módon motiválták a korszak ideológiai, politikai világára jellemző problémák és a modernizálódó Európa kultúrtörténeti folyamatai. Az *Orfeo* újrafelfedezése a XX. század első éveiben indult. Dolgozatomban ennek a folyamatnak a leírására vállalkozom. Ennek előzményeként bemutatom azokat a körülményeket, melyek az új műfaj megszületését előkészítették. Ezzel együtt szeretnék rámutatni néhány zenei befogadást, és általában a zenéhez való viszonyulást meghatározó elvre, melyek a korabarokk zenei felfogást és zenélési gyakorlatot a XX. századi gyakorlattól elválasztják, s ezáltal az újrafelfedezés időszakát nagymértékben befolyásolták, de az *Orfeo* kortárs színreviteleit tekintve is a rekonstrukcióval kapcsolatos kérdéseket vetnek fel.

Monteverdit ma úgy tekintjük, mint az első jelentős opera megalkotóját. Műve a zene hatalmát tematizálja, amely a természeti törvények felett áll, az állatokat megszelídíti, a köveket táncra serkenti, a vizeket megállítja. Monteverdi az antik görög mitológiai hős, Orfeusz történetét dolgozza fel. Ez a történet a dalnokról szól, aki elveszíti szerelmét, mégis megdicsőül. A mítoszt sokan feldolgozták a XVI–XVII. század fordulóján, az ókori görög

dráma felélesztésére irányuló törekvések idején. Monteverdi operájáról az utolsó, 1640-es évekbeli bemutatók után két és fél évszázadon át szinte teljesen megfeledkezett a világ. Ennek magyarázata, hogy a komponista korában egy zenei anyagnak a bemutatást követően nem volt további, mai értelemben vett utóélete. A darabot legföljebb még néhányszor adták elő, kivételes esetben publikálták. A kor zenéhez való viszonyára általában az volt jellemző, hogy amivel már megismerkedtek, azt nem kívánták újra és újra hallani, inkább mindig újabb művek komponálását és bemutatását várták el a kor szerzőitől, muzsikusaitól.[1] A szerzők oldaláról sem alakult ki még, hogy maradandót alkossanak, a reprodukció igénye, a történeti-esztétikai viszonyba lépés vágya még nem fogalmazódott meg. Mindezt az *Orfeo* esetében sem cáfolja az, hogy a kottát két ízben is (1609, 1615) kiadták, hiszen az ilyen kiadványok is elsősorban reprezentációs céllal, valamilyen különleges esemény alkalmából születtek. Az előadás sikerét mindenképpen igazolja, s árulkodik arról, hogy a Monteverdi-féle *Orfeo* az újonnan formálódó műfaj mintájává lett. A nyomtatásban megjelenés ugyanakkor a mű későbbi újrafelfedezését is esélyesebbé tette kortársainál. Az *Orfeo*ra vonatkoztatva mindezt: a bemutatót követően még négy-öt előadásról tudunk, aztán az 1640-es évektől az újrafelfedezésig nincs hír róla.

Zenetudományos megközelítések

Az opera utolsó dokumentált bemutatója 1647-re tehető. Ezt követően csak a XVIII. században foglalkozott a partitúrával két angol zenetudós, Charles Burney és John Hawkins más-más megközelítésben[2], és nem a színrevitel szándékával. A XIX. században, Robert Eithner szintén tudományos-elemzési-oktatási céllal vizsgálta a zenei anyagot, és 1881-ben nyomtatásban is megjelentetett belőle részleteket.

A XIX. században a történetírás sajátos tudománytörténeti utat járt be. Ebben az évszázadban szerveződik mai értelemben vett tudománnyá,

[1] Harnoncourt, Nikolaus, *A beszédszerű zene,* Editio Musica, Budapest, 1989.

[2] Stacey A. Garrepy, „Representations of Monteverdi in Charles Burney's a general history of Music and Sir John Hawkins' the science and practice of music: a study of contrasting historical approaches and methodologies in 18th-century England", *cdr.lib.unc.edu,* 2022. 03. 07.

illetve ekkor fogalmazódik meg az az igény, hogy a történetírásnak is a természettudományokhoz hasonlóan objektív tudománnyá kell válnia: mérhető, ellenőrizhető, bizonyítható adatok alapján képesnek kell lennie a valóság kutatására, leírására, feltárására. A módszertani rendszerrel összhangban állt a kézzel fogható zenei tárgyú dokumentumok iránti érdeklődés is, hiszen a tényeket azok alapján, azokra hivatkozva lehetett megfogalmazni. A tárgyi emlékek mellett az írott szövegek, levelek, naplók, összeírások, emlékiratok is fontos hordozói és eszközei a múlt feltárásának. A zenetörténet felől nézve legjelentősebbek a fennmaradt és előkerült kották, partitúrák. Ezek komoly értéket képviseltek, és nagy összegekért adták-vették az örökösök, gyűjtők, dilettánsok, kutatók és művészek egyaránt. A hangzó anyagok írásos változata már önmagában is művészi értékkel bír, hiszen létrehozásuk tekintélyes zenei-szakmai tudást feltételez, ugyanakkor történeti dokumentumként is igen jelentékenyek és fontos információkat tartalmazhatnak.

Monteverdi művének kottái nem csak a zenetörténészek számára jelentős emlékek, hanem a későbbi korok művészei számára is. A zeneművek eljátszhatósága, reprodukálhatósága révén a többszáz éves alkotások a kortárs kultúrával kerülnek közvetlen kapcsolatba. Ahogyan Monteverdi kortársai a görög drámát próbálták rekonstruálni anélkül, hogy hallottak volna olyat, ehhez hasonló módon a XIX. század végének művészei is anélkül igyekeztek feleleveníteni Monteverdi operáit, hogy bármilyen tapasztalatuk lett volna annak hangzásáról, és általában a korabarokk zenei gyakorlatról. Ezt még Monteverdi kottái sem könnyítik meg, de éppen ettől válik érdekessé e művek további sorsa.

Monteverdi partitúrái ellentmondásosak a modern kor, a XIX. század zenei gondolkodása, de még inkább zenélési gyakorlata felől nézve. Monteverdi az *Orfeo* előadásáról szóló megjegyzéseiben ugyanis negyven hangszerest sorol fel, de a mű partitúrája mindössze egy szóló dallamot, melódiát és egy kísérő szólamot, harmóniát kifejező, úgynevezett számozott basszus szólamot tartalmaz, ahogy az a szerző korában szokásos volt. A kórusrészek lejegyzésénél és néhány közjáték esetében találkozunk többszólamú leírással. Emellett az egyes részekre vonatkozó megjegyzések szerepelnek a kottában, hogy mely hangszerek vagy hangszercsoportok

játsszák el őket. A XIX. században a partitúrákban hangszerekre lebontva, kidolgozva szerepeltek a szólamok, a pontosan lekottázott anyag. Ezzel szemben a számozott basszus világában a hangszeresek improvizálták a kíséretet, kellő felkészültség, tapasztalat, hangszerelésbeli jártasság tette képessé a zenészeket arra, hogy az adott zenei környezetben megalkossák a megadott vázlat alapján a saját szólamukat. A XIX. század zenekari gyakorlatának szempontjából egy ilyen vázlat nem is igen tekinthető partitúrának, de épp emiatt figyelemreméltó a XIX. század második felétől kibontakozó modernitásban.

Az újrafelfedezés kibontakozása

Az első színpadi megjelenítés szempontjából a legnagyobb szerep Romain Rolland-nak jutott az *Orfeo* újrafelfedezésében.[3] Rolland két évet töltött Rómában, ahol színház- és operatörténeti kutatásokat folytatott, és a disszertációjának (*Les origines du théâtre lyrique moderne. Histoire de l'opéra en Europe avant Lulli et Scarlatti.* A modern lírai színház eredete. Az opera története Európában Lully és Scarlatti előtt) is ez volt a témája. A francia operát az olasz emigráns zeneszerző, Luigi Rossi párizsi működésére vezeti vissza, aki 1647-ben mutatta be saját *Orfeo* operáját a Palais-Royal-ban.[4] Ő inspirálta Vincent d'Indy-t, hogy foglalkozzon az *Orfeó*val, akire aztán nagy hatást tett Monteverdi zenéje. D'Indy a rendelkezésre álló partitúra alapján kidolgozta és Robert Eithner kiadását[5] is felhasználva 1904-ben meg is jelentette a saját zongorakivonatát. Az első szcenírozott előadás is ennek nyomán került színpadra ugyancsak 1904-ben, melyet az első és az utolsó felvonás teljes elhagyásával, és általában is jelentős vágásokkal játszottak. D'Indy önkényes módon az opera legszebbnek és legérdekesebbnek tartott részeit hagyta meg.[6] A vágásokat szükségszerűnek tartotta: úgy vélte, hogy a teljes zenei anyag előadása fárasztó lenne a hallgatóság

[3] Johannes Boer, „Orpheus looking back. The embodiment of knowledge in Monteverdi's first operas; dwelling in and breaking out", www.academia.edu

[4] Romain Rolland, *Zenei miniatűrök,* Gondolat, Budapest, 1961, 81.

[5] 1881, Leipzig: Breitkopf & Härtel (Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke.)

[6] Gregory Louis Camp, „Monteverdi on the Modern Stage", 2024. 02. 13. *ora.ox.ac.uk*, 44.

számára, míg ő meg akarta szerettetni a művet.[7] Zongorakivonatos kiadványában jelölte a Monteverdi-féle hangszeresek szólamrészeit. Párizsban, a Schola Cantorumban adták elő az átdolgozást, 1904. február 25-én.

Olaszországban a Giacomo Orefice által kiadott *Orfeo* volt az első kottaszöveg, melyet koncertformában játszottak az ország több nagyvárosában. Orefice már kevesebb vágással élt, mint francia kollégája.[8] Őt az Olasz Zenebarátok Szövetsége egy olyan átdolgozás elkészítésével bízta meg, amely tiszteletben tartja Monteverdi stílusát és teljes képet ad az eredeti műről, bemutatva benne az Eithner és a d'Indy által nem közölt, de jelentősnek ítélt részeket, például Proserpina és Pluto áriáit a negyedik felvonásban.[9] Orefice munkájának jelentősége, hogy az olasz zeneművészeti hagyomány értékét növelte a francia és német zenekultúrához képest, egyben az olasz nemzeti identitás erősítését is támogatta.[10] Az általa készített feldolgozás elsőként a megbízó egyesület szervezésében 1909. november 30-án hangzott el Milánóban, majd 1910-ben Perugia, Mantova (április 5.), Ferrara, Velence (április 6.), Treviso, Bologna (április 10.), Firenze (április 12.), Róma (április 14.), Sanremo (április 17.), Torino (április 20.) április), Milánó (április 22.) következett. Az Orefice-féle változatot Olaszország határain kívül is bemutatták: 1911-ben Párizsban, 1912-ben, 1913-ban és 1920-ban New Yorkban, Chicagóban és Buenos Airesben koncerteztek vele.[11]

Mivel modern értelemben vett partitúra nem volt, más zeneszerzők is megpróbálkoztak az opera újra-hangszerelésével, mellyel végül is újabb és újabb formában alkották meg Monteverdi operáját. Az eredeti műhöz való hűségről lemondva a legtöbb szerző saját elképzelés szerint nyúlt az *Orfeó*hoz, és értelmezte-hangszerelte a saját elgondolása alapján az eredetit. Ezekben

[7] Federico Lazzaro, „»Meco trarrotti a riveder le stelle« Lettura comparata delle trascrizioni novecentesche dell'Orfeo di Monteverdi", *Anno Academico, Universita de Milano*, 2007, www.academia.edu.

[8] Boer, *i. m.,* 3.

[9] Lazzaro, *i. m.,* 96.

[10] Boer, *i. m.,* 3.

[11] Anna Tedesco, „La Critica Musicale Italiana Davanti a L'Orfeo, www.academia.edu; egy olaszországi turnéról szóló plakáton további városok neve is szerepel: Verona, Vicenza, Como, Montecarlo, Genova. https://www.consmi.it/getFile.php?id=1789

a feldolgozásokban Monteverdi zenéje szinte új művek alapjaként jelent meg.[12] Az *Orfeo* befogadástörténetének ez a szakasza az eredeti zenei anyag megszólaltatása felől nézve elkerülhetetlen és ezzel együtt termékeny időszaknak tekinthető. Monteverdi zenéjére alapozva születtek olyan új művek, melyekben a korabarokk mester művészete kelt modern életre.

Az újrafelfedezés két világháború közötti időszakában a zeneszerzők között így kétféle viszonyulás jellemző Monteverdi operájával kapcsolatban. Az egyik csoport a meglévő dokumentumok és más korabarokk művek tanulmányozása alapján, az eredeti kottából kiindulva kísérelte meg a rekonstrukciót. A másik csoport képviselői az adaptáció mellett döntöttek, a Monteverdi-zene inkább ihlető forrást vagy olyan alapot jelentett számukra, amit saját zenei megoldásokkal egészíthetnek ki, a hangszerelést tekintve szabadon kísérletezhetnek. Az adaptációs felfogás képviselői közül a német Carl Orffot és az olasz Ottorino Respighit emelem ki.

1923-ban Mannheimben a Carl Orff-féle *Orfeo*-előadásban korhű hangszerek is szerepeltek, de nagyzenekarral és nagyoperai kórussal adták elő. A historikus fafúvós hangszerek szerepeltetése nem volt sikeres az intonációs problémák miatt, így későbbi előadásaiban Orff elhagyta őket. Ezt a változatot németül énekelték és a korabeli német zenés színjátszásnak megfelelő keretek között vitték színre.[13] Orffot mélyen megérintette Monteverdi zenéje, mellyel saját modernista zeneszerzői stílusának kialakítása miatt is foglalkozott, ellentétben d'Indy-vel és Malipieróval, akiknek a felfogásában a korabarokk zene iránti érdeklődés és a zeneszerzés elkülönült egymástól.[14] Az Orff-előadást követően több zeneszerző – Giacomo Benvenuti, Ernst Krenek, Hans F. Redlich, Paul Collaer, Ruggiero Guerlin, Luigi Dallapiccola[15] – is átdolgozta saját műveiben az *Orfeo*t, már jelentős Monteverdi-operákkal (*Odüsszeusz hazatérése, Poppea megkoronázása*) együtt.

Az újrafelfedezés két világháború közti korszakának egyik legjelentősebb olasz feldolgozása Ottorini Respighié. Akárcsak Orff, ő is a szimfonikus

[12] Boer, *i. m.,* 4.

[13] Boer, *i. m.,* 4.

[14] Camp, *i. m.,* 46.

[15] Lazzaro, *i. m.,* 25–26; Boer, *i. m.,* 4.

zenekar eszköztárának lehetőségeire építve dinamikus és gazdagon árnyalt hangzásokkal képes volt egy monumentálisabb zenei ábrázolással megszólaltatni Monteverdi által ihletett zenéjét.[16] Műve egyrészt a kor zenekulturális felkészültségeinek is megfelelt, másrészt összhangban állt a Monteverdi-zene identitáshordozó szerepére vonatkozó politikai elvárásokkal is a fasizálódó Olaszországban. A korabarokk mester művészetének átpolitizálása más európai országokban is jelentős volt, mint később látni fogjuk. Respighi átdolgozásának további jellegzetessége, hogy nem csak a zenei anyagot érintette, hanem az opera szövegét is átíratta, és a szerkezetén is változtatott az utolsó három felvonás összevonásával. Ezekkel az eszközökkel kívánta fokozni a dráma kifejezőerejét. Az eredeti partitúrához való ragaszkodás számára akadályt jelentett: Monteverdi kottája az ő kifejezésével élve „néma" volt.[17] Munkáját egyfajta aktualizálásnak tekintette, melyben a korabeli hangzás és hangszerek helyett a Monteverdi-zenében rejlő drámai színeket igyekezett megszólaltatni, miközben szem előtt tartotta, hogy előadása a közönség számára vonzó legyen. 1935. március 16-án a milánói Teatro alla Scalában elért hatalmas sikere Malipiero heves kritikájával szemben őt igazolta.[18]

Gian Francesco Malipiero a rekonstrukció híveként az egész Monteverdi-életmű gondozását vállalta. Az *Orfeó*val végzett munkája során is az eredeti zenei anyagot helyezte előtérbe és kritizálta azokat, akik szabadon kezelték Monteverdi művét.[19] Szívén viselte Monteverdi művészi hagyatékának a sorsát, és politikai kapcsolatainak köszönhetően, de a nacionalista befolyást távol tartva megvalósította a teljes életmű publikálását.[20] Malipiero elhivatottságára nagy hatással volt a korszak jelentős költője, Gabriele D'Annunzio regénye, az *Il Fuoco*. A regény Monteverdi mellett a többi itáliai szerző munkásságát is felidézve mutatja be az opera születésének időszakát azzal a céllal, hogy igazolja az olasz kultúra nagyságát a tekintélyes

[16] Boer, *i. m.,* 5.

[17] Tedesco, *i. m.* 22.

[18] Tedesco, *i. m.* 23.

[19] Lazzaro, *i. m.* 50.

[20] Boer, *i. m.* 4.

wagneri hagyományokkal szemben.[21] Míg Rolland művészettörténeti-esztétikai vonalon foglalkozott az opera történetével, D'Annunzio kulturális újrafelfedezését a nemzeti identitástudat felerősítésének szándéka vezette a „hanyatlásnak indult olasz operaművészet láttán".[22]

A rekonstrukciós irányzat angol képviselője Jack Allan Westrup. Az oxfordi egyetemen 1925. december 7-én tartott előadásának jelentősége, hogy ez lett az első olyan *Orfeo*-bemutató, melyen Monteverdi műve teljes egészében elhangzott és szcenírozott keretek között került közönség elé. Az Olaszországon kívüli *Orfeo*-feldolgozók között kiemelt helyen szerepel Westrup neve, aki az eredeti partitúrából kiindulva közelítette meg az *Orfeo*t. Zenei-esztétikai érdeklődését nem befolyásolta az Olaszországban jellemző politikai átitatottság. Az általa jegyzett tudományos igényű feldolgozásban arra törekedett, hogy az eredeti műből semmi ne maradjon ki, a teljes mű bemutatását tartotta ideálisnak.[23]

A számozott basszus vagy continuo kíséret alapján, vagy éppen annak figyelembevétele nélkül kidolgozott újabb és újabb hangszerelések más-más zenei felkészültséget, felfogást és gondolkodásmódokat tükröznek. A különböző adaptációk megszületése más-más esztétikai elvek mentén különíti el a hangszerelők elképzeléseit, akik miközben megalkották vagy újra-alkották Monteverdi muzsikáját, egyre nagyobb figyelmet fordítottak a korabarokk időszak zenéjének, zeneszerzésének és zenélési gyakorlatának megismerésére. Közéjük tartozik Paul Hindemith, aki a náci Németországból emigrált az Egyesült Államokba. A Yale egyetem tanáraként dolgozta ki saját *Orfeo*-feldolgozását, melynek első nyilvános bemutatóját az emigrációból való visszatérés után, Bécsben tartották 1954. június 3-án.[24] Ez volt az egyik első historikusnak tekinthető előadás, mely igyekezett tartani magát a Monteverdi-féle kiadvány tartalmához. Az előadók számára problémát jelentett a hangszeresek és az énekesek intonációs eltérése. A historikus hangszerek megépítettsége ekkor még

[21] Boer, *i. m.* 3.

[22] Andrew Dell'Antonio, „Il divino Claudio: Monteverdi and lyric nostalgia in fascist Italy", *Cambridge Opera Journal,* VIII/3 (1996), 271–284.

[23] Boer, *i. m.* 6.

[24] Lazzaro, *i. m.* 26.

nem volt tökéletes, és használatuk sem volt zökkenőmentes a muzsikusok számára. Ez jelentősen csökkentette a befogadói élményt, a bemutató mégis fontos esemény Monteverdi korának zenéje és az *Orfeo* XX. századi újrafelfedezésének folyamatában.

Adaptációs és rekonstrukciós megoldások összehasonlítása egy rövid zenei részlet alapján

A következőkben egy rövid részlet összehasonlításával érzékeltetem a különbséget a rekonstrukciós és az adaptációs felfogás között. Azt a részletet választottam ki, melyben Orfeusz a „*Vi ricorda o bosch ombrosi*" kezdetű – boldogságának hangot adó – énekét követően megtudja, hogy szerelme meghalt. A lendületes ritmusú ének a versszakok közötti hangszeres-táncos részekkel hangzik el Monteverdi kottája szerint, aki a hangszerelésre vonatkozó instrukciókkal egészíti ki a zenei lejegyzést. Ahogy az ének utolsó versszaka lezárul, ezt már nem követi táncos közjáték, hanem lélegzetvételnyi szünet után kapcsolódik egy pásztor rövid vészjósló figyelmeztetése a hamarosan érkező rossz hírt előrevetítve. Egy Paul Hindemith-féle előadásban mindez az eredeti kottának megfelelően játszódik le. Előadásmódjukat tekintve a hangszeresek kisebb csoportokba rendeződve játszanak, mintegy külön kamaraegyütteseket alkotva a nagy zenekaron belül, ezáltal könnyed, légiesebb hangzást közvetítenek, a zene szabad áramlásának utat engedve. Az énekeseknek nagyobb tér jut, hogy egy lazább, plasztikusabb énektechnikával artikuláljanak, és árnyalják szólóikat.

Carl Orff adaptációjának ez a szakasza egészen másként szólal meg. Orfeusz dalát nála sokkal visszafogottabb metrum keretezi. A hagyományos operajátékra jellemző *bel canto* ének-technika megformáltsága kissé nehézkesnek tűnik, ám Orff az énekszólam mögé nagyon mozgékony vonós futamokat komponált, melyek élénkséget adnak a szólóéneknek is. Orfeusz énekét Orffnál lassabb, gyengédebb témájú hangszeres rész követi, mely fafúvósokon szólal meg. Ennek végére váratlanul recseg be egy harsona, melynek újabb és újabb fenyegető megszólalása az énekes rész alatt feszültséget teremtve előkészíti a szomorú hír érkezését.

Ottorino Respighi eltérő zenei eszközökkel mutatja be ugyanezt a részt. Nála nem élnek önálló életet az Orfeusz énekét kísérő szólamok,

de a versszakok közötti hangszeres részek feszesek. Ötletes átvezetést alkalmaz: az Orfeusz-ének végén minden átmenet nélkül belép a pásztor énekszólama, miközben a zenekar játssza tovább a közjáték témáját és viszi tovább dinamikáját is, mely igazodik a szóló énekhez, de egy olyan intenzív vonószenekari háttér-szólammal, amely körülfonja a pásztor énekét, és szinte vele azonos hangsúlyt kap.

Az adaptációk nagyzenekari hangzása ma már legalább annyira meglepő lehet egy korabarokk opera megszólaltatása kapcsán, mint amennyire a historikus próbálkozások lehettek a nagysikerű adaptációk bemutatói idején. Napjainkra a történetileg informált előadói gyakorlat a későbbi korok zenéjét játszó zenekaroktól elkülönülő, jól megkülönböztethető hangzásvilágot alakított ki.

A rekonstrukció kérdései

Az újrafelfedezés évtizedeiben a zenei szakmai körökben egyre élénkebb vita alakult ki arról, hogyan lehetne/kellene játszani ezt a több száz éves muzsikát.[25] Mi lenne a leghitelesebb előadásmód, amely megközelíthetné az eredeti hangzást? Mennyire lehetséges/kell törekedni az eredeti, Monteverdi-korabeli hangzáshoz való hűségre? Milyen technikai problémákkal kell számolni és hogyan lehetne őket leküzdeni? A koncert és előadássorozatok mellett az *Orfeó*ról, annak előadásmódjáról, megszólaltatási kérdéseiről szóló diskurzus előremutató volt. Közös elemzésre, kutatásra és kísérletezésre késztette az előadókat, és azokat, akik szerettek volna közelebb kerülni a Monteverdi-korabeli zenélési gyakorlathoz, illetve többet megtudni róla. A viták és a közös gondolkozás alapját az eltérő operafeldolgozások jelentették, melyek más-más zenei környezetbe helyezték a művet.

A hangszerelés és hangszerek kérdése a korabeli hangszerek elérhetőségének függvénye, hiszen a technikai forradalom révén már egészen más megépítettségű és hangzású instrumentumokkal dolgoztak a zenészek.

[25] Marta Crippa – Mariateresa Dellaborra, „Giacomo Orefice 1865-1922", *www.consmi.it* – Orefice halálának századik évfordulója alkalmából rendezett kiállításhoz kapcsolódó szöveg.

A XX. század első éveiben ezért nem álltak rendelkezésre olyan hangszerek, melyek Monteverdi zenekarában szerepeltek. Nem voltak olyan hangszeresek, akik kellő mélységben ismerhették volna azok megszólaltatási módját. Vincent d'Indy kijelentése, hogy „a zene nem régészet"[26], arról tanúskodik, hogy nem is érezték feltétlenül szükségesnek az eredeti hangzáskultúra és a korabeli hangszeres apparátus rekonstrukcióját. Az előkerült zenei anyag önmagában is lelkesítőleg hatott. A Monteverdi-féle hangszereket a jelenkori zenekarban szereplő hangszerekkel helyettesítették, s azok sajátosságait figyelembe véve komponáltak hangszeres szólamokat. A zenei anyag technikai háttere mellett annak megszólaltatási módja és a zenélési gyakorlat összeegyeztethetősége is kérdésként fogalmazódott meg.

A korabarokk zenélési gyakorlat megközelítése a zenéről való gondolkodásmód miatt jelentett nehézséget, hiszen ebben élesen eltér egymástól az 1600-as évek és az 1900-as évek zenéről és zenélésről alkotott felfogása. Ha csak a zene legfőbb írásos dokumentumát, a partitúrát tekintjük, a régi korban nem találkozunk a felvilágosodás korától fokozatosan jellemző, egyre pontosabb és kidolgozottabb partitúrákkal. Ahogy már korábban említettem, a dallam és egy kísérőszólam alapján egy egész zenekar meg tudta szólaltatni az adott művet a zeneelméleti ismeretek, a gyakorlati zenélési tapasztalatok birtokában. Az egyébként szigorú szabályok szerint, de pillanatnyi helyzetben rögtönzött, improvizált zenét nem jegyezték le, inkább kivételesnek tekinthetőek a korszakból fennmaradt kották, melyeket oktatási céllal, vagy valamilyen kitüntetett esemény alkalmából, reprezentációs szándékkal nyomtattak ki. Ezek a dokumentumok nagy segítséget jelentettek azoknak a Monteverdit feldolgozó zeneszerzőknek, akik az *Orfeo*t vagy bármilyen más reneszánsz vagy barokk zenét kívántak bemutatni. A dokumentumok tanulmányozásával és a stilisztikai, artikulációs és elméleti keretek megismerésével képesek voltak maguk is hangszereléseikbe a Monteverdi-zenét visszaidéző, improvizált zenére jellemző szólamokat írni.

A XX. századi zenei gondolkodástól távol álló, de a korabarokk időkben meghatározó elv a retorika volt. Ennek eredete a zene és a szöveg viszonyának a többszólamúság fejlődése során végbement változásában rejlik.

[26] Boer, „Orpheus looking back…", *i. m.*

Ahogy a többszólamúság egyre kifinomultabb formában szólalt meg, ahhoz képest a szöveg egyre inkább veszített jelentőségéből. A hangszeres többszólamúság számára mégis a szövegnek megfelelő, a szöveg építkezését követő modellekre volt szükség, amit a retorikai mintáknak megfelelően használtak a zeneszerzők. Ez a zene nagyon különleges helyéről tanúskodik, hiszen a középkori hét szabad művészet quadriviumában helyet foglaló *musica*, számtudományként a trivium egyik ágának, a retorikának mintáit alapul véve inkább a szöveggel foglalkozó tudományágakkal kerül közelebbi kapcsolatba[27] a szöveg és az érzelmek kifejezése során. A retorika zenei szervező elvként való jelenléte a XX. század zenei gyakorlatában nem jellemző, így az *Orfeo* első rekonstrukciós kísérletei, újrahangszerelései idején nem érvényesülhetett, ám a korabarokk korszakra irányuló zenetörténeti kutatások felélénkülése, a megszerzett ismeretek bővülése folytán a historikus mozgalom idejére fokozatosan előtérbe került. Ebben nagy szerepe volt Paul Hindemith-nek, később pedig Nikolaus Harnoncourt-nak.

A zene retorikai felfogásához szorosan kapcsolódik az affektus-tan, melynek megismerése a régi kor zenei gondolkodásának megragadhatóságában előrevivőnek bizonyult, és a színházi recepció egyik jellegzetességével, a gesztusrendszerek kialakításával, kialakulásával hozható kapcsolatba. Ez is a mulandóság tapasztalatával függ össze: a mulandó „én"-t, vagy még inkább annak világban való súlyát kell reprezentálni a színpadon: ennek nyomán az „én" fölötti uralom meglétét próbálják igazolni.[28] Ennek a törekvésnek következményeként születnek meg a viselkedéskánonok, a gesztusok kézikönyvei. A XVII. századra megszilárdult egy általános elv, amely az emberek közötti hétköznapi érintkezést is megszabta. Az önreprezentálásra vonatkozó aprólékosan kidolgozott rendszer alapján a ruha, a frizura, a testtartás mind-mind érzelemkifejező eszközként, arra utaló jelként is funkcionált.[29] Mindez még jellegzetesebbé alakította a színpadi létet. Az olyan alapállások, mint például a *crux scenica*, a nézők számára

[27] G. J. Buelow, „Retorika és zene". Péteri Judit (szerk.), *Régizene 2,* Zeneműkiadó, Budapest, 1987, 51.

[28] Almási-Tóth András, *Az opera – egy zárt világ,* Typotex, Budapest, 2008, 20.

[29] Lacházi Gyula, „Az emotikonok és a koraújkor érzelemkifejező technikái", *www. magyarirodalom.elte.hu*

egyértelmű jelzéseket adtak a dramaturgiai alak erkölcsi, társadalmi státuszáról. Ám ezeknél „a cél nem az illúziókeltés, hanem a példaszerűség. A barokk színházban a szereplők nem egyéniségekként vannak jelen, hanem jelként funkcionálnak. A színész nem megtestesíti a figurát, hanem különböző jelek segítségével bemutatja a nézőnek."[30] Ennek a típus-szerűségnek a zenei megfelelője az affektusok rendszere, ami már a korabarokk művek újrafelfedezésének korszakában egy kulturálisan és zenei gondolkodás szempontjából idegen világként tűnt fel a modernitás zeneszerzői és zenehallgatói számára.

Az *Orfeo* a politikában

A zeneművészet és a zenés színház iránti érdeklődés esztétikai indíttatása mellett figyelemreméltóak azok az ideológiai motivációk, melyek Monteverdi újrafelfedezését végig kísérték, s melyek során a komponista politikai tartalmak hordozójaként is megjelent, elsősorban Franciaországban, Olaszországban és Németországban. A zeneművészet és az ideológiai viták szorosan összekapcsolódnak a Wagnerhez való viszonyulásban. Ez a sajátos viszonyrendszer alakította ki Monteverdi helyét is, meghatározó szerepet szánva neki az ideológiai küzdelmekben.

Francia oldalról a francia zene, opera gyökerei utáni kutatást jobboldali nacionalista és antiszemita indíttatás határozta meg.[31] A zenei világban Wagner olyannyira érvényesült, hogy az utána következő szerzők hozzá képest határozták meg magukat, a wagneri eszmékkel való azonosulás vagy szembefordulás szerint. A Németországgal való ellenségeskedés jegyében, de mégis Wagner szellemében keresték annak lehetőségét, hogy a franciák művészeti-kulturális fölényét érvényesítsék. Wagner kifejtette, hogy „a francia zeneszerzőknek vissza kell venniük saját zenéjüket azoktól a zsidó-olasz elemektől, amelyek eltorzították."[32] D'Indy ennek nyomán fordult mitológiai témák felé, és 1897-es operája, a *Felvaal* francia *Parsifal*nak tekinthető.[33] Wagneriánusként, de saját nemzete érdekében

[30] Almási-Tóth, *i. m.,* 20.

[31] Camp, *i. m.,* 37.

[32] Camp, *i. m.,* 38.

[33] Camp, *i. m.,* 39.

szeretett volna a francia identitást erősítő eredményeket elérni. Más francia zeneszerzőkkel összefogva (Saint-Saëns, Debussy, Dukas) kutatták a francia opera eredetét, melyet a Lully nyomán a koraújkori Itáliában véltek felfedezni. Noha Lully olasz származású volt, művészetében mégis egyértelműen a francia stílusú operára ismertek rá, s ezen a nyomon tovább haladva, Romain Rolland kutatásai révén jutottak el Monteverdihez.[34] Mivel Olaszországban csak később bontakozott ki hasonló érdeklődés a korabarokk zene iránt, Monteverdi művészete a korabeli francia zenekultúra képviselőinek gondozásában indult el az újrafelfedezés útján.

Az *Orfeo* zenei-kulturális újrafelfedezésének folyamatát Olaszországban a politikai oldalról még erősebb hatások érték, mint Franciaországban. Az első világháború előtti években indult meg Monteverdi újrafelfedezése, amelynek során alakja az 1920-as, 30-as évekre az olasz nemzeti öntudat egyik legfontosabb bástyájává vált. Palestrina mellett Monteverdire is a fasizálódó ország vezetőjének, Mussolininek egyik kedvenc zeneszerzőjeként tekintettek, és az olasz nemzeti kultúra legnagyobb értékeként hivatkoztak rá. Ez az életműre vonatkozó kutatások szempontjából és az életmű kiadásának szempontjából is kedvező körülményként értékelhető, hiszen a szükséges anyagi hátteret ennek köszönhetően sikerült biztosítani. Ahogy arról már szó esett, Malipiero a költő-politikus és Mussolini kitüntetett pártfogását élvező D'Annunzio közbenjárásával és támogatásával szerezte meg a financiális kereteket Monteverdi teljes életművének kiadásához.[35] Noha Mussolini nem feltétlenül volt érzékeny a zeneművészet iránt, de az imázsát formáló propagandisták hasznosnak gondolták, hogy egy zene- és operarajongó országban ezt a képet közvetítsék róla.[36] Monteverdi alakját a totalitárius rendszer magába olvasztja, az operák a politika reprezentációs eszközeiként működnek. A fasizmusban az újjászületés, a nemzet feltámadásának gondolata és célja fogalmazódik meg, „melyben sikerül a Puccini-generáció dekadenciáját felülmúlni."[37]

Németországban az elvesztett első világháborút követő válságban, a művészet céljáról való diskurzusban az *Orfeo* újrafelfedezése két sajátos

[34] Camp, *i. m.,* 43.

[35] Boer, *i. m.,* 4.

[36] Camp, *i. m.,* 60.

[37] Camp, *i. m.,* 59.

körülmény által szerveződött. A németeknél ebben az időben fedezték fel Händel művészetét, amivel párhuzamosan kerülhetett be Monteverdi műve is a repertoárba.[38] A korabarokk kultúra a német társadalomban inkább a politikai baloldal által preferált művészet. Ennek oka a Wagnerhez való viszonyulás, hiszen Wagner hagyományosan a régi rendet testesíti meg, a jobboldal politikai erői így hivatkoznak rá.[39] De a korabarokk operát nem csak emiatt kapcsolja magához a modernista baloldal, hanem az avantgárd mozgalommal való kompatibilitása miatt is. A régi zene ellentmondásos módon mégis modern keretek között, a modernitást igenlők körében válik népszerűbbé. Ennek oka, hogy a korabarokk zenétől objektivitást reméltek az érzelmekben gazdag wagneri drámákkal szemben. A korabarokk operák így Wagner-ellenes operákként szólalhattak meg, miközben a „történelmi távolság miatt időtlen zenés színházi darabokként mutatták be őket."[40]

Összefoglalás

A Monteverdi-féle *Orfeo* újrafelfedezésének korszaka a színház általános történetében is a gyökeres változások korszakával esik egybe. A színészi játék, a játéknak a színpadi környezethez való viszonyában kialakított újabb felfogás, a nonverbális elemek felértékelődése és módszeres használata – mindezek a barokk opera újrafelfedezésének idején mentek végbe, és egy korábbiaktól eltérő, új szellemiségű színházat, apparátust, módszertant, befogadás-lélektant teremtettek meg. Ebben a nagy jelentőségű színháztörténeti folyamatban két fő elgondolás szerint foglalkoztak az alkotók a korabarokk zenéről és az *Orfeo*ról.

Az egyik a műhöz kapcsolódó eredeti forrásokat követte, mely a zenei gondolkodás-beli különbségek, technikai nehézségek miatt nehezebben járható út volt. A másik elgondolás a mű aktualizálása, modernizálása volt, mely Monteverdi operájának a legszélsőségesebb csonkításaihoz, átalakításaihoz, ugyanakkor sok esetben nagyon hatásos zeneművek megalkotásához is vezetett. Az *Orfeo*t átdolgozó zeneszerzők más-más politikai

[38] Camp, *i. m.,* 48.

[39] Camp, *i. m.,* 47.

[40] Camp, *i. m.,* 43.

közösségekhez, más-más művészetfelfogást valló társaságokhoz tartoztak, egymással ellentétes nézeteket vallottak, különböző esztétikai célokkal azonosultak. Az *Orfeo* a vizsgált időszakban igen sokféle feldolgozásban, sokféle felfogás szerint került színpadra. Az egymástól távol eső társadalmak és kisebb-nagyobb közösségek a sajátos belső kulturális-politikai viszonyaik, érdekeik és céljaik szerint helyezték el Monteverdi művét az adott történelmi helyzetben. A XX. század első felének *Orfeo*-adaptációi a maguk idejében sokkal hangosabb sikert arattak, de a rekonstrukciós törekvések fokozatosan megalapozták a historikus mozgalmat. Ezt követően már az *Orfeo*-opera a historikus előadás elvei és hangzásvilága által kijelölt úton folytathatta történetét a kortárs színpadokon és a rendezői színházban is.

Felhasznált irodalom

Almási-Tóth András: *Az opera – egy zárt világ,* Typotex, Budapest, 2008.

Boer, Johannes: „Orpheus looking back. The embodiment of knowledge in Monteverdi's first operas; dwelling in and breaking out", https://www.academia.edu/12088440/Orpheus_looking_back._The_embodiment_of_knowledge_in_Monteverdis_first_operas_dwelling_in_and_breaking_out [2024. 01. 30]

Buelow, G. J: „Retorika és zene". Péteri Judit (szerk.): *Régizene 2,* Zeneműkiadó, Budapest, 1987. [Malina János]

Camp, Gregory Louis: „Monteverdi on the Modern Stage", https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:0262dfba-c174-4e5b-bc91-12e7f5fb6e83/files/mc5d125cd2a61b36ac529147fbc5b3b38 [2024. 02. 13.]

Crippa, Marta – Dellaborra, Mariateresa: „Giacomo Orefice 1865-1922" https://www.consmi.it/getFile.php?id=1789 [2023. 12. 17.], Orefice halálának századik évfordulója alkalmából rendezett kiállításhoz kapcsolódó szöveg.

Dell'Antonio, Andrew: „Il divino Claudio: Monteverdi and lyric nostalgia in fascist Italy", *Cambridge Opera Journal,* VIII/3 (1996), 271–284. https://www.cambridge.org/core/journals/cambridge-opera-journal/article/abs/il-divino-claudio-monteverdi-and-lyric-nostalgia-in-fascist-italy/9259393590985c357ac6cfef15e7033c [2024. 03. 19.]

Garrepy, Stacey A.: „Representations of Monteverdi in Charles Burney's a general history of Music and Sir John Hawkins' the science and practice of musick: a study of contrasting historical approaches and methodologies in 18th-century England", https://cdr.lib.unc.edu/concern/dissertations/2n49t176q [2024. 02. 15.]

Harnoncourt, Nikolaus: *A beszédszerű zene,* Edito Musica, Budapest, 1989. [Péteri Judit]

Lacházi Gyula: „Az emotikonok és a koraújkor érzelemkifejező technikái", http://magyarirodalom.elte.hu/arianna/irat/emoticon.html [2016. 04. 09.] – III. szakasz, 3. bekezdés.

Lazzaro, Federico: „»Meco trarrotti a riveder le stelle« Lettura comparata delle trascrizioni novecentesche dell'Orfeo di Monteverdi", *Anno Academico,* Universita de Milano, 2007. MA thesis, Università di Milano (2007): «Meco trarrotti a riveder le stelle». Lettura comparata delle trascrizioni novecentesche dell'Orfeo di Monteverdi | Federico Lazzaro - Academia.edu [2024. 02. 03.]

Rolland, Romain: *Zenei miniatűrök,* Gondolat, Budapest, 1961. [Benedek Marcell]

Tedesco, Anna: „La Critica Musicale Italiana Davanti a L'Orfeo: 1909–1935", https://www.academia.edu/56041906/la_critica_musicale_italiana_davanti_a_l_orfeo_1909_1935 [2024. 02. 01.]

Cselle Gabriella

Szótlan muzsikusok *A falu rossza* cigányreprezentációi Örkény István átdolgozásában[1]

Tóth Ede *A falu rossza* című népszínműve a Nemzeti Színház népszínmű pályázatára íródott 1874-ben. Az ősbemutató a következő év, tehát 1875. január 15-én a Nemzeti Színház színpadán volt. Az előadást három felvonásban játszották, összesen 3 és fél órán keresztül. A népszínmű bemutatójának éve váltást jelent a Nemzeti Színház életében, hiszen ebben az évben, 1875. október 15-én, hozzávetőlegesen *A falu rossza* bemutatója után fél évvel nyílik meg a Népszínház, mely „szerződésileg átveszi a Nemzeti repertoárjából a népszínművet és operettet."[2] Így kerül át *A falu rossza* is a Népszínház repertoárjába, amelyben 1875. novemberében viszik először színre.[3] A továbbiakban a népszínmű XX. századi átdolgozását vizsgálom meg a cigányreprezentáció tekintetében. Az átirat ebből a szempontból egyszerre tekinthető sztereotipikusabb és kevésbé sztereotipikus ábrázolásnak. Sztereotipikusabb a karakterek elnémításával és egyszerre kevésbé sztereotipikus a komikum átcsatornázása tekintetében.

Örkény István átdolgozása kilencven évvel *A falu rossza* ősbemutatója után, 1965-ben készült el. Ez a szöveg, amely 1982-ben jelent meg

[1] A szerző 2024-től a Pécsi Tudományegyetem doktoranduszaként Egyetemi Kutatói Ösztöndíj Programban részesül, mely a Kulturális és Innovációs Minisztérium és a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alap finanszírozásában jön létre. Témavezetői: Jákfalvi Magdolna és Beck Zoltán.

[2] Székely György, „Az aranykor és árnyéka". Hofer Miklós – Kerényi Ferenc – Magyar Bálint – Mályuszné Császár Edit – Székely György – Vámos László, *A Nemzeti Színház 150 éve,* Gondolat Kiadó, Budapest, 1987, 57–96, 58–59.

[3] Sz. n., „c. n.", *Pesti Napló,* 1875.11.20., o. n.

a Radnóti Zsuzsa szerkesztette Örkény István *Drámák III.* kötetében, nemcsak a cigányok tekintetében tartalmaz jelentős változásokat. Az 1874-es népszínművel ellentétben ez a darab egy, a behúzott függöny előtt elhangzó konferanszié-monológgal nyit. Már maga a szereplő, a konferanszié is újdonságnak tekinthető az eredeti szöveggel szemben, hiszen ott sem a konferanszié karaktere, sem a nézőkhöz való közvetlen kiszólás nem jelenik meg. Ebből a monológból megtudjuk, hogy akit magunk előtt látunk nemcsak konferál, de ő „ásta elő egy antikvárium poros polcáról"[4] a darabot, ő tűzte műsorra és ő a rendezője is. Ezt követően egy színháztörténeti összefoglalást hallhatunk tőle, amely az ősbemutató körülményeit tárja a nézők elé. Megtudjuk hogyan lett pályadíjas a mű, hányszor játszották, illetve, hogy melyik szerepet ki személyesítette meg az ősbemutató idején. Ezek az információk mind növelnék a darab presztízsértékét, főleg, hogy még Blaha Lujza nevét is megemlíti, aki valóban Finum Rózsi első alakítója volt. Látható, hogy az átdolgozás a színház- és drámatörténeti hagyományba helyezi önmagát, viszonyítási pontként határozza meg azt. A konferanszié azonban a presztizsértékét hamar lerombolja:

> Konferanszié Jó a darab? Sajnos, ezt sem merem állítani.[5]

Elég hamar megtörténik a vallomás, miszerint ő sem biztos az előadás sikerében, félelmet érez ezzel kapcsolatban. Emellett a népszínmű mint műfaj értékelhetőségét is a monológ tárgyává teszi, valamint azt a kérdést is felteszi, vajon változott-e az embereknek az ízlése azóta, hogy ez a népszínmű egykor nagy sikereket aratott. Ezt az elvárási horizontot építi fel a nézőkben, majd kinyitja a könyvet és felolvassa az eredeti népszínmű idejét és helyét tartalmazó szerzői megjegyzéseket. A függöny felmegy. A konferanszié akár el is hagyhatná a színt, de nem így történik. Itt és számos későbbi jelenetben is kommentátori funkciót kap: a befogadót avatja be a történet cselekményébe, valamint ezek mögé is néz. A XIX. század végi társadalom képét vázolja fel és ütközteti a népszínmű által bemutatott álvalósággal. Leleplez, ez a leleplezés azonban itt még csupán narratív

[4] Tóth Ede – Örkény István, „A falu rossza". Örkény István, *Drámák III.,* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1982, 249–309, 251.

[5] Tóth – Örkény, *i. m.,* 252.

szinten történik meg. Beékel, de a valódi ütköztetést sokáig nem végzi el. A hozzászólásai nem csupán a nézőkhöz szólnak, de esetenként a karaktereket megformáló színészekhez is.

> Konferanszié Vigyázzon kérem. Ne játssza túl a szerepet. Ön maximum egy cemende. […] Legyen kacér, de tartózkodó, kívánatos, de elérhetetlen…[6]

Hasonlóan tesz a jelenetek dinamikájának irányításával kapcsolatban is. Például ha szükségét látja, felgyorsíttatja a jelenet tempóját akár az érthetetlenségig. Ezáltal új nyelvi regisztert teremt a dráma szövegének szövetén belül.

> Konferanszié *be. Csak sürgető pillantást vet rájuk. A két szereplő halandzsaszöveget hadarva, fejezi be a jelenetet.*
> Feledi Ruta belekólika bindzső?[7]

Ez a nyelvi regiszter azonban nem az egyes karakterek sajátja, nem őket magukat jellemzi, csupán parodisztikus elemként hat. Az ezt követő szerelmi jelenet egyértelműen a konferanszié kedvenc epizódjai között van, ezt és az érkező Gonosz Pistát viszont valójában iróniával kezeli. Míg a naiv szerelmi jelenet szépségének ecsetelése közben egy túlfűtött csókjelenet zajlik, addig Gonosz Pista nevét megmagyarázza a konferansziénk.

> Konferanszié Ha Gonosz Pistát Kovács Pistának hívnák, senki se tudná, mihez tartsa magát, és a közönség kénytelen volna odafigyelni.[8]

Ami pedig még ennél is fontosabb az eredeti drámaszöveg meghúzására tett utalása. A konferanszié már itt bevezeti, hogy Gonosz Pista egyik jellemvonását, nevezetesen a lopást, az átiratból törölték. Ez a törlés azért igazán releváns, mivel Tóth Ede népszínművében Gonosz Pista lopásához, majd leleplezéséhez köthetőek a cigánykarakterek. Így már itt gyanítható, hogy ezeknek az alakoknak szerepe is csökken Gonosz lopási „tulajdonságával" együtt. Ezután közvetlenül megjelenik Göndör Sándor, a falu

[6] Tóth – Örkény, *i. m.,* 256.

[7] Tóth – Örkény, *i. m.,* 258.

[8] Tóth – Örkény, *i. m.,* 262.

rossza természetesen „mögötte cigánybanda".[9] Göndör bánatos, szomorú, hiszen elszerették tőle a nőt, akibe eszeveszetten szerelmes. Így nem meglepő a cigánybanda jelenléte, hiszen a korban hagyományosan mellettük mulatnak vagy búsulnak az őket alkalmazó nem-cigányok. Fleischmann Gyula szerint „Cigányok, főleg muzsikus cigányok majd minden színműben találhatók".[10] Magyarországon már a XV–XVI. századtól találunk feljegyzéseket a hazánkban játszó cigányzenészekről, jelentőségük növekedése azonban a XVIII. század végére tehető, amikor „nagy számban alakuló cigányzenekarok a magyar nemzeti mozgalom kezdeményezésére jöttek létre."[11] Kapcsolatuk a magyarsággal a XIX. századra megerősödött, hiszen nemcsak általánosan elismert zenészek és a nemzeti zene képviselői lettek, de az elvesztett szabadságharcot követően „zenéjük, amelynek nyilvános előadása tiltva volt, az elveszett szabadságharc szimbólumává vált."[12] A cigányzenész minden olyan eseménynél jelen van a XIX. századi népszínművekben, ahol erős, szélsőséges érzelmeket megmozgató események kerülnek színre. Ez a búbánatkor ivástól, a nőnek muzsikáláson keresztül egészen az esküvőkig terjed. Tehát széles érzelmi skálán helyezkedik el. Ezekhez azonban elengedhetetlen a muzsikus, méghozzá konkrétan a cigánymuzsikus jelenléte. Ez a típusú, sztereotip muzsikus karakter azonban nem saját érzelmét fejezi ki a zenén keresztül. Kölcsönzi hangszerét és tudását az őt felbérlő nem-cigánykarakter számára. Létezik olyan példa is, amelyben ehelyett csupán a hiánnyal találkozhatunk.

> Laczi *Körülnéz.* Hát a czigányok hol vannak?
> Dáma A czigányok, öcsém, feldűltek!
> […]
> Dáma A primásnak piszére tört az a csinos, varjuforma orra!
> Pergő A klarinétosnak pedig torkán akadt a klarinét nyele!
> Dáma A czimbalmost pedig alig birtuk kihúzni a nagy pocsolyából.

[9] Tóth – Örkény, *i. m.,* 263.

[10] Fleischmann Gyula, *A cigány a magyar irodalomban,* Élet Irodalmi és Nyomdai Rt., Budapest, 1912, 35.

[11] Kovalcsik Katalin, „A cigány zenekultúra tegnap és ma". Uő. et. al., *Tanulmányok a cigányság társadalmi helyzete és kultúrája köréből,* IFA – OM – ELTE, Budapest, 2001, 441–470, 442.

[12] Kovalcsik, *i. m.,* 443.

> Mind *Nevetnek.*
> Pergő *Nevet.* Az még hagyján! – hanem a nagy bőgő úgy összetört, hogy soh'se veszik hasznát!...
> Dáma *Nevet.* Az ám! A vén bőgős pedig belerekedt a bőgőjébe, s onnan kiabált ki, hogy: vége a világnak! nesze lakodalom!... Hahaha! öcsém, ha láttad volna, nem adnád egy malom pitlélt lisztért!
> […]
> Juczi De hát már most czigány nélkül hogy tánczolunk?
> Laczi Czigánynak kell lenni![13]

Ez a részlet egy másik, szintén Tóth Ede által 1875-ben írt népszínműben, *A kintornás család*ban található. Ebben a szövegben éppen a cigányok hiánya jelzi már előre az esküvő elmaradását. Ahol nincsenek ott a muzsikusok, ott bizony nem lesz lakodalom se. És nemhogy a lakodalom hiúsul meg, de az ezt megelőző esküvő, tehát a performatív cselekvés is elmarad. Tehát a muzsikusok jelenléte nemcsak élvezeti faktorként működik, de szükség van rájuk a szertartás sikerességéhez is.

Az Örkény-átirathoz visszatérve: a konferanszié Göndör jellemzését is elvégzi, amiben a cigánykaraktereket elhelyezi, megbélyegzi.

> Konferanszié Ő itt Göndör Sándor. E darab hőse. Bővérű, szertelen, nagyhangú, nagyivó, cigányozó korhely, azonban belül, ugye, csupa szív.[14]

Egyértelművé teszi, hogy jelen esetben nem ünnep a jelenlétük, hanem a részeges címszereplő[15] tartozékaiként, kiegészítéseként kell rájuk néznünk. A megállapítása után tovább elemzi Göndör karakterét magával Göndörrel dialogizálva, megállapítja a magyar ember énekes kedvét és giccsnek nevezi a népszínmű műfajának egyik alapkövét: a dalokat. Miután kipróbálták, hogy a népszínmű dalai csak magyarul működnek-e, vagy ugyanolyan hatást keltenek-e németül is, a konferanszié és Gonosz a cigánymuzsikusokkal kivonulnak a színről. Itt látható, hogy a fő cselekményszálat az átirat megtartja: azok a dialógusok, amelyek ennek haladásához

[13] Tóth Ede, „A kintornás család". Tóth Ede: *Válogatott munkái,* Lampel Róbert (Wodianer F. és Fiai) cs. és kir. udvari Könyvkereskedés Kiadása, Budapest, 1902, 159–236, 207–208.

[14] Tóth – Örkény, *i. m.,* 263.

[15] Címszereplő, hiszen nézőpont kérdése, vajon Göndör Sándor-e *A falu rossza* főszereplője is, vagy esetleg a valódi főszereplőnek Finum Rózsit tekinthetjük.

szükségesek, rövidítve vagy enyhén módosítva, de valódi változtatás nélkül kerülnek át a szövegbe. Végül a korábban tett állítással ellentétben ilyen jelenet marad Gonosz Pista lopási hajlama is. Már azt hittük, ez kimarad a történetből, de tévednünk kellett.

> Gonosz Tetszettek hallani? *A konferanszié hangján.* Gonosz Pista minden ellophatót ellop. Mi azonban elhagytuk ezt a jellemvonását… *Nevet.* Elhagyták? Hát akkor mim marad?[16]

Itt úgy tűnik mégsem kell féltenünk a cigányokat. Ha Gonosz Pista lop, a cigányok dialógusai is meg kell, hogy maradjanak. Gonosz komikus lopási jelenetét Boriska szakítja meg, aki nemsokára egy monológban tudatja a nézőkkel, ki is ő és mit érez Göndör Sándor iránt. Miután már Göndör is megérkezett, lassan újra találkozunk a cigányokkal. Most azonban már mást kísérnek be zenéjükkel a színre: a násznépet. Innentől dinamikusan zajlanak az események, míg végül el nem jutunk a felvonás végéig; Göndör rálő Tercsire, a szerelmére, aki elhagyta őt, majd felkiált:

> Sándor Ácsi! Cigány! More! Muzik!
> *A cigány ráhúzza az „Én vagyok a falu rosszát”.*[17]

Azt a dalt, amely annyira összeforrt magával a népszínművel, hogy műfajjelölő erővel bír. Ha például Pintér Béla *Parasztopera* című előadásában elhangzik ez a dal, egyértelműen azonosítható a műfaji megjelölés, annak imitálása, integrálása.

> Konferanszié Hiszen minden nemzet önmagát keresi színpadi hőseiben. Van bennünk egy vágy az azonosulásra: a görögök például Antigonéban, a németek Faustban vélik felismerni enmagukat. Szerintem a magyar jellemet, a mi kérges lágyságunkat Göndör Sándor bámulatos élethűséggel testesíti meg.[18]

Az első részt követően annyit fontos megállapítani, hogy a cigányreprezentáció szempontjából ez a felvonás nem sokban változott a Tóth Ede-szöveghez képest. A cigánymuzsikusok zenéjük által jelennek meg

[16] Tóth – Örkény, *i. m.,* 268.

[17] Tóth – Örkény, *i. m.,* 281.

[18] Tóth – Örkény, *i. m.,* 283.

a felvonásban: bút és örömöt egyaránt kísérve. A második részben azonban már szembetűnő eltéréseket figyelhetünk meg. Ezt a részt szintén a konferanszié nyitja egy összegzés/bevezetés formájában. Ezt követően nem folytatódik rögtön a fő cselekménnyszál. Egy takarítónő panaszát, valamint egy felháborodott néző és Göndör Sándor vitáját – aki ismét a cigányokkal érkezik a színre – követően folytatódik a cselekmény a szeretett nőnek adott éjjelizene jelenetével. Innentől egyenes úton haladunk egészen addig, míg Boriskát el nem küldi az apja otthonról. Egy dolog hiányzik csak: a cigánykarakterek nagyjelenete. Az, amelyben a lopásban bűnös Gonosz végül csak-csak lelepleződik. Ez a jelenet Tóth Edénél nemcsak a karakterek zenéjével vagy színen való néma jelenlétükkel történik, de önálló dialógusukkal: maguk közt, saját nyelvi regiszterükön szólalnak meg.

> Czimbalmos *Gúnyosan rá vigyorog.* Hé!... seretnéd, ha itt nem volnék, úgy-e? …add ide, ostozsunk – ketten találtuk…
> 1-ső czigány Nese hát no! *Leadja a kosarat.*
> Czimbalmos *Leveszi, megnézi.* Szőllő!... jaj, ennek még foga van!... Pedig nagyon jó lágy kenyérrel.
> 1-ső czigány Nekem most nincs rá ápitusom!
> Czimbalmos Azért, mert kidobolták?... Jaj, te bibast, de buta vagy! His ezst a madarak hordták erre a fára, ebbe a fészekbe.
> 1-ső czigány Azs ám, – valami jómadár![19]

Nyelvi megformáltságában a Tóth Ede szöveg így teremt egy önálló, karakterhez kötött nyelvi regisztert a cigányalakok beszédmódja által, mely különbözik az összes többi szereplő megszólalási módjától. Ez „a zöngésítés és a nazálisok eltúlzása a jellemző […] kelléke a cigány megjelenítésének”[20] nemcsak Tóth Ede népszínműveinek szövegében, de Csepreghy Ferenc, Móricz Zsigmond vagy Weöres Sándor drámáiban is. Megfigyelhető az is, hogy nem kizárólag a cigányok idegen akcentusa, de a romanihoz társítható szavak is szerepelnek a szövegben ezáltal téve még egyedibbé és autentikusabbá – vagy annak látszatát keltővé – megszólalásaikat. Ez a jelenet,

[19] Tóth Ede, „A falu rossza”, Tóth Ede, *Válogatott munkái,* Lampel Róbert (Wodianer F. és Fiai) cs. és kir. udvari Könyvkereskedés Kiadása, Budapest, 1902, 1–84, 52.

[20] Beck Zoltán, *A megszólalás üres helye. Romológiáról és más dolgokról,* Napvilág Kiadó, Budapest, 2020, 183.

mely mind a cigányok lopásának sztereotípiáját magába foglalja, mind pedig a komikum forrásaként használja a karaktereket, az átdolgozásban teljes mértékben kihagyásra kerül. Ahogyan a komikumot az átirat átadja a konferansziénak, illetve a módosított dialógusok szereplőinek, már nincs szüksége a cigányok hangjára, nyelvi regiszterük színére. Elég, ha zenéjük megmarad. A második részben Boriska kiátkozását követően megjelenik az igazgató, aki elkezdi irányítani a konferanszié rendezését és végül egy „abszurd" darab zajlik le a továbbiakban a szemünk előtt. A dalos boldog véget még Tóth Ede színrelépése előzi meg, aki hamar le is lövi a konferansziét a népszínmű kifigurázásáért, majd mind együtt énekelnek többek között a cigányokat is megemlítve.

> Mind A muzsika vígan szóljon, / A cigány meg ne horkoljon, / Tánc addig, ameddig… / Kivilágos kivirradtig![21]

Így zárul Örkény átdolgozása, melyben az elemzés során, a kiemelt dialógusrészletek segítségével is látható: a cigánykarakterekkel nehezen boldogul a szöveg. A sztereotípiára nem reflektál, csupán elnémítja a cigányzenészeket, de nem húzza ki őket. Látszik, hogy a cigányzenészt a népszínmű szerves részének tartja, hiszen minden zenei szerepüket megtartja az eredeti szöveg említéseihez képest. A megszólalásaik azonban teljesen törlésre kerülnek.

Ha megnézzük az 1965-ös Örkény-átdolgozáshoz köthető előadásról készült kritikákat, nagyon hasonló következtetésre juthatunk, mint a drámaszöveg elemzése során. A Thália Színház ebben az időszakban a magyar szcénában élen járt az újdonságok bemutatása terén. Az 1965-ös évben nemcsak a tárgyalt, *A falu rossza* című előadást mutatták be, de emellett került sor a *Godot-ra várva* magyarországi ősbemutatójára is, amely a Thália Stúdió nyitóelőadása volt. Mindkét színrevitel rendezője, a *Godot*nál Léner Péter mellett, Kazimir Károly volt, aki ebben az évben kapott Kossuth-díjat. A kortárs kritika egyrészt az átdolgozáshoz hasonlóan a színház- és műfajtörténeti hagyományba illesztve tárgyalja a színrevitelt,[22]

[21] Tóth – Örkény, *i. m.,* 309.

[22] Ld.: Kristóf Károly, „Az »országos csavargó« újból színpadot kap. Egy darab, amelyet üres bolthelyiségben írtak", *Esti Hírlap,* 1965.11.26., o. n.; Szombathelyi Ervin, „A falu

másrészt a legnagyobb hangsúlyt az előadás műfaji kategorizálására helyezi. „[P]erszifláz, paródia",[23] „színpadi rögtönzés",[24] elidegenítő előadásmód,[25] „pamflet",[26] szatíra és karikatúra[27] is említésre kerülnek, de a leghangsúlyosabbnak mégis az abszurd paródiájaként való értelmezés tűnik.

> Vannak színházak a világon, amelyek céltalanná váltak. Nyugatról elindult az ok nélküli cselekmény divatja. Az „abszurd színház" terjed. Amit csinál, semmi értelme. De meglepően csinálja. Ámít, mint a népszínművek. *A falu rosszá*-nak egyik részletét, hogy a veszedelmet jelezze, az „abszurd színház" szellemében játszatja a rendező.[28]

A kritika többféle szemszögből tárgyalja a giccset és a népszínmű hazug romantikáját, a cigányok reprezentációjának kérdése azonban nem válik ennek részévé. Tehát nemcsak a megjelent drámaszöveg nem kezeli reflektíven a cigányok szerepét a népszínmű műfajában, de a színrevitel és a kritika sem. Egyetlen szöveghellyel találkozhatunk, ahol a cigányok egyáltalán említésre kerülnek. Ez a kritika állítása szerint nézői visszajelzéseket közöl. Itt olvashatunk egyedül egy olyan említést, mely állítólag egy hatvanöt éves nyugalmazott titkárnő szájából hangzott el. Egy nosztalgikus visszaemlékező hangot, mely az egykori cigányzenészről és annak muzsikájáról szól.

> A Rátonyi, az csudaédes. Majdnem olyan, mint a szilveszteri kabarében. Csak, tudja, fiam, az én időmben az a nóta úgy sírt a cigány hegedűjén, de úgy sírt...[29]

---

rossza. Bemutató a Thália Színházban", *Népszava,* 1965.12.03., 2.; Simon Gy. Ferenc, „Színpad és nézőtér", *Magyar Ifjúság,* 1965.12.04., o. n.; Gábor István, „Színházi figyelő", *Köznevelés,* 1965.12.17., 956.

[23] N. J., „Göndör Sándor és Finum Rózsi a Tháliában", *Film Színház Muzsika,* 1965.11.12., 15.

[24] Szombathelyi, *i. m.,* 2.

[25] Kéry László, „A megtalált kabaré", *Élet és Irodalom,* 1965.12.04., 8.

[26] A. G., „»A falu rossza« Népszínmű (és miegymás) a Tháliában", *Ország-Világ,* 1965.12.08., 22.

[27] Örökös László, „Thália 65", *Tiszatáj,* XX/1 (1966), 45–48, 47–48.

[28] Simon Gy., *i. m.,* o. n.

[29] Bernáth László, „Miért rugdosnak halott kisegeret. Kérdéseink körbe-körbe. A falu rosszáról", *Esti Hírlap,* 1965.11.27., o.n.

Látható tehát, hogy érdemben sem az átdolgozás, sem az előadás nem változtat a népszínmű sztereotip cigányreprezentációján. Reflektálatlanul átemel közel egy évszázad távlatából egy olyan megkövült karaktert, akit még nyelvétől is megfoszt és nem marad más a kezében csupán a hegedűje, amely azonban a XX. század közepén már a sírást sem tudja úgy végrehajtani, mint a régi szép időkben.

Felhasznált irodalom

A. G.: „»A falu rossza« Népszínmű (és miegymás) a Tháliában", *Ország-Világ,* 1965.12.08., 22.

Beck Zoltán: *A megszólalás üres helye. Romológiáról és más dolgokról,* Napvilág Kiadó, Budapest, 2020.

Bernáth László: „Miért rugdosnak halott kisegeret. Kérdéseink körbe-körbe. A falu rosszáról", *Esti Hírlap,* 1965.11.27., o.n.

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

Gábor István: „Színházi figyelő", *Köznevelés,* 1965.12.17., 956.

Kéry László, „A megtalált kabaré", *Élet és Irodalom,* 1965.12.04., 8.

Kovalcsik Katalin: „A cigány zenekultúra tegnap és ma". Uő. et. al.: *Tanulmányok a cigányság társadalmi helyzete és kultúrája köréből,* IFA – OM – ELTE, Budapest, 2001, 441–470.

Kristóf Károly: „Az »országos csavargó« újból színpadot kap. Egy darab, amelyet üres bolthelyiségben írtak", *Esti Hírlap*, 1965.11.26., o. n.;

N. J.: „Göndör Sándor és Finum Rózsi a Tháliában", *Film Színház Muzsika,* 1965.11.12., 15.

Örökös László: „Thália 65", *Tiszatáj,* XX/1 (1966), 45–48.

Simon Gy. Ferenc: „Színpad és nézőtér", *Magyar Ifjúság,* 1965.12.04., o. n.

Székely György: „Az aranykor és árnyéka". Hofer Miklós – Kerényi Ferenc – Magyar Bálint – Mályuszné Császár Edit – Székely György – Vámos László: *A Nemzeti Színház 150 éve,* Gondolat Kiadó, Budapest, 1987.

Sz. N.: „c. n.", *Pesti Napló,* 1875.11.20., o. n.

Szombathelyi Ervin: „A falu rossza. Bemutató a Thália Színházban", *Népszava,* 1965.12.03., 2.

Szöllőssy Anna: „Cigányok a XIX. századi magyar színpadon", *Beszélő,* VII/7–8. (2002), 82–88.

Tóth Ede: „A falu rossza", Tóth Ede: *Válogatott munkái,* Lampel Róbert (Wodianer F. és Fiai) cs. és kir. udvari Könyvkereskedés Kiadása, Budapest, 1902, 1–84.

Tóth Ede – Örkény István: „A falu rossza". Örkény István: *Drámák III.,* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1982, 249–309.

Tóth Ede: „A kintornás család". Tóth Ede: *Válogatott munkái*, Lampel Róbert (Wodianer F. és Fiai) cs. és kir. udvari Könyvkereskedés Kiadása, Budapest, 1902, 159–236.

Kékesi Kun Árpád

Színháztörténet félárnyékban: a *Macskajáték* szolnoki ősbemutatójáról

Hajlamosak vagyunk azt hinni, hogy hiányzó színháztörténeteink az amatőr/alternatív színházi vonalat, az 1989 előtti második nyilvánosságban fogant előadásokat érintik, pedig legalább annyira a kőszínházi struktúra vidéki műhelyeiben született előadásokat is. Ilyen, hiányzó történet a *Macskajáték* szolnoki ősbemutatójáé,[1] még ha a darab tekintélyes szakirodalma sohasem felejti is el megemlíteni, hogy Örkény világsikert aratott műve elsőként egy alföldi kisvárosban kapott színpadot. Csakhogy ezen előadást rögtön árnyékba vonta a második, amely alig két hónappal később került bemutatásra, más színészekkel, de ugyanabban a rendezésben.[2] A szolnoki *Macskajáték* (az akkori vidéki színházi viszonyoknak megfelelően) néhány hétig, alig húsz alkalommal volt műsoron, a Pesti Színházi viszont tizenegy évad mintegy 360 estéjén, és gyakorlatilag láthatatlanná tette az elődjét. Amikor az egyik legfrissebb és legjobb Örkény-pályakép

[1] *Cím:* Macskajáték; *A bemutató dátuma:* 1971. január 15.; *A bemutató helyszíne:* Szigligeti Színház, Szolnok; *Rendező:* Székely Gábor; *Szerző:* Örkény István; *Dramaturg:* Géher István; *Díszlettervező:* Fehér Miklós; *Jelmeztervező:* Jánoskuti Márta; *Társulat:* Szigligeti Színház, Szolnok; *Színészek:* Hegedűs Ágnes (Erzsi, özv. Orbánné), Koós Olga (Giza, Orbánné nővére), Bókai Mária (Ilus, Orbánné lánya), Lukács József (Józsi, Orbánné veje), Gyimesi Pálma (Paula, Orbánné barátnője), Bodnár Erika (Egérke, Orbánné szomszédnője), Bángyörgyi Károly (Csermlényi Viktor), Kaszab Anna (Cs. Bruckner Adelaida), ifj. Tatár Endre (Pincér).

[2] *Cím:* Macskajáték; *A bemutató dátuma:* 1971. március 6.; *A bemutató helyszíne:* Pesti Színház; *Rendező:* Székely Gábor; *Szerző:* Örkény István; *Díszlettervező:* Fehér Miklós; *Jelmeztervező:* Jánoskuti Márta; *Társulat:* Vígszínház, Budapest; *Színészek:* Sulyok Mária (Orbánné), Bulla Elma (Giza), Simor Erzsi m.v. (Paula), Bodnár Erika m.v. (Egérke), Földi Teri (Ilus), Kaszab Anna m.v. (Cs. Bruckner Adelaida), Greguss Zoltán m.v. (Csermlényi Viktor), Szatmári István (Józsi), Vogt Károly f.h. (Pincér).

a *Macskajáték* drámaváltozatának elemzése végén egy mondat erejéig szóba hozza az ősbemutatót, amelytől azonnal a „legendás szereposztást" érvényesítő budapesti bemutatóhoz ugrik, tévesen közli a Szolnokon Orbánnét játszó színésznő nevét,[3] ami jól mutatja, hogy még a szakmai köztudatban sincs benne Hegedűs Ágnes, és az alakításait egy-egy képbe záró fotók nem égtek bele oly módon generációk emlékezetébe, mint egyes pályatársaié, mondjuk a *Csirkefej* Vénasszonyát játszó Gobbi Hildáé. Erre abból is következtethetünk, hogy még egy olyan kiváló kötet, mint az első két *Macskajáték* rendezőjéről, Székely Gáborról megjelent *Második életmű* is tévesen láttatja Hegedűs Ágnest: Orbánnéként hivatkozik rá egy olyan fotó kapcsán, amely a színésznőről egy korábbi szerepében készült, a *Fejünk felől a tetőt* című Jókai Anna-dráma Nusi nénijeként.[4] Nem csoda, hogy ma Hegedűs Ágnes Orbánnéja kvázi láthatatlan. Pedig Hegedűs Ágnes, valamint Kaszab Anna és Bodnár Erika jóvoltából a szolnoki *Macskajáték*nak is „legendás szereposztása" volt: három generáció három színésznője alkotott benne maradandót. Ez a tanulmány róluk szól, előrebocsátva, hogy ha ma mégis a Sulyok Mária Orbánnéjával és Bulla Elma Gizájával színre került *Macskajáték*ban látunk „legendás szereposztást" és paradigmatikus előadást, annak elsődleges oka, hogy Sulyok és Bulla nevét őrzi a színházi emlékezet, hiszen az ő alakításaikat őrizte meg a budapesti előadás tévéfelvétele, más alakításaikat pedig filmek, tévéjátékok és persze cikkek, monográfiák sokasága. Miközben Hegedűs Ágnes leginkább csak lokális színháztörténetnek mondott, pár szár példányban megjelent adomázások lapjai között él tovább. Tudjuk, technikai médiumaink nagyban meghatározzák emlékezés és felejtés mechanizmusát, szinte észrevétlenül „kényszerítve" az emlékezet manipulációjára. Az említett Örkény-monográfia szerzője egy lábjegyzetben úgy fogalmaz: „Örkény egy helyütt azt mondta: Sulyok alakítása azért *felülmúlhatatlan*, mert egyesíteni

[3] „A szolnoki ősbemutatón Hegedűs Éva [sic!] játszotta a főszerepet, s az előadás nagy sikerére jellemző, hogy Várkonyi Zoltán három napon belül leszerződtette az előadást a Pesti Színházba. Székely Gábor itteni rendezésében már a legendás szereposztás érvényesült: Orbánnét Sulyok Mária, Gizát Bulla Elma, Egérkét Halász Judit játszotta." Szirák Péter, *Örkény István [Pályakép]*, Palatinus Kiadó, Budapest, 2008, 251.

[4] Ld. Jákfalvi Magdolna – Nánay István – Sipos Balázs (szerk.), *A második életmű. Székely Gábor és a színházcsinálás iskolája*, Balassi Kiadó – Arktisz Kiadó, Budapest, 2016, 233.

tudta egy kofa közönségességét és egy görög hősnő fenségét",[5] forrásként pedig Földes Anna egyik könyvét adja meg. A megadott helyen (egy sokkal későbbi rendezés vonatkozásában) nem kerül szóba, hogy Örkény ily módon méltatta volna Sulyok Máriát (akit egyébként valóban hallatlanul nagyra értékelt),[6] a két ominózus frázis azonban tényleg „a szerzői utasításból" ismeretes. Pontosabban Örkénynek a *Macskajáték* elé írt rövid bevezetőjéből, amely 1972-től a darab kiadásainak a részét alkotja. 1971. január 15-én, az ősbemutató napján a *Szolnok Megyei Néplap*ban közölt Örkény-interjú hasonló gondolatot visszhangoz. Itt az író úgy fogalmaz: „olyan hősnőre volt szükségem, akiben megvan egy pletykás, hazudós, nagyszájú kofa közönségessége és egy görög tragika fensége, aki önként lép a halál elé", majd rögtön hozzáteszi: „én ezt a hősnőt Hegedűs Ágnesben véltem megtalálni".[7] Mégis, az elmúlt fél évszázadban Hegedűs Ágnes „felülmúlhatatlansága" átszármazott Sulyok Máriára, aki egy flaubert-i gesztussal ki is sajátította magának Orbánné karakterét.[8]

Örkény szép szavai azonban segíthetnek méltányolni azt a tényt, hogy Szolnokon olyan művészre tudta Székely Gábor rábízni Orbánné megformálását, aki egy évtizeddel korábban vált a Szigligeti Színház vezető színészévé, (sok egyéb között) Angliai Erzsébet, a *Ruy Blas* királyasszonya, Desdemona, Regan, Másа és Elisabeth Proctor szerepeiben, a *Macskajáték* előtti évadokban pedig Kurázsi mamaként és a *Fejünk felől a tetőt* Nusi nénijeként. Hegedűs Ágnes 1959-ben érkezett Szolnokra férjével, Berényi Gáborral, akit akkor neveztek ki a színház igazgatójává. A főiskola színész szakját 1951-ben fejezte be Nádasdy Kálmán tanítványaként, többek között Márkus László, Sinkovits Imre, Körmendi János, Gyurkovics Zsuzsa osztálytársaként, majd a Magyar Néphadsereg Színházához, onnan

[5] Szirák, *i. m.,* 251. (Kiemelés tőlem – K.K.Á.)

[6] Vö. „Psota [Irén] gátlástalanul és teljes szívvel felvállalja a figura szerzői utasításból ismert nagyszájú kofaságát, de a rendelkezés második fele, a görög tragika fenségessége – amely Sulyok Mária Orbénnéját mitikussá nagyította –, Psota alakításából szinte teljesen hiányzik." Földes Anna, *Örkény a színpadon,* Palatinus Kiadó, Budapest, 2006, 130.

[7] Valkó Mihály, „Válaszol: Örkény István", *Szolnok Megyei Néplap,* XXII/12 (1971), 5.

[8] Vö. „Orbánné – én vagyok. Sulyok Mária a *Macskajáték*ról". Földes Anna, *Örkény-színház,* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1985, 348–364.

a Nemzeti Színházhoz került, de Pesten nem sikerült kiugrania. Sokkal inkább Debrecenben, ahová 1955-ben szerződött, s ezt követte négy évvel később Szolnok. Ám illusztris alakításainak egész sora ellenére színésznőként csak akkor fedezte fel őt a szakma, amikor Orbénnét játszotta – két évvel később azonban már nem élt. 1973-ban visszaszerződtette ugyan a Nemzeti, de már nem tudott színpadra lépni: augusztusban súlyos betegségben, 44 éves korában meghalt. Hegedűs Ágnes tehát igazán vidéki színésznő volt és maradt, akinek tehetsége – a haláláról és születésének 80. évfordulójáról egyaránt megemlékező Földes Anna szerint –

> akkor bontakozott ki, amikor a szakma még nem ébredt igazán tudatára annak, ami néhány év múlva a magyar színház szabadságharcának központi kérdésévé, vívmányává lett, hogy Kecskemét, Kaposvár, Szolnok is Európa.[9]

Utolsó éveiben Hegedűs Ágnes többször játszott a koránál idősebb nőket, lebontva a Gorkij regényében-drámájában modellált és abból absztrahált *Anya*-figurát (a harcos anyát) – megelőzve ezzel Gobbi Hildát –, a Jókai Anna-darab általa megformált Nusi nénije pedig nemcsak a *Csirkefej* Vénasszonyához kínál előképet, de fontos előtanulmány lett Orbánnéhoz is. A *Macskajáték* hősnőjét Bódogné *(Adáshiba)* és Mirigy *(Csongor és Tünde)* szerepei között játszotta el, szokatlanul fárasztó próbaidőszak végeztével:

> Soha életemben szerepel ennyit nem foglalkoztam, ennyi fejtörést, ennyi munkát, ennyi energiát szerepre még nem fordítottam. Világéletemben minden szerepre nagyon becsületesen és rengeteg munkával készültem fel, mégis azt éreztem most, hogy itt a bevált módszerekkel, a megszokott eszközökkel, mozgásvilággal és beszédkultúrával nem megyek semmire.[10]

A járt útról való letérést a darabhoz illő, „borotvaélen táncoló kifejezésformája" utáni kutatás tette szükségessé, hiszen nem akartak szokvány vígjátékot csinálni a *Macskajáték*ból.[11] Örkény maga is utal rá, hogy darabjából

[9] Földes Anna, „Kézbesíthetetlen köszöntő. Nyolcvan éves (lenne) Hegedűs Ágnes", *Criticai Lapok Online,* 2024.01.25., www.criticailapok.hu

[10] Sz. N., „Színházi magazin", *Kossuth Rádió,* 1971. június 27. 15:08. Gépelt leirat az OSZMI Cikkarchívumában, o.n.

[11] *Uo.*

„éppúgy lehet giccset, mint kabarét csinálni, mint minden olyan műből, amelyik bármelyik pillanatban a tragédiából átbillenhet a komédiába",[12] Szolnokon azonban a rendező és a színésznő kifejezetten ügyelt arra, hogy egyik felé se billenjen el az előadás, még ha a kritika később meg is vádolta őket a líra kiszorításával és a komikum eltúlzásával.

Hegedűs Ágnes Orbánnéjáról jó pár kritika szól a maximális elismerés hangján, kiemelve, milyen „példátlan iramot" diktált,[13] s hogy „loncsos-cserfes lénye betöltötte-beszaladgálta a színpadot, mindenen átcsörtetett a maga naivul groteszk életmohóságában".[14] Azon túl, hogy pillanatnyi nyugtot sem engedett partnereinek és a nézőnek, minden porcikájával, „még a vádlijával is" játszott,[15] „magas fokú játékkultúra, ha úgy tetszik, koreográfia" társult a benne feszülő megdöbbentő indulatokhoz,[16] amelyek mellett „bensőségesebb hangjait is megmutatta",[17] így „lírája is lenyűgöző" volt.[18] Hogy mégsem ez az értékelés dominált, az a *Népszabadság*ban megjelent kritikának volt köszönhető, amely hibaként rótta fel, hogy

> a *Macskajáték* kis híján kutyakomédiává válik, mert tragikomédia helyett komédiára hangszerelték át. Mégpedig a vígjátéknak abból a színházi fajtájából, ahol a komikumot nem az élet szolgáltatja, hanem a »hangosan-gyorsan« színészi mesterkedés.[19]

A kritikus a rendezés számlájára írta, hogy Hegedűs Ágnes, e „nagy technikai tudású, a sablonok javarészét elkerülő, hatalmas mesterségbeli felkészültségű színésznő [...] túlteng az előadásban", Orbánné megformálójának

---

[12] Valkó, *i. m.,* 5.

[13] [Lehotay-Horváth György rádiójegyzete], „Láttuk, hallottuk", *Petőfi Rádió,* 1971. január 22, 21:42. Gépelt leirat az OSZMI Cikkarchívumában, o.n.

[14] Lehotay-Horváth György, „Színházi levél. A szolnoki *Macskajáték*", *Tükör,* VIII/4 (1971), 18.

[15] *Uo.*

[16] Gyarmati Béla, „A szolnoki Szigligeti Színház vendégjátéka. *Macskajáték*", *Déli Hírlap,* III/127 (1971), 2.

[17] Lehotay-Horváth, „Színházi levél...", *i. m.,* 18.

[18] Gyarmati, *i. m.*, 2.

[19] Molnár G. Péter, „*Macskajáték*. Örkény István tragikomédiája a szolnoki Szigligeti Színházban", *Népszabadság,* XXIX/16 (1971), 7.

pedig azt, hogy „szemernyi lírája sincs a szerep megoldásához".[20] A pártlapban a pénteki bemutatót követő szerdán közölt bírálathoz igazodva aztán mások is elkezdték visszhangozni, hogy Hegedűs Ágnes „kissé »túlhevülten« játssza el özv. Orbánné lelkes jellemkarikatúráját",[21] hogy „eljutott a figura lényegéig, de teljes egészében nem sikerült a hallatlanul sokrétű, sokszínű hősnő alakjával megbirkóznia",[22] hogy „jó néhány régióval a figura szintje alatt formálta meg szerepét", annyira uralva a színpadot, hogy úgy tűnt, a többi szereplő csupán az ő „untermannja".[23] A *Népszava* kritikusa, nem minden dehonesztáló él nélkül, „naturalista színészi alakításról" írt, amilyent „ma már ritkán láthatunk egyébként is magyar színpadon",[24] s többen kevesellték a lírai mozzanatokat. A bírálók voltaképp az Örkény által lebontott „alkonyi érzelmeket" hiányolták,[25] amelyeket öntudatlanul is ahhoz az életkorhoz társítottak, amelynél jóval dinamikusabbra, életvágyóbbra hangolta Hegedűs Ágnes Orbánné figuráját, s elmulasztották e tapasztalat és saját elvárásaik eltérésének reflektálását.

Hegedűs Ágnes egy évvel később Szegeden is eljátszotta Orbánnét Székely Gábor immár harmadik (Paál István társrendezői közreműködésével készült) színrevitelében, ám ekkor a sajtó figyelme már szinte kizárólagosan Sulyok Mária Orbánnéja felé fordult, aki alig két hónappal a szolnoki ősbemutató után lépett először a Pesti Színház színpadára.[26]

---

[20] *Uo.*

[21] Galsai Pongrác, „Végre, a *Macskajáték*!", *Élet és Irodalom,* XV/4 (1971), 13.

[22] Csík István, „*Macskajáték.* A Szigligeti Színház bemutatója", *Szolnok Megyei Néplap,* XXII/18 (1971), 5.

[23] Rideg Gábor, „*Macskajáték*. Örkény István tragikomédiája a szolnoki Szigligeti Színházban", *Népszava,* XCIX/18 (1971), 2.

[24] *Uo.*

[25] Papp Antal, „*Macskajáték*. Bemutató a szolnoki színházban", *Magyar Hírlap,* IV/18 (1971), 6.

[26] Székely szerint Sulyok Mária „akkor már két-három éve nem kapott igazán kedvére való, jelentős szerepet. Rögtön megérezte a nagy lehetőséget, és nemcsak tiszteletreméltó lelkesedéssel, de fantasztikus alázattal is látott a szerephez." Mivel rövid volt a próbaidőszak – Várkonyi Zoltán úgy vélte, ha „a rendező *tudja* a darabot, akkor el kell készülnünk időre" –, Székely a színésznővel annak lakásán esténként külön is tanult. „Ezeknek az éjszakai magnós próbáknak az örömét mind a ketten a legszebb szakmai

S amíg Sulyok Máriának több mint tíz év adatott alakítása kiérlelésére, Hegedűs Ágnesnek néhány hónap. Ám Orbánné figurájának „teremtő társszerzője Hegedűs Ágnes volt és maradt",[27] akinek megközelítése életkori különbségéből (is) fakadt.

> Orbánné mohó életvágyával szubjektíve is azonosította magát, makacs szereleméhségét azonban, az asszonyisága teljében lévő nő fölényével látta, és mert ráérzett az öregasszony érzelemtúltengésének szomorú komikumára, nem félt őt kinevettetni sem.[28]

Tekintve, hogy az írott figura eleve híján van (az alakításból többek által hiányolt) lírának, Hegedűs Ágnes nem ajándékozta meg vele a színpadon Orbánnét, miáltal csak romantizálta volna a hősnőt,[29] hanem felvállalta a harsányságát, és beállította az öregasszonyt az általa (mármint Hegedűs által) nem sokkal korábban megformált szerepek sorába. A halálnak is szemébe nevető paprikajancsi-Orbánnét játszott, ellentétben a nála huszonegy évvel idősebb Sulyok Máriával, aki a már kész színpadi mű eleven figurájának „minél teljesebb, árnyaltabb, lírai színekkel motivált megteremtésével szolgálta a drámát".[30] (Azaz, mintha épp azt igyekezett volna megvalósítani, amit szolnoki kollégája esetében hiányoltak egyes kritikusok.) Székely „varázslatos Orbánnéként" idézte vissza Hegedűs Ágnest, olyan mély együttműködésről számolva be, amelyben már nem is volt tudható, melyik ötlet kitől is származott.[31] Többek között ezért – a közösen teremtett színpadi mű kérdéses szerzői jogai miatt – voltak Székelynek először komoly fenntartásai, amikor Várkonyi Zoltán felkérte,

---

emlékeink között őrizzük." Földes Anna, „»Életem, pályám meghatározó élménye«. Beszélgetés Székely Gáborral". Földes, *Örkény-színház, i. m.,* 365–386, 378.

[27] Földes Anna, „Hegedűs Ágnes emlékére", *Színház,* VI/11 (1973), 44–48, 48.

[28] *Uo.*

[29] Földes Anna, „Orbánné hűsége, avagy a *Macskajáték* rétegei". Földes, *Örkény-színház,* 134–160, 158.

[30] Földes, „Hegedűs Ágnes emlékére", *i. m.,* 48.

[31] Földes, „»Életem, pályám...«", *i. m.,* 377. „Arra például pontosan emlékszem, hogy amikor az öngyilkossági jelenetet próbáltuk, Ági találta ki, hogy az ujjával megkavarja a gyógyszert, lenyalja és beletörli a kezét a ruhába. »Micsoda keserű vacak!« És nem egy ilyen gesztus volt." *Uo.*

hogy sebtében Budapesten is állítsa színpadra a produkciót. Noha épp a színészek biztatására végül elfogadta a felkérést, később ő is tényként kezelte, hogy Hegedűs Ágnes nem egyszerűen részesévé vált egy új magyar dráma születésének, „de motorjává is".[32]

Orbánné és nővére mellett a *Macskajáték*nak csak epizódszereplői akadnak, akik kevéssé bontakoznak ki, de „színpadra lépésük pillanatában vagy az azt követő néhány perc alatt már sűrítve kifejezik teljes énjüket".[33] Közülük az előadás minden recenzense elragadtatással szólt arról a Kaszab Annáról, akit a rendező „a világ egyik legnagyszerűbb színésznőjének" nevezett,[34] s aki 1971-ben ugyan már több mint fél évszázada volt színpadon, és végigjátszotta a hajdani Magyarország (beleértve Erdély és a Felvidék) szinte egészét, de rá is csak ekkor figyelt fel a szakma. Kaszab Anna 1951-ben, az első három évadjában még Békéscsabát is kiszolgáló szolnoki társulat létrehozásakor csatlakozott a Szigligeti Színházhoz, az azt megelőző hat évben pedig szülőfalujában, Jászárokszálláson szervezte a 130 főt számláló színjátszócsoport előadásait, amelyekben színészként, rendezőként is részt vett.[35] (A településen tekintélyes hagyománya van az amatőr színjátszásnak: a Görbe János Színkör ma is aktívan működik.) A háború előtt azonban, miután 1919-ben Rózsahegyi Kálmán, majd Rákosi Szidi növendékeként is sikeres vizsgát tett, két rövid pesti kitérőtől[36] eltekintve vidéki színházakban játszott: Debrecenben, Szegeden, Aradon, Nagyváradon, Kolozsváron, Pozsonyban, Kassán stb.

---

[32] Földes, „Hegedűs Ágnes emlékére", *i. m.,* 48.

[33] Földes, „Orbánné hűsége...", *i. m.,* 155.

[34] Ungvári Tamás, „Kortársak Örkényről. Beszélgetés a drámák születéséről", *Színház,* XIII/4 (1980), 38–44, 41.

[35] Kókai Magdolna, „Kaszab Anna »Thália papnője«". Bathó Edit – Kókai Magdolna – Kóródi Anikó Zsuzsanna (szerk.), *Jászsági művészek Thália szekerén,* Jász Múzeum, Jászberény, 2024, 112–128, 118.

[36] 1924–1926 között a Magyar Színház tagja lett, miután 35 előadáson sikerrel játszotta Molnár Ferenc *Vörös malom* című darabjában a megbetegedett Darvas Lili helyett Mima szerepét. (Molnár Gál Péter, „Színházi holmi [Kaszab Anna halála]", *Színház,* VIII/6 [1975], 12–16, 13.) 1928-ban pedig a budapesti Új Színházban alakította Ibolya szerepét mintegy kétszáz estén Földes Imre *Tüzek az éjszakában* című darabjában. (Kókai, „Kaszab Anna »Thália papnője«", *i. m.,* 115.)

> Híres-nevezetes igazgatók szerződtették: Beöthy László, Janovits Jenő, Faragó Ödön, Bárdos Artur. Partnerei között volt Poór Lili, a kolozsvári színjátszás üdvöskéje, Beregi Oszkár, Szentgyörgyi István, Csortos, Somlai; játszott Évát, Melindát, Portiát, volt Kaméliás hölgy több százszor és Hedda Gabler.[37]

Főként drámai hősnőket alakított, „meleg, gyönyörű orgánumát" nem győzték dicsérni,[38] s a hódolói közé tartozott Juhász Gyula, akinek egyik versét, amelyet Kaszab Anna szavalt el Katona József sírjánál egy emlékünnep alkalmával, ő bocsátotta a költő „hátrahagyott kéziratgyűjteménye számára".[39] A *Macskajáték* idején már öt éve nyugdíjban volt, de még Szolnokon élt, s jubileumi ajándéknak mondta visszatérését arra a színpadra, ahová húsz éve lépett fel először.[40] Az 1898-ban született színésznő Székely Gábor szerint „olyan különleges jelenség volt, hogy őt kitalálni nem lehetett, csak megtalálni. Annuska annyira hordozta egy másik kor patetikus színészetét és annak fenségét, hogy ő maga volt Cs. Bruckner Adelaida".[41]

A nézők egy alig pár perces jelenetben színész és szerep rendkívüli találkozásának lehettek tanúi, és az élményt felidézők „a kilencvenévesen is elpusztíthatatlan" örökös operaházi tag[42] „világtól elszakadt panoptikumi figuráját"[43] már-már nem is az előadás, hanem Örkény írói univerzumának elválaszthatatlan részeként érzékelték. Adelaida döbbenetes rózsaszín pongyoláját Kaszab Anna (mint anno a színészet hőskorában) saját ruhatárából választotta, a kezében fenyegetően tartott sétapálcát állítólag Jászai Maritól kapta. Volt, aki csak lejegyezte, hogy színpadi jelenléte „külön

---

[37] M., „Cs. Bruckner Adelaida: Kaszab Anna", *Népszabadság,* XXIX/20 (1971), Vasárnapi melléklet, 8.

[38] (cs.p.), „Nyilatkoznak a Szabadtéri Játékok régi és új csillagai", *Délmagyarország,* XV/157 (1939), 3–4, 3.

[39] Sz. N., „Ismeretlen Juhász Gyula-vers Kaszab Anna színművésznő emlékei között", *Délmagyarország,* XV/160 (1939), 7.

[40] Sz. N., „Vendégművészek a *Macskajáték*ban", *Szolnok Megyei Néplap,* XXII/11 (1971), 5.

[41] Radnóti Zsuzsa – Székely Gábor, „Utazások Örkény Istvánnal". Jákfalvi – Nánay – Sipos (szerk.), *A második életmű…*, *i. m.,* 225–238, 226.

[42] Lehotay-Horváth, „Színházi levél…", *i. m.,* 18.

[43] Molnár G., *i.m.*, 7.

bekezdést érdemel",[44] Molnár Gál Péter azonban önálló cikket szentelt neki, amelyben a színésznőt „a szálfatermetű tragikák Jászai-utáni seregéből valónak" nevezte.[45] A cikk érzékletesen írja le Kaszab Anna megjelenését:

> Örkény István *Macskajáték*ának szolnoki előadásán a rozsdabarna színpadon szinte mindvégig félhomály van. Hirtelen hátulról fény árad szét a második részben és balról, a mélyről kísértetként emelkedik elő a puha árnyékból egy hatalmas, világos rózsaszínű alak. Első látásra emberfeletti méretűnek látszik. Mintha ókori színészek magasító kothurnuszán állna: csak később vehető észre, hogy a ferde színpad növeszti föl alakját. De hiába áll egy rossz színész bármilyen magasra a színpadon, ágaskodhat, sámlira állhat, fölkapaszkodhat asztal tetejére, székre: csak kicsiny marad. Cs. Bruckner Adelaida belülről nőtt ilyen magasra a szolnoki színház színpadán. Kaszab Anna növesztette föl centiméterben is kifejezhetően óriásira: a ferde sík és a fény csak kiemelte termetét. [...] Világosrózsaszínű, steppelt szaténpongyolát hord a színpadon [...]. Hatalmas kebleket és irtóztató karizmokat sejteknek a bő és fényes redők. A pongyola peplonná pátoszosodik Kaszab Annán. Gyönyörű, ősz haja némiképp zilált, de koronaként viseli, a nagy életkort megért, szellemileg ép emberek tekintélyével és gőgjével. Ugyanilyen fenséges sugárzású erős csontú álla is. Hajdani Wagner-énekesnőnek látszik, sláfrokkos Brünnhildának, aki a Balzac utcai Walhallába viszi halottait. Félreérthetetlenül germán mitológiai alak, amint a Thonet-szék támlájára támaszkodik és bal válla valószerűtlenül magasodik a színpad fölé. Félig lehunyt, de mégis látó szeme, félrehúzódó szája és öblös, kényelmesen tagolt beszédmódja a régi, tragikus iskolát idézi föl. De nemcsak megidézi a nagy stílust, hanem egy-egy apró moccanástól életet és hitelt kap az itt felejtett, századfordulósan teátrális asszonyember. Ahogy fél lépésnyit hátraiszonyodik, ha bacilusos ruhával közelednek hozzá… ahogy karcsú, sötét sétabotjával – mint tőrrel – fenyegetőzik és bökdös… ahogy szájaszéle gőgös gúnnyal lefittyed: mindez istennői biztonságából való alámosolygást eredményez nála. Cs. Bruckner Adelaida évtizedek, évszázadok óta – mert pontosan meg nem mondható, hány éves is – közlekedik bezárt világában, szánalmasan hitvány lénynek tekint mindenkit, aki nem

[44] Lehotay-Horváth, „Színházi levél...", *i. m.,* 18.

[45] M., „Cs. Bruckner Adelaida: Kaszab Anna", *i. m.,* 8.

> a Nibelungen mondakörből származik. Fiát, a sokat evő nyugdíjas énekest idvezülten fölragyogó mosollyal említi, ahányszor csak szóba kerül. Boldog, ha Siegfriedjének emésztéséről beszélhet.[46]

Kaszab Anna szoborszerű, méltóságteljes lénye láttán, amely mintha egy párhuzamos valóságból kelt volna életre, senki számára nem volt kérdés, hogy a színésznő egy egész kort, egy egész művészi pálya tapasztalatát és nagyságát sűrítette néhány mondatába.[47] Ahogy az sem volt kérdés: a Pesti Színház bemutatóján is neki kell képviselnie Cs. Bruckner Adelaidát, akinek szerepét aztán másfél hónap után átadta Sándor Izának. Kaszab Anna alakítását ezért nem őrizhette meg a 150. előadáson készült tévéfelvétel: ami ott látható, az egyetlen pillanatra sem képes megsejtetni semmit abból a hátborzongató különlegességből, amelyet a szolnoki premier nézői átélhettek.

A *Macskajáték*ból kiemelkedő harmadik, egyben a legfiatalabb színésznő a Szigligetihez néhány hónappal korábban egyenesen a főiskoláról szerződött Bodnár Erika volt. Játékában, amellyel két szakíró külön is foglalkozott, egyrészt a groteszk iránti kiváló érzéket, a tragédia és komédia mezsgyéjén egyensúlyozás különleges képességét emelték ki,[48] másrészt azt, hogy „a színész teljes mértékben érti az előadáson belüli funkcióját", egyetlen pillanatra sem tekint ki a figura mögül, „a szerep egyetlen momentumában sem érezteti, hogy ezek Egérke tulajdonságai és megnyilvánulásai, nem az övéi".[49] Ez utóbbit a lélektani realizmus keretei közötti színpadi létezés olyan minőségeként állították be, amellyel e játéknyelv dominanciája ellenére a legritkábban találkozni magyar színpadokon, mondván, „egészen kiváló színészeink is egyszerűen félnek, hogy a színpadi alak idétlenségét a néző rájuk vonatkoztatja, s félelmük előbb-utóbb a szerepformálásból is előkacsint".[50] A kritikák nemcsak a Bodnár Erika által teremtett alak vonásait regisztrálták, azaz hogy Egérkéje „merő reszketés

[46] *Uo.*

[47] *Uo.* és Csík, *i. m.,* 5.

[48] Csík, *i. m.,* 5.

[49] Pályi András, „Színészek keresztűzben", *Színház,* IV/6 (1971), 27–31, 31.

[50] *Uo.*

és nyikkanni is alig merő pianisszimó",[51] hanem a teremtés eszközeit is: a mozgás, a gesztus és a beszédmód jellegzetességeit. A színésznő arcán vibráló titokzatos, együgyű mosolyt, a monológok alatt játszó kezeit, amelyek hol ökölbe szorulnak, hol idegesen, nyitott tenyérrel lógnak a teste mellett vagy simulnak elől a combjához, oldalazó járását, minduntalan félbemaradó, szögletes mozdulatait.

> Mintha a kéz, a láb, a fej, a test megrémülne saját bátorságától, hogy moccanni merészelt. Ez a megtorpanó, darabos mozdulatsor egy jellem koreográfiája: a készséges sietség, hogy csinálja, amit mondanak, vagy amit szerinte csinálni kell, és a riadalom, a félsz, hogy nem sikerül, hogy rosszul csinálja, így fér bele egyszerre, egyetlen mozdulatba.[52]

A belső kidolgozottság és hiteles gesztusművészet révén előállított, egyszerre szánalomra és szeretetre méltó alakot „az utóbbi idők legfinomabb jelentéktelen figurájának" vélte a kritika: olyan erejű szürkeségnek, amely körül drámai lesz a levegő.[53] Sőt Egérkét összevetette Bodnár Erika előző szolnoki szerepével, az *Adáshiba* Vandájával, amely szintén az emberteremtés mesterpéldájával, jóllehet tökéletesen ellentétes karakterrel szolgált. A Szakonyi-darab szolnoki színrevitelének nem lett országos visszhangja, pedig a színésznő teljesítménye csaknem olyan revelációt jelentett, mint a *Macskajáték* esetében. Mégpedig azáltal, hogy nem csupán „a kertvárosi szexbombát", „a Bódog család szépséges, hisztérika leányát" hozta, hanem a körülötte élők kisszerűségét, tartalmatlanságát elviselni nem tudó lázadót, aki valamennyiüknél tartalmasabb, „csak éppen ennél nem jut tovább. A nem után, amit saját világára kimondott, képtelen megtalálni, mire mondhatna igent."[54] Bodnár Erika tehát nem „komédiázott", nem szimplán nevetséges figurát állított elő, hanem a nézők együttérzésére méltóvá tette, ily módon összetett karakterként láttatta Vandát, aki emiatt került érintkezésbe Bodnár Egérkéjével: az „elesett, riadt, bájosan csúnya és esetlen asszonykával".[55] Ez az Egérke néhány előadás erejéig feltűnt a Pesti Színházban is, hiszen Halász Judit betegsége miatt a premieren és az azt követő néhány

[51] Lehotay-Horváth, „Színházi levél...", 18.

[52] Csík István, „A színésznő: Bodnár Erika", *Szolnok Megyei Néplap,* XXII/76 (1971), 4.

[53] Pályi, *i. m.,* 31

[54] Csík, „A színésznő: Bodnár Erika", *i. m.,* 4.

[55] *Uo.*

előadáson Bodnár Erika lépett fel vendégként, majd nyom nélkül eltűnt. Az említett tévéfelvételen a Vígszínház színésznőjének alakításában alig érhető tetten a Bodnár Erika szolnoki Egérkéje kapcsán regisztrált nagyszerűség. Ami egyben kérdésessé teszi, hogy a budapesti előadás, a belőle másfél hónap után kilépő Kaszab Anna és Bodnár Erika nélkül, Sulyok Mária egészen más irányba elvitt alakításával,[56] mennyit foglalt magába a szolnoki előadásból, a rendezés vélhető azonossága ellenére. A kritikusok a Pesti Színház premierelőadását laudálták, nem azt, amit utána meglehetősen sokszor változó szereposztással még tizenegy éven keresztül játszottak, s ezzel akarva-akaratlanul hozzájárultak a színházi emlékezet manipulációjához, a szolnoki ősbemutató és abban három kiemelkedő alakítás beárnyékolásához.

Felhasznált irodalom

(cs.p.): „Nyilatkoznak a Szabadtéri Játékok régi és új csillagai", *Délmagyarország,* XV/157 (1939), 3–4, 3.

Csík István: „A színésznő: Bodnár Erika", *Szolnok Megyei Néplap,* XXII/76 (1971), 4.

Csík István: „*Macskajáték.* A Szigligeti Színház bemutatója", *Szolnok Megyei Néplap*, XXII/18 (1971), 5.

Földes Anna: „Hegedűs Ágnes emlékére", *Színház,* VI/11 (1973), 44–48.

Földes Anna: *Örkény-színház,* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1985.

[56] Sulyok Máriának a tévéfelvételen megőrzött alakítása érthetővé teszi ugyan, miért vált a színésznő és Orbánné gyakorlatilag szinonimává a hetvenes években, a recenzensek ódáit azonban már kevéssé. Az alakformálás nagyszerűségének elismerése mellett mindenképp hangot kell adni annak a tapasztalatnak is, hogy a 2024-ben mintegy ötvenéves felvétel egy pazar rutinié ma már sok tekintetben kifogásolható eszközeit leplezi le. Nemcsak arról van szó, hogy a színészek roppant erősen hangsúlyoznak, és az egyes szavak egyes szótagjaira helyezett hangsúly a szokatlanul széles dallamívekkel a mai fül számára modorossá teszi a beszédet. (Ráadásul ehhez jönnek a vígszínházi színészek karakteres hangjához tapadt, hasonló színpadi, film- és szinkronszerepek sokaságán elhasznált intonáció manírjai.) Hanem arról is, hogy Sulyok Mária olyan erős hangnemváltásokkal operál, amelyeket meg sem próbál hitelesíteni, s visszatetszést kelt, ahogyan bizonyos helyeken úgy felgyorsítja a szöveget (úgy átsuhan némely részeken), hogy mondandóját alig lehet követni, máskor viszont kellemetlenül lelassítja és így emeli ki a tételszerűnek szánt gondolatokat (például, hogy „az ember hozzákopik a körülményeihez").

Földes Anna: *Örkény a színpadon,* Palatinus Kiadó, Budapest, 2006.

Földes Anna: „Kézbesíthetetlen köszöntő. Nyolcvan éves (lenne) Hegedűs Ágnes", *Criticai Lapok Online*, 2024.01.25., https://www.criticailapok.hu/15-2011/37673-kezbesithetetlen-koeszoent. [2025.03.14.]

Galsai Pongrác: „Végre, a *Macskajáték*!", *Élet és Irodalom,* XV/4 (1971), 13.

Gyarmati Béla: „A szolnoki Szigligeti Színház vendégjátéka. *Macskajáték*", *Déli Hírlap,* III/127 (1971), 2.

Jákfalvi Magdolna – Nánay István – Sipos Balázs (szerk.): *A második életmű. Székely Gábor és a színházcsinálás iskolája*, Balassi Kiadó – Arktisz Kiadó, Budapest, 2016.

Kókai Magdolna: „Kaszab Anna »Thália papnője«". Bathó Edit – Kókai Magdolna – Kóródi Anikó Zsuzsanna (szerk.): *Jászsági művészek Thália szekerén,* Jász Múzeum, Jászberény, 2024, 112–128.

[Lehotay-Horváth György rádiójegyzete]: „Láttuk, hallottuk", *Petőfi Rádió,* 1971. január 22, 21:42. Gépelt leirat az OSZMI Cikkarchívumában, o.n.

Lehotay-Horváth György: „Színházi levél. A szolnoki *Macskajáték*", *Tükör,* VIII/4 (1971), 18.

M.: „Cs. Bruckner Adelaida: Kaszab Anna", *Népszabadság,* XXIX/20 (1971), Vasárnapi melléklet, 8.

Molnár G. Péter: „*Macskajáték*. Örkény István tragikomédiája a szolnoki Szigligeti Színházban", *Népszabadság,* XXIX/16 (1971), 7.

Molnár Gál Péter: „Színházi holmi [Kaszab Anna halála]", *Színház,* VIII/6 (1975), 12–16.

Papp Antal: „*Macskajáték*. Bemutató a szolnoki színházban", *Magyar Hírlap,* IV/18 (1971), 6.

Pályi András: „Színészek kereszttűzben", *Színház,* IV/6 (1971), 27–31.

Radnóti Zsuzsa – Székely Gábor: „Utazások Örkény Istvánnal". Jákfalvi Magdolna – Nánay István – Sipos Balázs (szerk.): *A második életmű. Székely Gábor és a színházcsinálás iskolája*, Balassi Kiadó – Arktisz Kiadó, Budapest, 2016, 225–238.

Rideg Gábor: „*Macskajáték*. Örkény István tragikomédiája a szolnoki Szigligeti Színházban", *Népszava,* XCIX/18 (1971), 2.

Sz. N.: „Ismeretlen Juhász Gyula-vers Kaszab Anna színművésznő emlékei között", *Délmagyarország,* XV/160 (1939), 7.

Sz. N.: „Vendégművészek a *Macskajáték*ban", *Szolnok Megyei Néplap,* XXII/11 (1971), 5.

Sz. N.: „Színházi magazin", *Kossuth Rádió,* 1971. június 27. 15:08. Gépelt leirat az OSZMI Cikkarchívumában, o.n.

Szirák Péter: *Örkény István [Pályakép],* Palatinus Kiadó, Budapest, 2008.

Ungvári Tamás: „Kortársak Örkényről. Beszélgetés a drámák születéséről", *Színház,* XIII/4 (1980), 38–44.

Valkó Mihály: „Válaszol: Örkény István", *Szolnok Megyei Néplap,* XXII/12 (1971), 5.

Egri Petra

Bakancs, túrabot és könnyek: Abramović és Ulay *The Lovers: The Great Wall*[1] performansza és mediális megjelenései

Több mint tíz évnyi közös munka és együtt létrehozott performansz után, 1988. március 30-án Marina Abramović és Ulay a Kínai Nagy Fal két különböző pontján állt, 5955 kilométerre egymástól, majd elindultak, hogy találkozhassanak. Kilencven napig gyalogoltak egymás irányába, olykor a sivatagban, máskor omladozó sziklákon keltek át a zuhogó esőben, hogy performatív módon vessenek véget a közös munkának. A séta végül személyes drámaként íródik tovább. A performansz kimenetele, illetve lehetőségének keretei több ponton is eltért a művészpár eredeti ötletétől. A tervezés szakaszában Ulay ötlete még egy házassági ceremónia volt a Kínai Nagy Fal közepén. Ekkorra már a szerelem és a közös munka öröme kevéssé jellemezte kapcsolatukat. Végül a Kínai Nagy Falon vándorolva egymáshoz való fizikai közeledésük egymástól való lelki távolodásuk kifejeződésévé vált.

Később, a megvalósult sétát Ulay és Abramović is egyfajta meditatív gyakorlatként értelmezte. A filmrevett performansz dokumentációjából készült installációt múzeumi keretek között először 1989-ben az amszterdami Stedelijkben mutatják be a közönségnek – ezt követi majd több Abramović munkásságát bemutató időszaki kiállítás, amelynek egyik eleme lesz a *The Lovers* – majd a kiállítás katalógusa is megjelent, amely a filmhez hasonló módon, képkockákban beszéli el a performanszt, olykor szöveggel – pontosabban a szövegkönyvből átvett mondatokkal.

[1] A performansz nevét többféle módon használták, a MOMA weblapja például *The Great Wall Walk 1988/2008* címen hivatkozik rá. Írásomban *The Lovers* néven fogok utalni rá.

Megfigyelhető ugyanakkor az is, hogy Abramović őrzi és újra és újra színre viszi a *nagy gyaloglás* bizonyos kellékeit, így a túrabakancsot és a túrabotot is. A *The Lovers* performansz és a benne foglalt elválás-performansz jelentősen meghatározta Abramović sorsát és gondolkodását, általa allegorikus-metonimikus tárgyakat épített be későbbi performanszaiba.

A performansz megvalósíthatóságának határai

A Kínai Nagy Fal Kína északi határán épült védelmi erődítményrendszer, amelyet az i. e. III. századtól egészen a XVII. század elejéig építettek. Fő célja az volt, hogy megvédje a földművelő Kínát az északi nomád törzsek, például a hunok támadásaitól. Az eredete szerint katonai célú építmény azonban határhelyzete, hatalmas mérete miatt misztikus, szimbolikus értelmet is sugall. Abramović és Ulay valószínű pont ezért választották, performatív tér lett a falból, létük peremén gyalogoltak, átélték (vagy egyenest elhárították, külsővé tették) az elkerülhetetlennek látszó megváltozás lassú, kínos kényszerét. Anyaga kő, tégla, fa, föld, amelynek a fél évezred mára már igencsak kikezdte állagát. Csak bizonyos részei lettek restaurálva, jelentős része romos, alig megmászható, így szinte lehetetlen vállalkozásnak tűnt, hogy Ulay és Abramović a két végpontról indulva találkozik majd valahol. Ráadásul a performansz megszervezése bonyolultabb is lett mint elsőre látszott. 1982-ben – tehát éppen a tényleges megvalósulása előtt hat évvel – láttak hozzá a szervezéshez. Elsősorban az engedélyek megszerzése vett igénybe ennyi időt, hosszas egyezkedés kezdődött a kínai kormánnyal, akit a performansz ötlete nem, egy film létrehozása (a falon történő gyaloglásról) viszont már érdekelt. Abramović így emlékszik vissza: „Nagyon udvarias választ kaptunk, melybe semmibe sem egyeztek bele [...]. Hogy a nagy falon külföldiek menjenek végig mielőtt egy kínai érné el ugyanezt a teljesítményt, további megfontolást igényel."[2] Végül a holland kormányon keresztül sikerült intézkedniük: Abramović beszámolója szerint egy külkapcsolati játszma miatt éppen „kapóra jöttek" a Kínához fűződő diplomáciai kapcsolat javítása céljából, s a holland kormány az akkori árfolyamon számolva egymillió holland forintot fizetett Kínának a performansz/film

[2] Marina Abramović, *Aki átment a falon,* Athenaeum, Budapest, 2021, 165.

biztosításáért. Mindezek ellenére a kínai kormány újabb egy évvel elhalasztotta Abramović és Ulay projektjét, s megvárta, amíg egy Nyugat-Kínából származó vasutas férfi, Liu Yutian elsőként meghódítja a Kínai Nagy Falat. Abromović és Ulay „kívülállóságának" továbbá a kínai kormány intenciója szerint a dokumentumfilmben is látszódnia kellett.

A performansz kontextusa: előzmények

1988. március 30-án Marina Abramović és Ulay az ellentétes végekről kezdték meg a Nagy Fal meghódítását. Abramović a keleti végponton, a tengertől, nyugat felé indult, a képzeletbeli sárkány fejétől egy túrabakancsban, piros ruhában, kezében túrabottal. Ulay kékben, kelet felől, a sárkány farkától indul el, hogy átszelje a Góbi sivatagot és bárányбőrön utazva a Sárga-folyón is átkeljen. Abramović minden helyszínen, ahol megpihent felkereste a falu legidősebb emberét, aki a Nagy Fal történetéről beszélt neki. Az sem volt ritka, hogy a Fal barlangszerű üregeiben lakó embereknél húzták meg magukat éjszakára.[3]

Végül 1988. június 27-én, Shaanxi tartományban, Shenmu-ban, egy kőhíd közepén a Ming-dinasztia alatt épített buddhista templomok között találkoztak. Ulay folytatta volna az utat, Abramović inkább haza szeretett volna térni. A pekingi sajtótájékoztató után külön-külön tértek vissza Amszterdamba, és azt követően 22 éven keresztül nem beszéltek egymással. A köztük lévő harag ellenére Abramović több, később létrejött performanszában is feltűnik majd a *The Lovers* performansz egy-egy kelléke. Ilyen a túrabot, amelyet Abramović használt a falon történő gyalogláshoz, és a túrabakancs is megjelenik majd a performanszaiban. Itt szükséges megjegyezni, hogy a *7 Easy Pieces*ben – tehát szintén egy filmen megörökített performanszsorozatban – jelenik majd meg először a túrabakancs és a bot is,[4] ám esetükben két nagyon eltérő filmes reprezentációs módról beszélhetünk (és a performansz újrajátszhatóságáról való viszonya is más a két filmnek, illetve a filmrendezők intenciója is igen eltérő).

---

[3] *Marina Abramović & Ulay – The Lovers: The Great Wall, 1988/2008,* www.youtube.com

[4] A film rendezője Babette Mangolte volt.

A Kínai Nagy Falon létrejött performanszba bekapcsolódott Thomas McEvilley és Cynthia Carr is, utóbbi a Village Voice számára írt a performanszról összefoglalót és beszámolót[5]. Azért is különös a *Lovers* performansz mert e két tudósítón (és baráton) kívül, illetve néhány helyi lakót kivéve (akik az út mentén szó szerint „szembekerültek" Abramovićékkal) mindenki más csak a képi dokumentációt, a múzeumi kétképernyős installációt vagy az audiovizuális anyagot ismerhette róla. Johnston tanulmánya hívja fel arra a figyelmünket, hogy a *Lovers* esetében fontos megkülönböztetnünk a „másodlagos befogadó" és a performanszkor jelen lévő befogadók élményét.[6]

Johnston azt is megjegyzi, hogy Abramovićot a falhoz kapcsolt mitológia nyűgözi le (s ez derül ki a film narrációjából is), míg Ulayt inkább a kínai emberek élete a kisebb falvakban, tehát a mitikus világ. Roland Barthes a mítoszokat a jelölés módjaként, határozza meg.[7] Barthes abból indul ki, hogy a mítoszt meghatározza a médium (vagyis a struktúra), amelyben létrejön, s ez lehetővé teszi számára, hogy a mítoszt ne úgy érzékelje mint tárgyat, fogalmat, vagy eszmét, hanem a jelentésadás egy módját, egy formát lásson benne.[8] Szerinte a mitológia a „testet-öltött-eszmék tanulmányozásának" a tárgya[9]. Barthes tehát nem a mítosz tartalmát, hanem annak struktúráját tartja fontosnak. Ahogy arra Johnston is felhívja figyelmünket: a *Lovers* performansz esetében fontos megvizsgálni azt a közvetítő közeget, amelyben megszületik és aztán terjed, vagyis a film médiumát és vele összekapcsolva az installáció médiumát, hiszen „[e]mlékek, mítoszok és történetek szövevényes hálóját" látjuk a performanszban.[10] A Fal az első ösvény a földön.[11].

[5] A Village Voice esszé "Great Wall Marina Abramovic, Ulay" címmel Cynthis *Carr On Edge – Performance at the End of the Twentieth Century* (Middeletown, Wesleyan University Press, 2018, 25-48) kötetében jelent meg.

[6] Chloe Johnston, „'The Lovers', On the Great Wall and Beyond", *A Journal of the Performing Arts,* 2012/5, 19–23.

[7] Roland Barthes, *Mitológiák,* Európa Kiadó, Budapest, 1983, 109.

[8] Uo.

[9] Uo.

[10] Johnston, *i. m.,* 21.

[11] Frank Lubbers, „Prologue". Marina Abramović – Ulay (et al.), *The Lovers/The Great Wall Walk, (Marina Abramović & Ulay),* Stedelijk Museum, Amsterdam, 1989, 10.

A *The Lovers* mérföldkő volt Abramović számára. Nemcsak az önálló performanszművészet kezdetét jelöli, hanem saját életrajzi könyvének címét is, melynek szándékosan a *Walk Through Walls* címet adja (magyarul: *Aki átment a falon*). Vajon mire vonatkozik itt a „fal"? Adódik a válasz, hogy a fal itt az életmű egészének egy szeletére, vagyis éppen a „*Great Wall Walk*ra" tett utalás lehet: egy metafora, amiből arra kell következtessünk, hogy Abramović az egész életét vagy életművét e tapasztalat felől fogalmazza meg. Szintén adódik a kérdés, hogy miért használja aztán fel e több szempontból is traumatikus performansz tárgyait később saját művészetében?

Kézenfekvő vizsgálni a performansz előzményeit is. A *Great Wall Walk* előzménye volt a *Relation Works* performanszsorozat, 1976–1979 között, amely a férfi és női kapcsolatok feszültségeit és konfliktusait vizsgálta a test médiumán keresztül. Maga a *Relation in Space* egy olyan közös performansz volt 1976-ban, amelyben a két nem feszültsége a legexplicitebb módon vált láthatóvá a résztvevők számára.

A film

A Murray Grigor által rendezett *The Great Wall Lovers at the Brink* című film első kockái és narrációja már jelzik a nézőnek, hogy a „kulturális forradalom" idején Murray Grigor célja az, hogy filmet forgathasson két „idegen"-ről, akik „Kínába jöttek", a „Nagy Falon kívülről", hogy megkeressék egymást.[12] Ezzel a narrációs csellel indul tehát a film, s ezáltal konstruálódik meg a „kívülállóságra" épített pozíciója Ulaynak és Abramovićnak. Az egyórás filmet először a Montreáli Nemzetközi Filmművészeti Fesztiválon vetítették. A narrátor egy idős kínai hölgy, aki nomád mesemondó módjára vezeti be a nézőket a történetbe, vetítőszerkezettel utazik, és filmkockákat vetít a helyieknek. A narrációban ő lép a fimrendező szerepkörébe. A forgatókönyv performatív dokumentumfilmként keretezi a történetet. Érdekes ugyanakkor, hogy a felvételek mégsem a performanszból származnak, hanem a séta egyes pontjain bemutatott mikrotörténetekből, amelyeket Chloe Johnston szerint újra

[12] *Marina Abramović & Ulay – The Lovers: The Great Wall, 1988/2008,* www.youtube.com

„eljátszanak" Abramovićék, vagyis a kamera előtt rekonstruálják a történetet, magát a performanszt.[13] Chanda Laine Carey „filmes dokumentációként" határozza meg a *Great Wall Walk* filmi megjelenítését, s ezt arra alapozza, hogy a performansz egy dokumentációba ágyazódik.[14] „A filmes dokumentáció [...] a műalkotást egy másik kreatív munka tárgyaként mutatja be, amely a film és a video kulturális szférájában kering" – írja Carey.[15] A film mitológiai aspektusa akkor tárul leginkább elénk, amikor Abramović gyűjteni kezdi a kínai folklór elemeit a találkozások alkalmával a helyi lakosoktól.

Az installáció médiumát is meg kell említeni, amelyet már az amszterdami galéria mutatott be. Ez mindössze 15 percbe sűríti a jeleneteket és egyszerre két csatornán keresztül vezeti be a nézőt a két test két külön útjába. Carey szerint így válik „kortárs, többképernyős alkotássá"[16] a performansz, amely ezáltal némiképp újjá is születik egy installáció formájában. A *The Lovers* performansz esetében tehát minimum három eltérő mediális közeg narrációjával találkozhatunk a befogadás sokfélesége mellett.

A kiállítás és katalógusa

A másik mediális közeg a kiállítás, az amsterdami Stedelijk múzeumban (ezt később aztán több időszaki kiállításon is láthatta a nagyközönség),[17] a harmadik mediális közeg pedig a kiállításhoz készült katalógus, fotókkal és tanulmányokkal, illetve Ulay és Abramović saját gondolataival, mintegy szabad asszociációs emlékekkel és biográfiai adatokkal.

A rövid bevezető és az ugyancsak rövid prológus után két kép szerepel a könyv elején. Egy korábbi performanszról, a *Relation in Space*-ről

[13] Johnston, *i. m.*

[14] Chanda Laine Carey, *Embodying the Sacred: Marina Abramović, Transcultural Aesthetics, and the Global Geography of Art,* Doctoral Dissertation, University of California, 2016, 106. www.escholarship.org

[15] Uo.

[16] Carey, *i. m.,* 108.

[17] Museum van Hedendaagse Kunst, Antwerpen, Centre George Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris Stadtische Kunsthalle, Dusseldorf Moderna Museet, Stockholm Power Gallery of Contemporary Art, The University of Sydney, New South Wales Musée d'Art Contemporain, Montréal Wexner Center for the Visual Arts, The Ohio State University, Columbus, Ohio.

(Velencei Biennale, 1976) és egy az 1988. junius 27-i Nagy Falon történt tényleges és nem újrajátszott találkozóról. A *Relation in Space*nek az volt az alapötlete, hogy a két performer meztelen teste, egy szűk térben szándékosan számtalanszor egymásnak ütközik. A *Great Wall Walk* esetében éppen ennek ellentéte figyelhető meg, vagyis a tér végtelensége, az összetalálkozás nehézsége. Az idő és tér ilyen óriásira nőtt jellege mellett lényeges, hogy a *Great Wall Walk* esetében a találkozás éppen ellentételes lett, hiszen Abramović és Ulay utána 22 évig nem látja egymást.

E két performanszt dokumentáló kép után a katalógusban a két főszereplő monológja (asszociációja) következik, amelyben különös módon sokkal inkább a kínai világgal, kultúrával, a reménytelenül egyszerű falusi közélettel, emberekkel foglalkoznak és nem egymással.

Ulay monológja három fejezetből áll: *A fal, A séta* és *Az idegen*. Többnyire a környezetről, a hihetetlenül egyszerű helyi emberekről, a vidéki Kínáról beszél, olykor azonban Marina Abramovićnak is szól.

> Egy levél neked.
> Egy napot sétáltam érted. Sok napba telt, mire először éreztem a megfelelő tempót. Amikor elme és test harmonizált a séta ritmikus ringatózásában. A talpamtól a fejem tetejéig. Testem minden egyes izma részt vett benne. Minden ütemben, önfenntartóan. Teljesen szabadon sétáltam. Mintha a testemben parkoltam volna, egy kényelmes kocsiban, a saját testemben. Egy örömteli utazás, szabadon és könnyedén. Többé már nem esések sorozata, lépésről lépésre nem találtam egyensúlyt vagy ballasztot. Elégedett vagyok, és úgy tűnik, minden benne van a gyalogló mozgásban. Az ilyesmi, amit oly könnyedén elértem. Ebből az állapotból csinálom a magam feladatát: vágyakozás feléd, amíg tart a napi út. (Gao Tai, Gansu tartomány, 1988. április)[18]

Az írások többsége aztán Ulay környezetéről szól, például arról a kínai vak asszonyról, aki a film bevezető narrációját mondja. Rá a következőképpen utal Ulay:

> Ő már öreg. Ő és a szamár. Egy férfi kíséri őt. Már néhány éve. Gyalogosan utaznak. A lába kicsi. A szamár hátán ülhet. A lábai néha nem bírják a testét a sötétben. Itt fent nincsenek utak. Északnyugat.

[18] Abramović – Ulay (et al.), *i. m.,* 31.

> Durva, kietlen pusztaság. Nyílt föld. Erózió. Követik a Sárkány kanyargós folyását. A Nagy Fal. Elhagyatott helyekre érkeznek. Majdnem kihalt helyekre. Kis gyülekezetek. Kopár, Száraz, Sárga földből készült házak. Egy szoba és egy tető. Néhányan odúkban élnek. A Sárga Föld belsejében. A Sárga Föld népe.[19]

A sárkány Ulaynak is és Marinának is kedvelt allegóriája, ez maga a Nagy Fal, ők ketten a sárkány fejétől, illetve a farkától bejárják ezt a mitológiát.

Abramović szövegrészének címe *A hajó kiürítése. Patak belépése*. A kiállítás kurátora, Dorine Mignot írja, hogy Abramović „[e]zekkel a szavakkal fejezi ki a Nagy Falon szerzett tapasztalatait: minden ballaszt kidobása, mindannak a kiiktatása, ami kevésbé bizonyul lényegesnek, a túléléshez szükséges alapokra való lecsupaszítás, hogy szabaddá váljon az út az új energia beáramlása előtt. Az energia, amely felhalmozódott, amit megtalált a Nagy Falon töltött három hónap alatt."[20]

Ulay *Great Wall Walk* narrációja inkább a tájat mutatja meg a fotókon, míg Abramović képein leginkább ő maga szerepel és a táj, benne a kínai emberekkel. A szövegrészek poétikusabbak mint Ulay esetében. Versszerűen tördeltek, szabad asszociáció jellegűek, nincs ugyan kifejezetten jelezve, de mintha címmel lennének ellátva:

> Shanhaiguan
> A kezdet
>
> Az öreg sárkány fején
>
> A távolból úgy néz ki, mint egy óriás.
> Sárkány, aki a fejét a vízben tartja, és iszik. [21]
>
> A halott Sárkány területén
>
> a farka a földbe van temetve.
> a feje a vízben van.
> a teste a hegyben van.[22]

[19] Abramović – Ulay (et al.), *i. m.,* 15.

[20] Abramović – Ulay (et al.), *i. m.,* 176.

[21] Abramović – Ulay (et al.), *i. m.,* 115.

[22] Abramović – Ulay (et al.), *i. m.,* 164.

Felhők az égen
por a szemekben [23]

Fehér Sárkány
álló
feje kvarc párnán nyugszik
lenéz [24]

A kötet tehát a performansznak állít emléket. A performansz létfeltétele, hogy legyenek nézők, akik kontrollálják, érzékelik a testi valóságot azzal, hogy maguk is jelen vannak a testükkel. A filmben megrendezett, leginkább eljátszottnak tűnő „performansz" lényegét tekintve nem performansz (és persze nem performansz az sem, amely a könyvben van megírva). Abramović és Ulay *Lovers* performansza szintén nem felel meg a performansz kritériumának, hiszen nem igazán beszélhetünk befogadókról, nagyrészt csak ők ketten látták, illetve az őket kísérő stáb. A néző is csak a „performansz-emlékekből" próbálja rekonstruálni az eseményeket.

A *Great Wall Walk* hatása Abramović performanszművészetére

A *Lovers* performansz a két szereplő életének fontos önalakító eseményévé válik, s ez megmutatkozik abban is, hogy emlékként, egyes elemeinek ismétlődéseként életükben később is jelen van, olykor (Abramović esetében mindenképpen) performansszá válik. A *Lips Of Thomas 2005*-ös változatában például feltűnik, és különleges szerepe lesz a túrabakancsnak. Ez azért is fontos, mert Abramović Ulayyal történő első találkozásának apropója 1975-ben éppen a *Lips of Thomas* performansz volt. A 2005-ös újrajátszást már a *7 Easy Pieces* egy darabjaként mutatja be Abramović. Elsőre a bakancsnak valamilyen metaforikus jelentést, szubjektív tartalomra való mimetikus utalást tulajdoníthatunk. Heidegger híres értelmezését a van Gogh-i *Parasztcipők*ről is előhívja ez a performanszkellék. Bár Abramović bakancsa nem sokban különbözik Heidegger/van Gogh parasztcipőitől, a kontextus, a performativitásba, beszédcselekvés működésbe helyezettsége

[23] Abramović – Ulay (et al.), *i. m.,* 165.

[24] Abramović – Ulay (et al.), *i. m.,* 182.

teljesen átírja. Van Gogh számára a két cipő képpé változtatható tárgy volt. Heidegger hermeneutikai értelmezése ehhez egy életforma kontextusát köti. Abramović bakancsában is ott van valamiféle hermeneutikai értelem, benne rejlik a lehetetlen távolság, illetve a benne lakó lépések monotóniája. Ám Abramović bakancsa tényleges, valós dolog: performansz tárgy a maga abszolút jelenlétével, valóságosságával. Vajon egy pár cipővel vett részt Abramović a hosszú úton? Valószínűbbnek tűnik, hogy szüksége volt jónéhányra, s talán amit a későbbi performanszokban kellékként érzékelünk az az utolsó pár lehetett. Az elkopás, elhasználás és eldobás, és gyalogló önként vállalt szenvedése, mazochizmusa a halálösztön jelei, a trauma jelentéstelen jelentésének a tere. Abramović csizmája így nem egyszerűen metonímia, egy turistaöltözet része, egy másik esemény öltözékének elengedhetetlen kelléke. A bakancs inkább egy metonímiává lefordított metafora, amelyet lehetetlen visszafordítani a korábbi performansz (vagyis a *Lovers*) eredeti jelentésére. Abramović számára azonban valószínűleg továbbra is megőrzi metaforikus jellegét. Ő az egyetlen, aki ismeri a tárgy igazi eredetét.

Paul de Man idézi Rousseau *La Nouvelle Héloïse* című művéből:

> A szerelem pusztán illúzió: úgyszólván egy másik Univerzumot alkot magának, olyan tárgyakkal veszi körül magát, melyek vagy nem léteznek, vagy egyedül a szerelemtől nyerik létüket, s mivel minden érzését képekben fejezi ki, a szerelem nyelve mindig figurális.[25]

Abramović csizmái a *Lovers* performanszban éppen ilyenek: a szerelem metaforikus tárgyaként szolgáltak, míg a *Lips of Thomas 2005*-ben (A *7 Easy Pieces* egyik ironikus darabjaként) eltolódtak, metonímiává dekonstruálódtak. Julia Kristeva egyik fontos Lacantól idézett megállapítása szerint „a szerelem metaforikus, míg a vágy metonimikus"[26]. A *Lips of Thomas 2005* ráadásul része a performansz-újrajátszó sorozatnak, így további jelentések íródnak a tárgyak által az ősperformanszra, de az újrajátszottra is.

Úgy tűnik, hogy Abramović *7 Easy Pieces* performanszsorozatában a kortárs művészet a korábbi, modern és premodern művészeti és irodalmi

[25] Paul de Man, *Az olvasás allegóriái,* Ictus Kiadó, Szeged, 1999, 267–268.

[26] Julia Kristeva, *Tales of Love,* Columbia University Press, New York, 1989.

technikák szerelem-artikulációs poétikája helyett egyfajta vágy-artikulációs módra vált. Ennek a metonimikus folyamatnak a tárgyai – bár gyakran olyan hétköznapi dolgok jelennek meg benne, mint a túrabakancs – eltérnek a mindennapi világ referenciálisan rögzített tárgyainak típusaitól. Hiányzó és elérhetetlen affektusok és képek pótlására szolgálnak. Természetüket a pszichoanalízis teoretikusai különböző fogalmakkal határozzák meg. Sigmund Freud *pótlék*nak *(Ersatz)* nevezi[27] Nicholas Abraham a *kriptá*nak[28] Lacan pedig, Freud nyomán, *das Ding*-nek. A metonímia karakteréhez tartozik, hogy nem a lelki mélybe hatol, hanem tárgy-láncolatokat, rész-egész vagy éppen szomszédosság viszonyokat hoz létre. Valóságos elemeket kapcsol láncba. Lehet, hogy ez a performansz, Abramović performanszának alapkaraktere, amely mindig a *valós* mentén jön létre a performanszban. A *valós* pedig a szimbolikus jelölőfolyamatának a megsebződése, kifordulás. Kifordulás a semmibe, a hiányba, hiszen a valós sohasem nevezhető meg (ekkor szimbolikus lenne) csak a mögöttes traumák metonimikus jelei érzékelhetők.

Felhasznált irodalom

Abramović, Marina: *Aki átment a falon,* Athenaeum, Budapest, 2021. [Nagy Ágnes]

Abramović, Marina – Ulay (et al.): *The Lovers/The Great Wall Walk (Marina Abramović & Ulay),* Stedelijk Museum, Amsterdam, 1989.

Barthes, Roland: *Mitológiák,* Európa Kiadó, Budapest, 1983. [Ádám Péter]

Abraham, Nicholas – Maria Torok: *Cryptonymie. Le Verbier de l'Homme Aux Loups,* Flammarion, Paris, 1976.

Carey, Chanda Laine: *Embodying the Sacred: Marina Abramović, Transcultural Aesthetics, and the Global Geography of Art,* Doctoral Dissertation, University of California, 2016. https://escholarship.org/uc/item/0mr2z6c9 [2025.02.25.]

[27] Sigmund Freud, *Ösztönök és ösztönsorsok. Metapszichológiai írások*, Filum Könyvkiadó, Budapest, 1997, 153–154.

[28] Nicholas Abraham – Maria Torok, *Cryptonymie. Le Verbier de l'Homme Aux Loups,* Flammarion, Paris, 1976.

de Man, Paul: *Az olvasás allegóriái,* Ictus Kiadó, Szeged, 1999. [Fogarasi György]

Marina Abramović & Ulay – The Lovers: The Great Wall, 1988/2008, https://www.youtube.com/watch?v=KtX7yZo_5vg [2025.02.25.]

Freud, Sigmund: *Ösztönök és ösztönsorsok. Metapszichológiai írások,* Filum Könyvkiadó, Budapest, 1997, 151–157. [Májay Péter]

Kristeva, Julia: *Tales of Love,* Columbia University Press, New York, 1989. [Leon S. Roudiez]

Lubbers, Frank: „Prologue". Marina Abramović – Ulay (et al.), *The Lovers/ The Great Wall Walk (Marina Abramović & Ulay),* Stedelijk Museum, Amsterdam, 1989.

Johnston, Chloe: „'The Lovers', On the Great Wall and Beyond", *A Journal of the Performing Arts,* 2012/5, 19–23.

Pamlényi Laura

Helyhatározás – A magyar vidék színpadi reprezentációja

Bevezetés

A nyelvészetben alkalmazott deixis rendszere alapján a deiktikus centrum szerepét mindig az aktuális beszélő tölti be, vagyis a különböző dolgok, személyek térbeli elhelyezkedését mindig hozzá képest mérjük és értelmezzük.[1] A test az orientáció centruma. A beszélő teste az az alapvető „itt", amihez képest minden más „ott" van.[2] Ez a rendszer alapvetően az *„én"* vagy a beszélő pozícióját helyezi középpontba, azonban vannak kivételek: előfordul, hogy a deiktikus centrum nem a beszélő szerint van meghatározva. Például, amikor így fogalmazunk: *„Felmegyünk Budapestre*" vagy *„Lemegyünk vidékre".* Ekkor már nem csupán a fizikai helyzet vagy irányok alapján értelmezzük a helyeket, hanem egy áthelyezett, átértékelt deiktikus centrumra kell gondolnunk.

Ilyenkor a térbeli irányok nem pusztán fizikai helyeket és irányokat jelölnek, hanem egyfajta társadalmi vagy kulturális hierarchiát is tükröznek. A „fel" iránymegjelölés a centrumot, míg a „le" a perifériát jelöli. A „fel" irány a magasabb, a domináns vagy központi pozíciókat szimbolizálja, míg a „le" irány a perifériához, a marginális helyzetekhez kapcsolódik. Ez erőteljesen rávilágít arra, hogy a hétköznapi beszédben és gondolkodásban is jelen van a magyar vidék és a főváros közötti hierarchikus

[1] Vö.: Benczes Réka – Kövecses Zoltán, *Kognitív nyelvészet,* Akadémiai Kiadó, Budapest, 2016, X.3.2 fejezet.

[2] Kondor Zsuzsanna (szerk.), *A megtestesült elme,* Akadémiai Kiadó, Budapest, 2022, 258.

kapcsolat, amely a társadalmi és kulturális viszonyokban egyértelműen megjelenik. Kutatásomat éppen e felismerés indította el: egy hétköznapi nyelvi megnyilvánuláson keresztül is rámutathatunk a vidék és város hierarchikus kapcsolatára.

Kutatásom alapjául Gábor Sára *Kutyaportéka*[3] című drámája, valamint az abból készült, Barcsai Bálint által rendezett színpadi előadás, továbbá Keresztury Tibor Tar Sándor novellái nyomán írt, Horváth Csaba által, a Forte társulattal együttműködésben színpadra alkalmazott *A te országod*[4] című előadása szolgál. A kutatásom célja a két előadásban, térben és szellemi síkon egyaránt megjelenő ellentétpárok, például a fent-lent, magasság-mélység, előtt-mögött, valamint ezekhez kapcsolódó metaforák, asszociatív többletjelentések elemzése abból a szempontból, hogy ezek hogyan fejeznek ki társadalmi erőviszonyokat, egyéni és kollektív tapasztalatokat. A feldolgozáshoz megvizsgáltam mindkét előadás alkotási metódusát, elemeztem az előadások alkotóival készült interjúkat, melyek alapján feltérképeztem lehetséges prekoncepcióikat.

Az előadások cselekményének rövid összefoglalása

Gábor Sára *Kutyaportéka* című drámája egy fiktív kisvárosban, Büdöskúton játszódik, ahol a nézők megismerkedhetnek a település lakóival, elsősorban egy háromfős családdal. A történet középpontjában a család egyetlen napjának eseményei állnak, akik a kisváros határában lévő cigánysorról érkeznek Büdöskútra, hogy ott otthont teremthessenek maguknak. A család (Alíz, az édesanya, férje, Elemér, és lányuk) számára a jobb élet reményének szimbóluma egy kissé romos, de rendkívül olcsó ház, amelyre

[3] Gábor Sára: *Kutyaportéka*. Szereplők: Békési-Szombati Anett, Hartai Petra, Horváth Dániel Dudu, Martinkovics Máté, Messaoudi Emina, Szabó Zola. Zenész: Horváth Dániel Dudu. Szociológus: Bazsalya Balázs. Rendező: Barcsai Bálint. Író, koncepció: Gábor Sára. Bemutató helyszíne: THEALTER Fesztivál, Szeged. Bemutató dátuma: 2019. augusztus 29.

[4] *A te országod.* Tar Sándor novelláiból írta és színpadra alkalmazta: Keresztury Tibor. Szereplők: Andrássy Máté, Fehér László, Földeáki Nóra, Horkay Barnabás, Kádas József, Krisztik Csaba, Kurta Niké, Nagy Norbert, Novkov Máté, Pallag Márton, Zsigmond Emőke. Rendező: Horváth Csaba. Bemutató helyszíne: Trafó. Bemutató dátuma: 2015. december 16.

a helyi uzsorás segítségével tettek szert, és amit a jobbára üres színpadi térben egy ide-oda tologatható térelem szimbolizál. Alíz minden erejét megfeszítve próbálja összetartani a családot, ám ezt megnehezíti férje, Elemér súlyos kábítószer-függősége, valamint lányuk betegsége. A család életét az említett problémák mellett az is nehezíti, hogy a helyi közösség nem hajlandó befogadni őket. A darabban hangsúlyos szerepet kapnak a roma és nem roma emberek közötti együttélési nehézségek és a mélyen gyökerező társadalmi előítéletek. Elemér újra kábítószerhez nyúl, és a család előtt végleg szertefoszlik a boldog élet illúziója. Az előadás végén a család tagjai rádöbbennek, hogy mind a cigánysorról, mind Büdöskútról kitaszítottá váltak.

Horváth Csaba *A te országod* című előadása szintén társadalmi és szociális kérdéseket boncolgat, de egészen más színpadi eszközökkel. Az előadás testek és a stilizált mozgás segítségével jeleníti meg a fizikai és érzelmi küzdelmeket, valamint a helyi közösségben zajló hatalmi harcokat. A darab epizódszerű jelenetekből áll, melyek alapját a novellaszövegek adják, és bár valójában nincs lineárisan építkező cselekmény, minden jelenet egy-egy zuhanástörténetet tár a nézők elé. Szereplői a szocializmusban tengődő üzemi munkások, akik vidékről járnak dolgozni a városba és fokozatosan egyre mélyebbre rántják egymást, illetve magukat. Az előadás meghatározó eleme a narancssárga PVC-csövek sokrétű használata, amelyek a színészek kezében folyamatosan új jelentésekkel telítődnek: a csövek nem csupán díszletelemek vagy kellékek, hanem dinamikusan változó funkciójú, sokjelentésű eszközök, amelyek az előadás során különböző tárgyakat és absztrakt fogalmakat jelenítenek meg.

A *Kutyaportéka* és *A te országod* egyaránt jelentős hangsúlyt fektet arra, hogy bemutassa, miként alakulnak ki további rétegződések, alá-fölé rendeltségi viszonyok a perfiériára szorult, elnyomott közösségeken belül. Megmutatják, hogy a társadalmi értelemben vett kisebbségen belül megjelenik egy ún. „belső többség" és egy „belső kisebbség" is. Másképp mondva: a közösségen belüli hatalmi és erőviszonyok gyakran reprodukálják azokat az elnyomó struktúrákat, amelyek valójában a közösség egészét sújtják.

Mindkét előadásban megjelennek olyanok, akik a többségbe való beilleszkedést célozzák meg, azonban ezen próbálkozásaik során komoly

akadályokkal és társadalmi elutasítással szembesülnek. Ahogy azt említettem, a *Kutyaportékában* a beilleszkedni vágyó csoport egy, a cigánysorról a kisvárosba költöző család, míg *A te országod*ban két roma származású munkás férfi próbál beilleszkedni a munkásszálló zárt közösségébe. Mindkét esetben a beilleszkedési folyamat lentről felfelé irányul, és mindkét helyzetben a társadalmi hierarchián való feljebb jutás szándéka miatt a többség még inkább kirekesztő viselkedést tanúsít feléjük. A *Kutyaportéka* esetében a cukrász segítségnek álcázva használja ki a családfőt, az orvos nem diagnosztizálja a beteg kislányt, helyette inkább arra tesz utalásokat, hogy a szülőknek egyáltalán nem is kellett volna gyermeket vállalniuk, az uzsorás is manipulálja és átveri őket a házvásárlás kapcsán. A család azon túl, hogy elutasításba ütközik, a kirekesztés és kizsákmányolás különböző formáival is találkozik.

A te országodban a roma származású munkásférfiak a beilleszkedési próbálkozás során szintén a kirekesztés és a diszkrimináció megnyilvánulásaival szembesülnek. A munkásszálló portása alig akarja őket beengedni, majd a többi lakó is elutasítja, fizikai és verbális bántalmazásban részesíti őket. A beilleszkedésük mégis sikeresebbnek mondható, mint azt a *Kutyaportéka* családjánál láthattuk. Ebben két tényező válik a segítségükre: először is az, hogy bosszút állnak és erőszakos eszközökkel állítják helyre a hierarchiai rendet, másodszor pedig, hogy egy szellemileg sérült munkásfiút alávetett pozícióba kényszerítenek, így a fiú szekírozásán keresztül biztosítják saját pozíciójuk megerősítését. A társadalmi hierarchiában való előrelépés tehát egy erőszakos és alávetett dinamika révén valósul meg.

A két előadást a továbbiakban párhuzamosan elemzem a különböző térbeli metaforák, és az ezekhez kapcsolható asszociatív többletjelentések segítségével a készítés metódusától a színrevitelig. Megvizsgálom, hogyan reprezentálódik a fent-lent ellentétpár a térben és a szellemi síkon egyaránt egy olyan helyen, ahová az Isten sem lát el, ahol a „lent" fokozható és a „fent" is csak lecsúszáshoz vezet, hiszen „szárnyak nélkül fel nem ér" senki. Kitérek arra is, hogy a két előadás hogyan ábrázolja a cigány-magyar együttélési nehézségeket, hogyan problematizálja a reményvesztett emberek viszonyát a különböző tudatmódosító szerekhez, és hogy a munka önmagában tényleg kitörési lehetőség-e?

Alkotási metódus

A *Kutyaportéka* alkotási folyamata már eleve magában hordozza az említett fent-lent ellentétpárt. Gábor Sára egy vele készült interjúban[5] etnodrámaként hivatkozik az előadásra. A színházi alkotók – kiegészülve Bazsalya Balázs szociológussal – négy napot töltöttek egy borsodi településen, hogy közvetlen tapasztalatokat szerezzenek az ott élők mindennapi életéről, megismerjék életkörülményeiket, valamint személyes történeteiket. Az így szerzett benyomások és tapasztalatok adták az előadás alapját, ugyanakkor ezek fikciós elemekkel keveredtek. Az előadásból készült online verzióban az alkotók a színészekkel külön felvett álinterjúkkal erősítik a kutatómunka jelenlétét, a valóságból származó inspirációt, ugyanakkor – tekintve, hogy ez nem verbatim előadás – nem szóról szóra idézik a terepmunka során elhangzottakat.

Az előadást rendező Barcsai Bálint egy vele készült interjúban[6] az „alámerülés" és „alászállás" szavakat használja a terepmunkára, Gábor Sára pedig máshol[7] „nagycsoportos mélymerülésként" emlegeti azt. Az alászállás mint térbeli metafora a görög *katabasis,* azaz „leszállás az alvilágba" kifejezésből származik. Ennek fényében az alkotói folyamat egyfajta pokoljárásként is értelmezhető: mintha az alkotók egy mélyebben fekvő, nehezebben hozzáférhető világba merültek volna alá, hogy ott szerzett tapasztalataikat gyúrhassák színházi formába. Ez a dinamika tovább erősíti a fent-lent ellentétpárt, hiszen a fővárosi alkotók a társadalmi és földrajzi értelemben vett „felszínről" ereszkedtek le a „mélybe", hogy az ott megismert valóságot színpadi nyelvre lefordítva mutathassák be – elsősorban szintén a fővárosi nézőközönség számára. Gábor Sára megemlíti[8], hogy céljuk volt, hogy az előadást – feldolgozó beszélgetéssel, foglalkozással kiegészítve – eljuttassák olyan hátrányos helyzetű településekre is, ahol az ott élők hasonló problémákkal küzdenek, mint a darabbéli kisváros lakói, viszont ezek a tervek a Covid-járvány miatt akkor nem valósulhattak meg.

---

[5] Czenkli Dorka, „A létminimum magas léc, a herbál és a pia kísértés", *magyarnarancs.hu,* 2020. december 18.

[6] Csatádi Gábor, „…Minden a családon múlik és az oktatáson", *potszekfoglalo.hu,* 2019. október 2.

[7] Borbás Katinka, „Jurányi Latte – Gábor Sára", *juranyihaz.hu,* 2019. szeptember 23.

[8] Czenkli, *i. m.*

A te országod alkotói Tar Sándor szövegein keresztül végezték el saját „pokoljárásukat". Jól példázza ezt az is, hogy az előadás bemutatóját kísérő beszélgetés a *Bevezetés a Pokolba* címet kapta. A *Pokolra kell annak menni...*[9] című kultúrtörténeti összeállítás szerint az alvilágba való alászállás mindig egyfajta válsághelyzet következménye: az előadás alkotóinál a válsághelyzet például a társadalommal való elégedetlenségként értelmezhető. A pokoljárás ugyanakkor nem pusztán egy krízishelyzet megtapasztalását jelenti, hanem szükségszerűen együtt jár a visszatéréssel és az azt követő újjászületéssel. Ez utóbbi nem fizikai értelemben vett újjászületés, hanem inkább egy mélyebb megértés állapota, amelynek következtében az alkotók más szemszögből kezdhetik látni a világot. Mindezzel együtt az alászállás élménye sohasem maradhat pusztán a személyes emlékezet része, hanem kollektív érdeket kell szolgálnia: a pokoljárónak beszámolót kell készítenie tapasztalatairól. Ennek a logikának megfelelően mindkét előadás tehát egyfajta beszámolóként is értelmezhető, amely a mélységből való kiemelés gesztusát hajtja végre, ahogyan Tar Sándornál a közösségéről szóló történetek lejegyzése hordozhatta magában a dokumentálás általi „felemelés" szándékát.

Büdöskút, Isten háta mögött

A *Kutyaportéka* fiktív kisvárosa a Büdöskút nevet viseli, amely számos asszociációt ébreszthet a nézőben. Ezek közül hármat emelek ki:

1. A kút fogalma elsődlegesen a mélység, a csapdába esés és a kiúttalanság érzetét idézheti fel bennünk. A negatív tónusú értelmezés jól illeszkedik az előadás világához, hiszen a darab cselekménye is súlyos társadalmi problémákat jár körül, amikor olyan embereket mutat meg, akik számára sem fizikailag, sem átvitt értelemben sincs kiút.

2. A kút ugyanakkor metaforikusan az önismeret és a belső felfedezés szimbóluma is lehet. A hétköznapi nyelvben is gyakran használjuk azt a kifejezést, hogy valaki „leás a lelke mélyére", amikor saját magával való szembenézésre vállalkozik.

[9] Paolo Santarcangeli, *„Pokolra kell annak menni...". Költők pokoljárása,* Gondolat, Budapest, 1980, 112.

Ebben az értelemben a mélységbe való leereszkedés nem negatív, hanem épp ellenkezőleg, egy értékes önismereti folyamat része, amely bár nem könnyű, mégis gazdagítja azt, aki belevág.

3. A *Szimbólumtár*[10] szerint a kút a három elem, a víz, a föld és a levegő egységét fejezi ki, a világ vertikális tagoltságú rendjének képe, a föld és az alvilág összekötője, amely kapcsolható a fent említett „pokoljárás" folyamatához, az alkotók közvetítői pozíciójához.

A te országod értelmezése során nem a konkrét földrajzi helyszínek megnevezése a legérdekesebb, hanem maga a címben szereplő „Te országod", amely címet Tar Sándornak az előadás alkotói számára inspirációul szolgáló novelláskötete is viseli. A „Te országod" azonnali asszociációs lehetőséget kínál a keresztény hagyomány egyik legismertebb imájának, a Miatyánknak egy meghatározó sorával: „Jöjjön el a te országod." Az ima eredeti kontextusában ez a sor az isteni igazságosság megvalósulásának vágyát fejezi ki és egy reményteljes jövőképet vetít előre. Az előadás világának vizsgálatakor azonban azt tapasztalhatjuk, hogy a megjelenített tér és a benne létező karakterek sorsa éles ellentétben áll az isteni ország képével. A színpadon kirajzolódó miliő sokkal inkább egy Isten által elhagyott, ahogyan a köznapi beszédben használjuk, „Isten háta mögötti", a társadalom peremére szorult, kilátástalan és nyomasztó világot ábrázol, amely jóval közelebb áll a reménytelenség képzetéhez. Ebben az esetben az előtt-mögött ellentétpár hasonlóan működik, mint a fent-lent ellentétpár: miként a „fent" pozitív konnotációkkal társul, úgy az „előtt" is, a „lent" és a „mögött" pedig ezeknek az ellenkezőjével.

Csiga, csóka

Bár a *Kutyaportéka* című darabban nem találkozunk állatokkal kapcsolatos metaforákkal, *A te országod*ban az állatok, különösen a csóka és a csiga fontos szerepet kap, amiről érdemes röviden megemlékezni. A darab egyik kulcsszereplője, az újonnan érkezett roma férfiak egyike, nem mindennapi

[10] Pál József – Újvári Edit (szerk.), *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából,* Balassi, Budapest, 1997, 290.

háziállattal rendelkezik: egy fekete csókával. A férfi beceneve Csóka, tehát itt nem egy valódi háziállattal van dolgunk, a madár sokkal inkább a szimbóluma annak a társadalmi címkének, amely a férfit állandóan kíséri. Ez jól megfigyelhető abban a jelenetben, amikor a portás a madarat kifogásként használja arra, hogy ne engedje be őt a munkásszállóra. A darab során Csóka öngyilkosságot követ el, amely szimbolikus aktusként is értelmezhető. A férfi kiugrik az ablakon a madara után, és ezáltal a csóka, amely a magasban repkedett, végül a mélybe rántja gazdáját, akit addig is folyamatosan a madár, azaz saját származása és társadalmi helyzete determinált.

A darabban elhangzó dalok is mélyebb jelentéssel bírnak, szimbolikájuk pedig tovább erősíti az előadás üzenetét. Az egyik ilyen dal a *Vadászó csiga*[11], amely egy gyerekdal, és amelynek sorai jól illeszkednek a darab témájához:

> […] átkozott sors hason csúszni,
> nyelné el a föld pora. […]
> hiába is kapaszkodik,
> szárnyak nélkül fel nem ér,
> csigavér, csigavér.

A csiga, amelyik „átkozott sorssal hason csúszik", olyan létformát képvisel, amely az önálló előrehaladás képtelenségét és a társadalmi mobilitás lehetetlenségét szimbolizálja. A csiga, amelyik „szárnyak nélkül fel nem ér" – szárnyak alatt a megfelelő szociális és kulturális háló, a felemelkedéshez szükséges gazdasági erőforrások értendők – a darabban szereplő munkások életével azonosítható: a munkások az alsóbb társadalmi rétegekben helyezkednek el és képtelenek onnan kitörni. A csiga létformája egyfajta metaforája annak a társadalmi helyzetnek, amelyben a szereplők élnek, és amelyben a kitörés csak akkor válik elérhetővé, ha rendelkeznek a megfelelő „szárnyakkal", azaz olyan társadalmi, kulturális és gazdasági erőforrásokkal, amelyek lehetővé tennék számukra, hogy változtassanak a helyzetükön.

[11] Farkas Ferenc (szerk.), Öt kis gyermekkar Kassák Lajos verseire, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1977, 8.

Honnan hová?

A „vidék" fogalma gyakran homogén módon van jelen a köztudatban. Másképp: sokak számára vidék mindaz, ami nem Budapest, holott valójában a „vidék" igen heterogén. Például a lehetőségek szempontjából egyáltalán nem mindegy, hogy valaki egy vidéki nagyvárosban vagy egy vidéki város agglomerációjában, egy mindentől elzárt településen születik, mivel ezek eltérő típusú társadalmi mobilitási lehetőségeket kínálnak. Például Miskolc, amely az internetes mémekben gyakran a züllöttség szimbólumaként szerepel, a valóságban a város vonzáskörzetében élők számára az elérhető nagyvárost jelentheti, amely a társadalmi mobilitás és a kitörés lehetőségét kínálja.

A *Kutyaportékában* ez két szereplő, Cápa és Halálka történetét keresztül is jól látható, ugyanis ahhoz, hogy túl tudjanak lépni kábítószer-függőségükön, munkát kellett vállalniuk egy vidéki gyárban. A gyár kapui számukra nem csupán egy munkahelyet, hanem egy új élet kezdetét, a szegénységből, a munkanélküliségből, a reménytelenségből való szabadulást jelentik. Ezzel szemben egy értelmiségi családba, nagyvárosi környezetbe született egyén számára a gyári munka mint előrelépési lehetőség egyszerűen értelmezhetetlen. Ez rávilágít, hogy az, hogy kinek mit jelent a társadalmi ranglétrán való előrehaladás, nagyon is szubjektív, és erősen a kiinduló társadalmi helyzettől függ.

Míg Cápa és Halálka számára a munka lehetőséget adott a kitörésre, addig *A te országod* szereplői számára – akik többségükben ingáznak lakóhelyük és munkahelyük között – a nagyvárosi munkavállalás semmilyen valódi perspektívát nem kínál, sőt a távollét az otthoni, családi kapcsolataikra is rányomja a bélyegét. Ahogyan Cápa és Halálka, a *Kutyaportékában* a családfő is küzd kábítószer-problémákkal, de *A te országodban* is megjelenik ez a problémakör, bár a két előadásban teljesen más az alkohol-és drogfogyasztás célja: A *Kutyaportékában* a családapa felejteni akar a segítségével, *A te országod* üzemének dolgozói pedig koncentrálni. A szerhasználat mindkét előadásban tovább mélyíti az árkokat a használó és annak családja között: a *Kutyaportéka* Elemérje azáltal, hogy újra kábítószerhez nyúl, végleg elveszi a családjától a jobb élet reményét, *A te országod* Siposát pedig alkoholizmusa miatt elhagyja a felesége, ami később tragédiához vezet.

Az előadás záró jelenetében Sipos és vele maradt fia egy mozgó vonatra próbálnak felkapaszkodni, ami az életben való előrehaladást és a társadalmi felemelkedést jelképezi. A fiúnak bár sikerül felkapaszkodnia, de ezzel együtt az apját egy erőteljes rúgással a mélybe is taszítja. A jelenet olvasható úgy is, hogy a gyors és spontán elrugaszkodás a talajról, azaz a gyorsan elérni kívánt társadalmi mobilitás kockázatos, hiszen könnyen vissza is zuhanhatunk a mélybe.

Összegzés

Az olyan előadások, mint a *Kutyaportéka* és *A te országod* képesek rávilágítani elnyomott csoportok helyzetére és a periférián élő csoportok lehetőségeire és korlátjaira, illetve segítenek mélyebben megérteni a társadalmi hierarchiák, a kirekesztés és az elnyomás mechanizmusait.

Felhasznált irodalom

Benczes Réka – Kövecses Zoltán: *Kognitív nyelvészet,* Akadémiai Kiadó, Budapest, 2016.

Borbás Katinka: „Jurányi Latte – Gábor Sára", 2019. szeptember 23. https://juranyihaz.hu/hu/hir/juranyi-latte-gabor-sara [2025.12.26.]

Czenkli Dorka: „A létminimum magas léc, a herbál és a pia kísértés", 2020. december 18. https://magyarnarancs.hu/szinhaz2/a-letminimum-magas-lec-a-herbal-es-a-pia-kisertes-234476 [2025.02.26.]

Csatádi Gábor: „…Minden a családon múlik és az oktatáson", 2019. október 2.

https://potszekfoglalo.hu/2019/10/minden-a-csaladon-mulik-es-az-oktatason-interju/, [2025.02.26.]

Farkas Ferenc (szerk.): Öt kis gyermekkar Kassák Lajos verseire, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1977.

Kondor Zsuzsanna (szerk.): *A megtestesült elme,* Akadémiai Kiadó, Budapest, 2022.

Pál József – Újvári Edit (szerk.): *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából,* Balassi, Budapest, 1997.

Santarcangeli, Paolo: *„Pokolra kell annak menni…". Költők pokoljárása,* Gondolat, Budapest, 1980. [Farkas Márta, Kepes Judit]

Gemza Melinda

A népszínház mint vidéki kőszínházi modell

Ha színházba megyünk, otthon hagyjuk magunkat […]
ott nép, közönség vagyunk, nyáj, asszony, farizeus,
szavazó-barom, demokrata, felebarát, esztétikus, –
ott a legszemélyesebb lelkiismeret is aláveti magát
a „legnagyobb szám" többség nivelláló varázsának […]
ott a „szomszéd" kormányoz, s magad is szomszéddá leszesz.[1]

A népszínház fogalmi keretei, a népszínházi eszme

A népszínház fogalmának a definíciója nem egyértelmű, hiszen a köztudatba kerülése óta még az sem eldöntött, hogy a *népnek szóló* színházat jelenti, vagy a *nép által* megvalósított színházat. Ezenkívül attól függően, hogy a *nép* előtag a nemzetet vagy a munkásosztályt jelöli, nem ugyanarról a jelenségről beszélünk. Már csak azért sem, mert a munkásosztály teljesen mást jelentett a XX. század elején – amikor a népszínházi eszme megjelent a köztudatban –, mint napjainkban, amikor a nép mintha eltűnt volna a közbeszédből, szemben a gyakran használt nemzeti jelzővel.[2]

Tanulmányomban kísérletet teszek arra, hogy felvázoljam a népszínházi eszme jelenlétét francia és magyar példákon keresztül, majd megvizsgálom, hogy a fogalomnak milyen értelmezési horizontjai léteznek a mai magyar színházi közegben. Beszélek továbbá arról, hogy milyen jövőképpel bírhat, illetve milyen feladatai vannak egy vidéki népszínháznak. A vidéki kőszínházak többsége népszínházként működik, akkor is, ha a fogalom a legtöbb esetben definiálatlan és reflektálatlan marad. A népszínház definiálásához meg kell ismernünk és értenünk a vidéki kőszínházak működési elveit és

[1] Friedrich Nietzsche, *Vidám tudomány,* Világirodalom Könyvkiadó Vállalat, Budapest, 1926, 368. bekezdés (A cinikus szól) 292.

[2] Tóth I. János, „A nép fogalmáról", *Kommentár,* 2021/01, 29–42, 29.

berögzült szokásait, melyek által kirajzolódhatnak az intézményeknek a társadalmi felelősségvállalás terén megjelenő hiányosságai.

Európában a népszínház gondolata a XIX-XX. század fordulóján jelent meg elsősorban német és francia nyelvterületen. 1889-ben Bécsben megnyitott a Volkstheater, majd 1894-ben Berlinben R. Loewenfeld megalapította a Schiller Theatert, ahol klasszikus és modern repertoár volt látható elérhető jegyárakon. 1892-ben alakult meg Brüsszelben a Maison du Peuple, ahol francia és flamand nyelven is játszottak előadásokat. Mindezek annak a tendenciának a megerősödését mutatják, hogy a színházat elérhetővé tegyék az arisztokrácián kívül más társadalmi rétegek számára is. Franciaországban a népszínház eszménye először a XIX. század végén Maurice Pottecher Bussangban alapított színtársulatánál fedezhető fel. 1903-ban jelent meg Romain Rolland *A nép színháza*[3] című esszéje, melyben megfogalmazza azokat a gondolatokat, melyek a mai napig a népszínházról szóló eszmecsere alapját képezik. Ebben ő is úgy hivatkozik Pottecher-re, mint a francia népszínház alapítójára, aki a gyakorlatban is megvalósította azt a Rolland által is megfogalmazott gondolatot, miszerint a kiváltságosok színházát fel kell, hogy váltsa a nép színháza. 1920-ban a francia állam létrehozta a párizsi Palais de Trocadéro épületében Franciaország ötödik nemzeti intézményét, a Théâtre National Populaire-t[4] Firmin Gémier igazgatásával, aki Romain Rolland gondolataiból kiindulva olyan népszínházat szeretett volna, amely ahhoz a szocialista irányvonalhoz, ideológiához kapcsolódik, melynek célja az intellektuális emancipáció. A második világháború után, 1947-ben Jean Vilar megalapítja az avignoni fesztivált, majd 1951-ben kinevezik a lerombolt Palais de Trocadéro épülete helyén emelt Palais de Chaillot-ba visszaköltöző Théâtre National Populaire (TNP) élére, melyet 1963-ig vezetett. Vilar a nép szolgálatába állította önmagát és a színházát, azt vallva, hogy a színház közszolgáltatás:

> hála Istennek, hogy vannak még emberek, akik számára a színház ugyanolyan nélkülözhetetlen táplálék, mint a kenyér és a bor […] a TNP az egyik első a közszolgáltatások között, ugyanúgy, mint a víz, a gáz és az áram […].[5]

[3] Romain Rolland, *Le théâtre du peuple,* Albin Michel Éditeur, Paris, 1903.

[4] A théâtre populaire szótári fordításban 'népszerű színház', kulturális fordításban 'népszínház'.

[5] Jean Vilar, *Le théâtre, service public,* Gallimard, Paris, 1975, 173.

A Théâtre National Populaire a mai napig fennmaradt, bár 1972-ben elkerült Párizsból, a védjegyül is szolgáló nevet Lyon egyik külvárosában, Villeurbanne-ben álló Nemzeti Drámaközpont (CDN) kapta meg. Jelenlegi vezetője Jean Bellorini, aki olyan színházat vezet, amely szellemében tovább viszi Vilar örökségét, kapcsolódva és beágyazódva a helyi szociokulturális közegbe, a transzmisszióra és az oktatásra, a fiatalok megszólítására helyezve a fő hangsúlyokat.

A népszínházi eszme magyarországi történetét kutatva azt látjuk, hogy a XX. század folyamán egyaránt megtalálhatóak a német *Volkstheater* és a francia *théâtre populaire* hagyományai. Az 1875-ben megnyitott Népszínház repertoárjának gerincét a népszínmű, majd az operett alkotta. Később Porzsolt Kálmán[6] igazgató felismerte a magyar drámairodalom fejlesztésének szükségességét, ezért komoly népdrámákat és bohózatokat tűzött műsorra. A Népszínház ebben a szellemben 1908-ig működött Budapesten, és meghatározó szerep jutott neki a fővárosi tömegkultúrában. Mindezekből az látszik, hogy a népszínház kifejezés ebben az értelemben a szórakoztató színházat jelentette, amely fő feladatának a népszínmű műfajának megőrzését és a nagyszámú közönség elérését tartotta.[7]

A francia értelemben vett népszínházi eszme, amely ellentétben a népszínműveket játszó Népszínház gyakorlatával a baloldali, decentralizált *théâtre populaire* gyakorlatát vette alapul, Várkonyi Zoltán révén jelent meg a magyar színházi közegben. Jákfalvi Magdolna kutatásai nyomán válnak láthatóvá mindazon törekvések, melyekkel Várkonyi az 1930-as évek közepétől a Louis Jouvet által képviselt népszínházat kísérelte meg átültetni a magyar színházi életbe.[8] Számára a színház közérdek, a népszínház populáris színház abban az értelemben, ahol a színészek és a közönség együtt alkotják a népet.

Várkonyi Jouvet eszméit először saját színészi játékában valósította meg, szerepeit a Madách Színházban úgy játszotta, hogy a közönség a saját életére, politikai helyzetére tudjon reflektálni. A háború után adódott

[6] Nagy Ildikó, „A Népszínház". Gajdó Tamás – Füle Péter – Székely György (szerk.), *Magyar Színháztörténet II,* Magyar Könyvklub – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, 2001, 138.

[7] Nagy, *i. m.,* 140.

[8] Jákfalvi Magdolna*, A valóság szenvedélye. A realista színház emlékezete Magyarországon,* Doktori értekezés, MTA, Budapest, 2019, 227.

lehetősége arra, hogy az általa képviselt francia népszínházi eszméket a gyakorlatban is megvalósíthassa. 1945-49 között a magántőkéből létrejött Művész Színházat vezette, ahol jouvet-i értelemben politikus, mindenkit érintő színházat csinált.[9] Repertoárján leginkább kortárs, gyakran ismeretlen szerzők művei szerepeltek, mert úgy vélte, hogy ezekkel a kortárs szövegekkel érheti el azt a jelenidejűséget, amivel megmutathatja a szabad gondolat erejét. Népszínházi gyakorlatának egyik fontos eleme a maszkolás elhagyása volt, ami lehetővé tette a néző közvetlenebb megszólítását, a felszabadultabb színészi játékot. Bevezette az *en suite* játszást, ami szintén a színészi munka átalakítását, újragondolását kívánta meg. Az itt töltött négy év a népszínházi eszme gyakorlatba való átültetésével telt, amikor a Művész Színházban a nép még a jouvet-i értelemben vett városi polgárságot, a *citoyen*t jelenti, amely az államszocializmus évei alatt teljesen átalakul, hogy helyébe a dolgozó nép, a munkásosztály, a *peuple* léphessen.[10]

Várkonyi kísérlete négy éven keresztül működött, az általa bevezetett népszínházi modell nem bukott meg, színházát mégis elveszítette az államosítás során. 1962-től a mai Vígszínház igazgatója lett, ahol jouvet-i értelemben közösséggé kovácsolja a közönséget és az államszocializmus keretein belül a francia baloldali népszínház mintájára vezeti a színházát. A legtöbb visszaemlékezés úgy tekint Várkonyira, mint rendkívüli képességű színészre, színházigazgatóra. Ugyan a színháztörténetírás Várkonyi apolitikusságát hangsúlyozza, de azok a dilemmák, melyek aktívan foglalkoztatták – mint például az állam mecénás szerepe, a színház közszolgálatisága, a néző partnerként kezelése, a színházban megfogalmazódó szabad gondolat ereje –, elvesztek, hosszú évtizedekre eltűntek a közösségi emlékezetből, hogy aztán a XXI. század elején nyerjenek újra teret.

Népszínház vagy népszerű színház?

Érvényes lehet-e még a XXI. századi magyar színházban a népszínházi eszme? Mit jelenthet a kifejezés ma a kultúrpolitika nézőpontjából, és

[9] Jákfalvi Magdolna, „Várkonyi és a népszínház eszméje". Jákfalvi Magdolna (szerk.), *Várkonyi 100, Tanulmányok Várkonyi Zoltánról,* Balassi Kiadó – Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest, 2013, 59.

[10] Jákfalvi, *i. m.,* 227.

mit képvisel a színházat igazgatók, illetve a színházlátogatók számára? A népszínház kutatása során elengedhetetlen annak a vizsgálata, hogy milyen az adott korra jellemző színházmodell, aminek ellenében létrejön a népszínházi modell igénye, illetve annak megválaszolása, hogy mikor mit jelent a *nép* előtag a fogalomban.

A XXI. század Magyarországán a nép és a nemzet fogalmai újradefiniálódtak és a szocializmus évtizedei alatt elsőbbséget élvező nép helyett ma a nemzeti jelző használata lett elsődleges. A vidéki kőszínházak is igyekeznek elnyerni a nemzeti jelzőt,[11] amely bár több kötelezettséggel jár, presztízst is jelent, továbbá azt is, hogy ma hazánkban egy nemzeti színház a nép színházaként definiálja magát.

Imre Zoltán *A nemzetiszínház-elképzelés újragondolásai a 21. században*[12] című írásában két ellentétes véleményt ismertet a téma kapcsán. Egyrészt Dragan Klaić szerb származású holland színháztörténész szerint „a nemzet szolgálatának misszió ja kevés értelemmel bír a globalizáció és az európai integráció idején…".[13] Másrészt vele ellentétben Janelle Reinelt kanadai színháztudós annak a fontosságát hangsúlyozza, hogy a nemzetiszínház-elképzelés újragondolása akkor lehetséges, ha a színházak áthelyezik a hangsúlyt a nemzetről a nemzet viszonyainak a vizsgálatára, és azt az európai és a nemzetközi identitásokkal hozzák játékba.[14] Mindezen megállapítások a magyarországi kőszínházak viszonylatában is érvényesek, ahol a népszínház fogalma stabilan tartja a pozícióját. Elég csak megvizsgálnunk az elmúlt évtized vidéki színházigazgatói pályázatait, melyekben szinte kivétel nélkül megjelenik valamilyen formában az a gondolat, hogy egy vidéki város

[11] Az elmúlt években a kecskeméti Katona József Színház kapta meg a nemzeti státuszt, majd emiatt nevet is változtatott. 2024-ben a debreceni Csokonai Színház – amely egyébként már rendelkezett nemzeti státusszal, csak ez korábban nem jelent meg a nevében – felvette a Debreceni Csokonai Nemzeti Színház nevet.

[12] Imre Zoltán, „A nemzetiszínház-elképzelés újragondolásai a 21. században", *Irodalomtörténet,* CV (2024), 233–248.

[13] Dragan Klaić, „National Theatres Undermined by the Withering of the Nation State". S. E. Wilmer (ed.): *National Theatres in a Changing Europe,* Palgrave Macmillan, London, 2008, 220. Idézi: Imre, „A nemzetiszínház-elképzelés... *i. m.,* 235.

[14] Janelle Reinelt, „The role of National Theatres in a Age of Globalization". S. E. Wilmer, *i. m.,* 234. Idézi: Imre, „A nemzetiszínház-elképzelés... *i. m.,* 235.

kőszínházának[15] népszínházként kell működnie. Vannak olyan színházak, melyek már a hivatalos elnevezésükben is jelzik ezt a gondolatot, mint például a tatabányai Jászai Mari Színház, Népház, vagy a Szabadkai Népszínház.

Ahhoz, hogy definiálhassuk, mit jelent ma a népszínházi eszme, egyrészt fontos megvizsgálnunk, hogy milyen csoportra vonatkozik a népszínház kifejezésben a *nép*, másrészt viszont elemeznünk kell a magukat népszínházként definiáló intézmények működését. Ennek feltérképezéséhez érdemes megvizsgálunk a jelenleg pozícióban lévő színházigazgatók pályázatait. Kordokumentumok ezek, melyekben – főként a vidéki kőszínházak esetében – szinte minden alkalommal feltűnik a népszínház kifejezés a vidéki kőszínház szerepének megfogalmazására. Az eszmény olyan erősen gyökerezik hazánk vidéki kőszínházainak hagyományában, hogy az intézményvezetők magától értetődőnek veszik a kifejezés használatát anélkül, hogy azt definiálnák.

Ezt erősíti meg a *Színház* folyóiratban 2021-ben megjelent összeállítás is, amelyben vidéki kőszínházak vezetőit kérdezték arról, hogy mi a számunkra hiteles és előremutató színházeszmény.[16] A legtöbben népszínházon olyan színházat értenek, ami a közönség minden rétegének tud élményt kínálni, akár egyetlen előadáson belül is. A népszínház nem csupán konzervatív évszázados színházi és drámai hagyományokat őrző intézmény, hanem az új színházi és drámai formák megszületésének helye is kellene, hogy legyen. Ha a színházra úgy tekintünk, mint olyan művészeti kifejezési módra, amely képes érdemben reagálni a világ változásaira, folyamatosan képes megújulni, akkor elengedhetetlen, hogy ezek a stabil, közfinanszírozással működő műhelyek felvállalják mindennek a felelősségét és feladatát.

Blaskó Balázs, az egri Gárdonyi Géza Színház igazgatója szerint a színháza

> klasszikus-konzervatív értékeket tükröző, közvetítőeszközeiben modern, nemzeti népszínház […], melynek kivitelezését a műfajok sokszínűségét kiszámítható egymásutániságban, sorrendszerűen felvonultató műsorterv […] szolgálja.[17]

[15] Állami és városi költségvetésből finanszírozott színház, mely műsorpolitikájában figyelembe veszi a fenntartók által felállított követelményeket.

[16] „Az én színházam, Színházigazgatói credók Debrecentől Veszprémig", *Színház* LXIV/5 (2021), 3.

[17] *Blaskó Balázs igazgatói pályázata,* Eger, 2020.

Béres Attila, a Miskolci Nemzeti Színház igazgatója szerint

> a népszínház széles társadalmi rétegnek játszik, műfaji sokszínűséget képvisel […] a XXI. század modern népszínháza olyan művészeti intézmény, amely változatos és minőségi előadásokat hoz létre minden műfajban […] és a térség művészeti életének a kovásza […] gondolkodik és gondolkodtat […] előadásainak színvonala professzionális, ízléses, nagyszabású.[18]

Cseke Péter, a kecskeméti Katona József Színház igazgatója szerint „a népszínház, realista polgári színház […] közpénzen fenntartott intézmény […] kísérletezni kell, de csak azon mértékben, amennyi a közönséget vonzani képes […]"[19].

Crespo Rodrigo, a tatabányai Jászai Mari Színház igazgatója így fogalmaz:

> egy vidéki színház csak népszínházként működhet […] a népszínház minden nézői igényt ki kell, hogy elégítsen, repertoárját a műfaji sokszínűség kell, hogy jellemezze, ugyanakkor közérthetőnek is kell lennie. [20]

Őze Áron, a dunaújvárosi Bartók Kamaraszínház igazgatója úgy gondolja, hogy

> egy vidéki város esetében a színház nem lehet más, mint egy népszínház. A színházi előadás csakis a színpad és a nézőtér közötti relációban születik meg […] igényes és értékes irodalmi, drámai alapanyag minden alkotói tekintetben, minőségi módon, magas színvonalúan és mindenki számára érthetően kerüljön színpadra.[21]

Barnák László, a Szegedi Nemzeti Színház igazgatója azt írja, hogy

> jó lenne a népszínház kifejezés helyett olyan megfogalmazást találni, amiben a különböző generációk elérésének a szándéka, az eltérő színpadi műfajok iránti érdeklődés fenntartása, a helyi közösséget megmozgató tartalomgyártás, a magas színvonalú művészeti megközelítés és megvalósítás együtt jár a sokcsatornás, innovatív megoldásokat kereső kommunikációval.[22]

---

[18] *Béres Attila igazgatói pályázata,* Miskolc, 2015.

[19] *Cseke Péter igazgatói pályázata,* Kecskemét, 2013.

[20] *Crespo Rodrigo igazgatói pályázata,* Tatabánya, 2020.

[21] *Őze Áron igazgatói pályázata,* Dunaújváros, 2016.

[22] Az én színházam, *i. m.,* 7.

Gemza Péter, a debreceni Csokonai Színház leköszönt igazgatója azt vallja, hogy a

> kőszínház ne az innováció hiányát, hanem erős társulatot, széles műfaji spektrumot, stabil működést és nemzeti színházi felelősséget jelentsen […] a közösségek erősítése és a fokozott társadalmi szerepvállalás lesz a jövő színházának a feladata.[23]

Rudolf Péter, a budapesti Vígszínház jelenlegi igazgatójának vonatkozó elképzelése:

> Célom továbbra is egy jó értelemben vett népszínházi hagyomány folytatása, vagyis a magaskultúra, a klasszikus és a kortárs dráma értékeinek közvetítése széles tömegek számára, miközben vissza kell menteni azt a polgári ízlést és gondolkodásmódot is, ami fénykorában jellemző volt a Vígre. Ellentmondásnak tűnhet, hogy egy színház polgári és széles tömegeket is megszólít, populáris és művészszínházi […].[24]

A kiemelt színházigazgatói gondolatok egyrészt azt tükrözik, hogy ma egy vidéki színházigazgató nem gondolkodik másban, csakis népszínházban, másrészt viszont azt is láthatjuk, hogy a népszínházi keretek csak homályosan definiáltak. Az idézetekből kirajzolódik, hogy a színházigazgatók egy-két kivételtől eltekintve egysíkúan, reflektálatlanul használják a népszínház fogalmát. Egyik pályázat sem gondolja újra az intézmény és a közönség között fennálló kapcsolat átalakításának, kétirányúvá tételének a lehetőségét, nem teszi fel azt a kérdést, hogyan viszonyul a színház a városlakókhoz, ahogy azt sem, hogy a városban lakók hogyan hat(hat) nak a színházra. Üdítő kivételként Barnák László jelenti ki azt, hogy talán más fogalmat kellene már használni a népszínház helyett, illetve ő és Gemza Péter fogalmazza meg a színház közösségformáló szerepét. Az idézett igazgatói pályázatokban a népszínház leggyakrabban műfaji sokszínűséget jelent, és a különböző generációk és társadalmi rétegek kiszolgálásának a szándékát. Az igazgatók igyekeznek elhatárolódni attól, hogy a népszínházat a szintén definiálatlan szórakoztató színházzal mossák össze, és állítják, hogy lehet igényesen és mindenki számára érthetően

[23] Az én színházam, *i.m.,* 3.

[24] *Rudolf Péter igazgatói pályázata,* Buadpest, 2021.

szórakoztatni a közönséget a megfelelő repertoár kialakításával. Rudolf Péter felhívja a figyelmet arra az ellentmondásra, miszerint a népszínház egyszerre populáris és művészszínház is.

Az elmúlt évek színházigazgatói pályázatai közül a népszínházi vízió megújulását tekintve kiemelkedik Gáspár Máténak az Örkény Színház[25] igazgatói posztjára írott pályázata. Gáspár egy egész fejezetet szentel annak, hogy felvázolja a városi színház mint intézmény koncepcióját, melynek „alapismérvei a gondolat és az alkotás szabadsága, az együttműködések kultúrájának erősítése, és a részvételiség bátorítása."[26] A *Nyitott Színház*[27] koncepcióját szeretné igazgatása alatt megvalósítani, melynek ideája a *…Nyitott Múzeum…*[28] kézikönyv gondolatiságából indul ki. Eszerint a részvételen és az együttműködésen alapuló gyakorlatok tovább szélesíthetik az intézmény hatókörében résztvevő szereplők körét, kitágítják a nézőpontokat és a kölcsönösség, a partneri viszony felé nyitják a színházat. Hasonló gondolatot fogalmaz meg Imre Zoltán is, amikor arról ír a nemzeti színház újragondolása kapcsán, hogy

> központ nélküli hálózattá vagy nyitott intézménnyé válik, amely különböző csoportoknak és közösségeknek kínálja a színpadát, és amely képes egy nemzet szétszórt, plurális, sokszínű és sokoldalú, gyakran megosztott összetevőit reprezentálni.[29]

Amennyiben ebből a meghatározásból indulunk ki, látnunk kell, hogy a *nép* az idézett pályázatokban semmiképp sem jelöli a társadalom minden rétegét, illetve nem tudjuk meg belőlük, hogy a pályázatok szerzői pontosan milyen csoportot értenek a *nép* fogalma alatt. Pedig érdemes lenne átgondolni ezt, mondjuk, oly módon, mint ahogy Frank Peeters a belga Nemzeti Színházzal kapcsolatban írja, hogy

> ameddig igaz az, hogy az emberek jelentik a nemzetet, addig egy színház csak akkor hívhatja magát igazán nemzetinek, ha az ajtaja teljes

[25] *Gáspár Máté igazgatói pályázata,* Budapest, 2023.

[26] *Gáspár* „*i.m.*", 16.

[27] *Gáspár* „*i.m.*", 16.

[28] Frazon Zsófia (szerk.), *…Nyitott Múzeum…,* Néprajzi Múzeum, Budapest, 2018.

[29] Imre Zoltán, „A nemzetiszínház… *i. m.,* 234.

> mértékben nyitott minden belga számára, legyen új vagy régi, beszéljen […] bármilyen más nyelven...[30]

Az idézettek közül egyetlen pályázat sem fogalmazta meg azt, hogy kihez szeretnék eljuttatni az előadásaikat, kiben azonosítják a közönségüket, pedig a fenti gondolatok érvényesek lehetnek a vidéki kőszínházakban is. Ezek az intézmények a művészszínházak ellenében határozzák meg tevékenységüket, amennyiben náluk kiemelten fontos helyet foglal el a műfaji sokszínűség és a széles repertoár. A vidéki kőszínházak, ugyanúgy, ahogyan a legtöbb fővárosi színház is, közpénzen fenntartott, közszolgálati intézmények, melyek működési kereteit a fenntartóval kötött közszolgáltatási szerződés és az előadó-művészeti törvény szabályozza, az idézettek közül mégis egyedül Cseke Péter utalt erre az evidenciára, amely a működés alapvető kereteit biztosítja. Azt, hogy a színházhoz való hozzáférést biztosítani kell mindenki számára, közszolgálati intézményként elsődleges feladatai közé tartozik egy vidéki kőszínháznak. A fenti példák alapján kijelenthetjük, hogy a mai magyar színházi gyakorlatban használt népszínházi gondolat csak néhány ponton és nagyon esetlegesen kapcsolódik ahhoz az egykor Várkonyi Zoltán által bevezetett fogalomhoz, vagy a Jean Vilar által gyakorlatba ültetett francia népszínházi eszményhez[31], melynek középpontjában az állam mecénás szerepe, a színház közszolgálatisága, a néző partnerként kezelése, a színházban megfogalmazódó szabad gondolat ereje áll.

Egy vidéki kőszínház feladatai, jövőképe, társadalmi felelősségvállalása

A magyarországi színházi struktúrában a vidéki kőszínházak szerepe és jelentősége meghatározó. Ezek az intézmények többségükben 2019 óta 50-50%-os megoszlásban állami és önkormányzati finanszírozással működnek, önálló társulatot és a működéshez szükséges háttérstruktúrát (művészeti ügykezelés, műhelyek, tárak) tartanak fenn, és átlagosan évi tíz-tizenöt új bemutatót valósítanak meg. Megyeszékhelyeken helyezkednek el, és

[30] Frank Peeters, „Creating and Dismantling the National Theatre in Divided Belgium". S. E. Wilmer, *i. m.,* 117. Idézi: Imre, „A nemzetiszínház-elképzelés... *i. m.,* 248.

[31] Jean Vilar, *Le théâtre, service public,* Gallimard, Paris 1975, 173.

az adott megye, szűkebb régió, vagy akár a határon túli régió magyarajkú lakosságának kínálnak programokat. Mindez alapjaiban határozza meg a repertoár kialakítását, hiszen társadalmilag sokszínű, életkorban pedig széles közönségréteget kell kiszolgálniuk. A nemzeti státusszal rendelkező vidéki kőszínházak esetében a címmel járó kötelezettségek (opera, kortárs magyar, illetve klasszikus magyar dráma évenkénti játszása) további határokat szabnak a színház műsorpolitikájában, melyekhez még hozzáadódik a fenntartó által elvárt bevételek és a nézőszám biztosítása, ami sok esetben szintén a repertoár műfaji szűkítéséhez vezet. Röviden: egyszerűbb egy népszerű operett- vagy musicalelőadással biztosítani az elvárt bevételt, mint egy kortárs magyar dráma stúdiószínházi ősbemutatója révén.

A vidéki magyar kőszínházi struktúra elengedhetetlen része a bérletrendszer, melyben több tényező (életkor, társadalmi státusz, érdeklődési kör) mentén igyekeznek az intézmények a megfelelő bérletkonstrukciót ajánlani nézőiknek, így az évad előadásainak nagy része már a nyárvégi bérletárusítás során megtelik. A bérletrendszer azonban önmagában már nem elég ahhoz, hogy a színházak megfelelő számú nézővel bírjanak. A bérletes közönségréteg elöregedése, a fiatal felnőtt közönség megszólításának a nehézsége a vidéki színházak egyik legégetőbb problémája. A média- és kultúrafogyasztási szokások[32] gyökeres átalakulása az elmúlt évtizedekben magával hozta azt a problémát, hogy a nézőkre kevésbé jellemző, hogy egy évadra előre megvegyék a színházbérletüket olyan előadásokra, melyek még el sem készültek. Ezt a tendenciát még inkább felerősítették a Covid alatti lezárások. Ugyan a nézőik egy része az évad elején több előadásra szóló bérletet vásárol, viszont a bérletesek legnagyobb részét, országos átlagban is legalább 40-60%-át az 5-14 éves korosztály teszi ki, ehhez adódnak még hozzá a középiskolás korosztályt célzó bérletkonstrukciók.

Kimondható, hogy a vidéki kőszínházak bérletrendszerének túlélését jelenleg a gyermek- és ifjúsági bérletek biztosítják. Ezek a látogatottsági számok hatalmas lehetőséget nyújtanak a színházak számára, hogy olyan előadásokat kínáljanak a fiatalok számára, melyek érvényesen tudják őket megszólítani, olyan problémákat tematizáljanak, amik érdeklik őket, olyan széles műfaji választékot kínáljanak, amivel izgalmas, élő hellyé teszik a színházat.

[32] *Magyar fiatalok,* 2020, kutatás.

Mindezeket figyelembe véve nem egyszerű megválaszolni a kérdést, hogy valójában kinek is szól a népszínház. Adott az állam és város által finanszírozott közszolgálati struktúra, melynek kötelessége, hogy teljesítse a rárótt állami és városi feladatokat, miközben a szoros keretek nem segítik azokat a törekvéseket, hogy valós időben tudjon rezonálni arra a közegre, amelyben létezik, hogy új közönségréteget szólítson meg, kapcsolatot teremtsen a jövő nézőivel, azaz, hogy valóban a nép színházává váljon.

A francia népszínházi eszme jelen idejű továbbélésének egyik példája a párizsi Théâtre de la Colline, ahol az intézményvezető Wajdi Mouawad, figyelembe véve az intézményt körülvevő társadalmi-városi kontextust, megfogalmazott egy manifesztumot. A színház honlapján közzétett irat kijelöl egy irányt, valamint az intézmény és a társulat feladatait.[33] Ennek keretében műhelymunkák során vonják be a kerületi lakosokat a színház életébe, közös előadásokat hoznak létre a civilekkel, és kiterjedt rövid- és hosszútávú művészeti alkotómunkát végeznek fiatalokkal. Emmanuel Demarcy-Mota, a szintén párizsi Théâtre de la Ville igazgatója a színház honlapján is közzétett programjában a következőket írja:

> A színháznak az átalakulás helyének kell lennie, amely befogadja az identitásokat és a különbségeket. Felvállalja korunk társadalmi és szociális kérdéseit, mint a környezetvédelem, az interszekcionalitás, a nemek közötti egyenlőség. Ehhez egyre élénkebb párbeszédet kell folytatnia más tudományágakkal és más kontinensekkel. Hogy megerősítsük közpénzből finanszírozott színházi küldetésünk létjogosultságát, a másságot és a többi embert erőforrásnak és kihívásnak tekintjük.[34]

Az említett franciaországi példák a fővárosi művészszínházakban valósulnak meg. Ugyanitt lehet említeni többek között a Théâtre d'Orléans-t, melynek egyik szlogenje a „Résztvenni, hozzátenni, megosztani". A színház minden évadban számtalan művészeti részvételi projektet kínál a városlakóknak, a büntetésvégrehajtási intézmények lakóinak, vagy a fogyatékkal élőknek.[35]

[33] *A Théâtre de la Colline honlapja*.

[34] *A Théâtre de la Ville honlapja*. [Saját fordítás]

[35] *A Théâtre d'Orléans honlapja*.

Németországban 2009-ben a Drezdai Állami Színházban alakult meg a *Bürgerbühne*[36], amely a színház szerves részeként funkcionáló, a város minden korosztályát és társadalmi rétegét megszólító közösségi színházi projekteket valósít meg és célja a színház fórumszerepének erősítése. A modell lehetőséget teremt a színház és a város aktív kapcsolatára, teret ad a városban lakók problémáinak tematizálására. A *Bürgerbühne* a hagyományos színházi repertoárral párhuzamosan működik, olyan közösségi projekteket létrehozva, amelybe az ott lakók minden korosztálya bevonódhat. Évadonként több színházi bemutatót is létrehoznak, melyhez a színház biztosítja az infrastruktúrát, az anyagi forrásokat és egy szakemberekből (író, rendező, színházpedagógus) álló csapatot. Az előadásokat repertoárszerűen játsszák, emellett több klubot, alkotóműhelyt is fenntartanak. A tevékenységek középpontjában a közösség építése a színház közösségi térré alakítása, a kapcsolatok társadalmi-pedagógiai aspektusa áll. Így a színház a „körülötte létező társadalom számára transzparenssé válik."[37] Mindezek a példák is azt mutatják, hogy a XXI. században bekövetkezett társadalmi változások olyan új működési modelleket hoztak létre, melyek azt bizonyítják, hogy szükséges a városi színházi modell népszínházi nézőpontból való újradefiniálása.

Marion Denizot[38] színháztudós szerint a népszínházi eszme léte általánosan elfogadott mindannak ellenére, hogy az elmúlt évtizedek kutatásai alapján tisztán látszik, hogy nem stabil és megmerevedett fogalomról van szó, hanem inkább különféle, többé-kevésbé összefüggő kísérletek összességéről. Arra a kérdésre, hogy a mai színházigazgatók számára használhatóak-e az elődök tapasztalatai, véleménye szerint nincs egyértelmű válasz, hiszen a múlt iránti nosztalgia konzervativizmushoz és unalomhoz vezet. Úgy ítéli meg, hogy a népszínház Pierre Nora terminológiája szerint

[36] Neudold Júlia, „Civilek a város színpadán", *Színház,* 5LIV/1, (2021) 16.

[37] Imre, „A nemzetiszínház… *i. m.,* 247.

[38] Marion Denizot, "Le théâtre populaire au XXe et au XXIe siècles: un »lieu de mémoire« pour le théâtre public", *Cahiers de l'Association internationale des* études *françaises* (CAIEF), Le théâtre populaire en France des origines au XXI[e] siècle. Association internationale des études françaises, Paris, 2018, 279–293, 293.

„*lieu de mémoire*"[39], emlékezethely, vagyis egy olyan alapeleme a közszolgálati színháznak, mely szüntelenül aktualizálódik és megkérdőjeleződik azáltal, ahogyan újraértelmezzük a múltat és szembenézünk a jelen kihívásaival. Nora szerint

> [a]z emlékezet maga az élet, melyet élő csoportok hordoznak, s ekképpen folyamatos fejlődésben áll…hajlamos hosszú rejtőzködésre és hirtelen új életre kelésre. […] az emlékezet az általa összeforró közösségekből fakad…[40]

A népszínház eszménye az intézményeken, az intézményvezetők hitvallásán és koncepcióján keresztül konstruálódik, amennyiben tehát egy városi kőszínház valóban fel szeretné vállalni ezt, akkor nem tehet mást, mint hogy civillé válik, elfogadja és felébreszti a civil öntudatot, átgondolja az elmúlt évtizedek alatt rögzült műsorpolitikáját, szervezési-kommunikációs csatornáit, megismeri városa lakóit, helyet teremt a számukra, hogy a színházban létrejövő közösségek által tovább éljen a népszínház emlékezete.

Kit és milyen formában fog megszólítani a jövő népszínháza? Amennyiben a kultúra kortárs értelmezési mezőjébe tartozó közösség létrehozása felől közelítjük meg a színházi előadást, már nem csak, mint művészeti objektumot elemezzük, hanem a nézőtér és a színpad közt kialakuló érzékeny viszonyt is vizsgáljuk. Amikor ez a találkozás létrejön, létrehozza a színházi teret, mely egy egyedi kulturális gyakorlat terévé válik. A kultúra közvetítése feladattá vált, hiszen a XXI. századi digitalizált világban, ahol a színház már rég elveszítette a kulturális elsőbbségét, már nem az a legnagyobb kihívás a színházak számára, hogy milyen műsorpolitikát folytassanak, hanem az, hogy hogyan szólítsák és tartsák meg a nézőiket.

A repertoáralapú, bérletrendszerre épülő vidéki kőszínházi struktúra fenntartása rendkívül költséges és nem rentábilis. A bérletrendszer kötöttségei miatt évadról évadra új repertoárt kell biztosítani minden műfajban és minden életkorú közönségnek. Kevés az olyan előadás, amely korhatár nélkül játszható és nagy tömegeket szólít meg. Azok a struktúrák, amelyek

[39] Pierre Nora, „Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája," *Aetas,* 1999/3, 142–157.

[40] Nora, *i. m.,* 143.

meghatározzák a vidéki színjátszást, ma már nem megfelelőek, a színházművészet új irányai szétfeszítik a meglévő és bejáratott kereteket, és nem alkalmasak arra, hogy valós kapcsolódást biztosítsanak a művek és a közönség között. Jean Caune kultúratudós szerint

> nem az alapelvek vagy viszonyítási pontok elvesztéséről van szó, mint inkább azok használatáról. A politikáról való gondolkodás, és a művészet természetének a koncepciója változott meg. Sem a politika, sem pedig a művészet nem gondolhatja azt, hogy csak a feljogosított, kiválasztott szereplők által lehet reprezentálva.[41]

Ha a Franciaországban kialakult és a Várkonyi Zoltán által Magyarországon meghonosítani próbált népszínház gondolatát keressük a mai magyar színházban, nehezen fedezzük fel a nyomait. A jelenlegi, államilag finanszírozott kőszínházi repertoárszínházi forma megkövesedett gyakorlatai csak kevés teret hagynak és adnak az eltérő gondolatoknak és formáknak. Romain Rolland gondolatát alapul véve, miszerint a népszínház a népben egy új művészeti irányt lát,[42] meg kell találnunk azokat a formákat, amelyeken keresztül ez lehetséges. Franciaországban pár éve ünnepelték a Théâtre National Populaire[43] létrejöttének századik évfordulóját, és ahogyan azt korábban néhány példával megvilágítottam, a gondolat továbbélése, aktualizálása számos színházigazgatót inspirál ma is.

A jelen magyarországi kontextusában egy vidéki kőszínház abban az esetben lehet népszínház, ha elsősorban meg tudja valósítani azt a kihívást, hogy megteremtse a színházhoz való hozzáférés lehetőségét mindenkihez, vagyis eljusson azokhoz, akiket a nép tagjaiként azonosít, másrészt pedig akkor, ha számba veszi és keresi azokat a formákat, melyek megteremthetik a „nép" számára annak a lehetőségét, hogy az új művészeti irányt megvalósítsák, vagyis kinyitja a színház épületét a nézők, a civilek előtt, és valódi találkozási hellyé, fórummá teszi azt. Harmadrészt pedig lehetőségeket teremt, hogy a színház művészetközvetítő tevékenységén keresztül a civilek együtt gondolkozhassanak az őket foglalkoztató releváns

[41] Jean Caune, *La démocratisation culturelle,* Presses universitaires de Grenoble, Grenoble, 2006, 6.

[42] Romain Rolland, *Le théâtre du peuple,* Albin Michel Éditeur, Paris, 1903.

[43] *Théâtre National Populaire honlapja*.

emberi-erkölcsi-társadalmi problémákról, vagy azokról, melyek megjelennek a színház előadásaiban, illetve a színházi nevelési programokon. A színházi nevelési (vagy részvételi) előadások, közösségi színházi projektek lehetőséget adnak arra, hogy egy városi épületben működő kőszínház eljusson azokhoz az alacsonyabb szociokulturális státusszal rendelkező emberekhez is, akik nem járnak a városi színházba. Ezek az előadások formai sajátosságaik miatt könnyen utaztathatók és kis költségvetéssel játszhatók. Amellett, hogy eljutnak mindenkihez, megteremtik azokat a helyzeteket, amelyekben a résztvevők elmondhatják a véleményüket, megoszthatják a gondolataikat egymással és az alkotókkal. Ha megfordítjuk a nézőpontot, és amellett, hogy hogyan hat a színház a város lakóira, azt is vizsgáljuk, hogy hogyan hat a nép a színházra, mennyire kerülnek be egy kőszínházba az általa célközönségnek vélt nép gondolatai, hányszor és milyen formában jelennek meg a civilek, a civil gondolatok a színpadon, azt tapasztaljuk, hogy ezeknek a lehetősége rendkívül korlátozott. Ennek egyik útja az alkalmazott színházi formák, a színházi nevelés és a művészetközvetítés alkalmazása lehet, amely meg tudja valósítani a XXI. századi népszínházi eszményt, demokratizálja a színházi kultúrát, és

> a művészet keretei között hagyja el a művészetet annak érdekében, hogy nyitottá váljon a Másik igényeivel szemben […] ez a színház megnyitja a színházat azon „kívüliség" számára, amely már nem, vagy – talán – még nem színház.[44]

A vidéken működő kőszínházakban még csak elvétve fedezhetők fel a francia *théâtre populaire*-ben vagy a német *Bürgerbühne*ben meghonosodott gyakorlatok, melyek ezt a célt szolgálják. Több helyen megtalálhatók már az angol *Theatre in Education* módszertanát használó színházi nevelési programok, de ezeket általában kizárólag fiataloknak készítik, és mivel nehezen összeegyeztethetők a repertoárjátszással, kevés alkalommal valósulnak meg. A városok felnőtt lakóit megszólító részvételi projektek pedig vidéken jelenleg csak a Debreceni Csokonai Nemzeti Színházban és a Szegedi Nemzeti Színházban elérhetők.

[44] Nikolaus Müller-Schöll, „Színház magán kívül". Czirák Ádám (szerk.), *Kortárs táncelméletek,* Kijárat Kiadó, Budapest, 2013, 221–239, 237.

Mindezek alapján kijelenthető, hogy a mai magyar vidéki kőszínházi kontextusban a népszínházi gondolat megvalósítására csak elvétve történnek kísérletek. Ahhoz, hogy a színház hosszú távon megőrizhesse a pozícióját, földrajzilag és társadalmilag a legszélesebb közönségréteget kellene tudni megszólítani, és ezzel nagyrészt minden intézmény, finanszírozó, politikus és színházszerető egyetért. De vajon miért nem működik mindez mégsem?

Jean Bellorini szerint olyan korban élünk, ahol a populáris jelző sokféle és különböző értelmet nyerhet. A több mint száz éve jelenlévő népszínházi gondolatiság gyakorlati megvalósítása egy véget nem érő, sziszifuszi harc, ahol vannak kisebb győzelmek, eredmények, amelyek mindegyike értékes és fontos, még akkor is, ha a háború még folyik. A kultúra demokratizálása olyan érték, amely arra hivatott, hogy emberibbé tegye a társadalmunkat, de a folyamat értelmezése sem egyértelmű sem a döntéshozók, sem a színházigazgatók körében. A demokratizálás nem jöhet létre részvételiség és transzmisszió nélkül, anélkül, hogy ledöntenénk az elitkultúra által a színházművészet köré emelt falakat.[45]

Úgy vélem, hogy a XXI. században ezek a színházak csak akkor tudnak megküzdeni a kor kihívásaival és életben maradni, ha reflektálni tudnak önmagukra és az őket körülvevő világra, ha megismerik azt a közeget, amelyben léteznek, illetve kapcsolatba tudnak lépni a városban élőkkel. Ezért gondolom úgy, hogy a részvételiség, az alkalmazott színházi formák, a művészetközvetítés új útjai és formái lehetnek azok a keretek, ahol megvalósulhat a XXI. századi népszínház, és érvényessé válhat a színház társadalmi felelősségvállalása.

Felhasznált irodalom

„Az én színházam. Színházigazgatói credók Debrecentől Veszprémig", *Színház,* LXIV/5 (2021), 3–10.

Bellorini, Jean: „Le théâtre populaire est une chimère infinie", *Le Monde,* 2021.09.08. https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/09/08/jean-bellorini-le-theatre-populaire-est-une-chimere-infinie_6093831_3246.html [2024.04.17]

[45] Bellorini, Jean, Interjú, *Le Monde*, 2021.09.08.

Béres Attila igazgatói pályázata, Miskolc, 2015. https://m.blog.hu/sz/szinhaz/image/2015-06-20/11900855/BRES_ATTILA_PLYZAT_MNSZ.pdf [2022.05.25]

Blaskó Balázs igazgatói pályázata, Eger, 2020. https://www.gardonyiszinhaz.hu/wp-content/uploads/2020/09/blasko-balazs-palyazata-2020.pdf [2022.05.25]

Denizot, Marion: "Le théâtre populaire au XXe et au XXIe siècles: un »lieu de mémoire« pour le théâtre public", *Cahiers de l'Association internationale des* études *françaises* (CAIEF), LXX (2018), 279–293. https://hal.univ-rennes2.fr/hal-02464140/document [2022.04.14]

Caune, Jean: *La démocratisation culturelle,* Presses universitaires de Grenoble, Grenoble, 2006.

Crespo Rodrigo igazgatói pályázata, Tatabánya, 2020. http://www.jaszaiszinhaz.hu/letoltheto/egyeb/Igazgatoi_palyazat_JSZM_Crespo_Rodrigo.pdf [2022.05.25]

Cseke Péter igazgatói pályázata, Kecskemét, 2013. https://m.blog.hu/sz/szinhaz/image/2013-01-22/11880725/Cseke_Peter_igazgatoi_palyazat_2013_januar_1.pdf [2022.05.25]

Frazon Zsófia (szerk.): *…Nyitott Múzeum…,* Néprajzi Múzeum, Budapest, 2018.

Gáspár Máté igazgatói pályázata, Budapest, 2023.

https://www.orkenyszinhaz.hu/hu/hirek/gaspar-mate-palyazata [2025.01.25]

Imre Zoltán: „Kommentár a »Jövő városi színháza« című manifesztumhoz", *Színház* LI/11 (2018), 42–45. http://szinhaz.net/2018/12/28/imre-zoltan-kommentar-a-jovo-varosi-szinhaza-cimu-manifesztumhoz/ [2022.04.02.]

Imre Zoltán: „A nemzetiszínház-elképzelés újragondolásai a 21. században", *Irodalomtörténet,* CV (2024). https://www.irodalomtortenet.hu/pdf_cikk/ucSbxRNqJh.pdf [2025.02.28.]

Jákfalvi Magdolna: *A valóság szenvedélye. A realista színház emlékezete Magyarországon,* Doktori értekezés, MTA, Budapest, 2019. http://real-d.mtak.hu/1243/7/dc_1692_19_doktori_mu.pdf [2025.03.30.]

Jákfalvi Magdolna*:* „Várkonyi és a népszínház eszméje". Jákfalvi Magdolna (szerk.): *Várkonyi 100, Tanulmányok Várkonyi Zoltánról,* Balassi Kiadó – Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest, 2013, 58–68.

Magyar fiatalok, 2020. https://tarsadalomkutato.hu/wp-content/uploads/2021/07/magyar_ifjusag_2020_web-v%C3%9Ag.pdf

Müller-Schöll, Nikolaus: „Színház magán kívül". Czirák Ádám (szerk.): *Kortárs táncelméletek*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2013, 221–239. [Teller Katalin]

Nagy Ildikó: „A Népszínház". Gajdó Tamás – Füle Péter – Székely György (szerk.): *Magyar Színháztörténet II,* Magyar Könyvklub – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, 2001, 102–143. https://mek.oszk.hu/02000/02065/html/2kotet/20.html [2025.03.30.]

Neudold Júlia: „Civilek a város színpadán", *Színház,* LIV/1 (2021), 16–18. https://szinhaz.net/2021/04/23/neudold-julia-civilek-a-varos-szinpadan/ [2025.03.01]

Nietzsche, Friedrich: *Vidám tudomány,* Világirodalom Könyvkiadó Vállalat, Budapest, 1926. [Wildner Ödön]

Nora, Pierre: „Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája", *Aetas,* 1999/3, 142–157. [K. Horváth Zsolt]

NT Gent honlapja, https://www.ntgent.be/en/about [2022.04.14]

Őze Áron igazgatói pályázata, Dunaújváros, 2016. (kézirat) [2022.05.25]

Rolland, Romain: *Le théâtre du peuple,* Albin Michel Éditeur, Paris, 1903. https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Th%C3%A9%C3%A2tre_du_peuple_(Romain_Rolland) [2024.07.08]

Rudolf Péter igazgatói pályázata, Budapest, 2021. http://vigszinhaz.hu/res/rudolf_palyazat_2021_vegleges_kivonat.pdf [2022.05.25]

Théâtre de la Colline honlapja, https://www.colline.fr/manifeste-2017-2018 [2022.04.14]

Théâtre National Populaire honlapja, https://www.tnp-villeurbanne.com/ [2025.02.28.]

Théâtre d'Orleans honlapja, https://theatredorleans.fr/avec-vous/participer-pratiquer-partager [2025.01.12]

Théâtre de la Ville honlapja, https://www.theatredelaville-paris.com/fr/le-theatre-de-la-ville/le-projet-598313ad113ad [2025.01.12]

Tóth I., János: „A nép fogalmáról", *Kommentár,* 2021/01. http://kommentar.info.hu/cikk/2021/1/a-nep-fogalmarol [2022.04.14]

Vilar, Jean: *Le théâtre, service public,* Gallimard, Paris 1975.

Molnár Flóra

Dramaturgia a kortárs európai mozgásszínházban

Anne Teresa De Keersmaeker koreográfiáinak szervezőelveiről

Az újdramaturgiáról

A XX. században olyan előadáskonstrukciók jelentek meg, amelyek nem feleltek meg a klasszikus színház fogalmának, vagy az euklidészi dramaturgia szabályrendszerének. Az újdramaturgia fogalma jegyben jár Lehmann posztdramatikus színházának terminusával[1], amennyiben mind a két fogalom azt a jelenségét értelmezi, amely a XX. század második felében kialakult színházi paradigmaváltást jellemzi: olyan mintázatok figyelhetőek meg ebben az időben az európai színháztörténetben, amelyek elvetik a dráma egyeduralmát és a színházi alkotófolyamat kimunkált hierarchiáját. Amikor a színháztörténet ezen mintázatait próbáljuk elemezni, Craig, Artaud és Grotowski munkásságát hozhatjuk játékba, akik szakítottak egy korszak meghatározó színházi felfogásával, és új színházesztétikai szemléletet hoztak létre, amely nézetek már egészen a XX. század közepétől kezdve reformáló hatással voltak az európai színházra nézve. A hagyományos arisztotelészi formát, amely két ellentétes erő harcára épül, s pontosan meghatározott konfliktussal rendelkezik, egyre inkább mellőzték a színházi alkotók, és olyan dramaturgiai gondolkodással hoztak létre előadásokat, amely mindenekelőtt megtörte az alkotás strukturális hierarchiáját. E hierarchia lebontásának egyik eredménye a színházi szöveg egyeduralmának és egyáltalán létrehozásának a megmásítása. A polgári színházi szemléletmód a drámaíró drámájának adaptálásaként tekintett a színházművészetre, amennyiben egy írott, lejegyzett irodalmi alkotás színpadi adaptációjáról van szó, s ez lehetőséget enged a szöveghűség számonkérésére. Az újdramaturgia korszakától kezdve olyan

[1] Hans-Thies Lehmann, *Posztdramatikus színház,* Balassi Kiadó, Budapest, 2009, 20–21.

előadások jöttek létre, amelyek tekintetében a szöveg csak egy szempont volt a sok közül, s gyakran a próbafolyamatok alatt formálódott.[2]

Marianne Van Kerkhoven, az újdramaturgia fogalmának megalkotója *Looking without pencil in the hand* című írásában úgy fogalmaz, hogy a művészi gyakorlatban nincs olyan feladatkör, amit teljes egészében előre meg lehetne határozni.[3] Ez a gondolat azonban azt a felvetést vonja maga után, hogy a színházi pozíciók közötti hierarchia, azaz a mindenható drámaíró/rendező szerepe is megkérdőjeleződik, bizonyos szerepkörök pedig összemosódhatnak. A kortárs táncszínházi előadások jó lehetőséget nyújthatnak arra, hogy a színházi szerepkörök képlékenységéről gondolkodjunk. A rendező, dramaturg és koreográfus szerepének sokszínűsége különösen hangsúlyos ennél a műfajnál, hiszen ha arra gondolunk, hogy egy mozgásszínházi előadás esetében a koreográfus magát a formai vázat és a színpadi történéseket szerkeszti meg, rendszerint a rendező és a dramaturg szerepköreire is asszociálunk. A Rosas színlapjain az általában Anne Teresa De Keersmaeker neve mellett feltűnő *Choreography* kifejezésen kívül előfordulnak olyan szerepköröket megjelölő formulák, mint a *Created with*, *Dramaturgy*, *Concept, Director, Mise en scène*. Mivel Marianne Van Kerkhoven többször dolgozott a társulattal, feltételezhető, hogy amikor arra utal, mennyire képlékenyek az alkotásbeli szerepkörök, De Keersmaekerrel való munkája tapasztalataiból is inspirálódhatott. Érdekes kérdés lehet, hogy a funkciók merevségének fellazítása milyen hatással van a szerzőiség kérdésére. Ha a Rosas példáján gondolkodunk, egyértelmű, hogy a szerzőiség nem egy statikus szerepkörhöz kötött, tehát nem feltétlenül a rendező vagy a koncepció megalkotója, de még csak nem is a koreográfus az, aki az előadást fémjelzi. A szerzőiség ebben az esetben a társulat- és iskolaalapító De Keersmaeker nevéhez kötődik, aki hasonló, ám nem mindig ugyanazon szerepekben van jelen a próbafolyamatok alatt. Ugyanakkor ez a fajta szerzőiség megbontja a színházi hierarchia hagyományos rendszerét és közös alkotásra hív.

Az újdramaturgiában fellazul az alkotó egyfunkciós, jól behatárolt szerepköre és megjelenik a színházcsináló (*theatre maker*) képe: az autonóm

[2] Trencsényi Katalin, „Kortárs dramaturgiák a big data korszakában, avagy a nemeuklidészi dramaturgia", *Játéktér,* 2020/nyár.

[3] Marianne Van Kerkhoven, „Looking without Pencil in Hand", *Theaterschrift,* 5–6 (1994), On Dramaturgy, 142.

művészé, aki munkásságában sokféle szerepben helyt tud állni, legyen szó performer szerepről, rendezésről vagy dramaturgiáról. E látásmód merőben eltér a kelet-európai színházi hagyományoktól, s talán nem véletlen, hogy olyan formákhoz kötődik, amelyek elsősorban és tipikusan nem a drámaszöveg adaptálására fókuszálnak.

Van Kerkhoven nem lát különbséget táncdramaturgia és prózai színházi dramaturgia között, mindössze az alapanyag természetét tekintve tesz különbséget a két munkafolyamat között:

> A prózai színház tekintetében a szöveggel való munka azonnal elakad a jelentésnél vagy a lehetséges jelentéseknél. A tánc, a fizikai, sokkal elvontabb médium, amellyel más dolgokat is kifejezhetsz. (…) Heiner Müller nyelvezete alkalmas olyan megközelítésekre, amelyekben nem a jelentés közvetítése az egyetlen cél. Szerintem minden nagy szerzőnél a szöveg a jelentés mellett zeneiséget és struktúrát is generál. Az ilyen szerzők művei ezért gyakran többrétegű jelentéssel rendelkeznek. (…) Ha egy előadás dramaturgiájáról beszélünk, az számomra olyasmi, mint az ihletett, lélegző szerkezet.[4]

Marianne Van Kerkhoven a nyolcvanas években kialakult színházi trendek, a színész színházcsinálóvá való átalakulásának gyökerét a társulati rendszerek átformálódásában látta. Van Kerkhoven szerint a kőszínházi struktúra a szigorúbb színházi hierarchiák otthona, ugyanakkor a független színházcsinálás demokráciáját is meg lehet kérdőjelezni, hiszen egy tehetség (pl. rendező) kibontakoztatása az előadás javára válhat. A posztdramatikus színházi trendeknek nem feltétlenül kell lebontaniuk a színházi szerepköröket sem.

> A művészi alkotás és az abszolút demokrácia nem jár együtt. A 80-as évek nemzedékével közösen felépített munkamódszerben van valaki, aki a fő felelősséget viseli az előadásért, aki azt mondja: ilyen és olyan előadást akarok csinálni, ennek én vagyok a szerzője. Ugyanakkor egyértelmű, hogy a többi alkotótárs hozzájárulása is igen jelentős.

A színész ilyesmód válik végrehajtóból partnerré. Van Kerkhoven ezt a folyamatot összeköti a táncos változó szerepével is. Amíg ugyanis a klasszikus balettben a táncos általában csak előadó, addig a kortárs táncban gyakran

[4] Liesbeth Groot Nibbelink, *Over dramaturgie – een gesprek met Marianne van Kerkhoven,* 2005, www.dramaturgydatabase.hum.uu.nl

magukat koreografálják a művészek. Van Kerkhoven szerint a színházban lezajló strukturális folyamatok nem választhatóak el az egyén szabadságáról szóló politikai és társadalmi elképzelésektől, vitáktól.[5]

A kis és a nagy dramaturgiáról című esszéjében[6] két fontos fogalmat vezet be a kortárs dramaturgiai diskurzusba: a mikro- és a makrodramaturgia fogalmát. A mikrodramaturgia leginkább az adott előadás szövegének gyakorlati munkáira értendő, a makrodramaturgia a társadalmi relevanciával foglalkozik. De Keersmaeker előadásaiban véleményem szerint mind a mikro-, mind a makrodramaturgia jól megfigyelhető, hiszen nem csupán az előadások belső szerkesztettsége, de azok önreflexivitása, illetve a társadalommal kialakított kapcsolathálózata is nagy jelentőséggel bír.

A tánc demokratizálásának és teatralizálásának lehetőségei – *Exit above/After the Tempest*

A nem konvencionális szerepkörök, a tánc és a koreográfus viszonyának megváltozása alapvetően határozza meg a kortárs táncszínházat. A koreográfia és a tánc kapcsolata, a táncművészet ontológiája és a táncszínház definíciós válsága szakmai értekezések központjává vált. André Lepecki *A tánc kifulladása* című könyvében taglalja azt a polgári peres eljárást, amelyet Jérôme Bel egyik előadása kapcsán indítottak el 2004-ben meztelenség és obszcenitás miatt. A felperes többek között azzal érvelt, hogy a koreográfus életrajzi, *Jérôme Bel* című előadása megtévesztő reklámstratégiát alkalmazott, s valójában nem is sorolható a táncelőadás műfajába, hiszen egyetlen eleme sem értelmezhető táncként, azaz olyan ritmikus mozgásként, amely általában zenei kíséretre történik.[7]

John Martin *The Modern Dance* című könyvében azt írja, a tánc szubsztanciája a mozgás. „Az emberi élet legelementárisabb élménye a mozgás"[8], utal az ember alapvető biológiai folyamataira. Martin szerint a mozgás

[5] Nibbelink, *i. m.*

[6] Marianne Van Kerkhoven, „Van de kleine en de grote dramaturgie", *Etcetera,* XVII/68, 67–69; Marianne Van Kerkhoven, „Looking without Pencil in Hand", *On Dramaturgy, Theaterschrift,* 5–6 (1994), 9–35.

[7] André Lepecki, *A tánc kifulladása,* Kijárat Kiadó, Budapest, 2015, 9.

[8] John Martin, *The Modern Dance*, Dance Horizons, New York, 1972, 8–9.

a gondolatok és az érzelmek kifejezésének záloga, legyen szó akaratlagos vagy nem akaratlagos (szervi, biológiai) mozgásról. (Ez utóbbira példa a vér arcba áramlása). Ezen gondolat alapján ha a tánc definícióját pusztán a mozgáshoz kapcsoljuk, az a felvilágosodás és a romantika szemléletétől eltérve teret ad olyan előadásoknak is, amelyek elhatárolódnak minden más művészeti ágtól és épp saját önreflexivitásuk kapcsán válnak művészetté, olykor, ahogy Lepecki írja, „nem igazi" táncosok által.

E gondolat szemléletesen megjelenik De Keersmaeker *Slow walk* koncepciójában, amely 2018-ban több helyszínen invitálta egy lassú tempójú tömeges városi sétára az embereket. A társulat tagjai *My walking is my dancing* (A sétám a táncom) feliratú pólót viseltek, ami a workshop (hiszen ez volt a megjelölés) mottója is egyben. Az esemény a járás fokozatos stilizálását tematizálta, ami végül a stilizáció egy fokán zenei alapot is kapott. A projektet először Brugge-ben szervezték meg, az alkotók a jelentkezők csapatával együtt három pontról indultak a városközpont felé. A járás egy pontján a mozdulatok annyira lelassultak, hogy tempójuk mindössze öt méter volt percenként, így a közel egykilométeres távot négy óra alatt tették meg, melyet követően a főtéren közös tánc következett. A csatlakozók annyi ideig vettek részt a kísérletben, ameddig kedvük tartotta.

A kortárs táncszínház értelmezéséhez mindenekelőtt érdemes etimológiai szempontból is értelmezni a koreográfia szó jelentését, mely szó az *orchesis* (tánc) és *graphie* (írás) kifejezésekből eredeztethető. Ebben az értelemben a test nyelvi entitásként is értelmezhető.[9] Értelmezésem szerint a nyelv hordozója lehet tehát maga a test is, legyen szemiotizálva, vagy sem. Anne Teresa De Keersmaeker egyik interjújában így fogalmaz:

> Számomra a koreográfia mozdulatok időben és térben való rendszerezését jelenti, és legfőképpen azt, hogy megírjuk azt a teret, ami az emberek között van. (…) Vagyis hogyan szervezzük azt az időt és teret, ami egy csapat ember között létezik.[10]

De Keersmaeker alkotói munkássága izgalmas meghatározója a kortárs táncszínháznak. A flamand koreográfus a 80-as évek elejétől rendezi

[9] Lepecki, *i. m.,* 12.

[10] *Anne Teresa De Keersmaeker's opening speech for EDN,* www.youtube.com

izgalmas, formabontó, mégis letisztult koreográfiáit, amelyekre eleinte a repetitív mozdulatok, apró mozdulatbeli eltolódások, később az improvizációval való kísérletezés jellemző. Munkáiban a zene különös figyelmet kap: nem dekonstruktív szándékkal keresi zene és mozgás kapcsolatát, inkább a zenével való kísérletezés, a zene tánc által való értelmezése és kiegészítése kerül a középpontba. Művészetére jellemző a táncművészetről való reflexív, kritikai gondolkodásmód, amelyben nagy szerepe volt annak, hogy New Yorkban (Tisch University of Arts) töltött egy évet ösztöndíjasként, ahol részese lehetett a pezsgő kulturális életnek. Abban az időben tanult Amerikában, amikor több, az előadóművészetekre nagy hatást gyakorló mű is született: De Keersmaeker maga is úgy vallja, nagy hatással volt rá Robert Wilson *Einstein on the Beach* című, formabontó időkezeléssel, valamint repetitív képi- és hangzásvilággal dolgozó előadása. Mindemellett egyik interjújában[11] említi Messiaen *Kvartett az idők végezetére* című zenei alkotásának hatását, valamint Rainer Werner Fassbinderrel való találkozását is. Ekkor ismerkedett meg alkotópartnerével, Thierry De Mey zeneszerzővel is, aki később egyik legemblematikusabb koreográfiájának, a *Rosas danst Rosas* című előadásának a zenéjét szerezte. Belgiumba visszatérve hamar részese lett a flamand, sőt az európai táncművészet vérkeringésének, hatása pedig a P.A.R.T.S. 1995-ös megalapítása után elvitathatatlan lett a következő művészgenerációk szempontjából.

De Keersmaeker koreográfiáinak fontos dramaturgiai szervezőeleme a zene, amely néhány esetben fizikai kapcsolatban is áll a térképzéssel. Erre érzékletes példa az 1990-es *Achterland*, amely előadást objektív okokból csak felvételen láttam, így térérzékelésemet ez a befogadásélmény határozza meg. Az *Achterland*-ban három férfi és öt női táncos szerepel a színpadon, egy nem konvencionális, formálhatónak tűnő térben, mozdítható székekkel és asztalszerű ülőalkalmatosságokkal. Árnyék és fény kontrasztja meghatározó eleme a színpadi látványnak, melyhez hozzátartozik, hogy De Keersmaeker szokatlan módon a színpadon hagyja a zenészeket, a Ligeti György és Eugène Ysaÿe szerzeményeit játszó Irvine Arditttit és Rolf Hindet. Így ők a színpadkép hangsúlyos elemeivé, mozgásuk szinte a látvány

[11] Astrid Kaminski, „Expressive Spirals, an interview with Anne Teresa De Keersmaeker", *Van-Magazine,* 2018. 04. 26.

dinamikájának részévé válik – a táncosok apró gesztusokkal kerülnek kapcsolatba a zenészekkel. A zene és a zenészek jelenlétét hangsúlyozza az is, hogy a kezdőképen a hegedűs látható, az előadás végén pedig egyedül a zongorista van a színen. De Keersmaeker művészetfelfogását követve azt mondhatjuk, hogy az *Achterland*-ban a zenészek a táncosokkal egyenértékű performerekké válnak.

A 2023-ban bemutatott *Exit Above/After the Tempest* dramaturgiája kivételesen izgalmas kísérleteket végez a kortárs táncszínház területén. Az egyik ilyen kísérleti pont az, hogy az előadás radikálisan közvetlenül vonja be a zenei előadókat a színpadi történésekbe. A produkció dramaturgiai gerince Meskerem Mees belga énekes és dalszerző, valamint Carlos Garbin zenész, gitáros színpadi jelenlétén alapul. A zenészek Jean-Marie Aerts hangmérnökkel együtt dolgozták ki a zenei vázat, amely több, a járást tematizáló dalból inspirálódott. A felhasznált művek közül kiemelkedő jelentőséggel bír Robert Johnson blues-zenész *Walking blues* című dalfeldolgozása. A koreográfia ennek kapcsán több helyen a járás mozdulatait jeleníti meg, a kezdő, csoportos képek is ezt tematizálják. A mozgás lassan épül, egyre nagyobb járás-mozdulatokból, mely szinte meneteléssé, majd szökelléssé alakul. A csoportos jeleneteket Solal Mariotte szólója után Mees és Garbin „konferálja fel" szinte prológusszerűen. [*I go walking and I walk alone. One morning I will be walking…walking no more. Can I walk alone? So I put my left foot in front of my right foot and I walk home.*][12]

Szimbolikus értelmezésben a dalszöveg (mely a zenei stílusból adódóan néhol minimálisan improvizatív elemeket is tartalmaz) akár az *Odüsszeia* első énekének kezdősorait is eszünkbe juttathatja: *„Férfiuról szólj nékem, Múzsa, ki sokfele bolygott s hosszan hányódott."*[13] Az utazás toposza megszámlálhatatlan mű kezdőmotívuma lett Homérosz után, így az előadás történetalkotói gesztust mutat fel a szöveg és annak motívumainak felhasználásával. Az *Exit above* azonban nem kezd kötött, a prózai színházhoz rokonítható történetmesélésbe, és a fizikai színház képlékeny fogalmát sem igen közelíti meg. De Keersmaeker azonban a zenészek mozgásba való beemelésével átformálja a klasszikus zenei kísérő szerepét, a zene így válik az előadás belső

[12] Részlet az előadás dalszövegéből (Meskerem Mees)

[13] Homérosz, *Odüsszeia,* Európa Könyvkiadó, Budapest, 1957.

rendszerének, valóságának részévé és így kap elemelt narrátori pozíciót. A mesélői szerepre ráerősít és a szöveg fontosságát mutatja, hogy gyakran ki is vetítik a dalszövegeket. Mindezek mellett az énekelt szövegek közül több sor megjelenik a táncosok Aouatif Boulaich által tervezett jelmezén. Meskerem Mees és a dramaturg, Wannes Gyselinck munkája nyomán a szekciókra bontott koreográfiai egységeket olykor dalok választják el egymástól, amelyek néhol szinte magyarázó, olykor atmoszféráteremtő funkcióval bírnak. Ezen dalok a jelenetek között klasszikus dramaturgiai értelemben kardal jellegűek, s amennyiben a sztaszimon statikusabb helyzetben előadott, a kommosz pedig tánccal előadott kardal, úgy mindkettő megjelenik az előadásban. Az alkotócsapat a zenei tényezőt dramaturgiai nézőpontból tekintve meghatározóvá emeli, a szakrális ókori színház hagyományait megidézve mind struktúra, mind szöveg szempontjából, s bár még a verbális jelekhez sem társít kötött jelentést, a dramaturgia történeti linearitást sugall. Az archetipikus motívumok, mint halál, feltámadás, közösség és transzcendens kapcsolata, vagy az utazás mind kiskapuk arra, hogy az előadás egy egyetemes, transzcendens töltetű, történeti síkra helyeződjön.

Ugyanakkor az előadás nem csupán a színház rituális gyökereit tematizálja, hanem egyértelmű utalásokat tesz a zene rituális gyökereire is. Az ismétlés és a kör vizuális motívumainak megjelenése az előadásban gyönyörűen olvad egybe a sötétben suhogó ostor jelenetében, amely egység egybefonódik egy törzsi asszociációkat működtető tűztánccal, ahol a tűz a levegőbe szórt, a magasban elégő papírdarabok formájában jelenik meg. A zenei motívumok nagyban kötődnek a blues műfajához, amely az afro-amerikai kultúra ritualitásához kapcsolódik. Az előadás tehát makrodramaturgiáját tekintve a színház és a zene gyökereihez tér vissza, és a rituális művészet szerepét keresi a modern társadalomban. Ezek az ősi kulturális utalások azonban modern környezetben jelennek meg, és motívumhálózatai XXI. századi problémákat vetnek fel: Dionüszia helyett már hedonizmust, végítélet helyett ökológiai katasztrófát vélünk sejteni a hagyományos motívumok mögött.

De Keersmaeker kortárs és ősi egymásra rétegződésével kísérletezik, s ez kifejeződik abban is, ahogyan táncosai sok esetben performerként, a XX. századi avantgarde, vagy a századközepi kísérleti színház trendjeire

emlékeztető formában (pl. Handke vagy Pirandello nyomdokait követve) nyilvánulnak meg előadás közben: kapcsolatot teremtenek a nézővel, olykor (nonverbális eszközökkel) megbotránkoztatják a közönséget, érzéki tapasztalást közvetítenek és látványos arcmimikával provokálnak.

Térképzés és perspektíva: az enyészpont megváltozása a XX. századi táncművészetben – Instrukció a színpadon

A klasszikus perspektivikus látásmód a reneszánsz festészethez köthető. A perspektíva az olasz *prospettiva* szóból ered, jelentése: „keresztüllátni valamin". Ez a kifejezés azt is magába foglalja, hogy a tárgy és a néző a képsíkon keresztül érintkezik. A perspektíva azonban, ahogyan a reneszánsztól kezdve magában foglalta az egyetlen szemlélésre érdemes nézőpont elvét, ideológiai vonatkozást kapott, így optikai rendszerén túlmutatva uralta le a képi látásmódot, s vált ideológiai eszközzé.[14]

Jacques Ranciére szerint a „jó" színház a spektákulum kritikájára épül, mely fogalom – Guy Debord nyomán – egy külsődleges és hierarchikus érzékelési formán alapszik. Ranciére a színházról úgy gondolkodik, mint amelyben a néző paradoxonja meghatározó létkérdés, azaz a színháznak el kell távolodnia a közönség nézői passzivitásba való kényszerítésétől:

> [A nézőközönséget] ki kell rántani a passzív néző szerepéből, bele a tudóséba, aki jelenségeket figyel meg és az okaikat kutatja. Másrészt, a nézőnek el kell kerülnie a puszta megfigyelő szerepét, aki mozdulatlanul, érintetlenül áll egy távoli spektákulum előtt. Ki kell őt szakítani megtévesztő hatalmi pozíciójából, be kell vonni a színházi akció mágikus erőterébe, ahol a racionális néző szerepével járó privilégiumok helyett a színház valódi életenergiáit tapasztalhatja meg

– fogalmaz *Az emancipált néző* című írásában.[15] Ranciére szerint a nézés a tudás és a cselekvés ellentéte.[16]

A klasszikus táncszínházi előadások Kleist übermarionett figuráját tekinthetik a tökéletes előadói mintának olyan értelemben, ahogyan az dacolva a gravitációval könnyeden és emberi kiszámíthatatlanság nélkül mozog

[14] Bíró László, „Elbeszélés a játékfilmben", *Metropolis,* I/2 (1997), 142–147.

[15] Jacques Ranciére, *Az emancipált néző,* www.exindex.hu

[16] Jacques Ranciére, *A felszabadult néző,* Műcsarnok Kiadó, Budapest, 2011, 7–8.

a színpadon.[17] Eme illúzió megtartására a nézőtér és a színpad távolsága pozitív hatással van. A nézői bevonódás a XX. és XXI. századi színházban sok esetben társult egyszerű fizikai közelítéshez: Artaud és Grotowski térkoncepciói megtörték a hagyományos nézőtér–színpad távolságon alapuló konszenzust, hiszen ők fontosnak tartották, hogy a néző kapcsolódjon az előadás aurájához és érzelmi, a percepció révén elért hatások által jusson el a katarzisig. Brecht ezzel szemben nem az érzelmi bevonódást tartotta célravezetőnek a néző befogadásélményével kapcsolatban: epikus színháza a néző gondolkodtatást célozta meg, ezzel határolódva el kora diktatórikus kommunikációjától.

André Lepecki *A tánc kifulladása* című művében ír arról, hogy egyes térkompozíciók milyen ideológiai felfogást kommunikálnak a néző felé. Lepecki szerint a vertikálisan építkező kompozíció a maszkulinitáshoz kapcsolódik, s vizuálisan hierarchikus gondolatiságot tükröz. Írásában kitér arra, hogy Pollock bravúrja épp az, hogy a vertikálisan elhelyezett vásznat horizontális síkra fekteti. Munkásságának csonkasága pedig épp abból ered, hogy az álló helyzetben alkotó, festéket fröcskölő művész képe mégis kötődik a patriarchális társadalom falloszszimbólumaihoz, s gyarmatosító magatartást tanúsít, amikor a fehér, érintetlen vásznat performanszjellegűen magáévá teszi. Lepecki Pollock ellenpéldájaként hozza fel Trisha Brown *It's a Draw/Live Feed* című performanszát, amelyet egy kiállítótérben valósított meg. Brown élő közvetítésben készítette el képzőművészeti alkotását egy lefektetett papíron. Táncmozdulatai közben olykor a padlón fekve, a papír határait nem mindig figyelembe véve rajzolt pasztellrúd és szén segítségével, az alkotás intimitását élő közvetítésben adta tovább a befogadónak. Brown így megtörte a kompozíció és az alkotás vertikalitását is, az egyetlen enyészpont helyett több perspektívában és több fókuszban láttat és kapcsolódik.[18]

Amikor a kortárs táncelőadásokban megszűnik az egyetlen enyészpontos perspektíva, a színpadon pedig többteres kompozíció alakul ki, az előadás kilép a politikai manipuláció és a fallokrácia árnyékából és egy

[17] Lepecki, *i. m.,* 12.

[18] Lepecki, *i. m.,* 127–148

heterarchikusabb[19] modellt közvetít, létrehozva ezzel egy emancipáltabb nézői közösséget.

De Keersmaeker koreográfiáinak térkompozícióin megfigyelhető, hogy előadásai általában véve „tömegeket", „csoportokat" mozgatnak, a koreográfiák pedig sok esetben váltogatják szinkron és aszinkron ellentétét. Ugyanakkor ezen kifejezések félrevezetők is lehetnek: az előadások esetében nem csupán két- vagy háromféle részkoreográfia egyszerre történő színpadi bemutatását jelenti, hanem azt is, hogy a táncosok egyenlőként léteznek a színpadon az előadás ideje alatti folytonos színpadi jelenléttel; mozgásuk olykor ugyanazon, olykor külön pályán halad; valamint néhol aktívabb, néhol passzívabb szerepkörben léteznek a térben. De Keersmaeker horizontális színpadi kompozíciói azonban nemcsak a heterarchikus koreográfiai modell kapcsán jelennek meg. A gyakran a padlóra felfestett mintázatok, melyek önállóan is műalkotások lehetnek egy távolabbi nézői perspektívából, táncosok által követett vonalak, amely kétdimenziós sík ábrák alapján kirajzolódik a háromdimenziós műalkotás – maga a tánc.

José Gil szerint a koreográfia nem nyelv, hanem annak írása. André Lepecki ezt azzal egészíti ki, hogy a koreográfia megidézi a nyelvet, mivel a koreografikust „egy előre meghatározott instrukciósorozat óvatos és szolgálatkész végrehajtásaként"[20] határozza meg. Visszautalva dolgozatom előző részére érdemes megfigyelni, hogy De Keersmaeker is hangsúlyozza művészetében és megnyilatkozásaiban azt, hogy a koreográfiát írásaktusnak tekinti. A nyelv mozgósít, perlokúciós hatással bír, a koreográfia pedig megmutathatja ezt. Lepecki *A tánc kifulladásá*ban Bruce Nauman 60-as évekbeli, videókazettára felvett, mozgásalapú performanszaival példázza a determináció és a repetíció eszközeivel felfedett „mozgósítható test" jelenségét. [21]

A XX. századi térkoncepciók egyik legmarkánsabb hagyománya Oskar Schlemmer nevéhez kötődik, aki a Bauhaus kiemelkedő alakja. Schlemmer elveti az ideológiai-hatalmi belső fegyelmezést, a testet jelként fogja fel. *Triadikus Balett* című előadása teljesen elveti a klasszikus balett szabályrendszerét. A táncra úgy tekint, mint olyan kísérleti lehetőségre, amely által

[19] Chantal Bilodeau, „Why I'm Breaking up with Aristotle", *HowlRound,* 2016. 04. 22.

[20] Lepecki, *i. m.,* 53.

[21] Lepecki, *i. m.,* 43-54.

megszűnik az absztrakt tér és az organikus testműködés közötti ellentét, a táncoló ember teste ugyanis beleszövődik az absztrakt térbe. Schlemmer a testen kívül helyezi el a középpontot, a pszichológia helyére a mechanikus működést helyezi előtérbe.[22] A kubisztikus térben a geometria uralkodik, és az, hogy a test, mint objektum hogyan tudja beleírni magát az őt körülvevő, formák és színek által uralt térbe.

A geometriai determinációt mint instrukciót De Keersmaeker is alkalmazza színes vonalakban megjelenő koreográfiai pályaként, melyeken a testek egy előre determinált pályán mozognak a színpadon. E látható instrukció értelmezéséhez Brecht színházesztétikáját hozom kontextusba. Brecht szerint az átélés nélküli játékmódot háromféle elidegenítő eszköz segítheti meg: az első a beszéd harmadik személybe való áttétele, a második a beszéd múltidőbe való helyezése, a harmadik pedig a szerzői instrukció felolvasása.[23] Bertolt Brecht, aki elsők között gondolkodott a nézői befogadásélmény diktatórikus determinációjáról, új színházesztétikát hozott létre, melyet nem csak rendezései és színházelméleti munkássága által, de drámaírói életműve segítségével is nyomatékosított. Brecht drámái a nézői elidegenítést alkalmazzák annak érdekében, hogy a színház valódi fórummá válhasson úgy, ahogy Brecht megálmodta. Brecht politikus színházat képviselt, a színház társadalomformáló szerepét elsődlegesnek tartotta. Ennek elengedhetetlen feltétele, hogy a néző kritikai magatartást tanúsítson.

Az instrukció láthatóvá tétele izgalmasan jelenik meg Tadeusz Kantor *A halott osztály* című előadásában, amelyben Kantor maga is része a színpadi térnek, s előadás közben is instruálja színészeit. Ennek oka nyilvánvalóan nem az, hogy Kantor színészei ne tudnák teljesíteni a rendező előre megadott instrukcióit. Kantor saját testét írja bele a térbe úgy, hogy közben nem zavarja meg az előadás menetét. Színházában a test nem jelenlét, hanem üzenet, a tér minden illúziónak ellenáll. A dráma már kész van, nélküle a színház pantomimmé válna, de a dráma maga nem helyezhető át az irodalmi, fiktív

[22] Ungvári Zrínyi Ildikó, *Bevezetés a színházantropológiába,* Mentor Kiadó, Marosvásárhely, 2011, 78.

[23] Bertolt Brecht, „Az elidegenítő effektust teremtő színművészet új technikájának rövid leírása". Bertolt Brecht, *Színházi tanulmányok,* Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1969, 158–177.

terepről a fizikai valóságba. Kantor színházában a szövegnek pusztán el kell hangoznia, minden változtatás vagy deformálás nélkül, ám maga a szöveg nem kötődik színházi cselekvéshez.[24] A szereplők pedig ebből következően is már eleve holtak, s csak annyi időre kelnek életre, míg a produkció megteremtődik.[25] Lehmann így fogalmaz: „Kantor a nemjátszás állapotát keresi, és átfogó cselekmény helyett expresszionista sűrítettségű jelenetekkel dolgozik, melyek a múltidézés kvázirituális formájába ágyazódnak"[26]

A kortárs európai színházban a szerzői instrukció jelenléte talán Tomi Janežič munkásságában van a legkoncentráltabban jelen. *No Title Yet* című rendezésében, amelyet a Szlovén Ifjúsági Színházzal együttműködve alkotott meg, tizenegy órán át beszélnek többnyire szexuális traumákról a *Don Juan* kapcsán. Az előadásban a pszichodráma eszközei jelennek meg, s tekintve, hogy Janežič maga is pszichoterapeuta, az előadásba szervesen épülnek be ezen elemek. A rendező maga is részt vesz az előadásban: instruál, játszik, kommunikál a közönséggel. A konvenció kialakításánál nagyon egzakt verbális kommunikációt használ. A színészek elsődlegesen mint színészek jelennek meg, karaktereiket magukra öltik s leteszik, akárcsak parókáikat, ami segít abban, hogy a közönség el tudja választani a személyes történetek előadóit azoktól az áldozatoktól, akik így vagy úgy megidéződnek a színpadon. A pszichodráma elemei legpontosabban a jelenetformálásoknál jelennek meg. Ezen jelenetekben így vagy úgy, de mindhárom fent említett brechti elidegenítési módszer megfigyelhető, továbbá a nézőközönség felé való kommunikáció és a songokhoz hasonlóan intermezzo funkcióval bíró jelenetecskék is. A traumák elmesélésében a jelenetet mesélő szereplő felkéri színésztársát, hogy játsszon el egy adott karaktert, instrukciók hangzanak el, a jelenet a szemünk előtt elevenedik meg. Ez utóbbi szemléletmód egyébként Van Kerkhoven szövegéhez is köthető: az előadás posztdramatikus, és az újdramaturgia jellemzi, mely az előadás elkészültét tekintve érvényesül. (Egyéves próbafolyamat és folyamatos munka eredménye e folyton változó „munkabemutató", amelynek „Még Nincs Címe"). Az előadás folyamatos önreflexív gesztusokkal működik, a színészek színészi folyamatokat fednek

[24] Pályi András, „Tadeusz Kantor »halálszínháza«", *Jelenkor,* LI/6 (2008), 719.

[25] Bakk Ágnes, *A happeningtől a halálszínházig,* www.mandarchiv.hu

[26] Lehmann, *i. m.,* 82.

fel a színpadon, a rendezői instrukciók láthatóvá, érzékelhetővé válnak, s az előadók olykor még erre is erős gesztusokkal reagálnak, például az egyik színész erősen performatív jellegű szólójában a rendezőt is behívja a játéktérbe, utalva a színészi kockázatvállalással járó rendezői instrukciókra. A Temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színház színészeivel megalkotott *1978* című produkció is erősen magán hordozza Janežič rendezői kézjegyét, itt e rendezői jelenlét leginkább a hangként megjelenő főszereplő által mutatkozik meg, s azáltal, ahogyan a szereplők karakterből karakterbe ugrálnak. Janežič mint hivatkozási alap van jelen: a láthatatlan rendező képét a láthatatlan főszereplő váltja fel, aki az előadás utolsó harmadában tűnik csak fel szereplőtársai között.

Amikor tehát De Keersmaeker vizuálisan megjelöli a táncosok mozgásának irányát és geometriai alakzatait, a kortárs európai színház azon trendjeit követi, amelyek az epikus színház alapjaiból kiindulva helyezik posztdramatikus alapokra a művészi önreflexivitást. Hans-Thies Lehmann szerint a posztdramatikus színház egyik kategóriájába tartozik a kinematografikus színház, melyet a kifejlett formalizmushoz köt. Ehhez tartozik a posztmodern tánc geometrikus, gépiesnek ható változata, amely redukált formai struktúrákon alapul.[27] E geometrikus struktúrát De Keersmaeker *Fase* című koreográfiájában kitűnően megfigyelhetjük.

A zene dramaturgiája – Minimalizmus és repetíció a *Fase* című koreográfiában

Anne Teresa De Keersmaeker *Fase: Four Movements to the Music of Steve Reich* című koreográfiáját New York-i tartózkodása ihlette, ahol megismerkedett Steve Reich együttesének tagjaival. A *Fase* négy tételből áll: *Violin Phase, Come Out, Piano Phase, Clapping Music*. A tánckettőst De Keersmaeker és Michèle Anne de Mey adták elő. Az előadást Brüsszelben mutatták be 1982-ben és De Keersmaeker karrierje szempontjából meghatározó jelentőségű volt, mert e koreográfia minimalista stílusa egész későbbi munkásságát jellemezte.[28]

[27] Lehmann, *i. m.,* 133.

[28] Sandra Genter, Ötven kortárs koreográfus, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2009, 182.

> Írtam Reichnek egy levelet, amelyben kifejtettem a csodálatomat és azt a vágyamat, hogy egy egész estét szenteljek a zenéjének, de ő soha nem válaszolt nekem. Be kell vallanom, hogy ekkor egy pillanatig én is kételkedtem abban, hogy Steve Reich zenéjével foglalkozzak. Abban az időben ő már népszerű volt és én is nagyon sok dolgot kedveltem a zenéjében: szerettem táncolni rá. Tetszett a folyamatkezelés és a struktúra, ami jellemezte. Minimalista, ugyanakkor a csúcsra járat valamit, abban az értelemben, hogy a minimális anyagot maximálisan kihasználja.[29]

Steve Reich 1937-ben született New Yorkban, tanulmányait filozófia, zenetörténet és zeneszerzés szakokon folytatta. 1965 és 1971 között írott műveivel az úgynevezett repetitív iskola, vagyis a zenei minimalizmus irányzatának meghatározó alakjává vált, csakúgy, mint Philip Glass és Terry Riley. A repetitív szó ebben a kontextusban a formára utal, a minimalista az anyag megválasztására.[30]

A *Fase* azért is meghatározó a korszak táncművészetére nézve, mert némiképp rehabilitálja a zene strukturális beépülését a táncműbe. A korszak nagy alkotói közül (részben Merce Cunningham munkásságának hatására) többen abszolút szabadsággal éltek a tánc és zene közötti kapcsolatot tekintve. A *Fase* Steve Reich zenéjének szerkesztési elve mentén építi fel saját dramaturgiai struktúráját, melynek legmeghatározóbb alapköve a repetíció. A koreográfia mozdulatok ismétléséből és halmozásából építkezik, mely kívülről tekintve állandóságot és folytonosságot láttat: a mozdulatok a jelenben maradnak. Bergson szerint egy adott cselekvés mindenképp a jelenben marad addig, amíg valamilyen hatást hoz létre.[31]

A repetíció dramaturgiai alapvetése De Keersmaeker egész pályáját meghatározta később. A koreográfus azonban más stílusjegyeit is a *Fase* munkafolyamatának tulajdonítja. A munkafolyamat leírásánál arról számol be, hogy ruhában táncolt, ruhája anyaga meghatározta a mozdulatsorok kialakítását, cipője nélkül a forgások pedig sértették a bőrt a talpán. A cipőben való tánc és a ruha anyagának természetes mozgása később több koreográfiájába is beépült.[32]

---

[29] Anne Teresa De Keersmaeker – Bojana Cvejic, *A Coreographer's Score,* Mercatorfonds – Rosas, Brussels, 2012, 25.

[30] Kroó György, *Steve Reich Tehillimje,* www.multesjovo.hu

[31] Henri Bergson, *Matter and Memory*, Zone Books, New York, 1991, 68

[32] De Keersmaeker – Cvejic, *i. m.,* 27.

A *Violin Phase* mozdulatait vizuális szempontból tekintve alapvetően a kör geometriai formája határozza meg. Ez a geometriai struktúra az, amely a tér és az idő organikus kontinuitását lehetővé teszi. A koreográfiában a felsőtest merev marad, a mozdulatok a gerincoszlopból implikálódnak. A karok többnyire lazán követik a felsőtest mozgását, ugyanakkor bizonyos mozdulatoknál a karok lendülete adja a következő mozdulat irányát. De Keersmaeker úgy fogalmaz, hogy a gerince tengelyén való forgás lehetővé tette számára, hogy folyamatosan irányt tudjon változtatni és különböző térbeli szögeket tudjon leírni a testével.[33] Ebben a koreográfiai rendszerben, e dinamikus repetitív megoldásokkal párosult geometriai „algoritmusban" minden apró változtatás hatással van a nézőre, legyen szó irányváltásokról, a kar pozícióváltásairól, esetleg a lábak lendületes felemelkedéseiről. De Keersmaeker teste szabályos mintázatokat ír le a térben, amelyek geometriai szervezettsége egyértelműen kiviláglik. A saját teste körül leírt körökön kívül a táncos tizenkét mozgásvariációban[34] írja le térbeli alakzatait, amelyek inkább az irányok, mintsem a mozdulatok váltakozásával jönnek létre.

A *Come out* a *Violin Phase*-hez képest sokkal inkább koncentrál a fejre, a könyökre és a kézfejre, hiszen a duettet egy-egy széken ülve adja elő a két táncos. A koreográfia megalkotásánál De Keersmaeker saját bevallása szerint egyrészt Pina Bausch *Kontakthof* című előadásából merített, ahol a székek fontos koreográfiai szerepet kapnak, másrészt Robert Wilson *Einstein on the Beach* című rendezése (azon belül is Sheryl Sutton és Lucinda Childs kettőse) inspirálta.[35] Robert Wilson időkezelése a „slowmotion" révén mindenképp hatással volt De Keersmaeker munkásságára, az idő kitágítása, a múló színpadi cselekvések örökkévaló jelenbe való átültetése alaptézise a flamand koreográfus művészetének. A *Come out* leginkább azért kiemelendő e négyes sorából, mert a geometrikus mintákat leíró kezek a *Rosas Danst Rosas* alapjaként szolgálnak majd, s bizonyos mozdulatok egészen egzakt módon köszönnek vissza a Rosas világhírű produkciójában.

A *Come out* megalkotásakor De Keersmaeker matematikai képletként felírható mozdulatokkal dolgozik, a két táncos A-B képletezésben leírható

[33] De Keersmaeker – Cvejic, *i. m.,* 27.

[34] De Keersmaeker – Cvejic, *i. m.,* 29–35.

[35] De Keersmaeker – Cvejic, *i. m.,* 37.

mozgásai először szinkronitásban, majd eltolt időszerkezettel működnek, a koreográfia egy pontján találkoznak, majd B-A képletben válnak szét ismét.[36] Ezen koreográfia (makro)dramaturgiája azonban nagyban kötődik Reich zenéjéhez, azaz a hangfelvételhez, amit a zeneszerző felhasznál. A hangfelvétel az 1964-es harlemi zavargásokhoz kapcsolódik, a Margit Sugar meggyilkolásával megvádolt hat fekete fiú (akik közül öten ártatlanok voltak az ügyben) tárgyalási anyagának egy részéről van szó. Steve Reich egy négy másodperces hanganyagot választ ki, amelyben Daniel Hamm mondja el, hogy az őt ért rendőri atrocitások bizonyításául felsértette a zúzódásait, hogy a vért bizonyítékul szolgáltassa: „*I had to, like, open the bruise up, and let some of the bruise blood come out to show them.*"[37] A koreográfia tovább értelmezi a Steve Reich által kialakított időhurkot. Az alkotás értelmezésének szempontjából itt is André Lepecki és Henri Bergson színpadi repetícióértelmezését használom. Lepecki szerint a 60-as évektől az előadóművészetek kérdése nem az volt, hogy valaki képes-e fizikailag valamire, hanem hogy tudja-e követni az előre meghatározott programot, példának okáért annak érdekében, hogy egy politikai-társadalmi szempontból lényeges történést életben tartson: „A múlt az, ami már nem cselekszik többé."[38] Úgy gondolom, hogy az ismétlődés ezek alapján a kortárs tánc egyik fontos dramaturgiai eszközévé vált a politikai állásfoglalás és (tágabb értelemben) a traumafeldolgozás tekintetében. A repetíció a társadalmi diskurzusokhoz kötődik, az aktivizmushoz és a pusztán esztétikai értéket képviselő táncszínháztól való eltávolodáshoz.

A harmadik szekció, a *Piano Phase* a fáziseltolódásra épül. Két táncos és két zongora kettőse ez, amelyben a karok merevebb mozgással vezetik a körkörös mozdulatsort, mely alapvetően három nagyon hasonló mozdulatból tevődik össze. A *Piano Phase* nem használ látványos lábmozdulatokat, a *Come Out*-hoz hasonlóan a kezek vezetik a mozgást és a *Violin Phase*-hez kapcsolhatóan leginkább a körkörös geometriai formák érvényesülnek.

---

[36] De Keersmaeker – Cvejic, *i. m.,* 39.

[37] Andy Beta, „Blood and Echoes: The Story of Come Out, Steve Reich's Civil Rights Era Masterpiece", *Pitchfork,* 2016. 04. 28.

[38] Lepecki, *i. m.,* 52.

A *Clapping music*, az előadás negyedik tétele Reich tapshangokkal megkomponált zenéjére épül, mely szintén fáziseltolódással él, azzal a különbséggel, hogy ebben az esetben a csúszás nem a tempó által jön létre. A mozgások jól artikulált vizuális megkomponáltsággal vezetik a táncost a színpad jobb oldalától a bal oldala felé. A *Clapping music* egzakt, ironikus utalással határolja el magát a klasszikus balettől: a spicc-cipőre utaló mozdulatokat tornacipőben hajtják végre egy laza, játékos ugrás által.

> A *Fase* volt az első darab, amelyben megtanítottam magam koreografálni […] Ha megkérdezel egy gyereket, hogy „Mi a tánc?", a válasza először a forgás lesz. A második talán az ugrás. Amikor a gyerekek táncolnak, többnyire a kezüket használva forognak. Tehát mondhatjuk, hogy a tánc a forgásról, az ugrásról és a karok mozgásáról szól, ahogyan a *Fase* is: A *Piano Phase* a „sétám a táncom"; a *Come Out* a kézzel való integetésről szól; a *Violin Phase* a forgásról; a *Clapping Music* az egyszerű, kezek segítségével végrehajtott ugrásról […] A tér egy olvasható geometriai logikával van megkomponálva […] Ez a koreográfia a kör sokrétű felfedezésével úgy bontakozik ki, mint egy rózsa, és bizonyos módon ez volt az előhírnöke annak, amit később *Rosas*-nak hívunk.[39]

Felhasznált irodalom

Anne Teresa De Keersmaeker's opening speech for EDN, https://www.youtube.com/watch?v=INHxrkpdWwA [2024.06.04.]

Bakk, Ágnes: A *happeningtől a halálszínházig,* http://mandarchiv.hu/cikk/3942/A_happeningtol_a_halalszinhazig [2024.06.04.]

Bergson, Henri: *Matter and Memory,* Zone Books, New York,1991.

Beta, Andy: „Blood and Echoes: The Story of Come Out, Steve Reich's Civil Rights Era Masterpiece", *Pitchfork,* 2016. 04. 28. https://pitchfork.com/features/article/9886-blood-and-echoes-the-story-of-come-out-steve-reichs-civil-rights-era-masterpiece/ [2025.07.04.]

Bilodeau, Chantal: *Why I'm Breaking up with Aristotle*. HowlRound, 2016. 04. 22. https://howlround.com/why-im-breaking-aristotle [2024.06.04.]

Bíró László: *Elbeszélés a játékfilmben,* Metropolis, I/2 (1997). https://metropolis.org.hu/elbeszeles-a-jatekfilmben [2025.07.04]

[39] De Keersmaeker – Cvejic, *i. m.,* 54.

Brecht, Bertolt: „Az elidegenítő effektust teremtő színművészet új technikájának rövid leírása". Bertolt Brecht: *Színházi tanulmányok,* Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1969, 158–177. [Walkó György]

Genter, Sandra: *Ötven kortárs koreográfus,* L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2009.

Homérosz: *Odüsszeia,* Európa Könyvkiadó, Budapest, 1957. [Devecseri Gábor]

Kaminski, Astrid: „Expressive Spirals, an interview with Anne Teresa De Keersmaeker", *Van-Magazine,* 2018. 04. 26. https://van-magazine.com/mag/anne-teresa-de-keersmaeker/ [2024.06.04.]

De Keersmaeker, Anne Teresa – Cvejic, Bojana: *A Coreographer's Score,* Mercatorfonds – Rosas, Brussels, 2012.

van Kerkhoven, Marianne: „Looking without Pencil in Hand", *On Dramaturgy, Theaterschrift,* 5–6 (1994), 9–35.

Van Kerkhoven, Marianne: „Van de kleine en de grote dramaturgie", *Etcetera,* XVII/68, 67–69.

Kroó György: *Steve Reich Tehillimje* https://multesjovo.hu/wp-content/uploads/aitfiles/2/9/29mj_1990_03v3.pdf [2024.06.04.]

Lehmann, Hans-Thies: *Posztdramatikus színház,* Balassi Kiadó, Budapest, 2009.

Lepecki, André: *A tánc kifulladása,* Kijárat Kiadó, Budapest, 2015. [Kricsfalusi Beatrix – Ureczky Eszter]

Martin, John: *The Modern Dance,* Dance Horizons, New York, 1972.

Nibbelink, Liesbeth Groot: *Over dramaturgie – een gesprek met Marianne van Kerkhoven,* 2005, https://dramaturgydatabase.hum.uu.nl/record/over-dramaturgie-een-gesprek-met-marianne-van-kerkhoven/ [2024.06.04.]

Pályi András: „Tadeusz Kantor »halálszínháza«", *Jelenkor,* LI/6 (2008), 719.

Ranciére, Jacques: *A felszabadult néző,* Műcsarnok Kiadó, Budapest, 2011. [Erhardt Miklós]

Ranciére, Jacques: *Az emancipált néző,* https://exindex.hu/nem-tema/az-emancipalt-nezo/[2024.06.04.] [Erhardt Miklós]

Trencsényi Katalin: „Kortárs dramaturgiák a big data korszakában, avagy a nem- euklidészi dramaturgia", *Játéktér,* 2020/nyár https://jatekter.ro/trencsenyi-katalin-kortars-dramaturgiak-a-big-data-korszakaban-avagy-a-nem-euklideszi-dramaturgia/ [2024.06.04.]

Ungvári Zrínyi Ildikó: *Bevezetés a színházantropológiába,* Mentor Kiadó, Marosvásárhely, 2011.

Adam Nagy

A konceptuális tánc – kapu a határok között[1]

Minden a konceptuális tánchoz vezetett

Habár az ún. táncfordulat[2] csupán néhány évtizede ment végbe, a táncművészet történetét több olyan fejlődési tendencia jellemzi, amelyek a mai napig jelen vannak, sőt továbbra is fejlődnek. A táncelmélettel foglalkozó kutatók a XXI. századot meghatározó újabb szakaszokat is azonosítottak, mint például az installatív, ökológiai, poszthumanista vagy archív fordulat. E korszerű irányzatokat azonban megelőzte a konceptuális fordulat, amely a XX. század kilencvenes éveiben bontakozott ki, s amely elemzésem központi tárgyát képezi.

A cseh tánctudós, Jitka Pavlišová[3] szerint „a konceptuális tánc a múlt század legvégén jött létre, és lényegében nem más, mint a XX. századi táncdinamikák domináns fejlődési szakaszainak következménye és megerősítése."[4]

A konceptuális koreográfia egyik legfontosabb alapelve, a negáció már a XX. század eleji táncmodernitásban is gyökeret vert. Ez a megelőző szabályok és elvek tagadását jelenti, amelyek a táncot és a táncost határozták

[1] The contribution is the output of the VEGA project 2/0049/22 Profiling Personalities of Slovak Dramatic and Operatic Theater. It was created as part of doctoral studies at the ÚDFV CVU SAV, v.v.i., supervised by Karol Mišovic.

[2] A táncos fordulat a XX. század elejét és a modern tánc megjelenését jelzi.

[3] Jitka Pavlišová kutatását a német nyelvű tudományos diskurzushoz sorolja. Vizsgálódása során tudatosan a német elméleti hagyományra épít, miközben alapvetően figyelmen kívül hagyja az anglo–amerikai irányvonalat, amely eltérő sajátosságokkal és elméleti kiindulópontokkal jellemezhető.

[4] Jitka Pavlišová, „»Tanec-koncept«, »ne-tanec« nebo »nová choreografie«? Aktuální německojazyčný teoretický diskurs v oblasti taneční performance", *ArteActa,* I/2 (2018), 2–17, 6.

meg és definiálták. A korábbi generációk tagadása a XX. század egészét végig kísérte. Isadora Duncan, Loïe Fuller és Ruth Saint Denis szabad tánca például még nem vetette alá magát semmiféle technikai előírásnak – mozgásuk csupán a szabadság áramlását követte. A későbbi kodifikáció és kötöttség azonban újra kiváltotta a modernisták generációjának tagadását.

> Ez az időszak egyben talán az első olyan példa is, amikor a negáció elve a táncban megjelent – azaz a szabad tánc azon sajátosságának kifejezett megfogalmazása, hogy miben különbözik attól, amitől el kíván határolódni.[5]

Míg Pavlišová a fent említett úttörő nőalkotókra és a szabad táncra építi téziseit, a magyar táncelméleti szakember, Czirák Ádám e kezdeteket Rudolf von Laban munkásságában és a Laban-kinetográfiában (Labanotation) véli felfedezni.

Laban a koreográfiát a mozgás és a gondolat egységes közvetítéseként értelmezte. Szerinte minden test hordoz valamilyen jelentést, amelyet fel kell tárni. Az ő koreográfiái az ikozaéder formájára épültek, ami lehetővé tette számára, hogy megbontsa a színpad és a nézőtér közti kapcsolatot. A táncos teste egyúttal képes volt projektálni önmagát a néző tudatába, így az élmény egyéni szinten is megvalósulhatott. Ahogy Czirák Ádám megfogalmazza:

> a középponti perspektíva diktálta rögzítettségével ellentétben a modern tánc előadóinak a testek és a tér állandó dinamikus kölcsönhatását, illetve a táncosok energetikus és kommunikációs potenciálját kifejeződésre juttatva kell szerveződniük. Amennyiben ez megvalósul, úgy a tánc Lábán szerint egy önálló, zenétől, narrációtól és normatív lépésfolyamatoktól független művészet státuszát éri el.[6]

A labanista hagyományhoz sorolható a német táncművész, Pina Bausch is, aki a táncszínház[7] fogalmát fejlesztette tovább. Nevéhez fűződik a tánctörténet egyik legismertebb idézete: „Nem az érdekel, hogyan táncolnak az

[5] Pavlišová, *i. m.,* 7.

[6] Czirák Ádám, „Bevezető gondolatok a kortárs táncművészet diskurzusairól". Uő. (szerk.), *Kortárs táncelméletek,* Kijárat Kiadó, Budapest, 2013, 9–48.

[7] A táncszínház kifejezés alatt a német Tanztheater kifejezést értjük.

emberek, hanem hogy mi mozgatja őket." E mondat tekinthető a konceptuális tánc egyfajta testi alaptézisének is. Bausch koreográfiáit rendszerint kérdésekre alapozta, melyekre a táncosoknak mozgással vagy verbálisan kellett válaszolniuk. Fő koreográfiai eszköze a „storytelling", azaz a történetmesélés volt – minden előadó saját valóságát és történetét képviselte. Például a *Kontakthof* (1978) című koreográfiájához három korosztályi változatot készített: egy fiatalokból, egy középkorúakból és egy idősebbekből állót. A fő téma a férfiak nők irányában tanúsított erőszakos viselkedése volt. A generációk saját testisége révén ugyanazon koreográfiát más-más jelentésrétegekkel tudta megtölteni.

A konceptuális tánc kialakulásához jelentősen hozzájárult az amerikai posztmodern tánc is. Ez a táncvonal az európai kontextusba elsősorban az improvizáció legitimálásának értelmezésével szivárgott át, különösen az előadás pillanatában történő rögtönzésre helyezve a hangsúlyt. Ezzel a szemlélettel már Merce Cunningham táncművész és John Cage zeneszerző is dolgozott. Alkotói módszereik – a véletlenszerűség és az improvizáció – meghatározó hatást gyakoroltak az amerikai tánc hetvenes és nyolcvanas évekbeli fejlődésére, és e hatás máig érzékelhető a világ színpadain. A szlovák közegben különösen erőteljesen honosodott meg a kontaktimprovizáció, a mozdulatok fragmentálása, valamint a narratív struktúrák használata. Jelentős szerepet játszott a folyamatban Yvonne Rainer is, aki nemcsak a fragmentált koreográfiai struktúrák képviselője, hanem a táncművészet előző generációinak egyik leghatározottabb kritikusa is. Ezt támasztja alá a *The no manifesto*[8] című programnyilatkozata, amely világosan kijelöli a konceptuális tánc határait és elutasítja a tánc reprezentatív, illusztratív szerepét. Az amerikai Grand Union csoportot tekinthetjük a kortárs tánc egyik előfutárának. Mindkét irányzatot a mozgásnyelv és a koreográfiai struktúra minimalizmusa jellemzi.[9]

[8] A kiáltvány teljes szövege a következő: „Nem a látványosságra, nem a virtuozitásra, nem az átváltozásra, nem a mágiára és az illúzióra, nem a sztárok csillogására és természetfelettiségére, nem az antihősiességre, nem a stílusra, nem a banalitásra, nem a néző ravasz elcsábítására, nem a különcségre, nem a mozgásra és a meghatottságra". Ld. Susan Au, *Balet a moderný tanec,* Verbunk, Bratislava, 2017, 165.

[9] Pavlišová, *i. m.,* 8.

Annak ellenére, hogy az amerikai és az európai tánchagyomány külön utakon fejlődött, a kortárs és konceptuális tánc keretében erőteljes kohézió figyelhető meg. A fiatal koreográfusgenerációk munkáiban különféle megközelítések szintézise jön létre. Céljuk nem az egyértelmű válaszadás, hanem sokkal inkább a tánc lehetőségeinek demonstrálása – annak bemutatása, mivé vált, nem pedig az, hogy micsoda volt egykor.

A nem-tánc mint új tánc

Az amerikai képzőművész, Sol LeWitt így határozta meg a konceptuális művészet lényegét:

> A konceptuális művészetben az ötlet vagy a koncepció a mű legfontosabb része. Ha egy művész konceptuális módon alkot, az azt jelenti, hogy minden ötlet és megoldás előre rögzített, a megvalósítás pedig csupán mechanikus folyamat. Az ötlet válik a művet létrehozó gépezetté. Ez a művészettípus nem teoretikus, nem valamely elmélet illusztrációja: intuitív, mindenféle mentális folyamatot magában foglal, és nem rendelkezik konkrét céllal. Többnyire nem függ az alkotó kézműves ügyességétől. A konceptuális művészet alkotója szellemi szinten szeretné érdekessé tenni művét a befogadó számára, ezért általában azt akarja, hogy az érzelmileg érdektelenül hasson. Az azonban alaptalan állítás, hogy a konceptuális művész untatni kívánja a közönséget. Az emocionális sokk elvárása – amelyre az expresszionista művészet nevelt bennünket – csupán akadályozná a nézőt a mű lényegének megértésében.[10]

LeWitt megállapítása alapján a konceptuális művészet kulcsfontosságú aspektusa az alkotói folyamat maga. A konceptuális tánc azonban tovább lépett ezen, és problematizálta, sőt részben eliminálta is a műfaj saját fő kifejezőeszközét – magát a táncot. Ennek eredményeként számos koreográfiát már a „nem-tánc" kategóriájába sorolunk.

> A kortárs tánc elméletében tehát a koreográfia nem jelöl mást, mint a kutatás mezejét, a mozgás és szemlélődés terét, egy, a testek és tárgyak, valamint a táncos és a néző kapcsolatáról való gondolkodás időben behatárolt keretét. Tény azonban, hogy ez a keret a legtöbb

[10] Lewitt Sol, „Paragraphs on conceptual art", *artforum.com.*

> koreográfus munkájában a kritika tárgyává is válik, és lehetőséget teremt a tánckonvenciók szubverzív kritikájára, a mindennapi mozgásminták reflexiójára és új mozdulatkonstrukciók felderítésére.[11]

A táncművészetet végig kísérő százéves negációs folyamat csúcspontja a tánc eliminációjához vezetett, valamint a tánc mint művészet társadalmi státuszának nyílt kritikájához. Pavlišová úgy fogalmaz:

> A modernizmustól kezdve a negáció elve érvényesül: negativitás, nem-táncszerűség, mozdulatlanság, hiány, kritikai praxis, 'exhausting dance', lezáratlanság, deformált koreográfia, nulla figura, nulladik pont, null események, álló aktus, láthatatlanság, disfigure-performance, illetve a meg nem mutatott, elő nem adott és ki nem fejezett produktivitás.[12]

A tánc eliminációja Petra Fornayová munkásságában

Petra Fornayová[13] koreográfusi életművében fokozatosan elmozdult a tánc kifejezőeszközeinek radikális redukciója, illetve azok teljes eliminációja felé. A *Hlbinné porušenie epidermy* (*Mély epidermális sérülés*, 2006) című művében – amely a Divadelná Nitra nemzetközi fesztivál felkérésére készült – a tánc csupán az előadás első tíz percében jelenik meg; ezt követően egy monodráma következik. A későbbi *The end the end* (2018) című darabban a koreográfus még tovább redukálta a mozgásrepertoárt: a tánc itt már kizárólag sétára és futásra korlátozódik. Hasonló minimalizálás figyelhető meg a *Manifesto of possibilities* (2019) című munkában is, amelyben a koreográfiai anyag csupán a mindennapi mozdulatokra épül, ezek azonban ritmikusan és rendszerszerűen strukturálódnak, hasonlóan, mint Trisha Brown *Accumulation* (1971) című darabjában.

---

[11] Czirák, *i. m.,* 9–48.

[12] Pavlišová, *i. m.,* 13–14.

[13] Petra Fornayová (1972) szlovák koreográfus, táncművész, performer, színésznő, táncpedagógus, valamint a kortárs tánc nemzetközi fesztiválja, a NuDanceFest igazgatója. Tanulmányait a Comenius Egyetem Jogtudományi Karán végezte, majd a Pozsonyi Zeneművészeti Egyetem táncszakán folytatott interfakultás képzést. Részt vett a németországi Düsseldorfban és Arnhemben működő European Dance Development Centre programján, valamint egy művészeti menedzsmentre fókuszáló képzésen Párizsban. Táncművészi pályafutását Zuzana Hájková együttesében kezdte.

A tánc legteljesebb mértékű kihagyását és eliminálását Fornayová az *S4* (2022) című projektjében valósította meg. A fiktív S4 elnevezésű tér megnyitó ceremóniáját tematizáló esemény egyértelműen egyfajta konceptuális installációként értelmezhető, melynek célja az volt, hogy felhívja a figyelmet a szlovák kortárs táncművészet infrastrukturális hiányosságaira. Az eseményre a pozsonyi Kunsthalle lépcsőházában került sor. A koreográfus így fogalmazott:

> Úgy gondoltam, ha negyed évszázad alatt a kulturális minisztérium nem reagált a statisztikailag megalapozott, súlyos érvekkel alátámasztott kérésünkre, amely egy Táncközpont létrehozására irányult, talán reagálnak rá egy jól időzített tréfa nyomán. Megfordítottuk az egészet. Úgy tettünk, mintha egy új helyet nyitnánk meg, és mivel ez egy állami intézmény területén zajlott, reméltük, hogy valaki észreveszi.[14]

Az installációt hat televíziós képernyő alkotta, amelyek azokat a tereket mutatták be, amelyek korábban a kortárs tánc bemutatásának szolgálatában álltak, például a Divadlo Aréna vagy az elledanse.[15] A nézők szabadon mozoghattak a képernyők között, miközben szembesültek a kortárs tánc számára rendelkezésre álló fizikai terek hiányával. Ezzel egy időben megjelentek a táncosok, akik giccses, popvideóra emlékeztető koreográfiát adtak elő, parodisztikus hatást keltve. Az előadás során a nézők egy galériába jutottak, ahol olyan elismert szlovák táncművészek portréi voltak láthatók, akik külföldre költöztek, és soha nem tértek vissza Szlovákiába. Az installáció semmiféle hagyományos koreográfiai jegyet nem hordozott; sokkal inkább performatív eseményként vagy happeningként volt értelmezhető. Minden elem – az időpont, a térhasználat, a szöveg, a mozgás

[14] Cvečková K. Katerína, „Petra Fornayová: Priestor S4 existuje, či sa tam bude hrať alebo nie", *www.mloki.sk*, 2022.07.08.

[15] Az 1990-es években az Aréna Színházat a pantomimművész Milan Sládek vásárolta meg, aki felajánlotta a színháztermet a kortárs táncművészek számára. Rendszeresen megrendezték ott a Tánc az Arénában (Tanec v Aréne) táncfesztivált. A színház azonban a pozsonyi régióhoz került, ahol a pályázatot Juraj Kukura színész nyerte el. Vezetése alatt a kortárs táncot Jan Ďurovčík kommersz koreográfiái cserélték le. Az elledanse volt az első pozsonyi táncszínház. Šárka Ondrišová koreográfus alapította, aki egy vágóhidat alakított át színházzá. Anyagi támogatás hiányában helyiségei ma fitneszközpontként működnek.

és a közönségre gyakorolt hatás – a konceptuális keretrendszert szolgálta, amely a táncművészeti közösség követeléseinek állami ignorálását tematizálta.

Hol helyezkedik el ma a tánc a társadalomban?

Az *S4* című performansz középpontjában olyan kérdésfelvetések állnak, amelyek alapvető jelentőséggel bírnak a konceptuális tánc koreográfusai számára: Mi a tánc? Miért van szükség táncra? Milyen szerepet tölt be a tánc a társadalomban? Ezek a kérdések képezik e táncfelfogás tézisalapját, s a koreográfusok e kérdésekre keresnek választ saját alkotásaikban.

> A hagyományos és konvencionális prezentációs és értelmezési eljárások ebben az összefüggésben dekonstruálódnak annak érdekében, hogy új módszerek jöjjenek létre – illetve, hogy e jelentésközvetítési folyamat komplexebb vagy alternatív módon történő újrafelfedezése váljon lehetővé.[16]

A Fornayová által képviselt művészi attitűd elutasítja a színházi stilizációt, helyette a természetességre helyezi a hangsúlyt. Ebből kifolyólag előadásai gyakran nyers dokumentumként hatnak, amelyek a jelenkori ember létét egy diszfunkcionális társadalmi rendszerbe helyezi. Fornayová azonban soha nem alkalmaz túlzó drámai eszközöket vagy patetikus hangnemet: műveiben a humor, a szarkazmus és az irónia dominál. Ez alól nem kivétel az *Opernball* (2016) című alkotása sem, amely pályafutásának egyik legjelentősebb koreográfiája, s amelyben a művésznő a számára már korábban is meghatározó témák – mint a kommercializáció vagy a művész társadalmi pozíciója – feldolgozásával foglalkozott.

Az előadásban Fornayová mellett Soňa Ferienčíková táncművész, Monika Haasová színésznő és a magyar táncos, Péter Cséri is szerepelt. A darab a bécsi Operabál kontextusában helyezkedik el, amelynek megnyitóját kivetítőn láthatta a közönség. A bécsi elit lenyűgöző balettelőadásokat figyelt, többek között a *Hattyúk tava* híres pas de deux-jét. A koreográfus ennek kapcsán azt az álláspontot fogalmazta meg, hogy a tánc mára

[16] Jitka Šťávová, „Rozumíme současnému tanci? ", *Taneční zóna,* XV/1 (2011), 15–23, 18.

csupán esztétikai funkciót betöltő, luxusjellegű kereskedelmi termékké vált. A romantizált képet Fornayová parodisztikus módon kezdte lebontani: klasszikus balett technikát karikírozott, a negáció elvét beemelve a koreográfiába. Hozzá csatlakozott Feriencíková és Cséri is, azonban tánctechnikájuk minősége érezhetően magasabb színvonalat képviselt. Különösen kiemelkedett Feriencíková, aki a báli nagyestélyiben is könnyed és törékeny volt, akár egy romantikus szilfid. „Emellett kölcsönösen imitálják és parodizálják egymás tánctechnikáit és stílusait – a klasszikustól kezdve a modernen át a kortárs táncig – Vivaldi és Bizet kíséretében."[17] A koreográfus ezen túlmenően párhuzamot vont a tánc és a futball társadalmi percepciója között is, hogy rámutasson a kortárs táncművészet iránti érdektelenségre. A négy előadó dermedten állt a kivetítő előtt, amelyen egy futballmérkőzés zajlott – és teljesen elnyomta a színpadon zajló koreográfiát. Fornayová meglátása szerint a tánc fokozatosan elveszíti művészi értékét, ezért koreográfiájában annak új helyét és funkcióját kutatja a társadalmi térben.

Petra Fornayová rendszeresen dolgozik nyitott koreográfiai formákkal. Műveit gyakran fragmentálja, széttöri zárt struktúrájukat, miközben tudatosan kerüli a moralizáló, didaktikus lezárásokat. A koreográfia zárlata ugyanakkor sohasem esetleges – a mű gondolati magvát következetesen és pontosan artikulálja. Ezt jól példázza a *Pilgrimage of M&H* (2022) című alkotás, amely a Santiago de Compostela-i zarándoklat kortárs recepcióját tematizálja szatirikus-kommentári gesztussal. Az egyre nagyobb népszerűségnek örvendő zarándoklat mára lassan elveszítette eredeti spirituális dimenzióját, és inkább turisztikai, illetve sporteseményként van jelen a köztudatban. A darabból egyértelművé válik, hogy a performerek – Monika Haasová és Heidi Šinková – motivációja nem a spirituális elmélyülés, hanem „a ruhák újrahasznosításának eszméjének terjesztése az M&H társaság keretein belül, amely Európa-szerte rendelkezik ruházati üzletekkel – amint azt a kivetített térkép is demonstrálta."[18] A rendező ezen keresztül a globális cégek azon marketingstratégiáit mutatta be, amelyek súlyos

[17] Dáša Čiripová, „To podstatné je v nás", *Kød – konkrétne o divadle,* X/7 (2016), 24–26, 24.

[18] Marek Godovič, „Stačí o tom hovoriť a nemusíme tam ani by", *mloki.sk,* 2022.12.30.

társadalmi és környezeti problémákat használnak fel saját márkájuk vagy termékeik láthatóvá tételére. A performansz során a két szereplő a pozsonyi Eurovea bevásárlóközpont közelében található Milan Rastislav Štefánik-szobortól indulva gyalogolt el a Jakab téren található Štúdio 12 színházig. A koreográfia ezzel megfordította a zarándoklat hagyományos irányát: a résztvevők mintha épp most tértek volna vissza Spanyolországból, az előadás pedig az ezer kilométeres út utolsó szakaszát rekonstruálta. A célnál moderált beszélgetésre került sor Petra Fornayovával, amely a Művészeti Alapot, illetve a márkát is érintette.

> De ha rájövünk a misztifikáció elvére, könnyedén végig vezethet bennünket a jelenkor számos témáján: az ökológiai és társadalmi aktivizmuson, az elkeseredett, de hiábavaló spirituális keresésen át egészen a kommercializmusig és felszínességig.[19]

A *Pilgrimage of M&H* Fornayová eddigi legkevésbé táncszerű koreográfiájának tekinthető. A koncepció, valamint a két performertest vált a színpadi megnyilvánulás egyedüli hordozójává – amelyek a fizikai kimerültség ellenére is végig vitték a marketingdiskurzust. Ugyanakkor éles kritikát fogalmaztak meg a szlovák művészeti szféra, különösen az állami támogatási rendszer (Fond na podporu umenia) irányában, amelyben gyakran fontosabbak a pályázati határidők betartása, mint a tényleges művészi minőség.

Czirák Ádám elemzése alapján Fornayová koreográfiái

> valóban a tánctól megfosztott táncosok és a táncosoktól megfosztott tánc retorikáját követik, hiszen nem a testek „jönnek mozgásba", hanem a jelentések, a referencialitás vektorai, a színrevitel és a koreográfia definíciói vagy a (nézői) gondolkodás. [...] nem az artikuláció tárgyát, hanem annak aktusát helyezi előtérbe, és azáltal, hogy aktívan bevonja a nézőket a jelentésalkotási folyamatba, komplex kritikai gyakorlatot valósít meg: cselekmény, érzelmi kifejezések, táncmozdulatok és mimetikus ábrázolás híján az észlelés és az értelmezés nem a reprezentáció keretein belül, hanem a színház és a tánc metanyelvi szintjén mozog. A kinesztézia tagadása és eliminálása, a lassúság, valamint a kendőzetlen ismétlődések ugyanis mind-mind a tánc elementáris feltételeit teszik

[19] *Uo.*

közszemlére, s ez az esztétikai program azon a felismerésen alapszik, hogy a tánc lehetőségei csakis hiányuk móduszában tűnhetnek fel.[20]

Nincs többé társadalmi konvenció

A test a koncepció hordozójává válik. Az üzenet központi elemévé lép elő, és a zene, valamint a koreográfia vizuális nyelve mellett az értelmezés centrális pillérévé válik. Minden test sajátos jegyekkel rendelkezik, melyeket nem lehet elfedni vagy eltüntetni. A cél éppen ezek kiemelése, és az ezekre épített koreográfiai tengely megalkotása.

> Mindenekelőtt a táncos test – más művészeti ágak anyagaival és eszközeivel ellentétben – rendkívül komplex és ellentmondásos jelenség és konstrukció, mivel egyszerre a mozgás forrása és anyaga, végrehajtója és kezdeményezője, médium és eszköz, energiaátalakító és szobrászi forma, energetikai mező és alak, s mindezen szerepében ingadozik a feltételesség és közvetlenség, az idegen és saját nyelv, az érzékiség, az én és a világ, az intuíció és a kódolás, a teljesség és a tagoltság között. A táncban a testek tehát egy önkényes és végletekig ellentmondásos feszültségtérbe helyeződnek fizikai adottságok, minták, normák és instrukciók által, miközben – akár önmozgóként, akár mozgatottként – a belső és külső erők között oszcillálnak.[21]

Az emberi test számos olyan referenciapontot hordoz, amelyek a társadalomban kódoltak. Ezáltal gyakran nemcsak szemiotikus jelként funkcionálnak, hanem a koreográfiának új dimenziót is kölcsönöznek. Ez megfigyelhető például Jérôme Bel *The show must go on* (2001) című művében, ahol körülbelül húsz táncost helyezett a színpadra, akik fülhallgatóval hallgatták a zenét, majd folyamatosan elkezdték dúdolni, később énekelni a saját dalukat. A koreográfiát örömódaként lehet értelmezni, mert nem a mozdulatok tökéletességéről szólt, hanem a hétköznapi tánc megjelenítéséről a buszmegállóban vagy a pénztár előtti sorban. A zene a hétköznapiság felfrissítő eleme, amely mindenkiből eltérő, mégis természetes és tiszta mozgást vált ki.

[20] Czirák, *i. m.,* 9–48.

[21] Pavlišová, *i. m.,* 11.

Hasonló elvet alkalmazott Petra Fornayová a *Dance with Changing Parts* (2015) című koreográfiájában, amely a szlovák Cluster ensemble zenei formációval együttműködésben született. A zenészek, Ivan Šiller és Fero Király vezetésével, főként a XX. századi zenére összpontosítanak. Már a koreográfia címe is utal Philip Glass amerikai zeneszerző *Changing Parts* című darabjára. Fornayová két síkon dolgozott a tánccal. A táncos testet videóprojekció segítségével tematizálta, melyen ismeretlen táncosok kidolgozott testrészeinek torzói jelentek meg. Itt szintetizálódik a precíz koncert és a test jelenléte. A zene partnerként működik, dramaturgiai ellenpontként minden egyes táncmozdulathoz. Később a vetítés pusztán különböző kéz- és testgesztusok sorozatára redukálódik, melyek első pillantásra nem értelmezhetők. Susanne K. Langer amerikai filozófus szerint azonban a gesztus „csak a koreográfus szándékán keresztül válik tánccá, amikor általa azt az illúziót kelti, amelyet művészi kifejezésnek nevezünk. Csak ezzel az illúzióval válik a tánc művészetté."[22] Ennek értelmében a homályos táncgesztusokat is a test tökéletlenségére utaló, nem teljesen végrehajtott mozdulatokként lehet értelmezni. Ugyanakkor ezek a gesztusok utalnak a médiumok mulandóságára és megbízhatatlanságára is. Miközben a zenekar folytatta az előadást, a vetítés fokozatosan eltűnt, és táncosok vették át a szerepét a színpadon. A szereplők sokszínűsége – köztük professzionális táncosok, mint Soňa Ferienčíková, Monika Čertézny, Jana Tereková, Radoslav Piovarči, valamint számos nem hivatásos résztvevő – tovább növelte a darab komplexitását. Fornayová koreográfiája Belhez hasonló módon építkezett: a szereplők sakktáblaszerű elrendezésben álltak, meneteltek vagy kezüket emelték. A koreográfiában a testeket olyan agresszió éri,

> amely tagadja az érzéki örömöt és az individuális testérzékelést a működőképes munka- és tánctest javára, miközben empatikus módon láthatóvá teszi a formalizáció által leigázott egyéni testet. Nyilvánvalóvá válik, hogy a formalizáció – az esztétikai külső megjelenés spontánnak ható, de feltétlen aspektusa – matematikai vagy ornamentális struktúraként individualizáló esztétikai hatásokat is kelt.[23]

[22] Marta Poláková, „Čo je tanec? (2. časť)", *Tanec,* VI/4 (2019), 29–33, 29.

[23] Hans-Thies Lehmann, *Postdramatické divadlo,* Divadelný ústav, Bratislava, 2007, 255.

Az egyes koreográfiai gesztusok egymásra épülnek, hasonlóan a „mexikói hullámhoz", vagy a *The show must go on* énekeihez. Bel esetében minden dal, Fornayovánál minden gesztus lehetővé teszi, hogy

> a testre úgy tekintsünk, mint egy mondatra, amely arra ösztönöz minket, hogy folyamatosan lebontsuk betűkre, majd ezek újabb és újabb kombinálásával végtelen számú anagrammát hozzunk létre, amelyek magukban hordozzák az eredeti mondat tartalmát.[24]

Mindkét alkotómunkáját az ún. fenomenális test fogalmával való munka jellemzi, amelyet Erika Fischer-Lichte német színháztudós határozott meg.[25] E megközelítésben a test elveszíti szemiotikai funkcióját, és nem redukálható jel szintjére. A test mindig jelenlévő anyagként jelenik meg, saját fiziognómiai természetében, nem csupán jelentéshordozóként.

Petra Fornayová *Hlbinné porušenie epidermy* (2006) című műve egy olyan koreográfiával indul, amely metaforikusan a test ódájaként is értelmezhető. A félhomályban táncoló meztelen előadó nőies idomait és nőiességét hangsúlyozza, ezzel tudat alatt a tánc esztétizáló természetére is utalva. Saját testén keresztül univerzális nőképet alkotott, tematizálva a női törékenységet és szépséget. A koreográfia hátralévő része monodrámaként bontakozik ki, amely a nőkkel szembeni férfi és társadalmi elvárásokról szól. Egy kozmetikai táskából tablettákat, vitaminokat és táplálékkiegészítőket vett elő – mindezt azért, hogy egészséges, és főleg szép maradjon. Mindezt iróniával és szarkazmussal fűszerezve kommentálta.

> A nárcizmus tökéletes képe, amely annyira jellemző a mai társadalomra, egy olyan Hófehérke-mesével zárul, amelyben a gonosz mostoha sosem válik tragédia okozójává, mert a tükör soha nem mondja: „Szép vagy, úrnőm, de Hófehérke a legszebb…"[26]

Fornayová legutóbbi koreográfiái közé tartozik a *Manifesto of possibilities* (2019). Emberi testek és dokumentarista vetítés segítségével szólalt meg a bársonyos forradalom utáni Szlovákiáról és annak tragikomikus társadalmi állapotáról. Kompakt alkotást hozott létre, amely a forradalom

[24] Šťávová, *i. m.,* 20.

[25] Ld. Erika Fischer-Lichte, *A performativitás esztétikája,* Balassi Kiadó, Budapest, 2009.

[26] Daniela Zilvarová, „Štyri (+1) dni tanca pre vás", *Salto,* V/1–2 (2007), 14–17, 17.

utáni közelmúlt szlovák történelméről szólt – privatizációról, korrupcióról, oligarchákról. A koreográfiában három nem táncos szereplőt (Soňa Macejáková, Libuša Puškárová és Jana Machútová) alkalmazott, kiemelve a generációk közötti párbeszédet. Az idősebb résztvevők többnyire ültek és szemlélték az eseményeket, akárcsak a szocializmus bűneit és a kilencvenes évek maffiapraktikáit. Egyedül Soňa Macejáková – aki Szlovákia egyik legidősebb maratonfutója – kivételként folyamatos köröket futott a színpadon. A legfiatalabb táncosnemzedék (Soňa Kúdeľová, Anna Čonková és Silvia Sviteková) az aktív erőt képviselte, amely képes lehet a szlovák mentalistás irányát megváltoztatni. A *Manifesto of possibilities* installációs jelleget is öltött.

> A megállás elve – élő szobrok vagy képek formájában – a szobrászat és festészet anyagiságának megvalósítása, amely összefügg a test, mint művészi objektum kiállításának installációs szemléletével és a konceptuális fordulat eszméjével.[27]

Minden egyes szereplő repetitív mozdulatokat hajtott végre azonos időközönként. A táncosok közös, rendszerezett, de szaggatott variációkat alkottak, mintha valaki állandóan gátolná őket a szabad mozgásban. Az egész darab úgy működött, mint egy precízen beállított gépezet, ahol minden gesztusnak megkérdőjelezhetetlen jelentése volt, így megrajzolva a kortárs Szlovákia képét.

> A konceptuális tánc tehát nem stílus és nem is mozgalom, hanem a koreográfusoknak az a kilencvenes években kialakult csoportja, akik egyszerre fordultak szembe a modern és a posztmodern mozgástradíciókkal, valamint határolódtak el a tánc intézményesült keretfeltételeitől. Összeköti őket a filozófiában és a kultúratudományok elméleti diskurzusaiban való jártasság, az együttműködésre való hajlam és a nemzetközi kapcsolatok építése. „Ha értelmet akarunk adni a »konceptuális tánc« fogalomhasználatának" – írja Gerald Siegmund –, „akkor meg kell vizsgálnunk, illetve meg kell kérdőjeleznünk mind az uralkodó mozgástechnikákat, az általuk létrehozott normatív testképeket és

[27] Tereza Richterová, „Zastavení v prostoru a čase: Instalativní obrat v současném tanci a performanci". Jitka Pavlišová (szerk.): *Aktuální tanečněvědný diskurz. Obraty v současném tanci,* Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc, 2021, 31–44, 34.

azok társadalmi jelentőségét, mind pedig a színházban észlelt testek domináns befogadói módozatait."[28]

Összegzés

A kutatás eredményei azt mutatják, hogy a konceptuális tánc, amely a XX. század kilencvenes éveiben jelent meg a modern és posztmodern tendenciákra adott reakcióként, radikális elmozdulást képvisel a koreográfia mint művészi nyelv értelmezésében. Petra Fornayová alkotói gyakorlatának elemző olvasata alapján megállapítható, hogy művészi megközelítése a konceptuális tánc alapvető elveit tükrözi: a mozgás tagadását, az expresszivitás eliminációját, a forma fragmentálását, valamint a jelentés fókuszának a mozgásstruktúráról a gondolati keretre történő áthelyezését. Fornayová tudatosan dolgozik a mindennapi gesztus eszköztárával és az intermediális nyelvhasználattal, amelyen keresztül a tánc befogadásának megszilárdult normáit kérdőjelezi meg. Művészete világosan demonstrálja, hogy a tánc nem szükségszerűen redukálódik puszta mozgásra, hanem működhet konceptuális apparátusként is, amely képes társadalmi, politikai és művészeti kritikát artikulálni. E megközelítés értelmében Fornayová alkotói munkássága a kortárs performatív gondolkodás különösen releváns irányvonalát képviseli.

Felhasznált irodalom

Czirák Ádám: „Bevezető gondolatok a kortárs táncművészet diskurzusairól". Uő. (szerk.): *Kortárs táncelméletek,* Kijárat Kiadó, Budapest, 2013, 9–48.

Cvečková K, Katerína: „Petra Fornayová: Priestor S4 existuje, či sa tam bude hrať alebo nie", *www.mloki.sk*, 2022.07.08. https://mloki.sk/petra-fornayova-priestor-s4-existuje-ci-sa-tam-bude-hrat-alebo-nie/ [2025.02.20.]

Čiripová, Dáša: „To podstatné je v nás", *Kød – konkrétne o divadle*, X/7 (2016), 24–26.

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

[28] Czirák, *i. m.,* 9–48.

Godovič, Marek: „Stačí o tom hovoriť a nemusíme tam ani byť“, *mloki.sk*, 2022.12.30. https://mloki.sk/staci-o-tom-hovorit-a-nemusite-tam-ani-byt/ [16.05.2025]

Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatické divadlo,* Divadelný ústav, Bratislava, 2007.

LeWitt, Sol: „Paragraphs on conceptual art ”, *artforum.com.* https://www.artforum.com/features/paragraphs-on-conceptual-art-211354 [2025.02.20.]

Pavlišová, Jitka: „»Tanec-koncept«, »ne-tanec« nebo »nová choreografie«? Aktuální německojazyčný teoretický diskurs v oblasti taneční performance“, *ArteActa,* I/2 (2018), 2–17.

Poláková, Marta: „Čo je tanec? (2. časť)”, *Tanec,* VI/4 (2019), 29–33.

Richterová, Tereza: „Zastavení v prostoru a čase: Instalativní obrat v současném tanci a performanci”. Jitka Pavlišová (szerk.): *Aktuální tanečněvědný diskurz. Obraty v současném tanci*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc, 2021, 31–44.

Šťávová, Jitka: „Rozumíme současnému tanci?”. *Taneční zóna,* 15 (2011), 15–23.

Zilvarová, Daniela: „Štyri (+1) dni tanca pre vás”, *Salto,* V/1–2 (2007), 14–17.

Szilágyi Zsófia Emma

A meghatározhatatlanság és személytelenség színházi alternatívái Bodó Viktor két Kafka-adaptációjában

Tanulmányomban Bodó Viktor két hazai Kafka-rendezésének, a *Ledarálnakeltűntem* (Katona József Színház Kamra, 2005) és *A kastély* (Vígszínház, 2022) előadásainak összehasonlító elemzését végzem el, mindkettőt összevetve a referenciájukként szolgáló regénnyel. Célom egyrészt az, hogy bemutassam, Franz Kafka regényeinek színpadképessége épp megfejthetetlenségükben rejlik, másrészt hogy felhívjam a figyelmet arra, hogy az adaptálás nem csupán egy forrásanyag másik médiumba való áthelyezését jelenti, hanem egy olyan folyamatot is, amely a nézőnek új értelmezést kínálva kapcsolódik be egy már korábban megkezdett párbeszédbe.

Az üres szöveghelyekben rejlő potenciál

Franz Kafka szövegeinek szenvtelen, rendkívül tárgyilagos szépírói hangvétele, rajzainak – amelyekre szimplán „magánjelrendszerként" utal[1] – trivialitása és talányossága erősen csábít a spekulációra, szimbolikus és allegorikus jelentéstartományok megképzésére. Mindamellett, hogy Kafka szövegei csupa meghatározhatatlanságokból állnak, regényeit és elbeszéléseit üresen maradt helyek szervezik, amelyeket az olvasó értelemmel tölt ki, „azaz voltaképp megerőszakolja a szöveg hermeneutikai struktúráját, és a számára ismerős tapasztalati mintákra redukálja azt".[2] Bodó azonban

[1] „Rajzaim nem képek; az egész nem más, mint egy magánjelrendszer." Gustav Janouch, *Beszélgetések Kafkával,* Gondolat Kiadó, Budapest, 1972, 58.

[2] Ritchie Robertson, „A per". Michael Müller (szerk.), *Interpretációk. Franz Kafka regények és elbeszélések,* Láva Kiadó, Budapest, 2006, 68–98, 81.

ennek épp az ellenkezőjét teszi: az üres szöveghelyekre nem sztereotip motívumokat, hanem rendezői formanyelvének unikális elemeit építi be – csak úgy, mint Szikora János az 1978-as pécsi *Per* rendezésében, ahol „a díszlettervező Rajk Lászlóval korokon átívelő stílusjegyekkel, képzőművészeti utalásokkal tette időtlenné az előadást”[3]. Bodó színházesztétikájának jól ismert jellemzője a néző kulturális emlékezetére való hagyatkozás, azaz a vendégszövegek alkalmazása. *A kastély*ban és a *Ledarálnakeltűntem*ben ezek visszatérően olyan – filmekből, sorozatokból, zenékből, musicalekből, operettekből hozott utalások –, amelyek

> sokszor nem is elsősorban az alapszövegből kiolvasható cselekményvázlatból vagy alternatív értelmezésből adódnak, sokkal inkább a konkrét színházi megvalósulást továbbgondoló játéklehetőségekből[4],

így a nézőre van bízva, képes-e bármit is kezdeni (amennyiben felismeri) egy Edith Piaf-részlettel vagy MC Hammer dalának ismétlődően bejátszott sorával.

Az üres szöveghelyek a két Bodó-előadás közötti átjárásra, egyfajta „interteatralitásra”[5] is lehetőséget biztosítanak: a két előadás rendre felelget egymással. *A kastély*ban, amikor K. Barnabáséknál vacsorázik, Olga mesél neki egy történetet egy alakról, aki addig kopogtatott egy iroda ajtaján, amíg a bőre és a húsa csontig nem kopott. Ez felidézheti a nézőben a hivatali szolga figuráját a *Ledarálnak*…-ból, akinek a csuklóig bebugyolált kezein pirosra színezett géz és a hátizsákként cipelt kétajtós szekrény pántjainak és a vállak találkozásának mentén pirossal átitatott, szétfoszlott anyag jelzi az embertelen irodai körülményeket. *A kastély*-előadásban a liftkezelő a felvonóban lévő holttestben a hivatalnokot, Sordinit véli felfedezni, ám a holttest, amellett, hogy nagyon is eleven, még udvarias is. Az elegáns zakót és élére vasalt nadrágot viselő alak gépiesen közli: „én vagyok Josef K.”, mire a jelenetben szereplő összes színész kipillant a nézőtérre.

[3] Nánay István: „A per – idilli tájban. Kafka-bemutató a Pécsi Nemzeti Színházban,” *Színház,* XII/2 (1979), 12–15, 13.

[4] Deres Kornélia, *Képkalapács. Színház, technológia, intermedialitás,* JAK-füzetek, Budapest, 2016, 144.

[5] Kékesi Kun Árpád, *Tükörképek lázadása.* A dráma és a színház retorikája az ezredvégen, JAK-füzetek, Budapest, 1998, 34.

A *Ledarálnak*…-ban K. és a felügyelő egy tetőtől talpig feketébe öltöztetett figura által mozgatott, hosszú rúdra rögzített focilabdát üldöznek, *A kastély*ban az Elöljáró és a felesége, Mizzi egy K. által irányított, szintén hosszú rúdra rögzített teniszlabdával játszanak. Mindkét előadás egyik váratlan pontján el akarják hitetni a befogadóval, hogy valaki rosszul lett a színészek közül, és mentőt kell hívni. Amikor *A kastély*ban az Elöljáró az ágyában fogadja K.-t, a K. és Mizzi között folyó párbeszéd *A per*t és a *Ledarálnak…*-ot idézi: Mizzi rákérdez K.-nál, hogy halad az ügye, de K. értetlenkedése után a nő közli, hogy csak viccelt, nincs semmilyen per.

Az üresen maradt szöveghelyek a színpadi reprezentációból való kilépésnek is teret adnak. A *Ledarálnak…*-ban igazi metaszínházi pillanattá válik, amikor az (éppen) ügyvédet alakító Vajdai Vilmos közli, hogy elege van, nem akar színészkedni, vagy miután Lengyel Ferencet Nagy Ervin hasba szúrja egy „IMPROVIZÁCIÓ!" feliratú transzparenssel, Lengyel átveszi a táblát, majd művért köpve annyit présel ki magából: „A kurva alternatív színházatokat, azt!" De *A kastély* sem mentes a metaszínházi elemektől: az egyik segédet alakító színész, Karácsonyi Zoltán kijelenti: „Utálom az ilyen visszatekerős helyzetgyakorlatokat, már a főiskolán is szar volt", vagy amikor egy filmes forgatás imitálása közben ifj. Vidnyánszky Attilára úgy aggatják rá a biztonsági köteleket, hogy azok röptetés közben is látszódnak.

Mindezek mellett Bodó Kafka magánéletéből, valamint több művéből is merít, s amit talál, sajátos módon oltja vissza előadásaiba. Megalkotja például *A per*ben nem szereplő orvos-figurát, aki mindössze egyetlen epizód erejéig jelenik meg, röntgenfelvétellel a kezében, ami akár utalás is lehet a Kafka halálához vezető tuberkulózisra. Hasonlóan frappáns módon emeli be a Kafka magánlevelezéséből ismert nőket: az épp egy konferanszié szerepét magára öltő Nagy Ervin Felice Bauert, Dora Diamantot, Milena Jesenskát és Grete Blochot egy műsorszám fellépőiként jelenti be. *A kastély*ban pedig a takarító rendre *A nyolc oktávfüzet*ből idéz: „Van cél, de nincs út: amit útnak nevezünk, az a tétovázás", „Egy bizonyos ponttól fogva nincs visszaút, de ezt a pontot el lehet érni". Az utóbbi ráadásul, mint említettem, egyszerre mutat vissza a Kafka-aforizmára és a *Ledarálnak*… színlapjára is.

A kafkai nyelv komplexitására, szavainak megfejthetetlenségére és az üres helyek generálta megválaszolatlan kérdésekre tehát nem (kierőszakolt)

válaszokat kapunk, hanem újabb megválaszolatlan kérdéseket, amelyek további akadályt gördítenek a befogadó elé. Bodó rendezéseiben tudatos az előadásolvasás akadályozása, a színpadi események értelmezésének lassítása, a befogadó kizökkentése az adott szituációból, amelynek célja, hogy beindítsa a néző fantáziáját, s a látottak alapján újabb és újabb kombinációkat alkosson Kafka kérlelhetetlenül elidegenedett világával összefüggésben.[6] Bodóról is elmondható, hogy

> olyan esztétikai tapasztalat kiváltására törek[szik], amelynek hatására a dramatikus tér, idő és alak azonosítása során a néző nem az úgynevezett valóságot rekonstruálja, hanem vizuális és akusztikai effektusokból öntörvényűen szerveződő élményt „konstruál".[7]

Gazdátlan indulatok a színpadon: kafkai rajzok megelevenedése

Mind *A per*, mind *A kastély* szereplői egy nagy, folyamatosan burjánzó, egymás karakterébe átfolyó sorozatban tűnnek fel,[8] ami erősíti a regények epizodikusságát. Épp így történik mindez az előadásokban anélkül, hogy a szereplők veszítenének komplexitásukból vagy a banalitás felé mozdulnának el. *A kastély*-előadásban K. a két segédet annyira egyformának véli, hogy nem tudja őket megkülönböztetni, ezért egy nevet ad nekik, az Artúrt. Innen nézve lényegtelen, hogy az előadások mely szereplőiből dőlnek éppen a random, artikulátlan hangok, a halandzsabeszéd, ki cikázik táncosként a színen, ki pattog akrobatikus mozdulatokkal a háttérben, ki akar épp wannabe nagymenőként mélytorkos mutatványt bemutatni egy szivarral, ki rázza magát talpig fényárban playbackelve, ki sepreget a színpadon, ki hal meg a liftben, ki mutatkozik be más szereplő nevén.

---

[6] Tompa Andrea az újranézés fontosságát emeli ki Bodó Viktorral kapcsolatban, amely egyrészt „ad egyfajta nézői biztonságot", másrészt „az ember mást fog látni akár pár hét múlva is, hiszen ezek olyan szerkezetek, amelyek folyton változnak". Tompa Andrea, „Vadak, emberek, istenek. Az *Anamnesis* a Katonában", *Színház,* XLV/7 (2012), 2–5, 2.

[7] Kiss Gabriella megfogalmazása Palasovszky Ödön és a Zöld Szamár Színház színházolvasatának kapcsán, amely párhuzamba állítható Bodó Viktor esztétikájával: Kiss Gabriella, *A magyar színházi hagyomány nevető arca,* Balassi Kiadó, Budapest, 2011, 42.

[8] Gilles Deleuze – Félix Guattari, *KAFKA. A kisebbségi irodalomért,* Qadmon Kiadó, Budapest, 2019, 107.

Ezek az alakok teljesen egyformák, egymás replikái, s minden kijelentésük és mozdulatuk egyetlen állítást igazol: személyiségük teljességgel hiányzik.[9] E személytelenség a kafkai világ markáns jellemzője, amelyet maga Kafka az alábbi módon fogalmazott meg:

> Figuráimnak nincsenek helyes térbeli arányaik. Nincs saját horizontjuk. Az alakok, melyeket megragadni próbáltam, perspektívájukat, hogy úgy mondjam, a papír előtt hagyták, ceruzám meghegyezhetetlen, másik végében – bennem![10]

Kafka szavait erősítik Gustav Janouch benyomásai is, aki ezt írta, miután megnézte az író egy rajzát: „A papíron apró kis emberkéket láttam, akiknek a ceruzavonások kizárólag csak a mozdulataikat rögzítették, absztrakt módon, a kis figurák futottak, vívtak, földön csúsztak, térdeltek."[11] Ez pedig összefüggésbe hozható azzal, hogy az előadások alakjainak mozgásai nem figuratívak, gesztusaik nem megfejthetők, a befogadónak tehát nincs lehetősége az érzelmek konvencionális dekódolására, csupán az alakok színpadi jelenlétének intenzitását, mozgásuk energiáit érzékelheti. Az efféle replikánsok

> legyenek bármennyire részletes instrukciókkal ellátott térbe helyezve vagy bármilyen aprólékosan bekellékezve – színpadi megjelenésük szempontjából üres lapoknak tekintendők. Nincs mögöttük a társadalom, a miliő, a psziché, amely azonosítható életelemekkel töltené meg őket.[12]

---

[9] „– Ezek táncosnők? – kérdeztem után, az egyik tánccsoport mértani egyenes vonalára pillantva szemem sarkából. – Nem, ezek katonák – felelte nyomban Kafka. – A revütánc nem egyéb, mint álcázott díszmenet. […] A porosz díszlépés és görlcsapatok tánca egy és ugyanazt a célt szolgálja. Mindkettő elnyomja az individualitást. A katona, csakúgy, mint a görl, nem szabad személy többé, hanem valamely csoport alkatrésze, mozgását egy lényétől lényegében idegen parancs határozza meg. Ezért hát ők minden parancsok ideáljai. Semmit sem kell megmagyarázni, újjáalkotni. Elég a parancs. A katonák és a görlök úgy menetelnek, mint a bábuk." Janouch, *i. m.,* 178.

[10] *Uo.* 56.

[11] *Uo.* 58.

[12] Jákfalvi Magdolna, *Alak, figura, perszonázs,* Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, 2001, 23.

Így a szereplők tehát kikényszerítenek egy előadástól független, újra és újra lebomló, majd felépülő értelmezést, ezáltal állandó, önálló asszociációra bírva a nézőt.[13]

Kafka a figurái arctalanságát azzal fokozza, hogy még a mondatok jelentését is az alanytól teszi függővé.[14] *A per*ben

> a kijelentés soha nem egyetlen alanyra utal. De nem is hasonmáspárra, vagyis két alanyra, akik közül az egyik, mint a megnyilatkozás alanya vagy oka cselekedne, míg a másik, mint a kijelentés alanya vagy funkciója. Nincs kijelentést megfogalmazó alany, sem pedig olyan, akinek a kijelentések megfogalmazódnak.[15]

Ennek nyomán hiába nyilvánul meg a szöveg, válik kiejtetté a színpadon, a nyelv önmagára utaló magatartást mutat, a szavak, a mondatok saját magukra hivatkoznak, olyan érzést ébresztve a befogadóban, mintha maga a (túlhajtott) nyelv nyilatkozna meg, ezáltal folyamatosan megkérdőjelezve a beszélők helyzetét.

A figurák deperszonalizáltságát kiemelő színészi játékban a szereplők hiába rendelkeznek névvel és mindössze néhány, jelenetről jelenetre felvett-levedlett tulajdonsággal, azok is inkább csak olyan dolgok különböző lehetőségeit mutatják be, mint a kirekesztettség, a félelem, a hiány, a szexuális vágy, a valahova tartozás vágya stb., nem pedig valódi, egyénített attribútumokat.[16] A szereplők így mindössze számtalanszor reprodukálódó „testekként" jelennek meg. Ráadásul olyan, újrahasznosuló színészi testként, amely „jelenlétében is magán hordozza a korábbi színpadi megjelenések és szerepek jelhalmazait, jelentéskomplexumát, és minden új

---

[13] *Uo.*

[14] „– Csak egy kutya volt – mondtam. – Jó lenne – bólintott Kafka. – A »csak« azonban egyes-egyedül annak a szemszögéből érvényes, aki mondja. Mert ami az egyik ember számára rongygombolyag vagy kutya, az a másiknak: jeladás." Janouch, *i. m.,* 160–161.

[15] Vö. Deleuze – Guattari, *i. m.,* 163.

[16] Személytelenségük ellenére a karakterek azonosításukra több lehetőség is nyílik. Michael Müller és Sükösd Mihály *A kastély* szereplőit a kastélyhoz és a K.-hoz való viszonyuk alapján vizsgálja: Michael Müller, „A kastély". Michael Müller (szerk.): *Interpretációk. Franz Kafka regények és elbeszélések,* Láva Kiadó, Budapest, 2006, 169–189, 181–182, és Sükösd Mihály, *Franz Kafka*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1965, 137–138.

szerepben mozgásba hozza a néző észlelését".[17] A színészek teste azonban a két vizsgált előadáson átívelve és azokon belül is újrahasznosul. Ennek eredménye, hogy a néző az újonnan megjelenő figurák egyediségéhez már nem fűz reményt. Amikor *A kastély* játékidejének felénél Pepi először megjelenik a színen és bemutatkozik („Én helyettesítem Fridát"), a befogadó (korábbi tapasztalatai alapján) már nem képes a figuráját új karakterként azonosítani, minden mozdulatát és mondatát feszülten figyeli, és szinte vadászik az emlékei között, hogy mely szereplő(k)re asszociálhat a Pepi által megjelenített jellemzők alapján.

A figurák arctalanságának esszenciáját Bodó egy általa kreált jelenetbe sűríti bele. Amikor *A kastély*ban Momus, Klamm főépítésze (a regényben falutitkár) megjelenik, azt mondja: „Lehet én vagyok Klamm," mire K. értetlenkedni kezd, ezért a kocsmárosnő hozzáteszi: „Ők Klamm." Ettől K. csak még zavarodottabbá válik, így a kocsmárosné annyival zárja le: „Hogy ki kicsoda a kastély komplex világában, arról megoszlanak a vélemények." De maga K. is csak hasonmás, ő is a szereplők egyfajta megsokszorozódása, ám van egy saját, a külvilág egyformán vulgáris, obszcén figuráitól elkülönböző jellegzetessége: küzd,[18] és ez Kafka szerint az egyetlen út ahhoz, hogy valaki igazi jellemmé váljon:

> A többség nem számít. Hiszen a többség mindig csak azt teszi, amit előírnak neki. Ha valaki számít, hát kizárólag az egyén, aki szembefeszül az árral. De manapság ilyen „egyének" nincsenek. Ez az emberfajta a saját kényelemigénye által számolta fel önmagát.[19]

K. legfőbb jellemzője *A per*ben, hogy ki akarja deríteni letartóztatása okát, a regényen átívelő hasonmásáé pedig *A kastély*ban az, hogy be akar jutni a kastélyba. Az identitáskeresés azonban inkább *A kastély*ban (mind a regényben, mind az előadásban) válik a legégetőbb kérdéssé. *A kastély*ban nem derül ki, hogy K. valóban földmérő-e vagy sem, ahogy azt sem tudjuk meg, miért akar bejutni a kastélyba, de ez tulajdonképpen lényegtelen is:

[17] P. Müller Péter, *Test és teatralitás,* Balassi Kiadó, Budapest, 2009, 169.

[18] Vö. Robertson, *i. m.,* 85.

[19] Janouch, *i. m.,* 234.

a tett önmagában testesíti meg az eszmét,[20] és a cél kiverhetetlen K. fejéből: csak a vágya beteljesülése által válhat valakivé. Emiatt az sem világos, hogy K. azért hazudik-e, hogy bejusson a kastélyba, vagy azért akar bejutni a kastélyba, mert ez az egyetlen módja annak, hogy valakiként (földmérőként) elismerjék. Kafka a küzdelemmel kapcsolatban azt állítja, hogy „minden harc, minden küzdelem, és csak az érdemli meg a szeretetet és az életet, akinek mindennap meg kell küzdeni érte".[21] K. valakiként akar jelen lenni, hogy bebocsátást nyerhessen egy olyan helyre, ahova csak úgy lehetséges belépni, ha már egyvalaki közülük, azaz ő is a kastélyhoz tartozik. Ördögien paradox, de K. töretlenül megy tovább, ifj. Vidnyánszky Attila pedig megállíthatatlan gumiemberként lepattanva, az állványzatról lerúgva vagy leesve, újra és újra talpra szökken, hogy egyetlen vágyát beteljesítse. Bodó az asszimilálódás igényét jól rögzíthető módokon jeleníti meg: K. a számára adott karakterhez – ha csak egy villanásra is, de – köthető, azaz felismerhető, ám egy másik karakternek tulajdonított sajátosságra mintaként tekint, átveszi és kipróbálja. Ilyen alkalom például, amikor a kocsmárosné elnyújtott „nyilván" szóismétlését egy későbbi pillanatban K. maga is megismétli, szintén affektálva (ahogy az előadás elején a művezető is), vagy azon jelenet, amikor a liftkezelő sajátságos bemutatkozását K. is átveszi, és hasonlóképpen mutatkozik be.[22]

Rémület és nevetés, torz és fenséges: groteszk tünetegyüttesek

Bodó két rendezésének alapját Kafka elidegenítő jelenetszervezése, az olvasói figyelem „tesztelés-kijátszás" dinamikája adja, továbbá az az érzéki disszonancia, amely a Kafka-szövegek olvasásakor ciklikusan, különösen

[20] Széll Zsuzsa Robert Musil *A tulajdonságok nélküli ember* című regényével kapcsolatos ezen meglátása K. „filozófiájával" állítható párhuzamba. Vö. Széll Zsuzsa, *Válság és regény.* Kísérlet Rilke, Kafka, *Musil és Broch epikájának értelmezésére,* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1970, 30–31.

[21] Janouch, *i. m.,* 110.

[22] A hazai *Kastély*-előadás replika volta is kiemelendő, amelyre a színlapon úgy utalnak: „Az előadás Bodó Viktor 2020-as hamburgi rendezésének majdnem hűséges másolata. Minden hasonlóság a Deutsches Schauspielhaus Hamburg előadásával nem a véletlen műve."

a nőkhöz köthető részekben visszatér. *A per*ben nincs „csupán" szép női szereplő, mindegyikhez kapcsolódik egy „de", ezáltal mind egyszerre viszolyogtatja és delejezi meg az olvasót. Kafka leírja egy női szereplő hívogató tulajdonságait, majd váratlanul hozzákapcsol egy olyan bizarr jellemzőt vagy jelenetet, amely nem von le a bemutatott nőalak vonzerejéből, inkább az addig megképzett élményt deformálja az olvasóban. A szépség „leleplezésében" a kafkai groteszk érvényesül, amelyben a benyomás soha nem negatív, s a tapasztalat inkább zavarba ejtő, revelatív impulzus, amely a vonzó és az iszonytató dualitásából fakad.

Bodó e tekintetben sem marad „adós": a női szereplőkkel kapcsolatos intim, erotikus jeleneteket rendszerint az elborzasztással, sokkolással kapcsolja össze. Kafka egyszerre ruházza fel Lenit éretlen és kiforrott nőre jellemző vonásokkal, mind külső, mind belső tulajdonságait illetően: nagy, fekete szemek, sötét haj, gömbölyded, sápadt babaarc egészen kerek állal, halántékkal és homlokkal, valamint kézfejlődési rendellenességgel (szindaktilia), amely lenyűgözi K.-t (csókot ad rá). Viselkedése is az infantilizmus és a női rafinéria között ingadozik: fecseg, tapintatlan, kezét ökölbe szorítja, verekszik, szinte rátöri az ajtót K.-ra, mégis kedves, jószándékú és védelmező, aki szellemes csellel (tányértöréssel) hívja ki K.-t az ügyvéd szobájából. Az olvasó zavara Leni K.-hoz való közeledésekor kulminál, hiszen eldönthetetlenné válik, hogy egy szenvedélytől felajzott démoni nőt látunk, vagy egy uralkodó, neveletlen csitrit, akinek minden mozdulata egy erőszakos kisállatéhoz hasonlít. A *Ledarálnak*…-ban a Lenit alakító Jordán Adél kigombol néhány gombot fehér, combközépig érő nővérköpenyén (ami alól az előző jelenetben levetett fehérneműjét K. fejére húzta), és egy egészen hosszú, ujjnyi vastag, lilásszürke madzagot húz elő, amely félreérthetetlenül egy köldökzsinórra emlékeztet, de még mielőtt K. kezébe adná, gondosan megtisztogatja a végét. K.-t a látvány teljesen elbűvöli, találkozásuk szexuális aktusban tetőzik, amelyet *A per* csak halványan sejtet, hiszen mindössze annyit tudunk meg, hogy K. a lányt az ölébe ültette, „mert az nagyon szorosan hozzásimult". A köldökzsinórhoz kapcsolható első asszociáció Leni éretlensége, amelyet jóval diszkrétebb jelek is erősítenek: kétoldalt copfba kötött frizura, szökdécselő mozgás, kissé affektáló hanglejtés. Az előadásban ábrázolt Leni-alak testi rendellenességének groteszkségében, az el nem távolított, egészen hosszúra hagyott

köldökzsinór által mintha a gazdatestre szoruló nő képe is felismerhető volna, hiszen *A per*ben és a *Ledarálnak*…-ban megjelenő nőalakokat kivétel nélkül a rendszernek való kiszolgáltatottság és a férfiakra való ráutaltság határozza meg, szerepük is csak ezek által vizsgálható.

A korábban ordenáré módon viselkedő Bürstner kisasszonyhoz képest (káromkodás, részeg üvöltözés, közönséges felkínálkozás K.-nak) a bírósági szolga szüntelenül könnyező felesége finomnak, érzékenynek tűnik, és a jelenet tempója is egy visszafogott(abb) epizód lehetőségét sejteti. Rezes Judit szolidan dekoltált ruhája kiemeli a színésznő szépen kirajzolódó kulcscsontjait, kecsesen ívelt nyakát, a vállaknál mindkét oldalon felsliccelt anyag pedig szinte odavonzza a tekintetet a karcsú, porcelánfehér karokra. A nő minden érzékszervéből (szeméből, orrából, szájából, később nagy sóhajok közepette ruhája alól is) folyamatosan alácsurgó nedv, valamint a képtelen módon kicsavart hattyúnyak, a jobb vállon átakasztott áll azonban „mintha a posztmodern emberi test torz, rosszul összerakott, deformált látványának víziója”[23] volna. A nőnek a látványt kiegészítő szavai és tettei (hatalomnak való kiszolgáltatottság, szerető-lét, felkínálkozás K.-nak) az intimitást elfojtva fokozzák egyszerre sokkolóvá és nevetségessé a jelenetet. A bizarr nőalakokkal és az addig cselekvőképtelennek tűnő K.-val történő groteszk, precízen felépített eseménysorok a férfi tisztességét illetően felkavaró asszociációkra indíthatják a befogadót.

Továbbá *A per*ben helyet kapnak olyan, nőkkel kapcsolatos epizódok is, amelyek a regény pusztító sötétségéről árulkodnak, azonban Bodó előadásaiban ezek éppen csak felvillannak. Az egyik legelborzasztóbb szöveghely egy mosónőhöz köthető, amelyet Kafka tárgyilagossága csak még keserűbbé tesz. K. útbaigazítást kért egy „csillogó fekete szemű” fiatalasszonytól, aki „épp gyerekholmit mosott egy rocskában”. A fiatal nőt néhány oldallal később látjuk viszont, ahol azt olvashatjuk, hogy

> valami rikácsolás szakította félbe K. beszédét, a hang a terem végéből jött; (...) A mosónővel volt valami; (...) K. csupán annyit látott, hogy

[23] Bob Fülöp Erzsébet, „»Minden szétesik«”. A színészi testgesztus és kontextus”. Bolvári-Takács Gábor – Fügedi János – Major Rita – Mizerák Katalin – Németh András (szerk.), *Perspektívák az új évezredben a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánckutatásban,* Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest, 2011, 97–101, 100.

> a nőt egy férfi az ajtó melletti zugba vonszolta, és ott magához szorította. De nem a nő rikácsolt, hanem a férfi, nagyra nyitotta a száját, és a mennyezetre nézett.[24]

A *Ledarálnak*…-ban ez a jelenet mindössze jelzés értékű: Fekete Ernő Rezes Judit vállára teszi a kezét, és kitaszigálja a színről. Azzal, hogy a rendezés (a néző előzetes tudását aktiválva) játékba hozza és felismerhetővé teszi, de kegyetlenségében nullára redukálva jeleníti meg *A per* egyik ominózus epizódját, még inkább megerősíti, hogy az előadás a kafkai groteszk humorra kíván építeni.

Konklúzió

Bodó Viktor rendezéseinek szórakoztatóan kaotikus világában, lidérces figuráiban nem a hivatali gépezet embertelen működése, a hatalom fojtogató jelenléte, a társadalom bábszerűsége, Kafka magánélete, apjának basáskodása, a nem létező bűnök igazolásának irracionális vágya, bordélyházi élményei, a magánytól és a kötődéstől való paradox félelme, az önmagáról és a kirekesztettségről alkotott nézetei kerülnek árnyalt kibontásra, hanem ezek egyes szálai, motívumai és képei keverednek komplett Kafka-univerzummá, ahol „a kafkai nem korlátozódik a magánszférára vagy a közszférára: mindkettőt magába öleli. A közszféra a magánélet tükre, a magánszféra a közszféra visszfénye."[25] Mindkét adaptáció különösen jól sikerült és sikeres egyszerre, és annak igazolásaként szolgál, hogy meg lehet ragadni és unikális színházi mintába lehet gyúrni az „eredeti" művek esszenciális elemeit anélkül, hogy ragaszkodnánk a pretextusok eseménysorához, szereplőihez.

Felhasznált irodalom

Bob Fülöp Erzsébet: „»Minden szétesik«". A színészi testgesztus és kontextus". Bolvári-Takács Gábor – Fügedi János – Major Rita – Mizerák Katalin – Németh András (szerk.): *Perspektívák az új évezredben a táncművészetben,*

[24] Franz Kafka, *A per,* Európa Könyvkiadó, Budapest, 1975, 49, 60–61.

[25] Milan Kundera, *A regény művészete,* Európa Könyvkiadó, Budapest, 2020, 119.

a táncpedagógiában és a tánckutatásban, Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest, 2011, 97–101.

Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: *KAFKA. A kisebbségi irodalomért,* Qadmon Kiadó, Budapest, 2019. [Karácsonyi Judit]

Deres Kornélia: *Képkalapács. Színház, technológia, intermedialitás,* JAK-füzetek, Budapest, 2016.

Janouch, Gustav: *Beszélgetések Kafkával,* Budapest, Gondolat Kiadó, 1972. [Tandori Dezső]

Jákfalvi Magdolna: *Alak, figura, perszonázs,* Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, 2001.

Kafka, Franz: *A per,* Európa Kiadó, Budapest, 1975. [Szabó Ede]

Kékesi Kun Árpád: *Tükörképek lázadása: A dráma és a színház retorikája az ezredvégen,* JAK-füzetek, Budapest, 1998.

Kiss Gabriella: *A magyar színházi hagyomány nevető arca,* Balassi Kiadó, Budapest, 2011.

Kundera, Milan: *A regény művészete,* Európa Könyvkiadó, Budapest, 2020. [Réz Pál]

Müller, Michael: „*A kastély*". Michael Müller (szerk.): *Interpretációk: Franz Kafka regények és elbeszélések,* Láva Kiadó, Budapest, 2006, 169–189. [Orosz Magdolna]

Nánay István: ,,A per – idilli tájban. Kafka-bemutató a Pécsi Nemzeti Színházban," *Színház,* XII/2 (1979), 12-15.

P. Müller Péter: *Test és teatralitás,* Balassi Kiadó, Budapest, 2009.

Robertson, Ritchie: „*A per*". Michael Müller (szerk.): *Interpretációk. Franz Kafka regények és elbeszélések,* Láva Kiadó, Budapest, 2006, 68–98. [Szabó Csaba]

Sükösd Mihály: *Franz Kafka,* Gondolat Kiadó, Budapest, 1965.

Széll Zsuzsa: *Válság és regény. Kísérlet Rilke, Kafka, Musil és Broch epikájának értelmezésére,* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1970, 30–31.

Tompa Andrea: „Vadak, emberek, istenek. Az *Anamnesis* a Katonában", *Színház,* XLV/7 (2012), 2–5.

Contributors

Cselle Gabriella, Pécsi Tudományegyetem, Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola, cselle.gabriella@edu.pte.hu

Gabriella Cselle, University of Pécs, Doctoral School of Literature and Cultural Studies, cselle.gabriella@edu.pte.hu

Deres Kornélia (PhD), habilitált egyetemi docens, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszék, deres.kornelia@btk.elte.hu

Kornélia Deres (PhD), Habil. Associate Professor, ELTE Eötvös Loránd University, Department of Comparative Literature and Cultural Studies, deres.kornelia@btk.elte.hu

Egri Petra, tanszékvezető adjunktus, PTE, és tudományos főmunkatárs, MMA MMKI, maksa-egri.petra@pte.hu

Petra Egri, assistant professor, University of Pécs, and senior research fellow, Hungarian Academy of Arts, Research Institute of Art Theory and Methodology, maksa-egri.petra@pte.hu

Gemza Melinda, színházi nevelési szakember, doktorjelölt, Debreceni Egyetem, Irodalom- és Kultúratudományok Doktori Iskola, és a Debreceni Csokonai Nemzeti Színház ifjúsági programjának a vezetője.

Melinda Gemza, theater education specialist, PhD candidate, University of Debrecen, Department of Literature and Cultural Studies, and the head of the youth program at the Csokonai National Theater in Debrecen.

Jákfalvi Magdolna, egyetemi tanár, Pécsi Tudomágyegyetem, Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola, jakfalvi.magdolna@pte.hu

Magdolna Jákfalvi, professor, University of Pécs, Doctoral School of Literature and Cultural Studies, jakfalvi.magdolna@pte.hu

Kékesi Kun Árpád (PhD), egyetemi docens, Károli Gáspár Református Egyetem, Színháztudományi Tanszék; egyetemi professzor, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Doktori Iskola, kekesi.kun.arpad@kre.hu

Árpád Kékesi Kun (PhD), Associate Professor, Department of Theatre Studies, Károli Gáspár University of the Reformed Church, Budapest; Professor, Doctoral School of the University of Arts, Târgu-Mureş, Romania, kekesi.kun.arpad@kre.hu

Kvéder Bence Gábor, egyetemi tanársegéd, Pécsi Tudományegyetem, Anglisztika Intézet, Angol Nyelvű Irodalmak és Kultúrák Tanszéke, kveder.bence@pte.hu

Bence Gábor Kvéder, assistant lecturer, University of Pécs, Institute of English Studies, Department of English Literatures and Cultures, kveder.bence@pte.hu

Molnár Flóra, alap-és mesterszakos hallgató, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem, Magyar Művészeti Kar, Színházi Intézet, molnarflora@gmail.com

Flóra Molnár, bachelor and master student, University of Arts Târgu-Mureş, Faculty of Arts in Hungarian, The Department of Theatre, Visual Arts and Communication Sciences , molnarflora@gmail.com

Nagy Adam(Mgr.), doktorantusz, Ústav divadelnej a filmovej vedy CVU SAV v.v.i., ady.nagy2019@gmail.com

Adam Nagy (Mgr.), doctoral students, Intitute of Theatre and Film Research Art Research
Center of SAS, ady.nagy2019@gmail.com

Olajos Gábor, doktorandusz, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem, olajosgaborzene@gmail.com

Gábor Olajos, doctoral student, University of Arts, Târgu Mureş, olajosgaborzene@gmail.com

Pamlényi Laura, egyetemi hallgató, Szegedi Tudományegyetem, Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar, Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, pamlenyilaura@gmail.com

Laura Pamlényi, university student, University of Szeged, Faculty of Humanities and Social Sciences, Department of Comparative Literature, pamlenyilaura@gmail.com

Szilágyi Zsófia Emma, doktorandusz, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Irodalomtudományi Doktori Iskola.

Zsófia Emma Szilágyi, doctoral student, ELTE - Eötvös Loránd University, Doctoral School of Literary Studies.

Vámos Kornélia, doktorandusz Pécsi Tudományegyetem, Irodalom- és kultúratudományok Doktori Iskola.

Kornélia Vámos, doctoral student, University of Pécs, Doctoral School of Literature and Cultural Studies.