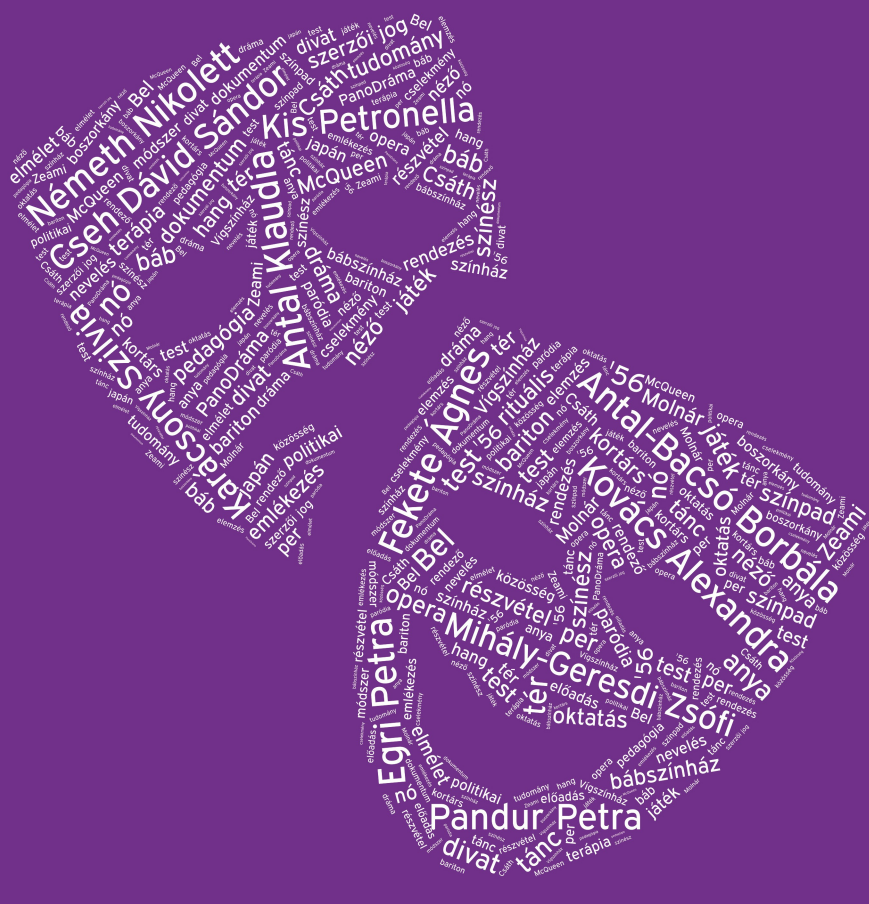


SZITU Kötet



2018

SZITU

Kötet

2018



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA



EMBERI ERŐFORRÁS
TÁMOGATÁSKEZELŐ



Nemzeti
Tehetség Program

A kiadvány „Az Oktatási Hivatal által nyilvántartott szakkollégiumok támogatása” című pályázat keretében (NTP-SZKOLL-19-0010) valósult meg.

ELTE Eötvös Collegium

Budapest, 2019

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

Szerkesztő: Doma Petra

Copyright © ELTE Eötvös Collegium 2019 © A szerzők

Minden jog fenntartva!

A nyomdai munkákat a CC Printing Szolgáltató Kft. végezte

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

Felelős vezető: Szendy Ilona

ISBN 978-615-5897-27-6

Tartalomjegyzék

SZERKESZTŐI ELŐSZÓ.....	7
ABSTRACTS	9
EGRI PETRA	
Alexander McQueen (divat)előadásai – A divat- performanszok színháztudományi értelmezhetőségei	17
MIHÁLY-GERESDI ZSÓFIA	
TEAMWORK – Csoportdinamika és közösségi alkotás a színház- és filmművészetben	36
CSEH DÁVID SÁNDOR	
Harmónia az egyensúly ellenében – <i>A jo-ha-kyū</i> elve a középkori japán nő-játékban.....	51
NÉMETH NIKOLETT	
A Roy Hart Központ és a megnyilatkozó emberi hang lehetőségei	65
KOVÁCS ALEXANDRA	
Bariton Bánk bán 2017-ben – Vidnyánszky Attila <i>Bánk bán</i> operarendezése az Erkel Színházban.....	81
KIS PETRONELLA	
„Kabaré-komponista vagyok” – A parodista Csáth Géza önmagyarázó gúnydrámája.....	98
FEKETE ÁGNES	
Látni, amit nem szabad – <i>A Gála</i> című előadás elemzése a Lehmann-féle <i>Posztdramatikus színház</i> tükrében	112

ANTAL KLAUDIA

Mozgásban a szó – A táncszínházi nevelési előadás politikusságáról	124
--	-----

ANTAL-BACSÓ BORBÁLA

Anyákról és banyákról	135
-----------------------------	-----

PANDUR PETRA

Monológok 1956-ról a kortárs magyar színházban – Emlékezés és műtfeldolgozás a PanoDráma <i>Keserű boldogság, Pali, Exodus '56</i> és az Örkény Színház <i>Emlékezés a régi szép időkre</i> című előadásában	144
--	-----

KARÁCSONY SZILVIA

Molnár Ferenc és a vígszínházi per	176
--	-----

CONTRIBUTORS	195
--------------------	-----

Szerkesztői előszó

Jelen kötet a 2018 novemberében megrendezett harmadik SZITU Konf – Színháztudományi Konferencián bemutatott előadások írott változatát tartalmazza.

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

Nagy örömmre szolgál, hogy idén már egy tizenegy tanulmányból álló, változatos témákban bővelkedő kötetet tudunk bemutatni az olvasóknak. A visszatérő témák mellett (színházi nevelési előadások, bábszínházi előadások, japán színház) jelen kötetben már több tanulmány foglalkozik az opera műfajával, hangterápiával, dokumentumszínházzal és tánc-, illetve mozgásszínházzal is. Biztos vagyok benne, hogy ezek az igényes írások képesek hozzájárulni a magyar színháztudományos kutatásokhoz, képesek új ismereteket és nézőpontokat megmutatni. Remélem, hogy a tanulmányok számos olvasónak válnak hasznára, s fiatal kutatókat ösztönöznek arra, hogy részt vegyenek konferenciánkon, higgyenek a tudományban, s folytassák megkezdett tanulmányaikat, kutatásaikat.

Itt szeretném megköszönni az áldozatos és kitartó munkát a kötet szerzőinek, továbbá lektorainak: Deres Kornéliának, Fuchs Líviának, Gajdó Tamásnak, Győri Péternek, Imre Zoltánnak, Jászay Tamásnak, Kiss Gabriellának, Orbán Jolánnak, P. Müller Péternek, valamint az Eötvös Collegiumnak, hogy továbbra is támogatja a kezdeményezést, helyet ad a konferenciának és elősegítette a SZITU 2018 megjelenését.

Nélkülük a kötet ez alkalommal sem jöhetett volna létre.

Budapest, 2019. augusztus 31.

Doma Petra

Abstracts

PETRA EGRI

The Possibilities of Fashion Performances by Theatre Studies: Alexander McQueen's

Fashion Events

So far as the performance is described as occupying of space, and the space is considered as a cultural product in which relations are created between the performers and the viewers, then the performance can be explained as a kind of gestural attempt at crossing borders, in some cases exceeding the frameworks of the institutionalized theatre. Following this approximation, some fashion shows can be interpreted as performances, if we look upon these special presentations as a kind of (artistic) event. My essay aims to present the intersections through clear examples of some ideas that are proposed by performance studies and fashion studies, namely to bring together the analytical viewpoints of these two disciplines. It also attempts to answer the question: can the fashion performances of Alexander McQueen be interpreted in terms of Antoine Artaud's concept of "Theatre of Cruelty".

Keywords: fashion (divat), performance (performansz), space (tér), Alexander McQueen, Antonin Artaud

ZSÓFIA MIHÁLY-GERESDI

TEAMWORK – Group dynamics and community creation in theater and cinema

I was able to participate as a young researcher in a subproject of a research project focusing on collaboration and compromise in creative work, at



the Hungarian University of Fine Arts. The subproject briefly examines workflows involving groups of creative personas. In this area, I examine the characteristics, individual situations, dynamics and problems of the creative groups, focusing on cinematographic and theatrical productions. After the theoretical presentation and characterisation of the creative group, I summarise my observations through practical examples from my own experience and workshops held by the Hungarian Academy of Fine Arts and the University of Theatre and Film Arts.

Keywords: team work (csapatmunka), collaboration (együttműködés), cinematographic productions (filmművészeti produkciók), theatrical productions (színművészeti produkciók)

DÁVID SÁNDOR CSEH

Harmony in Opposition to Equilibrium – The Concept of *jo-ha-kyū* in Classical Japanese Nō Theatre

Traditional Japanese Nō theatre is known for its beautiful masks, ornate costumes, archaic and somber chanting, and slow, measured dances. Far fewer Western viewers have heard about the rhythmic concept of *jo-ha-kyū* 序破急, which defines Nō's choreography, theatre space, text and music, even the program structure of traditional, day-long Nō performances. The essence of *jo-ha-kyū* lies in a rising tempo in rhythm, which is slight at first, later becomes ever faster, and finally comes to an emphatic stop. This uniquely asymmetric rhythm seems to indicate a logic in Nō based on a contradiction between harmony and equilibrium. In my study by referring to texts written by Zeami Motokiyo, Kunio Komparu, Donald Keene, Leonard Koren and others I aim to better understand the nature of *jo-ha-kyū*, asking the question: can harmony exist in opposition to equilibrium?

Keywords: Japanese theatre (japán színház), Nō (nó), harmony (harmónia), rhythm (ritmus), *jo-ha-kyū*



NIKOLETT NÉMETH

The Roy Hart Centre and the possibilities of the human voice in enunciation

Based on Alfred Wolfsohn's vocal and psychological research, the Roy Hart Theatre started in London in the 1960s, and later moved to the South of France. Their starting point is the idea that giving voice is a common, creative, human skill, concerning the revelation of the personality, and the search for bodily vocal qualities that are not limited to conventional sounds, beautiful singing or well-formed speech. This approach has opened up new possibilities in the actor training, pedagogy and voice-therapy. I engage with the vocal support improvisation exercises that experiment on the direct relations between the individuals and the group. Theoretical research of the experience-based methods can also lead to new aspects, for example, in the light of Mladen Dolar's Lacanian voice object, or the observations of Helmuth Plessner about the actor's anthropology. Eventually, the voice appears as an inherent social bond.

Keywords: voice (hang), voice-therapy (hangterápia), actor training (színész-képzés), Roy Hart Theatre (Roy Hart Színház)

ALEXANDRA KOVÁCS

Baritone Bank ban in 2017

My thesis centres on the *Bank ban* opera, in the version which debuted in 2017 at the Erkel Theatre, directed by Vidnyánszky Attila. The special feature of this version is that Bank is sung by a baritone, unlike in the traditional version, well-known to the public and sanctioned by decades of performances, where he is a tenor. Although there is a baritone version, what Vidnyánszky has written is a mixture of the two plays, which is considered unique on the basis of its tonality. After the historical run through, I focus of the analysis of Attila Vidnyánszky's version, approaching it from numerous viewpoints. There are several dramaturgical differences between the version in question and previous Bank bans, besides



the musical ones. There are differences in the scenes, some of which are lengthened, shortened, or completely omitted. I'll focus on Bank's act, Melinda, and her arrow motif.

Keywords: opera (opera), *Bank ban* (*Bánk bán*), baritone version (bariton verzió), Attila Vidnyánszky (Vidnyánszky Attila)

PETRONELLA KIS

“I am a cabaret composer” – The self-explainer, ironic drama of the parodist Géza Csáth

Although Géza Csáth is not particularly well known as a playwright, he experimented actively in the areas of writing dramas and musical composition. There are many occasions when his plays paraphrase one of his stories. This certainly applies to *The Assistant Judge's Family* which parallels *Small Town Story*. The former parodies Nobel-prize winner José Echegaray's psychological drama, *The Great Galeoto*. The main character is a pathetic, petty assistant judge, who is able to understand the storyline of an opera as long as he does not pay attention to the music – and who can be identified as the Spanish dramatist in a number of ways. Thus, Csáth created a parody through the transformation of this short story into a comic opera, where the main character is unable to interpret not only this particular musical genre, but also his own life story.

Keywords: Géza Csáth (Csáth Géza), comedy opera (vígopera), José Echegaray, *The Assistant Judge's Family* (*Az albíróék*), *Small Town Story* (*Kisvárosi történet*), parody (paródia)

ÁGNES FEKETE

Seeing what you mustn't see

Jerôme Bel's *Gala* is a theatrical essay on stage, a contemplation on dance using the terms of dance. The show seems to promise a dance performance without even trying to keep up to that engagement. Instead it talks about



one's body and soul, the joy of dancing, emancipation and even politics using the framework of a post-dramatic theatre performance.

Keywords: dance (tánc), post-dramatic theatre (posztdramatikus színház), Jérôme Bel, *Gala* (*Gála*)

KLAUDIA ANTAL

The Word in Motion – About the politics of Dance Theatre in Education

A new participatory theatre genre is evolving: Dance Theatre in Education (DTIE). In 2014, *Horda2* was presented as a co-production between National Dance Theatre, Central European Dance Theatre and Káva Cultural Workshop, which reconsiders Attila Kun's earlier choreography in the frame of the genre of Theatre in Education, then a year later, from zero – namely without any precedent – they produced the DTIE program, *Igaz történet alapján*. During the performance *Talpuk alatt*, which was co-created with Duna Dance Workshop in 2018, the genre was tried out in the world of folk dance. In my paper I focus on the question of how politics of participatory forms work beyond words, through the language of dance. How can a dialogue be created between a traditionally language-centered and a movement-based genre, between Theatre in Education and Contemporary Dance? And what is the role of dance in (theatre in) education at all?

Keywords: dance (tánc), verballity (verbalitás), participation (részvétel), community (közösség), innovation (újítás), Dance Theatre in Education (táncszínházi nevelési előadás)

BORBÁLA ANTAL-BACSÓ

About Mothers and Hags

The study explores two theatrical adaptations of *Hansel and Gretel* — one of them is a bunraku performance of the well-known Grimms' fairy tale, the other is *Coraline* (a modern take on the familiar story) told with rod



puppets. These two performances might be different in many ways but they have something in common: both portray the witch the protagonists have to face as a different impersonation of the (step)mother. But how can this embodied wickedness be defeated? Should the hag be tricked mentally, or should she be overpowered physically?

Keywords: puppet theatre (bábszínház), contemporary (kortárs), mother (anya), witch (boszrokány), transformation (átváltozás), body (test), body representation (testreprezentáció)

PETRA PANDUR

Documentary Representation of 1956 in the Hungarian Theatre – PanoDráma: *Keserű boldogság* [*Bitter Happiness*], *Pali*, *Exodus* '56

This paper presents the partial results of a broader research project, which focuses on how the contemporary Hungarian theatre and drama deals with The Hungarian Revolution of 1956. Related to this, I examine the directions of the documentary theatre of thematic performances, which are represented by PanoDráma Company. I analyse PanoDráma's performances, *Keserű boldogság* [*Bitter Happiness*], *Pali* and *Exodus* '56 on the basis of historical theory, memory studies and theories regarding documentary theatre, considering the question of the relationship between reality and fiction, the function of collective and individual memory; the questions about possibility of telling/reconstructing the past and the narrator's, self-narrator's reliability. Meanwhile, I am investigating the question of how these plays can represent the dialogic remembering model (Aleida Assmann) that makes the theatre a place for the elaboration of the past.

Keywords: Hungarian Revolution of 1956 (1956-os forradalom), documentary representation (dokumentumszínházi reprezentáció), PanoDráma Company (Panodráma), Örkény Theatre (Örkény Színház), *Bitter Happiness* (*Keserű boldogság*), *Pali*, *Exodus* '56



SZILVIA KARÁCSONY

Ferenc Molnár and the Vígszínház Lawsuit

The Comedy Theatre of Budapest (Vígszínház) was built in 1896, and Molnár immediately became an active participant, first as a translator, and then as a playwright. However, there were some conflicts between the Theatre's board and Molnár in the 20s, and he felt obliged to act on the matter of his neglected plays. He claimed ownership of the copyrights, while the board considered the plays to be their property as they had paid the royalties. This led to a long-running lawsuit. In the lawsuit, the High Court made the final judgment. For theatre history, this case is more than significant; it resulted in an unprecedented jurisprudence, which was later applied to other dramatists by various theatres. The lawsuit had numerous twists, which put the relationship between the author and the theatre in a different light. The lawsuit between the parties has not been published yet; moreover, this area has been unexplored.

Keywords: Ferenc Molnár (Molnár Ferenc), Comedy Theatre of Budapest (Vígszínház), copyright (szerzői jog), lawsuit (polgári per)

EGRI PETRA

Alexander McQueen (divat)előadásai

A divatperformanszok színháztudományi értelmezhetőségei

Amennyiben a performanszt térfoglalásként¹ írjuk le, és a térre olyan kulturális produktumként tekintünk, amelyben viszonyok jönnek létre a performerek és a szemlélők között, akkor a performansz egyfajta határátlépési gesztusként is értelmezhető, amely olykor elhagyja az intézményesült színház kereteit. Ennek a megközelítésnek a nyomán a divatbemutatók egy része értelmezhető performanszként, amennyiben ezekre a sajátos előadásokra, mint eseményekre tekintünk. Tanulmányom célja, hogy konkrét példákon keresztül mutassa be a *fashion studies* és *performance studies* által kínált néhány fogalom főbb metszéspontjait, vagyis a két tudományág elemzési szempontjait közelítse egymáshoz. Arra is választ próbál adni, hogy Alexander McQueen „(divat)előadásai” értelmezhetők-e Antoine Artaud Kegyetlen Színház koncepcióján keresztül.

Ha bármilyen eseményt lehet színházként keretezni, akkor a színházként keretezhető események száma végtelen. Elméletileg. Gyakorlatban azonban a konvenciók, szokások és intézmények limitálják a színházi keret lehetőségeit, azaz a gyakorlatban a társadalmi konszenzus ügyel arra, hogy csak az számít(hat) színháznak, amelynél a színházként való keretezés és ennek felismerése egybeesik.²

¹ P. MÜLLER Péter, *A színház meghódítása*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2015, 13.

² IMRE Zoltán, *Színház és teatralitás: Néhány kortárs lehetőség*, Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2003, 41.



Imre Zoltán idézett gondolatai nyomán tehát szükségszerűvé válik valamiképpen azt is rekonstruálni, hogy a divatperformansz nézője vajon színházi eseményként értelmezi-e a kifutón látottakat.

A múlt század utolsó harmadának színháztudománya a színházat már inkább aktivitásként írja le, és nem az épület fogalmán keresztül kívánja értelmezni. Peter Brook már egy meglehetősen tág színházmeghatározást vázol, melynek értelmében:

Vehetek akármilyen üres teret, és azt mondhatom rá: csupasz színpad.
Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, mialatt valaki más pedig figyel;
mindössze ennyi kell ahhoz, hogy *színház* keletkezzék.³

Ezt alapul véve, gyakorlatilag nemcsak a divatperformansz, hanem bármely divatbemutató – és valószínűleg sok más emberi cselekvés is – színházként volna definiálható. Jelen tanulmánynak nem célja egy ilyen tág színházértelmezésbe helyezni az összes divatbemutatót, az elemzési korpuszt így kizárólag a divatperformanszokra kívánja szűkíteni, hiszen a legnagyobb rokonságot ezek az előadások mutatják a színházzal. A divatperformansz mint előadás már eleve épít színháztól kölcsönzött szegmensekre (ld. scenográfia és dramaturgia), ugyanakkor az is figyelemre méltó, hogy a színház- és divattudomány gyökerei is illeszkedést mutatnak. Mindkét terület teoretikusai hasonló kérdések felől közelítenek az előadáshoz. A két tudományág értelmezői gyakran tárgyalják többek között az *emberi testnek* és a *térnek* a szerepét az előadásban, illetve az esemény *efemer* jellegének a problematikáját. Első közelítésben Augusto Boal, brazil színházi rendező *láthatatlan színház* koncepciójának alapötletével is rokoníthatónak tűnik a divatperformansz – a legszemléletesebb példakkal Alexander McQueen showjai szolgálnak –, amennyiben ezek az „előadások” megpróbálják azt a látszatot kelteni a nézőkben, hogy egy átlagos ruhabemutatón vesznek részt, miközben a modellek és táncosok sajátos performanszukkal mégis váratlan módon olyan problémákat tematizálnak, mint a társadalmi egyenlőtlenség, a divatipar kizsákmányoló természete, vagy a női „testideál”

³ Peter BROOK, *Az üres tér*, Budapest, Európa, 1973, 5.



a heterogénebbé váló közönséget és a manökenek megváltozott szerepét is hangsúlyozza. Imre Zoltán szintén a látványosságra építő tömegtársadalom megjelenésével köti össze a teatralitás beékelődését a mindennapokba. A teatralitás mindennapi életben betöltött szerepét három esettanulmányon keresztül kívánja szemléltetni.⁷ Állításom szerint, éppen ez a látványosságra törekvő bemutató transzformálódik divatperformansszá, melynek iskolapéldái Alexander McQueen divatshowi az 1990-es évektől 2010-ig.⁸ A brit tervező célja a „(divat)előadásokkal” már nem csupán a divattermékek sematikus bemutatása és a ruhák egyszerű áruba bocsátása volt, hanem inkább a néző olyan komplex művészeti élményben részesítése, amely a show szemléljőre a korábban megtapasztaltakhoz képest teljesen más befogadói attitűdöket kényszerít rá. Az egyik legszemléletesebb példa erre az 1999-ben bemutatott *Art Class*⁹ performansz, amelyben a modell által viselt hófehér menyasszonyi ruhát két festékszóró robot fújja le, miközben a modell pantomimjátékot ad elő és a saját tengelye körül forog. Az eredmény, vagyis a ruha végső külleme tehát ki van szolgáltatva a modell mozgásának és a festékszórók játékának. A meghökkent közönség – különös tekintettel a rendhagyó helyszínre, amely a New Yorki Metropolitan Museum volt – azzal szembesülhetett, hogy nem egy előre elkészített ruha van számára bemutatva, hanem önmaga is részese lehet az alkotás folyamatának, mindemellett egy olyan divattermék jön létre, amely egyszeri és valószínűleg megismételhetetlen. A néző így az alkotás folyamatának közvetlen megfigyelőjévé válik, ez jelentősen eltér attól a korábbi „szerepétől”, amelyben a kifutón egymás után felsorakozó modellek testén szemlélhette meg az aktuálisan bemutatott kollekciót. Alexander McQueen festékszóró robotjai a spriccelés aktusával nem egy műalkotást hoznak létre, hanem inkább egy egyszeri és megismételhetetlen eseményt, amely megkérdőjelezi a divatipar hagyományos tárgyfetisztikus konvencióit. Erika-Fischer Lichte a *Performativitás esztétikája* című

⁷ IMRE, *Színház és teatralitás*, i.m., 135.

⁸ Alexander McQueen 2010-ben öngyilkosságot követett el. Halála után a McQueen márka kreatív tervezője Sarah Jane Burton lett.

⁹ Az *Art Class* divatperformansz részlete ezen a felületen érhető el: <https://www.youtube.com/watch?v=P13oZsD-t4s>



könyvében már egyértelműen jelzi ezt az elmozdulást, melynek értelmében a művészi teljesítmény nem az artefaktum, hanem az esemény, s a művészetek közötti határátlépés lehetőségét is prognosztizálja. Amellett érvel, hogy a performanszok esetében a hagyományos színházi előadásokkal szemben támasztott elvárások és megközelítések többé már nem alkalmazhatók. Az előadás értelmezéshez egy új esztétikai koncepciót kínál,¹⁰ amely valószínűleg érvényes és megfontolandó lehet a divatperformanszok vizsgálatakor is. A ruhaperformansz nézőjének befogadói feladata már nem egyszerűsíthető le a szemlélés-vágyódás-vásárlás tengelyére, hanem inkább a szemlélés-bevonódás-elgondolkodás irányába tart. Sokszor a vásárlás nem is egy felkínált opció, a bemutatott divattermékek efemer jellege miatt.¹¹ Mielőtt azonban divat és színház lehetséges érintkezési pontjait feltárnánk, elengedhetetlennek látszik két eset éles elkülönítése: az egyik, amikor a ruha csupán egy eszköz az előadás bemutatásához, vagyis csak kellékként szolgál ahhoz, hogy egy történet látványosan elmesélhető legyen (számos példa volna hozható a divat világából, amikor a tervezők színházi előadások kosztümkészítőjeként debütálnak, majd később neves divatházak tervezőivé válnak. A legismertebb példa erre Yves Saint Laurent). A másik, amikor a performansz a ruha bemutatásnak az eszközévé válik. A színháztudományi perspektíva szempontjából valószínűleg az utóbbi eset az érdekesebb. Ginger Gregg-Duggan is éppen abban látja a látványosság felé forduló divatperformansz lehetőségét, amikor az médiumként funkcionál. A divatperformanszokat kategorizáló írásában számos ponton utal rá, hogy ezek az előadások eleve úgy vannak megtervezve, hogy emlékeztetések maradjanak, és nagy benyomást gyakoroljanak a befogadóra.¹² Alexander McQueen, Rei Kawakubo, Hussein Chalayan, Gareth Pugh, John Galliano és Király Tamás divattervezők arra tesznek

¹⁰ Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009.

¹¹ Az *Art Class* bemutatón robotok által lefröcskölt menyasszonyi ruhát McQueen nem hozta kereskedelmi forgalomba, ahogyan a *The Birds* kollekciójának folpackból készített ruhadarabjait sem, ezzel is jelezve, hogy a művészi teljesítmény nem kizárólag artefaktumként nyilvánulhat meg.

¹² Ginger-Gregg DUGGAN, „The Greatest Show on Earth: A look at Contemporary Fashion Shows and Their Relationship to Performance Art”, *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, II/1. (2001) 243–270, 267.



kísérletet, hogy lebontsák a határt a hagyományos értelemben vett divatbemutató – ruhába öltöztetett, esztétizált testek felvonulása a kifutón – és színházi performansz között. Nem kizárólag a divatvilág fordul azonban a performanszhoz mint eszközhöz, arra is akad példa, amikor a performer keresi a kapcsolatot a tervezői márkával – ekkor a dizájn ruha válik eszközzé –, ahogyan ezt 1998-ban Vanessa Beecroft is megtette, amikor a Gucci márkával működött együtt a Guggenheim Múzeumban bemutatott performanszának népszerűsítése céljából.¹³

Divat a művészet határán, avagy a határtalanság művészete?

Álláspontom szerint tehát a színháztudományi és divattudományi elemzések is nagyjából hasonló kérdések alapján közelítenek az előadásokhoz mint eseményekhez. E találkozási pontok az *efemer jelleg*, a *test* és *tér* szerepe az előadásban kérdések mentén jelölhetők ki. Egy újabb lehetséges metszéspontnak tekinthető amikor mindkét diszciplína rákérdez arra, hogy saját tárgya műalkotásnak, alanya pedig művésznek tekinthető-e. A színháztudomány már az 1900-as évek elején reflektál arra a kérdésre, hogy művészetnek tekinthető-e egy színdarab, művészet-e az, ami a színpadon létrejön, illetve művészként kezelhető-e a színész személye. A kérdés a színháztudomány jelenlegi állása szerint már anakronisztikusnak tűnhet, ugyanakkor összefüggést mutat a színháztudomány egykori függetlenedési törekvéssel az irodalomtudománytól, ahogy a divattudomány esetében is ez a rákérdezés egy lépésnek tekinthető az intézményesülés felé. Az egyik legismertebb és egyben legkorábbi példa a kérdés feltevésére Edward Gordon Craig 1908-as *übermarionett* esszéje. Craig álláspontja az volt, hogy a színház nem kezelhető művészetként, mivel a színész játéka mindig kiszolgáltatott saját érzelmeinek és az emberi test alkalmatlannak bizonyul arra, hogy a művészet anyagául szolgáljon. Külön felhívja a figyelmet az előadás tűnékenységére, és az állandóság hiányára.¹⁴ A divattudomány – nyilvánvalóan abból a tényből fakadóan, hogy jóval fiatalabb diszciplína

¹³ DUGGAN, *i.m.*, 244.

¹⁴ Edward GORDON CRAIG, „A színész és az übermarionett”, *Színház*, 1994. XXVII/9, 34–45.



a színháztudománynál és csak a kétezres évek elejétől beszélhetünk az angolszász területeken történő intézményesüléséről – még viszonylag aktuálisnak tartja a kérdés feltevését, és a '90-es évektől kezdve vitát folytat arról, hogy művészetnek tekinthető-e a divat.¹⁵ A kritikusok többnyire azt kérik számon, hogy lehet-e műalkotásról beszélni egy olyan tárgy esetében, mint a ruha, amely eleve alárendelődött a tömeggyártásnak és a kapitalizmus árucikkévé vált.¹⁶ Michael Boodro a divatot éppen a kommersziális és frivol természete miatt nem tekinti művészetnek.¹⁷ Anna Hollander, Elizabeth Wilson és Sanda Miller divatkutatók viszont egyetértenek abban, hogy a divathoz úgy érdemes közelíteni, mint egy alapvetően kulturális jelenséghez és a vizuális művészet egyik formájaként tekintenek rá. Sung-Bok Kim is hasonlóat kíván megerősíteni empirikus vizsgálatával. A szerző a művészeti magazinokban megjelent divatkritikákat vizsgálva arra a következtetésre jut, hogy a posztmodern világtól már többé nem idegen az a látásmód, mely a divatot művészetként fogja fel, hiszen a divat már eleve a posztmodern esztétikának a kifejeződése, akárcsak a művészet.¹⁸ Kim a divat és művészet szoros kapcsolatának példaként hozza fel az avantgárd, a Bauhaus, az orosz konstruktivista és szürrealista művészek együttműködéseit¹⁹ a divattervezőkkel. Ezekre az együttműködésekre egy lehetséges magyarázatként a művészeknek a kortárs divattal szembeni elégedetlenségét említi. Kim ugyanakkor azt is megjegyzi, hogy a művészeti lapokban megjelenő divatkritikák esetében is meglehetősen sokszor kerül a divat alárendelt pozícióba a művészettel szemben, illetve olyan divatmagazinok szerkesztői, mint a *Harper's Bazaar* is inkább a különbséget keresik a művészet és divat között, minthogy a hasonlóságokra mutatnának rá. Barbara Vinken

¹⁵ Ld. Anna HOLLANDER, „*Seeing Through Clothes*”, University of California Press, London, 1993; Sanda MILLER, „Fashion as Art; Is Fashion Art”, *Fashion Theory*, XI/1. (2007) 25–40; Barbara VINKEN, *Fashion Zeitgeist: Trends and Cycle of the Fashion System*, Oxford International Publisher, New York, 2005.

¹⁶ Safia MINNEY, *Slave to Fashion*, New International Publications Ltd, London, 2017.

¹⁷ Michael BOODRO, „Art and Fashion”, *Artnews*, September, 1990, 120–127, 120.

¹⁸ Sung-Bok KIM, „Is Fashion Art?” *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, II/1. (2001) 51–72, 70.

¹⁹ Ld.: EGRI Petra, „Szürrealista női testképek a divatban”, *Alföld online*, 2018.06.27.



álláspontja tűnhet a legradikálisabbnak, aki úgy definiálja a divatot, mint a pillanat művészetét, amely már a megvalósulása pillanatában azonnal a múlt részévé válik.²⁰ A divathoz való efféle közelítés hasonlóságot mutat Fischer-Lichte performanszokról alkotott elképzelésével, aki szintén abból indul ki, hogy a performansz, amint létrehozza, rögtön meg is semmisíti önmagát.²¹ Jelen esetben tehát megfigyelhető, hogy mind a vinkeni, mind a fischer-lichtei elképzelés meglehetősen eseményközpontú, és az ugyanolyan módon történő megismétlés lehetőségét gyakorlatilag kizárja.

Az *Art Class* fashion show jó példa arra is, hogy a divatipar is önreflektív abban a kérdésben, hogy művészetnek tekinthető-e a divattervezés folyamata. A dizájnerek kollekciókból készített tárlatok és a divattörténeti kiállítások pedig szintén egyfajta reflexiónak tekinthetőek a problémára. Ha abból indulunk ki, hogy a művészet egyik reprezentációs helyszíne a múzeum, akkor az öltözékek és kiegészítők megjelenése ebben a térben arra utalhat, hogy a ruha mint tárgy művészeti kontextusba kerül. Ez a múzeumi keretezés segítheti a nézőt abban, hogy a bemutatott ruhát műalkotásként rekonstruálja, ahogyan az előadások közhelyházban történő bemutatása is általában azt a benyomást erősítheti, hogy a néző „színházat fog látni”. A tér tehát elő is írhat egy rekonstrukciót. Nem szabad szem elől tévesztenünk azt sem, hogy mind a divatbemutató, mind a performansz esetében maga az eseményjelleg az, ami megakadályozza, hogy a létrehozott dologról mint tárgyasult műalkotásról beszélhessünk. A fentiek következményeképpen – különösen a fischer-lichtei gondolatok kontextusában értelmezve – azonban joggal vetődik fel a kérdés: gondolhatunk-e a divatperformanszokon vagy színházi előadások alkalmával viselt öltözetekre és kellékekre úgy, mint a művészet maradványaira?

Az efemerség fétise

A színházi előadással kapcsolatban az egyik gyakran hangoztatott vonás az egyes előadások egyszerűsége és megismételhetetlensége, ahogyan azt P. Müller Péter is kiemeli:

²⁰ VINKEN, *i.m.*, 42.

²¹ FISCHER-LICHTE, *i.m.*



A színház differentia specificája éppen az lett, hogy a színházi előadást lehetetlen megismételni. A megismerhetetlenség tétele ebben az új felfogásban, elméleti érvelésben, azon alapul, hogy a színházi előadás tünékeny, múlandó, szertefoszló. A nézet megalapozásában Richard Schechner játszott meghatározó szerepet, aki az 1970-es évektől az előadás(performansz) efemer jellegét kezdte hangsúlyozni.²²

Az ismétlés problematikájára már Marvin Carlson is reflektál *A múlt eljátszása: élő történelem és kulturális emlékezet* című tanulmányában.²³ Peggy Phelan a *The Politics of Performance* című könyvében szintén úgy határozza meg a performanszt, mint amely az eltűnéssel válik önmagává. Ebből következik, hogy az előadást lehetetlen megismételni, hiszen minden egyes előadás a létrejöttével egyúttal meg is semmisül. Újra ugyan elő lehet adni, de maga az ismétlés az előadást mint különbözőt fogja feltüntetni.²⁴ Erika Fischer-Lichte is hasonló gondolatot körvonalaz, amikor azt hangsúlyozza, hogy a játékosok és nézők testi jelenlétének következtében minden színházi előadás más lesz.²⁵ A tünékenység fétise – a színháztudományhoz nagyon hasonló módon – a divattudomány kutatóit is foglalkoztatja. Barbara Vinken, Adam Geczy és Vicki Karaminas mindannyian Walter Benjamin „a múlt megőrizhetősége a jelenben” gondolataiból és reflexióiból indulnak ki, amikor a divatkörforgások tünékenységet hangsúlyozzák. Ezen körforgások által a divat dialektikus kapcsolatba kerül a múlttal és a jelenel, ami annak következtében realizálódik, hogy az egyes trendek folyamatosan megidézik és felújítják a múltat, ám mindig egy kicsit másként teszik ezt.²⁶ A gyors divatkörforgások tehát mindig a múlt ismétlését követelik meg. A ruhadarabok így tartalmazzák a múltat valamilyen

²² P. MÜLLER, *A Szín/tér... i.m.*, 33.

²³ Marvin CARLSON, „A múlt eljátszása: élő történelem és kulturális emlékezet”. KURDI Mária – CSIKAI Zsuzsa (szerk.), *A színpadtól a színpadig. Válogatás Marvin Carlson színházi írásaiból*, 2014, 37–48.

²⁴ Peggy PHELAN, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, New York, 1993, 146.

²⁵ FISCHER-LICHTE, *i.m.*

²⁶ Adam GECZY – Vicki KARAMINAS, „Walter Benjamin: Fashion, Modernity and the City Street”. Agnès ROCAMORA – Anneke SMELIK (ed.), *Thinking Through Fashion: A Guide to Key Theorists*, I.B. Tauris, London, 2015, 81–96.



formában, a „letűntre” mindig stílus inspirációként tekintenek. A divat tehát gyakorlatilag valamilyen formában mindig a történelmi referenciák szövete, miközben mégis az adott pillanatot hívatott kifejezni. A divat egyszerre kelti az újdonság hamis látszatát – akárcsak a kapitalizmus, amely Walter Benjamin olvasatában szintén a haladás hamis látszatával kecsegtet – és ismét meg egy már letűntnek számító trendet. Úgy merít a múltból, hogy közben alá is ássa azt, összekapcsolódik saját elmúlásával, önmagát semmisíti meg.²⁷ A divatperformansz mint előadás az efemérség diskurzusa felől szintén bonyolult kapcsolatot ápol az temporalitással. A videótechnikák általi rögzítés révén ugyan megőrizhetővé válik néhány eleme, ám a performerek és a nézők között abban a pillanatban létrejött kapcsolat nem megőrizhető. Az előadás ismétlése ebben az esetben is kizárt, hiszen a *fashion week*re elkészített divatperformanszt a tervezőknek nem célja többször bemutatni, hiszen az aktuális kollekció – amelynek a divatkörforgások következtében az ideje véges – a bemutatóval mint (divat)eseménnyel összefonódva kínálja magát értelmezésre. Mindemellett nem kizárt, hogy maga a bemutatott ruha, ahogy a divatkörforgások kapcsán arra Geczy és Karaminas is rámutat, egy a múltban már bemutatott stílus „megismétlése”. Figyelemre méltó eset azonban az is, amikor a tervező által készített öltözet már eleve úgy van megálmodva, hogy kizárólag a divatperformansz idejét „élje túl”, majd a bemutató után az enyészet tárgyává váljon.²⁸

A test szerepe az előadásban

Ahogy azt P. Müller Péter is megjegyzi, Merleau-Ponty *A Látható és a láthatatlan* című írására utalva, a test azáltal, hogy „nézve van”, már eleve magában hordozza a teatralitást és performativitást.²⁹ Judith Butler filozófus már a nemi szerepek és az identitás performatív jellegét

²⁷ GECZY – KARAMINAS, *i.m.*, 87.

²⁸ Király Tamás a Kádár-korszakban olyan divatperformanszokat hozott létre, amelyekben a ruha már az anyagában is hordozta az efemeritást. A tervező olyan kollekciókat készített, amelyeket sohasem dobott piacra. Ezek a barkácsolás révén létrejött ruhák és kiegészítők olyan megoldásokkal éltek, mint a hurkapálca használata szoknyamerevítőként.

²⁹ P. MÜLLER Péter, *Test és teatralitás*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009, 34.



hangsúlyozza.³⁰ Butler téziséét később Elizabeth Wissinger divatkutató is alkalmazza, amikor a ruházatkodás performatív jellegét emeli ki.³¹ A divat- és a színháztudomány számára is a test olyan közegnek bizonyul, amelyre kiindulási pontként érdemes tekinteni az elemzések és közelítések során. A színész vagy modell testi jelenléte nélkül sokáig elképzelhetetlennek tűnt egy színházi előadás vagy egy divatbemutató, azonban napjainkban már éppen ennek ellenkezőjére hozható számos példa. A test szándékos eltűnésére, a színházi előadásból történő tudatos eliminálására a legismertebb példák talán Samuel Beckett abszurd drámái, amelyekben paradox módon úgy tűnik el a test, hogy közben mégis előtérbe kerül egy részlete. A *Nem én* című előadás rendezéseiben a színész testének csupán egy részlete kerül előtérbe a színpadon,³² vagyis a test nem mutatkozik meg teljes valójában. A részlet, a hiány marad az egyetlen eszköz a közönség figyelmének felkeltésére. A *catwalk* közegében is egyre inkább megfigyelhető ez az elmozdulás és „eltestetlenítés”. A Dolce&Gabbana 2018/2019-es Fall/Winter táskakollekcióját a közönség legnagyobb meglepetésére már hús-vér modellek helyett drónok mutatják be.³³ Ebből az következik, hogy abban a pillanatban, amikor a divatbemutató kontextusában a drón feltűnik a kifutón az emberi test többé már nem jel, a ruha vagy kiegészítő pedig nem olyan használati tárgy, amely a társadalmi státusz jelölője lehetne, vagy amelyre alkalmazható lenne a simmeli értelemben vett leszivárgás.

A beckett-i technikához hasonló „kitakarására” is akad példa a divatiparban. Martin Margiela 2012/2013-as Autumn/Winter kollekciójának a bemutatóján³⁴ a tervező letakarja a modellek fejét és különféle

³⁰ Judith BUTLER, *Problémás nem: Feminizmus és az identitás felforgatása*, Balassi Kiadó, Budapest, 2006, 25.

³¹ Elizabeth WISSINGER, “Judith Butler: Fashion and Performativity”. Agnès ROCAMORA–Anneke SMELIK (ed.), *Thinking Through Fashion: A Guide to Key Theorists*, I.B. Tauris, London, 2016, 285–299, 296.

³² Paul Cruik rendezésében a The Theater on Kingben, Peterborough-ban Kelsey Gordon Powell színész szája az egyedüli test(részlet), ami feltűnik az előadás összesen 20 percében.

³³ Vö.: Dolce&Gabbana divatperformansa, <https://www.youtube.com/watch?v=sojFG6a0PE0>

³⁴ Vö.: Martin Margiela divatperformansa, <https://www.youtube.com/watch?v=k5NJJQZYIKM>



ruhaanyagokkal és strasszokkal díszíti, arctalanítja azokat, tehát éppen a test egyik legfőbb megkülönböztető jegye a másik személytől, vagyis az arc az, ami eltűnik. A divatperformansz nézőtere is teljesen üres, tehát a „közönség” teste sincsen már jelen a fizikai térben, a divatperformansz csupán mediatizálva juthat el az érdeklődőkhöz.

Az előadások elemzése során azonban a kutatói figyelem nem kizárólag a performerek testére helyeződik. A néző testének megregulázása vagy épp aktivizálása legalább ennyire foglalkoztatja a színháztudományt.³⁵ Mindkét területről számtalan példát lehetne még hozni a testek eltűnésére, felszámolására, ám ezek az esetek valószínűleg nagyrészt ugyanazzal a tanulsággal szolgálnának számunkra: az emberi test eltűnése a színházi előadásokból vagy divatperformanszokból – amelyek mind eleve testközpontú jelenségek – mindig csak részleges lehet. Az emberi test így továbbra is a jelentés létrehozásának a helyszíne³⁶ és kommunikációs felület³⁷ képes maradni, bizonyos részeinek a hiánya vagy kitakarása ellenére is. A hiány, vagy a részlet csupán figyelemfelkeltő eszközként szolgál, amely mindig vissza is utal a test egészére.

A divatipar testközpontúságának egyik következményeképpen jelenik meg a posztmodern (ellen)divat az 1980–1990-es években, amely már inkább az öltözködés mesterkéltségére kívánja irányítani a figyelmet. Ez egy időbe esett azzal, amikor a divatperformanszok teret kezdtek nyerni és a divatbemutatók is egyre inkább a látványosság felé fordultak. Király Tamás divattervező – aki Alexander McQueenéhez nagyon hasonló divatperformanszokat hozott létre – a testet már a '80-as évek kádári Magyarországon egy új művészeti eszköznek tekintette. Ruhaszobrainak funkciója nem a test eltakarása, hanem a test kiterjesztése és újraértelmezése volt. Király modelljei általában nem a hivatásos manökenek közül kerültek ki, a szabályos, uniformizált testi és arcvonások helyett a szokatlant és markánsat részesítette előnyben. A *Stern* magazin újságírója Oskar Schlemmer Triadikus Balettjének életnagyságú bábfiguráihoz

³⁵ Ld. IMRE Zoltán, „A mint(h)a néző- hol van az igazi?” *Critikai Lapok* 1999/7–8, 14–19.; FISCHER-LICHTE *i.m.*

³⁶ Jessica BUGG, „*The Clothed body in Fashion and Performance*”, 2011. repos.europeanfashion.eu

³⁷ Malcolm BERNARD, *Fashion as Communication*, Routledge, New York, London, 1996.



hasonlította Király szivacsokkal és merevítőkkal nyomatékosított ruháit és modelljeit.³⁸ Az emberi test Királynál – a fent említett Martin Margiela és Dolce&Gabbana példákhoz képest – éppen, hogy nem marad eltüntetendő. A tervező a nemi jellegzetességeket és szerepeket is dekonstruálja, összekeveri, elbizonytalanítja és játékba hozza. Lebontja a nemi sztereotípiákat, amikor ruháival és kiegészítőivel úgy mutatja be a férfit, mint egy feminizálható karaktert, illetve amikor a társadalomban akkor jelenlévő és érvényes női és férfi ideálnak ellentmondó karaktereket is a színpadra állít.³⁹

Alexander McQueen divattervező ruhaperformanszai szintén bevonják a modell testét az alkotás folyamatába. A ruhaperformansz modellje már nem egy ruhát viselő bábú, egy uniformizált vállfa, aki a *catwalk*on egyszerűen végigsétál és bemutatja az újabb kollekciót, ehelyett komplex helyzeteket kell megoldania a színpadon. Az 1998-as *Joan* performansz⁴⁰ alkalmával McQueen performerének egy tűzkarikában kell mozognia, miközben a fejére applikált ruhaanyag teljesen eltakarja a szemét és gátolja őt a tér érzékelésében, az 1997-es *La Poupée*⁴¹ egyik performerének pedig egy fémkerethez bilincselve kell mozognia, először a lépcsőn, majd a vízzel elárasztott színpadon. Ezek a ruhaperformanszok sokkal több koncentrációt és jobb problémamegoldó képességet követelnek a modelltől, ugyanakkor komplexebb befogadást várnak el a közönségtől is. A divatperformansz tehát olyan művészeti formaként kezelhető, amelyben kibontakozhat a testtel való játék. Nem meglepő, hogy a ruhaperformanszok esetében a tervezők előszeretettel kísérleteznek a modell testével és gyakorta bevonják azt az alkotás folyamatába azáltal, hogy – természetesen a forgatókönyv ismeretében – szabad kezet kapnak a manökenek a divatbemutató adott „szerepének” a kivitelezésében és megtestesítésében. Ginger-Gregg Duggan

³⁸ Jan KROMSCHÖDER, „Folklor und strenge Linien: Die Kreationen des Tamás Király”, *Stern*, 1990, 14, 150–154.

³⁹ MUSKOVICS Gyula – Soós Andrea, *Király Tamás '80s*, tranzit.hu kiadó, Budapest, 2017, 36.

⁴⁰ Vö.: Alexander McQueen *Joan* divatperformansza, <https://www.youtube.com/watch?v=K3e7lHwShE>

⁴¹ Vö. Alexander McQueen *La Poupée* divatperformansza, <https://www.youtube.com/watch?v=bPyyEX2mnEU&t=782s>



szavaival élve „mini drámákat” testesíthetnek meg,⁴² a fischer-lichtei terminust használva a testek „újraalkotják önmagukat és eseményé válnak”.⁴³ Duggan a divatperformanszokat *Gesamtkunstwerk*nek tekinti, és Fischer-Lichte elképzeléséhez hasonlóan speciális hibridként kezeli. Arra is utalást tesz, hogy a tervezők a különös látomásaik megtestesítésével, a történetmeséléssel és látványos előadásaikkal versengeni próbálnának a színházzal. Duggan a divatperformanszokat a *spectacle, substance, science, structure, statement*⁴⁴ öt kategóriájába sorolja, mindegyikhez dizájnereket is rendel. Ez a besorolás azonban éppen a divatperformanszok hibriditása, komplexitása, valamint az egyes dizájnerek közötti kulturális különbségek miatt is meglehetősen problematikusnak bizonyul.

Divat(előadásként) értett ruhaperformansz

Amennyiben a fentebb vázolt párhuzamokon felbuzdulva a divatperformanszokat – merész módon – a színházi hagyományok kontextusában is el kívánjuk helyezni, úgy a színházi avantgárd dal való párhuzamba állítás tűnik a legkézenfekvőbbnek. Bár McQueen divatperformanszainak keretezési technikája nem utal explicit módon arra, hogy a bemutató nézője „színházat fog látni”, ennek ellenére a nézőt mégis egy színházi pozícióhoz hasonló *voyeur* helyzetbe kényszeríti. A néző által színházi előadásként történő rekonstruálást nem támogatja a divatperformansz általában vett nontextuális jellege, ám az avantgárd színházi gyakorlatokon keresztül értelmezve – vagyis a kimondott szó uralmának a visszaszorulása és a színház irodalmiatlanításának a tényéből kiindulva a divatperformansznak ez a szöveg-, ám korántsem történetmentessége – összecsenghet a korszak színházi hagyományai-val. A közönség nyílt provokációja, a gondolati horizont kiszélesítése, valamint a látvány-effektus fontossága szintén összebékíti a színházi avantgárd előadásait McQueen ruhaperformanszaival. Ezek a „(divat) előadások” a saját lehetőségeik függvényében történetek és olykor irodalmi

⁴² DUGGAN *i.m.*, 242.

⁴³ FISCHER-LICHTE, *i.m.*

⁴⁴ DUGGAN *i.m.*



műalkotások⁴⁵ szöveg nélküli elbeszélését is célozzák. Az avantgárd színház szintén a test jelenlétét helyezi a középpontba. Jákfalvi Magdolna *Avantgárd-színház-politika* című könyvében említést tesz arról, hogy az avantgárd a test gyöttrésének a folyamatát helyezi a színpadra.⁴⁶ McQueen divatperformansa a test tűréshatárát teszi próbára, amikor a manökenként arra kényszeríti, hogy egy tűzgűrűben bekötött szemmel mozogjon, vagy egy fémkeretet erősít a testére, amely gátolja a mozgásban. McQueen (divat) előadásai a modell testi gyötrelmét állítják a színpadra és azt látványként kínálja fel a néző számára.

A Kegyetlen (divat)színház

Artaud Kegyetlen színháza⁴⁷ perspektíaváltást jelentett a testről és performativitásról, a művészetről és a kultúráról való gondolkodásban. A színházelmélet mellett a filozófiának és az irodalomelméletnek is új lendületet adott,⁴⁸ s kétségkívül a divatperformanszok színháztudományi értelmezésének is egyik lehetséges keretként fogható fel. Vinkó József előszava is azt prognosztizálja, hogy „Artaud-nak annyi olvasata van, ahány olvasója”.⁴⁹ Ezt (is) szem előtt tartva a „Kegyetlen Színház” artaud-i koncepciójának számos eleme összeolvashatónak tűnik a fashion studies diskurzusában Alexander McQueen divatperformanszaival. Akárcsak a „Kegyetlen Színház”, Alexander McQueen ruhaperformanszai is intenzívnek, felkavaróak és nagy hatásúak a maguk kontextusában⁵⁰

⁴⁵ Alexander McQueen 1996 Fall/Winter divatbemutatója Dante Isteni színjátékának elbeszélését is célozza. Ld. <https://www.youtube.com/watch?v=m2MIY4i73aA>

⁴⁶ JÁKFALVI Magdolna, *Avantgárd-színház-politika*, Balassi Kiadó, Budapest, 2006.

⁴⁷ Ld. Helga FINTER, „Antonin Artaud és a Lehetetlen Színház. A kegyetlenség színházának öröksége”, *Theatron*, 2007, 3-4, 93–110; Doris KOLESCH, „Listen to the Radio: Artaud rádióhangja(i)”, *Theatron*, 2007, 3-4, 75–93; KÉKESI KUN Árpád, „Antonin Artaud és a Kegyetlenség Színháza”, *Theatron*, 2007, 3-4, 110–142.

⁴⁸ ORBÁN Jolán, „Testhatársértések – a performativitás kegyetlenségé”. Borbély András, Orbán Jolán, Pieldner Judit (szerk.), *Irodalom, test, emlékezet*, Erdélyi Múzeum Egyesület, Kolozsvár, 2014, 15–36.

⁴⁹ Antonin ARTAUD, *A könyörtelen színház*, Gondolat, Budapest, 1985, 9.

⁵⁰ A 2001 Spring/Summer VOSS divatshow alkalmával McQueen egy üvegkretrebe helyezi



és szükségszerűen olyannyira képesek rabul ejteni a néző figyelmét, hogy éppen a bemutatásra felkínált kollekcióról vonják el a tekintetet. A ruhaperformansz nézője McQueen technikáinak következtében éppolyan „leskelődő kéjencce”⁵¹ transzformálódik, amelyet Artaud is körvonalazni kívánt írásában. A divatperformansz nézője életének szorongásaira – úgy, mint a test medikalizált állapota vagy öregedése – ismerhet rá a „(divat) előadás” rítusában. McQueen missziója nagyon hasonlónak tűnik Artaud-éhoz, amennyiben a divatipar által „beteggé tett” társadalom terápiáját célozza divatperformanszaival, azáltal, hogy dekonstruálja a divatipar klasszikus technikáit, s egy kegyetlen (divat)színházat hoz létre. Érdekes párhuzamként adódik ugyanakkor Artaud és McQueen között, hogy mindketten saját démonjaikkal is küzdöttek és az önmaguk által létrehozott világ végül bekebelezte őket.

A tanulmány az említett példákon keresztül azt kívánta szemléltetni, hogy a '90-es évektől fokozatosan teret nyerő divatperformansz mint új kifejezési forma a látványosság és a színház fogalomhálóján keresztül válhat értelmezhetőbbé. Elemzése megfoghatóbbá válik olyan színháztudományi közelítések felől, mint az efemerség problémája, a modell testének a szerepe az előadásban, vagy a néző megváltozott befogadói pozíciója. Számos esetben a néző már eleve zavarba kerül a határhelyzetben lévő divatperformansz előadását látva, amelyet nem tud egyértelműen színházként azonosítani, ám érzékelhetően hagyományos divatbemutatóként sem kezelhet. Ekkor a ruhaperformansz a színház egyik lehetséges kontaktzónájaként működik.

a modelleket, a nézők pedig ezen keresztül szemlélhetik a manökenek kétségbeesett menekülési kísérleteit. A divatperformansz zárásaképpen, teljesen váratlan módon az üvegketrecen belül darabokra hullik egy fekete doboz, amelyből Joel-Peter Witkin's Sanitarium installációjának pufók és teljesen meztelen női alakja tárul a nézők elé. Ez a merész megoldás a nézőt kényelmetlen helyzetbe hozza és a divatipar kritikájaként is említhető, amely a csontsovány modell testek fetisizációjára épít. Ld. https://www.youtube.com/watch?v=nK_KA9U9rqo

⁵¹ ARTAUD, *i.m.*



Felhasznált irodalom

- ARTAUD, Antonin: *A könyörtelen színház*, Gondolat, Budapest, 1985. [BETHLEN János]
- BERNARD, Malcolm: *Fashion as Communication*, Routledge, New York, London, 1996.
- BOODRO, Michael: „Art and Fashion”, *Artnews*, 1990, September, 120–127.
- BROOK, Peter: *Az üres tér*, Európa Kiadó, Budapest, 1973. [Koós Anna]
- BUTLER, Judith: *Problémás nem: Feminizmus és az identitás felforgatása*, Balassi Kiadó, Budapest, 2006. [BERÁN Eszter, VÁNDOR Judit]
- BUGG, Jessica: „*The Clothed body in Fashion and Performance*”, repos.european-fashion.eu
http://repos.europeanafashion.eu/bmaa/documents/J07_2011_bugg.pdf
[2018.03.01]
- CARLSON, Marvin: „A múlt eljátszása: élő történelem és kulturális emlékezet”.
KURDI Mária – CSIKAI Zsuzsa (szerk.): *A színpadtól a színpadig. Válogatás Marvin Carlson színházi írásaiból*, 2014, 37–48.
- DUGGAN, Ginger-Gregg: „The Greatest Show on Earth: A look at Contemporary Fashion Shows and Their Relationship to Performance Art”, *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, II/1. (2001) 243–270.
- EGRI Petra: „Szürrealista női testképek a divatban”, *Alfold online*, <http://alfoldonline.hu/2018/06/szurrealista-noi-testkepek-a-divatban/>
[2018.03.01]
- EVANS, Caroline: „The Enchanted Spectacle”, *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, II/1. (2001) 271–310.
- FINTER, Helga: „Antonin Artaud és a Lehetetlen Színház. A kegyetlenség színházának öröksége”, *Theatron*, 2007/3–4, 93–110. [SCHULLER Gabriella]
- FISCHER-LICHTE, Erika: *A performativitás esztétikája*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009. [Kiss Gabriella]
- GECZY, Adam – KARAMINAS, Vicki: „Walter Benjamin: Fashion, Modernity and the City Street”, Agnès ROCAMORA – Anneke SMELIK (ed.): *Thinking Through Fashion: A Guide to Key Theorists*, I.B. Tauris, London, 2015, 81–96.
- CRAIG, Edward Gordon: „A színész és az übermarionett”, *Színház*, 1994/XXVII/9, 34–45. [SZÁNTÓ Judit]
- HOLLANDER, Anna: *Seeing Through Clothes*, University of California Press, Berkeley&Los Angeles, CA, London, 1993.



- IMRE Zoltán: *Színház és teatralitás: Néhány kortárs lehetőség*, Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2003.
- IMRE Zoltán: „A mint(h)a néző- hol van az igazi?”, *Critikai Lapok*, 1999/7–8, 14–19.
- JÁKFAI Magdolna: *Avantgárd-színház-politika*, Balassi Kiadó, Budapest, 2006.
- KÉKESI KUN Árpád: „Antonin Artaud és a Kegyetlenség Színháza”, *Theatron*, 2007/3–4, 110–142.
- KIM, Sung Bok: “Is Fashion Art?” *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, II/1. (2001) 51–72.
- KOLESCH, Doris: „Listen to the Radio: Artaud rádióhangja(i)”, *Theatron*, 2007/3–4, 75–93. [DODENSZKY Zsófia]
- KROMSCHÖDER, Jan: „Folklor und strenge Linien: Die Kreationen des Tamás Király”, *Stern*, 1990, 14, 150–154.
- LIPOVETSKY, Gilles: *The Empire of Fashion: Dressing Modern Democracy*, Princeton University Press, Princeton, 1994.
- MILLER, Sanda: “Fashion as Art; Is Fashion Art?” *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, XI/1. (2007) 25–40.
- MINNEY, Safia: *Slave to Fashion*, New International Publications Ltd, London, 2017.
- MUSKOVICS Gyula – Soós Andrea: *Király Tamás '80s*, tranzit.hu kiadó, Budapest, 2017.
- ORBÁN Jolán: „Testthatársértések – a performativitás kegyetlensége”. BORBÉLY András – ORBÁN Jolán – PIEDNER Judit (szerk.): *Irodalom, test, emlékezet*, Erdélyi Múzeum Egyesület, Kolozsvár, 2014, 15–36.
- P. MÜLLER Péter: *A Színtér meghódítása*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2015.
- P. MÜLLER Péter: *Test és teatralitás*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009.
- PHELAN, Peggy: *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, New York, 1993.
- SIMMEL, George: *Válogatott társadalomelméleti tanulmányok*, Novissima Kiadó, Budapest, 2001.
- VINKEN, Barbara: *Fashion Zeitgeist: Trends and Cycle of the Fashion System*, Oxford International Publisher, New York, 2005. [Berg Mark HEWSON]
- WISSINGER, Elizabeth: “Judith Butler: Fashion and Performativity”. Agnès ROCAMORA – Anneke SMELIK (ed.): *Thinking Through Fashion: A Guide to Key Theorists*, I.B. Tauris, London, 2016, 285–299.



Egyéb felhasznált anyagok, felvételek

Alexander McQueen *Art Class* divatperformanszának részlete 1999 Fall/Winter, <https://www.youtube.com/watch?v=P13oZsD-t4s> [2019. 03. 10.]

Alexander McQueen *Dante* divatperformansza 1996 Fall/Winter, <https://www.youtube.com/watch?v=m2MIY4i73aA> [2019. 03. 10.]

Alexander McQueen *Joan* divatperformansza 1998 Fall/Winter, <https://www.youtube.com/watch?v=K3e7lHiwShE> [2019.03.10.]

Alexander McQueen *La Poupée* divatperformansza 1997 Spring/Summer, <https://www.youtube.com/watch?v=bPyyEX2mnEU&t=782s> [2019.03.10.]

Alexander McQueen *VOSS* divatperformansza 2001 Spring/Summer https://www.youtube.com/watch?v=nK_KA9U9rqr [2019. 03. 10.]

Dolce&Gabbana divatperformansza 2018/2019 Fall/Winter, <https://www.youtube.com/watch?v=sojFG6a0PE0> [2019. 03. 10.]

Maison Martin Margiela divatperformansza 2012/2013 Fall/Winter, <https://www.youtube.com/watch?v=k5NJJQZYIKM> [2019.03.10.]

MIHÁLY-GERESDI ZSÓFIA

TEAMWORK – Csoportdinamika és közösségi alkotás a színház- és filmművészetben

Fiatal kutatóként lehetőségem nyílt részt venni a Magyar Képzőművészeti Egyetem kutatási-fejlesztési pályázatának *Együttműködés és kompromisszumok az alkotómunka gyakorlatában* című alprojektjében, melynek célja, hogy több alkotó bevonódását és együttműködését vizsgálja alkotói- és munkafolyamatokban egyaránt. A projekt kifejezetten arra fókuszált, hogy, milyen dinamika működik az egyes alkotók között a közös munka során (speciálisan egy színházi vagy filmes produkció létrejöttét kísérő folyamatok), milyen döntéseket kell hozniuk, és ezek milyen hatással vannak arra az alkotásra, amelyet együtt létrehoznak. Ami különösen izgalmas, hogy a vizsgálat alapját gyakorlati élmények és workshopok adták, melyeken művészeti hallgatók közös munkáját figyelhettük meg.

A több résztvevő bevonásával zajló alkotói folyamatokat vizsgáló kutatásunkon belül az alkotói csoport (azon belül is a filmművészeti és színházművészeti alkotások kapcsán létrejövő csoportok) jellegzetességeit, egyedi helyzeteit, dinamikáját és problematikáját vizsgálom. Kutatásom során egyértelművé vált, hogy az alkotói csoportok működése és hatékonysága fejleszthető, a felmerülő problémák, konfliktushelyzetek feloldhatók olyan – akár más területeken használt – kreatív technikák alkalmazásával és igényre szabásával, melyek segítik a csapatmunkát, a szabad gondolkodást, a megfelelő kompromisszumok megszületését.

Az alkotói csoport fogalmának teoretikus elemzése után saját alkotói, tervezői élményeimből merített tapasztalatokkal, valamint a Magyar Képzőművészeti Egyetem és a Színház- és Filmművészeti Egyetem



hallgatóinak részvételével, az MKE tihanyi művésztelepén megtartott workshopok gyakorlati példáival alátámasztva összegzem megfigyeléseimet.

Először tehát a címben is megjelenő két alapfogalmat kell tisztáznunk: *alkotás* és *csoport*. A sokféle lehetséges értelmezés és definíció közül a teljesség igénye nélkül, csak a konkrét vizsgálat számára hasznosíthatókra térek ki.

Alkotás

Az alkotói tevékenységgel, a kreativitással régóta foglalkozik számos tudományág, igyekezve megfejtetni az alkotói folyamat titkait. Miért alkotunk? Mi gátolhat, mi serkenthet egy kreatív folyamatot?

Ross L. Mooney szerint legalább négy aspektusból vizsgálható a kreativitás (4P: person, process, press, product): 1. a környezet (a hely, a szituáció) felől, melyben a kreatív alkotás felszínre tör; 2. a kreatív produktum, az alkotó munka eredménye felől; 3. az alkotó folyamat felől, amely során a produktum létre jön; 4. a kreatív személy felől, aki létrehozza a produktumot.¹

Tehát az alkotás, a kreatív tevékenység megközelíthető az alkotói környezet, az alkotás, az alkotói folyamat, és az alkotó személye felől egyaránt. Ezek közül kiemelném most saját vizsgálatom szempontjából a környezetet, amely az előbb említett, projekthez kapcsolódó workshopok esetében is egyértelműen meghatározó. A környezet vizsgálatához hozzátartozhat az alkotó és a közösség viszonyának vizsgálata is. Közhiedelem, hogy az alkotói lét és a közösségi lét egymást kizárja, együtt nem működnek. Magyarai Beck István, aki az alkotói folyamatok, valamint a kreativitás kutatásában jelentős eredményeket ért el, így írja: „Az alkotó ember még a legmagányosabb munkaperiódusaiban sincs egyedül, hanem szoros kommunikatív kapcsolatban áll a környező világgal.”² Az utóbbi évek kutatásai sokkal inkább arra mutatnak, hogy egy valódi közösségben, mely kíváncsi az egyénre, az az egyén, melynek törekvései konstruktívak,

¹ DÁVID Imre, „A tehetségazonosítás eszközeinek összehasonlító vizsgálata az intellektuális szférában.” DÁVID Imre – BÓTA Margit – PÁSKUNÉ KISS Judit (szerk.), *Tehettségkutatás*, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2002, 7–108, 25.

² MAGYARAI BECK István, *Kreatológiai vázlatok – Szemelvények az alkotás egy lehetséges tudományából*, Aula Kiadó, Budapest, 1997, 77.



megtalálhatja a helyét, érvényesülhet. Különösen igaz ez tehát az alkotókra, és az alkotókból álló közösségekre, csoportokra is.

Csoport

„Az ember természeténél fogva társas élőlény” – írja Elliot Aronson *A társas lény* című könyvének előszavában.³ Olyan társas élőlény, aki egy, már létező életformába (szűken: családba, tágabban: társadalmi környezetbe) születik bele. Csoportokhoz, közösségekhez tartozunk magánéletünkben, munkahelyünkön; a társas, szervezeti egységekre osztott, vagyis csoportos lét meghatározza tehát életünket. A csoportok azonban, melyeknek részei vagyunk, eltérőek, céljaik, szabályaik, rendszereik, kohéziójuk szerint.

Csoportnak két vagy több olyan egymásra utalt, egymástól kölcsönös függésben és interakcióban álló egyént tekinthetünk, akik valamilyen közös cél érdekében összehangoltan cselekszenek vagy együttműködnek.⁴ A csoportlélektan forrásai közül kihagyhatatlan Kurt Lewin életműve, aki az alábbi gondolatot jegyzi a csoport fogalmáról: „a csoport nem kevesebb, nem több, mint részeinek összessége, hanem más minőség, mint azok”⁵. A csoport tehát nem az őt alkotó egyének matematikai összessége, hiszen a közösség miatt egy-egy személy viselkedése, magatartása változhat, módosulhat a csoportdinamika hatására, az együttműködésben új gondolatok születhetnek. Ugyanígy a csoport működését is módosíthatják az őt befoglaló, összetettebb, nagyobb rendszer céljai, elvárásai, értékei, normarendszere.

A szakirodalom a csoportokat különböző szempontok szerint osztályozza. Egy szempontrendszert emelek ki ezek közül, mely két részre bontja a csoportokat: formális és informális csoportokra.

A formális csoport egy cél elérésére, egy feladat teljesítésének érdekében egy meghatározott, zárt rendszerre, hierarchiára, (intézményesült) struktúrára épít. Ebből következik, hogy a csoport egyes tagjainak szerepe

³ Elliot ARONSON, *A társas lény*, Közgazdasági és Jogi Kiadó, Budapest, 2001, 21.

⁴ BAKACSI Gyula, „A szervezeti magatartás alapjai. Alapszakos jegyzet a Budapesti Corvinus Egyetem hallgatói számára”, tankönyvtar.hu, 2010.

⁵ Kurt LEWIN, *Csoportdinamika*, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1975, 123.



világosan meghatározott, az egyénnek pedig el kell fogadnia ezt a szerepet. Formális kapcsolat esetén a partnerek alá-fölé, esetleg mellérendelő viszonyban vannak, az együttműködés normákhoz, szabályokhoz kötött, a kommunikáció csak a közös tevékenységgel, céllal, feladatokkal szorosan összefüggő témákra terjed ki. Ilyen például a munkatársi kapcsolat, vagy szervezeti kapcsolatok, társadalmi munkamegosztás.

Az informális csoport létrejötté ellenben sokkal inkább a közös értékeken, érdeklődésen alapul. A felek viszonya, együttműködése kötetlen, bizalmas, nincsenek kötelező szabályai. Formális rendszeren belül is kialakulhat, a kapcsolat alapját adhatja egy közös feladat, közös tevékenység végzése. A kezdetben formális (pl. munkatársi, alkotótársi) kapcsolat azonos státusz, egyforma ösztönzés, szimpátia, interakció, egymásra hatás okán idővel akár baráтивá, informálisá alakulhat.

Az alkotói csoport

Az alkotás és csoport fogalmakat megvizsgálva, az alábbi kérdéseket foglalmaztam meg, melyek kapcsán az alkotói csoport sajátosságait elemzem:

Miben különbözik egy alkotói csoport egy más jellegű csoporttól? Miben egyezik meg? Mi a kialakulás folyamata?

Milyen fajtái lehetnek egy alkotói csoportnak? Milyen egy filmes, milyen egy független, vagy egy kőszínházi alkotói csapat struktúrája? Hogyan változnak a szerepkörök? Milyen viszonyban lehet a feladatstruktúra és a társadalmi struktúra?

Milyen speciális konfliktushelyzetek, kompromisszumhelyzetek alakulhatnak ki?

Hogy jelenik meg a közös alkotás, alkotói folyamat, mint csoportdinamikát meghatározó erő?

Hogyan kapcsolódik a néző (előadás, vagy a film nézője) a csoportra kreatív produktum megtekintésén, értelmezésén keresztül? Alkotótárrá válik?

Egy színházi vagy filmes alkotói csoport esetében alapvetően formális, szakmai együttműködésről van szó, mely egy közös cél és feladat elvégzése, egy alkotás létrehozásának érdekében szerveződik, az adott feladat szempontjából legmegfelelőbb funkcionális szerepek (rendező, tervező, író,



gyártásvezető, stb.) mentén. Erősen „megrajzolt” a hierarchia. Ugyanakkor az alkotótársak viszonya lehet baráti, vagy azzá válhat, már a csoport megszerveződésétől kezdve: egy rendező felkereshet és felkérhet egy színészt vagy tervezőt egy korábbi együttműködés, közös munka kapcsán. Az informális, bizalmi kapcsolatnak tehát keretet ad a hierarchiális struktúra, eszerint kijelenthetjük, hogy az alkotói csoport dinamikája, működése alapján lehet formális és informális csoport egyaránt. Ha megvizsgáljuk a kortárs színháztudomány szegmenseit, azt látjuk, különböző okoknál fogva gyakran összemosódik e két csoportforma, feloldódik a kollektív alkotás folyamában. Ezek az előadások a színház alkotói nyelvvel kísérleteznek, új utakat, környezeteket, másfajta alkotókat, folyamatokat keresve. Így például a *devised theatre*. Alison Oddey szerint a *devised* színházi produktum megteremtése, megalkotása tehát a csoportnál kezdődik: az előadás teljes stábja részt vesz a mű létrehozásában.⁶ A megszokott, kőszínházi hierarchia újragondolása, határainak kibővítése és elmosása óhatatlanul új szemléletet, új színházi formanyelvet eredményez, mely megkérdőjelezi a kreativitás négy aspektusát: új alkotói tereket talál, új folyamatokat épít fel, melyekbe új alkotó személyeket von be: diákokat, civileket, nézőket.

Ha meg is rajzolhatók a klasszikus pozíciók, ezekhez mindenképpen hozzáadódnak további informális elemek, rétegek (életkor, nem, presztízs, szakmai tapasztalat és tudás alapján), melyek tovább árnyalják a csoport társas struktúráját. Az így kialakuló informális csoportszerkezet akár el is térhet a feladatok és hatalmi hatáskörök körül szervezett csoportszerkezettől és ezáltal annak működését, kohézióját erősítheti vagy gyengítheti. Látható, hogy ebből a szempontból is fontos, hogy lehetőség szerint az objektív és szubjektív, tehát formális és informális tényezők egységesen érvényesüljenek az alkotói csoportban. Lényeges, hogy alkotói csoportnak, a jól begyakorolt, intézményi pozíciókon túl, az egyedi, unikális alkotói problémához kell alakítani rugalmasan saját felépítését – ha nem képes

⁶ „Devised theatre can start from anything. [...] A devised theatrical performance originates with the group while making the performance, rather than starting from a play text that someone else has written to be interpreted. A devised theatre product is work that has emerged from and been generated by a group of people working in collaboration.” Alison ODDEY, *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook*, Routledge, New York, 1994, 1.



erre, kényszeressé válik, megmerevedik. „Ahhoz azonban, hogy egy alkotó csoport ilyen mértékig flexibilis legyen, a csoport tagjainak el kell fogadniuk eredendő egyenlőségüket. [...] A teamben csak az számít, mennyire vagy képes hozzájárulni a közös gondolkodáshoz.”⁷

A filmes és színházi alkotócsoportokra alkalmazható továbbá véleményem szerint a kiscsoport speciális definíciója is. Idekapcsolódóan Juhász Erika Horváth Margitot idézi, miszerint a kiscsoport

több (5-20) ember olyan társulása, melynek tagjai személyesen ismerik egymást, rendszeresen kapcsolatban vannak, egymásra kölcsönhatást gyakorolnak, közös céljaik vannak, [...] közös erőfeszítéseket tesznek, az együtvé tartozás alapján a „mi” élmény tudatosult bennük.⁸

Összefoglalva, az alkotói csoport egy formális keretbe foglalt, informális közösség, melyben nagyon fontos a közös értékrend, norma, gondolati világ, egy közös cél elérésére (egy film, egy színházi produkció létrehozása) irányuló kreatív erő, mely akaratra, motivációra, szolidaritásra épül. Magyar Beck így definiálja az alkotó team-et: „Az alkotó team [...] egyedi, komplex problémák megoldásának intenzifikálására létrehozott munkacsoport.”⁹ Az egyedi probléma léte és szükségessége tehát mindenképp a csoport alkotó jellegére utal, hiszen nem lehet széria-megoldást alkalmazni, nincs két ugyanolyan alkotói folyamat.

Az alkotói csoport egyedi jellemzője továbbá a meghatározott lépésekből felépülő munkafolyamat. Színházi produkció esetén gondoljunk a tervelfogadásra, olvasópróbára, ruhapróbákra, állító próbákra, próbafolyamatra, főpróbahétre (ismét kiemelandó, hogy egyedi körülmények miatt lehetnek ettől eltérések, pl. improvizatív előadás esetén nincs kész szöveggönyv, tantermi előadás esetén nem gyártódik díszlet, így nincs szükség állítópróbára).

Úgy gondolom, a színházi és filmes produkciók alkotói csoportjainak kihagyhatatlan részese a néző, aki közvetetten vagy közvetlenül,

⁷ MAGYARI BECK, *i.m.*, 179.

⁸ JUHÁSZ Erika, „A kiscsoportok lélektanának vázlata”. ÉLES Csaba – KÁLMÁN Anikó (szerk.), *Kihívások és közvetítések*, Acta Andragogiae et Culturae sorozat, XVIII. szám, Debrecen, 2000, 104–113, 106.

⁹ MAGYARI BECK, *i.m.*, 177.



közelebből vagy távolabbról kapcsolatot alakít ki az alkotás megtekintésén, értelmezésén keresztül az alkotói csoport tagjaival, tehát tulajdonképpen a kreatív folyamat, és így a csoport tagjává is válik.

Ezen szempontokon túl, a legfontosabb vizsgálnunk az alábbi kérdést: mitől lesz hatékony egy alkotói csoport? Mit tehetnek az egyes tagok azért, hogy hatékonyan működjön? Milyen kreatív technikák léteznek, melyek elősegíthetik az alkotói csoport hatékonyabb működését? Mindenképpen lényeges elem a face-to-face, szemtől-szemben zajló, közvetlen interakció, melynek előnye a gyorsabb, hatékonyabb információcsere, a verbális kommunikációt metakommunikációs jelek is árnyalják. A csoportban végzett tevékenység lényegi feltétele, tartozéka a kölcsönhatás, vagyis a megfelelő válasz – viszontválasz, az interakció.

Az alkotói munkafolyamat egy összetett, a körülményektől és a résztvevőktől függően rendkívül sokszínű és sokrétű procedúra, melynek során számos speciális konfliktushelyzet, kompromisszumhelyzet alakulhat ki. Ezeket a következőkben személyes, tervezőként és az alprojektben szerzett tapasztalataim tükrében vizsgálom tovább.

2017 első felében az *Üvegbúrák/Die Glasglocke* című vetítéses és tárgyanimációs bábelőadásban vettem részt, mint díszlet-, jelmez- és bábtervező. Az előadást a stuttgarti Fitz! Zentrum für Figurentheater-ben a *NEWZ 17: Alles muss sich ändern* kortárs színházi fesztivál keretein belül, majd a Trafóban mutattuk be. Az előadás rendezője Lázár Helga volt, a dramaturg Gábor Sára, az alapanyagot Sylvia Plath *Az üvegbúra* című regénye szolgáltatta.

Azért volt érdekes számomra ez a munkafolyamat, mert már jóval a próbafolyamat kezdete és a szöveggönyv megírása előtt elkezdődött alkotói együttműködésünk, együttgondolkodásunk a rendezővel és a dramaturggal az alapanyagról, a struktúráról, üzenetekről, hangsúlyokról. Tehát a vizuális formanyelv együtt alakult a szöveggönyvvel, a szöveges nyelvvel. Több rendezői-művészi koncepció is felmerült a rendező részéről, attól függően, hogy mire „fogott rá” az alapanyagban, és milyen kérdésekre tette a hangsúlyokat. Gender, sovinizmus, emancipáció, lázadás a fennálló társadalmi rend szabályai ellen? Nem tetszik a rendszer? Ezek a különböző felvetésekre, hangsúlyokra épülő koncepciók különböző



vizuális elemekkel, különböző jellegű és anyagú terekkel, jelmezekkel, bábtechnikákkal, változásokkal, folyamatokkal, színházi szituációkkal operáltak volna.

Végül kialakult a formanyelv, mely a papír játékszínházak, terepasztalok, makettek, háromdimenziós, kihajtogatós képeskönyvek naiv, csalóka realitásából, anyagi minőségében rejtőző lehetőségekből építkezett. Legfőbb matériánk tehát a papír volt, ez az igen tág asszociációs körrel bíró anyag, ezzel célunk volt az írás, és általában az alkotás természetét, folyamatát megmutatni, és reflektálni a főszereplő, Esther vágyott hivatására, az írásra. A papír továbbá könnyen alakítható, téphető, eláztatható, hajtogatható, árnyékot lehet vele vetni. Képekben, vizuális etűdökben, atmoszférában, kompozíciókban gondolkoztunk inkább, mint szögegyenes narratíva ábrázolásában. Ezek a képek nem statikus beállítások, a drámai folyamattal együtt élnek, abból táplálkoznak, fejlődnek, változnak; végső formájukat és struktúrájukat pedig a próbafolyamat, közös kísérletezés útján nyerték el. A papírvilágot egy régi típusú kamerával vettük fel, mely folyamatos összeköttetésben állt egy projektorral, ezzel vetítettünk egy papírból összeragasztott vetítőfelületre; az előadás két síkon történt: a vetítőfelület és a vetítőfelület mögötti tér síkján, mely szintén több asztalra, animációs felületre tördelődik széjjel. Végül leszakad a nézőket és az alkotókat elválasztó felület, lehull a lepel a trükkökről, látjuk az eszközöket, vetítőket, létrákat, papírdarabokat, asztalokat és akváriumot. Lelepleződés, a tér önfeltárása. A felhasznált objektokban a pop art a fogyasztói társadalom jelenségeiből – újságkivágásokból, reklámfotókból – építkező montázsainak képtelen – feszült, ironikus – giccses világ esztétikája köszön vissza. Sárga Erika írógép, Barbie baba, plüsspóni, játékpisztoly, súlyzó, gyöngysorok, női ruhák vállfákon. A tárgyakat is közösen válogattuk össze, volt köztük több, amely a színésznők saját, személyes tárgya. Tulajdonképpen egy térbeli *assemblage* állt össze a saját kontextusukból, környezetükből kiragadott tárgyak, töredékek banális halmazából.

Míg az előadás első része kötött, a második improvizációs gyakorlatokon alapuló, laza rendszert követő „feldolgozása”, folytatása az első résznek. Meglátjuk az addig csak árnyalakban és a tárgyak mozgásán keresztül érzékelt emberi alakokat. Arcuk lesz, karakterük, saját gondolataik,



vágyaik, problémáik, nem bújhatnak tovább egy vetítövásznon mögé. Eleinte Esther történetét próbálnák folytatni, de ez nem működhet tovább: maguknak kell megoldásokat keresni és a cselekményt alakítani. A hagyományos értelemben vett színházi látvány és egység dekonstruálódik, szétesik elemeire, ahogy a játékosok boncolgatni kezdik egymást és az őket körülvevő teret.

Olyan térben, olyan előadásban kellett gondolkodnunk, ami bárhol megmutatható és működtethető, ahol adott az alapvető színházi technikai háttér (trégerek, és megfelelő lámpapark). A helyszínváltás ugyanakkor így is hozott magával megoldandó problémákat, illetve szükségszerűen együtt járt kompromisszumok megkötésével. Munkafolyamatunk alatt tehát végig szem előtt kellett tartanunk, hogy a darab utaztatható és másik térben is működtethető legyen, lehetőleg az eredeti minőségében, ezért eleve nem gondolkodhattunk hosszas beépítést követelő, nagyméretű, hagyományos díszletelemek, díszletfalak használatában. Csakis kisebb, mobilis elemekkel tervezhattunk, melyek kis helyet foglalnak, és adott esetben rugalmasan alkalmazkodnak bármely színpad arányaihoz, körülményeihez. A művészi koncepció és a gyakorlati megvalósíthatóság találkozása és összefésülése ezen a ponton elkerülhetetlen, de az egyik inspirálhatja a másikat, és meglelhető az a térkonstrukció, amely mind a két mércének – drámai és praktikus funkció – megfelel. Eltérő számú világítási pozíció és lehetőség, más mélység és más térbeli dimenziók. Elkerülhetetlenül más hatás, érzet. Esetünkben egy nagyobb, klasszikus dobozszínpadról kerültünk egy kisebb, kulisszákkal, proscéniummal nem rendelkező próbaterembe. A szűkebb térben óhatatlanul közelebb került a néző, az egy szintre helyezett székeken ülve a színpad szintjén ül. Ez a megváltozott pozíció megváltozott nézői élményt, befogadást eredményezett.

Tervezőiszempontból érdekes feladatot adnak a tantermi színházi előadások vizuális világának megfogalmazásai is. Ezek speciálisan nem kőszínházi körülmények között készülnek, tehát nem a megszokott munkafolyamat előzi meg őket, nem megszokott környezetben. Interaktivitásuknál fogva kísérletezők mind dramaturgiailag, mind vizuálisan és formanyelvükben egyaránt. E tervezői munkáim, melyek mind különböző korosztályoknak szóló, különböző téren, alkotói kompromisszumok meghozását kívánó,



de ugyanakkor pont ezért különösen inspiráló feladatok, úgy gondolom, olyan jelentős, gyakorlati tapasztalatokat jelentettek, melyeket kutatói feladataim elvégzésekor is tudtam hasznosítani.

A IV. Tantermi Színházi Szemle keretei között, 2017. szeptember 28-án volt *A megtorlás napja* (Füge Produkció – Pesti Est – TITÁNium) színházi nevelési előadás bemutatója, Varsányi Péter rendezésében. A TIE konzulens Hajós Zsuzsa volt, a színészek: Kovács Domokos, Kurta Niké és Csémy Balázs. Az előadás a huszonéves amerikai tömeggyilkos, Elliot Rodger *Kifordult világom* című önéletrajza alapján készült, a tizenhat éven felüli korosztályt célozza meg kérdéseivel, a felvetett problémákról való gondolkodással. Hogyan válhatott egy értelmiségi családból származó fiú végül gyilkossá, mi vezetett idáig, hol van a környezet, a család, az ismerősök, a társadalom, a rendszer felelőssége? Az előadás egyszerű eszközökkel és jelekkel dolgozik, kronológiai sorrendben haladva kísérjük az Elliotot alakító Kovács Domokost, miközben Kurta Niké és Csémy Balázs egy-egy jelzést használva veszi fel és dobja le Elliot környezetének különféle szerepeit. A folyamatot kétszer bontja meg a nézők felé történő kinyitás, amikor a színészek kilépnek szerepeikből, és beszélgetésre, véleménynyilvánításra invitálják a nézőket. Tervezőként *A megtorlás napja* izgalmas művészeti kísérlet volt számomra is, hiszen egy tantermi előadás megtervezésekor valóban szem előtt kell tartani, hogy kevés, de a nézők számára könnyen dekódolható jellel kell támogatni a drámai történetet. Ezért kompromisszumokat kell hozni, melyek azonban arra inspirálnak, hogy a karakterek és az ábrázolt események mélyét kutassa a színházi alkotó. A történetnek működnie kell egy egyszerű tanteremben is, ezért térbeli elemei csupán székek, a jelmezek és a kellékek is minimálisak.

2019. februárjában zajlottak az egri Harlekin Bábszínház *Antigoné* című tantermi színházi előadás próbái. Szövegét Szophoklész *Antigoné* és Jon Fosse *Halál Thébában* című drámái nyomán Madák Zsuzsanna írta, aki egyben rendezője is az Oidipusz, illetve Antigoné történetét feldolgozó előadásnak. Antigoné szembekerül a hatalmat képviselő Kreóonnal, amikor a törvénynek ellenszegülve eltemeti testvérét, az isteni – valójában általános érvényű, emberi – törvényeknek engedelmeskedve. Mivel a drámai konfliktusok mentén kibontakozó és a résztvevő diákokkal közösen



megvizsgált történet szintén osztálytermekben kerül majd bemutatásra, így a tér itt is ennek megfelelően kialakított: körbe rendezett székek és padok által meghatározott térben, koordináta rendszerben mozog a négy színész. A bonyolult történet elmesélését segíti a térrendszer pontos kialakítása, és a fontos helyszínek elhelyezése. Az osztályterem tipikus bútoraiból való építkezés és térkialakítás nyilvánvalóan kompromisszum, ugyanakkor semmiképp sem negatív előjelű, mivel elősegíti a történet mélyrehatóbb vizsgálatát. A cselekmény ábrázolását elősegíti továbbá a papír, mint szabadon alakítható anyag használata. A színészek rajzolnak rá, írnak rá, bábót vagy maszkot hajtogatnak belőle, hegyet, térképet. A legtöbb jelzés így valós időben, a színházi idő jelenében alakul ki, különféle kreatív módokon. A résztvevők is használják az interakciók alkalmával a papírt, így tulajdonképpen ezáltal is részesévé válnak az egésznek. A kör, mint ősi forma, alaprajzként való alkalmazása is számos előnnyel – a résztvevők folyamatosan látják egymást és egymás reakcióinak tudatában vannak –, és hátránnyal jár, hiszen nehéz olyan képeket megalkotni, melyek minden oldalról jól láthatóak, értelmezhetőek.

Összefoglalva e három előadáshoz kötődő, tervezői problematikákat, (pl. mobilitás, vizuális és színházi jelek egyszerűsége, egyszerű térforma, a nem színházi tér és elemeinek használata (ajtók, székek, padok)) azt láthatjuk, hogy ezek a tényezők egyszerre kényszerítenek kompromisszumra, és egyszerre inspirálnak is ezáltal kreatív, formai megoldások alkalmazására.

Egy ilyen formai kísérletezés során átjárhatóvá válnak a határok, a klasszikus színházi és filmes hierarchia „felolvad” a gyakorlatban és a szükségességben, pragmatikus szempontokban és az alkotás aktív, folyamatos egységében egyaránt: a színészből kellékes lesz, saját autóból *rider* busz, a dramaturgból asszisztens vagy világosító, az egész stáb díszítővé válik. A tervező beépít, elbont, szögel és ragaszt, asztalosmunkát végez, kivitelez, beszerez. Ahogy a látványtervek, a tér, úgy az előadás végleges, írott szövege sem minden esetben *a priori* születik meg papíron, sőt, mindig kicsit más, máshogy elmesélt. A látványvilág is közösen születik a próbafolyamattal és az előadással, tehát az együttgondolkodás terméke: a rendezői, tervezői, színészi és írói munka közös útkeresése, egy egységes, közös színházi nyelv megtalálásának és kialakításának, csiszolásának folyamata.



Tihany

2018. áprilisa és augusztusa között került sor az első két tihanyi alkotói workshopra a projekt keretein belül. A workshopon a Színház- és Filmművészeti Egyetemről érkező rendező, operatőr, vágó, hang, gyártás szakos, valamint író és színész hallgatók dolgoztak együtt több alkotói csoportban a Magyar Képzőművészeti Egyetem látványtervező hallgatóival. Együttműködésük megfogható végeredménye a meghatározott – a két alkalommal két eltérő – feladatra készített rövidfilm; természetesen ezen kívül is számos gyakorlati tapasztalattal (itt főleg a felmerülő problémák, problémás helyzetek, konfliktusok megoldására, esetleges kompromisszumok meghozására gondolok), valamint kapcsolati tőkével gazdagodnak a hallgatók, értékes együtt alkotásuknak remélhetőleg számos irányban, formában lesz folytatása.

A helyszín – a Képzőművészeti Egyetem a tihanyi Belső-tó partján fekvő művésztelepe és Tihany városa – minden szempontból inergazdag, alkalmas arra, hogy egyedi megközelítésre inspiráljon mind a saját szakmai látásmódot, mind pedig a csoportos, közös látásmódot illetően. A két workshopon két különböző feladatot kaptak a csapatok. Az első helyszínspecifikus, szabad asszociációra épülő feladat volt, melyben a tihanyi környezetben fellelt térrészletekből kellett egy világot, egy légkört, részekből egy egész teret, térritmust megépíteniük. Ennek a feladatnak kiváló alkotói közege volt a művésztelep, és tágabb környezete, a tihanyi Belső-tó, a Balaton, ahol épített és organikus terek egyaránt megtalálhatók. Kiemelt szerepet kapott a hangok, zajok alkalmazása is az atmoszférateremtésben. Kijelenthető, hogy az inspiratív, alkotásra ösztönző környezet ingerekben, behatásokban gazdag, az alapvető szükségleteket kielégíti, ugyanakkor egyben megoldandó problémákat is támaszt. Az utóbbiakra is számos példa akadt: meg kellett oldani a felszerelés szállítását a különböző, nem feltétlenül könnyen megközelíthető helyszínekre, vagy felmerülő kellékek beszerzését. A második workshop feladata ellenben szöveg- és szituációs specifikus volt, itt egy kapott helyzetre, valamint három karakterre kellett egy narratív, dialógusközpontú történetet kitalálniuk a csoportoknak. Ekkor írók és színészek is csatlakoztak a csoportokhoz.



A szabad asszociációs munkafolyamatra épülő feladatról kijelenthető, hogy a teret, a vizualitást helyezi központba, hogy emiatt tervező-központú. A második feladat azonban narratív dramaturgiát követel meg, így a képiség eszközei háttérbe szorultak. Hol van ebben két, eltérő célt kitűző munkafolyamatban a tervező helye? Milyen hatással lehet ez a klasszikus hierarchiára, mely jellemző a színházi- és filmes produkciók alkotócsoportjaira?

A workshopoknak időben is jól elkülöníthető fázisai (gyűjtés, inspirálódás – konzultációk és pitchek, beszámolók – forgatás) is elősegítették, hogy strukturáltan figyelhettük meg a hallgatók együttműködését. Az elkészült alkotói produktumokat, a rövidfilmeket érdekes mind önmagukban, mind egymás mellé helyezve vizsgálni, hiszen így láthatjuk az azonos feladat és környezeti lehetőségek, mégis eltérő ötletek, szemlélet, együttműködés, eltérő alkotói jelenlétek vizuális lenyomatait. Az ilyen, együttműködésre lehetőséget adó találkozásokat azért tartom fontosnak, mert egyrészt a hallgatók megismerik egymás szakterületeit a gyakorlatban, együttműködnek és együttgondolkodnak, tapasztalatot szereznek arról, milyen akadályok merülhetnek fel egy ilyen folyamatban, és milyen kompromisszumok megoldása lehet szükséges. Ez pedig kétségkívül hasznos szakmai tapasztalatot, és legfőképpen, emberi tapasztalatot is jelent egyben. Az amúgyis közösen, szorosan összedolgozó művészeti területek – hagyományos értelemben vett munkakörök – kölcsönhatásba lépnek egymással, közösen fejlődnek és egymástól tanulnak.

Összegzés

A projekt tematikája számomra azért nagyon releváns, mert nem leválasztható és nem vizsgálható létrejötté a megalkotását jellemző, minden alkalommal egyedileg megszülető művészi közeg, kontextusok és szándékok, gondolatok, együttműködések, inspirációk és konfliktusok, vagy éppen kompromisszumok működésének számbavétele nélkül. Ahogy a néző-játékos viszony folyamatos változásának vizsgálata, úgy az alkotók egymással való viszonyának vizsgálata is fontos adalék a kortárs előadóművészet folyamatainak feltérképezésében, legyen az film- vagy színházművészeti alkotás, esetleg performansz (hiszen a skatulyák éles határai is egyre inkább el- és egymásba mosódnak).



Vizsgálódásom a munkafolyamatok során felmerülő alkotói motivációkra, együttműködésekre koncentrált. Milyen kompromisszumok köttetnek a különféle szakmai helyzetekben, kérdésekben? Milyen tényezők határozhatják meg az alkotók viszonyát, mely kérdések foglalkoztatják őket közösen?

Hogyan figyelhető meg a kreativitás négy aspektusa felől a kortárs színházi, filmes csoportos alkotómunka? Az alkotói környezet, alkotói folyamat, és az alkotó személye felől közelítve egyaránt megállapítható, hogy a *devised theater*, mint alkotói forma és nyelv Magyarországon is egyre elterjedtebb, egyre jelenlévőbb, gondoljunk például a TRAFÓ és a *Színház* folyóirat által alapított Halász Péter-díjra felterjesztett előadásokra. Ez a díj feloldja, megkérdőjelezi az intézményi, strukturális határokat, és az ezzel járó pozíciókat, elvárásokat, kényszereket. Új minőségben közelíti meg a színházi vagy filmes alkotómunkát, mely esetén több alkotó célja egyetlen közös mű létrehozása, mindenképp igaz az együttműködés, kooperáció szótári meghatározása, mely „az a cselekvés, tény, hogy valaki, valami közösen összhangban tevékenykedik.”¹⁰ Érdemes tehát diskurzust folytatni emberi, alkotói kapcsolatok, a művészi megismerés, alkotás, gyakorlat összefonódásának vizsgálatáról, hiszen „[a]z együttműködés folyamat, amelyet az embereknek mindig újból és újból végig kell csinálniuk, hogy olyan eredményre jussanak, amelyet az egyes ember egyedül nem érhet el.”¹¹

Eddigi kutatásomat továbbgondolva távlati célom, hogy a későbbiekben a problémamegoldó, kreatív alkotói technikákat (pl. brainstorming, CPS – creative problem solving) összegezzem, melyek a színházi és filmes alkotói csoportok számára hasznosíthatók lehetnek. Úgy gondolom, kiemelten érdemes vizsgálni a kreatív problémamegoldási technikák beemelését az alkotói csoportfolyamatba. Véleményem szerint e technikák elsajátítása és tudatos használata segíthet a kreatív blokkok megszüntetésében, a közös ötletelésben, inspirálódásban, így eleve elkerülhető számos konfliktushelyzet, például az alkotásra és az alkotókra negatívan ható kényszerű kompromisszumok meghozása.

¹⁰ BAKOS Ferenc, *Idegen szavak és kifejezések szótára*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1979, 459.

¹¹ Jamie WALKER, *Feszültségoldás az iskolában*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1997, 112.



Felhasznált irodalom

- ARONSON, Elliot: *A társas lény*, Közgazdasági és Jogi Kiadó, Budapest, 2001.
- BAKACSI Gyula: „A szervezeti magatartás alapjai. Alapszakos jegyzet a Budapesti Corvinus Egyetem hallgatói számára”, Aula Kiadó, Budapesti Corvinus Egyetem, Budapest, 2010
- http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_543_07_A_szervezeti_magatartas_alapjai/ch01.html [2018.10.01]
- BAKOS Ferenc: *Idegen szavak és kifejezések szótára*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1979.
- DÁVID Imre: „A tehetségazonosítás eszközeinek összehasonlító vizsgálata az intellektuális szférában”. DÁVID Imre – BÓTA Margit – PÁSKUNÉ KISS Judit (szerk.): *Tehettségkutatás*, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2002, 7–108.
- JUHÁSZ Erika: „A kiscsoportok lélektanának vázlata”. ÉLES Csaba – KÁLMÁN Anikó (szerk.): *Kihívások és közvetítések*, Acta Andragogiae et Culturae sorozat XVIII. szám, Debrecen, 2000, 104–113.
- LEWIN, Kurt: *Csoportdinamika*, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1975.
- MAGYARI BECK István: *Kreatológiai vázlatok. Szemelvények az alkotás egy lehetséges tudományából*, Aula Kiadó, Budapest, 1997.
- ODDEY, Alison: *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook*, Routledge, New York, 1994.
- WALKER, Jamie: *Feszültségoldás az iskolában*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1997.

CSEH DÁVID SÁNDOR

Harmónia az egyensúly ellenében

A jo-ha-kyū elve a középkori japán nó-játékban

Bevezetés

A középkori japán nó-játék ismert látványos maszkjairól, díszes jelmezeiről, archaikus, komor énekéről és lassú, kimért táncairól. Jóval kevesebben ismerik azonban a nó-játékban alapvetően fontos szerepet betöltő *jo-ha-kyū* 序破急 ritmikai elvet, amely nem csak a nó-előadások koreográfiáit határozza meg, hanem a játékteret, a szöveget, zenét, a nó-drámák szerkezetét, sőt, a hagyományos nó-program felépítését is. A kínai eredetű ritmikai-stilisztikai elv hatása a legtöbb hagyományos japán előadóművészetben tetten érhető, így a kabukiban 歌舞伎 és a bunrakuban 文楽 is, de már a VIII–IX. században megjelenő gagaku 雅楽 udvari zene szerkesztési elveiben, ezen keresztül pedig a bugaku 舞楽 udvari táncos műfajban is kimutatható.

A fogalom három kifejezésből áll: *jo* 序 (bevezetés, kezdés), *ha* 破 (törés) és *kyū* 急 (gyors, sebes), és lényege az eleinte fokozatosan, majd egyre erőteljesebben gyorsuló, végül hirtelen megállapodó ritmus, amely összetett, a harmónia és az egyensúly ellentétével kapcsolatos gondolatíságot tüköröz. A nó ritmusa ugyanis hiába gyorsul egyre intenzívebben – mintegy aszimmetrikusan –, a végső hatása mégsem az egyensúly elvesztése, hanem éppen annak megerősítése lesz. Hogyan lehetséges az, hogy egy egyre feszültebb, egyre gyorsabb ritmusú színjátékforma egyszersmind végtelenül fegyvelmezt és visszafogott marad? Hogyan létezhet harmónia az egyensúly ellenében?



Kelet és nyugat

Amikor esztéták és japanológusok a különféle keleti és nyugati esztétikai elvek¹ közti eltérésekkel foglalkoznak, rendre a kultúrák, valamint metafizikai és művészeti elvek közti kontrasztokra mutatnak rá, ezeket vizsgálva ugyanis a távoli kultúrák művészete könnyebben értelmezhetővé válik a nyugati befogadó számára. Majdnem minden, a témában járatos kutató kénytelen különböző fogalompárok² mentén felvezetni elemzéseit, és nem tesz másként a rendkívül fontos amerikai japanológus, Donald Keene³ sem, amikor „Japanese Aesthetics” című írásában⁴ négy alapvető fogalom segítségével próbálja megvilágítani a japán hagyományos művészetek esztétikai gondolkodásmódját.

Keene négy fogalma a szuggesztíó, a szabálytalanság, az egyszerűség és a mulandóság, amelyeket különböző példákon keresztül mutat be tanulmányában.⁵ A négy fogalom közös alapja a japán esztétika

¹ Ez alatt nem nyugati értelemben vett tudományos, művészetfilozófiai gondolatrendszereket értek, hanem olyan tág körben elterjedt esztétikai és stílusbeli művészi elveket, amelyek egy kultúrkörön belül egyfajta közös, korszakról korszakra visszatérő ízlést és művészi gondolatiságot tükröznek.

² Néhány gyakori példa ilyen fogalompárokra: állandóság ↔ dinamizmus, mesterséges ↔ természetes, szimmetria ↔ aszimmetria, teljesség ↔ töredékesség, néző szemlél ↔ néző részt vesz, pontszerűség (törekenység) ↔ kiterjedés (stabilitás), a valóság újraírása ↔ a valóság mederbe terelése és így tovább.

³ Az egyetemes japanológia sokat köszönhet a 2019. februárjában, 96 éves korában elhunyt kutatónak, aki több jelentős japán kitüntetésben részesült élete során elért eredményeiért, nem sokkal halála előtt pedig japánra cserélhette amerikai állampolgárságát. Számos alapvető tudományos cikk, könyv és jelentős műfordítás fűződik a nevéhez, így például több kiemelten fontos nő-játékkal kapcsolatos monográfia is.

⁴ Donald KEENE, „Japanese Aesthetics”, *Philosophy East and West*, XIX/3 (1969), 293–306.

⁵ Keene gondolatmenetét nem a japán hagyományos művészetek kapcsán használt fogalmak, így a *wabi-sabi* 侘寂 vagy a *yūgen* 幽玄 mentén építi fel, hanem a négy felsorolt fogalom segítségével hoz létre egy általánosan érvényes esztétikai rendszert. A négy fogalom közül a szuggesztíó kapcsán tárgyalja például a *yūgen* működését, és az egyszerűség kapcsán tér ki a *sabira*. Keene rendszerének előnye, hogy nyugati befogadók számára is értelmezhető fogalmak segítségével elemzi a számukra gyakran jóval kevésbé érthető, ráadásul gondolatiságukban átfedéseket is mutató hagyományos esztétikai elveket. Elemzésével több kortársa is egyetértett, bár különböző kiegészítésekkel árnyalták a képet. Jelen tanulmányban Keene rendszerét követem, és csak akkor térek



buddhista-eredetű dinamizmus és változékonyság iránti vonzalma – az, hogy a pontszerű, csak egy-egy pillanatig fennálló, ember alkotta, mesterséges rend és állandóság helyett a legtöbb hagyományos japán művészeti forma a természet rendjét tükröző mulékony szépséget részesíti előnyben.⁶

Keene négy fogalma közül a szuggesztió tűnik a legfontosabbnak: lényege, hogy a műalkotásnak felületi, formai felszínén túl további jelentéssel kell rendelkeznie. Kiváló példát szolgáltat erre többek közt a japán haikuművészet és a vizsgálódásunk középpontjában álló hagyományos japán nó-játék is. Keene szerint „[a] szuggesztió feltétele a hajlandóság beismerni, hogy létezik jelentés a láthatón és leírhatón túl.”⁷ Ez a vágyott két-, esetleg többértelműség erős befogadói és értelmezői részvételre utal, egy vágyra mind a művész, mind a befogadó részéről, hogy a műalkotás közös játék, ezen belül minél tágabb terű játék alapjául szolgáljon.⁸ Ez magyarázatot adhat a további három fogalomra is, amelyek mind a befogadói dinamika, a jelentésbeli változékonyság és a szemlélt és a szemlélt közti együttműködés elfogadására utalnak.

ki a japán fogalmakra, amikor szükséges. Ld. Harold E. MCCARTHY, „On Donald Keene's Japanese Aesthetics”, *Philosophy East and West*, XIX/3 (1969), 310–316., V. H. VIGLIELMO, „On Donald Keene's Japanese Aesthetics”, *Philosophy East and West*, XIX/3 (1969), 317–322., illetve Stephen C. PEPPER, „On Donald Keene's Japanese Aesthetics”, *Philosophy East and West*, XIX/3 (1969), 323–326.

⁶ A négy fogalom közül a mulandóság egyértelműen a buddhista hatásra, míg az egyszerűség és szabálytalanság inkább a kínai hatásokkal szemben a XVI. században megfogalmazódó, már sajátosan japán művészeti és ízlésbeli reakcióra utal. Ezzel kapcsolatban ld. Kenneth K. INADA, „A Theory of Oriental Aesthetics: A Prolegomenon”, *Philosophy East and West*, XLVII/2 (1997), 117–131. illetve Leonard KOREN, *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers*, Imperfect Publishing, Point Reyes, 32–33.

⁷ KEENE, *i.m.*, 298.

⁸ Andrew Juniper *wabi-sabi*val kapcsolatos megvilágító munkájában részletesen foglalkozik a japán hagyományos esztétikai fogalompár és a zen buddhizmus közti kapcsolattal. Juniper külön kiemeli a zen buddhista világnézetet, amely szerint a valóság valódi természetét csak úgy ismerhetjük meg, ha meditáció, fizikai, lelki – vagy akár művészi – gyakorlás révén meg tudjuk haladni korlátolt emberi tudatunkat és percepciónkat. A szuggesztió ennek a törekvésnek a művészi megfogalmazásának tekinthető. Ld. Andrew JUNIPER, *Wabi Sabi: The Japanese Art of Impermanence*, Tuttle, Rutland, 2003, 25–26.



Jelen gondolatmenet szempontjából a szabálytalanság elve lesz hasznos számunkra. A szabálytalannak, tökéletlennek, hiányosnak vagy töredékesnek tűnő alkotások egyik különleges esztétikai hatása, hogy a befogadó önkéntelenül mintegy kiegészíti őket egy képzeletbeli egész részévé – ez pedig, akárcsak a szuggesztió esetében, egy nagyobb fokú részvételt igényel a befogadótól. „A tökéletesség, mint valamilyen sérthetetlen szféra, taszítja a képzelőerőt, nem hagyva teret neki az áttörésre”, írja Keene.⁹ A tökéletességet célzó alkotások tehát kiválthatnak ugyan esztétikai élvezetet – gondoljunk egy szépen megformázott szoborra, szimmetrikus geometriai alakzatokból álló mintázatra vagy görög oszlopra – azonban esetükben a szemlélő kívül reked az alkotáson, azt mintegy kívülről szemléli csupán, mivel az látványos mesterségessége révén elkülönbözik ötöle. Idegen tárgy, amely gyönyörködtet ugyan, de egyúttal el is távolodik a szemlélőjétől, kevesebb lehetőséget adva arra, hogy utóbbi értelmezze, részvételével működtesse a műalkotást.¹⁰

A legkorábbi irodalmi és művészeti emlékek alapján tudjuk, hogy a japánok alapvetően mindig is kerülték a szimmetriát és a szabályosságot, talán a művészi szuggesztiónak ellentmondó kötöttséget és akadályt látva bennük.¹¹

Ezek a szabálytalannak, hiányosnak vagy töredékesnek ható műalkotások azonban – legyenek irodalmi szövegek, tufestmények vagy japánkertek – mégis harmonikus egészet alkotnak, és minden látszólagos tökéletlenségük ellenére egyensúlyt sugallnak. Ez izgalmas ellentmondás, amelyet két jellegzetes kerttípus példáján keresztül mutatok be a következőkben.

⁹ KEENE, *i.m.*, 299.

¹⁰ A *wabi-sabi* gondolati rendszer szerint a tökéletesség csakis illúzió lehet, mivel a legtökéletesebbnek ható tárgy is, ha közelebbről vizsgáljuk, apróbb hibákat, tökéletlenségeket hordoz magán. A *wabi-sabi* jegyében alkotó művészek éppen ezért inkább a tárgyak valódi természetére mutatnak rá. Ld. KOREN, *i.m.*, 49.

¹¹ KEENE, *i.m.*, 299.



Két kert példája

A harmónia és egyensúly művészi megjelenítésében a nyugati és a keleti gondolkodásmódok közti kontraszt bemutatásához izgalmas összevetni a francia eredetű barokk kert és a hagyományos japánkert formáit és megoldásait. Természetesen, mint minden összehasonlítás esetében, itt is lehet érvelni a példák mellett és ellen – jelen gondolatmenethez úgy éreztem, hogy ezek lesznek a leghasznosabbak. Ezen kívül a kerttípusokon belül két konkrét kertet fogok vizsgálni: a bécsi Schönbrunn kastély kertjét vetem össze röviden a tokiói Kiyosumi-kerttel 清澄庭園.

Az osztrák fővárosban található barokk kertet Jean Trehet tervezte a XVII. század legvégén I. Lipót császár megrendelésére, miután az 1683-as oszmán-török ostrom során hatalmas károk keletkeztek a kastélyban és a korábbi kertben.¹² Az udvari tájépítészet egyik remek példája, amely könnyen felismerhető geometrikus alakzatairól, gondosan megnyírt bokrairól, valamint jellegzetes, a perspektívát figyelembe vevő szerkezetéről. A schönbrunnihoz hasonló kertek sokat elárulnak arról, hogy a jellegzetes stílust követő korabeli építészek miként gondolkodtak ember és természet viszonyáról: a racionalitás, az emberiség felsőbbrendűségébe vetett hit révén ezekben a kertekben a természet az ember szolgálatába áll. A természet teljességgel természetellenes rendbe foglaltatik, így a kert minden eleme az ember és az általa nagyra tartott absztrakt geometriai elveknek megfelelő helyre kerül. Itt nincsen véletlen, sem semmilyen szabálytalanság, töredékesség vagy szuggesztió. Az állítás maga a geometriai törvény, és az ember hatalma a természet felett – és ez a hatalom még a kert mulandóságát is zárójelbe teszi, azt sugallva, hogy a gömbbé formált bokrok és fák örökké megtartják különös, a természetben sehol sem látott alakjukat. Ez a kerttípus tehát mintha a Keene által felvetett négy fogalom ellenében lenne megfogalmazva.

A geometriai elv emellett a perspektíva használata révén lehetővé teszi, hogy ha a szemlélő a kert egy adott pontján áll, egyben láthatja a nagy egészet egy helyről, ahol a perspektíva vonalai találkoznak. A schönbrunni kastély esetében ez a pont a Gloriette-re és a kert egészére

¹² Schloss Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H, „Gardens”. www.schoenbrunn.at



kilátást engedő megemelt verandán található. Bár a kert egyéb pontjain is élvezetes az absztrakt vonalakba rendezett növények különös látványa, csak a perspektíva középpontjában éri el valódi célját a tervező és alkotó: innen nézve tudja az ember tökéletesen birtokba venni a kertet, egyúttal örökkévaló mozdulatlanságba dermedteni azt.

Ez az aprólékosan megszerkesztett kert és a benne kijelölt tökéletes nézőpont azonban rámutat a geometrikusan szerkesztett barokk kertek jellegzetes problémájára is: a természet e mesterséges rendbe, rendszerbe és leszűkített nézőpontba kényszerítésének maga a természet ellenáll. Ugyanis ha a szemlélő egy pillanatra meg is látja a kertet az említett ideális szemszögből, amint kilép a perspektíva pontjából, a kert szétcúszik: a vonalak elkezdenek kitérni, a szimmetria feldől, és a korabeli – és talán mai – nyugati ember rend és uralom utáni vágya lelepleződik. A széteső perspektivikus vonalak bizonyítják, hogy az ember hatalmas erőfeszítés árán tudja csak leuralni a természetet, és amennyiben a kertészek nem nyírják a lombokat, vagy ha a néző nem áll a megfelelő pontba, a kert fölött a természet hamar visszanyeri az uralmat. Az ember ismét eltörpül mellette – egyszersmind kívül reked rajta.

Alhambra és Versailles geometriai formációi a japánok számára kevésbé tűnnek alkalmasnak arra, hogy rajtuk a tekintet megpihenjen, és inkább látszódnak merev, matematikai mutatványnak. A kínai kert – amely természetesebb az európai díszkertenél – inspirálta a 18. századi angol tájkertek építészeinek romantikus terveit. De a japánok kertjeikben a szabálytalanság és különtség terén még a kínaiakon is túltettek.¹³

Keene arra utal itt, hogy a szabálytalanság és különtség révén a japánkertekben a szemlélő tekintete könnyebben „megpihenhet” egy-egy tárgyon, növényen vagy alakzaton. A szabálytalanság nem csak jobban tükrözi a természet sajátos működését, hanem lehetővé teszi, hogy az ember részévé váljon a kertnek, hiszen nem egy látványosan mesterséges absztrakció kellős közepén találja magát, hanem valamiben, ami nagyon is hasonlít a természetre magára.

¹³ KEENE, *i.m.*, 300.



Ez a hasonlóság azért is fontos, mert a japánkertek minden látszat ellenére valójában nagyon is szabálykövető kertek – semmivel sem kevésbé mesterségesek, mint európai társaik. A különbség abban rejlik, hogy a japánkertek egy olyan esztétikai gondolkodásmódot tükröznek, amely elfedné a kertek mesterségességét, hogy az összhatás természetyszerűséget és természetességet sugalljon.¹⁴ A szabálytalanság itt tehát szabállyá válik: nincsenek szimmetrikus, absztrakt vonalak vagy csapások, és ezekből a kertekből hiányzik az egyetlen perspektívára építő szerkesztési elv. A pillanatszerű, merev összkép helyett itt egy folyamatosan változó, dinamikus, a nézőpont mozgására alapozott tájépítészeti elv ismerhető fel.¹⁵

Egyes források szerint már az Edo-korban állt egy kert a mai Kiyosumi-kert területén, jelenlegi formáját azonban csak 1880 után nyerte el, amikor az új tulajdonos, a Mitsubishi vállalatot alapító mágán Iwasaki Yatarō 岩崎弥太郎 átépíttette. A későbbiekben a közeli Sumidagawa-folyóból 隅田川 idevezetett vízzel létrehozták a központi tavat is, így jött létre a ma is látogatható, híresen szép tavas sétakert Tokió szívében.¹⁶ Itt a csapások ívelten kacsaringóznak a központi tó körül, a kertbe látogatók útja pedig különböző hidakon, a tó vizében álló köveken át vezet. Az absztrakció itt másként érvényesül: a közühatag a kert déli részén egy vízesést utánó, nem messzire tőle pedig található egy mesterséges domb, amely a Fudsi-hegyre 富士山 utal. A Kiyosumi-kert tehát a természetességet úgy keresi, hogy közben önnön mesterségességét messzemenően titkolni kívánja.

A japánkert egy dinamikusan változó állandóságot sugall: a szemlélő körbejárhat akár egyetlen alkalommal többször is, a szem folyamatosan újként látja majd a kertet. Nincsen egyetlen pillanat és nézőszög, amelyet meg kívánna ragadni, helyette folyamatában, változékonyságában teszi megtapasztalhatóvá a természetet. Aszimmetrikus alakzatok sokaságával egy különös, változékony, az élet körforgását mímelő összhatást kapunk. Az aszimmetria és szabálytalanság önmagukban nem esztétikai értékek a japánkertben, hanem egy különös ellentmondás eredményeként válnak

¹⁴ A japán hagyományos sziklakertek, teakertek és sétakertek esztétikájára is nagy hatással volt a *wabi-sabi*. Ld. JUNIPER, *i.m.*, 70–74.

¹⁵ FERENCZY László, *Régi japán kertek*, Mezőgazda Kiadó, Budapest, 1992.

¹⁶ Tokyo Metropolitan Park Association, „Kiyosumi Gardens”. www.tokyo-park.or.jp



annak kiemelkedően fontos hatáselemeivé. Az aszimmetrikus és szabálytalan elemek ugyanis úgy kerülnek elrendezésre ezekben a kertekben, hogy mégis harmóniát, egy természetesen szétartó elemekből álló egyensúlyt sugalljanak.

Robert Wicks alapvetően fontos tanulmányában¹⁷ arról ír, hogy a – többek közt – Donald Keene-éhez hasonló fogalmak, bár a felszínén pontosan írják le a hagyományos japán művészetek egy-egy esztétikai-formai elvét, mégis rendkívüli félreértésekhez vezethetnek, ha nem értjük, pontosan miből fakadnak ezek az elvek. A Keene által használt szabálytalanság, vagy a Yuriko Saito¹⁸ által kiemelt töredékesség, tökéletlenség fogalmait hallván ugyanis arra juthatunk, hogy a hagyományos japán művészetek csak ezeket a hatásokat célozzák, miközben például a *kintsugi* 金継ぎ csészék és tálak, bár magukon viselik töredékességük és mulékonyságuk jeleit, mégis teljes egész formájukban állnak előttünk. A japán művészetekben tehát nem a töredékesség, szabálytalanság ábrázolása a műalkotások kizárólagos célja, hanem az alkotások egy olyan, ezeket meghaladó összetettséget is mutatnak, amely egy mélyebben rejlő esztétikai hatásmechanizmusra utal, és amely magyarázatul szolgálhat számos olyan hagyományos japán műalkotásra vagy akár hétköznapi használati tárgyra, amelyek hatásukban egyenesen ellentmondanak ezeknek a népszerű fogalmaknak.

Wicks egyetlen esztétikai-gondolati rendszerből vezeti le ezt a rejtett hatásmechanizmust, és Dōgen Zenji 道元禪師 (1200–1253) a zen sötő iskoláját 曹洞宗 alapító buddhista szerzetes és szerző munkáit hívja segítségül hozzá. Számunkra elég kiemelni legfontosabb gondolatát: azt, hogy ezek a műalkotások az esetlegesség (*contingency*) idealizálását célozzák, és egy különös idő-tudatot tükröznek, amely alapvetően buddhista eredetű, de már sajátosan japán – így például zen-buddhista – hatásokat is mutat. Dōgent követve Wicks szerint a japán hagyományos művészetek lényege a világ tűnékeny, mulékony voltára való reflexió, egyben egy állandó pont, a „most” pillanatának és szemszögének keresése ebben a dinamizmusban.

¹⁷ Robert WICKS, „The Idealization of Contingency in Traditional Japanese Aesthetics”, *The Journal of Aesthetic Education*, XXXIX/3 (2005), 88–101.

¹⁸ Yuriko SAITO, „The Japanese Aesthetics of Imperfection and Insufficiency”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, LV/4 (1997), 377–385.



A kettő közti feszültség felelős mind a hagyományos japán képzőművészet, színházművészet, és igen, a japánkertek jellegzetes esztétikai hatásaiért.

Wicks így írja le ezt a jellegzetesen zen buddhista idő-tudatot:

Metaforikusan fogalmazva az időbeli helyzet olyan, mintha mozdulatlanul állnánk egy folyam közepén, tökéletesen tudatában annak, hogy egy helyben állunk, nyugalomban, de érzékelve azt is, ahogyan a folyó vize folyamatosan áthalad a lábaink között; vagy mintha egy nyitott ablak lennénk, tudatában annak, hogy helyzetünk állandó, miközben éreznénk, ahogy átfúj rajtunk a szél.¹⁹

A japánkertek szabálytalansága és aszimmetriája tehát egy gondosan elrendezett, tudatosan felépített rendszer része, amely a természet örök változékonysága és a befogadó jelen idejű pillanata közti játékon alapul. Ugyanígy azok a japán esztétikai elemek – így például a *shōji* 障子 tolóajtók, a *tatami* 畳 padlók vagy az absztrakt sziklakertek – is érthetővé válnak: ezen geometrikus-szabályos, absztrakt formák a töredékesség és szabálytalanság elveit nézve kivételeknek tűnhetnek, elrendezettségükben azonban egy nagyobb, a fenti ellentmondást mutató, harmóniát célzó esztétikai rendszer részei. A Kiyosumi-kertben is találkozhatunk végtelenül szabályos formákkal: minden fontosabb helyet vagy növényt, sziklát jelző fatábla és -felirat elüt a kert többi organikus formáitól, miközben anyagukban mégis beilleszkednek a kert egészébe.

Mint ahogy Wicks is rávilágít, az aszimmetria valójában nem ellentétes az egyensúllyal,²⁰ sem a harmóniával. A harmónia pontosan a szabálytalan, tökéletlen, mulandó – és ezekkel ellentétes – elemek összhangjából, tökéletes és tökéletlen folyamatosan változó viszonyából származik, azok egyensúlyban tartott dinamizmusának eredménye. Térbeli és vizuális formák esetében ez már egyértelműnek tűnhet – de vajon kimutatható-e az időbeli, esetleg ritmusalapú művészetek, így például a nó-játékban is?

¹⁹ WICKS, *i.m.*, 91.

²⁰ WICKS, *i.m.*, 93.



A *jo-ha-kyū* ritmusa a nó-játékban

A már korábban említett, kínai eredetű *jo-ha-kyū* ritmus egyszerre működik hatáselemként és szerkesztési elvként a hagyományos japán nó-játékban. A *bugaku* táncjátékok esetében még a *gagaku* kísérőzene révén jelent meg a japán előadóművészetekben, és azóta is kifejti hatását, még ha a legtöbb mai néző leginkább a kabukiból ismerheti, amelyben a fából készült *tsuke* つけ hangszerek gyorsuló csattogásával többek közt aláhúzzák a fontosabb fordulatokat, kiemelik a *mie* 見得 pózokat, valamint a felvonásvégeket is jelzik. A nóban azonban ennél jóval nagyobb hatása van a *jo-ha-kyū* ritmusnak, amelyet Zeami mester metafizikai jelentőségűnek tartott tanításaiban. A természet működésével kapcsolja össze a *jo-ha-kyū*-n keresztül a nó-játékot – ezzel együtt pedig nemcsak az egynapos nó-előadások sorrendjét, de a darabok szerkezetét, a zenék és koreográfiák ritmusát, de még a legkisebb mozdulatokat is ezzel a ritmussal hozza összefüggésbe.

Elsőre a *jo-ha-kyū* ritmus nagyon is szabályosnak tűnhet, hiszen a gyorsulása, bár egyre intenzívebb, mégis folyamatos. Nem szabad azonban megfeledkezni arról, hogy a *jo-ha-kyū* nem egyenletesen gyorsul, hanem exponenciálisan. Ez adja a ritmus rendkívüli feszültségét is: az, hogy a hallgató-néző nem tudja, pontosan meddig gyorsul majd a ritmus. Elképzelhetjük ugyan a végső pillanatot, amikor az ütemek közti telített üresség, a *ma* 間 eltűnik, és egyetlen, kinyújtott ütemben bevégzi a gyorsulást a ritmus – de a *jo-ha-kyū* csak megközelíti ezt az elképzelt pillanatot, végtelenül halad felé, de sosem éri el. A „végső gyorsaság” helyett a ritmus megáll egy ponton, és hirtelen nyugalomba zuhan. A *jo-ha-kyū* működése tehát egyszerre tűnik kiegyensúlyozatlannak és teljesnek.

Egy nó-előadást szemlélve feltűnőek a táncosok kimért mozdulatai, valamint a zene és az előadás lassú tempója. A gyorsulás ezért eleinte egyáltalán nem feltűnő, az előadás végére azonban nagyon is látványossá válik. Mégsem kizökkentő ez az eltérés, ugyanis nem érezni semmiféle aránytalanságot benne – minden, érzi a néző, a helyére kerül. Ennek az oka a *jo-ha-kyū* rejtett működésében keresendő, abban, hogy pontosan miért is háromszoroztatú ez a ritmus. Komparu Kunio elmélete szerint ugyanis a középső *ha* (törés) elem köti össze a térbeli *jo* (bevezetés, kezdés) és az



időbeli *kyū* (gyors, sebes) elemeket. A nó-játék esztétikai hatása tehát szerintem egy összetett ritmikai-logikai gondolkodásmódot tükröz:

A *jo-ha-kyū* elve egyesíti tér és idő, alapvetően egymásnak ellentmondó fogalmait, összekötve őket a törés elemmel. Ennek eredménye a szépség megtalálása a kiegyensúlyozatlan harmóniában, a beteljesedéshez vezető folyamatban. Úgy is mondhatnánk, hogy általa fel tudjuk fogni a térbeli egyensúlyt mennyi, föld és ember között az időben, azaz egynek láthatjuk a térbeli pozíciót és az időbeli sebességet.²¹

A *jo-ha-kyū* ritmusa tehát hiába tűnhet kiegyensúlyozatlannak, valójában az első lassú ütemektől a végső lezáró ütemig tartó folyamat egyszerre utal változásra, átmenetiségre és átalakulásra, amelyek során a fokozatosan meghódított fizikai térben megjelenik a cselekvés, a jóval gyorsabb zene és tánc – hogy a végül beálló csendben ismét a mozdulatlanság, az időközben látszólag dinamikus változásokon átesett valósággal szembesülhessen a néző.

A változás azonban csak látszólag kerül zárójelbe, mert az időközben végbement – a nézőben! A Komparu által említett beteljesedés fontos fogalomvá válik itt, ugyanis Zeami is ezt használja a *jo-ha-kyū* kapcsán. Ezt az elérni vágyott állapotot Zeami *jōjūn* 成就, azaz beteljesedésnek nevezi „Shūgyoku tokka” 拾玉得花 című tanításában:

„Beteljesedni” annyit tesz, hogy teljessé válni. Ebben a művészetben ez az érdekesség percepcióját is jelenti. Ez a beteljesedés a *jo-ha-kyū*hoz igazodik. Ennek az oka, hogy amikor valami a teljesség állapotába kerül, akkor egyúttal az a valami megállapodik. E helyre kerülés nélkül nem gondolhatunk beteljesedésre. Láthatóvá akkor válik ez, amikor a leginkább érdekessé válik (az előadás). A zökkenőmentes *jo-ha-kyū* maga a beteljesedés.²²

²¹ Kunio KOMPARU, *Noh Theater: Principles and Perspectives*, Weatherhill, London, 1984, 25.

²² ZEAMI Motokiyo 世阿弥元清, „Shūgyoku tokka” 拾玉得花, *Zeami Nōgaku Ronshū* 世阿弥能楽論集, Tachibana Shuppan たちばな出版, Tokió, 2004, 316. illetve ZEAMI Motokiyo, „Pick Up a Jewel and Take the Flower in Hand”, *Zeami – Performance Notes*, Columbia UP, New York, 2008, 215.



A *jo-ha-kyū* aszimmetrikusan gyorsuló ritmusa Zeami szavai szerint ehhez a beteljesedéshez vezetnek. A Robert Wicks által elemzett állandó „most” pillanatából szemlélt, folyamatosan változó idő pedig ezt az összefüggést is izgalmas módon magyarázza. Ebben az esetben a néző képviseli az állandó „most” pillanatot, amelyhez képest változik az előadás, a tánc és a zene ritmusa a *jo-ha-kyū* elvnek megfelelően. Pontosan ezért válik fontossá, hogy nem fokozatosan és egyenletesen, hanem exponenciálisan gyorsul a nó: ez által élesebben érzékelhetővé válik a néző „most”-ja és az előadás ideje közti, folyamatosan változó kontraszt. Ezzel együtt azonban a reflexió sem maradhat el: a *jo-ha-kyū* ritmusának úgy kell zárulnia, hogy visszatér a néző „most” pillanatába, és felkínálja a megtett utat, a nézőt ért hatások összességét – a beteljesedést magát – mint a nó-játék végső hatását és művészi eredményét.

Konklúzió

Beláthatjuk tehát, hogy harmónia és egyensúly két összefüggő fogalom a japán hagyományos esztétikában: egyszerre hatnak egymás ellen, egyben ki is egészítik egymást. Egyensúly alatt itt tehát nem szimmetriát kell értenünk, hanem különböző, akár nagyon is széttartó elemek rendszerét. A hagyományos japán művészetek sok száz évvel ezelőtt észrevették ezt az aszimmetrikus, szabálytalan, töredékes, mulandó – és mindezekkel ellentétes – elemek összességéből álló természetes egyensúlyt. Ez a harmónia közös a japánkertekben és a nó-játékban is, ahogy tapasztalható a teaszertartásban, az *ukiyo-e* 浮世絵 nyomatokban és a *kintsugi* technikával újraalkotott csészékben is. Ez a harmónia emellett magába foglalja az idő múlását is, amely folyamatosan kontrasztban marad a néző sajátos jelenidejével.

Míg a perspektívát középpontba emelő schönbrunni barokk kert harmóniája nagyon is törékeny, addig a Kiyosumi-kerté tartós, és egyléptékű magával a természettel. Előbbi az embert, mint alkotót, a természet megzabolázóját ünnepli, míg utóbbi az embert elhelyezi a természetben, és annak folyamatosan változó dinamikájának a részévé teszi. Ugyanígy, a japán nó-játék egyre gyorsuló, látszólag megfégezhetetlen ritmusa is vé-



gül a természetbe utalja vissza a nézőt, rávilágítva arra, hogy a színpadon zajló események is egy nagyobb rend részét képezik. Egyensúly létezik ezen a színpadon: a statikus nyugalmat árasztó tér, a látványos jelmezekben és maszkokban fellépő táncosok, az egy helyben ülő kórustagok, a nő különös zenéjét játszó zenészek között. Ami közös bennük, az a mindezt egybefogó ritmus: a *jo-ha-kyū*, amely Zeami szerint hasonlatos az élet ritmusához.²³

Felhasznált irodalom

- FERENCZY László: *Régi japán kertek*, Mezőgazda Kiadó, Budapest, 1992.
- INADA, Kenneth K.: „A Theory of Oriental Aesthetics: A Prolegomenon”, *Philosophy East and West*, XLVII/2 (1997), 117–131.
- JUNIPER, Andrew: *Wabi-Sabi: The Japanese Art of Impermanence*, Tuttle, Rutland, 2003.
- KEENE, Donald: „Japanese Aesthetics”, *Philosophy East and West*, XIX/3 (1969), 293–306.
- KOMPARU, Kunio: *Noh Theater: Principles and Perspectives*, Weatherhill, London, 1984.
- KOREN, Leonard: *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers*, Imperfect Publishing, Point Reyes, 2008.
- KOREN, Leonard: *Wabi-Sabi – Further Thoughts*, Imperfect Publishing, Point Reyes, 2015.
- MCCARTHY, Harold E.: „On Donald Keene's Japanese Aesthetics”, *Philosophy East and West*, XIX/3 (1969), 310–316.
- PEPPER, Stephen C.: „On Donald Keene's Japanese Aesthetics”, *Philosophy East and West*, XIX/3 (1969), 323–326.
- QUINN, Shelley Fenno: *Developing Zeami – The Noh Actor's Attunement in Practice*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 2005.
- SAITO, Yuriko: „The Japanese Aesthetics of Imperfection and Insufficiency”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, LV/4 (1997), 377–385.
- Schloss Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H.: „Gardens”, <https://www.schoenbrunn.at/en/about-schoenbrunn/gardens/> [2019.08.14]

²³ ZEAMI, „Shūgyoku tokka”, *i.m.*, uo. illetve ZEAMI, „Pick Up a Jewel...”, *i.m.*, uo.



- Tokyo Metropolitan Park Association: „Kiyosumi Gardens”, <https://www.tokyo-park.or.jp/teien/en/kiyosumi/outline.html> [2019.08.14.]
- VIGLIELMO, V. H.: „On Donald Keene's Japanese Aesthetics”, *Philosophy East and West*, XIX/3 (1969), 317–322.
- WICKS, Robert: „The Idealization of Contingency in Traditional Japanese Aesthetics”, *The Journal of Aesthetic Education*, XXXIX/3 (2005), 88–101.
- ZEAMI Motokiyo: *Zeami – Performance Notes*, Columbia UP, New York, 2008. [HARE, Thomas Blenman]
- ZEAMI Motokiyo 世阿弥元清: *Zeami Nōgaku Ronshū* 世阿弥能楽論集, Tachibana Shuppan たちばな出版, Tokió, 2004. [KONISHI Jinichi 小西甚一]

NÉMETH NIKOLETT

A Roy Hart Központ és a megnyilatkozó emberi hang lehetőségei

*Éneklésről beszélve nem kizárólag művészi gyakorlatot
érték, hanem az önismeret lehetőségét és eszközét, valamint
ennek az ismeretnek a tudatos életbe való átiültetését.
(Alfred Wolfsohn)¹*

A fenti idézettel ellentétben az éneklésre általában mint esztétikai formára gondolunk és egy szűk, „tehetséges” rétegnek tulajdonítjuk a hozzáférési lehetőséget. A társadalom nagyobb részénél ez a lehetőség vagy már gyermekkorban bezárul, vagy ismert slágerek visszafogott dúdolására, a zuhanyfülkére, esetleg a viccelődés kategóriájára korlátozódik, megbújva a „nem tudok énekelni” elzárkózó kijelentése mögött. Vannak, akik az iskolarendszert teszik felelőssé ezért, amennyiben meghatározó, közvetlen zenei élmények előidézése helyett jellemzőbb az elvont szabályrendszerek távolságtartó ismertetése. Ezzel szemben kerül egyre inkább előtérbe a művészetterápia, ezen belül az élményalapú zene-, hang- és mozgásterápia alkalmazása, illetve születnek – a hagyományos éneklést átértelmező – közösségi kórusok (pl. Csíkszerda és Soharóza). Ezek a kezdeményezések közvetve vagy közvetlenül próbálják visszaadni a felnőtté válásban „elvesztett tehetséget,” vagy sokkal inkább a kísérletező kedvet, a kifinomult figyelmet és a közös vagy egyéni alkotás örömét.

¹ „[W]hen I speak of singing, I do not consider this to be solely an artistic exercise but the possibility and the means of knowing oneself and of transforming this knowledge into conscious life.” – Sheila BRAGGINS, „Alfred Wolfsohn, the man and his ideas”, *roy-hart.com*



A hang gyakorlati aspektusaihoz társul egy elméleti, filozófiai hagyomány, amely az emberi hangot kizárólag a nyelvet hordozó, neutrális bázisként határozta meg, és a nyelvészet logikai rendszerébe illesztette. Ahogyan Adriana Cavarero rámutat, ezzel a filozófia megfosztotta a hangot a hangzóságától és az ebben megnyilvánuló egyediségétől. Példaként kerül elő Shakespeare *Rómeó és Júliá*jának erkélyjelenete, ahol éppen a sötétben megszólaló hang áll a név helyett és tárja fel a kilétet.² Mladen Dolar pedig a hang áthaladó természetére hívja fel a figyelmet, és egy olyan (lacani) tárgyként határozza meg, amely nem fixálható, és nem illik egyik szokványos kategóriába sem: nem oldódik fel a jelentés közvetítésében, és nem merevedik meg esztétikai csodálat forrásaként.³

Az emberi hangot kutató, azzal kísérletező, a társadalmi és intézményes normákat átértelmező és a művészi törekvéseket a közösségi élettel szorosan összekapcsoló színházi műhelyként indult a Roy Hart Színház Londonban, az 1960-as években. A később Dél-Franciaországba áttelepült műhely mára meghatározó, kiterjedt nemzetközi hálózattal rendelkező művészeti-, pedagógiai- és kutatóközponttá vált a hangképzés területén. Az előbbi témák tükrében mutatom be az általuk képviselt elveket és gyakorlati irányokat, amelyek a hang egy szélesebb megismerését célozzák és azt általános emberi adottságként fogják föl.

Jelenleg is zajlanak olyan kezdeményezések Magyarországon, amelyek célja egy szorosabb kapcsolat és szakmai párbeszéd kiépítése a Roy Hart Központtal. 2019 januárjában Budapestre látogatott Carol Mendelsohn és Saule Ryan, a színház két szenior tagja és tanára, és létrejött egy bemutatkozó, Roy Hart hang workshop, amelyre egyaránt érkeztek előadóművészek, terapeuták és laikusok. A hangtrénerek által képviselt, hazánkban idáig csak szűk körben ismert színházi, művészi és terápiás hangképzési módszer új utakat nyithat mind az oktatás, a közösségi éneklés, mind pedig az alkotói, színházi kifejezési formák terén. A dolgozatomban részletezett, gyakorlati hangképző munka dinamikáit személyesen, résztvevőként is volt szerencsém megtapasztalni a Malérgues-ban (a központ székhelyén)

² Adriana CAVARERO, *For more than one voice: Toward a philosophy of vocal expression*, Stanford University Press, Stanford, 2005.

³ Mladen DOLAR, *A voice and nothing more*, The Mit Press, Cambridge–London, 2006, 4.



tartott, négyhetes, intenzív tréning keretében 2017 őszén, majd további látogatások alkalmával.

Alfred Wolfsohn kutatásai és a Roy Hart Színház kialakulása

A Roy Hart Színház indulásakor azt az avantgárd törekvést képviselte, hogy a művészi tevékenység a mindennapi élet szerves részeként fejlődjön, vagyis a napi teendők és az élet megszervezése az alkotófolyamatot szolgálja, a kreatív erő által előhívott tapasztalatok pedig épüljenek be a hétköznapi valóságába, és így módon hassanak vissza az emberre. A csoport Londonban formálódott, a német származású Alfred Wolfsohn énektanár, hangkutató és hangterapeuta körül összegyűlt tanítványokból. Wolfsohn 1962-ben bekövetkezett halála után, egyik tanítványának, Roy Hartnak⁴ a vezetésével fokozatosan alakult ki a társulat, miközben az egyéni énekórákat egyre inkább felváltották a csoportos improvizációk, valamint az irodalmi szövegekkel való kísérletezés.

Már az 1950-es évek során felvették a kapcsolatot a művészi élet meghatározó alakjaival, mint például Yehudi Menuhin hegedűművésszel, Laurence Olivier⁵ színművésszel vagy Aldous Huxley íróval.⁶ Roy Hart egy interjúbán beszámol többek között Peter Brook többszöri látogatásáról és Jerzy Grotowski vizitjéről is,⁷ amelyre 1964-ben került sor.⁸ A műhely számára fontos aspektus volt a pszichológia, a pszichoanalízis

⁴ Roy Hart – akiből a csoport markáns vezetője vált – Dél-Afrikából költözött Londonba a Royal Academy of Dramatic Art ösztöndíjas színészdíákjaként, és egy ígéretes színészi karrier elején állt. Nemzetközi szinten aktív szereplőjévé vált a művészeti életnek, valamint pszichológiai és színházi konferenciáknak. Legnevezetesebb szólóelőadása az 1969-ben, a Queen Elizabeth Hall-ban bemutatott *Eight Songs for a Mad King* (*Nyolc dal egy őrjöngő királynak*) című kompozíciónak, Peter Maxwell Davies szerzeményének a bemutatása volt. Háttér fordítva az intézményi kereteknek és a szólókarriernek, Hart számára végül a társulattal folytatott alkotómunka és az ennek szolgálatába állított közösség összetartása került előtérbe – Ian MAGILTON, *Roy Hart Theatre at Maléargues*, Mondial Livre, Nîmes, 2018, 30–32.

⁵ Paul SILBER, „Roy Hart: Biography”, *roy-hart.com*

⁶ Jose MONLEON, „Roy Hart speaks”, *roy-hart.com*

⁷ Uo.

⁸ SILBER, „Roy Hart: Biography”, *i.m.*



és a művészet metszéspontjainak kutatása. Személyes viszonyban álltak Carl Gustav Junggal, azonban az említett interjúban Hart arra is kitér, hogy tapasztalata szerint a szakma általában véve elutasította e különböző diszciplínák átjárhatóságának behatóbb vizsgálatát, és a felkeresett színészek, rendezők, zenészek, írók, terapeuták vagy biológusok inkább az érdeklődő kívülálló pozíciójába helyezkedtek. Az alternatív, vokális színházi csoport első előadásának kiindulópontja Euripidész *Bakkhánsnők*-je volt, egy körülbelül három órás, rögtönzésen alapuló „gigantikus énekóra,” amit 1969-ben mutattak be.⁹ A bemutatkozást a közönség és a szakma egyaránt némi érdeklődéssel, ám inkább idegenkedéssel fogadta, homályos, megfoghatatlan törekvésnek minősítve azt.

Egy szinte lehetetlennek tűnő vállalkozás keretében 1974-ben a társulat áttelepült a dél-franciaországi Malérargues-ba (a központ mai székhelyére).¹⁰ Itt készült első, közösségben létrehozott előadásuk a *L'Economiste*¹¹ (*A közgazdász*), ezúttal a rögtönzések helyett megkomponált zenével és koreografált mozgással: „Az életnek és a társadalomnak egy lélektani mélységű, már-már prédikáló jellegű visszatükrözése volt egy West End musical látszatát keltve kórusrészekkel, nagyszabású dal- és táncbetétekkel illetve zenekarral”¹² – az utóbbiban a dobos az épületfelújításból származó, üres festékesdobozokon játszott. A darab nemzetközi turnéja tragikusan végződött, Roy Hart és két másik tag életét veszttette az út során bekövetkezett autóbalesetben. A traumát követően a társulat vezető nélkül folytatta munkáját, a kezdeti

⁹ A művészi és a terápiás motiváció csaknem egybeesett ezeknél a kezdeti megmutatkozásoknál: „51% művészet és 49% terápia” arányban – Paul SILBER, „Legacy: Roy Hart Theatre”, *roy-hart-theatre.com*.

¹⁰ Az áttelepülés oka többnyire a londoni kritikusok sorozatos elutasítása, és a közösség zártabb kommunába való szerveződésének igénye volt. Az egyik tag, Ian Magilton visszaemlékezése szerint a vállalkozás sok áldozattal és konfliktussal járt, részben az anyagi-tárgyi javak közösségen belüli megosztása és bizonytalan körülmények miatt. Súlyos anyagi krízisben fogtak bele a helyszín saját kezű felújításába – MAGILTON, *i.m.*, 21, 33–36.

¹¹ Az előadásban Serge Béhar török származású, francia orvos és író szövegét dolgozták át. 1975-ben Avignonban kivonatokat mutattak be belőle, majd Ales-ben került sor a premiere – SILBER, „A calendar of Roy Hart and Roy Hart Theatre: 1956-1974”, *roy-hart.com*; MAGILTON, *i.m.*, 55–58.

¹² MAGILTON, *i.m.*, 56.



nehézségek mellett egyre növekvő lélettérhez jutva: fokozatosan kapcsolatba kerültek a környékbeli lakosokkal, felléptek templomokban, 1976-tól kezdve workshopokat¹³ szerveztek, de színházi társulatként is tovább működtek. Újabb nagyszabású előadásuk volt *A vihar* (bemutató: 1977.), amely közösen megkomponált, zenés-táncos, sőt klasszikus balettelemekből tevődött össze, vegyítve azokat a rögtönzés színpadi lehetőségeivel. Ian Magilton, alapító tag, *A vihart* újító előadásként, a társulatot pedig a '60–'70-es évek csoportszínházi mozgalmának fontos tagjaként határozza meg annak ellenére, hogy a kritika ezt nem mindig ismerte el maradéktalanul.¹⁴ A későbbiekben a közösség részcsoporthoz tagolódva hozott létre újabb produkciókat, például: a *Bajazzók* átdolgozott verziója 1982-ben¹⁵ vagy a *Moby Dick* 1988-ban, amelyek különböző módokon vitték tovább a társulat munkamódszerét és színpadi nyelvezetét.¹⁶

A vállalkozás átalakult formájában, Centre Artistique International Roy Hart néven máig aktívan működik. Jelenlegi tevékenységük főként a pedagógiára épül, amelynek része a hangképző tanárképzés is, emellett pedig fontos szerepük van egy szerteágazó művészi és terápiás hálózat összetartásában. A tagok közül többen önálló, független színházi társulatot és oktatási programot hoztak létre, ilyen például a Párizsban működő Pantheatre, amelyet 1981-ben Enrique Pardo alapított.

A Roy Hart társulatához köthető legutóbbi, zenés színpadi produkció a *Génération (Generációk)*, amely 2016-ban született Sašo Vollmaier szlovén zeneszerző közreműködésével. A darab különossége, hogy a benne játszó hat előadó (egyben alapító tag) átlag életkora 71 év.¹⁷ Az előadás egyaránt teret nyit a kóruszerű elemeknek és a szólórészeknek, amelyek olykor tisztán vokálisak, máskor szöveg, zene és akció váltakozásai. Ami a játék

¹³ E kezdeti képzési tevékenység koncepciójáról bővebben ld.: MAGILTON, *i.m.*, 91–92.

¹⁴ Magilton beszámolója szerint egy párizsi fellépés után a kritikusok kifejezetten rosszalóan fogadták az előadást, feltételezhetően azért, mert a várakozások ellenére az olykor musicalek világát idéző produkció nem követte Grotowski „szegény színházi” törekvéseinek puritán stílusát – MAGILTON, *i.m.*, 103.

¹⁵ MAGILTON, *i.m.*, 122.; John ROCKWELL, „Opera: Roy Hart Theatre transforms Pagliacci”, *nytimes.com*, 1985.02.03.

¹⁶ MAGILTON, *i.m.*, 150.

¹⁷ MAGILTON, *i.m.*, 183–185.



során mindvégig mint építőelem érvényesül, az a tagok egymást fenntartó, támogató attitűdje, és dinamikusan változó hangji matériája.

Alfred Wolfsohn (1896–1962) kutatásai erős inspirációként és kiindulópontként szolgáltak a Roy Hart Színház számára.¹⁸ Párhuzamosan képezte magát a pszichológia területén, leginkább Jung írásai, archetípus-tanulmánya és a kollektív tudattalan koncepciója érdekelte, és munkájában fontos szerepet tulajdonított a képzelet és az álmok szimbolikus világának. Az álom és az éneklés párhuzama akként is megjelenik, amennyiben mindkettő születésüinktől fogva adott, kreatív forráslehetőség az ember számára.¹⁹ Továbbá alapelveként hangsúlyozta, hogy a hangon keresztül rendkívüli kifejezőerőhöz juthatunk, és feltárulhatnak a személyiség rejtett rétegei. Ez tehát a hang terápia, ugyanakkor művészetileg sem elhanyagolható hatásának kiemelése volt, amelynek elsődleges motivációja, hogy a társadalmi viszonyok, nemi szerepek, az önmagunkról formált, megszokott kép és az ehhez alkalmazkodó hang meghaladásával rámutasson a személyiség sokkalta szélesebb, összetettebb voltára, és azt visszaüllessze a hétköznapi élet szintjére.

Wolfsohn elsőként önmagát gyógyította, saját traumáinak feldolgozása céljából kezdett a témával foglalkozni. Fiatalon harcolt az I. világháborúban, amelynek visszatérő emlékei később elvezették kutatásának tárgyához. Emlékeiben élénken hallotta a sebesült katonák segélykiáltásait, gyermekkorából pedig édesanyja éneke volt rá nagy hatással. Emellett felfigyelt a csecsemők széles hangterjedelmére, amit párhuzamba állított a haldoklók kiáltásaival, miközben traumatizált állapotából adódóan saját hangji akadályokkal küzdött. Megfelelő énektanár hiányában magát kezdte képezni, és ennek eredményeként dolgozta ki hangképzési technikáit. Szándékosan nem hozott létre rögzített, előírt módszertant, mivel a személyes tapasztalatot és az egyénenkénti különböző folyamatokat akarta megtartani a hangképzés alapjaként.²⁰ A kezdetben hangji nehézségekkel küzdő tanítványai idővel képessé váltak extrém, akár hat oktáv terjedelmű

¹⁸ Wolfsohn az 1930-as években, Berlinben kezdett éneket oktatni magántanítványoknak, majd 1938-tól Londonban folytatta tanári munkáját, ahová a nácizmus elől menekült.

¹⁹ BRAGGINS, *i.m.*

²⁰ Uo.



hangskála elérésére. Ez önmagában nagy teljesítmény, bár az erre való törekvés meghatározott célja túlmutatott a virtuóz hangi képességeken és technikán: a magasságtól és a mélységtől – mint a személyiség és az élet fel nem fedezett minőségeitől – való félelem feloldásáért folytatott küzdelem nyilvánult meg benne, más szóval törekvés a kötött kategóriák és társadalmi normák átlépésére.²¹ Átjárást teremtettek az általánosnak, sőt biológiaiilag meghatározottnak hitt, normál női-férfi hangterjedelmek között, amint a basszus területe megnyílt a női, a szoprán pedig a férfi énekesek számára. Később a „8-oktávós élet” egyfajta életminőség metaforájává vált a tanítványokból fokozatosan formálódó csoport tagjai számára, amely a személyiség kiteljesedését, a társadalmi konvenciók és a megszokásból adódó korlátok meghaladását jelentette.²²

A hang, a személyiség és a csoport összefüggései

Tehát egy olyan gyakorlattá vált szemléletről van szó, amely szoros összefüggést tételez fel az ember hangi megnyilvánulásai (ide sorolható a hétköznapi beszédhang, énekhang, vagy akár a természetes hangok, mint a nevetés, sírás, sóhaj stb.) és a személyisége között. Ez az összefüggés azt is feltételezi, hogy a hallás képessége egyaránt lehet önismereti forrás és kaphatunk általa pontos hírt másokról és a környezetünkről. Másrészt a hang fejlesztése, például terjedelmének bővítése, minél színesebb és változatosabb hangi minőségek megtapasztalása közvetlen módon visszahat a személyiségre és a társas kapcsolatokra. Ennek alkotói és terápiás lehetősége pedig minden, hanggal rendelkező ember számára hozzáférhető.²³

²¹ Maga Alfred Wolfsohn beszél erről egy 1959-ben készült BBC interjúban.

²² Érdekes lehet ezt a gyakorlati eredményt, majd kisközösségben alkalmazott életszemléletet összevetni Judith Butler performatív gender elméletével (pl.: *Problémás nem*).

²³ Wolfsohn azon erőfeszítése, hogy felhívja a figyelmet a hang és az ének általánosan adott kifejezőeszközként mint alkotó lehetőségre, ön- és társadalomfejlesztő módra, összevethető Kodály Zoltánnak a zenei nevelés élményalapú kiterjesztésének céljaival. Továbbá összefüggésbe hozhatók azokkal az elmúlt húsz évben zajló pszichológiai és biológiai kutatásokkal, amelyek a hallás – mozgás – ritmus magzati érzékelését és ennek a későbbi élet során is meghatározó élettani hatásait vizsgálják (pl.: *Hang és lélek. Új utak a zene és a társadalom kapcsolatában*, 2002-es Zenei nevelési konferencia tanulmánykötete).



Ez tekinthető legalábbis az alapállapotnak, a hétköznapi tapasztalatok azonban sokkal inkább azt mutatják, hogy kevesen tudnak élni ezzel a kreatív erővel, sőt, gyakran szorongás, szégyenérzet társul hozzá, ami gátolja a hanggal való játékot (gondolok itt akár az örömteli éneklésre, a hétköznapi hanghasználattól eltérő beszédre, vagy a nyelven túli hangok – nevetés, sóhaj – próbálgatására). Ennek okai többek közt a civilizált élet (különösen a szűkebb életteret nyújtó városi közeg) kialakult normáiban kereshetők, ami nehezen tűrné az önkényes hangoskodást vagy a különböző, erőteljesebb érzelmeket kifejező „céltalan” megnyilvánulásokat. A hang visszafogottság eredhet bizonytalanságból vagy korábbi kudarcélményből is, egyfajta fel nem ért esztétikai elvárás függvényében, mintegy lemondva az éneklés és a kreatív hanghasználat közösségi (vagy egyéni) élményéről. Ebből adódóan elhanyagolódik a hallás specifikus érzékenyítése, nevezetesen az önnön vagy mások hangjában létrejövő finom változások, rezonanciák érzékelése, szoros kapcsolatban a testi változásokkal, légzéssel, mozgással, lelkiállapottal és a környezet impulzusaival. (Természetesen a hallás fejlesztésének egyéb módjai lehetnek a fókuszált zenehallgatás, mások énekének vagy természeti hangok figyelmes hallgatása is. Bár a városi élet magas fokú zajszennyezettsége erősen hátráltatja ezt a folyamatot.) Holott ez a képességünk meghatározó a társas élet és az egyén testi-lelki jólléte szintjén. Tudományos kutatások igazolják, hogy a hang környezete már magzati korban fontos tájékozódási tényező, és a vizuális érzékelést megelőzően alakul ki.²⁴

Elfogadott az a tény is, hogy a hang eszköztárnak lényeges szerepe van az érzelmek kifejezésében, kommunikációjában. Pedagógusi megfigyelések alapján kisebb gyerekkorban, jellemzően az iskolás kor előtt a hang adottságok még zavartalanul, széles kifejező skálán mozognak, és még nem érvényesül a későbbiekben hozzátapadó szégyenérzet.

Bárki megfigyelheti, hogy egy kisgyermek milyen természetességgel önti változó érzelmeit változó hangmagasságú szavakba, gazdag dallamú

²⁴ BAGDY Emőke, „Hangzás, mozgás, ritmus: a muzikalitás lelki szerveződésének méhen belüli gyökerei”. SZÉKELY Mária (szerk.), *Hang és lélek. Új utak a zene és társadalom kapcsolatában. Zenei nevelési konferencia 2002*, Magyar Zenei Tanács, Budapest, 2002, 43–51.



mondatokba. Teszi ezt még akkor is, ha egy egész villamoskocsi hallgatósága előtt számol be nagymamájának az oviban aznap történeteiről.²⁵

Mindebből arra is lehet következtetni, hogy a változás a felnövésével járó szocializációs folyamatban következik be, amelyre nagy hatással van mind az iskolarendszer, mind a felnőttektől eltanult viselkedésformák. Tehát megtanuljuk, hogy énekelni csak szépen lehet, különben könnyen nevetség tárgyává válhatunk, miközben a játékos, kísérletező beszéd a funkcionális szerepre korlátozódik. A fenti idézet egy énektanártól származik, aki a különböző mércéket teszi felelőssé a hangig, zenei és az egyéb kreatív kifejezési formák háttérbe szorulásáért. A kezdetben magától értetődő, érzelmileg sokrétű, átható közlési élményt felváltja egyfajta távolságtartás, esetleg fogalmi és technikai szabályok elsajátítása.²⁶

Ahhoz, hogy visszaadható legyen a (magzati korhoz kötődő) hangig élmény és a sémákhoz nem kötött éneklés gyermekkori tapasztalata, elsőként egy támogató, védett környezetre van szükség, ahol a tanult szabályok, berögződések legalább időszakosan elhagyhatók, a megszégyenüléstől való félelem pedig csökkenthető. Ezt az ösztönző, megerősítő közeget teremti meg a Roy Hart Központ a hangtréningjei során. Félretéve a fent említett esztétikai elvárást, itt a kreatív hanghasználat mint az önkifejezés és a társas kapcsolódás útja, nem hordoz hibalehetőséget (illetve amennyiben ez lehetetlennek tűnik, minimalizálja azt). Rendkívül fontos a csoport jelenléte, valamint a csoport és az egyén viszonya. A tréningek nagy része csoportban zajlik, ezen belül azonban minden résztvevőnek lehetősége adódik önállóan is megnyilvánulni, hiszen ez egy egészen másfajta érzéki és mentális tapasztalat a csoportosan megkomponált hanghoz képest. Ugyanakkor az egyéni munka során sem szorul háttérbe a csoport jelentősége, amelynek tagjai a folyamatos készenlét állapotában, a befogadó-hallgató pozíciójában, résztvevő közegként vannak jelen a térben.

Jó példa erre az úgynevezett *vocal support* (hangig támasz) gyakorlatok következő formája. A csoport egy kört alkot egy szólista körül, aki tetszőleges,

²⁵ ARANY János, „Nem vagyunk otthon az égben”. SZÉKELY (szerk.), *i.m.*, 34.

²⁶ ARANY, „Nem vagyunk...”, *i.m.*, 35.



rögtönzött hangimprovizációba kezd, esetleg megpróbál visszatérni a korábbi gyakorlatok során újonnan felfedezett hangminőségekhez. A csoport tagjai téralkotó, mozgó elemként próbálnak ráhangolódni a szólistára, majd egyesek impulzusaikat követve, szimbolikusan és szó szerint is belépnek a szólista szűkebb körébe, és hangjukkal, mozgásukkal mint segítők csatlakoznak az improvizációhoz. Fontos szem előtt tartani, hogy a segítők célja, hogy minél kevésbé hagyatkozzanak saját elképzeléseikre, ehelyett minél inkább a másiktól származó közvetlen, finom jelzésekre tudjanak kreatívan reagálni. Vagyis teljes mértékben a szólista testi-hangi támogatását szolgálják. Közben a kiinduló köralakzat a kialakuló szituációhoz mérten elhagyható, így változó téralakzatok jöhetnek létre a szólista és a csoport helyezkedéséből, mozgásából, amiben erőteljesen érvényesül a téralkotás színházi eleme.

Az itt leírt tréninggyakorlat egyik előnye, hogy a másik személynek szentelt teljes figyelem, készenléti állapot kivezet abból a túlságosan én-központú és gyakran éppen emiatt akadályoztatott állapotból, amely kényszeresen értékeli vagy megtervezi a megnyilatkozást, még mielőtt az megszülethetne a kreatív folyamat során. Mivel azonban már a kinyilatkoztatás előtt fennakad az értékítéletek hálójában, nehezen hívhatók elő a felszabadult önkifejezés gesztusai és az érzelmi-mentális állapot másokkal való megosztása. Így ez a további sikertelenség tapasztalatához vezethet. A közös, csoportos munka alkalmával a másokra való teljes odafigyelés – aminek tétje a másinak nyújtott támasz – tehát kikölkenthet ebből a blokkolt állapotból. A példa továbbá jól tükrözi a hangadásban és annak befogadásában létrejövő adás és fogadás gesztusainak dinamikus viszonyát is, amely minden résztvevő számára fontos tanulságokhoz vezet. Így talán nem volna túlzás azt állítani, hogy a vázolt hangképző tréningek rokonságot mutatnak az alkalmazott színház terápiás jellegű formáival, amennyiben az előadó-művészet – jelen esetben a hang, a mozgás és a színház – eszközeit használva segítik elő az önismeret és a szociális kapcsolatok fejlődését.²⁷

²⁷ CZIBOLY Ádám (szerk.), *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, InSite Drama, Budapest, 2017, 73.



A hangzó megnyilatkozás

A hang kifejezőeszközök által teremtett interszjektív kapcsolatok mélyebb vizsgálata céljából érdemes elméleti szempontból is megvilágítani a testből kiáramló hang útját és érintkezését a környezettel és a másikkal. Dolar hangkonceptiója kiemeli (*A Voice and Nothing More – Egy hang és semmi több*), hogy a hangban benne foglalt megnyilatkozás gesztusa eleve a másik felé irányul, mintegy felhívás az én felismerésére és figyelembe vételére a másik részéről. Úgy is mondhatjuk, hogy nincs hang a másik nélkül.²⁸ A hang testi kiáramlásként fogható föl, extrakorporális jelenségként, amely a testben keletkezik, ám nyomban el is hagyja azt, és mintegy lövedékként hatol a másikba. Ezzel együtt elmosódnak a test határai, amelyek egyértelműen kijelölhetnék a külső és a belső tartományait.²⁹ Ebben a viszonyban – ami a hangot a másikkal köti – egyszerre érvényesül egyfajta hatalomátvitel a védelem nélküli, azonnali behatolás révén, valamint egyfajta kitárulkozás, a hatalom átengedése, miszerint hírt ad a test és a szubjektum aktuális állapotáról: a szubjektum és a küldő test belsejébe mutat.³⁰ A hang Dolar által hangsúlyozott kétértelműsége abból adódik, hogy az előbbieket miatt sohasem lehet önmagánál teljesen jelenlévő. Ez a „nárcizmus zavarát” okozza: a saját magunknál való jelenlevőség látszata és annak lehetetlensége.³¹ A hang által megtestesült jelenlét így a folytonos áthaladás és tűnékenység állapotában van. Amint egy felület visszaadja a hangot, kilép az én irányítása alól és késleltetetté válik. Szemben áll ez a fonocentrizmus metafizikai hagyományával, amely szerint a hang önmagában jelen levő (*self-presence*) és önirányító (*self-mastery*). Valójában azonban nem valósul meg a tiszta közvetlenség, melyben az egyén egyszerre küldő és fogadó, anélkül, hogy elhagyná saját, „tiszta” belsejét.³²

Dolar lacani értelemben vett hangobjektuma nem értelmezhető logikai viszonyrendszerben, mivel jellemzői, hogy megfoghatatlan, formátlan,

²⁸ DOLAR, *i.m.*, 27–28.

²⁹ DOLAR, *i.m.*, 70–71.

³⁰ DOLAR, *i.m.*, 78–81.

³¹ DOLAR, *i.m.*, 41.

³² DOLAR, *i.m.*, 36–42.



anyagisága a folytonos áthaladás és tűnékenység állapotában ragadható meg. Léte csupán részben pozitív jellegű, amennyiben egy pozitív bázist hordoz, azonban nem tulajdonítható neki jelentés. A hang ilyen értelemben nem nyelvi jelenség, mégsem választható el a nyelvtől. Magába foglalja, sőt egybeesik a *megnyilatkozás* folyamatával, és ezáltal az alanyiség felé mutat a nyelvben.³³ Összekötő kapcsként egyaránt tartozik a nyelvhez és a testhez. Lehetővé teszi a beszéd jelenségét, de maga nehezen illeszthető nyelvészeti kategóriákba.³⁴ A Roy Hart Színházhoz és hangképző módszeréhez kapcsolódó gyakorlati párhuzam itt abban fedezhető fel, hogy bár alkalmaznak irodalmi szöveget, ezekben nem elsősorban a jelentés az elsődleges, sokkal inkább a nyelv és a hangzósága által előhívott különböző minőségek. Tehát ellentétben azzal a nézettel, amely a hangot kizárólag jelentéshordozó szerepében határozza meg, itt találkozunk ennek a fordítottjával, amikor a nyelv válik a hang kifejezés eszközévé.

Hangi kifejezésekről lévén szó, természetesen a beszédet és az éneklést, muzikalitást is egyaránt ide soroljuk. A szóban forgó hang kifejezésmód azonban kilép a beszéd és az éneklés kategóriáiból azáltal, hogy átmeneteket keres, kiemeli a beszéd zeneiségét, ritmikáját, vagy az énekhang testiségét és változatos lehetőségeit. Elhagyja a hétköznapi kommunikáció funkcionális szerepét (egy másfajta, közvetlenebb kommunikáció kialakítása céljából), és ugyanígy válik meg a kizárólagos esztétikai törekvésektől. Az írott, kötött zenei vagy szöveges anyag szerepe inkább inspiráció forrásaként, vagy amolyan rugalmas keretként határozható meg, mintsem elsődleges irányadóként. Az improvizációs folyamatok során keletkezhetnek újabb zenei vagy szöveges formák, akár egy alkotófolyamat kiindulópontjaiként. Egy Jonathan Hart-Makwaiával készült interjúban³⁵ – aki a Roy Hart Színház '70-es, '80-as évekbeli produkcióiban zenei rendezőként és

³³ DOLAR, *i.m.*, 22–23.

³⁴ Dolar rámutat, hogy a fonéma tulajdonképpen „hangtalan hang,” amely különbözőségi szembenállások szerint, formaként, anyag nélküliségében értelmezett jelenség, így megfosztja a hangot testiségétől és logikai összefüggések és szembenállások hálójába teszi azt – DOLAR, *i.m.*, 14–19, 59–60.

³⁵ Walli HÖFINGER – Christiane HOMMELSHEIM, „So much more than music: Interview with Jonathan Hart-Makwaia”, *roy-hart-theatre.com*



előadóként vett részt, azóta pedig több mint húsz éve hangképző tanára a Roy Hart Központnak és a New Yorki Egyetemnek – előkerül a zeneiség kérdése, illetve a művészi alkotófolyamat magában hordozott terápiás jellege, mintegy célja és eredménye. Eszerint amikor éneklésről beszélünk ebben a kontextusban, akkor nem egy előre meghatározott, szűken lehatárolt hangminőség vagy bizonyos hangerő elérése a cél (mint a hagyományos énekoktatásban). Sokkal inkább egy olyan, vezetett vagy önálló keresési folyamatról van szó, ami összhangban áll az aktuális testi, mentális és érzelmi állapottal, és ami folyamatában egyben visszahat erre az állapotra. Egyfajta belső, kreatív erő felkutatásáról és megfelelő csatornába öntéséről van szó, ami lehetővé teszi a kivezetést, a másokkal való megosztást, miközben az egyén nem marad érintetlenül. Ebből a folyamatból létrejöhet zeneiség, akár a későbbiekben rögzített zenei-színházi forma is. Az egyén érintettsége mindvégig fontos marad a központban, valami – akár még nem megfogalmazott – lényeges tartalommal. A vázolt folyamat ezen a ponton öncélúnak tűnhet. Ám a kiindulás alapja ennél messzebbre mutat, hiszen a keresett és aktiválni kívánt kifejezőerő leginkább éppen abban tud testet és formát ölteni, amiben az ember személyesen is érintett, miközben e tapasztalat mások pontosabb megértéséhez, meghallásához segít hozzá: „[A hang] megérint belül és megérint kívül. Ezek különböző érzetek, mégis táplálják egymást. Aki belül érintetté válik, azután többet adhat az önmagán kívüli világnak.”³⁶ Éppen ebben rejlik a szóban forgó alkotófolyamat és a terápia közötti szoros viszony. Egy hasonló kreatív munka eredményeként jött létre Walli Höfinger *But Not Songs (De nem dalokat)* című 2017-ben bemutatott előadása, amelyben Hart-Makwaia vokális és zenei tanácsadóként vett részt. Höfinger elmondása szerint másfél évig dolgoztak együtt a produkció előkészítésén, a folyamat önéletrajzi témák köré épülő improvizációkból, gyakorlatközpontú hangki kutatómunkából és a felmerülő kérdésköröket feldolgozó eszmecserekből állt.³⁷

További érdekes kutatási pontokhoz vezethet, ha megnézzük a Helmuth Plessner által vizsgált színész antropológiai helyzetét.³⁸ Szerinte ugyanis

³⁶ Uo.

³⁷ Saját jegyzet. Az előadásról bővebben ld.: wallihoefinger.com

³⁸ Helmuth PLESSNER, „A színész antropológiájáról”, *jatekter.ro*, 2016.09.08.



azáltal, hogy a színész eljátszik egy másik létezést, értékes vizsgálódási teret nyit az antropológia számára: „az emberi egzisztencia mélységében teszi átláthatóvá magát azzal, hogy átalakulva önmagát teremti.” Vagyis egyfajta önmagáról való leválás és egyben mássá válás folyamata jelenik meg itt, amelyben Plessner szerint „maga az emberi létezés ölt alakot.”³⁹ Az a személyiségfejlődési folyamat, amely a szóban forgó színházi hanggyakorlatok során lezajlik, ahhoz a jelenséghez köthető, amelyről Plessner számol be a „Színész antropológiájáról” című tanulmányában, az általánosan vett színészi játék kapcsán. Nevezetesen egy, a mindennapi élet szférájára kiterjeszthető szerep feletti uralomról van szó, amely így valamiféle kényszerként jelenik meg a hivatás, a környezet, a társadalmi elvárások által megszabva, és amely által az ember megelégedezik önmagáról, megtanulja a színlelés és átváltozás képességét. „Csak önmaga azon részéről vesz tudomást, és csak az válik le róla, ami szándékai elérésének eszközeként különös önuralomra és gondozásra szorul.”⁴⁰ Vagyis az önuralom itt mint a mindennapokban való boldoguláshoz elengedhetetlen képesség artikulálódik. Ez a képesség Plessner szerint a színész számára is elengedhetetlen, azonban a rész, amely leválik az egyénről az eljátszani kívánt szerep hitelesítése érdekében, a színész eleven testét és lelkét foglalja magában.

A színész önmaga eszköze, azaz saját magát önmaga hasítja ketté, de ezzel egy időben, hogy a kép része maradjon, „innen” marad a hasadáson: az általa megtestesített figura mögött áll. Nem lehet e hasadás rabjává, mint a hisztérikusok vagy a skizofrének, hanem kontroll alatt tartva a képszerű megtestesítést, meg kell őriznie a hasadással szembeni távolságát.⁴¹

A hangtréning, amely lehet terápiás célú és/vagy egy művészi alkotói folyamat része, éppen ezzel az eleven test és lélek fölötti önuralommal dolgozik. Első lépésként elvezeti az egyént azokhoz a mindennapi életben ráakódott színlelt szerepekhez, amelyekben az egyén elfeledkezett önmagáról, és amely szerep elhatalmasodott rajta. Úgy is mondható, hogy a szerepek vették át az uralmat, mintegy megszilárdulva az egyén életének

³⁹ Uo.

⁴⁰ Uo.

⁴¹ Uo.



különböző színterein, miközben az egyén valósággal megfeledkezett magáról, elveszítve az irányítás és a tisztánlátás lehetőségét szerep és egyéniség között. Tehát a tréning először ezeket a szerepeket teszi láthatóvá azáltal, hogy különböző kontrasztszituációkba helyezi őket (például képzeletbeli karakterek megtestesítésének segítségével). Ezáltal az egyén ideiglenesen szerepet vált, és célzottan veszíti el önuralmát. Ebben ragadható meg a második lépés, amelyben egy védett, mégis aktivitásra készítő térben az egyén megengedheti magának az önuralomból való kiszakadást anélkül, hogy ez hátrányos következményekkel járna. Mindez a testesült hang által történik, olykor szöveg alkalmazásával. Természetesen az önuralom ilyen elhagyása mindenkinél máshogyan jelenik meg. Fontos, hogy az egyénnek ezt az átalakulását olyan mentorok segítik elő és követik nyomon, akik számára – ha másképpen is, de – ismerős ez a folyamat, személyes élményük, emléküik kötődik hozzá. Bár a kizökkenést követően az egyén visszatér a megszokott, uralható szerepeihez, a tapasztalat testi-lelki emléke mégis jelentős marad. A rendszeres tréning hatására egy idő után az újonnan megnyílt terület, amely érthető egy új, vagy régen elhagyott szerepként, várhatóan ismételten visszaidézhetővé válik, majd pedig minden alkalommal egyre bővül a mozgástér ebben az újonnan felfedezett vagy újra felismert közegben. Így harmadik lépésként fokozatosan elkezdjük uralni azt, ami elsőre kizökkenett, és ettől kezdve nyílik meg a lehetőség a talált minőség művészi formába öntésére.

Túl a hang színházi, művészi és a terápiás alkalmazási módjain, ami itt kirajzolódni látszik, az a hang lényegi szerepe a társas érintkezésben. Összekötő szerepében – a test és a nyelv, illetve az egyén és a másik között – a közösségi lét alapvető jellegét hordozza.⁴² Természetének ebben az aspektusában rejlik igazán lényeges lehetősége, közösségformáló ereje.

⁴² DOLAR, *i.m.*, 14.



Felhasznált irodalom

- BRAGGINS, Sheila: „Alfred Wolfsohn, the man and his ideas”, *roy-hart.com* <http://www.roy-hart.com/sheila.htm> [2019.02.25.]
- BUTLER, Judith: *Problémás nem*, Balassi Kiadó, Budapest, 2007. [BERÁN Eszter, VÁNDOR Judit]
- DOLAR, Mladen: *A voice and nothing more*, The Mit Press, Cambridge–London, 2006.
- CAVARERO, Adriana: *For more than one voice. Toward a philosophy of vocal expression*, Stanford University Press, Stanford, 2005.
- CZIBOLY Ádám (szerk.): *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, InSite Drama, Budapest, 2017.
- FISCHER-LICHTE, Erika: *A dráma története*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001. [Kiss Gabriella]
- HÖFINGER, Walli – Christiane HOMMELSHEIM: „So much more than music: Interview with Jonathan Hart-Makwaia”, *roy-hart-theatre.com* <https://roy-hart-theatre.com/shop/so-much-more-than-music/> [2018.11.02.]
- MAGILTON, Ian: *Roy Hart Theatre at Malérargues*, Mondial Livre, Nîmes, 2018.
- MONLEON, Jose: „Roy Hart speaks”, *roy-hart.com* <http://www.roy-hart.com/ryhquotes.htm> [2019.02.25.]
- PLESSNER, Helmuth: „A színész antropológiájáról”, *jatekter.ro*, 2016.09.08. <http://www.jatekter.ro/?p=18674> [2019.02.24.] [BESZE Flóra]
- ROCKWELL, John: „Opera: Roy Hart Theatre transforms Pagliacci”, *nytimes.com*, 1985.02.03. <https://www.nytimes.com/1985/02/03/arts/opera-roy-hart-theater-transforms-pagliacci.html> [2019.03.11.]
- SILBER, Paul: „A calendar of Roy Hart and Roy Hart Theatre: 1956-1974”, *roy-hart.com* <http://www.roy-hart.com/history.htm> [2019.02.25.]
- SILBER, Paul: „Legacy: Roy Hart Theatre”, *roy-hart-theatre.com* <https://roy-hart-theatre.com/legacy/> [2019.02.25.]
- SILBER, Paul: „Roy Hart: Biography”, *roy-hart.com* <http://www.roy-hart.com/roybiography.htm> [2019.02.25.]
- SZÉKELY Mária (szerk.): *Hang és lélek. Új utak a zene és társadalom kapcsolatában. Zenei nevelési konferencia 2002*, Magyar Zenei Tanács, Budapest, 2002.
- WILLIAMS, Gary Jay (ed.): *Theatre Histories. An Introduction*, Routledge, New York–London, 2010.

KOVÁCS ALEXANDRA

Bariton Bán bán 2017-ben

Vidnyánszky Attila *Bánk bán* operarendezése
az Erkel Színházban

Bevezetés

Vidnyánszky Attila 2017-ben három *Bánk bán* előadást rendezett: a Nemzeti Színházban egy prózait, a Kaposvári Egyetem akkor negyedéves osztályának egy tantermi keretek között megvalósuló előadást *Bánk-misszió* címen, az Erkel Színházban pedig a mű operaváltozatát.

A következőkben az utóbbiról, az operarendezéséről írok. Vidnyánszky a mű előző változataiból egyaránt merített, így tulajdonképpen újfajta, eddig nem látott *Bánk bán*-opera született.

Vidnyánszky Attila rendezése a szöveg és a zene szintjén is újítást mutat, amikor egy eddig nem létező változatot készített a *Bánk bán*ból, felhasználva ehhez az ősváltozatot, majd a XX. századi, átdolgozott darabot. Rendezés terén nem az egyértelműen megfeleltethető és kódolható látványra helyezte a hangsúlyt, sokkal inkább motívumokat és szimbólumokat alkalmazott, például a nyilat és a szarvast, melyek asszociatív gondolkodásra késztették a nézőt.

Vidnyánszky azzal alkotott új változatot, hogy az Erkel Ferenc és Egressy Béni nevével fémjelzett, ősváltozat néven ismert *Bánk bán*t „összemosta” a későbbi, Rékai Nándor és Nádasdy Kálmán által átdolgozott változattal. Habár Nádasdyék tudatosan változtattak meg bizonyos részeket Egressy librettójában, Vidnyánszky az esetek többségében összhangba tudta hozni a két, egyébként eltérő változatot.



Az opera ösváltozata és a Nádasdy-Rékai által átdolgozott változat

Erkel Ferenc *Bánk bán* című operájának 1860-ban volt a bemutatója a Nemzeti Színházban, a librettista pedig már az előző darabjánál is közreműködő Egressy Béni volt.¹ Bár a műből már egy évvel korábban bemutattak egy részletet, a drámához hasonlóan itt is politikai okok hátráltatták az előadás színpadra kerülését, sőt magának a műnek az írását is.

Egressy szabadon kezelte a dráma szövegét, így számos részt kihagyott a librettóból, összekötött egyébként távol lévő helyeket, vagy éppen a szereplők mondanak más szöveget, mint az eredeti műben – valószínűleg politikai okokból hajtott végre számos változtatást a szövegen.²

A Katona József által létrehozott koncepció megbontásával a szerelmi vonal kerül előtérbe, és ennek megfelelően áll össze a cselekmény, valamint a dráma egyes részeinek elhagyása vagy összevonása is jellemző az operára.

Egressy legnagyobb költői teljesítményének a nyílmotívum kibontását tartják, amelyet Katona csak egyszer említett a drámában, itt pedig a mű számos fontos pontján felbukkan – részletesen Vidnyánszky Attila rendezése kapcsán fogok ezzel foglalkozni, hiszen nála vizuálisan is megjelenik.

Ugyanakkor a szöveggönyv egyik legnagyobb hibája – nem számítva a dramaturgiai változtatásokat és a mű alapvető, politikai mondanivalójának háttérbe szorítását – Egressy nyelvezete, amely sokszor érthetetlen³, főleg a mai néző, hallgató számára, de már az 1930-as években is nehezebb volt a megértése, így Nádasdy később alaposan átírta Egressy mondatait.

A Tisza-parti jelenet, amely az operában Melinda halálával végződik, Egressy „találmánya”, a drámában nem szerepel. A zenei mű bővítette külön résszé ezt, amely beleillik a darabba, viszont más esetben számos cselekményszál maradt elvarratlan, például Petur és Biberach halála.

¹ DOLINSZKY Miklós – SZACSVAI Kim Katalin – TALLIÁN Tibor (szerk.), *„Szikrát dobott a nemzet szívébe” – Erkel Ferenc három operája*, MTA Zenetudományi Intézet, Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 2011, 370.

² VAMOSI NAGY István – VÁRNAI Péter, *Bánk bán az operaszínpadon: operadramaturgiai tanulmány*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1960, 49.

³ VAMOSI NAGY – VÁRNAI, i. m., 49.



Az Egressy-librettó szereplőinek jellemzői

A dráma és a belőle készült opera számos szempontból eltér egymástól. Egressy Béni librettója jelentősen különbözik a drámától.⁴ Elsősorban a szereplők számát csökkentette, így Simon és Mikhál bán, valamint Izidóra nem jelennek meg az operában, említés szintjén sem szerepelnek a cselekményben. Számos szereplő jelentőségét pedig csonkította, ezek közé tartozik Petur és a nevéhez, személyéhez fűződő összeesküvés is.

Egressy a Petur házában játszódó jelenetet teljesen elhagyta,⁵ így szinte értelmetlenné válik, hogy Bánk visszatér – ráadásul a néző számára sem derül ki, hogy mi áll a háttérben és mire készülnek pontosan a békétlenek. A bánki összeomlás egyik fontos mozzanata is eltűnik: Petur nem átkozza meg a királyné gyilkosát. Tiborc szerepét is szűkíti, s ezzel a gesztussal a történelmi dráma valójában szerelmi operává változik.⁶ Mivel Izidóra sem szerepel az operában, így Bánk nem tudja meg, hogy Melinda hevítő por hatására adta magát oda Ottónak. Biberach szerepe is csökken, a legfontosabb azonban, hogy nem tudjuk meg, Ottó megölte őt (hiszen a drámában ezt is Izidóra mondja el).

Melindával kapcsolatban Egressy két fontos, szembetűnő változtatást is végrehajtott. Egyrészt Melinda származását módosítja: az operában magyar nemzetiségű, ellentétben a drámával, ahol spanyol. Erre valószínűleg azért volt szükség, mert Erkel nemzeti dalművet akart létrehozni, így a főhősnőnek magyarnak kellett lennie.⁷ Másrészt megváltozik Melinda halálának körülménye: Katonánál Ottó emberei ölik meg, míg az operában öngyilkos lesz a gyermekével együtt.

Bánkkal kapcsolatban is felmerülnek kérdések: az operában például nem Gertrud hívja őt magához, hogy elszámoltassa, hanem Bánk ront rá.

Gertrudis nevének megváltoztatása Gertrudra az operában következetesen végigvonul, így ha a drámáról írok, az eredeti nevét írom, míg ha az operáról van szó, akkor a másik, rövidebb változatot használom.

⁴ NÉMETH Amadé, *Erkel*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1979, 114.

⁵ VAMOSI NAGY – VÁRNAI, *i.m.*, 49.

⁶ NÉMETH, *i.m.*, 114.

⁷ DOLINSZKY – SZACSVAI – TALLIÁN, *i.m.*, 356.



Az opera átdolgozása: Nádasdy Kálmán és Rékai Nándor

Az 1930-as években az Operaház vezetősége úgy gondolta, hogy a *Bánk bán*t nem lehet tovább műsoron tartani, kivéve, ha változtatásokat hajtanak rajta végre.⁸ Az operairodalomban számos példa van átdolgozásokra, amelyekre különböző okokból került sor. Mozart *Idomeneo* című művét Richard Strauss írta át, míg Monteverdi *Orfeo*ját többen is átdolgozták, például Respighi és Orff.⁹ Az opera átdolgozása – általában a librettó módosítását értjük ezen – tehát nem egyedülálló jelenség, és nem csak a *Bánk bán* kapcsán jelenik meg. Nádasdy Kálmán rendező-költő Erkel *Hunyadijának* a szövegét 1936-ban írta át, hasonló okokból, mint később a *Bánk bán*ét. Rékai zeneileg próbált Erkel anyagához hű maradni, de szükség volt a beavatkozásra, hiszen dramaturgiai okokból néhány jelenet rövidebb lett, illetve felcserélték őket. Az esetek többségében Rékai megoldotta ezeket Erkel zenei anyagának áthelyezésével, betoldásával.¹⁰

A *Bánk bán* librettója azt mutatja, hogy Katona szándékát Egressy vagy félreértette, vagy politikai okokból eszközölt számos változtatást.¹¹ Ezzel együtt azonban Erkel prozódiai tévedései is ahhoz vezettek, hogy a *Bánk bán*t is át „kellett” dolgozni. Megemlítenéd, hogy a zenei anyag korábban is átesett már kisebb változtatásokon, Erkel Sándor (Erkel Ferenc fia) már apja életében is korrigált a művön.¹²

Az átdolgozás mögött alapvetően újíto szándék állt, azonban Nádasdyék ennél is tovább mentek. Az eredetileg tenor hangfajra írt Bánk karaktert bariton szólamba transzponálták át, két változatot létrehozva 1940-ben.¹³ A kettő közül a bariton verziót mutatta be az Operaház előbb, amely egészen 1953-ig volt műsoron: Palló Imre tizenhárom éven keresztül énekelt a nagyról szerepét.¹⁴ Ezt követően azonban kizárólag a tenor-változatot

⁸ DOLINSZKY – SZACSVAI – TALLIÁN, *i.m.*, 398.

⁹ VÁMOSI NAGY – VÁRNAI, *i.m.*, 45–46.

¹⁰ NÉMETH, *i.m.*, 68.

¹¹ VÁMOSI NAGY – VÁRNAI, *i.m.*, 49.

¹² NÉMETH, *i.m.*, 114.

¹³ Uo.

¹⁴ ORBÁN Eszter, *Bánk bán műsorfűzet*, Magyar Állami Operaház, Végh Kreatív Műhely, Budapest, 2017, 15.



játszották,¹⁵ amely bevonult a köztudatba. A két változat között a zenei transzponáláson kívül dramaturgiai különbség nincs.

A közönség és a zenei közvélemény nem rosszalta a zene és a szöveg átdolgozását, kizárólag Bánk tenorból baritonba való transzponálásával volt gondja. Ezáltal Bánk jelenléte hangsúlyosabb lett – hiszen a bariton mélyebb hangfaj a tenornál. Ennek védelmében Rékai azt állította, hogy Erkel csak a korízlésnek megfelelően írta tenorfekvésben a szerepet.¹⁶ Kodály Zoltán véleménye szerint:

Mindazok, akik előtt Katona József Bánk bánjának alakja lebegett, alighanem már annak idején is meglepetéssel fogadták, hogy az operában tenoristára bízta ezt a főszerepet, amely sokkal inkább komor, mély hangú énekest kívánna... Lehetségesnek tartom, hogy Bánk bán valódi karaktere ezzel a változtatással csak még szembetűnőbb lesz.¹⁷

Nádasdy alapvetően Katona dramaturgiai felépítését próbálta visszaállítani, ami részben sikerült is neki. Ezenkívül a szövegkönyvbe a drámából vett idézeteket tett, amelyek az adott zenei részre alkalmazhatók voltak.¹⁸ Elsősorban azonban a prozódiai hibákat próbálta kijavítani, valamint hitelesebbé tenni a jellemábrázolást, például Petur és Tiborc esetében.¹⁹

Összevetve az Egressy- és Nádasdy-féle szöveget, kiderül, hogy az eredetiből körülbelül 5-6% maradt meg az átdolgozás után, így a jelenleg ismert librettó 95%-a már Nádasdy munkája.²⁰

A dráma és az opera rendezésének főbb elvei a *Bánk bán* alapján

Az operai és drámai színpad eltérő követelményeket támaszt. A zene érzelmeket és indulatokat fejez ki, ezért nem szükséges elvont párbeszédet

¹⁵ NÉMETH, *i.m.*, 114.

¹⁶ ORBÁN, *i.m.*, 14.

¹⁷ Uo.

¹⁸ VÁMOSI NAGY – VÁRNAI, *i.m.*, 49.

¹⁹ VÁMOSI NAGY – VÁRNAI, *i.m.*, 50.

²⁰ Uo.



folymatniuk a szereplőknek.²¹ Sőt, a zene intenzívebben adja át az emóciókat, mint csupán a szavak. Éppen ezért jelenik meg az operában erőteljesebben Bánk személyes vonala és érzelmi motivációi, szemben a politikai érdekekkel.

Mivel a szereplők kevesebben vannak, így a szituációk és konfliktusok is leegyszerűsödnek, az opera kihagy olyan jeleneteket, amelyeket nem tud beleépíteni sajátos műfajába,²² például a Petur házában gyülekező békétleneket.

Mivel más esztétikai követelmények jelennek meg a két műfajban, így Melinda már említett halála is ezért történik másképp.²³ Míg a drámában Ottó emberei ölik meg Bánk feleségét, ráadásul ez csupán Tiborc elmesélésében jelenik meg, addig az opera egyik leghatásosabb része a Tiszaparti jelenet, ahol Melinda örülési epizódját, majd halálát követhetjük végig.²⁴

Azonkívül, hogy Vidnyánszky Attila és Kocsár Balázs, aki az előadás karmestere volt, valamint a zenei munkálatok irányítója, egy újfajta *Bánk bánt* hozott létre, fontosnak tartom más szempontból megvizsgálni az operarendezést. Főleg azért, mert mint már említettem, ugyanabban az évben állította színpadra a prózai *Bánk bánt* is. A két mű (*Bánk bán*, Nemzeti Színház, 2017 és *Bánk bán*, Erkel Színház, 2017) között műfajukból adódóan jelentős különbség van: a prózai darab rendezője szabályozni tudja a szövegmondás tempóját, hangsúlyát, indulatát, ellenben az operánál nincs erre lehetőség, hiszen a partitúra már rögzíti az ide vonatkozó utasításokat.

Vidnyánszky nem először rendezte meg az operát, hiszen a darab ősváltozata 2008-ban Debrecenben is színpadra került, azonban ott megtartotta a librettóban és partitúrában leírtakat, tehát nem vegyítette a változatokat. Mivel a prózai darabot is többször színpadra állította, így ebből a szempontból nem volt számára ismeretlen a mű, a verziók keverése miatt azonban itt egy új helyzettel állt szemben.

²¹ VAMOSI NAGY – VÁRNAI, *i.m.*, 71.

²² Uo.

²³ VAMOSI NAGY – VÁRNAI, *i.m.*, 95.

²⁴ Uo.



Az operában jobban behatárolt a színpadi mozgás, hiszen nem elhanyagolható, hogy az énekes a színpad mely részéről énekel, az akusztika miatt erre külön figyelni kell. Ugyanígy a díszletek anyaga és helyzete is befolyásolhatja a hangzást. Ilyen módon tehát alkalmazkodni kell a zenéhez és annak kifejezéséhez, a színpad kialakításánál elsősorban a zenének kell megfelelni.²⁵ Vidnyánszky előadásában ezzel kapcsolatban probléma merült fel, mivel más a hangzása annak, ha valaki a színpadon – az se mindegy, hogy mennyire elől vagy hátul – énekel vagy éppen a zenekari árok köré húzott hídon helyezkedik el. Ez nem jelenti azt, hogy operai színpadon nem lehet aktívan mozogni és részt venni az eseményekben, csupán figyelembe kell venni, hogy ne az ének vagy a zene rovására történjen mindez, mert az opera „alapvetően színpadi jellegű mű, melynek alapanyaga, építőköve a zene.”²⁶

Díszlet, jelmez, látvány

Fodor Géza *Az opera – Drámatól a mítoszig* című tanulmányában írja, hogy a *Bánk bánnak* rendezésben nem kell visszanyúlni a középkorig, sőt „ha van olyan konkrét történelmi kor, amelyhez az operának köze van, úgy az a magyar 19. század.”²⁷ Továbbá, Fodor szerint a díszletnek és a jelmeznek egységes történelmi környezetet kell teremteniük, de nem egy konkrét kort kell felidézniük, így a lényeg, hogy a jelmezek egymáshoz képest és a szituációkban is pontosan definiálják a szereplőket.²⁸

Vidnyánszky rendezésében jelentős mértékben ez az elv valósul meg, a színpadkép a dráma időtlen karakterére koncentrál, és nem a konkrétumokra. A naturalista beállítással szemben inkább szimbolikus díszletmegoldás jellemző (díszlettervező: Olekszandr Bilozub), ezáltal nem tapasztalható különösebb ráutaló elem arra vonatkozóan, hogy mely korba helyezné a darabot. Konkrét történelmi kort tehát nem idéz fel a látvány, jól elkülöníthetők azonban a magyar és a meráni szereplők. Míg

²⁵ Sven FRIEDRICH, „Rendezői színház az operaszínpadon”, *Színház*, 2007. július, 55–58, 55.

²⁶ HUSZÁR Klára, *Operarendezés*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1970, 39.

²⁷ FODOR Géza, *Zene és színház*, Argumentum Kiadó, Budapest, 1998, 287.

²⁸ Uo.



a lázadó, békétlen magyarok, beleértve itt Bánk bánt is, nagy, bundaszerű, egytől egyig sötét kabátokat viselnek, addig a merániak könnyed, lezser, színes, lila és kék ruhákban szerepelnek (jelmeztervező: Nagy Viktória). A meráni férfiak szintén ezeket a színes, inkább nőies ruhákat hordják, de züllöttségükre és kéjenc voltukra a magassarkú cipők is utalnak. Ezzel az erős kontraszttal rögtön érzékelhetővé válik a két nemzet közötti ellentét.

A látvány egyik legfontosabb része a háttérben lévő magaslat, amely elé olykor leengednek egy üvegfalat, és ezzel több részre bontják a színpadi teret. Ehhez hasonló díszletelem szerepel Vidnyánszky-nál a 2017-es prózai rendezésében, ahol a magasból egy üvegfalú kalitka ereszkedett le.²⁹ Amíg Petur és a békétlenek a színpadon éneklik a *Bordalt*, addig a merániak fent, az üvegfal mögött mulatoznak – ezzel az elrendezéssel erősen érzékelteti, hogy a magyarok alárendeltek. Az előadás során pedig még számos háttér-, illetve párhuzamos cselekvés bemutatására is alkalmas az üvegfal, valamint azt is megjeleníti, amire a darabban csak később derül fény. Például, amikor Bánk a *Hazám*, *hazámot* kezdi el énekelni Melinda és Ottó a háttérben a szobába igyekeznek.

A zenekari árok köré húzott híd is fontos szerepet játszik az előadásban, Bánk a prelúdium alatt a nézőtérén keresztül sétál fel rá, annak elülső részén hagyja a kardját, amelyet csak később vesz vissza magához, mikor már érlelődik benne a bosszú.

Zene

Vidnyánszky előadásában Bánk hangfaja bariton, vagyis e tekintetben a Nádasdyék által megváltoztatott műhöz nyúl vissza, a jelenetek sorrendjét és dramaturgiai felépítését illetően azonban általában az ősváltozatot veszi alapul.³⁰ Ennek értelmében nem szerepel a darabban például a Nádasdyék által létrehozott *Előversengés* sem. A zenei matéria megváltoztatása a bariton hangfaj miatt számos esetben szükséges volt, de ilyenkor Nádasdyék bariton változatához tudtak visszanyúlni, tehát jelen esetben nincs szó olyasfajta

²⁹ TAXNER-TÓTH Ernő, „Nemzeti dráma a Nemzeti Színházban...”, *Hitel*, XXXI/8. (2018) 101–116, 101.

³⁰ ORBÁN, *i. m.*, 15.



módosításról, mint az 1940-es években létrehozott változat esetén, ahol Rékai Nándor a zenei részeket is korrigálta.

Számottevő módosítás a táncbetét teljes elhagyása. Erkel az operai konvenciónak engedve balettbetétet illesztett a darabba, ezen később azonban változtatott: a külföldi táncoktól megvált, és csak a magyar csárdást hagyta meg.³¹ Nádasdyék máshová helyezték a táncot és rövidítettek is rajta, Vidnyánszky és rendezői csapata – beleértve a karmestert is, aki a zenei korrigálásokért felelős – a redukált táncbetétet is teljesen eltávolította az előadásból.

Dramatikus szöveg, dramaturgia

Alapvetően kétfajta problémakör köré csoportosul a *Bánk bán* cselekménye. Az egyik a politikai vonal, ahol Bánk nádorként van jelen, a másik pedig Bánk saját, intim szférája, ahol Melinda jelenik meg. Katona drámájában mindkettő erősen jelen van, sőt talán a politikai még dominál is.³² Ezzel szemben az operában már csak csonkítva jelenik meg ez az irány, hiszen Melinda testvérei egyáltalán nem szerepelnek, és Petur szerepe is csökkent – legalábbis az ősváltozatban. Az átdolgozott, 1940-es verzió ezt a redukált szerepet hivatott javítani, hiszen más történelmi állapotok uralkodtak, mint amikor Erkel megzenésítette a művet: a zeneszerző saját korában még az 1848-as, elbukott szabadságharc élménye érezhető volt a művészetekben is. Aki nem tekint a darab mélységeibe, az megelégedhet azzal, hogy nem az adott korról szól, hiszen nem ugyanaz van jelen a darabban, mint a valóságban. Viszont néhány réteg lefejtése után egyértelmű, hogy bármilyen uralkodó rendszer kritikáját³³ megjelenítheti Peturék elégedetlenkedése és lázadása, Vidnyánszky azonban ezt a vonalat jobban háttérbe szorította, hasonlóan az ősváltozathoz, Egressy-librettójához.

Peturnak és Bánknak nincsen közös jelenete: nem jelenik meg, hogy Petur hívta vissza Bánkot. Valójában Peturnak a *Bordal* előtti recitativón

³¹ DOLINSZKY – SZACSVAI – TALLIÁN, *i.m.*, 389.

³² Erről bővebben pl.: SZILÁGYI Márton, „A gyilkos szabad”, *Forrás*, XLVIII/11. (2016) 17–26. vagy NAGY Imre, „A rejtekejó”, *Irodalomtörténeti Közlemények*, CXVII/2. (2013).

³³ KATONA József, *Bánk bán*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1983, 366–367.



kívül nincs is szerepe, ezáltal a békétlenek súlya is csökken. Ezzel szemben a szerelmi vonal számos esetben uralkodóvá válik a darabban, Vidnyánszky koncepciója és rendezése az esetek többségében kifejezetten Melindára és Bánkra koncentrált.

Bánk bán

Bánk cselekedeteivel kapcsolatban a darab elejétől kezdve számos eltérő vélemény létezik,³⁴ mivel a király távollétében az ország első embere osonva és inkognitóban tér vissza az udvarba, ami nem méltó egy ilyen magas beosztású emberhez. Kérdés, hogy amikor Bánk meglátja Melindát és Ottót, miért nem ront rájuk. Elbújik újból és elmegy, nem akadályozza meg a későbbi tragédiát, holott tudomása van arról, hogy valami készül. Erre is lehet magyarázatot találni: ha felfedné magát, akkor értelmetlen lenne a visszatérte, hiszen szándékosan jön titokban, ráadásul Peturhoz készül, hogy megtudja, tulajdonképpen miért kellett hazatérnie.³⁵ Vidnyánszkytól, az ösváltozathoz hűen, nincsen közös jelenete Peturnak és Bánknak, és így kimarad a darabból az egyik legfontosabb kulcsszó, tudniillik, hogy a jelszó: „Melinda”.

Szintén kényes pont a királyné elleni gyilkosság. Valószínű, hogy Bánk nem szándékosan támad rá és öli meg Gertrudist,³⁶ hanem elsősorban védekezik és csak utána kerül sor a tragédiára. A drámában egyrészt a királyné hívatta őt, másrészt pedig nem ő vett elő fegyvert, hanem Gertrudis.³⁷ Vidnyánszky rendezésében Bánk ráborítja Gertrudra a trónszéket és így végez vele – ugyanúgy, mint a 2008-as, általa rendezett ösváltozatban.

Bánk ingadozó lelkiállapota egyébként az egész darabot végigkíséri, és attól függ a viselkedése és minden tette, hogy épp melyik érzelem dominánsabb az adott pillanatban: Melinda iránt érzett szerelme, tehát

³⁴ Például Arany János, Gyulai Pál, Toldy Ferenc, Szerb Antal és Sándor Iván is hosszasan értekeztek a drámáról, ezek legfontosabb pontjai és felvetései megtalálhatók: Orosz László, *A Bánk bán értelmezéseinek története*, Krónika Nova Kiadó, 1999.

³⁵ SZILÁGYI, *i.m.*, 19.

³⁶ BÍRÓ Ferenc, „A Bánk bánról”, *Irodalomtörténeti Közlemények*, CIV/1–2. (2000) 25–61, 50.

³⁷ BÍRÓ, *i.m.*, 50–51.



a magánéleti szféra, vagy a politikai és hatalmi oldal, ahol az ország nagyuraként a nép képviselőjében jelenik meg. A Gertrud elleni tettben és a neki intézett beszédben azonban mindkettő fellelhető.

További példa a közéleti és magánszféra közötti hangsúlyeltolódásra az a két sor, mely eredetileg az Egressy-librettóban nem szerepel, csupán Nádasdy szerzeménye. Míg Nádasdynál Bánk azt mondja, hogy „házam romba dől”, addig Vidnyánszky-nál a „házam romba dől” kifejezés szerepel, tehát ismét a politikai gondolat erősödik fel, és bár a szöveg többi része azonos – vagy a különbség nem olyan számottevő, jelentésben nem eltérő, mint itt –, ezt az egy szót mégis kicserélték, jelen esetben háttérbe szorítva Bánk személyes érzelmeit.

A Nádasdy Kálmán által írt szöveg II. felvonásában Bánk azt énekli, hogy „Királyom harcol s itthon áll a bál, illik-e ez? / Míg távol járok, házam romba dől, becsület ez?”³⁸ Vidnyánszky Attila rendezésében ugyanebben a jelenetben azonban már a kicserélt szó szerepel: „Királyom harcol s itthon áll a bál, illik-e ez? / Míg távol járok, házam romba dől, becsület ez?”³⁹

Bánk belépője és első megszólalása az ösváltozathoz hűen a felvonás végére került, így a Peturral közös jelenet, amit Nádasdyék szerkesztettek bele, kimaradt.

A dráma második szakaszában Bánk azt mondja:

Hogy Bánk le üljön a 'setét szövetség'
gyász-asztalához, ahhoz nem csekélyebb,
mint Bánki sértődés kívántatik.⁴⁰

A Nádasdy-változatban az első felvonás végén Bánk konkrétan megemlíti a bánki sértődést, valamint a bosszútervét, ahol egyértelműen Ottóra céloz, akit meg akar ölni. Ezzel szemben a Vidnyánszky-előadás az ösváltozat szövegét vette át, ahol a címszereplő nem erről énekel.

A Nádasdy Kálmán által átdolgozott változat, I. felvonás, Bánk:

³⁸ Bánk bán énekhangra zongorakísérettel, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1951, 161–162.

³⁹ Bánk bán zongorakivonat, Vidnyánszky Attila rendezése, Erkel Színház, 2017, 181.

⁴⁰ KATONA, *i. m.*, 208.



Te mérhetetlen Isten nézz le rám,
Hogy visszafajtvá szívem bosszúját...
Ha jó a számonkérés napja majd,
Sújtson a bűnösökre büntetőn e kard!
S ki tisztességem megrablója volt,
E gaz meráni fattyú meglakol!
A banki sértődés ha tette vál:
Dühét nem csillapítja semmi, csak halál!
Nem csillapítja, csak halál!⁴¹

Ósváltozat és Vidnyánszky-féle előadás, I. felvonás, Bánk:

Mindenható szentséges Istenem,
Mindentudásod kölcsönözd nekem,
Hogy átnézhessenek e rút fátyolon,
Amely szörnyűn sötétlik láthatáromon.
Mindenható szentséges Istenem,
Mindentudásod kölcsönözd nekem,
Hogy átnézhessenek e rút fátyolon,
Amely szörnyűn sötétlik láthatáromon.
Sötétlik láthatáromon.”⁴²

Bár itt egyértelműen cselekedni akar, mégis „megvárja” míg a tett megtörténik, és végül nem Ottót, hanem Gertrudot öli meg. Bánkban már ott a bosszúvágy, és úgy tűnik, cselekedni is képes lesz, de itt még Ottó az ellenfél, hiszen ő gyalázta meg, illetve fogja meggyalázni a feleségét. A jelenetben kizárólag Melinda és Bánk személyes, magánéleti vonala dominál, nem pedig az ország helyzete és sorsa.

Bánk megjelenik már az első megszólalás és ária előtt is, sőt eleve elég sokszor szerepelteti őt Vidnyánszky a színpadon. A prelúdium alatt Bánk a nézőtéren sétál, csuklyával a fején, tehát mintegy jelzi a közönségnek, hogy tudják: ő már itt van, hiába nem fogják mindig látni, és hiába hiszik azt az udvarban, hogy az országot járja. A színpadra felérve Tiborc és

⁴¹ Bánk bán énekhangra zongorakísérettel, *i. m.*, 80–82.

⁴² Bánk bán zongorakivonat, *i. m.*, 99–100, valamint *Bánk bán zongorakivonat, Vidnyánszky Attila rendezése, i. m.*, 83–84.



Biberach is tanúja lesz a nagyúr visszatértének, rajtuk kívül más szereplő akkor nem szerez róla tudomást. Ezt követően, egészen az áriáig csak akkor látjuk, amikor „leskelődik”, szöveg nélkül. Az első felvonás záróképében az emelvényen áll, onnan tekint a távolba.

A második felvonásban a „*Hazám, hazám*” alatt, valamint a Tiborccal való párbeszéd nagy részében is tépelődik, de tulajdonképpen aktívan nem tesz semmit. Csak a Melindával közös jelenet után szánja rá magát arra, hogy a királyné elé járul és tesz valamit, először a darab során. Végül pedig, amikor a fináléban Tiborc behozza halott feleségét és gyermekét, megtörténik az összeomlás.

Melinda és a nyíl, szarvas motívum

Melindával kapcsolatban az egyik, későbbiekben is fontos jellemző a származása, hiszen Katonánál nem magyar, hanem spanyol nemzetiségű asszony. Dolinszky Miklós írja, hogy Melinda spanyol származásának motívuma azért tűnik el, mert az opera nemzeti célkitűzésének szellemében az ártatlan főhősnőnek színmagyarnak kell lennie.⁴³

Alakja vizuálisan is összekapcsolódik a Vidnyánszky-rendezés egyik legfontosabb motívumával, a nyíllal. A Katona drámájában egyszer felbukkanó nyílmotívumot Egressy szövege már többször szerepelteti, a Melinda-Bánk duett elejétől kezdve Melinda örülési jelenetén át egészen a haláláig jelen van.⁴⁴ Vidnyánszky Attila már a darab legelején megjelenti, Gertrud kezében látjuk a nyilat, amelyet eredetileg ő maga szúrt a szarvasba, azonban később változtattak ezen a koncepción, és egy meráni a királyné intésére szúrja bele. A kép háromszor is felbukkan az első felvonás során, míg a második és harmadik felvonásban már csak szöveg szinten van róla szó. A meráni által szarvasba szúrt nyíl egyrészt a magyarságot (ld. a mitológiából ismert csodaszarvast) jelképezi, másrészt az elejtett vadat, a zsákmányt: Ottó elcsábítja Melindát.

Bár Taxner-Tóth Ernő más rendezésről írja, de úgy gondolom, hogy a *Bánk bán* bármilyen feldolgozására igaz, hogy Ottó Melinda személyében

⁴³ DOLINSZKY – SZACSVAI – TALLIÁN, *i.m.*, 356.

⁴⁴ ORBÁN, *i.m.*, 12.



a tróféára vágyik, „a megszerezhetetlennek látszó megszerzésére. [...] A vadászat sikerül [...]” Ez szövegszinten is érezhető az operában, hiszen a nyíl a vadászat egyfajta eszköze, fegyvere, másrészt a Vidnyánszky-rendezésben vizuálisan is tanúi vagyunk ennek a vadászatnak, ahol Melinda az áldozat.⁴⁵

Az ősváltozat I. felvonásában (és egyébként a későbbi darabokban is) Ottó mondja Biberachnak:

Oh szégyen im az első lény,
Kinek pánczélozott szíven
Kilőtt nyilam kettészakad.⁴⁶

A második felvonásban Bánk és Melinda búcsújelenetének szövegét Vidnyánszky Nádasdyéktól vette át, és bár a nyíl itt is megjelenik, az Egressy-librettó sokkal hangsúlyosabbá tette.

MELINDA:

Oh jer, jer, vezess el innen!
Oh szabadíts, siess!
A nyíl elér, oh elér, ah!
A nyíl oh, a nyíl ah, a nyíl ah,
a nyíl, ah a nyíl, ah a nyíl.
A nyíl gyorsan szárnyal, repül, oh
Bánk jövel, oh Bánk jövel!
Megöl ha azt erős karod,
Erős karod nem tartja fel.⁴⁷

A Nádasdy- és Vidnyánszky-változatban ugyanerre a dallamra a következő szöveg hangzik el Melindától:

Mint ősszel a gerle, ha búcsúzik párjától
Én tőled búcsúsom Bánk.

⁴⁵ TAXNER-TÓTH, *i.m.*, 116.

⁴⁶ Bánk bán zongorakivonat, *i.m.*, 91.

⁴⁷ Bánk bán zongorakivonat, *i.m.*, 202–203.



Ki ártatlanul bűnös vagyok,
Bánkomtól ím elbúcsúzom.
Az út oly hosszú, alhatnám,
De nincs hol főm lehajthatnám.⁴⁸

A Tisza-parti jelenet

Melinda mosolyog, nézelődik, mint aki nem tudja, hol van, miért van ott, mögötte pedig Tiborc és gyermeke áll. Talán képzelődik is, hiszen amikor elkezd az *Egy kis madár...* dalt, úgy tesz, mintha valóban a kezén lenne valami. Tiborc hiába próbálja őt siettetni, folyton megáll és énekel, Tiborcról pedig tudomást sem vesz.

Melinda továbbra is énekel: „Hess, hess te kis madár, / szegény már nem tud repülni, / mert szívét nyíl döfte át...”, és a saját történetét meséli el a madarak történetében, amikor arról beszél, hogy a hím gyámra bízta, míg ő elment, de a gyám végül megölte a kismadarat. Itt Gertrudra gondolhat, akinek az udvarába kellett jönnie, és végső soron, ha nem is segített Ottónak, hogy elérje a célját, de nem ellenezte és inkább hajtotta, hogy tegye meg.

Eközben a színpadra behoznak két koporsót, az egyikbe besegítik a gyermeket, akit körbe is visznek a színpadon, Melinda pedig zavartan táncolva az *Altatót* énekli. Végül a fiú kimászik a koporsóból, amelyet a másikkal együtt kihúznak a színről, előrevetítve, hogy Melinda és gyermeke is meg fog halni. Az utolsó ária, az *Árad a fény sugára...* végén Melinda felkapja gyermekét, és elfut vele a „Tiszába”.

Míg a Katona-drámában Melinda halálát csak elbeszélésként halljuk, addig „a Tisza-parti jelenet (...) az operának az egyik leghatásosabb, legköltőibb és legmegrendítőbb része.”⁴⁹ Míg a drámában Melindát Bánk kastélyában éri a halál, Ottó emberei kezétől, addig az operában el sem jut addig, hiszen már a Tiszánál öngyilkos lesz.⁵⁰

⁴⁸ Bánk bán énekhangra zongorakísérettel, *i.m.*, 145, valamint *Bánk bán zongorakivonat, Vidnyánszky Attila rendezése, i.m.*, 158.

⁴⁹ VÁMOSI NAGY – VÁRNAI, *i.m.*, 95.

⁵⁰ DOLINSZKY – SZACSVAI – TALLIÁN, *i.m.*, 358.



Ezt a jelenetet tartják a „*Bánk bán* szcenikailag legkényesebb pontjának”⁵¹, hiszen a gyermekével vízbe rohanó Melindát ábrázolják, így „teatralitásában erős hatású, és költőien tragikus látványt kell létrehozni.”⁵² Vidnyánszky rendezésében ugyanaz a látvány, amely a darab addigi részében is, tehát nem akarja a néző elé tárni a Tisza-partot és az erdős környezetet, nem naturalisztikus a megjelenítés, sokkal inkább az érzelmekre és Melinda áriájára helyezi a hangsúlyt. Fontosnak tartom megjegyezni, hogy ez az a rész, amelyen tulajdonképpen semmilyen komolyabb változtatás nem esett egyik változatban sem: Egressynek ez a „leleménye” szinte hibátlanra sikerült.

Összegzés

Jelen tanulmányban Vidnyánszky Attila 2017-es *Bánk bán* operarendezésének csupán néhány aspektusát vizsgáltam. Fontosnak tartottam az opera előzményeit is megemlíteni, ezeken belül pedig olyan részeket ismerttettem, amelyek a későbbi előadás megrendezésénél is fontosak voltak. Korábban született már írás, amely az ősváltozatot és a Nádasdy-változatot hasonlítja össze,⁵³ ezért nem állt szándékomban ezek minden különbségét és egyezését ismertetni.

Mivel Vidnyánszky Attila rendezése egyik előző változatot sem követte hűen, fontosnak tartottam megvizsgálni, hogy milyen helyzetben használja a különböző forrásanyagokat. Emellett a darab színrevitele is vizsgálatom középpontjában állt, amelyet az is különlegessé tesz, hogy Vidnyánszky egy éven belül tulajdonképpen három *Bánk bán*-előadást is rendezett.

Az operarendezésében számos olyan megoldás szerepel, amelyek a szöveget mintegy kiegészítik, magyarázzák, azonban néhány esetben a rendezésnek vannak olyan mozzanatai, melyek véleményem szerint prózai színpadra illenek inkább. Erre példa Izidóra, hiszen az operában nincsen szerepe, szemben az eredeti drámával, illetve néhány esetben az akusztikai

⁵¹ FODOR, *i.m.*, 287.

⁵² FODOR, *i.m.*, 288.

⁵³ VÁMOSI NAGY – VÁRNAI, *i.m.*



szempontból kevésbé célszerűen beállított énekesek szerepeltetése is indokolatlannak tűnik.

Mindezeket sorra véve igyekeztem Vidnyánszky előadásáról teljes képet alkotni a szöveg és a zene szintjén, valamint a látvány és koncepció terén is.

Felhasznált irodalom

- Bánk bán énekhangra zongorakísérettel*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1951.
- Bánk bán zongorakivonat*, Rózsavölgyi és Társa, 1893.
- Bánk bán zongorakivonat*, Vidnyánszky Attila rendezése, Erkel Színház, 2017.
- BÍRÓ Ferenc: „A Bánk bánról”, *Irodalomtörténeti Közlemények*, CIV/1–2. (2000) 25–61.
- DOLINSZKY Miklós – SZACSVAI Kim Katalin – TALLIÁN Tibor (szerk.): „*Szikrát dobott a nemzet szívébe*”, Erkel Ferenc három operája, MTA Zenetudományi Intézet, Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 2011.
- FODOR Géza: *Zene és színház*, Argumentum Kiadó, 1998.
- FRIEDRICH, Sven: „Rendezői színház az operaszínpadon”, *Színház*, 2007. július, 55–58. [SZÁNTÓ Judit]
- HUSZÁR Klára: *Operarendezés*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1970.
- KATONA József: *Bánk bán*, Kritikai kiadás, sajtó alá rendezte: Orosz László, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1983.
- NÉMETH Amadé: *Erkel*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1979.
- ORBÁN Eszter: *Bánk bán műsorfüzet*, Magyar Állami Operaház, Végh Kreatív Műhely, Budapest, 2017.
- SZILÁGYI Márton: „A gyilkos szabad...”, *Forrás*, XLVIII/11. (2016) 17–26.
- TAXNER-TÓTH Ernő, „Nemzeti dráma a Nemzeti Színházban...”, *Hítel*, XXXI/8. (2018) 101–116.
- VÁMOSI NAGY István – VÁRNAI Péter: *Bánk bán az operaszínpadon: operadramaturgiai tanulmány*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1960.

KIS PETRONELLA

„Kabaré-komponista vagyok”

A parodista Csáth Géza önmagyarázó gúnydrámája

Csáth Gézának mind zeneszerzői ambíciói, mind drámaírói munkássága alig kutatott terület, ahogyan a humor sem az első szó, ami eszünkbe juthat rá gondolva. Művei között nem egyedi eset, hogy valamelyik novelláját dolgozza át drámává. Így van ez az 1907 őszén készülő *Kisvárosi történet*tel is, amely *Az albíróék* című elbeszélés átirata és megzenésíteni kívánt változata, műfaji besorolása szerint: vígopera. *Az albíróék* Csáth két novelláskötetében is megjelent, ennek ellenére még Szajbély Mihály Csáth-monográfiája sem említi. A *Kisvárosi történet*hez is mindössze néhány sornyi kommentárt fűz. Eszerint kísérőzenéje csak a tervezés fázisából maradt fenn, de szöveggönyvéből világosan kitűnik, hogy Csáth másik megzenésített darabjával, a *Hamvazószerdával* ellentétben nem számított volna formabontó kísérletnek.¹

Csáth tudatosan törekedett arra, hogy drámái egy korábbi történetén alapuljanak, operát véleménye szerint ugyanis csak úgy érdemes írni, ha a szöveg érdekes és könnyen érthető, hogy a nézőnek ne kelljen az események összefüggésein „törnie” a fejét, ezért az alkotónak olyan témát érdemes feldolgoznia, melyet a közönség már ismer.² *Az albíróék* és a *Kisvárosi történet* esetében megtévesztő lehet, hogy előbbiben bár elhangzik a házaspár neve – Petrovics János és felesége, Mária –, a narrátor

¹ SZAJBÉLY Mihály, *Csáth Géza*, Gondolat, Budapest, 1989, 236–237.

² CSÁTH Géza, *A muzsika mesekertje – Összegyűjtött írások a zenéről*, Magvető, Budapest, 2000, 104.



inkább csak albíróként és albíronéként emlegeti őket. A drámában viszont Garádyként és Garádynéként szerepelnek, amiből egyrészt kiderül, hogy Csáth megváltoztatta a nevüket, másrészt úgy tűnhet, átkerült a hangsúly a foglalkozásukról a személynevükre. Ez azonban téves megállapítás lenne, mert a *Kisvárosi történet* kéziratában Csáth szintén *Az albíró* és *Az albíroné* néven osztotta fel a szerepeket, csak nem így adták ki³ – tehát épített saját novellájára ebből a szempontból is.

Az albíróék című elbeszélése és a *Kisvárosi történet* című drámája is egy a századfordulón nagy népszerűségnek örvendő drámát parafrázál: José Echegaraynak *A nagy Galeottóját*. A spanyol szerző nevét ma már meglehetősen kevesen ismerik, de a korabeli kritika egyértelműen az 1904-ben Nobel-díjat nyert író fő művének tartotta *A nagy Galeottót*, melyet Echegaray többi drámájával együtt sokat játszottak Magyarországon is, ősbemutatóját 1890. február 2-án tartották a Nemzeti Színházban. „A nagy Galeotto” kifejezés Echegaray drámája révén a korszak egyik szállóigéjévé vált: a rágalmazó pletyka szimbólumát jelentette⁴ – annak ellenére, hogy Echegaray ezt a címet már eleve kölcsönzi művének Dante *Isteni színjátékából* és Boccaccio *Dekameronjából*, de utóbbit figyelmen kívül hagyja. Szintén 1890-ben adták ki kötetben először magyarul *A nagy Galeottót*, amely 1907-re már egy második kiadást is megért, de a szerző többi drámája is az 1890-es években jelent meg hazánkban. Felkapottságát azonban nem mindenki érezte indokoltnak, műveinek színvonala megosztónak számított a színpadi előadásait nyomon követő századfordulós lapokban.

Echegarayt mint realista, társadalmi problémákra is reflektáló, mélylélektani drámaírórt tartották számon, méltatói a finom, minden rezdülésében hitelesen ábrázolt pszichológiai folyamatok nagy ismerőjeként tekintettek rá. *A nagy Galeottó*ban a házas nőt, Theodorát és férje barátját,

³ Szajbély Mihály utal arra, hogy a korábbi, Dér Zoltán által összeállított színpadi művek kiadása is eltér néhány ponton a kézirattól, ő azonban a már megjelent szöveget találta „fejlettebbnek,” így azt vette át kötetébe. – CSÁTH Géza, *Az életet nem lehet becsapni – Összegyűjtött színpadi művek*, Magvető, Budapest, 1996, 319.

⁴ SCHÖPFLIN Aladár (szerk.), *Magyar Színművészeti Lexikon. A magyar színjátszás és drámairodalom enciklopédiája*, Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézet, Budapest, 1931, 3. köt., 316.



Ernestót a körülöttük élők hírbe hozzák egymással, és házasságtöréssel vádolják. A férjben, Julianban is feléled a kétely felesége hűségét illetően, majd egyre kevésbé bírja elviselni, hogy Theodora hűtlenségét szájára vette az egész város. Végül egy emiatt folytatott párbajozásban súlyosan megsérül, majd meghal. A cím Galeottója tehát a társadalmat szimbolizálja, mely alaptalanul megrágalmazott két embert, és ezzel előidézte a tragédiát, hiszen Theodora és Ernesto magukra maradnak az igazsággal az egész város elleni küzdelemben, ez pedig elkerülhetetlenül megpecsételi sorsukat. A Galeotto név eredetileg a Roman de Lancelot című lovagregényből származik, ahol Galeotto Lancelot du Lac és Ginevra királyné szerelmi közvetítője, „kerítője” volt.

Érdeemes feltérképezni, hogyan látták Echegaray munkásságát a századforduló Magyarországon, és milyen kritikák születtek *A nagy Galeottóról*. S nemcsak azért, mert gyakorlatilag azóta sem állították színpadra műveit nálunk, hanem mert vélhetően spanyol nyelvtudás hiányában Csáth is éppen ezekből a cikkekből tájékozódott, és alkotta meg saját Echegaray-képét (melyekből, mint látni fogjuk, be is épített elemeket saját műveibe).

Ambrus Zoltán szerint „a drámai szerkesztés művészetének A nagy Galeotto egyik leghatalmasabb produktuma.”⁵ Haraszi Gyula, aki Magyarországon a legelismertebb „Echegaray-szakértőnek” számított ekkoriban, Shakespeare-hez hasonlítja világát.

Az ő tragikum a akárhányszor valósággal shakespearei tragikum, tehát a legmagasztosabb „világnézet” [sic!], erkölcsi és művészeti tekintetben egyaránt, mint ezt tulajdonképp férfi-alakjainál tapasztalhatni, melyek Echegarayt századunknak egyik legelső tragédia-költőjévé emelik.⁶

Kosztolányi kritikusabban szemléli Echegaray munkásságát, de elismeri erejüket, végkövetkeztetése viszont nem igazolódott be:

Hogy lelki ismerő volt-e? Alig hisszük. [...] Nem kereste sohasem a valóságot, és nem is látta. Testileg is nagyon-nagyon rövidlátó volt.

⁵ AMBRUS Zoltán, *Színház*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1983, 93.

⁶ HARASZI Gyula, „Echegaray”, *Budapesti Szemle*, LXVII/174 (1891), 321–348, 329–330.



Vastag szemüvegén át nézte a világot. Mindentől és mindenkitől távol, olyan álomországban élt, melynek a hőfoka fel volt hevítve, és emberei is telibb, nyugtalanabb, szenvedőbb emberek, mint az élők, árnyékok vagy jelképek, kik úgy mozognak, mintha izgatószeret vettek volna be. [...] Mondanivalója azonban egy költőé: ezt hevesen érzi, és lázas lendülettel fejezi ki alakjaival, kik készséges szolgálai. [...] A vázat egy mérnök készítette, egy hídépítő, egy matematikus, ki mesteri kézzel cövekeli meg a cselekvényt, úgy, hogy semmi se ingathatja meg. [...] Erkölcsei mértéke igen szigorú. A spanyol becsületfogalom ma is a régi. Ha a nő csak pillanatra is egyedül marad udvarlójával, már tragikus bűnt követ el. [...] A nagy Galeotto jellemzi leginkább minékünk, kik emberi értékeket és mélységet keresünk a színpadon. Itt lélekébűvár is, szimbolikus költő is. Maga ez az egy dráma századokig fenntartja a nevét.⁷

Echegaray személyiségének jellemzésekor nem Kosztolányi az egyetlen, aki megemlíti rövidlátóságát. Haraszti Luis Alfonzót idézi, aki szerint „Nagyon ideges és nagyon rövidlátó. Bajuszt és spanyolszakállt visel, melyet lázasan simít a premiére-ek estéin. Hangja éles, átható. Modora nyájas, jóságos és szíves”⁸. Az *albíróék* és a *Kisvárosi történet* egyik legfőbb parodisztikus hatása, hogy a férfi főszereplő, az albíró több vonásában megtalálhatók ezek a jellemzők, és ezáltal karikatúrájukban a spanyol szerző is azonosítható. Csáth szövegeiben a következő kifejezések bukkannak fel a jelentéktelen, kisszerű, szálnalmas albíróra vonatkozóan: „barna szemei kissé rövidlátóan bandzsítottak;”⁹ „reggel az albíróné férje harsány hangja ébresztette föl;”¹⁰ „a csíptető fekete és vastag keretű;”¹¹ „általában szokása a bajuszát kefélni minden különösebb szükség vagy alkalom nélkül is.”¹² A szemüveghez tartozó csíptető mindkét műben kiemelt fontossággal bíró tárgy.

⁷ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Szabadkikötő*, Osiris, Budapest, 2006, 144–145.

⁸ HARASZTI, *i.m.*, 327.

⁹ CSÁTH Géza, *Mesék, amelyek rosszul végződnek*, Magvető, Budapest, 1994, 86.

¹⁰ CSÁTH, *Mesék...*, *i.m.*, 91.

¹¹ CSÁTH, *Az életet...*, *i.m.*, 185.

¹² Uo.



Amit Kosztolányi a darab szilárd felépítése kapcsán érényként említ, azt a legtöbben felrótták Echegaraynak, aki valóban mérnökként dolgozott, mielőtt írással kezdett volna foglalkozni. Ahogyan Király György fogalmaz:

Közelfekvő tehát az a gondolat, a mit nem is győztek eléggé a szemére vetni, hogy a matematikus észjárásával s módszerével alkotta színműveit. A szerkezet szilárdsága, a jelenetek következetes fejlesztése, a megoldás szigorú logikája – az exact tudomány mívelésének köszönhető, de innen erednek egyszersmind hibái: az elvonás túltengése, a jellemzés egyoldalúsága, a bűnhődés kegyetlen következetessége, főként azonban az élet sokféleségének néhány általános formulába való egyszerűsítése. Pedig az emberi élet nem képletek szerint igazodik, sokkal gazdagabb, színesebb, következtelenségekben s véletlenekben dúsabb, semhogy bármilyen általános tételbe lehetne szorítani. [...] [S]zemélyei nem annyira önmagukért, mint eszméikért élnek s gyakran esik abba a hibába, mint Dumas-fils, hogy némelyik művében szinte összes személyein az író hangja uralkodik. Alakjait egyoldalúan teremti meg s az eszme kedvéért néha lehetetlen helyzeteken is keresztülhajszolja őket. Logikája gyakran viszi valószínűtlen jelenetekbe s a következetesség kedvéért megfosztja embereit a reális élet apró következtelenségeitől. Hőseit eszmékből gyúrja s elfelejtí őket a valóságba beállítani. Az élet sokszor inkább háttér nála, mint környezet.¹³

Király kritikai meglátásait bizonyos fokig Haraszti is alátámasztja, aki Echegaray – és általában a spanyol drámairodalom – túlságosan szövevényes cselekményalakítására figyelt fel, „mire addig a mese bonyolításában volt szokás törekedni,”¹⁴ és amely mesterkéltté, erőltetetté és hiteltelenné teszi a történetet. Elég, ha csak *A nagy Galeotto* alapszituációjára gondolunk: Ernesto írni akar egy drámát a társadalom kerítő szerepéről, ami végül éppen vele történik meg – innentől a történet teljesen kiszámíthatóvá válik. A szöveg folyamatosan szélsőségek között csapong, az események alakulása sokszor kidolgozatlan és indokolatlan marad: az egyik jelenetben

¹³ KIRÁLY György, „Echegaray”, *Budapesti Szemle*, CLXVII/479 (1916), 300–304, 300–302.

¹⁴ HARASZTI, *i.m.*, 323.



Julian és Ernesto még a legjobb barátok, akik szinte testvérként rajonganak egymásért, a férj el sem hiszi a rágalmat, miszerint feleségével több lenne köztük barátságnál, a következő jelenetben pedig már az is gyanús neki, ha egymásra néznek, és gyűlöli Ernestót. Az sem világos, miért keveredett egyáltalán gyanúba Theodora és Ernesto, hiszen összesen egyszer látták őket beszélgetni, de családjuk szerint már egész Madrid róluk beszél.

Haraszi kritikájában a mese műfajának bevonása azért is releváns, mert Csáth remek érzékkel figyel fel arra, hogy a mesékhez hasonló történetek naivitása, következetlensége, együgyű szerelmi szála és szinte elmaradhatatlan „happy endje” mennyire beleillik a szórakoztatásra teremtett vígoperák eszköztárába. Esetükben egyébként sem jellemző a karakterek vagy a helyzetek mélyebb kidolgozása, hiszen itt a slágerek az igazán lényegesek, ráadásul általában társadalmi szatírákként is funkcionáltak – kiválóan ütköztethető tehát egy ilyen, csúfolódásra is alkalmas műfaj Echegaray fennkölt világával.

Nem mellékes, hogy a vígopera műfajának eredete francia világba kalauzol. Bozó Péter említi, hogy az operett szó jelentése története során lényeges változásokon ment keresztül: operett és opera műfaja ekkor még bizonyos fokig felcserélhetőek voltak. A XIX. századi francia *opérette* szó két részre bontható: az „opéra” főnévre és egy hozzáillesztett kicsinyítő képzőre, amely az „ette”. Az első rész az operettnek az operával való kapcsolatára utal, arra, hogy zenés színpadi mű. A másik fele azonban éppen a tőle eltérő vonásokat jelzi: az egyes zeneszámok nem recitativókkal, hanem prózával váltakoznak, jelentős részük inkább betét jellegű és nem melizmás ária, hanem refrénes, szillabikus szövegkezelésű strófás dal, azaz kuplé.¹⁵ Offenbach saját operettjei között megkülönböztetett bizonyos korlátozott terjedelmű „operácskákat”, amelyeket *opéra bouffon*-nak titulált, ez pedig az olasz *opera buffa* megfelelője, és vígoperát jelent, de más XIX. századi francia zeneszerzők is operettjeikre időnként az *opéra-comique* műfaji

¹⁵ Bozó Péter, „Oper és ette, avagy mitől operett az operett?”. SIRATÓ Ildikó (szerk.), *Színháztörténeti Konferencia 2014: Tolnay 100 – A 20. századi (színész)nő választásai. Konferencia a 20. századi magyar színészet, a színészek és közönségük történetéről. 2014. október 30–31. Vigszínház, Házi Színpad*, Raszter Könyvkiadó & Nyomda, Csongrád, 2015, 21–30, 23–24.



megjelölést használták. Ez arra utal, hogy az operett inkább az opera egyik alfajának volt tekinthető. Offenbach vígoperáit viszont parodisztikus, szatirikus, bohózszerű szüzséik miatt más korabeli vígoperáktól eltérő műfajként érzékelték.¹⁶ Az *Orfeusz az alvilágban* például a téma feldolgozottsága miatt az utánzat utánzataként is emlegették, ahol az eredeti mítosz emelkedettségét teljesen lerombolta Offenbach.

Csáth a *Kisvárosi történet*t is valami hasonlót szeretett volna elérni. Mivel zenei anyaga¹⁷ partitúra formájában nem maradt fent (vagy nem is készült el), csak a tervezési fázis szövege alapján tudunk képet alkotni arról, hogyan képzelte el a művet. Mindez azért lehet érdekes számunkra, mert az általános zenei elemzéssel ellentétben, amikor egy adott kottát, partitúrát értelmezünk, itt épp maga a szerzői értelmezés áll rendelkezésünkre. Csáth a két felvonás egyes jeleneteihez néhány mondatos kommentárokat fűzött. A zenei anyag a korabeli francia zeneművészet sajátos eszközeire, a programzenére („zenei mozaikmunka;”¹⁸ „sok festés;”¹⁹ „mindent festeni”²⁰) és az ellenpontozásra, a valamivel való szembeállításra épült volna. A komikumot a témák állandó torzulása, a motívumok egymást kergetése, a mozgalmasság, a meglepő hangszerhatások és szokatlan ritmusok, a túlsúlyfoltosság és a szándékos kihagyások, a diszsonancia szolgálta volna. Csáth számára zenekritikusként és zeneszerzőként is fontos volt maga a kottakép, mely jellegzetes mozgásokat, cselekvéseket képezhet le, vagy akár vizuálisan megjelenítheti azt, amit a zene elbeszél: például a II. felvonás befejező jeleneténél a könnyed játékosságra építve a „bukfencritmusok” szót használja (melyet egy írásában Puccini *Pillangókisasszony*ának komikumhatásával kapcsolatban említ), sőt, a harsogó komikumot a szentimentalista hanghatásokhoz²¹ társítja.

¹⁶ Bozó Péter, *i.m.*, 24–26.

¹⁷ Csáth egy megjegyzésében utalt rá, hogy a *Kisvárosi történet*t Weiner Leó javaslatai alapján javította, a mű kísérőzenéjével kapcsolatban is felmerült a neve az ő zeneszerzési stílusára emlékeztető elemek használatánál. – Csáth Géza, *1000x ölel Józsi – Családi levelek 1904–1908*, Életjel, [Szabadka], 2007, 131.

¹⁸ Csáth, *Az életet...*, *i.m.*, 182.

¹⁹ Uo.

²⁰ Csáth, *Az életet...*, *i.m.*, 183.

²¹ Uo.



Felmerül a kérdés, vajon a *Kisvárosi történet* szerkezeti felépítése miért nem igazodott a korszakban mérnöki pontossággal kidolgozott, népszerű darabokéhoz – többek között ahhoz sem, hogy versben kellene megalkotni egy operát. Csáth nézete szerint a vers ugyanis a forma kötöttsége miatt nem ad teljes szabadságot a ritmusnak, továbbá „proporcionális zenei formákat, azaz zenei verset lehet csinálni akkor is, ha a szöveg próza.”²² Az opera formai „követelményeit” – kórusok, áriák, tercettek, finálék, stb. nélkül – meglehetősen innovatív módon értelmezte, darabja ezért nemcsak a témát tekintve számíthatott újdonságnak.

Echegaray *A nagy Galeottoja* egy fennkölt mű, mind nyelvezetében, mind történetvezetésében tobzódik az érzelgősségben, a morális értékközvetítésben, ítélkezésben és a mesterkélt tragikumban – a mai befogadó számára már valójában sokkal inkább hasonlít egy idejétműt, romantika korabeli drámára, mint egy modern alkotásra. Csáth azonban nem akármilyen „eszközt” vet be annak érdekében, hogy lerombolja ezt a magasztos, életidegen drámai világot: az intertextualitásnak a komédiákhoz remekül illő játékos és ironikus, tréfára, ugratásra felhívó funkcióját építi be műveibe. Részben azon szerzők segítségével semmisíti meg „az ártatlan nő és férfi, akiket a világ egymás karjába taszít, majd a férj a halálba rohan, hogy férfibecsületét megmentse” illúzióját, akiknek műveiből Echegaray felépíthette azt: Dantéból és Boccaccióból.

Az *Isteni színjáték* műfaji besorolása komédia, és mai címe is kifejező utalásnak tűnik az albíró feleségére, aki csak színleli a betegséget, hogy elcsábíthassa az orvost. Eredeti címe azonban pusztán a műfajmegjelölés, „Commedia” volt. A szó két részre bontva a „comos”-ból (ami falut jelent) és az „óda”-ból (vagyis énekből) áll. Jelentése így tehát falusi éneklés – amire a *Kisvárosi történet* vígoperaként egyértelműen rájátszik –, beszédmódjának pedig ekkoriban köznyelven kellett szólnia, „amelyen még az asszonyok is megértik egymást.”²³ Az *Isteni színjáték*ban a Pokol ötödik énekéből ered a Galeotto név mint kerítő, hiszen Galeotto herceg könyve miatt szeretett egymásba, és kellett meghalnia Francescának és Paolónak.

²² CSÁTH, *A muzsika...*, i.m., 105.

²³ DANTE ALIGHIERI, *Dante összes művei*, Magyar Helikon, Budapest, 1962, 509–510.



Mindezt Boccaccio is felhasználja a *Dekameron* előljáró beszédében: „Kezdődik a Dekameron nevezetű könyv, más nevén Galeotto herceg, melyben száz elbeszélés foglaltatik, melyeket tíz napon által elmondott hét hölgy és három ifjú úr.”²⁴ Az előljáró beszédből az is kiderül, hogy Boccaccio olyan unatkozó női közönséget feltételez művének, akik „remegve és pironkodva rejtegetik gyöngéd keblökben a szerelem titkos lángjait,”²⁵ és „szobájuk négy szűk fala közé zártan töltik idejüket, de egyazon órában feltámad meg lelankad bennök az akarat, és különb-különb gondolatokat hánytorgatnak elméjükben.”²⁶ A szerző szándéka a könyvvel az, hogy rosszkedvű hölgy olvasói „hasznos okulást”²⁷ merítsenek belőle, ha szerelemre lobbannának (célozva ezzel Francescára és Paolóra, valamint a „végzetessé vált” könyvre), az érzelmes-erotikus történetek pedig előzzék bánatukat.

Boccaccio leírása kísértetiesen megidézi az albíróné helyzetét és viselkedését a novellában és a drámában, sőt, utóbbiban még inkább karikírozza az ilyen karakterű nőket. Az albíróné egész nap otthon unatkozik, neheztel férjére, aki elhanyagolja őt és folyton csak a hivatalba siet, őt pedig magára hagyja. A *Kisvárosi történet* szerint napjának nagy részét azzal tölti, hogy apró-cseprő ügyeken a cselédekkel veszekszik, például, hogy hány órákor keltek fel, hány forintért vették az élelmiszereket a piacon, illetve mániákusan számolgatja a visszajáró filléreket.

Az orvos²⁸ megérkezése előtt azonban éppen egy könyvet olvas, melyet a novella részletes pontossággal meg is nevez, a *Kisvárosi történet* viszont már csak „piros kötésű könyv”-ként²⁹ utal rá:

Még eszébe jutott gyermekkorának egyik kedvenc játéka: a betegjáték, amelyet öccsivel annyiszor játszott, s amelyben az orvos kicsiklandozta

²⁴ Giovanni BOCCACCIO, *Dekameron*, Kossuth Kiadó, Budapest, 2005, 1. köt., 5.

²⁵ BOCCACCIO, *i.m.*, 6.

²⁶ Uo.

²⁷ BOCCACCIO, *i.m.*, 7.

²⁸ Az orvos karaktere akár Csáth önarcképeként is értelmezhető, hiszen mint az naplójából kiderül, ő maga is igen gyakran keveredett intim viszonyba pácienseivel.

²⁹ CSÁTH, *Az életet...*, *i.m.*, 187.



az ágyból a beteget. Azután tisztára húzatta az ágyat, [...] s elővette az éjjeliszekrényről azt az új Magyar könyvtár füzetet, amit éppen tegnap vett. François Coppée *Henriette*-je volt.³⁰

Coppée regénye – mely Párizsban játszódik, és ezzel ismét bevonódik a kontextusba a francia kultúra – egy megözvegyült fiatal asszonyról szól, aki iszákos, kicsapongó férje halála után bár vágyik a szerelemre, életét mégis inkább a fiának szenteli és visszautasítja kéréit. Az albíró felesége azonban csak az első húsz oldalig jut el a regényben, ahol Bernardné éppen felfigyel férje baráti társaságában az egyik férfire, aki észreveszi meg nem érdemelt boldogtalanságát. Csáth tehát erőteljesen rájátszik a könyv kerítő szerepére, ugyanakkor az albíróné karakterét le is választja Dante és Coppée tiszta érzelmű, becsületes hölgyeiről, és a Boccaccio pikáns szerelmi légycottjaira jellemző ábrázolásmóddal „csavar” egyet az Echegaray által szendének, ártatlannak beállított feleség megítélésén.

Ugyanígy Csáth művei utalnak a társadalom kerítő szerepére is. Echegaraynál a férj szégyenében, megalázottságában akar bosszút állni és elégtételt venni a vicomte-on (akit előzőleg Ernesto hívott párbajra, hogy megvédje Theodora és saját becsületét), amikor halálosan megsebesül. Csáth szánalomra méltó albírója azonban a novellában és a drámában is felsül méltóságát illetően. A *Kisvárosi történet*ben bár valóban párbajra akarja hívni a doktort (akinek itt Csáth a beszédes Sárkány³¹ nevet adta), a konfliktus úgy oldódik meg, hogy az albíró és az orvos összelelkezik,

³⁰ CSÁTH, *Mesék...*, i.m., 87.

³¹ A Sárkány név Kosztolányinál is felbukkan az *Esti Kornél* ötödik fejezetében, valamint *Sárkány* című novellájában. Mindkét karaktert Somlyó Zoltánról mintázta, aki már 1909-től baráti köréhez tartozott. A „nőcsábász”-ként emlegetett Sárkány névadásába Csáthnál is belejátszhatott Somlyó figurája. Kosztolányi novellája szerint szerelmi élete különösen zűrés volt: „Többször nősült. Hogy hányszor? Fogalmam sincs. Nem olvastam meg. Nyilván ő maga sem. Négy-öt törvényes feleségét személyesen ismertem, de sokkal több lehetett belőlük. Sárkány fiatalkorában mindenkit elvett, aki erre csak a legtávolabbi célzást tette is. [...] Senki se tudott tájékozódni ebben a tartalmas, de fölöttébb bonyolult családi életben. Talán csak egy oknyomozó történész tisztázhatta volna teljesen, alapos kutatás, hosszabb vizsgálódás után.” – KOSZTOLÁNYI Dezső, *Kosztolányi Dezső összes novellái*, Osiris, Budapest, 2007, 2. köt., 303–304.



miután utóbbi nyilvánosan is megmutatja, hogyan csókolta meg Garádynét, a barátok közül pedig mindenki Sárkány pártján áll, mondván, „Nem hibás egyik se, hiszen Garádyné szép asszony. Én se tettem volna másképpen.”³² A konfliktus ezzel elsimítottnak minősül, a társadalom elfogadottnak tekinti az affért, és végre mindnyájan élvezhetik az evés-ivást, a mulatságot. Mindez ráadásul annyira váratlan és következetlen fordulat, hogy úgy tűnik, mintha Csáth is „képletek alapján,” a vígopera műfaji kritériumait figyelembe véve írta volna meg a szöveget (beleírva például a cigányfigurákat, a történet szempontjából azonban semmilyen funkciót nem tulajdonítva nekik), rájátszva így Echegaray banálissá váló, életszerűtlen drámai szituációkat eredményező írói módszereire.

Az *albíróék*ban viszont a főszereplő egy kis sírás hatására azonnal elhiszi feleségének, hogy nem történt köztük semmi az orvossal, és büszkén a következő nyilatkozatot teteti közzé az újságban („ahogy alsó gimnazisták a Talpra magyart szavalják”³³):

A nagy Galeotto városunkban is felütötte tanyáját. Egy úri egyénnel és nőmmel kapcsolatban ugyanis olyan hírek kerültek forgalomba, amelyekkel szemben egy figyelmeztetéssel kell élnem. Figyelmeztetem e hírek terjesztőit és koholóit, hogy minden effajta rágalmazást aljas koholmánynak jelentek ki, s amennyiben azok nőm becsületét érintenék, a törvényes lépéseket ellenök haladéktalanul megteszem.³⁴

Foglalkozásából adódóan még inkább lekicsinylő rá, az igazságszolgáltatás képviselőjére nézve, mennyire naiv, és nem érzi szükségét annak, hogy megtorolja a becsületén esett csorbát. Így tehát a Nagy Galeotto kifejezés eredeti értelme elvész, mivel valóban kacérkodott egymással az asszony és az orvos, a róluk szóló pletyka csak ezután kapott szárnyra, mégsem táplálnak egymás iránt érzelmeket.

A *Kisvárosi történet*ben már nincs közvetlen utalás *A nagy Galeottóra*, csak *Az albíróék*ban, egy színpadí művet azonban ugyanabban a közegben

³² CSÁTH, *Az életet...*, i.m., 210.

³³ CSÁTH, *Mesék...*, i.m., 91.

³⁴ Uo.



megidézni és kifigurázni, mint amelyben népszerűsége tett szert, sőt, részben talán ugyanannak a közönségnek szólva, mint amely népszerűvé tette, mégiscsak szembeszökőbb és provokatívabb, mint egy pusztán olvasásra szánt, rövid szövegben. A *Kisvárosi történet*ben már az említett Coppée-regényre való utalás is elmarad, ennek ellenére *Az albíróék* ismerete előzetes elvárásokat kelt a befogadóban, melyeknek hiányában és elhallgatásában létre tudnak jönni a – művelt – olvasói képzettársítások. Gérard Genette említi Joyce *Ulysses*ének hasonló példáját, amelynek fejezetcímei a regény első megjelenése során az *Odüsszeiát* idézték meg, a szerző viszont később eltávolította ezeket – ettől azonban még inkább zavarba ejtővé vált, hiszen az olvasók emlékezetében ott éltek ezek a rendkívül fontos hivatkozási pontok.³⁵ A *Kisvárosi történet* tehát irodalmi hagyomány-rájátszásától és -kikezdésétől válik igazán komikussá a tájékozott befogadó számára, ugyanakkor a történet élvezhető az egyszerűbb és kevésbé művelt, operett-rájongó közönség számára is.

A Csáth-novella viszont magában rejt egy utalást az albíró operákhoz fűződő viszonyáról, mely mondat úgy is értelmezhető, mintha a narrátor a főszereplővel több vonásában azonosítható Echegaray írói képességeit leminősítené.

De hát Petrovics, mint a rövidlátók nagy része, nem tudta a dolgokat helyesen megítélni. Például azt sem, hogy ez a viselkedés kissé humoros, és nem felel meg az ő komoly, bírói állásának. [...] Hazafelé menet egy opera tartalmát mondta el, amelyet még jogászkorában látott, s amelynek, mint mondta, zenéjére semmit se figyelt, csupán azért, hogy tisztában legyen a *mesével* [kiemelés tőlem – K.P]. Még egyszer meg akarta nézni ugyanezt a darabot, most már a zene miatt, de amikor megint adták, nem volt pénze, és így elmaradt.³⁶

Csáth tehát egy olyan műfaji közegbe ülteti át az elbeszélés újra-konstruált történetét, melyet annak főszereplője képtelen értelmezni.

³⁵ Gérard GENETTE, „Transztextualitás”, *Helikon. Irodalomtudományi Szemle*, XLII/1–2 (1996), 82–90, 84.

³⁶ CSÁTH, *Mesék...*, i.m., 90.



Szarkasztikusságának igazi élet ezzel nyeri el a *Kisvárosi történet* – hiszen az albíró így újra bebizonyítja, mennyire alkalmatlan a körülötte zajló világ megítélésére.

Csáth a francia kontextusok szövegbe idézésével (melybe beletartozik a feleség barátnőjének, Kovács ügyvédnek az *hautevolée*-hez, az előkelő társasághoz tartozása is³⁷) igyekszik rávilágítani Echegaray írói világának epigon jellegére. A korabeli kritikusok ugyanis nem mulasztották el felhívni a figyelmet arra, hogy a szinte a semmiből előtörő „spanyol színiköltészet a francziának lett szolgai utánzója a XVIII. században,”³⁸ illetve hogy Echegaray csak Párizsban töltött fél éve után tudott íróként befutni,³⁹ tehát sikerét nyilvánvalón az ott elsajátított klasszicista francia drámaírás utánzásának köszönheti. Mindezt pedig Csáth Géza egy olyan drámában leplezi le, amely *Az albíróékből* kinőve groteszk önutánszatként, másolatként is értelmezhető.

Felhasznált irodalom

AMBRUS Zoltán: *Színház*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1983.

BOCCACCIO, Giovanni: *Dekameron*, Kossuth Kiadó, Budapest, 2005. [RÉVAY József – JÉKELY Zoltán]

Bozó Péter: „Oper és ette, avagy mitől operett az operett?” SIRATÓ Ildikó (szerk.): *Színháztörténeti Konferencia 2014: Tolnay 100 – A 20. századi (színész)nő választásai. Konferencia a 20. századi magyar színészet, a színészek és közönségük történetéről. 2014. október 30–31. Vigaszínház, Házi Színpad*, Raszter Könyvkiadó & Nyomda, Csongrád, 2015, 21–30.

CSÁTH Géza: *1000x ölel Józsi – Családi levelek 1904–1908*, Életjel, Szabadka, 2007.

CSÁTH Géza: *A muzsika mesekertje – Összegyűjtött írások a zenéről*, Magvető Kiadó, Budapest, 2000.

CSÁTH Géza: *Az életet nem lehet becsapni – Összegyűjtött színpadi művek*, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1996.

³⁷ CSÁTH, *Mesék...*, i.m., 88.

³⁸ HARASZTI, i.m., 321.

³⁹ HARASZTI, i.m., 325.



- CSÁTH Géza: *Mesék, amelyek rosszul végződnek – Összegyűjtött novellák*, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1994.
- DANTE, Alighieri: *Dante összes művei*, Magyar Helikon, Budapest, 1962. [BABITS Mihály – CSORBA Győző – JÉKELY Zoltán – KÁROLYI Amy – MEZEY László – RÓNAI Mihály András – SALLAY Géza – SZABÓ Mihály – SZEDŐ Dénes – VÉGH György – WEÖRES Sándor]
- GENETTE, Gérard: „Transztextualitás”, *Helikon. Irodalomtudományi Szemle*, XLII/1–2 (1996), 82–90.
- HARASZTI Gyula: „Echegaray”, *Budapesti Szemle*, LXVI/174 (1891), 321–348.
- KIRÁLY György: „Echegaray”, *Budapesti Szemle*, CLXVII/479 (1916), 300–304.
- KOSZTOLÁNYI Dezső: *Kosztolányi Dezső összes novellái*, Osiris, Budapest, 2007.
- KOSZTOLÁNYI Dezső: *Szabadjikötő*, Osiris, Budapest, 2006.
- SCHÖPFLIN Aladár (szerk.): *Magyar Színművészeti Lexikon. A magyar színháztudomány és drámairodalom enciklopédiája*, Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézet, Budapest, 1931.
- SZAJBÉLY Mihály: *Csáth Géza*, Gondolat, Budapest, 1989.

FEKETE ÁGNES

Látni, amit nem szabad

A *Gála* című előadás elemzése a Lehmann-féle
*Posztdramatikus színház*¹ tükrében

*Kezdd újra. Bukj újra. Bukj jobban.*²

A 2017-es sikeren felbuzdulva, 2018 januárjában ismét a Trafóba érkezett három napra Jérôme Bel *Gála* című előadása. A közönség láthatóan izgatottan és kíváncsian foglalt helyet a teremben, ahol még elvárva sem akadt üres szék, sőt, párnákat is be kellett helyezni az első sor elé, hogy mindenki le tudjon ülni.

Az előadás koreográfusa Jérôme Bel, aki 1964-ben született Párizsban, világszerte alkot és dolgozik. Táncosként kezdte pályafutását, majd amikor rájött, hogy a rendezés jobban érdekli, két évre elvonult, hogy kutatómunkát végezzen. Előadásaiban a tánc, a színház lehetőségeit elemzi, és tulajdonképpen ezeket az elemzéseket állítja színpadra. A *Gála* is hasonlóképpen készült. Világszerte játsszák, mindenhol új, helyi társulattal, de az előadás struktúrája és a kérdések, amelyeket felvet, mindenütt azonosak. Bel erősen épít az „itt és most”-ra, ebből kifolyólag minden országban a castingok után nagyon rövid próbafolyamat következik. (Az ismétlés – ahogyan azt Jérôme Bel egy interjújában megjegyzi – nem örökíti meg a testet, a mozdulatot, a személyt, hanem felgyorsítja annak tűnékenységét – nem fed fel újabb rétegeket.³) A válogatás során

¹ Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009.

² Samuel BECKETT, *Előre vaknyugatnak*, Európa Könyvkiadó, Budapest 1989, 355.

³ Katja WERNER, *Divers*, jerombel.fr, 2000. április



a különbözőség az egyik legfontosabb szempont, mert profi és amatőr táncosok, eltérő etnikumok, drag előadó, sérült személy, felnőttek, gyerekek is helyet kapnak a produkcióban, mert a cél egy minél színesebb paletta felépítése. A *Gála*, ahogyan azt a címe is sugallja egy ünnepélyes esemény, egy „seregszemle”, amelyen mindenki bemutathatja, mit tud. Ugyanakkor az előadás Bel szándékai szerint a törekénységet, a „valamivé válás folyamatát”, a kockázatot kutatja.⁴ Ennek sikerét mi sem mutatja jobban, mint hogy a *Gála* iránti érdeklődés akkora lett a világ minden pontján, hogy maga Jérôme Bel már nincs jelen a próbákon, hanem asszisztensei koordinálják azokat.

„Vehetek akármilyen üres teret, és azt mondhatom rá: csupasz színpad.”⁵ – a *Gála* első néhány percében szétmegy a függöny, és nem történik semmi más, mint üres színházak képeinek levetítése. Először színpadok, majd nézőterek. Van közöttük görög színházrom, barokk színházépület, néhány szék egy fa alatt, maga a Trafó – egy sor elképzelhető lehetőség fel van vonultatva a nézők előtt, azt sugallva, nézzétek, ez is lehet színház(épület). Tulajdonképpen már ezekben az első pillanatokban érezheti a közönség, hogy az, amit gondol egy dologról, csak töredéke a számtalan lehetőségnek, amely az adott témát jellemezheti. Bel továbbgondolva *The Show Must Go On*⁶ című előadásának prologusát, ismét zavarba ejti közönségét. (Az említett előadásban kezdéskor, ahogyan az lenni szokott, lemegy a nézőtéri fény, ám a színpad sötétben marad. Majd megszólal a *West Side Story* musical egy ismert dala, a *Tonight*. A dalt végigjátszák miközben a színpad mindvégig sötétben marad. Ekkor felcsendül a második szám, a *Let the Sunshine In* a *Hair* című musicalből, amely alatt fokozatosan felmegy a fény az üres színpadon, mindez szinte nyolc percet vesz igénybe.) Ahogyan egy interjúban⁷ elmondja, célja ezzel a folyamat aláhúzása: mit jelent az itt és most? Ez a gesztus az üres színpad figyelésének határait a végtelenségig kitolja, amíg a néző számára elkerülhetetlenné válik az amúgy magától

⁴ NÉDER Panni, „Ettől felvidulok”, *revizoronline.com*, 2017. március 13.

⁵ Peter BROOK, *Az üres tér*, Európa Kiadó, Budapest, 1999, 5.

⁶ Bemutató: 2001. január 4., Theatre de la Ville, Párizs, Franciaország

⁷ Yvane CHAPUIS, „Jérôme Bel - interview - *The show must go on* - first part”, *youtube.com*, 2016. december 15.



értetődő és évek óta bejáratott színpadi kódok identifikálása. Ezzel együtt felmerül a kérdés: miért jött ma ide? Bel a nézőket már az első pillanattól fogva együttműködésre, együttgondolkodásra készíti, akik – amikor a vetítés lejártával összemegy a függöny –, tapsviharban törnek ki. Félreértés ne essék, a cél nem a taps elérésére irányul, hanem a reakció – legyen az pozitív vagy negatív – tudatosítására.

Ez a fajta „tabudöntögető”, önreflexív beszédmód körülbelül másfél órán keresztül folytatódik. Jérôme Bel ideákat mutat fel, megmutatja, hogy azok hányféleképpen értelmezhetők, az átkeretezés következtében pedig a következő kérdések merülnek fel a nézőben: mit nevezünk színháznak? Mit nevezünk táncnak? Ki lehet táncos? Miért és hogyan táncolunk? A néző tulajdonképpen a konceptuális művészet alapproblémáit járja körül az előadás nézése során.

Bel *Gálája* ellene megy mindannak, amit a klasszikus, hagyományok szerinti táncról tudunk. A mozgás megragadása és megismételhetősége, amely a balett hagyományain belül elvárásnak számít,⁸ ebben az előadásban eltűnik, és pontosan az egyszerűség az, amely izgalmassá és meghatóvá teszi. Belnél fontosabbá válik a Max Imdahl-féle „látó látás”.⁹ Tehát maga a problémafelvetés, a kérdésfeltevés aktusának megmutatása kerül előtérbe a mimézissel szemben, a katartikus élmény a néző belső értelmezésre törekvő magatartásának hozadéka. Erre Bel egyik legfontosabb eszköze a Lehmann által a néző számára kihívásként megítélt – „fárasztó repetíció, üresség, a színpadi események tiszta matematikája” – szigorú struktúra, amely a néző folyamatos értelmezési vágyával ütközik.¹⁰ Egy forgatható naptár hátoldalára olyan szavak vannak felírva, mint balett, meghajlás, Michael Jackson, és hamar kiderül, hogy ezen egyszerű struktúrán belül, a nézőnek mind a tizenöt szereplőt sorra meg kell néznie, ahogyan az végrehajtja a felsorolt fogalmakhoz társított mozdulatokat. Felmerül a kérdés, hogy a balett és egyéb táncokból vett gyakorlatok felvonultatása mennyiben felel meg egy táncelőadás által felállított elvárásoknak. Bel munkáját gyakran jellemzik az *anti-tánc* fogalommal, egy 2004-es

⁸ CZIRÁK Ádám, *Kortárs táncelméletek*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2013, 18.

⁹ LEHMANN, i.m., 116.

¹⁰ LEHMANN, i.m., 116.



interjúban¹¹ azonban kategorikusan elutasítja ezt a megnevezést: ha mindenképpen valaminek az ellenpontjaként kell munkáját meghatározni, akkor legyen az *anti-prostitució* vagy *anti-ideológia*. Ő egyszerűen csak felajánl egy másfajta nézőpontot a táncra, a megszokotthoz képest. Ahogyan Czirák Ádám fogalmaz, a nem-tánc képviselőit „az foglalkoztatja, hogy milyen normák és szabályok vezérlik a koreográfiáról alkotott képünket, valamint hogy miként tudják ezeket a normákat mozgásba és játékba hozni.”¹²

Az előadásban a filmre emlékeztető vágások túltelítettsége ellenére, valószínűleg, mivel a feladatot végző személy és a néző is elfogadja, hogy egyetlen mozdulat sem kell tökéletes legyen, minden mozdulat új, izgalmas pillanatokat rejt. A tökéletlenség ilyenformán való felmutatása azonban nem kelti egy pillanattig sem a pejoratív értelemben vett amatőrség hatását.

„Nem volna pontos, ha az előadókat laikusoknak neveznénk; szakemberei ők a maguk életének, és a maguk területén specialisták.”¹³ Az önmagának elégséges – olykor devianciákat felmutató – *testiség* sokkol az előadásban, de a kismama vagy a kerekesszékes a maga képességeihez és tudásához mérten a legjobban ad elő egy ugrást, és még ha az nem is felel meg technikailag a kánonnak, önmaga szerinti pontossága kiemeli a komolytalan kategóriából. „Az egyik profi táncos most először érezte azt életében, hogy arra a kérdésre, hogy »Milyen volt?«, nincsen adekvátabb válasz, mint hogy »Jól éreztem magam«.”¹⁴ A valós behatolása – legyen az a nézőtéri reakcióra adott színpadi válasz, vagy esetleg a bakik lereagálása, a játékot könnyeddé és szerethetővé teszi, egyben aláhúzza, hogy a konceptuális tánc egyik kikerülhetetlen szempontja Belnél a táncos személye. A táncos itt nem azonosul semmilyen karakterrel, hanem mindvégig transzparens módon mutatja magát, ezáltal az általa megélt érzések válnak fontossá.

¹¹ „Veronique Doisneau”, Paris National Opera, *jeromebel.fr*, 2004. szeptember.

¹² CZIRÁK, *i.m.*, 41.

¹³ Bettina BRENDL-RISI, „Az új virtuozitás”, *színhaz.net*, 2008. november

¹⁴ TÖRÖK ÁKOS, „BELEBÚjni egymás bőrébe. Jérôme Bel Galája a színpalak mögül”, *színhaz.net*, 2017. június 32.



A már említett matematikai szerkesztettség egy újabb aspektusra is felhívja a figyelmet, amely a *Gálát* jellemzi. Ez a *non-hierarchy*,¹⁵ amely révén az előadás egyes jelenetei nem rendelődnek egymás alá vagy fölé, amely nem azt jelenti, hogy minden ugyanolyan lényegtelen, vagy minden ugyanolyan fontos, sokkal inkább arra utal, hogy az egyes jeleneteket végignézve, bizonyos dolgok nem kapnak azonnal jelentést. Példa erre a középkorú hölgy, akit figyelve a néző mindvégig valamiféle zavart érezhetett. Úgy tűnt, számára nem otthonos egyik zenei világ és mozgásforma sem, egészen addig, amíg az ő szólója nem következett, és megszólalt a cigányzene. Ekkor vált érthetővé, hogy mi az, ami őt igazán magával ragadja, de ez nem nevezhető fontosabbnak a piruetteknél, ugyanis személyiségének egy része annak fényében vált világossá, amely jelenetek megelőzték a szóló táncát. A *non-hierarchy* látszólag mindegyik jelenetet lazán kezeli az elhagyhatóság szempontjából, viszont kulcsfontosságú a megértés felől nézve, amennyiben „a jelentés elvben elhalasztódik.”¹⁶

Non-hierarchy figyelhető meg a színpad és a nézőtér között is. Bel az előadásában kiemeli a nézőt az egyszerű *voyeur* szerepéből, de a színpadon állóknak sem kell már hősként tündökölniük. Egy kukkoló, akinek nincs mit néznie!¹⁷ Bel szerint ideje, hogy a néző öntudatára ébredjen, hiszen nélküle nincs előadás, ugyanakkor a személyi kultusz, amely egyes hírességeket övez, túlzás. Szerinte az út az előadáshoz a színpad és a nézőtér közötti egyenlőségjelen át vezet. Ahogy Marcel Duchamp írja, a kreatív cselekvés nem egyedül a művészre hárul, a néző az, aki a munka és a külvilág között kapcsolatot tud teremteni, ahogyan megfejt és magyarázza azt önmaga számára, így járulván hozzá a kreatív folyamathoz.¹⁸

¹⁵ LEHMANN, *i.m.*, 100.

¹⁶ LEHMANN, *i.m.*, 102.

¹⁷ Gerald SIEGMUND, „Tanz Aktuell Ballet International”, *Divers, jeromebel.fr*, 2002. március.

¹⁸ “All in all, the creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualifications and thus adds his contribution to the creative act.” Vö.: Marcel DUCHAMP, „The Creative Act”. Michel SANOUILLET – Elmes PETERSON (ed.), *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp (Marchand du Sel)*, Oxford University Press, New York, 1973, 140.



Ugyanígy, a színpadon lévő táncosok közül is nehéz volna kiemelni melyikük a „legjobb”. Az utolsó részben, amikor a szólók alatt mindenki egy táncost kell utánozzon, sokszor lehetetlen eldönteni ki táncol a legszebben, legügyesebben (ha egyáltalán az előadás ezen pontján még felmerül a nézőben ez a kérdés). A kiemelt, bizonyos értelemben szólótáncosoknak a hagyományos gyakorlatnak megfelelően *remekelni kellene*. Ehhez képest a legtöbb jelenetet Bel tudatosan aláássa (a táncosokat deheroizálja), így juttatva egyfajta felszabadító erőhöz a közönséget. Ez a módszer a nézői emancipáció eszközeként is megmutatkozik. Jaques Rancière *Az emancipált néző* című tanulmányában bevezeti a néző paradoxona¹⁹ fogalmát: „Aki az előadást nézi, az a székhöz van kötve, semmi hatalma sincsen a beavatkozásra. Nézőnek lenni annyit jelent, mint passzívnak lenni.”²⁰ A feszültség kiküszöbölésére Rancière szerint néző nélküli színházra van szükség, „ahol a nézők többé nem nézők, ahol tanulnak valamit, ahelyett, hogy képek prédájává válnának, és ahol passzív nézőközönségből egy kollektív előadás aktív résztvevőivé lesznek.”²¹

Emellett Bel provokatívan él *a jelek szimultán használatával*²² is, az improvizációs résznél, illetve a már említett szólótáncok utánzásánál. Ez a színpadi magatartásmód nem engedi meg a nézőnek az összes jelzés befogadását és értelmezését, folyamatos fókuszváltásra lehet szükség aszerint, hogy éppen ki tűnik érdekesebbnek a színpadon, mely a néző részéről feszültséggel is járhat. „A posztdramatikus színház nyíltan tudatosítja bennünk az észlelés kikerülhetetlen és általánosan »elfeledett« *fragmentum jellegét*.”²³ Egyúttal a túlhevült képáradat és a *jelek sűrűségére* irányuló játék is a *Gála* posztdramatikuságát emeli ki, amely kétféle: minimális (egy fellépő van az üres színpadon, önmagát játssza, saját jelmezben) és a konvención belül a végletekig kitolt (az összes szereplő egyszerre van jelen a színpadon, mindenki önmaga – tehát tizenöt különböző személyiség jegyei láthatók, ráadásul egymás jelmezébe bújtak, nemtől és mérettől

¹⁹ Jacques RANCIÈRE, „Az emancipált néző”, *exindex.hu*, 2010. 01. 24.

²⁰ Uo.

²¹ Uo.

²² LEHMANN, *i.m.*, 102.

²³ LEHMANN, *i.m.*, 103.



függetlenül, például felnőtt férfi hord gyerekruhát). Mindkét módszer a nézői aktivitás előmozdítására irányul, a továbbgondolás, a kérdésfeltevés és a szelektálás szerepelhet kitűzött célokként.

Az előadásban felhasznált zenék – a mára már kanonizált klasszikusok, amelyek a maguk idejében populárisnak számítottak (a Chopin és Strauss részletek), és a mai zenei slágerek (Jennifer Lopez²⁴), sokfélesége által Belnél különböző szociális rétegek és ízlések találkoznak. Ez az inkluzivitás metaszinten mossa el a határt az elit és a populáris között. A zene ezáltal külön dramaturgiai szerepet kap, hiszen kiemeli: a *Gála* mindannyiunkról szól.

A scenográfia minimalizmusa a vizualitást erősíti. Amikor megjelenik az első színes ünneplőbe öltözött táncos, az üres tér minden pontja rámutat, lehetetlen nem észrevenni, hogy belépett egy személy. A szereplők ilyen módon való megmutatása megkerülhetetlenné teszi a *testiség* kérdését is. A *Gálában*, mint a *Disabled Theatre*-ben²⁵ is, az a megrendítő, hogy a teljesen eltérő, nem szabványos, vagyis nem szép és egészséges testeket van alkalma megvizsgálni a nézőnek szégyenkezés nélkül. Sérült felnőttet, kerekesszékekben élő, drag előadót, színes bőrű lányt, ázsiait de azokat is, akik úgymond nem tűnnek ki az átlag-európai emberek köréből. Megkerülhetetlenné válik a kérdés: lehet a színpad az egyenjogúság helyszíne? Milyen mértékben képesek sérült előadók megkérdőjelezni és felforgatni a társadalmi szabályokat? Hogyan nézne ki egy előadás a képesség ideologizálása nélkül?²⁶ „Nem tudom, mi a helyzet Magyarországon, de Franciaországban – s talán a világon mindenhol – az értelmi fogyatékkal élők rejtve maradnak a társadalom számára. Az emberek elfordulnak tőlük. Ez társadalmi probléma, s ez elárulja azt is, mi hogyan gondolkodunk saját magunkról. Mi fejleszteni akarjuk a képességeinket, okosabbak, szebbek, egészségesebbek akarunk lenni – ellentétben velük. A színpadon viszont ők a tökéletesek. Épp ezt a fajta színházcsinálást kerestem, ezt

²⁴ Chopin *A dúr prelúd* Op. 28. No. 7., Ifj. Johann Strauss *Kék Duna keringő*, Jennifer Lopez *Ain't Your Mama*

²⁵ Theater Hora, 2012.

²⁶ Sandra UMATHUM – Benjamin WIHSTUTZ, *Disabled Theater*, Diaphanes, Zürich-Berlin, 2015.



a performativitást, a jelenlétnék ezt az intenzitását, amit ők tudnak.”²⁷ – hangzik el egy interjúban a *Disabled Theater* kapcsán.

Kultúránk még talán a „normálisat” is csak szégyenkezve figyeli, hiszen a legtöbb embert úgy nevelik kisgyermekkorától fogva, hogy „ne bámuljon”. Ezzel szemben Bel és táncosai „[N]em csupán konfúzzá teszik, irritálják, távol tartják a színpadi valóságtól a nézőt, hanem rávilágítanak arra, hogy a kultúránk domináns értékei és illúziói csupán olyan konstrukciók, amelyek az „idegen” és a „nem-konform” kizáródására vagy tagadására épülnek.”²⁸ A *Gála* az a mesterségesen megteremtett környezet, amely engedi az igazán „furcsa” embereket is nyíltan, szégyenkezés nélkül megnézni. Ez a fajta átkeretezés pedig megmutatja a bennük rejlő különlegességet és értékeket is. „Én igenis látni akarom azt, amit nem szabad látnom. Ebben van a színház ereje.” – mondja Jérôme Bel egy másik interjú során.²⁹ Onnantól, hogy a másság nem számít tabunak, egyesek lesznek a „normálisak” közül. Mindeközben tudjuk, hogy akadnak közöttük, akiknek értelmi vagy fizikai kondíciója nem enged meg olyan széles előadásmódot, mint egy „egészséges” emberé. Viszont, ahogyan az átlagnéző sem tud *grand jeté*-t ugrani, egyáltalán nem is kéri számon rajtuk ezt a tudást. Így mutatja meg azonban egy kerekesszékesben élő is kifejezőmódjának egyedülálló lehetőségeit. Az egyik legszebb momentum volt az előadásban, amikor a mozgássérült nő szólóját utánozta a többi táncos. Ez alatt akadtak olyan mozdulatok, amelyeket az „egészségesek” képtelenek voltak megcsinálni! A tolószékesben nem lehet piruettezni, keringőzni se nagyon, viszont lehet vele trükközni, amely a székes hiányában kivitelezhetetlen. Ez volt az a pillanat, amikor a kerekesszék fogalma új értelmet nyert, és hátrányai helyett megmutatkoztak egyedülálló lehetőségei. Jelképesen értelmezve, a *Gálában* akárki részt vehetne,³⁰ aki szeretné megmutatni önmagát, az alapötlet egyszerű, senkit sem kell kizárni. Amatőröket és profikat sem. „Már régóta komoly problémáim vannak azzal, hogy mit nevezünk ma kortárs táncnak, és ezen belül milyen módon kerülnek a testek reprezentálásra. Szerintem

²⁷ HALÁSZ Tamás, „Nézőterápia”, *revizoronline.com*, 2013. március 27.

²⁸ CZIRÁK, *i.m.*, 32–33.

²⁹ SZOBOSZLAI Annamária, „Életem a neten”, *revizoronline.com*, 2013. március 6.

³⁰ „Jérôme Bel par Jérôme Bel”, *youtube.com*, 2017. október 11.



ez rettenetesen szabványosított. A táncelőadások legnagyobb részében fiatal, nádszállkarcsú, esztétikus testalkatú, jól karbantartott és kifejezetten szép emberek vesznek részt. Ez rendkívül limitált egy olyan művészeti ág számára, amelynek kifejezési eszköze a test. [...] Ha hatálytalanítjuk a bíraskodást, akkor mi marad? Pont a tánc jelentése. A jelentés, amely az – amatőr vagy professzionális – egyén táncán keresztül fejeződik ki, és amelynek felfedésére a nyelv nem lenne képes.”³¹

Ennek megfelelően, ha egyáltalán beszélhetünk a megszokott értelemben vett játéktípusról, a legjellemzőbb az a fajta „aluljátszás” vagy „civilség”, amely hatására a néző folyamatosan megkérdezi, mi az, ami megrendezett, és mi az, ami valós? Így a fellépők folyamatosan a reális kontiguitás (a nézői reakciók, saját bakik lereagálása), és az előre megrendezett forma közötti határon mozognak.³² Bel így különös pozícióba helyezi a közönséget, akiket a nézőtér-színpad párbeszéd hatására talán csak kevés választ el attól, hogy kiálljanak és táncoljanak (de az biztos, hogy elképzelik magukat, ahogyan megteszik!), hiszen köztük és a táncosok között tulajdonképpen csak annyi a különbség, hogy míg ők a színpadon vannak, nekik székekben kell ülniük.

A felsorolt elemek *szimultán* módon vezetnek el a felismeréshez, hogy tulajdonképpen nem a *situáció* a legfontosabb a *Gála*-ban, hanem az *eseményszerűség*, amely révén mindezeket megérthettük magunkról és a világról. „A színház olyan »társadalmi szituációvá« válik, amelyben a néző megtapasztalhatja, hogy mennyire nem csak tőle függ, hogy mit él át, hanem a többiektől is. Ha pedig saját szerepe is a játék része lesz, akkor a színház alapmodellje megfordulhat.”³³

Jérôme Bel a *Disabled Theatre* kapcsán beszélt a színház „fogyatékosításáról”, ezt az elvet alkalmazza a *Gála* során is. Berecz Zsuzsa a *Disabled Theatre* kapcsán írja: „Egy másképp működő test a maga váratlanságával pont azzal szembesít, hogy elvárásaink és nézési szokásaink mennyire nem működnek.”³⁴ Ugyanez igaz egy „másképp működő” előadásra is.

³¹ NÉDER, „Ettől...” , *i.m.*

³² LEHMANN, *i.m.*, 120.

³³ LEHMANN, *i.m.*, 125.

³⁴ BEREZ ZSUSZA, „Táncképesség”, *színhaz.net*, 2017. április.



Felmerül a kérdés, hogy miért kell ezt a „másképpert” kutatni a színházban, miért nem jó, ami eddig volt? Ahogy Pavis is rámutat, mindez csak az új idők eljöttét jelzi.³⁵ André Lepecki *A tánc kifulladásá* című könyvében Siegmundra hivatkozva fogalmazza meg, mik Bel szándékai ezzel a fajta kritikával: „elkerülni a test olyan ábrázolását, melyet a közönség a rugalmasság, a mobilitás, a fiatalság, az atletikusság, az erő és a gazdasági hatalom reprezentációjaként fogyaszthat.”³⁶ Jérôme Bel a *Pichet Klunchun and myself*³⁷ című előadásban is azt emeli ki, amikor a kortárs színházról beszél, hogy a világ változása elengedhetetlenné tette az új formák keresését. A színház és a tánc eszközeinek csökkentése és az önreflexív magatartás az előre gyártott válaszokkal szemben viszont azt jelzi, Jérôme Bel sem tud többet a táncról, mint a néző. A hierarchiának ez a fajta megváltoztatása, az egyenlőséggel kitétele színházi alkotó és néző között eredményezi a párbeszédet, amely mindvégig jelen van az előadás nézése közben. A tánc a *Gála* alapján nem lehet más, mint természetes ösztön, amely mindenkinben ott van. A tánc lényege nem a külső szépség, hanem az érzés, amely átjárja a táncost. Úgy táncolunk, ahogyan érezzük magunkat, azért táncolunk, hogy érezzük magunkat. Ebben a megközelítésben a néző ugyanolyan jó táncos, mint a színpadon lévő, legyen az profi vagy amatőr, hiszen Bel egyetlen elvárása, hogy mindenki magához képest táncoljon, ez pedig innen nézve egyenlővé teszi a balerinát a hetven év fölötti bácsival.

Felhasznált irodalom:

- BECKETT, Samuel: *Előre vaknyugatnak*, Európa Könyvkiadó, Budapest 1989.
[TELLÉR Gyula]
- BERECZ ZSUSZA: „Táncképesség”, *színhaz.net*, 2017. április. <http://szinhaz.net/2017/06/10/berecz-zsuzsa-tanckepesség/> [2019.06.15.]
- BRENDL-RISI, Bettina: „Az új virtuozitás”, *színhaz.net*, 2008. november. <http://szinhaz.net/2008/11/08/bettina-brandl-risi-az-uj-virtuozitas/> [2019.06.15.]

³⁵ Patrice PAVIS, „A rendezés és a rendezés új funkcióinak megkérdőjelezése”, *szinhaz.net*, 2008. szeptember.

³⁶ André LEPECKI, idézi Gerald SIEGMUND, „Strategies of avoidance: Dance in the age of the mass culture of the body”, *Performance Research*, VIII/2, (2003) 82–90.

³⁷ „Performances – Pichet Klunchun and Myself – Presentation” *jeromebel.fr*



- BROOK, Peter: *Az üres tér*, Európa Kiadó, Budapest, 1999. [Koós Anna]
- CHAPUIS, Yvane: „Jérôme Bel – interview – *The show must go on* - first part”, *youtube.com*, 2016. december 15. <https://www.youtube.com/watch?v=sSw5U46xiZs> [2019.06.15.]
- CZIRÁK Ádám, *Kortárs táncelméletek*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2013.
- DUCHAMP, Marcel: „The Creative Act”. SANOUILLET, Michel – PETERSON, Elmes (ed.): *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp (Marchand du Sel)*, Oxford University Press, New York, 1973.
- HALÁSZ Tamás: „Nézőterápia”, *revizoronline.com*, 2013. március 27.
<http://www.revizoronline.com/hu/cikk/4421/jerme-bel-theater-hora-se-rult-szinhez-disabled-theater-trafo/> [2019.06.15.]
- „Jérôme Bel par Jérôme Bel”, *youtube.com*, 2017. október 11. https://www.youtube.com/watch?v=v-22b_66zfo&t=299s [2019.06.15.]
- LEHMANN, Hans-Thies: *Poszt dramatikusszínház*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009. [BERECZ Zsuzsa]
- LEPECKI, André: *A tánc kifulladás*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2015. [KRICSFALUSI Beatrix, URECZKY Eszter]
- NÉDER Panni: „Ettől felvidulok”, *revizoronline.com*, 2017. március 13. <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/6564/beszelgetes-jerme-bellel/> [2019.06.15.]
- PAVIS, Patrice: „A rendezés és a rendezés új funkcióinak megkérdőjelezése”, *szinhaz.net*, 2008. szeptember. <http://szinhaz.net/2008/09/19/a-rendezes-es-a-rendezes-uj-funkcioinak-megkerdojelezese/> [2019.06.15.] [PERLAKI Róza]
- „Performances – Pitchet Klunchun and Myself – Presentation” *jeromebel.fr* <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=10&ctid=1> [2019.06.02.]
- RANCIÈRE, Jacques: „Az emancipált néző”, *exindex.hu* <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=687> [2019.06.15.] [ERHARDT Miklós]
- SIEGMUND, Gerald: „Tanz Aktuell Ballet International”, Divers, *jeromebel.fr*, 2002. március. <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=5&cid=201> [2019.06.15.]
- SZOBOSZLAI Annamária: „Életem a neten”, *revizoronline.com*, 2013. március 6. http://www.revizoronline.com/hu/cikk/4401/beszelgetes-jerme-bel-lel/?search=1&first=10&txt_ssrc=Jérôme%20bel [2019.06.15.]
- TÖRÖK Ákos: „Belebújni egymás bőrébe. Jérôme Bel Galája a színpalak mögül”, *szinhaz.net*, 2017. június, http://szinhaz.net/wp-content/uploads/2017/08/szinhaz_2017_junius_beliv_web-1.pdf [2019.06.15.]



UMATHUM, Sandra – WIHSTUTZ, Benjamin: *Disabled Theater*, Diaphanes, Zürich-Berlin, 2015.

„Veronique Doisneau”, Paris National Opera, *jeromebel.fr*, 2004. szeptember. <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=5&cid=208> [2019.06.15.]

WERNER, Katja: *Divers*, *jerombel.fr*, 2000. április. <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=5&lg=2&cid=195> [2019.04.11.]

ANTAL KLAUDIA

Mozgásban a szó

A táncszínházi nevelési előadás politikusságáról

Új részvételi színházi műfaj van kibontakozóban: a táncszínházi nevelési előadás. A színházi nevelés/színházpedagógia a táncművészet területén sem számít ismeretlen tevékenységnek:¹ 2003-ban indult például útnak a Trafó Beavató programja,² mely Csejdy Réka és Gálos Orsolya nevéhez fűződik, s létrehozását Frenák Pál inspirálta franciaországi tapasztalataival és saját koreográfusi módszereivel, illetve *Gördeszkák* című előadásával.³ A komplex színházi nevelési előadás (TIE)⁴ és a

¹ A szakma jelenlegi állásfoglalása alapján a két fogalom szinonimaként használatos. Személy szerint a terminológiai munkacsoport online szakmai vitára bocsátott eredeti javaslatával értek egyet, mely különválasztotta a két fogalmat, s a színházpedagógiát olyan tevékenységként írta le, mely „elsősorban arra irányul, hogy közvetíthetővé váljon a színház hagyományos-intézményesült keretében megszülető esztétikai tapasztalat, a résztvevők megismerjék a színház nyelvét (jel- jelentésképző módjait), megértsék működési elveit.” Ld. TAKÁCS Gábor – GYEVI-BÍRÓ Eszter – LÁPOSI Terka – LIPTÁK Ildikó – SZÜCS Mónika, „Színházi nevelési / Színházpedagógiai programokhoz kapcsolódó fogalmak glosszáriuma”. CZIBOLY Ádám (szerk.), *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, InSite Drama, Budapest, 2017, 156.

² „A színházi formanyelv értését, a darab értelmezését, a színház működésének megismerését segítő program.” CZIBOLY Ádám – BETHLENFALVY Ádám, *Színházi nevelési programok kézikönyve*, L'Harmattan, Budapest, 2013, 403.

³ GYEVI-BÍRÓ Eszter – JUHÁSZ Dóra, „Kihívás. Személyiség. Misszió...”, *Dramapedagógiai Magazin*, 2010/k2, 43–46, 43.

⁴ „Olyan – az angol *Theatre in Education* ('színház a nevelésben') módszertanán alapuló – színházi nevelési / színházpedagógiai program, amelyben a színház eszközeivel elkészített jelenetek, jelenetsorok és a hozzájuk kapcsolódó felkészítő és feldolgozó beszélgetések és az ebbe a sajátos esztétika alapján illeszkedő interaktív munkaformák révén megvalósuló feldolgozás dramaturgiailag szerves egységet képez.” CZIBOLY, *i.m.*, 159.



kortárs tánc műfajának ötvözésére azonban 2014-ig várni kellett, és azóta sem hozható fel példaként háromnál több produkció. A Nemzeti Táncszínház „a Táncé a Szó” elnevezésű beavató programjának megújításaként állt elő a komplex *táncszínházi* nevelési előadás (DTIE)⁵ műfajának ötletével, és kereste meg a többek között színházi neveléssel foglalkozó Káva Kulturális Műhelyt. A Táncszínház részéről az új irány keresését az az igény hajtotta, hogy „a Táncé a Szó” programjai a tánc és a színházi élményt a maga összetett művészi és közösségi erőterében mutassák be, hogy annak ne csak egy szegmensére koncentráljanak, hanem teljes élményt nyújtsanak a fiatalok számára.⁶ A kísérletezés első fázisaként született a *Horda2*, mely az alkotófolyamat rendelkezésére álló idő rövidege miatt Kun Attila korábbi koreográfiáját gondolta újra színházi nevelési előadás keretek között, majd egy évvel később, szintén a Közép-Európa Táncszínházzal együttműködve jött létre, immáron teljesen közös munka eredményeképpen az *Igaz történet alapján*. A Duna Táncműhellyel koprodukcióban készült 2018-as *Tálpuk alatt* című előadás során pedig a néptánc világában mérethette meg magát a műfaj. A következőkben azt a „kincset” kívánom közelebbről szemügyre venni, melyre a Táncszínház és a Káva közösen rátalált, s melyet remélhetőleg a közeljövőben egyre többen fognak a felszínre hozni.⁷ Tanulmányomban a tánc és a politika, illetve a tánc és a színházi nevelés közti kapcsolat vizsgálatából kiindulva keresem arra a kérdésre a választ, miképpen működik a részvételi formák politikussága a szavakon túl, a mozgás formanyelvén keresztül; hogyan tud párbeszédbe lépni egy

⁵ A TIE mintájára DTIE-nak, vagyis Dance Theatre in Education-nek nevezhetjük.

⁶ Ld. <https://www.szinhazinevelo.hu/szervezet/nemzeti-tancszinhaz-2/>.

⁷ A műfaj elterjedését segíthetik az olyan kezdeményezések, mint az Imre Zoltán Program támogatása révén, 2018-ban megvalósult *Tánc Színház Nevelés* című konferenciasorozat. A program célkitűzései közt egyrészt az szerepelt, hogy „feltárja és bemutassa azokat az interaktív, a közönséggel különböző módon kapcsolatot teremtő formákat, aktivitásokat”, melyek jelen vannak a táncművészet területén, illetve, „hogy lehetőséget teremtsen a táncszakma részére a színház és a pedagógia metszéspontjában található színházi nevelés / színházpedagógia gyűjtőfogalmak alá rendezett különböző tevékenységformák széleskörű megismerésére, és a formanyelv adta lehetőségek ötvözésével a táncművészetbe történő adaptálásra, beágyazására.” Bővebben ld. <https://tancszinhaznevelo.wordpress.com>.



alapvetően nyelvközpontú és annak ellenébe menő műfaj, a komplex színházi nevelési előadás és a kortárs tánc.

A tánc mindig is szorosan összefonódott a politikával:⁸ a balett például, Habermas fogalmával élve, már XIV. Lajos udvarában is a reprezentatív nyilvánosság részét képezte,⁹ vagyis az arisztokrácia és az uralkodó hatalmának a demonstrálására szolgált. A XVII. századtól kezdve a tánc a nemzeti-, a gender- és a faji identitás egyik kifejező eszközeként szolgált, az 1930–1940-es években pedig belépett a kapitalizmus, a fasizmus és a kommunizmus ideológiai konfliktusába Amerika és Nyugat-Európa térségében. Ezzel egy időben a legtöbb területen azonban kimutatta, hogy képes azoktól külön állni és a társadalom kritikai elméleteként működni.¹⁰ A kortárs táncdramaturgia lényege azonban már „nem a jelenetek értelmezésében vagy jelentések közvetítésében áll, hanem a nézői észlelés és befogadás iránti nyitottságban valósul meg.”¹¹ A ’90-es években létrejövő táncelőadásokban a koreográfia már nyitott struktúráként funkcionál, reflexív és önreflexív gesztusokkal dolgozik.¹² A kérdés, hogy mi az, ami miatt a tánc- és mozgásszínház alkalmas médiuma lehet a politikának, illetve, miképpen válhat láthatóvá a kortárs tánc politikussága.

Oliver Marchart hipotézise szerint¹³ a közös nevezőt a tánc és a politikai cselekvés struktúrájában kell keresni. Érvelése Hannah Arendt azon interjújából indul ki, melyben Arendt az 1960–1970-es évek diákmozgalmait a következőképp értékeli:

Kiderült, hogy cselekedni örömteli. Ez a generáció felfedezte azt, amit a 18. században „nyilvános boldogságnak” neveztek, ami azt jelenti,

⁸ Oliver MARCHART, „Dancing Politics. Political Reflections on Choreography, Dance and Protest”, www.diaphanes.net

⁹ Jürgen HABERMAS, *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása. Vizsgálódások a polgári társadalom egy kategóriájával kapcsolatban*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1971, 17–18.

¹⁰ Mark FRANKO, „Dance and Political: States of Exception”, *Dance Research Journal*, XXXVIII/1–2 (2006) 3–18, 4.

¹¹ CZIRÁK Ádám, „Bevezető gondolatok a kortárs táncművészet diskurzusairól”. CZIRÁK Ádám (szerk.), *Kortárs táncelméletek*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2013, 9–48, 37.

¹² CZIRÁK, *i.m.*, 28.

¹³ MARCHART, *i.m.*



hogy amikor az ember részt vesz a közéletben, akkor megnyitja magát egy olyan emberi tapasztalat dimenziójának, amely másképp zárva maradna előtte, s mely valamilyen módon a teljes „boldogság” egy részét képezi.¹⁴

Ebben a cselekvés által előhívott nyilvános boldogságban [*public of happiness*] Arendt szerint mindenkinek az életében legalább egyszer részesülnie kellene. A boldogság egyrészt abból fakad, hogy csak másokkal együtt tudunk cselekedni; másrészt a cselekvés a születés öröméhez hasonlít, ahhoz a boldog élményhez, hogy képesek vagyunk valami újba kezdeni; harmadrészt pedig a cselekvés nyilvános térben zajlik és csupán addig tart, ameddig az „előadása”. Ez a három elem, mely meghatározza Arendt és Marchart definíciója szerint a politikai cselekvés struktúráját, a táncszínház alkotóelemeiként is felsorolhatnánk, hiszen a táncperformerek (és a közönség) közös cselekvésén alapszik a nyilvános térben, mely során mindig valami új, az előadás végével elmúló dolog születik.¹⁵

Dana Mills szerint,¹⁶ ha a politika tanulmányozása során kitágítjuk a vizsgálatunk horizontját a verbalitáson túlra, vagyis például a tánc területére, akkor nemcsak a politika fogalmáról kapunk tisztább, teljesebb képet, hanem az emberi életet meghatározó sokféleségről is. Az emberi sokféleség [*human plurality*] ismételten egy arendti fogalmat idéz meg,

¹⁴ Hannah ARENDT, „Thoughts on the Politics and Revolution. A Commentary”. Uő., *Crises of the Republic*, Harcourt Brace&Company, San Diego – New York – London, 1972, 199–233, 203.

¹⁵ Tanulmányomban az előadás fogalmát Erika Fischer-Lichte definíciója szerint használom, azonban fontos ezen a ponton megemlíteni André Eiermann posztspektakuláris színház fogalmát, melyet a kortárs tánc kapcsán vezet be. A posztspektakuláris színház az előadás Fischer-Lichte által meghatározott ismérveit, a cselekvők és nézők közös jelenlétét, kölcsönös észlelését kérdőjelezi meg, sőt, függeszti fel. Jelen írás példái azonban nem a posztspektakuláris színház előadásai közé tartoznak. Vö. Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009. és André EIERMANN, „Posztspektakuláris színház és az előadás alteritása”. Czirák, *i.m.*, 141–171.

¹⁶ Dana MILLS, *Dance and Politics. Moving Beyond Boundaries*, Manchester University Press, Manchester, 2017, 24.



mely a cselekvés és a beszéd alapfeltétele, s egyben az egyenlőség és a különbözőség kettős karakterét alkotja. Ha az emberek nem lennének egyenrangúak, akkor nem értenék meg egymást, nem terveznének a jövővel és nem látnák előre azok szükségleteit, akik utánuk jönnek. Ha az emberek nem lennének különbözőek, [...] akkor nem lenne szükségük a beszédre vagy a cselekvésre, hogy megértessék magukat.¹⁷

A tánc egy olyan közös, testet öltött teret [*shared embodied space*] hoz létre, mely alkalmat ad az egyének – táncosok és nézők – közti határok átlépésére, a testek közti egyenlőség és különbség közti ellentmondás megtapasztalására: a testek egyenlősége lehetővé teszi, hogy az egyének szavak nélkül kommunikáljanak egymással, ugyanakkor az emberi sokféleség is megmutatásra kerül általuk. A tánc a kommunikáció egy olyan módja, mely a beszéd képességével ruhazza fel azokat, akik verbálisan nem tudják, vagy épp nem fejezhetik ki magukat.¹⁸ Fontos azonban megjegyezni, hogy ez nem egyenlő azzal, hogy a tánc egyetemes nyelv lenne, hiszen az emberi test sosem univerzális, de képes egyetemes szinten a közbeavatkozásra, szubverzív mechanizmusok elődizésére.¹⁹

Érdemes ezen a ponton tételesen összevetnünk a kortárs tánc politikusságának az ismérveit a részvételi színházéval, illetve konkrét példákon keresztül megvizsgálni, hogy miképpen járulhat hozzá a tánc- és mozgásszínház mint médium a részvételi formák politikusságához és céljaik betöltéséhez.

A tánc és a részvételi színház politikusságának első közös metszéspontját a közösségi jellegükben találhatjuk meg: a különböző részvételi színházi műfajok – magába foglalva a komplex (tánc)színházi nevelési előadást – egyrészt arra törekzenek, hogy a résztvevőket közösségi élményhez juttassák és megerősítsék egyéni, illetve kollektív identitásukat. Antal László, ahogy a *Néptáncpedagógia* című könyvében írja,²⁰ „az emberek

¹⁷ Hannah ARENDT, *The Human Condition*, The University of Chicago Press, Chicago – London, 1998, 175–176.

¹⁸ MILLS, *i.m.*, 24–25.

¹⁹ MILLS, *i.m.*, 96.

²⁰ ANTAL László, *Néptáncpedagógia*, Hagyományok Háza, Budapest, 2002, 39.



nemcsak azért táncolnak, hogy kifejezzék magukat, hanem azért is, hogy kapcsolatba kerüljenek egymással, a környező világgal.” Tehát a tánc alkalmazása például a színházi nevelési előadásban elősegítheti a résztvevők közötti kapcsolatteremtést, a közösségi élmény és az abban rejlő erő megtapasztalását. A *Horda*²¹ című előadás már témájában is a közösségi léttel, az egyén és a csoport viszonyával, illetve azazal a kérdéssel foglalkozik, hogy miképpen viselkedik az ember tömegben. A horda jelenségét először verbálisan, asszociatív játék során járják körül a diákok, majd gondolataikat később mozgássorokba építik: a verbálisan megfogalmazott vélemények kinetikus artikulációjával bár még csupán egy egyszerű fordítás történik, fontos és elengedhetetlen mozzanat ez, hiszen a fiatalok ekkor tapasztalhatják meg a mozdulat és a szó kifejező képességének egyenrangúságát, illetve különbözőségét. A következő nyitás során, mikor a profi táncosok produkciójába illeszthetik saját koreográfiájukat, átélhetik a hordaság összetartozó élményét a közös alkotáson és annak előadásán keresztül, mely elég önbizalommal és tapasztalattal ruházza fel őket ahhoz, hogy az előadás végén akár már szavak nélkül is kifejezzék azt, mit gondolnak a *Horda*2 által felvetett témáról. Mikor Takács Gábor a Főnix Táncszínház igazgatójának a szerepében visszaérkezik a terembe, s látja, hogy a színházába látogató diákok a *New York* helyett, a *Horda* próbáját látják, sőt részt is vesznek benne, számon kéri a földön körben ülő, egymásnak kenyeret adogató társulatot és fiatalokat. Az előadásról látott felvételen²² és Takács Gábor elmondása²³ alapján a résztvevők reakciói általában kétfélék: vagy látványosan összefáradnak soraikat, a kenyéradogatásból pedig kihagyják az igazgatót, jelképezve ezzel az egyet nem értésüket és a társulattal való összefogásukat, vagy pedig beengedve a körükbe megkísérlik megérteni az igazgató szempontjait. Ezen a harmadik lépcsőfokon tehát a beszélgetést

²¹ Táncművészek és színész-drámatanárok: Hargitai Mariann, Horváth Adrienn, Kun Attila, Mádi László, Palcsó Nóra, Kardos János, Takács Gábor (Jakab Zsanett, Sereglei András).

²² A felvételen két, 2015. áprilisi előadás összevágott verziója látható, melyeken az Ady Endre és a II. Rákóczi Ferenc Gimnázium akkori 9-es osztálya vett részt. A filmet Ágoston András, Kapcsos Vince, Sívó Júlia, Surányi Z. András készítette. A felvétel rendelkezésemre bocsátásáért köszönet a Nemzeti Táncszínháznak.

²³ TÖRÖK Ákos, „Hordák és közösségek”. Interjú Takács Gáborral, www.7ora7.hu



már megelőzi a résztvevők fizikai cselekvése, verbális kommunikáció helyett először gesztusaikkal, testtartásukkal, egymáshoz viszonyított távolságukkal és szemkontaktusokkal lépnek interakcióba a diákok Takács Gábor karakterével.

Második közös vonásként a láthatóság rendjének (Rancière) és a társadalmi térnek az újrafelosztására irányuló törekvés említhető. A táncot sokféle módon használták már arra, hogy láthatóvá tegyenek olyan problémákat és identitásokat, melyeket/akiket önként vagy kényszer hatására elhallgattak, elhallgattattak. A dél-afrikai bányászok például saját táncnyelvet fejlesztettek ki az egyenlőtlenségen alapuló faji, gazdasági és társadalmi rétegződések felforgatására, melyet *gumboot dance*-nek hívnak. Tüntetések és flashmobok során is bevett médiumnak számít a tánc: a tüntetők közös táncán alapszik az Eve Ensler által 2012-ben életre hívott *One Billion Rising* kampány is, mely a nők elleni szexuális erőszak figyelem felkeltésére és megállítására irányul. A színház zárt reprezentációs intézményén belül maradvá elég talán Jérôme Bel nevét említeni, akinek munkássága Magyarországon is jól ismert a táncszínház területén előforduló tabudöntögetés kapcsán: a Theater Hora társulatával koprodukcióban létrehozott *Disabled Theatre* című előadásában például a fogyatékkal élőket és a társadalom velük kapcsolatos szorongásait emeli be a láthatóság rendjébe. Számtalan más példát lehetne még említeni, hogy a kortárs tánc miképpen írja újra a társadalmi- és beszédteret, ezért itt most meg is állnék a felsorolásban és visszakanyarodnék vizsgálatom fókuszpontjához. A tánc alkalmazása a színházi nevelési előadásokban segítheti azokat a résztvevőket, akiknek gondot jelent valamilyen oknál fogva a verbális önkifejezés. Másrészt, a tánc a szavakhoz képest kevésbé direkt, asszociatív jellegéből a fiatalok bátorságot és szabadságot meríthetnek a véleményük kinyilvánítására még az olyan, a korosztályukat érzékenyen érintő témák kapcsán is, mint amilyen a család felbomlásáé. Az *Igaz történet alapján*²⁴ című előadásban a résztvevők először hétköznapi mozdulatok felmutatásán

²⁴ Színészek és táncművészek: Hargitai Mariann, Horváth Adrienn, Jakab Zsanett, Mádi László, Milák Melinda, Nagy Csaba Mátyás, Kardos János; Író, dramaturg: Róbert Júlia; Színházi nevelési konzulens: Takács Gábor; Látványtervező: Kiss Gabriella; Technika: Fogarasi Zoltán; Koreográfus: Kun Attila; Rendező: Sereglei András



keresztül vitatják meg, hogy mi jellemezheti a lassan széthulló család mindennapjait, végül pedig egy saját koreográfián keresztül üzennek a családtagoknak a változás érdekében. Emellett mindhárom táncszínházi nevelési előadás politikus cselekedetként magát a kortárs táncot is beemeli a láthatóság rendjébe: ahogy Kun Attila fogalmaz az *Igaz történet alapján* felvételén,²⁵ Magyarországon a kortárs tánc elmúlt 30-40 éve szinte láthatatlannak számít a társadalom előtt, így fontos lenne, ha végre el tudna kezdeni kommunikálni. A fiatalok nemcsak, hogy megismernek egy műfajt és ezzel szélesedik a látómezőjük, a táncról alkotott képük,²⁶ hanem a fizikai gyakorlatok révén saját testüket is elkezdik felfedezni.

A közös jellemzők listájára harmadik pontként az emberek közti egyenrangúságra és különbözőség elfogadására irányított figyelmet írhatjuk fel: a részvételi színház minden esetben olyan fórumot kíván teremteni, mely lehetőséget kínál a különböző álláspontok, érzelmek és problémák összeütköztetésére, megvitatására. A célja a problémás helyzetekre sosem egyetlen egy megoldás, hanem – akár egymással vetélkedő – lehetséges alternatívák találása. A résztvevőket, tisztelve a különbözőségüket, egyenrangú félként kezeli és az emberi sokféleségre kívánja felhívni a figyelmet. Mindhárom előadásban különböző értékek – a *Horda2*-ben a koreográfus és az igazgató, az *Igaz történet alapján*ban a család egyes tagjainak, a *Talpak alatt*ban²⁷ pedig a hagyományt képviselő Tamás és az innovációt sürgető Bálint nézetei – csapnak össze egymással, a diákoknak pedig lehetőségük van a szereplők különböző szemszögeiből megvizsgálni

²⁵ Az előadásról látott felvételt – köszönet érte a Nemzeti Táncszínháznak – Bényi Péter, Bognár Éva, Kalmár András, Kaltenecker Tamás, Kopócsi András, Ladányi János és Tarnavölgyi Gábor készítette.

²⁶ A *Horda2* kezdetén a diákoknak táncsal kapcsolatos kérdéseket tesznek fel. Arra a kérdésre például, hogy mi volt előbb a zene vagy a tánc, a felvételen látott mindkét csoport azt felelte, hogy zene, hiszen „zene nélkül nincs mire táncolni”. Ez a válasz is mutatja, hogy szükség van a kortárs tánc megismertetésére.

²⁷ Játsszák és táncolják: Bori Viktor, Bódi Dávid, Fehértóty Zsanett, Horváth Eszter, Kanozsai Ákos, Kálóczi László, Kolumbán Norbert, Kriston Fruzsina, Patonay Anita, Reszneki Virág, Szabó Tamás; Író, dramaturg: Romankovics Edit; Látványtervező: Kiss Gabriella; Zene: DJ Panda; Technika: Kálóczi László; Színházi nevelési konzulens: Takács Gábor; Koreográfus: Juhász Zsolt; Rendező: Sereglei András



a konfliktust, majd saját álláspontjukat egy-egy csoportkoreográfiában megfogalmazni. Az *Igaz történet alapján* előadásában az arendti fogalom, az emberi sokféleség a szerepek lekettőzésében ölt testet: a kisfiún kívül az apa, az anya és a nővér szerepét ketten játsszák hol prózai, hol pedig mozgás nyelvi eszközökkel. Amíg például az egyik anya hangosan vitatkozik a lányával, addig a másik anya némán átöleli a gyermekét. A kettős szerepjátékot az általam látott előadás résztvevői az emberben dúló különféle érzelmek, sokszor egymásnak ellentmondó gondolatok tükröként értelmezték. A jelenet verbális olvasata után, a diákok maguk is kitalálnak és betanulnak egy olyan mozdulatsort, mely az adott szereplőben dúló érzelmeket a maga összetettségében tudja kifejezésre juttatni.

Végül mind a tánc, mind a részvételi színház politikussága a cselekvő, kezdeményező képesség átadásában rejlik: a részvételi színház által létrehozott térben a résztvevőknek nem csupán a nézeteik megfogalmazására nyílik lehetőségük, hanem a tapasztalataik megjelenítésére, az alternatív valóságlehetőségekről alkotott elképzeléseik kipróbálására, melyek során újszerű egyéni és közösségi cselekvési lehetőségek ismerhetők fel. A tánc abban tud például a színházi nevelési előadás segítségére lenni, hogy a diákok fizikailag is megtapasztalhatják a cselekvés örömét. Az *Igaz történet alapján*ban három lépcsőn vezet a néző útja a cselekvő szubjektummá válásához: a fiatalok először hétköznapi cselekvéseket kifejező gesztusokat találnak ki, melyeket azonban a színészek valósítanak meg. Második lépésként az újfent közösen kitalált mozgássort már be is gyakorolják a résztvevők, azonban még mindig nem ők, hanem a színészek adják elő azokat. A harmadik lépcsőfokon viszont a családnak szánt üzenetet már nem csak kitalálják, hanem elő is adják egymás előtt a diákok. Három üzenet születik, a csoportok egymás után nézhetik meg az alkotásaikat, fontos megjegyezni, hogy ez után nem értelmezik verbálisan a látottakat, mert már nincs szükségük ilyenfajta fordításra, mindenki a saját egyéni olvasatával, a tánc benne ébresztett benyomásával tér haza.

Összefoglalva a színházi nevelés ernyőfogalmának, a részvételi színház műfajának a politikusságát a tánc a közösségi jellegében, a láthatóság rendjének és a társadalmi térnek az újrafelosztásában, az emberi sokféleség – egyenlőség és különbözőség – felmutatásában és a cselekvő, kezdeményező



képességében tudja erősíteni. Mivel a tánc mindig is az emberi élet szerves részét képezte – gondoljunk például a jó termésért vagy időjárásért fohászkodó rituális táncokra – nem kérdés, hogy helyet kell kapnia egy olyan műfaj területén, mely az emberi együttélés kérdéseit boncolgatja. Ahogy Kaposi László fogalmaz a 2010-es *Drámapedagógiai Magazin* különszámában,²⁸ „a színházi nevelés alkalom arra, hogy miközben létrejön a megértésbeli változás, átéljük, megéljük valamit” – ennek az átélésnek az összetettségét pedig a tánc még inkább elő tudja segíteni. Nem utolsó sorban pedig a tánc, akárcsak a színházi nevelés, szimbólumok helyett metaforákban gondolkodik,²⁹ vagyis kérdez, nem pedig állít.

Felhasznált irodalom:

- ANTAL László: *Néptáncpedagógia*, Hagyományok Háza, Budapest, 2002.
- ARENDT, Hannah: „Thoughts on the Politics and Revolution. A Commentary”.
Uő.: *Crises of the Republic*, Harcourt Brace&Company, San Diego – New York – London, 1972.
- ARENDT, Hannah: *The Human Condition*, The University of Chicago Press, Chicago – London, 1998.
- CZIBOLY Ádám – BETHLENFALVY Ádám: *Színházi nevelési programok kézikönyve*, L'Harmattan, Budapest, 2013.
- CZIRÁK Ádám: „Bevezető gondolatok a kortárs táncművészet diskurzusairól”.
CZIRÁK Ádám (szerk.): *Kortárs táncelméletek*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2013, 9–48.
- EIERMANN, André: „Posztspektakuláris színház és az előadás alteritása”. CZIRÁK Ádám (szerk.): *Kortárs táncelméletek*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2013, 141–171. [KEREKES Amália]
- FISCHER-LICHTE, Erika: *A performativitás esztétikája*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009. [Kiss Gabriella]
- FRANKO, Mark: „Dance and Political: States of Exception”, *Dance Research Journal*, XXXVIII/1–2. (2006) 3–18.

²⁸ KAPOSI László, „A színházi nevelés”, *Drámapedagógiai Magazin*, 2010/k2, 2.

²⁹ HAJÓS Zsuzsa – LIPTÁK Ildikó, „A színházi nevelésről hat tételben: dilemmák és módszerek a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ mindennapjaiból”, *Drámapedagógiai Magazin*, 2010/k2, 3–5, 4.



- GYEVI-BÍRÓ Eszter – JUHÁSZ Dóra: „Kihívás. Személyiség. Misszió...”, *Drámapedagógiai Magazin*, 2010/k2, 43–46.
- HABERMAS, Jürgen: *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása. Vizsgálódások a polgári társadalom egy kategóriájával kapcsolatban*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1971.
- HAJÓS Zsuzsa – LIPTÁK Ildikó: „A színházi nevelésről hat tételben:dilemmák és módszerek a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ mindennapjaiból”, *Drámapedagógiai Magazin*, 2010/k2, 3–5.
- KAPOSÍ László: „A színházi nevelés”, *Drámapedagógiai Magazin*, 2010/k2, 2.
- MARCHART, Oliver: „Dancing Politics. Political Reflections on Choreography, Dance and Protest”, <https://www.diaphanes.net/titel/dancing-politics-2126>. [2018.10.16.]
- MILLS, Dana: *Dance and Politics. Moving Beyond Boundaries*, Manchester University Press, Manchester, 2017.
- TAKÁCS Gábor – GYEVI-BÍRÓ Eszter – LÁPOSI Terka – LIPTÁK Ildikó – SZŰCS Mónika: „Színházi nevelési / Színházpedagógiai programokhoz kapcsolódó fogalmak glosszárium”. CZIBOLY Ádám (szerk.): *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, InSite Drama, Budapest, 2017.
- TÖRÖK Ákos: „Hordák és közösségek”. Interjú Takács Gáborral, https://7ora7.hu/2015/01/28/kava_hordak_es_kozossegek. [2018.10.19.]

ANTAL-BACSÓ BORBÁLA

Anyákról és banyákról

Jelen tanulmány középpontjában két *Jancsi és Juliska* adaptációban szereplő boszorkány bábalkájának elemzése áll. Tengely Gábor 2017-es zalaegerszegi rendezésében az eredeti Grimm-mesét dolgozta fel, a klasszikus vasorrú bábával és a kemencével, míg Ascher Tamás egy kortárs parafrázist, Neil Gaiman *Coraline*-ját vitte színpadra 2019-ben. Míg előbbi rendezés a klasszikus meséhez egy kortárs rendezői koncepcióval közelített, utóbbi egy klasszikus feketeszínházi megoldással vitte színre a kortárs meseregényt. Mégis, az eltérő rendezői megközelítés ellenére a gonosz boszorkány megtestesülése a két előadásban hasonló koncepción alapult.

Boszorkányok mindig is voltak és lesznek. Bizonyára mindenki ismer legalább egy, a boszorkányokkal kapcsolatos babonát, különösen, hogy „[a] magyar népnél a néphitben sokkal nagyobb szerepet játszottak a mitikus lényeknél a tudományosok, a különleges tudással, erővel felruházott élő emberek.”¹ Éppen ezért a téma részletes tárgyalása helyett a továbbiakban csak az előadások elemzése szempontjából lényeges motívumok összefoglalása következik.² A boszorkányság, a népi hiedelem szerint, elsősorban női „szakma”; hagyományosan a nőiséggel, emellett pedig a gonoszszággal szokták összekapcsolni.³ A középkori babonák

¹ DÖMÖTÖR Tekla, *A magyar nép hiedelemvilága*, Corvina, Budapest, 1981, 72.

² Vö. az *Irodalmi Magazin* boszorkányság fókuszú lapszáma (2018. VI/3.); Pócs Éva (szerk.), *Demonológia és boszorkányság Európában*, L'Harmattan Kiadó–PTE Néprajz Tanszék, Budapest, 2001.; SZENDREY Ákos, *A magyar néphit boszorkánya*, Magvető, Budapest, 1986.

³ Ugyanakkor a mesékben a varázserővel bíró személyek jóindulatát is el lehet nyerni, elkerülve ezáltal a rontást. Sőt, olykor a segítségüket is megkapja a hős – csellel vagy próbatétellel. Így aztán a boszorkány lehet ellenfél, de adományozó vagy segítőtárs is, feltéve, hogy a hős teljesíti a feladatát (pl. megfelelően köszönti a boszorkányt – „Adjon



legnépszerűbb motívumait bizonyára mindenki ismeri: a boszorkány rontást tesz tehénre és szomszédra egyaránt, képes macskává változni, és seprűn, boszorkánykenőcs segítségével repül a boszorkányszombatokra, ahol aztán illetlen dolgokat művel az ördöggel. Azon belül, hogy a boszorkány jellemzően nőnemű, lehet fiatal, vonzó nő vagy akár csúf öregasszony is. Általában megkülönböztető jegyet visel a testén, például anyajegyet vagy szemölcsöt, ami segít a felismerésében. A boszorkány ugyanis lehet a falu utolsó házában vagy az erdő mélyén lakó, magát másoktól megkülönböztető és elkülönítő személy, de előfordul, hogy a mindennapi emberek közt él, beolvad a környezetébe, és titokban hoz másokra bajt. Utóbbi esetre reflektálva számos mese szól arról, hogy miként lehet a boszorkányt akkor a legjobban leleplezni, amikor állat alakját ölti.⁴ Ekkor gyengébb, vagy egyáltalán nincs is varázsereje. Fontos elem tehát, hogy más alakban testesüljön meg – mintha a varázserő testhez, nem pedig személyhez kötődne.⁵

A *Jancsi és Juliska*⁶ előadás boszorkányának teste nem egészen a sajátja. Az előadás *bunraku* bábjai fából faragott rongybabákra hasonlítanak, kissé bumfordiak, mintha a mozgatók geometrikus formákat egyensúlyoznának egymáson. S míg a testvérek elégedettek bumfordiságukkal, gonosz mostohájuk dalban siratja el karcsú fiatalságát. Fején kétszínű a haj – félig kék, félig lila –, és maga a szereplő is kétszínű: minden munkát a gyerekekkel végeztet el és megeszi az ételüket, majd az apjuknak fáradtságra és éhségre

isten jó napot, öreganyám!/Szerencséd, hogy öreganyádnak szólítottál.” – vagy szolgál nála egy esztendő stb.). Éppen ezért egy nyájas boszorkány roppant megtévesztő; a jóindulata lehet őszinte, de lehet szemfényvesztés. Bővebben ld. Vlagyimir PROPP, *A mese morfológiája*, Osiris, Budapest, 2005.

⁴ Ld pl. *A megbabonázott vaj* című mesét: RAKOVSKY Zsuzsa (szerk.), *A megbabonázott puding – Ír tündérmesék és babonák*, Helikon, Budapest, 1983, 95–104.

⁵ A *Coraline*-t jegyző Neil Gaiman egy másik történetében, a *Csillagpor* című regényben a boszorkányok önző, gyilkos szándékú teremtenyek, akik a lezuhant csillag élete árán a fiatalságukat akarják visszaszerezni. Mivel a saját világukban mozognak, nem kell álcázniuk a boszorkányságukat, így legfeljebb cselből teszik ezt – márpedig semmilyen csel nem túl drága a fiatalságuk visszaszerzéséért. Ez mindennél fontosabb számukra, ugyanis ahogy öregednek, nem csupán a testük fonnyad, a varázserejük is fogyatkozik.

⁶ *Jancsi és Juliska*, rendező: Tengely Gábor, tervező: Boráros Szilárd; Griff Bábszínház, 2017. szeptember 23.



panaszkodik. Később pedig a gonosz mostoha bábtestére megtévesztően hasonlító bábtest kerül boszorkányként játékba (csupán néhány apró részlet, díszítés különbözteti meg őket), és hozzá még a mozgatójuk is ugyanaz lesz. Még a bábszínházban is meglepően gyakori az alkati szereposztás, ez az előadás azonban szembemegy ezzel a szokással: az idősebb nők életre keltője ugyanaz a fiatal színésznő,⁷ és korát parván sem rejti. Sőt, nem csupán a bábokat, hanem a díszletet is mozgatja: miatta tévednek el a testvérek az erdőben, addig táncol és rendezi a díszletelemeket.⁸ *A varázsmese történeti gyökerei* című művében Propp hangsúlyozza, hogy a mesék boszorkányai, noha magukon viselik a nőiség és anyaság minden jegyét, ritkán feleségek vagy anyák.⁹ Illetve, kitágítva az anyaság fogalmát, nem emberek anyja a boszorkány, hanem az erdő, a természet anyja, és hatalma is szoros kapcsolatban áll a természettel. Ebben az előadásban gyakorolja is hatalmát az erdőn, és addig igazítja az utat a gyerekek lába alatt, míg az elvezeti őket a pénzsóvár és falánk mostohaanyától a negédes boszorkányig, akinek nemcsak a házat borítja cukormáz, de a beszéde is „mézesmázás”. A testét viszont mintha a mostohaanyától kölcsönözte volna, Jancsi és Juliska azonban mégsem reagál erre az alakbeli hasonlóságra. Számukra ez nem észrevehető – minthogy viselkedésében első pillantásra nagyon különbözik a boszorkány a mostohától, a testvérek egy másik személynek látják. A majdnem-azonos bábtest a gonoszság megfogalmazása, de a gesztus csak a közönségnek szól, a főhősök nem vesznek róla tudomást.

Míg a mostoha elégedetlenkedett a sorsa felett, az erdei boszorkány örül a gyerekeknek, hiszen remek lakomát remél belőlük. A bábtest tehát megérkezett saját közegébe – a rajta lévő apró díszítések a kivirulása jeleként is értelmezhetők; az emberek közt, a mindennapokban rosszul érezte magát a testtel felruházott szereplő, az erdőben azonban, a saját terepén a boszorkány a testével és a sorsával is elégedett. Míg a mostohaanya dalban siratta elveszett fiatalságát és báját, a boszorkány dalban fogalmazza meg elégedettségét, s míg a gömbölyded test az egyiknek az elmúlt szépséget

⁷ A mostohát és a boszorkányt is Lehőcz Zsuzsa mozgatja.

⁸ Így aztán nem is a gyerekek tévednek el az erdőben, hanem az erdő mozdul meg alattuk.

⁹ Vlagyimir Jakovlevics PROPP, *A varázsmese történeti gyökerei*, L'Harmattan, 2006, 71.



jelenti, a másiknak a jóllakottságot. A mostoha csupán a pisze orrával elégedett – épp azzal, ami a boszorkány legfőbb problémája. Mert hiába a jól működő kemence, még a mézeskalácsház boldog tulajdonosának is akad egy nehézsége: az, hogy a varázserejét nem önmagában, hanem a testén kívül hordja. Méghozzá szó szerint, ugyanis egy vasorr rejteti a mágiáját, amely nélkül nem több egy (kissé furcsa) öregasszonynál. Minden adott tehát a boszorkány felismeréséhez – az erdő közepén él, a közösségtől elvonulva, és megkülönböztető testi jegyet visel –, Jancsi és Juliska mégis majdnem áldozatul esik a gonoszságának. Szerencséjükre a vasorr levehető, és ezáltal szabadulásuk kulcsa lesz. Juliska tudniillik nem a vasorrú bábát löki be a kemencébe, hanem az orrát ragadja el és dobja bele – a boszorkány teste pedig követi azt,¹⁰ tehát a saját hatalma kerekedik felül a banyán. Hiába van a vasorrú bába még ereje teljében, ha a hatalma nem egészen az övé; mikor elveszíti, a teste és egész önmaga is megsemmisül vele együtt.

Testiség és boszorkányság nem elválasztható fogalmak. Ez a szoros összefonódás alighanem abból a középkori hiedelemből ered, mely szerint a boszorkányok eladták a lelküket az ördögnek. Nekik csak a testük maradt meg – és persze hozzá az ördögtől kapott mágia. A boszorkány varázsereje tehát nem elvont, spirituális jelenség, hanem nagyon is fizikális. Éppen ezért, ha a hatalom elvész, a test is hanyatlani kezd – és ugyanez fordítva is érvényes. Míg el nem pusztul a test, él a gonoszság is.

Kis kitérőként érdemes itt megemlíteni *A legkisebb boszorkány*¹¹ esetét, mivel ebben az előadásban a fenti logika némileg „kifordítva” érvényesül. Amarilla családja boszorkánycsalád, ő pedig három lánytestvér közül a legifjabb, ő tehát a legkisebb boszorkány. Minthogy a népmesék boszorkányai archetipikusan – segítő vagy ártó szándékú – mellékszereplők, nem hősnők, az lenne a feladata, hogy akadályozza Király Kis Miklóst, nem az, hogy beleszeressen. A szerelem a mesékben a főhős privilégiuma. Mégis megtörténik vele – ám ezután az már Amarilla saját döntése, hogy vállalja

¹⁰ Ily’ módon a horror sem marad el, a gonosz elpusztul, de a gyerekek megőrzik ártatlanságukat.

¹¹ *A legkisebb boszorkány*, rendezte: Lengyel Pál, felújította: Kuthy Ágnes, tervezte: Orosz Claudia; Budapest Bábszínház, 2000. október 1. (felújítás: 2015. november 8.)



mindazt, ami a „szerelmesnek lenni” elkötelezett állapotával jár. S mivel a betöltendő szerepkör elhagyása mindig tragikus következményekkel jár, ez a vállalása végül a testébe, a testi valójának feladásába kerül.¹² Elárulja a családját, amikor segít Király Kis Miklósnak, hogy megmentse Tündér Terciát; ezért a nővérei is elárulják Anya-Banyának, aki megbünteti (a család és a boszorkányság el-) árulásáért.

Anya-Banya átka így hangzik: „Elveszem a szemedet, az arcodat, a mosolyodat, a lángoló hajadat, elveszem minden porcikádat! Kirgyolabergvola-belzebubbancs, Amarilla, szél legyen belőled! Száguldj a világban nyughatatlanul, huhogj, zúgj, sírj, szállj, röpj, te átkozott!”¹³ A fizikai valójától fosztja meg a lányát, de ahhoz, hogy ez a bábszínpadon megjelenhessen, paradox módon, szükség van egy testre. Igaz, Amarilla szélként való megjelenése alig tekinthető bábnak. Az előadás emberi figurái alulról mozgatott, pálcás bábok (pálcás bábnak azt tekintik, amikor a báb gerincét jelentő főpalcán kívül a kezei is pálcákhoz vannak erősítve), kivéve, amikor repülniük kell: olyankor kisebb, botos bábokkal dolgoznak a színészek. A táltos paripák is botos bábok, míg a már-már hétköznapi róka kesztyűsbáb. Mellettük Amarilla szélként való megjelenése csak igen nagy engedményekkel sorolható be a (botos) bábok közé. Valójában a fekete pálcá végén csak egyetlen vékony textildarab van, egy dróttal megformázva, hogy Amarilla alakját idézze. Mégis, attól, hogy a szél nem szélgéppel vagy csak hanggal van érzékeltetve, hanem ennek az egészen egyszerű „bábnak” a mozgatása révén fizikailag (testileg) is megjelenik Amarilla testének (fizikai valójának) hiánya, (jó esetben) nemcsak Király Kis Miklós, de a néző szíve is sajogni kezd.

Amarilla nem a varázshatalomról, hanem a gonoszságról mondott le, de mivel átlépte a szerepkörét, és mellékszereplőből hősnővé lett, így is elvesztette a testét. Az ő tragédiája a szerelem. A *Jancsi és Juliska*, illetve a *Coraline* boszorkányának tragédiája, hogy hiába marad a szerepkörén belül, ennek ellenére (vagy inkább éppen ezért) eleve vesztesre van ítélve. A mese törvénye szerint a banya mindig veszít – bár ez a *Coraline*

¹² A legkisebb boszorkány meséje számos ponton párhuzamba állítható Hans Christian Andersen *A kis hableány* című történetével.

¹³ LÁZÁR Ervin, *A legkisebb boszorkány*, Budapest Bábszínház, 2015, 34. (Szövegkönyv)



esetében némileg árnyalódik. Az előadások elemzése előtt azonban érdemes tisztázni, hogyan térnek vissza a *Jancsi és Juliska* mese motívumai *Coraline* történetében.

Jancsit és Juliskát sorsukra hagyják a szüleik az erdőben, így prédájává válnak a vasorrú bábának, s bár Coraline-tól nem próbálnak megszabadulni a szülei, elhanyagolják, a törődés hiányában pedig megnyílik számára a titkos ajtó, amely egyenesen a gonosz banya karjaiba vezeti őt. Az éhező testvérpár egy mézeskalácsházra lel, Coraline pedig a szülei gombszeműbb, de csakis vele törődő változatára. A vasorrú baba ketrecbe zárja Jancsit, ezáltal Juliskát is csapdába ejtve, és ugyanígy rabolja el Coraline igazi szüleit a gombszemű anya, hogy velük manipulálja a lányt. Végül mindkét lány csellel (és némi segítséggel) győzi le a maga banyáját.

A *Coraline*¹⁴ boszorkánya épp úgy néz ki, mint a címszereplő anyukája, csak éppen gomb van a szeme helyén. Az ő esetében azonban ez nem rendezői-tervezői ötlet, hanem a szerző, Neil Gaiman leleménye. Mikor Coraline végigsétál a titkos ajtó mögötti átjárón, a túloldalon unalmas otthonának idealizált mását találja. A falak ugyan nincsenek mézeskalácsból, de a vacsoraasztalra sült csirke és sütemény kerül mirelit pizza helyett, és a Másik Anya és a Másik Apa sem a munkával, hanem csak Coraline-nal törődik. Látszólag tehát minden tökéletes, és a kislánynak csupán egyetlen kérést kellene teljesítenie, hogy örökre ebben a világban maradjon: engednie kellene, hogy neki is gombokat varrjanak a szemei helyére. Coraline ellenáll, és hamarosan lefoszlik a cukormáz. Kiderül, hogy a másik világban minden (még a Másik Apa is) a Másik Anya, a boszorkány teremtménye, és a világ csak addig terjed, ameddig ő megalkotta. Ebben a *Jancsi és Juliska* történetben azonban nem Coraline-t zárja be a banya, hanem a (valódi) szüleit, és nem a testét, hanem a lelkét akarja megenni.

Ellentmondásosnak tűnhet, hogy a szellemgyerekek, akiket évtizedekkel korábban szintén az elérhetetlen vágyaikkal csalogatott magához a banya, és akik engedték, hogy gombot varrjon a szemük helyére, nem lélektelen élőhalottakként, hanem testetlen szellemekként bolyonganak a másik világban. (Mivel a szem a lélek tükre, miután elvette a szemüket,

¹⁴ *Coraline*, rendező: Ascher Tamás, bábtervező: Hoffer Károly; Budapest Bábszínház, 2019. január 17.



lassan elemésztette a lelküket.) A magyarázat abban rejlik, hogy ezek a szemek még megvannak, csak elrejtve, és Coraline szabadulásának kulcsát a megtalálásuk jelenti. Coraline játékot ajánl a boszorkánynak, tudván, hogy az nem tud majd ellenállni az ajánlatnak: ha képes túljárni a banya eszén (akárcsak Juliska tette), és megtalálja a három szempárt, azzal a szüleit, a szellemgyerekeket és saját magát is megszabadítja. A segítőjéül szegődött macska figyelmezteti, hogy a boszorkány csalni fog, és jóslata helyesnek bizonyul, így aztán Coraline kénytelen drasztikusabb eszközökhöz folyamodni, hogy megmenekülhessen.

Míg az első felvonásban a Másik Anya, a gombokat leszámítva, pontosan úgy néz ki, mint a valódi Anya, a második felvonásban már megmutatkozik a valódi alakja. A bábtest eltorzul: a kezeken körmök helyett már karmok vannak, és az egész alak megnő, szinte már túl nagynek tűnik a szobában. Ez a nagysággal való játék jellemző egyébként az egész előadásra. A második felvonásban a Másik Apa alakja is kezd szétfolyni, felpuffedni, és abból, ahogy egyre kevésbé hat emberinek, úgy válik egyre nyilvánvalóbbá, hogy valójában csak a boszorkány bábja. Bizonyos szempontból „megnőnek” a szomszédnők kutyái is: noha a valódi világban a kutyák többsége már eltávozott az élők sorából, a másik világban élő és holt kutya egyaránt jelen van, nem kis fotók, hanem (varázslattal előállított) testi mivoltukban. A legnagyobb testi változáson azonban alighanem Mr. Bobo esik át. Coraline saját világában ő csak egy mogorva kis öregember, kitalált vagy valódi egércirkusszal, de a másik világban hatalmas, gombszemű figura, artista patkányokkal. A patkánycirkusz klasszikus feketeszínház technikával megoldott jelenet, ahol Mr. Bobónak csak az óriási feje és a két fehér keze látszik, jócskán Coraline és a nézők fölé növe. A két gombszemével és cirkuszi mutatóvanyáival egy bohócba hasonlít. A célközönségben (nyolc-tíz éves gyerekek) a bohócok még gyakran félelmet keltenek, és ez a félelem, egyesülve használt technikával, különösen nyomasztóan hathat. A sötét és az óriási fej miatt hirtelen már nem csak Coraline bábja tűnik kicsinek, de a néző is úgy érezheti, hogy megnőtt körülötte a világ. Amikor Coraline legyőzi a boszorkányt, nemcsak a saját, de a nézők félelmét is legyőzi.

A másik világban azonban nincs kemence, és Coraline is inkább a menekülésre koncentrál, nem a boszorkány elpusztítására. A *Jancsi és Juliska*



előadás zárójelenetében csak a testvérpár és az édesapjuk szerepel; a gonosz mostoha a vasorrú bába elégetése után többé nem jelenik meg. Coraline története már közel sem ennyire megnyugtatóan zárul. Sikerül ugyan rácsapnia az ajtót a banyára – egészen pontosan, a banya kezére. A kislány bezárja az ajtót, bízva abban, hogy ezzel sikerült elzárni az utat a gonosz elől, és hazatér a szüleihez, akik természetesen semmire sem emlékeznek az elrablásukból. (Akárcsak Jancsi és Juliska édesapja, ők is csak egy furcsa álomnak tekintik a lányuk történetét.) Csakhogy a békés családi vacsora még nem az utolsó jelenet. Mielőtt összemenne a függöny, a paravánon végigszalad a banya levágott keze, intő jelként: nem pusztult el a test, él még a gonoszság is.

A *Jancsi és Juliska* előadás arra használja fel a mostohaanya és a banya bábtestének majdnem azonosságát, hogy a nézők előtt leplezze le a gonoszságot. Ugyanolyan kétszínű a boszorkány a mézeskalácsházzal és a kemencével, mint amilyen kétszínű volt a mostoha az örökös zörtölődésével és álszent panaszkodásával. A *Coraline* esetében Anya és Másik Anya hasonlósága szerzői utasítás, része a szemfényvesztésnek. A rendezés az arányokkal, nagy és kicsi ellentétével leplezi le a világ hamisságát (ha a gombszemek nem lennének elég árulkodóak). Jancsi és Juliska távolodna a mostohaanyától, Coraline közeledne az édesanyjához. Eltérő törekvéseik ugyanoda, a boszorkányhoz vezetik őket, és csak a „mézeskalács” hamisságának felismerése és a gonosz legyőzése után érhetik el valódi vágyaikat. A kisebbeknek játszott *Jancsi és Juliska* kínálja a drasztikusabb, ugyanakkor megnyugtatóbb megoldást: a vasorrú bába testestül, varázserőstől elég a kemencében. A nagyobbaknak szóló, több horrorisztikus elemet felvonultató *Coraline* végére még illene is a kemencében elhamvadó banya képe, de az előadás nem akarja ennyire megnyugtató befejezéssel útjukra bocsátani a nézőit. A legvégső kép olyan, mint egy szorongató figyelmeztetés: amíg él a test, él a gonoszság is. Vannak még mézeskalácsházak a világon.



Felhasznált irodalom

- DÖMÖTÖR Tekla: *A magyar nép hiedelemvilága*, Corvina, Budapest, 1981,
- LÁZÁR Ervin: *A legkisebb boszorkány*, Budapest Bábszínház, 2015. (Szövegkönyv)
- PÓCS Éva (szerk.): *Demonológia és boszorkányság Európában*, L'Harmattan Kiadó–PTE Néprajz Tanszék, Budapest, 2001.
- PROPP, Vlagyimir: *A mese morfológiája*, Osiris, Budapest, 2005. [SOPRONI András]
- PROPP, Vlagyimir Jakovlevics: *A varázsmese történeti gyökerei*, L'Harmattan, 2006. [ISTVÁNOVITS Márton]
- RAKOVSZKY Zsuzsa (szerk., ford.): *A megbabonázott puding – Ír tündérmesék és babonák*, Budapest, 1983.
- SZENDREY Ákos: *A magyar néphit boszorkánya*, Magvető, Budapest, 1986.

PANDUR PETRA

Monológok 1956-ról a kortárs magyar színházban¹

Emlékezés és műtfeldolgozás a PanoDráma
Keserű boldogság, Pali, Exodus '56 és az Örkeny Színház
Emlékezés a régi szép időkre című előadásában

1956-nak a nyilvános és kollektív emlékezetben, a hivatalos történetírásban elfoglalt helyzete kezdettől fogva problematikus. Az emlékezés és felejtés politikáján keresztül értelmeződött, s értelmeződik ma is, egymásnak el-
lentmondó múltreprezentációk horizontjában. Az 1956-os eseményekhez kapcsolódó értelmezések sokfélesége az azt feldolgozó drámai és színpadi művekben is megmutatkozik. Amint azt P. Müller Péter részletesen kifejti, a politikai változásokkal az irodalmi-művészi kánonban is jelentős átrendeződés következett be. Amíg a rendszerváltás előtt az '56-ot nemzeti tragédiaként, ellenforradalomként értelmező művek képezték/képezhet-
ték a kánon részét, addig e művek a rendszerváltás után az irodalom- és színháztudomány szempontjából irrelevánssá váltak.² A színház azonban a kettős beszéd³ logikáját követve már a Kádár-korszakban is reflektált a



¹ AZ EMBERI ERŐFORRÁSOK MINISZTERIUMA ÚNKP-18-3 KÓDSZÁMÚ ÚJ NEMZETI KIVÁLÓSÁG PROGRAMJÁNAK TÁMOGATÁSÁVAL KÉSZÜLT.

² P. MÜLLER Péter, „1956 újraértelmezései a Kádár-korszak drámaiban és színpadán”, *Híd*, 2006/10, 49–59, 49–50.

³ Jákfalvi Magdolna a Kádár-korszak színházát vizsgálva az egyenes beszéd – politikainak minősített, s ekképpen tiltott – technikájával szemben megkülönbözteti a kettős beszédet, amely utóbbit az aczéli kultúrpolitika a túrt kategóriába sorolt. Jákfalvi szerint a kettős beszéd a hatvanas és kilencvenes évek között egy olyan színpadi kommunikációvá vált,



hivatalos politikai hatalom által kialakított nézet visszasságára, az ettől eltérő értelmezés lehetőségére, lásd Ács János *Marat/ Sade*, illetve Jeles András *Drámai események* című rendezését.⁴

Annak ellenére, hogy a rendszerváltást követően megtörtént a „forradalmi hagyomány” legitimációja,⁵ a magyar színház egészen a forradalom ötvenedik évfordulójáig nem reflektált explicit módon az ’56-os eseményekről alkotott értelmezésekben a ’89 után is megmutatkozó ellentmondásokra, ’56-nak a kollektív emlékezetben elfoglalt helyét érintő változásaira. A rendszerváltás utáni magyar színház előtt így egyszerre állt feladatként az egyre pluralizálódó forradalmi elbeszélések közötti eltéréseknek, anomáliáknak, valamint a forradalom eseményei körüli legendaképzéseknek a tematizálása.

Radnóti Sándor a *Kazamaták* című drámát elemző tanulmányában ’56 alapítóesemény-jellegét emeli ki, amelynek sarokköve a forradalom

amely „egyre erősebben számított a nézők kódrendszerére, s ez nemcsak a színházi formanyelvektől egyébként sem idegen szimbolikus megfeleltetéseket ragasztotta évtizedekig a nézési szokásokra, hanem a közösségi együttgondolkodás egyébként rendszerhű normáját is elvárta.” Ez az „óvatos-finom nyelvi játékként” is jellemzett színpadi kommunikáció tehát egy „olyan beavatott olvasatot igényelt, mely a befogadás jelenpillanatában szétválasztotta egyrészt a hangzó szöveget és a vizuális szöveget”, amelynek során már nem a dramatikus szöveg igazságértékének lehetősége, „hanem a színpadi reprezentáció egésze értelmezte a játékot”. A kettős beszéd tehát – mondja Jákfalvi Antoine Vitéz gondolatait némileg módosítva, a jelen témára lefordítva –, „a megmutatottat nem mondta ki”, inkább „a metatextus kereteit tágította, s ezzel nem a textus explikációját, hanem komplikációját állította a néző elé”. – JÁKFAI Magdolna, „Kettős beszéd – egyenes értés. A Kádár korszak színházáról”, *Alföld*, 2005/7, 65–75, 66, 73, 74.

⁴ A fentebb említett két előadást P. Müller Péter is kiemeli az *1956 újraértelmezései a Kádár-korszak drámaiban és színpadán* című tanulmányában, mint amelyek az ellenforradalmi narratívákkal szembehelyezkedve, árnyalt és összetett módon voltak képesek utalni a forradalom eseményeire, annak következményeire, kiemelkedően járulva hozzá a nyolcvanas évek közepén 1956 színházi újraértelmezéseihez. P. Müller ezen produkciók mellett jelen tanulmányában továbbá az 1970-es években fellépő írónemzedéknek az 1950-es éveket és 1956 kérdését tematizáló vagy érintő drámáit is kitüntetett jelentőségűnek tekinti, így elsősorban Nádas Péter *Találkozás és Temetés*, illetve Bereményi Géza *Halmi vagy a tékozló fiú* című műveit. P. MÜLLER, *i.m.*

⁵ A kérdéshez ld. GYÖRGY Péter, *Néma hagyomány*, Magvető, Budapest, 2000. – A „forradalmi hagyomány” kifejezést is a szerző használja.



tisztasága.⁶ Ez a fajta értelmezés a legtöbb alkalmi, évfordulós műben máig tartja magát, amelyek az '56-os forradalmat többnyire heroikus eseményként, pátosszal ábrázolják, annak legendás alakjait középpontba helyezve. E művek jellemző módon a történelmi hitelesség ideájából kiindulva egyetlen múltértelmezést tekintenek legitimnek, annak kizárólagosságát hangsúlyozzák, s ezáltal – Aleida Assmann fogalmából kiindulva – egyfajta monologikus emlékezetmodellt követnek.

Aleida Assmann *Az emlékezet átalakító ereje* című tanulmányában alapvetően kétfajta emlékezetmodellt különböztet meg.⁷ Monologikus elnevezéssel látja el azt a múlthoz fűződő viszonyt, amikor egy nemzeti közösség a negatív múltbeli tapasztalatokkal, traumatikus történelmi eseményekkel szembesülve három szerep valamelyikét ölti magára, és kizárólag a választott szerephez kapcsolódó tartalmakat közvetíti, illetve jeleníti meg. Ez a három szerep a következő lehet: 1. *a gonosz fölött diadal-maskodó győzelem*; 2. *a gonosznak hőiesen ellenálló harcos*, vagy 3. *az áldozat, aki védtelenül szenved el a gonosz kínzásait*.⁸ Ezt azért tartom fontosnak ismertetni, mert nézetem szerint az 1956-os eseményeket feldolgozó évfordulós művek nagy része hasonló emlékezetmodellt működtet. Ilyen például Vidnyánszky Attila 2006-os *Liberté* '56 és 2016-os *Tóth Ilonka*-rendezése, stb.⁹

⁶ RADNÓTI Sándor, „A sokaság drámája. Megjegyzések Papp András és Térey János színművéhez, kitekintéssel és visszatekintéssel”, *Holmi*, 2006/3, 394–406, 394.

⁷ Ezt a két emlékezetstratégiát aztán a *Rossz közérzet az emlékezetkultúrában* című könyvének – korábban önálló tanulmányként is megjelent – egyik fejezetében további három emlékezetmodellel is kiegészíti, amelyekről dolgozatom későbbi bekezdéseiben szólok részletesebben. – Aleida ASSMANN, „Négy modell a traumatikus múlttal való megbirkózásra”. Aleida ASSMANN, *Rossz közérzet az emlékezetkultúrában*, Múlt és Jövő, Budapest, 2016, 235–263.; Aleida ASSMANN, *From Collective Violence to the Common Future: Four Models for Dealing with the Traumatic Past*, www.yzu.am.

⁸ Aleida ASSMANN, „Az emlékezet átalakító ereje”, *Studia Litteraria*, 2012/1–2, 9–23, 16.

⁹ A fenti állításomat bizonyítja, hogy az említett előadások a forradalom eseményeit jellemzően egy domináns nézőpontból, a tragikum felől közelítik meg, s résztvevőinek hősiességét, áldozatiságát domborítják ki. Míg a *Liberté* '56 még egy szovjet katona és egy angol származású, Bécsben élő egyetemista lány kibontakozó szerelmén keresztül mutatja be az '56-os események október 23. és november 4. közötti időszakát, valamint a forradalom legendás alakjait (Nagy Imre, Kádár János, Maléter Pál, Jurij Vlagyimirovics



Fontosabb azonban az '56-os eseményeket közvetlenül tematizáló előadások azon iránya, amely a monologikussal szemben a dialogikus emlékezetmodellt követi, azaz „ugyanazt a traumatikus örökséget két vagy több szempontrendszer integrálása révén szemléli”,¹⁰ felmutatja az egymásnak ellentmondó emlékek sokféleségét,¹¹ s ezáltal lehetővé teszi a múlttal való szembenézést, amely „az emlékezés és a múlt terhével való kiegyezés tűfokán át vezet”.¹² Aleida Assmann a dialogikus emlékezést egyfelől a nemzeti emlékezeteket jellemző monologikus emlékezetmodellel szemben határozza meg, másfelől egy négyes emlékezetmodell-tipológia részeként tárgyalja. Eszerint a huszadik századi történelmi traumák kezelését – a monologikus típuson túl – alapvetően négyfajta emlékezetstratégia jellemzi: 1. a *dialogikus felejtés*; 2. az *emlékezni, hogy soha ne felejtünk*; 3. az *emlékezni, hogy túlüssünk rajta*; 4. és a *dialogikus emlékezés* nevezetű technikák.

Andropov), addig a *Tóth Ilonka* már a forradalom egy résztvevője, Tóth Ilona – a történelmi beszámolókból máig vitatott – alakját helyezi a középpontba, és mártíromságának, ártatlanságának bizonyítására fókuszál, kizárólagos rangra emelve az ezen értelmezésnek megfelelő történelmi narratívá(ka)t. Ez a fajta egynézőpontúság, ha más módon ugyan, de a *Liberté* '56-ban is megjelenik. Vidnyánszky 2006-os rendezése nem járul hozzá új tartalmakkal az '56-tal kapcsolatos tudásunkhoz, kollektív emlékezetünkhöz: ismert vélekedéseket, tényeket ismét, pusztán újrátűzve az '56-os események ikonikus alakjaihoz kapcsolódó tartalmakat, s behelyezkedik az '56-tal kapcsolatban régóta érvényben lévő közéleti, politikai diskurzusokba, azok közül választja ki a nézőpontjának legmegfelelőbbet. A *Tóth Ilonka*hoz hasonlóan nem ütköztet nézőpontokat, nem reflektál '56-nak a kollektív emlékezetben elfoglalt helyét érintő változásaira, a forradalmi elbeszélések közötti eltérésekre, anomáliákra, a nemzet, s ekképpen a nemzeti identitás megosztottságára, amely pedig az '56-os események vonatkozásában, figyelembe véve azok utótörténetét, értelmezéstörténetét, megkerülhetetlen kérdés. Nem teszi láthatóvá a jelen és a múlt találkozási felületeit sem, ezáltal pedig – akárcsak a *Tóth Ilonka* – nem tudja közelebb vinni a befogadót a múlt szóban forgó fejezetének komplexebb megértéséhez, az azzal való „megbékéléshez” (Tompai), azaz a múlt feldolgozásához. Fentebbi jellegzetességeik révén így Vidnyánszky említett rendezései a monologikus emlékezetmodell stratégiáit tükrözik vissza.

¹⁰ Uo. 18.

¹¹ Sennettet idézi ASSMANN, „Négy modell...”, *i. m.*, 256.; Richard SENNETT, „Disturbing Memories”. Patricia FARA – Keraly PATTERSON (eds.), *Memory*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, 10–26, 14.

¹² ASSMANN, „Az emlékezet átalakító ereje”, *i. m.*, 18.



Assmann a dialogikus emlékezés elnevezést ugyan elsősorban arra az emlékezetpolitikai gesztusra alkalmazza, amikor két vagy több állam a kölcsönös erőszak tapasztalatával közös történelmen osztozva, kölcsönösen elismeri saját bűneit és hozzájárulását a másik ország traumatizált történelméhez, empatikusan viszonyulva a másoknak okozott szenvedéshez,¹³ ám – ahogyan arra Assmann is utal¹⁴ – a nemzeti emlékezeteken belül is megjelenhetnek és működésbe léphetnek dialogikus emlékezetgyakorlatok: így például a diktatórikus rendszerekben elkövetett tettek tapasztalatának feldolgozásakor, amely utóbbiak természetesen nem minden szemtanú számára traumatikusak. Témámnál maradva, 1956 például – amint korábban említettem – a mai napig értelmezési harcok tárgya, de a Kádár-korszak traumatikus voltáról sincs osztársadalmi konszenzus, ezen időszakra a magyar társadalom tekintélyes része ugyanis a felemelkedés éveiként tekint.¹⁵ Az említett esemény és korszak így szemléletes példáját adja a nemzeti, s ekképpen a nemzeti identitás, a nemzeti emlékezet megosztottságának, sőt, az egyazon ideológiai, politikai csoporton belüli ellentétek és a kirekesztés szélsőséges jellegének is. Ekképpen ahhoz, hogy azok valóban feldolgozhatóvá váljanak, egy olyan, az Assmann által meghatározott dialogikus emlékezetstratégia alkalmazására van szükség, amely egyaránt elismeri vagy legalábbis elfogadja az „áldozati és tettesszempontokat”,¹⁶ illetve – ahogyan arra Assmann Richard Sennettet idézve rámutat – felmutatja az egymásnak ellentmondó emlékek sokféleségét, ami lehetővé teszi a „kellemetlen történelmi tények elfogadását”,¹⁷ az azokkal való szembenézést. A jelen tanulmányban vizsgált előadások a színházművészet eszközeivel éppen erre törekszenek, ekképpen emlékezőtechnikájukat Aleida Assmann nyomán dialogikusnak nevezem.

¹³ ASSMANN, „Az emlékezet átalakító ereje”, *i. m.*, 18.

¹⁴ Aleida Assmann Luisa Passerini nyomán rá is mutat arra, hogy a dialogikus emlékezés valójában a nemzeti emlékezetbe van „lehorgonyozva”, s egy nemzetek feletti perspektíva révén tud felülemelkedni a nemzeti határokon. – ASSMANN, „Négy modell...”, *i. m.*, 259.

¹⁵ FRITZ Gergely, „A történelem íve”, *Tiszatáj Online*, tiszatajonline.hu, 2014.10.22.

¹⁶ ASSMANN, „Négy modell...”, *i. m.*, 255–256.

¹⁷ ASSMANN, „Négy modell...”, *i. m.*, 256.



A dialogikus emlékezetmodell működésének assmanni leírásához hasonlóan fogalmazza meg Tompa Andrea is az általa műltfeldolgozóknak nevezett színpadi művek emlékezőtechnikáját. Tompa szerint az ilyen típusú előadások, drámák a múlt problematizálására, a jelen és a múlt közötti kapcsolat megértésére, a jelennek a múlttól való függőségére helyezik a hangsúlyt. Megteremtik „a különböző nézőpontok, perspektívák váltakoztatásának lehetőségét”, illetve a „műltértelmezések, »igazságok« egymásmellettiségét ábrázol[ják]”, és „új nézőpontok beemelésevel [...] nem a befogadó számára már ismert perspektívákat igazol[ják] vissza, hanem a meglévőket ütközteti[k], teszi[k] vizsgálat tárgyává.”¹⁸ Így az említett emlékezetmodellt követő műveket a következőkben műltfeldolgozó előadásoknak tekintem.

Ez a megközelítésmód a rendszerváltás utáni magyar színházban 1956 kapcsán elsőként kettő, a forradalom ötvenedik évfordulójának évében, 2006-ban bemutatott műben érvényesült: Papp András és Térey János *Kazamaták* című drámájában, amelyet ugyanebben az évben Gothár Péter rendezett meg a Katona József Színházban, illetve a Mohácsi testvérek és Kovács Márton kaposvári *56 06/örült lélek vert hadak* című előadásában. E produkciók ugyanis elsőként vállalkoztak arra, hogy közvetlenül beszéljenek 1956-ról, és reflektáljanak a róla alkotott beszámolókon konstruáltságára, sokféleségére, heterogenitására, az egyéni és kollektív emlékezetek különbségeire, s ezáltal a hozzá kapcsolódó tartalmak újragondolására ösztönözzenek.

Ezen előadásokat követően legközelebb azonban csak majdnem tíz évvel később, a hatvanadik évforduló körül és annak alkalmából készülnek újból olyan művek, amelyek a forradalom eseményeit valóban műltfeldolgozó igénnyel közelítik meg. 2015-ben megjelenik az '56-reprezentációknak színházi formanyelvét, kifejezőeszköz-használatát, történelemszemléletét, emlékezőtechnikáját tekintve az addigiaktól eltérő, új iránya, amelyet a PanoDráma Társulat jelölt ki a *Keserű boldogság*¹⁹ című felolvasószínházi

¹⁸ TOMPA Andrea, „Heldenplatz és Hősök tere”, *Színház*, 2013/2, 5–13, 8.

¹⁹ CSALOG Zsolt, *Keserű boldogság*, PanoDráma, rendezte: Ördög Tamás, bemutató: Katona József Színház, 2015.10.23.



produkciójával, s folytatott 2016-ban a *Pali*²⁰ és az *Exodus '56*²¹ című előadásokkal. Ehhez a vonulathoz csatlakozik továbbá az Örkény Színház Eörsi István börtönmemoárját színpadra állító *Emlékezés a régi szép időkre*²² című előadása is Polgár Csaba rendezésében. Habár az utóbbi előadás csupán egyetlen nézőpontot, Eörsi Istvánét érvényesíti, az általa elmesélt történetekkel, és a benne megjelenő figurák nézőpontjának felvillantásával maga is reflektál az '56-os események megítélésében megmutatkozó eltérésekre. Ha pedig elfogadjuk azt a nézetet, hogy az *interteatralitás*²³ révén a befogadó emlékezetében az egy színházkultúrán belül bemutatott előadások képesek kapcsolatba lépni egymással, és befolyásolni egymás értelmezését, megállapíthatjuk, hogy az Örkény Színház produkciója beleilleszthető a PanoDráma egyedi nézőpontokat, lezárt múltértelmezéseket egymás mellé helyező, ugyanakkor e gesztussal azok heterogenitására is reflektáló előadás-sorozatába.²⁴ A következő szakaszokban az említett művek emlékezőtechnikájának, történelemszemléletének, kifejezőeszköz-használatának vizsgálatán keresztül arra keresem a választ, hogy miként tudják azok működésbe hozni a már említett dialogikus emlékezetmodellt,

²⁰ PanoDráma, *Pali*, PanoDráma, rendezte: Lengyel Anna, bemutató: Katona József Színház, 2016.10.23.

²¹ PanoDráma, *Exodus '56*, PanoDráma, rendezte: Lengyel Anna, bemutató: Katona József Színház, 2016.11.04.

²² Eörsi István: *Emlékezés a régi szép időkre*, rendezte: Polgár Csaba, bemutató: Örkény István Színház, 2016. október 21.

²³ Imre Zoltán Jacky Bratton fogalmát követve a színházban megjelenő intertextualitást interteatralitásnak nevezi. A fogalom Bratton azon állításán alapul, amely szerint „minden egyes esemény, amelyet egyetlen színházi hagyományban adnak elő, többé-kevésbé függ egymástól”, ekképpen Imre szerint „minden egyes előadás maga is más előadásokból áll, más előadásokra utal. Így minden előadás csak intertextuális úton, azaz más előadások viszonylatában határozható meg.” IMRE Zoltán, *A nemzet színpadra állításai. A magyar nemzetiszínház-elképzelés változásának főbb momentumai 1837-től napjainkig*, Ráció, Budapest, 2013, 269, 271.

²⁴ Az említetteken kívül fontos továbbá megemlíteni a k2 Színház 2017-es *Holdkő* című előadását, amely szintén az 1956-os eseményeket műltfeldolgozó igénnyel megközelítő produkciók közé sorolható, amennyiben a számos '56-értelmezés és -beszámoló egymás mellé helyezésével az ezen eseménnyel kapcsolatos kollektív és egyéni emlékezetek sokféleségére reflektál.



és hogy miként válhat a színház a (sikeres) műltfeldolgozás terepévé. Elsőként a PanoDráma *Keserű boldogság, Pali és Exodus '56* című előadásait veszem górcső alá.

1956 dokumentumszínházi reprezentációi

PanoDráma: Keserű boldogság, Pali, Exodus '56

A PanoDráma említett előadásai olyan verbatim módszerrel létrehozott produkciók, amelyek '56-nak a Kádár-korszak erőszakos felejtéspolitikája által elfojtott „magántörténelmét”,²⁵ mikrotörténelmét keltik életre. Azoknak az egyéni történeteknek adnak hangot, amelyek a kollektív amnézia időszakában évtizedekig elhallgatásra ítéltettek, és az *oral history* csatornáiban éltek tovább. A három előadás nagyon különböző sorsokat, elbeszélői hangokat, perspektívákat villant fel. A *Keserű boldogság*ban Kari Györgyi adja elő Jancsó Livia visszaemlékezéseit a Csalog Zsolt *Doku 56* című kötetében azonos címmel megjelent interjú szövegét alapul véve. Az első szám első személyben előadott monológ annak elbeszélésére tesz kísérletet, hogy hogyan élte meg a nő a forradalom napjait az amerikai nagykövetség munkatársaként, milyen körülmények között gépelte le Mindszenty hercegprímás emlékiratait, s hogyan kínozták meg, vitték el munkatáborba, és internálták azért, mert lojális maradt munkatársaihoz, és nem vált besúgóvá. Míg a *Hétköznapi hősök* sorozat részeként bemutatott *Keserű boldogság* a forradalom egy, a Csalog-interjú elkészültéig arctalan maradó, ám annál fontosabb feladatokat ellátó szemtanúját helyezi a középpontba, addig a *Pali* már egy ismert közéleti személyiség és felesége életének epizódjait beszéli el. Az előadásban Szamosi Zsófia Maléter Pálné Gyenes Judith monológját adja elő, amelyet Garai Judit, Hárs Anna és Lengyel Anna a Maléter Pálnéval készített tizenöt órányi mélyinterjú szövegéből hozott létre, és sűrített másfél órás előadássá.²⁶ A *Pali* legalább

²⁵ György Péter kifejezése. – GYÖRGY, *i.m.*, 20.

²⁶ *Pali* címmel közölte Csalog Zsolt is *Doku 56* című kötetében Maléter Pálné Gyenes Judith portréját, amelyet a vele készített interjúk alapján alkotott meg. A *Pali* című előadás színlapján a készítők köszönetet is mondanak Csalognak, portréja azonban inkább csak inspirációs forrásként szolgált számukra, a PanoDráma elsősorban azokat a Gyenes Judithtal készített interjúkat veszi alapul, amelyeket Garai Judit, Hárs Anna és Lengyel Anna rögzített.



annyira szól Maléter Pálról, mint Gyenes Judithról, kettejük kapcsolatról, egymáshoz fűződő viszonyáról, a velük történetek értelmezéséről, s így szükségképpen az '56-os forradalomról, annak az egyéni életvilágokra gyakorolt hatásáról.

Mint láthatjuk, a *Pali* és a *Keserű boldogság* tehát „egyetlen tudat lezárt múltértelmezésében”²⁷ beszél el az '56-os forradalom eseményeit. Ha azonban a *Hétköznapi hősök* sorozat darabjaiként egymás mellé helyezzük őket, akkor úgy tűnik, hogy a PanoDráma a két egymástól különböző, egyedi történet színrevitelével az egyetlen történelmi eseménnyel kapcsolatos tapasztalatok, s ennél fogva a múltból alkotott beszámolók sokféleségére is reflektál. Ezt csak még jobban erősíti az *Exodus* '56 című előadásuk, amely az '56-os emigránsok számos különböző, egyéni szólamát helyezi egymás mellé. A szemtanúkkal készített, zömében az 1956-os Intézet Oral History Archívumából származó interjúkból szerkesztett felolvasószínházi előadásban a forradalom eseményeinek és a haza elhagyásának epizódjainak elbeszélése során a szereplők rendkívül heterogén módon értelmezik 1956-ot. A teljesség igénye nélkül, olyan történetek helyeződnek benne egymás mellé, mint például Gimes Juditnak és férjének beszámolója, amelyben a Gimes Miklóssal történeteknek is fontos szerep jut; a kalauz kisasszony története, aki az ÁVÓ-hoz beosztott sorkatonák mentésében segédkezett; annak a férfinak az elbeszélése, aki részt vett egy repülőgép eltérítésében és a fedélzeten utazó ávosok lemeszárlásában; vagy annak a gimnazistának a beszámolója, aki szinte észrevétlenül keveredett bele a forradalmi eseményekbe, majd emiatt néhány társával együtt disszidálnia kellett.

Az *Exodus* '56 tehát, amint azt a fentiek is mutatják, a „forradalom alulról jövő elbeszéléseinek”²⁸ ad hangot, nem hősie, kivételes emberi tettekről számol be, hanem a forradalmat átélő átlagembereket szólaltatja meg, s polifonikus történeteik, olykor radikálisan különböző nézőpontjaik, tapasztalataik hálójában rajzolja fel 1956 képét. Az ország elhagyásáról,

²⁷ Herczog Noémi kifejezése az *Emlékezés a régi szép időkre* című előadás kapcsán. HERCZOG Noémi, „A mítoszleszámoló”, *Élet és Irodalom*, LX/44, (2016) 23.

²⁸ Radnóti Sándor megfogalmazása Papp András és Térey János *Kazamaták* című drámája kapcsán. RADNÓTI, i.m., 396.



a menekülttáborokról, és a külföldön – általában – kiszolgáltatottságban töltött első napokról, hetekről, hónapokról szóló beszámolók nyomán ugyanakkor a néző könnyen párhuzamot vonhat a kortárs világ eseményeivel, így például a Magyarországra is begyűrűző menekültválsággal és az azzal kapcsolatos reakciókkal is. Az *Exodus* '56 ekképpen nem csak a történelmi múlt eseményeivel való viszonyba lépés lehetőségeit teszi témájává, hanem a jelen eseményeit is új aspektusból láttatja. Egyszerre alakítja a néző múltrol és jelenről való gondolkodását.

A különböző múltértelmezések, beszámolók egymás mellé helyezése, ütköztetése, amint korábban már említettem, a műltfeldolgozó előadás létrejöttének egyik feltétele, hiszen ez teszi lehetővé, hogy a befogadó viszonyba, dialógusba lépjen a múlttal. Ráébredve a valóság többféle értelmezési lehetőségére, megkérdőjelezheti az adott eseménnyel kapcsolatos korábbi előfeltevéseit, s árnyaltabban kezdhet el gondolkodni arról, új vagy más perspektívából szemlélheti azt, új összefüggéseket ismerhet fel, miközben elfogadja többféle igazság egyidejű létezését. Nem véletlenül válhatott az *oral history* a PanoDráma '56-os tematikájú dokumentumszínházi előadásainak elsődleges forrásvidékévé, hiszen az már eleve magában hordozza a nézőpontok, az értelmezések sokszínűségét, teret engedve „a tapasztalatok összevetésének, a megismerés egyre szélesedő folyamatának.”²⁹

A szóbeli beszámolók és azok sokfélesége kapcsán ugyanakkor itt is felvetődnek a dokumentum- és verbatim színházi előadások kapcsán rendre felmerülő olyan kérdések, miszerint mennyire hitelesek, tényszerűek a felhasznált dokumentumok, visszaellenőrizhetők-e egyáltalán azok, amiket tényeknek tekintünk,³⁰ mennyire tekinthetők hitelesnek a szemtanúk beszámolóit, mennyire képesek/képesek-e eredeti formájában megragadni az átélt eseményeket. A valóság és fikció, tapasztalat és reprezentáció kérdését ebben az esetben bonyolítja, hogy az emlékezés szelektív, rekonstruktív,

²⁹ UDVARNOKY Virág, „Szóbeszéd vagy történelem? Az oral history értelmezési lehetőségei”, *Replika*, 2007/9, 27–31, 30.

³⁰ E kérdést Deres Kornélia teszi fel a dokumentumszínházi előadások kapcsán a *Miért róluk szól? A dokumentarista színház szereplői* című cikkében. Ld.: DERES Kornélia, „Miért róluk szól? A dokumentarista színház szereplői”, *Színház*, 2012/11, Melléklet: Újrahasznosított valóság a színpadon, 8–10, 9.



retrospektív természete és a vele szorosan összefüggő felejtés aktusa révén a múlt eredeti formájában sohasem jeleníthető meg, beszélhető el. Az emlékezéshez tehát már eleve hozzátartozik a múltbeli történetek értelmezésének, narratívába rendezésének, az egyéni életút eseményei között történő elhelyezésének aktusa.³¹ Ennélfogva a szemtanúk mindig csak a múlt újraalkotására, újramondására tehetnek kísérletet – a megélt esemény és annak elbeszélése közötti időbeli távolság és az átéltek egyéni, szubjektív értelmezése függvényében kisebb-nagyobb módosításokkal, esetleg torzulásokkal.

A PanoDráma *Pali* című előadásában Szamosi Zsófia Gyenes Judith szerepében az előadás legelején arról beszél, hogy – mint azt többen is megjegyezték már neki – ő mindig ugyanazt mondja, a történetekhez nem tesz hozzá, nem „tupírozza” azokat fel, amely kijelentés természetszerűen az elbeszéltek hitelességét kívánja bizonyítani. Anélkül, hogy ezt kétségbe vonnánk, nem tekinthetünk el egyfelől attól, hogy az előadásban elbeszélte történet – a *Keserű boldogság* és az *Exodus* '56 beszámolóíhoz hasonlóan – rendkívül személyes és szubjektív. Benne az '56-os forradalom eseményei, és annak következményei Maléter Pál és Maléter Pálné közös életútjának részeként, s óhatatlanul főszereplőjeként, aktív alakítótényezőjeként kerülnek elbeszélésre, a szeretet, a gyász, a nosztalgia érzéseinek szűrőjén keresztül. Gyürky Katalin az előadásról írott kritikájában egyenesen érzelmfolyamnak nevezi az előadásban megjelenő „történet- és történelemmesélést”, amely a konkrét tényeket ugyan megőrzi, de elsősorban nem azokra koncentrál, inkább „szubjektív benyomásokból, hangulatokból, női megérzésekből” áll.³²

³¹ Gyáni Gábor egyenesen azt állítja, hogy eleve „nem is beszélhetünk megtörtént tényekről sem, mert ezek is valójában a múlt narratív formában előadott beszámolóí.” [...] [T]ermészetét tekintve így tehát nincs érdemi különbség a források adta beszámolók, valamint a történetek által az idő nagyobb távlatából rögzített beszámoló között, bár persze mindkettőnek más a funkciója és ugyanakkor eltérnek egymástól a hermeneutikai meghatározottság tekintetében is, mivel eltérő időhorizont kapcsolja őket az eseményekhez.” – GYÁNI Gábor, *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*, Napvilág, Budapest, 2000, 136.

³² GYÜRKY Katalin, „Érzelmvezérelt történelem”, *Alföld Online*, alfoldonline.hu, 2017.03.29.



Az elbeszélés személyességének megteremtése természetesen nagyban függ a Gyenes Judithot megformáló színésznőtől, Szamosi Zsófiától, aki azokra a legapróbb emberi reakciókra is nagy figyelmet fordít, amelyek egy részét vélhetően az interjúzás során figyelték meg az alkotók, és emelték át az előadásba. Ilyenek többek között az elérzékenyülés, a kellemetlen, traumatikus emlékeknél való megtorpanás, az elhallgatás pillanatai. Például az ávósok általi házkutatás során elszenvedett fizikai bántalmazás, amelyről elkomorodva, elrövedve csupán néhány szót ejt, majd a „nagyon rossz emlék” mondattal gyorsan le is zárja. Vagy az előadás elején az a jelenet, amelyben férje exhumálását és holttestének látványát próbálja meg leírni, majd megrendülve azt mondja: „nem tudok erről beszélni”. Az elbeszélő továbbá egészen konkrétan is reflektál arra, hogy az átélteket éppen azok intimitása miatt bonyolult elmesélni. Egy ponton például a következőt mondja: „Erről olyan nehéz beszélni, hiszen ez az embernek annyira a magánügye.”

Az elmondottak személyességét, intimitását a térszervezés csak még jobban erősíti. A *Pali* a Katona József Színház Sufni nevű, szűk pincehelyiségében kerül előadásra, amelynek színpadán mindössze egy asztal, egy szék és egy kopott állólámpa található. Az asztalon pedig olyan személyes tárgyak, mint Maléter Pál bekeretezett fiatalkori arcképe, egy öröknaptár, egy kis csésze, amelyből az elbeszélő teát/kávét kortyolgat, egy táskarádió, amelyből ötvenes éveket idéző zene szól, és egy hamutál, amely tárgyak mind vagy a férjet idézik, vagy annak felidézésében segítik az elbeszélőt és egy esetben a nézőt is. Az esküvőjükről szóló beszámolót követően Gyenes (Szamosi) a villanyok felkapcsolása után egy erről készített fényképet és Maléter arcképét adja körbe a nézők között, mintegy illusztrálva az addig elmondottakat. Utólag még a dohányzás is mintegy a férj emlékét megidéző aktusként tűnik fel, hiszen kiderül, hogy „Pali” is dohányzott, és az ő tiszteletére az egykori feleség mindig elszív egy cigarettát, amikor kimegy a Rákoskeresztúri temető 301-es parcellájához, ahová Malétert Gimes Miklóssal összedrótózva titokban temették el.

Az említett tárgyak a háttér falon futó (mozgó)képekkel együtt teremtik meg az emlékezés terét. A felvételek előbb egy régimódi szobabelsőt ábrázolnak, amit a díszlet kiegészítéseként is szemlélhetünk, ezt követően



az '56-os forradalomról készült korabeli fotográfiákat mutatnak, majd lassítva egy idősebb női kéz mozdulatait követik, amint egy férfi órát tart kezében, és eljti azt; aztán a második beszélőn közösen elfogyasztott narancs máig megőrzött, megkeményedett héját rögzítik, míg végül a felvételeken ott áll a néző előtt Gyenes Judith is, mosolyogva, önmaga tükrképével szembenézve.

A fekete-fehér felvételek, fotók egyszerre teszik megfoghatóbbá, elképzelhetőbbé Maléter és Gyenes alakját, hangsúlyozzák az elmondottak személyességét és a múlt iránti nosztalgiát, ám utóbbinak köszönhetően egyúttal el is távolítják a nézőt a látottaktól, hallottaktól. Tudatosítják ugyanis az elbeszélte tapasztalatoktól való távolságát, szemlélődő pozícióját, és ráirányítják a figyelmet „a dokumentumtörténet birtokosa és az azt (re)prezentáló színész között megnyíló percepciók rés”-re,³³ az elbeszélés közvetítettségének tényére. Ez utóbbi még élesebben jelenik meg a *Keserű boldogságban* és az *Exodus* '56-ban, amelyek a monológ műfajából adódó formanyelvi sajátosságok és a szövegkönyvből történő felolvasás révén már eleve magukban hordozzák a közvetítettséget, valamint a színész és az általa megformált alak különbözőségét. Ezt ráadásul a *Keserű boldogságban* Kari Györgyi távolságtartó, tárgyilagos előadásmódja, valamint az *Exodus* '56 néhány elbeszélésének hasonló stílusú prezentációja csak még jobban felerősíti, nem beszélve a vetítővászonon itt is megjelenő, a forradalmat és az '56-os menekülteket ábrázoló fotókról. E ponton pedig ismét visszajutunk a dokumentum- és verbatimszínjázi előadásokban szereplő szemtanú-beszámolók szerkesztettsége/eredetisége kapcsán felvetődő kérdésekhez.

Érdemes itt visszakanyarodnunk Gyenes Judithnak (Szamosi Zsófia) a saját történetmondásának mindenkori azonosságáról megfogalmazott, azon – fentebb már idézett – állítására is, amely szerint ő mindig ugyanazt meséli. Ennek kapcsán figyelembe kell vennünk azt, hogy az általa mindig ugyanúgy elbeszélte történet még akkor is, ha a szemtanú élményanyagából teremődött, akkor is az emlékezet archívumaiból történő előzetes válogatás és szerkesztés alapján jött létre, tehát a múltban átéltek egy utólagos

³³ Deres Kornélia megfogalmazása Kelemen Kristóf *Miközben ezt a címet olvassák, mi magukról beszélünk* című előadása kapcsán. DERES Kornélia, „Magukról bizony”, *Színház Online*, www.szinhas.net



értelmezése, konstrukciója. Ezt a kérdéskört csak tovább árnyalja, hogy a PanoDráma előadásainak forrása olyan, a szemtanúkkal készített sokórányi interjúanyag, aminek a színpadra kerülve óhatatlanul keresztül kellett mennie különféle szerkesztési eljárásokon, még akkor is, ha ez a hozzáírást nem, pusztán a törlés, húzás és az esetleges újrendezés műveleteit foglalja magába. A *Keserű boldogság* esetében a kérdést csak tovább bonyolítja, hogy az előadás forrásaként szolgáló szöveg egy a Csalog Zsolt *Doku 56* kötetében megjelenő doku-portré, azaz a dokumentumpróza műfajába sorolható mű, amelyben a szemtanú által elmondottak szerkesztettsége már az irodalmi konvencióknak való megfelelési elvárás miatt is természetszerűleg nagyobb mértékű, mint a másik két szöveg esetében. A portré alapjául szolgáló, az *oral history* technikájával készült interjú esetében ráadásul Gyáni Gábor meghatározása szerint már eleve „erőteljes a kívülről irányítottság, hiszen a kérdező a társadalmat közvetlenül és személyesen is megjeleníti, és folyton érezteti annak jelenlétét.” Ennélfogva „szó sincs autonóm emlékezőről, hiszen ebben az interaktív folyamatban a kérdező maga is előlép szövegszerkesztővé, és ezt a szerepet megosztja az interjúalanyával.”³⁴ Csalognál az interjú kazettára rögzített szövege továbbá Soltész Márton meghatározása szerint a (1) meghallgatás, a (2) visszahallgatás, a (3) lejegyzés, az (4) olvasás, a (5) szegmentálás, az (6) írás, az (7) újraolvasás, az (8) újraírás fázisain³⁵ halad keresztül, mire létrejön belőle a végső dokumentumelbeszélés. Ez pedig ismétleten a szöveg szerkesztettségére, a szerzői beavatkozásra irányítja a figyelmet.

A PanoDráma előadásaiban szereplő szemtanú-beszámolók efféle konstruáltsága, fikcionális jellege és már korábban említett szubjektivitása, személyessége ekképpen a következő kérdéseket vetheti fel: mit tudhatunk meg a szemtanúk beszámolóit által a valóság bizonyos eseményeiről, jelen esetben az '56-os forradalomról? „[A] valóság milyen minősége és síkja ismerhető meg a szubjektív dokumentumokból?”³⁶ Egyáltalán: a PanoDráma miért éppen ezeket a történeteket, dokumentumokat választhatja a hatvanadik évfordulón az 1956-os események tematizálásához?

³⁴ GYÁNI, *i. m.*, 143.

³⁵ SOLTÉSZ Márton, *Csalog Zsolt*, Argumentum, Budapest, 2015, 166.

³⁶ GYÁNI, *i. m.*, 128.



Amint az az eddig elmondottakból is kirajzolódik, a *Keserű boldogság*, a *Pali* és az *Exodus* '56 beszámolóí, ha egyetlen sorozat részeként szemléljük őket, nem 1956 átfogó és egységes narratívájának megalkotására vállalkoznak, nem jelölnek ki egyetlen autentikus értelmezést, éppen ellenkezőleg: az '56-hoz kapcsolódó kollektív emlékezetünket alkotó sokféle egyéni emlékezetet helyezik egymás mellé, s adják meg számukra az egyenlőség rangját. Ez a gesztus pedig különösen fontos egy olyan történelmi esemény esetében, mint 1956, amely kezdettől fogva az emlékezés és felejtés átgondolt politikáján keresztül értelmeződött, olyan egymásnak ellentmondó múltreprezentációk horizontjában, amelyek mindegyike kizárólagosságra tart/tartott igényt, s az aktuális politikai hatalom érdekeinek megfelelően változott.

A PanoDráma előadásai nem ezen hivatalos értelmezések, jól ismert történelmi beszámolók mellett kívánnak állást foglalni, s ezáltal az '56-tal kapcsolatos emlékezetpolitikai csatározásokból is kivonják magukat. '56 személyes és szubjektív narratíváinak elbeszélésével sokkal inkább az egyénre koncentrálnak, arra, hogy a történelmi események hogyan válnak az egyéni élettörténet részévé, annak egyik főszereplőjévé, hogyan alakítják, s határozzák meg azt. Egyszerre villantják fel az egyénnek egy kiemelt (történelmi) eseményhez való viszonyát, valamint utóbbinak az egyén önazonosságának felépítésében betöltött szerepét. S természetszerűleg mutatnak rá az egyéni és kollektív emlékezet közötti elválaszthatatlan kapcsolatra is. Bennük ugyanis a hivatalos történelmi beszámolókból ismert tények keverednek azok egyéni megtapasztalásával, és értelmezésével, miközben az élettörténet más epizódjai és szereplői is a történet legalább ennyire fontos alkotóelemeivé válnak. Hiszen, ahogyan arra Dee Heddon Bahtyint idézve rámutat, az „én sohasem önálló konstrukció, mivel az én már mindig eleve egy viszony.” Más szavakkal: lehetetlen elmondani egy történetet valakinek az életéből az abban mások által betöltött szerepek elbeszélése nélkül.³⁷ Így például a Jancsó Livia (Kari Györgyi) monológiájában kirajzolódó élettörténet részeként fontos

³⁷ Dee HEDDON, „Beyond the Self. Autobiography as Dialogue”. Clare WALLACE (ed.), *Monologues. Theatre, Performance. Subjectivity*, Litteraria Pragensia, Prague, 2013, Kindl ed., 2687.



szerep jut többek között Mindszenty hercegprímásnak, a munkatábor kedves és goromba női őreinek, a táborba elhurcolt, vidámságát azonban minden helyzetben megőrző apácának, illetve az internálás epizódjai során Eszti néninek, a szomszédasszonynak és az ezen szereplők élettörténetét alkotó mikrotörténeteknek. Az *Exodus* '56 egyes történeteiben pedig – a *Pali*hoz hasonlóan – a családtörténeti adalékok is különösen fontosak válnak. Benne a haza elhagyásának elbeszélése mellett egyszerre rajzolódik ki az elbeszélőnek a családtagokhoz, és utóbbiaknak a hozzátartozó emigrációjához való viszonya.

Míg a *Keserű boldogság* és az *Exodus* '56 egyértelműen az '56-os eseményekre, és annak következményeire, a megtorlásokra, fizikai, lelki bántalmazásokra, a munkatáborra, az internálásra, az emigrációra helyezi a hangsúlyt, addig a *Pali*, amint korábban már említettem, Maléter Pál és Gyenes Judith közös történetének részeként beszéli el a forradalom kettejük élete szempontjából fontos epizódjait, majd annak következményeit. Az előadás első fele családtörténeti epizódok bevonásával megismerkedésük, szerelmük történetét helyezi a középpontba, ehhez csatlakoznak aztán az '56-os események, Maléter Pál ebben való szerepvállalása, majd tököli letartóztatása, a feleség erre adott érzelmi reakciói. Annak elbeszélése, hogyan élte meg Gyenes Judith azt, hogy egy év alatt mindössze kétszer mehetett be férjéhez beszélőre, hogy milyen volt e két találkozás, hogyan dolgozta fel férje halálhírét, majd kihantolását, s hogy milyen negatív megkülönböztetésben részesült Maléter Pálnéként férje forradalmi szerepvállalása miatt a munkakeresés és -vállalás során.

A PanoDráma előadásáiban elbeszélt történetek tehát egyszerre láttatják „az egyént, mint individuumot és az egyén helyét, szerepét, reakcióit a társadalomban.”³⁸ S a *Keserű boldogság* és a *Pali* esetében egyszerre alkalmasak az egyén életpályájának megismerésére, és egyúttal „a mindennapi élet egyéni dimenzióinak felfejtése során megmutatkozó mentalitástörténeti, társadalomtörténeti korrajz árnyalására, beállítódások, cselekvési irányok, lehetőségek és gondolkodási sémák megmutatására.”³⁹ S éppen ebben rejlik ezen beszámolók fontossága: egyedi nézőpontjaik révén

³⁸ UDVARNOKY, *i.m.*, 29.

³⁹ UDVARNOKY, *i.m.*, 28.



összetettebbé teszik az 1956-ról, az azt megelőző évekről, valamint az azt követő évtizedekről való, az intézményes mnemotechnika és történelemírás által irányított tudásunkat, megakadályozzák, hogy az előbbiektől rögzített tartalmak és előfeltevések mentén gondolkodjunk az említett korszakról, és azt, hogy az 1956-os eseményeket stabil tartalmakkal rendelkező „hideg” történelmi tényekként kezeljük. Ahogyan arra Maurice Halbwachs nyomán Jeffrey K. Olick és Joyce Robbins rámutat,

a történelem az a múlt, amelyhez nem fűz már [minket] „szerves” kapcsolat – az a múlt, mely már nem képezi életünk fontos részét –, míg a kollektív emlékezet az [...], mely alakítja identitásunkat.

Továbbá megállapítják, hogy „[a]z emlékezet elkerülhetetlenül átadja a helyét a történelemnek, amint elveszítjük a kapcsolatot a múltunkkal”.⁴⁰

A PanoDráma társulat előadásainak egyik nagy erőnye nézetem szerint az, hogy a kollektív emlékezetet alkotó kommunikatív emlékezet hatókörébe tartozó, azaz még élő szemtanúktól származó szóbeli, '56-os beszámolók felidézésével mintha éppen ezt, az imént leírt folyamatot kívánnák késleltetni, rámutatva arra, hogy az élénk, személyes emlékezés által még igenis van lehetőségünk arra, hogy élő kapcsolatot tartsunk fenn a múltunk ezen fejezetével. A *Keserű boldogság*, *Pali* és *Exodus '56* című előadások ráadásul a személyes, szubjektív beszámolóik, és az azokban megjelenő egyedi nézőpontok és sors történetek felvillantása révén képesek arra is, hogy azon generációk számára is segítsenek közvetlenebb, személyesebb kapcsolatot kialakítani a történelmi múlt szóban forgó epizódjával, akik nem rendelkeznek arról közvetlen emlékekkel, s ennél fogva hajlamosak lehetnek az 1956-os eseményeket egzakt és/vagy absztrakt történelmi tényeknek tekinteni. Az említett előadások a szemtanúk beszámolóinak egymás mellé helyezésével továbbá ráébresztik a nézőt az 1956-tal kapcsolatos tapasztalatok, értelmezések, igazságok sokféleségére, s egyidejű jelenlétére. Ezáltal pedig közelebb vihetik ahhoz, hogy árnyaltabban

⁴⁰ Jeffrey K. OLICK – Joyce ROBBINS, „A társadalmi emlékezet tanulmányozása: a »kollektív emlékezettől« a mnemonikus gyakorlat történelmi szociológiai vizsgálatáig”, *Replika*, IX/37, (1999) 19–43, 23.



gondolkodjon az említett történelmi eseményről, tehát jobban megértse azt. A PanoDráma 1956-ot tematizáló előadásai ekképpen pedig – nézetem szerint – komoly lépéseket tesznek a történelmi múlt egy traumatikus fejezetének feldolgoása felé.

Az emlékezés (ön)iróniája

Eörsi István: Emlékezés a régi szép időkre, Örkény István Színház

Az '56-ot tematizáló, 2016-ban bemutatott évfordulós színpadi művek fontos darabjai közé tartozik az Örkény Színház *Emlékezés a régi szép időkre* című előadása is, amely több szempontból is rokonságot mutat a PanoDráma Társulat elemzett produkcióival. Egyfelől monodramatikus formája, életrajzi, anekdotikus jellege és a szemtanú mint én-elbeszélő beszámolójának dramatizálása, szcenírozása, másfelől pedig múltfeldolgozó igénye révén. Az *Emlékezés a régi szép időkre* a *Palíhoz* és a *Keserű boldogság*-hoz hasonlóan egyetlen nézőpontot (a Znamenák István által megformált Eörsi Istvánét) érvényesít(i), ugyanakkor a benne elbeszélte történetekkel, és a felidézett figurák nézőpontjainak felvillantásával, önironikus, önreflexív elbeszélői attitűdjével az '56-os események értelmezéseinek sokféleségére, eltéréseire is reflektál.

Amint arra korábban a PanoDráma előadásai kapcsán is utaltam, az egyetlen eseménnyel kapcsolatos múltértelmezések különbözőségeinek megmutatása és legfőképpen elfogadása már önmagában is egy, a múlt feldolgozására irányuló fontos lépésnek tekinthető, amelyhez az *Emlékezés a régi szép időkre* című előadásban olyan további gesztusok csatlakoznak, mint az emlékezés és felejtés szoros összefonódására, a múlt elbeszélhetőségének nehézségeire, a múltnak a jelen felől való megalkotottságára és az élettörténeti elbeszélések konstruáltságára tett reflexiók, amelyek által az előadás a kiindulópontul szolgáló Eörsi-mű műfajának, a memoárnak a kritikáját is adja. Amennyiben már a PanoDráma dokumentumszínházi produkcióinak elsődleges forrását adó szemtanú-beszámolók és a *Keserű boldogság* alapjául szolgáló dokuportré műfajának esetében is problematikusnak tekintettük az elmondottak valósággal való azonosíthatóságát és azok hitelességét, annyiban Eörsi



Emlékezés a régi szép időkre című börtönmemoárjának esetében is így kell tennünk. A memoár szerzőjének egyfelől egy sor irodalmi konvenciónak kell megfelelnie a megélt múlt történeté szervezése során, amely történet, művészi produktumról lévén szó, természetsszerűleg tartalmaz(hat) fikcionális elemeket is. Másfelől, mivel a szerző a művét nyilvános közlésre szánja, Gyáni Gábor szerint „olyan »strukturált énkép» (*Niedermüller Péter*) szólal meg [benne], amely igyekszik megfelelni az aktuális társadalmi konvencióknak” is.⁴¹ A memoár ekképpen „az életútnak az identitásteremtés érdekében utólag megkonstruált olyasféle narratívuma,”⁴² amelynek sem én-elbeszélője nem azonosítható maradéktalanul a memoár szerzőjével, sem az általa elbeszélte tapasztalatok a valóság eseményeivel. Még ha a memoárszerző a múlt legpontosabb rekonstrukcióját tűzné is ki céljául, az emlékezet korábban ismertetett természete, működése miatt kudarcot vallana, hiszen utóbbinak köszönhetően a múlt eseményei előzetes válogatás, rendszerezés, értelmezés, nyelvi és stilisztikai műveletek után a jelen horizontjából szerveződnek elbeszéléssé.

A szerkesztettség, konstruáltság kérdése a memoárt feldolgozó előadás esetében ráadásul további rétegekkel gazdagodik. Egyfelől, ahogyan arra Bertolt Brecht is rámutat, „a színház mindent színháziasít”,⁴³ azaz fikcionalizál; az eredeti mű a színház fikciós közegébe kerülve, annak kifejezőeszközein keresztül új jelentéstartalmakat nyerhet, valamint „elkerülhetetlenül a teatralitás médiumát fogja reprezentálni.”⁴⁴ Másfelől a dramaturgok, Ari Nagy Barbara és Bagossy László komoly szerkesztési műveleteknek (törlés, hozzáírás, újrendezés) vetették alá a memoár több, mint kétszáz oldalas szövegét, amelyet másfél óra alatt elmondható színpadi monológgyá sűrítettek.

Az előadásban a Znamenák István által megformált Eörsi beszéli el 1956-os letartóztatásának körülményeit és az 1960-ig tartó börtönévek tapasztalatát. Polgár Csaba a térválasztással és -kezeléssel már eleve megteremti a háttérrel a börtön fojtó léttapasztalatának felidézéséhez. Eörsi

⁴¹ GYÁNI, *i. m.*, 143.

⁴² GYÁNI, *i. m.*, 142.

⁴³ P. MÜLLER Péter, *A színház megújítása – Színházi tanulmányok*, Kronosz, Pécs, 2015, 47.

⁴⁴ Uo.



(Znamenák)⁴⁵ az Örkény Színház Shure Stúdiójának előterébe érkezik meg, s itt kezdi meg történetmesélését, majd amikor eljut letartóztatásának körülményeihez, beinvitálja a közönséget a színházterembe. A bejárat felett díszelgő, piros lufikból kirakott 1956-os évszám finom iróniával jelzi az ünnep évfordulós jellegét, hogy aztán a patetikus megemlékezés helyett egy önkritikával és önreflexióval teljes múlttal való szembenézést kínáljon fel a néző számára. A színházterem duplaszárnyú ajtajait az elbeszélő a Gyűjtőfogház tapasztalatainak elbeszéléséig nyitva hagyja, szabad rálátást engedve így az utcára, majd nem sokkal később éles kontrasztként az ajtók bezárásával mind a játékeret, mind a néző látóterét minimálisra szűkíti, ezzel is megidézve a börtönlét bezártságélményét. A Shure Stúdió színpada az előadás másfél órája alatt heterotopikus⁴⁶ helyszíneként egyszerre önmaga, azaz színpadi tér, ahol a Znamenák által megformált Eörsi a nézőnek történetet mesél, és egyszerre idézi meg azokat a büntetőintézeteket, ahol az író raboskodott, azok börtöncelláit, vallatósobáit, valamint egy esetben a rabomobil teljes sötétség uralta helyszínét. Az elbeszélő ehhez illeszkedve meglehetősen szegényes díszletek között adja elő történetét: a színpadon egy szék, egy asztal és utóbbin egy lámpa található, amely erős fényével a vallatás-jelenetek felidézésének eszköze. Ezen kívül a teret temérdek piros, fehér, zöld színekben pompázó lufi tölti be, amelyek kipukkasztása egyszer lövések hangját idézi, máskor a letöltendő évek megnövekedett számának megfelelő mennyiségű száll fel belőlük a magasba, harmadszor pedig lelógó ezüst szalagjaikkal börtönrácsokra emlékeztetnek.

A produkcióban egyén és történelem viszonya alulnézetből⁴⁷ tárul fel, ami nagyban köszönhető Eörsi (Znamenák) kíméletlenül önironikus,

⁴⁵ A továbbiakban a fenti módon jelzem a Znamenák István által eljátszott Eörsi-karaktert.

⁴⁶ Michel Foucault a *Más terekről* című tanulmányában a színházat heterotopikus térnek tekinti. A heterotópiának ugyanis nézete szerint „hatalmában áll ütköztetni több teret egyetlen valós helyen, több olyan helyszínt, melyek önmagukban inkompatibilisek. Így lehetséges, hogy a színház négyszögletes színpadán egymást követheti egy sor olyan hely, melyek egymástól idegenek.” Michel FOUCAULT, „Más terekről. Heterotópiák”, *Exindex Online*, exindex.hu.

⁴⁷ Fritz Gergely is utal erre a fajta ábrázolásmódra az *Emlékezés a régi szép időkre* című előadásról írott kritikájának címében. Ld.: FRITZ Gergely, „A másik ’56, avagy a forradalom alulnézetből”, *Tiszatáj Online*, tiszatajonline.hu, 2018.02.04.



önreflexív elbeszélői attitűdjének. Ez az attitűd teszi lehetővé azt, hogy Eörsi (Znamenák) a múlt eseményeit, saját tetteit, egykori gondolkodási irányait és ideológiai beállítottságát a maguk összetettségében szemlélje. S ez akadályozza meg azt, hogy hőroszi magaslatokba emelje saját alakját, amellyel egyúttal eleget tesz a börtönben kivégzett jó barát, Angyal István végakarátának, aki arra kérte: ne engedje, hogy az utókor hőst csináljon belőlük, a forradalom résztvevőiből. Eörsi (Znamenák) ennek megfelelően nem hallgatja el a saját megítélése szempontjából negatívnak tetsző, kínos életepizódokat sem. Így például azt, hogy feleségét magzatelhajtásra kérte, hogy elejét vegye költői karrierje akadályoztatásának, azt, hogy a börtönéveket követően „elszabadult poligám természete”, s ennek példái azok a beismerések is, amelyek az ötvenes évek elején Rákosi iránti, és október 30. előtt Kádár iránti rokonszenvéről adnak számot. Az önirónia magaskiskolája az a jelenet, amikor Eörsi (Znamenák) kínos fejkargatások és arckifejezések közepette az előadás egy pontján magnóról lejátszsa a Rákosi tiszteletére írott versének megzenésített változatát, amelyben csak „Apánk”-nak nevezi az egykori kommunista vezetőt, valamint azok a jelenetek is, amikor a börtönben írott, bevallottan sikerületlenebb verseit olvassa fel játékosan, szándékosan hangsúlyozva a bennük szereplő kínrímeket.

A saját hibák be- és elismerésével az előadás és annak elbeszélője komoly lépést tesz az '56-os eseményekkel, és az azok következményeivel való szembenézés felé. De a múlt feldolgozására irányuló fontos gesztusnak tekinthető már maga az elbeszélői nézőpont megválasztása is. Az előadás, B. Kiss Csaba kritikáját idézve, „a kifejezetten sokszínű, és ezért ellentmondásos és mind a mai napig értelmezési harcok tárgyaként szereplő '56-os forradalmat egy egyre inkább félretolt és háttérbe szorított aspektusból mutatja be.”⁴⁸ Eörsi (Znamenák) ugyanis a kommunista ideológia elkötelezettjeként számol be a börtönévek tapasztalatáról, és ebből a perspektívából láttatja az '56-os forradalmat is. Ennek megfelelően a börtönt eleinte szellemesen, lenini hasonlattal csak a „kommunisták egyetemé”-nek nevezi, és kalandnak fogja fel: „új helyzetek, próbatételek. [...] Egész jövőm attól függ, hogy itt hogyan vizsgálom”

⁴⁸ B. Kiss Csaba, „Pokolbéli víg napok”, *7 óra 7 Online*, www.7ora7.hu, 2016.11.02.



– mondja. Majd a különböző magyarországi büntetőintézetekben (a Fő utcai Gyűjtőfogházban, Vácon, Márianosztrán) megélt tapasztalatok elbeszélésének előrehaladtával egyre inkább a kezdeti hitek, előfeltevések, remények összeomlásának és megdöbbenő felismeréseknek a hálójában találja magát. Az elbeszélő mint meggyőződéses kommunista kijelenti, hogy november 4-én hajnali 5 óráig, Nagy Imre beszédéig őszintén hitt a forradalom győzelmében, abban: „hogy jön egy igazságos, önigazgatásos szocializmus”, s hozzáteszi, hogy ezután történt mindaz, amiért lecsukták: „röplapozás, tüntetésszervezés, illegális lapokba írás”.

Ezt követően fokozatosan rajzolódik ki a kommunista diktatúra és a Kádár-korszak kezdeti éveinek működésének természetrajza. Eörsi (Znamenák) mind az utóbbiakat, mind a forradalmat kettős fénytörésben mutatja be, és elbeszélése ezáltal nem kíváncsi értelmezésként tolatodik be ’56 hivatalos emlékezetébe, és megy szembe a forradalmat hangsúlyozottan egyetlen (főként heroizált) nézőpontból ábrázoló narratívákkal. Hiszen hogyan is volna beleilleszthető a kánonba egy olyan elbeszélés, amely aláássza a forradalomban részt vevő „pesti srácok” hősként való elképzelését azzal, hogy kimondja, többek között az októberi események résztvevői közül kerültek ki azok, akik később az ’56-osok feletti ítéleteket meghozták, végrehajtották? Angyal István és Gáli József történetén keresztül ráadásul ’56 Auschwitz-cal válik összehasonlítás tárgyává, bizonyos értelemben az utóbbi javára. Eörsi (Znamenák) felidézi, hogy Angyal számára a Kisfogház nagyobb terhet jelentett, mint Auschwitz, 1944-ben ugyanis „az összes zsidót üldözték, csak azért, mert zsidó volt, ’56 novemberében viszont azok ítélkeztek és akasztgattak, akikkel együtt meneteltünk októberben.” Ugyanígy nem volna beleilleszthető egyetlen egynézőpontú értelmezésbe sem annak ténye, hogy ideológiai elkötelezettség tekintetében a börtönfoglár hasonlóságot vél felfedezni önmaga és Eörsi (Znamenák) között, sokkal igazabb kommunistának titulálva a börtönbüntetését töltő író (és annak rabtársait), mint sok akkori párttagot.

Az ’56-os események – amint korábban említettem – már eleve szemléletes példáit adják a nemzet, s ekképpen a nemzeti identitás megosztott jellegének. Már Benedict Anderson is rámutatott, hogy a nemzet pusztán elképzelt politikai közösség, amely csak tagjainak



képzeletében formálódik egységgé. A nemzeti identitások pedig gyakran kirekesztők lehetnek, ugyanis – ahogyan arra Stuart Hall rámutat – „nem rendelik maguk alá a különbözőség minden más formáját, és nem mentesek a hatalom játékatól, a belső tagoltságtól és ellentmondásoktól, egymást keresztező elköteleződésektől és különbségektől.”⁴⁹ 1956 és a Kádár-korszak esetében azonban nem csupán a nemzeten, hanem az egyazon ideológiai, politikai csoporton belüli ellentétek és a kirekesztés szélsőséges jellege is megjelenik. Eörsi (Znamenák) elbeszélése reflektál is erre: a cella- és börtöntársakkal megélt élet epizódjain keresztül a befogadó megismerheti utóbbiak mikrotörténeteit is, amelyek egyaránt szólnak (ideológiai, politikai, vallási) elköteleződéseikről, a forradalomban történő szerepvállalásukról, vagy az azzal kapcsolatos vélekedéseikről. Eörsi (Znamenák) történeteiben ekképpen feltárul „a forradalom résztvevőinek társadalmi és kulturális, hovatovább ideológiai sokszínűsége”,⁵⁰ de ugyanakkor a börtönfoglárók, -parancsnokok, smasszerek, rabokból lett besúgók és a különféle okokból letartóztatott pártfunkcionáriusok olykor rendkívül ellentétes nézőpontja is.

Az Örkény Színház tehát egy olyan elbeszélő történetén keresztül mutatja be az '56-os eseményeket, annak lehetséges következményeit és egyéni életre gyakorolt lehetséges hatásait, aki az önreflexió, önirónia révén képes a maga összetettségében szemlélni a forradalmat, valamint az ábrázolt korszakot; aki képes felvillantani az azokról alkotott értelmezésekben megjelenő ellentmondásokat; és árnyalni az azokról alkotott elképzeléseinket, előfeltevéseinket. Ezáltal pedig közvetve arra is felhívja a figyelmet, hogy az általa elbeszélt történet is csak a múlt eseményeinek egy lehetséges interpretációja. Eörsi (Znamenák) nem állítja azt, hogy a múlt maradéktalanul feltárható volna, nem rekonstruálni, hanem inkább értelmezni kívánja azt. Hajdani levelek, vécépapíron kicsempészett üzenetek, arra írott versek, bírósági jegyzőkönyvek, emlékfoszlányok puzzle darabkáiból igyekszik megalkotni a börtönének történetét. Nem titkolja tehát, hogy a múlt, s ekképpen a történelem konstrukció, amely utólag, a jelen felől kerül megalkotásra.

⁴⁹ Stuart HALL, „A kulturális identitásról”. FEISCHMIDT Margit (szerk.), *Multikulturalizmus*, Osiris, Budapest, 1997, 60–85, 75.

⁵⁰ FRITZ, „A másik '56...”, *i.m.*



Az élettörténeti elbeszélés konstruált jellegére Eörsi (Znamenák) konkrétan utal is abban a jelenetben, amelyben a vállaltótiszttel való pimasz feleselését idézi fel, s amelyről később bevallja, hogy az *A kihallgatás* című drámájában szerepel. „Ha átemelem az irodalomba egynémely valóságos élményemet, akkor a valóság és a feldolgozás már másnapra összemosódik.” – mondja, reflektálva ezzel valóság és fikció egybecsúszására, s ugyanakkor az emlékezés és a felejtés aktusának szoros összefonódására is. Utóbbi tematizálja akkor is, amikor kijelenti, bizonyos eseményeket „erkölcsi érdekében” állt elfelejteni. Erre példa a bírósági jegyzőkönyv alapján ismertetett egyik vallomása, amelynek teljes tartalmát önállóan nem tudta felidézni, és amelyet utólag nem talált kellően bátorinak. De ennek példáját találhatjuk meg abban a jelenetben is, amelyben egy, a feleségétől kapott levelet olvasva, immár a jelenben jön rá, mennyire szörnyen bánhatott a nővel a magzatelhajtás körüli és az azt követő időszakban.

A múlt fentebb tárgyalt megalkotottsága mellett az előadás a kollektív és egyéni emlékezés fontosságára is reflektál. Az emlékezés aktusa eleve keretet ad az előadásnak, sőt, ahogyan arra a cím is utal, annak központi cselekvésévé válik. Egy hangsúlyozottan metaszínházi⁵¹ helyzet jön létre, hiszen Eörsi (Znamenák) monológja nem egy másik szereplőnek szól, hanem kifejezetten a nézőnek. Egyértelműen neki mesél, számot tart figyelmére, a kínos epizódoknál zavarba jön, és a nézőteret kémleli, próbálva olvasni a tekintetekből. A nézőt továbbá közvetve többször is játékba hozza, interakcióba lép vele, ropit osztogat neki, versének felolvasására kéri, az előadás végén pedig elutasítva, hogy visszatapsolják, inkább jó éjszakát kíván, megköszöni a figyelmet, és felajánlja, hogy mindenki vigyen egyet a színpadon található lufikból. Az emlékezés aktusa szempontjából legmarkánsabb gesztus ugyanakkor nézetem szerint az előadás kezdőjelenetében található, amelyben Eörsi (Znamenák)

⁵¹ Balassa Zsófia *Amikor a dráma elbeszélőt keres* című doktori értekezésében Deborah R. Geist követve kifejti, hogy „amikor a monológ nem egy másik szereplőnek címezve hangzik el [...], akkor természetéből adódóan metaszínházi, mert implicit módon felismeri a nézők jelenlétét.” Ebben az esetben „[n]em a drámai fikciós szituáció teremti meg a megszólalás okát, hanem a nézők jelenléte, a (beleértett) színházi környezet.” BALASSA Zsófia, *Amikor a dráma elbeszélőt keres. A monológ drámák drámanarratológiai megközelítésének lehetőségei*, doktori értekezés, Pécsi Egyetemi Archivum, pea.lib.pte.hu, 2017.



beinvitálja a nézőt a színházterem ajtaján, amely fölött – amint korábban már említettem – piros lufikból kirakva az 1956-os évszám látható. A nézőnek így az az érzése támadhat, hogy egyenesen a történelembe,⁵² vagy legalábbis 1956 emlékezetének terébe nyer bebocsátást.

A múltidézés az előadásban ennek megfelelően nem pusztán az elbeszélő által, hanem az elbeszélő és a nézők közös részvételével, kollektív módon valósul meg, a színpadot a nézőtérrel összekötő theatron-tengely mentén. Az előadás ugyanis Eörsi (Znamenák) beszámolóján keresztül – amely egyszerre hordozza magában '56 egyszerre egyéni és kollektív tapasztalatát – egyfelől működésbe hozza a néző '56-tal kapcsolatos társadalombiografikus (élő szemtanúk esetén egyéni, kommunikatív) emlékezetét,⁵³ és lehetővé teszi, hogy új/ megváltozott perspektívából szemlélje azt, valamint megkérdőjelezze a kollektív emlékezetben, a történelemoktatásban és a történelmi beszámolóokban hozzájuk kapcsolódó, rögzített tartalmakat. Ezáltal pedig maga is elfogadja az egyazon történelmi eseménnyel kapcsolatos többféle igazság egyidejű létezését.

Ezen a ponton érdemes bevonni a vizsgálatba Aleida Assmann négyes emlékezetmodell-tipológiáját is. Nézetem szerint ugyanis az *Emlékezés a régi szép időkre* képes felmutatni és játékba hozni több, a traumatikus történelmi eseményekkel kapcsolatos emlékezőtechnikát. Egyfelől kritika tárgyává teszi a *dialogikus felejtést*, és ezzel összefüggésben felhívja figyelmet az *emlékezni, hogy soha ne felejtünk* modell fontosságára, valamint a színházi reprezentáció keretein belül megvalósuló kollektív és egyéni emlékezés révén működésbe hozza az *emlékezni, hogy túljussunk rajta* stratégiát. Másfelől, ezen különböző emlékezőtechnikák, valamint az '56-tal kapcsolatos eltérő

⁵² Erre mutat rá Fritz Gergely is az előadásról írott kritikájában. FRITZ, „A másik '56...”, *i.m.*

⁵³ Olick és Robbins Zerubabelből kiindulva rámutatnak, hogy „sok mindent, amire »emlékszünk«, nem éltünk át mint egyének.” S, ahogy Zerubabel fogalmaz: „valójában a társadalmi lét föltételezi, hogy képesek vagyunk a saját múltunk részeként átélni olyan eseményeket is, melyeket a csoport vagy a közösség, melyhez tartozunk, sok idővel azelőtt élt át, hogy mi csatlakoztunk volna hozzá [...]” Olick és Robbins szerint „[e]z a »társadalombiografiai emlékezet« az a mechanizmus, melynek köszönhetően büszkeséget, szomorúságot vagy félelmet vagyunk képesek érezni olyan eseményekkel kapcsolatban, melyeket csoportunk azelőtt élt át, hogy mi csatlakoztunk volna hozzá.” – OLICK – ROBBINS, *i.m.*, 31–32.



csoport- és egyéni emlékezetek sokféleségének, egymásmellettségének reflexiójával, felmutatásával, elfogadásával valójában a *dialogikus emlékezés* modelljét is felkínálja, lehetővé teszi.

A dialogikus felejtést Assmann szerint „alapvetően két irányból szemlélhetjük: tekinthetjük pozitív erőnek, amely segít a zaklatott múlt magunk mögött hagyásában, egy jobb jövő megteremtésében, de tekinthetjük [...] úgy is, mint az elnyomás egy fajtáját és az erőszak folytatását.”⁵⁴ 1956 emlékezetének a Kádár-korszakban történő erőszakos elfojtása egyértelműen az utóbbit példázza; a több, mint harminc évig tartó kollektív amnézia negatív erőnek és a múlt feldolgozását alapjaiban gátoló stratégiának tekinthető. Erre reflektál indulatosan Eörsi (Znamenák) is, amikor a következőket mondja:

...ámulatra méltó, hogy [...] egy nép egyedeiben és összességében harminc évre felfüggesztette lelki ítélőszékének működését. Úgy vélem, hogy a kollektív felejtés, mert arra van hivatva, hogy betemesse a bűnöket, felemészti a lélek energiatartalékait. Tehát én ott, a gyűjtőfogház kapujában, esőben, a bűzfelhőben, akármilyen patetikusan hangzik is ez ma, örök húséget fogadtam a halottaknak.

A fenti megszólalásában Eörsi (Znamenák) nem csak elutasítja a dialogikus felejtést, hanem egyúttal az *emlékezni, hogy soha ne felejtünk* imperatívuszát is megfogalmazza. Aleida Assmann *Az emlékezet átalakító ereje* című tanulmányában részletesen ír arról a folyamatról, amelynek során megtörténik a felejtés modelljétől az emlékezés felé való elmozdulás. Ezt elsősorban a holokausztemlékezet 1980-as évekbeli visszatéréséhez köti, amely

megteremtette a történelmi traumák iránti érzékenységekben megfigyelhető kulturális váltás alapjait, a világ számos helyén másféle traumák megközelítésére is alkalmazható új módszereket hozva létre. Az áldozatok szenvedése iránt érzékeny új, nemzetek fölötti tudatosság háttérben a felejtés már nem bizonyult a múltbéli atrocitásokon való túllépés elfogadható stratégiájának.⁵⁵

⁵⁴ ASSMANN, „Az emlékezet átalakító ereje”, *i.m.*, 11.

⁵⁵ ASSMANN, „Az emlékezet átalakító ereje”, *i.m.*, 16.



Helyette – amint arra Assmann rámutat – az emlékezés vált a traumatikus élményekre adható egyetlen adekvát etikai és politikai válasszá, hiszen ennek segítségével nyílik lehetőség arra, hogy visszamenőlegesen számot vethessünk a múltban az emberiség ellen elkövetett bűnökkel. Az *emlékezni, hogy soha ne felejtünk* modell egyik legfontosabb stratégiája ekképpen az áldozatok emlékeinek elismerése,⁵⁶ és a traumatikus események emlékezetének megerősítése.⁵⁷ Ez pedig, ahogyan arra Eörsi (Znamenák) is rámutat, különösen fontos egy olyan történelmi trauma esetében, mint 1956, amely évtizedekig delegitimált emlékezetként volt jelen, és pusztán az *oral history* csatornáiban, magántörténelemként⁵⁸ élt tovább. Eörsi (Znamenák) a rabtársaival, barátaival, köztük Gáli Józseffel és Angyal Istvánnal közösen megélt eseményeknek, illetve az utóbbiak történeteinek a felidézésével az 1956-tal kapcsolatos, évtizedekig elfojtott, sokféle egyéni emlékezetet emeli be a kollektív emlékezet terébe. És habár e beszámolókból, ahogyan arra Kovács András a szóbeli beszámolók kapcsán rámutat, a teljes igazságot nem ismerjük meg, de az áldozatok saját igazságait igen, valamint „értékes történelmi információkat nyerhetünk [...] arról, [...] hogyan éltek meg a szóban forgó eseményt [...]”.⁵⁹ Eörsi (Znamenák), azáltal, hogy elbeszéli e történeteket, ezeket a személyes igazságokat kívánja elismertetni az utókorral. Az emlékezés ekképpen számára mint egyfajta etikai minimum, az áldozatoknak való utólagos igazságszolgáltatás jelenik meg.

Az előadás továbbá azáltal, hogy az emlékezés aktusát úgy állítja a középpontba, hogy abba – a fentebb már említett gesztusok révén – közvetett módon a nézőt is bevonja – az *emlékezni, hogy túljussunk rajta* modellt is működésbe hozza. Itt az emlékezést már nem azért hajtják végre, hogy az adott múltbeli eseményt emlékművé változtassák, hanem hogy az emlékezést terápiás eszközként használják fel, amely „tisztít, gyógyít, békít”,⁶⁰ s így a múltat feldolgozhatóvá teszi. Assmann ennek kapcsán

⁵⁶ ASSMANN, „Az emlékezet átalakító ereje”, *i. m.*, 17.

⁵⁷ Aleida ASSMANN, *From Collective Violence...*, *i. m.*

⁵⁸ GYÖRGY, *i. m.*, 20.

⁵⁹ Kovács Andrást idézi: GYÁNI, *i. m.*, 135.; Kovács András, „Szóról szóra”, *BUKSZ*, 1992 tavasz, 88–94, 94.

⁶⁰ ASSMANN, *From Collective Violence...*, *i. m.*, 17.



színházi analógiával él, s a katarzis fontosságáról beszél. Ehhez szerinte a fájdalmas esemény színrevitelén keresztül juthatunk el, hiszen így „a traumatikus múlt még egyszer kollektív módon átélhetővé és legyőzhetővé válik [...]”. Arisztotelész nyomán: az a csoport, amely keresztülmegy egy ilyen folyamaton, megtisztul a közösen átélt élményben.”⁶¹ Ebben az összefüggésben az emlékezés tehát „egy kritikus átmeneti helyzetben alkalmazott performatív cselekvés”-nek tekinthető,⁶² csakúgy mint az *Emlékezés a régi szép időkre* című előadásban, ahol – e gondolatmenetből kiindulva – a nézők és az elbeszélő részvételével, kollektív módon megvalósult emlékezés célja a múlt komplexebb megértése, s ekképpen az azzal való megbékélés, annak feldolgozása. E ponton ugyanakkor fontos rámutatnunk arra is, hogy egy traumatikus történelmi esemény nem minden típusú színházi reprezentációja teszi lehetővé a múltnak az assmanni – pozitív – értelemben vett „legyőzését”.⁶³ Amint arra Tompa Andrea is rámutat, az esemény pusztá színrevitele, ábrázolása még „nem azonos a feldolgozás aktív gesztusával.” A művészetben megvalósuló múltfeldolgozás ugyanis egyszerre jelenti „a felmutatást és a reflexiót, a racionális megértéstől és érzelmi belátástól [...] kezdve a gyászig és megbékélésig”, valamint egyszerre teszi lehetővé a különböző perspektívák, csoport- és egyéni emlékezetek egyidejű megjelenítését, váltakoztatását, ütköztetését.⁶⁴

⁶¹ ASSMANN, *From Collective Violence...*, i.m., 18.

⁶² Az emlékezni, hogy túljussunk rajta modell a traumatikus esemény színházi reprezentációján túl „[a] bűnbánat és az áldozatok iránt megnyilvánuló társadalmi részvétel politikai rítusai”-t is magában foglalja, úgy mint például „a bűnök nyilvános bevallása, a bűntudat megmutatása,” az áldozatok iránt elkövetett tettekért való nyilvános bocsánatkérés. – ASSMANN, „Négy modell...”, i.m., 251–252.

⁶³ Aleida Assmann a *Rossz közérzet az emlékezetkulturában* című művének *Négy modell...* című fejezetében többek között arra törekedett, hogy megfossza a – német diktatúrák kapcsán alkalmazott – „múlt legyőzése” elnevezésű emlékezetstratégiát negatív konnotációitól, amely korábban a felejtés programjával kapcsolódott össze. Assmann értelemezésében a *múlt legyőzése* már egy „társadalmi terápiát szolgáló emlékezési formát jelent, amelynek célja a megbékélés, valamint a társadalmi integráció”, és tulajdonképpen az *emlékezni, hogy túljussunk rajta* nevezetű emlékezetmodell egyik fő stratégiájának, céljának tekinthető. ASSMANN, „Négy modell...”, i.m., 249–250.

⁶⁴ TOMPA, i.m., 8.



Az *Emlékezés a régi szép időkre* című előadás – amint azt az eddigiek is bizonyítják – megfelel mindezen jellegzetességeknek. Azáltal, hogy a kollektív és egyéni emlékezés aktusait helyezi a középpontba, ami ráadásul egy, az igazságok egymásmellettiségét,⁶⁵ sokféleségét elfogadó, arra reflektáló, önironikus, önreflexív narratíva által valósul meg, – ha más módon ugyan, mint a PanoDráma produkciói, de – komoly lépéseket tesz a múlttal való szembenézés, annak feldolgozása felé.

A múlt feldolgozására irányuló fontos gesztusnak tekinthető a múlt jelentől való függőségének reflektálása, illetve a jelen és a múlt közötti reláció megteremtése is.⁶⁶ Az előadásban ez nem pusztán abban nyilvánul meg, hogy – amint arra fentebb már utaltam – az elbeszélő rámutat a múltnak a jelen felől történő megalkotottságára és a traumatikus múltra való emlékezés fontosságára, hanem a múlt és a jelen topográfiai összekapcsolásában is.⁶⁷ Eörsi a letartóztatásának körülményeiről szólva elmeséli, hogy „ide”, a szomszédos Deák téren álló egykori főkapitányságra hozták, amelynek épületében – teszi hozzá szellemesen – ma szálloda működik: „Bizonyos értelemben akkor is szálloda volt, csak a csillagok színe és mennyisége változott.” Megemlíti továbbá a Legfelsőbb Bíróság ma Lánchíd Palotaként ismert egykori épületét is, ahol ítéletét másodfokon ötről nyolc évre emelték fel. Az előadás azáltal, hogy ráirányítja a fókusz a helyszínekre és azok egykori funkciójára, lehetővé teszi, hogy az újabb generációkhoz tartozó nézők ezután megváltozott tekintettel forduljanak azok felé, és azt is, hogy az e helyszínekkel való találkozás működésbe hozza az ’56-tal kapcsolatos kollektív emlékezetüket, ráébresztve őket a múlt és a jelen közötti elválaszthatatlan kapcsolatra.

Azáltal tehát, hogy az előadás az ismertetett módokon reflexió tárgyává teszi az egyazon történelmi eseményekről alkotható értelmezések

⁶⁵ TOMPA, *i. m.*, 8.

⁶⁶ A fentieknek a múltfeldolgozás szempontjából való fontosságára szintén Tompa hívja fel a figyelmet. Nézete szerint a múltfeldolgozó előadás „[f]eltételezi a jelen és múlt kapcsolatának megértését, a jelen függőségének belátását a múlttól (»azért tartunk itt, mert ez történt velünk a múltban«), a (saját) jelenünk és a (saját vagy, mint látni fogjuk, mások) múltja közti reláció megteremtését.” TOMPA, *i. m.*, 8.

⁶⁷ Ehhez kapcsolódóan Fritz Gergely „az emlékezet topográfiai biztosítékai”-ról beszél az előadásról írott kritikájában. FRITZ, „A másik ’56...”, *i. m.*



heterogenitását, a nemzeti és csoportemlékezetek megosztottságát; felmutatja és esetenként kritikával illeti a különböző emlékezési stratégiákat, valamint témájává teszi az emlékezés és felejtés összefüggéseit, valójában a traumatikus múlttal való szembenézésre kínál lehetőséget. A Znamenák által megformált Eörsi egyedi és személyes narratíváján és a benne kirajzolódó egyéni sors története(ke)n keresztül, akárcsak a PanoDráma produkciói, árnyalja, alakítja a nézőnek a forradalom eseményeiről alkotott értelmezéseit, megkérdőjelezi az azzal kapcsolatos előfeltevéseit. Ekképpen pedig kísérletet tesz arra, hogy a kulturális emlékezet hatókörébe egyre inkább átlépő '56-os forradalmat visszaperelje a kommunikatív emlékezet számára, rámutatva arra, hogy egy traumatikus történelmi esemény vagy korszak csakis akkor válik feldolgozhatóvá, ha eleven kapcsolatot tartunk fent, azaz időről időre viszonyba lépünk vele.

Felhasznált irodalom

- ASSMANN, Aleida: „Az emlékezet átalakító ereje”, *Studia Litteraria*, 2012/1–2, 9–23. [MÁTÉ Éva Gyöngy]
- ASSMANN, Aleida: *From Collective Violence to the Common Future: Four Models for Dealing with the Traumatic Past*, http://www.ysu.am/files/02A_Assmann.pdf, [2018.06.01.]
- ASSMANN, Aleida: *Rossz közérzet az emlékezetkultúrában*, Múlt és Jövő, Budapest, 2016. [HUSZÁR Ágnes]
- BALASSA Zsófia: *Amikor a dráma elbeszélőt keres. A monológ drámák drámanarratológiai megközelítésének lehetőségei*, doktori értekezés, Pécsi Egyetemi Archívum, 2017. <https://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/17221/balassa-zsofia-phd-2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [2019.01.16.]
- B. KISS Csaba: „Pokolbéli víg napok”, *7 óra 7 Online*, https://7ora7.hu/2016/11/02/pokolbeli_vig_napok [2019.01.16.]
- BRATTON, Jacky: *New Readings in Theatre History*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.
- DERES Kornélia: „Magukról bizony”, *Színház Online*, <http://szinhaz.net/2016/05/30/deres-kornelia-magukrol-bizony/> [2019.04.20.]
- DERES Kornélia: „Miért róluk szól? A dokumentarista színház szereplői”, *Színház*, 2012/11, Melléklet: Újrahasznosított valóság a színpadon, 8–10.



- FOUCAULT, Michel: *Más terekről. Heterotópiák*, *Exindex Online*, <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253> [ERHARDT Miklós] [2019.01.16.]
- FRITZ Gergely: „A másik ’56, avagy a forradalom alulnézetből”, *Tiszatáj Online*, <http://tizsatajonline.hu/?p=111057> [2019.03.01.]
- FRITZ Gergely: „A történelem íve”, *Tiszatáj Online*, <http://tizsatajonline.hu/?p=63975> [2019.03.01.]
- GYÁNI Gábor: *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*, Napvilág, Budapest, 2000.
- GYÖRGY Péter: *Néma hagyomány*, Magvető, Budapest, 2000.
- GYÜRKY Katalin: „Érzelemvezérelt történelem”, *Alföld Online*, alfoldonline.hu, 2017.03.29., <http://alfoldonline.hu/2017/03/erzelemvezerealt-tortenelem/> [2019.04.20.]
- HALL, Stuart: „A kulturális identitásról”. Feischmidt Margit (szerk.): *Multikulturalizmus*, Osiris, Budapest, 1997, 60–85.
- HEDDON, Dee: „Beyond the Self. Autobiography as Dialogue”. WALLACE, Clare (ed.): *Monologues. Theatre, Performance. Subjectivity*, Litteraria Pragensia, Prague, 2013. (e-book)
- HERCZOG Noémi: „A mítoszleszámoló”, *Élet és Irodalom*, LX/44, (2016) 23.
- IMRE Zoltán: *A nemzet színpadra állításai. A magyar nemzetiszínház-elképzelés változásának főbb momentumai 1837-től napjainkig*, Ráció, Budapest, 2013.
- JÁKFAI Magdolna: „Kettős beszéd – egyenes értés. A Kádár korszak színházáról”, *Alföld*, 2005/7, 65–75.
- KOVÁCS András: „Szóról szóra”, *BUKSZ*, 1992 tavasz, 88–94.
- OLICK, Jeffrey K. – ROBBINS, Joyce: „A társadalmi emlékezet tanulmányozása: a »kollektív emlékezetből« a mnemonikus gyakorlat történeti szociológiai vizsgálatáig”, *Replika*, IX/37, (1999) 19–43. [KULCSÁR Dalma]
- P. MÜLLER Péter: „1956 újraértelmezései a Kádár-korszak drámáiban és színpadán”, *Híd*, 2006/10, 49–59.
- P. MÜLLER Péter: *A színtér meghódítása – Színházi tanulmányok*, Kronosz, Pécs, 2015.
- RADNÓTI Sándor: „A sokaság drámája. Megjegyzések Papp András és Térey János színművéhez, kitekintéssel és visszatekintéssel”, *Holmi*, 2006/3, 394–406.
- SENNETT, Richard: „Disturbing Memories”. FARA, Patricia – PATTERSON, Keraly (eds.): *Memory*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, 10–26.



TOMPA Andrea: „Heldenplatz és Hősök tere”, *Színház*, 2013/2, 5–13.

UDVARNOKY Virág: „Szóbeszéd vagy történelem? Az oral history értelmezési lehetőségei”, *Replika*, 2007/9, 27–31.

SOLTÉSZ Márton: *Csalog Zsolt*, Argumentum, Budapest, 2015.

KARÁCSONY SZILVIA

Molnár Ferenc és a vígszínházi per

*Miért kell nekem darabokat írni?
Magamnak csinálom ezeket a szörnyű izgalmakat.¹*

Molnár és a Vígszínház

1896-ban, a millennium évében nagy változásnak indult a főváros. Sorra kezdődtek az építkezések, szó szerint tapintani lehetett, ahogy világvárossá nőtte ki magát Budapest. Megépült a Vígszínház a főváros negyedik színházaként, melynek rögtön aktív résztvevője lett Molnár is. Az új színházat egy újfajta játéktílus különböztette meg a többitől – és főként a Nemzetitől, mely jórészt Ditrói Mórnak, a művészeti igazgatónak volt köszönhető. Szerinte „belülről kell kipattannia mindennek”, a színészeknek nem játszani, hanem élniük kell a szerepet.² Az erőskezű Ditrói összehangolt cselekvést, természetes mozgást és beszédmodort követelt meg színészeitől, szemben a Nemzeti Színházra jellemző statikussággal és „dekklamáló-patetikus” szövegmondással.³ A közönség igénye – főként a Vígszínház közönségéé – egyre inkább a kikapcsolódás, a szórakozás felé fordult. Molnár ezt korán megértette és jól alkalmazkodott a budapesti polgárok igényeihez, az első volt, aki budapestiként képes volt

¹ MOLNÁR Erzsébet, *Testvérek voltunk*, Magvető, Budapest, 1958, 208.

² MÉSZÖLY Tibor, *Színház a század küszöbén*, Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 1994, 15.

³ MAGYAR Bálint, *A Vígszínház története alapításától az államosításig 1896–1949*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1979, 23–24, 30–31.



„pesti” nyelven megszólítani közönségét, még hozzá pontosan azokban a témákban, amelyek a legjobban érdekelték őket. A bohózatok témái ezért általában sikamlós történetek voltak férjes asszonyokról és modern lányokról, gyakori téma volt a féltékenység, a házasságtörés, a bonyolult szerelmi háromszögek esete, a látszat-valóságok, titkos szerelmek és félreértések felszínre hozása.⁴

A színház 1908 és 1914 között pályája csúcsára ért: anyagi és művészi sikerei voltak, egységes és kitűnő színészgárdája, összehangolt játéktípusa és nem utolsósorban pozitív pénzügyi mérlege. A színház egyik legfőbb kiemelkedő érdemévé vált, hogy megmutatta a közönségnek és a kritikusoknak egyaránt, hogy magyar drámaírók művei is hatalmas érdeklődést kelthetnek.

Molnárnál már korán megmutatkozott, hogy érdekli a színházi világ, ami húga, Erzsébet emlékezéséből is kitűnik, hogy már gyermekkori játékaik állandó témája volt. Számos feljegyzés maradt a gyermekfejjel írt kezdetleges darabjairól, ilyen volt például az *Acélkirály*, a *Tüzek*, majd később a *Kék barlang*.

18 évesen, miután nevét Molnárra magyarosíttatta,⁵ Párizsba utazott inspirálódni. Miután hazatért 1901 és 1911 között összesen huszonöt vígjátékot és bohózatot fordított le a Vígszínház számára, melyből tizennyolcat (többek közt Maurice Hennequin, Georges Duval, Paul Bilhaud és Paul Gavault művei közül) végül az ő fordításában is mutattak be.⁶ Ezeken a fordításokon tanulta meg a drámaírás fortélyait, a franciáktól sajátította el trükkjei alapjait és szellemes párbeszédeit is.

Ezt követően 1902-ben Beöthy Lászlónak, a Nemzeti élére újonnan kinevezett fiatal igazgatónak kérésére megírta az első igazán színpadra szánt művét, *A doktor urat*. Mire azonban elkészült, az ifjú Beöthy már nem volt a Nemzeti élén, így Molnár felajánlotta a darabot a Vígszínháznak. Aszínarab elnyerte mind Komor Gyulának, aszínház dramaturg-titkárnak,

⁴ MAGYAR, i. m., 78–80.

⁵ SÁRKÖZI Máttyás, *Színház az egész világ – Molnár Ferenc regényes élete – Liliom öt asszonya*, Noran, Budapest, 2010, 8.

⁶ FÜRSTNER Gabriella, *A Vígszínház háziszervizei 1900–1945*, Bölcsészdoktori disszertáció, Budapest, 1985, 37–38.



mind Faludi Gábornak, az igazgatónak a tetszését, ezért rögtön meg is vásárolták tőle ezer koronás örökáron. Így történt, hogy a kitűnő üzleti érzékkel megáldott fiatal Molnár rögtön az első sikeres darabjáért dupla fizetséget kapott.⁷

Igazi sikert és világhírnevet azonban csak harmadik darabja, *Az ördög* hozott. Az előadás idején a híres olasz színész, Ermete Zacconi Budapesten vendég szerepelt, ekkor nézte meg a Molnár-darabot a Vígszínházban, amely azonnal annyira magával ragadta, hogy rögtön le is köttette a darab olaszországi jogait⁸ és főszerepét hosszú éveken át alakította. A színdarab sikerességének köszönhetően Molnár a Vígszínház háziszerezői közé emelkedett, illetve kezdetét vette világkörűi karrierje, a magyar darabok pedig köszönhetően neki, keresetté váltak a világban.

Molnár és a Vígszínház közti munkaviszonyt természetesen a baráti kapcsolat mellett szerződések kötötték, melyeket felvezettek a Vígszínházi jogdíjak nagykönyvébe is. Ebben szerepelt minden darabnál egy sorszám, az eladás pontos dátuma, az író neve és a darab címe – feltéve, ha rendelkezett vele –, valamint a százalékos részesedés, illetve a bemutató (tervezett) dátuma. Olykor a megjegyzés mezőben is található egy-két érdekes információ, mely rendszerint olyan adalékokat tartalmazott, mint a még el sem készült darab benyújtási határideje, vagy esetleg szerződésszegés esetén milyen szankciókra számíthat a szerző.⁹ A szerzőnek járó százalékokra Ben Blumenthal bevezette az amerikai *tantième* rendszert,¹⁰ amely szerint az írói tiszteletdíj a fél ház bevételeig 5%, a fél és háromnegyed ház bevétele után 7,5%, a háromnegyed házon felüli bevétel után pedig 10% volt.¹¹ A százalékok mellett pedig gyakran szerepelt, hogy a színház Budapest területére nézve kizárólagos joggal vásárolta meg azok előadási jogait. A századforduló idején még kezdetleges állapotban voltak Magyarországon a szerzői jogi gyakorlatok, melynek alakulásában nagy szerepet vállalt

⁷ CSORDÁS Lajos, *Molnár Ferenc*, Élet-kép sorozat, Elektra, h.n., 2004, 30–31.

⁸ CSORDÁS, *i. m.*, 45.

⁹ Vígszínház jogdíjak nagykönyve, OSzK, SzT Irattár, 374.

¹⁰ Ben Blumenthal amerikai befektető 1921-ben vásárolta meg a Vígszínházat.

¹¹ MAGYAR Bálint, *A Vígszínház története alapításától az államosításig 1896–1920*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1979, 143.



Dr. Szalai Emil is, Molnár Ferenc ügyvédje, aki a korszakban sztárügyvédnek számított és aki a szerzői jogok területének kiemelkedő képviselője lett. 1922-ben megírta erről szóló összefoglaló művét is, *A magyar szerzői jog* címmel.

Problémás évek

A századforduló idején kialakult a gyakorlat, mely alapján az írók egy-egy színház köré csoportosultak, háziszerezőként működtek. Ez számos előnyt jelentett az írókra nézve, hisz kaphattak akár fizetési előleget és fix bevételre is számíthattak, darabjaikkal nem kellett „kilincselniük”, másrészt ez a színházak számára is pozitív együttműködést jelentett, hiszen műsorrendjük tervezhetővé vált.¹² Füstner Gabriella említi a Vígszínház háziszerezőiről szóló doktori disszertációjában, hogy a háziszerezők körében gyakran előfordult, hogy veszekedés vagy sértődöttség okán olykor inkább más-más színházakhoz vitték darabjaikat. Hasonló nézeteltérés lehetett már 1912-ben Molnár és a Vígszínház közt is, ugyanis ekkor az író következő darabját, *A farkast* már a Magyar Színházba vitte, amely ott sikert aratott, 150 előadást ért meg.¹³ Ennek azonban több oka is lehetett. Egyrészt Molnár rendkívül babonás ember volt, ragaszkodott szokásokhoz, tárgyakhoz és bizony emberekhez is. Egy-egy darabja sikeréhez elengedhetetlennek tartotta, hogy bizonyos szerepeket egy konkrét színész alakítson. Ilyen módon ragaszkodott Csontos Gyulához és Hegedüs Gyulához is, akik közül Csontos 1912-ben éppen a Magyar Színház szerződött színésze volt, ő alakította *A farkas* hódító férfiét az ősbemutatón. Érdekes ellentét volt viszont ez kicsit távolabbról, a színházi vezetőség oldaláról tekintve is: a Beöthy és a Faludi család szembenállása két nagy színházi csoportot alakított ki a korszakban. Egymás ellen szerződették le évadról évadra a jobbnál jobb színészeket és vásárolták meg a legkelendőbb darabokat. Molnár az 1920-as években, mint említettem vitás viszonyban volt éppen a Vígszínház vezetőségével, ezért darabjai jó részét a Magyar Színháznak adta el, így ekkoriban tulajdonképpen ott is

¹² FÜSTNER, *i. m.*, 23–27.

¹³ FÜSTNER, *i. m.*, 45.



házszerzőnek számított. Az Izabella téri színházban került színre ennek köszönhetően a *Színház*, az *Égi és földi szerelem*, *A vörös malom*,¹⁴ majd később a *Játék a kastélyban* és az *Olympia* is. Közrejátszott azonban a döntésben Molnár magánélete is. Éppen ekkoriban, a húszas évek közepén volt válófélben a Magyar Színház primadonnájától, Fedák Sárától, miután beleszeretett a színház fiatal színésznőjébe, Darvas Lilibe. A sértett művésznő ekkor megakadályozta, hogy a színház Molnár-műveket adjon elő, kérését pedig a színésznőhöz mindenáron ragaszkodó Beöthy László, a Magyar Színház akkori igazgatója mindenben támogatta.¹⁵

Tehát a húszas évek elején Molnárnak még többször konfliktusa támadt a Vígszínház vezetőségével, Csordás Lajos szerint olyannyira elmérgesedett a helyzet, hogy a felek egy ideig szóba sem álltak egymással.¹⁶ Ennek ellenőrzése ma már lehetetlen, ezt a feszült helyzetet viszont alátámasztja a tény, miszerint négy év teljes kihagyás következett, ez idő alatt Molnár egyetlen darabját sem adta a Vígszínháznak. Először 1920. december 18-án *A hattyú* premierjével „tört meg a jég”, ezután azonban ismét négy év kihagyás következett, amely idő alatt Molnár a darabjait rendre a Magyar Színházba vitte – ahol fontos megjegyezni, hogy akkori kedvese, Fedák Sári is játszott. 1924. november 15-én került színre újra Molnár-darab a Víg színpadán, *Az üveg cipő*, majd 1925-ben a *Csendélet*. Ezután ismét pár év kihagyás következett. Időközben a rossz viszonynak köszönhetően a Vígszínház hatalmas anyagi és művészi veszteség érte azzal, hogy 1926-ban az igen sok bevételt hozó *Játék a kastélyban*, majd 1928-ban az *Olympiát* Molnár a Magyar Színházba vitte.¹⁷

A Vígszínházi per tényéről mindösszesen Csordás Lajos monográfiája tesz említést, aki azonban nem túl részletesen tárgyalja a körülményeket, csupán ennyiben emlékezik meg az esetről:

¹⁴ GAJDÓ Tamás – CSISZÁR Mirella, „»Azt hiszem, mint levelező, mint szerző vagyok.« Molnár Ferenc levelei Faludi Jenőnek 1926–1928”, *Színháztudományi Szemle*, 42. (2013), 2.

¹⁵ GAJDÓ – CSISZÁR, *i. m.*, 2.

¹⁶ CSORDÁS, *i. m.*, 76.

¹⁷ FÜRSTNER, *i. m.*, 48.



Itthon azonban támadó cikk jelent meg róla fiatalkori barátja, Nadas Sándor *Pesti Futárjában*.¹⁸ Jórészt annak is köszönhetően, hogy Molnár beperelte a Vígszínházat, amely nem játszotta a darabjait.¹⁹

A megőrzött levélváltások és a korabeli sajtó azonban jól dokumentálja a per történetét, mely így végig követhető egészen a harmadfokú ítéletig.

A per

1926-ban már olyannyira feszült volt a helyzet, hogy Molnár úgy érezte, lépnie kell darabjainak szabad felhasználását illetően. Ügyvédje, Dr. Szalai Emil útján felkereste a Vígszínház vezetőségét, hogy visszakérje a színház könyvtárában heverő régebbi darabjait, hogy azokat más intézményeknek adhassa, ugyanis a Vígszínház már jó ideje nem újította fel azokat²⁰ (például a kezdeti sikereket hozó *A doktor úr* ekkor már több mint húsz éve nem volt műsoron).²¹ Ebben a levélben Szalai említi, hogy a jövőben ügyfele darabjai csak akkor lesznek előadhatóak a Vígszínházban, ha erre Molnár külön engedélyt ad.²² Pár nap késlekedéssel a színház reagált az ügyvédi megkeresésre:

Molnár Ferenc ur nevében írt, [...] levelére válaszolva van szerencsénk értesíteni, hogy elvi okokból sem járulhatunk hozzá ahhoz, hogy nagyrabecsült ügyfelének azon darabjairól, amelyeknek előadási joga felett a Vígszínház rendelkezik és amelyeknek sikerei a Vígszínház színpadához fűződnek, lemondjunk, és így arra az álláspontra kell helyezkednünk, hogy összes jogainkat fenntartjuk.²³

¹⁸ Nadas rendkívül bántó módon támadta az akkoriban már sikeres író saját lapjában, a *Pesti Futárban* viselkedéséért és modoráért, cikkében azt is írja, hogy Molnár üres házak mellett követelte darabjai előadását az igazgatóktól.

¹⁹ CSORDÁS, i. m., 94.

²⁰ A levelekben eleinte hat darab, később a perben nyolc darab kerül említésre.

²¹ Ősbemutatója 1902. november 28. Első felújítása: 1905. október 14., majd a második csak 1929. április 5.

²² Dr. Szalai Emil ügyvéd levele a Vígszínháznak, 1926. március 1., OSzK, SzT Irattár 374.

²³ Vígszínház levele Dr. Szalai Emil ügyvédnek, 1926. március 9., OSzK, SzT Irattár 374.



Ezek után 1926. március 13-án kérte először Molnár ügyvédje levélben a színház vezetőségét, hogy készítsék elő neki megtekintésre ügyfele szerződéseit,²⁴ ám ez csak jóval később, augusztus 12-én valósult meg. Ebben a levélben olvasható először Molnár és ügyvédje álláspontja, miszerint Molnár a szerződéseit Faludi Gáborral kötötte, és mivel már nem ő a Vígszínház igazgatója, így azok meglátásuk szerint érvényüket veszítették, különösen amiatt, hogy a Vígszínház évek óta csak pihentette darabjait.²⁵

1926. május 27-én Dr. Szalai Emil újból levelet írt a Vígszínháznak,²⁶ melyben figyelmezteti a vezetőséget, hogy Molnár jogi útra fogja terelni a vitát, amennyiben a mellékelt a darabok jogairól lemondó levelet nem küldik vissza neki másnap délig aláírva.²⁷

Ennek következtében 1926. május 28-án több fontos levélváltásra is sor került. Egyrészt itt van a fent említett „mellékelt levél”. Ebből derül ki, hogy először mely darabok jogait szerette volna visszakapni Molnár, ezek: „1./ *A doktor ur*, 2./ *Józi*, 3./ *Az ördög*, 4./ *Liliom*, 5./ *A testőr*, 6./ *Farsang*, 7./ *A hatyú*”.²⁸ Szintén ezzel a keltezéssel fennmaradt a Vígszínház elküldött levele Dr. Szalainak, melyben leírják, hogy kapcsolatba léptek ügyvédjükkel és amíg várják a hivatalos visszajelzést, két-három nap türelmi időt kérnek.²⁹ A gyors válasz azonban elmaradt, ugyanis a színház Dr. Bedőtől, saját ügyvédjétől egészen 1926. június 8-ig nem kapott választ.

Szintén ezen a napon kelt tehát az a levél is, melyben a Vígszínház értesítette ügyvédjét, Dr. Bedő Mórt, hogy Molnár Ferenc be akarja perelni a színházat. Ennek hatására a színház vezetősége felvetette ügyvédjének, hogy egyrészt a darabokat az író örök áron eladta a színháznak, másrészt Molnárnak nem volt kifogása, mikor *Az ördög*, a *Liliom* vagy *A hatyú* voltak műsoron Roboz Imre vezetése alatt, sőt a fizetését is felvette a darabok után. Tehát már csak négy darabnak a jogai voltak kérdésesek

²⁴ Dr. Szalai Emil ügyvéd levele a Vígszínháznak, 1926. március 13., OSzK, SzT Irattár 374.

²⁵ Uo.

²⁶ Dr. Szalai Emil ügyvéd levele a Vígszínháznak, 1926. május 27., OSzK, SzT Irattár 374.

²⁷ Dr. Szalai Emil ügyvéd levele a Vígszínháznak, 1926. május 27., OSzK, SzT Irattár 374.

²⁸ Vígszínház levele Dr. Szalai Emil ügyvédnek, 1926. május 28., OSzK, SzT Irattár 374.

²⁹ Vígszínház levele Dr. Szalai Emil ügyvédnek, 1926. május 28., OSzK, SzT Irattár 374.



szerintük: *A doktor úr*, *a Józsi*, *A testőr* és *a Farsang*³⁰ (ezek ugyanis az új vezetőség alatt nem lettek felújítva). Molnár nehezen viselte a várakozást, ezért kérésére ügyvédje 1926. május 29-én megírta a színháznak, hogy nem várják be a két-három napos kért türelmi időt sem, hanem benyújtják a jogi keresetet a Vígszínház ellen.³¹

A színház azonban csak a következő hónapban, egy újabb levélváltást követően, 1926. június 8-án kapta meg a számukra megnyugtató ügyvédi választ – miszerint Molnár kérése alaptalan, hiszen Faludi a darabok játszási jogát nem a saját, hanem a színház javára vásárolta –, Dr. Bedő Mór tehát biztosította a Vígszínház vezetőségét, hogy a színházra nézve nem jelent veszélyt a per.³²

Augusztus 12-én a színház készülve a tárgyalásokra, Molnár nyolc darabjának eredeti szerződését törzskönyvszámukkal együtt Szalai ügyvéd úr rendelkezésére bocsátotta. Ezek a következők: *A doktor úr*, *Józsi*, *Az ördög*, *A vacsora*, *A testőr*, „329. *A testőr* után írandó darab”³³, *Az üveg cipő*, *a Csendélet*.³⁴ A Vígszínházi jogdíjak nagykönyvébe ehhez a bejegyzéshez ceruzával beírásra került a soron következő darab fölé a *Farsang*, azt azonban pontosan nem tudni, hogy miért. Az egészen biztos, hogy nem ez volt a soron következő darab, hanem a már korábban is említett *A farkas*, melynek a Magyar Színházba való eladásával Molnár voltaképpen szerződést szegett, hisz soron következő darabját másik színházhoz vitte. A dolog érdekessége, hogy a színház az előre lekötött darabok után előleget fizetett, melynek sorsa azonban egyelőre ismeretlen. Feltételezhető, hogy az előleg visszafizetésére, vagy pontos elszámolására csak évekkel később, a *Farsang* megírásakor került sor. Ez a távozás azonban nemcsak emiatt volt érdekes, hanem mert a napisajtóban is szenzációként cikkeztek arról, hogy Molnár elhagyta a Vígszínházat.³⁵

³⁰ Vígszínház levele Dr. Bedő Mór ügyvédnek, 1926. május 28., OSzK, SzT Irattár 374.

³¹ Dr. Szalai Emil ügyvéd levele a Vígszínháznak, 1926. május 29., OSzK, SzT Irattár 374.

³² Dr. Bedő Mór ügyvéd válasza a Magyar Vígszínház Részvénytársaságnak, 1926. június 8., OSzK, SzT Irattár 374.

³³ Vígszínház jogdíjak nagykönyve, OSzK, SzT Irattár, 374, 329. bejegyzés.

³⁴ Vígszínház levele Dr. Szalai Emil ügyvédnek, 1926. augusztus 12., OSzK, SzT Irattár 374.

³⁵ RÁSKAI Ferenc, „Molnár-napok”, *Színházi Hét*, III/36 (1912) 1–2.



A per a Királyi Törvényszék előtt

Az igazán információ gazdag és értékes iratanyag azonban az 1926. november 3-án kelt törvényszéki levél, melynek végén Molnár Ferenc neve szerepel felperesként. A három oldalas dokumentum hátoldalán feltüntették a peres feleket, illetve az ügyet tárgyaló törvényszéket is. A dokumentum hátulján ott van továbbá a Budapesti Királyi Törvényszék pecsétje, rajta az 1926. november 3-i pecséttel, az irat számával, valamint az ügy jellegével: „szerzői jogi jellegű keresetlevele”.

Az okirat elején Molnár dátumra pontosan felsorolja a nyolc darab szerződéskötésének idejét, melyeket azok aláírása után rövidesen Faludi Gábor, az akkori igazgató elő is adatott a Vígszínház színpadán, majd arra hivatkozik, hogy az 1920/21-es évad végén Faludi átadta az üzemet és az őszi évadtól kezdve a Színházüzem Rt. bérelte a Vígszínházat.³⁶ Molnár megemlíti, hogy *A hatyú* című darabját, melynek 1920. decemberében volt a premierje a színház az 1921/22-es évad folyamán is műsoron hagyta, majd nem játszották többet. A korábban említett Vígszínházi vádra, miszerint ennek a darabnak Roboz Imre vezetése alatt való műsoron hagyása nem volt ellenére, sőt még fizetését is felvette,³⁷ Molnár egyszerűen reagált: „Nem szólaltam fel ezen előadás ellen, mert nem véltem érdekemnek, hogy e sikeres darabom folyamatos előadásait beszüntessem.”³⁸ Megemlíti azt is, hogy például egyik legsikeresebb darabját, *Az ördögöt* 1907-es premierje óta a Vígszínház többször is felújította, és az ezek után járó előadási jogdíjait is felvette. Molnár tehát nem tagadta az őt ért vádakat. Először ismertette az ő álláspontját a Budapesti Királyi Törvényszékkal, miszerint elsőként 1926. március 1-én kereste meg a Vígszínházat levélben jogi képviselője, Dr. Szalai Emil útján, majd ezt megismételte március 13-án. Szerinte egyrészt már azzal érvényüket veszítették a szerződések, hogy Faludi Gábor, mint a Vígszínház igazgatója 1921-ben lemondott,

³⁶ Molnár Ferenc levele a Budapesti Királyi Törvényszéknek, 1926. november 3., OSzK, SzT Irattár 374.

³⁷ Vígszínház levele Dr. Bedő Mór ügyvédnek, 1926. május 28., OSzK, SzT Irattár 374.

³⁸ Molnár Ferenc levele a Budapesti Királyi Törvényszéknek, 1926. november 3., OSzK, SzT Irattár 374.



másrészt azért, amiért a darabjai „hosszú idő óta nem kerültek színre”.³⁹ Ezután ismertette, hogy a Vígszínház sokáig nem adott érdemi választ megkeresésére – annak ellenére, hogy a színház pár napot ígért Dr. Szalai Emilnek –,⁴⁰ mivel jogi tanácsadójuk véleményét várták.

1926. augusztus 31-én a Színházüzem Rt. beszüntette működését és attól kezdve Roboz Imre, mint önálló vállalkozó vezette új üzemét a Vígszínház épületében. Molnár erre hivatkozva indokolja véleményét, kifejtve, hogy a két vállalkozás nem tekinthető azáltal azonosnak, hogy egy épületben folytat tevékenységet.

Ily szerződések nem ruházhatóak át. Következik ez az előadási szerződés természetéből és a színpadi író művészi személyisége, anyagi és erkölcsi jogainak magától értetődő érvényesüléséből; ezekből kifolyólag feltétlenül a szerzőt és csakis őt illeti azon személy, / vállalat / megválasztása, melyre művének tolmácsolását rábízni kívánja és nem kényszeríthető a színpadi író arra, hogy művének előadását oly vállalkozás részéről kelljen eltűnnie, melyre az előadási jogot rábízni nem kívánja.⁴¹

Végezetül kifejezte kéréseit a bíróság felé: idézzék be az alpereseket kihallgatásra, döntsenek a darabjai feletti szabad rendelkezési jogairól, valamint „alpereseket marasztalni egyetemleg a perköltségeket 15 nap alatt végrehajtás terhével való megfizetésében. A per tárgya legalább 60.000.000 –korona.”⁴²

A Vígszínház 1926. november 6-án újra összegezte Dr. Bedő Mórnak Molnár álláspontját, illetve ebből a levélből megtudjuk, hogy a színház ügyvédje korábban azt tanácsolta a vezetőségnek, hogy ne adják ki az előadások jogait, viszont ígérjék meg Molnárnak, hogy bármikor, mikor rendelkezni kíván a darabok jogaival, a „legelőzékenyebb álláspontot”

³⁹ Uo.

⁴⁰ Vígszínház levele Dr. Szalai Emil ügyvédnek, 1926. május 28., OSzK, SzT Irattár 374.

⁴¹ Molnár Ferenc levele a Budapesti Királyi Törvényszéknek, 1926. november 3., OSzK, SzT Irattár 374.

⁴² Uo.



fogják képviselni.⁴³ Ebben a levélben közlik az ügyvéddel, hogy az aznapi lapokból értesültek róla, hogy Molnár Ferenc nem várt tovább és Dr. Szalai Emil ügyvédi megbízásával keresetet indított darabjai felszabadításáról. A levélben kéri az ügyvédet, hogy néhány soros megerősítést adjon, miszerint a Színházüzem Rt. is ugyanazon az állásponton van, mint Roboz Imre, szerintük ugyanis nincs célja a pereskedésnek, hiszen egyrészt a színház nem tervezi a Molnár-darabok felújítását a közeljövőben, másrészt, ha ez mégis aktuális lenne, akkor „nem valószínű, hogy a szerző a darabok színrehozatalával szemben tiltakozással éljen”. Három nappal később az ügyvéd azt tanácsolja, hogy Ben Blumenthal elnök megerősítését kérjék.⁴⁴ Az előbbihez a színház mellékelte egy felsorolást Molnár Ferenc vígszínházi szerződéseivel. Ebből a listából érdekes adatokra derül fény, például, hogy „a *Liliom*-ról nincs szerződés. A *testőr* szerződéséről szóló bejegyzésében van felemlítve: a *Liliom* után következő darab” a „329. sz. szerződés *A testőr* után írandó darabról szól,⁴⁵ és 1910. dec. 7-én kelt”.⁴⁶ Későbbi levélben jegyzi meg, hogy a korszakban gyakori volt, hogy a színház úgy kötött szerződést egy szerzővel, hogy az a művét még nem írta meg, vagy pedig címe nem volt még, ekkor úgy jelölték, hogy a ’soron következő darab’.⁴⁷

Az amúgy sem türelméről híres író tehát megunt a levelezést és a várakozást és bízva sikerében jogi útra terelte az ügyet. A *Pesti Napló* számolt be elsőként erről a polgári perről, s 1926. november 6-án, szombat reggel, részletes tudósítást közöltek Molnár fent idézett keresetéről is. Ebből a cikkből derült ki a nyilvánosság számára, hogy Molnár keresetében 60 millió koronában jelölte meg a per tárgyát.⁴⁸ A budapesti polgári törvényszék elnöksége Dr. Földi Károly tanácselnökhöz továbbította

⁴³ Vígszínház levele Dr. Bedő Mór ügyvédnek, 1926. november 6., OSzK, SzT Irattár 374.

⁴⁴ Dr. Bedő Mór ügyvéd levele a Vígszínháznak, 1926. november 9., OSzK, SzT Irattár 374.

⁴⁵ A *farkas* című darab lehetett.

⁴⁶ Vígszínházi lista a Vígszínház és Molnár közötti Molnár-darabok szerződéseiről, OSzK, SzT Irattár 374.

⁴⁷ Vígszínház levele dr. Bedő Mór ügyvédnek, 1928. június 27., OSzK, SzT Irattár 374.

⁴⁸ Az új valutát, a pengőt 1926. december 27-én vezették be. Átváltása: 1 pengő = 12500 korona. Molnár tehát 4800 pengő értékben jelölte meg a per tárgyát. 200 pengő egy hónapban már kellemes megélhetést biztosított, innen származik a mondás: „havi 200 pengő fixszel, ma egy ember könnyen viccel”.



Molnár ügyét, és már itt említést tesznek róla, hogy várható majd egy szakértő bevonása is az ügybe, ugyanis hasonló perre még nem volt példa.

A fennmaradt levelezésből kitűnik, hogy időközben több tárgyalást⁴⁹ is tartottak, azonban az ügy komplikált volta miatt mindig elnapolták azt. Dr. Bedő ezalatt kimutatást kért a színháztól, hogy mely darabok előadására, mely színházi üzem működése során került sor.

1927. május 30-án a királyi törvényszék ismét tárgyalást tartott az ügyben, ám Dr. Szalai Emil halasztást kért arra hivatkozva, hogy ügyfelével rendkívül nehéz kapcsolatba lépnie.⁵⁰ A hétfőn tartott tárgyaláson ugyanis (tehát 1927. május 30-án), mint a *Pesti Napló*ból kiderül, sem Molnár Ferenc, sem az alperes Roboz Imre nem jelentek meg.⁵¹ 1927. júniusában újból tárgyalták az ügyben, Dr. Nyíri Zoltán – a Budapesti Királyi Törvényszék bírója – ekkor kérte be a Vígszínház és Molnár között létrejött szerződéseket és újabb időpontot tűzött ki.⁵²

Végül 1927. szeptember 14-én Dr. Nyíri Zoltán kimondta ítéletét, mely szerint Molnár Ferenc elveszítette a Vígszínház elleni keresetét és egyben 450 pengő perköltség fizetésére kötelezték.⁵³ Legfőbb érvként, mint a *8 Órai Újság* kiemelte azt hozták fel, hogy Molnár felvette a darabjai felújításaiért járó tantiémeket (melyet az író keresetében nem is tagadott).⁵⁴

„Visszavágó” – A fellebbezések

1928-ban Molnár Ferenc és Roboz Imre béketárgyalást folytattak Berlinben az Adlon szállóban. A megbeszélés eredményeként megegyeztek abban, hogy az 1928/29-es évadban felújítják Molnár sikerdarabjait. Erre külön jó indok volt, hogy ezzel a Molnár-sorozattal a Vígszínház meg tudta ünnepelni háziszerezőjének huszonöt éves írói jubileumát. Elsőként *A testőr*

⁴⁹ Egészen pontosan 1926. november 26-án, december 20-án, 1927. január 28-án, március 2-án és április 29-én.

⁵⁰ [n.sz.], *Budapesti Hírlap* 47, 122:14.

⁵¹ [n.sz.], *Pesti Napló* 78, 122:17.

⁵² Dr. Bedő Mór ügyvéd levele a Vígszínháznak, 1927. május 30., OSzK, SzT Irattár 374.

⁵³ [n.sz.], „Ítélet Molnár Ferenc és a Vígszínház perében”, *Az Est* 18, 208: 16.

⁵⁴ [n.sz.], „Molnár Ferenc elvesztette a Vígszínházzal szemben indított perét”, *8 Órai Újság* 13, 208: 10.



felújítására került sor 1928. november 28-án, napra pontosan huszonhat évvel *A doktor úr* premierje és Molnár debütálása után.⁵⁵

Molnár azonban nem az a típusú ember volt, aki könnyen hagyta magát, sérelmeit nem tudta egykönnyen elfelejteni, ezért 1928 elején fellebezett a bírói döntés ellen, így február 6-án a per már a tábla előtt volt, ügyét a budapesti ítélőtábla Szekeres-tanácsa vizsgálta. Dr. Szalai kérte az elsőfokú ítélet megsemmisítését és a Vígszínházzal kötött szerződés érvénytelenítését. A tábla azonban nem döntött, hanem további három szerződést kért be: a Faludi és Blumenthal igazgatóváltásáról szólót, Blumenthal és a bérlő Színház Üzem Rt. szerződését, illetve a Színház Üzem Rt. és Roboz Imre közötti megállapodást. A következő tárgyalást márciusra hirdették ki,⁵⁶ Dr. Bedő azonban levelében a Vígszínháznak már májusi tárgyalási időpontot említ.⁵⁷ Ebben az évben, 1928. szeptember 25-én volt az utolsó tárgyalás, amelyen még Dr. Bedő Mór képviselte a Vígszínházat,⁵⁸ ezután ugyanis az ügyvéd elhunyt.⁵⁹

A per másodfokú eldöntése mindenesetre még váratott magára, eközben pedig a háttérben 1928. június 25-én a Vígszínházban megkötötték a szerződést az 1928/29-es „Molnár-évadra” vonatkozóan. Ebben rögzítik is, hogy ez a szerződés semmiféle kihatással nincsen a folyamatban lévő perre nézve.⁶⁰ Ez a megállapodás arról szólt, hogy ebben az évadban a színház felújítja Molnár siker darbjait, melyek már egy ideje nem kerültek színre, és ami miatt az egész per elindult.

Az 1929-es évet tekintve két levélváltást fontos kiemelni. Egyrészt lényeges, hogy Roboz Imre ekkor kérdez rá ügyvédjénél a bírói idézővégzés kézhezvétele után, hogy ő még mindig benne van-e ebben a perben,⁶¹

⁵⁵ CSORDÁS, *i. m.*, 98.

⁵⁶ [n.sz.], *Pesti Napló* 79, 30: 19.

⁵⁷ Dr. Bedő Mór ügyvéd levele a Vígszínháznak, 1928. február 6., OSzK, SzT Irattár 374.

⁵⁸ Dr. Bedő Mór ügyvéd levele a Vígszínháznak, 1928. szeptember 25., OSzK, SzT Irattár 374.

⁵⁹ Dr. Rendes Ervin ügyvéd levele a Vígszínháznak, 1928. december 19., OSzK, SzT Irattár 374.

⁶⁰ Dr. Szalai Emil ügyvéd levele a Vígszínháznak, 1928. június 27., OSzK, SzT Irattár 374.

⁶¹ Roboz Imre levele Dr. Rendes Ervin ügyvédnek, 1929. március 11., OSzK, SzT Irattár 374.



ő ugyanis 1928. június 25-én, a Molnár-ciklusra vonatkozó szerződés kötésekor lemondott minden jogáról, így ő tulajdonképpen nem ellenfele Molnár Ferencnek.⁶² A későbbi levélváltásból pedig kiderül, hogy már a per kezdetekor próbálta Roboz Imre Ben Blumenthalt, a Vígszínház elnökét meggyőzni, hogy intézzék el a kérdést peren kívül, békés úton, ám Blumenthal továbbra is jogot formált a Molnár-darabokra. Roboz ezek után kapcsolatba lépett Szalaival, ám végül úgy döntött, hogy a Színházüzem Rt. érdekeit szem előtt tartva, érdektelenül ugyan, de benne marad a perben.⁶³

1930. február 11-én az Újság már részletesen írt arról, hogy összeült a szerzői jogi szakértői bizottság (melyet már az első tárgyalásokon szükségesnek tartottak) Lukács György elnöklésével, és Hevesi Sándort, a Nemzeti Színház igazgatóját kérték fel a szakértői vélemény elkészítésére. Mint a tudósításból megtudjuk, Hevesi komolyan vette az ügyet és hosszas tanulmányt készített, melyet hétfőn, vagyis 1930. február 10-én ismertetett az Ítéletábla Szekeres-tanácsa. Az értekezésben Hevesi arra jutott, hogy ha hosszabb időn át pihenteti egy színházi vállalkozás egy szerző darabját, akkor „a színház kizárólagossági joga a darabbal szemben megszűnik és így a szerző félretett színdarabját minden további nélkül visszakérheti, illetve előadathatja.”⁶⁴ Ezt azzal indokolta, hogy a szerzőknek sokszor létérdekük fűződik ahhoz, hogy eladott darabjaik előadásai műsoron legyenek a színházakban.

Hogy mennyi az a hosszú pihentetés, azt nehéz szabatosan meghatározni, de bizvást lehet állítani, hogy öt, tíz, vagy annál több esztendei pihentetés túlon túl elegendő arra, hogy a szerző visszakérhesse darabját, mert ennyi idő után nyilvánvaló, hogy a színház nem kívánja többé a darabot műsorra tűzni, márpedig ebben az esetben az írónak nemcsak anyagi érdeke, de például hírneve is kockán forog.⁶⁵

⁶² Roboz Imre levele Dr. Rendes Ervin ügyvédnek, 1929. március 23., OSzK, SzT Irattár 374.

⁶³ Roboz Imre levele Dr. Rendes Ervin ügyvédnek, 1929. április 12., OSzK, SzT Irattár 374.

⁶⁴ [n.sz.], *Újság* 6, 34: 10.

⁶⁵ Uo.



A tárgyaláson Dr. Rendes Ervin, a Vígszínház új ügyvédje azzal védekezett, hogy semmiféle törvény nem kötelezheti az egyes színházakat arra nézve, hogy a hozzájuk benyújtott színműveket előadják.⁶⁶

Időközben a felek próbálták békés úton is megoldani az ügyet. Szalai ugyanis hajlandó lett volna további 3 évre lekötni a darabokat, azután azonban igényt formált azok előadási jogaira. Ezzel szemben Ben Blumenthal utolsó pesti látogatása során megerősítette, hogy semmilyen módosítást nem engedélyez a Molnár-szerződésekben. Dr. Rendes pedig érezve, hogy a szakértői vélemény nem éppen kedvező a színházra nézve, az egyezkedés álláspontját foglalta el. Felajánlotta Szalainak, hogy az új évadtól kezdve 5 évente felújítják a Molnár-darabokat, ám amennyiben ez mégsem történik meg, úgy azokra a darabokra nézve nem tart igényt a színház. Szalai ezt nem fogadta el, és „lealkudta” az időtartamot 4 évre. A megegyezés azonban nem történt meg, mivel a két ügyvéd álláspontja egy lényeges dolgot tekintve különbözött: Szalai ezek után teljes mértékben igényt tartott az előadási jogokra, Rendes viszont csak akkor adta volna vissza az írónak ezt a jogot, amennyiben a Vig nem újítja fel az adott darabot.⁶⁷

A perben eközben több elnapolt tárgyalási időpont is volt,⁶⁸ a másodfokú döntés tehát éveket váratott magára, míg 1930. március 3-án, hétfőn mondta ki a bíróság végső ítéletét, amely megváltoztatta az első fokon hozott határozatot. „[A] felperes Molnár Ferenc szabadon rendelkezhet a per tárgyává tett darabjaival, amelyeket ezentúl beleegyezése nélkül az alperes Vígszínháznak előadatnia nem szabad.” A per érdekessége, hogy a döntésnek Molnár szempontjából inkább elvi jelentősége volt, ugyanis szóbeli megegyezésük szerint a Vígszínház szabadon rendelkezhet a darabjai előadási jogával, amíg annak Roboz Imre áll az élén.⁶⁹ Ezt bizonyítja a korábban is említett, Adlon szállóban kötött megállapodásuk is.

⁶⁶ Uo.

⁶⁷ Dr. Rendes Ervin ügyvéd levele a Vígszínháznak, 1929. október 31., OSzK, SzT Irattár 374.

⁶⁸ 1928. február 6., szeptember 25., december 19., 1929. június 25., november 4.

⁶⁹ [n.sz.], „Molnár Ferenc megnyerte perét a Vígszínházzal szemben”, *Budapesti Hírlap* 50, 52: 12.



Molnár fennmaradt magánlevelezését olvasva kitűnik, hogy ezekben az időkben is igen jó viszonyt ápolt Roboz Imrével és Jób Dániellel egyaránt.⁷⁰ Ezt tanúsítja például az a levele is, melyet 1928. szeptember 25-én írt az Eden Hotelből, Berlinből Roboz Imrének:

[...] későbbi alkalomra marad pesti utazásom, valószínűleg a première után következő hétre. Akkor személyesen tehetem meg azt, amit egyelőre írásban cselekedem: megköszönöm a Vígszínháznak azt a szeretetteljes munkát, amellyel azokat a darabjaimat, melyek a színház és szerző ifjúkorának közös emlékei, most kiváló művészekkel, fényes keretben újból színrehozza. Teljesen átérezem ritka nagy értékét ennek a megtiszteltetésnek, mely e világszerte becsült nagy magyar színpad részéről éri egy magyar író életmunkáját, és kérek, közöld hálás köszönetemet a Vígszínház igen tisztelt művészeivel.⁷¹

Ebből is látszik tehát, hogy a per és a külső sajtóbeli visszhang ellenére Molnárt és Robozt továbbra is baráti viszony fűzte össze.

A legfelsőbb határozat: a Kúria dönt

Az ügy azonban a felek békés viszonya ellenére még tovább bonyolódott. A döntés megváltoztatása miatt a Vígszínház is fellebbezést adott be. Az ügy harmadszorra már a Kúria elé került, ahol maga Juhász Andor, a Kúria elnöke vezette a tárgyalást. 1930. június 12-én a Kúria végül meghozta a végső ítéletet, mely szerint a pert Molnár Ferenc nyerte. A legfelsőbb határozatban „kimondotta a kúria elvi jelentőségű ítélete, hogy ha öt esztendeig hevertet a színház egy darabot, akkor ez a darab felszabadul.”⁷² Ezzel ért tehát véget Molnár Ferenc és a Vígszínház pere.

Mint azt Fürstner Gabriella is kifejtette, a Vígszínházat fennállása óta a legnagyobb veszteség érte ezzel a hosszas, a munka szempontjából rossz viszonnal, amely miatt a *Játék a kastélyban* és az *Olympia* a Magyar

⁷⁰ Lásd Molnár Ferenc levelei, OSzK, SzT Irattár.

⁷¹ Molnár Ferenc levele Roboz Imréhez, 1928. szeptember 25., Eden Hotel, Berlin, OSzK, SzT Irattár, Molnár Ferenc magánlevelezése, 1928.

⁷² [n.sz.], „Molnár Ferenc pere a Vígszínház ellen a Kúrián”, *Az Est* 21, 132: 11.



Színházban kerültek elsőként színre 1926-ban és 1928-ban. Ellenben mindkét előadásban a Molnár által is jól ismert és a Vígszínházban is rendszeresen játszó színészek: Hegedűs Gyula, Gombaszögi Frida, Titkos Ilona, a Góth házaspár és Törzs Jenő játszottak. A korszak sztárszínészeinek pályafutását rendkívül körülményes nyomon követni, a fent említett nevek közül többen két helyen is játszottak, egyik évadban még a Vígszínházban, a következőben már a Magyar Színház színpadán léptek fel. Különös még, hogy a két fent említett darab idején a Magyar Színház művészeti igazgatója Faludi Jenő, Faludi Gábor, a Vígszínház egyik alapítójának a fia volt, akivel Molnár szintén jó viszonyt ápolt.

1928-ban, az *Olympia* évében a Vígszínháznak azonban meg kellett elégednie négy Molnár darab felújításával⁷³ (ez volt ugyanis a már említett kompromisszum, mely az Adlon Szállóban köttetett): ezek közül viszont csak *A farkas* számított újnak, annak az 1912-es premierje ugyanis szintén a Magyar Színházban volt, a Vígben csak 1928. szeptember 29-én került először színre. A Vígszínház előadást azonban huszonkilenc előadás után levették a műsorról, szemben az 1912-es Magyar Színházbeli 150-es előadásszámmal.⁷⁴ A teljes kibékülés Molnár és a Vígszínház között 1929-ben történt, mikor a színház megkapta új egyfelvonásosát, az *Egy, kettő, három* című darabot.⁷⁵ A sors furcsa fintora, hogy 1930. elején a Chanel cég beperelte Molnárt az utóbbi darabjában elhangzó kitételért, miközben még folyamatban volt a vígszínházi pere is.

A harmincas évek még gyümölcsözőnek tekinthetők, hisz színre került a Vígszínházban *A jó tündér* (1930), a *Csoda a hegyek közt* (1936), *Az ismeretlen lány* (1934), illetve a *Nagy szerelem* (1935) és a *Delila* (1937), valamint a Magyar Színházban mutatták be a *Harmónia* (1932) című darabot. Más színházak pedig Molnár-felújításokat adtak, többek között *A doktor úr* a Bethlen téri Színházban (1936), a *Liliom* a Művész Színházban és a Kolozsvári Nemzeti Színházban (1937) volt látható. 1939-től azonban törés következett a Molnár-darabok tekintetében: műveit itthon a faji

⁷³ Vígszínházi jogdíjak nagykönyve, 730. bejegyzés, OSzK, SzT Irattár 734. – A bejegyzésben ennyi szerepel: „730. 1928. VI. 25. Molnár Ferencről, cím és válfaj nélkül, 10%”. Az biztosan tudható, hogy *A testőr* és *A farkas* szerepeltek a megállapodásban.

⁷⁴ FÜRSTNER, i. m., 48.

⁷⁵ FÜRSTNER, i. m., 49.



törvények miatt szinte egyáltalán nem játszották, innentől 1945-ig csak az OMIKE Művészakció keretében kerülhettek színre. Ezt követően kezdődött meg darabjainak rehabilitációja, egyre több színház tűzte ismét színpadra műveit, például a *Liliomot* a Pécsi Nemzeti Színház és a Szigligeti Színház, a *Színházat* a Művész Színház, a *Játék a kastélyban* a Belvárosi Színház és *A hattyút* a Vígszínház.

A per színháztörténeti relevanciája az utóéletét tekintve jelentős, hiszen ennek köszönhetően joggyakorlat alakult ki, amely hatására, más szerző is perelt színházat, hogy visszakaphassa darabjai jogait. Ilyen volt a Lengyel Menyhért-féle per is, mely során a *Táifun* jogait kapta vissza,⁷⁶ de egy későbbi, 1933-as perben is hivatkoznak a Molnár-féle szerzői jogi perre és itt kerül kifejtésre, hogy a szerzői jog mennyire sokrétű, teljes egészében soha át nem ruházható jogkör.⁷⁷

Felhasznált irodalom

CSORDÁS Lajos: *Molnár Ferenc*, Élet-kép sorozat, Elektra, h.n., 2004.

Dr. Bedő Mór ügyvéd levelei a Magyar Vígszínház Részvénytársaságnak, 1926–1928, OSzK, SzT Irattár 374.

Dr. Bedő Mór ügyvéd levelei a Vígszínháznak, 1926–1928, OSzK, SzT Irattár 374.

Dr. Márton Miksa ügyvéd levele a Vígszínháznak, 1930., OSzK, SzT Irattár 374.

Dr. Rendes Ervin ügyvéd levelei a Vígszínháznak, 1926–1930, OSzK, SzT Irattár 374.

Dr. Szalai Emil ügyvéd levelei a Vígszínháznak, 1926–1930, OSzK, SzT Irattár 374.

FÜRSTNER Gabriella: *A Vígszínház háziszerzői 1900–1945*, Bölcsészdoktori disszertáció, Budapest, 1985.

GAJDÓ Tamás – CSISZÁR Mirella: „Azt hiszem, mint levelező, mint aszerű vagyok.» Molnár Ferenc levelei Faludi Jenőnek 1926–1928”, *Színháztudományi Szemle*, 42 (2013) 75–94.

MAGYAR Bálint: *A Vígszínház története alapításától az államosításig 1896–1920*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1979.

MÉSZÖLY Tibor: *Színház a század küszöbén*, Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 1994.

⁷⁶ Dr. Márton Miksa ügyvéd levele a Vígszínháznak, 1930. január 11., OSzK, SzT Irattár 374.

⁷⁷ *Magyar Országos Tudósító*, Országos Levéltár, K. szekció, Budapest, 1933. január 25.



- MOLNÁR Erzsébet: *Tésvérek voltunk*, Magvető, Budapest, 1958.
- Molnár Ferenc levele a Budapesti Királyi Törvényszéknek, 1926. november 3., OSzK, SzT Irattár 374.
- Molnár Ferenc levelei, OSzK, SzT Irattár.
- MAGYAR Bálint: *A Vígszínház története alapításától az államosításig 1896–1949*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1979.
- [n.sz.], *Budapesti Hírlap* 47, 122:14.
- [n.sz.], *Magyar Országos Tudósító*, Országos Levéltár, K. szekció, Budapest, 1933. január 25.
- [n.sz.], *Pesti Napló* 78, 122:17.
- [n.sz.], *Pesti Napló* 79, 30:19.
- [n.sz.], *Újság* 6, 34:10.
- [n.sz.], Ítélet Molnár Ferenc és a Vígszínház perében, *Az Est* 18, 208:16.
- [n.sz.], *Molnár Ferenc elvesztette a Vígszínházzal szemben indított perét*, 8 *Órai Újság* 13, 208:10.
- [n.sz.], *Molnár Ferenc megnyerte perét a Vígszínházzal szemben*, *Budapesti Hírlap* 50, 52:12.
- [n.sz.], *Molnár Ferenc pere a Vígszínház ellen a Kúrián*, *Az Est* 21, 132:11.
- RÁSKAI Ferenc: „*Molnár-napok*”, *Színházi Hét* 3, 36 (1912), 1–2.
- Roboz Imre levelei Dr. Rendes Ervin ügyvédnek, 1926–1930, OSzK, SzT Irattár 374.
- SÁRKÖZI Mátyás: *Színház az egész világ – Molnár Ferenc regényes élete – Liliom öt asszonya*, Noran, Budapest, 2010.
- Színházüzem Rt. levelei Dr. Szalai Emilnek, 1926–1930, OSzK, SzT Irattár 374.
- Vígszínház levelei Dr. Szalai Emil ügyvédnek, 1926–1930, OSzK, SzT Irattár 374.
- Vígszínház levelei Dr. Bedő Mór ügyvédnek, 1926–1928, OSzK, SzT Irattár 374.
- Vígszínházi lista a Vígszínház és Molnár közötti Molnár-darabok szerződéseiről, OSzK, SzT Irattár 374.
- Vígszínház jogdíjak nagykönyve, OSzK, SzT Irattár, 374.

Contributors

ANTAL Klaudia színháztudományi szakon végzett, jelenleg a PTE Irodalomtudományi Doktori Iskola hallgatója, kutatási területe a részvételi színház. 2013 óta ír kritikát, tanulmányt, recenziót és készít interjút, színház tárgyú írásai többek között a *Színház*, a *Parallel*, a *Szépirodalmi Figyelő*, az *Irodalomtörténet* és a *Theatron* folyóiratban, illetve a *szinhaz.net* és a *tanckritika.hu* oldalon jelentek, jelennek meg.

Klaudia ANTAL graduated in Theatre Studies. She is studying for a PhD at PTE Faculty of Humanities; the topic of her research is the political aspects of participatory theatre. Since 2013 she has been writing criticism, studies, reviews and more for *Színház*, *Tánckritika*, *Szépirodalmi Figyelő*, *Irodalomtörténet*.

ANTAL-BACSÓ Borbála 2014-ben diplomázott az Eötvös Loránd Tudományegyetem, magyar alapszakon, kultúratudomány specializációval. 2015-ben elvégezte a Színház- és Filmművészeti Egyetem kétéves színházi rendezőasszisztens felsőoktatási szakképzését. Mesterszakos tanulmányait a Károli Gáspár Református Egyetem színháztudomány szakán végezte. 2017-ben védte meg szakdolgozatát, melynek témája a női test kortárs bábszínpadi reprezentációja volt. A Budapest Bábszínházban dolgozik.

Borbála ANTAL-BACSÓ graduated from Eötvös Loránd University in 2014 with a BA in Hungarian Studies, specializing in Cultural Studies. In 2015 she completed a two-year program of vocational higher education as a Stage Directing Assistant at the University of Theatre and Film Arts. In 2017 she completed her MA at Károli Gáspár University of the Reformed Church, Budapest, majoring in Theatre Studies. In her thesis she focused on the representation of women's body in puppet theatre. She works at Budapest Puppet Theatre.



CSEH Dávid Sándor dramaturg, esztéta. Budapesten született. 2012-ben szerzett MA diplomát esztétika szakon az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán, majd 2015-ben színházi dramaturgként végzett a Színház- és Filmművészeti Egyetemen. Jelenleg az ELTE-BTK Filozófiatudományi Doktori Iskolájának doktoranduszaként japán esztétikával és színháztörténettel foglalkozik. Rendszeresen részt vesz hazai és nemzetközi tudományos konferenciákon, 2017-ben pedig fél évig kutatta a Japán Alapítvány ösztöndíjasaként a hagyományos japán nő-játékot Tokióban. A European Network of Japanese Philosophy [ENOJP] tagja. Tudományos munkája mellett 2013 óta publikál chinmoku név alatt a Mondo Magazin című japán pop kulturális kéthavi lapban. Színházi dramaturgként is dolgozik, 2013 és 2016 között a Miskolci Nemzeti Színház, a 2018-2019-es évadban pedig a Vígszínház házi dramaturgja volt. Jelenleg szabadúszó dramaturgként olyan független társulatokkal dolgozik együtt, mint a Kulcsár Noémi Tellabor és a Trojka Színházi Társulás.

Dávid Sándor CSEH dramaturge, aesthete. Born in Budapest, Hungary. Received his MA in Aesthetics in 2012 at Eötvös Loránd University, Faculty of Humanities, then graduated as a theatre dramaturge in 2015 at the Hungarian University of Theatre and Film Arts. He is currently a PhD student at Eötvös Loránd University, where he is doing research into Japanese aesthetics and theatre history. He regularly participates in scholarly conferences at home and abroad, and in 2017 he spent half a year in Tokyo as a Fellow of the Japan Foundation doing research into traditional Japanese *nō* theatre. He is a member of the European Network of Japanese Philosophy [ENOJP]. Besides his scientific work he is a regular contributor to the Japanese pop cultural bi-monthly Mondo Magazin under the pseudonym chinmoku. He has also worked as a theatre dramaturge at Miskolc National Theatre and Víg Theatre, and is currently a freelance dramaturge working with such independent companies as Kulcsár Noémi Tellabor and the Trojka Színházi Társulás.



EGRI Petra 2014-ben szerzett mesterszakos diplomát az ELTE BTK Média- és kommunikációtudomány szakán. Jelenleg a Pécsi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója. Fő kutatási területe a kortárs performansz-művészet és a divatkutatás összekapcsolására terjed ki. Publikált tanulmányai és kritikái a *Korunk*, az *Alföld*, valamint a *Jelenkor* folyóiratokban jelentek meg.

Petra EGRI graduated from Eötvös Loránd University in 2014 with an MA in Communication and Media Studies. Currently, she is a student of the PhD Program at the University of Pécs. Her research project focuses on the encounter between Performance and Fashion Studies. She has published criticism and essays in *Korunk*, *Alföld* and *Jelenkor*.

FEKETE Ágnes színésznő. Színészdiplomáját 2016-ban szerezte a Babeş-Bolyai Tudományegyetemen, Kolozsváron, Romániában. Ugyanazon év augusztusától színművész a zalaegerszegi Griff Bábszínházban, Magyarországon. Mesteri fokozatú tanulmányait Kortárs színház – teatrológia szakon kezdte a Babeş-Bolyai Tudományegyetemen 2017-ben, ugyanekkor lett tagja Márton Áron Szakkollégium ösztöndíjprogramjának. Korábban publikált a *Játéktér*ben és a *SZITU Kötet 2017*-ben, színházelméleti tanulmányait a szakmai fejlődés érdekében kezdte el.

Ágnes FEKETE is an actress. She obtained her Acting Degree in 2016 at Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania. Since that August she has worked as an actress of Griff Puppet Theatre, Zalaegerszeg, Hungary. She started her MA in Contemporary Theatre – Theatre Studies at Babeş-Bolyai University in 2017, and has also been part of the Márton Áron Special College's scholarship program since that year. Has publications in *Játéktér* and *SZITU Kötet 2017*. She started studying theory of theatre with a view to professional development.

KARÁCSONY Szilvia a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának másodéves hallgatója. Disszertációja témája: Molnár Ferenc irodalmi szerzői jogi pereit és kiadatlan műveit. Alapszakos



diplomáját magyar irodalomból szerezte, mesterképzésen színháztörténeuszként végzett, így Molnár munkásságát a két tudományág együttes figyelembevételével tanulmányozza. Doktori kutatása során új megvilágításba helyezi Molnár és a Vígszínház kapcsolatát, valamint a kialakult joggyakorlat más irodalmi művekre vonatkozó hatását. Molnár egyéb problémás irodalmi műveivel és az azokkal kapcsolatos jogvitákkal is foglalkozik, 2019 januárjában jelent meg az *Egy, kettő, három* című darabbal kapcsolatos *A Chanel nyolcas per* című tanulmánya, mely a *PEME (Professzorok az Európai Magyarorszáért)* kiadványában olvasható.

Szilvia KARÁCSONY is the second-year PhD student of the Doctoral School of Literary Studies at Pázmány Péter Catholic University. The topic of her doctoral thesis is Ferenc Molnár's literary copyright lawsuits and unpublished works. She holds a BA in Hungarian literature and an MA in theatre history, so the investigation of her topic involves both of these disciplinary aspects. Her doctoral research sheds new light on the relationship between Molnár and the Comedy Theatre of Budapest (Vígszínház) and examines the impact of the established jurisprudence on other literary works. She also deals with Molnár's other problematic literary works and with the litigation related to them. In January 2019, she published a paper (*A Chanel nyolcas per*) in the volume of *PEME (Professors for a European Hungary)* on the play entitled *One, Two, Three*.

Kis Petronella a Pázmány Péter Katolikus Egyetemen végezte tanulmányait magyar alap-, illetve magyar nyelv és irodalom mesterképzésen, jelenleg ugyanezen intézmény Irodalomtudományi Doktori Iskolájának doktorandusza. Kutatási területe Csáth Géza életműve, amelyet a médiumok (irodalom, zene, színház) közti átjárhatóság tekintetében vizsgál. 2017-ben *A medializált zenei elbeszélés érzékelési tapasztalata: A novellába ágyazott opera áthallásai* című dolgozatával harmadik helyezést ért el az OTDK-n, mely a szegedi *Szövegek között* kiadványban látott napvilágot. Ugyanebben az évben a *Tiszatájban* jelent meg *Műfajok keresztmetszetében: A dráma árnyalatai* Csáth Géza *Hamvazószerda* című művében tanulmánya. 2016 óta rendszeresen publikál kritikákat irodalmi és színházi



témákban a *Kortárs* online és print felületein, az *Apokrif Online*-on, a *Bárka*-ban és a *Pannon Tükör*-ben.

Petronella Kís obtained both her BA and her MA at Péter Pázmány Catholic University. She is currently a Literature Studies PhD student in the same institution, where her chosen research area focuses on the ways in which Géza Csáth's works are interpreted through the mediums of literature, music and theatre. In 2017, she won third place in OTDK with her paper *Perceptual experiences of medial musical narration: Crosstalk in opera in short stories*, which was published in *Szövegek Között* in Szeged. In the same year, *Between genres: Shades of drama in Géza Csáth's 'Ash Wednesday'* was published in *Tiszatáj*. Since 2016, she has continued to write regular online and printed reviews regarding literature and theatre-related topics for *Kortárs*, *Apokrif Online*, *Bárka* and *Pannon Tükör*.

Kovács Alexandra a Károli Gáspár Református Egyetemen, Színház-tudomány Mesterszakon 2019 júniusában végzett. Szakdolgozatának témája a *Bánk bán* című opera elemzése, azon belül pedig Vidnyánszky Attila 2017-es rendezése. Előadásában és így tanulmányában is ezt a témát választotta, ugyan rövidebben, de a legfőbb kérdésekre kitérve. 2017 tavaszán is részt vett egy konferencián, ott az *Opera a 21. században* címmel tartott előadást, amelyben az operák újrendezéséről beszélt és olyan kérdésekre kereste a választ, hogy ma, a fiatalokat mi fogja meg egy-egy operában, milyen tényezőnek mekkora szerepe van a befogadás-ban. Egyetemi tanulmányai alatt foglalkozott más operákkal is, amelyeket hosszabban elemezett, például Richard Wagner *Siegfried* és Eötvös Péter *Három nővér* című darabjával. A továbbiakban is zeneművekkel és azok rendezésével kívánok foglalkozni, akár elméleti, akár gyakorlati szinten.

Alexandra Kovács graduated from Károli Gáspár University of the Reformed Church with an MA in Theatre Theory in 2019. The theme of her thesis was the interpretation of the opera *Bank ban*, focusing more on the 2017 version directed by Vidnyánszky Attila. She analyzed this



opera both in her presentation and research, answering only the main, but most important questions. She attended a conference in 2017 where she held a presentation on *Opera in the 21st century*, focusing on the redirection of operas. She was investigating what parts of an opera could hold the attention of today's younger generations, what components could raise their interest, what significant motifs can draw them in. She studied and interpreted more operas in detail while pursuing her degree, for example Richard Wagner's *Siegfried* and Eötvös Peter's *Three Sisters*. In the future she still wants to focus on musical compositions and how to direct them, either in theory or in practice.

MIHÁLY-GERESDI Zsófia a Magyar Képzőművészeti Egyetem DLA hallgatója. Kutatási témája *A modern ritus színházi tere* címet viseli, mely témavezetője, Dr. habil. Csanádi Judit (DLA) *A kortárs előadóművészetek vizualitása* című programjához kapcsolódik. 2011-ben szerzett alkalmazott látványtervező BA diplomát a Kaposvári Egyetem Művészeti Karán, majd felvételt nyert a Magyar Képzőművészeti Egyetemre, ahol 2013-ban szerzett látványtervező művész MA diplomát. Számos színházi, és színházi nevelési előadásban működött közre díszlet-, jelmez- és bábtervezőként. A Magyar Képzőművészeti Egyetem kutatási-fejlesztési pályázatának *Együttműködés és kompromisszumok az alkotómunka gyakorlatában* című alprojektjében vesz részt fiatal kutatóként.

Zsófia MIHÁLY-GERESDI is studying at the Hungarian University of Fine Arts in Budapest, as a DLA student. Her research topic, which is *The theatrical space of the modern rites*, is connected to the *Visuality of Contemporary Performing Arts* program of the senior lecturer of the Scenography Department, professor Dr. habil. Judit Csanádi DLA. She obtained a BA as a set designer at the Faculty of Arts of Kaposvár University in 2011, and was then admitted to the Hungarian University of Fine Arts, where she obtained an MA in Scenography Art, specialising in theatre costumes and puppets, in 2013. Since then she has contributed to many performances and TIE plays as set, costume and puppet designer. She is involved as a young researcher in the subproject of the Hungarian Acad-



emy of Fine Arts entitled *Cooperation and compromises in the practice of creative work*.

NÉMETH Nikolett a Pécsi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskoláján belül a színház szakirány első éves doktorandus hallgatója. Kutatási témája a performatív emberi hang az egyén és a közösség viszonyában. Korábbi tanulmányait az Amszterdami Egyetem Bölcsészettudományi Karán végezte kulturális elemzés szakterületen. Az elméleti kutatás mellett több hazai és határon túli, független színházi műhellyel is együttműködik előadóként, hangtrénerként és projektmenedzserként, mint például a kolozsvári Shoshin Színházi Egyesülettel vagy a budapesti Utcaszínházi Alkotóközösséggel. Korábbi írásai megjelentek a *Samizdat Online* nemzetközi művészeti magazin oldalán, amelyek témái közt szerepel a színházi improvizáció, tánc és az utcaszínház. Állandó kapcsolatot tart fenn a Roy Hart Nemzetközi Művészeti Központtal, több alkalommal vett részt általuk tartott, intenzív hangkurzusokon. 2019-ben a központ alapító tanárainak meghívásával maga is szervezett hasonló workshopot Budapesten.

Nikolett NÉMETH is a first-year PhD student of the theatrical specialisation of the Literary School at the University of Pécs. Her research theme is the performative human voice concerning the relations of individuals and the community. Earlier she completed her studies in Cultural Analysis, at the Faculty of Humanities of the University of Amsterdam. Besides her theoretical research, she collaborates as a performer, voice trainer and project manager with several Hungarian and cross-border independent theatres, such as Shoshin Theatre Association, based in Cluj-Napoca, or SpecStreet in Budapest. She has published articles in *Samizdat Online* international art magazine on the topics of theatre improvisation, street theatre and dance. The Centre Artistique International Roy Hart plays a central part in her research. She has participated in several intense vocal courses, and in 2019, inviting some of its founder teachers, she organised a similar workshop in Budapest as well.



PANDUR Petra 2012-ben szerzett alapszakos, majd 2014-ben mesterzakos diplomát a PTE BTK magyar szak színháztörténet szakirányán. Jelenleg a PTE Irodalomtudományi Doktori Iskola doktorjelöltje. Disszertációjában az 1956-os forradalom és a Kádár-korszak rendszerváltás utáni színházi és drámairodalmi feldolgozásait vizsgálja. 2015 óta tart kurzusokat óraadóként a PTE BTK Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszékén. 2014 óta publikál: kritikái, recenziói a *Jelenkor* folyóiratban és annak online felületén, a *BUKSZ*-ban és a *Helikon*ban, tanulmányai pedig a *Literatúra*-ban és konferencia-kötetekben jelentek meg. Mindeddig három konferencia- és egy tanulmánykötet összeállításában vett részt szerkesztőként. S több évig volt a PTE BTK színháztudományi konferenciái szervezőbizottságának tagja.

Petra PANDUR graduated from the University of Pécs in 2012 with a BA and in 2014 with an MA in Hungarian Studies, specializing in theatre studies. Currently, she is a student of the Literary PhD program at the University of Pécs. Her thesis focuses on how contemporary Hungarian theatre and drama deals with The Hungarian Revolution of 1956 and the Kádár regime. Since 2015 she has been teaching courses at the Department of Modern Literature and Literary Theory at the University of Pécs. Since 2014 she has been writing criticism and reviews for *Jelenkor*, *BUKSZ* and *Helikon* and studies for *Literatura* and collections of essays. She has co-edited three conference volumes and a collection of essays and was one of the co-organizers of several theatre conferences at the University of Pécs.

