

SZITU

Kötet



2017

SZITU

Kötet

2017



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA



EMBERI ERŐFORRÁS
TÁMOGATÁSKEZELŐ



Nemzeti
Tehetség Program

A kiadvány „Az Oktatási Hivatal által nyilvántartott szakkollégiumok támogatása” című pályázat keretében (NTP-SZKOLL-18-0012) valósult meg.

ELTE Eötvös Collegium

Budapest, 2018

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

Szerkesztő: Doma Petra

Copyright © ELTE Eötvös Collegium 2017 © A szerzők

Minden jog fenntartva!

A nyomdai munkákat a CC Printing Szolgáltató Kft. végezte

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

Törvényes képviselő: Szendy Ilona

ISBN 978-615-5897-12-2

Tartalomjegyzék

SZERKESZTŐI ELŐSZÓ.....	7
ABSTRACTS	9
ANTAL-BACSÓ BORBÁLA	
A felnőtté válás rögzös útjai a bábszínpadon	13
BIRÓ ÁRPÁD LEVENTE	
„Felnőttszínházi” rendezők a nagyváradi Állami Bábszínház színpadán.....	21
FEKETE ÁGNES	
„Tőle csak tanulni lehetett” – Ruszt József színészpédagógiája	35
ANTAL KLAUDIA	
Dokumentumszínház mint közösségi színház.....	53
MÉNESI HELÉNA	
A szemgödör mélye – Az autista dramaturgia vizsgálata Pilinszky János <i>Síremlék</i> című drámájában.....	65
DÁVID SÁNDOR CSEH	
Reflections of Ambiguous Realities – A comparative analysis of <i>mimesis</i> and <i>monomane</i> in the writings of Aristotle and Zeami.....	85
Contributors.....	101

Szerkesztői előszó

E kötet a 2017 novemberében második alkalommal megrendezett SZITU Konf – Színháztudományi Konferencián bemutatott előadások írott változatát tartalmazza.

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

Nagy örömmre szolgál, hogy közel egy év elteltével az olvasó már a második SZITU Kötetet tarthatja a kezében, mely ez alkalommal is igényes és hiánypótló írásaival hozzájárul a magyar színháztudományos kutatásokhoz. Remélem, hogy az írások számos olvasónak válnak hasznára, s számos fiatal kutatót ösztönöznek arra, hogy részt vegyen konferenciánkon, higgyen a tudományban, s folytassa megkezdett tanulmányait, kutatásait.

Itt szeretném megköszönni az áldozatos és kitartó munkát a kötet szerzőinek, továbbá lektorainak: Deres Kornéliának, Maczák Ibolyának, Nánay Istvánnak, P. Müller Péternek, Rosner Krisztinának és Schuller Gabriellának, valamint az Eötvös Collegiumnak és Horváth László igazgató úrnak, hogy továbbra is támogatja a kezdeményezést és helyet adott és ad a jövőbeni konferenciáknak, valamint lehetőséget biztosít a tanulmányok megjelentetésére. Nélkülük ez a kötet nem jöhetett volna létre.

Budapest, 2018. október 2.

Doma Petra

Abstracts

BORBÁLA ANTAL-BACSÓ

The Hardships of BecoMEng Woman

Coming of age is the delicate process of a person's development from youth to adulthood. This study examines the coming-of-age history of two girls, Árnika (from *A Duck-and-Drake Adventure*) and Sofie Nielsen (from *Nothing*), adapted to puppet theatre, and played by Alma Virág Pájer. What kind of obstacles do the two girls have to face on their way to adulthood? How do these hardships affect their transformation – and their relationship to their puppeteer? How are the adolescent girls represented on stage? How can (or cannot) a puppet grow into a woman? How do *I* become *Me*, and what does an integral personality mean for a puppet?

Keywords: puppet theatre (bábszínház), contemporary (kortárs), womanhood (nőiség), adolescence (kamaszkor), coming-of-age (felnőtté válás), body (test), body representation (testreprezentáció)

ÁRPÁD LEVENTE BÍRÓ

„Adult Theatre” Directors at the Oradea State Puppet Theatre

In his article on the history of puppet theatre from Oradea, Árpád Levente Bíró studies the question of professionalization. He thinks that the puppet theatre plays put on stage by the so-called “adult theatre” directors in the 1960's, show that the Romanian puppetry faces the great problem of education, as well as the lack of directors and dramaturges. In this years, Pál Fux, the internationally recognized scenographer and the director of the company tries to develop an art strategy which compensates this lack of specific knowledge by building up links between two theatre institutions



(the State Puppet Theatre and the State Theatre – with shows mostly for an adult audience), in the pursuit of mutual benefits.

Keywords: puppet theatre (bábszínház), professionalization (hivatásosodás), director (rendező), art strategy (művészi stratégia), education (oktatás), Oradea (Nagyvárad)

ÁGNES FEKETE

You could only learn from him – József Ruszt’s acting pedagogy

József Ruszt is one of the most important modernist theatre directors of the 20th. century’s Hungary. Famous for his unique way of perception of theatre, he became fond of Grotowsky’s theatre at an early stage of his work. Also, Ruszt is well known for his susceptibility to teaching through rehearsals, an aspect of his work that I wish to discover in the following dissertation.

Keywords: Ruszt, education (nevelés), acting training (színészmasterség), director (rendező), theatre pedagogy (színházpedagógia), Zalaegerszeg

KLAUDIA ANTAL

Documentary Theatre as (Politically Inclined) Community Theatre

In my paper I focus on the question whether documentary theatre can be regarded as *a politically engaged community theatre*, and if so, from which aspects. Firstly, I define what I understand by the terms “politics” and “community theatre”. „Politics revolves around what is seen and what can be said about it, around who has the ability to see and the talent to speak” – declares Jacques Rancière who says the distribution of the sensible determines those who have a part in the community. So the politics of theatre is reflected in the redistribution of the sensible and the social space as well as in the rebuilding of the community, and if we use the term “politics” – returning to the etymology of the word – to refer to collective thinking, the discussion



of the community's issues and the presentation of the possible solutions, the genre of community theatre can be deeply political.

Secondly, in order to determine what documentary and community theatre share in common, I will analyse a Hungarian production: *While you are reading this title, we are talking about you* is based on a students' performance which was interrupted by the head of the theatre department at the University of Theatre and Film Arts. The documentary performance starts with reminiscing about this case, which is just a springboard for the present actors to talk about the opportunities an entrant has, the actor training at the university, the possibilities of making a living in theatre, and/or the generation gap in theatre.

Keywords: politics (politika), politically inclined theatre (politikaiszínház), community theatre (közösségi színház), documentary theatre (dokumentumszínház), participation (részvétel)

HELÉNA MÉNESI

The depth of the eye-pit – Examination of the autistic dramaturgy in *Gravestone* by János Pilinszky

In my study, I would like to introduce the ritual language, the effects of repetition and closure, the silence that extends the boundaries of talking, and the unique aesthetics of drama that lies in the depths of the autistic dramaturgy. Within the framework of the autistic dramaturgy, I wish to investigate the stylistic features in *Gravestone* and its stage direction by Gyula Maár. From my point of view, this text is a good example of how to string a text on a single chord. We have the opportunity to re-examine the world again with the eyes of a child. The drama skims the borders of the absurd, the transcendence and the profane, but it does not completely tilt on either side. Parallel to the investigation of the dramaturgical toolkit, I would like to analyse the fundamental questions of the subject.

Keywords: Pilinszky János, autistic dramaturgy (autista dramaturgia), *Gravestone* (Síremlék), silence (csend), ritual (rituális)



DÁVID SÁNDOR CSEH

Reflections of Ambiguous Realities – A comparative analysis of *mimesis* and *monomane* in the writings of Aristotle and Zeami

In my paper I pursue a comparative study of the Ancient Greek term *mimesis* (or *mīmēsis*) and the Japanese idea of *monomane* 物真似 in their theatrical context and use by Aristotle and Zeami in their writings. By comparing the Western idea of *mimesis* to the Japanese idea of *monomane* I aim to reach a better understanding of the vague Japanese distinction between reality and unreality, which is needed if we wish to understand the stylistic devices of traditional Japanese *nō* theatre and its ambivalent view of reality. I first analyze Aristotle's *Poetics* and his views on imitation of plot briefly, followed by excerpts from Zeami's *Sandō*, *Shikadō*, *Kakyō* and *Fūshikaden* with a focus on imitation of character. The detailed analysis of *mimesis* and *monomane* sheds light on the aspects of traditional Japanese theatre aesthetics which Western philosophy and theatre studies find difficult to define, making it possible to find common ground between these two very different theatre cultures.

Keywords: Aristotle (Arisztotelész), character (karakter), dramaturgy (dramaturgia), imitation (utánzás), *mimesis*, *monomane*, *nō* (nó-játék), plot (cselekmény), Zeami.

ANTAL-BACSÓ BORBÁLA

A felnőtté válás rögös útjai a bábszínpadon

Felnőtt nőnek lenni a bábszínpadon többszörösen problematikus. Ha a felnőtté válás útja rögös, felnőttnek lenni a lehetetlennel határos. Napjaink kortárs magyar bábszínpadain a felnőtt nőalakok ábrázolása jellemzően megmarad a sztereotipikus mellékszereplők szintjén vagy hús-vér színészszel történik. A nővé érés mint folyamat lehet központi témája egy történetnek, de maga a felnőttiség, az érett női lét kérdései háttérbe szorulnak a bábszínházban.

Némileg sarkítva, de elmondható, hogy a világirodalom legismertebb kamaszkorú hősnői (akik eleve lényegesen kisebb létszámmal vannak jelen, mint a férfi hősök) meghalnak, amint elérnek egyfajta felnőtt identitást – elég csak Júliára gondolni Shakespeare *Rómeó és Júliájából* vagy – a talán kevésbé ismert – Thomasinára Tom Stoppard *Árkádiájából*. A nép- és műmesék leányai sincsenek sokkal kedvezőbb helyzetben; gyakran az jelenti kiteljesedésük csúcspontját, hogy férjhez mehetnek és „boldogan élhetnek, amíg meg nem halnak”. A történetek szólhatnak magáról a felnőtté válásról – gondoljunk például a *Rigócsőr király* című mese kevély királykisasszonyára, aki elkényeztetett gyermek módjára válogat az udvarlói közt, gyerekes gúnyneveket aggatva rájuk, míg ki nem kerül a palota, a szülői ház védelméből, és arra kényszerül, hogy felnőttként gondoskodjon önmagáról. Ellenben mindenkinek eszébe jut legalább egy legkisebb gyermekről szóló történet, aki – mikor már „szűkös neki a családi fészek” – elindul a világba szerencsét próbálni, és az útjába kerülő akadályok legyőzésével végül révbe ér. „A mesék képekre fordítják le a belső folyamatokat. Amikor a hős valamilyen bonyolult belső problémával kerül szembe, amelyet képtelen megoldani, a mese nem írja le a lelkiállapotát, hanem például arról beszél, hogy a hős eltévedt egy áthatolhatatlanul sűrű erdőben, és nem találja



a kivezető utat.”¹ A vizuális fogalmazás a bábjátékban is központi szerepet tölt be, mivel a bábok egyben képzőművészeti alkotások is. A bábszínházi előadások közönségét jellemzően gyermekek, illetve serdülőkorúak jelentik, akik számára különösen fontosak a különböző beavatástörténetek.

A felnőtttség mibenlétéről azonban mélyen hallgat a legtöbb történet. Természetesen felmerül a kérdés: mit jelent egyáltalán felnőttnek lenni, felnőtté válni? A problémát meg lehet közelíteni biológiai szempontból, illetve meg lehet vizsgálni, hogyan változik meg egy történet hős(nő)jének embertársaihoz fűződő kapcsolata, valamint a szabályokkal és a hatalommal való viszonya. Bábszínpadon mindehhez társul még egy meghatározó szempont: báb, szerep és mozgató kapcsolata.

Jelen tanulmány a *Semmi*, illetve a *Szegény Dzsoni és Árnika* előadások egy-egy nőalakjának elemzését állítja középpontba. A két vizsgált hősnő, Sofie Nielsen és Árnika királykisasszony első ránézésre két dologban hasonlít: mindkettőjüket Pájer Alma Virág kelti életre *bunraku* – vagyis hátulról mozgatót pálcás báb – technikával. Sofie egy dán iskoláslány, míg Árnika mesebeli királylány; előbbi az unalmas, úgymond „kertvárosi” felnőtt lét ellen lázad, utóbbi pedig a Százarcú Boszorkány átkát szeretné megtörni. Törekvéseik során mindketten felnőtté válnak, ám kettejük közül csak Árnika képes felnőttként is megmaradni báb alakban, Sofie esetében a szerepet a mozgató veszi át, a báb pedig tárgyiasítódik.

A *Semmi* című ifjúsági bábelőadás számos érdekes elemzési szempontot kínál, a női bábtesteket és azok tárgyiasítását vizsgálva azonban Sofie Nielsen alakja járja be a legnagyobb dramaturgiai ívet. Amikor Sofie elveszti a szüzességét, osztálytársa, Nagy Hans eszközként használja, és ez törést okoz a személyiségében. Míg korábban észre sem vette, ő hogyan tárgyiasított másokat és ennek milyen szerepe volt a Játékban, most, a trauma hatására a Játék megszállottjává és a szabályok legfőbb ellenőrévé válik. A Játék célja, hogy bebizonyítsák nihilista osztálytársuknak, Pierre-Anthonnak, hogy igenis van az életnek értelme és az életben igenis vannak fontos dolgok, amelyek számítanak. Mivel a színpadon kevesebben vannak az osztályban, mint a regényben, a Játékban két körre kerül sor: az első

¹ Bruno BETTELHEIM, *A mese bűvölete és a gyermeki lélek*, Corvina, Budapest, 2013, 160.



körben személyes tárgyakat adnak be a Fontos Dolgok Halmára, a második körben viszont már elvontabb dolgokat – például a Halomra kerülő dán zászló egyrészt egy tárgy, másrészt viszont a haza és Nagy Hans édesapjával való kapcsolatának szimbóluma is. A Játék egyik fontos szabálya, hogy senki nem maga dönt arról, mit ad be, hanem mindig egy osztálytárs jelöli ki, mit kell beszo­lgáltatnia. A legelső tárgyat Agnes adja, bár nem egészen önszántából, mivel a számára oly fontos zöld szandálra Sofie, egészen pontosan Sofie mozgatója hívja fel a figyelmet, Agnes untermannjaként. A bábok alapvetően egymozgató­sa­k, de a színészek gyakran dolgoznak egymás alá és nyújtanak segítő ke­zet egymásnak a bábmozgató­sa­ban. A Sofie-t mozgó­tó színésznő éppen Agnes láb untermannja, amikor szándékosan elkezd úgy játszani Agnes lábaival, hogy felhívja a szandálra a figyelmet. Elise esetében pedig egyenesen kiragadja a báb­ot annak mozgó­tója kezéből, átveszi föl­te az irányítást, és végig ő a főmozgó­tója a bábnak, amikor levágják Elise színes tincseit, hogy azok is felkerüljenek a Fontos Dolgok Halmára. Más nők tárgyasí­tásával szemben tehát semmiféle morális aggodalom nem merül fel benne. Mikor azonban arra kerül sor, hogy őt magát tárgyasí­tsák, képtelen bármit kezdeni a helyzettel.

A tárgyasí­tsá­si je­lene­te tel­je­sen stilizáltan zajlik: a Nagy Hansor² mozgó­tó és meg­tes­tesí­to színész dobol, Jan-Johan³ gitározik, Sofie mozgó­tója pedig a *Magam adom*⁴ dalt éne­kli. Közben végig magához szorítja a kigombolt ruhájú báb­ját, majd a dal tető­pontján az éne­klése sikoltozásba csap át. Az im­má­ron vörö­sz tex­tilbe csomagolt báb­test végül a Fontos Dolgok Hal­mán köt ki, tel­je­sen tárgyasí­tvá. Ezután Sofie elveszti a kon­tróllt: kö­veteli Kajtól, hogy hozza el Jézust a tem­plomból, Hen­rik helyett levágja a hozzájuk szegődött kutya, Hamupipőke fejét, és ezért cserébe a fiúnak Jan-Johan mu­ta­tó­ú­ját kell kérnie a Halomra.⁵ Ez ugyan szavak szintjén

² Ő kérte Sofie-tól, hogy adja be a szüzességét a Halomra.

³ Közte és Sofie között kezdett kialakulni egyfajta kamaszos von­za­lom, első szerelem; a fűrésztepen egyszer csókot is váltanak, amikor kettesben maradnak.

⁴ A Fontos Dolgok Halmára került Jan-Johan naplója is, amelybe így, hogy közkinccsé lett téve, Sofie belelapozott. A *Magam adom* dal szövege a fiú verseként szerepelt benne; a lány megdicsérte a verset, és ezt követte az első (és egyben utolsó) csókjuk.

⁵ Jan-Johan mu­ta­tó­ú­ja az utolsó, ami felkerül a Fontos Dolgok Halmára. Utána Agnesre



nem hangzik el, de a színészi játékból kétségkívül kiderül – mint ahogy az sem mondódik ki soha, mégis egyértelmű, hogy a trauma után Sofie már soha nem lesz egy egészséges felnőtt nő, az identitása sérült marad.⁶

Sofie-től elveszik a lehetőséget, hogy maga döntsön, „mikor és kinek adja oda a szüzességét: nem rendelkezik többé önmaga felett, nem ő határozza meg, mit jelent számára nőnek lenni.”⁷ Sofie szüzessége pedig már egyértelműen nem egy tárgy, bár végül természetesen tárgy formájában kerül fel a Halomra: Sofie szüzességét a Fontos Dolgok Halmán a lány bábteste jelképezi. „[A] bábokat mozgató színészek ugyanis az igazán komoly »fontos dolgukkal« együtt a karakterüket jelképező bábót is a halomra teszik – mert amit odadobtak, az valójában nem csak egy dán zászló vagy egy feszület, hanem a saját identitásuk.”⁸ Amit a Halomra helyeznek, a gyermeki énjük, az a személyiségük egy olyan része, amelyet többé már nem tudnak újra felvenni. A *bunraku* bábok mögött kezdettől fogva látszódnak a mozgatók, sőt minden színész jelmezében van valami közös a bábjával, amely a későbbiekben is mindig segít emlékezni, hogy ki kinek a felnőtt alteregója. Eleinte főleg a bábok állnak középpontban, de olykor egy-egy kiszólás erejéig leengedik őket a mozgatóik, így különítve

kerülne sor a körben, de ő elmenekül a Játékból, ezzel megszakítva azt. Nem várja meg, hogy kiderüljön, neki mit kell beadnia, ami legalább olyan fontos, mint a haza, a hit, a szerelem vagy a bizalom.

⁶ A regényből ennél egyértelműbb utalás történik Sofie sorsára: „Különböző középiskolákba kezdtünk járni, Sofie pedig egy olyan helyre került, ahol a hozzá hasonlókat megvédik önmaguktól.” (Janne TELLER, *Semmi*, Scolar, Budapest, 2000, 170.) Ebből az idézetből az is kiderül, hogy Sofie problémái nem felnőtt korában jelentkeztek, hanem rögtön az esemény átélése után megállt számára minden, lezárult a teljes felnőtté válás lehetősége.

⁷ „A *Semmi* diákszereplői kétszeresen is elveszítik az identitásukat. Egyfelől személy szerint mindegyikük felad vagy megtagad valamit, ami lényegileg hozzájuk tartozik. Másfelől döntésük nem *személyes* döntés: az osztálytársak kifigyelik egymás gyenge pontjait, a közösség határozata alól pedig nincs kibúvó. Vajon a tæringi kamaszok miért érzik úgy, hogy részt kell venniük ebben a kegyetlen játékban? Vajon a Fontos Dolgok Halma mint közösségi vállalkozás tényleg nagyobb értéket képvisel, mint a személyes identitás sérthetatlensége?”

BÁRÁNY TIBOR, „Nincs. Semmi. Se.”. TELLER, *i.m.*, 174.

⁸ KOVÁCS BALINT, „Meghalsz úgyis”, *Egyfelvonás*, 2013. február 22.



el a visszaemlékezés idejét a múlttól, mielőtt aztán a bábtestek végleg beépülnének a fűrésztelepen összegyűlt halomba. A báb lehet maga a szerep, de lehet tárgy, egy teher, mint például amikor Kajnak úgy kell a vállán elcipelnie a keresztet, hogy a talapzattal és a saját bábfigurájával is tele vannak a kezei. A báb maga a gyermeki/kamasz én, amely idővel a gyermekkor élettelen szimbólumává válik.

A *Szegény Dzsoni és Árnika* előadásban a kisebb szereplőket tárgyjátékkal kelti a színész életre, csak a három főszereplőnek van kifaragott bábteste: Árnikának, Dzsoninak és Östör királynak. Mindegyik figura képes önállóan is megállni a talpán, és mindegyikükhöz tartozik egy kacsafigura, amelyet egy madzaggal lehet rögzíteni az éppen emberi alakot viselő szereplő nyakában, így biztosítva szabad kezet a Mozgatónak. (Erre szükség is van, mivel egyszemélyes bábelőadásról van szó.) Hármójuk közül Árnika a legmozgékonyabb báb. A skála másik végén Östör király áll, akinek a teste egyetlen durván kifaragott fatömb, csak a feje képes önállóan mozogni. Ez a kialakítás sokat elárul a szerep jelleméről: súlyos, masszív testéhez időnként nagy indulatok és nagy harag társul, de részletgazdagon kidolgozott fejében nagy bölcsesség is lakik, amely nem engedi meg neki, hogy haragjában felelőtlen döntéseket hozzon és meggondolatlanul uralkodjon. A három főszereplő közül ugyanakkor ő „csak” az uralkodó, akire nem vár vándorút, sem próbatétel, így (báb)testileg nem is kell sok mindenre képesnek lennie, és nincs is szüksége lábakra. Nem úgy, mint Dzsoninak, akinek dramaturgiailag szükségesek a lábai: a Százarcú Boszorka elől menekülve eltöri a lábát, így ismerkedik meg a segítségére siető Árnikával. Árnikának, mint a női báboknak általában, nincs lába, helyette viszont az ő bábja derékban is mozog, hogy le tudjon hajolni a megsérült fiúhoz. Mindhárom báb úgy lett megtervezve és elkészítve, hogy azt tudja megtenni, amit a szerepe megkíván.

Pájer Alma Virág előadásában a bűvös hármas szám a meghatározó. Három *bunraku* bábót használ, a díszlet három kredencből áll. S három akadályt (Ipiapacs rablóbandája, Rézbányai Győző és a tizenkét testvér) küzd le találékonysággal és jó szóval Dzsoni és Árnika, és ugyan hol kacsa-, hol emberi alakban, de mindig egyformán veszik ki részüket a problémák megoldásából. Ezzel szemben az adaptáció alapjául szolgáló Lázár Ervin-



mesében inkább a párosok a jellemzők: egy Mesélő és egy Hallgató van, egy apa és a lánya, egy szegénylegény és egy királylány. Az eredeti elbeszélésében a mesét át- meg átszövi a Mesélő és a Hallgató beszélgetése, és noha nincs közvetlenül kimondva, alakjukban erős az áthallás Östör király és Árnika apa-lánya kapcsolatára. A mesét a Hallgató kezdeményezi, és gyakran beleszól, megjegyzéseivel, kérdéseivel alakítva annak folyamatát. Ezt a szereplőpárost az előadás kihagyja, és csak a Mesélő alakját tartja meg cselekvő szerepként, míg a Hallgató szerepét ráruházza a passzív közönségre. Ugyanakkor a Hallgató aktivitása és a figurába rejtett Árnika-párhuzam más formában azonban megjelenik: azáltal, hogy a Mesélő-Mozgató jellemzésében is – a bábmozgatókra jellemző, teljesen fekete öltözetet viseli, ám a pulóvere alól kilátszó póló hasonlít Árnika ruhájára – Árnikával asszociálja saját magát, valójában az ő nézőpontjába helyezkedik bele, egyúttal hangsúlyozva a karakter cselekvő voltát. Repozicionálja Árnika alakját a történetben, azáltal, hogy az írott mesében domináns felnőtt-gyerek kapcsolatról a fókusz a férfi-nő kapcsolatra viszi át. Így még jobban kidomborodik, hogy Árnika egy aktív hősnő, egyéni látásmóddal, aki egyenrangú partnere Dzsoninak. Képes önálló döntéseket hozni, ezzel segítve boldogulásukat.

A szerelmespár sikerrel jár, az átok megtörik. A Hétfejű Tündértől aztán, immár mindketten emberi alakban, visszakérülnek oda, ahonnan hosszú útjukra elindultak, azaz a középső kredencre, Östör király birodalmába. Ezen a szekrényen középen van egy függöny, hasonló anyagból, mint Árnika és a Mesélő ruhája. Ez a függöny színházi kontextusba helyezi a teret, és ráerősít az előadás Árnika-centrikusságára. Innen indul a darab, ezen a szekrényen ül a színésznő, amíg a nézők elfoglalják a helyüket, és itt is zárul. A hősök boldogan élhetnek, míg meg nem halnak. „Szegény Dzsoni megvédte a szabadságát, és megvédte Árnikát. Vagy Árnika védte meg Szegény Dzsonit? Ezt már mindenkinek a maga szabadságában áll eldönteni.” Ezzel zárja a Mesélő az előadást.

Az adaptáció alapjául szolgáló mesében Árnika a mesét hallgató gyermekkel azonosítható, az előadásban viszont az eseményeket teljes mértékben irányító Mesélő-Mozgatóval kapcsolható össze. Mindez egyesülve azzal, hogy – mivel egyszemélyes darabról van szó – a színészi játék különösen



nagy hangsúlyt kap, a befogadásban is meghatározó. A nézők az egyetlen színész által legerőteljesebben, legtöbb síkon képviselt szereplővel tudnak a legkönnyebben azonosulni, jelen esetben tehát Árnikával. Az előadás egy cselekvő, aktív királylány története, aki bebizonyítja, hogy a szülői felügyelet alól kikerülve képes felnőttként helyt állni és önálló döntéseket hozni. Ha az eredeti mesében Árnika a gyermek és a gyermek Árnika, akkor ez a bábadaptáció ahhoz képest már egy érettebb állapotot mutat be.

Noha Árnika csak azután csap hét országra szóló lakodalmat, hogy Dzsonival végleg visszanyerték emberi alakjukat, már az esküvője előtt is teljes értékű felnőtt nőként képes érvényesülni. Vele szemben Sofie-ből azonban már soha nem lesz teljes értékű nő – és itt nem csupán arra kell gondolni, hogy az átélt trauma miatt sérült lesz az identitása. Báb és mozgató egységét is visszavonhatatlan sérülés éri: Sofie bábja és mozgatója elválik egymástól, a bábból tárgy lesz, a mozgató játssza tovább a szerepet. Árnika bábalakja viszont végig megtartja a szerepet; ha mozgatója olykor „ki is kacsint” mögüle a nézőkre, azzal is Árnika szerepét erősíti. Mindkét előadásban tudatos rendezői koncepció a felnőtt lét ábrázolásának mikéntje, de a kettő közül a kortárs magyar bábszínpadon ma Sofie sorsa a jellemzőbb. A kortárs magyar bábszínpadokon felnőtt hösnők gyakran ítéltetnek arra, hogy báb nélkül, hús-vér színész révén érvényesüljenek. Árnika esete jelenleg inkább a kivétel, amely erősíti a szabályt. Az előadások, amelyek bábok szintjén mesélik el, mi történik a hösnővel a felnőtté válás és a halál pillanata között, jellemzően még váratnak magukra.

Felhasznált irodalom

- BÁRÁNY Tibor: „Nincs. Semmi. Se.”. TELLER, Janne: *Semmi*, Scolar, Budapest, 2011, 172–177. [WÉYER Szilvia]
- BETTELHEIM, Bruno: *A mese bővölete és a gyermeki lélek*, Corvina, Budapest, 2013. [KÚNOS László]
- KOVÁCS Bálint: „Meghalsz úgyis”, *Egyfelvonás*, 2013. február 22. <http://egyfelvonas.postr.hu/meghalsz-ugyis> [2018.08.29.]
- TELLER, Janne: *Semmi*, Scolar, Budapest, 2000. [WÉYER Szilvia]

BIRÓ ÁRPÁD LEVENTE

„Felnőttszínházi” rendezők a nagyváradi Állami Bábszínház színpadán

Módszertani keretek

Jelen tanulmány egy hosszabb távú kutatás részét képezi, amely a nagyváradi, és a lokális tényeken keresztül az összerdélyi művészi bábjátszás tendenciáinak történeti kutatását tűzi ki céljául, miközben keresztmetszetét adja nem csupán egy, a mai napig a kultúra peremén elhelyezkedő műfaj szakmai-asodási folyamatának, hanem a szocialista kultúrpolitikába ágyazva kiépülő bábszínház intézményszervezési és esztétikai lehetőségeire is rámutat.

Az 1950-es évek Kelet-Európájában gyors ütemben jelentek meg az állandó bábszínházak, a műfajra irányuló figyelem azonban kétarcú jelenség volt: kétségtelen, hogy a „kőbábszínházak” megalapítása lehetővé tette a műfaj elméleti kereteinek kidolgozását és művészi szintre emelését; a bábszínházról folytatott diskurzus ugyanakkor meglehetősen nehezen tudta magát függetleníteni a szocialista államszervezés utilitarista felfogásától. Ugyanakkor az ifjúság szocialista szellemben való nevelésének eszményétől eltávolodni csupán ideig-óráig tudó műfaj, az iskolateremtő Moszkvai Központi Bábszínház és vezetője, Szergej Obarcov mintája nyomán, mégis olyan fejlődésen ment keresztül, amely képes túllépni e propagandisztikus zárvány kereteit, sőt, érzékenységgel, valamint sajátos eszközeivel olyan szubverzív beszédmódot hozott létre, amely az úgynevezett felnőttszínházi formákkal szállt versenybe.

Igaz ez a nagyváradi Állami Bábszínházra is, amelynek első aranykorát az ötvenes évek felnőttelőadásai jelzik. Az 1950-ben alapított, és csaknem öt éven keresztül bizonytalan feltételek mellett működő nagyváradi Állami Bábszínház történetében Kovács Ildikó (1927–2008) rendező és Fux Pál



(1922–2011) látványtervező alkalmazása jelentette a fordulópontot. Az alkotópáros nevéhez olyan produkciók színre vitele fűződik, amelyek nem csupán egy egyedi és művészileg jól megalapozott repertoár kialakítását tették lehetővé, hanem a hazai művészi bábjátszás élvonalába emelték a nagyváradi társulatot, kontextust teremtve a műfaj érvényességéről szóló vitáknak.

Az alkotások képzőművészeti kivitelezettségére a stilizálás alapvető bábszínpad-i igényét tematizálta; a váradiak szocialista-realista hagyománytól radikálisan eltérő, az obrazcovi esztétikával harmonizáló, majd attól progresszív módon fokozatosan eltávolodó törekvését pedig az 1958 és 1960 között megszervezett országos és nemzetközi seregszemléken szerzett elismerések legitimálták.

A kutatás jelenlegi fázisában egy olyan problémára irányítom a figyelmet, amely az Állami Színház és az Állami Bábszínház kapcsolatának intézményes és művészi vonatkozásait kívánja feltárni. Az Állami Színház rendezőinek bábszínházi alkalmazása az intézmény szerepkonfliktusokkal terhelt időszakában, olyan kultúrpolitikai feltételek mellett vált rendszeressé, amelyek gyakorlatilag ellehetetlenítette a progresszív bábszínházi nyelvezet további alakulását. Kovács Ildikó 1958-as távozását követően Fux Pál tölti be a társulatvezető szerepét, akinek azonban részszint a hozzáértő rendezők hiányával, részszint a „racionalizálással” magyarázott létszámstoppal kellett szembenéznie, miközben a korábbi években nyilvánvalóvá tett művészi törekvéseit egy olyan helyhatósági rendelet teszi zárójelbe, amely a bábszínház feladataként a gyermekeknek szóló produkciók műsorra tűzését határozza meg. Milyen válaszokat fogalmaz meg Fux Pál társulatszervező tevékenysége a munkaszervezés, illetve tágabb értelemben a művészi bábszínház hivatásosodásának kérdéseivel szemben? Milyen művészi és intézményes politika mentén kívánja megteremteni Fux az ötvenes évek sikorsorozatának folytonosságát? Tekinthetjük-e programadónak a hatvanas évek azon előadásait, amelyek – a kor fogalomkészletével élve – a „felnőttszínház” meghívott alkotóihoz kötődnek, és mennyiben mutatnak ezek egységes esztétikai szemléletet? Milyen értelemben beszélhetünk a két intézmény és a két műfaj közötti átjárásról?

A tanulmány hét 1961 és 1972 között, felnőttszínházi rendezők által színre vitt produkciót tárgyal, amelyek befogadástörténetén keresztül vizsgálhatóvá válnak a két műfaj találkozásának lehetőségei. A tanulmány kérdésfelvetéseit a befogadástörténeten keresztül kívánom megközelíteni,



így a szöveg összeállításában elsősorban a korszak helyi sajtóbeszámolóira, valamint a színház levéltárában fellelhető anyagokra, illetve a Szabó József Ódsával készített interjúra támaszkodom.

A tárgyalt előadások közül két produkcióról (Gianni Rodari: *A két vonat*. Nagyváradai Állami Bábszínház, magyar tagozat. Rendező: Szombati Gille Ottó. Bemutató dátuma 1963. április 28.; Gellu Naum: *A kis pingvin kalandjai*. Nagyváradai Állami Bábszínház, magyar tagozat. Rendező: Szombati Gille Ottó. Bemutató dátuma 1963. október 5.) nem maradt fenn érdembeli leírás, ugyanakkor – fennmaradt díszlettervek híján – a vizsgálati korpuszt alkotó további öt előadás rekonstrukciójában is jobbra csupán a sajtóbeszámolókra, illetve a szórványosan fellelhető fényképekre támaszkodhatunk.

A szakmaiasodás perspektívái

Amennyiben az 1949 és 1955 közötti időszak az adminisztratív feltételek kiépülését, az 1955 és 1958 közötti periódus pedig a nagyváradai Állami Bábszínház tevékenységének országos és nemzetközi elismerését eredményezte, addig az 1961 és 1968 közötti évadok művészi arculatát egyértelműen a professzionalizálódás, azaz a szakmai készségek fejlesztésének igénye jellemezte. Ez három szinten is tetten érhető.

A bábszínházi szövegek szintjén, Fux érdeme, hogy új, eredeti művek színpadra állítását szorgalmazza, amelyek ellensúlyozni tudták a politikailag jóváhagyott, esztétikai szempontból viszont kérdéses előadások térnyerését.

A bábszínházi szerzők és dramaturgok szakmai felkészültségének hiánya kéz a kézben járt a bábszínházi képzésformák sekélyességével: hiába szervezett a kulturális minisztérium továbbképző tanfolyamokat, a bábszínházak továbbra is szembe kellett nézzenek a hozzáértő rendezők hiányával. A nagyváradai bábszínházban ez a probléma fokozottan jelen volt, hiszen a Kovács Ildikó után érkező Farkas Teréz csupán egy évig maradt a társulatnál. Az állandó rendező kérdését Fux a „felnőttszínház” ismert alkotóinak bevonásával kívánta megoldani; az ő alkalmazásuk ugyanakkor segítséget nyújthatott a bábmozgatók színpadi jelenlétének, színészmesterségbeli tudásának fejlesztésében is, amely készségeket gyakran kérte számon a társulaton a korabeli kritika.



Fux a kortárs váradi színház fiatal alkotóihoz fordult segítségért. Szombati Gille Ottó, Szabó József és Farkas István meghívása nem véletlen: egyrészt, Harag György pályatársait a nagyváradi színjátszást megújító generációként tartjuk számon, progresszív előadásaikban pedig Fuxéval rokon gondolkodást mutattak. Másrészt, Fux Pál ekkor már túl volt öt nagyszínpadi tervezői munkán is, tehát jól ismerte Szombati Gille Ottó és Farkas István világát, színpadi nyelvét. Ezek az alkotások éles kontrasztban álltak Fux bábszínházi tevékenységével: míg a bábszínházban a formákkal való szabad kísérletezés jellemezte Fux munkáit, addig a nagyszínpadon bemutatott előadások a korszak konzervatív ízlését, realiztikus ábrázolásmódját követték. Ez alól az 1959-ben bemutatott *Švejk, a derék katona*¹ című előadás abszurd világának rajzfilmszerű megjelenítése, illetve a később, 1966-ban bemutatott *Királyvadászat*² letisztult, szimbólumokra építkező formavilága alkotott kivételt. A művészi szabadságot tekintve tehát érezhető különbség van a két műfaj között: a rendezők nyeresége, hogy egy nyitott szellemiségű műhelyben viszonylag szabadon alkothattak, a bábszínház nyeresége pedig, hogy szakmailag felkészült művészekkel valósíthatta meg a társulat fejlesztését.

Az előadások recepciója

A tárgyalt előadások sorát Szabó József Ódzsa³ 1961-ben bemutatott *Vendég jött a csillagokból* című előadása nyitotta⁴.

¹ Jaroslav Hašek: *Švejk, a derék katona*. Nagyváradi Állami Színház, magyar tagozat. Rendező: Farkas István. Bemutató dátuma: 1959. május 23.

² Peter Shaffer: *Királyvadászat*. Nagyváradi Állami Színház, magyar tagozat. Rendező: Szabó József. Bemutató dátuma: 1966. október 30.

³ Szabó József Ódzsa 1928-ban született a Bihar megyei Székelyhídon, 1949-től Szentgyörgyi István Színművészeti Főiskola rendező szakos hallgatója. Pályafutása során több megszakítással a kolozsvári, majd a nagyváradi színház főrendezője volt. 1983-ban Magyarországon, nyugdíjazása után pedig Skóciában telepedett le. Nevéhez olyan legendás alkotások kötődnek, mint a kolozsvári *Sánta angyalok utcája* (1972), a nagyváradi *Az ember tragédiája* (1974), *Az ifjú W. Újabb szenvedései* (1973), vagy Sütő András *Anyám könnyű álmot ígérje* (1975). Ld. bővebben: SZABÓ József Ódzsa, *Színház álom-indulattal*, Szigligeti Színház-Europrint Kiadó, Nagyvárad, 2016.

⁴ Nina Opran: *Vendég jött a csillagokból*. Nagyváradi Állami Bábszínház, magyar tagozat. Rendező: Szabó József. Bemutató dátuma: 1961. február 5.



A vele készített interjúban, Szabó József Ódzsa így vallott első bábszínházi megkereséséről:

„Amikor a váradi bábársulathoz hívtak, boldog voltam, bár semmi közöm nincs a bábszínházhoz. Nagyon szerettem azt a hangulatot, ami akkor a bábszínházban volt. Én nagyon tiszteltem Fux Pali és [Kovács] Ildikó váradi bábszínházát, ők pedig ugye tisztelték bennem a kolozsvári-váradi rendezőt, akinek már kezdett jól csengeni a neve. [...] A nagyszínházak és a színészek általában lenézik a bábszínházat. Ezt tapasztaltam, pedig izgalmasabb dolgokat csináltak, mint az operettes váradi színházban”⁵.

A *Vendég jött a csillagokból* az úrkutatás aktualitásából merítkező kortárs bábszínházi alkotás azokra az időkre mutatott, „amikor úrhajók és úrállomások szolgálják majd az ember utazását más bolygók felé”⁶. Irina Opran eredeti műve a hatóságok által megkövetelt nevelési célzatú szövegek kategóriájába tartozott, az erkölcsi tanulság azonban „megfosztja a darabot az igazi konfliktustól, a feszültséget mondvacsinált epizód kísérli meg fenntartani – még hozzá a hátborzongatás nem is legszerencsésebb eszközével”⁷.

Az Szabó József Ódzsa által rendezett alkotás cselekménye könnyen összefoglalható: Kicsi a ZBU-3. úrállomáson unatkozik, és rádióhullámok segítségével kapcsolatba lép egy, a Földön élő gyerekkel. Kicsi elszökik otthonról, és kutyájával kalandos úton lejutnak a Földre, ahol számtalan barátja tesznek szert, Kicsi viszont nem találja azt, akivel rádióbeszélgetést folytatott. Az új barátok összefogásának köszönhetően aztán Kicsi visszatál szüleihez.

A krónikás kiemelte a rendező Szabó József Ódzsa és a látványtervező Fux Pál azon törekvését, hogy a szöveg érdemeit helyezték előtérbe, a színészi játékról pedig megjegyezte, hogy a szövegmondás terén sokat fejlődött a társulat. A dikció problémái miatt gyakran elmarasztalt együttes ezúttal tehát – Ódzsával együttműködve – újabb fejlődési szakaszon ment keresztül, így a *Vendég jött a csillagokból* ilyen értelemben tekinthető fontos együttműködésnek.

⁵ Interjú Szabó József Ódzsával. Rögzítve: 2016.06.08.

⁶ Boros Endre, „Vendég jött a csillagokból”, *Fáklya*, 1961. március 1–2.

⁷ Uo.



1963-ban mutatkozott be az Állami Bábszínház színpadán Szombati Gille Ottó, aki Gianni Rodari olasz ifjúsági szerző *A kék vonat* című átíratát vitte színre. Az előadásról érdemi beszámoló nem maradt fenn, a produkció szereposztásában azonban az Állami Színház két színésznője, Emódi Alíz és Bányai Éva nevét is ott találjuk, a rendező pedig meghívott vendégként volt jelen az intézményben.

A Szabó-féle interjúból kiderül, Ódzsa és Szombati Gille 1963-tól rövid ideig részmunkaidős alkalmazásban dolgoztak az Állami Bábszínházban, amely a gyakorlatban évente két-két rendezést jelentett. Szombati Gille bábszínházi sorozata *A kis pingvin* című előadással folytatódott, amelyet 1963-ban mutattak be, de amelyről szintén nem maradt fenn részletes és releváns leírás.

A vendégszereplések sora *A csodálatos kalucsni*⁸ című mesejátékban folytatódott, és a korszak népszerű komikusához, Cseke Sándorhoz kötődött. A társulat 1964 márciusában mutatta be az orosz szerző, Matvejev előadását.

A történet szerint egy ügyetlen vadász elveszti kalucsniját, amelyet a sünnök megtalálnak, majd megrétfálják vele a nyulakat. A félénk tapsifülesek számára a kalucsni bátorságot hozó mágikus tárgy, amelynek köszönhetően az erdő legnagyobb vadjaival is szembeszállnak. „Az irodalmi alkotásban annyira elterjedt dicsekvés-szatíra”⁹ hagyományát vitte tovább tehát ez a mű, amelynek stílusjegyeit a rendező invenciózussága, valamint Fux Pál „a bábdarab mondanivalójából eredő könnyed játékosság eredetien újszerű kifejezésére összpontosító”¹⁰ tervei is megismételtek, alátámasztottak és felerősítettek. Messzer László beharangozójából ugyanakkor kiderült, hogy „az előadás sikert ígérő színfoltja lesz a vadász szerepében fellépő élő színész”. Az előadás ötvözte a kesztyűsbáb technikáját az élőszerelő előadással: az állati világot bábokkal, az együgyű vadász szerepében pedig, kettős szereposztásban Vilidár István, illetve az Állami Színház színésze, Cseke Sándor voltak láthatók.

⁸ G. Matvejev: *A csodálatos kalucsni*. Nagyvárad Állami Bábszínház, magyar tagozat. Rendező: Szabó József. Bemutató dátuma: 1964. március 1.

⁹ MESSZER László, „Bemutató előtt a Bábszínházban”, *Fáklya*, 1964. február 29, 2.

¹⁰ Uo.



Egy későbbi cikkben Nemlaha így fogalmazott az előadásról: „A csodálatos kalucsni előadását ma is úgy emlegeti a közönség, szakember egyaránt, mint egy felette idejében érkezett segítséget a hajdani hírnév újraaranyozására”.

Az előadás sikerességéről beszélve, a szerző a produkció négy erényét méltatta: a szöveg minőségét, a rendezés ötletességét, a díszlettervek mértéktartó kivitelezését, illetve a színészi teljesítményt: „A szovjet szerző nagy erénye a szájbarágó didaktizmus mellőzése mellett a játékos, cselekményből történetke. [...] A csodálatos kalucsni rendezője Szabó József. A jóiramu, ötletek pergőtüzében kibomló cselekményt biztos kézzel irányítja. Rendezését határozottság, s mindenekelőtt a darab játéklehetségeinek maximális kihasználása jellemzi”¹¹.

Kétségtelen, hogy az előadás különleges „báját” az élszereplő, a közkedvelt komikus szerepeltetése adta, amely fontos gesztus volt a felnőttközönség megszólítása tekintetében is: „Cseke alakításában – kezdi Nemlaha – már-már a groteszk határán mozgó vadász balkezeskedik a csodálatos meseerdőben, minden hagyományos vadászviccet mellőzve”¹². A második szereposztásban főszerepet játszó Vilidár István „ha érthetően halványabb is szereptársánál, jóízű, kisfiús humorú”¹³ alakítást nyújtott.

„A világirodalom egyik legszebb meséjének története kel ma délután életre a bábszínház paravánja mögött”¹⁴ – kezdi a beharangozót Messzer László, aki megjegyezte: az előadás „célja a gyűlölet kigúnyolása, a gyermek rokonszenvének ezirányú megnyerése után a jóságra és szeretetre való nevelése”. Szabó „közönségsikerrel biztató munkáját”¹⁵ Fux Pál bábjai egészítették ki, aki a látványvilág megteremtésében arra törekedett, hogy egyfajta szatirikus oldalát teremtsen meg az előadásnak.

Bátor, játékos kedvről számolt be Nemlaha György az Utunk hasábjain, a *Hófehérke és a hét absztrakt* című írásában. Nemlaha elismerően beszélt

¹¹ NEMLAHA György, „Bábszínházi bemutató: A csodálatos kalucsni”, *Fáklya*, 1964. március 19, 2.

¹² Uo.

¹³ Uo.

¹⁴ MESSZER László, „Bemutató előtt a Bábszínházban: Hófehérke”, *Fáklya*, 1964. november 15, 2.

¹⁵ Uo.



Szabó József rendezői hozzáállásáról, ugyanakkor elmarasztalta Fux Pál bábait és díszleteit, megállapítva, hogy munkáiban „egyre sűrűbben egytűságos absztraktizálásra való törekvés figyelhető meg”¹⁶.

„[F]eltétlenül kötelező – gyermekelőadásról van szó – mindig a közérthetőségen innen maradni”¹⁷ – állapítja meg Nemlaha, és ezt a véleményt támasztotta alá Szabó József beszámolója is: „Itt kezdődött valami, ami nem volt olyan művészileg olyan magaslaton, ahogy Palitól [Fux Pál] én is elvártam, meg elvártuk volna. Ugyanis a Hófehérekben igazán nem lett volna szabad annyira szertelenül elstilizálni se Hófehérekét, se a törpéket, ahogy azt Pali tette. Nem szerettem azt az előadást”¹⁸. Szabó és Nemlaha megállapításainak valamelyest ellentmondott az előadás utóélete, hiszen 1967-ben a *Fáklya* arról számolt be, hogy századik alkalommal tűzik műsorra a kortárs képző- és előadóművészet szellemében született Hófehérekét: „Századszor harsant fel a taps, századszor halt meg a Rossz és született újjá a Jó [...] ebből az alkalomból köszöntjük az előadás rendezőjét, Szabó Józsefet, aki annyi sikerült nagyszínpadi előadás mellett a gyerekek számára is maradandót alkotott, Fux Pált, a bábuk és díszletek tervezőjét, aki korszerű plasztikai megoldásokkal gazdagított a klasszikus mesét”¹⁹.

1965-ben a színház nyugdíjkorhatárhoz közeledő főrendezője, H. Borbáth Magda dolgozott a bábtársulattal, aki Ștefan Iureș román szerző *A csodálatos utazás*²⁰ című verses játékát alkalmazta színpadra. Az előadás cselekménye két kislány, Barnácska és Szöszike kalandos útját követi végig, akik a tanulás és házimunkák elől szöknének egy olyan világba, ahol kötelezettségek nélkül élhetnék mindennapjaikat. Az úton azonban rá kell jönniük, hogy nem elég csupán a saját készségeikre támaszkodniuk, hanem szükséges az olyan tudás megszerzése is, amelyben nem leljük kedvünket, vagy látszólag haszontalanok.

¹⁶ NEMLAHA György, „Hófehérke és a hét absztrakt”, *Utunk*, 1965. január 31.

¹⁷ Uo.

¹⁸ Interjú Szabó József Ödzsával. Rögzítve: 2016.06.08.

¹⁹ „Századszor is feltámadt Hófehérke”, *Fáklya*, 1967. február 22.

²⁰ Ștefan Iureș: *A csodálatos utazás*. Nagyvárad: Állami Bábszínház, magyar tagozat. Rendező: H. Borbáth Magda. Bemutató: 1964. március 1.



A Fábián Sándor Bihar megyei költő által magyarra ültetett szövegkönyv jól illeszkedett a fenntartók által meghatározott művészeti politikához: a nevelési célzatú művek mellett Fuxnak és alkotótársainak kevés mozgásterük maradt az eredeti koncepciók kidolgozásához. Ilyen értelemben, H. Borbáth Magda meghívása is utasításszerűnek tűnt, amennyiben figyelembe vesszük, hogy az Állami Színház főrendezője tíz évig a Művészeti Minisztérium kisebbségi színjátszásért felelős főelőadója volt,²¹ azaz a párt által támogatott személyről van szó. Jelentős ebben a tekintetben az is, hogy nem hosszabbítottak szerződést sem Szabóval, sem pedig Szombati Gillével. A bábmozgatásban a rendező munkatársai Máthé Magda és Francisca Mirisanu, fő törekvésük pedig, hogy a „szép szövegmondás”, valamint az igényes bábmozgatás szerves egységbe kerüljenek²². Az előadásról bővebb beszámoló vagy kritika nem maradt fenn.

A bábszínház és a váradai felnőtteknek szánt bábszínházi előadások történetében két szempontból is fordulópontot jelentett *A divina komédia*²³ 1966-os bemutatója. Farkas István bábrendezői debütje egyfelől *A divina komédia* mint a kortárs bábdramaturgia népszerű alkotása, a Moszkvai Központi Bábszínház után Nagyváradon került másodszor színpadra; másfelől a darabválasztás és a szereposztás a korábbi évek sikerességi tényezőit figyelembe véve történt. Ilyen értelemben Farkas István rendezése mintegy összegezte az elmúlt évtized tapasztalatait: újraélesztette a felnőtteknek szóló előadások hagyományát és folytatta az élőszereplős technika alkalmazását. *A divina komédia* a szatirikus bábkomédia műfaját emelte újra be a köztudatba, amely gesztussal tulajdonképpen a művészi bábjáték lényegiségét tematizálta a bábjátékos mozgalom helyi és országos diskurzusában. „A paródia mindig kedvelt műfaja volt a bábművészetnek” – kezdi a bemutatóról szóló beharangozóját a *Fáklya*, majd hozzáteszi: „a bábjáték [...] alkalmat nyújt a művészeknek a szatirikus tartalom kiélezett tolmácsolására”²⁴.

²¹ SZÉKELY György, *Magyar Színháztörténeti Lexikon*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1994.

²² MESSZER László, „Bemutató a Bábszínházban”, *Fáklya*, 1965. március 25, 2.

²³ I. Stock: *A divina komédia*. Nagyváradai Állami Bábszínház, magyar tagozat. Rendező: Farkas István. Bemutató: 1966. szeptember 25.

²⁴ „Ma este bemutató a Bábszínházban”, *Fáklya*, 1966. szeptember 19.



Az előadás vendégművésze volt *A csodálatos kalucsniban* korábban meggyőző alakítást nyújtó Cseke Sándor, aki a felnőttelőadás kapcsán, Farkas István mellett, igazi húzónévnek számított.

A divina komédiával „a nagyváradi bábszínház régi tartozását kívánja leróni a felnőtt közönség előtt [...] [az előadást] a világhírű szovjet bábos, Obrazcov színháza játszotta először. Országunkban most első ízben színházunk eleveníti fel I. Stock darabját”²⁵.

A szöveg a Teremtés, valamint Ádám és Éva történetének travesztíája, amelyben az első emberpár történetén keresztül a férfi-nő közötti örök harcot, az égi szféra (az Atyaúristen és az angyalok) bevonásával pedig az esendőséget, az emberi kicsinyességet állítja pellengérré a szerző. A darab nagyszerűségét M. Implon Irén éppen a különböző értékminőségek ütköztetésében vélte felfedezni, amely által a társulat „párját ritkító” előadást hozott létre: „először is, mert ide s tova nyolc év után nyitott kaput a felnőtt nézőknek, aztán, mert a vállalkozáshoz illő igényű produkcióval lepte meg közönségét”²⁶. Implon a különböző technikák szerveségét emelte ki: „Farkas István ötletes, sok játékra alkalmat adó rendezése jól hangolta össze a bábos stílust a színházival”²⁷, ugyanakkor Cseke Sándor szereplését a siker biztos jelének könyvelte el.

Az előadás mondanivalója teret adott az önreflexiónak is: a mennyei paradicsom helyett az emberi és társadalmi hibákat mutatja meg, így a közönség nevetve, „de a függöny után önmagukkal is hibáikkal szembenéz”²⁸.

Az *Előre* 1967-ben cikkez az előadásról, amely egy év alatt töretlen népszerűsége tett szert nem csupán a helyi, hanem az országos közönség körében is. Kántor Lajos az előadás összművészeti jellegét említette. Az erdélyi társulatok felnőtteknek szánt bábelőadásaival kapcsolatban, Kántor kiemelte, hogy ezek nagyon gyakran kísérleti produkciókként voltak számon tartva, és mind Kolozsváron és Marosvásárhelyen, mind pedig Nagyváradon nem váltak a bábszínházi repertoár valódi részévé. „Pedig igazán időszerű volna tudatosítani egy-egy olyan bábelőadás művészi tanulságait, mint például

²⁵ Uo.

²⁶ M. IMPLON Irén, „A divina komédia”, *Fáklya*, 1966. február 25, 2.

²⁷ Uo.

²⁸ „Divina comedia a bábosok előadásában”, *Ifjúmunkás*, 1966.



éppen a legutóbbi, nagyváradai bemutató volt. Nemcsak a már említett, ma sokat vitatott jelenség, a különböző művészetek egymásrahatása, összeötvö-ződése okán, hanem mondanivalójának időszerűsége miatt is.”²⁹

Stock alkotása, Farkas István tolmácsolásában „nem ragad meg a történelmi-kultúrtörténeti paródiában; eredeti kabaré módjára a mai emberhez, hozzánk szól [...] bábokba öltöztetve, koreográfiába foglalva mindazt, ami kinevetésre, kivetésre méltó”; közben pedig „egy sokaktól másodrendűnek tartott művészet, a bábszínház rangját, aktualitását hangsúlyozzák.”³⁰

A dicséretnek ellenére, a román nyelvű sajtó elmarasztalóan szólt az előadás-ról. Mind Nemlaha Györgynek a *Familia*-ban megjelent cikke, mind pedig a *Teatrul* folyóirat híradása az élő szereplőkként megjelenő színészek eseten-ségeiről, (Cseke kivételével) a színpadi rutin hiányáról számolt be, Nemlaha pedig az előadás olykor szélsőséges vulgaritását is felrórta az alkotóknak.

1968-ban Farkas István az *Óz, a nagy varázsló*³¹ című regény bábszínpadi átiratával tért vissza, a várt siker azonban ezúttal elmaradt – erről tanúskodott Wagner István *Előre*-ben megjelent cikkének a címe is: „Elmaradt varázslat”. „Al. Rusan gyengén sikerült átirata már eleve kevés játéklehetőséget nyújt, de sokat javíthatott volna rajta az ötletes rendezés, amely a bábszínpad sajátos törvényeinek alapos ismeretében játékosabbá, bábosabb jellegűvé tehet-te volna a felszínes meseátiratot. [...] Az előadás többi résztvevője hiába igye-kezett tudása legjavát adni, mert egy alkotó módon együttműködő rendezői irányítás híján ki-ki a maga erejére volt utalva.”³²

Egy névtelen szerző későbbi cikkében így írt az előadásról: „Ez az átültetés a sikertelenek fajtájából való. Nem lett a meséből bábdarab, legfeljebb csak kísérlet, halvány illusztráció.” Annak ellenére, hogy Fux Pál bábjai ismét igényes kivitelezésről tettek bizonyosságot, „a színpadkép is nélküli most a megszokott, változatos technikai produkciót, a fényeket, a látványosságot, a zenét. [...] A mese mondanivalója bennreked a függöny mögött.”³³

²⁹ KÁNTOR Lajos, „Az isteni színjáték –bábszínpadon”, *Előre*, 1967. február 16.

³⁰ Uo.

³¹ Frank L. Baum: *Óz, a nagy varázsló*. Nagyváradai Állami Bábszínház, magyar tagozat. Rendező: Farkas István. Bemutató: 1968. május 12.

³² WAGNER István, „Elmaradt varázslat”, *Előre*, 1968. június 6.

³³ Uo.



Következtetések

Az 1961 és 1968 közötti időszakban számos olyan előadás került a nagyváradai Állami Bábszínház repertoárjára, amelyek rendezésével az Állami Színház nagyszínpadi előadásait jegyző művészeket bízták meg. Ezek a produkciók nem csupán azért válhatnak relevánssá a nagyváradai bábtársulat történetét feldolgozó tanulmány szempontjából, mert kuriózumnak tekinthetők a kor művelődési életét tekintve, hanem főleg azért, mert rajtuk keresztül értékes információkat nyerhetünk művészeti stratégia kidolgozásának komplex szempontrendszeréről, ugyanakkor azonosíthatóvá teszik az egyes előadóművészeti műfajok közötti közeledés útjait.

Az 1960-as évek nagyváradai együttesét egy több szinten is tetten érhető szerepkonfliktus jellemezte, amelyet mindenekelőtt a fenntartó azon elvárása generált, hogy a társulat visszatérjen a számára eredetileg elrendelt funkcióhoz. Szabó József és a korabeli sajtóanyagok beszámolója arra mutat rá, hogy a következő évtized repertoárja a központi kultúrpolitika által is jóváhagyott előadásokból állt össze, amelyek mintegy visszaminősítették a művészi bábjátékot az új mítoszteremtés eszközévé. Kétségtelen, hogy Fuxnak, mint a társulat prominens személyiségének hangsúlyos szerepe volt a társulat szinten tartásában. Erőfeszítéseit két vonatkozásban is tetten érhetők. Törekvése, hogy a fenntartó szabta erős korlátok ellenére, koherens és hosszútávú vízióval rendelkező műsorpolitikát alakítson ki, egyrészt a műsorra tűzött eredeti alkotásokkal vállalt kockázatban, másrészt a kooptált alkotókba vetett bizalomban érhető tetten.

A felnőttszínházi rendezők iránti érdeklődés a szöveg és a forma közötti feszültség feloldására tett kísérletként értelmezhető, amennyiben a színházi szempont bevonása újfajta megvilágításba tudja helyezni az előírt szövegeket, hiszen a színpadi szakszerűség és a szubverzív poétika igényének egyensúlyát csak bizonyos esztétikai képzettséggel rendelkező személyek tudják létrehozni.

Míg a hatvanas évek magyarországi Állami Bábszínházában elindult a bábszínészek képzése, és Szilágyi Dezső kezdeményezésére a színház rendezői Oroszországban kaptak szakirányú oktatást, addig Romániában a képzés kérdése csupán rendszertelen és következtelen tanfolyamokra korlátozódott. A nagyváradai Állami Bábszínház helyzete, tulajdonképpen



az erdélyi művészi bábszínház specifikus funkciókkal rendelkező szakembereinek hiányát jelezte.

A korszak előadásai ilyen rövid idő alatt nem tudtak egységes diskurzust kialakítani, ráadásul a rendezők politikai kitettsége miatt a bábszínház kénytelen volt megválni a két szerződött rendezőtől, Szombati Gillétől és Szabó Józseftől.

A fentebb tárgyalt esetek nem mutatnak stratégiai építkezést, az együttműködések így csupán elszigetelt példái színház és bábszínház közeledésének, amelyek jobbára a személyes kapcsolatok révén jöttek létre. Következésképpen nem beszélhetünk a két műfaj tartós kölcsönhatásáról sem, annál is inkább, mert a H. Borbáth Magda által vezetett nagyszínház nehezen „tört ki” abból a merev, sőt, megalkuvó esztétikai keretből, amelyel nem volt összeegyeztethető Fux Pál művészi hitvallása.



Felhasznált irodalom

- „Divina comedia a bábosok előadásában”, *Ifjúmunkás*, 1966.
- „Ma este bemutató a Bábszínházban”, *Fáklya*, 1966. szeptember 19.
- „Századszor is feltámadt Hófehérke”, *Fáklya*, 1967. február 22.
- BOROS Endre: „Vendég jött a csillagokból”, *Fáklya*, 1961.március 1.
- KÁNTOR Lajos: „Az isteni színjáték –bábszínpadon”, *Előre*, 1967. február 16.
- M. IMPLON Irén: „A divina komédia”, *Fáklya*, 1966. február 25.
- MESSZER László: „Bemutató a Bábszínházban”, *Fáklya*, 1965. március 25.
- MESSZER László: „Bemutató előtt a Bábszínházban: Hófehérke”, *Fáklya*, 1964. november 15.
- MESSZER László: „Bemutató előtt a Bábszínházban”, *Fáklya*, 1964. február 29.
- NEMLAHA György: „Bábszínházi bemutató: A csodálatos kalucsni”, *Fáklya*, 1964. március 19.
- NEMLAHA György: „Hófehérke és a hét absztrakt”, *Utunk*, 1965. január 31.
- SZABÓ József Ódzsa: *Színház álom-indulattal*, Szigligeti Színház-Europrint Kiadó, Nagyvárad, 2016.
- SZÉKELY György: *Magyar Színháztörténeti Lexikon*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1994.
- WAGNER István: „Elmaradt varázslat”, *Előre*, 1968. június 6.
- FÁBIÁN Imre: „Szeressük egymást gyerekek – avagy mikor talál magára a Bábszínház?”, *Fáklya*, s.a.
- FÁBIÁN Imre: „Búbos vitéz – bemutató a Nagyváradai Bábszínházban”, *Fáklya*, 1973. december 27.

FEKETE ÁGNES

„Tőle csak tanulni lehetett”

Ruszt József színészpédagógiája

A kutatás tárgya

Ruszt József (1937–2005) színházi munkája több mint negyven évet ölel fel. A teljesség igényével egy ilyen rövid tanulmányon belül nem is lehetséges mindezt kibontani. Ezáltal a kutatásom e fázisában Ruszt József munkásságának színészvezetői aspektusaira fókuszálok. A tanulmány két részből tevődik össze: az elsőben Ruszt József „színészpédagógusi vénája” kerül bemutatásra (különös figyelemmel az Universitas Együttes munkájára) a zalaegerszegi társulatépítésig. Míg a második részében egy, a zalaegerszegi színházalapításkor Ruszthoz szerződött színésszel, Farkas Ignáccal készített interjún keresztül veszem szemügyre a már említett kérdést.

Ruszt József fiatalkora¹

Ruszt József életét már a kezdetektől fogva a kettősségek és ellentmondások jellemezték. Gondolkodásában nagy szerepet játszott a vallásosság, de nem fordított hátat a marxista elméleteknek sem, így a társadalom által egyszerre került lenézett és elismert pozícióba, és bár egészen fiatal korától fogva érdekelték a művészetek, sokáig inkább a reál tudományok töltötték ki mindennapjait.

Isaszegen 1937. július 4-én született, egy borbély harmadik gyermekeként. Apja foglalkozásából kifolyólag a család nem tartozott sem a település

¹ NÁNAY István, *RUSZT, Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest, 2002, Az indulás* című fejezete alapján.

RUSZT József, *A Föld lapos és négy angyal tartja – 42 év – 42 megszólalás*. KÖSZEGI Lajos – NÁNAY István (szerk.), Veszprémi Petőfi Színház, Zala Megye Önkormányzata, 2004, 194.



felső rétegéhez, sem pedig a köznéphez, így valahol a két társadalmi pozíció között foglaltak helyet. Bátyja, háborúból való hazatérése után meghalt, anyja és nővére a vallásba menekültek. Ruszt, mivel származása miatt nem járhatott gimnáziumba, közgazdasági technikumot végzett, ahol mérlegképes könyvelő-tervezőként érettségizett.

Már gyermekkorában is érdeklődött a művészetek iránt. Festő szeretett volna lenni, többnyire vallásos témájú képeket, másolatokat készített (Isaszegen ezek a mai napig láthatók), amelyek több éven keresztül jelentették a család fő megélhetési forrását.

Első munkahelye a vasutas szakszervezetnél volt, ahol revizorként tevékenykedett, majd áthelyezték a szakszervezet kultúrházába könyvtárosnak. Itt rengeteget olvasott, időközben amatőr színjátszó csoport vezetésébe kezdett, de továbbra is festett és írt is.

A többször elutasított egyetemi felvételi kérelmek sorát az 1958-as év szakította meg, amikor egyszerre három egyetemre is bejutott: Az ELTE Bölcsészstudományi Kara, a Kertészeti Főiskola és a Színház- és Filmművészeti Főiskola közül az utóbbit választotta, ahol Nádasdy Kálmán osztályába járt.

Az Egyetemi Színpad

Ruszt főiskolás, amikor kapcsolatba került az ELTE Bölcsészstudományi Kar Egyetemi Színpadával. Menandrosz *Düszkolosz, avagy az embergyűlölő* című darabja lett az első rendezése, ezzel egyidőben társalapítója az Universitas Együttesnek is, amely az egyetemi szavalókörből vált ki. Némi megszakítással, de az együttest Ruszt tizenkét évig vezette, amely idő alatt huszonöt előadást rendezett. Ez az a terep, ahol csak a saját maga támasztotta elvárásoknak kellett megfelelnie, ahol szabadon kísérletezhett – akár úgy, hogy esténként hatvan-hetven fős közönséggel is próbált. Az itt szerzett tapasztalatokat pedig minden esetben igyekezett gyakorlatba ültetni a hivatásos színházakban is, amelyekben ezzel egyidőben és később is rendezett.

Az egyetemi előadások kritikai fogadtatása jelentős részt pozitív volt.² Ezek egyrészt Ruszt rendezéseinek aprólékos, az utolsó gesztusig való ki-

² NÁNAY, *i.m.*, 15.



dolgozottságáról beszélnek (például Mérimée *Menny és pokol* című egyfelvonásosa), vagy a szövegek pontos értelmezéséről, a diákok esetében pedig kitűnik, hogy egyaránt játszanak realista és emelt, stilizált formában, vagyis több előadás esetében is egyszerre jellemzi játékukat a megélés és távolságtartás (pl. *Karnyóné, Pör a számár árnyékáért, A végzetes szerelem játéka*). Az említett kritikákból kirajzolódik Ruszt rendezői és pedagógiai érzéke, amellyel az amatőr társulatot vezette.

A Pör a számár árnyékáért című előadásban a kollektív játék ereje és szépsége jelent meg, *A végzetes szerelem játékában* (...) a kivételesen erős színészi alakítások hatottak (Hetényi Pál, Jordán Tamás, Kristóf Tibor).³

Az említett erős kollektív játék valószínűleg a fiatalos lekesedésnek és alkotókedvnek tudható be, amely az egyetemistákat jellemezte. Ezt megerősítő példa továbbá, hogy az Universitas Együttes – egy amatőr színház – képviselhette először Magyarországot több külföldi hivatásos színházi fórumon is a *Karnyónéval*, kinyitva a kaput nyugat felé mind az amatőr, mind a hivatásos magyar színházak előtt.

Kétségtelen, hogy az előadások sikerei, a próbákon való együttműködés sikerességén alapulnak. „Az előadás megszületésének, mércém szerint, az a feltétele, hogy egyszersmind társulatot is létrehozzon.”⁴ – mondja Ruszt egy interjúban. Talán fogalmazhatunk úgy is, minden előadásnak megvan a maga tréningje és társulata. *A pokol nyolcadik körét* nyolc hetes tréning előzte meg, hogy a színészek bírják az előadás alatti folyamatos fizikai terhelést, de szükség volt egy sajátos színészi „létezés technikára” is, amelyet szintén ez idő alatt fejlesztettek ki. A *Cselédek* és *A gyilkosok éjszakaijával* kapcsolatban Nánay István kiemeli, hogy több kellett az amatőrök együttes játékanak érényeinél, a lélektani realizmus felől is szükséges volt megközelíteni ezeket a műveket, tehát másféle felkészülést igényeltek.⁵

³ NÁNAY, *i.m.*, 21.

⁴ RUSZT *i.m.*, 79.

⁵ NÁNAY, *i.m.*, 25.



Mindezek alátámasztják, hogy az Universitas Együttes valódi színházi műhely szerepét töltötte be.

Ahhoz, hogy egy-egy próbafolyamat során a társulat újra és újra létrejöjjön és megerősödjön, nagyon fontos, hogyan vannak megfogalmazva az egyéni és közös célok.⁶ A próbák során az egyik legfontosabb dolog a szerepek tisztázása és az elvárások egyensúlyba hozása.⁷ Enélkül a legendás művészek esetében is csak „nagy emberek” mozognak a színpadon, holott az előadásban már egy szerves egész részeként kell működnie az összes résztvevőnek. A kollektíva, a csapat legfőbb tulajdonsága pedig, hogy folyamatosan megújuló energiával dolgozik, nem pedig a múltbéli sikerekre hivatkozik. Ennek feltétele továbbá, hogy a tagok időről időre önmagukkal is szembeforduljanak, és felülbírálják saját személyiségüket.⁸ Egy 1989-ben készült interjúbán Bóta Gábor kiemeli az Universitasra jellemző „önnevelési folyamatot”, amelyet Ruszt meg is erősít, és bevallja, később is igyekezett ezt a fajta munkát megvalósítani.⁹ Egy másik alkalommal a következőt nyilatkozza: „mi magunktól tanulunk. Elkezdjük csinálni, és megtanultuk.”¹⁰ A már említett Bóta interjúbán Ruszt megfogalmazott néhány pedagógiai elvet, amelyeket követett: a közönség előtt való próba segít a színésznek leküzdeni a szemérmességét. Ezen kívül, talán legfontosabb módszerének a szereposztást tartotta, melyet gyakran alakított úgy, hogy a színészek hamarabb találkozhassanak egy szereppel, mint ahogy azt szellemi és fizikai kondicionáltságuk indokolná. Ebben az esetben a színész nem tudja a már jól bevált eszköztárát használni, hanem muszáj „felnőnie” a feladathoz, amely ha sikerül, még keményebb munkára sarkallhatja. Ez az Universitas Együttes esetében a legtöbb előadásra igaz volt – ennek eredményeként is nevelődhetett ki számos nagyszerű színész Ruszt eme korai tanítói szakaszában. Vegyesen kondicionált társulat esetében érdemes más, külsődleges rendezői eszközökkel is megsegíteni egy-egy

⁶ RUSZT, *i.m.*, 88.

⁷ RUSZT, *i.m.*, 80.

⁸ RUSZT, *i.m.*, 82.

⁹ RUSZT, *i.m.*, 183.

¹⁰ RUSZT József: *Színészdrámaturgia. A Színitanoda*. Nánay István – Tucsni András (szerk.), Zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház, 2011, 7.



színészt. Jordán Tamás egy interjúban A Ruszt által javasolt formákról beszélt, amelyek nem megkötést, hanem sokkal inkább szabadságot jelentettek, hiszen ezeket a színészeknek kellett tartalommal megtölteniük. Ez a módszer mindvégig azt az érzést keltette a társulat tagjaiban, hogy Ruszt alkotótársként tekintett mindannyiukra.¹¹ Ruszt Bóta Gábor interjújában szögezi le a szakma alapját is: a testi-lelki játékra való képességet. Ez a fiatalokban esetleg jobban megvan, viszont Ruszt úgy vélte, hogy ha az idős színészeket hagyja játszani, akár „marhaskodni”, ez segít nekik levetkőzni a gátlásaikat. Egy másik interjúban arról nyilatkozott, hogy minden próba elején kitűzte magának célként, hogy aznap miről fogja leszoktatni színészeit, és mivel helyettesíti ezt a hiányt. Ez a tréning azért volt fontos, mert úgy vélte, hogy a színészek könnyen sajátítanak el új szokásokat, és nagyon nehezen válnak meg a régiektől.¹²

1969-ben Rusztnak távoznia kellett az Universitas Együttestől, s az első alapítótagok közül sokan követték. Az Együttest ugyan nem sikerült önálló színházzá szervezni, viszont számos színész (Sólyom Kati, Hetényi Pál, Kristóf Tibor, Barbinek Péter, Jordán Tamás) elindulását segítette az ott folytatott munka. Ezáltal „bebizonyosodott, hogy társulatvezető ereje, képessége, szellemi-művészi kisugárzása, művészpédagógiai készsége”¹³ előrevetíti Ruszt színházalapítási jogosultságát.

1969-ben egy öt éves munka eredményeként megjelent a Népművelés Propaganda Iroda felkérésére a *Színészdramaturgia és színézmesterség* című könyve, amelyben az addig szerzett tapasztalatait foglalta össze tankönyvszerűen, a működvelő színjátszó mozgalom igényét kielégítve. A könyv írása közben lehetősége volt gondolatait élőben is kipróbálni, s így finomított az Universitas Együttessel folytatott munkán.

A debreceni évek

Az Universitasszal párhuzamosan 1963-tól Debrecenben tizenkét éven keresztül rendezett. A közeg azonban az Egyetemi Színpadon kikísérletezett módszerek

¹¹ RUSZT, *Színészdramaturgia...i.m.*, 12.

¹² RUSZT, *Színészdramaturgia...i.m.*, 6.

¹³ RUSZT, *i.m.*, 79.



gyakorlatba ültetésének nem igazán adott teret. Ennek ellenére a debreceni színházban vállalt darabok műjafi sokszínűsége lehetőséget adtak számára egyfajta stílusbiztonság és jó értelemben vett „rutin” megszerzésére.¹⁴

A kísérletezésre már csak azért sem volt lehetőség, mert Debrecenből – ahogy a legtöbb vidéki városból ebben az időben – hiányoztak a stúdiószínpadok. Egy 1970-es konferencia eredményeként Debrecen elsőként nyitott stúdiószínházat, ennek ellenére Ruszt leginkább nagyszínpadi rendezésekre kapott ajánlatot.

A kritika debreceni rendezéseiben gyakran emeli ki az érzékeny színészvezetést (*A vágy villamosa*) vagy a rendező azon adottságát, hogy a szerepet maximálisan a színészek személyiségéhez alakítja, ezáltal is mélyítve az alakítások súlyát.¹⁵

Kecskemét

Ruszt 1973-tól volt a kecskeméti színház főrendezője, ahol szintézisre jut az Universitas és a debreceni évek munkájában. Egyben itt volt lehetőség a rituális színház kibontakoztatására is. Ezekben az években teljesedik ki továbbá az Egyetemi Színpadon és Debrecenben megkezdett Shakespeare-ciklus, mely darabokhoz való szokatlan megközelítési módja miatt felháborodást váltott ki a közvéleményből. Mindezt ellenpontoszza Ruszt egy mondata a *III. Richárd* műsorfüzetéből: „nem azt a színházat szeretem, amely az életről mesél, hanem azt, amely beleszól az életbe.”¹⁶

Fontos kiemelni ebből az időszakból Ruszt és Gábor Miklós közös munkáját a *Don Carlos*ban, amely szintén alátámasztja Ruszt színészközpontú gondolkodását:

„[M]eggyőződése, hogy mi, akik esténként létrehozuk az előadást, ugyanolyan fontosak vagyunk a színházban, mint maga a darab. Ruszt munka közben első sorban arra kíváncsi, hogy én, Gábor Miklós, hogyan viselkedem az adott szituációban. [...] [N]em ragaszkodik a konvencionális külsőségekhez.”¹⁷

¹⁴ NÁRAY *i. m.*, 32.

¹⁵ NÁRAY *i. m.*, 39.

¹⁶ NÁRAY *i. m.*, 43.

¹⁷ NÁRAY *i. m.*, 48.



Jelentős előadása volt a kecskeméti időszaknak a *Rómeó és Júlia* beavató színházi előadás is, amelyben Ruszt diákokkal kívánta megszerettetni a színházat olyan pedagógiai módszerrel és érzékkel, amelyek akkor Magyarországon még újdonságnak számított. Ezt a célt azonban majd csak Zalaegerszegen éri el.

1978-ban megszakadt a kapcsolata Kecskeméttel, így ez a második alkalom, hogy egy módszerei szerint beindított műhelyt kell otthagynia.

Az 1978-1982-es időszak

Kecskemét után átmeneti évek következtek, amelyek alatt Rusztnak nem sok lehetősége volt a kísérletezésre. A Népszínház vezetője lett, ahol „korrekt”, de nem újszerű rendezései voltak – kivételt képez talán *A szuzai mennyegző*, amelyben a kritika ismételten a színészvezetést emeli ki.¹⁸ Több különböző színházban dolgozott, majd 1981-től Szegeden lett főrendező, s a szegedi színészek jelentős részét egy évvel később magával vitte Zalaegerszetre az új színház alapításakor.

Interjú Farkas Ignáccal

Ruszt munkásságának részletes bemutatását Tucsni Andrásnak és Nánay Istvánnak köszönhetően számos kötet öleli fel, maga Ruszt is nagyon sok naplóbejegyzésben, levelezésben őrizte meg emlékeit. A zalaegerszegi színházalapítás idejéről viszont a tényeken és a már említett szakirodalmon kívül viszonylag kevés személyes írás maradt fenn, ezért ezeknek az éveknek a rekonstruálására megoldást jelenthetnek a különböző Ruszt módszerét ismerő művészekkel való interjúk készítése és elemzése.

Első ilyen beszélgetésem alanyának Farkas Ignác színművészt választottam – aki két év kihagyással – a Hevesi Sándor Színház megalapításának kezdetétől Zalaegerszegen él és játszik. Első sorban azért tartottam fontosnak Zalaegerszegen keresztül vizsgálni tovább Ruszt pályáját, mivel ez volt az első sikeres színházalapítási kísérlete, amely során egy teljesen új társulatot kellett kinevelnie.

¹⁸ NÁNAY, i.m., 65.



A beszélgetést – stílusát tekintve – meghagytam abban az élőbeszédhez hasonló formában, amelyben úgy érzem a személyesség és a témámhoz kapcsolható gondolati lényeg is egyaránt megmaradt.



– *Amikor idejöttél még főiskolás voltál...*

– Igen. Végzős voltam, négy éves oktatás volt.

– *A főiskolán találkoztál Ruszttal?*

– Ott látott egy vizsgán, és megkért, hogy jöjjen le vendégszítani, akkor indult a beavatósínház. Ennek a lényege, hogy a fiatalokat úgy hozzuk közelebb a színházhoz, hogy szinte bevonjuk őket az alkotás folyamatába. Elkészítettünk egy darabot, ebben az esetben Moliértól a *Fösvényt*, Derzsi János, Szalma Tamás és Deák Éva is játszott benne. Zsótér Sándor akkor szerződött ide, ő dramaturg szakon végzett, itt volt dramaturg. Jóska úgy csinálta meg az előadást, hogy megálltunk bizonyos helyeken, és akkor ott ő, vagy ha nem tudott ott lenni, akkor Zsótér, megkérdezte a közönséget, a középiskolásokat, hogy szerintük, hogyan folytatódik a darab, mit gondolnak erről az egészről. Akkor bizonyos helyzeteket, szituációkat két-háromféleképpen is eljátszottunk. Nagyon élvezték a gyerekek. Én ebbe a beavatósínházi produkcióba kerültem bele, majd Jóska a bemutató napján már közölte is, hogy elkezdünk próbálni egy nagyszabású produkciót.

– *Ez volt a Húsvét?*

– A *Húsvét*, bizony. Belekerültem abba is nagy örömökre, amivel meg is nyertük az akkori színházi találkozó fődíját '84-ben. Én ekkor diplomáztam, és Jóska felajánlotta négyünknek a Simon Zsuzsa osztályból – Pálfi Zoltánnak, Maronka Csillának, Kerekes Lászlónak és nekem –, hogy szerzdjünk ide. Így indult a mi kapcsolatunk Jóskával. Egy egészen fantasztikus ember volt. Azt megmondta, hogy sokat fogunk dolgozni, és valóban, tíz bemutatóban benne voltam egy évadban. Akkor még tizenhat bemutató volt, sokat tájolt a színház.

– *Meg több játszóhely is volt...*

– Hogyne, itt a városban volt a Hevesi Sándor Színház, akkor a jelenlegi bábszínház, azt Háziszínpadnak hívtuk¹⁹, ott stúdielőadások, kitűnő,

¹⁹ A Hevesi Sándor Színház legfelső emeletén lévő stúdió, ma a Griff Bábszínház terme.



magyszerű előadások voltak, aztán volt a Városi Művelődési Központ, ott volt a térszínház, többek között a *Húsvét* is ott készült és volt még egy, a Megyei Művelődési Ifjúsági Központ. Az egy klassz játszóhely volt. Van egy kétszázötven vagy háromszáz nézőtere, hátul öltöző, színpad, többek között például a *Fösvényt* ott csináltuk. Aztán volt még egy, a Móricz Művelődési Ház,²⁰ ahol Csúrka *Ki lesz a bálanya?* című darabját láttam még főiskolásként, amikor megnéztünk egy pár előadást, hogy mégis hova fogunk jönni – az is egy egészen kitűnő előadás volt. Úgyhogy több játszóhely volt, és rengeteget tájoltunk. Nem csak a várost szolgálta akkor a színház, hanem a dél-nyugati régiót. Akkor még Szombathelyen nem volt színház, Győr, Sopron, Pécs, Kaposvár, Veszprém. Fölmentünk egészen Pápaiig. Nagykanizsa, Lenti, Letenye, Zalaszentgrót, Nova, egészen pici falvakba, mint Bázakerettye. Rengeteget játszottunk, nagyon sokat. Akkor még fiatalok voltunk. Most így visszagondolva, hogy bírtuk egyáltalán? Szinte nem volt szabadnap, még a vasárnap sem, mert akkor volt a matiné, nem volt még bábszínház. Csináltuk, óriási örömmel. Ruszt partiarchális rendszerben képzelte el a színházat, melynek ő volt az origója. Ő tartotta össze ezt a társulatot, más miatt nem is szerződtek volna hozzá a színészek, neki híre volt.

Egészen különleges színházi irányvonalat képviselt. Kevesen voltak, akik valami újat hoztak a magyar színházi világba. Pál István, Ascher, Zsámbéki, Székely, Ruszt. Ruszt a '60-as években csinálta a híres Universitast, amiben még Jordán Tamás kezdett, aztán Debrecen jött neki.

– *Volt olyan nap, amikor nappal Debrecenben rendezett, éjszaka meg Budapesten.*

– És nem ilyen vonatok voltak, mint most. Elképesztő világ volt, ezzel az ésszel visszagondolva. Kellott az elhivatottság. Olvasva az írásait, kiderül, hogy neki olyan víziója volt a színházról, ami áthatotta az egész életét. Ő nem tudott másban gondolkodni. Neki a hobbija is ez volt. Talán a lemezgyűjtés még, a zene.

– *Nagyon nagy lemezgyűjteménye volt.*

– Ami most is megvan, értő kezekbe került. Akik az utolsó években segítették az életét, Tucsni András és Szilasi Attila kapták meg a hagyatékát. A zene volt neki még fontos. Amikor bejött a walkman, ez a '80-as

²⁰ Zalai Építők Móricz Zsigmond Művelődési Egyesülete, Zalaegerszeg.



évek, tudod, láttam Jóskát, hogy sétált be a színházba, fülén a fejhallgató. Fiataloknál megszokottá vált, hogy mindenkinek van, de idősödő embernek a fülén nem nagyon láttad az utcán. Ő bár légvonalban ötszáz méterre lakott a színháztól, még akkor is fölvette és hallgatta.

A rendezéseiben a zene hihetetlenül fontos, meghatározó elem volt. Komplex színházat csinált. Egy egészen nagyszerű díszlettervezővel, Menczel Róberttel dolgozott. Csodálatos, csodálatos egyszerűségében is monumentális díszletei voltak, és ehhez jött a zene. Nádasdy-tanítvány volt, az '50-es évek közepén járt főiskolára. Akkor Nádasdy az operaház főrendezője volt, tőle „fertőződött meg”. A zene fontossága kapcsán mindig is emlegette, a mesterének tartotta.

Ruszt ha sétált az utcán, nem volt különleges, közepes alkatú... Elment volna mellette az ember. De ha leültél vele, és beszélgettél és hallgattad, akkor el tudott varázsolni. Próbák után, esti előadások után a klubban fantasztikus élet volt. Volt egy asztala, és azt mi körbeültük. És igazán, bármilyen furcsa, de nagyon sok problémára ott találtunk megoldást, nem is a színpadon. De még az is előfordult, nota bene, hogy éjjel, például *Az ember tragédiája* próbafolyamata alatt arra képes volt, hogy Wettstein Tibor gazdasági igazgatót fél tizenkettőkor felhívatta telefonon, azonnal jöjjön be. Ő riadtan, rémülten bejött, nem tudta, hogy mi van. Ruszt kinyitatta vele a pénztárt, és mindenkinek, aki fönn volt a színpadon és próbált, pénzt, ötszáz forintokat osztott ki, mert olyan jól próbáltunk bőven a próbaidő határon túl. Pedig itt is be kell bizonyos fajta szabályt tartani, de a színészek külön „faj”, úgyhogy amikor mondta: „– *Ha van kedvetek, még próbáljunk.*” – Feleltük „– *Hogyne, persze.*”

Aztán volt olyan annál a bizonyos kerekasztalnál lenni a klubban, hogy valaki nem értett valamit, mire Ruszt: „– *Gyere föl, elmagyarázom a színpadon.*” És akkor éjjel, fél egykor fölmentünk, fölkapcsolta a munkavilágítást, és megmutatta. Tehát tulajdonképpen a próba, a darabról való eszmecsere nem fejeződött be tíz óraker, amikor lejöttünk a színpadról. Egymást is jobban mertük instruálni, mint a színpadon, hogy „– *Ne úgy álljál, ne úgy mondjad.*” Akkor már kicsit föllazult a hangulat, persze egy-két pohár bor meg sör mellett, de építő jellegű volt akkor is, tehát nem hülyeségekről beszéltünk. Aztán persze voltak sztorizások, hihetetlen sok történetet



elmondott addigi életéből, színész-sztorikat: ki, hogyan rontott el valamilyen jelenetet, hogyan vágta ki magát. Fiatalként tágra nyílt szemekkel hallgattuk és néztük. Összetartó erő volt. Minden problémával hozzá mentek, de mindenki. A műszaktól kezdve, bárkinek valami gondja volt, „– *Majd a Jóska biztos megoldja.*”

– *Ő ezt bírta?*

– Bírta, bírta, élvezte is, szerette is. Nagyon szerette. Figyelj, az ilyen azt jelzi, hogy szükség van rád. Énnekem nagyon jó élményeim voltak vele. Aztán amikor beütöttek az egészségügyi problémák, átadta Halasi Imrének a színházat, ez '87-ben volt. Akkor egy időre megszakadt a színházzal való kapcsolata, akkor jött neki Bagó Berciékkel a Független Színpad.

– *Hogyan dolgozott, hogyan instruílt?*

– Tudni kell róla, hogy nagyon világos instrukciókat adott. Teljesen egyértelmű volt, nem lila ködben, elszállva. Földhözragadt – de ez nem pejoratív értelemben. Egyszerű, világos, érthető. Ha valakinek nem ment, akkor elmondta másik oldalról. Ő az a rendező volt, aki imádta, ha nézik a próbáját. Említettem, hogy elindította ezt a színészképző stúdiót, ahonnan egészen nagyszerű színészek nőttek ki, úgy, hogy nem jártak főiskolára. Időzjelben kötelező volt bejárni a próbáira a stúdiósoknak, ha nem voltak benne a darabban. Egyébként ebben az volt a nagyszerű, a stúdióképzésben, hogy bejött egy tizenennyolc éves, és volt beszédóra, táncóra, mozgás, elméleti oktatás, verstan, majdnem olyan, mint a főiskolán. Aki éppen nem próbált, annak le kellett ülni, ez szinte kötelező volt, elvárta – jó ez nem volt leírva és kőbe vésve, de ha valaki inkább a büfében kvaterkázott, akkor kijött a szünetben, és finoman felhívta a figyelmét, hogy „– *Jobban örülnék, ha a nézőtérén ülnél, mert abból is tanulsz.*” Mások hibájából lehet a legtöbbet tanulni. Ha valaki valamit nem jól csinált, azt elmagyarázta, de ha te lent voltál, és hallottad, akkor legközelebb nem követted el azt a hibát, hiszen már mondta a mester, hogy butaság.

Világos instrukciókat adott, de ha úgy sem jött össze, akkor előjátszott. Imádott egyébként, és kitűnő színész is volt. Miller *Alkujában* hatalmasat alakított az öreg zsidóként. De mondom, ez csak a legvégső volt, tehát nem várta el, hogy utánozd le. Hanem amikor egyszerűen nem értette



meg a kolléga, akkor előjátszott, és akkor úgy szégyellte magát az ember! Nőknek is, nem csak férfiaknak. Volt benne egy egészséges exhibicionizmus. Nem akart minden áron előtérben lenni, de jól esett neki az elismerés.

Tehát a próbák jó hangulatúak voltak. Egyszerűen nem emlékszem, hogy kiabált volna, vagy felemelte volna a hangját. Nem, fölött a színpadra, átkarolta a delikvenst, és akkor kicsit félrehúzta és szépen, halkan bele-duruzsolta a fülébe, hogy „– *Ezt most én szerintem így kéne...*” Nem hozta kellemetlen helyzetbe az embert. Én nem emlékszem, hogy őneki fel kellett volna emelnie a hangját. Ezt csak azért hangsúlyozom ki, mert dolgoztam pár évtized alatt nem egy olyan rendezővel, aki megpróbálja hangerővel megalapozni a tekintélyét, és egyszerűen megalázó helyzetbe hozza az embert, olyat mond neki, hogy szégyenében elsüllyed. Jóska nem ilyen volt. Ez abszolút hiányzott belőle. Kitűnő próbahangulat, jókedv, bizalom.

Tudtuk az irányt: miért is játszunk el a darabot? Mit akarunk vele mondani? Mert ezt nem árt tisztázni általában, ha elkezdünk próbálni. Kit akarunk vele megszólítani? Mit akarunk közölni? Milyen kérdést akarunk kialakítani az emberekben előadás után? Nekik is eszükbe jut az, ami nekünk eszünkbe jutott? Tehát volt egy abszolút bizalom, volt egy védőháló, tudtuk, a rendező teljesen tisztában van azzal, hogy miért ezt a darabot vette elő, miért az a színész játssza, aki éppen játssza. Még egy valamit nem szabad elfelejteni. Színházépítő volt, a színészeket karakterekre szerződtette, de gondolt az ember fejlődésére is.

– *És titeket, akik frissen végeztetek, hogyan vezetett?*

– A szerződtetéskor elmondta, hogy rengeteget fogunk játszani. Úgy osztott szerepeket kisebbeket-nagyobbakat, hogy építő jellegű legyen. Vannak lépcsőfokok, amiket meg kell lépni. Mennyit bír el egy színész. Nem csak életkori sajátosság – persze összefügg minden mindennel, hanem az a fajta tapasztalat is számít, amit gyűjtesz. Nagyon sok színészt a szemem előtt, próba közben tanított meg járni. Hogy mennyire fontos a színpadon, hogy lépsz, hogyan jársz, hogyan állsz meg. Mielőtt elindulsz, akkor már például nézni kell valakit, akihez éppen indulni akarsz, mert akkor a közönség tekintetét is odavonod. Ezek olyan apróságoknak tűnnek, pedig hihetetlenül fontosak a színpadi jelenlétben. Ugyanez volt a szerep nagy-



sága. Sokan bután azt gondolják, hogy ezt rőffel mérik, hogyha valakinek harminc oldala van egy hatvan oldalas darabból, ő a főszereplő, akkor ez számít. Nem. Valaki el tudja vinni úgy is az előadást, hogy nincs benne csak tíz mondata, de az akkor van elmondva, és úgy van elmondva, ahogy azt kell. Erre bennünket ő tanított, hogy ne a szerep nagyságát és hosszúságát vegyük, hanem az igazságát keressük. Illetve, hogy a történetben, ami éppen a darab, mi a funkció? Behozol energiát? Kiviszel energiát a színpadról? Hiányérzet van-e, miután kimentél a színpadról? Ilyenekre kellett felhívni a figyelmet.

Tavaly, fönt a Bethlen Téri kis színházteremben²¹ csináltunk egy kis megemlékezést Rusztról, én is fent voltam. Sokan voltunk, két-háromszázan. Trokán Pétertől kezdve, akit ő indított el Kecskeméten a pályán. Híres rendezései voltak Kecskeméten Gábor Miklóssal, aki oda szerződött.

Én még játszottam vele. Hihetetlenül közvetlen pasas volt. Nem a fellegekben járt. Egyáltalán nem. Nagyon intelligens, végtelenül okos. Ő is a művészetre tette fel az életét. Róla el lehet mondani, hogy „a művész”. Ők nagyon egymásra találtak Jóskaival Kecskeméten.

– És A csodálatos mandarinra emlékszel?

– Hogyne, hogyne. Egy fekete kis gatyóban játszottunk, ott ült a közönség szinte mellettünk.

– Azért az teljesen másfajta játékmódot kíván.

– Hogyne, Jóska ehhez is értett. Szavak nélkül. Csak szólt a zene, Bartók, és arra csak mozgás és a tekintetek. Van arról felvétel, meg lehet nézni, egészen elképesztő, nagy élmény volt. Akkor még nem gondoltam volna magamról, hogy a testemmel ennyi mindent ki tudok fejezni. Persze nem mi voltunk a főszereplők, mi voltunk a Csibészek. Ez egy trilógia volt, *A fából faragott, A kékszakállú...*²² Azt is vittük fel Pestre, a Hilton udvarán játszottuk, csodálatos volt nyáron. Nagyon szerettük. Ott is hallgattunk az instrukciókat, tudod, amikor elmondta Szalmának meg Gizinek²³,

²¹ Bethlen Téri Színház, Budapest.

²² A Bartók-trilógia bemutatóinak éve a Hevesi Sándor Színházban: *A csodálatos mandarin* (1982/1983), *A fából faragott királyfi* (1983/84), *A kékszakállú herceg vára* (1984/85), https://www.hevesisandorszinhaz.hu/tarsulat/muveszek/szinmuveszek/12/farkas_ignac

²³ Szalma Tamás, Fekete Gizi.



hogy mikor mire gondoljanak – amikor valamelyik zenei effekt megszólal, éppen hol kell tartaniuk lélektanilag... Tőle csak tanulni lehetett.

Összefoglalás

„A rendező mindig pedagógus is.”²⁴ – vallotta Ruszt. Közösséget formál, így a rendezői koncepció, legyen az realista vagy stilizált eszközökkel operáló, a maga természetességében tud megjelenni. Ennek alapja rengeteg munka és odafigyelés mind a rendező, mind a színészek részéről.

Az válna hasznunkra, ha egy évre valamennyi színházat bezárnánk, és egy évig szakadatlanul próbálnánk. (...) A sok vita ellenére színházaink túlságosan (...) előadáscentrikusak. Holott a színház alapja a munka, a munka alapja pedig a próba.²⁵

Ez az a közeg, ahol a színész újra tudja tanulni önmagát, ahol folyamatos követelmény a gátlások levetkőzése. Ahol a színész figyelheti önmagát önmagán és a szerepen keresztül, a rendezői szem jótekonny irányítása alatt.

Ruszt kísérletező, saját magát állandóan megkérdőjelező jelleme olyan színészközponztú légkört tudott létrehozni maga körül, amelyben a művészek számára biztosítva volt a megújulás lehetősége. Munkái során – bár előadásai erős rendezői koncepcióval rendelkeznek – minden esetben a színészek jelleméből indult ki a szerepek kidolgozásának megkezdésekor. Ahogy Gábor Miklós fogalmaz: „(...) ha egyszer ráérezett a színész és a szerep találkozási pontjára, ha egyszer megtalálta a színészen az elképzelt figurát, akkor már nagymértékben alkalmazkodik hozzá.”²⁶ Ebben rejlik Ruszt pedagógiai sikere.

²⁴ RUSZT, *Színészdramaturgia... i. m.*, 6.

²⁵ Uo.

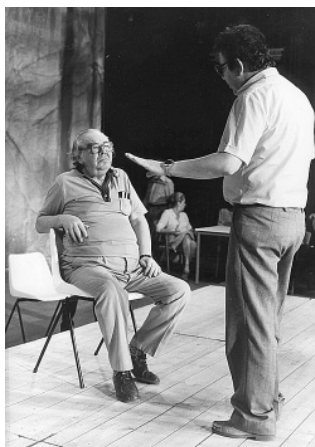
²⁶ NÁRAY, *i. m.*, 48.



Romeo és Júlia beavatósínházi előadás, Ruszt és a társulat



A fűszvény beavatósínházi előadás, Farkas Ignác, Deák Éva



Az ember tragédiája rendezkező próba, Máriáss József, Ruszt



Ruszt, 1965 májusában a Pantheon előtt



Karnyóné, Universitas, Sólyom Kati, Jordán Tamás



A pokol nyolcadik köre, Sólyom Kati, Jordán Tamás és Cserhalmi György



Felhasznált irodalom:

NÁNAY István: *RUSZT*, Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest, 2002.

RUSZT József: *A Föld lapos és négy angyal tartja – 42 év – 42 megszólalás*. KÖSZEGI Lajos –NÁNAY István (szerk.): Veszprémi Petőfi Színház, Zala Megye Önkormányzata, 2004.

RUSZT József: *Színészdraturgia. A Színitanoda*. NÁNAY István – TUCSNI András (szerk.): Zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház, 2011.

https://www.hevesisandorszinhaz.hu/tarsulat/muveszek/szinmuveszek/12/farkas_ignac [2018.03.19.]

Képjegyzék

<http://www.zalaszam.hu/szinhaz/evad/8283/romeo/pic/pic1.jpg> [2018.03.21.]

<http://www.zalaszam.hu/szinhaz/evad/8384/fosveny/pic/fpic2.jpg>
[2018.03.21.]

<http://www.zalaszam.hu/szinhaz/evad/8384/embertragi/pic/pic6.jpg>
[2018.03.21.]

http://rusztjosef.eu/dt_gallery/conference-album/ [2018.03.21.]

https://index.hu/fortepan/2016/05/16/profan_szentely_-_az_egyetemi_szinpad/
[2018.03.21.]

http://szinhaz.hu/2007/11/19/50_eves_vagy_50_eves_lenne [2018.03.21.]

ANTAL KLAUDIA

Dokumentumszínház mint közösségi színház

Állam, hatalom, hatalmi viszony, versengés, érdekcsoportok közti konfliktus, a társadalom irányítása, döntési pozíciók elosztása – tartalmilag valószínűleg hasonló kifejezések jutnak először eszünkbe a politika szó hallatán, hiszen ma már szinte egyöntetűen a politika világát, illetve politikai tevékenységet, vagyis egy érdekek által meghatározott, a hatalom megszerzésére irányuló cselekvést értünk alatta.¹ Most nézzünk egy színházi példát: alkalmazható-e a politika fogalma egy olyan színházi előadásra, melyben egy falu szépkorú és tinédzser tagjai a generációk közötti kommunikációs nehézségekről, az idősek és fiatalok eltérő értékrendjéről, a hagyományörzés és falusi identitás kérdéséről gondolkoznak együtt több hónapon át, majd indítanak el egy párbeszédet az előadásuk bemutatásakor a közönséggel?² Ha a válasz igen – véleményem szerint márpedig az – akkor felmerül a kérdés, hogy mit is értünk politikán.

A politológiai alapdefiníció központi elemei fontos szerepet játszanak a színház fogalmi meghatározásában is: a cselekvés jelentéstartalma meg-egyezik a színház minimáldefinícióban szereplő „to act” jelentésével,³ másrészt, mivel az előadás – ahogy Erika Fischer-Lichte *A performativitás esztétikájában* írja – társadalmi esemény, minden esetben pozíciók és kapcsolatok alakulásáról illetve megszilárdulásáról, vagyis hatalmi viszonyokról van szó.⁴ Az érdekmeghatározott és célorientált politikai cselekvés a színház azon törekvésével hozható párhuzamba, mely egy olyan befogadói

¹ BIHARI Mihály – POKOL Béla, *Politológia*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2009, 65.

² Ld. MU Színház: MU, a kultúra szigete – projekt, *Asszonyok, sorsok* című előadás

³ Kiss Gabriella, „A kisiklás tapasztalata”. *Gondolatok a politikus színházról és a színház politikusságáról*, <http://epa.oszk.hu/00000/00002/00102/kiss.html>

⁴ Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009, 57.



állapot – Victor Turner fogalmával élve – „küszöbfázis” létrehozásának a megteremtésére irányul, melyben lehetővé válik a néző álláspontjának vagy épp identitásának a megváltoztatása. A kulcskérdés tehát az, hogy a konkrét előadás a változás elérésének a mikéntjére, vagy a cél tartalmának a megnevezésére fókuszál.

Erwin Piscator *Proletár színházának* politikuma sem a baloldali ideológia közvetítésében érhető tetten, hanem a polgári illúziószínházra jellemző jelhasználat módjának a megváltoztatásában, amely lehetővé tette a nézés addig szokásos helyének és módjának az ártrendeződését.⁵ „A színház politikája az észlelés politikája”,⁶ melyet az határoz meg, hogy a színház miként bánt a tabukkal,⁷ a láthatatlanság rendjébe taszított problémákkal, kérdésekkel, identitásokkal. „A politika a láthatóról szól és arról, ami a láthatóról mondható, azokról, akik rendelkeznek a látás kompetenciájával és a kimondás jogával.”⁸ – állítja Rancière, aki szerint az érzékelhető felosztása megmutatja, hogy ki lehet igazi tagja a közösségnek, ki látható a közös térben és kinek van felszólalási lehetősége a közös ügyekben. A színház politikussága a láthatóság és a társadalmi tér újrafelosztásának, illetve a közösség újjáépítésének az igényében jelenik meg.

A politika közösségi jellegét már Arisztotelész is kiemelte a *Politika* című művében: az embert természeténél fogva állami életre hivatott lényként, vagyis zoon politikonként határozta meg,⁹ a politika lényege pedig véleménye szerint a közösségi viszonyokban, a polisz, vagyis a városállam életében és irányításában való részvételben rejlik. Az még azonban nem elégséges feltétele a színház politikusságának, hogy a színpadon tézis/antitézis formájában megfogalmazott problémák kerülnek megjelenítésre. Az viszont igen, ha a formanyelvnek köszönhetően a színházi jelek közvetítése és befogadása között nincs megszólító-válasz viszony, ha a néző nem egy üzenetet kap, hanem egy olyan problémával szembesül, amikor nehézségbe

⁵ KRICSFALUSI Beatrix, „Reprezentáció, politika, esztétika (avagy miért nem politikus a magyar színház)”, *Alföld*, 2011/8, 84.

⁶ Hans-Thies LEHMANN, *Poszt dramaturgikus színház*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009, 223.

⁷ LEHMANN, *i.m.*, 224.

⁸ Jacques RANCIÈRE, *Esztétika és politika*, Műcsarnok, Budapest, 2009, 10.

⁹ Ld. ARISZTOTELÉSZ, *Politika*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1994, 8–9.



ütközik, hogy milyen álláspontra is helyezkedjen.¹⁰ Különbséget kell tehát tennünk egy politikai álláspont reprezentációja (*politikai színház*) és a reprezentáció politikája (*a színház politikussága*) között – a kettő közti különbséget Kiss Gabriella a politikai és politikus színház kifejezésével írja le,¹¹ a továbbiakban én magam is ezt a fogalom párt fogom használni.

A *politikus színházi előadás* tehát olyan társadalmi eseményként artikulálódik, melyben a résztvevők cselekvőképes szubjektumokként, egy közösség részeseiként lépnek fel. Célja a lehetséges alternatívák felmutatása, a társadalmi tér és a láthatóság rendjének újraosztása, a tabudöntés, a színpad és a nézőtér, a rendező és a színész, az előadás és szöveg közti kapcsolatok újraírása.

Ez a meghatározás szinte egy az egyben szolgálhatna a közösségi színház definíciójaként is, hiszen a közösségi színház törekvése is arra irányul, hogy a résztvevőket – sok esetben egy marginális csoport tagjait a láthatóság rendjébe beemelve – közösségi élményhez juttassa, megerősítse a közösségi és egyéni identitásukat, fejlessze az érdekérvényesítő képességüket, növelje az önbizalmukat, az önuralmukat és a kritikai tudatosságukat.¹² A közösségi színház tevékenységei olyan társadalmi célokat szolgálnak, mint például a közösségépítés, a társadalmi párbeszéd elősegítése, a felmerülő konfliktusok kezelése, a közösség kulturális és társadalmi életének a szervezése.¹³ A közösségi színház a reprezentáció zárt struktúráját feloldva, mondhatni dinamizálja az előadás és a szöveg, a színész és a rendező, az előadás és a nézők kapcsolatát: az előre megírt és rögzített szöveg helyére a résztvevők improvizációi során felmerülő személyes történetek, illetve az azokból közösen összegyűrt színházi textúra lép. A rendező szerepkörét egy olyan csoportvezető – például szociális munkás vagy drámatanár

¹⁰ LEHMANN, *i.m.*, 224, 226.

¹¹ KISS, *i.m.*

¹² Amnon BOEHM – Esther BOEHM, „A közösségi színház, mint az empowerment eszköze a szociális munkában”. BUDAI István – NÁRAI Márta (szerk.), *Együttműködés és felelősségvállalás tanulója a szociális és közösségi munkában*, Széchenyi István Egyetem, Győr, 2012, 59–79, 61.

¹³ CZIBOLY Ádám (szerk.), *Színházi nevelési és színházpedagógia kézikönyv*, InSite Drama, Budapest, 2017, 155.



– veszi át, aki elsősorban a közösség létrejöttéért, a csoport tagjai között felmerülő konfliktusok kezeléséért és a kreativitásnak, illetve az őszinte megnyilatkozásoknak teret adó, biztonságos légkör megteremtéséért válik felelőssé. A több hónapos együttlét és közös munka folyamán bontakoznak ki a műfaj azon törekvései, melyek a közösségépítésre és az egyéni kompetenciák fejlesztésére irányulnak. A létrejövő előadás fő feladata pedig az, hogy az alkotófolyamat során felmerülő közös ügyeket és problémákat tágabb kontextusba helyezve a társadalom más csoportjai számára is releváns kérdések hangozzanak el, illetve, hogy elinduljon egy párbeszéd a nézőkkel, mely a közösség tagjait is résztvevőké formálja. A közösségi színház tehát politikai színház: a részvétel, azaz a cselekvés lehetőségét, a társadalmi tér és viszonyok újrendezését, a közös ügyek többszólamú megvitatását kínálja fel a résztvevők – az előadás alkotói és nézői – számára.

A dokumentarista színház kezdete megegyezik a politikai színház színrelépésével: Piscator a *Proletár Színház* nagyszabású látványosságaiban a fiktív színpadi történeteket és jeleneteket az aktuális közéleti és politikai eseményekről készült filmrészletekkel vegyítette.¹⁴ A mozgóképek politikai és gazdasági tényanyagként azt a célt szolgálták, hogy a politikai színházként aposztrofált előadások (események) rávilágítsanak az első világháború háttérben meghúzódó politikai és gazdasági mozgatórugókra, illetve, kidomborítsák a kapitalizmus elleni fellépés forradalmi erejét.¹⁵ Az 1960-as években a történelem szerepben feltűnő drámaírók¹⁶ olyan szövegeket hoztak létre, melyek a közelmúlt történelmi eseményeit dolgozták fel, s azok megértésére, tudatos vizsgálatára irányultak. Ezzel szemben a '90-es évek új dokumentarista formái maguk mögött hagyták az írott drámát: a drámaíró-rendező kisebb kollektívában dolgozva olyan előadást hoz létre, melyben a fókusz a múltbeli eseményekről a kortárs jelenségekre helyeződött át. Többé már nem egy múltbeli esemény megismerése és

¹⁴ Thomas IRMER, „Az új dokumentarista színház első évtizede – merre tovább?”, *Színház*, 2012/11, Melléklet, 2.

¹⁵ Joachim FIEBACH, „Leleplezett Igazságok. Reflexiók a »dokumentarista színházra«”, *Színház*, 2012/11, Melléklet, 4.

¹⁶ Ld. Rolf Hochhuth: *A helytartó*, Heinar Kipphardt: *Az Oppenheimer-ügy*, Peter Weiss: *A vizsgálat*, Günter Grass: *A plebejusok*



a megértése a hangsúlyos, hanem a hozzávaló viszonyulás:¹⁷ megjelenik a „mindennapi ember”, a „mindennapok szakértője”, aki saját személyes nézőpontját osztja meg a közönséggel, akik maguk is gyakran az előadás résztvevőivé válnak – a szubjektivitás, a perspektívák sokfélesége jellemzi az új dokumentarista formákat, melyeket Carol Martin a „valóság színháza”-ként elnevezett összefoglaló kategóriával illet.¹⁸ A valóság színháza – mely magába foglalja többek között a dokumentarista drámát, a verbatim színházat, a valóságalapú színházat, tényszínházat, a szimulációs videójátékokat, az (ön)életrajzi színházat – szándéka, hogy a színház a schilleri paradigma értelmében újra morális intézménnyé váljon, átlépje a fikció és a valóság határvonalait és változásokat indukáljon a társadalom minél szélesebb körében.¹⁹ Témájában és anyagában a valóságra hivatkozva arra törekszik, hogy közünk legyen ahhoz, amit látunk, hogy reflektáltan tekintsünk az életünkre, a környezetünkre, a jelen eseményeire, hogy felismerjük a saját szerepünket a közösségünkben, és cselekvő állampolgárként vegyünk részt társadalmi kérdésekben.²⁰ Ily módon a valóság színházának egyik formája a közösségi színház is – a két műfaj közötti hasonlóságot a következőkben egy konkrét példán, Kelemen Kristóf *Miközben ezt a címet olvassák, mi magukról beszélünk* című rendezésén keresztül vizsgálom.

Kelemen Kristóf dokumentumszínházi előadásának kiindulópontját a Peter Handke *Közönséggyalázás* című darabját bemutató 1969-es színésztanulmányvizsga adja, melyről a Színházművészeti Főiskola akkori tanszékvezetője, Ádám Ottó feldúltan távozott. A félbeszakadt előadás után a színészek azt hitték, hogy ezzel nem csupán a tanulmányaik, hanem a színészi karrierük is véget ért. Handke darabjának nem csupán magyarországi előadása, hanem frankfurti ősbemutatója is botrányosra sikerült: az Experimentán bemutatott előadás második alkalmával – melyet tévéfelvétel is őriz – a német

¹⁷ IRMER, *i. m.*, 2.

¹⁸ CAROL MARTIN, „Theatre of the Real”. SZILÁGYI-MAYER Mária (szerk.), *Theatre After The Change, And What Was There Before the After?*, Creatív Média, Budapest, 2011, 147.

¹⁹ P. MÜLLER Péter, „Tény és fikció, dokumentum és fantázia – Van-e különbség és számít-e egyáltalán?”, *Színház*, 2012/1, Melléklet, 6.

²⁰ LD. GÁSPÁR Ildikó, „Hajdani hitelünk”. <http://szinhaz.net/2016/03/02/gaspar-ildiko-hajdani-hitelunk>



közönség nem csupán párbeszébedre lépett az őket sértegető színészekkel, hanem páran közülük fel is mentek a színpadra, ami teljesen váratlanul érte a játszókat, a rendezőt és a szerzőt egyaránt. Három évvel később, az említett magyarországi előadás alkalmával semmiféle hasonló dialógus nem valósult meg a nézőtér és a színpad között, melynek oka Imre Zoltán szerint²¹ az, hogy a magyar közönség – élükön Ádám Ottóval – hatalmi kérdésként fogták fel az ügyet, vagyis egészen mást gondoltak a művészetről és a színházról, mint a frankfurtiak. „Handke szövegének egyetlen, félbehagyott előadása és a további előadások hiánya [...] mintha arról tanúskodna, hogy a hazai közeg – társadalmi szinten – a színházat alapvetően nem nyílt társadalmi fórumnak tekinti.”²² Kelemen Kristóf előadása tehát nem csupán egy félbeszakított színészvizsgát, hanem egy párbeszéd megteremtésére vonatkozó színházi kísérlet bukását is megidézi, így az 1969-es eset a jelenlegi generáció problémáinak kibeszélése mellett arra is szolgál, hogy kiderítse, mit gondol a mai közönség a színház feladatáról; létre tud-e jönni társadalmi párbeszéd a jelenlévők között; vagyis a néző vállalja-e *zoon politikont*ként, hogy részt vesz a közösséget érintő ügyek megvitatásában.

Az előadásban szereplő színészek saját élményeiket osztják meg a Színművészeti Egyetemről és a pályakezdő éveikről: nem áltanosságokat, hanem konkrét példákat mesélnek el, történeteik címszereplőit – tanárait, rendezőiket és színházigazgatóikat – pedig név szerint is megemlítik. „Minél konkrétabb és emberibb momentumokat tartalmaz egy csoport története, annál inkább tud mindenkihez szólni”²³ – vallja Kelemen Kristóf. A személyes hangvétel azonban nem azt jelenti, hogy a színészek csupán panaszkodnának. Az alkotók tisztában vannak vele, sőt, tudatosítják bennünk a ’69-es színészvizsga megidézésének problematikussága révén, hogy ők csupán egy nézőpontot képviselnek a sok közül: az előadás

²¹ IMRE Zoltán, „Rosszkedvem Ősze. Gondolatok az Új Színház-jelenség kapcsán”. <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/3701/gondolatok-az-uj-szinhaz-jelenseg-kapcsan>

²² IMRE, *i. m.*

²³ KELEMEN Kristóf, <http://kapcsolj.be/post/140798145536/nyilvanosság-ele-kelemen-kristof>



első részében hallott szemtanúi visszaemlékezések a '69-es esetről gyökeresen ellentmondanak egymásnak, amiből világosan kiderül, hogy nem létezik egyetlen hiteles álláspont, mivel személyességük révén mindegyik történet érvényes. Így, mikor a jelenkor színészei kezdenek történetmesélésbe, a felvázolt problémákat már – ahogy Deres Kornélia is írja cikkében²⁴ – nem csupán az ő nézőpontjukból, hanem tágabb, a történet többi szereplőjének feltételezett perspektívájából is megfigyeljük. A személyes hangvétel és annak reflektáltsága valójában ahhoz járul hozzá, hogy a felmerülő egyéni problémák rendszerszintű kérdésekként artikulálódjanak. Milyen jogai vannak a diáknak a tanárral szemben és hogyan érvényesítheti azokat? Milyen lehetősége van egy friss diplomásnak a munkaerőpiacon? Hogyan tudjuk az érdekeinket megfelelően képviselni? Mi az a központi érték, amiből nem engedünk? Milyen út vezet a *burn-out* szindrómáig? Mi a fontosabb, a magánélet vagy a karrier? Miképpen tudunk párbeszédet kezdeményezni a változások érdekében? A legendás színészvizsga megidézése és az alkotók személyes történetei csupán „ugródeszkeként” szolgálnak arra, hogy a jelenlegi fiatalok küzdelmeiről, pályakezdési nehézségeiről, az oktatási rendszerről, a megélhetési problémákról és a generációs szakadékról beszéljenek, hogy olyan problémákat, kérdéseket vessenek fel, melyek – kortól és foglalkozástól függetlenül – a nézőt is válaszkérésre ösztönzik. Az előadáscímben szereplő „mi magukról beszélünk” mondatrészt gyakran félreolvassák, pedig pont az a bizonyos „n” betű hiánya jelöli a lényegét: a színpadon rólunk, mindnyájunkról van szó, ahogy az a közösségi színházban lenni szokott.

A *Miközben...* alkotófolyamata több ponton is hasonlóságot mutat a közösségi színházzal: Kelemen Kristóf számára is az első lépés az anyaggyűjtés volt, majd interjút készített a '69-es előadás résztvevőivel és szemtanúival, illetve a saját előadásának a szereplőivel. A *Miközben...* színészei – az egykori színészvizsga felidézését leszámítva – a „mindennapok szakértőiként”, vagyis ugyanúgy civilekként vannak jelen a színpadon, mint a közösségi színház résztvevői: a velük megtörtént eseteket és a saját gondolataikat osztják meg a nézőkkel; a jelenlétük számít, nem a színészi

²⁴ DERES Kornélia, „Magukról, bizony”. <http://szinhaz.net/2016/05/30/deres-kornelia-magukrol-bizony/>



játékuk. Mivel az alkotók közül nem mindenki ismerte korábbi egymást, a próbafolyamat – akárcsak a közösségi színháznál – első időszaka az ismerkedéssel, a csoport tagjai közti bizalom megteremtésével telt: a rendező által feltett játékos kérdések és feladatok mentén haladva a színészek egyre nyíltabban és őszintébben meséltek egymásnak. Az alkotók elmondása alapján ezek a közös együttlétek szinte terápiás jelleget öltöttek, sokszor saját maguk előtt is eltitkolt problémák és kibeszéletlen ügyek kerültek a felszínre. Kelemen Kristóf pedig azzal a feladattal is megbízta őket, hogy dolgozzák el a múltbéli elvarratlan szálaikat: Tarr Judit például hosszú évek után felhívta volt osztályfőnökét, akit sokáig szégyenében került, mert úgy érezte, hogy csalódást okozott neki azzal, hogy nem hosszabbították meg a szerződését a Vígsházban. A próbafolyamat végére tehát nem csupán egy közösség jött létre, hanem a résztvevők túlléptek korábbi féltelmeiken és gyengeségeiken, ezáltal nőtt az önbizalmuk, fejlődött az érdekérvényesítő képességük, nem utolsósorban pedig elindult egy – a '69-es eset kapcsán hiányolt – párbeszéd, mely az előadásban csúcspontot ért el.

Bár az előadás rendelkezik szöveggel, abban csupán a múltat felidéző interjúk szövegei, illetve a jelenetek sorrendje van rögzítve, a színészek viszont a saját szavaikkal, szabadon mesélik el a történeteiket, ahogy a közösségi színházban is a résztvevők maguk alakítják a szövegeiket, megőrizve ezzel a spontán beszédmodort. A beszéd spontaneitása mellett, hogy még személyesebbé teszi az elmondottakat, azt az érzést is kelti, hogy a színészek csak most, csak nekünk vallanak: egyik alkalommal az előadás közben egy néző rá is kérdezett arra, hogy a színészek a kivetítőn olvasható kérdésekkel vajon most szembesülnek-e először. Ez az eset jól példázza, hogy már az előadás során is egy olyan légkör alakult ki – köszönhetően a színészi jelenlét személyességének, az egyéni történetek mögött meghúzódó mindenkit érintő kérdéseknek – hogy a nézők könnyedén cselekvő résztvevőivé tudtak válni az eseménynek. A közönséggel való párbeszéd az előadás után minden alkalommal kötetlen formában folytatódik: a beszélgetés középpontjában – a közösségi színházhoz hasonlóan – nem a megoldáskeresés áll, hanem egy társadalmi fórum létrehozása, mely során kimondásra kerülhetnek elhallgatott dolgok, láthatóvá válhatnak a láthatatlanság rendjébe száműzött közös ügyek és felmutatásra kerülhet-



nek olyan alternatívák, melyek változást generálhatnak. Erre irányultak azok a közönségtalálkozók is, melyeken Kelemen Kristóf a Színművészeti Egyetem intézményvezetőjével, egykori diák önkormányzati elnökkel, illetve jelenlegi és volt oktatókkal beszélgetett.

Összefoglalva azt mondhatjuk, hogy a *Miközben...* civil szereplői az előadást megelőző alkotófolyamat során közösséggé kovácsolódtak össze, mely során nem csak a közösségi, hanem egyéni identitásuk is megerősödött. A létrejövő előadás elsődleges törekvései a társadalmi párbeszéd elősegítésére, a közösség életének a szervezésére és a nézők cselekvő résztvevőkké való alakítására irányul. A *Miközben...* közösségi színházként olyan társadalmi eseményt hoz létre, melyben a néző *zoon politikon*ként részt vesz a közös ügyek megvitatásában, vagyis politikus cselekedet hajt végre.



Felhasznált irodalom:

- ARISZTOTELÉSZ: *Politika*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1994. [SZABÓ Miklós]
- BIHARI Mihály – POKOL Béla: *Politológia*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2009.
- BOEHM, Amnon – BOEHM, Esther: „A közösségi színház, mint az empowerment eszköze a szociális munkában”. BUDAI István – NÁRAI Márta (szerk.): *Együttműködés és felelősségvállalás tanulása a szociális és közösségi munkában*, Széchenyi István Egyetem, Győr, 2012. [PANKER Gergő]
- CZIBOLY Ádám (szerk.): *Színházi nevelési és színházpedagógia kézikönyv*, InSite Drama, Budapest, 2017.
- DERES Kornélia: „Magukról, bizony”. <http://szinhaz.net/2016/05/30/deres-kornelia-magukrol-bizony/>, [2017.10.07.]
- FIEBACH, Joachim: „Leleplezett Igazságok. Reflexiók a »dokumentarista színházra«”, *Színház*, 2012/11.
- FISCHER-LICHTE, Erika: *A performativitás esztétikája*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009. [Kiss Gabriella]
- GÁSPÁR Ildikó: „Hajdani hitelünk”. <http://szinhaz.net/2016/03/02/gaspar-ildiko-hajdani-hitelunk/>, [2017.10.07.]
- IMRE Zoltán: „Rosszkedvem Ősze. Gondolatok az Új Színház-jelenség kapcsán”. <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/3701/gondolatok-az-uj-szinhaz-jelenseg-kapcsan/>, [2017.10.07.]
- IRMER, Thomas: „Az új dokumentarista színház első évtizede – merre tovább?», *Színház*, 2012/11.
- KELEMEN Kristóf: <http://kapcsolj.be/post/140798145536/nyilvánosság-ele-kelemen-kristof/>, [2017.10.07.]
- KISS Gabriella: „A kisiklás tapasztalata”. *Gondolatok a politikus színházról és a színház politikusságáról*, <http://epa.oszk.hu/00000/00002/00102/kiss.html>, [2017.10.06.]
- KRICSFALUSI Beatrix: „Reprezentáció, politika, esztétika (avagy miért nem politikus a magyar színház)”, *Alföld*, 2011/8.
- LEHMANN, Hans-Thies: *Posztdramatikus színház*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009. [SCHEIN Gábor]



- MARTIN, Carol: „Theatre of the Real”. SZILÁGYI-MAYER Mária (szerk.): *Theatre After The Change, And What Was There Before the After?*, Creatív Média, Budapest, 2011.
- P. MÜLLER Péter: „Tény és fikció, dokumentum és fantázia – Van-e különbség és számít-e egyáltalán?”, *Színház*, 2012/1.
- RANCIÈRE, Jacques: *Esztétika és politika*, Műcsarnok, Budapest, 2009. [JANCSÓ Júlia, Jean-Louis PIERSON]

MÉNESI HELÉNA

A szemgödör mélye

Az autista dramaturgia vizsgálata
Pilinszky János *Síremlék* című drámájában

Tanulmányomban¹ az autista dramaturgia vizsgálatának keretében mutatom be a rituális nyelvet, az ismétlés és a bezártság hatásait, a beszéd határát kitérítő csendet, a hallgatást és némaság mélységeit, mindazt az egyedi drámaesztétikai értéket, amely az autista dramaturgia „szemgödörének mélyén” rejlik.

Az autista dramaturgia vizsgálatát ennek következtében az ismétlés esz-közének jelentőségében gyökereztetem, illetve a repetitív dramaturgiai esz-köztár elemzése során a tárgykör alap kérdéseit vizsgálom. Az alapkérdések a következők: Hogyan válhatnak a repetitív rítusok, a ciklikus történet-foszlányok meditatív elemekké? Szavaink vajon csak az elődjeink által már elmondottakat visszhangozzák? Vagy mindannyian csak echolália-szerűen kreáljuk újra ugyanazokat a mondatokat? Lehet-e valós dramaturgiai funkciója a hallgatásnak, a csendnek? Helyettesítheti-e a dialógusokat pusztán egy végtelenül hosszúra nyújtott tekintet? Megteremtheti-e egyedül a szemkontaktus, vagy a kommunikáció hiánya a konfliktust? Hogyan válhatnak a repetitív rítusok, a ciklikus történetfoszlányok meditatív elemekké? Milyen hatása van annak, ha többszörösré nagytunk és kimerevítünk egy gesztust, egy mozdulatot, vagy egy emlékfoszlányt?

Jelen szöveg Pilinszky János *Síremlék* című drámájának stílusjegyeit és Maár Gyula általi színrevitelét mutatja be az autista dramaturgia jegyében.

¹ Jelen tanulmány alapjául szolgált *A szemgödör mélye – Az autista dramaturgia vizsgálata Pilinszky János, Robert Wilson és Samuel Beckett egyes műveiben* – című szakdolgozatom (2018).



Úgy vélem, hogy ez a dráma jó példa arra, hogy hogyan lehet egyetlen akkordra felfűzni egy szöveget. A dráma olvasása közben bejárhatjuk a csend különböző tereit és megfigyelhetjük, miként „porladnak el” egy pillanat alatt a szavak. Lehetőségünk adódhat újra egy gyermek szemével vizsgálni a világot, tanúi lehetünk az időpillanat kitérítésének és szilánkra törésének. Pilinszky megmutatja, hogy hogyan lehet a szeretet, a szépség és a múlandóság elvont fogalmaiból drámát írni. Szemtanúi lehetünk egy rituális gyilkosságnak, amely egyetlen mozdulatnak köszönhető. A szöveg az abszurd, a transzcendens és a profán határait is súrolja, de egyik oldalra sem billen át teljesen. A következő sorokban tehát arra vállalkozom, hogy megmutassam, mi rejlik valójában az autista dramaturgia „szemgödrének mélyén”.

Az autista dramaturgia általános jellemzői és gyökerei

A drámák nem pszichologikus olvasási módja, a mimészis színházával való leszámolás, az állóképek végtelen ideje és az ismétlés dramaturgiai eszközei Visky András *Végre beszél²* című cikke alapján az autista dramaturgia felé mutatnak. Az autista dramaturgia alap vizualizációja, hogy egy szűk cellába zárt fogoly kényszeresen ismétletgeti ugyanazokat a mozdulatokat. Eszköztára felöleli az ismétlést, a sztereotip viselkedést, a kényszeres ismétlődéseket, a mozaikszerű szerkesztettséget, a kultúra számtalan kudarcaiba való bezártságot, valamint a gondolkodásnak és viselkedésnek nem feltétlenül következő egymásba kapcsolódásait. A kiáltásba és kitörésbe torkolló hallgatást és némaságot, a dadogást, a hiányos és fragmentált nyelvezetet és a csillapíthatatlan beszédtorlódást. Ilyen értelemben a klasszikus lineáris dramaturgia helyét átveszi a *loop-dramaturgia*. Az ismétlődő, hurokszerűen visszatérő szerkezet, a többnyire intímabb teret igénylő darabok ciklikussága azt eredményezi, hogy a néző úgy érzi, mintha egy rítusba avatnák be, ezért szeretné újra és újra átélni a látottakat.³

Az autista dramaturgia másik fontos eleme a nyelvtelenség állapotának elérése. Ez az „én” háttérbe szorulása, eltűnése által lehetséges, amely egy

² VISKY András, *Végre beszél*, <http://szinhaz.net/2016/08/08/visky-andras-vegre-beszeli/>

³ VISKY András, „Az eltűnt valóság nyomában”, http://epa.oszk.hu/00400/00458/00629/pdf/EPA00458_korunk-2017-04_050-057.pdf



abszolút passzív történést igényel, hogy a személyiség átszivároghasson egy másik létsíkba.⁴ Az autista dramaturgia nyelvhasználatának segítségével olyan jelentésháló képződhet, amely segít az előadás testi tapasztalattá válásában.⁵

Pilinszky János néma színháza

Pilinszky 1974-ben azt írja, hogy mindig is édesanyja nővéréről, Bébiről⁶ akart írni, de sose sikerült. Bármit is írt le viszont, az olyan volt, mintha fogta volna a kezét. Pilinszky szerint Bébinek köszönhető, hogy a kritika úgy írt költészetéről, hogy nyelvezete dísztelen, puritán, nagyon kevés szót használ, költői kifejezőmódja pedig az eszköztelenségig egyszerű.⁷ Úgy véli, hogy egy gyermek, vagy egy szellemileg korlátozott ember sokkal mélyebben és közvetlenebbül tud érintkezni a világgal még akkor is, ha nem tud róla különösebb információval szolgálni. Úgy nyilatkozik, hogy ismert olyan lényeket, akik szinte minden különösebb értelmi segítség nélkül képesek voltak teljesen baráti viszonyban létezni a világ valóságával és ezáltal egy csodálatos élmény született bennük.⁸ Bébi ha valakit sírni látott, soha nem kérdezte meg, hogy miért sír a másik, ő is együtt sírt vele. Pilinszky szerint, aki eljut idáig, annak teljesen mindegy, hogy az értelmével vagy az értelme nélkül teszi, amit tesz.⁹

Pilinszky János új színházról alkotott elképzeléseit összeolvasva Visky András által jegyzett autista dramaturgia kifejezésének jellemzőivel, egy abszolút kiforrott színházeszmény születik. Az autista dramaturgia Pilinszky elképzeléséhez hasonlóan szintén el akarja vágni magát a pszichologikus

⁴ SEPSI Enikő, *Pilinszky János mozdulatlan színháza*, L'Harmattan, Budapest, 2015, 33–40.

⁵ PRONTAI Vera, „Barakkból a végtelenbe”, http://vigilia.hu/system/files/cikk_pdf/2017/01/7_prontvai_vera_0.pdf

⁶ Pilinszky nagynénje, Borbála. Bébi egy gyermekkori szerencsétlenség következtében egész életben szellemileg korlátozott maradt, nem tudott túljutni a dadogáson.

⁷ HAFNER Zoltán, *Pilinszky János összegyűjtött művei, Naplók, töredékek*, Osiris, Budapest, 1995, 200.

⁸ Tüskés Tibor, *Pilinszky János*, Szépirodalmi, Budapest, 1986, 25.

⁹ Tüskés, *i. m.*, 26.



dikciótól és a forma megtalálása helyett olyan színpadi nyelvezetet akar megvalósítani, amely a forma betöltésére koncentrál. Ilyen értelemben Pilinszky drámáit partitúráként is olvashatjuk, amelyet a színésznek és a nézőnek egyaránt követnie kell. Az autista dramaturgia segítségével életre hívható a Pilinszky által jelenléthiányosnak titulált színház, amely egyfajta meghívásként is funkcionálhat a nézők számára.¹⁰

A dadogás Pilinszky esetében ars poeticaként is értelmezhető. Ez ugyanis széttördeli a nyelvet, összezavarja a letisztult fogalmazásmódot, így az értelmező kénytelen lépésről-lépésre újraépíteni a nyelvet. Muszáj minden dolgot ismét megneveznie, ami által újabb jelentéseket is tulajdonít neki. A dadogás eleinte formát bont, majd az autista dramaturgia esetében formaépítővé válik.¹¹ Visky András értelmezésében a nyelv határát nem a nem-nyelv, az üresség, az értelmetlen beszéd vagy a hiány jelenti, hanem a beszéd és a test költészete.¹² A jelentés megszületése tehát elsősorban a testhez van kötve. Pilinszky bevallása szerint, míg mások a szívükkel, vagy az értelmükkel írnak, ő a testével teszi. A teste segítségével tudja igazán megérezni egy viszony feszültségét és annak mozgásait. Ahhoz, hogy visszaszerezhesse a színpadi jelenlétet, Pilinszky számára nagyon fontos a rituális nyelvhasználat. Ha létrejön egyfajta organikus azonosság a szöveg és a színész, valamint az előadás és a befogadó között, akkor a nyelv életre tud kelni.

„A nyelv elvesztése – valóságvesztés; visszaszerzése – valóságvisszaszerzés.”¹³

***Síremlék* keletkezéstörténete**

A *Síremlék* megírását egy Jutta Scherrert¹⁴ ábrázoló fénykép ihlette. Meglepte és megrendítette a nő képe és elmondása szerint szinte órák

¹⁰ PRONTAI, *i.m.*

¹¹ Uo.

¹² VISKY, *i.m.*

¹³ Uo.

¹⁴ 1942-ben született, német származásúvallástörténész. Pilinszky 1970-ben ismerkedett meg Juttával.



alatt megírta a *Síremléket*. A fotón Jutta egy szőlőlugasban látható napozás közben. Egy idegen számára persze ez csak egy nő képe, de Pilinszky számára egyfajta bonyolult szomorúságot idézett fel, a jelenlét- távollét és a tragikum- idill dichotómiáját. Nádas Péter a legjobb Pilinszky-fotók közé sorolta a képet mondván, hogy a fények felizzanak benne. Maczák Ibolya felhívja a figyelmet arra, hogy nem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy ez a fénykép Pilinszky akkori szerelmét ábrázolja. Ezt azért tartja fontosnak kihangsúlyozni, mert habár Pilinszky igyekezett az etruszk síremlékre és inkább a látványleírásra hagyatkozni, természetesen nem tudott teljesen objektív maradni.¹⁵

Pilinszkynek Csokits Jánossal folytatott levelezéséből is kiderül, hogy Jutta nagy hatást gyakorolt a költőre. 1971-ben már célzott rá, hogy szeretné feleségül venni, de mivel Jutta férjnél volt (és nem tudott, vagy nem állt szándékában elválni), ezért Pilinszky vágya nem teljesülhetett. Jutta és férje azonban nem éltek együtt, így Pilinszky nála szállt meg, amíg Párizsban tartózkodott. Csokits ellenben úgy vélte, hogy Jutta sem a lírikusnak, sem a misztikus gondolkodónak nem lehetett valódi társa, mert teljesen idegen terület volt számára a líra.¹⁶ Maczák Ibolya sem mulasztja el megjegyezni, hogy a közép-kelet-európai, szocializmusban élő, külföldre látogató művész és a nyugati kapitalista országból származó, ráadásul kelet-európai vallásfilozófiával foglalkozó kutatónő között nagy volt a fizikai, szellemi és lelki távolság.¹⁷ 1973-ban Pilinszky elmondja Csokitsnak egy levelében, hogy újabban „felcsapott” drámaírónak és rendkívül boldoggá tenné, ha látná az új kísérleteit.¹⁸

Források és szereplőtípusok

A *Síremlék* kiindulópontját a távolság, a hűség és a férfi-női kapcsolatok alkotják. A darab alaphelyzete szerint, amikor a Nő végre találkozhatna

¹⁵ MACZÁK Ibolya, *Papírdarabok, Pilinszky János drámaírói munkássága*, Balassi, Budapest, 2015, 105–106.

¹⁶ CSOKITS János, *Pilinszky Nyugaton*, Nap, Budapest, 2017, 5–30.

¹⁷ MACZÁK, *i.m.*, 106–107.

¹⁸ CSOKITS, *i.m.*, 5–49.



szerelmével, meg kell halnia. Halála transzcendens okból történik, de jelen van a közösségi akarat is, hiszen ha megmozdul és tesz valamit, akkor elpusztítják. A *Síremlék* látszólagos nyugalma mögött tehát feszültség rejlik.¹⁹ Ezt az egyik főszereplő – a Medve – monológjának részlete is alátámasztja: „Én prédának nézlek, mások napfürdőző fiatal nőnek.”²⁰

Ahogy azt Pilinszky drámáiban megszokhattuk, a *Síremlék* esetében sem beszélhetünk jelentős jellemfejlődésről, vagy hősies karakterekről. Szereplőtípusokat látunk és erre utalnak az elnevezések is. A Fehér ruhás férfi (szerelmes), Kockás ruhájú férfi (titkos szerető) és a Láthatatlan férfi (titkos idegen) egy-egy viszonyulási formát hivatottak bemutatni. A színlap szerint a férj egyedül szerepel a Nő mellett a családi funkciójának megfelelően, míg a három másik férfi egységet alkotnak „férfi”-ként, hisz így kerülhetnek szembe a nővel. Ezáltal határozottan kirajzolódik, hogy nem egy házaspárról lesz szó a darabban, hanem három férfi, egy nő és egy férj kapcsolatáról. A síremlékszerű Nő a fizikai, szellemi és lelki szépséget testesíti meg. A Láthatatlan férfi – főként pejoratív értelemben – a nő vonzerejét emeli ki, a Kockás ruhás férfi a „társadalmi” alárendeltjét látja benne, a Fehér ruhás férfi pedig a transzcendens valóját érzékeli. A három férfi alakja lehetne akár a szeretet három megnyilvánulási formája is. Maczák Ibolya kifejti, hogy ezt a háromféle kapcsolatot az *erősz*, a *filia* és az *agapé* hármassága fejezheti ki. Az első két férfi megnyilvánulása alapján persze a szeretet lenne az utolsó, ami eszünkbe jut, hisz „szemét prostituálnak” és „hülye libának” nevezik a Nőt, de ha egymással összehasonlítjuk és profanizáljuk a fogalmakat, meg lehet találni az analógiát a testi szeretet, a viszonzott felebaráti szeretet és az önfeláldozó felebaráti szeretet között. A Láthatatlan férfi a testi szépséget, a Kockás ruhájú férfi a lelki szépséget, a Fehér ruhás férfi pedig létének szellemi értelemben vett esztétikumát értelmezi. Abból kifolyólag, hogy hármójuk közül csak az utóbbi szereti igazán, evidens, hogy csak ő tud közös sorsa jutni a férjjel.²¹

Ilyen szimbolikus alakok továbbá a Medve és a Postás nevű szereplők. A Postás szimbolizálja a szerelmeseket elválasztó távolságot, a Medve pedig

¹⁹ MACZÁK, *i.m.*, 107.

²⁰ PILINSZKY János, *Széppróza*, Osiris, Budapest, 2004, 80.

²¹ MACZÁK, *i.m.*, 107–109.



az ösztönöket. Az utóbbi komikus figura, hisz van egy karórája és folyamatosan bort iszik. A Postás önmagát teszi multság tárgyává, annak ellenére, hogy letartóztatásra vár a széttépett levelek miatt, mégis a helyszínen marad. Maczák Ibolya felveti, hogy a két alak funkciója a tulajdonképpen shakespeare-i értelemben vett bohócé (avagy sírásóé), hisz a levelek eltépését is értelmezhetjük egy sajátos bohóctréfaként. Ugyanakkor ők képviselik az ösztönös és hivatalos világot, amely egy sajátos keretet ad a történetnek. A Postás a hétköznapi kötelességteljesítés letéteményeseként jár pórul a színpadon, a Medve pedig kiemeli első monológjában, hogy valójában nem is léteznek, nem tudnak egymásról a Nővel és óriási távolságról beszél, amely elválasztja őket egymástól. A darabban az válik igazán fontossá, hogy ki minek látja a Nőt, tehát a szereplők közötti kapcsolatrendszer lesz a meghatározó. A Medve funkciója akkor különül el tisztán a Láthatatlan férfi által megtestesített érosztól, amikor prédaként említi a Nőt, a Láthatatlan férfi pedig prostituáltként. Pilinszky értékítélete azonban jól kivehető, mivel a Medve vadállati ösztönei ellenére mégiscsak meglát valamit a Nő szépségéből.²²

Elengedhetetlen megemlíteni a *Síremlék* kapcsán a várakozás motívumát. Az egész darab a szerelem beteljesülésére való várakozásra van felfűzve, és ezzel együtt a tél ígéretére. Az időszerkezet összetettnek mondható, hisz egy-egy pillanat kiterjesztésének és felbontásának lehetünk tanúi. Pilinszky így fogalmazott a *Síremlék*ről: „A darab szövete: líra. Ideje az első szótól az utolsó szóig lírai idő, akár egy Chopin-szonátáé, tehát valójában nem létezik. Amennyiben hallásunk és technikánk megengedné, egyetlen akkordban le lehetne ütni.”²³ A drámákban fellelhető monológok jelentős sorskülönbségeket, ugyanakkor tragikus összetartozást hordoznak magukban. Úgy hangzanak, mintha a szereplők csak maguknak beszélnének, mintha csak a személyest jeleznék, de felelnek is egymásnak és össze is szövődnek.²⁴

A szerzői instrukció szerint a Nőt játszó színésznek mozdulatlanul kell fekéüdni az előadás idejének nagy részében. Az instrukció szerint: „A levelek közti kerti ágyon gyönyörű nő fekszik. Arca komoly, mint egy

²² MACZÁK, i.m., 110.

²³ PILINSZKY János, „Hogyan és miért?”. HAFNER Zoltán – DOMOKOS Mátyás (szerk.), *Publicisztikai írások*, Osiris, Budapest, 1999, 690.

²⁴ FÜLÖP László, *Pilinszky János*, Akadémia, Budapest, 1997, 184.



fiatal katonái; félig meztelen.”²⁵ Ez sajátos jelentést kölcsönöz a darabnak. A fiatal nő öltözkédését hagyományosan nem a meztelenség, hanem a ruházat oldaláról közelíti meg a köznyelv. Azzal, hogy Pilinszky így instruálja darabját, arra hívja fel a figyelmet, hogy a főszereplő teste különösen fontos szerepet kap a darabban. Ezt bizonyítja az is, hogy többször is szóba kerülnek a leskelődők, akiket azonosíthatunk a „kukucskáló színpadot” figyelő nézőkkel is.²⁶ „Az egész környék lakossága itt tolong a kerítés mögött.”²⁷ Gyerekek, nők, férfiak, aggastyánok. Olyan vagy, mintha helyettük élnél, helyettük haldokolnál.”²⁸ Pilinszkynél az esztétikus női test a szenvedés eszközévé válik, amelyet a kukkolók néznek. A női test azonban nem csak a vágy titokzatos tárgyát képezheti, hanem a kiszolgáltatottságát is.²⁹

A Postás egy olyan kézbesítő, aki nem továbbítja a küldeményeket, inkább megsemmisíti azokat. A Medve szerepe, hogy késlelteti a groteszk tragédiát, de nem teszi elkerülhetővé. Nem képes meggátolni a végkifejeletet, vagyis nem tudja a Nőtől távol tartani a külvilágot. Megérkezik a Kockás ruhájú férfi és a külvilág (azaz a leskelődők) betörnek a kertbe. Pilinszky egyértelműsíti a szereplő egyik monológjában, hogy a Medvét nem pusztán szimbolikus síkon képzelte el, hanem a valós állatra is gondolt. „Látlak, de vadállati szememben és agyamban nem fogalmazódik meg szépséged. Nekem egyszerűen kiterített préda vagy.”³⁰ A Medve az élet, az ösztönök és a napi realitás létesítménye Pilinszkynél, de ahelyett, hogy kiélné ösztöneit, inkább az alkoholhoz fordul.³¹

Szerkezet és groteszk hangulat

A darab szerkezetét a pillanatnyi idő határozza meg. Ez a térhasználatban is megjelenik, hisz a negatív alakok be tudnak törni a paradicsomi kertbe, míg a Medve, a Férj, a Fehér ruhás férfi és a Nő számára ez jelenti

²⁵ PILINSZKY, *Széppróza... i.m.*, 80.

²⁶ MACZÁK, *i.m.*, 107–112.

²⁷ PILINSZKY, *Széppróza... i.m.*, 81.

²⁸ Uo.

²⁹ MACZÁK, *i.m.*, 107–112.

³⁰ PILINSZKY, *Széppróza... i.m.*, 80.

³¹ MACZÁK, *i.m.*, 107–112.



a természetes közeget, a Postás pedig maradni akar. A szerzői instrukciók határozottan elkülönítik az akciót és a dikciót. Tehát a szereplők többnyire mozdulatlanul beszélnek és némán cselekszenek. Legtöbbször sűrített akció dramaturgiai eszközét figyelhetjük meg: a Nő halála, a meglincselése, holttestének meggyalázása, végül pedig gyilkosának megölése szinte teljesen némán zajlik le.³²

A szöveget átítatja a groteszk hangulat, de a komikum a szavak szintjén is megjelenik. A darab központi kérdése azonban a szépség, a szeretet és a mulandóság fogalmaira épül. A Nő földöntúli szépsége viszont nem csupán külsődleges jegyeiben konstituálódik, hanem a mozdulatlanságára is értendő. Amíg nem mozdul, addig állandóként és változatlanként is tételeződik. Valamennyi szereplő a szépség állandóságát akarja megtartani és igyekeznek elkerülni a nyilvánvaló ténnyt, hogy ez lehetetlen. Amikor a Kockás ruhájú férfi megjön, a Nő életre kel, és ennek következtében minden szépségét elveszíti és meghal. A fiatal nő létezését a szeretetkapcsolataihoz való viszonya határozza meg. Ebből következik, hogy ha a testi, a társadalmi és a lelki szeretet hármasságában aránytalanság lép fel, azaz valamelyik közelebb kerül hozzá, ez kizökkenti mozdulatlanságból és elpusztul. Éppen ezért vigyáz rá az ösztönös Medve és a tudatos Postás alakja. Így viszont a rituális gyilkosság logikussá válik, mert csak így tudják változatlanra és örök érvényűvé tenni a szépséget. A Nőt muszáj megölni annak érdekében, hogy ismét élettelené válhasson.³³

A Síremlék és a nő-színház

Maczák Ibolya felidézi Kemenczky Judit szavait a japán nő-drámákkal kapcsolatban, miszerint: „A legtöbb nő-dráma a tragédiából, a jóvátehetetlenségből, a megbocsáthatatlanul lezártból és reménytelenül befejezettből indít. Amikor már semmire sincs remény, ahol már semmi sem megváltoztatható, ott kezdi bevezető énekét a nő-színész”.³⁴ Ez a gondolat ráillik

³² MACZÁK, *i.m.*, 112.

³³ MACZÁK, *i.m.*, 112.

³⁴ KEMENCZKY Judit, „Lefordítható-e a nő-dráma?”. DURÓ Győző (szerk.), *Nő drámák (Középkori japán színjátékok)*, Orpheusz, Budapest, 1994, 179.



Pilinszky minden egyes drámájára. A *Síremlék* című dráma szereplői a darab kezdetekor már jelentős ideje nem tudnak kitörni abból a helyzetből, amelybe belekényszerültek. Olyan, mintha a Nő az idő kezdete előtt is ott feküdt volna a fehérre meszelt kőpadon. Maczák felhívja a figyelmet arra, hogy két olyan szerkezeti vagy dramaturgiai elem is van a nő-drámákban, amely Pilinszky minden drámájában megtalálható. Az egyik az „érdekes meglepetés”, amit nevezhetünk egy hirtelen fordulatnak is, a másik pedig a szereplők sajátos bemutatkozása. Pilinszky nem kottázta le egész pontosan a nő-drámák szerkezeti felépítését, de könnyen észrevehető, hogy a drámák befejezése előtt bekövetkezik egy váratlan fordulat. A *Síremlék*ben ezt akkor érhetjük tetten, amikor a Nő és szerelme meghal a darab kétharmadánál.³⁵

A nő-drámák további fontos eleme a *nanori*, amikor a színpadra lépő szereplő röviden bemutatkozik, kilétéről és szándékáról beszél. A *nanori* nem csupán tisztázza a beszélő helyzetét, de kihangsúlyozza a darab fontos elemeit is. A *Síremlék* esetében konkrétan predesztinálja a Medve cselekedetét, illetve teret ad a kulcsfontosságú emberi kapcsolatok kibontakozásának.³⁶ Erre a legjobb példa a Medve bemutatkozása, amely így kezdődik:

Se te, se én valójában nem tudunk egymásról. Látlak, de vadállati szememben és agyamban nem fogalmazódik meg szépséged. Nekem egyszerűen kiterített préda vagy...A közénk iktatott istentelen szakadékon át vadállati szememben mégis leülepszik valami, amitől olykor-olykor el fogok némulni, előre érzem.³⁷

Maczák Ibolya kiemeli, hogy a japán nő-drámák szerepfelfogásában és Pilinszky drámaiban megfigyelhetünk egyéb közös vonásokat is. A nő-drámában a *shite* a főszereplő, s egyben ő testesíti meg az előadást. A teljes színházi apparátus és a színpadon lévők közös erővel segítik őt és felnagyítják a hatását. A *Síremlék*ben a Nő köré szerveződik az összes szereplő, szinte

³⁵ MACZÁK, *i.m.*, 32–39.

³⁶ MACZÁK, *i.m.*, 32–39.

³⁷ PILINSZKY, *Széppróza... i.m.*, 77.



folyamatosan csak róla beszélnek és ő szabja meg a kapcsolati viszonyokat is. Érdekes statisztika, hogy Pilinszky darabjaiban a *shite* alakjai az *Urbi et orbi*... kivételével mind nők. Maczák úgy összegzi, hogy az európai színházi gyakorlat szerint Pilinszky alapvetően „nagy női szerepeket” írt.³⁸

Maár Gyula 1978-as rendezése

A *Síremlék*³⁹ című előadást Iglódi Istvánnal kezdte el megrendezni 1978-ban, de a munka elakadása miatt Pilinszky felkereste Maár Gyulát. A fő problémát az okozta, hogy a nyelvileg redukált és végső gesztusokra lecsupaszított színházban a költészetre további költészetet akartak rárakni. Feltorlódtak a jelképek és egyértelműen kiderült, hogy Pilinszky a saját szövegével kapcsolatban bizonyos értelemben tehetetlen volt. Maár Gyula csak azzal a feltétellel vállalta a rendezést, ha az író nem megy be a próbákra. Csupán a főpróbán jelent meg, ahol egy egészen más előadásnak lehetett a tanúja, a kezdeti elképzeléshez képest. Maár előadásában az akkor népszerű Piramis együttes játszott és minden ebben a stílusjegyen zajlott. Törőcsik Mari később úgy nyilatkozott, hogy pályája egyik legnagyobb élménye volt ez az előadás. Maár Gyula felidézi Pilinszky egyik sorát: a „boldogság lelassult pusztulása”. Pilinszky egyszer elmesélte, hogy egy versében megakadt, mert nem találta a megfelelő sort. Ezért elment a Paradiso eszpresszóba, ivott egy konyakot és csak figyelte, ahogy az emberek táncolnak és flörtölnek egymással és eszébe jutott ez a sor. Maár ezért nem úgy akarta megrendezni a *Síremléket*, hogy csinál egy sírgödört, hanem bizonyos értelemben a Paradisót akarta visszaállítani.⁴⁰

³⁸ MACZÁK, *i.m.*, 32–39.

³⁹ Bemutató: 1978. 02. 21., Várszínház Sarokterem. Rendezők: Maár Gyula, Iglódi István. Szereplők: Törőcsik Mari, Iglódi István, Tóth József, Tardy Balázs, Mihály Pál, Tolnai Miklós, Bószé György, Hodu József, Kiss-Várdai Gyula, Tóth Éva. Koreográfus: Szigeti Károly, díszlettervező: Stefanovics Péter, jelmeztervező: Justin Júlia, dramaturg: Pilinszky János, Fábry Péter.

⁴⁰ BOGYAI Katalin, „Spirituálisan élte az életet. Beszélgetés Törőcsik Marival és Maár Gyulával”. *In memoriam Pilinszky*, Officia Nova, Budapest, 1990, 108–115.



1978-as bemutató a Népszínházban

Nánay István a darab 1978-as Népszínházi bemutatóját „félresikerültnek” titulálja. Véleménye szerint Maár Gyulának csupán a darab külső rétegeit sikerült érzékeltetnie, ellenben Törőcsik Mari a „hallatlanul” intenzív jelenlétével egymaga képes volt megjeleníteni a *Síremlék* lényegét. Kiemeli továbbá, hogy a darab az emberi kapcsolatok hiányáról és torzulásáról szól egy abszolút irracionális helyzetben. A Nő büvköréből se a férje, se a szeretője, se a rajongója se a Postás, se a Medve nem tud szabadulni, hisz tulajdonképpen nem is élő ember, csupán egy síremlék. Ahogy a Pilinszky daraboknál azt megszokhattuk, itt sem beszélhetünk hagyományos értelemben vett cselekményről, a szereplők közötti érdemleges kapcsolatról, vagy konfliktusról, de mégis jelen van egy elviselhetetlen feszültség mindaddig, amíg meg nem ölik a Nőt. Ez azonban csupán külsődleges halál, hisz a Nő érzelmileg már amúgy is élőhalott. Nánay leírása szerint Törőcsik rejtélyes mosollyal az arcán feküdt a kőkereveten, amely egy szürreális hatásra törekvő térben helyezkedett el. A színpadon gumiabroncsok, paravánok, élénk színpamacsok között egy a falnak dőlő, múlt századvégi eleganciájú férfi állt széles karimájú kalappal, egy másik férfi látcsóval „lődörgött”, és jelen volt a szüntelenül ivó Medve. Nánay úgy vélte, hogy a Nő körül lévő szereplők eltérő színvonalon ugyan, de elmondták Pilinszky szövegét, hiányzott azonban a szavak mögött felgyűlő feszültség, a mű szövegrészek közötti csendre és szünetekre épülő ritmusa, továbbá az a cselekvéssor, amely egy-egy ilyen néma pillanatban létrejöhet. Hiányzott tehát a csend és a csend tartalmának megjelenítése.⁴¹

Fábián László a népszínházi bemutatóról íródott kritikáját Pilinszky *Trónfosztás* című versének soraival kezdi: „Táblára írva nyakadba akasztjuk/ történeted.”⁴² Úgy véli, a *Síremlék* mottója is lehetne ez a kétsoros vers, s az előadás során eljátszott történet azt sugallja, hogy az ember mindig pellengérre van állítva nyakában a vétkeivel, vagyis a történetével. Pilinszky kozmikus és egyetemes szorongása a *Síremlék*ben is megfigyelhető például a Medve alakjában, aki ennek az univerzális tragédiatudatnak a jelképévé

⁴¹ NÁNAV István, „A népszínház első lépései”, *Színház*, 1978/6, 7.

⁴² PILINSZKY János, „Trónfosztás”, http://mek.oszk.hu/01000/01016/01016.htm#h3_162



válik. Fábián László számára sem adta vissza az előadás az olvasás során tapasztalt élményt, mert a színházi feldolgozás mindent jelenséggént manifesztált és a filozófiai logika helyén az aktuális divat logikáját működtette. A tragédiatudat szerint így tragizmussá degradálódott, amely azt eredményezte, hogy a gondolat veszített a hiteléből és a szöveg lírai szépsége is károsult. Pedig éppen ez a tiszta és szép líraiság lehet Pilinszky gondolatainak a hordozója, hisz a szépség eszménye a darab gyújtópontja. Az alkotók Fábián szerint nem ügyeltek kellőképpen arra, hogy a színpadi megjelenítést nagyban veszélyeztetheti a szépelgés. Úgy véli, hogy a díszletben tekintetében ugyan eltávolodtak a szerzői instrukciótól, kiiktattak tehát egy veszélyfaktort, a játékmódot és a szövegmondást viszont egyaránt átítatta a szépelgés.⁴³

Bécsy Ágnes Pilinszky négy színművét a misztériumdramából kifejlődő hagyományhoz köti, ugyanakkor nem tagadja, hogy kortárs jelentéshálójával rendelkeznek. A *Síremlékről* úgy véli, hogy statikus szimbólumrendszere van, és a benne rejlő szituációk feszültségét a látszat és valóság, a jelenség és lényeg, valamint az eszme és realitás között feszülő dichotómia adja. A szereplők így olyan lírai képmásokká válnak, akik elvont tartalmakat is képesek érzékileg megjeleníteni. Véleménye szerint a népszínházi előadás létrehozói az emberi kommunikáció drámájára összpontosítottak. Ebben az olvasatban a halál köti össze az idő, a vágy és a kín által rabul ejtett létezés kapcsolatképtelenségét és az időtlen transzcendenciába helyezett tökéletes kapcsolatot. A természeti szférától való eltávolodás viszont a szöveg jelentős részét kiiktatja a szövegből, hisz elég sok utalás történik rá. Amikor mégis elhangzott a természetre való utalás az előadásban, Bécsy Ágnes szerint modorosán hatott. Ebből következik, hogy a mesterséges térben a Medve alakja az elidegenedés melodramatikus közhelyének képmásává alakult. Ha létre is jött továbbá egy uralkodónak nevezhető benyomás, akkor az azon pillanatokban volt tetten érhető, amikor Töröcsik Mari és Iglódi István ketten létre tudták hozni „a tragikus semmibe révült világ hangulati atmoszféráját”.⁴⁴

⁴³ FÁBIÁN László, „Két bemutató a Népszínházban”, *Film, Színház, Muzsika*, XXII/9 (1978).

⁴⁴ BÉCSY Ágnes, „Pilinszky János: Síremlék”, *Kritika*, 1978/4, 32.



Bogácsi Erzsébet eltérően olvasta a *Síremlék* előadásának jeleit. Szerinte ez egy olyan szófukar előadás, amely csak félszavakból volt érthető, ezért kivételesen érzékeny közönséget igényelt. A halk játékból úgy lehetett igazán kibontani a mondanivalót, ha a néző ismerte Törőcsik Mari játékmódját, valamint ha jártas volt Maár Gyula munkásságában és Pilinszky János műveiben. A mondanivalót a következőképp foglalta össze: „sóvárgott és szidalmazott, mindenkinek erőt adó, még halálában is éltető eszmény tragikus felmagasztalása”.⁴⁵ Bogácsi úgy vélte, hogy ha a harsány színháznak van helye, akkor a hallgatagnak is, ellenben ez a társulat még nem állt készen az efféle színjátszásra. Törőcsik Mari Nő alakítását időtlenül tisztának és szinte idegennek látta, akinek tekintetében „egyszerre jelent meg a fenség, a félelem és a fájdalom”.⁴⁶

Belépés egy új színházba

Földes Anna angol nyelven publikált cikkében olvasható, hogy a várszínházi bemutatóra pozitív eredményként kell tekinteni, hisz különböző stílusok megvitatásához nyújtott platformot. Maár Gyula úgy nyilatkozott az előadásról, hogy a dráma költői minősége arra készíti a rendezőt, hogy a tiszta költészetet hangsúlyozza. Megpróbált a darab sűrítettségére koncentrálni és megkísérelte kibontani a mindössze nyolc oldal terjedelmű műben rejlő érzelmeket és gesztusokat. Maár elképzelése szerint nem feltétlenül kell mindent kimondani a színpadon, hisz Pilinszky központi gondolata is az, hogy a képzeletünk igaz történetében a csend néha fontosabb, mint az írott szó. Maár rendezésében a játék valóban némán indul és öt percen keresztül kizárólag Törőcsik Mari és Iglódi István hangsúlyos jelenléte köti le a nézők figyelmét, mielőtt elhangzana az első szó. A halál eljövetekor, kizárólag a lelkünkben rejlő igazság vezethet minket. Földes Anna szerint Pilinszkytól túl keveset és túl sokat kapunk egyszerre. A filozófia szolgálatában álló költészet segítségével egy érzékeny és bizarr darab született, de drámának nem nevezné. Törőcsik Mari mutatja meg az emberi lét dimenzióit az előadásban. Neki sikerül megtartania a valós

⁴⁵ BOGÁCSI Erzsébet, „Három bemutató a Várszínházban”, *Magyar Nemzet*. 1978/6, 1–10.

⁴⁶ Uo.



súlyát az emberi testnek és léleknek még akkor is, amikor az egy lebegő szimbólummá stilizálódik. A Nőt elnyomó álmovilágról már nem mondható el ez az intellektuális egyensúly. Az Iglódi István Medve kosztümjében egyszerre van jelen az absztrakt, a komikus és a groteszk, de ahelyett, hogy ezek az elemek kiegészítenék egymást, inkább taszítóan hatnak. Az előadásnak Földes Anna szerint vannak kiemelkedő pillanatai, de a végére a kérdéseink nemcsak hogy megválaszolatlanul maradnak, de megsokszorozódnak.⁴⁷

Valóság és szürrealitás határán

Hegyi Béla kritikájának kezdő sorai olyan kérdéseket fogalmaznak meg a *Síremlék* kapcsolatban, mint: „Kinek a síremléke? Lehet-e a boldogtalan boldog, s lehet-e az emlékből valóság? Vajon nem az Istenember sorsát éljük s haljuk meg naponta, testben, lélekben, lelkipurdalásban?”⁴⁸ A drámát a szeretet-szeretlenség örök örvényeként, és az önfeláldozásnak, valamint az áldozat elutasításának kálváriájaként értelmezi. Hegyi Béla szerint, akinek hiányoznak a belső élményei, és aki még nem járta meg a maga passióját, annak nem fog megnyílni a *Síremlék* mélyebb tartalma. „A *Síremlék*hez is, – hasonlóan a többi Pilinszky-darabhoz –, szükséges az evangéliumi szeretet, lélek-szolgálat, valamint kozmikus sorstudat.”⁴⁹ Maár azonban egyértelművé teszi, hogy Pilinszky igenis színpadképes szerző, nem hagyta, hogy a szürrealizmus eluralkodjon a darabon, végig a realitáshoz és a ténybeliséghez közelítette darabját, de ugyanakkor kétség sem fér hozzá, hogy parabolát játszat. Az előadás egy angol slágerrel kezdődik, „mintha valamilyen közhelyet intonálna”, és egy Piramis dallal ér véget. „Ami a kettő között van, tragédia. Minden szerelemé, minden szereteté.”⁵⁰

⁴⁷ FÖLDES Anna, „Enter a New Theatre”, *The New Hungarian Quarterly*, 1978/71, 200–201.

⁴⁸ HEGYI Béla, „Pilinszky János – Maár Gyula: Síremlék”, *Vigilia*, 1978/5. Uo.

⁴⁹ Uo.

⁵⁰ Uo.



Autista dramaturgia a *Síremlék*ben

A *Síremlék*ben tehát elnémulástól való rettegő lírai képmások, a széttöredezett emberi kapcsolatok, végtelenül kiszolgáltatott és magányosan vergődő karakterek rajzolódnak ki, akik egyfajta kimerevített időtlen térben léteznek. Az előző részekben kiemelt szereplőtípusok, a drámaszerkezet, a feszültségterhes és nyomasztó atmoszféra, a néma mozdulatlanság, a mű színrevitelének dramaturgiai fogásai, szereplői, lírai beszédmódja, egyedi képi és hangvilága, rituális atmoszférája tehát egyértelműen az autista dramaturgia jellegzetességeit mutatják. A csend itt nemcsak hogy valós dramaturgiai funkcióval rendelkezik, hanem a dráma egyik legfontosabb komponensévé is képes válni. Az autista dramaturgia teret ad a szemből mélyből táplálkozó végtelenül hosszú nyújtott tekinteteknek, amelyek az oldalakon átívelő dialógusok helyébe tudnak lépni. Értelmezésem szerint pusztán a szemkontaktus hiányára és az elhagyatottság motívumára is fel lehet fűzni egy egész drámát. Láthattuk az emberi kapcsolatok töredezettségét, szemtanúi lehettünk az elnémulástól való rettegésnek. Figyelhettünk az akció és a dikció elkülönülésére. A kifeszített és kimerevített időtlenségben az eszményi szépség rituális gyilkosság tárgyává válik. Az abszolút áttörhetetlen egyéni sorsba zártság irányít mindent, a végtelen magányban élő karakterekhez alig tudtak elérni a szavak. A Nő hiába szeretett, nem tudott megmozdulni érte. A Láthatatlan férfi echolália-szerűen ismételteti saját magát, míg medve ember akar lenni, az ember pedig medve, de senki sem képes kilépni önmagából. A Medve nem tudhatja, hogy elég lesz-e a szemből mélyén ásott sírhely, de bíz a tél ígéretében. Pilinszky darabjai végérvényesen megmaradtak annak, amivé születésük pillanatában lettek: szent és átkozott írói kihívásnak, amire a magyar színház egyelőre sok esetben nehezen tud egyértelmű igent, vagy nemet mondani.⁵¹ A mikro történetek és a gesztusok apoteózisának befogadása olyan érzékelési csatornát nyit meg bennünk, amelyre egy klasszikus drámaszerkezetet követő előadást nézve általában nincs szükségünk. Konfliktus helyett olyan túlexponált lények jelennek meg, amelyek nem tesznek mást, mint deklarálják önnön létezésüket. Mindez pedig elég ahhoz, hogy dráma keletkezzék, a létezés drámája.

⁵¹ PÁLYI András, „Wilson és Pilinszky”, <http://www.jelenkor.net/userfiles/archivum/1988-4.pdf>



Tanulmányomat a *Síremlék* Medvéjének utolsó szavaival zárom, melyek jól érzékeltetik az autista dramaturgia lehetőségeit és drámai mélységeit:

A szemgödöröm mélyén árok neki sírhelyet. S ha ez se lesz elég, csukott szemem alatt melengetem tovább. S ha ez se lesz elég, belekapaszkodom egy fába, és tőle kérek tanácsot és erőt. És ha még ez se lesz elég, akkor abbahagyom az ivászatot. A tél megígérte, hogy idén is eljön. Hát legvégül is bízunk ebben az ígéletben. Hogy végül is minden és mindenki fehér lesz, egyenletesen fehér. Egyszóval: gyönyörű és semmilyen. Ámen.⁵²

⁵² PILINSZKY János, „Síremlék”, <http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/PILINSZKY/pilinszky01035/pilinszky01038/pilinszky01038.html>



Felhasznált irodalom

- BÉCSY Ágnes: „Pilinszky János: „Síremlék”, *Kritika*, 1978/4, 32.
- BOGÁCSI Erzsébet: „Három bemutató a Várszínházban”, *Magyar Nemzet*, 1978/6, 1–10.
- BOGYAI Katalin: „Spirituálisan élte az életet. Beszélgetés Törőcsik Marival és Maár Gyulával”. *In memoriam Pilinszky*, Officia Nova, Budapest, 1990, 108–115.
- CSOKITS János: *Pilinszky Nyugaton*, Nap, Budapest, 2017.
- FÁBIÁN László: „Két bemutató a Népszínházban”, *Film, Színház, Muzsika*, XXII/9 (1978).
- FÖLDES Anna: „Enter a New Theatre”, *The New Hungarian Quarterly*, 1978/71, 199–203.
- FÜLÖP László: *Pilinszky János*, Akadémia, Budapest, 1997.
- HAFNER Zoltán: *Pilinszky János összegyűjtött művei, Naplók, töredékek*, Osiris, Budapest, 1995.
- HEGYI Béla: „Pilinszky János – Maár Gyula: Síremlék”, *Vigilia*, 1978/5, 345–346.
- KEMENCZKY Judit: „Lefordítható-e a nó-dráma?”. DURÓ Győző (szerk.): *Nó drámák (Középkori japán színjátékok)*, Orpheusz, Budapest, 1994.
- MACZÁK Ibolya: *Papírdarabok, Pilinszky János drámaírói munkássága*, Balassi, Budapest, 2015.
- NÁNAY István: „A népszínház első lépései”, *Színház*, 1978/6, 7.
- PÁLYI András: „Wilson és Pilinszky”, <http://www.jelenkor.net/userfiles/archivum/1988-4.pdf> [2017.10.16.]
- PILINSZKY János:
„Hogyan és miért?”. HAFNER Zoltán – DOMOKOS Mátyás (szerk.): *Publicisztikai írások*, Osiris, Budapest, 1999, 690.
„Síremlék”, <http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/PILINSZKY/pilinszky01035/pilinszky01038/pilinszky01038.html>, [2017.10.24.]
„Trónfosztás” http://mek.oszk.hu/01000/01016/01016.htm#h3_162, [2017.10.2.]
Széppróza, Osiris, Budapest, 2004.
- PRONTAI Vera: „Barakkból a végtelenbe”, <http://vigilia.hu/system/files/>



cikk_pdf/2017/01/7_prontvai_vera_0.pdf [2017.09.14.]

SEPSI Enikő: *Pilinszky János mozdulatlan színháza*, L'Harmattan, Budapest, 2015.

TÜSKÉS Tibor: *Pilinszky János*, Szépirodalmi, Budapest, 1986.

VISKY András: „Az eltűnt valóság nyomában”, http://epa.oszk.hu/00400/00458/00629/pdf/EPA00458_korunk-2017-04_050-057.pdf

VISKY András: Végre beszél, <http://szinhaz.net/2016/08/08/visky-andras-veg-re-beszeli/>, [2017.10.18.]

DÁVID SÁNDOR CSEH

Reflections of Ambiguous Realities

A comparative analysis of *mimesis* and *monomane*
in the writings of Aristotle and Zeami

Introduction

One of the most basic concepts in all of aesthetic studies is Aristotle's *mimesis*. Its role in the analysis and understanding of art has been paramount ever since its conception in his *Poetics*, and only in the 20th century has it lost some of its significance – though some would argue that Western nonfigurative or abstract art was possible only in defiance of a need for imitation of reality. Western theatrical arts as of the turn of the 19th and 20th centuries has gone from viewing the reproduction of reality on stage as the ultimate objective of theatre (naturalism), to shunning reality on stage (theatres of the avant-garde), to eliminating any distance between real-life and theatre (performance arts, documentary theatre). This fluctuation in Western theatre¹ aesthetics is a fairly recent development, and stems from the fundamental Western dichotomy between reality and art as its imitation. This dichotomy however does not seem inherent in the traditional theatre cultures of Eastern or Far Eastern origin², be they

¹ In my argument I will use the term to refer to theatre forms of European origin, with a focus on drama (character and plot), most often adhering to Aristotle's concept of *mimesis*. Though there have been certain Western theatre forms in the past which were highly stylized and did not prescribe wholly to Aristotle's theory – *commedia dell'arte* for example –, in my view Western theatre up until the latter half of the 19th century had been defined by a need to reproduce reality on stage in some manner. I also believe that Western theatre arts have been trying to redefine their relationship to reality ever since, hence the fluctuation described above.

² In lieu of reproducing reality on stage traditional Eastern and Far Eastern theatre forms



the dances of Bali or classical Japanese *nō* theatre. Compared with their Western counterparts the distance between life and art is not overtly problematic or contradictory in these cultures – instead there is an overall sense of appreciation of how one complements the other.

This divergence may be attributed to the basic differences between classical Western and Eastern metaphysics, with the one aiming for rational, complete and perfect stasis (eternity), while the other accepts empirical, fragmented, imperfect and transitory dynamism.³ The separation between reality and art can be put down to the Western instinct of separating the self and the outside world. This separation is unnatural when viewed from the more dynamic Eastern tradition, and has lost some of its hold on Western metaphysics as of the 20th century – not in small part because of Western philosophy's meeting Eastern influences.

Aesthetics as analysis of art is still indebted to Aristotle's seminal work in his *Poetics* – for even should we accept that a distinction between reality and art can be disputed, the concept of imitation is still a basic tool when defining what is art and what is not, even if there is no imitation involved in a particular work or performance. I believe this is especially true in the theatre arts, where character and plot are two important ingredients of drama and performance, and where to some extent *mimesis* (or anti-*mimesis*) is always at work in one way or the other. The objective of theatrical aesthetics is not just discerning how theatre imitates, but how this imitation achieves its goal of artistic expression.

Contrasting imitation in two different, but still similar theatre cultures can help us better understand how both achieve their individual aesthetic goals. To this end I will now contrast Aristotle *mimesis* (which was born in part of Ancient Greek tragedy) and Zeami Motokiyo's concept of *monomane* 物真似, which is a key artistic idea in classical Japanese *nō* theatre. My hypothesis is that fundamentally both theatre forms adhere

have opted to recreate it entirely. This is why most such theatre forms are highly stylized, symbolic in both language and visual expression – and seem closer to their roots in religious ceremony, folk rituals and so on.

³ For a more detailed analysis of this matter see Kenneth K. INADA, "A Theory of Oriental Aesthetics: A Prolegomenon", *Philosophy East and West*, 1997/2, 117–131.



to the basic principle of imitation – and that theatrical stylization is the main difference between them, which also defines the distance between reality and art on the theatre stage.⁴

Distant Theatre Cultures

But why should we compare two theatre forms that are separated both in time and space by hundreds of years and thousands of miles? Trying to find specific examples of what kind of real connection could be possible between Ancient Greek theatre and Zen-inspired Japanese nō theatre is mostly speculation (Indian theatre forms could be a possible “route” from one to the other⁵), but another difficulty is the fact that we only have partial knowledge about what an Ancient Greek performance could have been like, while nō theatre performances can be visited to this day in Tokyo and other cities in Japan. Comparative analysis is also hampered by the diverging writing style and method of the Greek philosopher and the Japanese theatre maker⁶, with the historical backgrounds of their respective theatres also showing glaring differences.

Still, despite all of these difficulties, the comparison between Greek tragedy and Japanese nō captivates philosophers and researchers in theatre and Japanese studies to this day. The work done by Mae J. Smethurst

⁴ Many similar comparisons have been made, for example Megumi Sata’s text comparing Aristotle and Zeami. Her own, shorter analysis of *monomane* was invaluable to my own research. See Megumi Sata, “Aristotle’s Poetics and Zeami’s Teachings on Style and the Flower”, *Asian Theatre Journal*, 1989/1, 47–56. Among others, Andrew Parkin’s more general comparison is also illuminating. See Andrew Parkin, “Crossing Cultural Bridges in Search of Drama: Aristotle and Zeami”, Sandra Ward Lott – Maureen S.G. Hawkins – Norman McMILLAN (ed.), *Global Perspectives on Teaching Literature: Shared Visions and Distinctive Visions*, National Council of Teachers of English, London, 1993, 181–192.

⁵ For more on a possible connection, see the various works of M. L. Varadpande, among them M.L. VARADPANDE, *History of Indian Theatre*, Abhinav Publications, New Delhi, 1987. and M.L. VARADPANDE, *Ancient Indian and Indo-Greek Theatre*, Abhinav Publications, New Delhi, 2002.

⁶ I use this term to indicate that Zeami was not just a dramatist and composer of nō plays, but also an actor in nō theatre performances. The complexity of his theoretical and practical knowledge about nō make his teachings some of our most important sources about this theatre form.



comes to mind: her comparing *mugen* 夢幻 (“phantasmal”) and *genzai* 現在 (“phenomenal”) *nō* with Greek tragedy in her two most important works⁸ is one of the chief reasons why I believe such analysis is possible, and should be continued. For there are interesting analogies between these two theatre forms. They get their source material from epic poetry, mythology and classical literature, have backgrounds in, and show the stylistic signs of sacred rituals, are also close to their folk theatre roots, and have multiple similar theatrical elements, like the use of literary texts, of two-three male actors, dance and music, along with the use of a chorus, and of course, masks. All in all they are similar in the most important regard: they are archaic theatre forms with simple (almost rudimentary) dramaturgies, and precisely because of this they can and should be analyzed in comparison.

If we accept this type of analysis, the comparison between Aristotle and Zeami also becomes possible – especially as theirs are two of some of the most important extant written works in theatre history. Aristotle’s *Poetics* had a large impact on almost all theatrical forms in the West after his death, while Zeami’s teachings played an essential role in the preservation of *nō*, making the survival of this theatre form possible more than six hundred years after its birth.

First, I will analyze Aristotle’s concept of *mimesis*, then Zeami’s *monomane*, comparing their basic principles in regards to imitation in theatre, with an emphasis on the distance between reality on and off the stage.

Aristotle’s *mimesis* in Plot

Mimesis was as a defining concept of Aristotle’s *Poetics*, his work on Ancient Greek drama. He stated that imitation is a part of human nature, a need that both the production and reception of art can satisfy. He went against

⁷ I borrowed these translations from KONPARU Kunio’s *Noh Theater: Principles and Perspectives*, Weatherhill, London, 1984. I believe they capture the main difference between the two types of *nō* better than „dream *nō*” or „reality *nō*”, as they are most often translated.

⁸ see Mae J. SMETHURST, *The Artistry of Aeschylus and Zeami – A Comparative Study of Greek Tragedy and Nō*, Princeton UP, Princeton, 1989., and Mae J. SMETHURST, *Dramatic Action in Greek Tragedy and Noh – Reading with and beyond Aristotle*, Lexington Books, Plymouth, 2013.



Plato's interpretation of *mimesis* in art as a distorted perception of reality, an already imperfect reflection of the world of Ideas. Aristotle had a more positive view of *mimesis* and art in general: as per his reasoning, we recognize a part of reality reproduced in a form different from our reality, distancing it from us while keeping it close enough for recognition and thus contemplation.

Thus the reason why men enjoy seeing a likeness is, that in contemplating it they are engaged in learning, they reason and infer what each object is: "this," they say, "is the man." For if you happen not to have seen the original, the pleasure will be due not to the imitation as such, but to the execution, the colouring, or some such other cause.⁹

Though he does not define it as such, this artistic distancing is stylization itself – the work of the artist reflects on reality via its artistic stylization. Aristotle does not write about what kind of stylization is proper in theatre or in art in general, but he does categorize poetic *mimesis* according to *what, how* and *by what means* (tools etc.) an artist imitates his object.

One common aspect of Aristotle's definition of tragedy and comedy refers to imitation achieved by alternating speech, song and poetic meter. Tragedy and comedy are an imitation of men in action, he writes, with the qualities of these men determining whether we are talking about tragedy (those better than us) or comedy (those worse than us). Thirdly, Aristotle defines tragedy and comedy as imitation performed through acting (and not via a narrative as in epic poetry). According to his system of categories Aristotle defines tragedy in this manner:

Tragedy, then, is an imitation of an action that is serious, complete, and of a certain magnitude; in language embellished with each kind of artistic ornament, the several kinds being found in separate parts of the play; in the form of action, not of narrative; through pity and fear effecting the proper purgation of these emotions.¹⁰

⁹ I will be using H.S. Butcher's translation of Aristotle's work. See lines 48b15–48b18 in ARISTOTLE, *The Poetics of Aristotle*, MacMillan and Co., London, 1895, 15.

¹⁰ see lines 48b25–48b30 in ARISTOTLE, *ibid.*, 21.



As we can see, Aristotle's model is one created by a philosopher and theoretician of theatre, and his main points can be used in analysis of Western theatre arts to this day. His main emphasis after this is on the construction of plot, with the specific aim of inciting specific emotions in the spectators of such a performance. *Catharsis* is an important concept in the *Poetics*, and can be induced in an audience mainly through careful construction of the tragedy's plot, with emphasis on the hero's fate, with such concepts as reversal (*peripeteia*) and recognition (*anagnorisis*) scenes, portrayal of misery (*pathos*) and so on. The final effect of tragedy is the cathartic release of accumulated passions (*eleos* and *phobos*, pity and fear) at the end of the play.

This is a basic outline of Aristotle's main ideas about tragedy – what we can clearly see is that the Greek philosopher concentrates on the tragic poet's work on plot in his analysis, and even though he does mention other elements pertinent to performed drama (spectacular elements, song and dance etc.), his focus remains on the text, which is strictly within the poet's jurisdiction. Interestingly enough, he writes sparingly about the work of the actor – even less than the other elements of tragic performance.

It has also led to more than two thousand five hundred years of debate and continuous reinterpretation of almost all the elements defined in the *Poetics* – one among many being the question of how plot can be more important than character, this question being paramount in theatre arts to this day.¹¹ Now I will briefly analyze four of Zeami's texts: *Fūshikaden* 風姿花伝, *Kakyō* 花鏡, *Shikadō* 至花道 and *Sandō* 三道, and the nō master's thoughts on imitation in each.

¹¹ This problem stems from the text-based nature of Aristotle's approach. For hundreds of years the depiction of minutiae in character was mainly the job of the actor, not the playwright – the problematic nature of the relation between plot and character has arisen only with the advent of psychological realism in theatre. Aristotle's choice is understandable: plot can be devised with “flat” or “stock” characters (to use contemporary concepts), while one cannot construct an ideal plot simply by creating interesting characters. This paradox is important when analysing the *Poetics*, but has no bearing on my current analysis of imitation.



Zeami and *monomane* in Character

Zeami Motokiyo 世阿弥元清 (1363?–1443?) wrote many treatises during his long life, and meant them as secret teachings for his descendants to follow. Aristotle used a theoretical-philosophical approach during his analysis of imitation, and based his *Poetics* on this concept. Zeami chose a similar method when he defined *nō* in his teachings, with the caveat that his concept of imitation does not permeate his entire theory of *nō*, nor does it indicate a general theory of art. And even though Zeami is prone to lyrical-abstract thinking in his treatises, he does not follow a classical theoretical logic in his texts the way Aristotle does. He is much more practical – a theatre maker first and foremost – with his various thoughts and ideas about *nō* scattered throughout his many works. As with *yūgen* 幽玄 and other important aesthetic ideas pertaining to *nō*, *monomane* is dealt with to some degree in many of his texts, but only in a few does he focus on it in depth.

Zeami's main treatise regarding *monomane* is his most famous work, *Fūshikaden* (Teachings on Style and the Flower). In this work he defines *monomane* (role playing or dramatic imitation) as the very basis of *nō*, performed by the actor through various techniques, specifically the two arts of dance and chant.

It is impossible to write about all the types of dramatic imitation. All the same, since it is of utmost importance to this vocation, you should take great care in this regard. Now, the main point is to present a comprehensive likeness of the object portrayed.¹²

This last sentence is more than a bit surprising, “*comprehensive*” imitation being the last thing that comes to mind upon seeing *nō* on stage. This sentence can be a bit misleading, as it would seem to imply a rigorous, almost naturalistic approach to theatre. Tom Hare's translation seems to

¹² see Motokiyo ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, Columbia UP, New York, 2008, 31. I will be using Tom Hare's translation during my analysis, but will also rely on the older Rimer-Masakazu translation. For their translation see Motokiyo ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama – The Major Treatises of Zeami*, Princeton UP, Princeton, 1984.



imply that Zeami has a nuanced view of imitation in performance: not aiming for total imitation on stage, but rather a process of selecting and discarding elements that should or should not be imitated. This implication also seems more logical in the continuation of the text: “*But be clear on this: the degree to which imitation is appropriate depends on the object of imitation.*”¹³

In the following passages of the *Fūshikaden*, Zeami makes it clear that *monomane* in his interpretation is the way the actor imitates – mimics – the characters he is trying to portray. In itself this is different from Aristotle simply in the regard that the Greek philosopher concentrates on plot and action in regards to *mimesis*, while Zeami focuses on the work done by the actor instead of the plot itself. For example he writes that actors should observe and talk with the objects of their imitation – refined courtiers, nobles etc. – while also advising that “*it’s not good to imitate too closely the vulgar habits of bumpkins and louts*”, because presenting the audience “*with such a sight would be too vulgar*”, so the actor must imitate such persons “*inasmuch as they suggest attractive, eye-catching action on stage.*”¹⁴

We can see now that imitation is not itself the aim of *nō* in Zeami’s view, though it is one of its most important tools. By choosing nobles and courtiers, men and women of fine taste as the main objects of imitation, Zeami chooses to base *nō*’s appeal on elegance and refinement, and not complete realism. Selecting only those “vulgar” character traits that benefit the performance aesthetically also emphasizes this point. In *Sandō*¹⁵, his writing about the compositions of *nō* plays, he advises the aspiring playwright to choose a main character that can be depicted using the two arts, ruling out unseemly or “anti-heroes” at the very beginning of a new *nō* project. By the virtue of its topics and its objects, *nō* thus keeps reality at a safe distance from the stage.

¹³ ZEAMI, *ibid.*, 31.

¹⁴ see ZEAMI, *ibid.*, 31.

¹⁵ see ZEAMI, *ibid.*, 150-164. For alternate translations see ZEAMI, Motokiyo: *On the Art of the Nō Drama – The Major Treatises of Zeami*, Princeton UP, Princeton, 1984. 148-162., and QUINN, Shelley Fenno: „How to Write a Noh Play – Zeami’s Sandō”, *Monumenta Nipponica*, 1993/1, 53–88.



In his *Fūshikaden*, Zeami discusses the specifics of the various role types a *shite* シテ actor can play, be they women's roles, old men's roles, roles without a mask, or the roles of mad persons, among others. He tasks the actor with doing research into the deportment and style of women in all social positions, their costume and posture being especially important. As to the imitation of old men, he writes this is “*one of the ultimate achievements in our vocation*”, and writes one of his most surprising edicts in regard to such roles:

In general, the presentation of an old man bent over at the waist and lame in the knees loses the flower and looks decrepit. And there's little interest in that. Above all, don't fidget and fuss; comport yourself with grace.¹⁶

Monomane as imitation of reality and *monomane* as role playing or dramatic imitation diverge further here. Simply recreating the likeness of an old man on stage does not interest Zeami. Beauty of form – his *hana* 花 or Flower – is of utmost importance, overruling realistic imitation in *nō*. “*Your problem is how to look old and yet retain the flower*”, he goes on to write, “*it's just as if blossoms were to come into bloom on an ancient tree.*”¹⁷

The complexity of *monomane* in *nō* becomes clear when we think about how important the use of masks are in this theatre form. Though masks were used in ancient Greek theatre, later on, for example in the naturalistic Western theatre tradition the unmasked face of the actor became one of the most important tools for depicting the thoughts and emotions of a character. In contrast, Zeami writes that in *nō* one of the most difficult roles to play is one where no mask is used. The mask is a beautiful object, lending its timeless elegance to every movement the actor makes, while also hiding the actor's face, which is flawed and prone to decay, allowing mistakes (i.e. flinches) and so on. Perhaps this is why Zeami writes that mad roles played without a mask are the most difficult for an actor – because madness can become vulgar when portrayed on

¹⁶ see ZEAMI, *ibid.*, 33.

¹⁷ see ZEAMI, *ibid.*, 33.



a real human face. Not so, if the emotion is stylized via the painful intensity of a *fukai* 深井 mask.¹⁸

The *hana* (or Flower) is another of Zeami's chief concepts in regards to *nō*. At times it has the meaning of performative elegance, skilled excellence, the main artistic objectives of the *nō* actor. Earlier I simplified it as beauty of form – but it is also a metaphor for the actor's knowledge and talent in performance. *Hana* is the most important term in *Fūshikaden*, and is a concept that helps us differentiate imitation of *external form* and imitation of *internal emotion* – the latter of which is Zeami's main goal in *nō*.

This difference in *monomane* allows us to better understand the extreme stylization of *nō* – the masks, the slow movements and other stylistic devices prioritize the expression of emotion over story or plot. When we see *kata* 型, the various specific, symbolic movements done by the actors on stage, we cannot immediately decode their meaning if we hadn't seen them before.¹⁹ Here knowing the text helps us, because it precedes the movement we see, guides our interpretations within the waves of music, chant and movement. “*When the movements are created from the foundation of the singing, it is because the actor is well seasoned*”, Zeami notes, then goes on to write:

The singing is what is heard; the movements are what is seen. It stands to reason that it is only by following the path laid out by the story that everything is transformed into actual movement on stage. The language expresses that story. Therefore the singing is the Substance and the actions are the Instance. The proper order is that the actions should be born of the singing.²⁰

¹⁸ The mask of a middle-aged woman used in various *nō* plays. Frequently used when depicting demons or gods in human disguise (e.g. *Adachigahara* 安達ヶ原, *Ama* 海士), witches (e.g. *Yamanba* 山姥) or women driven to madness by various passions like jealousy (e.g. *Dōjō-ji* 道成寺) or bereavement felt at the loss of a child (e.g. *Miidera* 三井寺, *Sakuragawa* 桜川, *Sumidagawa* 隅田川).

¹⁹ for more on this see Toyoichirō NOGAMI – Chieko IRIE MULHERN, „The Monodramatic Principle of the Noh Theatre”, *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*, 1981/1, 78.

²⁰ see ZEAMI, *ibid.*, 59.



It is clear here that Zeami is aware of the secret nature of a person's true soul, accepting that outward appearances and behavior can mislead us.²¹ In revealing their secret, only text and movement together can truly reveal the nature of man. We cannot focus on the external only. Beauty of form is important, yes, but it must have substance.

On knowing the flower of secrecy: "When you keep it secret, it's the flower. Unless you keep it secret, it cannot be the flower," that's it. To understand this distinction is a flower of crucial importance.²²

When considering Zeami's notion of *monomane* this last point should be considered carefully. Nō is a highly stylized theatrical form in all of its elements, and is clearly centered on the expression – and not simply telling – of the inner workings of a character or some philosophical, aesthetic or religious ideal. Imitation aids the audience in recognizing elements of their own reality, and then crossing a bridge – led by the actor holding the Flower – into another world, a dreamscape of altered time, place and meaning. Imitation focuses not on the external, on outside reality, but on something fundamentally different – symbolic, if you will – and not of this world. Nō as ritual guides the audience along this journey from one world to the other, allowing spectators to see the performance not merely with their eyes, but with their spirits.

In *Shikadō*²³ Zeami writes at length about the difference between substance and function in nō. The distinction between the two is the theatrical stylization of nō itself, those elements of performance which are responsible for the suppression of reality on stage in favor of emotional expression by the

²¹ This idea seems to relate to the traditional Japanese idea of *tatemae-honne* 建前本音, i.e. the public mind (or "constructed front") of an individual as opposed to their private mind (or "true sound"), their unique goals and opinions. This separation of public and private self is the basis of Japanese communication, which is more intuitive overall, based on emotion and nuance, relying on a kind of unspoken understanding between individuals.

²² see ZEAMI, *ibid.*, 70.

²³ see ZEAMI, *ibid.*, 129–138.



actor. Most of Zeami's more practical teachings, such as in *Kakyō*²⁴ aim to distance artistic expression from realistic imitation. His edict on what is felt in the heart being ten appearing as seven in movement prescribes a conscious aim to suppress or contain emotion when expressing it via dance. Another teaching pertains to a conscious contrasting of body and foot movement during performance, while yet another advises the actor to rely on their hearing (e.g. the rhythm and music of performance) over their sight (e.g. what is seen through the mask), and so on. These performance elements all create a distance between the stage and reality external to the stage.

In a seemingly paradoxical way, Zeami regularly writes about the expectations of the audience when choosing specific rhythms or expression in performance. But this is not a paradox – here the actor routinely checks the distance between himself and the audience, and corrects his course based on the audience's reaction. The importance of this cannot be stressed enough. The refined *nō* audience has a key role in most of Zeami's teachings, with the theatre maker always keeping a close eye on the reactions of the nobility sitting and watching the performance. Also important is his focus on poetic expression, making it clear, that *nō*'s reality is fundamentally different from our own, and any and all imitation should take this into account.

Zeami also explains in *Fūshikaden* how *monomane* is more germane to his family's version of *nō* (Yamato School) as opposed to the idea of *yūgen* (grace) in the Ōmi School.²⁵ He writes that though both schools have their own merits in *nō*, an ideal performance finds common ground between them – leaving behind Yamato's more vulgar and spectacular style in demon roles, and trying to tame *monomane* with the refined beauty and grace of the Ōmi School. Zeami developed *nō* in this way, creating his own unique style out of his father's, Kan'ami's 観阿弥 Yamato School approach to *monomane*, concentrating on *mugen nō* over *genzai nō* and so on. And even though *Fūshikaden* is one of his earlier texts, he had already seen this paradox in *nō*, and later on went further on the road of stylistic beauty, reaching for the dreamlike quality of *yūgen*.

²⁴ see ZEAMI, *ibid.*, 96–100.

²⁵ see ZEAMI, *ibid.*, 53.



Two Paths From Imitation To Emotion

By analyzing the concept of imitation in Aristotle and Zeami we have seen the relationship between reality and art in their respective theatrical forms. But what is the aim of imitation in Greek tragedy and Japanese *nō*? Both writers employ imitation as a tool and the basis of their theatrical theory – but for the sake of comparison, we must pursue the differences in their respective uses of imitation.

As we have seen, Aristotle focuses on the external action of man, assigning precedence to the imitation of action (or plot) over character in his six elements. The main goal of plot is inducing specific emotions in the audience, thus relieving them of these emotions as a part of *catharsis*. Plot is also conflict, with the wills of the various characters being at odds, thus revealing each character in turn through their choices, both good and bad. The bad choices are most important in Aristotle – *hubris* and the like – which lead to revelation, realization and *catharsis*. We can say that in Greek tragedy a character is defined by their choices and will based on their emotions, and leading to new emotions and a new state of being for the character in the end.

Zeami, on the other hand, gives precedence to the actor and their role playing in his teachings, explicitly advising the performing artists to hide their emotions, stylize their movements, chanting and so on, and not to concentrate on the – admittedly rudimentary – plot of *nō* drama. The focus here is on the internal action of the characters, with emphasis on the beauty of expression of the performers, leading to a sense of *hana*, the blooming of the Flower in the work of the actors. Even though Zeami gives advice on almost all elements of *monomane* in his various treatises, the basic logic behind imitation remains one of refinement, of secretive reflection on reality – with the paradoxical effect of “less is more” at work in the performance. Emotion in their vulgarity cannot be outwardly depicted in *nō*. By stylizing their inner emotions, the actor expresses their character’s emotion, emitting it like a flower emits its scent. *Monomane* in this regard has two functions in *nō* – on the one hand it bridges the gap for the audience between external reality and the reality on stage through familiar movements, rhythms and so on, while on the



other hand it focuses on the inner action of the actor and their character. The final effect is a sense of beauty induced in the audience through refined expression of emotion.

It is interesting how both writers stress emotion as the most important goal of drama, even though Aristotle relies on rational causality through plot, while Zeami relies on emotional expression through character. One induces emotion through conflict, while the other induces new emotion through stylized repression of an old one. To our knowledge both Greek tragedy and Japanese *nō* rely on significant distancing between reality and art, so the diverging approaches of Aristotle and Zeami also help us understand the basic logic behind both. What is even more interesting is that the most basic of elements in Aristotle's *Poetics* (recognition, reversal/newness, pain/pathos) can be used to analyze *nō* as well – even though plot does not have as large of a role in the latter.

Conclusion

Theatre is an art form for the masses – be they the people of the polis or the aristocrats of the Shogun's court. But how can artists create a common artistic world where their audience members can dwell together with the actors, musicians or even writers of theatre? Common ground is needed, where different subjectivities can meet to interpret a common object, the object of art: and this common ground is created by reflecting elements we all know. Imitation is a basic tool when reflecting our reality, by copying trees and natural scenes unto canvasses, or imitating the will or emotion of man. The difference in theatre cultures can be most easily defined by analyzing the way they imitate and stylize reality, to what extent and how they imitate the outside world – by understanding this we can also gain insights into how their respective audiences interpret theatre or reality itself. A need for imitation, wrote Aristotle, is a basic need of man from birth, and I believe this is truth: what differentiates one tradition from another is the way its members imitate, and the way they choose their objects of imitation. Do they focus on the actions of an individual mind, plagued by rational and emotional stimulus, curtailed by social norms



and the gods? Or on the emotions ravaging a singular soul in a dream-like, transitory world, plagued by various passions? Aristotle's *Poetics* and Zeami's treatises shed light on how the theatrical stage becomes common ground for us all – with emotion as the basis of art in an ambiguous theatrical reality.



Bibliography

ARISTOTLE: *The Poetics of Aristotle*, Macmillan and Co., London, 1895. [BUTCHER, H.S.]

ALLAND, Alexander Jr.: “The Construction of Reality and Unreality in Japanese Theatre”, *The Drama Review: TDR*, 1979/2, 3–10.

INADA, Kenneth K.: “A Theory of Oriental Aesthetics: A Prolegomenon”, *Philosophy East and West*, 1997/2, 117–131.

KONPARU, Kunio: *Noh Theater: Principles and Perspectives*, Weatherhill, London, 1984.

NOGAMI, Toyochirō – IRIE MULHERN, Chieko: “The Monodramatic Principle of the Noh Theatre”, *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*, 1981/1, 72–86.

SMETHURST, Mae J.: *The Artistry of Aeschylus and Zeami – A Comparative Study of Greek Tragedy and Nō*, Princeton UP, Princeton, 1989.

SMETHURST, Mae J.: *Dramatic Action in Greek Tragedy and Noh – Reading with and beyond Aristotle*, Lexington Books, Plymouth, 2013.

ZEAMI, Motokiyo: *Zeami: Performance Notes*, Columbia UP, New York, 2008. [HARE, Thomas Blenman]

ZEAMI, Motokiyo: *On the Art of the Nō Drama – The Major Treatises of Zeami*, Princeton UP, Princeton, 1984. [RIMER, Thomas J., MASAKAZU, Yamazaki]

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, Tōkyō, 2004. [KONISHI Jinichi 小西甚一]

Contributors

Antal Klaudia színháztudomány szakon végzett, jelenleg a PTE Irodalomtudományi Doktori Iskola hallgatója, kutatási témája a részvételi színház politikussága. 2013 óta ír kritikát, tanulmányt, recenziót többek között a *Színház* folyóirat, a *Tánckritika*, a *Szépirodalmi Figyelő* és az *Irodalomtörténet* számára.

Klaudia Antal graduated from Theatre Studies, she is studying for her PhD degree at PTE Faculty of Humanities, the topic of her research is the political aspects of participatory theatre. Since 2013 she has been writing criticisms, studies, reviews (among others) 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 bábszínpadai reprezentációja volt. A Budapest Bábszínházban dolgozik.

Borbála Antal-Bacsó graduated from Eötvös Loránd University in 2014 with a Bachelor's degree in Hungarian Studies with a specialization in Cultural Studies . In 2015 she completed a two-year long programme of vocational higher education as a Stage Directing Assistant at the University of Theatre and Film Arts. In 2017 she completed her Master's degree 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.



Bíró Árpád Levente 1993-ban született Nagyváradon. Középiskolás tanulmányait követően a kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetem bölcsészet- és kommunikációtudományi alapképzésein, valamint a Kommunikációs készségfejlesztés mesterképzésen diplomázott. 2015 őszétől a nagyváradai Szigligeti Színház közkapcsolati felelőse, a 2017/2018-as tanévtől kezdődően pedig a BBTE Kommunikációtudományi Doktori Iskolájának hallgatója. Kutatási területei a bábszínháztörténet, valamint a kulturális közintézmények nevelési stratégiái.

Árpád Levente Bíró was born in 1993 in Oradea, Romania. After graduating from high school, he attended Communication and PR, and Hungarian Language and Literature courses at Babeş–Bolyai University in Cluj-Napoca. He has been the PR officer of Szigligeti Theater Oradea since 2015. His research fields include puppet theater history and arts marketing. Starting with 2017 he is a PhD-candidate at Babeş–Bolyai University, his thesis focuses on the cultural education programmes run by Romanian public arts institutions.

Cseh Dávid Sándor dramaturg, esztéta. Budapesten született. 2012-ben szerzett MA diplomát esztétika szakon a budapesti Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán, majd 2015-ben színházi dramaturgként végzett a budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetemen. Jelenleg újra az ELTE-BTK-ra jár, ahol a Filozófiatudományi Doktori Iskola doktoranduszként japán esztétikával és színháztörténettel foglalkozik. A *European Network of Japanese Philosophy* [ENOJP] tagja, 2015-ben és 2016-ban is előadott a hálózat konferenciáin Barcelonában illetve Brüsszelben. Több műfordítása is megjelent 2014-ben a *Barátom, Hitler és Madame de Sade* című, Misima Jukio drámáit bemutató antológiában. 2013 és 2016 között a Miskolci Nemzeti Színház dramaturgja volt. 2017 őszétől fél éven át kutatta a középkori japán nő-játékot Tokióban a Japán Alapítvány ösztöndíjasaként. Jelenleg a Vígszínháznál dramaturg, mellette szabadúszó dramaturgként is tevékenykedik.



Dávid Sándor Cseh dramaturg, aesthetician, born in Budapest, Hungary. He received his Aesthetics MA diploma in 2012 at Eötvös Loránd University, Faculty of Humanities, then graduated as a theatre dramaturg 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 is a member of the *European Network of Japanese Philosophy* [ENOJP], and held presentations in 2015 and 2016 at the network's conferences in Barcelona and Brussels. He has published multiple translations of Mishima Yukio's modern *nō* plays in 2014. He was a dramaturg at Miskolc National Theatre between 2013 and 2016. Starting in the Fall of 2017 he spent half a year in Tokyo doing research into classical Japanese *nō* theatre as a Fellow of the Japan Foundation. He is currently a dramaturg at Vígszínház in Budapest, while also working as a freelance dramaturg..

Fekete Ágnes színésznő. Színészdiplomáját 2016-ban szerezte a Babeş-Bolyai Tudományegyetemen, Kolozsváron, Romániában. Ugyanazon év augusztusától színművész a zalaegerszegi Griff Bábszínházban, Magyarországon. Mester fokozatú tanulmányait Kortárs színház – teatrológia szakon kezdte a Babeş-Bolyai Tudományegyetemen 2017-ben, ugyanekkor lett tagja a Márton Áron Szakkollégium ösztöndíjprogramjának. Korábban még nem publikált, színházelméleti tanulmányait a szakmai fejlődés érdekében kezdte el.

Ágnes Fekete is an actress. She got her Acting Degree in 2016 at Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania. From the same year's August she is an actress of Griff Puppet Theatre, Zalaegerszeg, Hungary. She started her MA studies in Contemporary Theatre – Teatrology at Babeş-Bolyai University in 2017. Also, she has been a memeber of the Márton Áron Special College's scholarship program from the same year on. She has no published work yet.. She started studying theory of theatre with a desire for professional development.



Ménesi Heléna az alapképzést a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi karának szabad bölcsészet szakán végezte, esztétika szakirányon. Színikritikával 2013 óta foglalkozik, cikkeit a *Kultúra és Kritika*, valamint a *Contextus* portálok közlik. 2018 januárjában masterdiplomát szerzett a Károli Gáspár Református Egyetem színháztudomány képzésén. Gyakornok volt a Pesti Magyar Színházban, a Theatron Alapítvány Philther kutatási programjában, valamint Kortárs Drámafesztivál Visitors' Programme csapatának koordinátoraként is dolgozott. 2017 őszén az Erasmus+ program keretein belül rendezőasszisztensi feladatokat látott el a londoni [FOREIGN AFFAIRS] társulatnál, ahol Visky András *Temetetlenek. A sötétség szentje* című darabját mutatták be.

Heléna Ménesi has graduated the Pázmány Péter Catholic University of Humanities' Faculty of Liberal Arts, with a major in aesthetics. She is writing theatre critique articles for *Kultúra és Kritika* and *Contextus*. She has got a Master's degree in Theatre Studies at the Károli Gáspár Reformed University. She was an intern at Pesti Magyar Színház and also a member of the Theatron Foundation Philther research programme, and she was the coordinator for the "Contemporary Drama Festival Visitors' Programme". Within the framework of the Erasmus+ programme, she was a director assistant at the [FOREIGN AFFAIRS] East London based international theatre company, where András Visky's drama –*The Unburied. The Saint of Darkness* – was put on stage.

