

SZITU Kötet

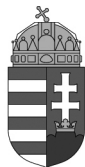


2016

SZITU

Kötet

2016



EMBERI ERŐFORRÁS
TÁMOGATÁSKEZELŐ

EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA



Nemzeti
Tehetség Program

A kiadvány „Az Oktatási Hivatal által nyilvántartott szakkollégiumok támogatása” című pályázat keretében (NTP-SZKOLL-17-0025) valósult meg.

ELTE Eötvös Collegium

Budapest, 2017

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 Pátria Nyomda Zrt. végezte

1117 Budapest, Hunyadi János út 7.

Felelős vezető: Orgován Katalin vezérigazgató

ISBN 978-615-5371-85-1

Tartalomjegyzék

SZERKESZTŐI ELŐSZÓ.....	7
ABSTRACTS	9
RÉSZTVEVŐ NÉZŐK?	
BÁLINT ESZTER TERÉZ	
Tér-dramaturgiák – Kortárs színházi tér-olvasatok mint a nézői részvétel kérdésfelvetései.....	15
ANTAL KLAUDIA	
Öregedő társadalmunk idős képeinek reprezentációja a közösségi színházban	33
NŐI REPREZENTÁCIÓK A BÁBSZÍNPADON	
VARGA NÓRA	
Identitás-konstrukciók a kortárs magyar bábszínpadon – <i>A Sade márki 120 napja</i> című előadás genderszempon­tú elemzése.....	45
ANTAL-BACSÓ BORBÁLA	
Idős nők a bábszínpadon.....	65
TÁVOLI SZÍNHÁZ?	
CSEH DÁVID SÁNDOR	
Távoli poétikák – Arisztotelész és Zeami írásai drámáról és színházról.....	81
DOMA PETRA	
<i>A Halál arca</i> – Hanako megjelenése az európai színpadon	95
CONTRIBUTORS	115

Szerkesztői előszó

Jelen kötet a 2016 novemberében életre hívott SZITU Konf – Színháztudományi Konferencián bemutatott előadások írott változata.

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

Nagy örömmre szolgál, hogy közel egy év elteltével kezembem tarthatom a konferencia kötetét, mely színvonalas és igényes írásaival – a szerzők kitartó munkájának köszönhetően – 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 munkát a kötet szerzőinek, továbbá lektorainak: Darida Veronikának, Karsai Györgynek, Kiss Gabriellának és Schuller Gabriellának, valamint az Eötvös Collegiumnak, hogy támogatta a kezdeményezést és helyet adott a konferenciának. Nélkülük ez a kötet nem jöhetett volna létre.

Budapest, 2017. október 8.

Doma Petra

Abstracts

KLAUDIA ANTAL

The representation of elderly images of our ageing society in community theatre

In 2017 the first issue of *Színház [Theatre]* Magazine was devoted to the theme of aging, the elderly body and the representation of the experiences of old age. According to one of the proposals of Schuller Gabriella's "The Staging of Ageing", the reason why there are less examples of the representation of aging is based on the duality of the actor and the role on the Hungarian stages compared to the international field, because "the inherited dramatic canon is not necessarily able to speak about the phenomenon of transforming society in contrast with the community theater projects based on the experiences of participating civilians". But what enables the genre of community theatre to stage ageing? On this question, I would like to deal with the participatory theatre, more exactly the politics of the genre of community theatre in relation to the project MU, the island of culture.

Keywords: ageing body (idősödő test), political aspects (politikusság), participatory theatre (részvételi színház), community theatre (közösségi színház), MU Theatre (MU Színház)

BORBÁLA ANTAL-BACSÓ

Old women in puppet theatre

Nowadays puppet theatre is considered to be children's theatre, where grandparents are usually portrayed as the well-meaning, supporting (adult) characters. This study is focusing on contemporary puppet performances which place old women in leading roles, examining the topic in the light



of the problems that the performances face and the connection between the puppet and the puppeteer.

Keywords: puppet theatre (bábszínház), contemporary (kortárs), womanhood (nőiség), body (test), ageing (öregség), body representation (testreprezentáció)

ESZTER TERÉZ BÁLINT

Dramaturgy of space – Readings of spaces as questions of audience participation in contemporary theatre

Almost two decades after the post-dramatic paradigm shift relationship between space and dramaturgy has gone through many changes in the Hungarian theatre, which can also be found in the performances of public theatres, not only by independent or peripheral theatre companies. My assumption is that the interpretation of theatrical architecture is the best way to pose the question of the participation of the audience. Thus, dramaturgy is the examination of a text relocated to space, viz. performative reading. I wish to fulfil my research in the aspect of the strong dramaturgic functions of space, therefore, I have chosen a recent performance for analysis (*The Dohany Street Sheriff*, 2012), which could be a response to problems addressed by postdramatic aesthetics and which can be helpful in widening the scope of this paradigm.

Keywords: architecture (architektúra), spectator (néző), space (tér), Artaud, barrack-dramaturgy (barakk-dramaturgia), site-specific theatre (helyspecifikus színház)

DÁVID SÁNDOR CSEH

Distant poetics – Aristotle's and Zeami's texts on drama and theatre

In Aristotle's Poetics the Ancient Greek philosopher analyzes concepts like mimesis, plot and catharsis. The more than two thousand year old



work was written in a critical and philosophical mode, and is also one of the few extant texts about Ancient Greek theatre. In my essay I compare this basic text with Sandō (三道, The Three Courses), a six hundred year old text written by the father of Classical Japanese Nō theatre, Zeami Motokiyo. Herein he summarizes his practical and theoretical insights about the dramaturgy of his theatre, and defines its structural elements and most important character types. Even though their two theatres are distant from each other in both space and time, Greek tragedy and Japanese Nō is regularly compared based on their ritualistic backgrounds and archaic dramaturgies to this day. Through a comparison of the Ancient Greek philosopher's and the Japanese theatremaker's texts my essay aims to better understand what one theatre teaches us about the other.

Keywords: drama theory (drámaelmélet), nō (nó), Zeami, Aristotle (Arisztotelész), playwriting (drámaírás), Japanese theatre (japán színház), ancient Greek theatre (antik görög színház)

PETRA DOMA

***The Face of Death* – Hanako appears on European stage**

Hanako – originally Ōta Hisa – was a dancer and actress who could show her talent only in the West and never stood on a Japanese stage. She thanks her career to the well-known dancer and performer: Loïe Fuller who introduced her to August Rodin. The master of sculpture was fascinated by Hanako's performance and tried to form her "death face" which the audience saw in her death scene. The case of Hanako, reflects the way how Japanese artists were making efforts to transform themselves and their art to "confirm to" the Western eye – and how the West was looking for the verification of its preconceptions of the "strange" and "exotic" East.

Keywords: Japanese theatre (japán színház), dance (tánc), death (halál), sculpture (szobrászat), Hanako, Rodin, kabuki



NÓRA VARGA

Identity constructions on contemporary Hungarian puppet stage – Gender aspects in the performance of 120 days of Marquis de Sade

In my research I am investigating various forms of gender representation on the contemporary Hungarian stage from the early 2000's. This paper is focusing on the representation of gender performativity in the *120 days of Marquis de Sade* (2005) directed by Róbert Alföldi. The research is based on J. Butler's theory of gender performativity. Butler claims that the creation of gender shall be regarded as a process of combining and repeating performative acts. The hypotheses of my research are the following: (1) Since their unique stylization and artificiality, puppets are particularly appropriate for (re)presenting the social construction of gender critically. (2) The performance is problematizing the attitude of the Hungarian society towards genders by revealing heteronormative and patriarchal mechanisms of the society. (3) It can be pointed out that these performances are not unique in addressing the problem of gender which has become a trend in Hungarian puppetry, beginning with the early 2000's.

Keywords: puppetry (bábelmélet), aesthetics of puppetry (bábesztétika), gender representation (gender reprezentáció), 120 days of Marquis de Sade (Sade márki 120 napja), subversive practice (szubverzív aktus), transgendered body, gender construction (társadalmi nemek konstruáltsága)

RÉSZTVEVŐ NÉZŐK?



BÁLINT ESZTER TERÉZ

Tér-dramaturgiák

Kortárs színházi tér-olvasatok mint a nézői részvétel kérdésfelvetései¹

A színházi tér dramaturgiája

Amennyiben a színházi szöveget oly módon definiáljuk, hogy az „egy térbe írt textus”, akkor evidenciaként vesszük azt, hogy az adott szöveg már születésekor rendelkezik azzal az alapvetéssel, hogy azt egyszer majd bizonyos körülmények között elő fogják adni.² Ebben az esetben azt is látnunk kell, hogy következésképpen a különböző színházi térformák is felerősíthetnek egymástól különböző jelentéseket egyazon szövegben. A drámaszöveg színrevitele köthető egy formához, vagyis a színház megteremtésének még a szöveget is megelőző első mozzanata a tér megteremtése. Mindez már erősen a rituális színházfelfogáshoz köthető tevékenység. Ezeket látva „csupán” arra a kérdésre kell választ találnunk, hogy milyen az a tér, melyben mindez végbe mehet. Hol vannak határai, mire korlátozódik? Erre a kérdésre koronként, stílusirányzatonként, alkotókként eltérő választ találhatunk az adott periódus színházi gyakorlatában. Erika Fischer-Lichte *A dráma története* című művében taglalt színházelméleti alaptézise, hogy a színház leképezi a kultúrát, vagyis a színház, mint létleírás, mint kulturális modell működik.³ Ezen megállapítását ugyan sok kritika érte az évek során,

¹ Ezen tanulmány a szerző szakdolgozatának átdolgozott, rövidített változata, mely 2016 áprilisában készült el a Károli Gáspár Református Egyetem Bölcsészettudományi Karának színházstudomány mesterszakán, témavezető: Dr. Visky András.

² VISKY András, *Írni és (nem) rendezni*, Koinónia, Kolozsvár, 2002, 9.

³ Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, Jelenkor, Pécs, 2001.



azt feltételezve, hogy Fischer-Lichte elmélete csupán a realista-naturalista színház mimetikus hagyományára alkalmazható, hiszen a „megkettződésből”, „leképezésből” indul ki. Amennyiben azonban elfogadjuk, hogy

[...] a színház (mint művészet) annyiban annak a kultúrának a „megkettződését” jelenti, amelyben játszódik, hogy anyagát a legkülönbözőbb kulturális rendszerekből meríti, melyeknek jeleit jelek jeleként használja [...].⁴

– ahogy a későbbiekben Fischer-Lichte is pontosította fogalmát –, úgy ebből az következik, hogy „a színház ebben az értelemben a kultúra ön-ábrázolásának, illetve önreflexiójának aktusaként fogható fel”.⁵ Ily módon tehát a tér is olyan jellé válhat, amely által fel-, illetve megmutatásra kerül az adott jel, vagyis magára a térre tehető önreflektív gesztus. Ezen megállapításával egybehangzóan mi is azt tapasztalhatjuk a színházi hagyományokat alaposan áttekintve, hogy „a színpad hol a szöveg átadására és újbóli elmondására törekszik, hol pedig igyekszik eltávolodni tőle, vizualizálásának eltérései által illeti kritikával vagy teszi viszonylagossá azt.”⁶ Egészen az elmúlt század első feléig nem kérdőjeleződött meg a színház drámából történő eredeztetése – sem a klasszikus filozófiai esztétikák, de még a XX. század meghatározó esztétikai tendenciái felől olvasva sem. Ez valószínűleg azon elgondolásból eredeztethető, miszerint a színházi előadás a dramatikus szöveg térben „szétterített” változata, ily módon pedig a nyelv elsődlegessége miatt a színház pusztán a drámaszöveg felől irányított elgondolása volt lehetséges.⁷ Megváltoztatván a kortárs színházfelfogást, már az európai színpad olyan alkotói, akik a rendezői színház előfutáiraivá váltak – Appia, Craig, Reinhardt, és Meyerhold – nagy jelentőséget

⁴ Erika FISCHER-LICHTE, „A színház mint kulturális modell”, *Theatron*, 1999/3, 67–80, 71.

⁵ Erika FISCHER-LICHTE, *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen*, Bd 1, Narr, Tübingen, 1988, 19.

⁶ Patrice PAVIS, *Színházi szótár*, L'Harmattan, Budapest, 2006, 423.

⁷ KÉKESI KUN Árpád, „A határátlépés (színház)kulturális fenomenológiája”, MESTYÁN Ádám – HORVÁTH Eszter (szerk.), *Látvány/Színház. Performativitás, műfaj, test*, L'Harmattan, Budapest, 2006, 63–77, 70.



tulajdonítottak a látványnak, és már a halottnak számító hagyományt próbálták megtörni. Artaud teoretikai munkásságának hatása kellett azonban ahhoz, hogy a látvány és a tér használatának színházművészetben való fontossága ne csupán alátámasztást nyerjen, hanem ezen eszközök saját nyelvként való használata kerüljön felmutatásra.

A térre vonatkozó elképzelések folyamatosan változtak az európai dráma- és színháztörténet során, ha azonban a színházi előadás alapjának nem a drámaszöveget tartjuk, és a textus jelenlétét elkezdjük a paradigma-váltó posztdramatikus esztétika felől olvasni, arra a megállapításra jutunk, hogy amennyiben a szöveg elszakad a jelentés kizárólagos hordozásától, úgy a színházi szemiózis szempontjából a nyelv is önreferenciálissá lehet.⁸ Ily módon a logocentrikus dramaturgiák trónfosztásával a *vizuális dramaturgia* lép életbe, és létrejöhet a *scenográfia színháza*. Lehmann a *Posztdramatikus színházban* elmondja, hogy ezalatt nem kizárólag a vizuálisan szerveződő dramaturgiát érti, hanem mindazon dramaturgiákat, melyek szabadon alakítják ki saját logikájukat, a szövegnek történő alárendelődés nélkül.⁹ Erre az egyik legtermékenyebb eszköz – ahogy Artaud is állítja, – maga a tér lehet.

[M]indenekelőtt a látványra akarjuk építeni a színházat, s e látványnak szerves része lesz a tér újfajta felfogása, amelynek az a lényege, hogy a teret minden lehetséges szinten, mélységben és magasságban egyaránt hiánytalanul be kell tölteni, [...] ¹⁰

– állítja Artaud, vagyis számolnunk kell azzal, hogy a reprezentációval, illetve annak szándékával fel kell hagyjunk. A cél minden esetben ugyanaz, vagyis a passzív néző aktivizálása, cselekvővé avatása annak érdekében, hogy

⁸ Vö. Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, Balassi, Budapest, 2009.

⁹ Lehmann megállapítása szerint a vizuális dramaturgia „[...] különösen az 1970-es és 1980-as évek végén vált abszolút uralkodóvá, míg a kilencvenes évekre inkább a »szöveg visszatérése« jellemző [...]” (Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, Balassi, Budapest, 2009, 108.)

¹⁰ Antonin ARTAUD, *A könyörtelen színház. Esszék, tanulmányok a színházról*, Gondolat, Budapest, 1985, 184.



a színházi idő valódi *életfunkcióvá* lehessen, ahogy azt Artaud is mondja, az először 1932-ben megjelent *Kegyetlen Színház* első kiáltványában.¹¹ Vagyis „a kegyetlenség színháza nem reprezentáció. Maga az élet abban a mértékben, amennyiben az reprezentálhatatlan.”¹² Ez a gondolat pedig mind Artaud idején, mind az őt követő korokban a XX. századtól a XXI. századig – akkor elsősorban teoretikai körökben, ma pedig a napjainkban is népszerű realista-naturalista játékhagyomány élvezőinek körében – újszerűen tud hatni „azért, mert négyszáz éve, vagyis a reneszánsz óta merőben leíró, elbeszélő, lélektani színházhoz szoktunk hozzá.”¹³ Kékesi Kun Árpád 2006-ban megjelent tanulmányában¹⁴ mindezek kapcsán rámutat arra, hogy az artaudi koncepciót követő

színházi kommunikáció referencialitása ellenében a materialitását és érzékiségét emelte ki. [Ö]nmaga valóságának és jelentésének szigorúan jelenbeli, azaz konkrét idő- és térbeli szituáltságát tudatosította elemi erővel.¹⁵

Ily módon vált tehát az utóbbi évek szakirodalmában a reprezentációs jelleg hangsúlyozása helyett a nézők elé vitel esemény-jellegéhez kapcsolódóvá a performativitás. Vagyis a „performativitás olyan esztétikája alakult ki, amelynek szempontjából alapvető jelentőségű az átváltozás folyamata”.¹⁶

¹¹ Antonin ARTAUD, *A színház és az istenek*, Orpheusz, Budapest, 1999, 183.

¹² ARTAUD, *A könyörtelen...* i.m., 174.

¹³ ARTAUD, *A színház...* i.m., 172.

¹⁴ KÉKESI KUN, „A határátlépés...” i.m., 63–77.

¹⁵ KÉKESI KUN, „A határátlépés...” i.m., 64.

¹⁶ Erika FISCHER-LICHTE, „Az átváltozás mint esztétikai kategória. Megjegyzések a performativitás új esztétikájához”, *Theatron*, 1999/2–3, 57–65, 57.



Egy „elkallódott színházfelfogás”¹⁷

Jelentős Artaud-tanulmányában¹⁸ Jacques Derrida rámutat arra, hogy bár gondolatai társulatokat inspirálnak, és előadásokra gyakorolnak hatást, még sincs a világon olyan színház, amely megfelelné az Artaud elméletében lefektetetteknek, ez alól pedig saját kísérletei sem kivételek, így például a Kegyetlen Színház egyetlen, 1935-ös előadása sem. Ez azonban nem jelenti azt, hogy ne kereshetnénk „grammatikáját” az általa elgondolt alapvetések nyomán a XXI. század második évtizedében született előadások dramaturgiájában. A tér megosztásával kapcsolatos elgondolásában Artaud azon szándékát fejezi ki, hogy a néző aktivizálása érdekében radikálisan meg kell változtatni annak színpadhoz viszonyított helyzetét. Egészen precízen fogalmazva nem is használhatjuk többé a színpad és nézőtér felosztást, hiszen „a néző a cselekmény kellős közepén foglal helyet, maga körül érezheti, akár meg is érintheti az előadást, s így helyreáll a néző és az előadás, a színész és a néző közötti kapcsolat.”¹⁹ A posztdramatikus esztétika szókészletével élve nevezhetnénk *megosztott térnek*²⁰ is az így kialakított teret, melyet azon okból kifolyólag, hogy a néző nincs leválasztva markánsan a játéktértől, ugyanúgy tapasztalhat meg, mint akár a játész, illetve szabad választási lehetőséget kap egyrészt abban, hogy aláveti-e magát az előadás jelentette „rabságnak”, másrészt pedig nézőpontja kialakítását illetően.²¹ Marianne Van Kerkhoven a XXI. századi európai dramaturgiákról írott tanulmányában rámutat arra, hogy pontosan azon attitűd ez, mellyel korunk dramaturgiáinak rendelkezniük kell: vagyis a *néző dramaturgiája*

¹⁷ Utalás Artaud *Színház és kegyetlenség* című kiáltványának első mondatára, mely 1933 körül íródott. – ARTAUD, *A színház... i.m.*, 179.

¹⁸ Jacques DERRIDA, „A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása”, *Gondolat-Jel*, 1994/5, 3–17.

¹⁹ ARTAUD, *A színház... i.m.*, 189.

²⁰ LEHMANN, *i.m.*, 144.

²¹ Vö. VISKY András, „Barrack-dramaturgy and the captive audience”. Magda ROMANSKA, (szerk.), *The Routledge Companion to Dramaturgy*, Routledge, Oxon and New York, 2014, 466–471, 468.



(*dramaturgy of the spectator*).²² Artaud a térrel kapcsolatos ezen teoretikai alapvetését teszi továbbgondolhatóvá a Visky András által bevezetett *barakk-dramaturgia* is, melynek fogalmában a színházi tér egy olyan hely, ahová bezárjuk magunkat szabad akaratunkból, és csak a velünk történő, közösen átélt eseménynek lesz köszönhető szabadulásunk.²³ Ily módon, ahogy a néző a színháztérbe való belépésével már akaratlanul is az előadás játészó részévé válik a többi néző számára, a be- és kilépés is már valós aktusként definiálódik, és egy olyan ritualitás részesévé lehet az eseményen résztvevő, ami valódi átváltozást hoz. Minden résztvevő *egyedüli nézővé* válik, vagyis nem csak a játékosok, de a többi néző is a „saját színházát játészó”.²⁴ Mindemellett pedig ezzel a fajta térhasználattal maga az előadás kerül végre előtérbe, ahogy Erika Fischer-Lichte is rámutat *A performativitás esztétikájában*:

[N]em határozták meg egyértelműen a játékosok és a nézők viszonyát. Többségében olyan terekről volt szó, amelyek folyamatosan újradefiniálták ezt a viszonyt, s mivel a két csoport számára nem biztosítottak saját teret, többféle mozgás- és észlelésmódra nyílt lehetőség. Ez a típusú térválasztás az előadást helyezte előtérbe, hiszen az előadás szabályozza a játékosok és a nézők viszonyát, az előadás teszi lehetővé a mozgást és az észlelést, az előadás hozza létre a térbeliséget.²⁵

Ezen paradigmaváltást követően „a díszlet emlékmű” lehet pusztán,²⁶ legalább is, abban a funkcióban, melyben a realista-naturalista hagyomány sajátja, nem lesz használatban, ami pedig mégis megjelenik, az a stilizáció eszköze lesz, illetve a hierarchia ugyanazon fokát foglalja el, mint a többi szöveg-, hang- és látványelem. „A látvány szónak nem véletlenül van

²² Marianne VAN KERKHOVEN, „European dramaturgy in the twenty-first century. A constant movement”. Magda ROMANSKA, (szerk.), *The Routledge Companion to Dramaturgy*, Routledge, Oxon and New York, 2014, 163–165, 165.

²³ VISKY, „Barrack-dramaturgy...” *i.m.*, 467.

²⁴ LEHMANN, *i.m.*, 145.

²⁵ FISCHER-LICHTE, *A performativitás... i.m.*, 154.

²⁶ Heiner MÜLLER, „Hamletgép”. TURCZI István (szerk.), *Hamletgép: Az év műfordításai 2006.*, Magyar Napló, Budapest, 2006, 210–216, 213.



lekicsinylő jelentése, nem véletlenül értenek rajta valami mellékest, tisztavirág-életút és külsőlegest”²⁷ – érvel kiáltványában Artaud, kinek a színházi tér dráma és hagyományok béklyóitól történő szabaddá tételére vonatkozó törekvései tulajdonképpen a tér visszanyerését célozzák meg.

Ezzel pedig már a ritualitás határmezsgyéjére lépve a színházi tér újra-keretezéséhez érkeztünk, melyet vizsgálatunk szempontja szerint produktívá a helyspecifikus színház gyakorlatába belehelyezés tehet: a színházi teret újradefiniálván a színpad és nézőtér kettősségének feloldására olyan javaslatot tett Artaud a *Kegyetlenség Színháza* első kiáltványában, miszerint annak érdekében, hogy a tér elrendezése maga gondoskodjék a nézőt beburkoló előadásról, el kell hagynunk „a mai színháztermeket, [hogy] ehelyett közönséges hangárban vagy csűrben” menjen majd végbe az előadás.²⁸

A helyspecifikus színház nem a posztdramatikus diskurzussal született, ám az hívta újra elő, mint megelevenítő formát. A XX. század hetvenes éveitől kezdődően mutatkozott meg egy olyan tendencia, melyben a színház felkereste a hétköznapi tereit, melynek révén lehetősége nyílt arra, hogy művészeti formaként bekapcsolódhasson az élet folyamataiba, valamint inspirációs forrásnak használhassa azokat. „A performansok és happeningek nem ritkán a mindennapi élet eseményeit, cselekvéseit igyekeztek teatralizálni, azaz performatív aktusokká alakítani és teátrális keretek közé helyezni” – írja Kékesi 2006-os tanulmányában.²⁹

Nem színháztermekbe vinni, hiszen a színpadban a színház és az élet(világ) intézményesült elkülönítésének helyét látva valósággal menekültek a dobozszínpadi viszonyok közül: azokból a 19. századi „rendíthetetlen” struktúrájú épületekből, amelyek nagymértékben hozzájárultak az európai színházfelfogás konzerválódásához.³⁰

Ugyanis csupán ilyen módon nyílt lehetőség arra, hogy a nézettség kontextusában teátrális eseménnyé avassa a performanszá transzformált előadásokat.

²⁷ ARTAUD, „A könyörtelen...” *i.m.*, 165.

²⁸ ARTAUD, *A színház...* *i.m.*, 189.

²⁹ KÉKESI KUN, „A határátlépés...” *i.m.*, 65.

³⁰ *Uo.*



Idővel lépés történt az eseményekbe történő fizikai bevonás felé is: a néző konstruktív szerepét tovább fokozva kívánták átléptetni a pusztán nézés határain.³¹ A hetvenes évek experimentális gyakorlathoz tartoznak főként ezek az előadások, és összemosódtak bennük nézői és aktív szerepek, így radikalizálva felelősségüket a színházi folyamat egészére nézve: a nézők résztvevőként akár meg is változtathatták a performansz kimenetelét, vagy meg is szakíthatták azt az *involvement* jegyében.³² Hol a pusztán színházi szituáltság, melyben „megmaradunk nézőnek, és magunknak kell számot adnunk a lejátszódó folyamatban való részvételünkről”,³³ hol pedig az előadás ellehetetlenítése jelent meg célként: játékosokat és nézőket egyforma résztvevőkbe avatva az előadás találkozássá lesz, amely így parateátrális eseménnyé növi ki magát.³⁴ A hetvenes évek közepétől, a nyolcvanas években az ilyen nyomvonalon születő előadások mindinkább visszahelyeződtek a kőszínházi körülmények közé, és ott dramatikus szövegek színrevitelével igyekeztek reprodukálni ezen eseményeket. Megszületett a stúdiószínházi törekvések első hulláma, illetve felértékelődtek a történelmi kőszínházak terei, mint „talált terek”.³⁵ „Valójában a színház és az élet elválasztottságának megszüntetésére törő aspirációit így integrálta és hatástalanította maga a színház, megóvva és megerősítve ezzel saját határait.”³⁶ Emellett az 1980-1990-es évektől kezdve jelen voltak olyan tendenciák is, melyek már nem a „hétköznapi” színházba vitelére törekedtek, hanem azon folyamat kiteljesítésére, melyben a színház, mint esztétikai tény a felismerhetőségig, és azon is túlhaladva köztereket véve birtokba „maga is beleíródik a társadalom más területeihez tartozó heterogén folyamatokba.”³⁷

Hazánkban ugyan csak jóval később, és jóval fragmentáltabban jelentek meg a határokat összemosó helyspecifikus térmegközelítést alkalmazó

³¹ Ld. *uo.* Richard Schechner-féle Performance Group akcióiról, vagy Grotowski *Az állhatatos herceg* című előadásairól írottakat.

³² LEHMANN, *i.m.*, 145–146.

³³ *Uo.*

³⁴ Ld. Jerzy GROTOWSKI, „Az Ünnepe”, *Színház*, Grotowski-különszám 2000, 2–66.

³⁵ Ld. bővebben Iain MACKINTOSH, „Historic theatres and found space”. *Architecture, Actor and Audience*. Routledge, London and New York 1993, 78–101.

³⁶ KÉKESI KUN, „A határátlépés...” *i.m.*, 66.

³⁷ Vö. LEHMANN, *i.m.*, 176.



előadások: kezdetben egyrészt, mint az avantgárd lakás- vagy utcaszínház, másrészt pedig, mint az avantgárd színházi formákhoz és happeningekhez köthető performatív események helyszínei. Ha ma körültekintünk, most sem láthatunk, csupán elvétve helyspecifikus előadást hazánkban kőszínházi társulattól, míg független társulatok, alkotók esetében gyakrabban előfordul a gyakorlatban. A magyar színházi kultúrában a kilencvenes években végbement paradigmaváltás, vagyis a Kékesi által leírt³⁸ *új teatralitás* fogalmával és tipológiájával leírt tendencia a realista színház előfeltevéseit lerombolván – többek között – a színházi szituáltság iránti érzékenységgel jellemezhető. Ezekben az előadásokban színpad és nézőtér közötti viszonyra tett közvetlen reflexió a reprezentáció felnyílását eredményezve lehetővé teszi a néző fizikai aktivizálását – azonban az ebben rejlő problematikára is rámutat. A rituális részvétel megvalósítása tehát nem célja az *új teatralitás*³⁹ paradigmájának, a színházi forma eseményjellege miatt azonban a ritualitás felőli olvasatok és értelmezések is relevánsak lehetnek ezen diskurzusban.

Ahogy lehántjuk tehát a színházi térfelfogásról a naturalista színház-konvenció hagyományát, – bár különböző módokon, de mindenképpen – radikálisan értelmezzük újra a térhez fűződő viszonyunkat. A térrel együtt az idő rituális átértelmezése is végbemegy ily módon, hiszen „a színházi tér-idő egy hermeneutikai körön belül helyezkedik el: alapvetően befolyásolja a szöveghez való viszonyunkat, specifikus jelentésrétegeket tár fel és belehelyezi a drámát önnön avant lettre elementumába.”⁴⁰ A következőkben ezen térfelfogásnak hozom elének egy hazai kortárs színházi olvasatát.

³⁸ Kékesi Kun Árpád két tanulmánya a témában: „Tükörképek lázadása. A dráma és a színház retorikája az ezredvégén”, *Színház*, 1997/7, 22–29., és „Az új teatralitás és hatástörténeti helyzete”, SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András (szerk.), *A magyar irodalom története*, Gondolat, Budapest, 2007, 3. köt., 804–815.

³⁹ A fogalom elnevezése eredetileg Zsámbéki Gábortól származik, egy vele készített interjúból veszi át Kékesi: Ld. ZOLTÁN Simon, „Kíváncsivá tesz egy idegen világ. Zsámbéki Gáborral beszélget Zoltán Simon”, *Ellenfény*, 1997/1, 12–13.

⁴⁰ VISKY, *Írni... i.m.*, 42.



Előadáselemzés: *A Dohány utcai seriff* (2012)

2014. november 30-án, délután három órakor kihunytak a fények a Jurányi Produkciós Közösségi Inkubátorház Kamaratermében. Ebben még semmi különös nem lett volna, azonban nem úgy történt mindez, ahogyan azt a klasszikus kőszínházi konvenciókhoz szokott néző már jól megszokhatta. A mintegy ötven fő már helyet foglalt a terem közepe felé nézve csillag alakzatban elhelyezett széksorokban – az egymással szemben ülők egymás arcát bámulva, az egymás mögöttiek az előttük ülő tarkójára meredve –, és a vonósokból álló zenekar is a nézők mögött, a terem négy sarkában elszórva helyezkedett el, amikor a résztvevők egy bejelentésnek lehettek tanúi. A stáb egyik tagja hívta fel a jelenlévők figyelmét arra, hogy a most következőkben megfosztják őket az elsődleges érzékszervük, vagyis a szemük használatának lehetőségétől, de bármikor módjukban áll, hogy megállítsák az előadást és esetleges probléma esetén akár el is hagyhatják a termet. Ezt követően bezárták az egyetlen ajtót és fokozatosan besötétítettek, míg „koromsötét” nem lett. Természetesen a nézésnek semmilyen szerepe nem volt az elkövetkező nyolcvan percben, ugyanis az eddig a pontig mit sem sejtő „nézők” vaksötétben ültek az ablaktalan, feketére mázolt falú és plafonú teremben. A világítás megszűnésével, az egyetlen fényforrás a kijáratnál szembeni falon függő hatalmas telihold képe volt, amely halványan derengő, lumineszkáló fényt adott támpontként.⁴¹ A világítás csökkenésével párhuzamosan fokozatosan felerősödött a zenei atmoszféra: kezdetben tisztán instrumentális, majd szótagok, szótöredékek ismétlődtek benne gyors egymásutánban. Tipikusan Mohácsi János rendezéseire jellemző az a fajta szövegdestrukció, ahogy a kezdetben szolmizálásnak tűnő, rendkívül dinamikus módon előadott ének gyakran ismételt szótöredékei hallhatók percekig. A véletlenszerű hangokból megindul egy lassú építkezés, így előbb szótagokra ismerünk, majd a hangsor egyre jobban idézi a „Dó-ré-mi-fá-szó-lá-ti-dó, szalonnát eszik a zsidó” kezdetű gúnydalt, és egy idő után egyenesen átcsap abba. Ezt zsidó viccek követik. A terem különböző pontjain hangzanak fel az arctalan női- és férfihangok, a közönség tagjai pedig bár nem látják egymást, de hallatszik, ahogy fel-felmorajlanak.

⁴¹ Mint utólag kiderült, nem csak a kijáráshoz – Ld. későbbiekben.



Majd az ártatlannak ígérkező vicceket egyre durvább antiszemita „tréfák” váltják fel. A közönség már nem nevet, döbönt a csend. Ebbe a döbönt csendbe hasított bele fájdalmasan az a jiddis nyelven énekelt siratóének, amely a darab kereteként és vezérmotívumaként szolgált. Ami ezek után következik, nehezen önthető szavakba: visszaemlékezések sorozatát halljuk, holokauszt túlélők, rokonok, és a lágerben dolgozó katonák beszámolóit, néha közjük tűzdelt vicc-töredékekkel, amelyek ekkor már tragikus groteszkébe fulladnak. „– Hány éves vagy? – kérdezi Hitler a zsidó kisfiútól. – Kilenc leszek! – hangzik a büszke válasz. – Nem leszel!” És ez a gúnyos, elnyújtott „Nem leszel!”, amely a legtöbbször visszatér a meglevenedő emlékek között. A vészorkorszak megidézése a szolmizációs skálát felhasználó gúnydal felcsendülésével zárul, majd az eddig láthatatlan színészek egy rövid időre láthatóvá válnak. A hangjuk irányát figyelemmel kísérve hallható, ahogy a terem közepére vonulnak, majd egy gyufa sercen, és egy hatalmas hófehér viaszgyertyát állnak körül. Árnyékaik remegve a falakra és a nézőkre vetülnek, összeölelkeznek a szórt fényben, majd lassan, hangtalanul kivonulnak és kivilágosodik. Az előadás véget ér, de senki sem tapsol. A nézők, mint akik mázsás súlyú álomból ébrednek, zavartan vonulnak ki a teremből.

Így zajlott a FÜGE és a Kaposvári Egyetem összefogásában készült előadás, *A Dohány utcai seriff*, melynek szövegét az alkotók, Mohácsi János és Kovács Márton, valamint a szereplők közösen válogattak. Most következő elemzésemben elsősorban a schechneri rituális színházra alkalmazott kategóriákat⁴² kapcsolom össze a lehmanni terminusok néhány, egymással szorosan összefüggő elemével, így többek között a metonimikus tér és a heterogén tér fogalmaival, hogy ily módon reflektáljak az előadásban használt tér-dramaturgián nyomot hagyó voltára. Mindez azért lehet újszerű, mert Mohácsi színházát nem szokás rituális színházi megoldásokkal párhuzamba hozni. Véleményem szerint *A Dohány utcai seriff* azonban amellet, hogy magán hordozza a Mohácsi-féle formanyelv bizonyos jegyeit, eseményjellege miatt analógiát mutat bizonyos vonásai-ban a rituális színházi formákkal, amennyiben a rituális színházi formák

⁴² Ld. Richard SCHECHNER, *A performance. Esszék a színházi előadás elméletéről 1970–1976*, Múzsák, Budapest, 1984.



mindig szervesen kapcsolódnak az eseményszerűséghez, így az ünnephez, ritushoz, szertartásokhoz, és az emlékezéshez.

Az előadás gerincét olyan szövegek és kották alkották, melyek nem férnek bele a nyugati színházkonvenció klasszikus dráma fogalmába,⁴³ sokkalinkább a schechneri *dráma* kategóriával jellemezhetném *A Dohány utcai seriff* alapvázát, hiszen az összegyűjtött szövegek instrukciótervezetként hozzák létre annak a kornak a lenyomatát, amelyről az előadás is szólt. Szélsőséges érzelmek és intenzív emlékképek adják meg a tabulatúrát – természetesen a zenei elemeket jegyző kottákkal együtt – a játék egészéhez. A dráma ez esetben szó szerint pusztá szöveggként funkcionál, hiszen a kiindulási pontot jelenti a *cselekményvázhoz*, amely sokkal dominánsabb ebben az előadásban. A cselekményváz ugyanis az előadás *belső térképe*, azaz a színházi esemény tradicionális terve. A hagyományos nyugati színházi kánontól eltérően, az általam vizsgált előadásban nem a próba-folyamat során alakult ki, vagyis nem a célból született, hogy a szöveghez illeszkedjék, hanem ez volt a speciálisan e célból létrehozott szervező erő a drámaszöveg összegyűjtésénél. Érezhető a különbség: az archívumokban kutakodva, a visszaemlékezéseket olvasva, a korszak önironikus, vagy nyíltan antiszemita vicceit, és a jiddis nyelvű siratóénekeket hallgatva rajzolódik ki előttünk a dráma, amely a cselekményvázban nyert testet. Míg hagyományosan kevés improvizációra adna lehetőséget a dráma, itt az alkotók szabad forrásegységként kezelték az egyébként hatalmas közösségi emlékezetet. Jól megfigyelhető ebben a gesztusban a cselekmény szintjén érvényesülő dehierarchizáció. Az egyes emlékszilánkok, elbeszélések, viccek és énekek nem egyfajta kronológiai, vagy logikai sorrendet követve, hanem egymásra csúsza, időnként teljesen szimultán hangzanak el. Nincsenek karakterek, se főszereplők, se mellékszereplők, és bár tíz színész – tehát tíz különböző hang – alkotja az auditív dimenzió beszédhangokból álló

⁴³ A szövegtörzshoz a szépirodalmi művekből, naplórészletekből, jegyzőkönyvekből, az USC Soá Alapítvány – A Vizuális Történelmi és Oktatási Intézet, illetve a Zachor Alapítvány a Társadalmi Emlékezetért archívumaiból származó videókban a túlélőkkel és szemtanúkkal felvett interjúkban elhangzó szövegrészletek egyenes átiratából kerültek be részletek. Mindemellett helyet kaptak textusok személyes gyűjtésekből, illetve Claude Lanzmann *Shoah* című filmjéből, melynek visszaemlékezései könyv formában is olvashatók magyar nyelven: Claude LANZMANN, *Soab*, Kossuth, Budapest, 1999.



rétéget, mégsem különíthető el tíz szerep. Akár egyetlen hang is lehetne az elbeszélő, a halványan fénylő holdkorongon kívül semmilyen vizuális támogatást, kiegészítést, de ellenpontozást sem kapnak az elhangzottak.

A cselekmény tulajdonképpen manifesztálódása és megjelenése nem a próbafolyamat során megy végbe az előadók között, hanem azáltal, hogy nem csupán tanulják, de sajátos gesztuskészletükkel meg is cselekszik azt a „nézőkkel” kiegészülve. Ezáltal közös résztvevői bázist alkotva lesz formává a cselekményváz. A sötétségnek is elengedhetetlen szerepe van a forma megjelenésében: a sötétség, a totális vaksötét élménye az egyik legelső atmoszférakeltő momentum az előadásban. Ugyanazon helyzetbe kényszeríti a nézőket és a játszókat (így a rituálé összes résztvevőjét), amelyben az alapítóesemény résztvevői is kerültek – összezsúfolva egy szűk, vaksötét helyre (vagonok, gázkamrák, barakkok), ahol semmit sem tudunk a külvilágról, és arról, hogy mi fog történni a következőkben. Ily módon Mohácsi előadását olvashatjuk Visky András *barakk-dramaturgiája* felől, mely szinte pontosan leírja azt a fajta tér-, test-, szöveg- és kompozícióolvasatokat, amelyet ez az előadás is működtet. Így például a közösen (egy időben, egy térben) eltöltött idő alatt megélt rabságélmény alatt, a „foglyul ejtett közönség” nincs megkímélve a játszókat érő hatásoktól. Eltűnik az intim szféra, és nincs szeparált tér se, ahonnan biztonságból szemlélhetnék a játékot; ugyanúgy látásuktól megfosztva, kiszolgáltatottan kell eltölteniük az időt „szabadulásukig”, ahogyan a játszóknak. A voyeur-szerep annyiban átalakul, hogy itt a látás helyett más érzékszervek veszik át a „kukkolás” szerepét: hallom, ahogy az előttem ülők nevetve összesúgnak egy-egy tréfa után, a nyakamba sóhajt idegesen egy másik „rabtárs”, vagy éppen a mellettem ülő szomjúságtól ecetes szájszaga keveredik saját verejtékem párájával. A performansz nyolcvan perce alatt a saját testem válik az egyedüli bizonyítékává létezésemnek, és így a többiekéről is csupán testi jelenlétük „kellemetlen tünetei” miatt tudok. Ily módon az előadás is olvas engem, együtt reagálok a megképződött közönség részeként, ezzel pedig pontosan, ahogyan Visky is írja, a test kapja a legfontosabb szerepet a saját történetünk újraépítésében.⁴⁴

Az előadás azon túl, hogy abba a helyzetbe kényszeríti a résztvevőket, amelyben az alapítóesemény résztvevői is voltak, egy olyan teret is létrehoz,

⁴⁴ VISKY, „Barrack-dramaturgy...” *i.m.*, 469.



melyben a konkrét vizuális ábrázolást teljesen mellőzi. Ily módon pedig, tekintve, hogy az előadás jórészt visszaemlékezéseken alapul, azokat teszi újraélhetővé a kiterjesztett színházi tér és az összes résztvevőre kiterjedő sötétség használata által. Ezt kiegészítendő még azzal, hogy a konkrét hangeffektek használatát is kerüli az előadás. Nincs semmilyen hatásvadász zaj – vonatzakatolás, csikorgó fém, vagy gázkamrákból kiszűrődő hangok, esetleg tűzropogás –, semmi, amivel beazonosíthatnánk a teret. Egyedül a darab zeneszerzője, Kovács Márton által komponált zeneszámok hangoznak el, zsidó siratóénekek és munkatábor dalok. Zenei támaszt nyújtanak a szövegnek ezek, ám még sincs az atmoszférakeltésben kiemelkedő szerepük, hiszen nem a környezetet teremtik meg, vagy a játék helyének és idejének azonosítására szolgálnak, pusztán hangkulisszák.⁴⁵

A *cselekményváz*, vagyis *script* kiindulási pontja tulajdonképpen az alapítóesemény. Esetünkben az a történelmi korszak, és az a cselekménysor, amely megannyi emberi élet személyes tragédiája volt a XX. század közepén. És ebben emelkedik ki *A Dohány utcai seriff*, hiszen a rendező nem csupán a játékosoknak adja tovább a cselekményvázát, hanem a nézőket megfosztva nézőségüktől, magukat is részesévé teszi az emlékezésnek, ezáltal az emlékek továbbadásának is. Mivel a szöveg megcselekvésének lehetősége megvan a vázban, az előadás egésze is tulajdonképpen „betanításnak”, átadásnak minősül: ugyanezt a cselekvést fogják megtenni az előadás résztvevői is, ahogy tovább mesélik az emlékeket, és saját családjukon belül is feldolgozzák az őket személyesen is érintő rétegeit. A *cselekményváz* tehát, jól látjuk, hogyan segíti elő a rítus – vagyis a Schechner által *színháznak* definiált esemény – hatékonyságát. Mindezek már előrevetítik a legtagabb színházi kategória, az *előadás* fogalmát, melyben jelen van a nyilvános elem is, mely a teljes eseménygyűttest feltételezi. És valóban, a közönség fejezi be az előadást, méghozzá egyszerre magában és nyilvánosan, tettel. Az előadás végére pedig teljes a transzformáció: együtt vonul ki játékos és néző, akik egymást nem tudják megkülönböztetni. Mindez nem csak a sötét miatt történik, hanem a fragmentált dramaturgia közösségben megélt élményének köszönhetően is, melynek hatására felszámolódik játékos és néző fogalma, és a befogadó immár

⁴⁵ VÁRHEGYI András, „Mohácsi János: »Nem lesz humoros«, *fidelio.hu*, 2012.12.18. II.



partnerként definiálódik.⁴⁶ Együtt tették az imént láthatóvá a láthatatlant, hogy kimondhatóvá váljon egy olyan kimondhatatlan dolog, amelyről so-
skáig a hallgatás volt az egyetlen megtehető gesztus.⁴⁷

A teret további vizsgálatnak alávetve megállapíthatjuk, hogy a dehi-
erarchizáció nem csupán a cselekmény, de a tér szintjén is érvényesül
az előadásban. A teremben nincsenek kialakítva stabil terek, sem konkrét
helyszínek. S bár az előadók az egész teret bejárják, nehéz eldönteni
egy bizonyos ideig egy-egy szekvencia helyszínét. Ebben az értelemben
fragmentálódik a tér, illetve bizonytalanná válik magának a helyszínnek
a fogalma is. A hallott szöveg képezi meg ezt a teret – a szó legkonkrétan-
ban vett értelmében is, – és ezt egyrészt a tér empiriája által reprezentálja
a színházi tér (ld. Peter Brooknál az *üres tér*),⁴⁸ másrészt pedig metonimikus
jelentése által. Ahogyan a játszó testek (esetünkben a hangok) bejárják a te-
ret, azáltal kap az jelentést. Ez a fajta szűkülő-táguló, szinte a fullasztóan
fojtogató közelségig bezáródó, majd a végtelenségig megnyíló virtuális tér
mindig más, ám lényegében hasonló atmoszférát teremt. Az egyedüli ál-
landóságot biztosító pont a halvány telihold lesz, amely nem a megszokott
időbeli támpont, hanem olyan mozdulatlan, hogy szemlélhetnénk akár
egy helyben állva, vagy akár sebesen mozgó járműből is.

A térbeli, időbeli meghatározhatatlanság feloldása az előadás végén
egy gyertyagyújtási szertartással megy végbe, ahogy a játszóknak lassan a ha-
talmatlan fehér viaszgyertya remegő fénykörébe gyűlnek és énekelni kez-
denek. A schechneri *ritualitás* fogalma ezzel az aktussal kap hangsúlyt,
ugyanakkor az újabb fényforrás újabb atmoszférát hoz létre a térben.
Mindezen tényezőket megvizsgálva, összességében elmondható tehát
az előadásról, hogy az atmoszférateremtés a térben anélkül megy vég-
be, hogy látnánk bármilyen díszletet, jelmezt, vagy akár rekvizitumokat.
Hiszen nem a kevés látható tárgy – a gyertya és a hold – jelenlétében rejlik
az előadás terének legintenzívebben atmoszférateremtő ereje, hanem a tér
kialakításának sajátos szerkezete, a virtuális tér létrehozása felé tett lépése
teszi egyedülállóvá.

⁴⁶ VISKY, „Barrack-dramaturgy...” *i.m.*, 470.

⁴⁷ Vö. Ludwig WITTGENSTEIN, *Logikai-filozófiai értekezés*, 7. pontjával.

⁴⁸ Vö. Peter BROOK, *Az üres tér*, Európa, Budapest, 1973, 5–53.



Felhasznált irodalom

- ARTAUD, Antonin: *A könyörtelen színház. Esszéek, tanulmányok a színházról*, Gondolat, Budapest, 1985. [BETLEN János]
- ARTAUD, Antonin: *Aszínház és az istenek*, Orpheusz, Budapest, 1999. [BETLEN János – HÁRS ENIKŐ – PÁLL CSILLA – SZEREDÁS ANDRÁS – ZIMRE KRISZTINA]
- BROOK, Peter: *Az üres tér*, Európa, Budapest, 1973. [KOÓS ANNA]
- DERRIDA, Jacques: „A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása”, *Gondolat-Jel*, 1994/5, 3–17. [FARKAS ANIKÓ – IVACS ÁGNES]
- FISCHER-LICHTE, Erika: *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen*, Bd 1, Narr, Tübingen, 1988.
- FISCHER-LICHTE, Erika: „Az átváltozás mint esztétikai kategória. Megjegyzések a performativitás új esztétikájához”, *Theatron*, 1999/2–3, 57–65. [KISS GABRIELLA]
- FISCHER-LICHTE, Erika: „A színház mint kulturális modell”, *Theatron*, 1999/3, 67–80. [MESZLÉNYI GYÖNGYI]
- FISCHER-LICHTE, Erika: *A dráma története*, Jelenkor, Pécs, 2001. [KISS GABRIELLA]
- FISCHER-LICHTE, Erika: *A performativitás esztétikája*, Balassi, Budapest, 2009. [KISS GABRIELLA]
- GROTOWSKI, Jerzy: „Az Ünnep”, *Színház*, Grotowski-különszám 2000, 2–66. [PÁLYI ANDRÁS]
- KÉKESI KUN ÁRPÁD: „A határátlépés (színház) kulturális fenomenológiája”. MESTYÁN ÁDÁM – HORVÁTH ESZTER (szerk.): *Látvány/Színház. Performativitás, műfaj, test*, L'Harmattan, Budapest, 2006, 63–77.
- KÉKESI KUN ÁRPÁD: „Az új teatralitás és hatástörténeti helyzete”, SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY – VERES ANDRÁS (szerk.): *A magyar irodalom története*, Gondolat, Budapest, 2007, 3. köt., 804–815.
- KÉKESI KUN ÁRPÁD: „Tükörcépek lázadása. A dráma és a színház retorikája az ezredvégen”, *Színház*, 1997/7, 22–29.
- LANZMANN, Claude: *Soah*, Kossuth, Budapest, 1999. [ÁDÁM PÉTER]
- LEHMANN, Hans-Thies: *Posztdramatikus színház*, Balassi, Budapest, 2009. [KRISZTINA – BEREZS ZSUSZA – SCHEIN GÁBOR]
- MACKINTOSH, Iain: „Historic theatres and found space”. *Architecture, Actor and Audience*, Routledge, London and New York, 1993, 78–101.



- MÜLLER, Heiner: „Hamletgép”. TURCZI István (szerk.): *Hamletgép: Az év műfordításai 2006.*, Magyar Napló, Budapest, 2006, 210–216. [CSAPÓ Csaba]
- PAVIS, Patrice: *Színházi szótár*, L'Harmattan, Budapest, 2006. [GULYÁS Adrienn]
- SCHECHNER, Richard: *A performance. Esszék a színházi előadás elméletéről 1970–1976*, Múzsák, Budapest, 1984. [REGŐS János]
- VAN KERKHOVEN, Marianne: „European dramaturgy in the twenty-first century. A constant movement”, ROMANSKA, Magda (szerk.): *The Routledge Companion to Dramaturgy*, Routledge, Oxon and New York, 2014, 163–165.
- VÁRHEGYI András: „Mohácsi János: »Nem lesz humoros«”, *fidelio.hu*, 2012.12.18. II. http://fidelio.hu/szinhaz/interju/mohacsi_janos_nem_lesz_humoros [2017.03.14.]
- VISKY András: *Írni és (nem) rendezni*, Koinónia, Kolozsvár, 2002.
- VISKY András: „Barrack-dramaturgy and the captive audience”, ROMANSKA, Magda (szerk.): *The Routledge Companion to Dramaturgy*, Routledge, Oxon and New York, 2014, 466–471.
- WITTGENSTEIN, Ludwig: *Logikai-filozófiai értekezés*, Akadémiai, Budapest, 1989. [MÁRKUS György]
- ZOLTÁN Simon: „Kíváncsivá tesz egy idegen világ. Zsámbéki Gáborral beszélget Zoltán Simon”, *Ellenfény*, 1997/1, 12–13.

ANTAL KLAUDIA

Öregedő társadalmunk idős képeinek reprezentációja a közösségi színházban

A *Színház* folyóirat 2017-es év első lapszámát az öregedés tematikájának, vagyis az öregedő test illetve az időskor tapasztalatainak színpadi reprezentációjának szentelte. Schuller Gabriella írásának¹ központi kérdését például az adta, hogy a hazai színpadokon a nemzetközi szintérhez viszonyítva vajon miért látható olyan kevés, az öregedést a színész és a szerep kettősére épülve színre vivő előadás. A színháztörténeti példákban gazdag értekezés végül három lehetséges választ is ad a kérdésre, melyek közül jelen írás szempontjából a legfontosabb felvetés szerint „az átalakuló társadalom jelenségeiről nem feltétlenül képes a megörökölt dramatikus kánon beszélni, szemben a résztvevő civilek tapasztalataira épülő közösségi színházi projektekkel”.² De mi az, ami képessé teszi a közösségi színház műfaját az öregedés színrevitelére, a téma „radikális színházi felvetésére”?³ E kérdés, témafelvetés mentén kívánok a részvételi színház, azon belül is a közösségi színház műfajának politikusságával foglalkozni a *MU, a kultúra szigete* című projekt vizsgálatának apropójából.

A MU Színház 2009 óta⁴ nem csupán befogadó, hanem közösségi színházként is definiálja önmagát, alapvető missziója, hogy bizonyítsa: „a színház nem csupán a passzív szemlélődés, hanem az aktív részvétel, a cselekvés fóruma is lehet.”⁵ Erős Balázs szerint⁶ a 2008-as gazdasági válság

¹ SCHULLER Gabriella, „Az öregedés színrevitele”, *Színház*, 2017/1, 4–6.

² SCHULLER, *i.m.*, 6.

³ SCHULLER, *i.m.*, 6.

⁴ Leszták Tibor halála után, 2009-ben Erős Balázs lett a MU Színház igazgatója.

⁵ Erős Balázs (szerk.), *MU, a kultúra szigete*, MU Színház Egyesület, Budapest, 2016, 5.

⁶ ERŐS, *i.m.*, 6.



a közösségek, a közösségi értékek felbomlását is eredményezte: egyre jellemzőbbé vált társadalmi, illetve közösségi szinten az előítéletes, kirekesztő, erőszakos magatartás, melynek következtében az egyén elzárkózva kezdte élni életét. A közösségi léthez való visszatalálás, az aktív társadalmi részvétel érdekében a MU olyan „találkozásokat” generál, melyek lehetőséget adnak a civileknek az egymás közti kommunikációra, tapasztalatcserére, illetve kreativitásuk megélésére. Az elmúlt években több saját színházi nevelési előadást⁷ és közösségi színházi projekteket jegyez a színház: a 2015/16-os évad *MU, a kultúra szigete*-projektjében négy – három vidéki (tiszlúci, celledömölki, inárcsi) és egy fővárosi (XI. kerületi) – szépkorú, pontosabban 60 és 90 év közötti civilekből álló csoport foglalkozott tíz hónapon keresztül azzal a kérdéssel, hogy mit nevezünk kultúrának, mit jelent az számukra és mit okozhat a hiánya. A projektet többek között a közösségfejlesztés igénye, a civilek kommunikációs és önszerveződkéességének fejlesztése, a demokratikus formák iránti elköteleződés, az elfogadásra való ösztönzés, valamint a társadalomra jellemző tendenciák megkérdőjelezése rokonítja, s ily módon társadalmi beavatkozásként is értelmezhetővé válik.

A performatív (más néven dráma-, illetve színházalapú) társadalmi beavatkozások⁸ a dráma és a színház eszközeit használják társadalmi változások elérése, például a társadalmi valóságról szóló elképzelések, értelmezések alakítása és ezáltal a megvalósíthatónak gondolt cselekvések körének kibővítése érdekében. A performatív beavatkozás egyik lehetséges formája a részvételi színház, mely egyrészt egy fiktív történet szimbolikus világát, másrészt a szerepbe lépés és a szerepben való cselekvés eszközeit alkalmazza. Az általa létrehozott térben a résztvevőknek lehetőségük nyílik nézeteik megfogalmazására, tapasztalataik megjelenítésére, alternatív valóságlehetőségekről alkotott elképzeléseik kipróbálására, melyek során újszerű egyéni és közösségi cselekvési lehetőségek ismerhetők fel. A részvételi színház

⁷ A 8-10 éveseknek szóló *Születés* a magzat fejlődését követte végig, a 10-14 éves korosztályt megcélzó *Erőszak* az iskolai erőszakot és a fiatalkori agressziót tematizálta, míg a Sziputyk Hajózási Társasággal koprodukcióban készült *Pirézek* az előítélet és a rasszizmus témáját járta körül.

⁸ Ld.: HORVÁTH Kata – OBLATH Márton, *A performatív módszer, Dráma- és színház-alapú beavatkozások és kutatások a Kávában (öt részvételi színház kísérlet)*, Káva – Anblokk – Parforum, Budapest, 2015, 9.



egyik műfaja a közösségi színház⁹, melynek két alapvető formáját lehet elkülöníteni¹⁰: az egyik a *community based theatre*, amelyet közösségfejlesztő színházként lehetne magyarra átültetni – középpontjában a célközönség közösségként való megerősödése áll a színházi hatás következtében és a részvétel során. A másik típusa a társadalmi színház, amelyben a fókusz a társadalmi szerepek problémáira helyeződik, és erősebben kérdez rá a társadalmi folyamatokra illetve a benne résztvevők szerepére.

A MU, a kultúra szigete-projekt négy előadása – *Ezüstlakodalom* (Budapest), *Hol a vége?* (Inárcs), „*Magyarországnak tálentuma vagyon*” (Celldömölk), *Asszonyok, sorsok* (Tiszalúc) – a közösségfejlesztő színház kategóriájába sorolható: performatív társadalmi beavatkozásokként mindegyik esetben az együttműködés erősítése, az idősök aktivizálása, a hatvan év felettiek humán és kulturális értékeinek átörökítése, a generációs problémák áthidalása és a nemzedékek közötti tapasztalatcsere szolgált célkitűzésként.¹¹ A foglalkozások közös beszélgetésekkel vették kezdetüket, melyeket különböző részvételi színházi formákon és módszereken alapuló közösségi játékok követtek. A csoportokkal a színész-drámatanárok havi rendszerességgel dolgoztak együtt, a tíz hónapos munkafolyamat végén pedig mindegyik helyszínen elkészült egy-egy közösségi színházi előadás, melyek a MU Színház *A Részvétel Hete* elnevezésű rendezvényén is bemutatásra kerültek.¹²

A létrejövő előadások magukon hordozzák a színház politikusságának ismérveit, ezek bemutatása előtt azonban meghatározásra szorul a *politikus színház* kifejezés, valamint a *politikai és politikus színház* fogalmi distinkciója is. Hans-Thies Lehmann és Jacques Rancière elméletére támaszkodva a következőképpen ragadható meg a színház politikussága: „ma már nem az dönt egy színház politikusságáról, hogy direkt módon tematizálja-e a politikát”,¹³ nem az egyes művek tartalma, hanem „az érzékelhető megjelenítésének

⁹ Ld.: RÓBERT Júlia, „Közösségi és részvételi? Közösségi vagy részvételi?”, *Színház*, 2017/2, 2–4.

¹⁰ A fogalmi elkülönítésben segített: Takács Gábor, a Káva Kulturális Műhely szakmai vezetője.

¹¹ ERŐS, *i.m.*, 8.

¹² ERŐS, *i.m.*, 9.

¹³ Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009, 214.



általuk intézményesített módjai”¹⁴ számítanak, azaz a színház politikussága „a jelhasználat módjában alapozódik meg”.¹⁵ Míg – ahogy Kricsfalusi Beatrix írja – „a politikai színház nem tud mást tenni, csupán megismételni mindazt, amit a napi mediális tapasztalataink alapján a politikával azonosítunk”, addig a színház politikussága „semmilyen módon nem fordítható le, vagy fordítható vissza a társadalmi valóság politikai diskurzusának logikájába, szintaxisába és fogalmiságába”.¹⁶ Bár a színház egyik elsődleges feladata a társadalmi funkció betöltése, a mindennapi történésekre való reakció adása, ez a reakció a politikus színház esetében Kiss Gabriella meghatározása szerint¹⁷ sosem a társadalom megváltoztatására irányuló szándéka miatt nevezhető politikusnak. „A színház akkor fogja fel jól politikusságát, ha olyan szituációkat teremt, melyek nem a politika, hanem saját szabályrendszerének felforgatását teszik lehetővé.”¹⁸ Akkor válik tehát politikussá, ha a rendezői formanyelv vagy az apparátus olyannyira önmagára irányítja a figyelmet, hogy a néző nem az egyértelmű üzenet megfogalmazására, az előadás aktuális politikai vonatkozásaira, hanem a szubverzió eseményére fókuszál.

„A politika a láthatóról szól és arról, ami a láthatóról mondható, azokról, akik rendelkeznek a látás kompetenciájával.”¹⁹ – állítja Rancière, aki szerint az érzékelhető felosztása megmutatja, hogy ki lehet igazi tagja a közösségnek. A színház politikussága a láthatóság és a társadalmi tér újrafelosztásának, illetve a közösség újjáépítésének az igényében jelenik meg, így módon a színház politikusságának vizsgálatakor a részvételi színházi formáknak – a társadalmi és közösségi színháznak, a színházi nevelési előadásnak – is a kutatás tárgyát kell képezniük. Ha pedig a politikán nem egy politikai álláspont színházi reprezentációját, egy adott probléma színrevitelét és a politikai hatalom alkotta szabályok ellenében tett állításokat, hanem

¹⁴ Jacques RANCIÈRE, *A felszabadult néző*, Műcsarnok, Budapest, 2011, 46.

¹⁵ LEHMANN, *i.m.*, 223.

¹⁶ KRISCFALUSI Beatrix, „Reprezentáció, politika, esztétika (avagy miért nem politikus a magyar színház?)”, *Alföld*, 2011/8, 81–93, 85.

¹⁷ KISS Gabriella, „A kisiklás tapasztalata (Gondolatok a politikus színházról és a színház politikusságáról)”, *Alföld*, 2007/2, 60–79.

¹⁸ KRISCFALUSI, *i.m.*, 85.

¹⁹ RANCIÈRE, *i.m.*, 10.



a közös gondolkodást, a közösség ügyeinek több szempontú megvitatását és a problémák kezelésének lehetséges formáinak a felmutatását értjük, akkor már ebből a szempontból is politikusnak tekinthetők a *MU*, a *kultúra szigete*-projekt előadásai.

A résztvevőkkel való közös munka kiindulópontját az a korábban ismertetett kérdés alkotta, hogy mit értenek kultúrán. A bemutatott előadások alapján a csoportok tagjai a kultúrára elsősorban mint viszonyrendszerre tekintenek: az *Ezüstlakodalom* és a *Hol a vége?* című produkciók a magánélet, a szerelem, a házasság, a szex és a generációkon átívelő viselkedésminták, míg a „*Magyarországnak tálentuma vagy*” és az *Asszony, sorsok* című előadások a hagyomány, a történelmi örökség és a társadalmi szerepek felől közelítették meg a felvetett témát.

A politikus színházra jellemzően mind a négy közösségi színházi előadásban konkrét aktuálpolitikai téma és dráma *helyett* hétköznapi konfliktusok, interakciók, nagy cselekvési (performatív) erővel bíró beszédaktusok és kommunikációs helyzetek, illetve társadalmi szerepek (nem/kor/társadalmi státusz) kerülnek feldolgozásra.²⁰

Az *Ezüstlakodalom* központi kérdése, hogy képesek vagyunk-e közösségekben, egymással együtt élni. Az előadás létrehozásában résztvevő XI. kerületi szépkorú lakosok a kérdést a házasság intézményén és az ahhoz fűződő egyéni elképzelések és társadalmi elvárások összeütköztetésén keresztül vizsgálják. Az alaphelyzetet egy baráti összejövétel adja, melyen ki nem mondott érzések, titkok, történetek kerülnek felszínre. A résztvevők talált történeteiket hol mikrofonba mondott önvallomások formájában, hol pedig megrendezett, színházi jelenetekben osztják meg a közönséggel, nyíltan beszélve szerelemről, házasságról, válásról, „szingliségről” és e témákon keresztül önmagukról, illetve az öregkorról.

Az inárcsiak *Hol a vége?* című előadása két társadalmi és kulturális miliőt ütköztet egy családtörténeten keresztül: egy múltbeli középparaszti és egy jelenkori polgári család értékrendje és viselkedési normatívái kerülnek

²⁰ Ld.: Diane CONRAD, „A »veszélyeztetettség« fiatalkori tapasztalatai: a társadalmi színház, mint participatív és performatív kutatási módszer”. HORVÁTH Kata (szerk.), *A dráma mint társadalmi kutatás*, L'Harmattan, Budapest, 2010, 64–80.



összetűzésbe. A paraszti családból származó apa ugyanolyan vaskalapos és konzervatív elveket vall, mint egykor nagyapja, aki nem adta áldását lánya frigyére. Az unoka most ugyanazon hiba elkövetése előtt áll, el akarja tiltani lányát a barátjától. Ellenpontként tűnnek fel az anyai-ági nagyszülők, akik a szabadszellemű, bizalmon és kompromisszumon alapuló nevelésben hisznek. A vita azonban olyan egyszerű és hétköznapi kérdés körül csúcsosodik ki, hogy a lány szeretne sportágot váltani, kosarazás helyett rúdtáncot akar tanulni a szabadidejében. A történet során többek között a fiatalkori nemi élet, az önállósodás és a felnőtté válás problémája merül fel.

Az *Asszonyok, sorsok* című tiszalúci előadásban – a többi csoporttal elentétben – fiatal civil résztvevők is szerepelnek, éppen ezért a központi téma a generációk közötti kommunikáció, az idősök és a fiatalok eltérő értékrendje, illetve a hagyományőrzés, a falusi identitás kérdése. A produkció kiindulópontját egy közös ügy, a lakóhely bemutatása adja, mely kapcsán azonnal kibontakozik egy vita a fiatalok és idősök között arról, hogy balladákat énekeljenek-e Tiszalúcról. Kompromisszumos megoldásként a ballada mellett egy popsláger is előadásra kerül. A faluhoz köthető énekek, novellák és versek révén társadalmi és nemi szerepek válnak beszéd- és vitatémává: különböző női szerepek kerülnek megjelenítésre, például a feleségé, akit ver a mihaszna ura; a lányé, aki családjá jóléte érdekében mást sem csinál, csak robotol egész életében; a nőé, aki szerelméért feláldozza magát és a furfangos asszonyé, aki különböző trükkökkel féken tartja urát. A résztvevők – idősök és fiatalok egyaránt – szkeccsszerű jelenetekben, hétköznapi helyzetekben – utcai beszélgetés, randevú, mesélés, kocsmai iszogatás keretében – ábrázolják az említett női sorsokat.

A celldömölki „*Magyaroszágnak talentuma vagyok*” című előadás pedig olyan szituációkkal operál, mint a kihallgatás, tüntetés, tévés vetélkedő show, családi ebéd. Az idősök aktív társadalmi és közösségi szerepet töltenek be az egyes jelenetekben: kiállnak a véleményükért, ápolják a magyar nyelvet, nyíltan beszélnek múltjukról és elhibázott döntéseikről.

Valamennyi produkcióban kiemelt szerepet kap a játszókor, hiszen az általuk felvetett, korosztályukra jellemző kérdéseket és konfliktusokat állítják a középpontba. Az *Ezüstlakodalomban* az öregkori szerelemről, az inárcsi előadásban a nemi életről, az *Asszonyok, sorsok*ban pedig a nemi



szerepekről folytatnak diskurzust az idős résztvevők a közönséggel vagy a fiatal résztvevőkkel megdöntve ezzel azt a társadalmi elképzelést, miszerint a két korosztálynak nincs miről beszélgetniük közös téma híján. A celldömölki produkció pedig az idősekre, mint a társadalom és a közösség aktív szereplőire irányítja a figyelmet, beemelve őket ezzel a láthatóság rendjébe. Az előadások tehát politikus cselekedettként a társadalmi tér és a láthatóság rendjének újrafelosztására törekednek.

A közösségi színház, ahogy Róbert Júlia írja, „legalább annyira szól arról a folyamatról, ahogyan az adott csoport színházi előadásig eljut, mint magáról az előadásról.”²¹ Politikus színházként nem a tehetséggonndozás, a színészképzés, a műalkotás, hanem a közösségfejlesztés igénye, a demokratikus formák hirdetése, a résztvevők aktivizálása az elsődleges cél. Szemben a részvételi színház más műfajaival, a közösségi színház elsősorban a projektben részt vevő civilek gondolkodásmódjában, attitűdjében, illetve közvetlen környezetükben kíván változást elérni. A *MU, a kultúra szigete*-projekt törekvése, hogy az idősek a projekt végezetével aktív szerepet vállaljanak közösségükben, lakóhelyük kultúrájának ápolásában, illetve hidat verjen a fiatalok és az öregek közé, elosztva mindkét fél sztereotip elképzelését arról, hogy nincs bennük – viselkedésükben, gondolkodásmódjukban – az „égvilágon” semmi közös. Az alábbi, egy idős és egy fiatal résztvevő nyilatkozatai is alátámaszthatják azt a felvetést, mely szerint a közösségi színház előadás valóban képes a kitűzött cél elérésére, a társadalmi tér újrafelosztására:

Nekem az egész programban az a meghatározó, hogy itt vannak a fiatalok, akiknek eddig csak az arcát ismertem: csak köszöntünk az utcán, és elmentünk egymás mellett. Itt kiderült számomra, hogy milyen pozitív emberek, kedvesek, ezért szívesen vagyunk itt velük. Lesem, figyelem a megszólalásaikat, hogyan fejezik ki magukat, mi érdekli őket. Az ő szójárásuk, szóhasználatuk már más, mint amit mi megszoktunk, ezért ez nagyon érdekes számomra.²²

²¹ RÓBERT, *i. m.*, 4.

²² WÁGNER JÓZSEFNÉ Erzsike nyilatkozata, ERŐS, *i. m.* 31.



Betekintést nyertünk abba az időszakba, amikor ők voltak fiatalok, sokat meséltek például a háborúról. Volt egy előítéletem arról, hogy az idősök életuntak és szomorúak, de itt mindenki vidám, rengeteget nevetünk.²³

Fontos, hogy mind a négy közösségi színházi előadás nem csupán felmutatja és megismétli a sokak számára ismerős helyzeteket, konfliktusokat, hanem a részvételi színházi formájával fórumot teremt a felmerülő kérdések megfogalmazására és érdemleges megvitatására is. A *Hol a vége?* az ARS²⁴-típusú előadásokra jellemzően a történet bevezetéseként felkészíti a közönséget az előadás kommunikációs helyzetére, hogy lesznek olyan részek, mikor a nézők véleményére kíváncsiak. Az előadás során három ponton történik nyitás a közönség felé, mindhárom alkalommal a résztvevők szerepben folytatnak párbeszédet a nézőkkel: először az ellentétes álláspontot képviselő apával és nagyapával folytathat vitát a közönség, akik a felmerülő érveket, vagy épp ellenérveket beépítik később a jelenetükbe. Második lehetőségként Zsuzsit kérdezhetik az egybegyűltek és próbálhatják rávenni, hogy álljon ki elhatározása mellett, vagy épp másítsa meg döntését. Végül az előadás lezárásként különböző gondolatokat fogalmazhatnak meg Zsuzsi nevében az apának címezve. A „*Magyaroszágnak talentuma vagyon*” a fórumszínház eszközét használja fel, hogy párbeszédbe lépjen a közönséggel. Egy mindenki számára ismerős helyzetet ajánlanak fel az alkotók: a lány a párjával hazalátogat szüleihez, akik rögtön azt a kérdést szegezik neki, hogy miért nem keltek még egybe. A nézők előtt két opció áll, vagy tanácsot adhatnak az egyik szereplőnek, vagy helyet is cserélhetnek vele, így egyaránt képviseltetve vannak az idős és fiatal korosztály érvei, ütközhetnek az eltérő értékrendek.

A résztvevő nézők felé történő nyitások egyik esetben sem egy konszenzuális, a többség által helyesnek vélt megoldás megtalálására törekednek, hanem sokkal inkább az egymással vetélkedő, vagy akár egymást kölcsönösen kizáró alternatívák, vélemények, tapasztalok felmutatására. Az *Ezüstlakodalomban*, ahol különböző vallomásokat hallunk idős

²³ OZSVÁTH Petra nyilatkozata, ERŐS, i.m. 33.

²⁴ A Résztvevő Színháza



emberektől az első szerelemük történetéről, csalódásaikról (például, hogy a férjét egy másik férfival találta ágyban), az egyedüllétről (hogy a hajadonság/aggastyánság lehet döntés is), a tönkrement házasságaikról, arról faggatják külön-külön a nézőket, hogy mi lehet a hosszú, a huszonöt évnyi házasság titka. A nézőtérén összegyűjtött ötleteket a játszóok végül a színpadon felsorolják, mely ugyancsak a sokszínűséget, a vélemények polemikusságát támasztják alá, hisz nem volt ritka az egymásnak ellentmondó ötletek felmerülése, például, hogy a hosszú házasság titka az őszinteség, míg ezzel szemben felmerült, hogy valójában nem kell mindent egymásnak elmondani. A *Hol a vége?* című előadás záró képében pedig a nézők lehetőséget kaptak, hogy megfogalmazzanak egy gondolatot, amelyet Zsuzsi az apjának mondhatna a találkozásukkor. Akárcsak az *Ezüstlakodalom*nál, itt is elhangoztak egymásnak ellentmondó gondolatok: „Utállak!”, „Fogadj el!”, „Állj mellém, kérlek”, „Ne szólj bele mindenbe!”.

A *MU, a kultúra szigete*-projekt előadásai alapján megállapíthatjuk, hogy a közösségi színház politikusságának legjellemzőbb ismertetőjegyei, hogy konkrét aktuálpolitikai téma *helyett* hétköznapi konfliktusok, helyzetek, interakciók, társadalmi szerepek kerülnek feldolgozásra. A középpontba állított – korábban alulreprezentált, vagy épp elhallgatott – problémák és korcsoportok által pedig a láthatóság rendjének, a társadalmi tér újrafelosztására törekszik. A műfaj lényegi elemét nem a létrejövő színházi előadás, hanem az azt megelőző munkafolyamat jelenti, mely során az elsődleges cél a résztvevők önszervezői, önkifejezői és kommunikációs képességeinek a fejlesztése, vagyis a demokratikus intézményforma alappilléreinek, az aktív állampolgári attitűdnek a hirdetése. A létrejövő előadásoknál sosem a színpadipárbeszéd, hanem a nézők és a résztvevők közt fellépő interakció a lényeges, mely során konszenzus helyett egy polemikus diskurzus megteremtése a cél, hiszen a részvételi színház, azon belül a közösségi színház sem az üzenetével, hanem a színházi esemény megtörténetével gyakorol hatást.



Felhasznált irodalom

- CONRAD, Diane: „A »veszélyeztetettség« fiatalkori tapasztalatai: a társadalmi színház, mint participatív és performatív kutatási módszer”. HORVÁTH Kata (szerk.): *A dráma mint társadalmi kutatás*, L'Harmattan, Budapest, 2010, 64–80.
- ERŐS Balázs (szerk.): *MU, a kultúra szigete*, MU Színház Egyesület, Budapest, 2016.
- HORVÁTH Kata – OBLATH Márton: *A performatív módszer, Dráma- és színház-alapú beavatkozások és kutatások a Kávában (öt részvételi színház kísérlet)*, Káva – Anblokk – Parforum, Budapest, 2015.
- KISS Gabriella: „A kisiklás tapasztalata (Gondolatok a politikus színházról és a színház politikusságáról)”, *Alföld*, 2007/2, 60–79.
- KRICSFALUSI Beatrix, „Reprezentáció, politika, esztétika (avagy miért nem politikus a magyar színház?)”, *Alföld*, 2011/8, 81–93.
- LEHMANN, Hans-Thies: *Poszt dramatikusszínház*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009. [KRICSFALUSI Beatrix, BERECS Zsuzsa, SCHEIN Gábor]
- RANCIÈRE, Jacques: *A felszabadult néző*, Műcsarnok, Budapest, 2011. [ERHARDT Miklós]
- RÓBERT Júlia: „Közösségi és részvételi? Közösségi vagy részvételi?”, *Színház*, 2017/2, 2–4.
- SCHULLER Gabriella: „Az öregedés színrevitele”, *Színház*, 2017/1, 4–6.

NŐI REPREZENTÁCIÓK A BÁBSZÍNPADON



VARGA NÓRA

Identitás-konstrukciók a kortárs magyar bábszínpadon

***A Sade márki 120 napja* című előadás genderszempontú elemzése¹**

„A báb tükröződése és metakommunikatív kommentárja
annak a társadalomnak, amelyben mozgatják.”²

Kutatásom során arra a kérdésre keresem a választ, hogy pontosan milyen módon jelennek meg a 2000-es évek elején a gender-reprezentáció formái a kortárs magyar bábszínpadon. A század elején számos olyan bábelőadás született Magyarországon, mely a társadalmi nemek szociális konstrukciójának folyamatára reflektált. Jelen tanulmány fókuszában a 2005 áprilisában bemutatott, Alföldi Róbert által rendezett *Sade márki 120 napja*³ című előadás áll. Kutatásom elméleti kiindulópontját Judith

¹ Jelen tanulmány egy nagyobb kutatás része, melyben a *Sade márki 120 napja* mellett további két előadást vizsgáltam gender-reprezentációs szempontból, a 2007-es *Kádár Kata revüt* (R:Tengely Gábor) és a 2006-os *Csárdáskirálynőt* (R:Peter Pashov, Zheni Pashova). A *Kádár Kata revüt* tárgyaló írás „és akik ma este önöknek magukról meséltek: a latin szépség! a hosszú combú démon! színbázunk ifjú üdvöskéje, az édi, a bédi, a cuki!” *Társadalmi nemek reprezentációja a Kádár Kata revü című előadásban* címmel jelenleg megjelenés alatt áll.

² Dina SHERZER, „Celebration in Popular Culture. Bowling Green”, Joel SHERZER (szerk.), *Humor and Comedy in Puppetry*, Bowling Green State U Popular P, Ohio, 1987, 2.

³ Az általam elemzett előadás szereposztása jelentősen eltér a bemutató szereposztásától, hiszen a Primadonna szerepét az általam tárgyalt előadásban Alföldi Róbert alakítja. Felvétel időpontja: 2006. február 12.

Perverz bábjáték kizárólag felnőtteknek. Korabeli dokumentumokból és Sade márki műveiből írta Vörös Róbert, Szereplők: Sade márki: Kaszás Gergő, Primadonna: Alföldi



Butler gender-performativitás fogalma, illetve annak kortárs értelmezései képezik, mely terminus jelentésével Butler több művében is visszatérően foglalkozik, ezek közül az egyik első az 1990-ben publikált *Gender Trouble*. A fogalom mindenekelőtt arra utal, hogy a társadalmi nemek a társas interakciók során végrehajtott performatív aktusok által jönnek létre, vagyis előzetesen nem adottak. Minthogy ezen interakciók a társadalom mindenkori diszkurzív és intézményes normatív meghatározásai alá esnek, ezért a társadalmi nemek jelentése – vagyis a foucault-i értelemben vett politikai és hatalmi mezőn belüli cselekvésorientáló és identitásalakító szerepe – társadalomtörténetileg változik.

Ahogy a hagyományos értelemben vett színházi előadás, úgy természetesen a bábelőadás is folyamatosan reflektál korának politikai, társadalmi folyamataira. Fontos kiemelni ugyanakkor, hogy a bábszínházban megjelenő báb a befogadói tudat szempontjából speciális, dialektikusan strukturált ontológiai státusszal rendelkezik. Dialektikus viszonyon Yvonne Sherratt nyomán olyan szerkezetet értek, amelyben két egymással ellentétben álló pólus egymás által kölcsönösen konstitutíve meghatározott, klasszikus példája ennek a hegeli úr-szolga viszony.⁴ A báb a befogadói tudatban egyszerre jelenik meg mint eleven és élettelen, e polarítások azonban nem kizárják, hanem éppen hogy felerősítik egymást. Ezen jellemzője okán a báb kiemelten alkalmas szociális konvenciók elidegenített ábrázolására és kritikájára. Judith Butler az *Undoing Gender* című művében így írja le a társadalmi nemek működését:

A gender az a mechanizmus, amely létrehozza és természetesként állítja be a férfiség és a nőiség fogalmát, ugyanakkor éppen a gender szolgálhat azzal az apparátussal is, amellyel ezen fogalmak dekonstruálhatók és megfoszthatók a természetességüktől.⁵

Róbert, Püspök: Czipott Gábor, Elnök úr: Csajághy Béla, Kegyelmes úr: Gyurkó Henrik, Lány: Ellinger Edina, Pribékek: Ács Norbert, Schneider Jankó, Kemény István, Teszárek Csaba, díszlet és báb: Boráros Szilárd, jelmez: Bartha Andrea, Asszisztensek: Gáspár Anna, Kalmár Éva, Vári-Nagy Nóra, Rendező: Alföldi Róbert, bemutató: 2005.04.04.

⁴ Yvonne SHERRATT, *Adorno's Positive Dialectic*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, 128.

⁵ Judith BUTLER, *Undoing Gender*, Routledge, New York, 2004, 42.



Ahogy arra már a szakirodalomban többek között Lauren Hobbs Sexton is rámutatott, a báb képes a gender-kódok hiperbolikus használatával, paródiájával, főként pedig materialitásával a társadalmi nemek performativitásának érzékeny bemutatására.⁶

Lévén, hogy a tanulmányban a fentebb említett előadás elemzésének teoretikus hátterét és kérdésfeltevését hagyományosan a társadalomtudományok részeként meghatározott társadalmi nemek kutatása (gender studies) jelenti, felmerülhet a kérdés, hogy mennyiben adekvát műalkotások értelmezésekor társadalomtudományi szempontrendszer érvényesíteni. Nem sérti-e a műalkotások Kant után klasszikus értelemben vett autonómia-, vagyis öntörvényadási igényét, ha egy előzetesen meghatározott fogalmi apparátussal közelítünk hozzájuk; egyáltalán, hogyan írható le az esztétikai szféra és a társadalmi kontextus közötti viszony; milyen szerepet játszik az esztétikai tapasztalás az emberi kognícióban?⁷ Ezen kérdések beható tárgyalása bőven kimerítené jelen tanulmány kereteit, fontosnak tartom ugyanakkor megjegyezni, hogy jelen esetben egy jól körülhatárolható és egyre nagyobb teret nyerő kultúratudományi tradícióhoz kapcsolódom. A műalkotások gender-szemponthú elemzésének relevanciájáról számos

⁶ Vö. „Through their blatant use of gender codes and possible parodic expressions of these codes, puppets are extremely useful tools in understanding the construction and performance of gender. Moreover they can provide physical bodies wherein artists and audiences can experiment with the boundaries of gender representations.” – Lauren HOBBS SEXTON, *Selected Perspectives on the Puppetry of Theodora Skipitares*, The University of Georgia, Georgia, 2007, 20.

⁷ Nem a gender-tudomány és a feminizmus az első olyan paradigma, mely kritikával viszonyul a kanti esztétika érdek nélküli tetszésen alapuló, ilyen tekintetben az esztétikai tapasztalást más megismerési fakultásoktól világosan elkülönítő művészetképéhez. – Immanuel KANT, *Az ítélelőerő kritikája*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1979, 40–107. – Már Hegel is az abszolútum önmegismerési formájaként tekintett a művészetre, vagyis egy kultúrában megjelenő racionalitásforma manifesztációjaként, még ha ez a manifesztáció nem is éri el a filozófiai-fogalmi megismerés világosságát. A XX. század részint éppen Hegelen és Marxon iskolázott gondolkodóinak egy része határozottan elutasította az esztétikai szférának a szociokulturális kontextusától való elválasztását (vö. pl. Walter Benjamin, Herbert Marcuse). Elterjed a politikai/gazdasági és kulturális elit különválásával létrejövő zárt kulturális világ által működtetett kultúra képe, melyet az elit által létrehozott intézményrendszereken keresztül működtetnek. – Pierre BOURDIEU, *A művészet szabályai*, Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, Budapest, 2013.



tanulmány született az elmúlt évtizedekben nemcsak a színháztudományon belül,⁸ ennek belátásához elég csak a képzőművészet paradigmaváltását tárgyaló feminista kritika térnyerését sürgető Linda Nochlinra vagy Griselda Pollockra gondolnunk,⁹ de a filmművészet területén is kiemelkedő művek születtek, például Laura Mulvey írása a tárgyiasító tekintetről.¹⁰ Ezen tanulmányok célja, (1) hogy a műalkotások értelmezésén keresztül leleplezzék a társadalmi nemek konstruáltságát; (2) hogy rávilágítsanak a fallogocentrikus kulturális elnyomás működésére, kérdésként fogalmazzák meg például, hogy miért olyan kevés a női művész a művészettörténetben; (3) harmadrészt pedig igyekeznek változtatni a patriarchális hatalmi renden, így kritikával illetik a műalkotásokban évszázadokon keresztül domináló férfi-tekintet által történő tárgyiasítást, kitüntetetten pedig a női test tárgyiasítását.¹¹

Az elmúlt évtizedekben azonban nem csupán a színháztudományi reflexió oldaláról figyelhető meg érzékenység a műalkotás társadalmi és kulturális kontextusa iránt.¹² Ez az igény mind az emberszínházi, mind a bábszínházi alkotókban megfogalmazódott. Így a 2000-es évektől kezdve tendenciózan születtek olyan előadások, amelyek valamilyen, addig a láthatóság rendjén kívül eső társadalmi csoporttal foglalkoztak,¹³

⁸ Vö. pl. MARVIN CARLSON, „Theatre Audiences and the Reading of Performance”, Thomas POSTLEWAIT – BRUCE A. MCCONACHIE (szerk.), *Interpreting the Theatrical Past*, University of Iowa Press, Iowa City, 1989, 82–98. – SUSAN BENNETT, „Decomposing History (Why Are There So Few Women in Theatre History?)”, W. B. WORTHEN – PETER HOLLAND (szerk.), *Theorizing Practice. Redefining Theatre History*, Palgrave Macmillan, London, New York, 2003, 71–87.

⁹ LINDA NOCHLIN, *Women, Art and Power, and Other Essays*, Harper and Row, New York, 1988. – GRISelda POLLOCK, *Vision and Difference*, Routledge, New York, 1988.

¹⁰ Vö. pl. MOLLY HASKELL, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in The Movies*, Penguin Books, Harmondsworth, 1974. – LAURA MULVEY, „A vizuális élvezet és az elbeszélő film”, *Metropolis*, 2000/4, 12–23.

¹¹ CAROLYN KORSMEYER, *Gender and Aesthetics*, Routledge, New York, London, 2004.

¹² Vö. KRISZTALUSI BEATRIX, „Reprezentáció – esztétika – politika, avagy miért nem politikus a magyar színház?”, *Alföld*, 2011/8, 81–93.

¹³ „A politikai vagy irodalmi szövegek a valóságban hatnak. Nemcsak a beszéd- és cselekvésmódokat határozzák meg, hanem az érzékelhető intenzitás rendszereit is. Kirajzolják a láthatóság térképeit, a látható és a kimondható közötti pályákat, a létmódok,



erre kitűnő és nagyon aktuális példát jelentenek az emberi test időskori leépülését és a nyugdíjas kori elmagányosodást nyomon követő bábszínházi előadások,¹⁴ a Ciróka Bábszínház *Gabi és a repülő nagypapa*¹⁵, a Vaskakas Bábszínház által bemutatott *Az időnk rövid története*¹⁶, illetve szintén a Vaskakasban futó *Az új nagy*¹⁷, a Budapest Bábszínház *Gengszter nagy* című előadása¹⁸, vagy az ESZME és a Manna közös produkciója, a *Rosalie elmegy meghalni*¹⁹. Hasonló tendencia figyelhető meg a társadalmi nemek bábszínpadai reprezentációját illetően a 2000-es évek elejétől, jelen tanulmány pedig épp az ezen előadásokban megjelenő gender-reprezentációs formákat tárgyalja, illetve rendszerezi.

A tágabb kutatás során vizsgált előadások másik közös jellemzője, hogy felnőtteknek készültek, amely tekintve a mai magyar bábjátást, fontos elköteleződésnek bizonyult a felnőtt bábjátás felé. A magyar bábszínház nehezen tudja leküzdeni a szocializmus alatt rákényszerített gyerekműfaj-címét. A bábszínház infantilizálódásának, vagyis annak, hogy az eredetileg felnőtteknek szóló műfaj csak gyerekeknek szóló művészeti ágga minősítettett fő okait kultúrpolitikai döntések sorozatában kereshetjük.

a tevékenységi módok és a kimondás módjai közötti összefüggéseket.” Jacques RANCIÈRE, *Esthetika és politika*, Műcsarnok Nonprofit Kft., Budapest, 2013, 41.

¹⁴ A jelenség tendenciózusságára Antal-Bacsó Borbála a 2016.11.12-én a SZITU KONF – Színháztudományi Konferencián elhangzott *Idős hölgyek bábszínpadon* című előadásában mutatott rá. SZITU KONF, Eötvös Collegium, 2016.11.11–12.

¹⁵ Rendezte: Kuthy Ágnes, tervező: Mátravölgyi Ákos, Ulf Stark meséjéből színpadra írta: Gimesi Dóra, zeneszerző: Darvas Benedek, játsszák: Krucsó Júlia Rita, Apró Ernő, Szabó Balázs, Fülöp József, bemutató: 2011.03.05.

¹⁶ Rendezte és tervezte: Hoffer Károly, író: Gimesi Dóra, zeneszerző: Teszárek Csaba, rendezőasszisztens: Rigó Anna, játsszák: Andrusko Marcella, Pallai Mara, Szolár Tibor, Teszárek Csaba, bemutató: 2016.02.12.

¹⁷ Rendezte: Kuthy Ágnes, tervezte: Bartal Kiss Rita, írta: Markó Róbert, zeneszerző: Rab Viki, játsszák: Főglein Fruzsina, Ragán Edit, Ujvári Janka, bemutató: 2015.10.04.

¹⁸ Rendezte, tervezte: Hoffer Károly, író: David Walliams, bábszínpadai adaptáció: Gimesi Dóra, zene: Pirisi László, koreográfia: Szöllősi András, asszisztens: Rigó Anna, játsszák: Szolár Tibor, Blasek Gyöngyi, Ellinger Edina, Ács Norbet, Juhász Ibolya, Pethő Gergő, Teszárek Csaba, Wagner-Puskás Péter, bemutató: 2016.10.02.

¹⁹ Rendezte, a szöveget fordította: Szilágyi Bálint, játsszák: Nagypál Gábor, Spilák Lajos, bemutató: 2016.06.16.



Az állami vezetés a gyerekközönséget három csoportra osztotta korosztály szerint, az óvodásoknak bábszínház „jár”,²⁰ Úttörő Színház a kisiskolásoknak, illetve Ifjúsági Színház a felső tagozatosoknak.²¹

Összegezve tehát tanulmányom hipotézisei az alábbiak: (1) a bábszínház és a bábszínházi forma tárgyiságánál, stilizáltságánál és megalkotottságánál fogva kiemelten alkalmas a társadalmi nemek konstruáltságát alátámasztó szociális konvenciók ábrázolására. (2) Az általam elemzett előadás, a *Sade márki 120 napja* problematizálja a magyar társadalom gender-kérdéshez való viszonyát, rámutat a heteronormatív, patriarchális rend működési mechanizmusaira, ironizálja azokat és megkérdőjelezi azok működőképességét. (3) Ez az előadás beleilleszkedik a 2000-es évek elején újraindult magyar bábszínházi trendbe, amelyet a bábjáték gyerekműfajként való besorolásával való szembeszállás, illetve a társadalmi nemek és a szexualitás bábszínpadai problematizálása jellemez. Az eredeti kutatás, melynek jelen tanulmány részét képezi három 2000-es évek elején rendezett előadást vizsgál, a *Sade márki 120 napján* kívül a 2006 februárjában Peter Pashov és Zheni Pashova által színpadra állított *Csárdáskirálynőt*,²² illetve a 2007-es, Tengely Gábor nevéhez fűződő *Kádár Kata revüt*.²³ A téma bábszínpadai megjelenésének tendenciózusságát bizonyítják továbbá a Veres András

²⁰ A kutatás következő iránya lehet az általam tárgyalt tendencia viszonyának vizsgálata a 60-as években az Állami Bábszínházból elindult Szilágyi Dezső-féle esztétikához. Tézisem szerint a Szilágyi-féle esztétika hatástörténeteiként tekinthetünk ezekre az előadásokra. A budapesti bábjátékszáz államosítása két ütemben történt, míg az első, az 1948-ban a Mesebarlang Nemzeti Vállalattá való átnevezése még csak névleges államosítás volt, addig 1949. szeptember 1-én megtörtént a valódi államosítás, létrejött az Állami Bábszínház, amely a kormánypárt (Magyar Dolgozók Pártja) utasítására kizárólag óvodásokat hivatott kiszolgálni.

²¹ BALOGH Géza, *A bábjáték Magyarországon, A Mesebarlangtól a Budapest Bábszínházig*, Vince Kiadó, Budapest, 2010, 47–58.

²² Játsszák: Halasi Bea, Jáger András, Kocsis Rozi, Mákszem Lenke, Pethő Gergő, Rab Viki, Szúkenyik Tamás, Varga Anita, tervezte: Diana Uzunova, rendezte Peter Pashov, Zheni Pashova, bemutató: 2006.02.19. A felvétel időpontja: 2006. február 19.

²³ Játsszák: Kocsis Rozi, Rab Viki, Mákszem Lenke, Halas Bea, Ragán Edit, Varga Anita, Sz. Nagy Mária, Jáger András, Pethő Gergő, Szúkenyik Tamás, dramaturg: Gimesi Dóra, tervező: Boráros Szilárd, zene: Rab Viki, koreográfus: Nemes Zsófia, rendező: Tengely Gábor, bemutató: 2007.05. A felvétel időpontja: 2007. május 23–24.



rendezte *Bitódalok*, a Tengely Gábor rendezte *Az iglic*, a Csizmadia Tibor által rendezett *Trisztán és Izolda*, az Alföldi Róbert rendezte *A tavasz ébredése*, a *Kabaré*, vagy a Lázár Helga rendezte *Gyátsztánc*.²⁴

Mit jelent a bábszínházi formanyelv a mai magyar bábszínházban?

Bár jelen tanulmánynak nem a báb ontológiai státuszának a meghatározása a fő témája, mégis fontos megfogalmazni, miképp közelíthető meg a kortárs bábszínház fogalmi definíciója. Az írás egy olyan előadást vizsgál, mely nem evidensen sorolható a bábszínház hagyományos meghatározása alá. Az OSZMI 2016.10.21-én megrendezett bábos konferenciáján széleskörűen megfogalmazódott a belátás, hogy a magyar bábelméleti terminológia nemcsak hiányos, de nem is alkalmazkodott a kortárs európai és magyar bábjátszás újabb kori fordulataihoz.²⁵ A következőkben célom egy egy olyan definíciós kísérlettel előállni, mely a lengyel, az amerikai és a brit bábelméleti szakirodalomra támaszkodva a kortárs magyar bábszínház, így a jelen tanulmányban tárgyalt előadás szempontjából is adekvát lehet.

A színház mindig előszeretettel keverte a különféle színházi műfajok eszközkészletét: Penny Francis részletesen tárgyalja, hogy milyen módon alkalmazza a bábszínház tradicionális kódjait az emberszínház hús-vér színészekén, ide sorolva például a színészi test bábuként való kitettségét és

²⁴ Szilágyi nem írta le saját elképzeléseit egy összegző munkában, de esztétikai írásainak kéziratait megszámoztta, ebből következtethetünk arra, hogy szerette volna megjelentetni őket. A Szilágyi-féle bábesztétika deklaráltan a moszkvai Központi Állami Bábszínház vezetője, Szergej Obrascov bábesztétikáját vette mintaképül, ehhez képest pozicionálta saját elképzeléseit. A '60-as években megalapította a Kísérleti Stúdiót, amely a bábszínész-képzés résztvevőiből, néhány tapasztaltabb színészből, a színház rendezőiből állt. Az Állami Bábszínház stúdiószínpadán dolgoztak, ebből kifolyólag előadhattak olyan műveket, amelyeket csak kivételes esetben lehetett, így például Beckett- vagy Mrożek-műveket. A témáról bővebben lásd: BALOGH Géza, *A bábjáték...*, i. m., BALOGH Géza, „A magyar bábszínház és a politika a 20. században”, BÁB-TÁR, XIII (2012), 35–37. – SZILÁGYI Dezső, „Zene és bábszínpad”, SZILÁGYI Dezső – BREUER János – PASSUTH Krisztina (szerk.), *Zene és bábszínpad*, Zeneműkiadó, Budapest, 1971. – SZILÁGYI Dezső, „A plasztikai elem szerepe a bábszínházban”, TARBAY Ede (szerk.), *Bábesztétikai szöveggyűjtemény*, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1979.

²⁵ Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Báb és vizualitás konferencia, Bajor Gizi Színészmúzeum, 2016. október 21.



mozgását is.²⁶ Az általam alkalmazott bábszínház-definíció a kortárs bábel-mélet legáltalánosabban elfogadott teóriáinak ötvözete, és a bábművészetet a színházművészet azon alfajának tekinti, amely beszélő és mozgó, egy külső mozgató által átruházott vokális és fizikai tulajdonságokat átvevő, ideiglenesen összpontosító tárgyakat léptet színre. A mozgató és a bábu közötti viszony dinamikus, ezen viszony folyamatos feszültségéből alakul ki a szemiotikai és esztétikai jelentés, ahogy arra Henryk Jurkowski is rámutat 1988-as *Aspects of Puppet Theatre* című könyvében.²⁷ A bábszínház körébe sorolom a maszkokat, a tárgyjátékokat és a testet transzformáló jelmezeket, hiszen a maszk denaturalizálja, természetellenessé teszi a testet, mivel idegen tárgyat visz a néző és a színész közé.²⁸ Az idegen és élő test közötti feszültség pedig a kortárs bábesztétikák alapja, ahogyan az is kiemelt jelentőséggel bír, hogy nem csak arcot fedő maszkok léteznek, hiszen hasonló szerepet tölt be az ún. boudmask (a továbbiakban: testmaszk) is, amikor a bábos a saját testét alakítja át, tárgyasítja a test átformálásával, vagy egyszerűen testének bizonyos részét transzformálja – ezek az általam vizsgált előadásban is megtalálhatók.²⁹

Ahogy arra (főként a tárgyjáték kapcsán) Jurkowski is utal, a bábszínház a befogadói tudatban képződik meg; ezt a folyamatot hívja ő opalizációnak (*opalization*), vagyis azt az aktust, melynek során a befogadó a bábót a mozgás hatására élőnek látja. Ez a befogadói tapasztalat azonban újra és újra felülíródik, hiszen a báb materialitása időnként hangsúlyossá válik, ebben az esetben pedig a néző ismét tárgynak látja a bábót.³⁰ Az ebből fakadó feszültség közben viszont a szerep, amelyet a báb hivatott reprezentálni,

²⁶ Penny FRANCIS, *Puppetry: A Reader in Theatre Practice*, Palgrave, New York, 2011.

²⁷ Henryk JURKOWSKI, „The Sign Systems of Puppetry”, Uő, *Aspects of Puppet Theatre*, Palgrave Macmillan, New York, 1988, 90–113.

²⁸ Patrice PAVIS, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, University of Toronto Press, Buffalo, 1998, 202. – Patrice PAVIS, *Színházi szótár*, L'Harmattan, Budapest, 2006.

²⁹ John BELL, „Puppets, Masks, and Performing Objects at the End of the Century”, Uő (szerk.), *Puppets, Masks, and Performing Objects*, The MIT Press, Cambridge, 1999, 5–17.

³⁰ Henryk JURKOWSKI, *The Sign Systems...*, i.m., 109.



óhatatlanul is tárgyasul mozgatója által,³¹ ez a tárgyasulás, a test mint-egy tárgyként való kezelése pedig lehetővé teszi számomra, hogy bábos formanyelvként tekintsek az emberi testek tárgyként való felmutatására is. A tanulmány által tárgyalt bábelőadásban számos olyan vizuális megoldást láthatunk, amely alapvetően (az imént bemutatott bábdefiníciókon alapuló) bábos technikákból áll, ezek a vizuális elemek pedig kiválóan elemezhetők a társadalmi nemek megjelenésének szempontjából.

A dolgozat elméleti kerete: a társadalmi nemek kutatása (gender studies)

A dolgozat elméleti keretrendszerét a kortárs bábelméleteken kívül a társadalmi nemek elmélete határozza meg. A gender-elmélet növekvő népszerűsége ellenére a társadalmi nemek és a bábszínház kapcsolatát tárgyaló tanulmányok száma továbbra is alacsony, ennek következtében kutatásom során főleg a feminista kritika és fenomenológia, illetve különböző társ-művészetek és művészetelméletek szövegeit használtam.

Butler elmélete szerint a társadalmi nemek performatív aktusok nyomán konstruálódnak, amelyek ismétlései minden korábbi gender-konstrukciónak.³² Butler filozófiáját azon feminista irányzatokkal szemben fogalmazta meg, melyek nem számoltak le a férfi és női nem közötti bináris oppozícióval.³³ Ahogy Joó Mária fogalmaz:

A kilencvenes évektől Foucault, Butler és a dekonstrukció terjedő népszerűsége nyomán egyre inkább a nemi identitás, a szexualitás diszkurzív konstruáltságának felfogása kezdett dominálni: a test mint írható felület, szöveg, illetve a normák testi beíródása (bodily inscriptions),

³¹ GODA Móni, *A báb-lét alakzatai, A báb egzisztenciális hovatartozásának problémájához*, kézirat, 2015.

³² Az idézet (citing) fogalma a 2005-ös *Jelentős testek* fordításban „cítálhatósággént” szerepel, vö. Judith BUTLER, *Jelentős testek. A „szexus” diszkurzív korlátairól*, Új Mandátum, Budapest, 2005. – illetve erről Joó Mária, „A feminista elmélet és a (női) test”, *Magyar Filozófiai Szemle*, 2010/2, 64–80.

³³ Érdemes ezzel összevetni azon feminista test-filozófiákat, melyek a butleri és bordói (ún. posztstrukturalista-diszkurzív) iránnyal szemben, egy más- fenomenológiai irányt képviselnek, pl. Iris Young. Vö. erről Joó Mária, *i.m.*



reprezentációja vált a kutatás fő irányává. [A fenomenológiai kutatástól távol került] a test egyértelműen társadalmi konstruáltságát valló posztmodern, konstruktivista feminizmus, amely erősen támaszkodik a pszichoanalitikus elméletekre.³⁴

A gender-performativitás, mely az austini nyelvelmélet performativitás-fogalmára épül,³⁵ az a folyamat, amely során az egyén társadalmi normák stilizált utánzásával időről időre megkonstruálja saját identitását, ezeket hívja Butler performatív aktusoknak.³⁶ A butleri konstruáltság nemcsak a folyamatra érendő, sokkal inkább magára a nemiség materiájára, elméletében a nemi diskurzusok építik fel a társadalmi nemileg meghatározott testet.

A „szexus” kategóriája születése pillanatától normatív; Foucault ezt nevezte „regulatív ideá”-nak. Ebben az értelemben tehát a „szexus” nemcsak normaként funkcionál, hanem egy olyan szabályozó gyakorlat része is egyben, amely létrehozza az önmaga által szabályozott testeket, azaz aminek a szabályozó ereje egyfajta produktív hatalomként jelenik meg – az általa létrehozott, körbehatárolt, forgalomban tartott és differenciált testeket ellenőrző hatalomként. [...] a testek sohasem felelnek meg teljes egészében az őket kikényszerítő normáknak. Valójában éppen ezek az instabilitások, a folyamat kiváltotta ismétlődő testet öltés lehetősége az, ami kijelöli egyúttal azt a mezőt, amelyben a szabályozó törvény ereje önmaga ellen fordítható, hogy azután olyan reartikulációkat hozzon létre, melyek pontosan e regulatív törvény hegemonikus erejét kérdőjelezhetik meg.³⁷

A bábok fizikai megalkotottságuknál fogva kiválóan alkalmasak a társadalmi nemek konstruáltságának megjelenítésére. A testiséget elidegenítve láttatják, ami tudatosítja a befogadóban a társadalmi nemekhez kötődő

³⁴ A test-filozófiák fenomenológiai és posztstrukturális elkülönítését Joó Mária elmélete alapján alkalmazom Vö.: Joó Mária, *i.m.*

³⁵ John L. AUSTIN, *Tetten ért szavak*, Akadémiai, Budapest, 1990.

³⁶ Judith BUTLER, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York, 1990, 140.

³⁷ Judith BUTLER, *Jelentős testek...*, *i.m.*, 15–16.



sztereotípiák sematikusságát, természetellenességében mutatják be azt, amit az emberi test esetében eleve adottnak tekintünk.³⁸ Ezen leleplező erejük folytán egyes bábelőadások a (társadalmi) nemeket felforgató akuszként értelmezhetők. Judith Butler klasszikus, a jelenséget bizonyító példája a transzvesztita nő/férfi megjelenése, mely felfedi a társadalmi nemek önkényességét és esetlegességét. A gender sohasem leválasztható az uralkodó politikai-hatalmi diskurzusról. A hatalom mindig a társadalmi nemeket konstruáló szociális viszonyrendszeren keresztül artikulálódik, így a gender nem önmagában, hanem a faj és az osztály kategóriájával interszekcionalitásban értelmezhető.³⁹

Butler elméletére alapozva több műelemzés született, melyek a társadalmi nemek reprezentációját vizsgálják irodalmi, filmes és színházi alkotásokban. Ezeket hívom segítségül elemzési szempontjaim kialakításánál. Laura Colmenero *The social construction of gender as presented in popular fiction* című tanulmányában⁴⁰ hat kategóriába sorolja az általa elemzett populáris irodalmi művekben megtalálható társadalmi nemek megjelenítésének formáit. Ezek a szempontok főként a szereplőknek a domináns hatalmi diskurzusban betöltött pozícióját írják le. Ilyen kategória a társadalmi pozíció (alárendelt vagy domináns), az emberi kapcsolatok, a foglalkozás (és ennek társadalmi megbecsültsége), a karakter tekintélye (munkahelyén, illetve a magánéletében), a világszemlélet, valamint a fizikai megjelenés. Colmenero kutatása során azt vizsgálta, hogy az általa elemzett regényekben milyen módon jelennek meg a hagyományos nemi sztereotípiák. Elemzésem során kiindulópontként tekintettem a colmenerói

³⁸ Lauren HOBBS SEXTON, *Selected...*, i.m., 19–20. – „A társadalmi nemi kódok kirívó és parodisztikus alkalmazásán keresztül a bábok kiválóképp alkalmasak a performansz, [performativitás] és gender konstruáltságának megértésére, [megértetésére].” HOBBS SEXTON, *Selected...*, i.m., 20. Bár Butler hangsúlyozza, hogy a biológiai nem is társadalmilag konstruált képződmény, illetve, hogy az egyén nemisége nem eleve adott, azt is kiemeli, hogy a szigorú heteronormatív rendszer rugalmatlan működése miatt mégis eleve adott a nem, csak ez a szociokulturális kontextus következménye, ez a szexus.

³⁹ Joan Wallach SCOTT, *Gender and the Politics of History*, Columbia University Press, New York, 1999.

⁴⁰ Laura E. COLMENERO, *The social construction of gender as presented in popular fiction*, South Dakota State University, Brookings, 1999.



kategóriákra, különösen a hatalmi viszonyok ábrázolását illetően, később viszont jelentősen eltértem a főként heteronormatív jegyekre koncentrálnó tanulmánytól. A bábelőadásokban megjelenő gender-reprezentációs szempontok kialakításánál többek között Alisa Solomon „Re-Dressing the Canon” című művére támaszkodtam, amely a társadalmi nemek színpadi megjelenítésén keresztül vizsgálja egy-egy korszak gender-szemléletét.⁴¹ Solomon részletesen elemzi az ellenkező nem sztereotip attribútumaival felöltöztetett színészi test ironikus és metaforikus működését, annak hatalmi relevanciáját, illetve hogy a szöveg és a látvány hogyan konfrontálódik egymással. Tanulmányában kiemeli, hogy a *cross-dressing* is egy szigorúan meghatározott normarendszer mentén működött, mely mindig a *status quo*-nak megfelelő üzenetet hordozta.

A társadalmi nemek megjelenésének kategorizálása a reprezentáció formája szerint

Jelen fejezetben a különböző (báb)színházi vizuális, akusztikai és textuális elemeket vizsgálom gender szempontból. Összesen négy kategóriát különböztetek meg: (1) a báb (babák, tárgyjátékok, protézis jellegű bábok), (2) a testmaszk és a jelmezek, (3) a térszerkezet és a díszlet, (4) illetve a textus. Ezen kategóriák segítségével igyekszem átlátható analízist adni az előadásnak.

(1) A bábhasználat terén a *Sade márki 120 napja* nagyon változatos, jelentős szereppel bírnak a bábelőadásban a protézis-jellegű bábok. Azokat a felnagyított testrészeket nevezem így, amelyeket vagy felcsatolnak a történet szerinti tulajdonosára, vagy vizuálisan úgy rendeznek el a térben, hogy egyértelmű legyen, melyik karakter testének kiegészítéseként funkcionál. Amint a Primadonnát alakító Alföldi Róbert megjelenik a tükröt formázó színpadnyílásban, elegánsan előre dobja két gigantikus, meztelen mellét (amelyek tökéletesen illeszkednek a tükör alsó csigavonalára), mintegy szó szerintivé téve a „mellbedobással” kifejezésünket. Ebben a heteronormatív világrend ellen szót emelő történetben a Primadonna, aki a vágy

⁴¹ Alisa SOLOMON, *Re-Dressing the Canon, Essays on theater and gender*, Routledge, London, 1977.



fokozójaként funkcionál, egy női ruhába öltözött férfi, akinek gigantikus mellei nemcsak saját konstruáltságát jelzik, hanem alapvetően a nemekét. A felnagyított nemi jelleg, amely közvetlenül utal a popkultúrában megjelenő tárgyiasított nőalakra, egyben ironizálja a társadalom nőkkel szembeni elvárását. A sztereotip női ruhába bujtatott, női ékszerekkel és sminkkel feldíszített férfi test, ahogyan Judith Butler is írja, „tükrözi a mindennapi szerepalakításokat, a heteroszexuális értelemben ideálisnak vett nemek performatív előadásának természetessé tételének eszközeit, s mivel felfedi ezt a folyamatot, aláássa hatalmukat.”⁴² A protézis jellegű bábok azt is hangsúlyozzák a Primadonna esetében, hogy nem láthatjuk a testét, a *transgendered body* mintegy rejtve marad a nézők előtt. Az előadás folyamán később több óriástartest része is feltűnik még, viszont ezek már nem fent, a Primadonna szintjén, hanem a színpad alsó, hátsó részében. Az egyik a Primadonna fenéke, amely egy vacsora alatt kerül a színre, hogy biztosítsa az ünnepi (házassági) lakomára a „szarhurkákat”. Egy másik alkalommal Sade gigantikus péniszét elégit ki manuálisan, két hatalmas kézzel. A jelenetben a lányokat hívja, majd miután egy nő/lány (életnagyságú bunraku-báb) kudarcot vall, megfogalmazza, hogy hiábavaló minden próbálkozás, mert a férfiak képesek a legnagyobb örömet okozni manuálisan egy férfinak, majd kielégíti Sade márkít. A jelenet közben Sade hátradől, így szinte csak a primadonna hatalmas kezei, a Primadonna mozgása a kerete mögül (fent), illetve Sade péniszé látszódik, a néző pedig elbizonytalanodik, hogy Sade vagy a Primadonna péniszét látja-e tulajdonképpen, s ezáltal ismét felfedik a transznemű test egy aspektusát. A Primadonna értelmezhető *drag queen*-ként, olyan (bináris nemek rendszerében értett) férfiként, aki nőnek öltözik, hogy így szórakoztassa közönségét, vagy transz nőként, tehát olyan nőként, akit születésekor férfinak „osztottak be”, mégis nőként identifikálja magát.⁴³ Ugyanígy nem jelenik meg, csak majd az előadásnak

⁴² Judith BUTLER, *Jelentős testek...*, i.m., 218–219.

⁴³ Felmerülhet a szereplő transzfemininsége is, hiszen ez az a kategória, amelyet a születéskor férfinak bélyegzett emberek leírására használják, ám teljesen idegenek a férfi identitástól, de nem tudnak azonosulni a bináris gender-felfogás nőképevel sem, viszont a Primadonna szövetségserűen mindig nőként, lányként hivatkozik saját magára, ebből arra következtek, hogy annak, hogy saját magát nőként látja kiemelt jelentősége van.



egy későbbi pontján, a hatalmasságok (Elnök, Püspök, Kegyelmes úr) teste. Az előadás elején ezeket a szereplőket fejre rögzíthető bábfejekkel játsszák, az öreg, gazdájuk által már gyakorlatilag irányíthatatlan testeket nem látjuk, csak a rekamié mögül leskelődő, vagy köpenyük mögé rejtőző urakat. Az idős test megjelenítésének hiánya működhet a láthatóság rendjén kívül eső test metaforájaként is. A *Sade* egészalakos bunraku bábjai miközben kísértetiesen hasonlítanak egymásra, nem rendelkeznek egyéni személyiségjegyekkel. Ennek ellenére elkülönülnek, nem túlzottan, csak egészen minimálisan, miközben az úgynevezett elsődleges, illetve másodlagos nemi jellegeiket a különböző megvilágítások elhalványítják, egybemossák. Ezt a nemtelenné válást akadályozza meg, illetve ezzel áll szemben a mozgatók hangja, hiszen a férfi nemi jellegekkel bíró bábót férfi színész mozgatja és ő is adja a hangját, a nőivel bírót pedig női színész mozgatja. A színészek/mozgatók neme és a bábok nemtelensége, az élő és az élettelen közti feszültség a butleri szubjektum-formáció vizuális metaforája.⁴⁴ A báb úgy válik „élővé”, hogy egy hagyományos értelemben vett nemmel rendelkező mozgató adja a hangját és mozdulatait, a báb azáltal válik „személlyé” a befogadó számára, hogy ezt a folyamatot a színészek a társadalmi normák ismétlésével legitimálják. Az egész alakos bunraku bábok Sade márki orgiáinak és „devianciáinak” játékszerei. Ők az abszolút alárendelt státuszú, kiszolgáltatott testek, semmiféle autoritással nem rendelkeznek, a márkival a Primadonnával és a hatalmasságokkal szemben nem ők döntenek saját társadalmi nemükről.

(2) Ahogyan azt Susan Bordo mellett Jean Baudrillard is kiemeli,⁴⁵ a testből a kultúra fétist csinált, fogyasztási cikket, ehhez a hatalmi renchezhez igazodni minden sanyargatás mellett is megéri, értsük azt akár fizikai, akár anyagi értelemben. Bordo ezt nevezi kontroll-tengelynek, ami a test uralásának élményéből táplálkozik. A jelmezek és a testmaszkok testtranszfomációs, mozgást korlátozó funkciója kiemelt jelentőséggel bír a *Sade* esetében. A férfi test egy XVIII. századi, sztereotip női fűzőbe „szuszakolása” olyan, mintha Foucault *Felügyelet és büntetés* c. művének „hasznos

⁴⁴ Judith BUTLER, *Jelentős testek...*, i. m., 219.

⁴⁵ Jean BAUDRILLARD, „*The Finest Consumer Object: The Body*”, Mariam FRASER – Monica GRECO (szerk.), *The Body: A Reader*, Routledge, London, New York, 2005, 277–283.



teste” és „megérthető teste” jelenne meg mint a hatalom manipulálásának, a test tárgyasításának eszköze,⁴⁶ vagy a már korábban említett, Bordo több művében is megfogalmazott női test kontrollálási és normalizálási gyakorlatai (vö. fűző) válnának láthatóvá a színpadon.⁴⁷

A *cross-dressing* lehetőséget teremthet egy új hatalmi struktúrát teremtő, társadalmi és politikai jelentésváltoztatásra, ez az előadásban meg is történik, hiszen a társadalmi normák megsemmisülnek, pontosabban átfordulnak, ami hagyományosan devianciának számít, az válik az új normává, karikírozván a normaképzés problematikuságát.

(3) Meghatározó díszletelem a színpad a színpadon belül. Ez az elem egyaránt utalhat a nemek konstruáltságára, a nemiség szerepfelvétel-szerőségére, a tekinteteknek kitett test kiszolgáltatottságára. Ezek a *Sade*-ban (a Primadonna miniszínpada) a vágy tárgyának a kijelölt terét, illetve a tekinteteknek kitett test pódiumát jelenti. A Primadonna helyét a színésznők öltözőtükreinek lámpasora jelöli ki a térben. Magasan helyezkedik el a színpad felett, ezáltal mintegy földöntúli hatást kelt, s a fények glóriaként is funkcionálhatnak – a színésznő papnő kultúrtörténeti szerepére, vagy ismét a dekadens nőképre utalva.

(4) Ahogyan az előadások egyéb, már fentebb tárgyalt elemei, úgy a szöveg is folyamatosan reflektál a nemi sztereotípiákra. A *Sade márki 120 napja* drámaszövege (bevallottan) sok megegyezést mutat a *Sodoma 120 napja* magyar fordításával.⁴⁸ Egészen izgalmassá teszi viszont a szöveg szerepét az a technika, ahogyan Alföldi Róbert konfrontálja a szöveget a vizualitással, ezáltal pedig hangsúlyozza a nemek esetlegességét. Többször is előfordul, hogy a márki „női” szerepet vesz fel, magas hangon kezd el beszélni a nemi szervéről, szégyenlősen legyezi magát a barokk nőképet megidézve, vagyis világos, hogy Sade játszmát folytat. Ezzel szemben

⁴⁶ Vö. Michel FOUCAULT, *Felügyelet... i.m.*

⁴⁷ Susan BORDO, *Unbearable Weight: Unbearable Weight, Feminism, Western Culture and the Body*, University of California Press, Berkeley, 1993. Bordo kiemeli, hogy a test kontrollja valamiféle illuzórikus hatalmat ad az egyén kezébe, hiszen maximálisan irányítja saját testét, akarateréje bármit legyőz, viszont valójában fogyasztói cikké alakítja testét az aktuális társadalmi elvárásoknak megfelelően, amely pont a test a hatalmi diskurzusoknak való alávetettségét, kiszolgáltatottságát tükrözi.

⁴⁸ Marquis de SADE, *Szodoma 120 napja*, Athenaeum, Budapest, 2001.



az esküvő-jelentnél, amikor női ruhába öltöztén a Primadonnához hasonló nemtelen/többnemű/*transgendered* lényvé változtatja magát, már nem hivatkozik magára nőként, sőt, beszédmódja és szövege sztereotíp férfi megszólalásoktól hemzseg, például folyamatosan parancsokat oszt, a Primadonnát pedig mintegy az etikettnek megfelelően szólítja meg (az etikett szerinti férfi beszédmódban). Míg a Primadonna rendszeresen lányként utal fiatal énjére, annál a szövegrésznél elégíti ki manuálisan Sade márkát, amikor elhangzik, hogy ezt egy férfi tudja csak igazán jól csinálni. Tehát a szövegben szereplő nemi megjelölés és a látvány között feszültség húzódik.

Összefoglalva tanulmányomban amellet érvelek, hogy a kortárs magyar bábszínház érzékenyen reagál a társadalmi nemekkel kapcsolatosan az elmúlt években megfogalmazott kérdésekre, mindezt pedig egy sajátos formanyelvvel teszi, melynek egyik fő eleme a fennálló heteronormatív, patriarchális világrend ironizálása, sztereotípiáinak felnagyítása. A *Sade márká 120 napja* egy, a heteronormatív társadalom által deviánsnak, perverznek bélyegzett morál szerint működik, mely ugyanolyan elnyomó, mint a jelenlegi, s e kifordított hatásmechanizmussal mutat rá a társadalom működésének és a fennálló világrendnek a problematikusságára, s így válik szubverzív aktussá.

Felhasznált irodalom

- ALLEN, Virginia: *The Femme Fatale: Erotic Icon*, Troy, Whitston, NewYork, 1983.
- AUSTIN, John L.: *Tetten ért szavak*, Akadémiai, Budapest, 1990. [PLÉH Csaba]
- BALOGH Géza: *A bábjáték Magyarországon, A Mesebarlangtól a Budapest Bábszínházig*, Vince Kiadó, Budapest, 2010.
- BAROK Eszter: „Fényírók fesztiválja – Mediawave 2008”, *origo.hu*, 2008.04.25., <http://www.origo.hu/kultura/20080425-fenyirok-fesztivalja-mediawave-2008.html?pIdx=1>, [2016.10.02.]
- BAUDRILLARD, Jean: „The Finest Consumer Object: The Body”, Mariam FRASER – Monica GRECO (szerk.): *The Body: A Reader*, Routledge, London, New York, 2005, 277–283.



- BEAUVOIR, Simone de: *A második nem*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1969, 1971.
[GÖRÖG Livia, SOMLÓ Vera]
- BELL, John: *Puppets, Masks, and Performing Objects*, Uő. (szerk.): The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1999.
- BENNETT, Susan: „Decomposing History (Why Are There So Few Women in Theatre History?)”, W. B. WORTHEN – Peter HOLLAND (szerk.): *Theorizing Practice. Redefining Theatre History*, Palgrave Macmillan, London and New York, 2003, 71–87.
- BORDO, Susan: *Unbearable Weight, Feminism, Western Culture and the Body*, University of California Press, Berkeley, 1993.
- BOURDIEU, Pierre: *A művészet szabályai*, Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, Budapest, 2013. [SEREGI Tamás]
- BURNS, Elizabeth: *Theatricality A study of the convention in the theatre and in social life*, Harper & Row, New York, 1973.
- BUTLER, Judith: *Bodies that matter, On the discursive limits of sex*, Routledge, New York, London, 1993.
- BUTLER, Judith: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York, 1990.
- BUTLER, Judith: *Jelentős testek, A „szexus” diszkurzív korlátairól*, Új Mandátum, Budapest, 2005. [BARÁT Erzsébet]
- BUTLER, Judith: *Undoing Gender*, Routledge, New York, 2004.
- CARLSON, Marvin: „Theatre Audiences and the Reading of Performance”, Thomas POSTLEWAIT – Bruce A. MCCONACHIE (szerk.): *Interpreting the Theatrical Past*, University of Iowa Press, Iowa City, 1989, 82–98.
- CARRIER, Micheline: „Pornographie...”, *Nouvelles Questions Féministes, Revue internationale francophone*, 1980/8, 15–41.
- CIXOUS, Hélène: *A medúza nevetése*, Kiss Attila – KOVÁCS Sándor – ODORICS Ferenc (szerk.): *Testes Könyv II*, Ictus JATE, Szeged, 1997. [KÁDÁR Krisztina]
- COLMENERO, Laura E.: *The social construction of gender as presented in popular fiction*, South Dakota State University, Brookings, 1999.
- COPENHAVER, Bonny Ball: *A Portrayal of Gender and a Description of Gender Roles in Selected American Modern and Postmodern Plays*, 2002.
<http://dc.etsu.edu/etd/632> [2016.10.02.]
- DEME László: „Szembesítés: Sade márki 120 napja”, *Színház*, 2005/7, 15–17.



- DEVEREAUX, Mary: „Oppressive Texts, Resisting Readers and the Gendered Spectator: The New Aesthetics”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1990/4, 337–347.
- F.Gy.: „Nagyoperett egy kis színházban”, *kisalfold.hu*, 2006.02.16., http://www.kisalfold.hu/gyori_hirek/nagyoperett_egy_kis_szinhaban_/1160330/, [2016.09.25.]
- FISCHER-LICHTE, Erika: *A performativitás esztétikája*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009. [Kiss Gabriella]
- FRANCIS, Penny: *Puppetry: A Reader in Theatre Practice*, Palgrave, New York, 2011.
- GODA Móni: *A báb-lét alakzatai, A báb egzisztenciális hovatartozásának problémájához*, kézirat, 2015.
- HASKELL, Molly: *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in The Movies*, Penguin Books, Hardmonsworth, 1974.
- HEIN, Hilde: „The Role of Feminist Aesthetics in Feminist Theory”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1990/4, 281–291.
- HELL Judit: „Nő és férfi viszonya az újkori filozófiában: a kanti (fél)fordulat”, *Világosság*, 2005/2–3, 85–93.
- HOBBS SEXTON, Lauren: *Selected Perspectives on the Puppetry of Theodora Skipitares*, The University of Georgia, Georgia, 2007.
- Joó Mária: „A feminista elmélet és a (női) test”, *Magyar Filozófiai Szemle*, 2010/2, http://real.mtak.hu/33919/1/64_pdfsam_szemle_2010.2_u.pdf, [2016.10.20.]
- JURKOWSKI, Henryk: *Aspects of Puppet Theatre*, New York, Palgrave Macmillan, 1988.
- JURKOWSKI, Henryk: *Métamorphoses, La marionette au XXe siècle*, Institut International de La Marionnette, L'Entretemps, Charlevilles-Mézières, 2008.
- KANT, Immanuel: *Az ítélőerő kritikája*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1979. [HERMANN István]
- KANT, Immanuel: *Megfigyelések a szép és a fenséges érzéséről*, ÁBRAHÁM Zoltán (szerk.): *Prekritikai írások 1754–1781*, Osiris–Gond–Cura, Budapest, 2003, 285–336. [CZEGLEDI András]



- KOLTAI Tamás: „A márkí és a gróf véletlen találkozása a színházban”: *Sade márki 120 napja, Maldoror énekei*, Uő: *Maszk és meztelenség*, Új Palatinus, Budapest, 2006, 130–132.
- KORSMEYER, Carolyn: *Gender and Aesthetics*, Routledge, New York, London, 2004.
- KOVÁCS András Bálint: „Esz­tétika: filozófia, ideológia, tudomány”, 2000, 2015/6. <http://ketezer.hu/2015/10/esztetika-filozofia-ideologia-tudomany/>, [2016.10.01.]
- KRICSFALUSI Beatrix: „Reprezentáció – esztétika – politika, avagy miért nem politikus a magyar színház?”, *Alföld*, Debrecen, 2011/8, 81–93.
- MAURO RUCOVSKY, Martín De Mauro: *Cuerpos en escena, Materialidad y cuerpo sexuado en Judith Butler y Paul B. Preciado*, Egales, Barcelona, 2016.
- MIGLINCZI Éva: „Halott lelkek tánca: A Kádár Kata revü”, *Art Limes*, 2011/1, 59–63.
- MULVEY, Laura: „A vizuális élvezet és az elbeszélő film”, *Metropolis*, 2000/4, 12–23. [JUHÁSZ Veronika] <http://metropolis.org.hu/?aid=118&pid=16>, [2016.10.06.]
- NOCHLIN, Linda: *Women, Art and Power, and Other Essays*, Harper and Row, New York, 1988.
- PAVIS, Patrice: *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, Buffalo, University of Toronto Press, 1998. [Patrice PAVIS, Christine SHANTZ]
- PAVIS, Patrice: *Színházi szótár*, L'Harmattan, Budapest, 2006. [GULYÁS Adrienn, MOLNÁR Zsófia, RIDEG Zsófia, SEPSI Enikő]
- POLLOCK, Griselda: *Vision and Difference*, Routledge, New York, 1988.
- RADNÓTI Sándor: „Tisztelt közönség, kulcsot te találj...”, Gondolat, Budapest, 1990.
- RADNÓTI Sándor: *Jöjj és láss! – A modern művészetfogalom keletkezése – Winckelmann és a következmények*, Atlantisz, Budapest, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques: *Esz­tétika és politika*, Műcsarnok Nonprofit Kft., Budapest, 2013. [JANCsó Júlia]
- SADE, Marquis de: *Szodoma 120 napja*, Budapest, Atheaneum, 2001. [VARGYAS Zoltán]
- SCOTT, Joan Wallach: *Gender and the Politics of History*, New York, Columbia University Press, 1999.



SHERZER, Dina: „Celebration in Popular Culture. Bowling Green”, Joel SHERZER (szerk.): *Humor and Comedy in Puppetry*, Bowling Green State U Popular P, Ohio, 1987.

SOLOMON, Alisa: *Re-Dressing the Canon, Essays on theater and gender*, Routledge, London, 1977.

ZAPPE László: „A báb is ember: Sade márki 120 napja”, *Budapest: a székes főváros történeti, művészeti és társadalmi képes folyóirata*, 2005/5, 32.

Egyéb felhasznált anyagok, felvételek

Sade márki 120 napja, előadásfelvétel, felvétel időpontja: 2006. február 12., OSZMI

ANTAL-BACSÓ BORBÁLA

Idős nők a bábszínpadon

„Reggel négy lábon jár, délben két lábon, este három lábon jár” – így szól a szfinx híres rejtvénye. A bábjátékot elsősorban gyermekszínházi műfajként tartják számon, amelynek célközönsége a már éppen két lábon „botorkáló”, illetve (a csecsemőszínházak esetében) még négy lábon járó gyermek, hősei pedig daliás királyfiak, megmentendő hercegnők, gonosz sárkányok, hókirálynők, kis boszorkányok, tündérek, sőt, olykor még maguk is gyermekek. A hősök ritkán járnak három lábon. E tanulmány középpontjában mégis négy olyan bábszínpadai nőalak áll, akik hősnővé tudnak válni a saját történetükben – idős koruk és esendő testük ellenére (vagy talán éppen azért).

P. Müller Péter *Test és teatralitás* című kötetében kijelenti, hogy „a teatralitás mint jelenség, mint megnyilatkozás feltételezi az emberi testet”¹; Erika Fischer-Lichte szerint „a színész azt az anyagot formálja meg, amelyet saját teste bocsát rendelkezésére”². A bábszínház esetében azonban a színész leginkább a báb testével dolgozik; a bábszínház műfajában az emberi test mellett/helyett a bábttest a meghatározó, vagyis A megtestesített B-vel X szerepet, miközben S nézi. (Ebben a képletben B egyenlő a bábbal.) A bábszínház mibenlétét sokan, sokféleképpen próbálták eddig meghatározni; Balogh Géza *Fejezetek a bábjáték történetéből* című munkájának „Mi a báb?” fejezetében kísérletet tesz ezek egyfajta összegzésére.³

¹ P. MÜLLER Péter, *Test és teatralitás*, Balassi, Budapest, 2009, 18.

Mivel a kivétel mindig erősíti a szabályt, az emberi test nélküli teatralitás sem példa nélküli: a német származású Heiner Goebbels performer nélküli performatív installációkat alkot, ilyen volt például a *Stifters Dinge*; Magyarországon eddig például Kálmán Eszter kíséreltett színészek nélküli színházzal (KÁLMÁN Eszter, *Hamupipőke*, 2012).

² Erika FISCHER-LICHTE, *A színház nyelve*, Pro PHILosophia, 1995/1, 25–45, 33.

³ BALOGH Géza, *Fejezetek a bábjáték történetéből*, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, 2015, 10–17.



Jelen írás egy leegyszerűsített definíció keretei között értelmezi a bábjáték műfaját: A mozgatja az X-et megtestesítő B-t, miközben S nézi – feltételezve, hogy A és S élő személy, B viszont élettelen test/tárgy.

Lehet-e neme egy élettelen tárgynak? Egy hús-vér nő testének nincs funkciója, egy nő teste „csak” a teste. Egy báb testének elsősorban funkciója van, tehát egy nő testének a bábszínpadon funkciója van. Éppen ezért a bábok testét sokszorosan problémás emberi testként értelmezni, még akkor is, ha a figurális ábrázolás ezt sugallja.⁴ Bizonyos szemszögből nézve a bábszínpadi nők tárgyasítottak: bábok, az előadáshoz kialakított (kifaragott), funkciós testtel. Fordítva azonban eggyel pontosabb: ezek a hősnők nőiesített tárgyak, akik tárgyiasságukban, a testükben rejlő képességeikben, funkcióikban élnek és jelenítik meg nőiességüket. „A biológiai nem – mind az egy nemre, mind a két nemre épülő fölfogásban – szituációfüggő: csakis a társadalmi nem és a hatalom fölött folyó harc kontextusában értelmezhető.”⁵ Bár nagyon nehéz a bábok esetében biológiai és társadalmi nemről beszélni, éppen ez a szituációfüggőség írja le a legjobban a nemüket. A bábok nemekkel rendelkező tárgyak, a nemüket pedig a történetben betöltött szerepük és a hatalomhoz való viszonyuk határozza meg, kiegészítve olyan sztereotipikus külső karakterjegyekkel, amelyek megkönnyítik a befogadó számára az azonosítást.⁶

Felmerül a kérdés: a megmentendő királylány szerepén kívül milyen lehetőségei vannak egy nőnek bábszínpadon? És milyen lehetőségei vannak

⁴ Valójában egy tárgyjátékban bábként funkcionáló rózsaszín cipő nem kevésbé és nem jobban nő, mint egy nőnek kifaragott bunraku báb, jelen dolgozat tárgyát most mégis csupán a figurális bábok képezik.

⁵ Thomas LAQUEUR, *A testet öltött nem. Test és nemiség a görögöktől Freudig*, Új Mandátum, Budapest, 2002, 31.

⁶ „Ha valaki meg akarja fogalmazni, el akarja mesélni, hogyan válik felnőtté egy gyerek, rengeteg lehetősége van erre. Elmesélheti például úgy, mint egy biológus, és akkor izgalmas dolgok derülnek ki az elsődleges és másodlagos nemi jelleg kialakulásáról, a hormonháztartás és a testszövet változásairól és a többről. De azt is tudjuk, hogy a biológiai felnőtté válás csak a történet egyik oldala. Aki tehát egy gyerek felnőtté válását akarja elmesélni, megteheti úgy is, hogy az illető embertársaihoz, szüleihez fűződő kapcsolatainak változásáról mesél, meg arról, hogyan változik meg a kapcsolata a törvényekhez és szabályokhoz, vagyis a tekintélyhez, hatalomhoz.” NÉNYEI Pál, *Az irodalom visszavág 2.: A Paradicsomkertől a Pokol kapujáig*, Tilos az Á Könyvek, 2016, 108–109.



egy idős nőnek, aki már aligha illeszkedik a megmentendő királylány szerepkörébe? Milyen egy női bábtest, ha megöregszik? Hogyan jelenik meg az öregedés folyamata a kimerevített időpillanatokat sűrítő bábszínpadon? Hogyan válhat valaki aktív hősnővé egy történetben? Hogyan válhat valaki hetven év felett hősnővé?

Az Európában klasszikusként számon tartott, közismert nép- és műmesék közül igencsak nehéz kapásból felidézni legalább egy olyat, amelyben hangsúlyozottan idős személy a főszereplő. Egy-egy szegény öregember néha még csak kifog egy aranyhalat, de az ő életkora a történetben elmesélésenként variálódhat, súlytalanná válhat – mint ahogy például valószínűleg arra sem emlékeznek sokan, hogy *A brémai muzikusok* című Grimm-mese hőseit eredetileg azért üzik el gazdáik, mert már túl öregek és ezáltal haszontalanok. Az öreg királyok elégedetten átadják fele királyságukat és egyetlen leányukat egy királyfinak vagy éppenséggel szegénylegénynek, aki kiérdemelte azt. Az idős asszonyok archetipikus mellékszereplőkként élnek a köztudatban; Vlagyimir Propp a boszorkány (*jaga*) igen összetett halmazába sorolja őket.⁷ A népmesék boszorkányai pedig archetipikusan mellékszereplők: segítő vagy ártó szándékkal egyszer vagy többször keresztezik a hős útját, szerepük epizodikus, tetteiket a hőshöz való viszonyuk motiválja és határozza meg.⁸ *Piroska és a farkas* meséjében pedig egyenesen felfalja a gyengélkedő, passzív nagymamát a csúnya, rossz farkas, majd elfoglalja helyét az ágyban.

Úgy tűnik tehát, hogy a klasszikus mesékben jellemzően a fiataloké a főszerep. Így aztán nem meglepő, ha a bábelőadások rendezői kortárs

⁷ Vlagyimir PROPP, *A varázsmese történeti gyökerei*, L'Harmattan, Budapest, 2006, 49.

⁸ Propp hét szerepkörbe osztja egy mese szereplőit, funkciójuk szerint: ellenfél, adományozó, segítő, a cárkisasszony és apja, útnak indító, hős, álhős. Ezek a szerepkörök nem feltétlenül feleltethetők meg egyetlen szereplőnek; összeolvadhatnak egy alakban vagy fordítva, egy szerepkört több szereplő is betölthet. Azt, hogy a *jaga* ellenfél vagy adományozó lesz-e, a hős cselekedetei határozzák meg (pl. a sárkány és a boszorkány hagyományosan szövetségesei egymásnak, így ha a hős legyőzi a sárkányt, azzal természetesen magára haragítja annak szövetségését; ugyanakkor az is jellegzetes népmesei motívum, hogy ha a hős a megfelelő köszöntéssel közeledik az erdei öreganyóhoz, az szállást és ételt, és természetesen útmutatást biztosít neki). Ld. Vlagyimir Jakovlevics PROPP, *A mese morfológiája*, Osiris, Budapest, 2005, 78–80.



irodalmi szövegekhez nyúlnak, ha az öregség témájával, illetve az ahhoz kapcsolható kérdésekkel, problémákkal akarnak foglalkozni. Márpedig az elmúlt egy-két évadban egyre népszerűbb a téma, kőszínházakban és alkalmi társulásoknál egyaránt. Az alábbiakban tárgyalt előadások – *Az időnk rövid története*; *Az új nagy*; *Rosalie elmegy meghalni* – mindegyikének középpontjában egy (vagy több) idős ember, egészen pontosan egy idős hölgy áll, és mindhárom kortárs szövegből született. Általánosságban elmondható, hogy az idős főszereplő(ke)t felvonultató előadásokban konkrétan vagy csak érintőlegesen, a felszín alatt, de mindig előkerül a halál témája. Azáltal, hogy egy ennyire univerzális, minden embert érintő problémával áll szoros összefüggésben, az idős főszereplő nem determinálja előre a célközönséget. A halál kérdéséről gyakorlatilag bármely korosztálynak lehet beszélni – természetesen mindegyiknek máshogy⁹. A halált meg lehet közelíteni már-már egy kutató karnyújtásnyi távolságából, ontológiai kérdéseket feszegetve, lehet vizsgálni egészen közelről, családi kapcsolatokról és szeretett személyek haláláról beszélve, de minthogy idővel elmúlik ifjúság és szépség, lehet – átvitt értelemben – beszélni a nőiség haláláról is. Vagy éppen a nőiség időskori megéléséről.

*Az időnk rövid története*¹⁰ egy színpadi road movie, az „élet egy utazás” toposzának bábszínpadi realizációja. Négy magányos öreg (és egy kutya) küldetésre indul, a cél: eljuttatni egy régi ismerős hamvait Velencébe. A korukon kívül csupán az köti össze őket, hogy valamikor, az életük folyamán mindannyian kapcsolatba kerültek az elhunytal, a küldetés elrendelőjével.

⁹ Jelen tanulmány ugyan nem tárgyal hatévesnél fiatalabbakat célzó előadásokat, de természetesen az ennél fiatalabb gyerekeket is foglalkoztatja már valamilyen formában az elmúlás. Egy könyves példával élve: Bátky András *Morci* című művét, mely az évszázok körforgásán keresztül beszél egy szülő elvesztéséről és annak feldolgozásáról, 4-8 éves gyerekeknek ajánlja a Pozsonyi Pagony.

¹⁰ *Az időnk rövid története*, győri Vaskakas Bábszínház-ESZME, rendezte: Hoffer Károly, 2015. december 18. Bővebben: <https://europaiszabaduszo.wordpress.com/eloadasok/az-ido-rovid-torenete/> [2017.03.11.]

A négy öreg egy-egy bőröndben, kerekkel felszerelt kisasztalok tetején él: ez a világuk. Ezek az asztalok aztán megmozdulnak, sőt, kiderül róluk, hogy össze- és egymás mellé tolhatók. Ők is mozognak, de annak hatására, hogy elszánják magukat a küldetés teljesítésére, szó szerint kimozdul a világuk, megmozdul alattuk a föld.



Az út során, a műfaj követelményeinek megfelelően, egymásról és önmagukról is tanulnak valamit; legalább annyit, hogy az öregség még nem az élet vége. Az élet vége a halál – és még ez sem egészen biztos.

Az öregség, „[a] biológiai funkciók lelassulása, a hús gerjedelmeinek végleges elcsitulása és az emlékezet összezavarodása: hirtelen, minden átmenet nélkül következik be, a kataklizmák módján, ami után maga az idő tornyosul elénk.”¹¹ Csakhogy jelen esetben a „hús” (puha fa, amilyen látszanak a véső, a faragás nyomai, mint redők és ráncok) vágyai nem csitulnak, hiába romlik a test. Márpedig a test romlik: Csabi bácsi jobb kezéről hiányzik az utolsó ujjperc, Tibi bácsi tolószékekben ül, mert térdtől hiányzik a bal lába, Marcella néni vaksin hunyorog a világba egyre romló látásával, Mara néni parókát visel, mert hiányzik már a haja. Csupa hiány veszi körül őket, legalábbis testi szinten. Ugyanakkor Marcella néni, hogy leplezze gyengülő látását, képes arra, hogy fejből megtanulja az egész látásvizsgáló táblát, Ausztráliában élő családjával a modern technikai eszközök segítségével tartja a kapcsolatot, és autózvezetésre is lelkesen vállalkozik. Mara néni pedig lehet, hogy kopasz, ezzel együtt gondosan őrzi a nőiséget, ügyel az elegáns öltözködésre, válogat a parókák között, és közben még azt is megoldja, hogyan lehet valakinek a hamvait úgy ellopni egy temetésről, hogy senki se vegye észre. Az út során a szerelem is rátalál, és ha kicsit szégyenlősen és félszegen, de nyitottan fordul az időskori romantika felé. Lehet, hogy romlik a teste ezeknek a nőknek, lehet, hogy kevés már az idejük a világon, de a gondolataik, vágyaik, a lelkük fiatal. Ez nem csupán döntéseikben, cselekedeteikben, de a mozgatóik szintjén is megjelenítődik, a bábjáték műfaja ugyanis lehetőséget biztosít, hogy az idős testeket fiatal bábszínészek kezébe adja a rendező, képbe fogalmazva ezzel az idős test–fiatal lélek kontrasztot. „A színház számára speciális helyzetet biztosít, hogy egyik fontos médiuma az emberi test. Az elmélet különbséget tesz a szereptest és a szerepet megtestesítő színészi test között; az öregedés fel-, illetve megmutatása ebben a mátrixban háromféle módon lehetséges: az idősebb dramatikus szereplő (pl. Lear király) révén az öregedő színész felléptetésével, illetve azokban a helyzetekben, amikor törés alakul

¹¹ Visky András, „Öreg színész”, *Színház*, 2017/1, 2–3, 2.



ki a kettő egymáshoz való viszonyulásából, egybe nem eséséből.”¹² Az öreg bábtettek fiatal színészek kezében vannak, és ha valamire nem képes a test, az nem a mozgó játéka, hanem magáé a testé. Noha hiány lengi körül a figurákat, soha nem a szándék hiánya. Csabi bácsi futásából nem azért lesz tragikomikus „gyors” csoszogás, mert nem akar futni, hanem mert a báb szerkezete úgy lett megtervezve és kialakítva, hogy ne tudjon futni, legfeljebb lépegetni, de leginkább csak csoszogni. Törvényszerűen tragikomikus az előadás hozzáállása a témához: ha nem lenne benne humor, túlságosan patetikus és szépelgővé válna, ha megfeleldkezne az elmúlás tragikumáról, súlytalan lenne az egész problémafelvetés.

A maga nemében tragikomikus az öregkori szerelem is; olyasvalami történik Mara nénivel és Csabi bácsival, amit leginkább a fiatalokkal szokás asszociálni. Szerelmesnek lenni nyolcvan év felett olyan, mint a diszkóban kikötni ugyanennyi idősen: érzik a helyzet furcsaságát, ugyanakkor nem tudnak ellenállni a varázsának, a vágynak. A szerelemnek rengeteg arca van, és ez a bábszínház műfajában szó szerint értendő. A báboknak nincsen élő mimikája, minden, ami megjelenik az arcukon, a tervező rajzának, a készítő munkájának és a színész játékának eredménye – ily módon a szerelemnek nemcsak arca, de teste is van.

Mara néni és Csabi bácsi a szerelem egy újabb arcát (testét), a szerelem egy másfajta megélését jelentik. Lehet, hogy ez a szerelem tragikomikus, de nem tragikus; ők nem hálnak bele, nem úgy, mint a világirodalom megannyi híres szerelmespárja (Trisztán és Izolda, Rómeó és Júlia stb.). Bele van kódolva a romló és egyre esendőbb testükbe, hogy meg fognak halni, hogy le fog bomlani a testük, de nem a szerelemtől. Ugyanakkor az is beléjük van kódolva, hogy választhatnak: egyszer végül a szerelembe hálnak bele. A lehetőség adott. Hiszen az egész darab tanulsága éppen az, hogy az öregség még nem az élet vége (csak annak a közelsége); nyolcvan felett egy nő nem csupán arról dönthet, milyen parókéval takarja el a kopaszságát, hanem hogy megéli-e még egyszer, utoljára a nőiséget. Mindenki maga dönti el, mivel tölti élete utolsó éveit. Az idős bábszínpadi nők nem különböznek fiatalabb társaiktól: ők is a döntéseik révén válnak hősnőkké.

¹² SCHULLER Gabriella, „Az öregség színrevitele”, *Színház*, 2017/1, 4–6, 5.



*Az új nagy*¹³ címszereplője nem dönthet a betegségéről, de a betegség előtti viselkedése, döntései határozzák meg a későbbiekben a családtagjai viselkedését vele szemben. Az előadás a célközönséggel egykorú unoka nézőpontjából követi az eseményeket; a nézők úgy élik meg a történeteket, ahogy Fini: a betegség sosem neveződik meg (a gyerekek számára semmitmondó) nevén, csupán egy telefonbeszélgetésből elkapott szó (*irreverzibilis*) utal arra, hogy a nagymamával történő, furcsa változás visszafordíthatatlan. Az előadás kezdetén az aktív nyugdíjas éveit élő nagymama éppen egzotikus thaiföldi útjáról tér haza, otthon pedig munkáját és egyedülálló anyaságát folyamatosan egyensúlyozó lánya és fantasztikus kalandjaira kíváncsi unokája várja. Elza, a nagymama főzés közben ugyanis csodálatos történeteket mesél az unokájának az utazásairól, eljátszva vele együtt ezeket a kalandokat, ezáltal bevonva őt is az élményeibe. A következő jelenetben Fini egyedül játssza el ezeket a történeteket, ami azt jelenti, hogy már sajátjaként kezeli őket. A mesék túlzóak, a valóság határait súroló, sőt, azokat átlépő fordulatokat tartalmaznak, ezért csak a kislány világába férnek bele, az anya nem tud velük mit kezdeni. Elvárása az anyjával szemben – azaz hogy éljen a jelenben, mint más normális nyugdíjas -, eleinte azért elképzelhetetlen, mert nem illeszkedik a nagymama excentrikus személyiségéhez, később pedig a betegség elhatalmasodása miatt lesz képtelen Elza a jelenben élni.

A nagy szó szerint színes egyéniség: keleti útjain szerzett tarka köntösökben jár, és a fejére tekert turbán a megtevesztésig olyan vörös, mint családtagjainak haja. Vele szemben hangsúlyosan visszafogott jelenség kis-kosztümös lánya és „nyugalmazott mérlegképes könyvelőnek” öltöztetett unokája. Elza szellemi leépülése egy vizuális szétzilálódással, illetve egy, a látvány szintjén megvalósuló emléképítéssel párosul. A játéktér egy hátrafelé perspektivikusan szűkülő doboz, amely mintha a mentális beszűkülés megfogalmazása lenne a díszletben. Ennek a közepén található a kocka,

¹³ *Az új nagy*, Vaskakas Bábszínház, rendezte: KUTHY Ágnes, 2015. október 4. Bővebben: <http://www.vaskakas.hu/az-%C3%BAj-nagy> [2017.03.21.]

Az új nagy három generáció (nagymama, anya, lányunoka) története; Elisabeth Steinkellner meséjét Markó Róbert fordította és írta bábszínpadra, és Kuthy Ágnes rendezte meg. Az előadás szűkített térben játszódik, ezzel is minél inkább a három nőalakra koncentrálni a figyelmet, akik a nagymama betegségével járó változásokat kell feldolgozzák – önmagukban és összefogva.



amely a játék középpontját jelenti, és gyakran maga is a játék részévé válik, hiszen a három színész nem csupán rajta mozgatja a három, körülbelül harminc centi magas bunraku bábót, hanem olykor fölötte, előtte, sőt benne folyik a játék. Amikor pedig a helyzet súlyosbodásának apró jeleként a nagyinak nem jut eszébe, mennyi hatszor öt, a kocka megbillen alattuk, és a nagymama elkezd lassan lefelé csúszni. Ekkor azonban még visszaáll a rend, és ha kissé nehezen is, Fini segítségével a nagymama még fel tudja idézni korábbi történeteit a pasákról és repülő szőnyegeikről. Turbánjától azonban már rég megvált, helyette ősz haja meredezik szét ziláltan, tarka ruháit pedig először csak kevésbé feltűnően színes öltözetekre cseréli, majd pongyolára, végül aztán már csak egy hálóing van rajta, és elfelejti a meséit. Megindul az emlékek összekeveredése, egyrészt a szöveg szintjén (Elza a monológjában emléktöredékeket él át, visszatér egy gyermeki szintre), másrészt pedig a két másik színésznő egy vörös gumiszálát gabalyít a térben. Ezt a szálát akkor hozta magával a nagy, amikor beköltözött a lányához – és a betegség fordulópontjánál eluralja a teret.

Később azonban ezt a szellemi kavarodást jelképező fonalat saját javukra fordítják azáltal, hogy totálfényben erre aggatják a tárgyakat, az emlékezést segítő, egyfajta emléklabirintust alkotva ezzel a térben. Sajnos ez sem nem bizonyul tartósnak: a fény megint beszűkül, a tárgyakat lebontják, a gumiszálát kioldják, összezuhan a kép. A nagymama egyedül képtelen a jelenben maradni, a családtagjai kell, hogy segítsenek neki. Fini színes holmikba öltözteti, majd megint megpróbálja bevonni a mesélés aktusába. A nagy már erre is képtelen, így az anya lép helyébe, és a lányával együtt gombolyítják a mese fonalat Elza körül, működésbe léptetve ezzel azt, amit Jan Assmann (Halbwachs nyomán) kollektív emlékezetnek nevez, így írva róla: „[m]ég a legszemélyesebb emlékek is csak társadalmi csoportok keretei között zajló kommunikációban és interakcióban születnek meg. Nemcsak a másokról tapasztaltakra emlékezünk, hanem arra is, amit ők maguk mesélnek el, igazolnak és tükröznek vissza. Sőt, élményeinkre is mások vonatkozásában, a jelentések társadalmi veretű összefüggésének keretei közt teszünk szert.”¹⁴ Anya és lánya tárgyak és vörös gumiszál

¹⁴ Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, Atlantisz, Budapest, 1999, 36.



helyett a szöveg szintjén építi fel másodjára az immáron lineárisan konstruált emléklabirintust a nagymama köré, (báb)testükkel is közre fogva őt az egyre szűkülő fényben, így őrizve meg a Fini szempontjából értékként felfogott emlékeket. A gyermeki szempont érvényesülése és a műfaj biztosította stilizáció által pedig a nézők is könnyen tudnak végig kapcsolódni a témához.

A *Rosalie elmegy meghalni*¹⁵ felnőtt bábeldoadás; igencsak filozofikus aspektusból közelít meg olyan kérdéseket, mint kitől (vagy mitől) függ sorsunk és életünk alakulása, létezik-e egy nagy Bábjátékos, aki a zsinórjainkat a markában tartja, ki mikor ér az élete végére, vajon tényleg az élet vége a halál. Vagy éppen fordítva: vajon tényleg a halál az élet vége?

Az előadás folyamatosan a dolgok, helyzetek megfordításával játszik, kezdve onnan, hogy Rosalie-t, a nyugdíjas tanárnőt (elmúlt már hetven éves, kétszer volt férjnél, jelenleg özvegy, van három felnőtt lánya, legalább egy valódi és egy fiktív unokája, és nincsenek illúziói) egy férfi színész (Nagypál Gábor) mozgatja, kissé finomkodó fejhangon beszélgetve őt. Ez a koncepció és maga a marionett bábtechnika egy pillanatra sem engedi szentimentálissá válni az előadást, és épp annyira idegeníti el a nézőt, hogy meghatódás helyett tudjon gondolkodni az előadás során felvetett kérdéseken. Rosalie ugyanis a történet kezdetén szembesül azzal, hogy hasnyálmirigyrákja van. Mint olyan, aki már semmit nem vár az élettől, egy svájci céghez fordul, amely egy méregpohárral és hatalmas diszkrécióval eutanáziához segíti azt, aki eleget fizet és elég komoly leleteket mutat fel. El is indul a kijelölt helyszín felé, szépen haladva ezáltal a történet végkifejlete felé – csak hogy közben mégis felveszi a harcot az életéért. Rosalie nem azért akar élni, hogy még bármit elérjen vagy megvalósítson, Rosalie a létezés öröméért akar még élni. S mivel pontosan tudja, hogy

¹⁵ *Rosalie elmegy meghalni*, Stúdió K Színház, rendezte: Szilágyi Bálint 2016. május 13. Bővebben: <http://port.hu/adatlap/szindarab/szinhaz/rosalie-elmegy-meghalni-rosalie-elmegy-meghalni/directing-24661> [2017.03.17.]

Az előadás alaphelyzete: az üres, fekete térben a nézők együtt várakoznak az ügyelővel, hogy megérkezzen a művész, aki egy történetet fog majd előadni egy bábbal. Később azonban semmi sem úgy alakul, ahogyan a közönség elvárná; Rosalie-t, az idős hölgyet egy férfi mozgatja, ráadásul a báb folyamatosan visszabeszél a mozgatójának, és idővel az ügyelőről is kiderül, hogy valójában ő is színész, a cselekmény aktív alakítója.



nem a rákot kell legyőznie, hanem a Mozgatóját, testi betegségével intellektuálisan száll szembe.

Talán a kevésbé ismert népmesék közé tartozik *Az öregasszony és a halál* című történet, amelyet röviden úgy lehetne összefoglalni, hogy a Halál eljön egy öregasszonyért, aki vitába száll vele, haladékat kér és kap, majd ezt kihasználva kicselezi és (bizonytalan időre) elűzi a Halált. Daniel Kehlmann novellájában Rosalie hasonlóan cselekszik: vitába száll terem-tőjével, azaz a novella elbeszélőjével, azzal az elbeszélővel, akit egy fiktív, Leo Richter nevű, kényszeres író teremt meg, aki maga is Daniel Kehlmann teremtménye és novellafüzérének egyik szereplője.¹⁶ Az önreferenciáktól terhes szöveget Szilágyi Bálint rendező újrarendezte, és Hársing Hilda dramaturggal átültette bábszínpadra, ezzel rögtön újra is értelmezve azt. A szöveg szintjéről címszereplő és elbeszélő viszonyát áthelyezte báb és mozgató viszonyára – Rosalie-ból marionett lett, Nagypál Gábor pedig az őt irányító Bábjátékos/Mozgató.¹⁷ Ahogy a novellában Rosalie eredendően tisztában van azzal, hogy sorsa az írójának van kiszolgáltatva, ugyanígy a színpadon is eleve tudatában van annak, hogy ő egy báb; nem csodálkozik rá mozgatójára a zsinór végén, hanem egyből vitába száll vele, nem döbbsenti meg saját létezése, hanem rögtön küzdeni kezd érte. És noha folyamatosan reflektál arra, hogy ő egy történet szereplője, egy marionett, akit felülről irányít valaki, ez nem tartja vissza attól, hogy harcoljon az életéért. Sőt, nem késlekedik rámutatni arra, hogy ő éppúgy meg van győződve saját valóságosságáról, ahogy mozgatója arról, hogy csak ő valóságos, Rosalie nem.

A befogadó számára aligha bírna jelentőséggel, hogy Rosalie nő, ha a mozgatója nem volna férfi. Ormótlan, sárga kalapja és hosszú, halványlila kabátja még el is fedi a nőiséget. Ez a nemekkel való játék azonban

¹⁶ Ld.: Daniel KEHLMANN, „Rosalie elindul meghalni”. Uő, *Hírnév*, Magvető, Budapest, 2009, 45–69.

¹⁷ Mintha az előadás a Kleist által meghatározott két emberi végletet (a tudat nélküli bábut és a végtelen tudású istenséget) egyetlen színész személyében kívánná felmutatni, és kimozdítani önnön középpontjából: a végtelen hatalmú Mozgatót egyre jobban elbizonytalanítja tudásában az elvileg tudat nélküli báb, akit ő maga kelt életre és akinek az ő hangja adja a szájába a szavakat. Vö.: Heinrich von KLEIST, „A marionettszínházról”. Uő, *Esszék, anekdoták, költemények*, Jelenkor, Pécs, 2001, 186–192.



ráirányítja a figyelmet arra, hogy Rosalie, a báb-nő, ugyanazokkal a kérdésekkel küszködik, mint a Mozgató, a hús-vér férfi.¹⁸ Sőt, Rosalie egy-egy jobban pozícióban van, hiszen ő legalább ellát a zsinórjai végéig, képes közvetlenül konfrontálódni a teremtőjével, mi több, az válaszol is neki. Maga a teremtő viszont nehéz helyzetben van: a saját bábjával folytatott vita egyre inkább szembesíti azzal a kínos lehetőséggel, hogy talán ő maga is épp így van kiszolgáltatva egy nagyobb, láthatatlan zsinórokkal operáló bábjátékosnak. Ez olyannyira megrendíti, hogy kénytelen megszakítani az előadást és félrevonulni, a színen hátrahagyva a bábót.¹⁹ Mély lelki válságát az egyébként is *voyeur* pozícióban lévő nézők egy képernyő segítségével a félrevonulás után is figyelemmel kísérhetik, és máris felvetődik az újabb kérdés: ha Rosalie léte csak addig tart, amíg a története, vajon a nagybetűs Művész léte képes-e túllépni az előadás kereteit vagy a Művész csak addig létezik, amíg a nézők tekintete konstruálja a létezését? Míg ezen vívódik, az ügyelőt alakító színész ragadja magához Rosalie bábját, és viszi tovább a történetet; a rendezés ily módon ironizálva felkínál egy válaszlehetőséget a Mozgató dilemmáira: lehet, hogy létezik egy mindenkire mozgató nagy Bábjátékos, de lehet, hogy az nem több egy piros sapkás ügyelőnél.²⁰

Nem csoda, hogy a kételyekbe taszított mozgató – mivel a csehovi puska törvénye, hogy mindig, minden körülmények között el kell süljön – egy utolsó fordulatként a gazdátlanul maradt, Rosalie-nak szánt méregpoharat a bábos üríti ki, majd elsétál a sötétségbe. (Vitatható, hogy mióta volt a pohár Rosalie-nak szánva; az előadás elején még egy átlagos,

¹⁸ Ahogy öregszik, az emberi testi úgy válik egyre androgünebb jelenséggé, és ez az öreg testű báboknál is megjelenik – noha a bábok nem öregsenek, hanem a folyamat egy pillanatát sűrítik magukba. Rosalie nőisége önmagában nem hangsúlyos, egy férfi mozgató önmagában szintén nem érdekes, a kettő együtt viszont kizökkenti a nézőt: egy androgün testet lát, két testre bontva. Rosalie nő, de a mozgatója révén egy kicsit férfi is.

¹⁹ Ezzel tulajdonképpen megöli Rosalie-t (bár csak átmenetileg), hiszen a báb, ha senki nem mozgatja, és senki nem tartja a fejét, meglehetősen halott.

²⁰ Az előadás a színház jelenségét is modellálja annyiban, hogy a színház efemer, megismételhetetlen történet, egy előadás sem játszódik le kétszer teljesen egyformán. Ezt persze lehet még fokozni, az előadás lehet magának az életnek is a metaforája: egyszeri, megismételhetetlen és a feltételezett nagy Mozgató szemében annyi, mint egy átlagos nézőnek egy este a színházban.



az előadóművésznek kikészített pohár víznek tűnik, méregpohár jelentését csupán azután nyeri el, hogy a színész felhajtja és eltűnik a színpad mélyén. A befogadó visszamenőleg értelmezi a látottakat, utólag tulajdonít jelentőséget a kihelyezett pohárnak, noha korábban egy percig sem hihette, hogy a marionett majd azt az emberi kézre méretezett tárgya fogja a szájához emelni.) Előbb azonban, egy utolsó előtti fordulatként Rosalie sorsa megváltozik; kiderül, hogy a haldoklása – szó szerint – visszafordítható. Rosalie ugyanis az átfordulós marionettek típusába tartozik, lila kabátja alatt saját fiatal teste rejlik. Mozgatója megadja magát, megkegyelmez a bábjának, és megteszi azt a mozdulatot, amelytől a test átfordul: Rosalie megfiatalodik. Megkapja a hőn áhított második esélyt, egy kis hosszabbítást az élettől – ám mindez csupán addig tart, míg a mozgató (aki egyben a narrátor is) befejezi a történetet, majd ráborítja a fekete zsákot Rosaliera, és ezzel Rosalie megszűnik létezni. Túlélte a saját halálát, de képtelen túlélni a története végét.

A bábok élettelen tárgyak. Az életük: kölcsönkapott idő. A bábszínpad idős hölgyeinek romló, halálra szánt teste valójában nem romlik és nem hal meg. A báb meghal mégis, minden alkalommal, amikor betöltötte a történetben neki szánt szerepet, amikor lejár a kölcsönvett (színpadi) ideje, amikor a mozgatója elengedi a fejtartó pálcát.

Majd minden alkalommal újjászületik.



Felhasznált irodalom

- ASSMANN, Jan: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, Atlantisz, Budapest, 1999. [HIDAS Zoltán]
- BALOGH Géza: *Fejezetek a bábjáték történetéből*, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, 2015.
- FISCHER-LICHTE, Erika: *A színház nyelve*, Pro PHILosophia, 1995/1, 25–45. [KISS Gabriella]
- KEHLMANN, Daniel: „Rosalie elindul meghalni”. Uő.: *Hírnév*, Magvető, Budapest, 2009. [FODOR Zsuzsa]
- KLEIST, Heinrich von: „A marionettszínházról”. Uő.: *Esszék, anekdoták, költemények*, Jelenkor, Pécs, 2001, 186–192. [PETRA-SZABÓ Gizella]
- LAQUEUR, Thomas: *A testet öltött nem. Test és nemiség a görögöktől Freudig*. Új Mandátum, Budapest, 2002. [SZABÓ Valéria, BARÁT Erzsébet et al.]
- NÉNYEI Pál: *Az irodalom visszavág 2.: A Paradicsomkerttől a Pokol kapujáig*, Tilos az Á Könyvek, 2016.
- P. MÜLLER Péter: *Test és teatralitás*, Balassi, Budapest, 2009.
- PROPP, Vlagyimir: *A varázsmese történeti gyökerei*, L'Harmattan, Budapest, 2006. [ISTVÁNOVITS Márton]
- PROPP, Vlagyimir Jakovlevics: *A mese morfológiája*, Osiris, Budapest, 2005. [SOPRONI András]
- SCHULLER Gabriella: „Az öregség színrevitele”, *Színház*, 2017/1, 4–6.
- VISKY András: „Öreg színész”, *Színház*, 2017/1, 2–3.

TÁVOLI SZÍNHÁZ?



CSEH DÁVID SÁNDOR

Távoli poétikák

Arisztotelész és Zeami írásai drámáról és színházról

Az antik görög tragédia és színház, valamint a középkori klasszikus japán nő-játék összehasonlítása évtizedek óta izgatja a kutatókat. Amióta a japán nő-játék egyáltalán bekerült a nyugati tudományos és művészeti köztudatba a XIX. század második felében, a nyugatiak számára egzotikus, távoli színházi műfaj megértésére, elemzésére tett kísérletek elsősorban a nő-játék a számukra ismerős műfajokkal közös vonásai, a köztük felállítható különféle színházesztétikai analógiák meghatározására koncentráltak. Mae J. Smethurst¹ munkája tűnik irányadónak ezen a téren, de már Ernest Fenollosa és Ezra Pound első angol nyelvű nő-dráma fordításai, majd különböző színházi szakemberek elméletei és művészi kísérletei is foglalkoztak a kérdéssel – gondolok itt Yeats nyugati színpadra szánt lírai játékaival, szándéka szerint új „nő-drámáira”, illetve Brecht, távoli-keleti színházak által ihletett színházi eszközeire is. A XX. századi világszínházban sorra fellépő fontos japán színházi alkotók is komoly szerepet játszottak abban, hogy

¹ Mae J. Smethurst két könyvet is szentelt ennek a kérdésnek – az elsőben Aiszhülosz *Perzsák* című művét veti egybe Zeami *Sanemori* című nő-játékával. Részletes elemzése kitér a szövegek szerkezeti és stilisztikai összehasonlítására is, módszertana pedig további, hasonló vizsgálódások alapja lehet. Következő könyvében pedig már a cselekményes, jelen idejű nő-drámák csoportját és a görög tragédiát vizsgálja a dramatikus cselekvés szempontját figyelembe véve. Utóbbi elemzésében több darabra is kitér, és egyértelművé teszi, hogy a jelen idejű nő-drámák jóval közelebb állnak a görög tragédiához, mint a stilizáltabb és merőben más metafizikával rendelkező káprázat (avagy álom) nő-drámák. Mindkét szöveggel érdemes behatóbban foglalkozni, ugyanis a felmerülő módszertani problémák ellenére is fontos belátásokhoz vezet Smethurst megközelítése.



a nó-játék egyes elemei különböző színházi szintézisek révén eljutottak nyugatra – itt gondolhatunk Suzuki Tadashi 鈴木忠志 vagy Ohno Kazuo 大野一雄 munkásságára is² –, de számos, Brecht utáni nyugati alkotó sem volt rest a nótól, illetve általában véve a japán hagyományos színházaktól kölcsönözni stílusbeli elemeket.

A különböző összehasonlító elemzések egy rendkívül fontos elemet rendre háttérbe szorítanak: bizonyítható-e bármilyen konkrét kapcsolat a két színházi forma között? Ilyen kapcsolatot bizonyítani eleve erősen problematikusnak tűnhet, nem elsősorban azért, mert a középkori japán nó-játékhoz képest az antik görög színházi kultúráról fennmaradt tudásunk erősen hiányosnak tekinthető. Ugyanígy nehezen végigkövethető egy-egy specifikus stílárius elem vándorlása a görög szigetvilágból a japán szigetcsoportig. Ráadásul több olyan hasonlóság van a két színházi forma között, amelyek egymástól függetlenül is kialakulhattak – ez utóbbi eshetőség egyébként kifejezetten izgalmas színház antropológiai kutatás alapja lehetne.³

Mindezek ellenére teljességgel kizárni a kapcsolatot a két színházi forma között mégsem tudjuk, ugyanis a görög poliszok színházi kultúrája Nagy Sándor folyamatosan kelet felé terjeszkedő birodalmán keresztül eljuthatott az Észak-indiai területekre – erre vonatkozó információink és bizonyítékaink is vannak⁴ – azoknak pedig egyes formái hatottak a hagyományos kínai színházi kultúrára is. Kínának pedig közvetlen a kapcsolata Japánnal: a japán színház történetének kezdetén jelentős hatással

² A Suzuki-módszer lényeges eleme a testtartás, a földre koncentráció, dobantásokon alapuló mozgás, amely számos szempontból hasonlít a nó-színészek mozgására. Az Ohno nevével is fémjelzett butō pedig önmagában a modern tánc és a hagyományos japán táncos formák ötvözésének tekinthető.

³ Ilyen hasonlóság lehet a maszkhasználat, a szakrális háttér vagy a táncos elemek jelentősége mindkét színházban. Nem tekinthetjük ezeket olyan vonásoknak, amelyek egyértelműen bizonyítják a színházak közti kapcsolatot, bár bizonyítják, hogy e távoli színházi kultúrák fejlődéstörténete igen hasonló – ez irányíthatja a figyelmet az összehasonlításban rejlő antropológiai lehetőségekre.

⁴ A témával behatóan foglalkozik M. L. Varadpande, aki több művében is kitér a kérdésre, lásd például M. L. VARADPANDE, *History of Indian Theatre*, Abhinav Publications, New Delhi, 1987, 210. Emellett egy egész kötetet is szán az indiai és az antik görög színház közti lehetséges kapcsolat elemzésére, lásd M. L. VARADPANDE, *Ancient Indian and Indo-Greek Theatre*, Abhinav Publications, New Delhi, 2002.



voltak kínai műfajok a felkelő nap országának kultúrájára, a kínai hatás alatt álló korai japán népi és udvari színházi formák pedig a nó közvetlen elődeinek tekinthetők.⁵ Áttételes kapcsolat tehát nem elképzelhetetlen – az összehasonlítás alapját pedig a nó azon stiláris és formai elemei képezik, amelyeknek ősei rokonságban állhattak az antik görög színházzal is.

A közvetlen filológiai kapcsolat nyitott kérdése ellenére izgalmas és gyümölcsöző megközelítés a két színházi forma összehasonlítása, ugyanis, ahogy Smethurst is kiemeli, a görögökkel való összehasonlítás révén nem feltétlenül a japán nó-játékot tudjuk jobban megérteni, hanem pont fordítva: az archaikus színházi formák jeleit még magán viselő nó-játék bővítheti rendkívül hiányos tudásunkat az antik görög színházról.⁶ Ez különösen izgalmas megközelítés lesz, ha továbblépünk, és nem csak a színházak formai vagy a drámaszövegek stiláris vagy dramaturgiai összehasonlító elemzésére koncentrálnunk, hanem korabeli, az adott színházakról szóló, azokat elméleti és praktikus szempontból vizsgáló szövegeket hasonlítunk össze.⁷ Ehhez pedig adja magát két távoli szerző, a görög tragédiát elemző Arisztotelész és Zeami Motokiyo 世阿弥元清, a nó-játék egyik atyjának írásainak az összevetése.

Miért érdemes összehasonlítani Arisztotelész és Zeami szövegeit?

Az antik görög tragédiát és színházat elsősorban a róluk fennmaradt írásos emlékeken, a drámaszövegeken⁸ és képi ábrázolásokon, kisebb részben színházi kellékek, maszkok illetve romos színházi terek révén ismerjük.

⁵ Benito ORTOLANI, *The Japanese Theatre*, Pinceton University Press, Princeton, 1990, 85–93.

⁶ Mae J. SMETHURST, *The Artistry of Aeschylus and Zeami. A Comparative Study of Greek Tragedy and Nō*, Princeton UP, Princeton, 1989, 4.

⁷ Az összehasonlításához hasznos lehet a két színházat leíró korabeli szerzők munkáinak egybevetése is, így például a nó-játék jeles alkotóinak, így a drámaszerző és színész Konparu Zenchiku fennmaradt írásai, vagy Plutarkhosz szöveghelyei az antik görög színházról és a drámai versenyekről. Plutarkhosz színházi vonatkozásaihoz lásd Roy C. FLICKINGER, *Plutarch as a Source of Information on the Greek Theater*, University of Chicago Press, Chicago, 1904.

⁸ A fennmaradt antik görög drámaszövegek kiemelten fontos források, ugyanis szerkezetük és egyes fordulataik elemzése többek között közelebb vihet a korabeli színházi előadásmóddal kapcsolatos konvenciók megértéséhez is.



Az egyik legfontosabb forrásunk Arisztotelész töredékben fennmaradt *Poétikája*, amelyben a szerző a görög tragédia poétikai szabályait foglalja össze a korabeli előadások és szövegek alapján. Írásából főként a szerző számára kortárs, az általunk jobban ismert Aiszkülosz, Szophoklész és Euripidész utáni antik görög színházról kapunk képet, általános stílári és dramaturgiai megállapításai mégis időtállóan bizonyultak a mai napig. Az antik görög színház vizsgálata azonban mindezek mellett egy régmúlt kor árnyképeinek a vizsgálata, amelyben Arisztotelész szövege segít nekünk a leginkább – bár hiányos tudásunk miatt a szöveg számos újabb, nehezen megválaszolható kérdést vet fel, mint ahogy látjuk majd később.

A görög tragédia és a japán nó-játék összehasonlítására azért tesznek folyamatosan kísérletet a témában jártas kutatók, mert a japán nó-játék élő színházi műfaj – előadásai látogathatók, diszciplínáit a mai napig oktatják a neves nó-színházi iskolák, nem kis részben magának a színház egyik alapítójának, Zeami Motokiyonak a szövegeire támaszkodva. A nó-játék többnyelvű, kiterjedt szakirodalommal rendelkezik, képi ábrázolások, maszkok is fennmaradtak. Mindezek miatt a műfaj olyan múltba vezető hidat jelent számunkra, legalábbis részben, ami bővítheti a tudásunkat az antik görög színházról.

Természetesen nem csak hasonlóságokat találunk a két színházi forma vizsgálatakor. Figyelembe kell vennünk azt, hogy két merőben eltérő közönség nézte – és nézi – előadásait, eltérő történelmi helyzetben alakultak ki, a fennmaradt korabeli szövegeket pedig olyan szerzők írták, akik eltérő szempontokból közelítették meg színházait. Az ezek közti hasonlóságok viszont elhomályosítják a felmerülő eltéréseket. Mindkét színházi forma előszeretettel használ fel például motívumokat fontos eposzokból, hosszabb elbeszélésekből, mítoszokból és mondákból, olykor pedig a rég- vagy közelmúlt történelméből.⁹ Emellett mindketten közel állnak még a színház szakrális gyökereihez,¹⁰ miközben mindketten több elemet kölcsönöznek az őket megelőző, populáris-népi színjátékformákból is. Eredetileg mindkettőt

⁹ Utóbbihoz lásd Aiszkülosz *Perzsák* című drámáját.

¹⁰ Az összehasonlítás mellett szóló egyik másik gyakori érv a görög mitológia és az ősi japán népi hiedelemvilág, a shintó közti számos párhuzam. Lásd George A. Sioris, *Mythology of Greece and Japan. Archetypal Similarities*, Sterling Publishers, New Delhi, 1987.



a szabad ég alatt adták elő, kihangsúlyozva a színháznézés közösségi voltát. Az antik görög színház és a japán nó-játék is irodalmi szövegeken alapul, és archaikus dramaturgiát követ: kevés színésszel dolgozik, fontos szerep jut a táncnak és a zenének, emellett kórus is fellép az előadásokban, továbbá mindkettőre jellemző a maszkhasználat. Természetesen az összes felsorolt elem esetében eltérő arányokról beszélhetünk. Ezért más dramaturgiai elemeken van a hangsúly az egyik színjátékformában a másikhoz képest, ahogy a maszkhasználat sincs tökéletes átfedésben – vagy, ahogy a kórus funkciója is eltér – de összességében véve mégis rokoníthatónak tűnnek.

A két távoli színházi forma tehát lényeges pontokon hasonlít egymásra – ennek tükrében izgalmassá válik a két színházban előadott drámaszövegek összehasonlító elemzése is. Egy-egy konkrét darab összevetése azonban több szempontból is esetleges lesz, az eltérő műfajokat képviselő szövegek ugyanis általában azokban az esetekben összemérhetők csak, ha van tematikus vagy/és dramaturgiai hasonlóság is köztük. Hasonló cselekményük révén össze lehet hasonlítani például Szopohoklész *Philoktétészét*, illetve a *Shunkan* című nó-drámát, amelynek szerzője bizonytalan. Mindkét darab egy szigeten szenvedni és bűnhődni hagyott hősről szól, és hasonló problémákat feszegetnek: egyén és társadalom viszonya, becsület és sors kérdése. Ezért a két darab összemérhető, ezt a munkát pedig Smethurst – röviden, de – el is végzi.¹¹ Specifikus, egyedi darabok helyett érdemes viszont összehasonlítani a drámák létrehozásáról, dramaturgiai szabályairól szóló szövegeket – ezek ugyanis általánosabb tanulságokra mutathatnak rá. Erre pedig kiválóan alkalmas Arisztotelész *Poétikája* és Zeami *A hármas út* (*Sandō* 三道) című szövege. A következőkben ezeket ismertetem röviden, majd összefoglalom e két távoli poétika összehasonlításából fakadó néhány következtetésemet.

Arisztotelész: Poétika

Arisztotelész (i.e. 384–322) a görög tragédiával és eposszal foglalkozó írása az esztétika egyik alapszövege, éppen ezért részletesebb bemutatást nem

¹¹ Mae J. SMETHURST, *Dramatic Action in Greek Tragedy and Noh. Reading with and Beyond Aristotle*, Lexington Books, Plymouth, 2013, 6.



igényel.¹² Elemzésem szempontjából fontos megjegyezni, hogy a *Poétika* szöveggözpontú, kritikai megközelítés jegyében született, és elsősorban a költő hatáskörébe tartozó elemekre koncentrál. Az eleinte elveszettnek hitt szöveg előkerülése után hatalmas hatással volt a nyugati színjátszásra és drámaíráásra, és a mai napig nem hivatalos dramaturgiaként az egyik első szöveg, amelyet feltörekvő drámaírók világszerte tanulmányoznak a megfelelő képzési programok részeként. Általános összefüggéseket, működési elveket keres a tragédia szerkezetében, a cselekmény és a karakter elemzésén keresztül. Számos olyan megállapítást tartalmaz, amely a korabeli görög tragédia műfajának esetében igazak, ám a rákövetkező korokban ezek a megállapítások már mint szabályok éltek tovább – ebből is fakadt a *Poétika* jelentős hatása az utókorra. Arisztotelész szövegében összetett, ma is érvényes elemzői szempontrendszer állít fel, amellyel kapcsolatban azonban sok kérdés merül fel a mai napig – egy-egy fogalmát homályosan vagy túl szűkszavúan definiálja, amely megnyitja a szöveget későbbi újraértelmezések előtt, ezekre pedig sor is került az évszázadok során.

Az utánzással (*mimészisz* μίμησις) kapcsolatos eszmefuttatása árnyalt és izgalmas, egyben egy általánosabb költői rendszerbe illeszti a tragédiát, komédiát és eposzt is. Másik alapfogalma, a katarzis vagy megtisztulás (*katharszisz* κάθαρσις) viszont sokkal kevésbé koherens, annak ellenére, hogy a tragédia definícióját Arisztotelész részben erre a fogalomra építi.

A tragédia tehát kiváló, teljes, bizonyos nagysággal rendelkező cselekvésnek fűszerezett, a fűszerezettség egyes válfajait az egyes részekben külön-külön alkalmazó beszéddel való utánzása, nem elbeszélés útján, hanem úgy, hogy emberek cselekszenek, részvét és félelem útján vive végbe az ilyen indulatoktól való megtisztulást.¹³

¹² A megjelent számos magyarázatok kiadás, fordítás közül különösen jelentős Gerald F. Else munkája. Lásd Gerard F. ELSE, *Aristotle's Poetics: The Argument*, Harvard University Press, Harvard, 1957. A monográfiák közül pedig Stephen Halliwell és Amélie Oksenberg Rorty összefoglalói adhatnak iránymutatást. Lásd Stephen HALLIWELL, *Aristotle's Poetics*, Duckworth, London, 1987., illetve Amélie O. RORTY, *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton University Press, Princeton, 1992. Saját, rövid elemzésemhez RITÓÓK Zsigmond fordítását használom. Lásd ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, PannonKlett, Budapest, 1997. Ez utóbbi végén a *Poétikához* kapcsolódó részletes bibliográfia is található.

¹³ ARISZTOTELÉSZ, *i.m.*, 49b25, 35.



Arisztotelész emellett kitér hat elemre, amelyek segítségével több oldalról elemzi a tragédiát, a hősök jelleme, a cselekmény – avagy mese – szerkezete, a szöveg nyelvezete vagy akár specifikus színpadi megoldások felől. Ezek közül számos eleme adekvát elemzési szempont a nó-játék szempontjából is, de meglepően fontos lesz számunkra nála a felismerés (*anagnóriszisz* ἀναγνώρισις), a szenvedés (*pathosz* πάθος)¹⁴ és a tévedés (*hamartia* ἁμαρτία) fogalma is, amelyeket Arisztotelész a tragikus cselekmény és hatás egy-egy fontos elemeként jelöl meg.¹⁵

A hat elem közül ki kell emelni a mese fogalmát. Arisztotelész szerint „[a] tragédia ugyanis nem emberek, hanem cselekvések, azaz élet utánzása, a boldogság és boldogtalanság a cselekvésben rejlik, és a végcél valamilyen cselekvés, nem pedig minőség.”¹⁶ Ezzel a *Poétika* a cselekvés mozzanatát emeli ki, Arisztotelész pedig utána rámutat arra, hogy „[cs]elekvés nélkül... nem lehetne tragédia, jellemek nélkül lehetne.”¹⁷ E megállapítás felszínes olvasatban mintha arra utalna, hogy a karakter vagy jellem másodlagos a cselekményhez képest – Arisztotelész azonban nem a jellem fontosságát kérdőjelezi meg, hanem arra utal, hogy a jellem esetleges affektusai másodrangúak a jellem cselekedeteihez képest, bár természetesen nem lényegtelenek. Ez egyértelművé teszi, hogy Arisztotelész értelmezésében a színpadon látható *külső cselekvés*, a jellemek tetteken keresztüli megnyilatkozása a tragédia kulcsa. Ez rendkívül racionális elemzői megközelítés, amely kontrasztban áll Zeami nó-játékkal kapcsolatos, jóval költőibb habitusával.

Zeami: *A hármas út*

Akárcsak a klasszikus középkori nó-játék maga, Zeami Motokiyo és titkos tanításai¹⁸ is kevésbé ismertek szakmai berkeken kívül nyugaton. *A stílusról*

¹⁴ Erre a két fogalomra a meséhez kapcsolódó alapfogalmakkal foglalkozó szakaszban tér ki részletesebben. Lásd ARISZTOTELÉSZ, *i. m.*, 52a11–52b13, 49–51.

¹⁵ A tévedés rendkívül fontos a szerző számára, elengedhetetlennek tartja az ideális, vagyis legszebb tragikus mese összeállításához. Lásd ARISZTOTELÉSZ, *i. m.*, 53a10, 55.

¹⁶ ARISZTOTELÉSZ, *i. m.*, 50a15, 37.

¹⁷ ARISZTOTELÉSZ, *i. m.*, 50a24, 39.

¹⁸ Zeami utódainak szánt tanításait évszázadokon keresztül titkolták a tág közönség előtt, egészen 1909-ig, amikor Yoshida Tōgo 吉田東伍 (1864–1918) szerkesztésében tizenhatot kiadtak belőlük. Ezek alapján készültek az első angol fordítások is.



és *Virágról szóló tanítások* (*Fūshikaden* 風姿花伝), *A Virághoz feltartott tükrök* (*Kakyō* 花鏡) és *A kilenc szint* (*Kyūi* 九位) című tanításai ismertebbek ezeken belül is, jelen elemzésben viszont *A hármas út* című, 1423-ból származó írására fogok kitérni.¹⁹ Ebben a szövegében foglalja össze a mester ugyanis, hogy milyen szabályok határozzák meg a nő-drámák szövegét, és hogy milyen módszer révén lehet megírni az ideális nő-szöveggönyt – ez az egyetlen, kizárólag a témával foglalkozó írása, bár néhány másik tanításában ki-kitér *A hármas út*-ban is felvetett részproblémákra.

A nő-drámákat több szempont szerint lehet osztályozni, ezek közül a legáltalánosabb két csoport a *mugen* 夢幻 (káprázat vagy álom) nő és a *genzai* 現在 (cselekményes vagy jelen idejű) nő. Előbbi valamilyen álomról szól, amelyet a *waki*²⁰ funkciót betöltő szereplő lát az előadás során, természetfeletti lényekkel és istenekkel a főszerepben, míg az utóbbi csoportba tartozó nő-drámák elsősorban valamilyen evilági, valószerű eseményt dolgoznak fel. *A hármas út* a káprázat nők csoportjával foglalkozik, ami nem meglepő, ugyanis Zeami számos ilyen darabot írt.²¹

Ellentétben a *Poétikával*, amely főként a dráma szövege felől vizsgálja a görög tragédiát, Zeami a drámaszöveget az előadás szemszögéből vizsgálja, annak fő esztétikai szabályaihoz köti dramaturgiai és stiláris megfontolásait – Zeami maga ugyanis színházi alkotóként, gyakorló színészként írta le a nő-drámával kapcsolatos gondolatait. Szemlélete elsősorban nem elméleti, hanem gyakorlati: módszertani tanácsokra koncentrált, bár közben kitér esztétikai megfontolásokra is, ezért a szöveg alkotói filozófiaként is értelmezhető.

A hármas út elemzése ezért paradox módon problematikusabb, mint a *Poétikáé*. Míg Arisztotelész szövegét azért nehéz feldolgozni, mert az elemzett színház előadásainak technikai megvalósításáról, így a színészi

¹⁹ ZEAMI Motokiyo, *Zeami – Performance Notes*, Columbia University Press, New York, 2008, 150., illetve Shelley Fenno QUINN, „How to Write a Noh Play – Zeami’s Sandō”, *Monumenta Nipponica*, 1993/1, 53–88.

²⁰ Az „oldalsó, szélső” szereplője a nő-játéknak, aki oldalról figyeli a nő-játék eseményeit. A középkori nő-játék szereptípusairól, történetéről és fontosabb fogalmairól lásd DURÓ Győző (szerk.): *Nő-drámák*, Orpheusz, Budapest, 1994.

²¹ Lásd a Zeami drámaírói munkásságáról készült monográfiát: Thomas B. HARE, *Zeami’s Style. The Noh Plays of Zeami Motokiyo*, Stanford UP, Stanford, 1986.



munkáról és a darabok színpadra állításáról is hiányos a tudásunk, addig Zeami írásánál a nehézséget az okozza, hogy túlon túl technikai a szövege, és a ma is látogatható, élő nó-játék mintegy a szöveg és értelme közé áll.²²

Ennek ellenére Zeami számos olyan fogalommal dolgozik *A hármas útban*, amelyek révén a nó-dráma értelmezése és elemzése is könnyebbé válik. Használja például a *nikyoku santai* 二曲三体 fogalmát: ez a kifejezés a nó két fő színházi eszközére, a „két művészetre” – a tánc és az ének –, valamint a „három testre”, azaz három fő karaktertípusra – öregember, nő és harcos – vonatkozik. Zeami ezzel a nó-játék stílusának egészét fedi le, a fogalmat pedig számos más tanításában is használja. Egy másik gondolati egységet viszont *A hármas útban* fejt ki nagyobb terjedelemben: ez pedig a három technika rendszere, amely egyben a három útnak felel meg.

Zeami három szakaszra és feladatra bontja a nó-dráma megírásának a folyamatát. Az első lépés a mag (*shu* 種) fellelése, a második a szerkezet meghatározása (*saku* 作), a harmadik pedig a drámaszöveg megírása (*sho* 書). A mag, azaz alapötlet megtalálása nem más, mint a forrásanyag irodalmi mű, költemény vagy egyéb monda meghatározása. Első lépésben Zeami előírása szerint a korábban meghatározott két művészetnek, az éneknek és a táncnak megfelelő főhőst kell választani. A főhős személye dönti el milyen egyéb háttéranyagra, tematikai elemekre lesz szükség az alkotófolyamat során. A következő lépés absztrakt, formai feladat, a szerkezet meghatározása: a tanítás szerint a számos egyéb hagyományos japán színházi formában is jelentős szerepet betöltő, fokozatosan gyorsuló, tetőző majd önmagát kioltó *jo-ha-kyū* ritmus szerint kell beosztani a főhős problémáját felmutató és körüljáró cselekményt, összesen öt szakaszra. Ideális esetben egy nó-dráma egy lassú bevezető (*jo* 序), három fokozatosan gyorsuló (*ha₁*, *ha₂*, *ha₃* 破) és egy, a leggyorsabb szakaszból (*kyū* 急) áll. Míg Arisztotelész a számunkra ma már üresnek és közhelyesnek tűnő „eleje-közepe-vége” beosztás szerint szakaszolja a cselekményt, Zeami egy

²² Ezt a hatást erősíti az, hogy Zeami kora óta a nó több változáson is átesett – az Edo-korszakban (1603–1868) tovább finomodott a nó stílusa, háttérbe szorultak a népi elemek, míg előtérbe kerültek az udvari, kifinomult és absztrakt megoldások. Bár hiányos a tudásunk arról a nóról, amelyet Zeami korában játszottak, az eltelt időben vélhetően inkább esztétikai hangsúlyeltolódásról beszélhetünk csupán, és nem gyökeres változásokról.



hasznos rendszerben, de a ritmushoz köti a darabok beosztását. Emellett a nő kapcsán metafizikai szintre is emeli a *jo-ha-kyū*t, az élet tetőző ritmusának kérdését.

Óvatos megfontolás után nyilvánvalóvá válik, hogy a világegyetem minden jelensége – legyen az pozitív vagy negatív, egyszerű vagy kisszerű, élő vagy élettelen – a *jo-ha-kyū* elvét követi. Még a csivitelő madarak és a zümmögő bogarak is – ahogy mindannyian saját egyéni érzékelésüknek megfelelően szólnak meg – mind a *jo-ha-kyū* képviselik. (Ez egy beteljesedés, amely túlmutat elmén és rangon.) Ez az oka annak, hogy mindezek izgatják hallásunkat és gyöngédséget váltanak ki az elméből. Amennyiben nem tartalmazzának „beteljesedést”, akkor az érzékelésük sem érdeklődést, sem pátoszt nem váltana ki belőlünk.²³

A ritmus tehát alapvetően fontos elem Zeaminál: nem csak a hagyományos nő-program beosztását, de minden egyes darab dramaturgiáját is meghatározza. Az előadás egyre gyorsuló tempójáért is felel, és rejtetten működik számos kisebb formai megoldásban, mozdulatban, és a zenében is. Zeami már a darab szerkezetébe is kódolja a *jo-ha-kyū*t, hogy a mélyben gyorsuló ritmus játékba kerülhessen az előadás felszínén zajló eseményekkel. Ez egyben a teljesség/beteljesülés kérdésének megjelenése a nő-játékban: mivel élő, mozgó lényeket utánoznak a nő művészei, nem hagyhatják figyelmen kívül a természet ciklikus dinamikáját, egyre gyorsuló, majd kioltódó életritmusát.

Zeami harmadik eleme a kompozíció, amely az előző két elem szintézisének tekinthető. Ebben a lépésben írja meg a mag és a szerkezet alapján a szerző a nő-dráma szövegét saját versek megírása, idézetek és utalások kiválasztása révén. A szöveg minden eleme egyszerre kell, hogy reflektáljon a magra – a karakterre, a helyszínre és történetre – miközben figyelembe veszi az előadás egészének ritmikai szempontjait, így például gondol az alkalmazandó zenékre és a fontosabb koreográfiai elemekre is.

Az alkotás három lépése mellett Zeami hosszan elemzi a három fő szereptípust, ezekhez pedig specifikus, költészeti és ritmikai javaslatokat is

²³ ZEAMI, *i.m.*, 215.



összefoglal, majd kitér kisebb szereptípusokra is – ez egyben *A hármas út* leghosszabb szakasza, amely jelen vizsgálódás szempontjából már túl specifikus utasításokat tartalmaz ahhoz, hogy általánosabb összefüggésekhez jussunk el általa. Zeami emellett kitér olyan technikai kérdésekre is, amelyek elsősorban az előadást érintik, de amelyeket már a drámaszövegben is elő kell készíteni. Egy példa erre az a technika, amikor az előadásban egy-egy pillanatban tökéletes összhangba kerül az elhangzó szöveg és a zenei hatás – ezt Zeami úgy hívja, hogy „kinyitni a füleket” (*kaimon* 開聞). Amikor pedig az előadásban egy erős vizuális hatást készít elő az ének, és együtt hat a tánc és a szöveg, akkor Zeami szerint a nó „kinyitja a szemeket” (*kaigen* 開眼).²⁴

A számos technikai és módszertani megfontolás mellett Zeami kitér a nó-játék két legfontosabb esztétikai kategóriájára, a földöntúli szépség (*yūgen* 幽玄) és a Virág (*hana* 花) kérdésére is. Előbbi a nó-játék kifinomult, titokzatos és szavakkal meghatározhatatlan atmoszférájára vonatkozik, egy olyan hatásra, amely Zeami élete során egyre nagyobb szerephez jutott művészetében. Utóbbi azonban általánosabb fogalom, a kifogástalan és kimagasló teljesítményt nyújtó színész munkájára, a nó összehatására vonatkozik. Mivel egyik fogalom sem fő tárgya *A hármas út*nak, csak röviden kerülnek említésre a szövegben – több egyéb írás van azonban, amelyekben hosszabban elemzi őket Zeami, különösen a Virág kérdéskörét.

Két távoli poétika?

Arisztotelész *Poétikájában* tehát elméleti keretrendszerben gondolkodik, filozófiai megközelítése pedig több általános szabály felállítására ad lehetőséget. Rendkívül fontos fogalom nála az utánpótlás, amelyhez hasonló fogalom Zeaminál is használatos, bár nem olyan átfogó értelemben,

²⁴ Ehhez hasonló, technikai jellegű tanácsokat Arisztotelész szövege nem tartalmaz. A látvány elemzését is rövidre fogja, amellett érvelve, hogy a látvány „hatásos ugyan, de a legkevésbé művészi és a legkevésbé tartozik a költő tevékenységéhez. A tragédiának ugyanis versenyek és színészek nélkül is megvan a hatása.” Lásd ARISZTOTELÉSZ, *i.m.*, 50b17, 41. Később pedig a látványnak jelentőséget annyiban enged meg, hogy az is hozzájárulhat a cselekmény által kiváltani vágyott hatáshoz – azaz Zeamihoz hasonlóan a látvány és a szöveg közti kölcsönhatást kívánatosnak tartja. Lásd ARISZTOTELÉSZ, *i.m.*, 53b1, 57.



mint Arisztotelésznél. Zeami utánzás (*monomane* 物真似) alatt a fizikai, színészi utánzást, máshogyan fordítva a mímelést érti, amelyet kizárólag a színész munkájára vonatkoztat.²⁵ Míg a *Poétika* általában véve a külső cselekvés utánzásáról ír – külső abban az értelemben, hogy a cselekményt Arisztotelész magasabb szintre emeli, mint a karakterek jellemét – addig Zeami utánzás alatt a színész munkájára gondol, azon belül is pedig a karaktere belső, érzelmi világának szimbolikus ábrázolására. Zeaminál ugyanis az utánzás szimbolikus aktus,²⁶ azaz Zeami nem realiztikus utánzást vár el színészeitől, hanem a karakterek belső lényegének a hű és sűrítő kivetítését. Izgalmas ellentmondás, hogy mindemellett Zeami a mag, tehát a forrásanyag keresésekor szempontként említi azt, hogy olyan főhőst érdemes a szerzőnek keresnie, akihez illik a két művészet, a tánc és az ének művészete. Ez márpedig mintha kevésbé kifinomult szereplőket kizárna a nóból – vagy átutalná őket a nó komikus testvérének, a *kyōgen* hatáskörébe.²⁷

Az utánzás kérdése mellett mindkét szöveg kitér a drámaszöveg szerkesztésével kapcsolatos kérdésekre – az antik görög tragédiában ez a mese hármass szerkezete (eleje-közepe-vége), míg a nó-játékban ez a szerkezetnél is általánosabb *jo-ha-kyū*. Előbbi Arisztotelésznél pusztán szerkesztési elv marad, a cselekmény beosztására, a hatás felépítésére vonatkozik, míg Zeami esetében a *jo-ha-kyū* ennél jóval általánosabb szerephez jut.

Emellett mindkét szöveg foglalkozik az adott színházak végső hatásbeli céljával, még ha egyik szöveg sem tudja tökéletesen meghatározni azt – Arisztotelésznél a katarzis fogalom marad tisztázatlan, míg Zeami esztétikai és költői eszmefuttatásaival inkább elfedi, mint napvilágra hozza

²⁵ Megumi SATA, „Aristotle’s Poetics and Zeami’s Teaching on Style and the Flower”, *Asian Theatre Journal*, 1989/1, 47–56, 48.

²⁶ Lásd Andrew PARKIN, „Crossing Cultural Bridges in Search of Drama: Aristotle and Zeami”, Sandra Ward LOTT – Maureen S. G. HAWKINS – Norman McMILLAN (szerk.), *Global Perspectives on Teaching Literature: Shared Visions and Distinctive Visions*, Natl. Council of Teachers, London, 1993, 181–192, 183.

²⁷ A *kyōgen* („bolond szavak” 狂言) több színházi eszközében megegyezik a nóval, így például leginkább nó-színpadokon adják elő, és a hagyományos, több előadásból álló nó-programban gyakran komikus közjátékként szerepel. Bővebb információért lásd DURÓ Győző (szerk.), *Nó-drámák*, Orpheusz, Budapest, 1994.



a *yūgennel* és *hanával* kapcsolatos gondolatait. Ezek elemzését többek közt az is nehezíti, hogy enyhe hangsúlyeltolódások figyelhetők meg Zeami fogalomhasználatában élete során a többi szövegében. Az mindkét szerzőnél egyértelmű azonban, hogy valamilyen végső hatás megcélzása révén tudják csak definiálni az adott színházi műfajukat – előbbi a karaktereket felfedő cselekvésre alapozza saját elméletét, míg az utóbbi a színész Virágának „illataként” határozza meg a nő-játék végső hatását.²⁸

Eltérő mértékben, de mindkét színházban fontos szerepet szánnak a felismerés gondolatának: Arisztotelész a fordulathoz rendeli fogalmát, és a karakter saját helyzetének gyakran gyors és váratlan megértésében látja a felismerés lényegét.²⁹ Ezzel szemben Zeaminál ez a fogalom is tágabb értelemben válik jelentőssé: a nő-játékban nem pusztán a waki ismeri fel, hogy valójában kivel találkozik a történet helyszínén, hanem gyakran a wakin keresztül ismeri fel a shite, a nő-játék főszereplője is saját problematikáját. A nő-játék esetében a felismerésnek emellett természetesen buddhista, a megvilágosodás gondolatával rokon értelme is van. Izgalmas eltérés továbbá, hogy míg a felismerés motívuma inkább előbbi színházi formában lesz látványos, cselekményt formáló erejű, addig a nő-játékban sokkal finomabban működik, áthatva az előadás egészét.

A két szöveg elolvasása után egyértelművé válik, hogy Arisztotelész *Poétikájának* segítségével rendkívül izgalmas módon lehetne elemezni a fennmaradt nő-játékokat.³⁰ A felismeréshez hasonlóan például még a szenvedés és a tévedés fogalmai is alkalmazhatók a nő-játék több alműfajára és cselekménytípusára, a görög filozófus által felállított szempontok és vizsgálati módszer tehát olyan általános, hogy a távol-keleti nő-játék kapcsán is érdekes tanulságokhoz vezet. Zeami szövegén keresztül azonban nem vizsgálható a görög tragédia, ugyanis a japán mester túlon túl technikai megközelítmódja nehezíti szempontjai transzponálását egy másik színházi formára.

²⁸ A gondolatot több helyen is megfogalmazza, így a legfontosabbnak tartott szövegében, a *Fūshikadenben* is. Lásd ZEAMI, *i.m.*, 24.

²⁹ ARISZTOTELÉSZ, *i.m.*, 52a30, 51.

³⁰ Lásd Chang S. YUN, „The No Drama as Tragedy”, *Comparative Literature Studies*, 1976/1, 52–59.



A fentiek tükrében érdemes lenne a jövőben sort keríteni a nó-játék *Poétikán* keresztül elvégzett elemzésére, a két színház hasonlóságai, közös elemei ugyanis bizonyítják, hogy bár évezredek és kilométerek ezrei választják is el őket egymástól, ez a két színház talán mégsem olyan távoli egymástól.

Felhasznált irodalom

- ARISZTOTELÉSZ: *Poétika*, PannonKlett, Budapest, 1997. [RÍTOÓK Zsigmond]
- DURÓ Győző (szerk.): *Nó-drámák*, Orpheusz, Budapest, 1994. [KEMENCZKY Judit]
- PARKIN, Andrew: „Crossing Cultural Bridges in Search of Drama: Aristotle and Zeami”, LOTT, Sandra Ward – HAWKINS, Maureen S. G. – MCMILLAN, Norman (szerk.): *Global Perspectives on Teaching Literature: Shared Visions and Distinctive Visions*, Natl. Council of Teachers, London, 1993, 181–192.
- QUINN, Shelley Fenno: „How to Write a Noh Play – Zeami’s Sandō”, *Monumenta Nipponica*, 1993/1, 53–88.
- SATA, Megumi: „Aristotle’s Poetics and Zeami’s Teaching on Style and the Flower”, *Asian Theatre Journal*, 1989/1, 47–56.
- SIORIS, George A.: *Mythology of Greece and Japan. Archetypal Similarities*, Sterling Publishers, New Delhi, 1987.
- 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.
- YUN, Chang S.: „The No Drama as Tragedy”, *Comparative Literature Studies*, 1976/1, 52–59.
- ZEAMI Motokiyo: *Fūshikaden – Sandō*, Kadokawa, Tōkyō, 2009. [TAKEMOTO Mikio]
- ZEAMI Motokiyo: *Zeami – Performance Notes*, Columbia UP, New York, 2008. [HARE, Thomas Blenman]

DOMA PETRA

A Halál arca

Hanako megjelenése az európai színpadon

[A] színészek között észrevettem egy édes kis japán lányt, akit szívesen megtettem volna a társulat vezető színésznőjének. De ezeknek a japánoknak a nők nem számítanak, az összes nagy szerepet férfiak játszották. Én mégis csak őt vettem észre. Igaz, csak mellékszerepet játszott, de milyen intelligenciával, milyen szórakoztató módon, mint egy tipegő kisegér, és képes volt hirtelen átalakítani magát egy apró mozdulattal, amely az összes vonását a rettegés kínjába fagyasztja. Csinos volt, törekény, furcsa és teljesen kilógott honfitársai sorából. Amikor véget ért a próba, összegyűjtöttem a színészeket és a következőket mondtam nekik: ha velem akarnak maradni, azt kell tenniük, amit mondok. És ha nem teszik ezt a kis nőt a vezető színésznőjükké, ez soha nem fog sikerülni. Mivel pedig neve kiejthetetlen volt, akkor és ott Hanakónak neveztem el.¹

Így indult Ōta Hisa 大田ひさ sikertörténete 1901-ben Loïe Fullernek köszönhetően, akinek már nagy gyakorlata volt a japán színésznők felfedezésében.² Mint a fenti idézetben is látható, a „kis virág”, „virággyermek” jelentésű Hanako 花子 művésznevet adta neki, melyet egy novellában olvasott és könnyű kiejthetősége miatt nagyon megtetszett neki.³

¹ Loïe FULLER, *Fifteen years of a dancer's life, with some account of her distinguished friends*, H. Jenkins, London, 1913, 208.

² 1900-ban a párizsi világkiállításon az ő színházában lépett fel a japán Kawakami-társulat Sadayakkóval, akik a nyugati közönség elvárásaihoz igazított „japán” kabuki előadásokat mutattak be a közönségnek, egy évvel később pedig Fuller szervezte meg a társulat 1902-ig tartó európai turnéját is.

³ SAWADA Suketarō 澤田助太郎, *Petite Hanako* ホチトアナコ, Chūnichī Shuppansha, 1983, 45.



Ōta Hisa ezzel a névvel vonult be a japán és a nyugati színháztörténetbe. Fuller továbbá elhatározásához híven a társulat vezető színésznőjévé tette az ekkor 33 éves nőt, aki később még a kor híres szobrászának, Rodinnak is modellt állt.

Legendává válását és különleges, egzotikus voltát bizonyítják a származását és korát illető, még életében lábra kapó különböző téves információk is. A *Who's Who in Theatre* című munka még 1922-ben, visszavonulásának évében is azt állította, Hanako 1882-ben született Nojuruban, s már gyerekkorában számos előadásban szerepelt Tokióban, majd a Császári Színház színpadán vált igazi primadonnává, később a társulat vezető színésznője lett, 1905-től pedig különböző európai színpadokon is fellépett.⁴ Ez azonban nem fedi a valóságot. Hanako valójában 1868-ban született Gifuban egy földművelő családban, és soha nem lépett színpadra saját hazájában, ellentétben Európa szerte és Japánban is ismert kortársaival, Kawakami Sadayakkóval 川上貞奴, valamint Matsui Sumakóval 松井須磨子. Míg Sadayakkót az első japán színésznőként szokták definiálni, Matsui Sumako nevéhez elsősorban a naturalista színjátszás meghonosítása kapcsolódik a szigetországban.⁵ Japánban ekkoriban bevett szokás volt, hogy a szegény családok örökbe adták gyermekeiket más családoknak vagy különböző intézmények gondjaira bízták őket. A fiúgyermekeket általában szentélyekbe küldték, míg a tehetséges lányokat gyakran a gésák világa fogadta be. Így volt ez Hanako esetében is, aki 1875-ben vált el szüleitől és egy zöldségtermelő család tagja lett. Már ötéves korától *nihonbuyō* 日本舞踊⁶ tanult egy utazó társulatnál, s az itt megszerzett zenei és táncos ismeretek alapozták meg későbbi karrierjét is:

⁴ *Who's Who in Theatre*, Pitman, London, 1922, 363–364, „Hanako, Madame Otha” szócikk.

⁵ Vö. DOMA Petra, „Az Idegen vonzásában: Sadayakko és Matsui Sumako színészi (ön)definíciója a nyugati és a japán színházművészetben”, *Theatron*, 2013/4, 74–91. és Uő, „Matsui Sumako, az új (színész)nő megjelenése Japánban”, DOMA Petra – TAKÓ Ferenc (szerk.), *„Közel, s Távolság” IV.: Az Eötvös Collegium Orientalisztika Műhely éves konferenciájának előadásaiból*, 2014, Eötvös Collegium, Budapest, 2016, 383–401.

⁶ Színpadi tánc, melyben megtalálhatók a kabuki táncok egyes elemei is.



1884-ben gésa⁷ lett. Már fiatalon lehetősége volt tehát megismerkedni a különböző színpadi táncokkal, előadóművészeti fortélyokkal, ami jelentős mértékben hozzájárult későbbi színésznői pályafutásához. A fiatal előadóművész két válását követően döntött úgy, hogy csatlakozik egy színtársulathoz, s nyugaton próbál szerencsét. Ahhoz azonban, hogy ennek az eseménynek a jelentőségét értékelni lehessen, meg kell vizsgálni, miként volt lehetséges, hogy a XX. század elején egy japán színésznő – vagy akár táncos – Európába utazhasson.

Az 1868-as Meiji megújulást⁸ követően Japán alapjaiban változott meg. A sógunátus bukásával újra a császár kezébe került a tényleges hatalom,

⁷ A gésa nem egyenlő sem a színésznővel, sem a prostituálttal. A *geisha* 芸者 szóösszetételből a *sha* egyszerű toldalék, amely egyént, illetve valamilyen mesterség művelőjét jelöli, míg a *gei* művészetet, ügyességet, mesterségbeli tudást. Vagyis a gésa olyan személy, aki a legmagasabb szinten műveli ezeket a tevékenységeket, a legmagasabb szinten szórakoztatja vendégeit művészeti tudásával, bármiféle szerepfelvétel nélkül. Hagyományosan a japán tánc (*nihonbuyō*), zene, ének, teaszertartás, valamint a kifinomult és egyben szellemes társalgás szakértői, akik ezekkel az eszközökkel magas szintű esztétikai élményt nyújtanak vendégeiknek a teaházakban (*ochaya* お茶屋), e vendégek pedig rendszerint férfiak – de nem minden esetben. A teaházakon és egyéb bankettekén, vacsorákon kívül a különböző városok táncos-zenes fesztiváljain (*matsuri* 祭り) is kötelező jelleggel fellépnek más gésákkal együtt, ami hatalmas presztízt és tekintélyt nyújt számukra. A gésák világa – a XVII. századi kialakulásától kezdve – egészen a II. világháborúig mindig együtt virágzott a prostitúcióval, így a nyugati szemlélők gyakran összemosták a két hivatást, holott jelentős különbség, hogy a prostituált testét, míg a gésa tehetségét, művészeti képességeit bocsátotta áruba. Természetesen a gésák világának is van szexuális vonatkozása, már az öltözködésük és mozgásuk is egyszerre festői és vágykeltő, de nem keverhető ez össze a prostituáltak világával. A kiemelkedően tehetséges gésáknak mindig van *dannja*, egyfajta patrónusa (a szó valójában egy régi kifejezés a férjre), aki jellemzően egy vagyonos, házasság és idősebb férfi, aki külön támogatja az adott gésát, fizeti a kiadásait, taníttatását stb. Cserébe a kiválasztott gésa – a teaház által végzett közvetítés és megállapodás után – hivatalosan is a férfi szeretője lesz. Szerencsés esetben később a gésa a férfi valódi feleségévé vált, ugyanis ez volt az egyetlen lehetősége, hogy kilépjen ebből a világból. A II. világháborúig csupán a legtehetősebbek engedhették meg maguknak, hogy gésa szeretőt tartsanak, hiszen itt nem egy test és egy alkalom, hanem egy esztétikai értékekkel telített *kapsolat* „megvásárlásáról és fenntartásáról” volt szó.

⁸ A *Meiji ishin* 明治維新 megfelelőjeként Takó nyomán nem a részben félrevezető, illetve européer konnotációkat idéző „Meiji restauráció” vagy „Meiji forradalom” összetételeket, hanem a „Meiji megújulás” szókapcsolatot használom. Ld. Takó Ferenc: „Fordítva. Nyugati társadalomfilozófiai koncepciók és terminusok »japanizációja« a korai Meiji érában”. Megjelenés előtt, *Távol-keleti Tanulmányok* 2017/2.



aki – természetesen az ő nevében tevékenykedő vezetők széles körével együtt – sok más intézkedése mellett a modernizáció útjára vezette az országot a nyugati hatalmakhoz való felzárkózás érdekében. E célt elérendő Japán nagyon rövid idő alatt különböző nyugati modelleket vett át és honosított meg a politikában, a társadalomban, az oktatásban és a gazdaságban egyaránt. A változáshoz szorosan kapcsolódott a határok és a japán piac megnyitása a külföldi kereskedelem és áruk előtt. Így a nyugati kultúra, irodalom, művészet és divat Japánba való beáramlása robbanásszerű hatást váltott ki azokban, akik kapcsolatba kerültek e kultúrával és mindent imádtak, ami nyugati és az újdonság erejével hatott – ez, főként a korai időszakban, elsősorban a városi lakosságot jelentette. Emellett ugyanilyen módon „ömlött ki” az országból a japán kultúra és árasztotta el a Nyugatot, növelve ezzel az emberek egzotikum, és általában „a Kelet” iránti lelkesedését.

Különösen a XIX–XX. század fordulóján a Nyugaton eluralkodó általános válsághangulat új távlatok nyitására, új világkép kialakítására irányuló lázas keresést eredményezett, amely szükségképpen magával hozta az „egzotikus”, „romlatlan” civilizációk felfedezését, s új iahletforrásokként történő felhasználását.⁹

Európában ez a fajta „keleti láz” hatalmas méreteket öltött, a mai napig talán legismertebb irányzata pedig a *japonisme*,¹⁰ mely áthatotta a festészetet és az iparművészetet is. Megnőtt a kereslet többek között a japán fametszetek, lakk- és porcelánművészeti tárgyak, illetve az irodalmi alkotások iránt is. A japán versek, főként a haikuk mellett – melyek hatással voltak például olyan korabeli költőkre és írókra, mint Whitman, Fenollosa, Kipling, vagy itthon Kosztolányi – hamar elterjedtek a japán regéken vagy történelmi eseményeken alapuló regények, amelyek „a ködös

⁹ JANÓ István, „A Nyugat és Japán közötti kulturális kölcsönhatások rövid története”, FARKAS Ildikó (szerk.), *Ismerjük meg Japánt! – Bevezetés a japanisztika alapjaiba*, ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2009, 149–170, 149.

¹⁰ A művészetek japán hatású egzotikus megújulásának divatja. A kifejezést Philippe Burty francia műkritikus használta először 1872-ben.



miszticizmus légkörének megteremtésével romantikusan torzított képet rajzolnak az országról.”¹¹ Mégis, az egyik legjelentősebb áramlatot a festészetben lehetett megfigyelni. Félix Bracquemond impresszionista festő 1856-ban *ukiyo-e*¹² 浮世絵 fametszeteket „fedezett fel” Auguste Delâtre nyomdász tulajdonában. Ezzel a japán fametszetek megkezdtek hódító útjukat, s az 1867-es párizsi világkiállításon az egyik fő attrakciónak számítottak. Az *ukiyo-e* nagy hatással volt az impresszionista festészetre, sőt, számos korabeli művész – Manet, Monet, Degas, Van Gogh, Gauguin – a japánokat tartotta az első impresszionistáknak, s Manet és Monet is tanulmányozta Hokusai műveit. Ennek következtében a japán művészetet a XIX. században elsősorban a fametszetek alapján ítélték meg, ami pedig számunkra még fontosabb: a képeken látottak alapján alakították ki elképzelésüket magáról Japánról, így az ország színházi világáról is.¹³ A japonizmus hódítása azonban nem csak a művészeteket hatotta át ilyen mértékben, hanem beszivárgott a hétköznapi emberek életébe is, akik különböző keleti csecsebecsékkel, legyezőkkel, bútorokkal, vázákcal, lakk tárgyakkal díszítették otthonukat, s ez az egzotikum iránti éhség vezetett oda, hogy lelkesen üdvözöltek minden egyes társulatot, színházi vagy táncos együttest, érkeztek ezek akár a Közel-, akár a Távol-Keletről.

¹¹ JANÓ, *i.m.*, 161. Ide sorolható John Luther Long *Madame Butterfly* című regénye is, mely David Belasco azonos című színpadi adaptációjának, illetve Puccini híres operájának is alapja volt.

¹² Az *uki-yo*, „lebegő világ” kifejezést eredetileg buddhista összefüggésben használták, s arra utalt, hogy a földi világ örömei látszat-örömök. Az Edo-korra azonban ez a szemlélet megváltozott, a városi lakosság és az alacsonyabb rendű samurájok által kedvelt mindennapi szórakozások kifejezése lett. Az ezeket megjelenítő képeket hívják *ukiyo*-ének. Fő témájuk eleinte a szép hölgyek (gésák és kurtizánok is), illetve híres kabuki jelenetek és színészek ábrázolása volt. A későbbiekben jelentek meg a város- és tájképek. Kiemelkedő alkotók voltak Katsushika Hokusai 葛飾北斎 (1760–1849) (A Fuji harminchat látképe) és Utagawa Hiroshige 歌川広重 (1797–1858) (A keleti-tengeri út – a Tōkaidō – ötvenhárom postaállomása). MECSE Beatrix, „Rövid bevezető a japán művészet történetébe”, FARKAS (szerk.), *i.m.*, 137–148, 146.

¹³ ITŌ Nobuo – MAEDA Taiji – MIYAGAWA Torao – YOSHIKAWA Chū (szerk.), *Japán művészet*, Corvin Kiadó, Budapest, 1980, 216.



Fuller teremtménye

Hanako 1901-ben jelentéktelen előadóként érkezett Európába számos más művésszel együtt egy japán impresszárió felkérésére, aki hazai közjátékokat akart bemutatni a nyugati közönségnek. Feltételezhető, hogy ha Fuller véletlenül fel nem fedezi, ugyanolyan jelentéktelenül tért volna haza. Fullernak köszönhetően azonban 1901 és 1916 között Hanako vált az egyik leghíresebb előadóvá Európában. Berlinben és Bécsben óriási szenzáció övezte fellépéseit, s a Monarchia központjában egy különleges előadás keretében Eleonora Duse-zal szerepelt együtt. Az I. világháború kitörése után az általános mozgósítás Németországban érte, ahonnan először Franciaországba, majd Angliába menekült. Londonban még 1915-ig játszott különböző zenés-táncos (*Otake; Oya, Oya*) illetve burleszk darabokban (*Part of His Luggage, They All Love Jack*), de népszerűsége egyre csökkent. Utolsó fellépésén 1916 januárjában egyik első korai főszerepében, a *Ki Musume (A hajadon)* című darabban láthatta a közönség, amelyben 48 évesen is hitelesen alakította a 19 éves japán szüzet.¹⁴ Miután hazatért, Japánban szeretett volna egy új, fiatalokból álló társulatot szervezni, amellyel visszatérhet Európába, de végül a háború miatt csak éttermet sikerült nyitnia Londonban. A Dorset Streeten lévő Kogetsu egy helyiségből álló japán stílusú étterem volt, amely 1922-ig üzemelt. Ekkor Hanako végleg visszatért Japánba. Szülővárosában, Gifuban telepedett le az egyik testvére által üzemeltetett *okiyában* 置屋,¹⁵ s teljes visszavonultságban élt 1945-ben bekövetkező haláláig.¹⁶

Hanako azonban hosszú utat tett meg idáig. Miután Fuller 1901-ben a Savoy Theatre-ben látta a kis japán társulatot és felkarolta azt, első intézkedése volt, hogy új producert szerzett nekik, akinek köszönhetően máris Koppenhágába mentek vendégszerepelni. Fuller itt látta először a teljes társulatot, köztük Hanakót is egy próbán, s a törekeny színésznő játéka teljesen lenyűgözte. Igyekezett azonnal kiemelkedő szerepet biztosítani neki, a társulat azonban ellene volt Fuller Hanakót érintő intézkedéseinek,

¹⁴ Donald KEENE, *Landscape and portraits – Appreciations of Japanese Culture*, Secker&Warburg, London, 1972, 254–255.

¹⁵ Gésaház, ahol a hívatásos gésák és gésatanoncok élnek.

¹⁶ Nicola SAVARESE, „A Portrait of Hanako”, *Asian Theatre Journal*, 1988/1., 63–75, 73.



mivel csupán mellékszerepek eljátszására szerződtek, így „bosszúból” szinte azonnal elkezdtek egy másik darabot próbálni. Ennek ellenére, miután Fuller azt is látta, hogyan tud Hanako haláljelenetet rögtönözni, nem érdekelte, milyen előadást akar éppen színre vinni a társulat, minden darab befejezését átírta, hogy Hanako halálával érjen véget.¹⁷

[E]gy ijedt gyermek apró mozdulataival... sóhajokkal, egy sebesült madár sírásával összegömbölyödött, semmit sem engedve a már gyenge testen, amely elvész a hatalmas, súlyosan hímzett japán kosztümbe csomagolva. Alakja mozdulatlaná vált, mintha megkövült volna és csak szemei őrizték meg az élet jeleit. Halk zokogás rázta, sírt, majd következett a lefekvés és egy sóhaj. Ezután mintha valami eltört volna, feje a vállára esett, mialatt tágra nyílt szemeivel mintha a halált bámulta volna, amely elragadja őt. Magával ragadó volt.¹⁸

Hanako hatalmas sikereket ért el ezzel a jelenettel. Első kilenc hónapos turnéjuk során Európa szinte összes nagy színházában megfordultak, s a társulat megengedhette magának, hogy megduplázza előadásai számát. Koppenhágát követően Finnországba utaztak, ahol különös szimpátiát váltottak ki a nézőkből, melyhez az egyre élesedő orosz–japán konfliktus közepette hozzájárult a finnek ellenszenve az Orosz Birodalom iránt. London után Párizsban is szerepeltek Fuller színházában, ahol „[m]inden párizsi látta Hanakót. Előadása pedig kielégítette a közönség »morbid szenzációéhségét«”.¹⁹ A „tükkör előtt térdelve csacsogott, s vitte fel arcára a sminket, míg féltékeny szeretője megállt mögötte, s megfojtotta egy sállal.”²⁰

René Chéruy, Rodin titkára mesélte el egyszer Fullerneke, milyen nagy hatással volt rá Hanako haláljelenete, s bár annak ellenére, hogy nem értette az előadás nyelvét, így is érthető és élvezhető volt számára a történet.

Kilenc hónap elteltével, a marseille-i fellépést követően a társulat feloszlott, s a színészek egy része hazahajózott Japánba, mások, köztük Hanako

¹⁷ SAVARESE, *i.m.*, 66.

¹⁸ FULLER, *i.m.*, 209–210.

¹⁹ SAVARESE, *i.m.*, 67.

²⁰ KEENE, *i.m.*, 251.



is, önállóan próbált szerencsét. Fuller egy évvel később kapott tőle levelet, melyből kiderült, hogy Hanakót egy kétes impresszárió Antwerpenbe csábította, ahol egy olcsó koncertteremben lépett fel matrózok és a helyi állandó vendégek előtt. A lehetetlen helyzetből való szabaduláshoz Fuller segítségét kérte, aki két barátját küldte Hollandiába, akik szó szerint ki-menekítették a teljesen nincstelenné vált színésznőt és Párizsba vitték.²¹ „Párizsban az egyik legtehetségesebb japán művész menedzsereként találtam magam, de fájdalom, társulat nélkül. Zavarban voltam, hogy mit csináljak vele és mit tegyek egy kedves, édes kis japán babáért.”²²

Végül Fuller kapcsolatainak köszönhetően egy színházi menedzser lehetőséget kínált Hanakónak másik három japán színésszel egyetemben, azzal a kitételrel, hogy Fuller garanciát vállal azért, hogy sikeresek lesznek, előadásaik pedig könnyen érthetők azok számára is, akik nem tudnak japánul. Fuller megírta *A mártír* és az *Egy yoshiwarai dráma* című darabokat. Előbbivel nyitották meg a Fuller színházától nem messze álló Théâtre Moderne-t, s az előadásnak olyan nagy sikere volt, hogy harmincszor játszották egyhuzamban, továbbá ez a két előadás vált Hanako repertoárjának fő pillérévé is a következő években.²³

Mindent feltettem Hankóra, a társára és egy fiatal japán színészre. Nem szegték kedvemet. Mentem és kerestem [még] egy másik színészt. Egy közvetítőnek köszönhetően találtam egyet Londonban. Aztán próbáltam kitalálni egy darabot, amelyben négy karakter van, két fő- és két mellékszereplő. Erőfeszítéseim eredményeként született meg *A mártír*. [...] És a négyes nyitotta meg a Théâtre Moderne-t a Boulevard des Italiens-en. Az előadást harmincszor játszották a tíz helyett, amiben eredetileg megállapodtunk.²⁴

Ez az előadás pedig meghozta a valódi és tartós sikereket Hanakónak, s 1905 és 1914 között az egyik legismertebb és legnépszerűbb japán

²¹ FULLER, *i. m.*, 213–214.

²² FULLER, *i. m.*, 214.

²³ KEENE, *i. m.*, 252.

²⁴ SAVARESE, *i. m.*, 67.



előadóművésszé vált Európában. Járt többek között Angliában, Dániában, Finnországban, Hollandiában, Franciaországban Párizsban és Marseilleben is, majd eljutott Svédországba, Oroszországba, Törökországba, Németországba, Olaszországba, Lengyelországba, a Monarchiában fel lépett Bécsben és Budapesten, illetve kétszer az Egyesült Államokba is.²⁵ Fuller, látva az események alakulását és az újabb és újabb felkéréseket, fellépési lehetőségeket, újabb darabokat írt a már meglévő kettőhöz a repertoár bővítése céljából. Így született meg *A japán baba*, *A kis japán lány*, *A japán Ophelia*, *A politikai kém* és az *Egy japán teaház*, melyek természetesen – a közönség hatalmas elragadtatására – egytől egyig Hanako halálával végződtek:

múlt szombat este fél nyolckor Párizs legjobb közönsége szenzációs előadáson vett részt. Madame Hanako úgy lett öngyilkos, hogy kibelezte magát. De öngyilkosság volt. Hanako – Sadayakko egyik vetélytársa – egy apró japán tehetség, kecses formával, eleven szemekkel, lázadó orral, macskaszerű mozgással. A komédia, amelyben Hanako számtalan variációban mutatta be tehetségét mint pimasz, kacér nő, pantomim-színész, táncos – tragédiába fordult, amikor Ossudé (a hősnő) a komor bánat áldozata, hirtelen megváltoztatja viselkedését: tört ragad és húsába döfi, szeme megremeg, orrcimpája kitágul, arca elsápad és a vér szétterjed fehér tunikáján. Ezután a földre zuhant és meghalt. Majdnem... túl valóságos volt, legalábbis a közönség azon tagjainak, akiknek túl gyenge az idegzetük ahhoz, hogy elviseljék az ilyen előadást.²⁶

Épp úgy, mint kortársánál, Sadayakkónál, Hanako esetében is a haláljelenet vált központi kérdéssé előadásaiban, a legtöbb kritika erről írt érzékletes beszámolókat. Izgalmas a vér használata a színpadon, amely valójában a naturalista színház sajátja volt ebben az időszakban, az előadás azonban a nagyobb siker és a közönség sokkolásának érdekében ilyen elemeket is belekevert a stilizált játékmódba.

²⁵ James R. BRANDON, „On Little Hanako”, *Asian Theatre Journal*, 1988/1., 92–100, 92.

²⁶ SAVARESE, *i.m.*, 68.



A kis társulat 1907-ben járt először az Egyesült Államokban, ahol a fényes európai sikerek ellenére vegyes fogadtatásban volt része. A *Des Moines Register* november 3-i számában egyenesen majmokhoz hasonlította a színészeket:

Ilyen arcokat eddig csak a keleti legyezőkön, vázákon és paravánokon láttam, és arra emlékeztettek, mintha egy rémálom szereplői lennének; de soha eddig nem láttam őket megelevenedni. Hanako a társulat főszereplő tragikája, aki ellenállhatatlanul bájosnak van szánva; mégis, nem lehetne ennél idétlenebb, hacsak törpe méretét normálisa nem növeljük... Ügyetlenül táncol gólyalábain, és esetlenül vidám a bohóckodásban, amely őt is és másik három társát elaggott, mégis agyafúrt majmokká teszi a ketreben.²⁷

Hanako haláljelenetéről pedig a következő leírást adták:

A színésznő egy preparált kést használ, a penge vissza tud húzódni a markolatba, és ezzel egy időben vörös folyadékot bocsát ki, tehát annak a hátborzongató látványnak az illúzióját teremti meg, ahogyan egy penge lassan, hat inch mélyen a testbe fúródik és vér terjed szét a seb körül a színésznő fehér ruháján.²⁸

A kudarc azonban nem volt számottevő, Európában szinte mindenki Hanako lábai előtt hevert, s a magyar sajtó is elismerően nyilatkozott a színésznő fellépéséről, mikor 1908-ban először járt Budapesten:

Egy harmincöt percig tartó japán szindarabot [sic!] játszott el Hanako. „Otake” a cime [sic!] és kétségtelenül európai használatra szánt extraktuma ama japán drámák egyikének, amelyeknek eljátszása oda-haza Tokioban [sic!] vagy Nagasakiban hat-hét óráig tart. Így [sic!] harminc perce Vaudeville, az utolsó öt perce véres tragédia, hogy Hanako valóban terjedelmes művészi skálájával kápráztathasson. [...] Nem neki

²⁷ KEENE, *i.m.*, 253.

²⁸ KEENE, *i.m.*, 253.



való miliőben, varietészámok zaja között mutatkozott be Hanako, mégis erős hangulatot parancsolt a csillogó fehér házban és megkacagtatta, megindította a budapestieket is. Igen nagy volt a sikere, nagyon sokszor a lámpák elé tapsolták és az egész produkció, partnereinek játéka is, nagyon érdekelte a közönséget.²⁹

Az E. N. monogrammal jegyzett cikk szerzője láthatólag rendelkezik valamiféle háttérműveltséggel a japán színházról, például a kabuki vagy nó előadások valódi időtartamáról, így egyértelmű számára, hogy az előadás „európai használatra” készült, hogy minél inkább elkápráztassa a közönséget. Téved azonban abban, hogy valódi japán darabról lenne szó. A fel lépés a Budapesti Orfeum színpadán zajlott, így nem meglepő, hogy varieté számok közé ékeltek be, de az első harminc perc leírása alapján ide is tartozik ez a kis darab, ahol egy szobalány úrnője pipereasztalánál cicomázza magát, „ügyesen, kedvesen, gyorsan, mint egy kis mókus, vagy inkább mint egy mulatságos kis majom [...]”.³⁰ E kifejezésekhez azonban, melyek egy korunkban alig elképzelhető, durva, sértő és modortalan kritikában fordulhatnak elő, hozzáteszi, hogy mindez rendkívül szép és szórakoztató volt, Hanako előadásában nem volt semmi művi, s az egész darabot lezáró véletlen gyilkosság szinte „kathartikus” élményt okozott a nézőknek. Ez a hatás nem csupán a közönséget és a sajtót bűvölte el, hanem a világhírű idős szobrászt, Rodint is.

Rodin modellje

August Rodin (1840–1917), aki soha nem volt semmilyen szobrásziskola növendéke, a századfordulóra már világszerte ismert és elismert művészé vált. Számára is a nevezetes 1900-as párizsi világkiállítás hozta meg az áttörést, ahol már saját pavilonja volt.³¹ Munkássága során végig a test valódi mozzanatainak megörökítésére törekedett. Kivételes módon ábrázolta a női szexualitást alkotásaiban, s ezzel felszabadította a szobrászatot

²⁹ „Színház és művészet – Hanako”, *Pesti Napló*, 1908. május 5.

³⁰ *Uo.*

³¹ Gilles NÉRET, *Rodin szobrai és rajzai*, Tachen/Vince, 2002, 89.



a női test tabuja alól.³² Ennek ellenére csupán élete utolsó évtizedeiben kezdett a táncsal foglalkozni, s ez is a két neves amerikai táncosnak, Loie Fullernak és Isadora Duncannek köszönhető. Fuller különböző fátyoltáncainak látványa lenyűgözte Rodint, aki több alkalommal meg akarta örökíteni a jelenséget, s ennek köszönhetően váltak jó barátokká. 1903-ban Fuller kiállítást tartott az Egyesült Államokban a National Arts Clubban és a Museum of Modern Artban, ahol Rodin munkáit is bemutatták. Ezen kívül több alkalommal ismertette meg a művészt különböző táncosokkal, így 1896-ban Párizsban egy jávai táncegyüttessel, 1906-ban Marseilleben pedig kambodzsi táncosokkal és Hanakóval, ezt megelőzően pedig Isadora Duncannel is.

A később óriási sikereket elérő Isadora Duncan (1878–1927) 22 évesen érkezett az Egyesült Államokból Párizsba, az 1900-ban megrendezett világkiállításra, amelyen a Kawakami-társulat is jelen volt. Duncan elmondása alapján két helyen időzött a legtöbbit: Rodin szobrász pavilonjában, és Fuller színházában, ahol Sadayakko lépett fel.³³ Mindkét élmény fordulópont volt az életében és karrierjében. A fiatal lány felkereste Fullert, aki a mentora lett, s bevezette a művészvilágba, így bebocsátást nyert Rodin műtermébe is. Később ugyanabban az épületben, ahol a művész szobrászműhelye volt, bérelt egy szárnyat tánciskolája számára. Rodin gyakran nézte a tanulókat és lenyűgözte őt mozgásuk, amely művészetét is a tánc tanulmányozása felé fordította.

Rodin több alkalommal készített vázlatokat, rajzokat Duncanról tánc közben, mivel mozdulataiban a természet ünneplését látta:

Miss Duncan a szó legszorosabb értelmében egyesítette az életet a táncsal. A színpadon, ahol a természetesség oly ritka vendég, ő természetes. Művészetében a tánc fogékonnyá válik a vonalra, s ő maga olyan egyszerű, mint az antikvitás, amely a Szépség szinonimája. Megvan benne

³² Monique LAURENT, *Rodin*, Aquila, Budapest, 2005, 132. Szobrai közül pl.: *Éva* (1881), *Írisz, az istenek hírnöke* (1895), *B táncmozdulat* (1911 körül). Rajzai közül pl.: *Meztelen nő kinyúló bal lábbal* (1890 körül), *A teremtés előtt* (1900 körül), *Két nő ölelése* (1908).

³³ SAVARESE, *i.m.*, 70.



a hajlékonyság és az érzelmi telítettség – e két nagy erény, amely mintegy lelke a táncnak, és a kettő együtt maga a teljes, szuverén művészet.³⁴

1906 különleges év volt Rodin számára. Kambodzsa új királya, I. Sisowath Franciaországba látogatott, s kíséretében volt egy kambodzsai táncegyüttes is. A szobrász a Pré Catalan színházban látta előadásukat, amely teljességgel megbabonázta, így nem volt számára kérdés, hogy követi a társulatot a gyarmati kiállításra Marseille-be. Itt több mint ötven vázlatot készített róluk, mozdulatokat festett, melyeket élénk, a vonalakon túlfutó színékkkel töltött meg, így az alkotások háromdimenziós hatást értek el.

[A táncosok] felébresztették bennem az antikvitást. Olyan ember vagyok, aki egész életét a természet tanulmányozásának szentelte, és aki állandó csodálattal fordult a régiség művei felé: képzelhető tehát, hogyan hatott rám ez a produkció, amely azáltal idézte fel az antikvitást, hogy leleplezte annak misztikumát.³⁵

Ez csodálatosan szép és új. Máris biztos vagyok benne, hogy ezek a hölgyek olyan tökéletesek, mint a régiek, akiknek szép mozdulatai bennük életre kelnek. Ez a forrása az érzéseknek, melyeket bennem keltenek. És, hogy őszinte legyek, a szépségük is abból fakad, hogy oly természetesen hajtják végre a hibátlan mozdulatokat...³⁶

Ezen a gyarmati kiállításon mutatta be Fuller Hanakót is Rodinnek, akire nagy hatást gyakorolt a híres haláljelenet. Olyannyira, hogy a Hanakóval való marseille-i találkozása után meghívta a lányt Párizsba, hogy modellt üljön neki. Elhatározásai között szerepelt, hogy mindenképpen megörökíti Hanako arkifejezését, mely az ominózus jelenetben látható. A halál pillanatának, pontosabban a Halál „meglátásának pillanatát” azonban nem volt egyszerű megformálni. Mint már a budapesti színházkritikus is megjegyezte, „[a] test nem játszik ebben a halálküzdelemben, csak a feje,

³⁴ Maurice LEVER, *Isadora Duncan*, Európa, Budapest, 2003, 115.

³⁵ „Rodin and the Cambodian Dancers” <http://www.musee-rodin.fr/en/exposition/exposition/rodin-and-cambodian-dancers>

³⁶ Georges BOURDON, „Rodin et les petites princessesjaunes”, *Le Figaro*, 1906. augusztus 2.



az arca, az ajkai, folytonos remegéssel és a szemei, amelyek megakadnak és bennük láthatóan megtörik a fény.”³⁷ Hanako volt az a modell, akiről Rodin a legtöbb szobrot készítette, újabb és újabb munkákkal próbálta tökéletesíteni az adott pillanatot, így született meg az a több mint ötven különböző kispasztika, melyek más-más anyagokból készültek, volt köztük agyag, bronz, de még üveg is. Előfordult, hogy a mester – szünetet is alig tartva – reggeltől estig dolgozott Hanakóval, aki valóban nagyon kitartó és türelmes modellnek bizonyult.³⁸ Rodin titkára szerint

Hanako nem úgy pózolt, mint más modellek. Vonásai hideg kifejezésbe, szörnyű haragba rendeződtek. Pillantása egy tigrisé, amely teljesen idegen a mi nyugati arckifejezéseinktől. Azzal az elszántsággal, amellyel a japánok a halállal néznek szembe, Hanako órákon át képes volt tartani ezt a kifejezést.³⁹

Az ekkor készült művek között volt a híres *Halál arca* terra cotta pasztika (1. kép), amelyet Rodin Hanakónak ajándékozott és ma is egy tokiói magángyűjtemény része.⁴⁰ Az alkotással a rideg és borzasztó haragot akarta ábrázolni, ennek érdekében a szemeket több alkalommal újraformázta:

[M]egpróbálta elkészíteni a „halál arcom” azzal a keresztbe fordult szemmel, amelyet a színpadon csinálok. Nehéz volt minden nap ugyanazt a kifejezést tartani. Mindenki figyelmeztetett, hogy a szemeim egyre viccesebbek.⁴¹

A leírások alapján feltételezhető, hogy Hanako egy *nirami* 睨み mutatott be, amely a kabukiban használatos *mie* 見得 pózok⁴² egyike. A *nirami*

³⁷ „Színház és művészet – Hanako”, *Pesti Napló*, 1908. május 5.

³⁸ SAWADA, *i.m.*, 69–70.

³⁹ Albert E. ELSEN – Rosalyn Frankel JAMISON, *Rodin's Art – The Rodin Collection of the Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University*, Oxford University Press, Oxford, 2003, 428.

⁴⁰ SUKENOBU Isao 資延勲, *Maruseiyu no Rodan to Hanako マルセイユのロダンと花子*, Bungeisha, 2001, 4.

⁴¹ BRANDON, *i.m.*, 92.

⁴² Mie: ‘megmutatás’. Nagyszabású színészi póz. A jelenet dramaturgiai fordulópontján vagy érzelmi csúcspontján, esetleg egy fontos szövegrész elhangzása után a színész egy



annyit tesz, „ellenségesen méregetni”. Ilyenkor az egyik szem befelé néz, míg a másik a távolba réved. A póz az Ichikawa családhoz köthető, pontosabban I. Ichikawa Danjūrōhoz 市川團十郎, aki 1693/1694-ben alkalmazta először.⁴³ Az egyes *miék* jelentését ekkor azonban még senki nem ismerte Európában, sőt, azt sem tudták, hogy ez egy kabukiból átvett elem lenne.

Felmerül a kérdés, hogy Hanako hol és hogyan tanulta meg ezeket a technikákat, hiszen számára – nőként – elérhetetlen volt a kabuki oktatásban való részvétel. Másrészt, ha valahol mégis sikerült elsajátítania – bizonyíték erre a *Halál arca* –, felmerül a kérdés, miért épp ezt alkalmazta, hiszen e póz a kabukiban nem a női szerepeket megtestesítő *onnagaták*, hanem az erős férfi karakterek sajátja. A korabeli leírások alapján szinte hihetetlennek tűnik, hogy 3-5 percig is képes volt ebben a helyzetben maradni, nem beszélve a Rodinne való pózolásról, amikor a kabuki színészek maximum 20-30 másodpercig tartanak ki egy-egy *miét*.⁴⁴ Feltételezhető azonban, hogy – már csak a *buyō* táncok ismerete miatt is – több kabuki előadást látott és ismert, így könnyen megfigyelhette az egyes pózokat és beépíthette őket saját produkcióiba a későbbiekben.

Rodin arra is megkérte a fiatal művészt, hogy meztelenül álljon neki modellt, amibe a lány készséggel beleegyezett. A mű megvalósulásának körülményei nem ismertek, de eredményként felmutatható a *Hanako* című 30,9 x 19,5 cm nagyságú ceruzarajz, mely meztelenül és tánc közben ábrázolja a színésznőt (2. kép). Az egyetlen – hitelesnek semmiképpen sem nevezhető – forrás Mori Ōgai 1910-ben megjelent *Hanako* című

ritmikus mozdulatsor végén festői pózba merevedik. Ilyenkor testtartása természetellenesen megfeszített, végtagjai kifelé fordulnak, arca eltorzul, szeme keresztbe áll. A póz „kivágását” a *tsuke* nevű csattogófák kettős hangja jelzi. A *mie* másodpercekig is eltarthat; ezalatt az egész színpadkép megdermed, így a látvány szinte „beleég” a közönség emlékezetébe. NAKAMURA Mataszó, *Kabuki az öltözöben és a színpadon*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1992, 236.

⁴³ Úgy tartották, hogy ha valakinek sikerül elkapnia a színész tekintetét ez alatt a póz alatt, egy évig elkerüli a nátha. Kabuki szótár *nirami* szócikk. http://www.kabuki21.com/glossaire_5.php

⁴⁴ BRANDON, *i.m.*, 93.



novellája, mely ezt a történetet dolgozza fel.⁴⁵ Az egész történetben a lezárást tekinthetjük a legfigyelemreméltóbbnak, ahol a leírásból kiderül, hogy Hanako teste teljességgel különbözik az európai nőkétől, de ettől még egyáltalán nem mondható kevésbé szépnek. Vagyis a korabeli – és valljuk be, sokakban ma is élő – sztereotípiákkal szemben Mori egyértelműen azt próbálja hangsúlyozni, hogy az eltérő nyugati és keleti szemléletmód ellenére Rodin nem tekinti Hanakót játékszernek, vagy épp egzotikus babának, aminek – mint az a fentiekből egyértelműen kiderült – „megteremtője”, Fuller szánta. Rodin mint művész tekintett a másik művészre, akinek eszköze a teste, a szobrász személyében tehát nem az európai látta a keletit, hanem a test megformálója a szép testet.

Egzotikumba csomagolt naturalista halál

Miért vált Hanako ennyire sikeres művésszé, holott teljesen egyértelmű, hogy csupán Fuller teremtménye volt és mindent neki köszönhetett? Donald Keene szerint Sadayakko és Hanako nem a személyes bájuk miatt értek el jelentős sikereket, hanem csupán „furcsa melléktermékei”⁴⁶ voltak annak a tendenciának, amely a XX. század elején hódított nyugaton. Ebben a korszakban jelennek meg az első Európa szerte ismert színésznők – Eleonora Duse, Sarah Bernhardt –, akik szintén híresek voltak halál-jeleneteikről, illetve olyan művészek, mint Ruth St. Denis, Loïe Fuller,

⁴⁵ A novella tartalma: Hanakót egy orvosnak készülő japán honfitársa kíséri el Rodinhez, hogy segítsen a tolmácsolásban. A fiatal férfi zavarban van Hanako szerénységét látva, inkább vélné egyszerű szolgálóleánynak, mintsem híres színésznőnek a 16 éves (a valóságban Hanako már 38 éves) lányt. A történet szerint Rodin a fiatalember segítségével beszélgetni kezd Hanakóval, s megkéri, hadd készíthessen róla egy rajzot meztelenül. A lány beleegyezik ebbe, s míg a mű elkészül, a fiatalember a szomszédos könyvtárszobában várakozik, ahol a szobrász könyveit tanulmányozza, s egy Baudelaire kötetbe mélyed. A mű elkészülte után Rodin megkérdezi a fiút, milyen tudásra tett szert ez alatt, mire azt a választ adja, hogy a test azért érdekes, mert a lélek tükre. Ezt követően a novella terjedelmes leírást ad Hanako testéről, hogy semennyi felesleg nincs rajta, s milyen szépen látszanak az inak és izmok, illetve milyen erős, mert hosszú ideig képes egy lábon állni, miközben a másik lábát maga elé emeli. MORI Ōgai 森鷗外, Hanako 花子. Uő: *Kankonroku* 還魂録, Shunyōdō, 1917, 13–27.

⁴⁶ KEENE, *i.m.*, 255.



Isadora Duncan, akik a mozgás és a tánc révén olyan művészetet gyakoroltak, amelyben csendben lehetett lenni, s ez a csend „egyetemes megértést” kölcsönzött nekik.⁴⁷

Az emberek valóban azt hitték, teljes egészében értik Hanako művészetét. De miben is állt valójában ez a „megértés”? Fontos megjegyezni, hogy Hanako nem „valódi” japán drámákban játszott, hanem kizárólag a Fuller által írtakban, vagyis a közönség csupán japanizáló, azaz – mint a Pesti Napló beszámolójában is tükröződik – „európaizált” előadásokat látott. Fuller saját maga tekint Hanakóra úgy, mintha egy törekeny porcelánbaba lenne, amely úgyszólván – a szó hétköznapi értelmében – nem „játszik”, hanem mellyel *játszani lehet*, sikeres darabokat írni neki, beléjük csempészve egy kis egzotikumot Hanako idegensége révén. Hanako szemszögéből ugyanakkor természetesen nem erről van szó. Ebből az aspektusból azt látjuk, hogy valami olyat tud nyújtani a közönségnek, ami valóban japán, hiszen a különböző táncok vagy a *nirami* olyan elemek, melyeket Japánból hozott magával, és amelyek – igaz, európai tálalásban, de – neki köszönhetően válnak „fogyaszthatóvá”, sőt „sikertermékké”. Épp ezért Hanako mindent elkövetett, hogy észrevegyék. Jelmezére egy alkalommal apró izzókat varrtak, s a megfelelő dramaturgiai csúcsponton, mikor a színpad elsötétült, csak a világító Hanako táncát lehetett látni⁴⁸ – szép metaforája ez annak a színésznői létmódnak, melyben Hanako az Európában színpadon töltött másfél évtizedben élt.

Összességében Hanako azért volt különleges, mert stilizált, egyedi és táncos előadásaival kielégítette az egzotikumra vágyakozó közönséget, amelynek ebből a szempontból mindegy volt, hogy japán vagy csupán japanizált előadást látnak. Látványos produkcióival elkápráztatta, míg ellentétezőként a naturalista haláljelenetekkel sokkolta a nézőket. Ez utóbbit, vagyis magát a halált, s így ennek megértését valóban „egyetemesnek” tekinthetjük. A halál ugyanis nyelvtelen. Elmondható tehát, hogy Hanako az egzotikumba csomagolt naturalista halál bemutatásának köszönhetően vált sztárrá, s ezt éppen Rodin számtalan munkája bizonyítja, melyek ezt az „egyetemességet” kívánták megragadni.

⁴⁷ KEENE, *i.m.*, 253.

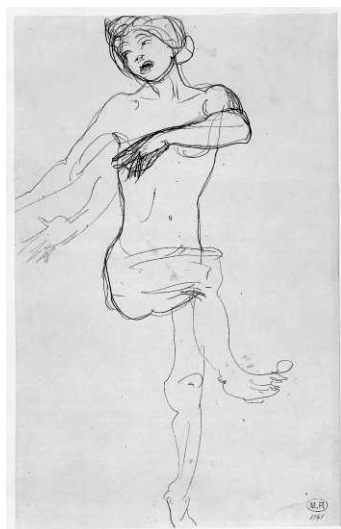
⁴⁸ KEENE, *i.m.*, 253.



Melléklet



1. kép *A Halál arca* (1906-1907 körül)



2. kép *Hanako rajz* (1906-1907 körül)



Felhasznált irodalom

- BOURDON, Georges: „Rodin et les petites princesses jaunes”, *Le Figaro*, 1906. augusztus 2.
- BRANDON James R.: „On Little Hanako”, *Asian Theatre Journal*, 1988/1., 92–100.
- ELSEN, Albert E. – JAMISON, Rosalyn Frankel: *Rodin's Art – The Rodin Collection of the Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University*, Oxford University Press, Oxford, 2003.
- FULLER, Loïe: *Fifteen years of a dancer's life, with some account of her distinguished friends*, H. Jenkins, London, 1913.
- JANÓ István: „A Nyugat és Japán közötti kulturális kölcsönhatások rövid története”, FARKAS Ildikó (szerk.): *Ismerjük meg Japánt! – Bevezetés a japanisztika alapjaiba*, ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2009, 149–170.
- ITÔ Nobuo – MAEDA Taiji – MIYAGAWA Torao – YOSHIKAWA Chû (szerk.): *Japán művészet*, Corvin Kiadó, Budapest, 1980.
- KEENE, Donald: *Landscapes and Portraits – Appreciations of Japanese Culture*, Secker & Warburg, London, 1972.
- LAURENT, Monique: *Rodin*, Aquila, Budapest, 2005.
- LEVER, Maurice: *Isadora Duncan*, Európa, Budapest, 2003.
- MORI Ōgai 森鷗外: Hanako 花子. Uő: *Kankonroku* 還魂録, Shunyōdō, 1917, 13–27. (elérhető: <http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/933477>)
- MECSI Beatrix: „Rövid bevezető a japán művészet történetébe”, FARKAS Ildikó (szerk.): *Ismerjük meg Japánt! – Bevezetés a japanisztika alapjaiba*, ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2009, 137–148.
- NAKAMURA Mataszó: *Kabuki az öltözőben és a színpadon*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1992.
- NÉRET, Gilles: *Rodin szobrai és rajzai*, Tachen/Vince, 2002.
- SAVARESE, Nicola: „A Portrait of Hanako”, *Asian Theatre Journal*, 1988/1., 63–75. [Richard FLOWER]
- SAWADA Suketarō 澤田助太郎: *Petite Hanako* ポチトアナコ, Chūnichi Shuppansha, 1983.
- SUKENOBU Isao 資延勲: *Maruseiyu no Rodan to Hanako* マルセイユのロダンと花子, Bungeisha, 2001.



„Színház és művészet – Hanako”, *Pesti Napló*, 1908. május 5.
Who's Who in Theatre, Pitman, London, 1922.

Internetes források

„Rodin and the Cambodian Dancers” <http://www.musee-rodin.fr/en/exposition/exposition/rodin-and-cambodian-dancers> [2017.04.01.]
Kabuki szótár, http://www.kabuki21.com/glossaire_5.php [2016.01.17.]

Képek forrása:

1. kép: <http://www.hatelecom.or.jp/rodan&hanako/> [2017.08.03.]
2. kép: <http://www.musee-rodin.fr/fr/collections/dessins/hanako> [2017.08.03.]

Contributors

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

Klaudia Antal graduated in 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 working in Jurányi while also writing criticisms, studies, reviews (among others) for Színház, Tánckritika, Szépirodalmi Figyelő, Irodalomtörténet.

Antal-Bacsó Borbála 2014-ben diplomázott az Eötvös Loránd Tudományegyetem, magyar alapszakán, kultúratudomány specializációval. 2015-ben elvégezte a Színház- és Filmművészeti Egyetem kétéves színházi rendezőasszisztens felsőoktatási szakképzését. Jelenleg a Károli Gáspár Református Egyetem színháztudomány mesterszakos hallgatója (végzés várható éve: 2017). Szakdolgozatában a női test kortárs bábszínházi reprezentációját vizsgálja. A Budapest Bábszínházban dolgozik.

Borbála Antal-Bacsó graduated from Eötvös Loránd University in 2014 with a Bachelor's degree in Hungarian Studies specialized in theatre studies. In 2015 she finished a two-year long programme of vocational higher education as a Stage Directing Assistant at the University of Theatre and Film Arts. She is currently a Master's student at Károli Gáspár University of the Reformed Church, Budapest, majoring in Theatre Studies, completing her Master's degree in 2017. In her thesis she is focusing on the representation of women's body in puppet theatre. She works at Budapest Puppet Theatre.



Bálint Eszter Teréz 1991-ben született Budapesten. Tanulmányait 2010 és 2013 között a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészeti- és Társadalomtudományi Karán filmelmélet-filmtörténet szakos szabad bölcsészként, 2013 és 2016 között pedig a Károli Gáspár Református Egyetem Bölcsészettudományi Karának színháztudomány mesterszakos hallgatójaként folytatta. 2014-ben a Nemzeti Színházban töltött néhány hónapos szakmai gyakorlat után a budapesti Katona József Színház társulatának tagja lett, ahol 2016 nyaráig színházpedagógiai alkotómunkát folytatott fiatal felnőttekkel és gyermekekkel. Jelenleg drámapedagógiai foglalkozásokat vezet egy alapítványi magániskolában Budapesten, emellett szabadúszó dramaturg: legutóbb Ivan Viripajev Oxigén (Kislorod) című kortárs drámájának szövegét gondozta a rendező munkatársaként Szilágyi Bálint 2016-os rendezésében.

Eszter Teréz Bálint was born in 1991, in Budapest. She studied as a Philologist (Film Theory and History) at the Faculty of Humanities and Social Sciences at Pázmány Péter Catholic University between 2010 and 2013 and studied Theatre Studies at the Faculty of Humanities at Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary between 2013 and 2016. After a few months' internship by the Hungarian National Theatre in 2014, she became the member of Katona József Theatre where she worked in the theatre pedagogy programme. At the moment she is working in the field of drama pedagogy in a foundation school in Budapest, furthermore, she is a freelance dramaturge: recently she has worked on the text of Ivan Vyrpajev's contemporary play, *Oxygen (Kislorod)* (directed by Bálint Szilágyi – 2016) as the director's co-worker.

Cseh Dávid Sándor 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 doktoranduszaként 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, 2016 ősze óta szabadúszó dramaturg, a Kulcsár Noémi Tellabor művészeti munkatársa.

David Sandor Cseh was 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 working on his PhD dissertation at Eötvös Loránd University, where he is doing research in 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, and as of the second half of 2016 he has been a freelance dramaturg and artistic consultant at Kulcsár Noémi Tellabor company.

Doma Petra 2010-ben szerzett alapszakos diplomát az ELTE BTK Keleti nyelvek és kultúrák szak japán szakirányán. Minorszakként Művelődéstudományt végzett, színházi specializációval. Ezt követően 2014-ben kapta meg diplomáját a Károli Gáspár Református Egyetem Színházstudomány mesterképzésén. 2015-ben Színházi rendezőasszisztens felsőfokú végzettséget szerzett a Színház- és Filmművészeti Egyetemen. Jelenleg a Pécsi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója. Fő kutatási területe a XX. század eleji japán és nyugati színház közötti találkozásra terjed ki. Disszertációjában három japán színésznő (Kawakami Sadayakko, Hanako, Matsui Sumako) munkásságát vizsgálja, akik bár kortársak voltak, eltérő módon gondolkodtak a japán színház és a nők helyzetének kérdéseiről, változásairól.



Petra Doma graduated from Eötvös Loránd University in 2010 with a Bachelor's degree in Oriental Languages and Cultures specializing in Japanese studies. After that, in 2014, she completed a Master's degree in Theatre Studies at Károli Gáspár University of the Reformed Church in Budapest. In 2015, she finished a programme of vocational higher education as a Stage Directing Assistant and fulfilled the academic requirements of the University of Theatre and Film Arts. Currently, she is a student of the PhD programme at the University of Pécs. Her research project focuses on the encounter between Japanese and Western theatre at the beginning of the 20th century. In her dissertation she examines three actresses (Kawakami Sadayakko, Hanako, Matsui Sumako) who lived in the same period but were thinking differently about Japanese theatre and women's place in society.

Varga Nóra jelenleg a Károli Gáspár Református Egyetem Színháztudományi mesterképzésének másodéves hallgatója. Szakdolgozati témája: gender reprezentáció a kortárs magyar bábszínpadon. BA képzését az ELTE BTK Magyar és Szabadbölcseészet (esztétika szakirány) szakjain végezte. Ez idő alatt az Eötvös Collegium Magyar műhelyének tagja. Szakdolgozatait a 1960-as évek felnőtt bábjátzásának különböző periódusainak kutatásából írta. Jelenleg az ezt az időszakot mélyinterjúk készítésével feldolgozó, OSZMI által szervezett bábtörténeti kutatócsoport tagja. Tanulmányai, melyek főként az 1960-as, 1970-es évek magyarországi bábjátzásával, bábesztétikájával, illetve zenés bábszínházzal foglalkoznak a BÁB-TÁR című bábművészeti folyóiratban olvashatók.

Nóra Varga is finishing her studies on Theatre Studies at the Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary this year. Her thesis is on the gender representation on the Contemporary Hungarian puppet stage. She completed her Bachelor's degree in Hungarian (Cultural Studies specialization) and in Liberal Arts (Aesthetics specialization, Film Theory and History teaching qualification) at ELTE University. During these years she was member of the Hungarian Workshop of Eötvös



Collegium for Advanced Studies. She wrote her thesis on the different periods of Hungarian puppetry for adults of the sixties. Currently, she is working in a puppet history research group organized by the Hungarian Theatre Museum and Institute. Her publications on musical puppetry, puppet aesthetics of the sixties and seventies are accessible in the journal entitled BÁB-TÁR.

