

SZITU Kötet



2021

SZITU

Kötet

2021



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA



EMBERI ERŐFORRÁS
TÁMOGATÁSKEZELŐ



Nemzeti
Tehetség Program

A kiadvány „A hazai és határon túli magyar nyelvű szakkollégiumok támogatása”
című pályázat keretében (NTP-SZKOLL-22-0018) valósult meg.

ELTE Eötvös Collegium

Budapest, 2022

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

Szerkesztők: Doma Petra, Egri Petra, Pandur Petra

Copyright © ELTE Eötvös Collegium 2022 © A szerzők

Minden jog fenntartva!

A nyomdai munkákat a CC Printing Szolgáltató Kft. végezte

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

Felelős vezető: Szendy Ilona

ISBN 978-615-5897

Tartalomjegyzék

SZERKESZTŐI ELŐSZÓ.....	5
-------------------------	---

ABSTRACTS	7
-----------------	---

HAJNAL MÁRTON

Gerillatáncosok késő kapitalista tér(b)en – Az ArtMan Egyesület köztéri akciójának néhány rendszerkritikus vonatkozása.....	13
---	----

PINTÉR-NÉMETH NIKOLETT

Hangok múlt és jelen határán: az inuit torokéneklés heterogén szólamai Tanya Tagaq performanszában	30
---	----

PANDUR PETRA

Egyetlen történet 1956 darabja – Papp András – Térey János: <i>Kazamaták</i> , Katona József Színház (2006), Szegedi Nemzeti Színház (2018)	45
---	----

BARTA NIKOLETT

Két világ határán – Kárpáti Péter: <i>Tőtferi</i>	73
---	----

CSEH DÁVID SÁNDOR

A végső menedék keresése – A művészet szerepe a shuramono 修羅物 nó-drámákban az <i>Atsumori</i> 敦盛 és a <i>Tsunemasa</i> 経正 alapján	93
---	----

KARÁCSONY SZILVIA

Molnár Ferenc nőalakjai „sikerdrámáiban”	110
--	-----



ANTAL-BACSÓ BORBÁLA

Dőlj hátra és gondolj Írországra! – Testiség a <i>Trisztán és Izolda</i> című bábelőadásban	123
---	-----

EGRI PETRA

A pandémia divatperformanszainak per(ver)formativitása: Moschino dekonstruktív marionettjei	134
--	-----

CONTRIBUTORS	155
--------------------	-----

Szerkesztői előszó

Az olvasó az ötödik, rendhagyó SZITU Kötetet tartja a kezében. A korábbi évek gyakorlatát, mely szerint a kötet megjelenését a SZITU Konf – Színháztudományi Konferencia előzi meg, a COVID19 világjárvány sajnos megváltoztatta. Az ELTE Eötvös József Collegium azonban így is lehetőséget biztosított a *SZITU 2021* megjelenésére, amelybe a kibővült szerkesztői gárdával felhívásos alapon vártuk a színháztudománnyal elhivatottan foglalkozó hallgatók tanulmányait 2021 őszén.

Nagy örömünkre szolgál, hogy a kötetben a járvány viszontagságai és a konferencia hiánya ellenére a már állandó szerzőink mellett új szerzőket is köszönhetünk. A nyolc tanulmány ez alkalommal is rendkívül változatos témákat kínál a színháztudomány iránt érdeklődő olvasóknak. A szoros és meghatározott szempontú dráma- és előadáselemzések a bábszínház, a japán színház, a kortárs, illetve századfordulós magyar drámaírás, valamint a dokumentumszínház területeire kalauzsolnak, továbbá megismerkedhetünk a színház „határterületeivel” is az inuit torokéneklés-tradíció, a gerillatáncok és a divatperformanszok kapcsán.

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

Itt szeretnénk megköszönni a kitartó és áldozatos munkát a kötet szerzőinek, továbbá lektorainak: Duró Győzőnek, Gajdó Tamásnak, Goda Mónikának, Jászay Tamásnak, Kérchy Verának, Kiss Gabriellának, P. Müller Péternek, Timár Andrásnak, valamint az Eötvös Collegiumnak, hogy immár ötödik alkalommal támogatta a *SZITU* megjelenését. E segítség nélkül a kötet ez alkalommal sem jöhetett volna létre.

Budapest, 2022. július 7.

Doma Petra, Egri Petra, Pandur Petra

Abstracts

MÁRTON HAJNAL

Guerrilla dancers in late capitalist spaces

In my paper I examine the *Begurulok!* flash mob by ArtMan Egyesület, from the perspective of post-Marxist theories. The performance took place in various public spaces, involving dancers with and without disabilities. In my analysis, I first briefly review the relationship between disability and postmodern capitalism, and then the system-critical potential of art. For the latter, I rely on Jacques Rancière's philosophy of art. With the help of Rancière's theory, I can distinguish *Begurulok!* from similar, but non-artistic demonstrations. Finally, I also analyze public space as a physically graspable form of capitalist ideology. The essay concludes that disability as a not-in and not-out situation and that art as a possible form of political action can cause a crack in the walls of capitalism, freeing our imaginations.

Keywords: fogyatékoság (disability), posztmodern kapitalizmus (postmodern capitalism), flash mob, *Begurulok!*

SZILVIA KARÁCSONY

Shape of women in Ferenc Molnár's "hits"

During the 53 years from the opening of Vígszínház in 1896 to 1949, Ferenc Molnár had several major plays which were performed a hundred or more times on stage. At the time, this was quite rare. 38 of Molnár's plays were performed on stage and as many as 17 of them premiered in the Budapest Vígszínház. The most often-performed were: The Devil, Lily, The Swan, Delila and The Bodyguard.



In my study, I analyse these five "hits" on the basis of the leading female characters, their place in the plays and their relationships and connections with the main male characters. I then review and correlate these characters with the most important women in Molnár's own life and examine what kind of connections exist between them.

Keywords: Molnár Ferenc, Vígszínház, női szereplők (female characters), kapcsolat (connection), magyar dráma (Hungarian theatre)

NIKOLETT PINTÉR-NÉMETH

Voices on the border of past and present: the Inuit throat singing tradition in a contemporary context

First, engaging with the relationship between vocal sound and theatre, the paper focuses on the intersubjective nature of the voice. Besides its technical reproducibility, the voice retains in its structure both its volatile and material characteristics, as it is both a transmitter and a trigger of affect. From here, I study the traditional form of Inuit throat singing and discuss its parallel multivocal and symbiotic character. Through an analysis of a vocal improvisation performance (TEDxMet, New York, 2015) by the Inuit singer, Tanya Tagaq, I arrive at the questions of tradition and cultural change. I see her vocal art in relation to voice hearing, which is supposedly connected to collective memory, the silenced traumas and desires of others. In this way, the vocally heterogeneous performance by Tagaq can be listened to as a political act of recalling culturally oppressed voices.

Keywords: hang (voice), torokéneklés (throat singing), Tanya Tagaq, kollektív emlékezet (collective memory)

BORBÁLA ANTAL-BACSÓ

Lie back and think of Ireland! Physical intimacy in *Tristan and Isolde*

The puppet performance of *Tristan and Isolde* (2014) didn't shy away from showing—alongside such basic human emotions as love, anger, jealousy



etc.—physical intimacy on stage. But how can puppets be intimate with each other? When a puppet is undressed, in what way is its naked vulnerability different from the nudity of the human flesh? And what happens when an object is objectified?

Keywords: bábszínház (puppet theatre), intimitás (intimacy), test (body), meztelenség (nudity), szexualitás (sexuality)

DÁVID SÁNDOR CSEH

Seeking the Final Refuge – The Role of Art in the Shuramono 修羅物 Nō Plays *Atsumori* 敦盛 and *Tsunemasa* 経正

In my study I examine the similarities and differences between two shuramono nō plays. Both *Atsumori* and *Tsunemasa* are examples of how nō plays based on the *Heike monogatari* 平家物語 designate a unique role for art in the context of the Genpei War 源平合戦 (1180–1185). Art becomes something that distinguishes the warriors of the Taira-clan from other samurai, and also points to a weakness that led to the former's eventual downfall. By comparing elements of these two plays and analyzing certain teachings of Zeami Motokiyo 世阿弥元清 (?1363–?1443), I demonstrate how in these stage adaptations the Taira try to find refuge in art while fleeing certain defeat at the hands of the Minamoto. *Atsumori*'s (1169–1184) story is defined by a tragic battle and his love for his prized flute, while *Tsunemasa*'s (?–1184) tortured ghost is summoned by a ritual held around his legendary biwa lute. In both cases art becomes the final refuge from the obligations of war and the role of the warrior – while also being a source of both joy and pain for these two famous sons of the Taira.

Keywords: japán színház (Japanese theatre), nō-játék (nō theatre), Zeami Motokiyo, *Atsumori*, *Tsunemasa*



PETRA PANDUR

**1956 Pieces of a Story – András Papp – János Térey:
Kazamaták, Katona József Theatre (2006), National Theatre of
Szeged (2018)**

This paper presents the partial results of my overall research project, which focuses on how contemporary Hungarian theatre and drama deals with The Hungarian Revolution of 1956. In this research I claim that 2006 was a turning point in the history of representations of 1956 in the Hungarian theatre and drama. 2006 saw the premieres of plays which reflected the differences and anomalies in the increasing number of narratives of 1956, and the phenomenon of building a legend around the Revolution for the first time after the regime change (1989). Among them there are András Papp and János Térey's *Kazamaták*, directed by Péter Gothár in the Katona József Theatre and the performance *56 06 / örült lélek, vert hadak* directed by János Mohácsi. This study examines the attitude towards the history and Revolution of 1956 displayed by these plays, how they reflect on the changing state of 1956 in collective memory; and how they represent the dialogic memory model which changes theatre into a place of coming to terms with the past.

Keywords: 1956-os forradalom (Hungarian Revolution of 1956), múlt-feldolgozás (coming to terms with the past), színház és emlékezet (theatre and memory), történelem és fikcionalitás (history and fictionality), kortárs magyar dráma és színház (contemporary Hungarian theatre and drama)

PETRA EGRI

**Per(ver)formative Aspects of Pandemic Fashion Performances:
Moschino's Deconstructive Marionettes**

It is said that due to the social and economic effects of our recent pandemic, fashion has been caught in a destructive position. One aspect is the material change of fashion objects and the strong pre-eminence of the so-called “stay-home collections” against the earlier dominance of ready-to-wear and



haute-couture garments intended for social events. An important feature of recent fashion changes is their dependence on current pandemic rules and relevant political decisions. In my paper, I will focus on an interesting example of these pandemic changes: Moschino's 2021 Spring/Summer Collection. Moschino's "Marionette Performance" is a perfect example of infelicitous performativity where the show is created in a per(ver)formative (in a Derridean sense) act in the catwalk space. I want to show that performativity is broken at every step of the show. In this spring collection, not only are the mannequins replaced by dolls but even the viewers, some of them well-known (e.g. Anna Wintour), are transformed into marionettes by Jeremy Scott. With a self-ironic gesture, any one of us from the possible audience can be changed into a puppet. To analyse the performative character of the show, I use deconstructive and psychoanalytic approaches and ideas. I want to emphasize the interweaving performative dimensions that, in a sense, preclude each other with the help of Paul de Man's interpretation of Kleist's Marionettentheater. I want to point to the mechanical, meaningless materiality appearing in the marionettes' movement on Moschino's special catwalk. My paper argues that in the movement of the marionettes the possibility of the clear manifestation of the performative becomes uncertain.

Keywords: járvány (pandemic), divatperformansz (fashion performance), Moschino, performativitás (per[ver]formative), marionett (marionette)

NIKOLETT BARTA

On the border between two worlds – Péter Kárpáti: *Tótferi*

The transcendent world, the spiritual sphere of the unborn, which both counterpoints and complements the everydayness of the profane world, is emphasized in Péter Kárpáti's play *Tótferi*. Atyám teremtőm and Szempétör are divine beings; on the other hand, they speak the Hunglish of Hungarians returning from emigration: they are strangers in the mundane world and strangers in their own homeland. Their divine nature is endowed with human traits, and thus everything they do becomes human in scale, because they do not address the world of men with the abstract moral superiority



of the celestial world, but accepting their own awkwardness and imperfection, they do wonderful things in the most natural way. Szögén asszon goes through her whole life in a day: she is rejuvenated, she gets her husband back, she gives birth to a child—Julika instead of the world hero Tótféri—in other words, all her dreams come true, just like in a fairy tale. The twists and turns of the plot, the situations, therefore, become multiply open to the recipient, since in this blend of the profane and the transcendent, events can only be interpreted in the light of each other.

Keywords: Kárpáti Péter, *Tótféri*, transzecendens (transcendent), profán (profane), mese (fairy tale), kortárs magyar dráma (Hungarian contemporary drama)

HAJNAL MÁRTON

Gerillatáncosok késő kapitalista tér(b)en

Az ArtMan Egyesület köztéri akciójának
néhány rendszerkritikus vonatkozása

Jelen tanulmány célja, hogy a kortárs baloldali elméletek perspektívájából, a posztmodern kapitalizmussal szembeni ellenállásként értelmezze a „fogyatékos-színház” egyes formáit, kibillentve ezzel a kapcsolódó előadásokat a hazai színházelméleti gondolkodásban elfoglalt helyükről. Az elsőre talán esetlegesnek tűnő témafelvetés korántsem újszerű, amennyiben az alkalmazott színház, amely alatt a hazai diskurzus a fogyatékos-színház élő alkotók közreműködésével készült produkciók jelentős részét tárgyalja, maga is baloldali-marxista gyökerekre vezethető vissza, például Augusto Boal vagy Bertolt Brecht munkásságára. A „posztmodern kapitalizmusról” az alábbiakban még bővebben is szó lesz, így előljáróban csak a „fogyatékos-színház” kérdését járom körül. A kifejezés semmiképpen sem egy műfajt vagy egy minősítést jelöl, hanem egy alkalmi perspektívát, amely az előadások egy rendkívül heterogén csoportját egy bizonyos szempont mentén rendezi össze. A fogyatékos-színház középpontba helyezését ebben az esetben az indokolja, hogy éppen a normatívától eltérő állapotú személyek bevonása az egyik alapja a tárgyalt rendszerkritikának. Ugyanakkor a fogyatékos-színház maga is komplex fogalom, a kritikai fogyatékos-színház tudomány pedig újra és újra megkérdőjelezi a felmerülő definícióit, ráadásul a színházi szituáció maga is hozzájárulhat a fogyatékos-színház megismeréséhez (például azzal, hogy a hétköznapi életben kevésbé látható személyeket láthatóvá teszi vagy mennyire és hogyan hangsúlyozza az előadás a fogyatékos-színházot).



Az alábbiakban, nem tagadva a sérültségből adódó egyéni tapasztalatok és esetleges fájdalom valóságát, a fogyatékossgot elsősorban mint társadalmi konstrukciót vizsgálom,¹ és elsősorban mozgásukban korlátozott személyekre, a tárgyalt alkotócsoporthoz társadalmunkban nem „épként” meghatározott tagjaira használok.

Az egyéni tapasztalatok kapcsán még egy előzetes megjegyzés szükséges: a fogyatékossgot egy ép befogadói pozícióból elemzem, ezért fontos hangsúlyozni, hogy ez nem feltétlenül egyezik meg az érintettek személyes benyomásaival. A fogyatékossgtudomány kortárs képviselői gyakran fogalmazták meg azt az igényt, hogy a fogyatékossggal kapcsolatos kutatások középpontjában a fogyatékossggal élő személyek tapasztalata álljon és ne kizárólag egyesszám harmadik személyben hivatkozzanak rájuk a kutatók (hasonló igény jelentkezett a feminizmus és a különböző etnikumok esetében is).² Ám amíg a fogyatékossgtudományban általában az érintettek mindennapjairól van szó, a színházi szituáció megzavarja ezt a helyzetet, hiszen az alkotók és a befogadók élményei nem szükségszerűen esnek egybe (gondoljunk például Diderot színészparadoxonára).³ Amikor egy performatív elemeket felhasználó demonstrációban az egyébként kerekesszéssel közlekedő személyek hátrahagyva a kerekesszékeiket megmásszák

¹ A fogyatékossg több modelljét szokás megkülönböztetni. Habár a nevezéktan és a modellek megkülönböztetésére szolgáló szempontok sokszor kissé eltérnek, általánosságban elmondható, hogy a kritikai fogyatékossgtudomány általam használt modellje szemben áll a fogyatékossgot pusztán individuális problémaként beállító modellektől, de különbözik a pusztán szociális konstrukcióként kezelő modellektől is, amelyek nem veszik figyelembe a testi valóságot. Ld. KÖNCZEI György – HERNÁDI Ilona, „A fogyatékossgtudomány főfogalma és annak változásai. Hipotetikus kísérlet rekonstrukcióra”. NAGY Zita Éva (szerk.), *Az akadályozott és egészségkárosodott emberek élethelyzete Magyarországon. Kutatási eredmények a TÁMOP 5.4.1 projekt kutatási pillérében*, Nemzeti Család- és Szociálpolitikai Intézet, Budapest, 2011, 7–21.

² Dan GOODLEY, *Fogyatékossgtudomány. Interdiszciplináris bevezető*, ELTE Bárczi Gusztáv Gyógypedagógiai Kar, Budapest, 2019, 31–32.

³ A különböző *subaltern* csoportok színházi szereplése esetében fontos szempont az is, hogy mennyire reprezentálják a csoport többségét, akár azért, mert a színházcsinálás konvenciói, intézményei torzítják a reprezentációt, akár azért, mert eleve csak egy kiváltságos és nem reprezentatív részük jut el a színpadra.



a Capitoliumhoz vezető lépcsősort,⁴ akkor az egyik oldalon ugyan felvethetjük, hogy ez a gesztus a „mászók” számára mit jelent (például a kiállítás büszkeségét vagy egy teatrális „túlzást”, hiszen a hétköznapjaik során nem kell megküzdeniük ily módon a lépcsőkkel),⁵ ugyanakkor legalább ennyire fontos, sőt a hasonló projektek kifejezett célja, az ép többséghez tartozó befogadók attitűdjeinek megváltoztatása.

Az *épségista*, konzervatív esztétikák és értelmezések aláásásáról lesz tehát az alábbiakban szó, amelynek talán járulékos haszna, hogy nem csupán a fogyatékosággal élők személyek teljes jogú alkotóként való elismerésében segíthet, de ezzel párhuzamosan „*pozitív potenciállal bíró, új perspektívákat nyitó alteritásként*”⁶ is képes felmutatni a testi másság színpadra állításának egyes formáit. A kutatás célja azonban sokkal inkább a tárgyalt előadások egyes elemeinek az elemzése a kortárs posztmarxista társadalomtudományi belátások felől. Tézisem szerint a vizsgált előadások felfoghatók egy „hasadásként” a kapitalizmusnak a társadalmunkat egyre jobban összepréselő falain,⁷ ez pedig bizonyos szempontból talán a fogyatékoságügyön túl is érdeklődésre tarthat számot.

Kapitalizmus/Fogyatékoság

Az alábbiakban elsősorban Kiss Viktor gondolatai alapján haladok, aki könyveiben posztmarxista szerzők alapján vizsgálta a múlt század közepén kialakuló világrendet, amelyet szokás fogyasztói társadalomnak vagy (megkülönböztetve a kapitalizmus korábbi formájától) késő, illetve posztmodern kapitalizmusnak nevezni.⁸ A korszakkal kapcsolatos egyik legfontosabb belátás az, hogy a jelenlegi kapitalizmus alapját nem a gazdasági vagy a politikai rendszer jelenti, hanem az ideológia: egy kód, amely életünknek lényegében minden pillanatában jelen van, ideértve

⁴ Ahogyan megtörtént ez az 1990. március 13-i demonstráción.

⁵ Vö. Tobin SIEBERS, „A fogyatékoság maskarádéja”, *Café Babel*, 53 (2006), 9–20, 13.

⁶ KÉRCHY Anna, „Tapogatózások. A test elméleteinek alakzatai”, *Apertúra*, 2009/tél; www.apertura.hu

⁷ John HOLLOWAY, *Crack capitalism*, Pluto Press, London, 2010, 8.

⁸ Mint a lábjegyzetekből ki is derül, hogy Kissnek emellett egy fontos fogyatékoságpolitikai tanulmányt is köszönhetünk.



a munkát és a szabadidőnket is, lehetetlenné téve egy másfajta világrend elképzelését,⁹ ennél fogva pedig a változás is ezen a szimbolikus szinten indítható csak el. Ez természetesen nem feltétlenül azt jelenti, hogy például a mélyszegénység felszámolása ne lehetne az elméletalkotók szerint elsődleges feladat, ugyanakkor ezután, illetve a rendszerszintű emancipációhoz, nem gazdasági, hanem kulturális változásra van szükség, a közösség képzeletének és érzékelésének újrakonstruálására.¹⁰

Szemben a korábbi marxista nézetekkel, a posztmarxizmus ideológusai szerint a jelenlegi rendszer meghaladása egyrészt nem szükségszerű (tehát a rendszer belső ellentmondásai, hibái nem vezetnek annak a bukásához), másrészt a változás motorja már nem feltétlenül a munkásosztály, harmadrészt az ideológia szubverzióját nem a „hamis tudat” koncepció alapján kell elképzelni, tehát széles néprétegek felvilágosításával, ugyanis, ahogyan például Žižek híressé vált mondasában tömören összegzi, az emberek jelenleg is *tudják* (hogy amit csinálnak, az társadalmi egyenlőtlenséget, globális felmelegedést stb. eredményez), *mégis teszik*. A kulcs azonban mégis a többség kezében van, hiszen ahogyan John Holloway is állítja, a változást nem (kizárólag) az aktivisták szűk csoportja, hanem a láthatatlan milliók tömegei hozhatják el, olyan (már jelenleg is létező) tevékenységekkel, amelyek a kapitalizmus által behatárolt pénz-munka-fogyasztás keretrendszerben értelmezhetetlenek, folyamatosan apró „hasadásokat” hozva ezzel létre a rendszeren, míg az összedől.¹¹ Holloway számtalan konkrét példája a fegyveres partizán akcióktól a szabadegyetem szervezéséig terjed, felhívva a figyelmet arra (a tanulmányomban a későbbiekben is hangsúlyozott belátásra), hogy az ellenállás mindig lokális és egyéni körülmények között értelmezhető.

Részben Holloway állításaira is támaszkodva Kiss Viktor 2021-es *Kívül/Belül* című könyvében szembehelyezkedik azokkal a kortárs (jobb-, illetve baloldali) politikákkal, amelyek az embereket különböző diskurzusokban két csoportra, a rendszer kedvezményezettjeire (akik belül vannak, például

⁹ Kiss Viktor, *Ideológia, kritika, posztmarxizmus*, Napvilág Kiadó, Budapest, 2018, 11–12.

¹⁰ BAGI Zsolt, *Az esztétikai hatalom elmélete. Kulturális felszabadítás egy újbarokk korban*, Napvilág Kiadó, Budapest, 2017, 47, 108.

¹¹ HOLLOWAY, *i. m.*, 12.



a határkerítés „innenső” oldalán vagy a társadalom felső pár százalékában) és kirekesztettjeire (akik az átellenes oldalon, kívül vannak) osztja. Kiss (Ernesto Laclaut és Chantal Mouffe-t követve) a politikák mögötti politikaít vizsgálja, amelyből kiindulva ezek a szembenállások megkonstruálódnak. Kiss szerint a házak, városok, országok fokozatos lezárása a koronavírus alatt éppen arra jelentett egy látványos, de nem kizárólagos példát, hogy ezek a határok fluidak és bizonyos szempontból relatívak, a belül lévők bármikor kívülre kerülhetnek egy adott konfliktus következményeképpen.¹² Kiss egyik végkövetkeztetése az, hogy a rendszer hathatós kritikájához és megváltoztatásához a sem kívül, sem belül pozícióját kell elfoglalniuk a belül lévőknek, olyan cselekvések formájában, amelyek ellentmondanak a kapitalizmus logikájának.¹³

Úgy gondolom, hogy a fenti belátás gyümölcsözően kapcsolható a fogyatékosáshoz, amely felfogható egy olyan köztudatban élő „veszélyként”, amely révén bárki bármikor „kívül kerülhet”, azaz egy marginalizált csoport tagjává válhat (például egy baleset révén). Ráadásul, szemben a megelőző időszakkal, a posztmodern kapitalizmusban a kíváncsú „normálist” többé nem tudja az átlagember konstrukciója jelenteni, hiszen sokféle érzékelhető különbség létezik a társadalmakban. Helyette a normálist az abnormálissal való szembenállása határozza meg (tehát nem a heteroszexuális vagy ép embert írjuk körül, hanem a vele szembe helyezett nem-heteroszexuálist vagy fogyatékosággal élő személyt).¹⁴ Következtetésekként a fogyatékosággal élő személyeknek reménytelen küzdelmet kell folytatniuk az elismerésért, annak dacára, hogy a beszédpanelek és a törvények szintjén egyenlőségüket mindenki elismeri a társadalmunkban.¹⁵ Ugyanakkor éppen emiatt a felszínes egyenlőség miatt a fogyatékosággal élő személyek akarva-akaratlanul sokszor éppen ebben a sem kívül, sem belül pozícióban vannak a nyugati világban, hiszen miközben sem a fogyasztói, sem a munkavállalói sztenderdeknek nem felelnek meg, gyakori látszólagos egyenjogúsításukkal,

¹² Kiss Viktor, *Kívül/Belül. Egy új politikai logika*, Napvilág Kiadó, Budapest, 2021, 17.

¹³ Kiss, *i. m.*, 238.

¹⁴ Kiss Viktor, „A teljesség politikája: fogyatékosdiskurzusok és a normalitás ideológiái Magyarországon”. LAKI Ildikó (szerk.), *A nemzetközi és hazai fogyatékospolitika a 21. században*, MTA TK Szociológiai Intézet – L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2013, 11–38, 21.

¹⁵ Kiss, „A teljesség politikája...”, *i. m.*, 14.



valamint szociális támogatásokkal részlegesen a rendszer részeivé válnak. David T. Mitchell és Sharon Snyder ezt a részleges inklúziót, amely nem vállalkozik a rendszer radikális újragondolására, a legyengített vírussal való oltáshoz hasonlítja, amely erősíti a kapitalizmus esélyegyenlőségének az illúzióját.¹⁶ Az említett szerzők izgalmas megállapítása (amely sokat merít Antonio Negri és Michael Hardt sokasággal kapcsolatos elméletéből), hogy a fogyatékossgal élő személyek, szembe helyezkedve a kapitalista normával, globális jelenlétükkel kihívást intézhetnek a rendszer ellen. Ezzel összhangban az angol *disablity* (fogyatékossg) kifejezésben a *dis* előtag sokszor nem hiányt, hanem egy felforgató lehetőséget jelöl a kritikai fogyatékossgtudomány megközelítéseiben, jelezve a fogyatékossg potenciálját arra, hogy általa – az egyéb poszthumán belátásokhoz hasonlóan – újragondoljuk az emberrel és társadalommal kapcsolatos képzeleteinket.¹⁷

Mindez természetesen kizárólag általánosságban értendő, és aligha gondolhatjuk azt, hogy a fogyatékossgal élő személyek többsége az állapotát rendszerkritikaként éli meg. Ugyanakkor azok a túlélési és önkifejezési stratégiák, amelyeket sokan kényszerűségből kifejlesztettek a szűkös lehetőségeik közepette, még ha ezzel nem is tudatosan a rendszer hasadásait keresték, inspirációt jelenthetnek az épek számára, hogyan álljanak ellent a kapitalizmusnak. Véleményem szerint ilyen inspirációforrás lehet a fogyatékossgal élő alkotók színháza is.

Kapitalizmus/Művészet

A színház és a társadalmi cselekvés kapcsolata nem újkeletű, de az elmúlt években a színháztudományt is elérő társadalmi fordulat, majd a napvilágra került, alkotók körüli botrányok, az ökológiai válság, a koronavírus okozta újrapozicionálás,¹⁸ illetve hazánkban a Freesze akciói új

¹⁶ David T. MITCHELL – Sharon SNYDER, *The biopolitics of disability: Neoliberalism, ablenationalism, and peripheral embodiment*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2015, 205.

¹⁷ GOODLEY, *i. m.*, 167–169.

¹⁸ Itt elsősorban azokra az esetekre gondolok, amikor a színházak bezárása után az alkotók különböző társadalmi munkákba kezdtek, például maszkokat varrtak vagy átadták az épületet a rászorulóknak.



lendületet adtak a téma kutatásának. A fogyatékossgal élő személyek színházcsinálásának egyik legjellemzőbb társadalmi vonatkozása aspektusa, hogy egy a mindennapi és színházi terekből egyébként kizárt csoport a kuriózumnak számító megjelenésével extrém módon magára irányítja a figyelmet.¹⁹ Ebből a szempontból produktívnek tűnik megvizsgálni a jelenséget Jacques Rancière politika- és művészetfilozófiája szempontjából, aki az „érzékelhető felosztása” fogalmával írja körül azt a jelenséget, ahogy a társadalom különböző csoportjai számára más tapasztalható meg a világból, ebből pedig más önkifejezési formák is következnek. Rancière számára a politikai küzdelem mindig az egyenlőségért folytatott küzdelem is egyben, ami együtt jár az érzékelhető világ újrakonstituálásával.²⁰ A disszenzus, amely nem kizárólag a művészet lehetősége, de annak kapcsán merül fel leginkább, ezt az újrakonstituálást jelenti.

A disszenzuális művészet azonban csak egy Rancière rendszerében a politikus művészet formái közül, jöllehet az egyetlen, amely valóban hatékony a politika szempontjából. A filozófus az illúzióeltűző színház kapcsán teszi fel (újra) azt az általánosabb művészetelméleti kérdést, hogy a reprezentáció esetében vajon miért feltételezünk kapcsolatot a valósággal (tehát esetünkben, ha egy fogyatékossgal élő személlyel kapcsolatos igazságtalanságot látunk a színházban ábrázolva, akkor az miért vezetne minket az igazságtalanság felszámolásához a valóságban). Ennek nyomán ugyanígy megkérdőjelezhetjük, amit ő „etikai közvetlenségnek” nevez, amikor a valóság felülemelkedik a művészetben, a művészet inkább etikai, mintsem esztétikai projektté válik.²¹ Esetünkben ez ahhoz a perspektívához áll közel, amikor a fogyatékossgügy „szolgálatát” érdekében egy társulat lemond a művészet sajátosságos aspektusáról.

A disszenzus, amely Rancière csoportosításában a művészet harmadik formájához kapcsolódik, bizonyos szempontból szükségszerű, amennyiben a (tágabb értelemben vett) kultúra öntermelésének a motorját

¹⁹ Ld. Tobin SIEBERS, „In/Visible. Disability on the Stage”. Irvin SHERRI (ed.), *Body aesthetics*, Oxford University Press, Oxford, 2016, 141–152, 141.

²⁰ BAGI, i. m., 59.

²¹ Jacques RANCIÈRE, *A felszabadult néző*, Műcsarnok, Budapest, 2011, 40.



vagy folyamatos kritikáját jelenti.²² A disszenzuális művészet az esztétikai távolság révén a fennállóval szemben egy másik érzékelési rendszert képes állítani.²³ Más szavakkal egy olyan új perspektívát jelent (akár egy adott köztérre nézve, ahogy ez Rancière több példájában is megjelenik), amelyben felborul az „államhatalom” ökológiája, a lehetőségek tágulnak, általa pedig olyan „szenvedélyekre” tehetünk szert, amelyek nem felelnek meg a helyzetnek.²⁴ Kibillenti tehát a kollektív képzeletet, vitát generál egy újfajta tapasztalattal. Mivel Rancière esetében a politikai közösség alapját az érzékelés lehetőségeinek egy adott konstellációja adja, ezért egy újszerű esztétikai tapasztalat képes felforgatni a fennálló rendet azzal, hogy a társadalmi csoportok közötti egyenlőtlenséget, illetve az egyes csoportok sérelmeit érzékelhetővé teszi.

Rancière a disszenzus egyik példajaként egy olyan novellát említ a francia forradalom időszakából, amelyben a gazdája szobáját parkettázó ács elképzelet munkája közben, hogy a saját szobáját készíti és így módon értékeli a berendezést.²⁵ A fennálló rendet megakasztó tűnődés sem aktív, sem passzív gesztusa²⁶ és a tekintet megbolygatása az, amelyet a filozófus esztétikai hatékonyságként jellemez. Tény, hogy nem vezet közvetlenül egy adott (pártpolitikai stb.) programnak megfelelő cselekvéshez és nem feltétlenül határoz meg újfajta szubjektumokat, ugyanakkor ez éppen az előnye lehet a kapitalizmussal szemben, amely rendre megmondja, hogy mit tegyünk és milyenek legyünk: a lázadás ebből a szempontból éppen az, ha nem a készen kapott szerepmodellek közül választunk.²⁷

Rancière határozott hármass felosztásával szemben azt hozhatjuk fel esetleges kritikaként, hogy nem kifejezetten számol a kultúra és az ellenállás korábban említett lokális jellegével. Egyes formák újszerűek és

²² BAGI, *i. m.*, 109

²³ RANCIÈRE, *i. m.*, 43.

²⁴ *Uo.*, 44.

²⁵ *Uo.*

²⁶ Amelynek tárgya tulajdonképpen mindegy, hogy műalkotás-e (színház-e) vagy sem. Ld. DARIDA Veronika, „A fel nem szabadított néző?”. KICSÁK Lóránt – KÖRÖMI Gabriella – KUSPER Judit (szerk.), *Emancipáció – tegnap és ma*, Líceum kiadó, Eger, 2020, 151–157, 157.

²⁷ Holloway alapján Kiss, *Kívül/Belül...*, *i. m.*, 251.



disszenzuálisak lehetnek egy-egy közösségben, míg másutt éppen ellenkezőleg. Ez a kritika felmerült Rancière leghíresebb színházi tematikájú írása kapcsán is: *Az emancipált néző*²⁸ című színházelméleti írása kortárs példák híján könnyen elbizonytalaníthatja az olvasót az általa kritizált előadások mibenlétét illetően. Ám amennyiben az alkalmazott színház kortárs formáit véljük felfedezni a kritika tárgyaként, joggal mondhatjuk, hogy Rancière azoknak egy megfelelően korlátozott értelmezésére utal, ráadásul az alkalmazott színház egész világon jelenlevő, szerteágazó sokszínűségének politikai haszna

aligha ítéltető meg egy a Globális Észak színház- és képzőművészeti intézményrendszerében zajló jelenségekre, illetve az európai színház és filozófia történetéből kiragadott utópiákra, de nem a színház formai sokszínűségének történő valóságára szabott koordináta-rendszeren belül.²⁹

Ráadásul a Globális Északon belül is felvethetünk helyi eltéréseket. Magyarországon a politikai színház sok esetben még mindig a rendszerváltás előtti, „sorok között kikacsintó” kettős beszédet jelenti, jóllehet a színház lehetőségei ennél jóval tágabbak, gondolhatunk például a poszt-dramatikus diskurzusra, amely a reprezentáció helyett a színház jelműködésének sajátosságában, más szavakkal a reprezentáció politikája helyett a politika reprezentációjában látja a színház társadalmilag hatékony aspektusait.³⁰ Szintén a hazai viszonyok sajátosságaként említhetjük, hogy a fogyatékossgal élő színházcsinálók munkássága leginkább a színházi nevelési programok, illetve az alkalmazott színház keretei között kerül be

²⁸ Jacques RANCIÈRE „Az emancipált néző”, *exindex.hu*, 2021.10.11.

²⁹ KRICSFALUSI Beatrix, „Hogyan (nem) politikus az alkalmazott színház?”, *Theatron*, XV/1 (2021), 19–31, 29.

³⁰ Ld. Hans-Thies LEHMANN, *Poszt-dramatikus színház*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009, 211–226., illetve Kricsfalusi Beatrix ezzel kapcsolatos írásait, Ld. KRICSFALUSI Beatrix, „A reprezentáció politikája. A politikai színházról”, *Színház*, XLVII/7 (2014), 10–12., valamint a fentebb idézett tanulmányt is, amelyben a szerző Rancière és Lehmann politikai-színházi elméleteit veti össze.



a szakmai diskurzusba.³¹ Végezetül, a témánk kapcsán nem mellékes, hogy Magyarországon a fogyatékossgal élő személyek passzív, kiszolgáltatott, depolitizált szerepre való kényszerítése figyelhető meg, ahol a társadalom kegyétől függ, hogy mennyi erőforrást hajlandó az esélyegyenlőség érdekében átcsoportosítani az akadálymentességre.³² Úgy gondolom, hogy ebben a helyzetben a fogyatékossgal élő személyek ügyét előtérbe helyező művészet bár közel eshet az „etikai közvetlenséghez”, jelen kontextusban disszenzuális aspektussal bírhat.

Gerillatáncsal a köz(tér)ért

A fentiek alapján a rendszerkritikát az is nehezítheti, hogy a posztmodern kapitalizmus mint kulturális kód, látszólag egy testetlen és elvont jelenséget takar, amely kizárólag az emberek fejében létezik. Azonban nem feltétlenül ez a helyzet: a fogyatékossgatudomány fontos belátása, hogy az ideológiák sokszor a terek, épületek kialakításában materializálódnak, és abban nyilvánulnak meg, hogy különböző testek mennyire illeszkednek vagy nem illeszkednek hozzájuk.³³ A terek sok esetben egy univerzálisnak tételezett, normatív, megfelelően dolgozó és fogyasztó emberi testre vannak tervezve, ami azzal is jár, hogy a fogyatékossgal élő személyeket a gyakorlatban ezzel a lakóhelyük környékére zárják, vagy adott útvonalakra „terelik”.³⁴ Azonban a normatív testek „tulajdonosai”

³¹ Ennek számomra legjellemzőbb példája a Baltazár Színház, amelynek vezetője, Elek Dóra a társulat fennállása óta próbálja elutasítani ezt a címkét, illetve – a számára ezzel összefüggő – „sérült színházat”.

³² Kiss, „A teljesség...”, *i. m.*, 16–17.

³³ Tobin SIEBERS, *Disability theory*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2008, 84. és Rosemarie GARLAND-THOMSON, „Misfits: A feminist materialist disability concept,” *Hypatia*, XXVI/3 (2011), 591–609.

³⁴ FABULA Szabolcs – Kiss Lajos, „Az akadálymentesítés szerepe a településfejlesztésben és-rendezésben”. NAGY Gyula (szerk.), *Fenntartható önkormányzatok a Dél-Alföldön*, Nemzeti Községi Szolgálati Egyetem, Budapest, 2014, 85–103, 93–94. Ahogyan a szerzők is írják az idézett tanulmányban, a teljes akadálymentesítés elképzelhetetlen, nemcsak az emberi állapotok széles skálája miatt, hanem mert ami az egyik személy számára segítséget jelenthet a közlekedésben, az a másik számára nehézséget. Mindamelllett összességében előnyös kompromisszumok elképzelhetők és megvalósíthatók. (Ld. FABULA – Kiss, *i. m.*, 96.)



számára semlegesnek tűnő terek észlelése megbolygatható a különböző demonstrációk révén. Magyarországon az egyik ilyen demonstrációsorozat a hármass metró akadálymentesítéséért indult, amelynek egy pontján épek is izzasztó kísérletet tehettek arra, hogy kerekesszékkal feljussanak egy látszólag akadálymentesített felüljárón.³⁵ Tény, hogy az ilyen akciók sok különböző szempontból megközelíthetők a színházelmélet felől, például egy többnyire láthatatlan csoport teátrális megmutatása vagy a tüntetések performatív elemei okán, ugyanakkor az alábbiakban kifejezetten azzal foglalkozom, hogy a színház, mint művészeti esemény, mit tehet hozzá az adott ügy sikeréhez.

A fogyatékos-színház egyik leghíresebb (köztéri) táncosa Bill Shannon, aki virtuóz módon kezdi ki az épségista előítéleteket két mankó és egy gördeszka segítségével. Előadásaiiban gyakran kiszolgáltatottként láttatja magát, aki a köztereken sétáló (gyanútlan) járókelőre van utalva. Természetesen nem minden köztéri előadás (amelyben fogyatékos-sággal élő személyek szerepelnek) lép élénk kapcsolatba a térrel vagy a személyekkel. Erre magyar példa a Baltazár Színház *Repülési engedély – angyaloknak* című utcaszínházi előadása, amely ugyan köztéren valósult meg, de nem volt kifejezetten helyspecifikus.³⁶ Másik oldalról a kortárs színház és közterek találkozása meglehetősen gyakori, legyen szó alkalmi akcióról, mint a *flash mobok* esetében vagy kihelyezett repertoár darabokról. A koronavírus alatti bizonytalan szabályozás ráadásul megnövelte a kültéri (és így sokszor köztéren megvalósult) előadások számát.

Az ArtMan Egyesület *Begurulok! Gerillatáncok korlátozott tér(b)en* című inkluzív performansza (koreográfus/szervező: Gál Eszter és Farkas Dorka) 2015-ben látható volt a Trafóban, majd 2018-tól valósult meg különböző köztereken, így az akadálymentesség szempontjából kérdéses Astorián és

³⁵ Ld. HRUSKÓ Erika, „Rengetegen fogtak össze a hármass metró akadálymentesítéséért”, *mérce.hu*, 2021.10.11.

³⁶ Az állítás elsősorban a következőkben elemzett előadáshoz képest igaz: Elek Dóra rendezését a 2003-as POSZT-on mutatták be a Pécsi Nemzeti Színház épülete előtt és a történet középpontjában álló vándortársulat értelmezhető a Baltazár metaforájaként is, közvetetten a társulat „hivatalos” elismerését és az arra való reflexiót is jelenthette a helyszín. Ugyanakkor ez kizárólag egy szemiotikai aspektust emel be az értelmezésbe, a *Begurulok!* ehhez képest közvetlenebb, materiális aspektusokból lép kapcsolatba a térrel.



Széll Kálmán téren, valamint a Millenáris Parkban.³⁷ Maga az ArtMan (más tevékenységek mellett) mozgás- és táncterápiával foglalkozik, előadóművészeti tevékenységük magját a Tánceánia adja, amely bár 1999 óta van jelen, Trafós fellépéseik vagy Bozsik Yvettel közös munkájuk dacára nem kaptak különösebb figyelmet.³⁸ Ennek feltehetően az egyik oka, hogy az általuk képviselt irányzat nemcsak hogy nincs megfelelően értékelve a hazai diskurzusban, de talán a szókincs sem áll még hozzá készen.³⁹ Munkásságuk sokat merített a DanceAbility mozgalomból, amely a tánc alapjának a lélegzést tekinti, céljuk pedig a mentális akadálymentesítés, az előítéletek felszámolása. Az itt tárgyalt köztereken megvalósuló projektjük azonban legalább ennyire köthető a fizikai akadálymentesítéshez is.

A *Begurulok!* a köztereken előre meghirdetett *flash mob*ként valósult meg, amelyben részt vettek épek és kerekesszékes alkotók (habár a megkülönböztetésnek ez esetben nem feltétlenül van értelme, de vegyesen amatőr és professzionális táncosok), a felhangzó zenére, a teret betáncolva hozták létre a rövid, improvizatív táncetűdöt. A helyszín mind szimbolikus jelentősége, a városi közlekedésben elfoglalt funkciója, mind térbeli elrendezése révén a produkció központi elemévé vált. Ez a Széll Kálmán tér esetében a legérzékletesebb: habár a tér 2016-os felújításakor az akadálymentesség hangsúlyos szempontként jelent meg,⁴⁰ annak részlegességét jól mutatja, hogy nem sokkal jelen tanulmány leadása előtt egy alagút átadásával a tér még akadálymentesebb tudott lenni, miközben maga a metróvonal még mindig nem közelíthető meg kerekesszékekkel (az M2 vonalán egyébként összesen három akadálymentesített állomás van). A tér tehát fizikai adottságaival meghatározza, hogy különböző személyek hogyan és mennyire szabadon közlekedhetnek. A *Begurulok!* címének kettős értelme

³⁷ Élőben a Millenárison tartott előadást láttam. A Facebookon két rövidebb videó elérhető a performanszokról: „Gerillatáncok 2018 tavasz” és „Begurulok! Gerillatáncok korlátozott tér(b)en”, az alábbiakban részben ezeket vettem az elemzésem alapjául.

³⁸ A „különösebb figyelem” természetesen szubjektív, ugyanakkor összehasonlítva a szintén fogyatékossgal élő személyekkel dolgozó Baltazár Színházzal feltűnő, hogy mennyivel kevesebb cikk és tanulmány jelent meg az előadásairól.

³⁹ Az egyik legfontosabb tanulmány az Egyesületről, amelyre az alábbiakban én is támaszkodok: BERECS Zsuzsa, „Tánképesség”, *Színház*, L/4 (2017), 10–13.

⁴⁰ Ld. „Újra a fővárosiaké a megújult Széll Kálmán tér”, *budapest.hu*, 2021. 10. 11.



egyszerre játszik rá erre a korlátozáshoz köthető dühre, egyszersmind a kizárás megszüntetésére is azzal, hogy kerekekkel behatolnak a problémás térbe. Kiss Virág egy tanulmányban érzékletesen „egyfajta mozgásos-táncos graffitiként” jellemezte a performanszt,⁴¹ találoán jelezve, hogy ebben az esetben is egy alulról szerveződő, szabálytalan és figyelemfelkeltő térfoglalásról van szó. Erre az egyik legjellemzőbb példa az, amikor lépcsősorok tetejére visznek fel kerekesszékeket, kisajátítva olyan tereket, amelyek megközelítése éppen ezzel az eszközzel nem lehetséges a hétköznapiakban. A tánc ráadásul megtöri a terek célirányos és hatékony használatát, a hétköznapi, rejtetten ideologikus „koreográfiákat”. Így például a Széll Kálmán téri alkalom esetében mozgólépcső előtt, ahol az emberek jellemzően automatikusan gyorsítanak és libasorba rendeződnek, megtöri a lépcsőt állapotuk révén használni képtelen személyekből is álló csoport.

Szemben a tér kizáró jellegével maga az akció hatványozottan inkluzív, végsősoron felmutatva a különböző testek együttes cselekvésének a mintáját. A szakirodalom képessé-tételként (*enablement*) hivatkozik azokra az aspektusokra, amelyek lehetővé teszik, hogy a különböző személyek részt tudjanak venni egy közös cselekvésben.⁴² Az ArtMan akciója esetében ilyen aspektusnak tekinthető, hogy a résztvevőket szervezett keretek között eljuttatták a térre, valamint, hogy bár voltak vezérmotívumok a koreográfiában, azok nem követeltek meg ideális mozdulatokat vagy testeket. A testek és gépek helyett hol fluidan egyesülve, hol szétválva, lényegében poszthumán módon voltak képesek együttes cselekvésre.

A produkció koncepcióját tekintve is felfogható egyfajta rendszerkritikának Holloway és Kiss Viktor korábbi belátásait követve. Az előadásért az alkotók nem kérnek pénzt (jóllehet egy színházi térben ezt megtehetnék), ráadásul a társulat besorolhatatlansága miatt lényegében egyébként is elesik mindenfajta anyagi támogatástól és szakmai figyelemtől.⁴³ Középpontjában

⁴¹ Kiss Virág, „»Empowerment« és »enablement«, feljogosítás és képessé tétel a művészet által”. RÉKASI Nikolett – SÁNDOR Anikó – BÁNYAI Borbála – KONDOR Zsuzsa (szerk.), *Széttartó összhang*, Eötvös Loránd Tudományegyetem Bárczi Gusztáv Gyógypedagógiai Kar, Budapest, 2021, 193–209, 208.

⁴² Kiss Virág, „»Empowerment« és...” , *i. m.*, 197.

⁴³ BEREZ, *i. m.*, 11.



ehelyett az önkéntes szolidaritás áll. Ennél talán még fontosabb, hogy az akció egy ideiglenes térfoglalás, amely szemben a színház heterotóp terével és szubkultúrájával, alkalmat teremt arra, hogy másokat bevonva, közösen nézzünk szembe a posztmodern kapitalizmus alternatíváival.⁴⁴ Az ArtMan előadásában a tér nem elkülönült, hanem csak a valóság egy kiemelt darabja, amely így a mindennapok helyszínét (és így a bennük materializálódott ideológiát) új perspektívában képes láttatni.⁴⁵

A térfoglalás mellett a tánc legalább ennyire fontos aspektus. Ahogyan Bojana Kunst megfogalmazza:

A tánc ma szorosan összekapcsolódik azokkal a politikai törekvésekkel, amelyek a mobilizáció új eszközeinek kialakítására irányulnak. A tánc által kihívások elé állíthatjuk a testek gyülekezésének és részvételének módjait, mivel a tánc pontosan akkor jön létre, ahogy a gyülekezés gyűléssé alakul: a tánc a sokaság létrejötte által történik, nem pedig a sokaság reprezentációja által.⁴⁶

Ezt különösen érzékletessé teszi a *Begurulok!* két sajátossága. Az egyik, hogy a kerekesszékek mellett a performanszokban rendre szerepelnek kerékpárok vagy babakocsik, amelyekhez egészen más képzeteket társítunk, mint a kultúránkban kiszolgáltatottságot és passzivitást „jelentő” kerekesszékekhez, ugyanakkor a kerekék és a térbeli mozgás lehetőségeit tekintve vizuálisan párhuzamba kerülnek. Magyarul, a társadalmunkban rejtett közösségekre irányítja rá egy absztrakció szintjén a figyelmet, ezzel pedig egy új perspektívára is ösztökélhet. A másik közösséget hangsúlyozó aspektus a kontakttechnika alkalmazása az improvizációk során: az érintések szintén egyfajta érzékelhető kapcsolatot hoznak létre a személyek között. A testek közelsége egymáshoz (és a nézőhöz) háttérbe szorítja a reprezentációt, és az energiákat helyezi a középpontba,⁴⁷ ezzel a kulturálisan rögzült sztereotípiák ellen dolgozva. De ugyanígy kapcsolat jön létre

⁴⁴ KISS, *Kívülr/Belül...*, i. m., 249–250.

⁴⁵ LEHMANN, i. m., 181–182.

⁴⁶ Idézi BEREZ, i. m., 10.

⁴⁷ LEHMANN, i. m., 180.



a tárgyakkal is: a kerekesszékekkel épek is táncolnak (vagy éppen közelítenek meg nem-akadálymentesített tereket). Míg a fogyatékoság „eljátszása” sok esetben problematikus egy csoport önképviselésének a szempontjából, ebben az esetben a távolság, úgy gondolom, hogy reflexióra készíthet, hasonlóan ahhoz, mint amikor a verbatim színházban a kisebbséggel készített interjú szövegét egy (hozzá képest) többséghez tartozó színész olvassa fel.⁴⁸ Konkrétság híján, absztrakciójával pedig nagyobb teret ad a reflexióra ez a gesztus, mint a korábban említett akcióban, amikor épek próbálhatták ki a kerekesszékes közlekedést.

Végeredményben a *Begurulok!* a tér, a fogyatékoság és az esztétikai távolság sajátos konstellációja révén képes lehet megbolygatni az érzékelhető felosztását, ezzel pedig a posztmodern kapitalizmus rendszerkritikájaként is szolgálhat. A tánc révén képes felforgatni a fogyatékosághoz rögzített képzeteket, és a tér révén láthatóvá tenni a rendszer korlátozottságát. A *Begurulok!*-hoz hasonló produkciók nem vezetnek tüntetésekhez, de a speciális határhelyzetük és esztétikájuk révén egy kicsit talán könnyebb elképzelni a kapitalizmus végét, mint a világvégét.⁴⁹

Felhasznált irodalom

BAGI Zsolt: *Az esztétikai hatalom elmélete. Kulturális felszabadítás egy újbarokk korban*, Napvilág Kiadó, Budapest, 2017.

„Begurulok! Gerillatáncok korlátozott tér(b)en”, <https://www.facebook.com/watch/?v=955328751314948> [2021. 10. 03.]

BERECZ Zsuzsa: „Táncképesség,” *Színház, L/4* (2017), 10–13.

DARIDA Veronika: „A fel nem szabadított néző?”. KICSÁK Lóránt – KÖRÖMI Gabriella – KUSPER Judit (szerk.): *Emancipáció – tegnap és ma*, Líceum kiadó, Eger, 2020, 151–157.

⁴⁸ Kovács Bálint, „Nem feltételezzük, hogy a cigány gyerek jobban tudhat valamit”, *Színház, L/7–8* (2018), 2–6, 6. (A cikk egy beszélgetés leirata, az idézet Lengyel Annától származik.)

⁴⁹ Ld. Mark FISHER, *Kapitalista realizmus*, Napvilág Kiadó, Budapest, 2020, 16.



- FABULA Szabolcs – KISS, Lajos: „Az akadálymentesítés szerepe a településfejlesztésben és-rendezésben.” NAGY Gyula (szerk.): *Fenntartható önkormányzatok a Dél-Alföldön*, Nemzeti Közszerológiai Egyetem, Budapest, 2014, 85–103.
- FISHER, Mark: *Kapitalista realizmus*, Napvilág Kiadó, Budapest, 2020. [TILLMANN Ármin – ZEMLÉNYI-KOVÁCS Barnabás]
- GARLAND-THOMSON, Rosemarie: „Misfits: A feminist materialist disability concept,” *Hypatia*, XXVI/3 (2011), 591–609.
- „Gerillatáncok 2018 tavasz” <https://www.facebook.com/watch/?v=1050861778428311> [2021. 10. 03.]
- GOODLEY, Dan: *Fogyatékoságtudomány. Interdiszciplináris bevezető*, ELTE Bárczi Gusztáv Gyógypedagógiai Kar, Budapest, 2019. [VÁNDOR Judit]
- HOLLOWAY, John: *Crack capitalism*, Pluto Press, London, 2010.
- HRUSKÓ Erika: „Rengetegen fogtak össze a hármas metró akadálymentesítéséért”, *mérce.hu*, 2018.09.26. [2021. 10. 03.]
- KÉRCHY Anna: „Tapogatózások. A test elméleteinek alakzatai”, *Apertúra*, 2009/ tél. http://filozofia.hiphi.ubbcluj.ro/sites/default/files/site/rendezvenyek/K%C3%A9rchy%20Anna_%20Tapogat%C3%B3z%C3%A1sok_Apert%C3%B3ra.pdf [2021. 10. 03.]
- KISS Viktor: „A teljesség politikája: fogyatékosdiskurzusok és a normalitás ideológiai Magyarországon”. LAKI Ildikó (szerk.): *A nemzetközi és hazai fogyatékospolitika a 21. században*, MTA TK Szociológiai Intézet – L’Harmattan Kiadó, Budapest, 2013, 11–38.
- KISS Viktor: *Ideológia, kritika, posztmarxizmus*, Napvilág Kiadó, Budapest, 2018.
- KISS Viktor: *Kívül/Belül. Egy új politikai logika*, Napvilág Kiadó, Budapest, 2021.
- KISS Virág: „»Empowerment« és »enablement«, feljogosítás és képesség tétel a művészet által”. RÉKASI Nikolett – SÁNDOR Anikó – BÁNYAI Borbála – KONDOR Zsuzsa (szerk.): *Szétartó összhang*, Eötvös Loránd Tudományegyetem Bárczi Gusztáv Gyógypedagógiai Kar, Budapest, 2021, 193–209.
- KOVÁCS BÁLINT: „Nem feltételezzük, hogy a cigány gyerek jobban tudhat valamit”, *Színház*, LI/7–8 (2018), 2–6.
- KÖNCZEI György – HERNÁDI Ilona: „A fogyatékoságtudomány főfogalma és annak változásai. Hipotetikus kísérlet rekonstrukcióra”. NAGY Zita Éva (szerk.): *Az akadályozott és egészségkárosodott emberek élethelyzete Magyarországon*.



- Kutatási eredmények a TÁMOP 5.4.1 projekt kutatási pillérében*, Nemzeti Család- és Szociálpolitikai Intézet, Budapest, 2011, 7–21.
- KRICSFALUSI Beatrix: „A reprezentáció politikája. A politikai színházról”, *Színház*, XLVII/7. (2014), 10–12.
- KRICSFALUSI Beatrix: „Hogyan (nem) politikus az alkalmazott színház?”, *Theatron*, XV/1 (2021), 19–31.
- LEHMANN, Hans-Thies: *Posztdramatikus színház*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009. [KRICSFALUSI Beatrix – BEREZS Zsuzsa – SCHEIN Gábor]
- MITCHELL, David T. – SNYDER, Sharon: *The biopolitics of disability: Neoliberalism, ablenationalism, and peripheral embodiment*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2015.
- RANCIÈRE, Jacques: „Az emancipált néző”, *exindex.hu* <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=687> [ERHARDT Miklós] [2021. 10. 03.]
- RANCIÈRE, Jacques: *A felszabadult néző*, Műcsarnok, Budapest, 2011. [ERHARDT Miklós]
- SIEBERS, Tobin: „A fogyatékoság maskarádéja”, *Café Babel*, 53 (2006), 9–20. [KISS Ágnes]
- SIEBERS, Tobin: „In/Visible. Disability on the Stage”. SHERRI, Irvin (ed.): *Body aesthetics*, Oxford University Press, Oxford, 2016, 141–152.
- SIEBERS, Tobin: *Disability theory*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2008.
- „Újra a fővárosiaké a megújult Széll Kálmán tér”, <https://budapest.hu/Lapok/2016/ujra-a-fovarosiake-buda-legforgalmasabb-csomopontja-a-megujult-szell-kalman-ter.aspx>, 2016.05.10. [2021. 10. 03.]

PINTÉR-NÉMETH NIKOLETT

Hangok múlt és jelen határán: az inuit torokéneklés heterogén szólamai Tanya Tagaq performanszában*

[A] hangi artikulációt nem csupán egy test vagy egy nyelv előzi meg, hanem benne és általa jön létre a testiség és a nyelviség speciális formája, amelyet ugyanúgy meg kell különböztetnünk a testiség és nyelviség néma formáitól, mint a gesztikus, mimetikus vagy más vizuális kifejezési formáktól.¹

Doris Kolesch a hang gyakran metaforikus, virtuális és absztrakt elgondolásában, valamint kommunikatív funkciójának kizárólagos előtérbe állításában látja a színháztudomány azon hiányosságát, miszerint a hangzóságot túlnyomóan a szöveghez vagy a szövegszerűséghez rendeli. Ezzel szemben Kolesch gondolatmenete arra irányul, hogy önálló, időben és térben meghatározott akusztikai folyamként és az ebből szerveződő formarendszerként kezeljük az előadásokban megszólaló beszéd- és egyéb hangokat. Figyelembe kell vennünk az általuk hordozott többletinformációt, ritmikusságot és elkerülhetetlen érzelmi hatásokat, amelyek nem feltétlenül állnak összhangban egy adott szöveg értelmével vagy a vizuálisan megjelenő képekkel.

* Az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-21-3-II kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

¹ Doris KOLESCH, „»Listen to the Radio« Artaud rádióhangja(i)”, *Theatron*, VI/3–4 (2007), 75–92, 82.



Jelen tanulmányban az inuit torokénekülés tradíciójának és a Tanya Tagaq énekesnő általi kortárs átértelmezésének megfigyelése során a hangig performativitás Antonin Artaud-hoz visszavezethető rétegeit vizsgálom. Kiindulópontom Kolesch nyomán „a hang *par excellence* performatív fenomenje” és „a színház *par excellence* performatív művészetének (artauid értelemben vett) hasonmás fogalma[i]”.² Bár a színházi hatásnak eleve szer- ves része a hang, az összehasonlítás két szempontból is előnyünkre válhat. Egyfelől a metaforikus leírásokon túl is megragadhatóvá és értelmezhe- tővé tehetjük a konkrét hangig megnyilvánulásokat, vokális minőségeket. Másrészt hozzájárulhat annak a tudatosításához, hogy színházról csakis az auditív kifejezőmódok és hatások figyelembevételével beszélhetünk. A Kolesch által javasolt összehasonlítás alapja a hang és a színház közös testisége, szituációfüggő és folyamat-jellege, valamint megismételhetet- len ideiglenessége. Természetesen mindemellett számításba kell vennünk a technikai eszközök bővülő apparátusa által bekövetkező változásokat, amelyek lehetővé teszik a visszajátszást, valamint azokat a hangtechni- kai eszközöket, amelyek a hangot leválasztják az azt kibocsátó testről. A poszt-pandémia időszakában ráadásul elmondható, hogy a korábban egyes alkotóknál és csoportoknál már megfigyelhető, a digitális médiu- mok nyújtotta lehetőségek kiaknázására irányuló, formabontó, innova- tív kísérletek a színházi előadás keretében új, kreatív lendületet kaptak a gyülekezési korlátozások árnyékában.³ Emellett (még ha ideiglenesen is) általánossá váltak az online előadás-közvetítések. Kricsfalusi Beatrix a témáról írt tanulmányában figyelmeztet a színház átfogó fogalmá- nak a definiálhatatlanságára. Egy lehatároló (leíró és előíró) meghatározás helyett – amely könnyelműen kizárhatja a hagyományos határokat fesze- gető alkotásokat – Andreas Kotte nyomán a színház alatt sokkal inkább egy meghatározott keretek/konvenciók között létesülő speciális viszony érthető, amely időnként, például a jelenünkben tapasztalt krízishelyzetben

² KOLESCH, i. m., 77.

³ A témáról és a konkrét alkotókról bővebben lásd KRICSFALUSI Beatrix, „Teatralitás és me- dialitás, avagy miért nem definiálható »a« színház”, *Jatekter.ro*, 2021. Vagy KRICSFALUSI Beatrix, „Kísérlet a színház meghatározhatatlanságára”, *színhaz.net*, 2020.



átalakul.⁴ Az Erika Fischer-Lichte által kijelölt színházi alapszituáció, vagyis a játékosok és nézők azonos időben és térben való együttes testi jelenléte immár a digitális térben való „találkozásokra” is értendő.

A technikai médiumok által lehetővé tett reprodukció során azonban nem oldódik fel a hang alapvető illékony-sága által keltett feszültség, hiszen az annak struktúrájában rejlík. Bár a hangadó és hallgató közötti viszony változik a visszajátzás, illetve a hang elektronikus manipulációja révén, a hangban mégis tetten érhetjük annak köztes anyagságát: az érzékelt testi hatás és a szertefoszló megragadhatatlanság átmenetében, a test és a környezet vagy a test és a másik teste közti határokat bontogató, párhuzamos kint és bent létben. Kolesch a hangzóságot az előadásszöveg fogalomköre helyett a Gernot Böhme által kidolgozott atmoszféra dimenzióján belül látja megragadhatónak, vagyis „az észlelő és az észlelet közös valósága”-ként.⁵ E megközelítés lényege, hogy érvénytelenítse az alany és tárgy köré épülő bináris oppozíciókat.

A hang akusztikai eseményként való vizsgálata által – mind a produkció, mind a befogadás felől – közelebb kerülhetünk a jelentésalkotás folyamatának, a teatralitás természetének, illetve a színész és néző viszonyának a megértéséhez.⁶ Roland Barthes nyomán Kolesch leszögezi, hogy amint „üres tér”, úgy semleges hang sem létezik. Amellett, hogy szükségszerűen csakis kulturálisan beágyazott hangokról beszélhetünk – hiszen maga a hallásérzékelés is változékony és tanult folyamat⁷ –, általuk mindig valamilyen érzelmi folyamatról kapunk hírt, illetve akaratlagosan vagy akaratlanul, tudatosan vagy tudattalanul egyben ezek kiváltói is. Kolesch ezt ekképpen foglalja össze tömören: „miközben a másikat hallgatom, magamat is hallom”.⁸ Úgy tűnik tehát, hogy sohasem maradhatunk „egyedül”

⁴ KRICSFALUSI, „Kísérlet...”, *i. m.*

⁵ KOLESCH, *i. m.*, 82.

⁶ *Uo.*

⁷ A hallásfejlődés állomásairól és az azt befolyásoló sokféle tényezőről Michel Chion részletesen ír *Le son. Traité d'acoulogie* című értekezésének első („Hallás”) fejezetében. Michel CHION, *Sound. An Acoological Treatise*, Duke University Press, Durham–London, 2016, 3–41.

⁸ KOLESCH, *i. m.*, 78.



a hangunkkal, az állítás ugyanis megfordítható: miközben magamat hallok, a Másikat is hallok. A hangot elgondolhatjuk lacani értelemben vett ösztöntárgyként, amelyben a tudatosan megkonstruált kifejezés mellett mindig előkerül valamilyen kontrollálatlan többlet. Erre alapozza hangkoncepcióját – bár eltérő módon – Roland Barthes mellett Mladen Dolar is. Meglátása szerint a vokális hangban a szubjektumnak valamiféle önkifejezésre irányuló intenciója kap teret, és éppen ez az, ami megkülönbözteti a vokális hangokat [*voices*] más típusú hangoktól [*sounds*].⁹ Ez az önkifejező szándék eleve tartalmazza a meghallgatás igényét, vagyis magában rejti a Másikat.

A beszélő és hallgató tehát összetett viszonyban állnak egymással, Kolesch megjegyzése szerint: „kölcsonösen hivatkoznak egymásra és mindketten a folyamat érzéki résztvevői. A távolságot tartó kívülállóról alkotott elképzelés csak abban az esetben tartható, ha hajlandóak vagyunk lemondani a hangzóság lényegi vonásairól”.¹⁰ Ez a vonás pedig a hang által és a hangnak való kitettségünk (amely megmutatkozik például a hallásérzékelés viszonylagos irányíthatatlanságában is a vizualitással vagy az érintéssel szemben).

A performatív hang heterogenitása és liminalitása a torokéneklésben

A következőkben a hang kifejezésnek – vagy előadásnak – olyan specifikus, közösségi, ám kulturálisan marginalizált tradíciójára fordítok figyelmet, amelyben a heterogén vokális tevékenység és az ezt kísérő aktív hallgatás szorosan összefonódva mutatkozik meg. Mindez együtt jár az egyéni hangok megsokszorozódásával és részleges összeolvadásával. Meglátásom szerint a színházi kontextus felől kapcsolat fedezhető fel az inuit vokális

⁹ Mladen DOLAR, *A Voice and Nothing More*, The Mit Press, Cambridge–London, 2006, 14–15.

¹⁰ KOLESCH, *i. m.*, 79. – Az eredeti magyar fordításban a „hangzóság” terminus szerepel, amely a nyelvtudományban a beszédhang tulajdonságaként érthető. Én azonban következetesen a *hangzóság* kifejezést használom, amely tágabb vonatkozásban túlmutat a beszédhangokon, és a fizikai térben konkrétan felhangzó, anyagi szinten megnyilvánuló hangok összességére kiterjeszthető.



játék és az ebből a kultúrából táplálkozó egyes kortárs előadók, valamint a nyelvi meghatározottság és az illúziókeltés ellen küzdő artaud-i kegyetlen színház koncepciója között.¹¹ Megfigyelhető, hogy amíg a forma- és sokszor nyelvbontó alkotók – például a részben Artaud örökségéből merítő neoavantgárd színházi és performanszművészek – a kulturális kötöttségeket és hagyományt próbálták maguk mögött hagyni, hogy egyfajta „saját hangra” találjanak, addig az erre irányuló törekvést az inuit, kanadai őslakos közösség egyes tagjai számára éppen a korábban betiltott torokéneklés tradíciójának az újratanulása és az ebből vett inspiráció szolgálja.¹² Mindkét esetben a rituális jelleghez köthető liminalitás játszik szerepet, az a köztes állapot, egyfajta válsághelyzet, amelyet Erika Fischer-Lichte kiemelten „a test transzformációjának tapasztalataként”, vagyis a „megváltozott fiziológiai, energetikai, affektív és motorikus kondícióink” állapotaként ír le.¹³ Az efféle átmenetek azért kulcsfontosságúak, mert a látszólagos, ám rögzült ellentétek felbontásával (például: művészet és valóság, szubjektum és objektum, test és lélek) új viselkedési formák és normák kialakulásához vezethetnek, ami egyben státuszváltással jár.¹⁴

A Kanadában élő őslakos kisebbség zenei kultúrája kapcsán Woloshyn Alexa kiemeli a tradíció koncepciója körül uralkodó narratívák hiányosságait és egyoldalúságát. Szerinte ugyanis a tradíció naivan nosztalgikus szólamai a múltba fagyasztják az elnyomott kultúrát, a ma élő embereket pedig, akik gyakran nem illeszkednek ehhez a múltbeli, „halott” képhez,

¹¹ A témáról többek közt lásd még Helga FINTER, „Antonin Artaud és a Lehetetlen Színház – A kegyetlenség színházának öröksége”, *Theatron*, VI/3–4 (2007), 93–110. Vagy ORBÁN Jolán, „A performativitás kegyetlensége”. DI BLASIO Barbara (szerk.), *A performansz határain*, Kijárat, Budapest, 2014, 40–62.

¹² Erről tanúskodik Evie Mark, inuit torokénekes is egy interjúban. Számára – aki anyai ágról inuit, apai ágról pedig kanadai származású – a torokéneklés elsajátítása része volt az identitáskeresésnek. Így van ezzel sok más fiatal is, akik a sajátosan képzett hangokban a „saját kultúra” visszanyerésének a lehetőségét látják. Bruno DESCHÊNES, „Inuit Throat-Singing”, *Mustrad.org.uk*, 2011.

¹³ Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, Balassi, Budapest, 2009, 245.

¹⁴ A művészi előadások tekintetében ez a transzformáció többnyire ideiglenes, egy meghatározott időtartamra érvényes, mégis felforgató erejű lehet. FISCHER-LICHTE, *i. m.*, 247–248.



bukottnak tekintik.¹⁵ E szemlélet alapja a tradicionális és a modern/újszerű elemek ellentétbe állítása.¹⁶ Woloshyn hangsúlyozza, hogy a tradíció csakis a folytonos újra-kontextualizálódás és a különböző hatások cirkulációjának figyelembevételével vizsgálhatjuk, amelyből nem lehet kizárni a temporalitást. Így tehát az sem tűnik ellentmondásnak, hogy bizonyos zenei együttesek vagy előadóművészek tudatosan építenek egy átörökített hangzásvilágra, hangképző hagyományra, miközben elmozdulnak a kísérletező improvizáció és a kortárs hangszerelés felé, esetleg kapcsolódnak egyes, a nyugati kultúrában elterjedt stílusokhoz. Jó példa erre Tanya Tagaq inuit hangművész, akinek a munkásságára a későbbiekben visszatérek. Ugyanígy előfordulhat az is, hogy egy alkotó, mint például Meredith Monk, kortárs, nyugati művészeti tanulmányokból kiindulva jut el az experimentális alkotófolyamat azon pontjára, amelyben, ha nem is szándékolta jelleggel, mégis távolabbi kultúrák tradicionális énekstílusai felé közelít. Utalok itt Gregory Sandow zenekritikus megjegyzésére, amelyben a következőképpen jellemezte Meredith Monk hangművészetét: „mintha népzene énekelne egy olyan kultúrából, amelyet ő maga talált fel”.¹⁷

Mindezek fényében további aspektusokat nyithat a hang- és színház-kutatásban, ha a torokéneklés gazdag formavilága felé fordulunk, különösen, ha figyelembe vesszük azt a kísérő jelenséget, amely az egyéni

¹⁵ Alexa WOLOSHYN, „»Welcome to the Tundra«: Tanya Tagaq's Creative and Communicative Agency as Political Strategy”, *Onlinelibrary.wiley.com*, 2017. Woloshyn Thomas King: *The Inconvenient Indian* (University of Minnesota, Minneapolis, 2012) című könyvére hivatkozik a tradíció és a hétköznapi értelemben vett modern élet konfliktusai, illetve ezek egymásba vetülése kapcsán.

¹⁶ Itt utalhatunk Jacques Derrida: *Ki az anya?* című, írásban megjelent előadására a születés és az eredet kérdéseiről. Derrida a technikai fejlődésnek azon pontjára mutat rá, amely lehetővé teszi a „kihordó anya” fogalmát, és amely ezáltal még inkább leleplezi a tiszta eredetről vallott naiv elképzeléseket. Ezzel megingatja azt az oppozíciót, amely az elgondolt, halott apával az érzékelt, jelen lévő, s ezáltal élő anyát állítja szembe. Érvélese szerint a technika ilyen szintű vívmánya – amely létrehozza a protézis-anyát, és megkérdőjelezi az anya testét mint egyértelmű forrást – valójában egy olyan folyamatot tár fel, amely mindig is működésben volt. Így tehát a változás már mindig is része az archaikusnak. Jacques DERRIDA, *Ki az anya?*, Jelenkor, Pécs, 1997.

¹⁷ Deborah JOWITT, „Introduction”. Deborah JOWITT (ed.), *Meredith Monk*, The Johns Hopkins University, Baltimore–London, 1997, 1–16, 3.



hang párhuzamosan hallható szólamokra való szétágazását hozza magával. A torokének több népcsoport zenei és közösségi hagyományának a része, ezek azonban technikában, stílusban és előadásmódjukban meglehetősen eltérők lehetnek. Európai viszonylatban a legismertebb talán a tuvai, mongol torokéneklés, amelyet jellemzően férfiak művelnek, és a pásztorélethez kötődik, bár napjainkban női énekesekkel is találkozhatunk, akik kiállításukkal tabut döntögetnek (például Tumat Choduraa, a Tyva Kyzy – Tuva lányai – nevű együttes vezetője, aki 1998 óta énekel közönség előtt).¹⁸ A torokéneklés megtalálható még a Dél-Afrika délkeleti részén élő xhosa népcsoportnál, Japán északi részén az ainuk népnél is, valamint a már említett inuit kultúrában, Észak-Kanada őslakosainál.¹⁹ Jelen tanulmányban ez utóbbira térek ki bővebben.

Az inuit torokéneklés formái: *katajjaq* avagy zajjáték

Az inuit torokéneklés, vagyis *katajjaq* formája, az esemény kerete sokkal inkább egy vokális, lélegző és zajjáték, mintsem daléneklés. A tuvai énekkel ellentétben ezt a tevékenységet kifejezetten nők, esetleg gyerekek űzték. Alapjában véve egy szociális esemény, barátságos verseny, amely során a kitartás, a figyelem fenntartása, az egymásra hangolódás és a vokális ügyesség számítanak. A játékban két nő áll egymással szemben közeli, testi kontaktusban. Karjaikkal átfogják egymást és jellemzően egyfajta táncot járnak testsúlyukat jobbra-balra helyezve, miközben szinte intim közelségben helyezkednek el. Bruno Deschênes ismeretterjesztő szövegéből megtudjuk, hogy hagyományosan a két játékos ajkai majdnem összeértek, így a saját hang kibocsátásakor a másik szájujege is rezonátorrá válhatott.²⁰ A két hang gyakorlatilag összeolvad, és a külső hallgató nehezen tudja megkülönböztetni, hogy mikor melyik felet hallja. Ezt a hatást a fizikai közelség mellett a hangok gyors és ritmikus váltogatása váltja ki. Az egyik

¹⁸ Az együttes alapítója, Tumat Choduraa egy interjúban utal bizonyos (meg nem nevezett) tényekre, amelyek szerint egy korábbi történelmi szakaszban, a „szovjet idők” előtt szokásban volt a női ének is a közösség vagy a rokonok előtt, illetve a gyerekek számára. „Tyvat Kyzy – Interview Tumat Choduraa”, *VPRO Vrije Geluiden*, 2012.

¹⁹ DESCHÊNES, i. m.

²⁰ Uo.



fél kezdeményez, és pillanatnyi szüneteket hagy, amelyeket a másik játékos tölt ki az irányító fél által adott hangok megismétlésével. Így „adogatják” a hangokat oda-vissza. A hangig repertoár egyaránt tartalmaz hangzó és levegős, valamint általánosan képzett és torokhangokat, amelyeket a ki- és belégzés alatt egyaránt megszólaltatnak. A hangok ezáltal mintha két külön húron szólalnának meg, és egyfajta „ziháló stílust” hoznak létre.²¹ Az esemény általában körülbelül 1-3 perc hosszan tart addig, amíg az egyik fél ki nem zökken a játék diktálta hangokból vagy ritmusból, esetleg ki nem fogy a levegőből. Ilyenkor többnyire közös nevetéssel zárul a verseny, majd a végső győztes az lesz, aki a közösség minél több tagját legyőzi. A körlégzés egy módját alkalmazzák, és előfordulhat, hogy akár hosszabban is kitartanak a felek. Ez azonban a rekeszizom erős igénybevételével jár, így komoly fizikai megpróbáltatást jelent. Az „erőpróbának” ugyanakkor nem csupán mennyiségi, hanem minőségi szempontjai is vannak a hangadást illetően.²²

A forma alapvetően nem szövegalapú, az értelem nélküli, különálló szótagok mellett az előadók/játékosok időnként azonban használnak szavakat is. Ezek lehetnek ősök nevei, archaikus szavak, állat- vagy helynevek, esetleg közeli tárgyak megnevezései. Emellett gyakori az állathangok vagy természeti hangok imitálása is. Jean Jacques Nattiez etnomuzikológus rámutat arra, hogy archív felvételeken bizonyos esetekben teljes mondatok is kivehetők. A szöveg érthetőségét azonban nehezíti a ziháló előadásmód, illetve a két nő párhuzamos, váltott hangadása. Így tehát a szavak és mondatok mintegy ritmikus rejtvényként jutnak el a hallgatóhoz, amelyek jelentésmezőket nyitnak meg.²³ Doris Kolesch Artaud-tanulmányában az *Istenítélettel végezni* című rádiójáték (1947) kapcsán hangsúlyozza „az anyagiságban létező nyelv térbeli színrevitelét” és testiségének felmutatását, amely a hangzóságon keresztül valósul meg. Továbbá rámutat, hogy „a Kegyetlenség Színházának utópiája szempontjából mekkora jelentőséggel bír a hang, a kiáltás és a legkülönbözőbb légzéstechnikák”.²⁴

²¹ Jean-Jacques NATTIEZ: „Inuit Throat-Games and Siberian Throat Singing: A Comparative, Historical, and Semiological Approach”, *Ethnomusicology*, XLIII/3 (1999), 399–418, 400–401.

²² NATTIEZ, *i. m.*, 403.

²³ NATTIEZ, *i. m.*, 404–405.

²⁴ KOLESCH, *i. m.*, 84.



A *katajjaq* multifunkcionális karakteréről és feltételezett spirituális háttéréről is olvashatunk Nattiez terepmunkára és interjúkra épülő tanulmányában.²⁵ Egyrészt az ének-játék egy szórakoztató tevékenység összejövetelek alkalmával, de egyaránt alkalmas a gyerekek foglalkoztatására, a hallás és ritmusérzék fejlesztésére is. Megmozgatja a képzelőerőt (például állathangok utánzása), és nem utolsósorban légzőgyakorlat, amely felkészíthet a zord időjárási körülményekre. Másrészt a halászó-vadászó népcsoport korábbi, sámánisztikus kultúrájában feltehetően a termékenységí rítusokhoz kötődött a hangadás e különös formája, amelynek funkciója a természeti erőkkel való kapcsolatteremtés lehetett a környezeti hangok (például a tenger, a szél vagy a sarki fény hangjának) imitálásával. Valószínűleg a napéjegyenlőség és a napfordulók idején különösen fontos szerepük volt, valamint a közösség élelmezését és a férfiak vadászatát igyekeztek segíteni ily módon. Nattiez leírása szerint a játékesemény tehát egyfajta szórakoztató és egyben túlélési szándékkal játszott házi-performansz. A spirituális funkcióról azonban kevés információ maradt fenn, amely nagy részben annak köszönhető, hogy az inuit énekes játékot a keresztény hódítók tiltás alá helyezték az 1920-as évektől.²⁶ A kolonialista szemlélet – beleértve az erőszakos át- és letelepítéseket, az „átnevelő” bentlakásos iskolákat, vagy a nyilvántartás érdekében a névadásba való beleszólást – csak az 1980-as évektől kezdett átalakulni.²⁷

Tanya Tagaq inuit származású vokális művész, már fiatal felnőttként találkozott először a torokénekléssel, amikor az egyetemi éveket otthonától távol töltve, édesanyja otthonról hangfelvételeket küldött neki. Tagaq saját elmondása szerint bár művészetére egyértelműen hatott a *katajjaq* tradicionális formája, mégis attól elkülönítve kell kezelnünk. Ő maga tehát nem hagyományt követ, hanem inspirációt és technikai alapot merít a tradicionális énektechnikából, majd teret ad kedvelt előadásmódjának, a szabad improvizációnak. A vokális játéktradícióból mintegy átörököltve felismerhetjük nála a hangok, frázisok ismétlődését, a ziháló hangadást,

²⁵ *Uo.*

²⁶ Mindössze kevés tanulmány és egy-egy interjúalany utal rá. NATTIEZ, *i. m.*, 405, 417.

²⁷ BARTA Géza, „Inuitok az Északnyugati-átjáróban”, *Földgömb*, XXXVII/11–12 (2019), 22–35, 29, 35.



a körlégzés alkalmazását, a torokhang és az általánosan képzett hangok váltakozását, valamint a párbeszéd jelleget (annak ellenére, hogy szólístaként áll színpadra).

Itt felhívnom a figyelmet arra a jelenségre, hogy a *katajjaq* esetében a hangokon és a testi, térbeli pozíciókon keresztül megfigyelhetjük a sokszorozódás és az összeolvadás párhuzamos jelenségeit. Ez alatt azt értem, hogy a levegősebb, jóval mélyebb regiszterben megszólaló torokhang és a magasabb regiszterben képzett, „kizengetett” női hang meglehetősen nagy kontrasztot teremt. E két hangtípus gyors, és a külső hallgató számára már-már követhetetlen váltakoztatása olyan hatást kelt, mintha azok eltérő forrásból érkeznének. Mintha az emberi (női) hang mellett valóban megszólalna valami nem emberi. Ez a különös hang nem hordozza azokat a jegyeket, amelyek például az életkorra vagy a nemre utalnának. Így tehát auditív szinten talán beszélhetünk a hangzó testek változatos megsokszorozódásáról. Emellett azonban a szoros testi közelség és a hangok szinte „szájból-szájba” történő adogatása, a hangadók megkülönböztethetetlen jellege a külső figyelő számára éppen egyfajta összeolvadás felé mutatnak. Tagaq-nál dominánsabb az egymással néha éles kontrasztban lévő hangminőségek hirtelen variálása. Időnként azonban szimbiotikus kapcsolatot teremt az együttműködő zenészekkel – például a Kronos Quartettel való közös játék során –, amikor egy-egy vonós hangszer experimentális megszólaltatása és az énekes torokhangja között hasonlóság keletkezik.²⁸

Többszólamúság és hallhatóvá váló test

Tanya Tagaq performanszában

A következőkben Tanya Tagaq a TEDxMet („The In-Between” alcímmel ellátott) előadássorozat keretén belül 2015-ben a New York-i Metropolitan Művészeti Múzeumban a capella bemutatott, körülbelül kilenc perces vokális szóló improvizációját elemzem.²⁹ A performansznak tekinthető előadás során a színpad frontális középpontjában mindössze egy, a talajon lévő piros négyszög jelöli ki az énekes helyét, aki egy mikrofonnal

²⁸ „Kronos Quartet and Tanya Tagaq – Nunavut”, *Youtube.com*, 2011.

²⁹ „Punk Inuit throat singer, Tanya Tagaq, TEDxMet”, *Youtube.com*, 2015.



a kezében lép fel. A hangadást különböző, látszólag nem megtervezett kar- és testmozdulatok kísérik, mintegy a vokális akciók vizuális és tapintható kivetüléseiként. Elsőként egy szinte átlagosnak mondható, feminin énekhangot hallunk, majd hamarosan váltás következik, és a magasabb női hang kiegészül a ziháló torokhangokkal. Láthatóan az előadó elsősorban a belső impulzusokra koncentrál, és az idő nagy részében csukott szemmel áll a közönség előtt. A mélyen hörgő torokhang mellett – amely időnként kitartva, dallamosabb formában is megjelenik – Tagaq a zengő hangoknak is széles repertoárját szólaltatja meg (például: fejhang, nazális hangok, a mellrezonanciát a magasabb regiszterekben alkalmazó dallamos üvöltések). A zihálás tempója fokozódik, majd amikor eközben az énekesnő kinyitja a szemét, szemgolyói fölfelé állnak, arca időnként eltorzul, és mintha már-már a pszichózis állapotában lévő embert látnánk. Mintha valamilyen megszállottság hatására egyszerre belülről és kívülről érkezne nek meg a testébe a hangok, amelyek a szenvedés és a gyönyör hirtelen átmeneteit keltik. A fokozás végül egy magas, vékonyan kitarzott fejhangba torkollik, amely rövid nyugvópont után egy fájdalmas dallamban bontakozik ki. Ezt a dallamot azonban hamarosan egy hisztérikusan levegő után kapkodó, síró hang szakítja félbe, majd a különböző hangkarakterek sokaságának kaotikus, szinte erőszakos harca következik a „szóhoz jutásért”. A piros négyzeten álló nő – aki egyaránt támad és védekezik – ritmikus, síró-nevető-üvöltő-hörgő sóhajainak elkerülhetetlenül szexuális konnotációi vannak. Az improvizáció egy pontján leguggol, és tenyerével körbe tapogat, mintha valamiféle fal vagy burok venné körül. Az ezt követő erőteljes kiáltások így szinte beleütköznek ebbe a képzeletbeli akadályba. A bezártság érzetét keltik, és egyben a kitörés pulzáló kísérletei. Tehát mindenképpen az auditív érzékelési mező dominál a performansz alatt, amelyet kiegészítenek a vizuális elemek (a piros szőnyeg, a körülötte tártongó üres, sötét színpad, valamint az előadó mozgulatai és mimikája). A produkció során – számomra legalább is – egyetlen érthető szó vehető ki, amelynek szándékoltsága kérdéses marad. Egyrészt a szótagok ismétlődése során azok kisebb-nagyobb deformációkon mennek keresztül, másrészt úgy tűnik, hogy egyfajta homonímia alakul ki az angol nyelven „Hey baby!” és az inuit vokális játék jelentés nélküli hangzói (hangzás alapján „hebebe”) között.



A fenti performansz több ponton is összevethető Kolesch már említett artaud-i rádiójáték-elemzésével, amelynek középpontjában a hangzóság önálló jelentésközlő szerepe áll. Kiemelném egyrészt a test, egész pontosan a hangképző szervek hallhatóvá, érzékelhetővé tételét.³⁰ A tág hangterjedelem, a mély és magas hangok oszcillációja, a hörgésszerű hangok és a hallható, ziháló levegő a hangszalagok, a gége, a rekeszizom vagy a szájüreg működését hangsúlyozzák, vagyis a hangképzés alapvetően testi jellegét. Míg a rádiójáték esetében (*Istenítélettel végezni*) rendelkezésünkre áll egy olvasható szöveg,³¹ Tagaq produkciójában a vokalitás kizárólag értelem nélküli rétegei kerülnek játékba, amelyek főként testérzetek nyomán hatnak és jutnak el különféle képzettársításokig a recepció során. Saját szubjektív élményem szerint (amelyet a videofelvétel alapján kaptam) például a hallgató számára kezdetben kellemes, már-már kislányos női hang után az egyre fokozódó, hörgő torokhang és az ezekkel járó finomabb testmozgás azt a hatást keltik, mintha a performer egyfajta idilli, gyermeki létből (sőt közben saját hasát simogatva a magzati állapot asszociációja is megjelenik) indulva eljutna a társadalmi normákba már kevésbé illeszkedő, kontrollálhatatlanul feltörő, egyéni és kollektív emlékhullámokig vagy akár traumáig. Másrészt – visszakapcsolódva Kolesch hangzóságelméletéhez – az egyes hangokban és a testben kifejeződő többszólamúság és heterogenitás Tagaq hangperformanszának is lényeges építőelemei. A vizuális információ ellenére a testet így „nem egy testként” érzékelem, hanem olyan testként, amely „több szólamban, egyidejűleg más és más testi dimenzióban jelenik meg”.³² Ilyen egyidejűség léphet fel például jelen és múlt között a testmemória bekapcsolásával, vagy átmenet keletkezhet az emberi és a nem emberi szférák között. Továbbá szintén visszautalhatunk itt Fischer-Lichte performanszhoz kötött liminalitáselméletére is, amelyben a transzformáció a hirtelen átmenetekbe helyezett test kibillentése során történik.

³⁰ KOLESCH, *i. m.*, 86.

³¹ A szöveg Jákfalvi Magdolna fordításában olvasható: Antonin ARTAUD, „Istenítélettel végezni”, *Theatron*, VI/3–4 (2007), 53–71.

³² KOLESCH, *i. m.*, 86.



Tagaq elemzett produkciójához további aspektust adhat Lisa Blackman *Immaterial Bodies* című könyve, amelyben a szerző az affektus kapcsán többek között a hallucinált hangokkal foglalkozik.³³ Szemben azzal a pszichiátriai rendszerrel, amely patologizálja és érvényteleníti a hallott hangokat, és ezáltal elcsendesíteni, elfojtani igyekszik azokat, Blackman egy egészen más irányt jelöl ki. Hozzáállása nem az elnyomáson – amely többnyire eredménytelen –, hanem a meghallgatáson alapszik. Felhívja a figyelmünket arra a transz-szubjektív mezőre, amelyben a kollektív emlékezet transz-generációs traumáiból és vágyaiból eredő, ki nem beszélt tartalmak cirkulálnak. Ebben a mezőben az affektusra nyitott testek képesek lehetnek magukba integrálni a másikat, esetleg egy előző generáció elhallgattatott hangjait. Ezzel a gondolattal természetesen tovább bonyolódnak a külső–belső, a materiális–immaterialis, a múlt és jelen vagy az élő és halott közötti határvonalak. Ennek fényében, illetve visszagondolva arra, hogy az inuit kultúra és a közösségi kapcsolatot teremtő torokéneklés játéka a hatalom általi elnyomás áldozatává vált, Tanya Tagaq vokális művészetét (itt kifejezetten a nem verbális produkciókra gondolok) hallgathatjuk egyfajta politikai aktusként. A művész médiumán keresztül tehát nem csupán saját hangja szólal meg, hanem megidézi, mintegy visszahívja a kulturálisan elnémított, berekesztett hangokat. Tagaq éneke közel áll a hallucinált hangokhoz, így az örülethez is, és éppen ez adja vokális improvizációjának kreatív és politikus erejét.

Összegzés

A jelen tanulmányban az inuit kultúrában fellelhető, speciális torokhangokból épülő ritmikus zajjáték tradicionális aspektusait jártam körül, valamint az ebből merítkező kortárs hangművész, Tanya Tagaq vokális performanszt elemeztem a hangzóság Doris Kolesch által megfogalmazott színházi kontextusa szerint. E vizsgálat arra irányult, hogy előtérbe helyezze a performatív értelemben vett hangzóság önálló, testileg érzékelhető jelentésrétegeiből adódó lehetőségeket, amelyek által létrejön az egyéni

³³ Lisa BLACKMAN, *Immaterial Bodies: Affect, Embodiment, Mediation*, Sage, Los Angeles–London–New Delhi–Singapore–Washington, 2012, 124–153.



hang szerteágazása, és megragadhatóvá válik a testek önmagukban vett sokfélesége. Mindeközben lényeges figyelembe venni a hangadó és hallgató közötti határok ingadozását is.

Meglátásom szerint továbbá a színház és performansz hangzóságának – különösen a kreatív, vokális kifejezőmódok – kutatásához rendkívül hasznos nézőpontot jelent a hangok hallása kapcsán bevezetett transz-szubjektív mező további vizsgálata. Ennek nyomán értelmezhetjük a kollektív emlékezet egyéni hangjait, és az ellentétek lebontása mellett vethetünk össze bizonyos múltbeli, archaikus formákat és kortás művészi megnyilvánulásokat.

Felhasznált irodalom

- ARTAUD, Antonin: „Istenítélettel végezni”, *Theatron*, VI/3–4 (2007), 53–71. [JÁKFAI Magdolna]
- BARTA Géza: „Inuitok az Északnyugati-átjáróban”, *Földgömb*, XXXVII/11–12 (2019), 22–35.
- BLACK, Jocelyn: „Overtone Singing: History, Development, and Influence in Contemporary Music”, *Digitalcommons.csumb.edu*, 2018. https://digitalcommons.csumb.edu/caps_thes_all/402/ [2021.09.27.]
- BLACKMAN, Lisa: *Immaterial Bodies: Affect, Embodiment, Mediation*, Sage, Los Angeles–London–New Delhi–Singapore–Washington, 2012.
- CHION, Michel: *Sound: An Acoulogical Treatise*, Duke University Press, Durham–London, 2016. [James A. STEINTRAGER]
- DERRIDA, Jacques: *Ki az anya?*, Jelenkor, Pécs, 1997.
- DESCHÊNES, Bruno: „Inuit Throat-Singing”, *Mustrad.org.uk*, 2011. – <http://www.mustrad.org.uk/articles/inuit.htm> [2021.10.01.]
- DOLAR, Mladen: *A Voice and Nothing More*, The Mit Press, Cambridge–London, 2006.
- FINTER, Helga: „Antonin Artaud és a Lehetetlen Színház – A kegyetlenség színházának öröksége”, *Theatron*, VI/3–4 (2007), 93–110. [SCHULLER Gabriella]
- FISCHER-LICHTE, Erika: *A performativitás esztétikája*, Balassi, Budapest, 2009. [Kiss Gabriella]



- JOWITT, Deborah: „Introduction”. Deborah JOWITT (ed.): *Meredith Monk*, The Johns Hopkins University, Baltimore–London, 1997, 1–16.
- KOLESCH, Doris: „»Listen to the Radio« Artaud rádióhangja(i)”, *Theatron*, VI/3–4 (2007), 75–92. [DEDINSZKY Zsófia]
- KRICSFALUSI Beatrix: „Kísérlet a színház meghatározhatatlanságára”, *színház.net*, 2020. – <http://szinhaz.net/2020/09/30/kricsfalusi-beatrix-kiserlet-a-szin-haz-meghatározhatatlansagara/> [2022.01.05.]
- KRICSFALUSI Beatrix: „Teatralitás és medialitás, avagy miért nem definiálható »a« színház”, *Jatekter.ro*, 2021. – <https://www.jatekter.ro/?p=34814> [2022.01.05.]
- NATTIEZ, Jean-Jacques: „Inuit Throat-Games and Siberian Throat Singing: A Comparative, Historical, and Semiological Approach”, *Ethnomusicology*, XLIII/3 (1999), 399–418.
- ORBÁN Jolán: „A performativitás kegyetlensége”. DI BLASIO Barbara (szerk.): *A performansz határain*, Kijárat, Budapest, 2014, 40–62.
- WOLOSHYN, Alexa: „»Welcome to the Tundra«: Tanya Tagaq’s Creative and Communicative Agency as Political Strategy”, *Onlinelibrary.wiley.com*, 2017. – <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/jpms.12254> [2021.09.27.]

Audiovizuális hivatkozások:

- „Kronos Quartet and Tanya Tagaq – Nunavut”, *Youtube.com*, 2011. – <https://www.youtube.com/watch?v=yjoLZZYASpg&list=WL&index=16> [2021.09.27.]
- „Punk Inuit throat singer, Tanya Tagaq, TEDxMet”, *Youtube.com*, 2015. – <https://www.youtube.com/watch?v=dumvYzfuT0w> [2021.09.27.]

PANDUR PETRA

Egyetlen történet 1956 darabja*

Papp András – Térey János: *Kazamaták*, Katona József
Színház (2006), Szegedi Nemzeti Színház (2018)

A 2006-os év fordulópontnak tekinthető 1956 színházi, drámairodalmi feldolgozásainak történetében. Ebben az évben jelennek meg ugyanis a rendszerváltás után először olyan színpadi művek, amelyek közvetlenül beszélve 1956-ról, reflektálnak az egyre pluralizálódó forradalmi elbeszélések közötti eltérésekre, anomáliákra, valamint a forradalom eseményei körüli legendaképzésre. E művek közé tartozik Papp András és Térey János *Kazamaták* című drámája, Gothár Péter *Kazamaták*-rendezése és a Mohácsi testvérek *56 06 / örült lélek, vert hadak* című előadása. Habár a választott nézőpontot, az eseménysorok ábrázolásmódját, a bennük megjelenő fikciós és narratív szinteket tekintve a *Kazamaták* és az *56 06 / örült lélek, vert hadak* radikálisan eltér egymástól, közös bennük, hogy az ötvenhatal való szembenézésre, a hozzá kapcsolódó tartalmak újragondolására ösztönöznek, és saját értelmezésüket a forradalom tisztaságát, hősiességét hangsúlyozó (gyakran elfogultsággal és pátosszal terhes) narratívák, legendák ellenében határozzák meg. Történelemszemléletük

* A címadás a Szóvivő (Máté Gábor rendezésében a kórus) utolsó megszólalásából indul ki:
„Hanem a múlt mindig jól alakul...
S ha bíránk szeszélye úgy akarja:
Az egyetlen történet szerte hull
Ezerkilencszázötvenhat darabra.”

PAPP András – TÉREY János, „Kazamaták”, *Holmi*, 2006/3. (dráma melléklet), 292–384, 384.



tehát – Margócsy Istvánnak a *Kazamatákkal* kapcsolatos gondolatát idézve – destruktívnak tekinthető.¹

A *Kazamaták* a témaválasztással, az október 30-i Köztársaság téri eseményekre irányított fókusszal már eleve lehetetlenné teszi egy heroikus ötvenhat-történet színrevitelét. A pártszékház ostroma és személyzetének meglincsolása, kegyetlen kivégzése, holttesteik meggyalázása nem illeszthető bele abba az értelmezésbe, amely – Radnóti Sándor megfogalmazásával élve – 1956-ot a rendszerváltás olyan alapító mítoszának tekinti, amelynek „sarokköve a forradalom tisztasága”.² Papp–Térey műve ugyanakkor egyetlen forradalomértelmezés mellett sem foglal állást: sem a Kádár-korszakban hivatalossá tett ellenforradalmi forгатókönyv mellett, amely éppen a Köztársaság téren történetekre hivatkozva ítélte el az októberi eseményeket, sem pedig az évtizedekig elfojtott és csupán a rendszerváltás által legitimált, ma is használatban lévő, úgynevezett pozitív³ ötvenhat-elbeszélés mellett. Nem a forradalom nagy narratívájának megalkotására törekszik, annak pusztán egyetlen epizódját mutatja meg, azoknak az előzményeknek és következményeknek az ábrázolása nélkül, amelyeket a néző a személyes emlékeinek vagy a hazai történelemoktatásnak köszönhetően feltehetően úgyis ismer. A *Kazamaták* és annak színpadi feldolgozásai ráadásul tárgyilagosan, távolságtartással⁴ ábrázolják az október 30-i eseményeket, ezáltal pedig kivonják magukat az *egyetlen*

¹ Margócsy István, „Papp András – Térey János / Kazamaták”, 2000, www.ketezer.hu

² RADNÓTI Sándor, „A sokaság drámája. Megjegyzések Papp András és Térey János színművéhez, kitekintéssel és visszatekintéssel”, *Holmi*, 2006/3, 394–406, 395. www.holmi.org, 2021.10.02.

³ Radnóti Sándor szerint: „Korábban Magyarországon lényegében két elbeszélés volt forgalomban. Az egyik a negatív, hivatalos ellenforradalmi forгатókönyv [...], [a] másik a pozitív, elitarisztikus elbeszélés [...]”. RADNÓTI, „A sokaság...”, *i. m.*, 395.

⁴ Radnóti szerint a szerzők egyenesen „nullapontról, egy új nemzedék elfogulatlanságával és hidegségével tekintenek ’56-ra.” De a Köztársaság téri események bemutatását jellemző elfogulatlanságot Bogácsi Erzsébet is említi a kritikájában. Teslár pedig a szöveg eltávolító, eltávolított jellegéről beszél a drámáról írott esszéjében. – RADNÓTI, „A sokaság...”, *i. m.*, 397. BOGÁCSI Erzsébet, „Tömeg és személytelenség: Papp András – Térey János: Kazamaták”, *Critica! Lapok*, 2006/5–6, www.criticailapok.hu, 2021.10.02.; TESLÁR Ákos, „Megvan, és mégsem”, *Beszélő*, 2006. október, www.beszelo.c3.hu, 2021.10.02.



hivatalosnak tekintett ötvenhat-értelmezés kisajátításáért zajló mindenkori emlékezetpolitikai csatározásokból is.

Tanulmányomban egy összehasonlító elemzés keretein belül azt járom körül, hogy Papp–Térey drámájában és annak két színpadi feldolgozásában, a Katona József Színház már említett produkciójában⁵ és a Szegedi Nemzeti Színház 2018-as, Máté Gábor által rendezett *Kazamaták*-előadásában⁶ hogyan jön létre a korábban tárgyalt távolságtartó perspektíva; hogy e perspektíva révén milyen viszonyt alakítanak ki e művek az ötvenhatos forradalommal és egyáltalán magával a történelemmel; hogyan reflektálnak ötvenhatnak a kollektív emlékezetben elfoglalt helyét érintő változásaira; és képesek-e reprezentálni azt az assmanni értelemben vett dialogikus emlékezetmodellt, amelynek révén a színház a sikeres műltfeldolgozás terepévé válhat.⁷ Az elemzés során egyfelől nagy figyelmet fordítok azokra a dramaturgiai változtatásokra, amelyeket Fodor Géza és Morcsányi Géza a Katona József Színház, Enyedi Éva pedig a Szegedi Nemzeti Színház bemutatója esetében az eredeti szövegen végrehajtott, azokra a jelenetekre, amelyekben jelentésmódosulások figyelhetők meg a drámához képest, és

⁵ PAPP András – TÉREY János: *Kazamaták*, rendezte: GOTHÁR Péter, bemutató: Katona József Színház, 2006.04.30.

⁶ PAPP András – TÉREY János, *Kazamaták*, rendezte: MÁTÉ Gábor, bemutató: Szegedi Nemzeti Színház, 2018.02.09.

⁷ Amint azt a korábbi, 1956 színházi és drámairodalmi reprezentációit tárgyaló tanulmányaimban kifejtettem, az Aleida Assmann által dialogikusnak nevezett emlékezetmodell ugyanazt a traumatikus örökséget két vagy több szempontrendszer integrálása révén szemléli, felmutatja az egymásnak ellentmondó emlékek sokféleségét, s ezáltal lehetővé teszi a múlttal való szembenézést, annak feldolgozását. A dialogikus emlékezetmodell működésének assmanni leírásához hasonlóan fogalmazza meg Tompa Andrea is az általa műltfeldolgozóknak nevezett színpadi művek emlékezőtechnikáját, amelyek nézete szerint a múlt problematizálására, a jelen és a múlt közötti kapcsolat megértésére, a jelennek a múlttól való függőségére helyezik a hangsúlyt. Megteremtik „a különböző nézőpontok, perspektívák váltakoztatásának lehetőségét”, illetve a „múltértelmezések, »igazságok« egymásmellettiségét” ábrázolják, és „új nézőpontok beemelésével [...] nem a befogadó számára már ismert perspektívákat igazolj[ák] vissza, hanem a meglévőket ütközteti[k], teszi[k] vizsgálat tárgyává.” – Aleida ASSMANN, „Az emlékezet átalakító ereje”, *Studia Litteraria*, 2012/1–2, 18. www.dea.lib.unideb.hu, 2021.10.12.; TOMPA Andrea, „Heldenplatz és Hősök tere. A műltfeldolgozásról a kortárs magyar színházban”, *Színház*, 2013/2, 5–13., www.szinhaz.net, 2021.10.02.



arra, hogy mindezek milyen különbségeket eredményeznek a három mű történelemszemléletét illetően; másfelől pedig arra, hogy a dráma és az előadások milyen befogadói közegbe érkeznek.

Mindenképpen figyelmet érdemel egyfelől az a tény, hogy a dráma 2006-os megjelenése, ősbemutatója és annak újbóli színpadra állítása között tizenkét év telt el, másfelől az, hogy a forradalom 2006-os ötvenedik és 2016-os hatvanadik évfordulója között jóformán nem születtek olyan művek, amelyek ötvenhatot valóban műltfeldolgozó igénnyel közelítették volna meg. Az igazán jelentős, a forradalommal kapcsolatos értelmezések heterogenitására, a jelenbeli folyamatok és a múltbeli történesek összefüggéseire reflektáló, azaz a múlttal való szembenézés feladatára fókuszáló, dialogikus emlékezetmodellt követő előadások a hatvanadik évfordulón többnyire az alkalmazott színház területéhez is sorolható műfajokban születtek, valamint kamara- és stúdiószínpadokon kerültek bemutatásra. Ezek az előadások, a PanoDráma 2016-os dokumentumszínházi előadásai, a *Keserű boldogság*, a *Pali*, az *Exodus '56*, az Örkény Színház Eörsi István börtönmemoárját feldolgozó *Emlékezés a régi szép időkre* és a MU Színház *Gyerekkorunk '56* című produkciói a *Kazamatákhoz* és az *56 06*-hoz hasonlóan – ha más módon ugyan – de szintén rámutattak a múlt egyéni értelmezéseinek sokféleségére, szubjektív jellegére, ezen értelmezések egyenrangúságára, valamint közvetve a kollektív emlékezetben meghonosodott tartalmak konstruált, intézményesen irányított jellegére, és így módon a kollektív és egyéni emlékezetek különbségeire.

A Máté Gábor rendezte *Kazamaták* 2018-ban tehát – Gothár rendezésével ellentétben – már egy olyan színházi közegbe érkezett, amelyben az ötvenhatal kapcsolatos különböző nézőpontok, értelmezések pluralitását tematizáló reprezentációs módnak időben közeli előzményei voltak. Az esetleges mintanéző⁸ számára az utóbbi tehát már nem feltétlenül hatott olyan újszerűnek, mint amennyire a dráma és ősbemutatója annak tűnhetett 2006-ban azon befogadó számára, aki mindaddig pusztán a forradalom utalásszerű, szimbolikus és/vagy heroizáló színrevitelével találkozott.

⁸ A mintanéző fogalmát Marco De Marinis meghatározásában használom, aki Umberto Eco mintaolvasójából kiindulva alkotta meg ezt az elnevezést. – Marco DE MARINIS, „A néző dramaturgiája”, *www.literatura.hu*, 2021.10.02.



A Szegeden bemutatott *Kazamaták* kapcsán ugyanakkor figyelembe kell vennünk azt is, hogy (feltehetőleg a 2006-os bemutatóhoz hasonlóan) a közönség nem elhanyagolható hányadát képezték azok a középiskolás diákok, akik e színházi előadáson kívül a történelemkönyvekben közvetített – oktatáspolitikai szempontok által igencsak meghatározott – értelmezésben szerezték meg ismereteiket az ötvenhatos forradalomról. A *Kazamaták*ban érvényesített nézőpont számukra így minden bizonnyal újszerűnek és akár provokatívnak is hathat, fontos felismerésekhez juttathatja el, és az ötvenhatal kapcsolatos rögzült és addig legitimnek tekintett tartalmak újragondolására ösztönözheti őket. Ugyanúgy, ahogyan tette ezt Gothár rendezése is tizenkét évvel korábban saját nézőjével és Papp–Térey műve akkori olvasójával.

E ponton fontos kitérni az ötvenhat megítélését és kollektív emlékezetben elfoglalt helyét érintő változásokra is: ezek ugyanis közelebb vihetnek minket annak megválaszolásához, hogy milyen, egymástól akár különböző befogadói elvárások előzték meg a darab bemutatását 2006-ban és 2018-ban, és milyen eltérő értelmezési stratégiákhoz vezetett ez az ötvenhathoz való megváltozott viszony. Ahogyan azt Radnóti Sándor a *Kazamaták* című drámáról írott átfogó tanulmányában összefoglalja, 1956-tal kapcsolatban többféle, egymástól radikálisan különböző elbeszélés él/élt egymás mellett: egyrészt a negatív, ellenforradalmi forgatókönyv, másrészt a „pozitív, elitárisztikus elbeszélés, amelynek legfontosabb változata a forradalom baloldali, egykori vagy ideális kommunista elitjének az elbeszélése volt”, harmadrészt a köznép alulról jövő elbeszélései:

[a] kommunista diktatúra ellen föllázadó tragikus sorsú kommunisták és volt kommunisták mellett felvillantak az antikommunisták vagy nem kommunisták, a proletárok, vagányok, parasztok, egyetemisták, konzervatív polgárok, keresztény értelmiségiek, lumpenelemek, bűnözők, éhséglázadók, deklaszáltak, anarchisták arcélei.⁹

A fentiek mellett a rendszerváltás utáni évtizedekben továbbá egy negyedik, nemzeti-konzervatív narratíva vált mind hangsúlyosabbá, amely

⁹ RADNÓTI, „A sokaság...”, i. m., 395.



ötvenhatot egy a jelenünktől távoli, izolált, mitikus eseménynek tekinti, és a köznép alulról jövő elbeszéléseinek egyik jellegzetes alakját, a pesti srác mint hős szabadságharcos romantikus elképzelését állítja a középpontba.¹⁰

A tankönyvek által is közvetített, s ezáltal széles körben elterjedt történelemszemlélet azonban, ahogyan arra fentebb már utaltam, nem fogadja el ezen elbeszélések pluralitását, egymásmellettségét, hanem – ideológiai, politikai, stb. elvárásoknak megfelelően – a fentiekből válogatás útján állítja össze saját „igazságát”, az egyetlen legitimnek tekintett ötvenhatos narratívát, heroikus alakok és tettek, nevezetes helyszínek és dátumok köré építve azt. Így, habár az ötvenhatot átélte és az utána következő nemzedék számára magától értetődő lehet ezen elbeszélések egymásmellettsége, a rendszerváltás körül és az azután született generációk számára (amelyhez a dolgozatíró is tartozik) ötvenhat többnyire egyetlen legitim(nek tekintett) értelmezésben kerül(t) közvetítésre. Az olyan drámák, előadások viszont, mint a *Kazamaták* vagy az *56 06*, az érvényes nézőpontok, múltértelmezések pluralitására történő reflexióval képesek arra, hogy megkérdőjelezzék az ötvenhat intézményes emlékezetében rögzített tartalmakat, s így rávilágítsanak az előbbinek és egyáltalán a történelmi beszámolóknak az utólagos konstruáltságára.

Az említett előadások bemutatója ráadásul különösen fontos volt egy olyan időszakban, amelyet György Péter nyomán 1956 másodszori marginalizálódásával jellemezhetnénk. A kifejezés arra a folyamatra utal, amelynek eredményeképpen 1956 egyre inkább kiszorult az emlékezet színpadáról.¹¹ Ezt igazolni látszik az a kortárs magyar színház területén megjelenő hiány is, amely ötvenhat reprezentációit 2006-ig jellemzi,¹² és amely ellen a *Kazamaták* és az *56 06* egyazon évben komoly lépéseket tett azzal, hogy felhívta a figyelmet a forradalom eseményeiről, az azokkal

¹⁰ Ehhez lásd: URFI Péter, „Csak gondolkodni ne kelljen: 56-os előadások a 60. évfordulón”, *Színház*, 2016/12, www.szinhaz.net, 2021.10.02.

¹¹ GYÖRGY Péter, *Néma hagyomány*, Magvető, Budapest, 2000, 22.

¹² A kettő közötti összefüggést a színház kulturális modellként (Fischer-Lichte) való fel-fogása igazolhatja, amely szerint a színház képes arra, hogy prizmaként reflektáljon a körülötte zajló társadalmi folyamatokra. Ez alapján megállapítható, hogy az 1956-tal kapcsolatos előadások területén megmutatkozó hiány valójában összefügghet a szóban forgó történelmi esemény társadalmi, emlékezetpolitikai marginalizálódásával.



kapcsolatos elfojtott tartalmakról való beszéd fontosságára és a velük való szembenézésre. 2006-ban ekképpen úgy tűnhetett, hogy a kortárs magyar színház tevékenyen részt kíván venni 1956 feldolgozásának folyamatában. A következő tíz évben azonban – amint arra már utaltam – nem születtek olyan további művek, amelyek a műltfeldolgozáshoz szükséges színházi nyelvet képviselték volna, az ötvenhatról való beszéd pedig intézményes szinten kimerült a kötelező, ünnepélyes megemlékezésekben és a hivatalos történelemoktatásból mindenki által jól ismert egynézőpontú elbeszélés megerősítésében. A forradalom ezeknek köszönhetően egyre inkább megszilárdult tartalmakkal rendelkező, szimbolikus eseménnyé, az újabb generációk számára pedig távoli, absztrakt és/vagy egzakt történelmi ténnyé vált, amelyet pusztán sémákban lehet megragadni, egyedi/egyéni módon kapcsolódni hozzá azonban lehetetlen. György Péter már korábban is 1956-nak a kollektív emlékezetben történő háttérbe szorulásáról beszélt, és a folyamat az elmúlt két-három évtizedben csak még jobban felerősödött. 1956 ráadásul – a fenti gondolatmenethez kapcsolódva – egyre inkább átlépett a kulturális emlékezet hatókörébe, ahol, ahogyan Jan Assmann fogalmaz, „a mítosz és történelem közti különbség [...] érvényét veszti”, a múlt pedig szimbolikus alakzatokká válik.¹³

A hatvanadik évfordulót követően azonban újabb fordulat következett be az 1956-tal kapcsolatos színházi műltfeldolgozás területén. A korábbi gyakorlattól eltérően ugyanis a magyar színházak, társulatok nem álltak meg ott, hogy pusztán a kerek évfordulón tegyenek fel kérdéseket az ötvenhatos forradalomhoz való viszonyunkról, és mutassanak rá az egynézőpontú elbeszélések reduktív voltára. A PanoDráma, az Örkény Színház és a MU Színház produkcióit 2017-ben a k2 Színház *Holdkő* című előadása, azt pedig 2018-ban a Szegedi Nemzeti Színház *Kazamaták*-bemutatója követte; két olyan produkció, amelyek reflektálnak a forradalmi elbeszélések pluralitására, ötvenhatnak a kollektív emlékezetben elfoglalt helyét érintő változásaira, a hivatalos narratívák konstruáltságára, és kérdéseket tesznek fel a nemzeti traumák kollektív feldolgozásának mikéntjével, illetve annak hiányával kapcsolatban. Ezáltal pedig megakadályozzák,

¹³ Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, Atlantisz, Budapest, 2013, 53.



hogy az ötvenhatos forradalmat lezárt, a jelenünktől izolált, egyféleképpen értelmezhető szimbolikus eseménynek tekintsük, amely azonban következményei, valamint emlékezetének a Kádár-korszakban történő erőszakos elfojtása révén számos mai társadalmi folyamatnak, ideológiai, politikai irányultságú ellentétnek képezi távoli kiindulópontját.¹⁴

Máté Gábor *Kazamaták*-rendezése a fentiekén túl továbbá amiatt is figyelmet érdemel, mert a Gothár-féle, rendkívül vegyes kritikai visszhangot kapott, de a köztudatban inkább negatív előjellel megmaradó ősbemutató után visszahelyezi Papp–Térey 2016-ban újra kiadott drámáját a színpadra állításra érdemes műtfeldolgozó művek közé. A drámáról írott, összetett szempontrendszerrel dolgozó kritikák, tanulmányok esztétikailag magas színvonalúnak, kiemelkedőnek értékelték a *Kazamatákat*, beírva ezzel azt a magyar drámairodalmi kánonba. Több helyütt mégis felmerült a kérdés, hogy a dráma színpadra alkalmazva mennyire lehet működőképes, és mit tud kezdeni vele a magyar színház.¹⁵ Gothár – meglehetősen kis számú előadást megért – rendezése a kritikai recepciót tekintve (mindaddig) negatív választ adott e kérdésekre, ami szerepet játszhatott abban, hogy a szöveget több, mint tíz évig egyetlen színház sem tűzte műsorra. A dráma 2016-os, önálló kötetként való publikálásával azonban ismét felhívta magára a figyelmet, majd 2018-ban ismét színpadra állították. Máté Gábor szegedi rendezése – amint azt a pozitív kritikai fogadtatás is mutatja – bizonyította, hogy a dráma a színpadra alkalmazva rendkívül izgalmas játék- és értelmezési lehetőségeket rejt magában.

Gothár rendezése a kritikai recepciót tekintve (mindaddig) nem vonult be kánonalakító erejű előadasként a színház történetbe, és a színházi kifejezőeszköz-használat szintjén nem aknázza ki mindazokat a drámában rejlő lehetőségeket, amelyek lehetővé tették volna az ötvenhat megítélésében megmutatkozó változások, az azokat befolyásoló tényezők, valamint a 2006-os néző ötvenhathoz való lehetséges viszonyainak reflektálását. Ennek ellenére mégis úgy gondolom, hogy elfogulatlanságával és az ehhez szükséges távolságtartó, stilizált, karikírozó és ironikus, helyenként szatírába hajló (groteszk) ábrázolásmódjával, valamint a nézőpontok,

¹⁴ Erről bővebben lásd György Péter *Néma hagyomány* című művét.

¹⁵ Ehhez lásd Radnóti, Margócsy és Bogácsi fentebb idézett szövegeit.



a különböző frontvonalak „igazságainak” egymás mellé helyezésével fontos állítást fogalmaz meg a különböző történelem- és múltértelmezésekkel, -beszámolókkal kapcsolatban, ennél fogva traumatikus múltunk, a hozzá kapcsolódó rögzült tartalmak, és egyáltalán a hozzá való viszonyunk át- és újragondolására késztet. Ez 2006-ban, az ötvenhatot explicit módon pusztán heroikus, egyetlen nézőpontból ábrázoló narratívák közepette már önmagában is egy, a szóban forgó történelmi eseménnyel való szembenézésre irányuló fontos gesztusnak tekinthető. A fentebb említett és a következőkben bővebben is kifejtett ábrázolásmódja révén pedig – a drámához és Máté Gábor rendezéséhez hasonlóan – a múltfeldolgozás egyik feltételének tekintett dialogikus emlékezetmodellt követi, azaz „ugyanazt a traumatikus örökséget két vagy több szempontrendszer integrálása révén szemléli”.¹⁶

A *Kazamaták*, Margócsyt idézve, „nem kíván teljes képet vagy teljes állásfoglalást nyújtani ötvenhat eseménysorozatáról.”¹⁷ Az október 30-i események bemutatásával nem az a célja, hogy a forradalom egészére vonatkozó általános érvényű következtetéseket vonjon le. Erre legélesebben a Szóvivő nevű rezonőr-figura megszólalásai, kommentárjai mutatnak rá, amelyekben felhívja a befogadó figyelmét arra, hogy az ábrázolt eseményeket önmagukban, a forradalom többi eseményétől izoláltan szemlélje. Ennek reflexiója jelenik meg az „Egyetlen házunk, egyetlen terünk van.”¹⁸ többször megismétlődő passzusában, illetve az alább idézett monológban, amelyben a Köztársaság téri, kegyetlen tetteket elkövető tömeget elhatárolja a forradalom többi résztvevőjétől, október 30-át pedig a forradalom azt megelőző és azt követő napjaitól:

Számon a forradalom szép neve...
Letelt a napja, itt az éjjele.
S hol vannak ilyenkor a p e s t i s r á c o k?
Mert én a téren egyet sem találok.
Nem a Corvin köz, csak Pest hordaléka,

¹⁶ Aleida ASSMANN, *i. m.*, 18.

¹⁷ MARGÓCSY, *i. m.*

¹⁸ PAPP – TÉREY, *i. m.*, 292–384, 303, 322, 339.



Nem a Baross tér, csak a hordaléka,
Nem Práter utca, csak a hordaléka –
A csúfra fordult szép szándékra példa.¹⁹

A mű harmadik, egyben utolsó felvonásában elhangzó monológ szerint tehát október 30. a forradalom éjjelének, sötét epizódjának, „irracionális, a történet menetébe nehezen illeszthető esemény”-nek,²⁰ míg a Corvin közti, a Baross téri és a Práter utcai történetek, a rádiónál zajlott tüntetés a forradalom nappalának tekinthetők, amelyek „szép szándékát” a Köztársaság téri események csak beárnyékolják.

Az értelmezők véleménye megoszlik a műnek az ötvenhatos forradalomhoz való viszonyát illetően. Amíg Teslár Ákos és Vári Gergely, ahogyan Sebők Borbála fogalmaz, a „poliperspektivikus történelemszemlélet jegyében egy lehetséges ötvenhat-értelmezésként olvassa a drámát”,²¹ addig Radnóti Sándor úgy gondolja, hogy a dráma „a választott történelmi epizódot nem ’56 megítélésére akarj[a] használni”, célja inkább az, hogy „nagy egzisztenciális-történelmi dilemmák”-at járjon körül, köztük a történelem és a szabadság, az egy és a sok, a kint és a bent ellentétét.²² Az utóbbi értelmezéssel áll rokonságban Margócsy Istváné is, aki szerint a *Kazamaták* nem is annyira ötvenhatról, mint inkább a történelem működéséről, és „Barabás András megjegyzésével szűkítve: a forradalmak természetéről” szól.²³ Nézetem szerint azonban a fenti értelmezések nem zárják ki egymást, mindegyik egyaránt vonatkoztatható a műre.

A második csoportba tartozó interpretációkat támasztja alá az, hogy a *Kazamaták* rendkívüli részletességgel rajzolja fel a Köztársaság téren egymásnak feszülő erővonalakat, a párházban rekedtek és az ostromlók csoportjának arcéleit, tetteit, valamint azt a zűrzavart, amelyben ez a vegyes elemekből – munkásokból, egykori nyilasokból és arisztokratákból,

¹⁹ PAPP – TÉREY, *i. m.*, 367.

²⁰ RADNÓTI, „A sokaság...”, *i. m.*, 395.

²¹ SEBŐK Borbála, „Eszttétikán innen és túl. Papp András és Térey János: Kazamaták – Katona József Színház”, *Ellenfény*, 2007/1. www.ellenfeny.hu, 2021.10.02.

²² RADNÓTI, „A sokaság...”, *i. m.*, 399.

²³ SEBŐK, *i. m.*; MARGÓCSY, *i. m.*



a forradalom alatt szabadult köztörvényesekből, véletlenül arra kószáló járókelőkből – összeállt tömeg, vagy ahogyan a Szóvivő nevezi, „csőcselék, horda, massa”²⁴ szinte csak sodródik az eseményekkel, és a párházban veszteglők iránti, szüntelenül gerjesztett gyilkos indulatai kegyetlenebbnél kegyetlenebb tettekhez vezetik. A Szóvivő prológiájában elhangzó „Mit ér az egy a sokkal összemerve?”²⁵ kérdés visszhangzik, mindahányszor az ostromlók közül valaki kíméletes próbál lenni a másik tábor képviselőjével, ám a tömeg vagy annak egy tagja hirtelen indulattól vezérelve, meggondolás nélkül kivégzi. Nikkel, az ostromlók vezetője, a dráma utolsó jelenetében elhangzó monológiájában ki is fejezi, hogy nem volt hatalma a történetek felett, „önjáró gép”-nek²⁶ nevezi a forradalom ezen epizódjának eseményeit. Mindezek nézetem szerint már önmagukban is alátámaszthatják Margócsy és Barabás említett értelmezését, a Szóvivő dráma végén elhangzó következő monológja pedig, amely a forradalmak heroikus narratívákba nem illeszkedő, ám természetesen hozzájuk tartozó jellegzetességeit emeli ki, csak még jobban aláhúzza azt:

a forradalom nem patyolattiszta
Kezek barátságos integetése,
Nem zászlólobogás tavaszi szélben,
Nem szentbeszéd egy fényes délelőtt...
Az ilyenkor szokásos incidensek,
Az elkerülhetetlen túlkapások...
A botrány, túl a józan ész határán,
S a becsület, amelyen folt esett...²⁷

Habár a *Kazamaták* kétségkívül tematizálja a történelem és a forradalmak általános természetét is, a színpadi feldolgozásokban jobban vagy kevésbé kidomborodó számos jellegzetessége révén kifejezetten ötvenhatal, annak különböző értelmezési lehetőségeivel és a kollektív emlékezetünkben

²⁴ PAPP – TÉREY, *i. m.*, 367.

²⁵ PAPP – TÉREY, *i. m.*, 293.

²⁶ PAPP, TÉREY, *i. m.*, 381.

²⁷ *Uo.*



elfoglalt helyével kapcsolatban is felvet kérdéseket. Valójában már maga a témaválasztás és az általa felidézett ötvenhat-elbeszélés-változatok is e témák át- / újragondolására késztetnek. Azzal ugyanis, hogy a *Kazamaták* egy olyan eseménysorozatot állít színpadra, amely a forradalom elbeszéléseinek „legfeljebb lábjegyzete szokott lenni”,²⁸ felhívja a figyelmet arra, hogy a heroikus alakok, tettek és a „pesti srácok” legendái köré épülő narratívák, a Corvin köz, Baross téri, Práter utcai események mellett ötvenhatnak más arcai, más elbeszélései is léteznek/léteztek.

A *Kazamaták* főszereplője nem a forradalom valamely, a hivatalos ötvenhat-elbeszélés által meghatározónak, legendásnak tekintett alakja, de még csak nem is a tömeghez tartozó valamely kisember, hanem maga a tömeg. A mű az utóbbit a maga heterogenitásban, megosztottságában ábrázolja, és témájává teszi annak motivációit: a szereplők megszólalásaiból kiviláglanak még az előző rendszerből származó, elfojtott kollektív és egyéni sérelmek (a csengőfrász, a téeszeknek történő kötelező beszolgáltatás, amelyek eredményeképpen családok tömegei szegényedtek el), illetve mindenekelőtt a pártházban fényűző körülmények között dőzsölő ávosok és a Köztársaság tér alatt feltételezett kazamatarendszer, a pincebörtönök legendája. A mű egyik témája Radnóti Sándor szerint egyenesen a „hiedelemképződés”; azt járja körül, hogy a kazamaták mítosza, amely „jelen volt az ötvenes évek magyar valóságában, és megannyiszor materializálódott; kiváltó oka volt a felkelésnek”,²⁹ de a pártházban ténylegesen nem volt megtalálható, hogyan vezette jóvátehetetlen tettekhez az ostromlókat, s hogyan változtatta áldozattá az eleinte „elkövetőnek” tekintett pártházi személyzetet. A drámában ábrázolt tragikus események kiváltó oka így éppen a Köztársaság tér alatt feltételezett kazamaták hiedelem-jellegében rejlik.

A *Kazamaták* tehát hangot ad a köznép, a „forradalom alulról jövő elbeszélései”-nek,³⁰ amelynek a legendák, mítoszok egyaránt a részét képezik. Ezzel pedig egyrészt rámutat arra, hogy a mitizálódás folyamata nem pusztán a történelmi eseménytől való időbeli távolság függvénye, másrészt

²⁸ SEBŐK, *i. m.*, www.ellenfeny.hu

²⁹ RADNÓTI: „A sokaság...”, *i. m.*, 401.

³⁰ RADNÓTI: „A sokaság...”, *i. m.*, 396.



reflektál az egyazon történelmi eseményről alkotható beszámolók konstruáltságára, harmadrészt pedig azok sokféleségére, heterogenitására. Ez a történelmet utólagos konstrukciónak, fikciónak tekintő értelmezés köszön vissza a Papp–Térey drámája és annak színpadi feldolgozásai által alkalmazott metaszínházi elemekben, s köztük azokban a megszólalásokban is, amelyekben a szereplők reflektálnak a színpadi történesek játék-jellegére, arra, hogy a befogadó valójában a történelem újrajátszására irányuló kísérletnek válik szemtanújává. Erre utal a Szóvivő első felvonásban elhangzó monológja, amelyben olyan történelmi játszmának nevezi a történeteket, amelynek végét egy „hosszú gong” jelzi majd. Ehhez a végül a második felvonásban elhangzó gongszóhoz ráadásul egy olyan akciósorozat kapcsolódik, amely történelmi valóságshow-vá avatja az ábrázolt eseményeket. A „gong” instrukció azután hangzik el, hogy Tábori, Pócs és Esztena a mű megírása idején nagy népszerűségnek örvendő, a befogadók számára jól ismert valóságshow-k forgatókönyvét idéző módon „kiszavazza”, azaz kiküldi a házból Mérőt, aláírva ezzel a férfi halálos ítéletét. A drámában és Gothár rendezésében a Szóvivő (Rezes Judit), Máté előadásában Esztena (Borovics Tamás) pedig showman módjára jelenti be és erősíti meg amazok döntését. A *Kazamaták* akkor is reflektál továbbá önnön narratívájának megalkotottságára, amikor a Szóvivő a drámában és Gothár rendezésében az „ősz meséjének” nevezi az ábrázolt eseményeket, valamint erre mutat rá a műben alkalmazott nyelv konstruáltsága, költeményjellege, az alulstilizált köznyelvi fordulatoknak, hétköznapi nyelven zajló párbeszédeknek a versben íródott megnyilatkozásokkal, „költői retoriká”-val³¹ való elegyítése is.

A dráma és annak színpadi feldolgozásai távolságtartással, elfogultság és pátoz nélkül ábrázolják a Köztársaság téri eseményeket. Ezen ábrázolásmód megteremtéséhez nagyban hozzájárul az, hogy mindvégig kettős nézőpont-érvényesítéssel operálnak: szembeállítják a *kint* és a *bent* világát, egyaránt megmutatják a Köztársaság téri ostromlók tömegének és a pártházban veszteglő funkcionáriusoknak, ávósoknak, az ÁVH-ba besorozott kiskatonáknak a nézőpontját anélkül, hogy valamelyik mellett állást foglalnának. Nem törekednek sem valamely csoport felmentésére,

³¹ Koltai Tamás alkalmazza a fogalmat a *Kazamaták* című drámáról írott kritikájában. – KOLTAI Tamás, „1956 darab”, *Élet és Irodalom*, 2006. május 12., www.es.hu, 2021.10.02.



sem a velük való identifikációra. Az utóbbi részben abból fakad, hogy a dráma és annak feldolgozásai számos esetben pusztán a tömeg arcéleit villantják fel, és csak néhány esetben egyénítik alakjaikat, s hasonlóképpen járnak el a pártház személyzete esetében is. Többnyire inkább azt mutatják meg, hogy az egyes szituációkban és az egyre növekvő zűrzavar közepette hogyan reagálnak, viselkednek a szereplők.

Radnóti szerint a kintiek és a bentiek csoportja egyenesen sémákból áll össze, ami egyfelől arra vonatkozik, hogy a szereplők a történetek és helyzetük megragadása, leírása során panelekben, közhelyekben fejezik ki magukat, másfelől arra, hogy mindkét csoportot saját, olykor torz, kollektív és egyéni sémái mozgatják.³² A kintieknél „az alakok egyéni motívumainak sebes fölvázolása egyetlen hatalmas sémában – a kazamata legendájában – összegződik, amely mindenki szenvedéseit egyként szimbolizálja, és mindenki számára értelmező erővel bír.”³³ A bentiek csoportját pedig azok a sémák mozgatják, amelyek alapján a pártház ellen irányuló támadássorozatot saját ideológiai, politikai nézetrendszerüknek megfelelően értelmezik. A bentiek ugyancsak reflektálnak az egyazon történelmi eseményről alkotott értelmezések sokféleségére, és arra, hogy ötvenhatnak a kollektív emlékezetben elfoglalt helyzete a mindenkori politikai hatalom értelmezésének függvényében változik/ változott. Rávilágítanak ugyanis az ötvenhat értelmezéstörténetében kezdettől fogva megjelenő forradalmár-ellenforradalmár előjelek felcserélhetőségére. Ezt példázza a bentiek csoportjához tartozó Sótér következő megszólalása is:

SÓTÉR (*Surányi elé teszi a Szabad Népet*) Mondja meg, most akkor ki a hazafi, ki az ellenforradalmár? Mert a cikk szerint mi, akik fegyverrel védjük a házat, ellenforradalmárok vagyunk, akik pedig kívülről fenyegetőznek, bármilyen furcsa is, de azok a hazafiak.³⁴

³² RADNÓTI: „A sokaság...”, *i. m.*, 395, 399, 401.

³³ RADNÓTI: „A sokaság...”, *i. m.*, 403.

³⁴ PAPP – TÉREY, *i. m.*, 311.



Az említett sematizmus ellenére ugyanakkor a kintiek és a bentiek csoportjából is kiemelkedik néhány részletesebben, több vonással megrajzolt, egymással párhuzamba állítható alak. Így például az ostromlók tömegéből Nikkel, akit a tömeg a vezetőjének kiált ki, de aki nem képes arra, hogy a kezében tartsa az irányítást; valamint a „Nagy-budapesti Pártbizottság harmadtitkára”, Mérő Endre is, aki ellen, mint utóbb kiderült, Esztena és Pócs honvéd ezredek puccsot terveztek.

Mindkét oldalon található továbbá egy-egy olyan karakter, aki a Szóvivő nevű narrátorfigurához hasonlóan olykor rezonőrre lép elő, és aki a másik oldallal szemben is minden körülmények között emberséget mutatva, pártatlan pozícióba helyezi magát. A kintieknél ez Szigeti János teherautósofőr, aki szintén csak belesodródik az eseményekbe, amennyiben október 30-án a Köztársaság térre téved, és aki – a drámában olykor a Tüzoltó segítségével – több ízben segít az ávosoknak a menekülésben, megmentve őket a lincseléstől, kivégzéstől. Szigeti kommentálja is saját tetteit, illetve közhelyszerű bölcsességeket fogalmaz velük kapcsolatban, úgy mint: „Ember vagyok, a kötelességemet teljesítem.”³⁵ vagy amikor a „kinek van igaza?” kérdésre a következőt válaszolja: „Ha senkinek, akkor egy kicsit annak, aki védtelen.”³⁶ Hasonló funkciót tölt be a bentieknél Dimitrov, az orvos, akinek a számára hivatásából adódóan sérült és sérült között nincs különbség. Amikor a kintiek közül Meszena felteszi neki a kérdést, hogy kinek az oldalán áll, ennek megfelelően azt válaszolja: „Mindig azén, aki vérzik.”³⁷

Gothár Péter rendezésének egyik jelentős változtatása, hogy Dimitrov alakját – akit Máté Gábor rendezésében Barnák László játszik – nem szerepelteti. Ennek funkciója feltehetően az, hogy megőrizhesse az ábrázolt történésekhez való elfogulatlan viszonyt. Gothár ugyanis egyes jelenetekben elsősorban a groteszk, és ahogy Radnóti megállapítja, a *grand guignol*, a rémdráma³⁸ felől ragadja meg a tömeg ábrázolását. Amíg a dráma

³⁵ PAPP – TÉREY, *i. m.*, 379.

³⁶ PAPP – TÉREY, *i. m.*, 380.

³⁷ PAPP – TÉREY, *i. m.*, 299.

³⁸ RADNÓTI Sándor, „A magyar Bastille. Papp András – Térey János: Kazamaták”, *Színház*, 2006/7, 3–7, 6. www.szhaz.net, 2021.10.02.



mindvégig reflektál az utóbbi heterogenitására, felvillantja annak egyéni arcéleit, Gothár előadása a lincseléseket, kivégzéseket és a holttestek meggyalázását ábrázoló jelenetekben a tömeget homogén, a gyilkolás örömetől transzba esett *masszaként* mutatja be, akik a kivégzendőket/ holttesteket körbeállva, kántáló hangok és ritmikus dobbantások kíséretében mintha a bosszúállás rítusát bonyolítanák le. Az ilyen jelenetek révén Gothár előadása egyfelől még inkább hangsúlyozza a tömeg által elkövetett tettek kegyetlenségét, másfelől el is távolítja azokat a nézőtől. Mindenesetre ezen ábrázolásnak köszönhetően megbillen az az egyensúly, amelyet a dráma a kettős nézőpont-érvényesítés révén hozott létre az elfogulatlan ábrázolás érdekében, és amely Szigeti (Fekete Ernő) alakjának az előadásban történő kiemelésével és a bentiek rezonőrének, Dimitrovnak a kiiktatásával visszaállíthatóvá válik.

A Köztársaság téri eseményekhez való pártatlan viszony megteremtéséhez nagyban hozzájárul az is, hogy a dráma és az előadások a bentiek csoportjánál több egyénített alakot vonultatnak fel, mint a kintieknél. Ezen alakok motivációinak, viszonyainak megrajzolásával ugyanis megakadályozzák, hogy a befogadó az előzetes történelmi tudásából származó (általában negatív előjellel megfogalmazott) sémák szerint gondolkodjon a pártház személyzetéről. Nagy erénye ugyanakkor az, hogy mégsem teszi lehetővé az ezen alakokkal való azonosulást, azok ugyanis szintén panelek alapján jellemezhetők. A bentieknél Mérőhöz (és Dimitrovhoz) hasonlóan több vonással megrajzolt figurának tekinthető Esztena és Tábori Klára, akiknek egymással és Mérővel való viszonyának megmutatását mind a dráma, mind a színpadi feldolgozások kiemelten kezelik.

A távolságtartó ábrázolásmód, perspektíva létrehozását szolgálja a Szóvivő nevű figura szerepeltetése is, aki kommentárokkal látja el és értelmezi a cselekményt, valamint jellemzi a szereplőket és azok viselkedését. Az események, a szituációk végkimenetelére vonatkozó információkat ad a befogadónak, ennél fogva mindentudó narrátornak, rezonőrnek tekinthető. A figura egyik jellegzetessége, hogy sem a drámában, sem annak színpadi feldolgozásaiban nem játszik együtt a többiekkel, csupán kívülről szemléli az eseményeket. Egy a drámai időn, téren és cselekményen kívül álló, közvetítő figuraként határozható meg. Gothár Péter és Máté Gábor rendezése



a drámához képest újraértelmezi a karaktert, amelynek eredményeképpen e művek olykor másképpen reflektálnak az ötvenhat-értelmezések pluralitására és a befogadó ötvenhathoz való viszonyára. Mindhárom műben közös azonban, hogy a Szóvivőnek a színpadon ábrázolt két táborhoz való viszonya végig pártatlan marad. A drámában és a Gothár-féle változatban egyszer sorsközösséget vállal a szenvedőkkel, megrója Nikkelt (itt Kocsis Gergely), amiért az még mindig elvakultan hisz a kazamata-mítoszban, és a bentieket is, amiért korábban távoztak a pártház épületéből, máskor viszont éppen ellentétesen viselkedik: ridegen, tárgyilagosan ismerteti az egyes szereplők kivégzésének részleteit. Egyszerre áll tehát mindkét oldalon.

Papp András és Térey János a Szóvivő figuráját Jean-Pierre Pedrazziniról, arról a francia fotóriporterről mintázta, akit 1956. október 30-án megöltek a Köztársaság téren. Ezt az információt a dráma elején található szereplőjellemezésben rögzítik, amely értelmezéstől Gothár rendezése kisebb mértékben, Máté előadása pedig radikálisan távolodik el. A Szóvivő a drámában és Gothár rendezésében a Köztársaság téri események bemutatásánál érvényesített objektív nézőpontot erősíti. Fotóriporteri pozíciójához illeszkedve több alkalommal készít fotót a színen lévőkről, olykor instruálja őket a megfelelő póz beállítása érdekében, s amikor az első felvonásban megjelenik a színen, a szereplők mindannyiszor állóképbe merevednek.

Gothár rendezésében a drámához képest némileg módosul a Szóvivő (Rezes Judit) figurája és sorsa: az itt megjelenő fehér nadrágkosztümös női alak a drámától eltérően nem csupán időnként jelenik meg a színen, hanem mindvégig követi a cselekmény alakulását, a drámától eltérően már a kezdettől fogva fotót készítve és interakcióba lépve a többi szereplővel. Az utolsó jelenetben pedig földöntúli lényként, kitárt karokkal, mint a „híradó harang ércnyelve” emelkedik a magasba, akit mintha „balról jobbra, jobbról balra billent[ene] a fönti kéz”,³⁹ ahogyan azt zárómonológiájában is mondja, aláhúzva ezzel még egyszer elfogulatlan, kommentátori feladatát. E földöntúli jelleg ugyanakkor nem jelenti azt, hogy *deus ex machina*ként bele tudna avatkozni a történetekbe; mindvégig az eseményeken kívül,

³⁹ PAPP – TÉREY, *i. m.*, 383.



azok felett áll. E kívülálló pozíciót erősíti az is, hogy Gothár rendezésében (akárcsak Máté előadásában) a Szóvivőt monológjai alatt reflektorfény világítja meg, olykor pedig térben is elkülönül a többi szereplőtől: abban a jelenetben például, amelyben Csonkáné (Pelsőczy Réka) és a Titkárnök (Érsek-Obádovics Mercédesz) párbeszéde zajlik, a pártházat jelölő fém-szerkezet rácsain kívülről kommentálja a történeteket.

Máté Gábor rendezésében a Szóvivő figurája és annak a többi szereplőhöz való viszonya radikálisan ártelmeződik, monológjai, kommentárjai pedig Enyedi Éva dramaturg munkája nyomán jelentős változtatáson mennek keresztül, ahogyan a mű egészének szövege is. A Szegedi Nemzeti Színház előadása megváltoztatja a mű alaphelyzetét: annak cselekménye egy iskolai tanóra, tananyag részeként elevenedik meg, aminek közvetítője (Szóvivője) a Tanárnő figurája. A helyszín ehhez illeszkedve egy realista hitelességgel ábrázolt osztályterem, ahová az első jelenetben ünneplőbe öltözött diákok érkeznek, akik mindvégig a színen maradnak, és hol szorgalmasan jegyzetelnek, hol kitüntetett figyelemmel követik a körülöttük zajló jeleneteket.

A Tanárnő (Fekete Gizi) és a diákok, habár egyszer-egyszer rövid párbeszédbe lépnek a „történelmi játszma” szereplőivel, nem válnak az események alakítóivá, éppen ellenkezőleg: végig kívül maradnak azon. A néző jelenét képviselve, céljuk a látottak értelmezése. A diákok gyakran olyan, az ötvenhat-értelmezések ellentmondásaira fókuszáló kérdéseket tesznek fel, amelyek a befogadóban is joggal merülhetnek fel: így például azzal kapcsolatosan, hogy mi különbözteti meg a kinti munkást a bentitől, amennyiben a bentiekhez tartozó Csonkáné (Molnár Erika) szembe állítja magát amazokkal. A Tanárnő pedig szerepköréhez illeszkedve mindvégig tárgyilagosan, mintha egy tananyagot közvetítene, kissé didaktikusan magyarázza a diákoknak a látottakat.

Azzal, hogy az előadás a Köztársaság téren és a pártházban történeteket egy – változtatható elemekből álló, ám eredeti jellegét mindvégig megőrző – osztálytermi térbe helyezi, és az események fő közvetítőjeként a Tanárnőt jelöli ki, reflektál arra, hogy a színre vitt narratíva interpretáció eredménye. Az iskola ugyanis mint a történelmi eseményekkel kapcsolatos intézményes tudás közvetítésének helyszíne felidézi – Kérchy Vera



kritikáját idézve – ötvenhat fordulatot oktatástörténetét,⁴⁰ az egyetlen hivatalos ötvenhat értelmezésért zajló jelenkori és közelmúltbeli emlékezetpolitikai küzdelmeket, és ezáltal rávilágít arra, hogy a róla alkotott és legitimként elfogadott történelmi beszámolók mindig az aktuális politikai, ideológiai elvárások és történelmi akarat által determináltak. Az előadás tehát a helyszín és a Szóvivő karakterének megválasztásával már eleve felhívja a befogadó figyelmét arra, hogy a színpadon bemutatott eseménysort pusztán egyetlen, az ötvenhatos forradalommal (szűkebben a Köztársaság téren történetekkel) kapcsolatos olvasat-lehetőségnek tekintse. Ezt erősítik az alább idézet passzusok is, amelyekkel az előadás rámutat az ötvenhattal kapcsolatos beszámolók, valamint egyéni és kollektív emlékezetek sokféleségére:

Hanem a múlt mindig jól alakul...
S ha bíránk szeszélye úgy akarja:
Az egyetlen történet szertehull
Ezerkilencszázötvenhat darabra.⁴¹

Máté Gábor rendezésében e sorok azonban – a drámától és Gothár változatától eltérően – már nem a Szóvivőtől/ Tanárnőtől hangzanak el, hanem az előadás szereplőiből összeállt kórus adja elő azokat, miközben a Tanárnő ott tartja a kezében a diákoktól beszédett jegyzeteket (vagy dolgozatokat?). Az utóbbiak már az ő saját értelmezéseiket tartalmazzák, amelyeket a jelen horizontjából, feltehetően a már eleve interpretációként értelmezhető oktatási anyag alapján hoztak létre. Az előadás tehát közvetve reagál az intézményes tudás, annak értelmezése és a még élő szemtanúk kommunikatív, egyéni emlékezetében megőrzött ötvenhattal kapcsolatos tartalmak és egyúttal a nemzedéki emlékezetek közötti különbségekre is. Azzal pedig, hogy felvillantja annak lehetőségét, hogy a Köztársaság téri események maguk is az intézményes tudás kiemelt részévé válhatnak (amennyiben az 1956. október 30-i dátum táblára történő felírása a tanóra témáját jelzi),

⁴⁰ KÉRCHY Vera, „Cherchez La Kazamata”, *Revizor, a kritikai portál*, www.revizoronline.com

⁴¹ PAPP – TÉREY, i. m., 384.



az előadás egy, az értelmezések pluralitását elfogadó, közvetítő emlékezet- és egyben oktatási modell lehetőségére is felhívja a figyelmet.

Amint azt a Szóvivő/Tanárnő fentebb idézett monológja is mutatja, az ötvenhat-értelmezések heterogenitására történő reflexió, habár nem annyira hangsúlyosan, mint a 2018-as színpadi változatban, de már Papp–Térey drámájában és Gothár rendezésében is megjelenik. Ezt az értelmezési réteget erősíti az is, hogy a *Kazamaták*ban, amint korábban már utaltam rá, a benti és a kinti szereplők egyaránt reflektálnak a forradalmár-ellenforradalmár előjelek felcserélhetőségére, a „hazafiság” fogalmának viszonylagosságára, amennyiben mindkét tábor önmagát tekinti a történelmi igazság kizárólagos képviselőjének. Emellett mind a kintiek, mind a bentiek csoportjában jelen vannak olyan szereplők, akik egy vagy több megszólalás erejéig rezonőrre, a történetek értelmezőjévé, általános erkölcsi igazságok szószólóivá válnak. A *Kazamaták* és annak színpadi feldolgozásai ezek alapján tehát egy olyan történelemszemlélet jegyében mutatják be az 1956. október 30-i eseményeket, amely elfogadja és fel is mutatja az egyetlen történelmi eseménnyel kapcsolatos „igazságok egymásmellettségét”.⁴²

Máté Gábor rendezésében a rezonőr-funkció ráadásul a drámához és Gothár változatához képest még inkább szétszóródik. A Szóvivő monológjai, kommentárjai ugyanis jelentős dramaturgiai változásokon mennek keresztül: nagymértékben megrövidülnek, az eredeti műhöz képest áthelyeződnek, gyakran más szereplők mondják el őket, vagy a brechti songokhoz⁴³ hasonlóan a szereplőkből (a kintiekből, a bentiekből, a diákokból és a Tanárnőből) összeállt kórus adja elő, éneklí el annak részleteit. A dráma és a Gothár-rendezés kapcsán már említett távolságtartó perspektívát Máté előadása főként az ezen kórusbetétekben, a szereplők egyéb kommentárjaiban és a színészek szintén brechti mintát követő gesztikus játékában rejlő eltávolító funkció kiemelésével teremti meg. A színészek ugyan többnyire lélektani realista módon formálják meg szerepeiket, ám olykor kilépnek azok mögül, és kommentárokat fűznek saját

⁴² TOMPA, *i. m.*

⁴³ Az előadásról írott kritikájában Kérchy Vera is rövid említést tesz arról, hogy a *Kazamaták*ban „brechti songok szakítják meg a harci eseményeket”. – KÉRCHY, *i. m.*



karakterükhöz, valamint a színpadon zajló eseményekhez. Papp és Térey drámájában a szereplők monológjai, párbeszédei már eleve tartalmazznak ilyen jellegű kommentárokat, s ezáltal magukban rejtik az eltávolító játékmód lehetőségét, amit Máté és Gothár rendezése, amint azt az eddig leírtak is mutatják, csak még inkább kiemel.

A két tábor közti ellentéteket, összecsapásokat például gyakran az eredetileg a Szóvivő monológiát képező, ám az előadásban songként előadott kommentárok jelzik, amelyek során a szereplők a színpad jobb és bal oldalán, egymással szemben sorakoznak fel, kijelölve ezzel a két frontvonalat. De a kommentárok a halál ábrázolásánál is fontos funkciót töltenek be, a drámában és annak két színpadi változatában egyaránt. A színpadra állítás során fontos kérdésként merülhet fel, hogy az olyan kegyetlenségek, mint a szereplők agyonlövése, felakasztása, a holttestek meggyalázása hogyan kerüljenek megjelenítésre. Erre a dráma részben választ ad azzal, hogy a szerzői leírások mellett a szereplők narrációja tudósít saját vagy társaik haláláról. Gothár és Máté rendezése ehhez illeszkedve többnyire az utóbbiak elbeszélése és stilizált ábrázolása mellett dönt, ami szintén a már említett távolságtartó perspektíva megteremtését szolgálja. A két színpadi változat az eredeti drámához képest változtatásokat hajt végre az elbeszélői pozíciókat illetően: míg például a drámában a halálesetek zömét Dimitrov és K. Maros kivételével a Szóvivő narrálja, addig Gothárnál Tábori tudósít a két egykori szerető, Esztena és Mérő haláláról. Máté rendezésében az utóbbiak holttestének meggyalázását már a kórusként egymásba kapaszkodó „bentiek és kintiek” felváltva beszélik el, Surányi (Figeiczky Bence) pedig a drámától eltérően – ahol a Szóvivő tudósított a vele történekekről – saját halálának részleteiről szenvtelenül, kimérten ad hírt, kifejezetten a közönségnek címezve monológiát.

Gothár és Máté rendezése a tárgyilagos módon előadott kommentárokon túl a haláleseteket – a korábban már említettek szerint – stilizált módon viszi színre. Gothár változatában például Sótér (Mészáros Béla) és Berczi (Rajkai Zoltán) az őket ért lövést követően csupán akkor esnek össze, amikor a Szóvivő a „két golyó megül a célmező / Közepében, rezzenéstelen.”⁴⁴ passzusok kíséretében két képzeletbeli golyót tartva, lassítva közeledik

⁴⁴ PAPP – TÉREY, *i. m.*, 322.



feléjük, majd azokat a mellüknek szegezi. Máté Gábornál a halál ábrázolása többnyire ugyancsak jelzésszerű: a szereplők piros ruhaanyagokat húznak elő ruhájuk zsebéből vagy annak ujjából, és az ezekkel végzett rövid – hol látványosabb, hol egyszerűbb mozdulatokból álló – koreográfiával jelzik saját kivégzésüket. Máskor viszont a színpad előterében sorakozva fel, a kórus beszéli el a tömeg által elkövetett gyilkosságokat, illetve a holttestek ellen elkövetett kegyetlenségeket. Az ilyen és ehhez hasonló kommentárok és az imént ismertetett stilizált ábrázolásmód teszi lehetővé azt a kritikai távolságot, amelynek köszönhetően a befogadó elfogulatlan tekintettel, pártatlanul szemlélheti az elbeszélte és ábrázolt eseményeket, valamint az egymással szembenálló két tábor tetteit.

A szerepek megformálását jellemző – Máté Gábor előadása kapcsán már elemzett – eltávolító fogalmazásmód Gothár rendezésében is jelen van, amelynek funkciója itt is az, hogy megakadályozza a kintiek vagy a bentiek csoportjával való azonosulást. Így például Bertalan Ágnes végig stilizált gesztusokkal, monoton hanglejtéssel formálja meg Tábori alakját. Lengyel Ferenc Mérő és Nagy Ervin Esztena szerepében pedig amellett, hogy olykor lélektani realista módon fogalmaz, számos jelenetben átélés nélkül, kimérten beszél. A stilizáció kiemelkedő példája Gothár előadásában a tanktámadás színrevitele. E jelenetben a reflektorfénnyel megvilágított Elek Ferenc előbb pilótaként repül el a teljesen elsötétített színpad felett, majd a gép lezuhanása után már parancsnokot játszik, aki egy tank lövegén keresztül próbálja meghatározni helyzetét és megtalálni a pártház épületét. Az előadásban a tank metonimikus módon kerül ábrázolásra, a befogadó annak csak lövegét látja, amit egy nagyítólencse jelképez. A lencse ugyanakkor eredeti funkcióját is betölti, rajta keresztül ugyanis a befogadó többszörös nagyításban, az irreális méret miatt torzítva láthatja a tankvezető megdöbben, tanácstalan arcát, és a kintiek, bentiek csodálkozó arckifejezését, a groteszk felé tolva el ezáltal a jelenetet.

A fentebb említett jelszerűség, stilizáció – Máté Gábor rendezéséhez hasonlóan – az előadás térszervezésében is megjelenik. Mivel a drámát a kint és a bent ellentétének összefüggései szervezik, az egyes jelenetek külön-külön mutatják meg a Köztársaság téren és a pártházban történeteket. A harmadik felvonásban azonban a frontvonalak felcserélődnek,



összekeverednek. Gothár és Máté rendezése ehhez illeszkedve olyan tér-koncepciót hoz létre, amely egyszerre képes kint és bent elválasztására, és ugyanakkor arra, hogy reflexió tárgyává tegye a frontvonalak összecsúszását. Gothár rendezésében a pártházat egy instabil, elforgatható, hosszú, keskeny folyosóból álló fémszerkezet jelzi, amely vertikálisan nyitott, horizontálisan pedig rácsokra emlékeztető vékony fémoszlopok határolják. Az első és második felvonás legtöbb pártházi jelenetében a színpadi sötétben e szerkezet és az ott zajló statikus történések fehér, hideg fényű reflektorral kerülnek megvilágításra, ami azt a látszatot kelti, mintha a pártház a semmiben lebegne. Ez mindvégig jelzi a bentiek helyzetének kilátástalanságát, kiszolgáltatottságát, semmibe vetettségét, amennyiben felülről minden segítségkérésüket megtagadják. A tér szűkössége, annak rácsai bezártság-élményüket és a pártház épületének börtön-jellegét jelzik. Az előadás eszerint már a térszervezés szintjén is visszajára fordítja a pincebörtönök legendáját: a pártház alatt ugyanis, mint utóbb kiderül, nem található föld alatt meghúzódo kazamatarendszer, fogvatartott, megkínzott forradalmárokkal, maga a pártház épülete viszont a pincebörtönök legendája miatt a bent rekedt parlamenterek, tisztviselők, kiskatonák számára valóban börtönné, kínzókamrává, és kivégzésük, meggyalázásuk indokává/ürügyévé válik.

Gothár Péter mintha a *Kazamaták* első felvonásának ötödik jelenetében található börtönmetaforát terjesztette volna ki a bentiek helyzetének ábrázolására, a térszervezés által képileg is megjelenítve azt. E jelenet – kint és bent összefüggéseire alapozva – Tábori és Mérő viszonya kapcsán alkalmazza az említett metaforát:

MÉRŐ	Kényelmes cellájából Klári néz rám.
TÁBORI	Izgatja őt a börtönrács kovácsa.
MÉRŐ	Törd szét, akár a felkelők az utcán, A félmúlt fogházának rácsait.
TÁBORI	Dehogy töröm, ha gyönyör volt a fogház.
MÉRŐ	Gyönyör neked, de gyötirelem az őrnek. ⁴⁵

⁴⁵ PAPP – TÉREY, *i. m.*, 306.



A fenti jelenet közben a fémszerkezet hosszabbik oldala fordul a nézőtér felé, így az idézett párbeszédet Tábori és Mérő a rácsok mögött adja elő, ezzel is megerősítve az elmondottakat.

Az első két felvonásban a kinti történések erős kontrasztot képeznek a bentiekhez képest. Amíg az előbbieket a „front” megszervezésének, a pártházból érkező lövések visszaverésének és az annak bevitelére irányuló kísérleteknek a mozgalmassága jellemzi, addig az utóbbiakat a statikus-ság, a fentről kért segítségre és a kintről érkező támadásra való várakozás feszültsége. A házat jelképező fémszerkezet mozgékony-sága így sajátos ellentmondást hoz létre a benti mozdulatlansághoz képest, s egyúttal rámutat a pártház pozíciójának megingathatóságára, amennyiben folyamatos mozgása a stabilitás hiányát jelzi. A jelenetek, habár elkülönítik a kinti és a benti eseményeket, a térszervezés által végig felvillantják a frontok felcserélhetőségének, összerosódásának lehetőségét is. Olykor ugyanis az a fémszerkezeten kívüli színpadi tér is a benti jelenetek játéktérévé válik, ahol többnyire a kintiek akciói zajlanak. A bentiek ezen jelenetei alatt az első és második felvonásban a kintiek a színpad jobb oldalán található mobilkonténerben várnak mozdulatlanul. Majd a második felvonás végétől már az ostromlók is birtokba veszik a pártháziak játéktérét, az összecsapások egyszerre zajlanak majd kint és bent, s az ellentétek megcserélődnek.

Nemcsak a Gothár-előadás térszervezésének sajátja ugyanakkor a fentebb kifejtett jelszerűség, hanem Máté rendezésének is. A *Kazamaták* cselekményének helyszíne itt egy osztályterem, amely három egymástól különböző teret is képes megidézni, ütköztetni egymással: egyszerre jelöli önmagát, azaz azt a közoktatási intézményt, ahol a diákok a Tanárnő közvetítésével 1956. október 30-ról tanulnak, de itt elevenednek meg a pártházon belül és kint, a téren zajló történések is. Az előadás ezzel a térkoncepcióval egy további jelentésréteget rendel a Tanárnő, majd a kórus által előadott „Egyetlen házunk, egyetlen terünk van” sorhoz, vizuálisan is megjelenítve azt. Ráadásul reflektál önnön teatralitására is, amennyiben felhívja a figyelmet a színpad heterotopikus (Foucault) jellegére, arra a tulajdonságára, hogy több olyan teret, helyszínt képes ütköztetni egyetlen valós helyen, amelyek önmagukban inkompatibilisek, egymástól idegenek.⁴⁶

⁴⁶ Lásd még: Michel FOUCAULT, „Más terekről. Heterotópiák”, *www.exindex.hu*, 2021.10.02.



Az osztályterem az ötvenhatos események közvetítő, interpretációs közegként a színpadon mindvégig látható marad, ugyanúgy, ahogy a diákok és a Tanárnő is. A tantermi padokba ülve gépeli jegyzőkönyveit a pártház személyzete, ide telepednek le a kintiek, amikor az ostrom előtt gyülekeznek a kocsmában: ez utóbbi pultját a színpad előterében két pad merőleges egymás felé fordítása, illetve az egyik asztal külső felére írott itallap jelzi. Máskor a padok sáncokként funkcionálnak, amelyek mögül a kintiek tüzelnek a (a színen jelen nem lévő) bentiekre. A színpad mélyén található vetítővászon egyszer zöld színű, vonalazott iskolatáblaként jelenik meg, majd olyan felületként, amelyen keresztül videofelvételről a tanktámadás elevenedik meg. A vászon felhúzásával ugyanakkor a tér ráadásul tovább is bővíthető, egyszer a Köztársaság térre érkező teherautó platója, máskor a pártház bejáratához vezető lépcső alakítható ki belőle.

Az előadás az eredeti mű dramaturgiáját követve felváltva viszi színre a pártházban, illetve a téren zajló jeleneteket, a kórusként előadott kommentárok idejére azonban a kintiek és a bentiek a színpad két oldalán egymással szemben sorakoznak fel, mintegy felrajzolva az egymásnak feszülő erőtereket. Mérő, Esztina és Pócs kivégzését követően a frontvonalak azonban a már említett módon megcserélődnek, összecsúsznak, amit az előadás vizuálisan, a térhasználat szintjén is megjelenít. Míg az előző jelenetekben az osztályterem egyszer az ostromlók, máskor a pártházban rekedtek játéktérévé válik, az említett jelenetet követően a két tábor egyszerre veszi azt birtokba, elmosva a határokat kint és bent között. Így egy olyan átmeneti, köztes tér jön létre, amely illeszkedik a bemutatott történelmi szituációhoz is. Ha ugyanis a Köztársaság téri eseményeket – amint azt Kérchy Vera írja – makroszinten szemléljük, akkor pusztán egy epizódját, átmeneti pillanatát képezik az ötvenhatos eseménysorozatnak.

A térkoncepcióban megfigyelhető és a korábban már ismertetett eltéréseken túl a dráma és annak színpadi feldolgozásai a tömeg tetteit motiváló hiedelmek lelepleződését illetően is mutatnak különbözőségeket. A mű antiszimbólumának,⁴⁷ a pártház alatt húzódó kazamatarendszernek a legendája például az utolsó jelenetben foszlik szerte. A Tűzoltó és a Szóvivő

⁴⁷ Radnóti Sándor megfogalmazása, aki a *Kazamaták* címet a mű antiszimbólumának tekinti. – RADNÓTI, „A sokaság...”, i. m., 401.



erre irányuló párbeszédét a kazamatákat kutató munkások színen kívülről beszűrődő megszólalásai és „föld alatti ütemes kopácsolás”-ának⁴⁸ zajai húzzák alá. Gothár rendezésében azonban – a drámától eltérően – Nikkel részéről is megtörténik a felismerés, ami némileg át is értelmezi az alakját: míg a drámában az utolsó jelenetig hisz a kazamaták létezésében, és ugyan kiábrándul a tömeg által elkövetett tettekből, de továbbra is a fogva tartott forradalmárok felszabadításával igazolja magát, addig Gothár (és Máté) rendezésében elismeri annak hiedelem-jellegét.

Máté Gábor rendezésében szintén nem a Tűzoltótól (Rácz Tibor) hangzanak el a Köztársaság téri kazamaták létezése elleni érvek, hanem a Tanárnőtől, aki – a Gothár előadásában szereplő Szóvivőhöz hasonlóan – Nikkelt (Poroszlay Kristóf) kívánja meggyőzni erről. Máté rendezésének további fontos változtatása, hogy elhagyja a dráma epilógusát, amelyet Gothár a színpadnyílásból kiemelkedő és a kazamatákhoz vezető alagút után kutató ásó munkájával jelez. Az előadásban emellett a zárómonológ a drámától és Gothár rendezésétől eltérően nem a Tanárnőtől/Szóvivőtől hangzik el, hanem a szereplőkből összeállt kórus adja elő, dallamvilágával az iskolai ünnepségek előadásait idézve. E gesztussal pedig egyúttal rámutat arra, hogy 1956 olyan szimbolikus történelmi eseménnyé vált, amelyet a befogadó, s köztük is legfőképpen az újabb (rendszerváltás után született) generációk már csak ünnepi megemlékezések keretei között tudnak megragadni. Máté rendezése így közvetve reflektál ötvenhatnak a kollektív emlékezetben elfoglalt helyét érintő egyik fontos változására, arra a folyamatra, amelynek során a szóban forgó történelmi esemény átlépve a negyven évben meghatározott kritikus küszöböt, egyre inkább kimosódik a kommunikatív emlékezetből, és a kulturális emlékezet hatókörébe lép át.⁴⁹

Amint azt az eddig leírtak is bizonyítják, amellett, hogy a *Kazamaták* és annak színpadi feldolgozásai a forradalmak általános természetét is tematizálják,⁵⁰ rendkívül fontos kérdéseket és állításokat fogalmaznak meg a múlt értelmezési lehetőségeivel, rekonstruálhatóságával és ötvenhat

⁴⁸ PAPP – TÉREY, *i. m.*, 383.

⁴⁹ Jan ASSMANN, *i. m.*, 52.

⁵⁰ SEBŐK, *i. m.*; MARGÓCSY, *i. m.*



kollektív emlékezetben elfoglalt helyzetével kapcsolatban is. Habár a három elemzett mű közül legexplicitabb és legsokrétűbb módon Máté Gábor rendezése reflektál az ötvenhatot övező emlékezetpolitikai változásokra, a néző ötvenhathoz való lehetséges viszonyulásaira, de a történelmi beszámolók, illetve a különféle múltértelmezések természetére történő utalással, s utóbbiak egyenrangúvá tételével a dráma és Gothár rendezése is működésbe hozzák azt a dialogikus emlékezetmodellt, amely lehetővé teszi a múlttal való szembenézést. E művek ugyanis képesek arra, hogy az említett emlékezetmodellt követve „ugyanazt a traumatikus örökséget két vagy több szempontrendszer integrálása révén szemlél[jék]”, megteremtsek „a különböző nézőpontok, perspektívák váltakoztatásának lehetőségét”, és az „igazságok egymásmellettiességét” ábrázolják.⁵¹ Azáltal pedig, hogy a forradalom egy háttérbe szorított narratíváját viszik színre, lehetővé teszik, hogy a befogadó az ötvenhatos, mai napig az értelmezési harcok kereszttüzeiben álló eseménysorozatot árnyaltabban és a maga összetettségében szemlélje. A *Kazamaták* című dráma, valamint annak 2006-os és 2018-as színpadi feldolgozása ekképpen pedig egyaránt fontos lépéseket tesz a múlt feldolgozása felé.

Felhasznált irodalom

- ASSMANN, Aleida: „Az emlékezet átalakító ereje” („The Transformative Power of Memory”), *Studia Litteraria*, 2012/1–2, 9–23. https://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/134604/file_up_01%20Aleida%20Assmann.pdf?sequence=1 [2018.06.01] [MÁTÉ Éva Gyöngy]
- ASSMANN, Jan: *A kulturális emlékezet: Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, Atlantisz, Budapest, 2013. [HIDAS Zoltán]
- BOGÁCSI Erzsébet: „Tömeg és személytelenség. Papp András – Térey János: *Kazamaták*”, *Critikai Lapok*, 2006/5–6., <https://www.criticailapok.hu/archivum?id=20104> [2021.10.02.]
- DE MARINIS, Marco: „A néző dramaturgiája”, *Literatura*, http://www.literatura.hu/szinhaz/nezoi_dramaturgia.html [2021.10.02.]

⁵¹ TOMPA, i. m.



- FOUCAULT, Michel: „Más terekről. Heterotópiák”, <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253> [2021.10.02.] [ERHARDT Miklós]
- GYÖRGY Péter: *Néma hagyomány*, Magvető, Budapest, 2000.
- KÉRCHY Vera: „Cherchez La Kazamata”, *Revizor, a kritikai portál*, <https://revizoronline.com/author.php?id=169> [2018.09.01.]
- KOLTAI Tamás: „1956 darab”, *Élet és Irodalom*, 2006. május 12. <https://www.es.hu/cikk/2006-05-14/koltai-tamas/1956-darab.html> [2019.02.01.]
- PAPP András – TÉREY János: „Kazamaták”, *Holmi*, 2006/3, (drámamelléklet), 292–384.
- MARGÓCSY István: „Papp András – Térey János / Kazamaták”, 2000, <http://ketezer.hu/2006/11/papp-andras-terey-janos-kazamatak/> [2019.02.01.]
- RADNÓTI Sándor: „A magyar Bastille. Papp András – Térey János: Kazamaták”, *Színház*, 2006/7, 3–7. http://old.szinhasz.net/pdf/2006_07.pdf [2021.10.02.]
- RADNÓTI Sándor: „A sokaság drámája. Megjegyzések Papp András és Térey János színművéhez, kitekintéssel és visszatekintéssel”, *Holmi*, 2006/3, 394–406. <http://www.holmi.org/2006/03/a-sokasag-dramaja> [2021.10.02.]
- SEBŐK Borbála: „Esztétikán innen és túl. Papp András és Térey János: Kazamaták – Katona József Színház”, *Ellenfény*, 2007/1, <http://www.ellenfeny.hu/archivum/2007/1/114-esztetikan-innen-es-tul?layout=offline> [2021.10.02.]
- TESLÁR Ákos: „Megvan, és mégsem”, *Beszélő*, 2006. október. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/megvan-es-megsem> [2021.10.02.]
- TOMPA Andrea: „Heldenplatz és Hősök tere. A múltfeldolgozásról a kortárs magyar színházban.” *Színház*, 2013/2, 5–13., <http://szinhasz.net/2013/02/18/tompa-andrea-heldenplatz-es-hosok-tere/> [2021.10.02.]
- URFI Péter: „Csak gondolkodni ne kelljen: 56-os előadások a 60. évfordulón”, *Színház*, 2016/12, <http://szinhasz.net/2017/01/24/urfi-peter-csak-gondolkodni-ne-kelljen/> [2021.10.02.]

BARTA NIKOLETT

Két világ határán

Kárpáti Péter: *Tótferi*

Kárpáti Péter *Tótferi* című drámája *A kivándorló zsebkönyve* (2004)¹ című kötetben jelent meg. Kárpáti a kötet drámáiban a különféle kultúrákból vett referenciákat és mesei motívumokat építi fel. Az utalások belső rendszere csakis a darab világán belüli összefüggések feltárása révén teremti meg azt az asszociációs mezőt,² amelyben a befogadó jelentéseket társíthat a drámákban ábrázolt világ történéseihez. Kárpáti Péter a kötetben a drámaszövegekbe emelt téma és karakterek megalkotásának szempontjából szakít a valóságábrázolásnak azzal a módjával, amely elsődlegesnek tekintti a külső valósággal fenntartott referenciális viszonyt. Az elsődleges forrás nem a valóság, az ember körül lévő életvilág, hanem azok a történetek, mesék, legendák, amelyek a szóbeliség hagyományát magukon hordozva képesek Kárpáti drámáin keresztül továbbmesélődni. Ezért a jelen tanulmány sem vállalkozik másra, minthogy a dráma szoros olvasásán (*close reading*) keresztül feltárja azokat az immanens jelenségeket, melyek a darab világának történéseit egy sajátos logika mentén hozzák működésbe.

A dráma alcíme: *hogy született a világhőse, kinek keresztanyja a Szempétör volt*,³ utal a kerettörténetre, mely két nagy egységre tagolja a művet. Kárpáti Péter a dráma első egységében a Gomora nevű faluban született szegény

¹ KÁRPÁTI Péter, *A kivándorló zsebkönyve*, Jelenkor, Pécs, 2004, 84–131.

² P. MÜLLER Péter, *A magyar dráma az ezredfordulón*, L'Harmattan, Budapest, 2014, 50.

³ KÁRPÁTI, *A kivándorló...*, i. m., 86.



cigányasszony életének csodás alakulását, a második egységében pedig a világmegváltó hős, Tótféri világrajövetelének történetét meséli el. Az első egység főhőse a földi nyomorral és szegénységgel küszködő cigányasszony, akinek az életét az isteni beavatkozás gyökeresen megváltoztatja. A mű második egységének főhőse a világmegváltó, születetlen lélek, Tótféri, aki a születés előtti szürreális tér- és idődimenzióból küzdi át magát különféle akadályokon, hogy meg tudjon érkezni a földi világba. A két vándoristenről szóló legendákat és meséket Kárpáti Péter nem pusztán dramatizálja és újrameséli, hanem a toposz alaphelyzetét és a népi Krisztus-legendák sajátos világlátását használja fel, bibliai reminiscenciákkal dúsítva a dráma szövegét, hogy megalkossa *Tótféri* című misztériumjátékát.

A *Tótféri* műfaji megjelölése misztériumjáték, amely tájékozódási pontot biztosít a befogadó számára, hogy a darab szövevényes tér- és idő-síkjai között tudatosuljon benne: a dráma szereplőinek játéka mindig két ellentétes világ találkozásának vékony határmezsgyéjén egyensúlyoz. A kezdő szituációban a két istenalak az Ámi Lajos meséiben olvasható népi Krisztus-legendákból származik – ezekben Atyám teremtem és Szent Péter mindig a mennyekből száll alá –, ezért eleve egy olyan vallásos, a népi hiedelem által örözt magasabb szintű világból lépnek elő, amely az emberi és földi vonatkozásokon túl egy második világszint létezésére is utal.⁴ A *Tótféri*ben ez a magasabb világszint azonban nem a hagyományos középkori misztériumdrámák műfaji szabályai szerint viselkedik: nem ott található, ahol a keresztény világkép mennyország, amely a mindenható égi atya örök jelenlétének helye.⁵ A túlvilágról szóló középkori elképzelés az égi világot a földi világ fölé helyezi, vagyis térben a földi világ fölött található és kvalitásában a földinél magasabb szintű világ. Ez a második szintű világ általában olyan morális és erkölcsi szabályok forrásaként működik, mely által egyrészt a világ vitalitásában való megerősödése, másrészt az emberek számára a helyes cselekedethez szükséges minták átvétele mehet végbe – amennyiben a két világ egymás felé közeledése meg tud történni. De vajon hol található, és milyen az a második világszint, ami a *Tótféri*ben kevésbé az erkölcsi parancsok, mint inkább a csodatételek forrásául szolgál?

⁴ BÉCSY Tamás, *A drámodellek és a mai dráma*, Campus, Pécs, 2001, 206.

⁵ Northrop FRYE, *Az ige hatalma*, Európa, Budapest, 1997, 217.



A drámában a második világszint akkor keletkezik, amikor a két istenalak Földre érkezésével megtörténik a határsértés, vagyis egy olyan transzgresszió, amely csakis újjászületést vagy pusztulást hozhat magával.⁶

SZÖGÉN ASSZON Ijjen szegén vándor utas emberek, akik egész napot
az uccán elfázlóggyák [...].⁷

A népi Krisztus-legendák létrejöttét és elterjedését az az alapfeszültség tartotta sokáig életben, amely a falusi parasztság körében kialakult istenképpel magyarázható: a falun élő nép nem tudott mit kezdeni a távol levő zsidó Istennel,⁸ aki a mennyei magasságban, égi trónusán ítélkezik a világ és az emberek sorsa fölött, ezért az emberek között is megjelenő és csodákat művelő Jézussal azonosították. Így az Ámi Lajos által továbbmesélt vándoristen történetekben Atyám teremtőm alapvetően a népi képzelet terméke: egyrészt a büntető és jutalmazó ószövetségi, zsidó Istent ismerhetjük fel benne, másrészt pedig a jézusi csodatételeket véghez vivő, újszövetségi Jézus Krisztust, aki a Szögén asszon ujjai között tisztává varázsolja a lisztet:

ATYÁM TEREMTŐM Csak szitáld, óvatossan, szépönn.
SZÖGÉN ASSZON Hát az isten mos megáldott engemet. Esz szem
korpa nem hullott közzéje! Valóságosan olyan fehér, mint a legelső osz-
tályos liszt!⁹

Kárpáti Péter *Tőtférijében* a két vándoristen transzgressziót követ el, amikor elhagyják égi pozíciójukat: tettük a menny és a föld közötti kapcsolat törvényekben rögzített áthágásaként értelmezhető. Isten és ember világa szigorú szabályok mentén érintkezhet egymással, melyben a szabályok

⁶ KÁRPÁTI Péter, *A túlvilágon túl – A szóbeliség kultúrájának dramaturgiai szempontú megközelítése*, doktori értekezés, Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, Budapest, 2012, 5.

⁷ KÁRPÁTI, *A kivándorló...*, i. m., 89.

⁸ KÁRPÁTI, *A túlvilágon, ...*, i. m., 15.

⁹ KÁRPÁTI, *A kivándorló...*, i. m., 91.



megalkotása az égi világ feladata, azoknak követése pedig a földi viláé.¹⁰ Atyám teremtmő, aki nevében hordozza a teremtmői és atyai minőséget, a zsidó-keresztény vallási hagyományban a világ teremtmője, mindenható és mindenek fölött álló Isten, aki mint mennyei Atya, öröktől fogva teremtményein, az embereken tartja óvó szemét, akiket még földi életükben érdemeik szerint megítél: megjutalmaz vagy megbüntet. A mindenható Atya nélkül pedig nem létezhet a mennyei világ, vagyis nem létezhet ott, ahol eddig: a földtől különválva a föld fölött. Az istenek földre jövetelével a rend, illetve a világ alapvető differenciáltságának (ég és föld szétválasztottsága) megbomlása egyenlő mértékben tartalmazza a káosz eluralkodását és az új kezdet lehetőségének megvalósulását:

ATYÁM TEREMTŐM [...] ezer évet megadok az embőrnék, másik ezret nem adok az embőrnék.¹¹

A menny pedig ott lakozik, ahol Atyám teremtmő és Szempétör járnak, ott, ahol a jó ember megtaláltatik az egész világ üdvösségére:

Ez az egy azonban ne legyen elrejtve előttetek, szerettem, hogy egy nap az Úrnál olyan, mint ezer esztendő és ezer esztendő, mint egy nap.¹²

A két világszint összekapcsolódása a koldusruhába öltözött vándoristenek és a Szögén asszon találkozásával veszi kezdetét. Mivel a két istenalak egy magasabb szintű világból lép elő, a Szögén asszon pedig az egyedi név feltüntetése nélkül általánosságban véve is képviseli az emberiségből azokat az erényeket, amelyek érdemesek a két vándoristen támogatására. A kimozdulás a két világszint által elrendezett egyensúlyi helyzetből tehát potenciálisan adott, mivel elindulhat az a cselekvéssor, melyben a szereplők közötti viszonyok a két világszint szerint vannak meghatározva, s állapotváltozást idéznek elő a szereplők élethelyzetében.¹³ Hiszen a ké-

¹⁰ BÉCSY, *i. m.*, 206.

¹¹ KÁRPÁTI, *A kivándorló...*, *i. m.*, 110.

¹² KÁRPÁTI, *A kivándorló...*, *i. m.*, 129. (2Pt 3,8 Kárpáti Péter a drámaszöveg utolsó lapján, a források feltüntetésénél jelöli az idézethez tartozó bibliai helyet.)

¹³ BÉCSY, *i. m.*, 214.



regető isteneket megszáno Szögén asszon az istenek csodatételei által nem csupán lehetőséget kap életének újrakezdésére, de olyan transzfiguráción is keresztülmegy, mely felkészíti őt a káoszba süllyedő világot megmentő hős világra hozatalára.

A kezdő szituációban a Szögén asszon az utolsó egy forintját adná az éneklő koldusoknak, de nem pusztán szánalomból, hanem mert a koldusruhába öltözött istenek éneke megigézi:

SZÖGÉN ASSZON [...] amilyen szépen énekel ez a másik hófehér bácsika, kristályhangon éneküget, hát evvel a kegyetlen szép énekkel magik mos megáldottak engemet [...].¹⁴

Atyám teremtmőm hófehér bácsika képében jelenik meg a földön az emberek előtt, ami a keresztény kultúrában és ikonográfiában az Istenhez tartozó szín, földi viszonylatban a fény, a tisztaság, differenciálatlanság jelképe,¹⁵ ezért is lehet az éneke égi zene, mely megérinti a Szögén asszont, hiszen úgy érzi, Atyám teremtmőm kristályhangú énekében az Isten megáldotta őt. Atyám teremtmő és Szempétör részéről az ének az emberek felé közvetített jelzés, mellyel isteni közelségüket szeretnék hírül adni. Ez az első teszt, amellyel az istenek a túlvilág jelenlétére nyitott emberek lelki érzékenységét teszik próbára. Atyám teremtmő és Szempétör, illetve a Szögén asszon világa abban a pillanatban kapcsolódik egybe, amikor a Szögén asszon áldásként éli meg az istenek énekét. Ezután Szempétör nem akarja elfogadni a cigányasszonytól a pénzt, amin az asszony fel is háborodik, pörlekedik Szempétörrel, majd erőszakkal rájuk tukmálja az utolsó egy forintocskát. Az egy forinton való civakodás a második próbatétel, mellyel a lerongyolódott, szegény cigányasszony önzetlenségének, állhatatosságának határait próbálgatják az istenek, elsősorban Szempétör, miközben Atyám teremtmő csendben figyel a háttérben, és a megfelelő pillanatban rászól Szempétörre: „Vedd föl, Péter!”¹⁶ Az elhangzó parancs egyben annak

¹⁴ KÁRPÁTI, *A túlvilágon...*, i. m., 26.

¹⁵ PÁL József – ÚJVÁRI Edit – BORUS Judit – RUTTKAY Helga, *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*, Balassi, Szeged, 2001, 113.

¹⁶ KÁRPÁTI, *A kíváncsi...*, i. m., 89.



is a jelzése, hogy Atyám teremtmőm döntött, a Szögén asszon kiválasztott, a jó lélek megaláltott.

A darabban az egész világon az egyetlen ember, akiért a világ megmentésére érdemes, egy Gomora nevű községben született szegény cigányasszony. A település neve egyértelmű utalás a bibliai Gomorára,¹⁷ és ezáltal arra, hogy a darabban ábrázolt világ megérett a pusztulásra, elérkezett a végítélet pillanata. Az idős cigányasszonynak a rozszant kunyhóján kívül nincsen semmije: se családja, se anyagi javai, a társadalom peremére szorult véglény, aki teljesen önzetlenül cselekszik, amikor utolsó egy forintját odaadja a kéregető isteneknek. Az első jelenetben sokszor elhangzik a „kegyetlen”¹⁸ szó a Szögén asszon szájából, ami akár utalhat a kegyelem ellentétére is, a Szögén asszon léthelyzetére, mely a lehető legrosszabb földi állapotból indul, a kegyelmi erők teljes hiányából. A kegyetlen szó használata azonban elmarad a kunyhóba való belépéssel. Ugyanakkor a Szögén asszon állhatatossága és önzetlensége indítja az isteneket egyre nagyobb horderejű csodatételekre, melyek a Szögén asszon „kegyetlen” sorhelyzetét a kegyelem állapotába juttatják.

Ezután a Szögén asszon a bácsikák unszolására befogadja őket egy éjszakára rozszant, düledező kunyhójába. Az idő linearitása a kunyhóba lépéssel és a csodatételek elindulásával megszakad. Másfajta időszik kezd működni, amelyben a csodatételek mint rituális, misztikus cselekedetek a történelmi idő tapasztalatán kívül esnek. Ennek értelmében a Szögén asszon kunyhója akár a föld középpontja is lehetne, olyan *imago mundi*, amelyben a termékenységkultuszhoz tartozó rituális és misztikus cselekedetek végbemehetnek.¹⁹ Középpont viszont csak az lehet, ami biztosítani tudja az égi és a földi világ érintkezését, ahol a születés-újjászületés (beavatás) kozmogóniai eseménye megtörténik. Ennek megfelelően a kunyhó profán tere kozmikus térré alakul, és így a rituális, misztikus cselekedetek a Szögén asszon beavatási rítusán túl a világ struktúráinak megújítását is célozzák. A kunyhóban azonban a transzcendens egyre nagyobb mértékű

¹⁷ *Szentírás*, Szent Jeromos Katolikus Bibliatársulat, Budapest, 2004, 26.

¹⁸ KÁRPÁTI, *A kivándorló...*, i. m., (87: hatszor, 88: kétszer, 89: egyszer fordul elő a kegyetlen szó.)

¹⁹ MİRCEA ELIADE, *Vallási hiedelmek és eszmék története I.*, Osiris, Budapest, 1998, 48.



jelenléte mellett – és azzal párhuzamosan – a káosz jelei is mutatkoznak, vagyis nem egyenesen az újjászületés felé, hanem egyúttal a világ pusztulása felé is haladnak az események. A Szögén asszon pedig hiába kap meg egy teljes életet, vagyis születik újjá, nem mondható beavatásnak az, ami vele történik, hiszen nem jut el identitásának egy érettebb szintjére. A drámában az idő kozmikus kitágulása már akkor kezdetét veszi, amikor a Szögén asszon a túlvilági ének hatására egy pillanatra átéli az isteni világ földi manifesztációjának misztériumát. A kunyhó tehát nem középpont lesz, hanem egy olyan zéró pont, amelyben a két ellentétes minőségű világ (Atyám teremtmő és Szempétör meg a Szögén asszon világa), menny és föld teljesen egymásba csúszik, és így a világ egyenlő eséllyel indulhat az újjászületés és megváltás, illetve a káosz és a világvége irányába.

A drámában ezeket a kozmikus, az egész világra kiható eseményeket folyamatosan földközelségben tartja a jelen profanitása, az a társadalmi realitás, melyben a két vándoristen idegensége sem isteni mivoltukban fejeződik ki, hanem az Amerikába kivándorolt, majd hazatért amerikai magyarok hunglish beszédében. Az angol halandzsza éppen úgy hangzik, mint ahogyan a nyelvet nem beszélő magyar fogja fel és hallja az angol nyelvet. Az isteni lények a túlvilág misztikus nyelveként használják az angolt, mint a teremtmő igét, amely tárgyakat elevenít meg és csodás eseményeket idéz elő. A mennyei csodatévő lények külföldi ismerősöknek álcázzák magukat és az angol halandzsával helyettesítik a logoszt, amely a teremtmő erő eleme.²⁰ Sokszor visszatérő fordulat, hogy az angol halandzsza közben, vagy után történik a csoda, például Szempétör a falra rajzolja a zenekart, vagy Atyám teremtmő táncol a Szögén asszonnyal, és megtörténik a szeplőtelen fogantatás. Szempétör az amerikai forintek hunglish nyelvén énekel:

SZEMPÉTÖR Magyar vagyok, amerikai forint,
Söröm, vizkim hordószámra lenn hever,
Nem parancs nekem a bós, de nem ám!
Ha kicsászol, akad maj dzsáb más tanyán! [...] ²¹

²⁰ Northrop FRYE, *Kettős tükör: A biblia és az irodalom*, Európa, Budapest, 1996, 54.

²¹ KÁRPÁTI, *A kivándorló...*, i. m., 103.



Atyám teremtőm és Szempétör emberi vonásait tovább fokozza az az ironikus szemléletmód, amellyel isteni természetükhöz, magához az egész teremtéshez viszonyulnak. A kunyhóban – mielőtt még a csodatételek elkezdődnének – Atyám teremtőm és Szempétör elkezdenek civakodni azon, hogy ki a felelős a tetű létezéséért:

ATYÁM TEREMTŐM Láta Pétör, midőn az Úr a fecskét készíti, szt eliriglyette,
aszmonda: „én is tudok olyat!”
„Há teremcsé, Pétör.”
Na, így löttek a tetűk [...].²²

A kicsinyes élcélődés két jól összeszokott barát képét mutatja, egy olyan kapcsolatét, amelyben Atyám teremtőm mint elnéző, jóságos atya viseltetik Szempétör iránt, aki gyermeteg módon be akarja bizonyítani, hogy ő is képes a teremtésre, de próbálkozása csak egy haszontalan, parazita élőlény, a tetű megteremtésére elég. Szempétör esetlensége és kotnyelessége ellenpontozza a csodatevés és a teremtés aktusának transzcendens emelkedettségét, és felerősíti a csodák népmesei színezetét, ami a falusi és a hunglish nyelv használatával még hangsúlyosabbá válik. A Szögén asszon mindent megkap, amiből eddig hiányt szenvedett – az elveszett férjét, fiatalságát, gyermeket, gazdagságot –, ezért a csodák jelentős része az asszony vágyálmainak beteljesítése is egyben. A csodák így természetes módon válnak lehetségessé, éppen azért, hogy a cselekmény és a figurák megmaradnak a mesei világ vékony burkán belül, amelyben az igazán drámai pillanatok nem a szereplők közötti viszonyokban, hanem a darab mesei atmoszférájában kibomló szituációk többféle értelmezési lehetőségében, a befogadói aktus jelenben történő folyamatában jönnek létre.

A csodatételek másik rétege transzcendens vetületű: a fizikai síkról indul, és a szeplőtelen fogantatásban éri el tetőpontját. Kezdetben mindig kell valamennyi az anyagi világból, hogy Atyám teremtőm csodát tudjon művelni: ilyen például a cigányasszony ujjai között átfolyó liszt megtisztulása, megsokszorozódása; a hóból gyúrt gombócból tojások lesznek; a csipetke

²² KÁRPÁTI, *A kívándorló...*, i. m., 90.



tészta megdagad a fazékban; egy maroknyi hóból takaró lesz, a nedves gally meggyullad; a sóból és a szalmából temérdek sok lesz. A csodatételek kezdetben mértékletes módon, kisebb gesztusok révén nyilvánulnak meg, majd egyre irreálisabb fordulatot vesznek, és a semmiből teremnek elő dolgok: malacok kerülnek az udvarra; az ötven éve elveszett férj, Bogdány, megkerül; a kunyhóból kastély lesz; falra rajzolt zenekar zenél; tele lesz a veder pálinkával; a cigányasszony megfiatalodik és teherbe esik; a halott nagypa előkerül; Bogdány disznóvá változik. Ugyanakkor a csodatételek evangéliumi allúziókat is tartalmaznak, melyek által a befogadó a jézusi csodatételekre is asszociálhat.

A Szögén asszon tudomásul veszi és elfogadja az áldást, de amiből a legkevesebbje van, abból is szívesen ad, nem válik önzővé, nem követel többet, gondolkodásmódjában mindvégig szegény marad. Az első próbatétel az adakozás próbája Szempétör által, amit Atyám teremtmő elfogad. A második a hit próbája, amikor a Szögén asszon a lisztet átszítja az ujjai között, és az megtisztul; a tészta megsokszorozódása a csodálatos kenyérszaporítással hozható párhuzamba.²³ Vagy amikor az asszony lefeküdne, és az istenek megkérlik, hogy menjen ki fáért:

ATYÁM TEREMTŐM Nem-e hoznál-e ek kevés gallyat innent közel
az erdőbe?

SZÖGÉN ASSZON El vagyok fáradva mosmár [...].²⁴

A virrasztás próbája következik, a testi fáradtság, a lustaság legyőzése – az evangéliumban a tanítványok virrasztanak az Olajfák hegyén, de elalszanak.²⁵ A próba sikeres teljesítésének jutalma a földi gazdagság, a hat disznó.

SZÖGÉN ASSZON Kimennék, hogy kerítsek ek kis fát, de én nem
bírom el se képzelni, hunnet jött ide, ojjan nagy disznók vagynak az
udvaron!²⁶

²³ Szentírás, i. m., 1204.

²⁴ KÁRPÁTI, *A kivándorló...*, i. m., 95.

²⁵ Szentírás, i. m., 1193.

²⁶ KÁRPÁTI, *A kivándorló...*, i. m., 95.



Majd a disznókat félbevágják, így lesz belőlük tizenkét disznó, mely utalhat az év tizenkét hónapjára, időbeli teljességet jelöl, földi bőséget és szerencsét.²⁷ A víz pálinkává változtatása a kánai menyegzőt idézi,²⁸ amely a fiatalságot, termékenységet és az újjászületést jelképezi, az öreg asszony megmossa a fejét a pálinkában: „Az asszony megnézi magát a vödörben – gyönyörű lány lett.”²⁹

A csodatételek az idő kozmikus teljességét nemcsak misztikus természetükből fakadóan, hanem az idő kettős síkon való mozgásának köszönhetően is kifejezik. A világ újjászületése csakis a káoszból rendeződhet újjá. Azért is feszültségteli pillanat ez, mert egy új szituáció kialakulása, valami újnak a megszületése egy olyan zéró pontra jutásból kell, hogy kilendüljön, melynek tépje a világ jóra vagy rosszra fordulása.³⁰ A biztosíték jelen esetben nem más, mint a megváltó hős születése, aki a Szögény asszonban fogant meg. A hős születése sem történhet meg bármikor, csakis az Atyám teremtmény által meghatározott pillanatban, vagyis amikor dél felől az éjféli harang megszólalásakor elrepül egy fecske:

ATYÁM TEREMTŐM Majd akkor lesz meg, ha maj dél felől maj repül a fecske! Lesz belőle egy világhőse, a legerősebb, a világ legeslegnagyobb vitéze a világnak.³¹

A hős születésekor a világnak olyan állapotba kell jutnia, amelyben a gonosz jelenléte (Benga megjelenése számaron, aki Atyám teremtménynek adja ki magát) által a világ káoszba fordulása akkumulálódik:

ATYÁM TEREMTŐM Mikor a világ meg akar égni, az Ancikrisztus mindönféle családsággal csali a népet, azt mondja: „Én vagyok a Krisztus!” Dohánt osztogat mög mindent, hogy neki higgyenek.³²

²⁷ PÁL – ÚJVÁRI – BORUS – RUTTKAY, *i. m.*, 85.

²⁸ *Szentírás, i. m.*, 1200.

²⁹ KÁRPÁTI, *A kívándorló...*, *i. m.*, 102.

³⁰ BÉCSY, *i. m.*, 211.

³¹ KÁRPÁTI, *A kívándorló...*, *i. m.*, 107.

³² KÁRPÁTI, *A kívándorló...*, *i. m.*, 111.



A jó jelenléte azonban még egyenlő arányban biztosított Atyám teremtmő és Szempétör révén.

Bogdány, az elveszett férj megjelenésével veszi kezdetét az a fajta káosz, kilátástalanság és zűrzavar, amely a Szögén asszon régi életét jellemezte:

SZÖGÉN ASSZON Lássák, adtam én szállást magiknak nagyon jó szüvvel, dehát nem tudtam, hogy van nekem egy uram, aki minden keresetig megissza, a másikba meg mit tudtam én, mikor gyön haza, de tudtam én, hogy részegen fog hazagyönni, ésmeg hozza a cigányokat – hallják, még mindig kajabál, pedig ef fél veder pájinkát megivott, danol, táncol, mindent elkövet.³³

Ezzel egyidejűleg a káoszba való visszahullás jelei mutatkoznak: a halott nagyapa hirtelen előkerül és elkezd díszmálni a téstát, Bogdányt disznóvá változtatják az istenek, ami annak a jelképe, hogy őt valójában csakis a földi jólét és az evilági javak érdeklik. Ő tehát mindvégig a Földhöz, a fizikai síkhoz kötődő figura marad, a drámában végig a földi realitás utolsó maradványát képviseli.

A kaotikus elemek egyre sűrűbb jelenlétével párhuzamosan az Ancikrisztus is megjelenik a Földön, ahol Atyám teremtmő és Szempétör a vajúdó Szögén asszonnak segédkeznek. Benga és Pistyom Atyám teremtmőnek és Szempétörnek öltözve dohányt árulnak az embereknek. A pipa és a dohány állandó, visszatérő motívummá válik, mely a romlásba süllyedő világ jelzéseként értelmezhető. Először Bogdány követeli magának a pipát, amelyet az istenek egyre sürgetőbb követelései ellenére sem adnak oda neki. Azután a vajúdó cigányasszony hasából kiabál a gyermek, szintén a pipát követelve. Atyám teremtmő pedig a pipálást a világ elveszejtésével hozza párhuzamba:

ATYÁM TEREMTŐM Mikor az embörök nem tunnak már szégyönt, a gyerökök az apjuknak, anyjuknak nem engödelmesködnek, miko mondják nekik, hogy ne pipájjanak. Miko mindönki pipál, akkó vesz el a világ.³⁴

³³ KÁRPÁTI, *A kivándorló...*, i. m., 105.

³⁴ KÁRPÁTI, *A kivándorló...* i. m., 108.



Majd Szempétör intő példaként a bibliai Noé történetével von párhuzamot, melyben a világ vízzel való elpusztítása után Noé pipát kap az Istentől, hogy a világ majd tűzzel vesszen el:

SZEMPÉTÖR Apipát mög azé adta, hogy maj tűzzel vesz el a világ.
Nové kigyött a bárkából,[...] [a]ztán begyújtotta azt a büdöss pipát,
leszítta, kifűtta, akko föszállt az első pipafüstje.³⁵

Azzal, hogy Noé elszívta az első pipát, és a füstje fölszállt a magasba, a világ romlásba süllyedése és a bekövetkező világvége már az új világ létrejöttének kezdetén megjelenik, a fölszálló füst jelzésértékű, mely a világ újbóli elveszejtésének üzeneteként értelmeződik. A világ ciklikus rendje előre determinált, a világ megújítását, újjászületését szükségszerűen követi a világ káoszba hullása, a világ végének eljövetele. A pipa motivikus jelentését erősíti, hogy a darabban csak azok a szereplők pipáznak, akik nem a világ megjobbításáért tesznek, hanem a züllés irányába fordítják saját életük eseményeit, és ezzel együtt a világ harmonikus egyensúlyának kibillentését fenyegetik. Így például Bogdány, aki csak követeli, de nem kapja meg a pipát, az Ancikrisztus és társa, Benga, akik a Szögén asszon világában dohányt árulnak, és a Tótferi születés előtti túlvilágában már pipáznak is:

DOKTER: Ülnek a csillébe! Az egyik pipázik, a másik a bagót rágia!³⁶

A két vándoristen Földre jövetele tehát egy nagyon is meghatározott, determinált időpontban történik: eljött a világ elveszejtésének vagy megmentésének ideje. A drámában az idő ciklikus rendjében ez ezer évente következik be,³⁷ Atyám teremtmő szemszögéből tehát minden nap küzdelem a világ egyensúlyban tartásáért, melyben a világ elveszejtése vagy megmentése egyenlő mértékben forog kockán. A világ örködése feletti felelősség az atyai minőséget hangsúlyozza, amely a drámában végig domináns

³⁵ KÁRPÁTI, *A kivándorló...*, i. m., 110.

³⁶ KÁRPÁTI, *A kivándorló...*, i. m., 119.

³⁷ KÁRPÁTI, *A kivándorló...*, i. m., 110.



marad Atyám teremtmőm viselkedésében. Ritkán avatkozik az események menetébe, sok mindent Szempétörrel végeztet el, aki gyakran perlekedik is Atyám teremtmőmmel, és mikor már nem bírja nézni a Szögén asszon szenvedését, azt kívánja, bárcsak egyszer ő is Isten lehetne:

SZEMPÉTÖR Héjj, Uramisten! Ha én eccör isten lehetnék!
ATYÁM TEREMTŐM Lekucorgok ittend. Most te virrasztol, Pétöröm, te őrizöd a világot. Há gubbáj, bósz!³⁸

Atyám teremtmőm egy pillanatra lehunyja a szemét és átadja isteni hatalmát Szempétörnek, aki ügyetlen módon egy pillantásával begyűjtja a pipát, amely a darab motivikus rendszerén belül a világvéget jelenti, majd véletlenül elnémítja a Szögén asszonyt, hogy fájdalmait enyhítse. Atyám teremtmőm egy pillanatra lemond a világ rendje fölötti igazgatásról, így a kritikus pillanat előtt Isten és ember egy szintre kerül, a világ egy pillanatra Isten nélkül marad. Mindeközben megszűnik a külvilág zaja, és beáll az Isten csöndje:

ATYÁM TEREMTŐM Nem hallod? Órjás csönd. Az isten csöndje [...].³⁹

A csönd és a sötét a külső ingereket megszünteti, a világ összeszűkül: „Az elsőt üti az éjféli harang. Sötét. / Óriás csönd. Az isten csöndje.”⁴⁰ Dimenzióváltás készül elő: csönd, éjfél, kozmikus éjfél, kozmikus születés előtti pillanat. A katarktikus feszültség Tótféri személyében koncentráldik, új lényé sűrűsödik össze a születés előtti világban.

A dráma második nagyobb egysége a még meg nem született hős kalandjait mutatja be, melyek Kárpáti Péternél a népmesékkal ellentétben még a hős születése előtt megkezdődnek a másvilágon. A hős, Tótféri vándorútja kezdetben a népmesék alapstruktúrájának redukált elemeiből építkezik. A kezdő szituációban van egy probléma, amelynek a megoldására a hős

³⁸ KÁRPÁTI, *A kivándorló...*, i. m., 111.

³⁹ KÁRPÁTI, *A kivándorló...*, i. m., 112.

⁴⁰ KÁRPÁTI, *A kivándorló...*, i. m., 113.



vállalkozik, és amennyiben sikerül feladatát teljesítenie, a kezdeti kaotikus állapot visszarendeződik eredeti, harmonikus státuszába.⁴¹ Kárpáti darabjában azonban nem ilyen egyszerű a helyzet, hiszen a hős még meg sem született, és már az is nagy feladatnak bizonyul a számára, hogy egyáltalán megérkezzen abba a világba, amelynek megmentésére vállalkozott. A darabban a probléma jelenléte és a hős által vállalt elhárítása, az akadályok legyőzése valóban csak alapstruktúráiban hasonlít a tündérmesék szerkezetére. A kalandok, amelyek Tótféri keresztülmegy, bizzar fordulatokat vesznek, s víziószerű képekben tárják elénk, ahogyan a népi képzelet a túlvilágról fantáziált.⁴² A darabban az eprészni indult szekér, a meg nem született Julikával való találkozás, a hirtelen égbe emelkedés a Dokterral, a világ ajtaján való kikukucsálás, az ég óceánjában való lubickolás, a Föld méhébe való zuhanás, mind konkrét és szimbolikus utalások a születés-születés valóságos eseményére.⁴³ A dráma második egységében a terhesség állapota és a születés folyamata lesz az, amelyben a túlvilág misztériuma már nem az égi és földi világ kapcsolatában – Atyám teremtöm és Szempétör meg a Szögén asszon találkozásával – nyilvánul meg, hanem a születés, a földre érkezés eseményének stációiban, amelyek a születés előtti szellemvilágban játszódnak le.

Tótféri a születés előtti szellemvilágból asszisztál a saját születéséhez, a Doktert hívja segítségül, aki a szellemvilágból kalauzolja őt a Földi világ felé:

TÓTFERI Hé! Nyissák ki! Hé! Látom! Kilátszik a köpönye széli! [...] Ez az éccokai rendelő?⁴⁴

Tótféri kirángatja a Doktert az éjszakai rendelőből, hogy segítsen az édesanyjának a szülésben, az ő megszületésében, miközben olyan szürreális, valóság fölötti kalandokban kell részt vennie, melyek a világmegmentő küldetéséhez vezető út különböző stációit jelölik. A drámában ezeket

⁴¹ VOIGT Vilmos (szerk.), *A magyar folklór*, Osiris, Budapest, 1998, 221–281.

⁴² KÁRPÁTI, *A túlvilágon...*, i. m., 12.

⁴³ KÁRPÁTI, *A túlvilágon...*, i. m., 11.

⁴⁴ KÁRPÁTI, *A kívándorló...*, i. m., 115.



az állomásokat az éjféli harang kongása választja el egymástól. Ebben a szürreális dimenzióban a születés előtti lélek szemszöge érvényesül, azé a léleké, aki képlékenynek és kaotikusnak látja a fizikai világot: a valóság elemei itt nem transzformálódnak valami mássá, hanem csak egyszerűen kifordulnak önmagukból.⁴⁵

TÓTFERI Doktor úr, én megfojtom magát! Maga elengedte eprészni az éccokai szekeret, akkormikor az édesanyám szül!⁴⁶

A szekér szállíthatja az epret, de az eper után nem mászhat a szekér, Julikával is úgy találkozik Tótféri, mintha csak ennek a Földnek a kifordított felén lennének:

TÓTFERI Há mingyá megvagyok! Hámmár eltűnt a méhhszáj teljesen!⁴⁷

Tótféri benne él a születés előtti időtlenségben, és a jövőendő életét is érzékeli:

TÓTFERI Én leszek Tótféri! Én leszek a legerősebb, a világ legesleg-nagyobb vitéze a világnak, a Tótféri.⁴⁸

Tótféri katona lesz, de még nem született meg. Katona léte éppoly valóságosan jelenik meg, mint a születés előtti bizonytalan léte a kaotikus anyaméhben. A szekéren az ég felé való gyors szárnyalás az idő tágulására is utal, melynek következtében a földhöz kötő elemek egyre távolabb kerülnek.

DOKTER Mondja hová emelkedünk? Már öccázezer kilaméter, sz csak megyünk, megyünk!⁴⁹

⁴⁵ KÁRPÁTI, *A túlvilágon...*, i. m., 3.

⁴⁶ KÁRPÁTI, *A kivándorló...*, i. m., 114.

⁴⁷ KÁRPÁTI, *A kivándorló...*, i. m., 115.

⁴⁸ KÁRPÁTI, *A kivándorló...*, i. m., 113.

⁴⁹ KÁRPÁTI, *A kivándorló...*, i. m., 116.



Ezután eléri a világ ajtaját, amin Tótferi kikukucskál, de ami az ajtón túl van, csak szelet hoz.

DOKTER Vigyázzon maga marha! Mingyá kiviszi a világot a huzat!⁵⁰

A világ ajtaján való kikukucskálás következtében a térbeliségre jellemző viszonyok kezdenek el érvényesülni, az alakok és tárgyak egyre reálisabb formát öltenek, innentől fogva a világot alkotó másik három alapelem is megjelenik: a szél, a víz és a tűz. A szél a világ ajtaján bejövő huzat, a víz elemét Tótferi és a Dokter az ég óceánjában való lubickoláskor tapasztalja meg, ezután a Föld méhébe zuhannak, ahol Tótferi a Dokter testéből táplálkozik, és ahol Tótferi fecskéjét is meglátják, aki a fekete gyapáron térden állva issza a vizet, amely a Föld lapos voltára utal.⁵¹ A tűz eleme a bányában jelenik meg, ahol az Ancikrisztus és társa, Pistyom meg akarják gyújtani a ténpört. Egyre reálisabb kontextusba kerül minden, egyre kevésbé képlékeny a környezet: közeledünk a lélek Földre érkezéséhez. A darab első egysége a földi, térbeli dimenzióból emelkedik az idő totalitásának dimenziója felé, mely az Isten csendjében akkumulálódik. A darab második egysége a születés előtti idő dimenziójából fokozatosan hozza vissza a befogadót a tér-idő realitásába. A lélek a születés előtti időtlenségből halad saját megtestesülésének időfolyamatán keresztül, hogy konkrét földi térbe, a saját testébe érkezzen meg.

Tótferi a Föld méhében találkozik Bengával és Pistyommal, akik egy dohánybányában dolgoznak. Tótferit és a Doktert munkára akarják fogni:

BÉNGA Hé! Magik kettend! Tójják ezt a bányát főffele.⁵²

Majd ráveszik őket a kártyázásra. A munka, amely a földi lét nyűgéhez tartozik, a kártyázás, amely fölösleges időpazarlás, azt a célt szolgálja, hogy Tótferit eltántorítsa küldetésének véghezvitelétől. Tótferi még születése előtt átéli az ellenörök kísértéseit, akik késleltetni próbálják

⁵⁰ KÁRPÁTI, *A kívándorló...*, i. m., 117.

⁵¹ ORTUTAY Gyula (szerk.), *Ámi Lajos meséi*, I. köt., Akadémiai, Budapest, 1968, 47.

⁵² KÁRPÁTI, *A kívándorló...*, i. m., 119.



a megszületését és így sorsának beteljesítését. A bögöly kiszúrja a jéghegyet, a gonosz a saját bukását készíti elő. Tűz és víz harcában legyőzik a gonoszt, de a fecske megszökik.

TÓTFERI Kiröptü! Mondtam én, hogy nyissa ki a száját? Most kezdetjük előrről, maga marha.⁵³

Ezzel előrevetül, hogy Tótféri szellemi síkon legyőzi a világrontót és világkísértőt, vagyis megvalósította életfeladatát. A gonosz legyőzésével azonban a saját megszületését áldozza fel, ezért helyette végül Julika születhet meg. A gonosz részben saját mesterkedésébe bukik bele, saját teremtményei és eszközei okozzák a vesztét. Tótféri beteljesíti küldetését: a világ megmenekül a tűzvész általi pusztulástól.

A Szögén asszon személyében a jó lélek megtaláltatott, aki a vándoristenek számára bizonyított: a legmélyebb nyomor közepette sem törik meg, emberségében nem korrumpálódik a környező világ aljasságához. Az egy forinton való civakodás jelene az istenek részéről helyzetfelmérés, egyben a csodák téjtjének fokozása, kiélesedése is. A vegetáló létezéshez szokott idős cigányasszony a csodatételek segítségével vajon képessé válik-e arra, hogy a nyomorból kiemelkedve a maga hasznára, illetve a világ jobbítására fordítsa azokat az erényeit, amelyek a nyomor mélységeiben megpróbáltattak? Az Atyám teremtmő és Szempétör felől áramló kegyelmi erők az idős cigányasszony megfiatalításában és megfogadásában érnek a tetőpontra. Megkapja az új élet kezdetének lehetőségét és mindazt, amiben eddig súlyos hiányt szenvedett: bőséges ételmet, a rozszant viskó helyett egy gyönyörű palotát, az elveszett férjét is visszakapja, megfiatalodik, és még a gyermekáldásban is részesül. Feszültségteli pillanat ez, amikor el kell, hogy dőljön: vajon a Gomora nevű kis faluban született, egész életét nyomorban élő cigányasszony tud-e, akar-e, mer-e egy jobb élet lehetőségének irányába elindulni? A csodatételek gyorsuló ütemű megtörtetését egykedvű naivitással és alázattal fogadó cigányasszony mintha csak sodródna az újabbnál újabb csodák által kínált helyzetekbe. Az egyre gyorsuló folyamatban a Szögén asszon mintha képtelen lenne egy

⁵³ KÁRPÁTI, *A kivándorló...*, i. m., 122.



olyan jelenbe megérkezni, amelyben józan ésszel, reális módon számot vehetne eddigi életével, önreflexiót gyakorolhatna. Az egész életében kiszolgáltatott, sanyarú sorsát beletörődően elfogadó Szögén asszon nem ismeri fel, hogy eddigi életének folyása most új irányt vehetne, inkább a régihez térne vissza azzal a meggondolatlan és naiv kívánságával, amellyel az ötven éve elveszett lusta és részeges férjét újra vissza szeretné kapni. Az istenek természetesen a Szögén asszonnak ezt a kívánságát is teljesítik, és elővarázsolják Bogdányt abból a kútból, amelybe ötven esztendeje esett. Ezért a kunyhóban történő csodatételek az isteni teremtmény erő népmesei paródiájává válnak, hiszen az egyre nagyobb horderejű csodák különösebb hatás nélkül esnek meg a Szögén asszonnal, aki igazából fel sem fogja, mi történik vele.

Tótféri az Ancikrisztus legyőzésével megmenti a világot a pusztulástól, de afelől, hogy a világ mennyire volt képes a megújulásra, megerősödéssé, a darab vége nem szolgál megnyugtató tanulsággal. Miután Tótféri elpusztította Bengát, a vándoristenek is továbbállnak, és minden kezd visszatérni a régi mederbe: a Szögén asszon házában a padlásról újból csöpög a víz, és a disznóhús is majdnem elfogyott. De valami fontos mégis megmaradt az istenek ajándékai közül: gyermek született, az új élet kezdete, amely lehetőség mind Bogdány, mind a Szögén asszon számára a változásra, a változtatás képességére.

Összegzés

Kárpáti Péter *Tótféri* című drámájában hangsúlyosan jelenik meg a transzcendens világ, a meg nem születettek szellemi szférája, amely egyszerre ellenpontozza, és ki is egészíti a profán világ hétköznapiságát. Az isteni világhoz való, hol közeli, emberien esetlen, hol távolságtartó, ironikus hozzáállás pedig a népmesei elemeket emeli ki. A dráma cselekménye és szereplői ebből a fantáziadús, csodás elemekkel tarkított mesevilágból származnak, miközben a jelen profanitása folyamatosan földköziben tartja a dráma történéseit. Atyám teremtmény és Szempétör egyrésztől isteni lények, másrésztől az emigrációból hazatérő magyarok hunglish nyelvével beszélnek: idegenek a földi világban és idegenek saját hazájukban is. Isteni természetük emberi vonásokkal felruházott, ezáltal minden tettük emberi



léptékűvé válik, mert nem az égi világ absztrakt morális felsőbbbségével fordulnak az emberek világához, hanem saját esetlenségüket, tökéletlenségüket felvállalva a legtermészetesebb módon művelnek csodás dolgokat. A Szögén asszon egy nap alatt végigéli az egész életét: megfiatalodik, visszakapja a férjét, gyermeket szül – a világhőse, Tótféri helyett Julikát – vagyis minden vágyálma beteljesül, mint a mesében. A dráma történései a csodás elemek gyakori ismétlődése következtében mégsem fordulnak át egy irracionális, szürreális mesei világba. A csodás tettek ugyanis egyrészt a jézusi csodatételekre történő asszociációkat tartalmazzák, másrésztől népmesei motívumokkal telítettek, amelyek nem nélkülözik az ironikus, parodisztikus hangvételt sem. Ezért a drámában a cselekmény fordulatai, a szituációk többszörösen nyitottá válnak a befogadó számára, mivel a profán és transzcendens ilyen mértékű egyvelegében a történetek csakis egymás tükrében értelmezhetők.

Felhasznált irodalom

- BÉCSY Tamás: *A drámamodellek és a mai dráma*, Campus, Pécs, 2001.
- ELIADE, Mircea: *Vallási hiedelmek és eszmék története I.*, Osiris, Budapest, 1998.
[SALY Noémi]
- FRYE, Northrop: *Az ige hatalma*, Európa, Budapest, 1997. [PÁSZTOR Péter]
- FRYE, Northrop: *Kettős tükör. A biblia és az irodalom*, Európa, Budapest, 1996.
[PÁSZTOR Péter]
- KÁRPÁTI Péter: *A kívándorló zsebkönyve*, Jelenkor, Pécs, 2004.
- KÁRPÁTI Péter: *A túlvilágon túl – A szóbeliség kultúrájának dramaturgiai szempontú megközelítése*, doktori értekezés, Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, Budapest, 2012.
- ORTUTAY Gyula (szerk.): *Ámi Lajos meséi*, I. köt., Akadémiai, Budapest, 1968.
- ORTUTAY Gyula (szerk.): *Ámi Lajos meséi*, II. köt., Akadémiai, Budapest, 1968.
- P. MÜLLER Péter: *A magyar dráma az ezredfordulón*, L'Harmattan, Budapest, 2014.
- PÁL József – ÚJVÁRI Edit – BORUS Judit – RUTTKAY Helga: *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*, Balassi, Szeged, 2001.
- VOIGT Vilmos (szerk.): *A magyar folklór*, Osiris, Budapest, 1998.
- Szentírás*, Szent Jeromos Katolikus Bibliatársulat, Budapest, 2004.

CSEH DÁVID SÁNDOR

A végső menedék keresése

A művészet szerepe a *shuramono* 修羅物 nó-drámákban
az *Atsumori* 敦盛 és a *Tsunemasa* 経正 alapján

*A második hónap hatodik napjának éjszakáján
apám, Cunemori egybehívott minket,
dalokat énekeltünk és táncoltunk.¹*

A középkori japán fővárostól, a mai Kiotótól délnyugatra, a Suma-öböl² partjától nem messzire az ország történelmét alapvetően meghatározó ichinotani ütközet 一ノ谷の戦い (1184) előestéjén népes csapat gyűlik össze egy erődítményben énekelni és zenélni. Felcsendül egy tehetséges művész által megszólaltatott bambuszfurulya is, amelynek hangja egészen az ellenséges táborig elhallatszik. A mulatozók a Taira-klán (másik olvasatban Heike 平家) tagjai, akik szorongatott helyzetben vannak, több győzelem és számos súlyos vereség után pedig már történetük vége felé közelednek. A zene, az ének és tánc nemcsak a felszabadulás jele, hanem a jelenlevők kifinomultságának a bizonyítéka is. Ezek ugyanis nem egyszerű

¹ Kemenczky Judit fordítása. Lásd ZEAMI Motokijo, „Acumori”. DURÓ Győző (szerk.), *Nó-drámák*, Orpheusz Könyvkiadó, Budapest, 1994, 55.

² Jelen tanulmányban a japán kifejezések esetében a Hepburn-átírást követem. Kivételt képeznek a magyar nyelvű forrásokból szó szerint idézett, valamint a magyar szaknyelvben mára elfogadott és használt kifejezések (pl. nó-játék, ai-kjógen.)



közkatonák, hanem európai és kínai társaikhoz mérhető nemes harcosok, művelt emberek, egykori hatalmasságok, akik tisztában vannak a rájuk leselkedő veszéllyel. Történetükből született a *Heike monogatari* 平家物語 című nagyszabású elbeszélés, illetve a vak szerzetesek, a *biwa hōshik* 琵琶法師 által *biwa* 琵琶 lanton előadott énekes műfaj, a *heikyoku* 平曲 is. A mulatozó harcosok és az ellenfeikkel, a Minamoto-nemzetséggel (avagy Genjikkal 源氏) vívott Genpei-háború 源平合戦 (1180–1185) kétszáz évvel később a hagyományos japán nó-játékra 能楽 is nagy hatást gyakorolt, és a ma játszott második kategóriába tartozó *shuramono* 修羅物 nó-drámák³ pedig egy kivétellel mind erről a küzdelemről szólnak.

A shuramonók sok szempontból átmenetet képeznek a többi nó-kategória között: egyszerre mutatják a parókás asszonydarabok lírai érzékenységét és szépségét, miközben heves küzdelmekről és történelmi hősök túlvilági szenvedéseiről szólnak, áthatja őket továbbá a gyász, a megnyugvás, a szabadulni vágyás érzete. Taira no Tsunemori 平経盛 (1124–1185) fiai, a bambuszfurulyán játszó mindössze tizenöt esztendő Taira no Atsumori 平敦盛 (1169–1184) és a jeles lantművész hírében álló bátyja, Taira no Tsunemasa 平経正 (?–1184) is odavesztek az ichinotani ütközetben, és mindkettejük történetéből született shuramono nó-játék. A következőkben a shuramono alműfaj, a nó-játék egyik atyjának tartott Zeami Motokiyo 世阿弥元清 (?1363–?1443) tanításai, valamint az említett Taira-testvérpárról szóló két nó-dráma elemzésének összevetésével keresem a választ arra, hogy a shuramonók miért foglalnak el olyan különleges helyet a ma játszott nó-drámák között. Miért mulattak így a hagyomány szerint ezek a harcosok a végzetes csata előtti este? Miért kerestek a Genpei-háború szellemei a művészetben menedéket?

A shuramono nó-drámákról

A shuramonók döntő többségét a Heian-korszaknak 平安時代 (794–1185) véget vető Genpei-háború irodalmi krónikája, a *Heike monogatari*⁴

³ Jelentése: „harcos szellem darabok”. Az elnevezés a szanszkrit eredetű *aszúra* असुर kifejezésből ered, amelyre a későbbiekben részletesen kitérek.

⁴ Számos különböző *Heike monogatari* szöveghagyomány létezik, és a mai napig nem



és annak kiterjesztett változata, a *Genpei jōsuiki* 源平盛衰記⁵ fejezetei ihlették, és több esetben szövegszerű egyezéseket, így például mindkét helyen idézett verseket is találunk az adaptációk és az eredeti alkotások mellett. Továbbá korai példákat láthatunk a shuramonók között olyan darabokra, amelyek kezdetleges formában, de már tematizálják a japán kultúrában később fontossá váló szamurájetikát és harcos morált,⁶ illetve fontos közös vonás több darab főhősében a kifinomult művészetek iránti fogékonyság, valamint a természet költői tisztelete. A második kategória darabjainak döntő többsége egyetlen szerző, a műfaj egyik atyjának, egyúttal kiemelten tehetséges előadójának és írójának tartott Zeami Motokiyo nevéhez fűződik. Látványos, jelen idejű, véres küzdelmek helyett viszont a legtöbb esetben álmokat kapunk: a shuramonók ugyanis nem csaták realizisztikus bemutatásáról, hanem az elesett vagy győztes harcosok túlvilági szenvedéseiről vagy megbánásáról, evilági vezekléséről, lírai számvetéséről szólnak.⁷ A kategória jellegzetessége tehát, hogy különös ellentmondás feszül a leírt történetek, a valós történelmi csaták brutalitása, és a shuramono nó-drámák gyakran inkább melankolikus, szimbolikus és szakrális fogalmazásmódja között.⁸

ismert, hogy ki lehet a történet eredeti szerzője. A ma leginkább közkézen forgó változat Akasi Kakuicsi 明石覚一 biwa hōshi nevéhez köthető, aki halála előtt diktálta le egyik tanoncának a saját szövegváltozatát 1371-ben. Lásd Kenneth Dean BUTLER, „The Textual Evolution of the Heike Monogatari”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, XXVI (1966), 5–51.

⁵ A cím alternatív kiejtése a *Genpei seisui*. A szöveg elemzéséért lásd Minobe SHIGEKATSU, „The World View of Genpei Jōsuiki”, *Japanese Journal of Religious Studies*, IX/2–3 (1982), 213–233.

⁶ A kérdéssel lásd Kenneth Dean Butler összefoglalóját: Kenneth Dean BUTLER, „The Heike Monogatari and the Japanese Warrior Ethic”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, XXIX (1969), 93–108.

⁷ Nemcsak shuramonókat ihletett a *Heike monogatari*. Az elbeszélés más nó-kategóriákra tett hatásának elemzéséért lásd Elizabeth Oyler ismertetőjét: Elizabeth OYLER, „Introduction”, Elizabeth OYLER – Michael WATSON (eds.), *Like Clouds on Mists – Studies and Translations of Nō Plays of the Genpei War*, Cornell University East Asia Program, Ithaca, New York, 2013, 1–22.

⁸ Shimazaki Chifumi is kiemeli a *Heike monogatari* egyik alapgondolatát, az *eikyōt* 盈虚, amelynek jelentését magyarul csak körülírni lehet: a sors változékonyságára, a szerencse



Shimazaki rendkívül árnyalt, shuramonókat bemutató kötetében különféle szempontok szerint elemzi és csoportosítja a repertoáron tartott tizenhat harcos nó-drámát, és kiemeli, hogy jelentős alkategóriát képeznek közöttük a művészeti témájú, úgynevezett esztétizáló darabok.⁹ Ő azokat a műveket sorolja ide, amelyek közvetlenül tematizálják a művészetet valamely karakteren, annak művészeti érdeklődésén vagy valamilyen jelentős, művészettel kapcsolatos életeseményén keresztül. Meglátásom szerint azonban Shimazaki alábecsüli a nó mint színjátékforma, valamint Zeami hatását erre a kategóriára. A shuramonók ugyanis a nó-játék műfaji és formai adottságai – Zeami saját ízlése és elméletei – révén rámutatnak mind a művészet funkciójára, mind a művészet életben tartó és/vagy a művészet feltámasztó, a rituálé keretében megidéző és aktualizáló működésére.

A repertoáron levő harcos nó-drámákkal való foglalkozást megkönnyíti a darabok kis száma, ahogy a korábban felsorolt sajátosságok is segítik az elemzést. A shuramonók kivétel nélkül *mugen-nó* 夢幻能 drámák, tehát álm-nók, amelyekben a *waki* ワキ álmat és/vagy látomását látjuk a színpadon. Gyakori a shuramonók között, hogy a főszereplő, a *maeshite* 前シテ előbb álalakban lép fel, majd csak később tér vissza valódi (szellem) alakjában már *nochijiteként* 後シテ.¹⁰ A darabok számos más szerkezeti hasonlóságot is mutatnak, így Shimazaki például aszerint is csoportosítja őket, hogy milyen táncokkal találkozhatunk bennük (*chū-no-mai* 中の舞, avagy közepes tempójú tánc, valamint a *kakeri* カケリ, azaz rövid, szenvedélyes tánc¹¹), illetve fontos szempont az esetükben, hogy hangsúlyos-e bennük a narratív elem, lásd például a több ilyen darabban *katari* 語り formájában előadott csataleírásokat. A legtöbb darabban a nó-játékban általában használt legező mellett a főszereplő kellekkardot is használhat,

forgandóságára utal. Akárcsak a Hold fázisai vagy az árapály váltakozása, az egyéni sorsok is hol növekvő, hol csökkenő jószerencsét mutatnak. Lásd SHIMAZAKI Chifumi, „Introduction to Shura-Noh”. *The Noh – Volume II – Battle Noh*, Hinoki Shoten, Tokyo, 1987, 3–4.

⁹ SHIMAZAKI, i. m., 6–7.

¹⁰ A nó-játék főszerepét a *shite* シテ alakítja, akit szokás kétrészes, a shite alakváltását hangsúlyozó darabok első felében maeshitének (elő-shitének), második felében nochijitének (utó-shitének) nevezni.

¹¹ SHIMAZAKI, i. m., 11.



és bizonyos *katák* 型, azaz kötött jelentésű mozdulatok és mimetikus mozgássorok gyakrabban előfordulnak a shuramonókban, így Shimazaki kiemeli például, amikor a nó-színész pajzsként maga elé emeli a legyezőjét (*tateogi* 立扇) vagy a kellékkarddal suhint.¹²

A csoport elnevezése emellett rámutat egy olyan vonásra, amely annak minden tagjára igaz: hőseik a túl- és alvilági, harcosok által lakott *shuradóból* 修羅道 térnek vissza.¹³ A kifejezésekben közös *shura* 修羅 szó az aszúrák létsíkjára utal,¹⁴ amely a buddhista kozmogónia hat létsíkja (szanszkrit nyelven *gati* गति), japánul a hat út, azaz a *rokudō* 六道 közül az egyik.¹⁵ Egyes értelmezések szerint a harcos aszúrák világa¹⁶ kellemes hely, mivel részben az emberi létsík és a *dévák* paradicsoma között helyezkedik el. Ezzel szemben gyakori értelmezés, hogy a harcos aszúrák világa leginkább a pokolhoz hasonlítható tartomány, amelyben vég nélküli küzdelemmel és kínokkal fizetnek az oda távozott lelkek az életük során elkövetett vétkeikért. Ez utóbbi értelmezést követi a nó-játék is, azon belül a shuramonók, amelyeknek hősei innen térnek vissza emberi életük és/vagy megvilágosodásuk és továbblépésük után vágyakozva.

Zeami és a shuramonók

Zeami mester *Fūshikaden* 風姿花伝 című korai, talán legismertebb tanításában rövid bejegyzésben talányosan megjegyzi, hogy a harcosokról szóló nó-játékok akkor sem eléggé érdekesek, ha jól adják elő őket,¹⁷ kivéve „ha

¹² SHIMAZAKI, *i. m.*, 22–23.

¹³ KOBAYASHI Seki – Nishi Tetsuo – Hata Hiszasi (eds.), *Nōgakudaijiten*, Chikuma Shobō, Tōkyō, 2012, 452–453.

¹⁴ Punnadhammo MAHATHERO, *The Buddhist Cosmos: A Comprehensive Survey of the Early Buddhist Worldview; according to Theravāda and Sarvāstivāda Sources*, Arrow River, Forest Hermitage, 2018, 220–223. (Kindle Edition)

¹⁵ MAHATHERO, *i. m.*, 5; 228–229.

¹⁶ Thomas Blenman HARE – ZEAMI Motokiyo, *Zeami – Performance Notes*, Columbia UP, New York, 2011, 34, 17-es lábjegyzet.

¹⁷ HARE, *Zeami – Performance Notes*, *i. m.*, 35. Hare korábbi, Zeami drámaírói munkásságát elemző monográfiájában is hosszabban foglalkozik a következő szöveghelyekkel, lásd Thomas Blenman HARE, *Zeami's Style – The Noh Plays of Zeami Motokiyo*, Stanford UP, Stanford, 1986, 185–188.



a főhős egy Genji (Minamoto) vagy Heike (Taira), és a szerző kiemeli a kapcsolatot közte, illetve a költészet és zene között”,¹⁸ akkor ugyanis nagyon is érdekes lesz az előadás. Itt Zeami kissé óvatosan, de mintha arra utalna, hogy pusztán a harcos látványos ábrázolása és utánzása nem eléggé izgalmas számára – sokkal inkább érdekli az, amikor a karaktert a költészet és a zene árnyalja. William Ritchie Wilson e szöveghely kapcsán a *yūgen* 幽玄 fogalmával¹⁹ magyarázza Zeaminak ezt a preferenciáját, és egyfajta átmenetként tekint a shuramonóra a női parókás darabok lírai kifinomultsága és a démon darabok látványos, olykor erőszakos táncai között.²⁰ Zeami azonban a *yūgen* fogalmát nem használja itt, és annak esztétikája – valamint a fogalom tudatos használata – inkább a mester középső és érett korszakait határozta meg.

Azt Wilson is megemlíti, hogy Zeaminak már ebben a korai korszakában is fontos volt, hogy a harcosokról szóló nő-játékokat meghatározza egyfajta művészi kifinomultság – leegyszerűsítve: hogy azok ne csupán a küzdelemről és harcos mozgásról szóljanak, hanem azokon túlmutatva, árnyaltan mutassák be hőseiket. Zeami megerősíti ezt a feltételezést, amikor a *Nikyoku santai ningyōzu* 二曲三体人形図 című, illusztrációkat is tartalmazó munkájában a harcos alapformával kapcsolatos elméletéről ír. Ebben – a harcos alapforma rajza mellé – Zeami kommentárjában kifejti, hogy harcos főhős esetében az ábrázolás lényegét jelentő „erő”-t a „szándék összetettségének” kell árnyalnia. Az összetett szándék pedig feltehetően jóval több a harcos vélt egyszerű szándékánál – a *Fūshikaden*ben előírt Minamoto és Taira hősök pedig igen összetett szándékokkal rendelkeztek.

E két fontosabb szöveg mellett Zeami ír a nő-drámák írásának szabályait összefoglaló *Sandō*ban 三道 is a harcos ábrázolásáról a konkrét alapformákat taglaló alcím alatt. Itt ugyan főként szerkezeti és ritmikai kérdésekkel foglalkozik – amelyekre jelen terjedelemben nincs mód kitérni – de ismét hangsúlyozza, hogy a főhősnek valamilyen Minamoto vagy Taira

¹⁸ HARE, *Zeami – Performance Notes*, i. m., 35.

¹⁹ Jelentése: „titokzatos szépség”, „felhős áthatolhatatlanság”. A nő álomszerű, a valóságon túlmutató, költői szépségének és kifinomultságának esztétikai elve, amelyre Zeami nagy hangsúlyt fektetett tanításaiban.

²⁰ William Ritchie WILSON, „Two Shuramono – Ebira and Michimori”, *Monumenta Nipponica*, XXIV/4 (1969), 416.



tábornoknak kell lennie.²¹ Wilson saját elemzésében kitér a *Sandō*nak ezekre a szövegrészeire,²² de meglátásom szerint a tanításnak egy jóval általánosabb megkötésére kell fókuszálni ahhoz, hogy jobban megértsük Zeami nézeteit a harcos nőkkel és alapformával kapcsolatban. Ez pedig maga a *Sandō* felütése, amelyben Zeami három fő fázisra bontja a nő-drámák írói folyamatát: az alapanyag (avagy mag, *shu* 種) megtalálása, a szerkezet meghatározása (*saku* 作), valamint a szöveg megírása (*sho* 書).²³ Ezek közül is az első lesz kiemelten fontos, hiszen ennek kapcsán Zeami kiköti, hogy a nő főszereplőjét be lehessen mutatni a két művészet, azaz a tánc és az ének segítségével. Itt pedig Zeami meglepően konkrétan és egyenesen fogalmaz: amennyiben a karakterhez nem illik a tánc és az ének, nem fog tudni jó hatást kelteni egy nő-játék főszereplőjeként sem.

Zeami vállalja tehát, hogy a nő-játék műfaji és formai szabályai megkötik, kik lehetnek ezeknek a drámáknak és előadásoknak a főszereplői. A többi kategória esetében nem okoz nehézséget ez a kitétel, hiszen egy isten, démon, udvarhölgy vagy udvaronc, esetleg örült nő kapcsán nem nehéz felfedezni a kapcsolatot az énekkel és a táncsal. Problémát az jelent, ha egy harcost képzelünk el, aki a valóságban elsősorban a küzdelemnek él: táncsal ugyan ábrázolhatók összecsapások és csaták, azonban milyen harcos esetében hiteles a költői, irodalmi, lírai, esetleg buddhista ének? Ezzel pedig vissza is jutunk Zeami *Fūshikaden*ben rögzített gondolatához: egy Minamoto vagy Taira harcos – aki születése folytán közel állt a császári udvarhoz, és így a művészethez és a műveltséghez – az ének birtokában jóval hatásosabb főszereplő lehet a nő számára.

Atsumori és a „Kis Ág”

Az *Atsumori* Zeami egyik különösen fontos munkája, nemcsak története és a benne fellépő Atsumori alakja miatt, hanem mert talán ez Zeami egyik legjobban megírt nő-drámája, és az általánosan ismert kétrészes nő-dráma séma egyik kiváló példája. Atsumori a *Heike monogatari* egyik legismertebb

²¹ HARE, *Zeami – Performance Notes*, i. m., 157.

²² WILSON, i. m., 417–418.

²³ HARE, *Zeami – Performance Notes*, i. m., 151–152.



szereplője, tragikus története pedig több szempontból is emlékezetes: egy szép és művelt harcosról van szó, aki fiatalon halt meg, és akinek árnyalja a sorsát, hogy gyilkosa nem pusztá malíciából vagy dühből, hanem a harcos etika, becsület és hűség követelményeinek megfelelően végzett vele Ichinotani közelében a tengerparton.

A nó-drámában fellépő waki nem más, mint Atsumori legyőzője, Kumagae no Naozane, aki nem sokkal a fiatal Taira halála után buddhista szerzetesnek állt. Felvette a Rensē nevet, és a darab elején azért érkezik a gyilkosság helyszínére, hogy a címszereplő megváltásáért, lelki megnyugvásáért imádkozzon. Az összecsapásuk helyszínén fuvolaszóra lesz figyelmes, amely elvezeti őt egy csapat földműveshez. Megkérdezi tőlük, hogy köztük volt-e, akit játszani hallott. Amikor a maeshite azt válaszolja, hogy igen, Rensē elcsodálkozik azon, hogy ilyen státuszú emberek is képesek így zenélni. „Ne irigyeld azt, ki magasan áll, és ne vesd meg a szegény sorsút!”²⁴, válaszolja erre a maeshite, majd Rensē és a földművesek énekeltek párbeszédet folytatnak arról, hogy a művészet mindenkié, legyenek azok favágók, pásztorok vagy kaszáló emberek. Ezt követően egyetlen valaki marad Rensével, aki megkéri őt, hogy imádkozzon érte. Ezzel felfedi magát, s kiderül, hogy nem más, mint Atsumori szelleme.

A maeshite távozik a színpadról, és az *ai-kjógen* アイ狂言²⁵ elmeséli Atsumori halálának körülményeit. Rensē elhatározza, hogy imádkozni fog a halott fiú lelkéért, mire megjelenik a nochijite, immáron Atsumori valódi alakjában. A menekülő Tairák sanyarú sorsáról, hirtelen rosszra fordult szerencséről énekel felváltva a kórussal,²⁶ majd elmeséli, miként üzték el őket otthonukból, a fővárosból; miként menekültek és tévelyegtek, mielőtt megérkeztek volna Ichinotaniba. „Ó, jaj, még álmunkban sem / térhettünk haza!” – panaszolja, majd leírja, hogyan húzták meg magukat Sumában, és éltek együtt a halászokkal sanyarú körülmények között. Ezt követően rátér a jelen tanulmány elején említett estére, amikor összegyűlt több Taira – köztük Atsumori apja, Tsunemori is –, akiknek a fiatal

²⁴ DURÓ, *i. m.*, 50.

²⁵ Jelentése: „köztes *kjógen*”. A nó-játék szerepköreinek egyike. Többnyire valamilyen helybéli ember, aki összefoglalja a közönség számára a történetet és a helyszín hátterét.

²⁶ DURÓ, *i. m.*, 53–54.



harcos Saeda 小枝, azaz „Kis Ág” nevű bambuszfurulyáján játszott. Erre már Rensē is emlékszik, aki a sorsdöntő csata előtti este szintén ott volt az ellenséges Minamotók táborában. Így gondol vissza az eseményekre:

Ünnepi játékokkal telt el az éj,
erődötökből egy kedves furulyahang
egészen táborunkig elhallatszott.²⁷

Itt Atsumori és Rensē megszólalásai egyre rövidülnek, jelezve, hogy nézőpontjuk közeledik majd egyesül: a fiatalember zenéje teremtett ritmikai egységet azon az estén a Taira-erődben, de szépsége révén az azt hallgató Rensē szívében is. Amikor ezek az emlékek összeérnek a szellem és a buddhista szerzetes jelen idejű találkozásában, Atsumori chū-no-mait, azaz közepes tempójú táncot lejt, és a kóruval együtt arról énekel, miként veszett oda Kumagae kardja által az ichinotani ütközetben. Tánca közben nemcsak érzékletes leírást ad kettejük küzdelméről – a közönséget mintegy visszarepítve a vészterhes napra – hanem a halálon túli szenvedéséről is énekel, és megváltásért esdekel, amelyet Kumagae imája révén érhet el. A két ellenfél új találkozása a nó-színpadon nyomatékosítja a *Heike monogatari* vonatkozó fejezetének lényegét: Atsumori halála tragikus mind az ő, mind a gyilkosa szemszögéből nézve, és aki megölte az egyiket, egyúttal megbékélést és megszabadulást is adhat annak. A nó-játék tehát továbbmegy, és a színpadon a *Heike monogatari*-ban olvasható eseménysor szellemi, logikai és érzelmi folytatását, a történet megnyugtató lezárását kapják meg a nézők.

Ketten együtt születünk majd újjá
a Mennyei Lótuszvirágban.
Renszé pap nem az én ellenségem,
ó, imádkozzatok lelkemért,
ó, imádkozzatok lelkemért!²⁸

²⁷ DURÓ, i. m., 55.

²⁸ Uo.



Mi teszi Atsumori halálát tragikussá a *Heike monogatari*-ban? Az életkora talán? A szépsége? Vagy a tény, hogy Atsumori azért szállt reménytelen párharcba a jóval tapasztaltabb Kumagaival, mert a harcos morál, a büszkeség, a saját és a családja hírneve megkövetelte ezt tőle? Kora és életerejé ugyan talán előnyére válhatott volna, tapasztalatlansága azonban végül a vesztét okozta. Ez a történet szépségének egyik alapja, egyúttal Kumagae tétovázásának majd szinte azonnali gyászának a magyarázata: Atsumori annak ellenére tett eleget a harcos etika elvárásainak, hogy maga fizikai értelemben nem volt méltó ellenfele Kumagaenak. Ezt a *Heike monogatari* külön hangsúlyozza, amikor a már vesztes, halála előtt álló Atsumori ragaszkodik ahhoz, hogy a nála jóval tapasztaltabb Kumagae egyenrangú ellenfélnek tekintse őt.

A *Heike monogatari* alapján a Tairák a Genpei-háború során harcászati szempontból „megérdemelten” maradtak alul, egy-egy győzelmüket ellensúlyozták a nagyobb taktikai melléfogások és veszteségek. Egyúttal legfontosabb – többnyire fiatal – képviselőik sem harcos képességeikről, hanem egyéb, így zenészi, írói vagy költői kvalitásukról voltak híresek. Amikor Atsumori a lovával nekiveselkedett a hullámoknak, hogy utolérje a távozó Taira-hajókat, akkor valójában a családja nyomába szegődve a bukás és a halál elől menekült. Kumagae kihívása és Atsumori harcos büszkesége azonban visszavonta őt a partra, és a halála révén vált valódi Taira-harcossá. Ám halála után, amint fény derült kilétére, a művelt és kifinomult Taira arisztokrataként, a „Kis Ág”-on csodásan játszó művészként siratta el Kumagae is. A harcos (*bu* 武) és a költő/művész/értelmiségi (*bun* 文) egyszerre jelent meg történetében,²⁹ az előbbi etikai, az utóbbi inkább esztétikai minőségként. Atsumori mind a *Heike monogatari*-ban, mind a nó-drámában harcosként kívánt meghalni – de az utókor és maga Kumagae is elsősorban művészként emlékezik rá.

²⁹ ZEAMI Motokiyo, *The Spirit of the Noh – A New Translation of the Classic Noh Treatise Fushikaden*, Shambhala, Boston & London, 2013, 129. (Kindle Edition)



Tsunemasa és a „Kék Domb”

Az Atsumori testvéréről, Tsunemasáról szóló nó-dráma sok szempontból ellentéte az előző darabnak. Nem követi a mugen-nó drámák fentebb említett sémáját, ugyanis nem kétrészes, a shite pedig az előadás elején is már valódi alakjában jelenik meg. Nem visz el minket az előadás Ichinotaniba, Tsunemasa halálának helyszínére. Helyette a történet a Ninnaji-templomban 仁和寺 játszódik, ahol ő a főapát egyik legkedvesebb segédje volt, egészen addig, amíg Minamoto no Yoshinaka 源義仲 (1154–1184) közeledő seregei miatt családjával együtt el kellett hagynia a fővárost 1183-ban.

A *Tsunemasa* című nó-dráma középpontjában a *Heike monogatari* hetedik kötetének két fejezete áll,³⁰ amelyek azt írják le, miként tért vissza utoljára a templomba Tsunemasa, hogy visszaadja a főapátnak Seizant 青山, azaz a „Kék Domb”-ot, a két, valaha Kínából érkezett legendás biwa lant egyikét, amelyet azért tarthatott magánál, mert tehetsége és becsülete révén bírta a főapát bizalmát. A csatába nem akarta magával vinni az értékes hangszert, és bármily nehéz volt a búcsú – és nagy a félelem a változástól – visszavitte a templomba. A nó-dráma alaphelyzete, hogy Seizan köré egy buddhista zenés megemlékezést szerveznek, így imádkozva a már halott Tsunemasa lelkéért és megváltásáért.

A nó-játék tehát tekinthető ennek a megemlékezésnek vagy „éjféli zenének”,³¹ amelynek a nézőterén ülők is passzív résztvevői. A szertartást a waki vezeti: Sōzu Gyōkē, aki a Ninnaji-templomban a főapát egyik szolgálója. A rituálé középpontjában a szöveg szerint Seizan áll – és ugyan a nó-színpadon nem jelenik meg a lant kellék, azaz *cukurimono* 作り物 formájában,³² láthatatlan jelenléte alapvetően fontossá válik a nó-játék során. Tsunemasa szelleme ugyanis e hangszer, illetve a neki adott koncert miatt tér vissza ismét a templomba.

³⁰ A *Heike monogatari*-ban ez a két fejezet fókuszál Tsunemasa alakjára, bár több másik fejezetben is szóba kerül a fiatal harcos. Lásd SHIMAZAKI, *i. m.*, 29–33.

³¹ SHIMAZAKI, *i. m.*, 48.

³² Jelentése: „készített dolog”. A nó-játék során alkalmazott, gyakran a díszlet szerepét betöltő kellék.



E nó-dráma különlegessége az, hogy a drámaszöveg hol láthatóként, hol láthatatlanként írja le a színpadra lépő shité, azaz Tsunemasa szellemét. A nó-játék műfaja előszeretettel él a színpadi absztrakció eszközével, ilyen mértékben viszont ritkán hívja fel rá a figyelmet szövegszerűen. Amikor a kórus a waki felvezetésével a „Kék Domb”-ról énekel, színpadra lép a shite, és a résztvevők megszólalásai alapján éppen, hogy látják szellemalakját a gyertyafényben. A szellem pedig Po csü-ji 白居易 (772–846) a *Wakan Rōei-shū*ban 和漢朗詠集 található *Esti kilátás egy folyómenti villából* című verséből idéz:

Amint a szél a téli fák között fúj,
a tiszta égből eső hull,
a hold a sima homokon fénylik,
a nyári este fagytól fehérlik...³³

Amikor a waki megszólítja, Tsunemasa bemutatkozik, majd alakja ismét láthatatlanná válik, és csak a hangja hallatszik. A nó-színpadon álló shite további mozdulatai tehát csak a nézők számára láthatók, miközben a történeten belül az éjféλι koncert előadói, az imádkozó szerzetesek csupán énekét hallják. A waki ezen a változáson mélyen meglepődik, Tsunemasa a kórusal pedig fiatakoráról és zene iránti szeretetéről énekel. A waki a számára már láthatatlan szellemnek felajánlja a híres biwa lantot, majd folytatják a szertartást – mire a shite a színpadon azt mímeli, mintha játszana a hangszeren.³⁴ A következőkben költői képek és további versidézetek révén a szertartás jelenideje megszűnik, Tsunemasa pedig hallgatóit – és nézőit – egy közös látomásba vonja. A *kusemai*-tánc 久世舞 előadása közben idézetet ad elő Po csü-ji *Őt húron játszani* című verséből, amellyel természeti képeket rendel a lant húrjaihoz,³⁵ majd a kórusal közös énekében már fénixmadarak is megjelennek a szertartás helyszínén, tovább hangsúlyozva e nó-játék emelkedett, buddhista és sintoista elemeket is egyítő kifinomult ünnepélyességét.

³³ Shimazaki angol fordítása nyomán. Lásd SHIMAZAKI, *i. m.*, 40.

³⁴ SHIMAZAKI, *i. m.*, 46.

³⁵ SHIMAZAKI, *i. m.*, 48–51.



Eddig a pontig nem teljesen érthető, miért a második kategóriába sorolták a darabot, azon túl, hogy a *Heike monogatari* egyik háttérszereplője – aki jóval kevésbé ismert, mint öccse, Atsumori – áll a középpontjában legendás biwa lantjával együtt. Amikor azonban az éjféli zenei szertartás a csúcspontjára ér, Tsunemasa egy hirtelen fordulattal a saját dühéről kezd énekelni:

Ó, milyen siralmas!
Ritka alkalom, hogy visszatérhettem a földre, lelkem pedig megnyugvást
talál ebben az éjjeli zenében.
De most újra vad düh ébred bennem.
Ó, milyen siralmas!³⁶

Mire a waki számára újra láthatóvá válik az alakja, s rákérdez, hogy valóban Tsunemasát látja-e. A szellem kijelenti, szégyelli, hogy újra láthatják az emberek, és kéri, oltsák el a gyertyát:

A düh égető lángjai esőként folynak le a testemen.
Letörölöm kardommal, amely másokkal együtt engem is megsebez,
A vöröslő folyam dühös lángokká válik,
A test – égető kínok – Ó, micsoda szégyen!
Bárcsak ne látna senki,
Az égő gyertyát, kérem – oltsák el!³⁷

A darab, amely eddig egy láthatatlan szellem műveltségéről, táncáról és énekéről szólt, hirtelen áttér a testi kínok, a túlvilági, tüzes fájdalom leírásába – Tsunemasa itt a shuradőben elszenvedett kínokról énekel már, híven a legtöbb második kategóriába tartozó nő-drámához. Különösen hangsúlyos mondat, amely szerint nem akarja, hogy lássák, mivel teste és az azt kínzó fájdalom szégyellnivaló. A művészet, azon belül a költészet és a zene éteri magasztáról alászállunk, és a test fájdalmának lehetünk a szemtanúi – valami olyasminnek, amelytől Tsunemasa láthatóan menekül. Kívánsága pedig teljesül: egy fuvallat elfújja a gyertyák lángjait, a templom

³⁶ SHIMAZAKI, *i. m.*, 50–51.

³⁷ SHIMAZAKI, *i. m.*, 52–53.



sötétségbe borul és a szertartásnak – akárcsak a nó-előadásnak – vége lesz. Shimazaki „vegytiszta látomás-nónak”³⁸ tartja a darabot, pedig több szempontból is eltér a mugen-nók ismert sémájától. Izgalmas vitát lehetne folytatni arról, hogy ebben a drámában például a waki álmot/látomást lát-e, vagy akárcsak számos más, *genzai-nó* 現在能³⁹ kategóriába tartozó drámában, a megjelenő természetfeletti lény valóban létezik és a waki jelen idejében cselekszik. A hagyomány és a második kategória szabályait figyelembe véve azonban elfogadható, hogy mugen-nó drámáról van szó – azért is, mert a *Tsunemasa* története e szerkezet révén sajátos jelentést kap. Ellentétben az *Atsumori*-val, amely számos szempontból az egyik legszabályosabb mugen-nó drámának és shuramonónak tekinthető, a *Tsunemasa* mintha a harcosokról szóló nó-drámai konvenciókra is reflektálna, izgalmas egységbe forrasztva a kétrészes mugen-nók szerkezetének két felét. Nincs szükség átalakításra, amelyet a valódi alak felfedése követ: itt *Tsunemasa* szelleme jelenik meg eleve, és bár van változás az alakjában – látható és láthatatlan is a darab során –, ez a változás nem a színpadi látványban, így jelmezben vagy maszkban megy végbe, hanem a szövegben és annak színpadi értelmezésében. A karakter a színész révén jelen is van és nem is, ahogy a nézőkben is kialakulhat egyfajta kettős látás. Ez a kettőség rendkívül fontos, hiszen *Tsunemasa* nem fizikai visszatérésre vágyik, hanem szellemire vagy esztétikaira. Énekelni, zenélni akar, újraélni a Genpei-háborút megelőző életét és kedvelt művészetét. Amikor azonban testi valójára emlékezik, azzal együtt túlvilági szenvedései is eszébe jutnak – oda pedig a háború, a küzdelem, a fegyverrel való harc vezette el. E fizikai jelenlét pedig szégyellnivaló számára. A lantot sem véletlenül hagyta a templomban, e szent, éteri térben: annak távol kellett maradnia a háború tisztatlanságától és prózaiságától.

Itt nem a harcos etika és a művész esztétikai hozzáállása között feszül ellentét, mint az *Atsumori* esetében, hiszen a *Tsunemasa* nem foglalkozik a harcos és a művész társadalmi szerepei közti különbséggel, a család

³⁸ SHIMAZAKI, *i. m.*, 35.

³⁹ Jelentése: „jelen idejű nó”. A jelen idejű, nem álombéli eseményeket megjelenítő, a mugen-nóhoz képest gyakran jóval összetettebb cselekményen alapuló nó-drámák csoportja.



elvárásai és a becsület nem képezik részét a gondolatmenetnek. Itt absztraktabb a problémafelvetés: a halott lélek szívesen visszajön a teste nélkül a művészetet, a költészetet és a zenét újraélni, és képes esztétikai síkon létezni. Amint azonban visszaemlékezik a test fájdalmaira, a küzdelem szennyére, azonnal elmenekülne újra. Itt Tsunemasa nem tér vissza testi alakban, szellemként végig elvont és absztrakt marad, akár a zene, amelyet hallunk, vagy a dal, amelyet énekel. Művészi ellentmondást mutat fel a nó-játék, amikor a shite fizikailag jelenlevővé teszi Tsunemasa alakját, előadja énekét, mégis láthatatlanként szerepel a színpadi fikcióban. Látomássá lesz tehát a nézői tekintetben is. Cserében a darab végül tragikus véget ér – míg Atsumori Rensē emlékei és imái révén megszabadulhat, Tsunemasa újra magányosan elmenekül, nem lelve végső menedéket.

A végső menedék

Mindkét fenti rövid darabelemzésben fontos téma a menekülés, a menedék keresése, ahogyan a *Heike monogatari* is elsősorban a Tairák felemelkedését követő meneküléséről és végső bukásáról szól. Ennek az eposzi léptékű elbeszélésnek a nó-színházi adaptációi – és továbbgondolásai – jelentik meglátásom szerint a nó-játék legösszetettebb és legkifinomultabb alkotásait. A Zeami idejéhez képest már kétszáz éves történetek legendás alakja az *Atsumori* előadása során ismét életre kelt, hírt adva viszontagságairól és túlvilági szenvedéseiről a shuradóban, akárcsak a sejlő árnylénnyként zenélni és énekelni visszatérő Tsunemasa. Ott ugyanis a Tairák mint harcosok ítéltetnek meg és el, és utolsó pillanataik örök újraélésével, vagyis a testi fájdalommal vezekelnek. A nó-színházi adaptációk ereje abban rejlik, hogy a történet folytatásának bemutatásával a jelen időbe, a nó-színpadra hívja e fiatal hősök szellemét, ahol művészi eszközökkel, zenével és tánccal kísérve énekelhetik el életük legfontosabb történetét. A kezükben tartott kard csak kellék, akárcsak a legyező – és nem realiztikus küzdelmet látunk, hanem egy szimbolikus összegzést. Az *Atsumori*-ban ellentmondás áll fenn a nemes samuráj harcos morálja és művészi elhivatottsága között, míg a *Tsunemas*-ban a küzdő harcos testi fájdalma és emelkedett, kifinomult költői szelleme ütközik egymásnak. Előbbiben a menekülő fiatalember



– akárcsak a Kumagaeval való küzdelme előtti estén, amikor a bambuszfurulyán játszott – a művészet világában lel pár pillanatra menedéket, míg utóbbiban maga a művészet lesz a visszatérés célja és értelme – illékony, változékony és tragikusan álomszerű. A művészet kifinomult szépsége éles kontrasztban áll itt a harc, a háború véres valóságával. Zeami zsenialitása abban állt, hogy e *shuramono* drámákban elérte – mint szerző és/vagy mint tanító –, hogy a két véglet egységbe forrjon. Atsumori furulyajátékáról vált híressé, de samurájhoz méltó halált halt a tenger partján, míg a kínok közt őrlődő Tsunemasa egy éjjeli szertartás erejéig, de vissza tud térni tovább hódolni művészetének, és kínjait is csodálatos költészettel képes leírni közönségének.

A középkori japán nó-játék több mint hatszáz éves története során különösen kifinomult, absztrakt előadóművészeti formává vált. A maig fennmaradt hagyományos japán színházi műfajok közül azonban hátrányban van például a ma is népszerű, látványos és cselekménydús *kabukival* 歌舞伎 szemben, főleg mivel a mai japán nézők számára is nehezen érthető színházi nyelven fogalmaz, és olyan témákat és történeteket dolgoz fel, amelyek ismerősek lehetnek nekik ugyan, ám mégis egy, a XXI. századtól jelentős mértékben eltérő életritmusú és társadalmi berendezkedést követő történelmi korszakhoz köthetők. A nó-játékot ezért már a XIX. század végén is az a veszély fenyegette, hogy előadásia pusztán „színházmúzeumi performanszokká”, a „hagyományőrzés” formáivá silányulnak, sőt, hogy fenntartható érdeklődés hiányában a műfaj hamarosan teljesen el fog tűnni. Ennek ellenére tovább él, még ha a mai közönsége eléggé meg is öregedett – túlélésének záloga pedig meglátásom szerint egyedi, különleges szépségében, sok száz éves hagyományában, valamint valóban nehéz, absztrakt, buddhista és sintoista elemeket is vegyítő, gyönyörű irodalmi énekeiben és színházesztétikájában rejlik. Véleményem szerint a *shuramono* nó-drámák jelentik az egyik utat, amely a *Heike monogatari* hagyományán keresztül e műfaj túléléséhez vezethet.



Felhasznált irodalom

- BUTLER, Kenneth Dean: „The Heike Monogatari and the Japanese Warrior Ethic”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, XXIX (1969), 93–108.
- BUTLER, Kenneth Dean: „The Textual Evolution of the Heike Monogatari”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, XXVI (1966), 5–51.
- DURÓ Győző (szerk.): *Nó-drámák*, Orpheusz Könyvkiadó, Budapest, 1994. [KEMENCZKY Judit]
- HARE, Thomas Blenman – ZEAMI Motokiyo: *Zeami – Performance Notes*, Columbia UP, New York, 2011. [Thomas Blenman HARE]
- HARE, Thomas Blenman: *Zeami's Style – The Noh Plays of Zeami Motokiyo*, Stanford UP, Stanford, 1986.
- Ismeretlen szerző – TYLER, Royall (int.): *The Tale of the Heike*, Penguin Books, New York, 2014. [Royall TYLER]
- KOBAYASI Seki 小林責 – NISHI Tetsuo 西哲生 – HATA Hisashi 羽田昶 (eds.): *Nōgakudaijiten* 能楽大事典, Chikuma Shobō 筑摩書房, Tōkyō, 2012.
- MAHATHERO, Punnadhammo: *The Buddhist Cosmos: A Comprehensive Survey of the Early Buddhist Worldview; according to Theravāda and Sarvāstivāda Sources*, Arrow River, Forest Hermitage, 2018. (Kindle Edition)
- MINOBE, Shigekatsu: „The World View of Genpei Jōsuiki”, *Japanese Journal of Religious Studies*, IX/2–3 (1982), 213–233.
- OYLER, Elizabeth – WATSON, Michael (eds.): *Like Clouds on Mists – Studies and Translations of Nō Plays of the Genpei War*, Cornell University East Asia Program, Ithaca, New York, 2013.
- SHIMAZAKI, Chifumi: *The Noh – Volume II – Battle Noh*, Hinoki Shoten, Tokyo, 1987. [SHIMAZAKI, Chifumi]
- WILSON, William Ritchie: „Two Shuramono – Epira and Michimori”, *Monumenta Nipponica*, XXIV/4 (1969), 415–465.
- ZEAMI, Motokiyo: *The Spirit of Noh – A New Translation of the Classic Noh Treatise the Fushikaden*, Shambhala, Boston & London, 2013. (Kindle Edition) [William Scott WILSON]
- ZEAMI Motokiyo 世阿弥元清: *Zeami Nōgaku Ronshū* 世阿弥能楽論集, Tachibana Shuppan たちばな出版, Tōkyō, 2004. [KONISHI Jin'ichi 小西甚一]

KARÁCSONY SZILVIA

Molnár Ferenc nőalakjai „sikerdrámáiban”

Mit nevezhetünk „sikerdrámának”?

Molnár Ferenc színműírói munkásságával nem hozott átütő drámatörténeti és irodalomtörténeti fordulatot, nem nyitott új korszakot műveivel, ugyanakkor felkeltette a világ érdeklődését a magyar drámák felé, napjainkig is a legismertebb magyar drámaíró világszerte. Az általam vizsgált időszakban, a századforduló idején a korszak és az 1920-as évek uralkodó drámai stílusirányzatát, a francia társalgási színművet megújította, újfajta hanggal töltötte meg a pesti közönség számára. Mestereinek, elődeinek – Bernstein, Hauptmann, Wilde, Scribe, stb. – hatása érzékelhető művein, főlényes stílusában és elegáns kivitelezéseiben legfőképp Oscar Wilde-ra hasonlít. „Molnár is szerette a meglepőt, a rendhagyót, a paradoxont.”¹ Ez pedig megnyilvánul nő alakjai ábrázolásmódjában, a velük kapcsolatos motívumrendszer tekintetében, illetve az őket körülvevő, a francia konvencióknak leginkább megfelelő, szerelem témakörön belüli pozíciójukat tekintve is.

Molnár rendkívül termékeny író volt, fiatal korától élete végéig folyamatosan alkotott, újságcikkek, regények, színművek, rövid karcolatok és egyéb kisepikai alkotások fűződnek nevéhez. Tanulmányomban ebből a terjedelmes életműből a három leginkább „sikerdrámának” nevezhető művében megjelenő nőalakokat vizsgálom meg közelebbről.

Az áttekintett korpusz Molnár vígszínházi bemutatói közül a legsikeresebb, vagyis legtöbbet játszott öt drámából kiválasztott három mű. A darabok válogatásakor az 1902–1949 között legtöbb előadásszámot

¹ VÉCSEI Irén, *Molnár Ferenc*, Gondolat, Budapest, 1966, 66–68.



elért ősbemutatókat tekintetem iránymutatónak.² Molnárnak mindösszesen harmincnyolc darabját állították színpadra, ebből tizenhét darab, tehát az ősbemutatók jó része a Vígszínház színpadához, egy pedig a Pesti Színházhoz, a Vígszínház kamaraszínházához fűződik.³ Az öt, legmagasabb előadásszámot elért Molnár-darab az általam vizsgált korszakban: *Az ördög* (244 előadásszámmal), a *Liliom* (184), *A hattyú* (182), a *Delila* (107) és *A testőr* (92). Jelen tanulmányban *Az ördög* Jolánját, a *Liliom* Julikáját és *A testőr* Színésznőjét fogom közelebbről megvizsgálni. A legsikeresebbnek tekintett, vagyis jelen válogatás értelmében a korszakban legtöbbet játszott Molnár-művek közül azért ezt a három drámát választottam, mert ennek a három színműnek a nőalakjai bizonyos tekintetben rokoníthatók egymással, illetve *A testőr*, *A hattyú* és a *Delila* című darabokkal ellentétben napjainkig több felújítást élt meg.

Az asszonyi hazugság

A kiválasztott három Molnár-mű rögtön egymás után készült el, *Az ördög* 1907-ben, a *Liliom* 1909-ben követte, majd *A testőr* 1910-ben jelent meg. A nőalakok vizsgálatának jelentősége recepciótörténeti szempontból az, hogy már itt, a színműírói pályája kezdetén kialakított bizonyos sémákat karakterábrázolásait tekintve, amely később még számos Molnár-műben visszaköszön majd.

Az ördög jelentősége a Molnár-recepciótörténetet tekintve az, hogy noha ez már a harmadik színpadi műve volt, mégis ez hozta meg a hazai és nemzetközi elismertséget Molnár számára. Ebben a műben három női alakot ábrázolt: Selyem Cinkát, Elzát és a főszereplő Jolánt. A három nőből ketten csupán mellékszereplők, Selyem Cinka a festő Jánosnak, a főszereplőnek a szeretője és modellje egy személyben, a testiség fizikai megjelenítője, Györgyey Klára értelmezésében a szegény, rafinált, érzéki

² Berczeli A. Károlyné összeállítása alapján Ld. – BERCZELI A. Károlyné, *A Vígszínház műsora 1896–1949*, Színháztörténeti füzetek XXXIII. szám, Színháztudományi Intézet, Országos Színháztörténeti Múzeum, Budapest, 1960.

³ Ennek alapjául Elizabeth Molnár Rajec Ferenc Molnár Bibliography I. gyűjteményét tekintetem. Ld. – ELIZABETH MOLNÁR RAJEC, *Ferenc Molnár Bibliography I.*, Böhlau, Wien, Köln, Graz, 1986.



csábító karaktere, aki alapvetően becsületes jellem, azonban kiszolgáltatottsága miatt került abba a helyzetbe, hogy testét eladja. Ezzel szemben Elza, a fiatal menyasszonyjelölt karaktere már a gazdag és befolyásos örökös nő szerepkörét testesíti meg.⁴ A darab középpontjában azonban Jolán karaktere áll, aki az előző kettő nőalakkal szemben jóval izgalmasabb szereplő. Jelleme jobban kidolgozott és érdekesebb is darab többi női karakteréhez képest. Jolán egy fiatal, csinos, a férfiak szemében rendkívül vonzó nő, aki már férjnél van. Jolán házasságáról (férjével, Lászlóval) tudni lehet, hogy alapvetően boldogok, jól megvannak egymással, Jolán házasságuk hat évében mindvégig tisztességes, hűséges asszony volt.⁵ Gyermekkori barátjuk, János iránt azonban, hála az Ördög ténykedéseinek – mely az emberek belső vágyait hivatott megjeleníteni –, ismét lángra lobbannak az asszony érzelmei. A darab során a nőnek házasságtörő vágyai és gondolatai támadnak, folyton vívódik, ennek ellenpontosítása pedig az Ördög karakterének feladata, ő hivatott eldönteni a lelkében dúló belső feszültségeket. Jolán, hogy meneküljön a házasságtöréstől, egy gazdag örökös nőt szemel ki szerelmének Jánosnak (Elza), ám ez a frigy nem jön létre. Bécsy Tamás prófécia elmélete szerint, a cselvígjátékokban gyakori, hogy vagy az alakok közti kezdeti viszonyhálózat jellege és tartalma, vagy pedig egy konkrét alak mond ki próféciát. Az Ördög nem teszi ezt konkrétan meg, nem mondja ki, hogy a cél az igaz szerelem jegyében az, hogy János és Jolán egy párt alkossanak, eleinte viszont úgy tűnik, hogy ténykedéseinek elsődleges feladata, hogy a házasságtörés létrejöjjön. Az Ördög megjelenése és beszéde a házasságtörő asszonyokról, a szerelem erejéről és Jolán házasságának elemzéséről tartalmazza a próféciát, vagyis, hogy azért jött, hogy János és Jolán szerelmének ügyében tegyen valamit.⁶ Az Ördög tettének és Jolán karakterének modern jellege már éppen ebben érhető tetten, vagyis, hogy Jolán, mint nő, ennek köszönhetően megteheti, hogy kilép a számára unalmassá vált érdekházasságból, és a szíve által választott férfival kezd új életet. A századfordulás polgári szférában ez a fajta újdonság, modernitás

⁴ GYÖRGYÉY Klára, *Molnár Ferenc*, Magvető, Budapest, 2001, 131.

⁵ „Én boldog és tisztességes asszony vagyok. Az is maradok.” – mondja Jolán saját magáról az Ördögnek. MOLNÁR Ferenc, *Molnár Ferenc színművei. Az ördög*, Rudolf Nowak GmbH, Bécs, 1972, 94.

⁶ BÉCSY Tamás, „Modern cselvígjáték”, *Színház*, XXV/9 (1992), 24–29, 24.



még üdítően és meghökkentően hatott, éppen ezért a téma újításával és kendőzetlenségével ért el nagy hatást.

Györgyey Klára említi a darab női karaktereivel kapcsolatban, hogy „a Shaw-féle életerő megszemélyesítői: ravasz, kiismerhetetlen, kacér és logikátlan lények”, míg a „férfiak sorsa, hogy áldozatul essenek a nőnek”.⁷ Jolán karaktere megalapozza a későbbi színművek irányába Molnárnál ezt a fajta „nőtípust”, aki provokatív és merész, kellőképpen vonzó és erőteljes szexuális kisugárzással bír. Ez leginkább a darab csúcspontjában (*scène à faire*) mutatkozik meg, a „felöltő rejtélyében”. Ebben a jelenetben az Ördög ráveszi Jolánt, hogy vegye vissza estélyi ruhájára felöltőjét, melyből csak cipője orra és meztelen válla látszik így ki. A nő azonban egy ponton átveszi az irányító intrikus figurától, az Ördögtől a vezetést, kihasználva női vonzerejének fő adottságát, melynek eredményeképp végül már a cselt kiöltő Ördög maga sem tudja eldönteni, vajon van-e ruha Jolán belépője alatt. Jolán, a titokzatos és izgalmas nő karakterével kapcsolatban azonban egy másik talány is megoldatlan marad, mely még tovább fokozza misztikus nőiségének jellegét, immáron az olvasóban, a nézőben. Ez pedig a darab legvége. Nem kerül ugyanis egzakt módon kimondásra, hogy valóban megtörténik-e a házasságtörés, csupán Jolán ráutaló magatartása szerepel a darabban, végül az Ördög meghajol és azt mondja „*Voilà*”, majd függöny.

A cselédlány hűsége

A második legtöbbet játszott Molnár darab 1902–1949 között a *Liliom* volt, melynek érdekessége, hogy ősbemutatójakor nem aratott sikert. A darab megbukott, később mégis az egyik legtöbbet játszott Molnár-darabbá vált.⁸ Itt *Az ördöggel* szemben már jóval több nőalak jelenik meg. A darabban öt női karakter szerepel, ezzel szemben tizenhét (!) férfi, erős túlsúlyban van tehát a maszkulinitás. A darab dinamikáját tekintve nem érzékletes ez a nagy számszerű különbség, hiszen három nő szereplő (Juli, Mari és Muskátné) is viszonylag fajsúlyos a darabbeli előfordulásukat tekintve, míg ezzel szemben a férfiak túlnyomó többségében

⁷ GYÖRGYÉY, *i. m.*, 129.

⁸ CSORDÁS, *i. m.*, 48–49.



epizód szereplők a darabban. A szereplőket illetően nincs sem leírás, sem utalás a szerző részéről, hogy hogyan is kellene őket ábrázolni, elképzelni, noha azt tudjuk, hogy a szerző a színpadi megjelenítéshez igen alapos ismeretekkel rendelkezett, Varsányi Irénnel együtt járt a Nyugati pályaudvar előtti „cselédkorzóra” tanulmányozni a cseléd lányokat, ahol rábukkantak Julika mintájára. „Ez a kis cseléd pontosan olyan volt, mint amilyené én lettem a »Liliom«-ban. Még a ruháját is lemásoltam. Beszélgettünk vele hosszasan Molnárral együtt. Molnár megkérdezte, hol veszi a ruháját, cipőjét, odamentünk később, ott szereztük be a Julika »kosztümjeit«.”⁹ A műben Juliról mindösszesen annyit lehet tudni, hogy nincstelen cseléd-lány, „nagyságos” Kolics államvasúti hivatalnoknál minden es lány. Külső női jegyeit, vonásait nem ismerjük meg a darabból, azonban nőiségéről, lelki aspektusaiból jónéhány jellemvonása tárul a nézők/olvasók elé: odaadó, hűséges nő, aki rögtön a darab elején, a kimenő idejének letelte után hosszabb kimaradással elkötelezte magát Liliom mellett, vállalta a kicsapást, vagyis a szolgálatából való elbocsátást is, azután tűrte Liliom lelki és fizikai bántását – Liliom maga hivatkozik rá, hogy megütötte¹⁰ –, később pedig egy védelmező anyává válik a darab végére.

A darab történetét és elbeszélésmódját tekintve nem illik a hagyományos értelemben vett szerelmi drámák közé, hiszen egyetlen kivételtől eltekintve – melyre részletesebben kitérek – nincsenek benne nagy szerelmi monológok, nyíltszíni szerelmi vallomások, szerelmi jelenetek sem. Liliom és Juli szerelme leginkább a tetteikben fedezhető fel. Liliom részéről a maga bohém módján, melynek értelmében nem megy vissza a Ligetbe szórakoztató hintáslegénynek miután megtudja, hogy Juli gyermeket vár, valamint a rablásra való elköteleződésében, mely tettével a családjáért kíván felelősséget vállalni a maga elvétett módján. Julinál a Liliommal való sorsközösség vállalásában nyilvánul meg elsőként, feladja ugyanis a viszonylag kényelmesnek és biztosnak mondható cselédéletét a férfiert és a vele való sorsközösség vállalásáért, mely egy nehéz, nélkülözö életben

⁹ [sz.n.], „Varsányi Irén a húszéves Julikáról, aki ma is olyan, mint régen volt”, *Tolnai Világlapja*, XXXI/23 (1929), 24.

¹⁰ „Nem verem. Micsoda beszéd az, hogy verem. Hát egyet odasóztam neki, aztán tele van vele a város. Azér még nem verem.” Ld. MOLNÁR, *Liliom*, i. m., 168.



valósul meg. Biztos állását elhagyja, eltűri Liliom bántásait, végül pedig meg is szereti a férfit. Első biztos jele ennek a Muskátnéra való féltékenysége, második pedig a Liliom felett mondott halotti beszéde, mely talán a magyar drámairodalom legszebb szerelmi monológjának is tekinthető.

Színésznő életre-halálra

A *testőr* Molnár legismertebb közegében, színészek közt játszódik. A főszerepben egy színész házaspár áll. Molnár nem adott nevet szereplőinek, ez egyaránt igaz a férfi és a női karakterekre is. Ezzel némiképp általánosította a történeteket, másrészt pedig eltávolította a lehetetlen, irracionális szférába. A darabban négy női karakter szerepel: a főszereplő Színésznő, a Mama, a szobalány és a páholyosnő. A *testőr*-ben a női összeküvés és cselszövés fokozottan jelen van: a Mama cinkosa és támogatója a Színésznőnek a házasságtörésben, a szobalány folytonosan hallgatózik és kéréstelenül beleszól mindenbe.¹¹

A darab női főszereplőjéről, a Színésznőről köztudott, hogy rövid ideig marad meg egyetlen férfi mellett, változatos, flörtökben gazdag életet él, mely párhuzamba állítható mesterségével, ambíciózus színészi karrierjével.¹² Mikor a zongorán Chopint játszik és esténként nem gyűjt lámpát, férje biztosnak tekinti, hogy az asszony új kalandok után kezdett nézni.¹³ Ezen azonban voltaképp nem is változtat a darab cselekménye, a férj kétségbeesett próbálkozása, hogy testőr jelmezben elcsábítsa saját feleségét – mely során egészen biztosan elbukik vagy mint férj, vagy mint színész – a darab végén ugyanis a Színésznő újra a zongoránál ül, néz maga elé és Chopint játszik.

¹¹ NAGY György, *Molnár Ferenc a világsiker útján*, Tinta, Budapest, 2001, 78.

¹² Erre utal a Színész is: „Karácsony előtt vettem feleségül, és most itt a május, most letelt a félév. Az a bizonyos félév, amelynél tovább nem bírt meglenni senkivel sem. És most itt a tavasz, most itt a tavasz, és én érzem, hogy ez a csöndes, szelíd, szomorú kis nő kezd nem bírni magával. Ennekem is ez a sorsom, ami a többieknek. És jön, jön, feltartóztatathatatlansul jön, én érzem. [...] A tizedik. Vagy a tizenkettedik. Szóval: a harmadik.” – MOLNÁR, *A testőr*, i. m., 219.

¹³ MOLNÁR, *A testőr*, i. m., 219–220.



A Színésznő karaktere rokonítható *Az ördög* Jolánjával. Közös bennük, hogy a patriarchális vezetőtől a darab egy pontján átveszik az irányítást és olyan talányos helyzeteket alkotnak, melyet a férfiak képtelenek megoldani. A Színésznő rendkívüli módon úzi a hazugság, megtévesztés és csalás művészetét. A darab igazi bravúrja, hogy a néző és az olvasó is ugyanabban a kétségbeesésben van, amiben a férj is: voltaképp nem tudja eldönteni, hogy a Színésznő valóban felismerte-e férjét, vagy csupán minden női praktikáját és színésznői tudását egybevetve, megvezette férjét és az átöltözés pillanatában ismerte-e csak fel, hogy a Testőr és a Színész egy és ugyanaz a személy. A férfi, a Színész pedig igazolva Molnár nézőpontját¹⁴ mindenképpen bukásra volt ítélve már a darab kezdetétől: vagy mint férj, vagy mint színész vizsgáljuk majd le, de mindenképpen csak félsikerre számíthat. A Színész a darab végén le is vonja a szomorú következtetését: „Az az igaz, öregem, amit egy asszony hazudik.”¹⁵

Szerelemhez kapcsolódó motívumok

Molnár szerelemhez kapcsolódó témái, motívumai a korszakban népszerű vígjátéki sémára épültek. Újítása a témák újfajta megközelítésmódjában, a váratlan és fondorlatos cselekményszervezésben és a bravúros dialógusokban rejlik. A szerelmi téma köré épülő vígjátéki hagyományokban megfigyelhető motívumok többsége fellelhető az általam tárgyalt három Molnár-drámában is.

A szerelem, mint központi dramaturgiai szervező erő van jelen mindhárom műben. A főszereplőket tekintve *Az ördög* szerelmi szálai régmúltra, a dramaturgiai jelen előtti időkre tekintenek vissza, János és Jolán még szegény diák korukban szerettek egymásba. Jolán későbbi férjének, László húgának játszótársa volt, míg János rajzolni tanította Lászlót és annak testvéreit. A két szegény fiatal között egy csók csattant, melynek másnapján László bevallotta a nőnek, hogy szereti és rögtön meg is kérte a nő kezét. János és Jolán között ez hat évig nem került szóba, annak ellenére,

¹⁴ Ld.: „A féltékenység és a szerelem közé Molnár szinte egyenlőségjelet tett, leginkább azonban a férfiakat súlytó átoknak tekintette [...]”.

¹⁵ MOLNÁR, *A testőr*, i. m., 267.



hogy János a párral szoros, napi kapcsolatban maradt, ám mikor felkérték a festőt, hogy fessen portrét a nőről, mindketten tudták, hogy nem tudnak tovább hallgatni erről. Már rögtön a második jelenetben párbeszédükben felelevenítik a régi szép idők emlékeit, azonban még ezt megelőzően utalás van arra tekintve, hogy a köztük lévő láng valójában sosem hunyt ki. Mielőtt László otthagyja feleségét a festőnél, még megemlíti, hogy mindenki boldog lenne, ha János feleséget találna magának a készülő estélyükön, utalva ezzel a neki szánt Tóth Elzára. János a jelenet végén viccelődve visszakérdez régi barátjánál, hogy nem fél-e otthagyni feleségét a festő stúdióban. László viccesen elüti ennek életét: „Ha nem félnék, hogy komikussá válok, azt mondanám: gyerekek, vigyázatok magatokra.”¹⁶

A *Liliomban* a ligeti ficsúr, Závoczki Endre és a cselédlány, Zeller Júlia a ligeti hintáról vélhetően már a darab kezdete előtt ismerték egymást. Liliom ismeretes a cselédlányok körében, becenevéről ismerik őt, bizonyítja ezt, hogy Mari említi először Liliomot, mikor Muskátné figyelmezteti Julit, hogy a fogdosás miatt többet nem ülhet fel a hintájára.¹⁷ Az előző két színművel ellentétben *A testőrben* nem tudjuk meg a házaspár megismerkedésének és szerelmének előzményeit, mindösszesen annyi sejtethető, hogy színházi körökben ismerték meg egymást.

A darabok jelen idejében mindhárom női karakter házas. *Az ördögben* Jolán férje László, azonban a végkifejlet, a házasságtörés lehetőségén túl egy kimondatlan, következő, szerelemből való házasságot is sejtet. A *Liliomban* egy a keletkezési idejében, vagyis 1909-ben a polgári színházban nem szokványos, a Molnár-darabok megszokott polgári világ szerelemábrázolásával szemben egy másik réteg, másfajta szerelemfelfogása jelenik meg, Závoczki Endre és Zeller Júlia házasságában. *A testőrben* a színészpár csupán fél éve házas, azonban a férj komolyan aggódik házassága miatt, említi is a darabban, hogy a Színésznő ennyi ideig képtelen volt bárkivel is megenni, érzi, feltartóztathatatlanul jön a következő férfi felesége életében.

A szerelemmel, a házassággal szoros összefüggésben lévő téma a féltékenység, mely rendkívül sok Molnár-darabban megjelenik. Sárközi

¹⁶ MOLNÁR, *Az ördög*, i. m., 79.

¹⁷ „Mari: Mit akar tőle? Nem is ő szólt, hanem a Liliom gyött oda.” – MOLNÁR, *Liliom*, i. m., 149.



Mátyás, az író unokája szerint, az író a féltékenységről akkor is képes lett volna dialógusokat írni, ha „legszebb álmából riasztják fel”,¹⁸ Csathó Kálmán¹⁹ szerint pedig még a legnagyobb szerelem közepén is állandó féltékenység gyötörte.²⁰ A féltékenység és a szerelem közé Molnár szinte egyenlőségjelet tett, leginkább azonban a férfiakat súlytó átoknak tekintette,²¹ melynek kezelésére az ezt feldolgozó színműveiben próbált megnyugtató választ találni. Molnár megmutatta darabjaiban, hogy minden ember másként élheti meg a féltékenységet és milyen nagy különbség lehet köztük, főként nő és férfi közt. Sokszor humoros formában tálalta ezt a gyötrelmes érzést, például *A testőr*ben a színész férj szerepében, máskor őrijító és kínzó dolognak, mint az *Égi és földi szerelemben*. A kínzó féltékenység áthatja a Molnár-darabokat, mely jelzi, hogy mennyire fontos téma volt az író életében, megjelenik *A testőr*ben, *Az ördög*ben, a *Liliomban*, *A farkasban*, *A vörös malomban*, *Az üveg cipőben*, a *Játék a kastélyban* című darabban, a *Színház* mindhárom egyfelvonásosában, a *Farsangban*, az *Égi és földi szerelemben*, a *Csendéletben*, és így tovább.

A féltékenység mellett leginkább a megcsalás, házasságtörés volt az a témakör, melyet leggyakrabban alkalmazott. Ide tartozik *Az ördög*, *A testőr*, *A farkas*, az *Előjáték Lear királyhoz*, *Marsall*, *Az üveg cipő*, *Játék a kastélyban*, a *Farsang*, stb. Ezeknek a daraboknak kedvelt szereplőtípusa az erős, karakteres nő, aki roppant szenvedéllyel és igen erős erotikus kisugárzással rendelkezik. Olyasmivel, aminek egyetlen férfi sem tudna ellenállni,²² ennek első variánsa *Az ördög* Jolánja volt. Ez a témakör szoros relációban van a szerelmi háromszögek motívumával. Érdekes a darabok tekintetében, hogy a három tárgyalt darabból kettőben egyáltalán nincsen negatívan ábrázolva ez a fajta szerelmi viszony. *Az ördög* alapötletét

¹⁸ SÁRKÖZI Mátyás, *Színház az egész világ. Molnár Ferenc regényes élete, Liliom öt asszonya*, Noran Kiadó 2004 Kft., Budapest, 2010, 116.

¹⁹ Író, színházi rendező, Molnár jóbarátja.

²⁰ CSATHÓ Kálmán, *Író társak között. Irodalmi és színházi emlékek*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1965, 287.

²¹ SÁRKÖZI, *i. m.*, 221.

²² Ilyen értelemben bizonyos szempontból hasonlít a *femme fatale*, vagyis a Végzet asszonya karakterre, bár ott fontos tulajdonság a szenvedélyes nő múlandósága, a veszélyeztetettség, mely a gyakori betegség ábrázolásból fakad.



adja a régi szerelmi kapcsolat, mely azt sugalmazza, hogy a régi szerelmeknek egymásra kell találniuk, szemben Jolán szerencsésnek mondható, jól sikerült konvencionális házasságával, az Ördög karakterével és intrikus tevékenységével pedig az író legitimálja azt. A századforduló konvencionális francia társalgási vígjátékaival ellentétben, ahol gyakorta a nő egy nála jóval idősebb, korosodó, komikus férj mellett alakít ki szerelmi kapcsolatot egy fiatal férfival, Molnárnál szinte egyidősek a szereplők, ezzel pedig újítást hozott a szokványos témaábrázolás tekintetében. A darabot végig szerelmi háromszögek és féltékenységek sora szervezi: Selyem Cinka, a festő korábbi modellje féltékeny lesz a hírre, miszerint János nősülni készül Elzával. Elza féltékeny, mert érzi, János Jolánt szereti igazán. Az Ördög a második felvonásban János szerelmét azzal próbálja meg felébresztetni, hogy úgy tesz, mintha maga kívánná Jolánt elcsábítani, mellyel célt is ér, Jánosban feléled a féltékenység. Jolán féltékeny lesz Elzára, noha ő maga kívánta hozzáadni a fiatal lányt Jánoshoz, mivel úgy gondolta, ezzel megszűnik a János és közte lévő őrzítő kísértés. Az alapvető bonyodalmat szervező szerelmi háromszög pedig a már tárgyalt János, Jolán és férje, László között áll fenn.

Ezzel szemben a *Liliomban* is kimutatható egy igencsak furcsa szerelmi háromszög, mely erőteljesebb, mint elsőre látszik. Nem annyira egzaktan meghatározható Liliom és Muskátné kapcsolata, mint *Az ördög* szerelmi kapcsolata, azonban több egyértelmű utalás is szerepel a drámában erre vonatkozóan. Muskátné erős érzelmeit mutatja például, hogy féltékeny civakodásba kezd már rögtön az első képben Julival, amiért Liliom átkarolta a derekát a hintán. Féltékenységében először Julit akarja kitiltatni a hintáról illetlen viselkedéséért, majd, amikor Liliom közbeszól, Muskátné sértettségében végül őt is elküldi. Szintén ezt mutatja a második kép is, mely már Liliom és Juli otthonában játszódik, hisz Muskátné utána megy a fiatal, jóképű Liliomnak, miután az összeköltözött Julival, és megpróbálja visszacsábítani a Ligetbe hintáslegénynek. Mikor szép szavakkal és ígéretekkel nem ér célt, akkor tettekkel is igyekszik a korosodó hölgy alátámasztani ezt. Megemlíti a nincstelen Liliomnak, hogy órát is vett neki, sőt felajánlja a volt ligeti ficsúr számára halott férje gyűrűjét is. Ezen a ponton a beszélgetés bensőségessé válik, Muskátné Liliom haját



simogatja, azzal riogatja, hogy kicsúfolják majd a ligetbe járó lányok, ha a pénzt hazaviszi, ezzel próbálja rávenni, hogy ne csak dolgozni menjen vissza hozzá, hanem hagyja el Julikát is. Liliom ekkor még rövid időre enged a kacérkodásnak, belemegy a játékba, „nagyon rosszul vagyok ám idehaza” – mondja Muskátnénak.²³ Juli közben zavarja meg a tetszelgést, halasztást nem tűrően kiharcolja, hogy Muskátné egy percre kettesben hagyja Liliommal, és előhozakodik Liliom számára azzal, hogy gyermeket vár. Nem véletlen az időzítés, egyrészt a kacérkodó, a korábbi páros előéletében vélhetően gyakori évődést zavarja meg, másrészt Juli valószínűleg tisztában van Muskátné szándékaival, tudja, hogy visszacsábítani jött Liliomot magához és a hintás lump életbe. Liliom ezt követően végső soron beteljesíti, amire Juli várt, elutasítja Muskátné ajánlatát, nem megy vissza a nővel a Ligetbe.

Ezekkel szemben *A testőr* az egyetlen, amely negatívan értelmezi a szerelmi háromszög létezését. A színész házaspár éppen hetedik éve házask, mely a hagyományos értelmezésben egy nehéz, kritikus évforduló. Molnár első olyan darabja *A testőr* mely színészi körökben játszódik,²⁴ és magán viseli ennek a színházi szférának minden ismert és kevésbé ismert velejáróját. Ilyen például a színházi berkekben megvalósuló házasságok témaköre is, hiszen színház történeti szempontból közismert néhány ilyen házasság története, illetve az is, hogy ebben a milliőben jóval gyakoribbnak voltak mondhatók a válások is. *A testőr*ben a férj számolt ezzel mikor belement abba, hogy játékaival, hivatásával, úgymond hűségtesztelésnek veti alá feleségét, megkockáztatva a talán még fájóbb lehetőséget, hogy mint férj bukik majd el.

A darabok nőalakjai a valóságban

Molnár műveivel kapcsolatban a szakirodalmi hagyomány úgy tartja, hogy az író jónéhány témát, motívumát saját életéből merítette. Gyakran vette a témát saját szerelmi életének bonyodalmaiból, a számára fontos nőkkel való kapcsolatainak töredékei így fellelhetők színpadai műveiben

²³ MOLNÁR, *Liliom*, i. m., 169.

²⁴ Később ld. *Játék a kastélyban*, *Színház*, *A császár*.



is. Nőábrázolásával, női karaktereivel összefüggésben is jónéhány olyan értelmezés, történet maradt fent, mely azt bizonyítja, hogy a karaktereknek a megformálásához saját párkapcsolataiból inspirálódott.

A *Liliom* kapcsán a szakirodalom a Vészi Margittal kötött házasságának végét tekinti fő inspirációs forrásának, úgy tartja, hogy a darab egyfajta bocsánatkérésül készült a nő számára, agresszivitására való válaszkeresésként és magyarázatként is értelmezhető. Molnár barátai és kritikusai egyaránt úgy tekintettek a *Liliomra*, mint ami a leginkább őszinte, önvizsgálatú tárgyú drámája az írónak, noha a dráma műfaját nem tekintették önéletrajzi műfajnak a századfordulón.²⁵ *Liliom* nőalakjának, Julikának megformálásához az író az életrajzi egyezések figyelembevételével egyértelműen Margit türelmét, toleranciáját, tűrőképességét ábrázolta.

Az ördög és *A testőr* című darabokat a Molnár-recepciótörténet egyaránt a Varsányi Irén színésznővel való kapcsolatához köti. Mindkét darab értelmezhető egyfajta útmutatásul a színésznőnek, mely szerint nem akkora bűn az igaz szerelem miatt elcsábulni a hites férj mellől. *A testőrben* Molnár egy furcsa szerelmi háromszöget dolgoz fel, melynek önletrajzi ihletésű értelmezésében Molnár és Szécsi Illés, Varsányi Irén férje egyaránt behelyettesíthetők a féltékeny férj személyébe, a Színésznő karaktere azonban egyértelmű megfelelést mutat Varsányi Irénnel. Színháztörténeti érdekesség, hogy Varsányi Irén hagyatékában csupán egyetlen dolog található, mely Molnár Ferenchez kapcsolható: egy könyv, az is dedikátlan, *Az ördög*.²⁶

Felhasznált irodalom

BERCZELI A. Károlyné: *A Vígszínház műsora 1896–1949*, Színháztörténeti füzetek XXXIII. szám, Színháztudományi Intézet, Országos Színháztörténeti Múzeum, Budapest, 1960.

BÉCSY Tamás: „Modern cselvígjáték”, *Színház*, XXV/9 (1992), 24–29.

CSATHÓ Kálmán: *Íróársak között. Irodalmi és színházi emlékek*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1965.

²⁵ GYÖRGYÉY, i. m., 212–213.

²⁶ SÁRKÖZI, i. m., 235.



- CSORDÁS Lajos: *Molnár Ferenc*, Élet-kép sorozat, Elektra, [Budapest], 2004.
- MOLNÁR Ferenc: *Molnár Ferenc színművei. Az ördög, Liliom, A testőr*, Rudolf Nowak GmbH, Bécs, 1972.
- GYÖRGYÉY Klára: *Molnár Ferenc*, Magvető, Budapest, 2001. [Szabó T. Anna]
- MOLNÁR RAJEC, Elizabeth: *Ferenc Molnár Bibliography I.*, Böhlau, Wien, Köln, Graz, 1986.
- NAGY György: *Molnár Ferenc a világsiker útján*, Tinta, Budapest, 2001.
- SÁRKÖZI Máttyás: *Színház az egész világ. Molnár Ferenc regényes élete, Liliom öt asszonya*, Noran Kiadó 2004 Kft., Budapest, 2010.
- [sz.n.]: „Varsányi Irén a húszéves Julikáról, aki ma is olyan, mint régen volt”, *Tolnai Világlapja*, XXXI/23 (1929), 24.
- VÉCSEI Irén: *Molnár Ferenc*, Gondolat, Budapest, 1966.

ANTAL-BACSÓ BORBÁLA

Dőlj hátra és gondolj Írországra!

Testiség a *Trisztán és Izolda* című bábelőadásban

„Szilaj gyönyörnek vége is szilaj.”¹

Bár a mottóul választott idézet Shakespeare-től származik (Rómeó és Júlia esküvőjén hangzik el), nem pedig Gottfried von Strassburgtól, Lőrinc barát intelmének egyszerre tragikus és erotikus üzenete akár Trisztánnak és Izoldának is szólhatna. Rómeó és Júlia után alighanem Trisztán és Izolda a világ második leghíresebb tragikus sorsú szerelmespárja. Történetük a középkor lovagi irodalmának egyik kedvelt témáját, a tiltott szerelmet állítja a középpontba.² A két fiatal (egy tévedésből megivott bájital miatt) tiltott szerelemre gyűl egymás iránt, amely végül mindkettejük korai halálához vezet.³ Történetükben megjelenik az emberi létet meghatározó két örök

¹ William SHAKESPEARE, „Rómeó és Júlia”. William SHAKESPEARE, *Öt dráma*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1999, 51.

² A lovagregények és -eposzok legnépszerűbb történeteiben kalandok sorát éli át a hős; kalandokat, amelyek szorosan összefonódnak a feudális hűséggel, az udvari etikettal – és persze a szerelemmel. A lovagi irodalomról, illetve a Trisztán-legenda feldolgozásáról bővebben lásd pl. Michel STANESCO – Michel ZINK, *A középkori regény története az európai irodalomban*, Palimpszeszt, Budapest, 2000. [Sashegyi Gábor]

³ A szerelmi bájital elengedhetetlen kellék ahhoz, hogy a megélt testi szerelem (mely házasságtörést, hazugságot, csalást von maga után) erkölcsi felmentést kapjon. (Vö.



elem, szerelem és halál – ez a szerelem azonban aligha lehet *fin'amor*, azaz nem tiszta, égi szerelem, hanem nagyon is beteljesült, földi vágy.

A „szilaj gyönyör” nemcsak hirtelen fellobbanó érzelmet és heves indulatot takar, hanem magát a nemi aktust is, melynek (szintén szilaj) vége maga a beteljesülés.⁴ Trisztán és Izolda nem tud lemondani egymásról, és megtartóztatni sem tudják magukat. A (báb)test adott a beteljesüléshez, de felmerül a kérdés: hogyan jeleníthető meg a beteljesüléshez vezető testi szerelem? P. Müller Péter *Test és teatralitás* című kötetében kijelenti, hogy „a teatralitás mint jelenség, mint megnyilatkozás feltételezi az emberi testet”⁵, Erika Fischer-Lichte szerint pedig „a színész azt az anyagot formálja meg, amelyet saját teste bocsát rendelkezésére”⁶. A bábszínház esetében azonban a színész elsősorban a báb testével dolgozik, ebben a műfajban az emberi test mellett/helyett a bábtest a meghatározó. A testiséghez a testi lét tehát adott, már csak az érzékiséget kell hozzátenni. Ez pedig visszavezet az eredeti kérdéshez: hogyan jeleníthető meg egy bábelőadásban a megvalósult testi szerelem? Lemeztelenedhet-e egy báb és ha igen, miben különbözik a kasírozott test meztelensége az élő emberi test meztelenségétől? Egy báb esetében hogyan tud megszületni a meztelenségben kiszolgáltatottság érzése,⁷ amikor cselekedeteiben eleve kiszolgáltatott a mozgatójának? Hogyan tudja kiszolgáltatottságát fokozni, amikor szerkezetéig lemeztelenedik a nézői tekintet előtt? És mikor válik a testi viszony egyben hatalmi viszonyná? Trisztán és Izolda történetében meghatározó szerepet játszik a hatalom – kezdve onnan, hogy ők maguk

például Sidney M. JOHNSON, „This Drink Will Be the Death of You: Interpreting the Love Potion in Gottfried's Tristan”. Will HASTY (ed.), *A Companion to Gottfried von Strassburg's Tristan*, Boydell & Brewer, 2003, 87–112.) Jelen tanulmánynak nem tárgya a bájjal szerepének és a vonzalom a bájjal megivását megelőző jeleinek részletes vizsgálata az előadásban.

⁴ Vö. például Stephen BOOTH, „On the Aesthetic Significance of Non-Signifying Signification in Romeo and Juliet”. Uő., *Close Reading without Readings: Essays on Shakespeare and Others*, Rowman & Littlefield, 2015, 117–141.

⁵ P. MÜLLER Péter, *Test és teatralitás*, Balassi, Budapest, 2009, 18.

⁶ Erika FISCHER-LICHTE, „A színház nyelve”, *Pro PHILosophia*, 1995/1, 25–45, 33.

⁷ A színpadi meztelenségről és a meztelenségből fakadó kiszolgáltatottságról vö. VEISZER Alinda – RÉNYI András – HÓD Adrienn – GYABRONKA József, „Jó kérdés – Meztelenség a színpadon”, *színhaz.net*, 2018.02.14.



nem tudnak szabadulni a szerelem hatalmától. Emellett a politikai hatalom is komoly motivációs erő a karakterek számára. Izolda házassága politikai házasság, és Marke királyt sem csupán személyes okok vezérlik, mikor megpróbálja leleplezni a szerelmeseket – nemcsak férfiúi, de uralkodói tekintélye is csorbul, ha királynéja büntetlenül folytathat viszonyt a háta mögött. S a szerelmi viszonyok mellett a függelmi viszonyok is adóttak: azon túl, hogy a báb függ a mozgatójától, a szereplőket meghatározzák az egymáshoz való alá- és fölérendeltségi viszonyaik. A feudális és házastársi viszonyok hálójában hazugságok és cselek(edetek) révén kerülnek egymással szemben erőfölénybe – vagy éppen ezek révén szolgáltatják ki magukat másoknak. Ebben a hatalmi hálóban próbál Trisztán és Izolda egyenrangú fél és szerelmi partner lenni. Ez a gondolat pedig ismételten elvezet az eredeti kérdéshez: hogyan valósul meg a bábok között a testi szerelem? Ennek megválaszolásához legelőször az előadás látványvilágát szükséges megvizsgálni.

A Budapest Bábszínház 2014-es *Trisztán és Izolda* előadásában⁸ a játékteret papír borította. Papír, amelyre vetíteni lehet (képregény formájában jelenetet az előadásból⁹), amelyet le lehet tépni-szaggatni, amely hajóvitortlává vagy ír őrszemmé alakul, ha a történet úgy kívánja. Az előadásban ugyanis nem minden szereplő rendelkezett kifaragott bábtesttel. Míg a főszereplők kétmozgatós, a mellékszereplők pedig egymozgatós bunnak bábok voltak, felbukkantak mellettük a már említett papírkatonák és egyéb, csak egy-egy látványelem által megformált figurák is. (Ilyen volt például a testében négy harcos – négy mozgató – erejét hordó, csak páncélzatból álló Morold, illetve a fényjátékként megjelenő Úristen.) Mindemellett az előadás viszonylag kevés kellékkel dolgozott, és ezek közül is a kard, illetve a bájital játszott kiemelt szerepet Trisztán és Izolda sorsának alakulásában.

⁸ *Trisztán és Izolda*, ford. és Gottfried von STRASSBURG művéből írta: MÁRTON László, rendező: CSIZMADIA Tibor, bábtervező: HOFFER Károly, bemutató: 2014. február 6., Budapest Bábszínház–Ország Lili Stúdió.

⁹ A képregényes látványvilág kialakításában meghatározó szerepet játszott a világ első képregénye, a Bayeux-i kárpit. Ld. „Inspirációk a Trisztán és Izoldához”, *babszinhaz.reblog.hu*, 2013.12.13.



A kard fallikus szimbólum, a férfiaság jelképe, míg a bájjal a boszorkánysághoz köthető, melyet hagyományosan női „szakmaként” tartanak számon. Utóbbit hangsúlyozandó, Izolda édesanyjának, az ír királynénak melleit két fiola alkotja – s nem véletlenül, hiszen bájjalismerete kulcsfontosságú a történetben. A halálosan megsebesült Trisztán azért érkezik az ír királyi udvarba, mert csak ott remélhet a Morold lovagtól szerzett sebeire orvosságot,¹⁰ majd ez a motívum ismétlődik meg az előadás végén, mikor a haldokló Trisztánnak is egyedül Izolda tudna gyógyírt hozni, mind személyében, mind az anyjától tanult varázsszerek alkalmazásával. Az előbbi esetben Izolda még túl kicsi ahhoz, hogy ápolja,¹¹ utóbbiban pedig túl későn érkezik ahhoz, hogy megmentse szerelmét. A kettő közt azonban, a sárkánnyal vívott küzdelem után Izolda és bizalmasa, a vele egykorú Brangaene ápolja Trisztánt, és épphogy össze nem verekednek azon, hogy melyikük borogassa, melyikük dörzsölje az ifjú (meztelen) testét. Erre a jelenetre később még érdemes lesz visszatérni, előtte viszont feltétlenül szentelni kell néhány gondolatot Trisztán kardjának is.

Trisztán egy lovag Marke cornwalli király szolgálatában, s mint olyan, kardjával szerez magának érdemeket – vagy éppen menyasszonyt a királyának. Azért küzd meg ugyanis a sárkánnyal, hogy elnyerje az ír királyi pár bizalmát, remélve, hogy ezáltal Izolda kezét végül Marke királynak adják.¹² Ironikus módon Izolda épp ekkor döbben rá, hogy becsapták és visszaélték

¹⁰ A csavar a szituációban az, hogy a Trisztán által legyőzött Morold lovag az ír királyné egyetlen öccse volt, így segítséget csak akkor remélhet, ha álruhában és szíveket meglágyító zenével érkezik Írország partjaira.

¹¹ Izolda még kisgyermek, amikor Trisztán megérkezik Írországba. A zeneórák során, a nézők szeme láttára (mégis rejtve a tekintetek elől) serdül fiatal lánnyá, egyetlen bábcserével: amikor a hegedűre kerül a sor a tananyagban, a kislánytest eltűnik a hangszereket megjelenítő kihajtott (pop-up) könyv mögött, és helyette legközelebb már az érett női bábtest bukkan fel. A kettő leginkább méretében különbözik egymástól. A kislány bábtest mellkasa laposabb volt, az arca még gyerekesen kerekded, de ruha- és hajviselete már ugyanaz, mint felnőtt változatáé. Izolda a megtestesülése a korszak gyerekekről vallott nézetének, miszerint „[a] gyerek legfőbb értéke az volt, hogy felnőtt lehet belőle. Gyerekként se látták másnak, mint kicsi felnőttnek.” KOMÁROMI Gabriella, „Előszó”. BORBÉLY Sándor (szerk.), *Ötven nagyon fontos „gyerekkönyv”*, Lord Könyvkiadó, Budapest, 1996, 5.

¹² Később aztán kiderül, hogy Marke király Izoldának tényleg csak a kezét kapta meg.



a bizalmával, mert Tántrisz, aki zenére tanította, valójában Trisztán, egy idegen (és ellenséges) föld lovagja. Haragjában kardot ránt, természetesen Trisztánét. Ezen a ponton felmerül a kérdés, hogy vajon mennyiben fakad személyes sérelemből ez a vehemens indulat. Hiszen hosszú évek teltek el azóta, hogy Trisztán megölte Moroldot, Izolda nagybátyját, így valószínűbbnek tűnik, hogy a lány nem annyira a rokongyilkosra, hanem sokkal inkább be nem vallott, ébredező vonzalmának tárgyára haragszik. S azt, hogy a kamasz Izoldában ébredszik a sexualitás iránti érdeklődés, az is alátámasztani látszik, hogy szívesebben kel hosszú hajóútra, hogy a sosem látott Marke király felesége legyen, mint hogy az általa csak varangynak titulált Tárnokmesterrel kelljen megosztania az ágyát.¹³ Trisztánnak és Izoldának ezen a nevezetes hajóúton sikerül feloldania a köztük lévő feszültséget,¹⁴ és erre a Brangaene által elzárt itallal koccintanak. Csakhogy az ital nem más, mint az ír királyné által kevert, korábban már említett bájital, amely biztosítani hivatott, hogy Marke király és Izolda politikai házassága szerelmi házassággá váljon.

KIRÁLYNÉ

Mondd csak, Brangaene... Szerinted fogja szeretni az én lányom a férjét? Örülnék, ha egy kicsit szerelmes lenne belé.

BRANGAENE

Egy kicsit nem lehet szerelmesnek lenni. Vagy szerelmes az ember, vagy nem.¹⁵

¹³ Pedig a Tárnokmester számít arra, hogy – azon túl, hogy még nagyobb hatalomra tesz szert a házasság révén – ágyba viheti Izoldát A politikai előrelépés lehetősége mellett a sexualitás is fontos motiváló erő számára. „Így igaz: nálam a tökeerő/nálatok a szépség és fiatalság, /s a kettő most az ágyban egyesül.” VON STRASSBURG Gottfried – MÁRTON László, *Trisztán és Izolda*, 2013, 11. (szövegkönyv)

¹⁴ A jelenetet vita vezeti be, amelyben Izolda ismét Trisztán szemére veti, hogy becsapta, és hangoztatja, hogy árulása miatt nem szereti, nem kedveli. Az első felvonás végén erre a vitára rímel a kerti jelenet, amikor Marke király megneszeli, hogy a felesége és Trisztán titkos találkára készül éjszaka a kertben, és elrejtőzik egy közeli fán hallgatózni. Ám a holdvilág lebuktatja, így Trisztán és Izolda ki tudja játszani, azzal, hogy fennhangon arról biztosítják a másikat, hogy nem kedvelik, nem szeretik, sőt, gyűlölik egymást.

¹⁵ VON STRASSBURG–MÁRTON, *i. m.*, 25.



Trisztán és Izolda sem csak kicsit éli meg a szerelmet: már a hajón beteljesítik a vágyukat, és később, a cornwalli udvarban sem tudnak egymásnak ellenállni, noha Marke király növekvő féltékenységgel figyeli őket. Gyanakvását végül Trisztán kardjával oszlatják el – nem erőszakkal, hanem a penge pusztá látványával. Együttlét után a szerelmesek maguk közé fektetik a kardot, és bár meztelenül fekszenek egymás mellett, a meztelen emberi testnél erősebb a meztelen (és passzív) fegyver látványa.¹⁶

A meztelen testek közelebbi megvizsgálása előtt azonban elengedhetetlen röviden szót ejteni a bábok jelmezéről. Az előadásban szereplő bunraku figurák úgy vannak felöltöztetve, hogy jelmezük nem próbálja meg takargatni báb mivoltukat: a ruha követi a törzs illesztéseit, kilátszik alóla a könyökhajlat izülete stb. A darab számos pontján játszanak azzal, hogy mit akarnak a szereplők eltakarni, illetve leleplezni (és ezekhez a játékokhoz remek alapanyagot szolgáltat a színpadképhez felhasznált nagy mennyiségű papír is). Marke király le akarja rántani a leplet (a papírt) Izolda hűtlenségéről, Izolda nem akarja felfedni a király előtt, hogy már nem szűz, és így tovább. S miután ily módon mintha tulajdon jelmezeik is ellenük dolgoznának, Izolda a két legnagyobb hazugságát ruha nélkül, más eszközöket segítségül hívva hiteti el Marke királlyal.¹⁷ Esetében „a meztelenség problémája a láthatóság problémája”¹⁸ állítás kifordítva érvényesül; épp azáltal kendőz el dolgokat, hogy lemezteleníti a testét. Mivel már a hajóúton odaadta a szüzességét Trisztánnak, hogy ne kerüljön szégyenbe, a nászéjszakán a szerelmi bájjal őrzésével megbízott (és feladatában kudarcot valló) udvarhölgy, Brangaene veszi át a helyét, feláldozva saját lányágát úrnőjéért. Mivel Izolda újdonsült férje, Marke király még nem ismeri felesége testét, a csel sikeréhez mindössze két dologra van szükség: teljes sötétre és egy kitapinthatóan női testre. A két lány tehát lemeztelemedik: Izolda leveti a nászi köntöst, hogy helyette Brangaene öltse fel azt.

¹⁶ A bízalom azonban nem áll helyre maradéktalanul: Marke király ezek után visszafogadja Izoldát, Trisztánt viszont elküldi udvarából, aki így vándorútra indul, és kalandozásai során ismeri meg későbbi feleségét, Fehérkező Izoldát.

¹⁷ Ezek közül az egyik a már korábban tárgyalt jelenet, a meztelenül, de karddal elválasztott szerelmesek megfigyelése.

¹⁸ VEISZER–RÉNYI–HÓD–GYABRONKA, *i. m.*



Mi rejlik a bábok ruhája alatt? Ezen a ponton egyetlen gondolat erejéig vissza kell térni a jelenetre, amelyben Izolda és Brangaene a sárkány által megsebesített Trisztánt ápolja. Dialógusukból kiviláglik, hogy a fiatal férfitest mindkettejük fantáziáját nagyon izgatja, és miután megbeszélik, hogy egyikőjük sem látott még férfit meztelenül, engednek kíváncsiságuknak és mindjárt be is lesnek a (papír)takaró alá. Ekkor még a néző számára titok marad a meztelen (báb)test teljes egészében, a meztelenség megmutatása helyett azzal játszik a jelenet, hogyan takargatja magát szemérmesen a magához térő Trisztán zavarában. Teljesen leplezetlenül először Izolda és Brangaene mutatkozik meg a nászéjszaka jelenetben. Ahogy lekerül róluk a ruha, nyilvánvalóvá válik, hogy nincsenek az emberi testre jellemző másodlagos nemi jellegek kialakítva rajtuk. Nőiségüket hangsúlyozandó, a mellkasuk domborúra van kifaragva,¹⁹ de valójában nincsenek részletesen kidolgozott melleik, helyette van viszont aprólékosan kifaragott bábszerkezetük. Így Brangaene teste – ha csak rövid időre is – tökéletesen alkalmas arra, hogy Izolda testét helyettesítse. Ugyanakkor az is nyilvánvalóvá válik ebben a pillanatban a néző számára, hogy a jelmez alatt nem egy emberi test, hanem egy bábtest rejtőzik – egy tárgy, amely mások (a mozgatók) akarata szerint cselekszik. Brangaene egy eszköz lesz Trisztán és Izolda történetében. Az ápolási jelenetből is kiviláglott, hogy akárcsak úrnőjében, benne is volt szexuális kíváncsiság, ám amikor végül elveszti a szüzességét, ebben az intim, érzékeny pillanatban, a személye egy tárggyá redukálódik.

BRANGAENE
TRISZTÁN

(*belebújik a díszruhába*) És most mit csináljak?
Most már semmit. Innentől kezdve már csak
történnek veled a dolgok.²⁰

¹⁹ Laura Purcell-Gates *The monster and the corpse* című tanulmányában rámutat, hogy amennyiben egy tárgy nem rendelkezik valamilyen, a nőiséggel asszociálható jellemzővel (pl. egy figurális báb esetében hosszú hajjal vagy mellkas tájékon domborulattal), úgy ezt a „neutrális” testet jellemzően férfiként olvassák. Laura PURCELL-GATES, „The monster and the corpse”, Alissa MELLO – Claudia ORENSTEIN – Cariad ASTLES (eds.), *Women and Puppetry: Critical and Historical Investigations*, Routledge, London – New York, 2019, 19–34, 22.

²⁰ VON STRASSBURG–MÁRTON, *i. m.*, 33–34.



Ez az élmény törést okoz Brangaene személyiségében, és erről a pontról a későbbiekben képtelen továbblépni. A nászéjszaka után úgy veti bele magát Izolda és Trisztán együttléteinek megszervezésébe és Marke király megtévesztésébe, mintha az egész csak egy kaland lenne, nem pedig három másik ember élete. Ugyanakkor nem csupán ő válik kiszolgáltatottá, amikor lemeztelenedik, de a szerelmespár is kiszolgáltatja magát neki azáltal, hogy kulcsszereplővé teszik a nászéjszaka problémájának megoldásában.

Az előadás során a szexuális aktus minden esetben stilizációval, nem pedig illusztrációval történik. Ez a szorosan testhez kötődő élmény testen kívül történik meg: a rendezés a világítást hívja segítségül.²¹ Ám mivel Izolda és Brangaene eltérően éli meg szüzessége elvesztését, a hangsúly máshova kerül a két jelenetben. Trisztán és Izolda együttléte szerelmi együttlét, és ennek megfelelően az öröm, egymás testének felfedezése, a játékoság kap figyelmet: a papírcsíkon, amely mögött eltűnnek, két fehér fénykör kergetőzik a zenére, míg végül összeolvadnak. Ezzel szemben

²¹ Szintén testen kívüli élmény Sofie Nielsen számára a szüzessége elvesztése a 2013-ban bemutatott *Semmi* című bábelőadásban. [*Semmi*, Janne TELLER regényéből írta: GIMESI Dóra, tervezte–rendezte: HOFFER Károly, Budapest Bábszínház–Ország Lili Stúdió, 2013. január 8.] Ott azonban a világítás helyett a zenén keresztül történik meg a stilizáció: Sofie mozgatója a *Magam adom* című dalt énekli, miközben végig magához szorítja a kigombolt ruhájú bábját, majd a dal tetőpontján az éneklése sikoltozásba csap át. Végül a Fontos Dolgok Halmára fekteti a levetkőztetett bábját, letakarva a kifordított ruhával, és így láthatóvá válik, hogy a kívül szürke ruha bélése vörös. Akárcsak a *Trisztán és Izolda* előadásban, itt is a vörös szín jelképezi az átszakadt szűzhártyát. Ezzel szemben a 2019-es *Rómeó és Júlia* előadás, bár stilizáltan, de mind a mozgatók, mind a bábok szintjén a testek révén törekszik megjeleníteni a nászéjszakát. [*Rómeó és Júlia*, William SHAKESPEARE drámáját bábszínpadra átdolgozta: MARKÓ Róbert, rendezte: BARTAL KISS Rita, tervezte: ROFUSZ Kinga, koreográfus: GÓBI Rita, Kabóca Bábszínház–Veszprémi Petőfi Színház–temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színház, 2019. november 8.] A jelenetben a hangsúly a szüzesség elvesztése helyett az együttlétben van. Rómeó és Júlia mozgatói (Berta Csongor, Főglein Fruzsina) átadják a bábjaikat más mozgatóknak, és táncba kezdenek, miközben az előadásban szereplő többi színész a (Bakos Árpád által megzenésített) LXXV. szonettet énekli. Ezalatt a bábok (új mozgatóik által) is összetapadnak, összekapaszkodnak, így a néző tekintetét hol a széles mozdulatokkal táncoló színészpár, hol a kisebb gesztusokkal dolgozó bábpár vonja magára. A jelenet végén Rómeó és Júlia ugyanazzal a mozdulattal gömbölyödik egymás mellé, amellyel a két színész is megpihen egymás mellett a díszletül szolgáló dobogón,



Marke király és Izolda nászéjszakáján, amelyen megtörténik a házasság elhálása, a hangsúly a fénykörök mozgása helyett a fény színén van. A vörös fény (a vérfolt a nászlepedőn) bizonyítja, hogy Izolda, illetve az őt helyettesítő Brangaene szűz volt, amikor a házasság megkötetett. Ennél a jelenetnél is jó szolgálatot tesz a díszletben előszeretettel használt papír: a vörös fény azt a hasítékot világítja meg, amelyet korábban Izolda bábtestével ütött a mozgatója a papíron, tovább erősítve a vörös-vér-szüzeség asszociációkat. Hogy mennyiben különbözik ez az alkalom – ahol az örömszerzés helyett a funkció van előtérben – Trisztán és Izolda első együttlététől, azt érzékelteti a lüktető zene, melynek ritmusára pulzál a fény. A ritmus kemény ütemessége és a vörös fény azt a képzetet kelti, hogy Brangaene számára (ellentétben úrnője tapasztalataival) kevésbé örömteli, inkább fájdalmas lehetett az élmény.

Trisztán és Izolda nem tud lemondani egymásról (nem tudnak lemondani a szerelemről), Brangaene segítségével titkos találkákat szerveznek, Marke király féltékenysége pedig nem alszik. Átvitt értelemben, de szó szerint is, mivel egy idő után a király már csak úgy tud aludni, ha álmában hitvese kezét fogja, ezzel biztosítva, hogy nem hagyja el az ágyát éjszakára. Miután egyszer már Brangaene teste egy rövid időre Izolda teste lett, ezúttal Izolda kezének másolata válik Izolda helyettesítőjévé. Az udvarhölgy viaszból elkészíti Izolda kezének másolatát, és azt csúsztatja az alvó király kezébe, így téve lehetővé úrnője számára, hogy kiszökhessen Trisztánhoz. Amíg alszik a király, a testrész elég az egész test helyett, ám amint felriad álmából, a kéz már nem tudja pótolni Izolda egészének hiányát. Nem sokkal ezután következik be Trisztán száműzetése, melynek során megismerkedik Arundel hercegnőjével, Izoldával, aki igencsak hasonlít írországi Izoldára – és akinek állandó jelzője a „fehérkezű”, vagyis ennek az Izoldának egészét is egy részéről, a kezéről, azonosítják. Arundeli Izolda olyannyira hasonlít írországi Izoldára, hogy csupán haja és ruhája színében különbözik tőle, de a mozgatója ugyanaz a színész. Az pedig már a nászéjszaka-jelenetben kiderült, hogy ha egy nő szerepet vivő báb leveti a ruháját, a jelmez alól előbukkanó meztelen bábtest tökéletesen megfeleltethető Izolda figurájának. Mivel Izolda nem lehet az övé, Trisztán úgy dönt, azt a nőt veszi feleségül, aki a legjobban hasonlít a szerelmére



és mellette még ugyanúgy is hívják. Az illúzió majdnem tökéletes, már csak az a kérdés, hogy – miután Brangaene teste tökéletesen helyettesítette Izoldát Marke király ágyában – vajon Fehérkezű Izolda lemeztelenített teste elegendőnek bizonyul-e Trisztán számára. Ám erre sosem derül fény, mivel a menyegzőt megtartják ugyan, a nászéjszakát nem hálják el. Ellenben felmerül a lehetőség, hogy (a frissen megözvegyült) Marke király számára megfelelő partner válhat az érintetlen Fehérkezű Izoldából:

FEHÉRKEZŰ

Már özvegy vagyok, de még szűz vagyok, s
házánkban három napig tart a gyász.

MARKE

Ezt észben tartom, vagy ha elfeledném, három
nap múlva mondd el ugyanígy.

Ebből a párbeszédből sejthető, hogy ha az előadásban színre került volna a nászéjszakájuk, a hangsúlyt ott is a fény (vörös) színe kapta volna.

Noha a bábttest adott, s annak kiszolgáltatottsága (egy rajta kívüli, nála nagyobb hatalomnak – legyen az szerelem, Isten, politikai játszmák vagy a saját mozgatója) is adott, a *Trisztán és Izolda* bábelőadásban a testi szerelem egy testen kívüli eseményként jelenik meg a színpadon. Fény, zene és a díszletelemként használt, élettelen papír összejátéka jeleníti meg Izolda beteljesült vágyának örömét és Brangaene sorsának fájdalmasságát. Ugyanakkor az előadás nem kerüli meg a meztelenség kérdését sem, csak éppen a meztelenség nem a szexuális aktus során kap szerepet, hanem – paradox módon – a leplezés, takargatás eszközévé válik a darabban. Mégis, bár szerelemük beteljesült, földi szerelem, a tévedésből megivott bájital megadja nekik az erkölcsi felmentést, az előadás pedig, azáltal, hogy a testiséget testen kívül ábrázolja, a *fin'amor*, vagyis az égi szerelem kategóriájába emeli.



Felhasznált irodalom

- FISCHER-LICHTE, Erika: „A színház nyelve”, *Pro PHILosophia*, 1995/1, 25–45.
[ford. és bev. KISS Gabriella]
- KOMÁROMI Gabriella: „Előszó”. BORBÉLY Sándor (szerk.): *Ötven nagyon fontos „gyerekkönyv”*, Lord Könyvkiadó, Budapest, 1996, 5.
- P. MÜLLER Péter: *Test és teatralitás*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009.
- PURCELL-GATES, Laura: „The monster and the corpse”. ALISSA MELLO – CLAUDIA ORENSTEIN – CARIAD ASTLES (eds.): *Women and Puppetry: Critical and Historical Investigations*. Routledge, London – New York, 2019, 19–34.
- SHAKESPEARE, William: *Öt dráma*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1999.
[Kosztolányi Dezső]
- VEISZER Alinda – RÉNYI András – HÓD ADRIENN – GYABRONKA JÓZSEF: „Jó kérdés – Meztelenség a színpadon”, *szinhaz.net*, 2018. 02. 14. <https://szinhaz.net/2018/02/14/jo-kerdes-meztelenseg-a-szinpadon/> [2021.10.05.] [lejegyezte: PROICS Lilla]
- VON STRASSBURG, Gottfried – MÁRTON LÁSZLÓ: *Trisztán és Izolda*, 2013. (szöveggényv) [Márton László]

EGRI PETRA

A pandémia divatperformanszainak per(ver)formativitása: Moschino dekonstruktív marionettjei*

„Tegyük fel, hogy mi élőlények, valamennyien isten alkotta bábok vagyunk; akárcsak játékszerűül az istenek számára; akár komoly céllal; ezt sohasem fogjuk megtudni, annyit azonban észlelünk, hogy a bennünk lakozó szenvedélyek mint valami fonalak vagy zsinórok rángatnak bennünket; és ellentétes természetük folytán egymással ellentétes cselekvések felé húzgálnak”¹

A divatbemutató mint társasági esemény és cselekvés önálló performativitással², egy az adott cselekvési típust megjelenítő és érvényesítő konvenció-háttérrel rendelkezik. A kilencvenes évekre datálható a divatbemutató divatperformanszá alakulása³, mely jelentősen átszabta a bemutató

* A tanulmány az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-21-3-II-PTE-1088 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

¹ PLATÓN, *Összes művei kommentárokkal. Törvények*, Atlantisz Kiadó, Budapest, 2008, 46–47.

² A performativitásról lásd: John L. AUSTIN, *Tetten ért szavak*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990.

³ Vö.: Caroline EVANS, „The Enchanted Spectacle”, *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, 2001/2, 271–310., illetve Ginger-Gregg DUGGAN, „The Greatest Show on Earth: A look at Contemporary Fashion Shows and Their Relationship to Performance Art”, *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, 2001/2,



performativitásának, a divateseménynek a lehetséges struktúráját és narratíváját. Azt a szabályrendszert, amelynek alapján egy divatesemény éppen az, ami. Az elmúlt években a pandémia különösen erőszakos ösztönzést jelentett az átalakulásra, aminek a következménye lett a divatperformansz öndekonstrukciója. A változás egyik tágabb aspektusa a divattárgyakba írt materiális változás, az úgynevezett *stay home kollekciók* térnyerése a korábbi, társasági eseményekre szánt *ready-to-wear* és *haute couture* darabokkal szemben, mely átírta a tervezés korábbi logikáját, meghatározta a keresletet és kínálatot, és egy sajátos „pandémia-divatot” hozott létre. Mindezekkel párhuzamosan számtalan érdekes átalakulás történt már⁴ (és jelenleg is zajlik) a divatiparban: változásban van a divat geopolitikája⁵, vele együtt a fenntarthatóság fogalma⁶ is, s maga az iparág is lényegi változásokon, egy erőszakos transzformáción megy keresztül⁷. E változás egyik izgalmas aspektusa a divatbemutatók átalakulását érinti az aktuális politikai szabályzásoknak és járványügyi intézkedéseknek megfelelően. Erős külső nyomás hatására 2020-ban több luxusmárka is úgy döntött, hogy élő közönség testi jelenléte nélkül rendez bemutatót. Voltak, akik a hagyományos divatbemutatókat közönség nélkül rendezték meg és egyszerűen lefilmezték a modellek vonulását, néhányan viszont arra használták a rövidfilm médiumát, hogy narratív formában mutathassák be az új

243–270.; EGRI Petra, „A színre vitt divat: kortárs ruhaperformanszok”, *Apertúra*, XV/4 (2020), www.apertura.hu

⁴ Az instagrammolható divatról lásd: KESZEG Anna, „Az instagrammolható divat fogalma és jelenségei”. *Apertúra*, XV/4 (2020), www.apertura.hu

⁵ A divat geopolitikájáról bővebben lásd: Louise CREWE, *The geographies of Fashion: Consumption, space, and value*, Bloomsbury, London, 2017.

⁶ A divat és fenntarthatóság témájáról bővebben lásd: Safia MINNEY, *Naked Fashion: The new sustainable fashion revolution*, New Internationalist, London, 2011., illetve NISTOR Laura, „A rendszer és az egyéni cselekvések: rövid vázlat a fenntartható divatról” *Apertúra*, XV/4 (2020), www.apertura.hu

⁷ Az erőszakos transzformáció egyik további izgalmas aspektusa az úgynevezett *block chain* és a divat kapcsolata, a digitális divat (NFT ruhák) térnyerése. Ezeket a virtuális ruhákat az online univerzumban birtokolni lehet, ám ténylegesen viselni nem. A Gucci, a Burberry és a Louis Vuitton is piacra dobta már virtuális kollekcióját.



ősz/téli kollekciót.⁸ 2020. második felére a divathetek már világszerte online platformokon zajlottak, az úgynevezett “*digital fashion week*” égisze alatt, óriásira kitágítva így a bemutatók korábban megcélzott közönségeinek spektrumát, mellőzve a divatshow első sorának exkluzív kiváltságát. Az online követhetőségnek köszönhetően nem volt már kiváltság elsőként látni a tervezők legújabb kollekcióit, ám ezzel együtt a korábbi exkluzív társadalmi esemény otthoni, magányos tevékenységgé transzformálódott. A *front row*⁹ egyenesen a nappali kényelmes kanapéja lett. A divatbemutató így csak annyira válhatott társasági eseménnyé, amennyire közösségi programnak mondható egy pontosan egy időben megnézett Netflix sorozat a világ bármely pontján. Az új és jelenleg is formálódó „pandémia-korszakából” emlékezetes (és a megcsorbult performativitás szempontjából is) kirívó példa volt a Dior¹⁰ és a Moschino¹¹ divatházak rövidfilmje. Dolgozatomban fókuszában a divatperformanszok ilyesfajta átalakulására kívánok reflektálni egy konkrét példán, a Moschino 2021-es Spring/Summer kollekciójának elemzésén keresztül, arra teszek kísérletet, hogy a *szoros olvasás* (close reading) módszerével egy dekonstrukciós szemüvegen keresztül vizsgáljam ezt az új típusú, a pandémiahelyzet kényszere következtében megszülető divatperformanszot.

A megcsonkított performativitás: a divatperformansz szétesése

A divatbemutatók és a divatperformanszok is egy-egy sajátos performatív struktúrával, egy meghatározott konvenciórendszerrel bírnak. A Moschino-ház marionett bemutatója ennek a szabályozott performativitásnak a szétesése, performativitáson túli példája. Megmutatja, hogyan csorbult

⁸ Doris DOMOSZLAI-LANTNER, „Why Nostalgia is Used to Rebuild a Sense of Industry Control”, *The Psychology of Fashion*, 2020. October 19., www.magazine.psykhefashion.com

⁹ A „front row” a divatszakra saját kifejezése. Jelentése „első soros, kiemelt hely”, ahol meghívások alapon lehet helyet foglalni és a vonuló modellek is erről a kiemelt helyről láthatóak a legjobban. A celebek, divatkritikusok és sajtósok helye.

¹⁰ A Dior ház 2020-2021 őszi-téli kollekcióját lásd: <https://www.youtube.com/watch?v=yxBfwqRbI8c>

¹¹ A Moschino ház 2020-2021 tavaszi-nyári kollekcióját lásd: <https://www.youtube.com/watch?v=EQQE9PrcIDo>



a divatperformansz performativitásának standard struktúrája. Vagyis Derrida terminusával élve, hogyan jön létre egy per(ver)formatív¹² szituáció a *catwalk* terében. Kleist Marionett-esszéjével és Paul de Man Kleist-tanulmányának segítségével arra kívánok rámutatni, hogy a Moschino által színrevitt performativitás lépten-nyomon csorbát szenved: alapjában véve írja át a divatbemutató standard sok évtizede érvényes konvencionális szabályait.

A Moschino *catwalk show* már eleve egy dekonstruktív pozícióból indul. Nem egy valós helyszínen nézhető, hanem egy filmre vett, a rövidfilm médiumára alakított fiktív történetet látunk. Ennek már semmi köze a korábbi, valós térbe helyezett divatbemutatókhoz, ahol testek találkoztak. Erika Fischer-Lichte minden bizonnyal számon kérné a játékosok és nézők együttes testi jelenlétnek¹³ hiányát, s valószínűleg nem nevezné performansznak ezt a különös bábelőadást. Az indítás sem tekinthető kifejezetten divatbemutatóra irányulónak: egy cirkuszi-vásári helyzetnek vagyunk tanúi, amelyben Jeremy Scott (a tervező) sétál egy doboz popcornnal a kezében. Különös ez a popularizáló kontextus: a nagy divatházak bemutatóinak vendégei, nézői kiválasztott emberek, kiérdemelt meghívójuk és nem popcornjuk van. Nem vásárból, hanem értékes villájukból indulnak a divatbemutató eseményére.

A történet szerint Scott vásári sétája alkalmával felfigyel egy különös marionettszínházra. A színház itt még aprócska doboz (mely rövidesen életnagyságúvá fog tágulni), benne báb-manökenek, egy báb-Scott és egy sportruházatban ülő női figura. Az apró báb-Scott rögtön meg is szólítja az arra vetődő ember nagyságú Scottot: „Hé, Fickó!”. Ezzel a gesztussal animálódik, életre kel a bábú, egy *unheimlich* eseményben¹⁴ élő emberré varázsolódik. Jeremy Scott meglepetten válaszol: „Kicsoda? Én?” aztán a marionett így felel: „Igen, te! Gyere csak ide és segíts csak nekem bezipzározni ezt a ruhát.” Különös, ellentmondásos megszemélyesítés

¹² Jacques DERRIDA, *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*, The University of Chicago Press, Chicago, 1987.

¹³ Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, Balassi, Budapest, 2009, 49–101.

¹⁴ A kifejezést Sigmund Freud használta, vö.: Sigmund FREUD, „A kísérteties”. BÓKAY Antal – ERŐS Ferenc (szerk.), *Pszichoanalízis és Irodalomtudomány*, Filum, Budapest, 1998, 65–82.



játék indul itt el. Az élővé vált bábu voltaképpen élettelené (bábuvá) teszi az élő embert. Olyannyira, hogy Scottól megvonódik az élet és bábuként működik tovább a divatperformanszban. Az apró bábu átveszi a hatalmat, a rendező esztétikai-ideológiai hatalmát, ráparancsol, hogy húzza fel a zipzárt a bábu modellen, azaz öltöztetővé változtatja. Mindemellett a valódi Jeremy Scottot a báb egy egyszerű nézőként kezeli, nem a Moschino divatház tervezőjeként üdvözli, hanem egy kószáló *flâneur*-ként,¹⁵ akit egyszerűen beterel a divatbemutatóra.

Különös a marionett bábra helyezett Moschino póló felirata is: „I don't speak Italian, but I do speak Moschino.” (vagyis: Nem beszélek olaszul, de Moschinoul tudok) A Paul de Man-i ironia felől nézve ez egy expresszív indítás. A „valódi” Scott megkérdezi: „Egy közönségnek szóló bemutatót hoztatok ide?”, erre a marionett Scott azt feleli: „Persze, fiacskám. Mi másnak néz ki?” Az Archie Bunker-szerű kérdés persze már ismerős nekünk a *Szemológia és retorika* felől. Azaz a marionett baba valójában nem azután érdeklődött, hogy ténylegesen hogyan is néz ki kívülről ez az egész szituáció, amit Jeremy lát. „A szó szerinti jelentés arra a fogalomra (a különbségre) kérdez rá, amelynek létezését a figuratív jelentés tagadja.”¹⁶ A „valódi” Jeremy persze látszólag nem érzékeli a kérdés retorikai struktúráját: „Woow! Imádom a bábélőadásokat!” A marionett ezen a válaszon felhőrdül és bosszankodva megjegyzi: Ez nem bábélőadás, ez egy divatbemutató.¹⁷ vagyis határozottan jelzi a figurális és referenciális határait. A kellemetlen szituáció és a marionettbáb rosszalló tekintete a „valódi”

¹⁵ A kifejezés Walter Benjamin terminusa, vö.: Walter BENJAMIN, *A szírének hallgatása: válogatott írások*, Osiris, Budapest, 2001., illetve Walter BENJAMIN, *The Arcades Project*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) – London, 2002. Walter Benjamin *flâneur* fogalma óriási hatást gyakorolt a divatkutatásokra. Vö.: Adam GECZY – Vicki KARAMINAS, „Walter Benjamin: Fashion Modernity and the City Street”. Agnes ROCAMORA – Anneke SMELIK (eds.), *Thinking Through Fashion*, I.B. Tauris, London, 2016, illetve EGRI Petra, „Divat, modernség és a nagyváros”, *Kellék*, 2019/62, 21–32., illetve HERMANN Veronika, „Discóség a kószálónak. Megjegyzések a flâneur társadalomtörténetéhez”, *Apertúra*, 2020/nyár, www.apertura.hu

¹⁶ Paul DE MAN, *Az olvasás allegóriái*, ICTUS Kiadó és JATE Irodalomelméleti Csoport, Szeged, 1999, 21.

¹⁷ Az eredeti angol szöveg retorizáltabb, és a „show” szóval ironizál, amely magyarra átfordíthatatlan. Az eredeti szöveg így hangzik: „*This isn't a puppet show. This is a fashion show!*”



Scottot szabadkozásra készíti: „Oh, nagyon sajnálom, nem akartalak megsérteni.” Hasonló ez, mint Kleist tövishúzó fiújának esete, amelyben K úr elmeséli, hogy a fiatal fiú gráciájában és hiúságában mekkora sebet ejtett az a megjegyzése, hogy „Képzeldöl, te!”¹⁸. A párbeszédben a „show” (előadás) szó kettős jelentését hozzák játékba: *puppet show* (bábelőadás) és *fashion show* (divatelőadás, divatbemutató). Nemcsak Scott, de a rövidfilm nézője is kénytelen rákérdezni arra, hogy mit is lát, ő is szembesül a referenciális és figurális feloldhatatlan különbségével. Valós divatshownak, divatperformansznak vagy éppen fikcionális bábelőadásnak nevezhető ez a különös prezentációja a Moschino ruháknak, amit immár világszerte mindenki az otthoni kanapé biztonságából vehet szemügyre?

A per(ver)formatív performansz: divatbemutató és marionettszínház egy rövidfilmben?

A rövidfilm kapcsán tehát jogosan felvethető kérdés, hogy mit látunk: divatbemutatót vagy bábelőadást? Performansz-e ez még? S ha igen, akkor mik lehetnek ennek a sajátos performativitásnak az új konvenciói? A kérdés súlya kihat a divatperformanszok történetére is, és a divatbemutatók performativására is óriási hatást gyakorol. A pandémiahelyzet átalakította a testek találkozási lehetőségét, és a *catwalk show* korábbi kereteibe erőszakkal beleírt egy mediális váltást is: felhasználta, kihasználta a rövidfilm médiumát. Ebben az új médiumban ráadásul legalább két eltérő performatívum szembesítődik egymással. A bábelőadás is performatív, ám jelentősen más szabályai vannak, mint egy divatbemutatónak. A bábelőadás legfontosabb kritériuma talán, hogy mindig számít a közönség interakciójára, a Fischer-Lichte-i értelemben vett feedback szalag autopoézisére¹⁹, ilyen értelemben is közel áll a színházi performanszokhoz. A divatperformansz ehhez képest a performativitást többféleképpen használja ki.²⁰ Hol a közönség aktív

¹⁸ Heinrich von KLEIST, „A marionettszínházról”. NAGY Boglárka – CSORDÁS Gábor (szerk.), *Esszék, anekdoták, költemények*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001, 186–192.

¹⁹ FISCHER-LICHTE, *i. m.*, 226–233.

²⁰ A divatperformanszok típusairól lásd bővebben: EGRİ Petra, „A divat színpadra állításai: Eltérő intenciójú kortárs ruhaperformanszok”. DOMA Petra (szerk.), *SZITU Kötet 2019*, ELTE Eötvös Collegium, Budapest, 2020, 215–230.



részvételére és folytonos visszacsatolására számít (Laurel Jay Carpenter), hol pedig a látványosság felől és speciális teatralitásával szállja meg a nézők tekintetét (Alexander McQueen). A Moschino „bemutató” esetében a rövidfilm médiumában egy ironikus szituációban szembesítődik egymással a két performativitásrend, mely elbizonytalanítja a határt a performanszművészet, a divatbemutató (divatperformansz?) és a játékfilm között.

Ezen a ponton izgalmas kérdőre vonni a performativitást, illetve azt, hogy egy dekonstruktív „olvasás” következményeképp hogyan válik a performatív *per(ver)formatív*vá a divatperformanszban. Austin beszédaktus-elméletében²¹ a performatívum egy nagyon szigorú, konvencionális szabály szerint működik. A bábelőadás szituációjában a divatperformansz konvenciói szedődnek szét, törnek össze. A performativitás *per(ver)formatív*²² aktivitássá válik. Derrida már az *Aláírás esemény kontextus* című írásában is Austinnal szemben érvel a performatívumok és „balfogások” kapcsán²³. Hangsúlyozza, hogy a performatívumok narrativításában rejlő sikertelenségek és „balfogások” alkotják minden performatívum lehetőségfeltételét, minden performatívum idézés természetű, vagyis minden performatívumot egy másik igazol. A Derrida által *per(ver)formatív*nak nevezett nem más, mint a performatívum esszenciális perverzítése, az örökké háttérben húzódó elkülönöződés, de Man kifejezésével az „abberáns korrelátum.”²⁴ A Moschino performanszban a marionettbáb maga is egy „perverz” szituációt teremt, hiszen a divatbemutatókon a ruhák szokásosan valódi, emberi testeken kerülnek bemutatásra és csak elkészülésük idejét töltik próbababákon vagy bábukon.

Modell, néző, divatkritikus és tervező mint marionett

A Moschino 2021-es nyári bemutatójában a tervező Jeremy Scott a modellek mellett a nézőket is marionettekké alakította, a kifutón mozgó

²¹ AUSTIN, *i. m.*

²² DERRIDA, *The Post Card...*, *i. m.*

²³ Jacques DERRIDA, „Aláírás esemény kontextus”. ANTAL Éva – KICSÁK Lóránt – SZÉPLAKY Gerda (szerk.), *Performatív fordulatok*, Líceum, Eger, 2015, 43–69.

²⁴ DE MAN, *Az olvasás allegóriái*, *i. m.*, 401.



báb-manökenek mellett a filmen bábként jelennek meg a divatbemutató nézői. Ebben a végtelenül torz szituációban a divatvilág ismert figurái, például Anna Wintour, Anna dello Russo divatkritikusok is bábokká válnak. Egy önironikus gesztussal a pandémiahelyzet bábjai vagyunk mi nézők is mindannyian, akik társasági esemény helyett az otthon melegéből követjük a divatház nyári kollekciójának rövidfilmmé alakított bábelőadását. A járványügyi korlátozások miatt világszerte nem lehetett közönséggel megrendezni a divatheteket, ez pedig Jeremy Scottot kreativitásra ösztönözte: a divatbemutatóban élő testek helyett marionett bábok szerepeltek, amelyekhez a tervező egy komplex utalásrendszert alakított ki.

Paul de Man Kleist *A marionettszínházról* című esszéjéről írott tanulmánya²⁵ abból indul ki, hogy a Kleist-esszében az olyan színházi jellegű szituációk, mint a tekintetváltás és a tánc gépezetszerűek²⁶. De Man elmélete szerint az ilyen, a kognitív és a performatív dimenziók egymást kizáró és mégis összefonódó működésén alapuló retorikaműködés egy a romantikában megfogalmazódó esztétikafogalommal szemben íródik, vagyis a romantikus schilleri esztétikaelmélet ellenében. Moschino marionett-divatbemutatója esetében a hagyományos, „formalizált” divatperformansz esztétikája (mint a testi jelenlét a performanszban, a bemutatóban, amely kevesek kiváltsága volt korábban), a színrevitt esztétikusság, szimbolikusság (azaz valamiféle belső szép megmutatása) lépten nyomon csorbat szenved. Ha egy valódi modell sétálna Moschino ruhában, azt esztétikusnak gondolhatnánk. Egy szép embert megjelenítő és az emberen megjelenő szép öltözkészék kerülne tekintetünk elé. A bábokon azonban egészen más hatást kelt a ruha. A testek (beleértve a modell és nézői testeket egyaránt) teljes eltűnése a kifutóról, a marionettbáb „kísérteties” mozgása egy torz és perverz szituációt visz színre: az ember száműzését a kifutóról és az előadásból. A modellek eltüntetésére már a COVID-19 időszak előtt is volt kísérlet

²⁵ Paul DE MAN, „Esztétikai formalizálás: Kleist Über das Marionettentheaterje”, *Enigma*, 1997/11–12, 80–98.

²⁶ Az élő marionettek allegorikus színházáról, de Man Kleist esszéjéről Zsótér Sándor és Jeles András színházával kapcsolatban Kérchy Vera ír. Vö.: KÉRCHY Vera, *Színház és dekonstrukció: A Paul de Man-i retorikaelmélet színházelméleti kihívásai*, JATE Press, Szeged, 2014, 187–248, illetve KÉRCHY Vera, „Egy ironikus-allegorikus színházolvasat: Zsótér sánta marionettjei”, *Apertúra*, 2010/ősz. www.apertura.hu



(gondoljunk a Dolce & Gabbana drón bemutatójára, ahol a táskák már nem emberi kezeken lógtak), ám a nézők totális száműzésére a divatipar logikája sohasem adott lehetőséget. A részvétel mindig az eksklusivitást, a kivételezettséget erősítette meg, s általa a vásárlói hajlandóság is kedvezőbben alakult. Mindezek felől is izgalmas kérdésnek bizonyul, hogy hogyan oldható fel a de Man által Schillertől idézett gondolat tautológiája miszerint „...a művészet az, ami embervoltunkat a legtágabb értelemben meghatározza [...] Az emberiséget voltaképpen egyedül a művészetek teszik emberivé.”²⁷ Vajon az ilyen művészetben, mint a Moschino báb-divatbemutató mi mutatkozik meg? Semmiképpen sem embervoltunk, inkább a bennünk rejlő dekonstruktív báb-voltunk tárul fel.

Az eseménysort végig valamiféle eldönthetatlenség kíséri. Az élő és a bábú tükrös, egymást rombolása kiterjed a divatshow természetére, de a sajtóban megjelenő hivatalos fotókra is. Ott már a bábuk felől indítódik ez a kísérteties bizonytalanság. A bemutató ruháit, a teljes tavaszi-nyári kollekciót élő manökeneken is fotózták és a marionettbábokon is. A Moschino rövidfilmet (de a sajtóban megjelenő különféle képeket is) az élő és a bábu esszenciális bizonytalanságot sejtető spekularitása teszi sikerületlen performatívvá. Ahogy de Man fogalmaz: a „tükrös struktúra áthelyeződik ugyan, de nem lett meghaladva.”²⁸ A kollekcióról készült sajtófotók kontextusában a halál is jelölődik: az egyik reklámfotón az egyébként (referenciális) élő Scott halottként fekszik a (figurális) materiális-élettelen bábuk gyűrűjében. A bábuság lényegi veszteség, az élettelenység örök veszélye, de a jelölés figuratív akciójának a felnyitása is. A fotó folytatja ezt a játékot, megszemélyesítő jellegű, a bábút élővé transzformálja, „előhívja a prosopopeiában megbúvó látens veszélyt, nevezetesen, hogy a holtak megszólaltatásával – a trópus szimmetrikus struktúrájának köszönhetően – az élők ugyanazon oknál fogva egycsapásra némává válnak, belemerevedve saját halálukba.”²⁹ A bábu így megszemélyesítődik, az igazi modell pedig „megbábusodik”, vagyis a bábu tükörképeként realizálódik a nézőben.

²⁷ DE MAN, *i. m.*, 81.

²⁸ Paul DE MAN, „Önéletrajz mint arcrongálás”, *Pompeji*, 1997/2–3, 93–107, 97.

²⁹ DE MAN, „Önéletrajz mint...”, *i. m.*, 103.



A Paul de Man Kleist-tanulmányában idézett schilleri pozíció szerint a művészetek háttérében egy formai megszerkesztettség van. A divatshowknak ilyen formai megszerkesztettsége az, hogy a divathetek alkalmával testek találkoznak egy lehatárolt térben, hiszen a divat Charles Frederick Worth óta³⁰ egy társasági esemény (ennek helyszíne először Worth szalonja volt), amely formalizált szabályok közé szorul (gondolhatunk itt az *haute couture* jelző szigorú szabályaira is, de a divatbemutatót megtekinthető nézők kiváltságára is). De Man Kleist-tanulmánya éppen ezt a schilleri pozíciót dekonstruálja, arra mutat rá, hogy ez a „szép” esztétikumot teremtető formai megszerkesztettség mindig összeomlik. Itt, a Moschino show esetében is felbomlanak a bemutató konvenciói, sajátos módon törlődik a divatbemutató eredeti performativitásának alapja. Azon kívül, hogy a ruha bemutatása nem élő emberi testeken történik meg, több identifikációs zűrzavar is támad a rövidfilmben.

Arcot adni és arctalanítani

A rövidfilmben a marionettbáboknak (a Jeremy bábot kivéve) nincsen mozgatható-érzelmet kifejező arcuk. Csak merev-felfestett arcokat látunk (a kifejezéstelen arc persze elvárás volt a divatiparban, az élő modellekre is jellemző volt a kifutón!). Ezeket a merev arcokat ellenpontozza egy dekonstruktív gesztus. Nevezetesen az, hogy mindegyik ismerős számunkra: a tervező Jeremy Scott, a Vogue-szerkesztő Anna Wintour, a divatkritikus Anna dello Russo, az Elle Magazintól Nina Garcia, a brit Vogue-tól Edward Enninful, a kínaitól Angelica Cheung és a New York Timestől Vanessa Friedman mind felismerhető a marionett show-ban. A kifutómodellek arca is ismerős lehet számunkra, hiszen ők Jeremy Scott kedvenc manökenjei a valóságban.

A tervező Jeremy Scott falra függesztett festett portréja is megjelenik a marionettbemutató babaház-szerű szalonterében. Ez az *arcadás* azonban egyszerre *arctalanítás* (de-facement)³¹ is. A fotókról is ismert arc merev

³⁰ Barbara VINKEN, *Fashion Zeitgeist: Trends and Cycles in the Fashion System*, Berg, Oxford, 2005.

³¹ Uo.



bábu-arcként egyszerre utal egy valóságos arcra és el is tünteti az élő arcot. A bábokat a *Jim Henson's Creature Shop* készítette, vagyis Hollywood által is ismert és alkalmazott készítőkkal működött együtt a Moschino divatház. A *Jim Henson's Creature Shop* volt a *Muppet show* bábjainak is egykori híres alkotója.

A marionettek mozgása

A bábuknak nincsen önálló mozgásuk, hanem a bábjátékos mozgásához kapcsolódnak a zsinetek és drótok rendszerével. Esztétikai vonzerejük forrása az az átváltozás, melynek során a bábjátékos egyenes vonalú mozgásai fantasztikus görbületeket és arabeszkeket produkálnak. A mozgás önmagában hűján van minden esztétikai érdekességnek vagy hatásnak.³²

Jegyz meg Paul de Man, Kleist esszéjét interpretálva. De Man (Kleisttel szemben érvelve) arra utal, hogy a báb és mozgása valójában mindig is kiszolgáltatott a bábmesternek, egy formalizált helyzetben teremődik meg, mindig kiszolgáltatott valakinek. A hagyományos divatbemutatók eredeti kontextusa, szabályrendszere nem sok teret enged a modell-testek szabad mozgásának, és ez itt a marionettek esetében sincsen másképp. Ám a bábokból az is hiányzik, amit Kleist „szenvelgésnek”³³ nevez. Egy Vogue-nak adott interjúban a dizájner megjegyzi:

Ez nem ugyanaz az energia, mint ami az embertől telik. Mindig szeretek megbizonyosodni arról a bizonyos vibrálásról a kifutón... Alig várom, hogy újra élő modellekkel dolgozhassak, hiszen ők állandóan ott nyüzsgönek körülöttem.³⁴

Ami a legfeltűnőbb különbség a bábok és a hús-vér modellek mozgása között, az mégis inkább abban nyilvánul meg, hogy a bábok lába nincs

³² DE MAN, *Esztétikai formalizálás...*, i. m., 95.

³³ KLEIST, i. m.

³⁴ Steff YOTKA, „Jeremy Scott Goes Behind the Seams at His Moschino Marionette Show”, *Vogue*, 2020 September 28. www.vogue.com



összeköttetésben a földdel. A bábok egy spárgán lógnak, mozgásukban nem sok harmónia mutatkozik. Kleist esszéjében C. úr éppen ennek ellenkezőjét, vagyis azt állítja, hogy a marionettek lebegő, talajtalan mozgásánál nincsen tökéletesebb és harmonikusabb. De Man ezzel természetesen nem ért egyet. „A kiegyensúlyozott mozgás... a nehezkedés metaforája.”³⁵ Paul de Man így egyszerre mutat rá a „nehézkedés” és az „antigravitáns” szavak ellentmondására az eredeti Kleist szövegben:

A nehezkedés erejének alávetve a csuklós bábuk joggal nevezhetők halott-nak, hisz élettelen testként lógnak és függeszkeednek... [...] ugyanakkor a könnyűséggel is azonosítódnak, azzal a komolytalansággal, mely éppen a halálosan komoly és a játék megkülönböztetésének lehetetlenségén alapul.³⁶

Jeremy Scott marionettbemutatója is valahol a komoly és a játék határán mozog, amelyben a hagyományos divatbamutató performativitásának egy jelentős szegmense (az élő testek jelenléte) egy derridai *per(ver)formativitásba* vált³⁷. A női test perverz bábuává válik.

A performativitás dekonstrukciója: a per(ver)formatív divatperformansz

Derrida az *Aláírás esemény kontextus*³⁸ mellett a *The Post Card* című könyvében gondolja tovább az austini beszédaktuselméletből jól ismert performatívumok működését. Derrida itt performatívum helyett már *per(ver)formatívumról* beszél egy képeslap kapcsán, mely különös, obszcén pozícióban ábrázolja Platont és Szókratészt, s a kép kapcsán megjegyzi:

³⁵ DE MAN, *Esztétikai formalizálás...*, i. m., 95.

³⁶ *Uo.*, 96.

³⁷ A per(ver)formativitásról bővebben lásd: EGRI Petra, „A per(ver)formativitás kínzó vágya. Marina Abramović A művész jelen van performanszának dekonstruktív poétikája”, *Filológiai Közöny*, 2021/2, 162–174.

³⁸ Jacques DERRIDA, „Signature, Event, Context”. *Limited Inc*, Northwestern University Press, Evanston, 1977, 1–24.



Látom, hogy Platón erektálódni kezd Szókratész háta mögött, és látom farkának örült hübrisztét. Egy szűnni nem akaró, aránytalan erekciót Szókratész háta mögött, amely egyetlen gondolatként foglalkoztatja Párizsi Mátét.”³⁹

A képen egy különös aláírás, egy performatív (leginkább már per(ver)formatív) aktus, egy cselekvés torzított ismétlése történik meg: Szókratész aláírja saját halálos ítéletét. Platón meghatároz egy korábbi performatívumot, az önhalál aláírását. A képen ketten is írnak, mintha két kéz tartaná a tollat. „Íme a per(ver)formativitás mestere”⁴⁰ – jelenti ki Derrida Platónról. Az aláírás Derridánál mindig performatívum, egy materiális aktus, egy betű-tárgy létbe hozása. A Moschino bábperformansza is ilyen materiális létbe hozás, ilyen torz természetű *per(ver)formatívum*. Derrida később a *Marx & Sons* című előadásában sorra veszi azokat a vitapartnereket, akik a *Marx kísértetei* című kötetét bírálták, majd kijelenti:

Mindig is a performatíva elméletét próbáltam belülről átalakítani, dekonstruálni. [...] Hamacher arról beszél itt, amit én a *The Post Card*-ban 1979-ben per(ver)formativitásnak neveztem”⁴¹

Derridánál a *per(ver)formativitas* úgy tűnik, hogy legalább két dolgot jelöl egyben, s e kettős esszenciális kapcsolatban van az újrapolitizálás szükségességével, amelyet a *Marx & Sons*-ban is jelez. Az Európát megszálló kísértet kettős performatív aktust hajt végre, egyszerre ígéri a „korlátatlan univerzális uralom lehetőségét és egy olyan szingularitást, amely mentes minden elképzelhető uralomtól”⁴². Derrida ezt a kettősséget nevezi

³⁹ DERRIDA, *The Post Card...*, i. m., 18.

⁴⁰ *Uo.*, 136.

⁴¹ Jacques DERRIDA, „Marx & Sons”. Michael SPRINKER (wd.), *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida's Spectre of Marx*, Verso, New York – London, 1999, 213–269, 224.

⁴² Werner HAMACHER, „Lingua Amissa: The Messianism of Commodity-Language and Derrida's Spectres of Marx”. Michael SPRINKER (ed.), *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida's Spectre of Marx*, Verso, New York – London, 1999, 168–212, 196.



performativitásnak és *per(ver)formativitásnak*, vagyis azt, amikor egy második aktus perversálja az első. A divatbemutató performativitásának ilyenfajta perversálása a Jeremy Scott-féle marionettszínház is, amely ráadásul egy rövidfilm keretei között furakodik be az otthon ülő nézők saját valóságába. A testi jelenlét hiánya (a bemutató valódi teréből), a bábok torz mozgása megszüntet mindenfajta kapcsolatot a divatperformanszok és divatbemutatók korábbi performatív konvencióival. A tervező Jeremy Scott egyszerre legalább háromféle jelenléte a rövidfilmben (bábként, élő-testi mivoltában és portréfestményként) elbizonytalanítja a határt a divatbemutató, a divatperformansz és a marionettszínház között, és egy torz és ironikus jelleget ír a 2021-es tavaszi-nyári kollekció prezentációjába.

A performatívum aberráns természetének másik aspektusát már Paul de Man jegyzi meg *Az olvasás allegóriáiban* Rousseau (Vallomások) kapcsán:

[...] a szöveg, mint test képét kiszorítja a szöveg mint gépezet, s eközben a szöveg elveszíti a jelentés illúzióját. A figurális dimenzió dekonstrukciója [...] mechanikus, performanciáját tekintve szisztematikus, elvét illetően viszont önkényes... [...] Minden szöveg jelentésének és performanciájának egymástól való radikális elidegenedése.⁴³

De Man szerint tehát nem a performatívum nem-referencialitását kell hangsúlyozni, hanem a performanciának a saját referenciájához fűződő, ahogy De Man nevezi, „aberráns” korrelátumát.⁴⁴ Ez nem más, mint „a referencia és a performativitás perversálása.”⁴⁵ Továbbbszöve Derrida és de Man gondolatait a Moschino bemutató szempontjából, lényeges megállapítás, hogy éppen *per(ver)formativitása* lehet legfőbb jellemzője, azaz továbbvive e szójátékot: a Moschino performansz igazából *per(ver)formansz*. A referencialitást megbontja a bábokra helyezett miniatűr ruha. Tényleg ezeket kellene megszeretnünk nézőként? Ezek lennének azok a tavaszi-nyári modellek, amelyeket bárki meg szeretne vásárolni magának?

⁴³ DE MAN, *Az olvasás...*, i. m., 400.

⁴⁴ *Uo.*, 401.

⁴⁵ Andrew PARKER – Eve Kosofsky SEGWICK, „Performativitás és performancia”, *Apertúra*, 2010/ősz. www.apertura.hu



A Moschino divatbemutató kapcsán egy további, háttérrel megvilágított fogalmat, a *kísértiest* (a freudi *das Unheimliche* gondolatát) is muszáj megemlíteni. A kísérteties affektus személyt és történetet színező lelki energia-irány⁴⁶. Freud kiinduló meghatározása szerint „a kísérteties (*unheimlich*) az az otthonos, meghitt (*heimlich-heimisch*), amely az elfojtás után tér vissza”⁴⁷. Freud E.T.A. Hoffmann *A homokember* című novelláját használja a kísértetiesség megmutatására. Ebben az egyik kulcselem Spalanzani professzor élethű gyártmánya, az Olympia baba, akibe a novella főhőse, Nathaniel gyógyíthatatlanul beleszeret, de akiről eleganciája, hallgatag szépsége és Nathaniel szerelme ellenére is kiderül, hogy csak egy bábu, (korábban lehetetlen volt eldönteni, hogy élő vagy élettelen). Ugyanez a mechanizmus érvényesül Scott különféle műfajú prezentációiban, a bábu és élő ember keveredésében, a divatos élet és a halál, az élettelenység ijesztő-kísérteties összekapcsolódásában. Ha nem is Hoffmann intenzitásával, de a Moschino bábok és tervezőjük képei is kétségtelenül kísérteties hatást érnek el. Jeremy Scott nemcsak ruhát tervez, hanem személyt is, életet is teremtet, és ebbe önmagát is belekeveri, és abba (saját magának szóló) halált is illeszt. Kétségtelen, hogy a kísérteties Lacan szavaival „az ember otthonát egy olyan ponton találja meg, amely a Másikba helyezett, amely azon képen túl található, amelyből mi készültünk, ez a hely annak a hiányát jelöli, ahol mi állunk [...] jelenlét, amely másutt van”⁴⁸. A Moschino divatbemutató a fantázia és valóság retorikai értelemben is már jelzett kettőse mentén hoz létre kísérteties hatást. Benne a „valóság és fantázia közötti határok elmosódnak, amit eddig fantasztikusnak tartottunk, ténylegesen azzal szemben találjuk magunkat, ha egy szimbólum a szimbolizált teljes jelentés- és hatáskörét átveszi.”⁴⁹. „A fantázia közvetít a formális szimbolikus struktúra és azon tárgyak pozitivitása között, amelyekkel a valóságban találkozunk – más szóval egy sémát nyújt nekünk,

⁴⁶ Vö.: BÓKAY Antal, „A kísérteties (das Unheimliche) 100 éves”, *Lélekelemzés*, 2021/1, 105–114.

⁴⁷ FREUD, *i. m.*, 77.

⁴⁸ Jacques LACAN, *Anxiety – The Seminar of Jacques Lacan Book X*, Polity Press, Cambridge, 2014, 47.

⁴⁹ FREUD, *i. m.*, 76.



amely szerint a valóság egyes pozitív tárgyai a vágy tárgyaiként szolgálhatnak.”⁵⁰ Ennek kapcsán jegyzi meg Bókay Antal, hogy „ez a séma akkor lesz kísérteties, ha megfordul az irány, ha a szimbolikus lelki tartalom, fantázia elveszti fantázia minőségét és hirtelen tárgyi, valóságos létezőként jelenik meg, demetaforizálódik”⁵¹. Freud szavaival a kísérteties az, ha „a pszichikus valóság lép a figyelmen kívül hagyott anyagi valóság helyére.”⁵²

A marionettbemutató iróniája és a Scott féle boldog tudatlanság illúziója

A valóság és a játékosság, a komoly és a komolytalanság végig jelen van a performanszban. Ezek kettőségére utal Jeremy Scott, a Vogue-nak tett következőt nyilatkozta is:

Mindenkit egy olyan világba repítek, ahol nem kell ezekkel a problémákkal szembesülni [itt a pandémiára utal! – a szerző megjegyzése], ahol nekünk nem kell ilyen nehéz dolgokkal megbirkóznunk!⁵³

A marionett show és a divat tehát egyfajta menekülési terepként, mintegy felkínált tündérmeseként vetődik fel a pandémiahelyzet komorságával szemben. Talán erre utal a vásári kontextus is a divatbemutató elején, a popcornos doboz mintegy a megvásárolható boldogság metaforája kellene legyen. A marionettbábokon bemutatott ruha ugyanakkor a legjobb szándékkal sem vehető komolyan, nem hordozhatja ugyanúgy a divatipar által folyton kiprovokált „*must have*” érzést a potenciális vásárlók szemében, hiszen gyermekkori kedvenc barbie-nk ruháját sem valószínű, hogy ma szívesen hordanánk⁵⁴. Egy élő testen élő emberek előtt bemutatott ruha

⁵⁰ Slavoj ŽIŽEK, „A fantázia hét fátyla”, *Vulgo*, 2004/2, 103–133, 103.

⁵¹ BÓKAY, *i. m.*, 112.

⁵² FREUD, *i. m.*, 78.

⁵³ Steff YOTKA, *i. m.*

⁵⁴ 2022-ben a Balmain divatház ezt az állítást már megkérdőjelezi, amikor piacra dobja miniatűr Barbie kollekcióját (Balmain x Barbie). Az 50 darabos kapszula kollekció (NFT, vagyis digitális verzióban kapható) társadalmi-nem nélküli, és 2022. január



alkalmasabb arra, hogy fogyasztásra sarkalljon bárkit, nem is beszélve a performanszba épített „életteliségről.”⁵⁵

Szintén szükségessé válik kiemelni egy másik ironikus gesztust Jeremy Scott-tól. A Moschino divatház nemcsak a bábokon bemutatott kollekciót, hanem egyenesen a marionett show képeit is elkezdte árulni egy teljesen átlagos, nyomott pólón, amelyért több mint 500 dollárt kér. A „pandémia show” képei dekonstruktív módon így íródnak az anyag materialitásába és spórolják meg a tervezés kreatív energiáit, a szabásba és más technikai újításokba fektetett időt. Egy másik izgalmas ironikus aspektus, hogy Jeremy Scott olyan pólókat is árul a marionett babákról, amelyek (fiktív!) backstage jelenetekben ábrázolja őket: a bábuk esznek-isznak-beszélgetnek egymással.

A kifutó pervertálása: szenvelgés és divat-intertextusok

A bemutató terét, ahol a modellek felvonulnak, *catwalk*-nak nevezi az angol. Egy olyan performatív térről van szó, ahol az új kollekció a nézők szeme láttára születik meg időről-időre. Egy újabb, a bemutató performativitását dekonstruktuáló gesztus, hogy a Moschino báb-bemutató alatt, ezen a manökenek „járására” kijelölt speciális helyén már semmiféle járás nem mutatkozik meg. A marionett lába egyáltalán nem érheti a földet. Ha így lenne, akkor megtörne a mozgás dinamikája. A marionett mozgása légies és gépies, az emberitől nagyon eltérő. Ahogy Kleist fogalmaz: (a bábok) „a talajt pusztán elrugaszkodási felületnek használják.”⁵⁶

A bemutatóban több az eredeti jelentést megbontó intertextuális játékkal is találkozhatunk. A báb-Jeremy egy fehér pólót visel, fekete színű „I don't speak Italian but I do speak Moschino” felirattal. A póló szabása és fekete felirata, a konkrét betűtípus felidéz egy 1984-es találkozót Katherine Hamnett és Margaret Thatcher között. Hamnett hirtelen feltűnő aktivista

14-től elérhető „megvásárlásra” NFT-ként. Izgalmas kérdés, hogy a Balmain kollekcióra vajon hatott-e a korábbi Moschino marionett performansz? A pandémia materialitásnak ellenálló kontextusa minden bizonnyal óriási hatást gyakorolt a divatház ezen új és meglehetősen modern tervezési gyakorlatára és a majdani vásárlói fogyasztási szokásokra.

⁵⁵ A kifejezést Erika Fischer Lichte használja, FISCHER-LICHTE, *i. m.*, 92–101.

⁵⁶ KLEIST, *i. m.*, 97.



pólója, amelyen egy anti-nukleáris üzenet volt, saját korában nagy port kavart a protokoll fogadáson. Természetesen nem ez volna az egyetlen divattörténeti párhuzam amit a póló felirata már eleve játékba hoz: a Victor&Rolf divatház 2019-es mém-kollekciója is nagyon hasonló provokatív üzeneteket hordozott a(z élő) modellek testén.

A bemutató performativitását megtörő divattörténeti utalásokból mindeenesetre nincs hiány. A marionettek már eleve utalásnak tekinthetők Nina és Robert Ricci divatkiállítására a *Theatre de la Mode-ra*, 1945-ből, amely először a Louvre-ban volt látható a II. világháború után. A kiállítás 237 bábon mutatott be egyedi *haute couture* darabokat, és az úgynevezett „*New Look*” szellemiségének jegyében azt akarta megmutatni, hogy az anyaghiány ellenére a divat képes újjászületni. A pandémia okozta gazdasági és kulturális veszteség után épp egy ilyen dekonstruktív újjászületésben van jelenleg a divatperformansz, de maga a divatipar is.

Felhasznált irodalom

- AUSTIN, John L.: *Tetten ért szavak*, Akadémia Kiadó, Budapest, 1990. [PLÉH Csaba]
- BENJAMIN, Walter: *A szírének hallgatása: válogatott írások*, Osiris, Budapest, 2001. [SZABÓ Csaba]
- BENJAMIN, Walter: *The Arcades Project*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) – London, 2002. [Howard EILAND – Kevin McLAUGHLIN]
- BÓKAY Antal: „A kísérteties (das Unheimliche) 100 éves”, *Lélekelemzés*, 2021/1, 105–114.
- CREWE, Louise: *The geographies of Fashion: Consumption, space, and value*, Bloomsbury, London, 2017.
- DOMOSZLAI-LANTNER, Doris: „Why Nostalgia is Used to Rebuild a Sense of Industry Control”, *The Psychology of Fashion*, 2020. October 19., <https://magazine.psykhefashion.com/industry-articles/nostalgia-post-covid-fashion> [2022.1.24.]
- DE MAN, Paul: *Az olvasás allegóriái*, ICTUS Kiadó és JATE Irodalomelméleti Csoport, Szeged, 1999. [FOGARASI György]



- DE MAN, Paul: „Eszztétikai formalizálás: Kleist Über das Marionettentheaterje”, *Enigma*, 1997/11–12, 80–98. [BECK András]
- DE MAN, Paul: „Önéletrajz mint arcrongálás”, *Pompeji*, 1997/2–3, 93–107. [FOGARASI György]
- DERRIDA, Jacques: „Aláírás esemény kontextus”. *Performatív fordulatok*, Líceum, Eger, 2015, 43–69. [KICSÁK Lóránt]
- DERRIDA, Jacques: „Marx & Sons”. Michael SPRINKER: *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida's Spectre of Marx*, Verso, New York – London, 1999, 213–269.
- DERRIDA, Jacques: *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*, The University of Chicago Press, Chicago, 1987. [Allan BASS]
- DERRIDA, Jacques: „Signature, Event, Context”. *Limited Inc*, Northwestern University Press, Evanston, 1977, 1–24. [SAMUEL WEBER]
- DUGGAN, Ginger-Gregg: „The Greatest Show on Earth: A look at Contemporary Fashion Shows and Their Relationship to Performance Art”, *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, 2001/2, 243–270.
- EGRI Petra: „A per(ver)formativitás kínzó vágya. Marina Abramović A művész jelen van performansának dekonstruktív poétikája”, *Filológiai Közlemény*, 2021/2, 162–174.
- EGRI Petra: „A divat színpadra állításai: Eltérő intenciójú kortárs ruhaperformanszok”, DOMA Petra (szerk.): *SZITU Kötet 2019*, ELTE Eötvös Collegium, Budapest, 2020, 215–230.
- EGRI Petra: „A színre vitt divat: kortárs ruhaperformanszok.” *Apertúra*, XV/4 (2020), <https://www.apertura.hu/2020/nyar/a-szinre-vitt-divat-kortars-ruhaperformanszok/> [2022.1.24.]
- EGRI Petra: „Divat, modernség és a nagyváros”, *Kellék*, 2019/62, 21–32.
- EVENS, Caroline: „The Enchanted Spectacle”, *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, 2001/2, 271–310.
- FISCHER-LICHTE, Erika: *A performativitás esztétikája*, Balassi, Budapest, 2009. [KISS Gabriella]
- FREUD, Sigmund: „A kísérteties”. BÓKAY Antal – ERŐS Ferenc (szerk.): *Pszichoanalízis és Irodalomtudomány*, Filum, Budapest, 1998, 65–82. [BÓKAY Antal – ERŐS Ferenc]
- GECZY, Adam – KARAMINAS, Vicki: „Walter Benjamin: Fashion Modernity and



- the City Street”. Agnes ROCAMORA – Anneke SMELIK (eds.): *Thinking Through Fashion*, I.B. Tauris, London, 2016.
- HAMACHER, Werner: „Lingua Amissa: The Messianism of Commodity-Language and Derrida’s Spectres of Marx”. Michael SPRINKER (ed.): *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida’s Spectre of Marx*, Verso, New York – London, 1999, 168–212.
- HERMANN Veronika: „Dicsőség a kószálónak. Megjegyzések a flâneur társadalomtörténetéhez”, *Apertúra*, XV/4 (2020), <https://www.apertura.hu/2020/nyar/hermann-dicsoseg-a-koszalonak-megjegyzesek-a-flaneur-tarsadalom-tortenetehez/> [2022.1.24.]
- KESZEG ANNA: „Az »instagrammolható divat« fogalma és jelenségei”, *Apertúra*, XV/4 (2020), <https://www.apertura.hu/2020/nyar/keszeg-az-instagrammolhato-divat-fogalma-es-jelensegei/> [2022.1.24.]
- KÉRCHY Vera: *Színház és dekonstrukció: A Paul de Man-i retorikaelmélet színházelméleti kihívásai*, JATE Press, Szeged, 2014.
- KÉRCHY Vera: „Egy ironikus-allegorikus színházolvasat: Zsótér sánta marionettjei”, *Apertúra*, 2010/ősz. <https://www.apertura.hu/2010/osz/kerchy-egy-ironikus-allegorikus-szinhazolvasat-zsoter-santa-marionettjei/> [2022.1.24.]
- KLEIST, Heinrich von: „A marionettszínházról”. NAGY Boglárka – CSORDÁS Gábor (szerk.): *Esszék, anekdoták, költemények*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001, 186–192. [PETRA-SZABÓ Gizella et al.]
- LACAN, Jacques: *Anxiety – The Seminar of Jacques Lacan Book X*, Polity Press, Cambridge, 2014.
- MINNEY, Safia: *Naked Fashion: The new sustainable fashion revolution*, New Internationalist, London, 2011.
- NISTOR Laura: „A rendszer és az egyéni cselekvések: rövid vázlat a fenntartható divatról”, *Apertúra*, XV/4 (2020), <https://www.apertura.hu/2020/nyar/nistor-a-rendszer-es-az-egyeni-cselekvesek-rovid-vazlat-a-fenntarthato-divatrol/> [2022.1.24.]
- PARKER, Andrew – SEGWICK, Eve Kosofsky: „Performativitás és performancia”, *Apertúra*, 2010/ősz. [Müllner András] <https://www.apertura.hu/2010/osz/parker-sedgwick-performativitas-es-performancia/> [2022.1.24.]
- PLATÓN: *Összes művei kommentárokkal. Törvények*, Atlantisz Kiadó, Budapest, 2008. [BOLONYAI Gábor – KÖVENDI Dénes – NÉMETH György]
- YOTKA, Steff: „Jeremy Scott Goes Behind the Seams at His Moschino



Marionette Show”, *Vogue*, 2020. September 28. <https://www.vogue.com/article/good-morning-vogue-jeremy-scott-moschino-marionette-show> [2022.1.24.]

ŽIŽEK, Slavoj: „A fantázia hét fátyla,” *Vulgo*, 2004/ 2, 103;133. [KALMÁR György]

VINKEN, Barbara: *Fashion Zeitgeist: Trends and Cycles in the Fashion System*, Berg, Oxford, 2005. [Mark HEWSON]

Egyéb források

A Dior ház 2020-2021 őszi-téli kollekciója, rövidfilm, <https://www.youtube.com/watch?v=yxBFwqRbI8c> [2022.1.24.]

A Moschino ház 2020-2021 tavaszi-nyári kollekciója, rövidfilm, <https://www.youtube.com/watch?v=EQQE9PrcIDo> [2022.1.24.]

Vogue interjú Jeremy Scott tervezővel (Moschino): <https://www.vogue.com/video/watch/good-morning-vogue-jeremy-scott-moschino-marionette-show> [2022.1.24.]

Contributors

ANTAL-BACSÓ Borbála 2014-ben diplomázott az Eötvös Loránd Tudományegyetem, magyar alapszakon, kultúratudomány specializációval. 2015-ben elvégezte a Színház- és Filmművészeti Egyetem kétéves színházi rendezőasszisztens felsőoktatási szakképzését. Mesterszakos tanulmányait a Károli Gáspár Református Egyetem színháztudomány szakán végezte. 2017-ben védte meg szakdolgozatát, melynek témája a női test kortárs bábszínpadai reprezentációja volt. A Budapest Bábszínházban dolgozik.

Borbála ANTAL-BACSÓ graduated from Eötvös Loránd University in 2014 with a BA in Hungarian Studies, specializing in Cultural Studies. In 2015 she completed a two-year programme of vocational higher education as a Stage Directing Assistant at the University of Theatre and Film Arts. In 2017 she completed her MA at Károli Gáspár University of the Reformed Church, Budapest, majoring in Theatre Studies. In her thesis she focused on the representation of women's bodies in puppet theatre. She works at Budapest Puppet Theatre.

*

BARTA Nikolett jelenleg a SZTE Irodalomtudományi Doktori Iskola ösztöndíjas hallgatója az Összehasonlító irodalom- és kultúratudomány tanszéken. Kutatási témája: Kárpáti Péter szövegvilága.

Nikolett BARTA is currently a scholarship student at the SZTE Doctoral School of Literature of the Department of Comparative Literature and Cultural Studies. Her research topic is Péter Kárpáti's world of texts.



CSEH Dávid Sándor színházi dramaturg, esztéta és műfordító Budapesten született 1987-ben. 2012-ben szerzett MA diplomát esztétika szakon az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán, majd 2015-ben színházi dramaturgként végzett a Színház- és Filmművészeti Egyetemen. 2022-ben doktorált az ELTE-BTK-n. A European Network of Japanese Philosophy [ENOJP] tagja. 2017 őszétől fél éven át kutatta a középkori japán nő-játékot Tokióban a Japán Alapítvány ösztöndíjasaként. Előadott konferenciákön többek között Japánban, Belgiumban és Spanyolországban, tartott már kurzusokat az ELTE-n és a Színház- és Filmművészeti Egyetemen is, és megjelentek cikkei a *Mondo Magazin*ban, a *Revizor Online*-on, a *Műértő*ben és az egykori *7óra7* színházi portálon. Tudományos munkái mellett több műfordítása is megjelent a *Barátom, Hitler és Madame de Sade* című, Misima Jukio drámáit bemutató antológiában. 2013 és 2016 között a Miskolci Nemzeti Színház, 2018 és 2019 között pedig a Vígszínház házi dramaturgja volt. 2016 óta dramaturg a Kulcsár Noémi Tellabor táncegyüttesben. *Szélvész után is szép vagy* című monodramáját 2022 elején mutatták be a Vígszínház Házi Színpadán, Dino Benjamin rendezésében.

Dávid Sándor CSEH (born in Budapest in 1987) is a theatre dramaturg, aesthete and literary translator. He received his MA in Aesthetics in 2012 at the Faculty of Humanities of Eötvös Loránd University, and later received his diploma as a theatre dramaturg at the University of Theatre and Film Arts, Budapest. He received his PhD at ELTE in 2022. He is a member of the European Network of Japanese Philosophy [ENOJP]. In the autumn of 2017 he spent half a year doing research into classical *nō* theatre in Tokyo as a Fellow of the Japan Foundation. He has presented papers at conferences in Japan, Belgium and Spain, and held courses at both ELTE and the University of Theatre and Film Arts, Budapest. He has published articles in *Mondo Magazin*, *Revizor Online*, *Műértő* and the now defunct *7óra7* theatre portal, among others. Besides his scholarly work he has published multiple Hungarian translations of Mishima Yukio's plays in the anthology *Barátom, Hitler és Madame de Sade*. He was a dramaturg at Miskolc National Theatre between 2013 and 2016,



and at Vígszínház in Budapest, between 2018 and 2019. He has been a dramaturg at the contemporary dance company Kulcsár Noémi Tellabor since 2016. His play *Szélvész után is szép vagy* (After the Storm or 野分の後のキク) had its world premiere at the beginning of 2022 on the studio stage of Vígszínház, directed by Benjamin Dino.

*

EGRI Petra a Pécsi Tudományegyetem Alkalmazott Művészetek Tanszékének tanársegédje és az Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola doktorjelöltje. Kutatási területei a dekonstrukció és a performanszművészet. Publikáció angolul, oroszul és magyarul jelentek meg. Két kötet társszerkesztője (*Kontaktzónák: Határterületek a színház mentén*, Kronosz, 2019 és *Az olvasás modalitásai: dekonstrukció, referencialitás, performativitás*, Pécsi Tudományegyetem, 2022). „A szocialista stílus allegorikus dekonstrukciója” című orosz tanulmánya a késő szocialista neoavantgárd divatperformanszokról a *Russian Fashion Theory* című folyóiratban jelent meg 2019-ben. Számos nemzetközi konferencián tartott előadást (Izland, Washington DC, Milánó, Pontevedra, Moszkva, Manchester, Roubaix). Doktori disszertációjának fókusza a divatperformanszok dekonstruktív retorikája – Jacques Derrida és a kortárs pszichoanalízis elméleti hátterével.

Petra EGRİ is an assistant lecturer at the Department of Applied Arts at the University of Pécs and a doctoral candidate at the Doctoral School of Literary and Cultural Studies. Her research interests and publications focus on deconstruction and performance art. Egri has published her research in professional journals and edited books in English, Hungarian and Russian, and served as a co-editor of two Hungarian-language books (*Kontaktzónák: Határterületek a színház mentén*, Kronosz, 2019 and *Az olvasás modalitásai: dekonstrukció, referencialitás, performativitás*, University of Pécs, 2022). Her paper “The Allegorical Deconstruction of Socialist Style,” on late socialist neo-avant-garde fashion performances, was published in *Russian Fashion Theory* in 2019. She has addressed numerous international conferences (Iceland, Washington DC, Milano, Pontevedra, Moscow, Manchester and



Roubaix). Egri is writing her PhD dissertation on major radical performances, analysing their deconstructive rhetoric with the theoretical background of Jacques Derrida and contemporary psychoanalysis.

*

HAJNAL Márton (1990) bölcész és pszichológia szakokon szerzett diplomát az ELTE-n, illetve a Szegedi Tudományegyetem, majd 2021-ben megvédte a *Rendhagyó testek a 20. és 21. századi színházi diskurzusokban* című doktori dolgozatát. Színikritikusként rendszeresen publikál egyebek mellett a *Színház*, a *színház.net*, a *Kütszéi Stílus*, a *Revizor*, a *Critikai Lapok* oldalain. Kutatásai során a Freak Show-kat, valamint a fogyatékoság és a színház különböző kapcsolatait kutatja.

Márton HAJNAL (1990) studied humanities and psychology at ELTE and Szeged University, then, in 2021, he defended his doctoral thesis *Extraordinary Bodies in 20th and 21st century Discourses of Performing Arts*. He regularly publishes as a theatre critic in, for example, *Színház*, *színház.net*, *Kütszéi Stílus*, *Revizor* and *Critikai Lapok*. His research areas are Freak Shows and different links between disability and theatre.

*

KARÁCSONY Szilvia a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának abszolutóriumot szerzett hallgatója. Disszertációja témája Molnár Ferenc irodalmi szerzői jogi jellegű pereivel foglalkozik, címe: *A Molnár-perek hatása, Irodalmi és Színháztörténeti kontextusa*. Alapszakon magyar irodalomtudományon, mesterképzésen színháztörténészként végzett, így Molnár munkásságát a két tudományág együttes figyelembevételével tanulmányozza. Doktori kutatása során új megvilágításba helyezi Molnár és a Vígszínház kapcsolatát, valamint a kialakult joggyakorlat más irodalmi művekre vonatkozó hatását. Disszertációja másik fókuszában a Chanel parfümgyártó cég és a szerző közti jogvita áll, amit az *Egy, kettő, három* című darab okozott.



Szilvia KARÁCSONY is a PhD student of the Doctoral School of Literary Studies of Pázmány Péter Catholic University. She has completed the taught courses and the topic of her doctoral thesis is Ferenc Molnár's literary copyright lawsuits; the title is *Effects of Molnár's lawsuits and its contexts of literature and theatre history*. She holds a BA in Hungarian Literature degree and an MA in Theatre History, so she approaches her topic from both of these disciplinary points of view. Her doctoral research sheds new light on the relationship between Molnár and the Comedy Theatre of Budapest (Vígsház) and examines the impact of the established jurisprudence on other literary works. Another focus of her doctoral thesis is the lawsuit between the Chanel perfume company and Molnár in the wake of his play *One, Two, Three*.

*

PANDUR Petra 2021 tavaszán szerezte meg doktori címét a Pécsi Tudományegyetem Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskolájában. Disszertációjában az 1956-os forradalom színházi és drámai irodalmi feldolgozásait vizsgálta az emlékezet, a műtfeldolgozás és a történelem összefüggéseinek tükrében. 2015-től 2019-ig a PTE BTK óraadó oktatója volt, majd a Bács-Kiskun Megyei Katona József Könyvtár munkatársa és a Dunaújvárosi Egyetem egyetemi adjunktusa lett. 2014 óta publikál: kritikái, recenziói a *Jelenkor* folyóiratban és annak online felületén, a *BUKSZ*-ban, a *Helikon*ban és a *Műhely* folyóiratban, tanulmányai pedig a *Literatúrában* és konferenciakötetekben jelentek meg. Mindaddig öt konferencia- és tanulmánykötet összeállításában vett részt szerkesztőként. Több évig volt a PTE BTK színháztudományi konferenciák szervezőbizottságának tagja. Az elmúlt néhány évben több kortárs magyar szépirodalmi és elméleti könyvbemutatóján látott el moderátori feladatokat.

Petra PANDUR took her Ph.D at the Doctoral School of Literary and Cultural Studies of the University of Pécs in Spring 2021. Her thesis focused on how contemporary Hungarian theatre and drama deal with The Hungarian Revolution of 1956. From 2015 to 2019 she was assistant



lecturer at the Department of Modern Literature and Literary Theory at the University of Pécs. She later worked as a librarian in the József Katona Library of Bács-Kiskun County and as an assistant professor at the University of Dunaújváros. Since 2014 she has been writing criticism and reviews for *Jelenkor*, *BUKSZ*, *Helikon*, *Műhely* and studies for *Literatura*, as well as collections of essays. She has co-edited the proceedings of five conferences and a collection of essays, and was one of the co-organizers of several theatre conferences at the University of Pécs. In recent years she has moderated several book-launches for contemporary Hungarian writers and theorists.

*

PINTÉR-NÉMETH Nikolett a PTE Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskoláján negyedéves doktorandusz hallgató. Kutatási témája a performatív emberi hang az egyén és a közösség viszonyában, valamint a hang jelentésszervező szerepe. Az elméleti kutatás mellett együttműködik hazai és határon túli, független színházi műhelyekkel előadóként, hangtrénerként és projektíróként. Társalapítója a pécsi székhelyű Sinum Színházi Műhely Egyesületnek (2019-től). Színháztörténet és -elmélet, illetve medialitás témákban folytatott óraadó tevékenységet. Korábbi tanulmányait az Amszterdami Egyetem Bölcsészettudományi Karán végezte kulturális elemzés szakterületen. Társfordítója a *Miért nem az utcán csináljuk?* című utcaszínházi könyvnek (2021). Írásai megjelentek a nemzetközi *Samizdat Online* művészeti magazin (2016-tól), illetve a *Jelenkor* online felületén; tanulmányai olvashatók a *Kontaktzónák. Határterületek a színház mentén* (2019), a *SZITU kötet 2018 és 2019* kiadásában, és a *Kellék folyóiratban* (2019).

Nikolett PINTÉR-NÉMETH is a fourth-year PhD student of the Doctoral School of Literary and Cultural Studies of the University of Pécs. Her research includes the themes of the performative human voice, focusing on the relations between individuals and the community, and also the signifying role of the voice. She has given lessons in the subjects of



Theatre History/Theory and Mediality. Besides the theoretical research, she collaborates with several independent theatres as a performer, voice trainer and project writer, and was a co-founder of the Sinum Theatre Laboratory in Pécs in 2019. She completed her former studies in Cultural Analysis at the University of Amsterdam. She co-translated the book *Why Don't We Do It in the Road*, about street theatre (2021). Her articles have been published in *Samizdat Online* art magazine and the online site of *Jelenkor*; her papers have also been published in *Contact-Zones, Border Areas along Theatre* (2019), the *SZITU* volume 2018 and 2019, and the periodical *Kellék* (2019).

