

XII

KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY



BERETVÁS GÁBOR
CZÉKMÁNY ANNA
DÁVID GYULA
DENISA DURAN
DEMÉNY PÉTER
FEHÉR IMOLA
GAAL GYÖRGY
GALI MÁTÉ
JAKABFFY TAMÁS
KISS CSABA
KÓNYA ZOLTÁN
KÖTŐ ÁRON
KUTI CSONGOR
LÁZOK JÁNOS
MAGYARI SÁRA
SEREGI TAMÁS
SZABÓ R. ÁDÁM
TURBULY LILLA
VALLASEK JÚLIA

1

SZÍNHÁZ A VILÁGBAN

III. FOLYAM
2019.
JANUÁR

XXK

KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY

HARMADIK FOLYAM • XXX/1. • 2019. JANUÁR

TARTALOM

KISS CSABA • Hamlet kérdései	3
TURBULY LILLA • Határátnevezések. A romániai magyar színházak Magyarországról nézve	10
KÖTŐ ÁRON • Don Cristóbal ládája	16
MAGYARI SÁRA • Ki a kőszínházból: kocsmába, hotelszobába vagy akár buszba is	21
LÁZOK JÁNOS • A debütáló drámaíró: Szabó Lajos. 1943	25
JAKABFFY TAMÁS • Bizánc, a „visszajátszható”	33
DENISA DURAN • Pazar, Te vagy a keservem, Két élet, Apró örömök, A reggel behatolt az éjszakába, Nem tudom, Elküldöm anyámnak (versek – Mihók Tamás fordításai)	39
BERETVÁS GÁBOR • A színház világának megjelenítése a háború utáni magyar filmművészetben	41
SZABÓ R. ÁDÁM • Színészek a vászon színpadán	52
CZÉKMÁNY ANNA • Után – Posztdramatikus színház és a múzeum a Jelentés után	57
KUTI CSONGOR • Dráma a tárgyalóteremben. Az igazságszolgáltatás teatralitásáról	62
KÓNYA ZOLTÁN • Görög kórus a rendelőben. Kapcsolódási pontok színház és családterápia között	69
FEHÉR IMOLA • Dialógusok (próza)	75

■ TOLL

GAAL GYÖRGY • Az <i>Echinox</i> ról – fél század múltán	78
---	----

■ FORRÁSKÖZLÉS

GALI MÁTÉ • Berzeviczy Albert az erdélyi nemzetiségi kérdésről	84
--	----





■ MŰ ÉS VILÁGA

SEREGI TAMÁS • Az anyagról 92

■ KÖZELKÉP

TÖRTELI TELEK MÁRTA • A tankönyvi szövegek értő olvasásának feltételei – a szöveg mikro- és mezoszintjén 100

■ TÉKA

DEMÉNY PÉTER • Regény krikettsapka nélkül (*Sasszé*) 110

DÁVID GYULA • Egymás tükrében. Csapody Miklós: *A címeres halott* ... 112

VALLASEK JÚLIA • Vissza a szalonba 116

SZABÓ ATTILA • „A forma rutinból fáj” 119

TÓSZEGI ZSUZSANNA • Erdélyi hajóorvosok útirajzai Japánországról .. 121

■ ABSTRACTS 124

■ TÁMOGATÓINK NÉVSORA 126

■ KÉP

BIRÓ ISTVÁN

A Kolozsvári Állami Magyar Színház előadásain készült fényképek



ALAPÍTÁSI ÉV 1926

Kiadja a Korunk Baráti Társaság ■ Tiszteletbeli elnök: DEGENFELD SÁNDOR

Főszerkesztő: KOVÁCS KISS GYÖNGY (történelem) ■ A szerkesztőség tagjai: BALÁZS IMRE JÓZSEF (főszerkesztő-helyettes, irodalom), CSEKE PÉTER (médiatudomány), RIGÁN LÓRÁND (filozófia, a Korunk–Komp-Press Kiadó felelős szerkesztője)

■ Gazdasági vezető: KOVÁCS GÁBOR ZSOLT, Grafikai arculat: KÖNCZEY ELEMÉR, SZENTES ZÁGON

■ A Korunk grémiuma: DERÉKY PÁL, ILIA MIHÁLY, KOVÁCS ANDRÁS, POMOGÁTS BÉLA, ROMSICS IGNÁC, TÁNCZOS VILMOS, TETTAMANTI BÉLA, ZALÁN TIBOR

■ Kiemelt támogató a Communitas Alapítvány és a Romániai Magyar Demokrata Szövetség.

A megjelenéshez továbbá támogatást nyújt a Nemzeti Kulturális Alap, a Bethlen Gábor Alap, a bukaresti Művelődési Minisztérium, a Kolozs Megyei Tanács és az Amerikai Magyar Koalíció – Cultural Foundation for Transylvania

■ Szerkesztőség: Kolozsvár, Str. gen. Eremia Grigorescu (Rákóczi út) 52.

Telefon: 0264-375-035; Fax: 0264-375-093 ■ Postacím: 400750 Cluj, OP.1. cp. 273, Románia;

Internet: www.korunk.org; <http://epa.oszk.hu/00400/00458>; e-mail: korunk@gmail.com

■ Nyomda: ALUTUS, Csíkszereda, Hargita út 108/A. Tel./fax: 0266-372-407

■ Előfizetést a szerkesztőség is elfogad: egyévi előfizetés díja 60 RON.

A KORUNK magyarországi terjesztését Tóth Ernő Béla E. V. végzi;

a lap megrendelhető a következő telefonszámon: 06-303-539-724, illetve e-mailen: erno.toth.deb@gmail.com

■ Revistă culturală finanțată cu sprijinul Ministerului Culturii și Identității Naționale

■ Revistă editată de Asociația de Prietenie Korunk

(400304 Cluj-Napoca, str. gen. Eremia Grigorescu nr. 52.; Cod fiscal 5149284)

■ ISSN: 1222-8338

KISS CSABA

HAMLET KÉRDÉSEI

■ Mejerhold azt írta, hogy ha az egész drámairodalom megsemmisülne, elveszne minden darab és szöveggönyv, és csak egyetlen színmű, a *Hamlet* maradna fenn, arra is teljes értékű színházi kultúrát lehetne építeni. Oly sokféleképpen játszható, értelmezhető, továbbgondolható. Kissé szürreális vízió, de van benne rendszer. Számptalan értelmezés, koncepció, korszakalkotó vagy épp közhelyes előadás kíséri, vannak nagy Hamletek, és melléfogások, jó diagnózisok, poros színrevitelek és hajmeresztő kísérletek, kifordítják, befordítják. És közben tartja a tükröt rendületlenül. Az én életemben kitüntetett szerepe volt.

Első kőszínházi rendezésem 1994-ben a *Hamlet* volt, első nagyszínpadi drámám, a *Hazatérés Dániába* szintén Hamlet-történet, amelyet kétszer állítottam színpadra, ősbemutatóként a Veszprémi Petőfi Színházban 2005-ben, majd két évvel később új rendezésben a Győri Nemzeti Színházban. A darabot 2008-ban magyar írásbeli érettségi tételnek is választották. A Színház- és Filmművészeti Egyetem tanáraként több mint húsz éve tanítom Shakespeare művét színészhallgatóknak. Legutóbb, 2012-ben a Miskolci Nemzeti Színházban rendeztem meg. Húsz év – négy különböző színpadi Hamlet-interpretáció. Egy rendezői életút és a kor stációi, találkozásai. És hamarosan Marosvásárhelyen, a Tompa Miklós Társulattal 2019 tavaszán.



Eltelik tíz év.
A rendszerváltás
távolodik. A morális
kérdések
elhalványulnak, a napi
valóság, az „új gondok”
elfödik őket.
A társadalom nagyobb
része beletörődik abba,
hogy nem lesz
igazságszolgáltatás,
a múlt dolgait a jelen
lezárta...

A Hamlet által felvetett morális dilemma a kezdetektől mélyen foglalkoztatótt. A bosszúvágy és az erkölcsi érzék párharca. Az indulat és a megbocsátás, az ítélkezés és a felejtés. A rendszerváltás története a tisztánlátás és az igazságtétel szempontjainak küzdelme is egyben. A kiközösített idő helyretolása. Abban is hasonlít a dráma és a kor, hogy egyik esetében sem jutunk el feloldozásig, megbocsátásig, mintha ez csak az ítélet után lenne lehetséges. Egyik esetben a felejtés a megoldás, a másikban „a néma csend”. Székfoglalómban megpróbálom összegezni, hogyan változott az én Hamlet-képem a magyar társadalom aktuális állapotainak, tudásának, erkölcsi küzdelmeinek fényében.

Tanúk kora

■ Frissen végzett dramaturgként, komolyabb színházi tapasztalat nélkül kerestem meg 1993-ban a Győri Nemzeti Színház igazgatóját, hogy szívesen megrendezném nála a *Hamletet*. Névtelen pályakezdőként ez merész, már-már illetlen kérdésnek tűnt. Első rendezésként a *Hamletet*? Ő kérdezgetni kezdett a koncepcióról, a színre állítás részleteiről: elképzelésem szerint nyolc színész játssza az eredeti mű huszonegy szerepét, a hat főszereplő és két Tanú. Ők alakítják az összes többi dramaturgiai nélkülözhetetlen szerepet. Nem figuraváltással – mintha több színész játszaná őket –, hanem megőrizvén arcukat, különállásukat. A Tanúk minden fontos fordulathoz jelen vannak. Ők a Sírások, a Norvégok, Rosencrantz és Guildenstern, Bernardo és Marcellus, Osrick és Rajnáld. Ők a nép szilánkokban élő tudása. Tanúk kora.

Az előadás naiv volt, tiszta és érzelmes. Egy fiatal rendező indulása. Egy-más mellé állított emberi történetek, melyek még nem fordulnak élesen szembe egymással. Fájdalmak találkoznak, de az indulat nem válik tettegessé. Szerlem és költészet, drámai poézis. Az erkölcs inkább bírása, mint irányítója a történetnek.

Hamlet nem az apai parancs kényszerével és fiúi kötelességgel, a vérontás fizikai iszonyával küzd, hanem a bosszú morális lehetőségével. Lehet-e ölni? „SZELLEM: Ha szeretted édes atyádat valaha – HAMLET: Ó, Isten! / SZELLEM: Bosszúld meg rút, erőszakos halálát.” (A darabot Arany János fordításában idézem.)

Az indíték erőteljesen érzelmi, az Apa erőszakos halála fölött érzett fájdalom. A cselekvés virtuális, mintha egy tételt próbálna gyakorlatra fordítani az ember.

A *Hamlet* által felvetett kérdések a magyar társadalomban akkor elevenen élő dilemmához kapcsolódtak: mi legyen a bűnösökkel? Pár évvel vagyunk a rendszerváltás után, forrong, pörög, mosakszik a közélet. Még elevenen él emlékeinkben a katartikus induló romániai forradalom, az igazságszolgáltatás esélyei valóságok. Nem szépek, de valóságok. Volt ítélet, büntetés, felelősségre vonás. Részleges és ügyetlen, de volt. A társadalom java része arra számított, hogy a homályban lévő bűnösök lassan napvilágra kerülnek, ítélet vagy valamilyen nyilvános elégtétel születik, és a világ helyreáll. Kartonok és dossziék kerülnek elő, névsorok és pletykák keringenek. Az ügynökügyek első hulláma. Rosencrantzok és Guildensternnek papírjai szállnak: „...pajtáságunk jogaira, ifjúkorunk összhangzó kedvtelésire, mindenkor híven őrzött barátságunkra, / (kényszerítlek)... legyetek őszinte, egyenes irántam: hívtak vagy nem?” – kérdi korábbi barátaitól Hamlet. Békeidőben, rendes körülmények között a spicliség félelem, haszonlesés vagy morális gyengeség jele. De Dánia börtön – itt a besúgás életbevágó kérdés.

A megtisztulás felé vezető út első lépése a tisztánlátásé. A bűnök és bűnösök nevének nevezése. Ez egyre késik, végül elmarad. Pontosabban a bűn relativizálódik, a politikai játszma részévé válik. Jelentő és nem jelentő besúgók, kiszolgáltatottak és önként vállalók, beszervezettek és opportunisták, szenvedők és meghunyászkodók. Hamlet a besúgás elől az örültségbe menekül – a közelmúlt történelméből ismerős megoldás. „No lám, mily becstelen eszközözé akarok ti tenni engem. / Játszani akarnátok rajtam; ismerni billentyűimet; kitépni rejtelmem szívét... / A keservét! azt hiszitek, könnyebb / énrajtam játszani, mint egy rossz sípon? Gondoljatok / bármi hangszernek: rám tehetitek a nyeret, de nem / bírtok játszani rajtam.”

A kilencvenes évek elején lázas kutatás folyik bizonyítékok és felmentő körülmények, vádak és mentségek után, az épp eszmélő fiatalság pedig döbbenet és értetlenül figyel apáik, nagyapáik morális tehetetlenségét, káoszát. Lassan minden tény megkérdőjeleződik, viszonylagossá válik. Valójában nem is bűn a bűn, csak helyzet. Körülmények rossz együttállása. Eltűnik az áldozat (szellemmé válik), és a tettesek maguk is áldozatokká válnak. Áldozatnak tartják magukat. Nincsenek hősök és ellenállók, csupán különböző szintű beismerések. A társadalom elfogadja vagy legalábbis szó nélkül nézi a játszmát, a viszonylagos bűnt. Hamleti helyzet. „A látott szellem ördög is lehet...” – mondja, és habozását, nem-cselekvését innentől kezdve a bizonyosság keresése menti. Nem tehetetlen, hanem igazságos próbál lenni.

Az előadás az Országos Stúdiószínházi Találkozón második díjat nyert. Két évadon át játszottuk, közel ötven előadást ért meg. A közönség is, a színházi szakma is nagyon szerette. Szakmai polémia tárgya, elsősorban a szövegösszevonások, átírások miatt. A Tanúkhöz kapcsolódó értelmezést a kritika elismerően fogadta.

Az elmaradt katarzis

■ Eltelik tíz év. A rendszerváltás távolodik. A morális kérdések elhalványulnak, a napi valóság, az „új gondok” elfödik őket. A társadalom nagyobb része beletörődik abba, hogy nem lesz igazságszolgáltatás, a múlt dolgait a jelen lezárta – sem ítélet, sem konszenzus nem született, a megítélés relativitása állandósult. Sőt maga a bűn is egy nagyobb összefüggésrendszer része lett – ahány történet, annyi olvasat. „Megbocsátani annyi, mint megérteni. És ez megfordítva is igaz” – írta Kosztolányi. De ebben az esetben egyik sem történt meg. Rész-megértés, rész-bocsánat. Természetesen az egyes történetek egyéni igazságát mérlegelő ítélezés sokkal emberibb, árnyaltabb képet ad, mint a sommás megbélyegzés – de egy korszakot lezáró erkölcsi mérlegnek nem alkalmas.

„...mert nincs a világon se jó, se rossz; gondolkodás / teszi azzá” – mondja Halmet a Dánia börtönvoltjáról szóló vitában. Vagyis nincs igazság, csupán vélemények vannak. Az archívumok lassan megnyílnak, Rosencrantz és Guildenstern megírja az emlékiratait. Egy-egy ismertebb személy ügye kavarja fel rövid időre a kedélyeket – de már nem az igazság reménye kíséri a vitákat, csupán a csalódás dokumentálása. Az erkölcsi relativizmus lassan mindent beborít, bizonyos körülmények között bárkiről elképzelhető, hogy jelentett, aláírt, ártott másoknak, életeket sodort veszélybe. Szándékosan vagy kényszerűségből.

A legnagyobb érzelmi-erkölcsi hullámokat Tar Sándor esete vetette. E zseniális tollú munkásíróról, aki a legkiszolgáltabb réteg, a gyári munkásság szem-

szögéből írta meg az elmúlt rendszer hazugságait – váratlanul kiderül, hogy rendszeresen és alaposan jelentett barátairól, jeles ellenzékiekről. Az írók nyilvános vitában mondanak ítéletet Tar tette fölött – a rendszerváltás egyik legkatartikusabb dokumentuma ez. A paletta a teljes erkölcsi megsemmisítéstől a mártírrá avatásig húzódik, „felmosórongy” vagy „a rendszer áldozata” Tar Sándor – ez a két véglet: „Nyerhet malasztot, ki bűnhöz tapad? / Mert e veszett világban aranyos / Kezű gonoszság félretol jogot, / S a véték árán gyakran megveszi / Magát a törvényt: de nem úgy van ott fenn: / Ott nincs kibúvó; a tény ott igaz Mivoltaként áll” – mondja Claudius az imára készülődve. Tar nyilvánosan megköveti az általa besúgottakat, de a művelt közvélemény többet vár. A beismerésen túli vallomást, szinte rituális mélységű penitenciát. A Tar-vita pár hétig él, aztán lassan elhal, a megtisztulás elmarad. Annyira pontosan rimel ez a helyzet Claudiusnak az Egérfogó jelenet utáni önvádoló imájára. Kérlelhetetlen tisztánlátással a király önmaga adja meg saját kérdésére a választ is: „»Bocsásd meg undok gyilkosságomat!« – / Az nem lehet; hisz most is birtokomban / Mindaz, miért a vétket elkövettem: / Koronám, saját dicsvágyam, és királyném.”

Vagyis a teljes és feltétel nélküli megadásig nincs esély a megtisztulásra. Azt is mondhatnánk: a megbocsátás felé vezető út első lépése a tettesek kezében van. A rendszerváltás húsz éve alatt Tar Sándor felemás vallomásán kívül senki nem élt ezzel a lehetőséggel.

Wittenbergi ösztöndíjasok

■ Az első rendezés után pár évvel megint a *Hamlethez* fordulok. Izgalmas új értelmezést kínál a kor. A magánalapítványok és uniós oktatási programok támogatásával külföldi egyetemeken tanuló fiatal értelmiségiek első hulláma hazaérkezik. Tele friss tudással, lendülettel. Napi valóságuk a jól szervezett, világos játékszabályok szerint működő magas szintű egyetemi közeg. Alapértékeik – tudás, tisztesség, a másik ember tisztelete. Erős morális érzék. És többéynyí külföldi tartózkodás után visszatérnek egy országba, ahol a kapitalizmus harci viszonyai, a gyors és tisztázatlan meggazdagodás, a másik ember félreállítása, a társadalmi empátia hiánya a természetes napi gyakorlat.

Nincs biztonságban egyetlen réteg sem. Mindenki túlél. Új hajléktalanok, létminimum alatt élők százezerei, egzisztenciájukat vesztő középpolgárok. F fiatalok az utcán, diplomás munkanélküliség az egyik oldalon – és spekuláció, tisztázatlan vagyonosodás, maffiatörvények a másikon. Hamlet hazajön a steril Wittenbergából a mohó Dániába. Erkölcsről, abszolút értékekről, Istenről, igazságról beszél. Senki nem érti. Itt az számít ártatlannak, aki nem bukott le. Egyetlen parancs létezik: élj meg! Ez az abszolút érték. A túlélés. Átrendezi a viszonyokat, felülírja az erkölcsöt. Ennek a kornak a hőse már nem Hamlet, hanem Claudius. Ő a kor gyermeke, ikonja, emblémája. Aki megszerezte a trónt, birtokba vette, használja és örömet leli benne. És Hamlet megérkezik Claudius országába.

Szeretném színre állítani a *Hamletet* ezzel az értelmezéssel. Színházat keresek. Elmesélem szándékomat egyetemi osztályfőnökömnek, mesteremnek, Osztovíts Leventének. Röviden ennyit mond: „Miért akarja ezt a *Hamlet*be beleláttni? Írja meg!” Mint a megvilágosodás! Érzem szavai mélyebb értelmét. Igen, ez a feladat! Ennek van most tétje. Egy új kortárs magyar darab a *Hamlet* alaphelyzetére, figuráira. Nem parafrázis, hanem a kor szellemében születő új történet. Shakespeare Dániájának továbbgondolása. Magyarország mint Dánia. Töb-

ben megkérdek – miért tartom meg a neveket? Mert nem a történet érdekel, hanem éppen ezek a figurák. A párhuzam lehetősége. A magyar Claudius. A bűnös király, a szerelmes anya, az előző rendszerből itt ragadt Polonius. A hegyekből leereszkedő új norvégok. Az esélytelen fiatalok.

Íróilag a habozás lélektana izgat leginkább. A nem-cselekvés belső szerkeze- te, a tette sarkalló és a fékező erők dinamikája. A bosszúvágy és a belső gátlás, mely kioltja azt. Hamlet-darabomnak Claudius lesz a főszereplője. Egy ember, akit a bűne nem feszélyez. Nem fél attól, hogy kiderül. Elég erős ahhoz, hogy ár- tatlanságát ne kérdőjelezze meg senki. Mindegy, hogy mit beszélnek az emberek. Egy király, aki harsány hedonizmusba fojtja lelkiismerete halk szavát. Aki élvez- ni akarja a bűn gyümölcsét.

De szerethető figurát akarok írni, akinek életélvezete rokonszenvet kelt a né- zőben. Akit bűne ellenére jobban szeret, mint a sápadt, élheterlen, bár nemes gon- dolkodású, tiszta Herceget. Szeretném kihelyezni a megítélés dilemmáját a néző- térre. Megnehezíteni a közönség dolgát: szeresse a bűnöst. Borzadjon tettétől, és várja, hogy újra színpadra lépjen. Egy szenvedélyes, élő Claudius szeretnék szem- beállítani az érzékeny, finom, tiszta erkölcsű Hamlettel. Tetszik ez a drámai felál- lás, de valamit hiányolok belőle. A múltat. A Szellemet. Nem rajongok a színpadi szellemekért, dramaturgiai ügyetlenségnek, szcenikai műhibának érzem. Bár je- lentése, szimbolikája nagyon izgalmas lehet – a túlvilág követe, az emberi világ egy távoli nézőpontból.

Az én Szellemem egy élőhalott lesz – egy Korpusz, akit a két világ határán fe- lejtett az ügyetlen merénylet. Itt van közöttünk, biológiailag él, de teste már alig működik, csak fiára vár, hogy érthetetlen szavaival a bosszú vágyát átadja. A ham- leti habozást is szeretném cselekvő formában megjeleníteni, két emberre bontom Shakespeare trónörökösét, az egyik a Wittenbergából megtérő idealista, a másik az itthon maradt Horatio, aki a Király mérgezett korpuszát életben tartja, Claudius bűneit kinyomozza és feljegyzi. Ő az, aki a bosszú kötelességét a Hercegen kímé- letlenül ébren tartja. Horatio a küldetés, a Herceg a mérlegelő morál. Kettőjük har- ca a hamleti nem-cselekvést aktuálisabbá, átélhetőbbé teheti, hiszen igazságot kö- vetel az egyik, és a megtorlástól visszariad a másik. Ők ketten együtt alkotják a shakespeare-i Hamletet.

A *Hazatérés Dániába* három hónap alatt megszületik. És mint a drámaírók álmaiban, alig olvassa el a kéziratot pár barátom, ismerősöm, máris jelentkezik a Veszprémi Petőfi Színház, hogy évadnyitó premierként bemutatná a Nagyszín- házban. A szereposztás is kitűnő, Gáti Oszkár mint Claudius, a frissen végzett Karalyos Gábor a Herceg, Kolti Helga mint Gertrud és Szakács László Horatio szerepében. A darab rövid idő alatt szép sikereket ér el, beválogatják a Pécsi Or- szágos Színházi Találkozó versenyprogramjába, rögzíti a Magyar Televízió, két év múlva pedig új rendezésben bemutatják a Győri Nemzeti Színházban is. És 2008-ban érettségi tétel lesz a középiskolák magyar írásbelin.

Hamlet, az idegen – két monológ

■ Az első rendezés után húsz évvel Miskolcon újra *Hamlet*. A fordítás most is az Arany János. Elolvasom a többi is, Jánosházyt, Eörsit, Nádasdy Ádámot. Jó fordítások, pontosak, jól mondhatóak. Közelebb állnak a mai olvasóhoz, főleg a fiatalokhoz. És mégis – Aranynak egységesebb a világképe. Gazdag és egyen- letesen gyönyörű szöveg, mintha metaforákba borult volna a világ. Itt-ott kissé

bonyolult, csak második nekifutásra adja meg magát. De a *Hamlet*t meg kell küzdeni.

Az előadás a Színházról szól. Nincs díszlet, nincs jelmez. Üres tér. A játék a nézők fogadásával indul. Várjuk őket, szeretnénk a szemükbe nézni, megérezni, hogy kik ők, miért jöttek *Hamlet*t nézni. A színészek szívesen vállalják ezt az előjátékot, köszöntik a nézőket, helyükre kísérik. A Csarnok, mint egy trónterem, égbefutó oszlopok, a játékeret körbeölelő nézőtér. Mintha a királyt várnánk. A trón is jelzés, egyszerű nézőtéri szék. Olyan, mint a nézőké. Az 1-es a királyé, a 2-es a királynéé. Színházi demokrácia. Claudius becsukja az ajtót. Kezdődik a dáridó. A gyászévet derékba törő féktelen mulatság: „E kába lagzi, mind kelet- s nyugatra, / Más nemzeteknél csúnya hírbe hoz: / Iszások a nevünk s utána disznó / Cím is ragad még; s e szokás, valóban, / Bár tetteink megütnék a tökélyt, / Jó hírnevünk savát, ízét veszi.”

Hirtelen csend. Valaki közeledik. Kintről. A vasfüggönyön túlról. Lassan nyílik az ajtó. Fénypászma metszi a trónterem sötétjét. Egy fiatalember áll az ajtóban. Kezében koszorú. Gyászolni jött. Áll a vas ajtajában. Tekintete végigpásztáz rajtunk. Kik vagytok? Mi történt veletek? Hogy éltek? Egy kintről jött ember kutató tekintete. Néma kérdései. Nagyon megváltoztunk?

Lassan becsukja az ajtót maga mögött. Megérkezett.

Az előadás szimbóluma ez az ajtóban álló fekete ruhás alak. Az önmagunkkal való szembenézés, az emlékezés, a tiszta beszéd igénye. Az „akkor és ma” feszültsége. Az elmúlt, de le nem zárt, a tudott, de ki nem mondott dolgok világa. Dánia túllépett az öreg Hamlet halálán, nem firtatta vagy elfelejtette a körülményeit. Mindenki önfeledten vetette bele magát a királyi dáridóba. Az élet megy tovább. De Hamlet egyszer csak rájuk nyitja az ajtót. A tükör ebben a váratlanul beeső fényben van. Amelyben találkoznak önmagunkkal. Dáridózás, felejtés közben.

Az új felfedezés a Nagymonológ. Éveken át tanítottam a Főiskolán, sok formában, rendezői értelmezésben láttam. Híres ária, színészek nemzedékei vágyják elmondani, a rendezők menekülnek előle. Öngyilkos monológ. istenhit vagy legalábbis metafizikai háttér nélkül nehéz értelmezni a félelmet, amely Hamletet a végső tettől visszatartja. Hit nélkül nincs Nagymonológ. Másodéves színis hallgatókkal elemezzük a darabot, amikor hirtelen, egy mondat közepén belém hasít a kérdés: Hol is van a Nagymonológ? A történet melyik pontján mondja el Hamlet? – Közvetlenül azután, hogy megtalálta az utat, Claudius leleplezésének módszerét: „Most, e színészek által, az atyám / Megöléséhez hasonlót játszatok / Bátyám előtt: lesem minden vonását; / Lelkébe nyúlok az elevenig; / S ha rezzen is: tudom, hogy mit tegyek.”

Vagyis az eddig habozó, kételyeivel küzdő, örültséget színlelő Hamlet megérezte a bizonyosság és a cselekvés lehetőségét: „... tör lesz e darab, / Hol a király, ha bűnös, fennakad.” Mondja lelkesen... majd a következő színrelépéskor az öngyilkosság gondolatával foglalkozik. Most, a cselekvés küszöbén. Ez lélektanilag nehezen érthető. Azt mondhatnánk, hogy a darabban bárhol másutt lehetne a „Lenni vagy nem lenni”, csak itt nem. Hogyan lehetséges, hogy a bizonyosságra, a katartikus szembesítésre készülő királyfi önmaga elpusztítását latolgatja? Nehezen érthető, de nem lehet véletlen. És a Nagymonológ időzítését nem dramaturgiai hibának, hanem a hamleti személyiség kulcsának tekintjük. Hiszen ha a Király bűnössége kiderülne a színjáték során, akkor utána már nem lehet kitérni a bosszú elől. A tét elbizonytalanítja. Akkor majd lépnie kell. De vajon lesz elég ereje megtenni? Alkalmas rá? Meg tudja tenni? Megölni Claudius?

Az értelmiségi Hamlet világában a Szellem elvárása, a „rettentő parancs” mindig is idegen test marad. Az ítékezés fizikális módja, az előre megfontolt vérontás nem illik morális énképéhez. Indulatból, egy vita hevében (Polonius) vagy kerülő úton, levél által (Rosencrantz és Guildenstern) vagy a halál előtti kétségbeesés pillanataiban (Claudius) tud ölni, de erkölcsi indítékból, büntetés-ként nem. Ennek tudatalatti felismerése lehet az öngyilkosságba való menekülés szándéka. A Nagymonológban nem is halálról beszél, hanem létről és nemlétről. Mintha az nem annyira testi, mint szellemi, lelki megszűnés lenne.

A másik monológ, amely mélységével, érettségével lenyűgözött, a Király bűnbánó imája. Egy ember felfedi lelki vívódásának legmélyebb titkait, a bűn mélyén húzódó reménytelenséget és tudást. Ekkor döbben rá a néző, hogy Claudius egysíkúan, Hamlet és a Szellem érzésein, indulatain át ítéljük meg. „Az, a parázna, vérnősző barom; / Ki bűvös ésszel, csáb ajándokokkal megnyeré gyalázatos / Kéjére színleg feddhetlen királyném Kedvét” – mondja a féltékenységet leplezetlenül fia elé táró Szellem öccséről, a csábítóról. És Hamlet ezt a képet építi tovább az anyjával való hálósobai jelentben: „Egy gyilkos, egy gaz; / Egy szkláv, ki első férjed tizedének / Még huszadrésze sincs; egy váz király! / Ország, uralkodás zsebtolvaja, / Ki polcról lopta el a koronát, / Úgy dugta zsebre.”

És ez a „mosolygó, fajtalan gazember” egy nem túl mély színházi előadás hatására katarzist él át, majd visszavonul a kápolnába, és egy szenvedélyes, semmit el nem rejtő gyónás formájában próbál enyhülést találni kínzó önvádjaira. Ez az ember pontosan látja önmagát, a „testvérgyilkost”, látja a véres kezét, amelyre „nincs elég eső az üdv egeben, hogy fehérre mossa”.

Megpróbál imádkozni. Meghajtja térdét, alázat, félelem, a megbocsátás vágya hajtja. Majd a hosszú, meddő keresés után ő maga állítja le a könyörgést, nem érezvén őszintének, szívből jövőnek a büntudatát: „Fölszárnyal a szó, eszme lenn marad: / Szó eszme nélkül mennybe sose hat.”

Húsz év alatt a bennem formálódó Hamlet-kép, az egymást követő értelmezések gyakran találkozottak a társadalmi változásokkal, a tanúk korától az erkölcs viszonylagossá válásán át a szembenézés, a tisztánlátás igényén át a kiengesztelődés, a megbocsátás vágyáig. A *Hamlet* azonban nem „kulcs-dráma”, a világ aktuális kérdései csak súlyos dramaturgiai egyszerűsítések árán feleltethetők meg a darabbeli helyzeteknek. A *Hamlet* nem modellezi a társadalmi viszonyokat, hanem a róluk való gondolkozásban, az ítélethez szükséges távolságban segít. Hamlet igazsága összetett kérdés: fontos benne a bűn, de ugyanolyan fontos az ítélező személye, morális énképe, érzelmi viszonya a bűnöshöz és az áldozathoz, és vállalt küldetése: a világ rendjének helyreállítása. És ha a világ nem hajlandó „helyreállni”? Akkor a *Hamlet*ben nagyon nehéz korszak jön, az élet szeretetének, a világ értelmének megkérdőjelezése: „S mily remekmű az ember! / Mily nemes az értelme! Mily / határtalanok tehetségei! Alakja, mozdulata mily / kifejező és bámulatos! Működésre mily hasonló / angyalhoz! Belátásra mily hasonló egy istenséghez! / a világ ékessége! az élő állatok mintaképe! És mégis, / mi nekem ez a csipetnyi por? Én nem gyönyörködöm az emberben...”

Az ember. A bűnös ember. A megtévedt ember. Az önmagával vívó ember. Az emberben való hitét elvesztő ember...

Minden *Hamlet*-értelmezés sarkalatos pontja ez.

TURBULY LILLA

HATÁRÁTNÉZÉSEK

A romániai magyar színházak Magyarországról nézve



Vannak tehát fórumok,
a nagyon tudatos néző
Magyarországon
is találkozhat
a romániai magyar
színházak kínálatának
egy részével.

■ Mi látszik Magyarországon a romániai magyar színházakból? Hol és milyen előadásaikkal találkozhat a határon inneni színházrajongó néző vagy éppen a színikritikus, ha nincs alkalma Romániába utazni? Mennyire vannak jelen a színházi fesztiválokon és a szakajtóban? Figyelnek-e rájuk a kritikusdíjaknál? Ebben a cikkben ezekre a kérdésekre kerestem a választ. A történeti áttekintést mellőztem, mindössze az utóbbi öt évet vettem figyelembe. Nem átfogó tudományos vizsgálat, hanem praktikus helyzetjelentés volt a célom.

A Pécsi Országos Színházi Találkozón

■ Bár folyamatos szakmai és politikai viták övezik, és sokak szerint már régen nem igaz, hogy a POSZT a legjobb magyar nyelvű előadások fesztiválja lenne, vitatottságában is a magyarországi színházi élet kiemelt figyelmet kapó fesztiválja.

Versenypogramját ketten válogatják: általában rendezők, írók, színészek, kritikusok. A 2018-as fesztiválra például Regős János rendező és Térey János író válogatott. A 2018/2019-es évadban Zalán Tibor író és Gulyás Gábor művészettörténész láthatják fel-feltűnni a határon túli magyar színházakban is. A válogatás módjáról és a válogatók személyéről szintén sok vita folyik, nem csoda, hiszen a fesztivál legfontosabb mércéje a szakmai minőség – vagy az kellene hogy legyen. Ezt pedig elsődlegesen

a versenyprogram színvonala határozza meg. Jelenleg a színházak regisztrálhatnak előadásokat, amelyeket a válogatók kötelezően megnéznék, de ezen túlmenően jogukban áll nem jelölt előadásokat is megnézni és azok közül választani.

A válogatókkal készült interjúk visszatérő eleme, hogy rácsodálkoznak az addig általuk nem vagy csak kis részben ismert határon túli magyar nyelvű színházakra, és a válogatással eltelt egy év legemlékezetesebb kalandjai között emlegetik a téli erdélyi körutakat.

Tizennégy előadást választhatnak be a versenyprogramba, nagyjából fele-fele arányban nagyszínpadi és kamaraszínházi produkciókat. A 2018-as évben kiemelkedően sok, öt határon túli előadás került a versenyprogramba, ezek közül négy Romániából: a *Rosmersholm* Kolozsvárról, a *Hedda Gabler* Marosvásárhelyről, a *Kaukázusi krétakör* Nagyváradról és a *Migránssook – avagy túlsúlyban a bárkánk* Székelyudvarhelyről. A 14 előadáshoz képest jelentős arány.

„Nincs semmilyen ajánlás az arányokat illetően. De talán még soha nem szerepelt ennyi határon túli produkció a POSZT-on. Ez jelez valamit! Kolozsváron, Marosvásárhelyen, Sepsiszentgyörgyön, Székelyudvarhelyen, Szabadkán és Újvidéken nagyon erős társulatok dolgoznak, sok esetben román, ukrán, macedón rendezőkkel. Mindkettőnket meglepett ez a sok remek előadás” – mondta el Regős János.¹

Végignévezve az utóbbi öt év versenyprogramját, 2018 kiugrik a mezőnyből. 2014-ben és 2017-ben 2-2, 2015-ben és 2016-ban 1-1 romániai magyar előadás szerepelt benne. Ráadásul, míg ezekben az években csak 1-2 díj jutott ezeknek az előadásoknak, idén a *Rosmersholm* hármat is kapott, köztük a fődíjnak számító legjobb előadás címet is hazavihették a kolozsváriak a legjobb női főszereplő (Imre Éva) és a legjobb díszlet (Andrij és Daniel Zsoldak) mellett.

Ugyanakkor – ha lenne ilyen – a *Rosmersholm* megkaphatta volna a legvitatottabb előadás címét is. Ahogy Romániában a 2017. márciusi bemutató környékén, Magyarországon a POSZT-vendégszereplés kapcsán jelent meg számos írás arról, hol vannak a rendezői színház határai, mi engedhető meg egy előadás sikere érdekében, és mi nem, felülírhatja-e a művészi szabadság a morális értékeket. (Aki mégsem hallott volna erről az ügyről: Andrij Zsoldak rendező a bemutató szünetében verbálisan és fizikailag is bántalmazta a főszereplő Imre Évát.) A színházi szakmát az előadás esztétikája is erősen megosztotta, kiből szinte rajongó tetszést, kiből erős visszatetszést váltott ki Andrij Zsoldak színész- és nézőpróbáló rendezése.

A romániai magyar előadások iránti ideit, kiemelt figyelemből persze nem lehet messzemenő következtetéseket levonni, éppen azért, mert a válogatás erősen függ a válogatók személyétől, színházi előismereteitől, ízlésétől. Az azonban elmondható, hogy az utóbbi öt évben nem volt POSZT nélkülük, és hogy többnyire a kolozsvári, a marosvásárhelyi és a sepsiszentgyörgyi színház jutott el Pécsre. A székelyudvarhelyiek és a nagyváradiai ebben az időszakban csak az ideit egy-egy előadással képviseltették magukat.

Kisvárdán

■ Idén jubileumot ünnepeltek Kisvárdán, 30. alkalommal mutatkoztak meg ott a határon túli magyar színházak. A fesztiválról szóló írások, beszámolók visszatérő kérdése/felvetése, hogy jó helyen van-e a fesztivál Kisvárdán. A határ menti kisváros fekvése okán szimbolikus helyszín, azonban sem a színpadi, sem a szélesebb

értelembe vett infrastrukturális körülményei nem kedveznek egy reprezentatív találkozónak. Az utóbbi években egyre több határon belüli szórakoztató előadást is meghívnak oda, hogy szélesebb közönségréteget tudjanak megszólítani, ez a változtatás is vitákat vált ki, sokan a felhívulástól féltik a fesztivált, akkor is, ha ezek az előadások versenyprogramon kívül mennek.

A programot általában egy-három szakember, most már harmadik éve Balogh Tibor művészeti tanácsadó válogatja. Idén a 13 versenyelőadásból 9 romániai magyar színházból érkezett, a díszvendég posztját a sepsiszentgyörgyi színház töltötte be. Tény, hogy a szakma és az érdeklődő közönség ma is itt nyerhet a legteljesebb képet a határon túli magyar nyelvű előadásokról. Más kérdés, hogy a szakma még csak-csak elutazik ezért Kisvárdára, a nem helyi közönség azonban már kevésbé. Nekik a Határon Túli Magyar Színházak Szemléje adhat lehetőséget néhány budapesti találkozásra.

A Határon Túli Magyar Színházak Szemléje

■ Minden tavasszal a Thália Színház ad otthont az egyhetes szemlének. (Bár volt olyan év is, amikor nem fesztiválhéten, hanem az évadban elosztva, havi egy-két alkalommal láthattak határon túli előadásokat a nézők.) Az idén például hét romániai magyar színház hozta el egy-egy előadását. Ellentétben a POSZT-tal és a kisvárdai fesztivállal, itt nincs szakmai zsűri, és nem osztanak ki díjakat. A szemle célközönsége valóban a közönség, ezért nincsenek szakmai beszélgetések sem, helyettük az előadások után közönségtalálkozóra várják az érdeklődőket. A kínálat általában vegyes tematikájú és színvonalú, vannak színházak, amelyek éveken át kimaradnak a válogatásból, ahogy ezt például Gáspárik Attila a marosvásárhelyi színház vonatkozásában elmondta.² (Igaz, azóta már szerepelt marosvásárhelyi előadás a szemlén.)

E három fesztiválon kívül más fesztiválok programjában is fel-feltűnnek romániai magyar előadások, legyen szó a Nemzeti Színház által szervezett MITEM-ről vagy olyan, a független színházi szférát felkaroló fesztiválokról, mint a szegedi Thealter, a Bethlen Téri Színház Vendégváró Fesztiválja vagy a dunaPart. Nekik köszönhetően olyan független társulatok is vendégszerepelhettek nálunk, mint a kolozsvári Váróterem Projekt és GroundFloor Group vagy a marosvásárhelyi András Lóránt Társulat. A fesztiválokon kívül természetesen vannak még egyedi vendégszereplések. A kolozsvári színház egy-egy előadása például minden évben vendégszerepel a Vígyszínházban, illetve a Pesti Színházban. A József Attila Színház is havi rendszerességgel fogad előadásokat a határon túlról. És persze alkalmanként más színházak is vendégül látnak egy-egy produkciót.

Vannak tehát fórumok, a nagyon tudatos néző Magyarországon is találkozhat a romániai magyar színházak kínálatának egy részével. De ahhoz, hogy futó benyomásnál mélyebb ismereteket szerezhessen egy-egy társulat munkájáról, fejlődéséről, még a folyamatos figyelem és türelem sem biztos, hogy elég, hiszen vannak társulatok, amelyek gyakrabban, de vannak olyanok is, amelyek nagyon ritkán jutnak ilyen lehetőséghez.

A magyarországi színházi szaksajtóban több-kevesebb rendszerességgel, főleg a fesztiválszereplések kapcsán jelennek meg cikkek, interjúk, tanulmányok. A *Színház* folyóirat az utóbbi néhány évben több átfogó tanulmányban is foglalkozott a romániai színházi élettel, köszönhetően az ott élő szerkesztőnek, Boros

Kingának és a kolozsvári kötődésű főszerkesztőnek, Tompa Andreának. Színházi szakfolyóiratokat azonban csak a szűk szakma olvas. Ezeken túlmenően a szféra sajtómegjelenése meglehetősen esetleges, és ahogy az lenni szokott, a negatív hírek (mint amilyen a *Rosmersholm*mal kapcsolatos ügy) könnyebben áttörnek a sajtó ingerküszöbét, mint a tisztán szakmai kérdések.

A kritikusok látókörében

■ A Színházi Kritikusok Céhe minden év szeptemberében díjakat ad át az előző évad legjobbnak tartott előadásainak, alkotóinak. Tizenöt kategóriában értékelik a teljesítményeket a legjobb előadástól a legjobb fő- és mellékszereplőkön át a díszlet- és jelmezterveig. A szavazáson a céh 50 tagja közül azok vehetnek részt, akik az adott évadban legalább 90 új bemutatót láttak. Ezeknek a céhtagoknak a száma az utóbbi években 20 körül mozog, és sajnos inkább fogyatkozik, mintsem növekszik.

Független (állami támogatásban nem részesülő) civil szervezetről van szó, igen szűkös anyagi lehetőségekkel. A díj értékét éppen ez a függetlenség és a szakmaiság adja. (Csak szellemi értékről beszélhetünk, hiszen anyagi elismeréssel nem jár.) A céhtagok azonban éppen ezért a kívánatosnál kevesebbet utazhatnak előadásokat nézni még belföldön is, nemhogy a határon túlra. A céhnek jelenleg három Romániában élő tagja van (Boros Kinga, Köllő Katalin és Ungvári Zrínyi Ildikó), ők felhívják a többiek figyelmét a fontos előadásokra. A szavazók között azonban ritkán jelennek meg romániai tagok, mert nem tudnak megnézni 90 új bemutatót. Vannak olyan tagok is, akik, ha nem is ott élnek, mélyebben ismerik a romániai színházi életet, mint a *Játéktér* főszerkesztője, Varga Anikó vagy Tompa Andrea. Így az információk el tudnak jutni a Kritikus Céhhez, ahhoz azonban, hogy a magyarországi tagok nagyobb számban láthassanak egy-egy előadást, ennél több kell.

Legnagyobb eséllyel a kritikusok is Kisvárdán, a POSZT-on és a Határon Túli Színházak Szemlájén találkozhatnak határon túli előadásokkal. Szóba jöhetnek még az elszórt budapesti vendégszereplések és azok az alkalmak, amikor a romániai magyar színházak egy-egy fesztiválra vagy miniévadra hívják meg a kritikusokat. Utóbbiakra azonban ritkán jut el annyi kritikus, hogy egy ott látott előadás a díj elnyeréséhez minimálisan szükséges öt szavazatot megkapja. Így az a tapasztalat, hogy azok a határon túli előadások nyerhetnek díjat, amelyeket a magyarországi, fent jelzett fesztiválokon viszonylag sok kritikus meg tud nézni. Így kaphatta meg például idén a POSZT-ot és Kisvárdát is megjárt újvidéki *Borisz Davidovics síremléke* a legjobb előadás díját, a Kisvárdán vendégszerepelt sepsiszentgyörgyi *Chioggiai csetepaté* pedig a legjobb zenés/szórakoztató előadás címét. A kisvárdai programban és korábban Budapesten, a MITEM-en is vendégszerepelt *Alice* pedig három díjat is besepert (a *sZempöl Offchestra* a legjobb zene, Kiss Zsuzsanna a legjobb jelmez, Korodi Janka pedig a legígéretesebb pályakezdő címét).

Végignézzve itt is az utóbbi öt évet, az idén került a legtöbb (5) díj romániai magyar színházakhoz. 2016-ban a marosvásárhelyi *A nyugalom* a legjobb előadás és a legjobb díszlet díját is elnyerte.

2014-ben és 2017-ben egy díjat sem kaptak, ez azonban nem jelenti azt, hogy ezekben az években ne lett volna kiemelkedő előadásuk, hiszen a legjobb 3 között 2017-ben jelölték a sepsiszentgyörgyi *Liliomot*, illetve (2 kategóriában is) a maros-

vásárhelyi *Retromadár falnak csapódik és forró aszfaltra zuhant*. 2014-ben pedig a kolozsvári *Viktor, avagy a gyerekuralom* kapott két jelölést.

2015 kilóg a sorból, ebben az évben a romániai magyar színházak nemcsak díjat nem kaptak, de a jelöltek közé sem kerültek. Székely Csaba azonban megkapta a legjobb új magyar dráma díját a *Vitéz Mihály*ért. Igaz, nem Marosvásárhelyen, hanem Szombathelyen volt az ősbemutatója, hiszen a szombathelyi színház drámapályázatára született.

Székely Csaba

■ A kortárs romániai magyar drámaírók közül kétségkívül ő ma a legismertebb Magyarországon. Emlékszem, amikor 2011-ben a *Bányavirággal* megnyerte a Színházi Dramaturgok Céhének Vilmos-díját, elkéstem a díjátadóról. Egy fotóstól kérdeztem meg, ki lett a nyertes. Nem tudta a nevét, úgy mutatta meg a gépén a fényképét. (Amit először írói álnévnek hittem, annyira furcsa egybeesésnek tűnt, hogy a székelyekről éppen egy Székely vezetéknevű és Csaba keresztnévű szerző ír drámát.) A következő évben, a 2012-es POSZT-on azonban mindenki megtanulta a nevét, hiszen a marosvásárhelyi *Bányavirág* (amely a színház és a Yorick Stúdió együttműködésében jött létre) megnyerte a legjobb előadás díját. 2014-ben aztán a trilógia második része, a *Bányavakság* is bekerült a pécsi fesztiválprogramba (ugyancsak a marosvásárhelyiek hozták el, mindkét előadást Sebestyén Aba rendezte).

A *Bányavirág*-trilógia darabjait Magyarországon több színházban bemutatták, ahogy a *Szeretik a banánt, elvtársak?*-at is több helyen játszották. A *Vitéz Mihály* is szép sikert aratott, díjakat nyert. Székely Csaba darabjai hozzájárultak ahhoz, hogy módosuljon a magyarországi színházba járó közönségben a székelekről élő archaikus-romantikus kép.

Színészi átjárások

■ Gáspárik Attila a fent már idézett cikkben³ arról is beszélt, hogy a romániai magyar színészek egyáltalán nincsenek elkényeztetve magyarországi hivatalos díjakkal, elismerésekkel (Kossuth-díj, Jászai Mari-díj stb.), elvértve kapnak meghívást szakmai fesztiválok zsűrijébe. Szintén az elmúlt öt évet végignézve, egyetlen ottani színész kapott Jászai Mari-díjat: Mátray László, aki egyébként rendszeresen fellép a Nemzeti Színházban is, így a Magyarországon is ismert színészek közé tartozik. A színészi átszerződések nem ritkák, különösen a kolozsvári és a marosvásárhelyi egyetemen végzetek közül szerződnek többen magyarországi társulatokhoz, igaz, közülük sokan eleve Magyarországról mentek oda tanulni. Nem kezdő, vezető színész átszerződésére mostanában ritkábban kerül sor. Ilyen Bányai Kelemen Barnáé, aki a marosvásárhelyi társulattól előbb Szombathelyre, majd az idei évadtól a budapesti Katona József Színházhoz szerződött.

Szubjektív képletek

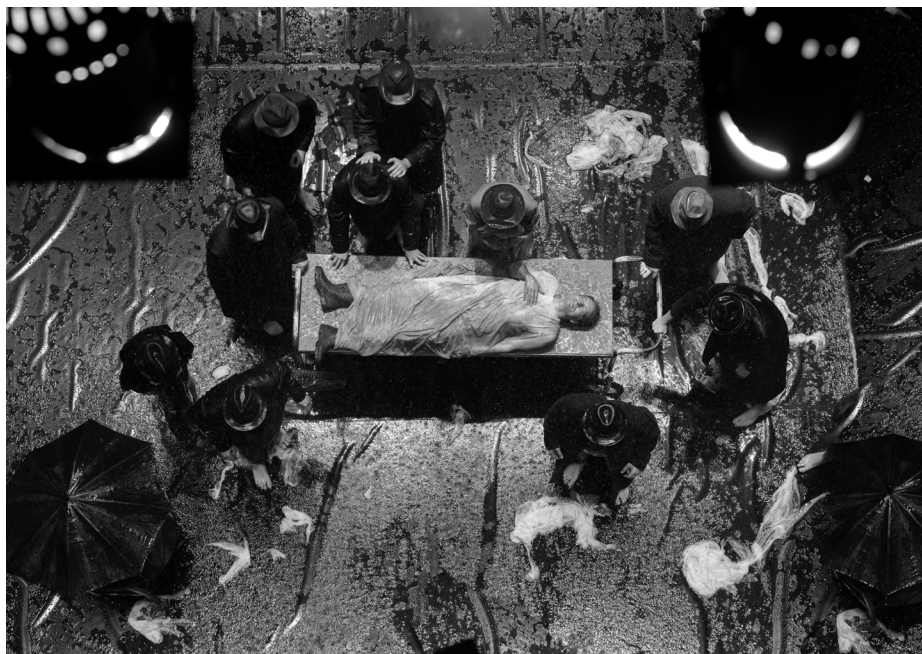
■ Végezetül néhány mondat arról, hogy tízéves kritikusi pályámon nálam hogy működtek ezek a *határátnézések*. Az első években elvértve, véletlenszerűen találkoztam csak romániai magyar előadásokkal, egy-egy vendéjáték alkalmával.

Valamivel átfogóbb képet kaptam a kisvárdai fesztiválokon, bár egyet sem tudtam elejétől a végéig végignézni, általában két-három napot töltöttem ott. Akkor már éreztem, hogy nagyjából két vonulat különíthető el: a hagyományos népszínházi és a kísérletező, művészsínházi vonulat. És azt is, hogy a román színház hatása mennyire jelen van ezekben az előadásokban.

Ahhoz azonban, hogy átfogóbb képem legyen, szükség volt tényleges határátlépésekre, például az Interetnikai- és a TESZT Fesztivál látogatására, minióvadok végignézésére. Így már a későbbi magyarországi vendéjátékokat is jobban el tudtam helyezni az adott társulat palettáján. Lemaradásom még így is nagy, a kép korántsem teljes. De úgy látom, a marosvárhelyi és a sepsiszentgyörgyi társulat előadásaira, valamint a folyamatos építkezésben lévő nagyváradi társulat munkáira mindenképpen érdemes odafigyelni. Persze láttam jó előadásokat több más színházról is Aradtól Szatmárnémetiig és Gyergyóig, és határon innenről és túlról igyekszem róluk is átfogóbb képet kapni. A „csak” Magyarországon nézőnek erre jóval kevesebb az esélye.

■ JEGYZETEK

1. <http://szinhaz.net/2018/03/28/ahol-a-szakmai-szinvonala-szellemi-felkeszultseg-es-a-korzerkenysegegyeszerre-van-jelen/>. Letöltve: 2018. november 2-án.
2. http://epa.oszk.hu/03000/03040/00007/pdf/EPA03040_szinhaz_2016_10_035-039.pdf. Letöltve: 2018. november 2-án.
3. Lásd a 2-es számú lábjegyzetet.



KÖTŐ ÁRON

DON CRISTÓBAL LÁDÁJA

Kérdések és kicsapongások a bábjátékról



**Don Cristóbal
direktorának vasdobozá
az a láda, melynek
titkai egy művészeti
ágazatnak a részét
képezik, és egyetemes
nyelven beszél
mindenkihez, a bábjáték
nyelvezetén.**

■ Arisztotelész óta tudjuk, milyennek kell lennie a jó színháznak, és azóta is számos filozófus meg esztéta próbálta megfogalmazni évszázadokon keresztül. De hogy milyen a bábszínház, azzal már sokkal kevesebben foglalkoznak, hiába egyidős az emberiséggel. Ennek egyik oka, hogy kevesebb irodalom veszi körül, ritkán találni igazi bábdarabot vagy szakértő előadás-kritikát, hiányzik a „filológiája”.

Mert valahogy a nagylelátós szabadtéri focira is több időt szánnak a statisztikusok, mint a teremlabdarúgásra. Így vagyunk mi a bábszínházzal is, a világra szóló deszkák intézményrendszerének lesajnált kistestvérével, amely gyerekeknek szánt műfajként vonult be a köztudatba, őket pedig, meg a velük foglalkozókat, minek bántanánk. És különben is kevesebb pénz van benne. Félreértés ne essék, Joseph Haydn báboperát írt, Goethe, Federico García-Lorca is szült bábjátékot, tehát benne van a megírt, egyetemes kultúra nagykönyvében (saját folyóirattal is rendelkezik az anyaországban), de kétségkívül kevesebb figyelmet szentelnek neki, mint a nagyszínházra, egy kis képzavarral élve, a bábszínpad nincs eléggé „reflektorfényben”. Pedig a múltban politikai üzenetei meg élcés embergúnyoló hangneme miatt elsősorban nem is a gyerekeknek, hanem a felnőtteknek szólt a bábjáték, olyannyira, hogy még pornográf bábszínház is létezett (kevésbé mараdi társadalmakban a mai napig létezik). De a hagyományos előadások szövegei többnyire imp-

rovizáción alapultak, a mesterségbeli tudás apáról fiúra szállt, akár a népművészetekben, és vagy fennmaradt, vagy kihalt.

De mit is nevezhetünk bábszínháznak? Az aktuális szemlélet szerint ha valaki végigvonul egy térben, és eközben másvalaki nézi, az színház. Viszont ha valaki bábuval a kezén sétál végig, az bábszínház-e, vagy még mindig csak „színház”? A tradicionális bábszínháznak számos válfaja élt, és szerencsére él, eszközei, a kesztyűsbábu, a pálcás báb (wayang), síkbábu és ezeknek árnyváltozatai, a marionett, mind úgy jelenítődnek meg, hogy a mozgó nem látszik, „takarásban” van, de még a japán eredetű óriás bunraku figurákat is úgy keltik életre a nyílt színen, hogy az emberi arc vagy test lehetőleg a legkevésbé legyen észrevehető.

A mai bábelőadások megkerülhetetlen kelléke (legalábbis mifelénk) a színész mint látható figura. És mit látunk az esetek többségében? A színész teljes átéléssel, energiájával és saját arcmimikájával lejátsza a színpadról azt az élettelen tárgyat, amelyet úgy hordoz magával, mint a kőműves a kőműveskanalat vagy a cipész a suszterkalapácsot. Színház ez a javából, és a maga kontextusában érthető, értékelhető, és még akár élvezhető is, de hogy bábszínház-e... Az ilyen reprezentációk sajátossága, hogy a színész maga válik főszereplővé, és nem a bábu, „akit” ide-oda cipelnek. Erre a legmegfelelőbb eszköz a naiv (egypálcás) marionett, melyet a fejtől irányítanak, vagy a bunrakuszerű asztali báb, amelyet szintén látszólag könnyű mozgatni (megjegyezném, hogy Japánban a hagyományos bunraku-játék kitanulása tíz esztendő inaskodást követel, az igazi mesterre váláshoz legalább harminc év szükséges).

Még mielőtt megköveznének, és maradisággal vádolnának, beismerem, a mai gyerekközönségre valóságos audiovizuális orgiát kell rászabadítani a figyelmük lekötésének érdekében, köszönhetően a sok készüléknek, amely behálózza világot és képzelőerejüket. Viszont ebben az erős ingerkavalkádban néha előtérbe kerülhet az a tárgy is, amelybe a színész lelket lehel, és ettől megelevenedik. Mert ezt a csodát még az információhordozó kütyük sem tudják megteremteni. Ha egy előadáson belül, még ha egy-két pillanatra is, a csoda megtörténik, és a bábu a többi színész egyenrangú partnerévé válik, akkor már bábszínházról beszélhetünk. „Minden előadóművészetnek megvannak a sajátos kifejezőeszközei. A bábjátéké a bábu, amely élettelen anyagból készül, és a bábos kezén kel életre. A bábu az emberi világ jelképe; nem utánozza az embert, hanem ábrázolja. A báb csak akkor művészi hitelű, ha lényegített, ha stilizáltan ábrázol, ha kevéssel sokat fejez ki” – írta még a múlt század hetvenes éveinek elején Kovács Ildikó, az egyetlen bábesztéta, akit ismerhettem, és akit méltán nevezhetnénk a Kárpát-medencei bábjáték megteremtőjének is. Az általa említett stilizálás meg tudta oldani a színész-mozgó-bábu vagy a színész-partner-bábu dilemmáját. Ő az élő emberi figurát próbálta a bábu kifejezőeszközeivel mozgatni, és a pantomim jelrendszere bizonyult az egyik járható útnak. Kovács Ildikó előadásaiban a színész, stilizált gesztusaival, teljes valóságában is átalakult bábuává, amit az *Übü király* vagy a *Karnyóné* rendezései is szemléltetnek. Ez még nem azt jelenti, hogy az élő színész csupán ilyen stilizált formában ábrázolhat, de fontos, hogy legalább egyenrangú játszótársává emelje a bábút. Ezért a továbbiakban szeretném megvizsgálni a bábszínész viszonyulását a szerepéhez, továbbá olyan helyzetekben, ahol a bábszínház legalább nyomokban fellelhető, és kifejteti, miben más egy bábszínész mestersége, mint egy „komoly” prózai színészé.

Ha a színész maga a „homo ludens”, a játzó ember, akkor a bábos lelkülete talán a játzó gyermekéhez áll a legközelebb. Mint az ólomkatonáit csatasorba

állító kisleány vagy a babázó kislány, belefeledkezve a kitalált történeteikbe, életre keltve figuráikat, úgy eleveníti meg a bábos is hivatásának eszközét (más kérdés, hogy egyre kevésbé látni katonákkal játszó vagy babázó kisgyermeket). De miként lehet ugyanolyan kifejező, ha nem kifejezőbb a bábu, mint az ember? Ennek egyik titka, hogy a báb mozgásának a ritmikája követi az irányító lelkiállapotát, akár a zenében, a hangulata meghatározza a tempót, melyet még a művész orgánumának szuggesztivitása is tetézi. Ehhez a bábosnak is ugyanolyan átélőkészséggel kell rendelkeznie, mint a prózai színésznek, miközben mindvégig mozgástechnikailag uralja a figurát. Ne merevedjen el a bábu teste, ne süllyedjen a díszlet és a paraván „tengerszintje” alá (a kesztyűs- vagy wayangfigurák esetében), a tekintete ne kapkodjon, hanem céltudatosan „nézzen”, és ha a helyzet megköveteli, hát a lábával kalimpáljon, bravúrosan buk fencezzen, né tán repülni is tudjon. Azt, hogy mindezt elérje és megteremthesse, nemcsak rendkívüli koncentráció, hanem olyan habitus, adottság szükséges, amely már elsősorban a bábjátékos sajátja. A mozgató színész (románul így nevezik hivatalosan a bábost, „actor-mánuitor”, nem véletlenül) egyszerre alakít és irányít, méghozzá akár több figurát is, oly módon, hogy alakításának legerőteljesebb része magában a bábuban teljesedjen ki. Gyakran előfordul, hogy a mozgató hiába alakít jól, a bábban ez nem látszik, képtelen megteremteni a harmóniát lelkiállapota és kezének „viselkedése” között. Színésztanonc koromban, ha túlságosan félszeg vagy nem odaillő mozdulatokkal „álltam bele” egy karakterbe, a tanárom megjegyezte, azért történik így, mert túlságosan görcsös vagyok, nem tudom eléggé jól „kanalizálni” testem energiáit. Ha mondjuk hősszerelme alakítasz, és kicsavart kézzel vallasz színt álmaid Júliájának, azt az átélés által felszabadult energiák helytelen irányítása okozza – magyarán szólva nem vagy ura a testednek. A bábjátékokra eme jelenség hatványozottan igaz, mert a bábos kifejezőerejének legnagyobb hányada a keze felé irányul. Ha túl görcsös a kéz, a bábu mozdulatlan marad, esetleg csak remeg, ha viszont túl energikus, akkor összevissza fog hadonászni, ugrálni. Egy táncos kifinomultsága is szükségeltetik ahhoz, hogy a bábos és a bábu közötti összhang megteremtődjön.

Így hát az alakító művész tudata legalább háromfelé „hasad”. A mozgató önmagává válik mint színészi karakter, a tárgyvá, amit életre kelt, „valakivé”, és azzá a „civil” emberré, aki e kettőt felügyeli, összegyűrja, térbe helyezi. Esetenként két bábuval egyszerre. Hiába is próbálnánk szétválasztva szemléltetni e folyamatokat, valójában egységében, ösztönösen működnek. Szerencsére egy bábszínház repertoárja többnyire olyan, hogy nem követel különösebb mélylélektani alakításokat a színésztől, egy kicsit felszínesebben is meg lehet rajzolni a karaktereket. Talán így elkerülhető, hogy a művész teljesen beleőrüljön a szerepébe (azért állítólag minket, bábszínészeket bolondabbnak tartanak, mint a drámai színészeket).

Az uralkodó, objektív, „civil” tudatnak viszont mindig jelen kell lennie. Néha egy-egy felnőtt nézőnek alkalma adódott megtekinteni hátulról is egy paravános előadást, és hahotázva állította, hogy mennyire szórakoztató látni azt a többé-kevésbé tudatos összjátékot is, amely külön műsorként bontakozik ki. A színész figyel a bábút és a partnerét, a csoportjeleneteknél, akár a rögbijátékosok, tömörülünk össze, de óvatosan, nehogy feldöntsük egymást, és még a fejünk se kandikáljon ki a paraván mögül. Különösen kényelmetlen a magasak számára, hiszen a sajátos testtartás kialakítása elengedhetetlen, miközben lefelé is kell tekinteni, mert soha nem tudni, mi van a lábad alatt. Ha nem megfelelő a koor-

dinációd (sajnos jómagam is küszködöm ezzel), gyakran landolhatsz a kollegáid tyúkszemén. Aztán énekelünk. Majdnem minden előadásban. Élőben. Ezt sem teheted akármilyen testtartásban, de a jó bábos majdnem minden pozitívában képes énekelni.

És létezik-e iskolája mindennek? Egy ideje van egyetemi szintű báboktatás magyarul, de a szakmát igazán menet közben sajátíthatod el, évek kellenek hozzá, és rengeteg előadás, míg egy bábos beérik. Az anyaországi bábszínházakban akár kétszáznál is több előadást játszanak egy évadban, nálunk sokkal többet próbálunk, mint játszunk, ami egyáltalán nem tesz jót a műfajnak. A próbák alatt nehezen mérhető a közönséggel való interaktív jellege az előadásnak, egy produkció a nézők előtt kapja meg igazi ritmusát. Térségünk egyik, ha nem a legnagyobb vásári bábjátékosa, még mielőtt a fesztiválunkra érkezett volna, egy kétéhetes turnéval járatta be a produkcióját, hogy legújabb furmányait, trükkjeit közönség előtt tesztelhesse. Számára csak így derülhetett ki, hogy beválnak-e a fogásai, vagy sem.

Sajnos mi a próbafolyamatot követően annyit játszunk, mint a nagyszínházakban, és ez nem elég, ezért az előadások nem igazán kapnak szárnyra. A nagyszínház felől érkező szemléletet próbálják erőltetni, ami nem szerencsés, és lassan a műfaj kihalását okozhatja (nem egy intézményt kereszteltek át bábszínházról „gyermek és ifjúsági” színházzá). A próbafolyamat hossza általában egy hónap, ami elég is, meg nem is, annak függvényében, hogy milyen gyorsan kapjuk meg a bábót. Szövegértelmezéssel, elemzéssel kezdünk, kialakítasz egy elképzelést a karakterről, melyet aztán majdnem teljes egészében kukába is dobhatsz, mert merőben megváltozik minden, amikor megérkezik a bábu. A figura konstrukciós jellemzői, arckifejezése, testalkata, mozgatási lehetőségei határozzák meg a színész szerepéhez való viszonyulását. Gyakran haza is viszed, együtt „élsz” vele, hogy igazán kiismerd.

En nem merek sokáig a bábu szemébe nézni. Egy idő után olyan érzésem támad, mintha ő irányítana engem. Vagy csak önmagam túlságosan őszinte kivételése zavar? Bölcsesség és alkat kérdése, végigkísér-kísért minden bábost pályája során... Aztán megszólal. A te hangod, te képezed, de valójában ez a hang csak a bábodban létezik... Hátborzongató. Amíg a színész keresi a karakter hangját, kicsit olyan, mintha egy filmben egy másik film hangsávját játszanák alá, vagy teljesen elcsúszott volna a szinkron. Érdekes módon, amikor a báb a hangszínt megtalálja, mozgásának ritmusa is a helyére kerül, és ekkor válik igazán egyéniséggé. A prózai színész általában csak a mellhangját használja, a bábos az orr- és fejregisztert is, és nem utolsósorban a torokhangot, ami káros lehet a hangszálakra. Nem árt az opera- vagy népdaléneklési készség sem.

Ha a színházi vonulatokba kéne ágyaznom a bábjátékot, talán az elidegenítő színház áll hozzá legközelebb. A báb merev arca, többnyire harsány, de minden esetben stilizált viselkedése, a kicsit felszínesebb lélekábrázolás a kiáltványreprezentációk tárházát meríti ki. A gyakran narratív kerettörténetbe zárt cselekmény, a kiszólásokkal megtűzdelt dialógusok – mindez az epikus dráma szándékainak is megfelel. Kendőzetlenül őszinte, érthetően beszélő, olykor már triviális megnyilvánulása a bábszínháznak, mely elsősorban az egyszerű emberhez szól, útmutatásként szolgál a modern irányzatok kibontakozásához.

Federico García-Lorca bábbohózatát, a *Don Cristóbal*t olvasva a brechti színház modellje elevenedik meg. Narrátor-költő vezeti fel a cselekményt: „Férfiak és asszonyok, figyelem; kisfiú, csukd be a szád. Azt akarom, a csend olyan mély

legyen, hogy még a források bugyogását is meghalljuk. És ha madár szárnya moccan, halljuk meg azt is, ha egy kicsi hangya a lábacskáját mozdítja, halljuk meg azt is, ha egy szív erősebben dobog, olyan legyen, mintha valaki könnyű kézzel nyitna utat a parti nádasban. Hej! Mert most ez kell, hogy a lányok összecsupkák legyezőjüket, a fruskák elővegyék csipkés keszkenőjüket, és hallják, lássák a Don Cristóbalhoz feleségül ment Dona Rosita és a Dona Rositával összeházasodott Don Cristóbal történetét. Hej! Már megperdülnek a dobok. Sírhattok és nevezhettek, nekem úgyis minden mindegy.”

A párbeszéddek és monológok, enyhén fogalmazva, szókimondóak, hogy a nép fia is értse. Dona Rosita így epekedik: „Hhaj! Tündöklő pici éjjel ég a cseréptetők felett. Csillagokat számolgat most mindenfelé a sok gyerek, s lovaikon bóbiskolnak mindenütt a vénemberek, de én most ott feküdnék, a díványon, ahol Pálra vágyom, a dunyhán, ahol János hull rám, a kanapén, ahol Jósé az enyém, a karosszékben, ahol Ramón hentereg vélem, s azzal a földön, kivel az időm szívesen töltöm, a falhoz nyomva én borulnék Ágostonra, s a nagy sezlónyon, ahová Pál, János, Jósé, Ramón és Ágoston nyom. Jaj, jaj, jaj, jaj! Férfjhez akarok menni, értik? Férfjhez akarok menni, egy legényhez máris, egy katonához, aki célba talál is, legyen bár püspök, vagy generális, mennék én férjhez akár egy izéhez, csak izéljen, szóval nyomba, és hús keménykötésű legényhez Lisszabonba.”

A leánykérő alatt sem kertelnek túl sokat...

„**Any**a Mint két narancs rezeget neki elöl a két kerek didi, s a popija olyan gömböly, hogy a férfi attól bömböl, hát még a kis pinyókéje...”

Cristóbal Jujujujujjj!

Anya Hát még a kis pinyókéje, az lesz csak a férje kéje!”

Lorca szándékát, hogy egy másfajta, szélesebb rétegek felé forduló színház mellett teszi le a névjegyet, így fogalmazza meg:

„**Költő** [...] a színház tulajdonosa a szereplőket vas-dobozban tartja, hogy csak a selyemkeblű és buta orrú úriasszonyok meg azok a szakállas úriemberek láthassák őket, akik klubba járnak, és azt mondják: »Te-rin-get-tét.« Mert Don Cristóbal nem ilyen, és Dona Rosita sem ilyen.” (A részleteket András László fordításában idézem.)

Federico García-Lorca és Bertolt Brecht nemhiába voltak kortársak, és vallottak hasonló politikai nézeteket (akkoriban még nem észlelték, hogy mindaz, amiben hittek, vagyis a kommunizmus, azzá válik, ami ellen tulajdonképpen küzdöttek). Állítólag Brecht-darabot nagyon jól lehet bábszínházra adaptálni.

Don Cristóbal direktorának vasdobozza az a láda, melynek titkai egy művészeti ágazatnak a részét képezik, és egyetemes nyelven beszél mindenkihez, a bábjáték nyelvezetén. Habár manapság inkább a gyerekek hódolnak e műfajnak, próbáljuk megőrizni egyetemeségét, hiszen tartalmasat üzeni a felnövekvő generációk számára nem kis kihívás. Ne vegyük félvállról. Korszerűen, de mégis a hagyományait tiszteletben tartva kell alkotni. Leírni könnyű, betartani annál nehezebb. Vezéreljenek az erények, amelyek e ládából kiszöktek, őszintén remélve, hogy Pulcinella, Vasilache, Paprika Jancsi, Vitéz László sosem felejt el jól elagyabugyalni és természetesen legyőzni magát a halált.

MAGYARI SÁRA

KI A KÖSZÍNHÁZBÓL: KOCSMÁBA, HOTELSZOBÁBA VAGY AKÁR BUSZBA IS

K olozsvár és Bukarest után néha Temesváron is láthatunk szobaszínházi előadásokat. A szobaszínház vagy lakásszínház csak nekünk, temesváriaknak újszerű, hiszen a nyugati országok közönsége már évtizedek óta ismeri, látogatja az ilyen jellegű színházi produkciókat. Úgy tűnik, Magyarországon már az 1970-es évek óta ismert a műfaj, Halász Péter nevéhez kötjük az első lakásszínházas produkciókat.

Általában kevés szereplős, rövidebb időegységet felölelő színházi produkciók tartoznak a szobaszínház műfajához. Kocsárdi Levente meghatározása alapján, aki a Csiky Gergely Állami Magyar Színház színésze és rendezője, két nagyobb csoportja van az ilyen jellegű produkciónak: a stúdiószínház, amely stúdióteremben vagy a nagyszínpadon közösen a nézőkkel játszott előadásokból áll, valamint az alternatív szobaszínház, amely gyakran szokatlan tereket használ, a színészek lakásokban, hotelszobákban, villamosokon, mikrobuszokban, várótermekben lépnek fel, de az előadások akár a néző otthonában is létrejöhetnek.

A Bega-parti magyar színjátszásban 1996 hozott először nagyobb változást, ami a játéktér átalakítását illeti. Demeter András István igazgatósága alatt készült el a korszerű stúdióterem, akkor egy körülbelül 50 nézőt befogadó térrel.¹ Emlékszem az első előadásokra, de főként a nézők morgolódására: *túl kicsi, túl közel, túl kevés*. Talán ez a három kifejezés hallatszott a legtöb-



A színház, a színész felől szükségesnek látjuk a formabontást: egyrészt kell valami újszerű, ami a néző ingerküszöbét eléri és bevonzza őt az előadásra, másrészt úgy tűnik, a nagy terekben megvalósuló tömegelőadások ideje is lejárt.

ször negatív kritikaként, majd az első sikeres előadás (*A két Pierrot*) egyre inkább megszelídítette és bevonzotta a nagyérdeműt. Alig egy éven belül elkezdődött a változás: 1997 októberében Kocsárdi Levente *Marmeladov* című produkciójával (Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődése* nyomán, rendező Spolarics Andrea) kilép a hagyományos színházi épületből, és szórakozóhelyeken, kocsmákban mutatja be az előadást. Tíz évre rá, 2017-ben románul is elkezdi játszani, az előadásnak azonban állandó eleme a nem konvencionális térben való megmutatkozás.

A szokványos játszóteréből való kilépések sorát Borbély B. Emília folytatja a *mady-baby* című előadással (2010, rendező B. Fülöp Erzsébet), amely egy közlekedő mikrobuszban, 18 személy előtt játszódtott:

„A forma, nem pedig a dráma a fontos a Temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színház monodrámájában; a történetet tucatnyiszor hallottuk már: a naiv keleti lány Nyugaton próbál szerencsét, s a barátja végül eladja kurvának, közvetve pedig a halálnak. [...] B. Fülöp Erzsébet fogta a történetet, jegyet váltott neki, és feltette egy induló buszra: a színész, Borbély B. Emília egy tizenvalahány személyes kisbusz utasa, a nézők meg az útitársak. Borbély nem elsősorban előad, hanem közösséget épít; olyan intimitásra törekszik, amit a színházban szinte soha nem közelít meg senki: ártalmatlan témákról beszélget velünk, magánéletéről kérdez [...], átnézi egyikünk táskáját, és mindenkivel fényképezkedik. Nem is a tényleges utazás, hanem inkább ez a kis, szokatlan tér a buszszínház előnye: a közösség itt valóban létrejön.”²

A szokatlan tér, a kisszámú közönség így egyre vonzóbb a színész, a rendező számára. Nem törik meg a sor, 2010-ben Kocsárdi Levente az *Arta pârţului* (*A fíng művészete* – Salvador Dali *Egy zseni naplója* nyomán) one-man show-ját egy magánlakásban, a nappaliban láthatjuk, 15-18 személy fér el, ki széken, ki földön ücsörög. A román nyelvű előadáson a „közönség” is nagyrészt román, egy születésnap alkalmából „ajándékként” kerül elénk.

Alig öt évvel később, 2015 januárjában mutatják be egy temesvári hotel szobájában a *Valami csajok, avagy Egyszeröt* című előadást Borbély B. Emília és Kinda Szilárd közreműködésével (rendező B. Fülöp Erzsébet). „Az előadás izgalmas színházi forma, mely túllépve a hagyományosnak tekintett színpad-nézőtér biztonságosságából egy valódi hotelszobába helyezi át az eseményeket.”³

A színház, a színész felől szükségesnek látjuk a formabontást: egyrészt kell valami újszerű, ami a néző ingerküszöbét eléri és bevonzza őt az előadásra, másrészt úgy tűnik, a nagy terekben megvalósuló tömegelőadások ideje is lejárt. Egyre nehezebb nagyszínpadi előadásra egész évados teltházat biztosítani mifelénk. Ennek főleg szociokulturális okai lehetnek, de most nem célunk ennek mi-értjét megválaszolni.

Tendenciózus jelenség a szobaszínház terjedése: Temesváron az *Auleu* szobaszínház működik még a magyar társulat előadásai mellett, de más romániai nagyvárosokban is egyre több helyen alakultak ki magán szobaszínházak. Így arra voltam kíváncsi, mit ad ez a szűkebb tér a színésznek, a rendezőnek és természetesen a nézőnek, a közönségnek.

Kocsárdi Levente úgy látja: „Teljesen más színjátszást követel a szobaszínház, a néző közelsége: nagyobb hitelességet, művészi-emberi őszinteséget, filmszerű játékmódot.” Borbély B. Emília azt hangsúlyozta: „Én, személy szerint nagyon szeretek szűk térben és szorosabb nézői közelségben játszani, ugyanis koncentráltabban lehet érezni az energiákat ilyen helyzetben.”

A néző viszont más gondol: „Ez volt az első, ilyen jellegű előadás (ha a buszost nem tekintjük annak). Nem is értettem, hogy miért kell a stúdiónál is kisebb térben »találkozni« egy darabbal. Úgy éreztem, hogy részese vagy nagyon személyes, közeli szemlélője (szinte résztvevője) vagyok a történeteknek. Feszengve ültem be, hogy mennyire kell »részlet vennem« az előadásban. Mivel nem volt interaktív a darab, egy idő után sikerült feloldódnom.” (PKI)

Kocsárdi Levente ezt másként éli meg: „A nagytermi előadás a néző biztonságérzetét nem zavarja meg, még egy interaktív játékkal sem, a sokszereplős nagy történetek inkább vizuálisan hatnak a nézőre, míg a szobaszínház kevés szereplős, intim közelsége többnyire érzelmi élményben részesíti a nézőt.”

Egy másik közönségvélemény szerint „nagyon erős a hatás, ha nem vagy rendben magaddal, ha nem vagy elég érett személy, könnyen kibillent az ilyen előadás. Belelátasz a színészbe, aki ott ember, nagyon ember. És megérzed – kénytelen vagy tudatosítani is –, hogy ez akár veled is megtörténhet, ez akár a te érzed, helyzeted, életed is lehetne. Ez pedig nagyon nehéz.” (TM)

A körinterjúban arra is rákérdeztem, mi válthatja ki a szobaszínház igényét, miért van szükség nagyszínpadi előadás mellett ilyen jellegűre is.

Borbély B. Emília: „Szerintem azért van rá szükség, mert úgy a nézőnek, mint a színésznek egy újszerű, sokkal intenzívebb élményt nyújtó és különlegesebb benyomást adhat.”

Kocsárdi Levente: „A néző egy olyan térbe lép be, amelyikben az előadás történetének részesévé válhat, a néző-színész közelsége olyanfajta intimitást eredményez, amit nem kapsz meg nagytermi előadásoktól. A rendező, színész nem hagyhatja kiaknázatlanul ezt az adott, nem erőltetett, természetes interaktivitást.”

A nézői vélemény szerint (PKI): „A színházi élmény sokféleségéhez járult hozzá. A nézőknek is más-más elvárásuk van a színházzal kapcsolatban. Eggyel több nézőréteget tud megszólítani.”

Egy másik színházkedvelő pedig így nyilatkozott (TM): „A felgyorsult, technikával átszőtt világunkban talán egyre nagyobb szükségünk van a kisebb csoportokra, a beláthatóbb, átláthatóbb terekben való mozgásra. És ezáltal az emberi közelségre. Én azért szeretem ezt a színházi formát, mert intimebb, úgy érzem, jobban ott vagyok, hogy én is számítok, nem csak tapsolok a végén, lent, a sötétben. Visszatérve a kérdésre, szerintem az elmagányosodás váltja ki a szobaszínház igényét, azért van rá szükségünk, mert az ember társas lény, és a művészetben, itt a színjátászon keresztül érzem, hogy társ vagyok. Egy kicsit részese az alkotásnak, mely igenis emberi folyamat.”

A körinterjúban arra is kerestem a választ, hogy vajon ez a játéktér lehetőség valami személyesebbre, hitelesebbre, vagy lassan az egyetlen út még megtartani a személyes színház élményét.

(PKI): „Nagyon remélem, hogy a klasszikus nagyszínpadi előadások is tudnak még nagyon személyes hatást, élményt nyújtani (több ilyenre van példa). A szűk tér nem biztosítja a személyes élményt. A kettő közé semmiképp nem tennék egyenlőségi jelet. A személyességet számomra a téma aktualitása, a színészek meggyőző, hiteles alakítása biztosítja.”

TM: „Majd az idő eldönti. Egyrészt én remélem, hogy a klasszikus színjátás mellett ez is egy alternatíva, vagy fordítva: jó lenne, ha továbbra is megmaradnának nálunk is a nagyszínpadi előadások. Rám az is jól hat, ha telt házba ülök be. De tudom, hogy illúzió elvárni Temesváron 50 teltházast előadást

ugyanazon produkcióra. Viszont ha a mozik sorsát figyelem, akkor nem vagyok túl optimista: tudtommal ma már egyetlen városi mozik sem működik, csak a multiplexek, s ott is egyre kevesebb nézőnek vetítenek.”

A színészek inkább lehetőségként tekintenek erre a formára. Borbély B. Emília: „Véleményem szerint mindenkinek szól, aki kíváncsi természetű, és nem ragaszkodik a hagyományos színházi formákhoz, elképzelésekhez. Tulajdonképpen bármilyen jellegű előadást lehet ilyen formában is játszani. Ez egy újabb lehetőség.”

Azt a kérdést, hogy melyik nyelvközösség a befogadóbb az ilyen jellegű produkcióra: a magyar vagy a román közönség, csak a színészeknek tettem fel, hisz ők azok, akik vagy mindkét nyelven játszanak, vagy ha csak magyarul, akkor azt általában szinkronfordítással tolmácsolják a magyarul nem beszélők számára is.

Borbély B. Emília: „Sajnos általában véve, a román közösséget látom befogadóbbnak az ilyen jellegű előadásokra és általában véve nyitottabbnak az új színházi formák iránt.” Míg Kocsárdi Levente úgy látja: „Nincs különbség a magyar vagy román közönség között. Sokan szeretik, vannak, akik kényelmetlennek tartják, többnyire külső tényekre fogják (például nem felelt meg az ülőalkalmatosság, vagy nem volt levegő, vagy vakító volt a fény), és nem arra, hogy kénytelenek voltak belemenni lelkileg is az előadás játékába. Nincs köze a nemzetiséghez.”

Temesvár 2021-ben Európa kulturális fővárosa lesz. A pályázat, amellyel a szervezők elnyerték ezt a címet, többek között két kulcsszóra épít: a multikulturalitásra és a kulturális sokszínűsége. A négy nyelvű, négy kultúrájú város főleg látványban realitás. Gondolok itt például a város nyelvi tájképére, a vizuális nyelvhasználatra. Hangzásában már kevésbé jellemző a nyelvi sokszínűség. Ha az intézményi lefedettséget nézzük, a városban három különböző nyelvű állami színház működik: a Temesvári Nemzeti Színház, a Csiky Gergely Állami Magyar Színház és az Állami Német Színház. A kőszínházak mellett gyakoriak az alternatív terekben, tereken történő előadások, performanszok: a szobaszínházak mellett láthatunk például tanyaszínházi előadásokat is, igaz, ezt inkább a megyében. Ha csak a színházak kínálatát vesszük górcső alá, örömmel tölt el a sokszínűség, a kortárs művészeti formák jelenléte, az újszerű megoldások beemelése. Tapasztaljuk, hogy ezen művészeti ágban a nyelvi korlátok gyakran felszámolódnak. A szobaszínházak produkciók pedig még közelebb visznek egymáshoz.

Köszönettel tartozom Borbély B. Emíliának, Kocsárdi Leventének, a Temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színház művészeinek és PKI-nak, valamint TM-nek, ezeknek az aktív színházba járóknak, akik 2018 októberében örömmel megválasztották a kérdéseimet.

■ JEGYZETEK

1. Darvay Nagy Adrienne: *Állandóban változókéonyan*. Mentor Kiadó, Marosvásárhely, 2003.
2. Kovács Bálint: *Színház – Gianina Cărbunariu: mady-baby*. Magyar Narancs 2011. 17.
3. *Valami csajok – temesvári vendégjáték az aradi színházi fesztiválon*. Aradi Hírek 2015. május 8.

■ FORRÁSOK

- Interjú Borbély B. Emília színművésszel (2018 októbere)
Interjú Kocsárdi Levente színművésszel (2018 októbere)
Interjú PKI és TM nézőkkel (2018 októbere)

LÁZOK JÁNOS

A DEBÜTÁLÓ DRÁMAÍRÓ: SZABÓ LAJOS, 1943

A Kolozsvári Nemzeti Színház hetente megjelenő műsorfüzete 1943 novemberi második számában szerzőavató ősbemutató címét hirdeti: Szabó Lajos *Vihar-lámpás* című négyfelvonásos színművét, a szerző rendezésében.

A debütáló drámaíró és rendező neve tulajdonképpeni színházi kiadványban a budapesti Nemzeti Színház 1941-es évkönyvében szerepel először, Tompa Miklós nevével együtt, a színház alkalmazottainak névsorában, az előadásfelügyelők csoportjában (424. oldal). Huzamos budapesti tartózkodásuk valódi oka és célja egy félhivatalos rendező- és vezetőképzés a Nemzeti Színház igazgatójának, Németh Antalnak az irányítása alatt. Szabó Lajos többrendbeli egybehangzó adatolása szerint gyakorlati színházi képzése az 1939. szeptember 1.–1941. június 30. közötti időszakra esett, míg Tompa Miklós öt évig, az 1936–1941 közötti időszakban vett részt ezen a képzésen. Valószínűsíthető, hogy a két fiatalember budapesti rendezői utóképzését a magyarországi színházi élettel szoros kapcsolatot tartó erdélyi értelmiségi elit (Kemény János, Szemtimrei Jenő, Tamási Áron) kezdeményezhette Szűcs László dramaturg révén,¹ aki Németh Antal legközelebbi tanácsadója és megbízottja volt az erdélyi színház és dráma kérdéseiben.

A Nemzeti Színház említett évkönyvében a két erdélyi rendezőjelölt egy-egy terjedelmes dolgozattal is jelen van: mindketten egy-egy



**Szabó Lajos
égyfelvonásos színműve
ugyanis a két
világháború közötti
erdélyi magyar
kisebbségi lét
tapasztalatainak
művészi összegezése...**

előző évadbeli, Németh Antal által rendezett Shakespeare-bemutatót elemeznék. Az igazgató-főrendező az általa bevezetett új módszer, a fényképsorozatokkal kiegészített deskriptív előadásrekonstrukció ismeretét és gyakorlati alkalmazását kérhette számon e két dolgozat révén.² Feltételezésem szerint ez a két igényesen megírt és illusztrált előadásrekonstrukció Szabó Lajos és Tompa Miklós félhivatalos rendezőképzésének záró dolgozata lehetett, amellyel Tompa Miklós egy ötéves képzési periódust zárt le (1936–1941), Szabó Lajos viszont – a bécsi döntés okozta hirtelen változások miatt – gyorsított tempóban volt kénytelen befejezni 1939 szeptemberében elkezdett tanulmányait. Nem tudhatjuk, hogy a kiválasztott két fiatalember, illetve erdélyi ajánlóik mennyire pontos elképzeléssel rendelkeztek rendezői-vezetői képzésük távlati célját illetően, de Szabó Lajos és Tompa Miklós pályafutása messzemenően visszaigazolta a megelőlegezett bizalmat: 1945 után, a bekövetkező politikai-ideológiai földcsuszamlások idején mindketten hivatásuk magaslatán teljesítettek, s hosszú évtizedekre az erdélyi-romániai magyar színház és színészképzés meghatározó alakjai lettek a Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet, illetve a Székely Színház élén.

Jóval kevésbé ismert Szabó Lajos drámaírói munkássága: nyolc drámája közül hat sikeresen kiállotta az erdélyi magyar színpadok próbáját. A korabeli kritika, illetve a közönség fogadtatása visszaigazolta e művek értékét, játszhatóságát, ám e drámáknak csupán fele jutott el a könyvkiadás vagy a folyóiratközlés nyilvánosságáig. Szabó Lajos nem élt vissza státusával rektorságának három évtizede alatt: jelleméből adódó puritánsággal szorította háttérbe alkotói-szerzői ambícióit, amikor színművei kiadásáról vagy előadásáról volt szó. A drámaíró Szabó Lajos pályakezdő műve, az 1943. november 10-én bemutatott *Viharlám-pás* azóta is aktuális üzenete – a bemutató kritikáit leszámítva – hét évtizedig csupán virtuális valóságként lappangott a kolozsvári színház dokumentumtárában, a Szabó Lajos bejegyzéseit őrző egyetlen rendezői példányban.³

Nem tekinthető véletlennek a *Viharlám-pás* bemutatójának időzítése: az újjászervezett Kolozsvári Nemzeti Színház 1941. november 9-én nyitotta meg kapuit, és 1943-ban a színház vezetősége nemcsak a kétéves jubileumi ünnep alkalmát, hanem az újjászervezésben oroszlánrészt vállaló főtítkárát is megtisztelte azzal, hogy debütáló darabját ekkor tűzte műsorára, érdemei elismeréséül. Szabó Lajos négyfelvonásos színműve ugyanis a két világháború közötti erdélyi magyar kisebbségi lét tapasztalatainak művészi összegezése, s e törekvésében a dráma joggal tekinthető egy színpadra írt kései „hozzászólásnak” a Makkai Sándor nyílt leveléhez fűződő vitában.⁴

A dráma és az előadás kritikai fogadtatásában Nagy Elek írása hangsúlyozza leginkább a debütáló drámaíró művének ezt a vonatkozását. A szerző (későbbi írói nevén Méhes György) egy történelmi korszak összegezésének merész szándékát méltatja a *Viharlám-pás*ban, nem titkolva e vállalkozás alkotói kockázatát s az ebből következő dramaturgiai hibákat sem: „túlságosan erősek még a benyomások, túlságosan élénkek a színek ahhoz, hogy az íróban meglehessen az alkotáshoz szükséges tisztánlátás, nyugalom és mértéktartás. Szabó Lajos arra vállalkozott, hogy a kisebbségi életformát és az erdélyi román–magyar viszonyt mutassa be színpadi alkotás tükrében. Nem csodálkozhatunk, hogy ezekkel a majdnem lebírhatatlanul nehéz feladatokkal nem tudott megbirkózni.” (Nagy Elek: *Termés*, 1943. őszi kötet, 145–146.).

A kritikus itt sajnálatos módon nem veszi észre a dráma keretes szerkezetét: az előadás nyitó- és zárójelenete ugyanis olyan keretjáték, amelyben a főszerep-

lő, illetve azonos nevű gyermek-alteregójának párbeszéde a szokott rendjéből kifordult kisebbségi falu életérzését fejezi ki szimbolikusan. A „kizökent világ” hangulatát a koraérett gyermek babatemető játéka intonálja, miközben észrevétlenül tágítja ki a mű világot a főhős sorsának végletes dimenziói felé: „Mihály! Te mindig az égre bámulsz. Eltemetlek. Jó mélyre, hogy ne lásd többé a napot.” Az életet és halált osztogató gyermekjáték tulajdonképpen az első felvonás nagy tömegjelenetét anticipálja, amelyben a nyári ítéletidő egy egész falu sorsával játszódik. A rendezőpéldány tanúsága szerint a vihar jelenetét húszfőnyi, öt csoportra osztott statisztéria adta elő: az emberek egzisztenciális riadalmát a jégverés felhői láttán a tömeg gondosan tervezett mozgása és megkomponált hangzavara vetítette ki a nézők felé.

A jövő és a megélhetés biztonságától végzetesen megfosztott emberekben ekkor fogamzik meg a mostohává lett szülőföld elhagyásának gondolata. Legindulatosabb képviselője Kenderes János, a főszereplő bátyja, aki már-már rátamad kétségbeesetten ellenkező, az otthonmaradás érveit soroló testvérére:

„KENDERES: Amíg itthon vagyok, nem mozdultok!

JÁNOS: Akkor a testeden megyünk keresztül, de megyünk!

KENDERES: És ha Isten állított ide, hogy ne engedjelek?

JÁNOS: Mi félreállítunk! Ha kell, ezzel a kaszával. *(Felemeli kaszáját.)*”

(I. felv. 9. jelenet)

A testvérek összeverekedését az ebédhez hívó anyai szó, az emberek riadalmát az égen megjelenő szivárvány itt még le tudja szerelni – a kivándorlás megfogamzott gondolatát azonban tetté érleli a kétségbeesés.

„És ha Isten állított ide, hogy ne engedjelek?” – szegezi bátyjának Kenderes Gábor a sokatmondó kérdést. A dráma főszereplőjének ez a rajongó küldetés-tudatát alapvető dramaturgiai hibának tartja az *Esti Hírlap* című kolozsvári lap kritikusa, egy igen szűkösen értelmezett valóságghűség nevében. A névtelen kritika szerint ugyanis ez a típus („a félbe maradt lánglelkű apostol”) valóban létezett a kisebbségi helytállás éveiben, ámde „semmiképpen sem alkalmas arra, hogy az írói szabadság jogával is a mű első személye legyen. Hamis az ember és hamis a beállítása.” (*Esti Lap*, 1943. nov. 11.)

A főszereplő küldetésstudata valóban kulcskérdése a drámának, s itt újból Nagy Elek [Méhes György] kritikáját idézhetjük e rajongó elhivatottság paradox következményeiről: „a fajtájáért küzdő Kenderest a tragikus sors sorozatosan állítja szembe a fajtájából valókkal” (Nagy Elek 1943.146.). E konfliktusok sűrű sorozatában az a Kemény Zsigmond-i tragikumfelfogás érvényesül, amely „nem annyira a bűnök tragikumát rajzolja, mint inkább a nemes szenvedélyek, [...] az erény tévedéseit” (Gyulai Pál, online, é. n.).⁵

E küldetésstudat misztikus dimenziói okán a főhős nem tud a megszokott konvenciók szerint tájékozódni a mindennapok dolgaiban. Klasszikus példája ennek jegyeséhez való viszonya: amikor Mihály a faluban vakációzó fiatal tanítónövendék, Ágnes lelkesedését állítja példaként menyasszonya elé, valószínűleg sejtelve sincs a férfi-nő kapcsolat elemi tudnivalóiról. Mihály drámabeli ellenjátékosa, Costin Borgia, a beszédes nevű román jegyző kiváló pszichológiai érzékkel fedi fel Lujza előtt a rivális férfi gyenge pontjait: „A szerelem kötelez is valamire, Mihály pedig csak önmagával szemben és faja [népe] iránt érez elkötelezettséget, mint jó magyar.”

Mihály jó szándékú, ám minden gyakorlati meggondolást semmibe vevő idealizmusát a jegyző nemcsak magánéleti rivalizálásukban használja ki. Sorozatosan rombolja szét ellenfele falumentő törekvéseit nagyon egyszerű, de éppen ettől hatékony stratégiájával: kihasználja a helyzeteket, amelyekben az emberek éppen Mihály idealista túlzásaival szembesülhetnek. A dráma második tömegjelenete talán a legjobb példa erre. A falu jegyzői irodájában, ahol állástalan napidíjasként Mihály a segédjegyzőt helyettesíti, utolsó hivatalos formaságként a kivándorlók csapata a munkavállaláshoz nélkülözhetetlen erkölcsi bizonyítványt várja. Mihály előbb szép szóval akarja őket maradásra bírni, de hajlíthatatlanságuk láttán taktikát vált, formai okokra hivatkozva megtagadja az igazolvány kiadását. A tömeg és Mihály összezapása előtt, az utolsó pillanatban a váratlanul megérkező főjegyző oldja meg a parázs helyzetet, és Mihály kifogásait felülbírálván parancsot ad az erkölcsi bizonyítvány gyorsított kiadására. E megoldás paradoxona, hogy az elmenők valódi és távlati érdekeit védő Mihállyal szemben a tömeg rokonszenvét a román főjegyző vívja ki: a nyomor elől menekülők nyilván nem tudhatják, mi rejtőzik Costin Borgia segítő buzgalma mögött.

A jegyző az emberek távozása után azonban nyíltan vállalja Mihály számonkérő vádjaival szemben azt a missziós nemzeti küldetéstudatot, amit ellenfeléhez mérhető elszántsággal képvisel. E tekintetben maradéktalanul egyet lehet érteni Nagy Elek kritikájának megállapításával, miszerint a dráma „nem bántani akar és nem ócsárolni, hanem ébreszteni és figyelmeztetni. Az ellenfelet legjobbjaiban kell felmérni s ahhoz igazodni – ez Szabó Lajos legértékesebb felismerése, amit egész darabjában következetesen keresztül is tud vinni.” (Nagy Elek 1943:146.)

A harmadik felvonásban az eddigi kizárólagos konfliktusok helyett jóval árnyaltabb módon szembesül az elmenés vagy maradás szándékának két pólusa. A Kenderes testvérek megbékélése, a távozókra emelt búcsúpohár a főhős megváltozott szemléletét jelzi (*III. felvonás, 2. jelenet*): „Ha már elmennek, Isten adjon erőt, szerencsét munkájukhoz [...]. De ha megfáradtak, jöjjenek haza idejében. Ez a szegény föld elfelejti hűtlenségüket.”

A kivándorlók csoportjának távozása után, ugyanazon a helyszínen, ugyanazoknál a kocsmai asztaloknál az otthon maradók tömegjelenete következik, amely a maradás és a helytállás értelmét lenne hivatott bizonyítani. A szerző realitásérzéke azonban sokkal finomabb annál, mint hogy ezt a kényes kérdést fekete-fehér szembeállításal zárja le. A jelenetben rendre-sorra lepleződnek le azok a gyenge pontok, amelyek kikezdi az otthon maradók sikeres helytállását.

Az összehívott gyűlésen az emberek kishitűségén még csak úrrá tud lenni Kenderes Mihály lobogása, mellyel a felekezeti iskola bővítése, az anyanyelvi oktatás utolsó mentsvára mellett kiáll. Ám a jelenet érzelmi csúcspontján, az önkéntes felajánlásokat megköszönő és megáldó pap szavai után rögtön a fagyos realitás következik: az illegálisan összehívott falugyűlést leleplezi a főjegyző, s a felajánlott építőanyagokat lefoglalja a román állami iskola induló építkezése javára. A kritikus idősakra a főjegyző kitoloncoltatja riválisát a faluból, s mire Mihály visszatérhet, röviddel az őszi iskolakezdés előtt, kész tények várják: a fölépült állami iskola épülete tandíjmentes román elemi oktatást biztosít, s a gyermekeket ismerős régi tanító néni várja az új iskolában: Mihály volt jegyese, aki immár Costin Borgia menyasszonya.

A drámában ezután következő végjáték a tragikum Kemény Zsigmond-i miszticizmusát idézi, miszerint „a bűnhődés soha sincs arányban tévedéseinkkel”

(Gyulai Pál: i. m.). A porig sújtott Mihály hiába áll még egyszer talpra, hiába mutatja fel az otthon maradtaknak a pénzt, amit bukaresti magyar kivándorlóktól gyűjtött, s az engedélyt, amivel hivatalosan meg lehet kezdeni a felekezeti iskola bővítését – sorsa következő csapásával szemben tehetetlen. Kiderül, hogy hiába lesznek meg időben a felekezeti iskola bővítésével, és hiába Mihály lemondása egy jobb tanári állásról, csak azért, hogy otthon taníthasson – előzetes kórházi vizsgálatok alapján ekkor derül ki tüdőbaja, s nem mehet a gyermekek közé. A főhős azonban még ekkor sem hajlandó feladni. Bár minden kezelés nélküli nap életét rövidíti meg, addig maradni akar, amíg a felekezeti iskolában be nem indul az oktatás a lelkes fiatal tanítónővel, Ágnessel, aki átveszi Mihály helyét az iskolában és a hűtlen menyasszony helyét Mihály szívében.

Nagy Elek kritikáját ezúttal a végjáték elemzése, illetve a dráma szimbólumai kapcsán kell ismét idéznünk: „a dráma nem tud az utolsó felvonásban kiteljesedni és megoldásban feloldódni, mert a viharlángpás-szimbólum nincsen eléggé kidolgozva ahhoz, hogy a közönséget meggyőzze, s ellensúlyozza az ellenfél diadalát.” (Nagy Elek 1943.146.) Olvasatomban a dráma végjátékának értelmezése árnyaltabb megközelítést igényel, ugyanis – amint azt már jeleztem – csak az expozíció babatemető játékaival együtt, a cselekményt intonáló, illetve lezáró keretjátékként elemezhető teljes komplexitásában. A babái sorsa fölött istenítéletet játszó Mihályka itt, az utolsó jelenetben a házi tűzhely paraszával akar tüzet gyújtani babái sírjánál, mert halottak napi világitást akar játszani, a felnőttek módján. A nyitó jelenetben a főszereplő csupán szemlélője a morbid játéknak, itt azonban – a gyermeket a tűz bajhozó fenyegetésétől megvédve, mintegy összegezve saját rajongó életének tanulságait – fényadó és fényhozó áldásának titkát bízva rá s a következő nemzedékre:

„KENDERES: Pusztít a tűz. Meggyúlhat a ház, az egész falu, s te is beleéghetsz babáid miatt. (*Eltapossa a ledobott tüzet.*) Tűz! Világosság! Hogy meg kell bűnhődni értetek! [...] Azért te ne félj, Mihályka! Hagyd el a játéktemetőt! Cserében neked hagyom a fiatal gyümölcsöst. De aztán tanulj! Fogadj szót a tanító néninek! Tanulj! Tanuljatok sokan, nagyon sokan, gyújtsatok viharlángpásokat, hozzatok világosságot sötét falvainknak. Én elbuktam, de nektek győznetek kell!”

(I. felv. 9. jelenet)

A „viharlángpás” oxymoron olyan kiemelt – a címbe és a dráma utolsó sorába is kiugratott – képi metafora, amelynek jelentése kulcs a mű egészének értelmezéséhez. E címadó metaforában a debütáló drámaíró érzékeny realitásérzéke működik, amikor az intézményesített kulturális elnyomás elemi erejű túlsúlyával arányaiban – és esélyeiben – teljesen hitelesen állítja szembe a kisebbségi védekezést s annak egyetlen eszközét: az önművelés, a tanulás létparancsát és az ebből mindig megújulni képes reményt.⁶

Nagy Elek fentebb jelzett értetlensége nem elszigetelt jelensége a dráma kritikai fogadtatásának. Néhány kritikus például a valóságghűséget kéri számon azokon a jeleneteken, amelyekben a rendező (aki különben a szerzővel azonos), expresszionista megoldásokkal vagy jelképes tartalmakkal stilizálja a szereplők karakterét vagy viszonyrendszerét: „szinte hihetetlen, hogy a népi származású író ilyen beállítást adjon annak a népnek, amelyből származik ugyan, de amelyet ezek szerint nem ismerhet” – kommentálja az *Esti Hírlap* kritikusa a vihar-

jelenet expresszionista megoldásait (1943. nov. 11.), és hasonló értetlenség tapasztalható a bibliai példázatok és alakok jelképvilágát idéző jelenetek kapcsán is. A bukaresti bártáncosnő példájában, aki csak halottak napján tud eljönni otthon hagyott gyermeke sírjához, némi empátiával és kis műveltséggel talán felfedezhető lett volna a megesett asszony és a jézusi megbocsájtás története. Ez annál is inkább fontos lett volna, mivel a szerző nem véletlenül teremt analógiát a táncosnő és a főszereplő helyzete között, búcsúzásuk végszávaiban:

„BERTA (*Kendereshez*): Elítél.

KENDERES: [...] Nincs bennem bírói vér. Nem ítékezhetem. Én is bűnhődöm, de most alázattal hordom büntetésemet. [...]

BERTA: Mi lehet a maga bűne?

PISTA: Az, hogy jó ember.

KENDERES: Elbitangoltam! Mint maga. [...] Az én bűnöm se kisebb. Elszakkadtam gyökereimtől, és elgyengülten hullottam haza parlag életünkbe. Így találkoztunk most, megtérő, de megbocsájtásra nem váró tékozlók, halottak napján.”

(*IV. felv. 8. jelenet*)

Szabó Lajos tragikumfelfogásának lényegéhez, a túlhajtott erény Kemény Zsigmond-i kérdésköréhez értünk ezzel a dialógussal, mely szerint a népi származású értelmiségi vétlen vétke éppen ki-váló volta, mely értelemszerű kiszakadást jelent az otthonos paraszti világból. Szülőhelyére visszatérve a főhős saját meghasonlott lelkiismeretének terhét viseli az eltékozolt otthontudatért, amelynek csupán illúzióját adhatja vissza a temetői emlékezés.

A személyes sors kudarcának ezt a nyomott hangulatát paradox módon a halál előérzetétől diktált végrendekezés oldja fel: a főhős családi örökségét, fiatal gyümölcsösét nem a betelt temető bővítésére – tehát nem a halál térfoglalásának céljára akarja felajánlani, hanem kisiskolások továbbtanulásának a költségeire. A személyes sors tragikumán túltekintő rezignált optimizmusban – az én olvasatom szerint – egyfajta válaszkíséret érzékelhető Makkai Sándor nyílt levelének legsúlyosabb kitételére. Ez a válasz szellemében egybecseng Molter Károly kevésbé ismert, nagyjából ebben az időszakban megfogalmazott paradox aforizmájával: „Nem lehet, természetesen, de ahogy lehet, folytatjuk életünket.”⁷

VIHARLÁMPÁS (részlet)⁸

II. felvonás, 6. jelenet

BORGIA: (*kilép a belső szobából*) Mi van itt? Mi ez a lárma? Mit akarnak? (*az emberek az ajtó felé hátrálnak. Alázatosan, félénken köszönnek.*)

JÁNOS: (*Mihályra néz – azután alázatosan*) Bukarestbe akarunk menni. Itthon már elvégeztük a munkát.

KOVÁCS: Szolgálni akarunk.

PISTA: (*közbeszól*) De nem fizették meg az adót. Pedig eleget doboltam. Minden héten kétszer. Most aztán Kenderes úr nem ad nekik írást. De jól teszi. Hiába dobolok én?

BORGIA: Bizony az nagy baj, ha nem fizették meg tartozásukat. Az állam iránti kötelesség teljesítését nem lehet elmulasztani. Miből tartaná magát fenn az államgépezet, ha senki sem fizetne adót?

JÁNOS: Megfizetjük, jegyző úr! Megküldjük. Csak engedjen, hogy pénzt keressünk.

KEREKES: Az első fizetésből postára adjuk.

BORGIA: Most megígérik, s ha kihúzzák a lábukat a faluból, markukba kacagnak, hogy milyen bolond jegyzőjük van. Ismerem én magukat.

JÁNOS: Úgy segítsen az Isten, hogy megküldjük.

KEREKES: Esküszünk, hogy megküldjük.

ELÓMUNKÁS: Becsületes magyar emberek, elhiheti nekik, főjegyző úr! Ha nem küldenék meg, letilthatja a fizetésüket. Van rá hatalma. Bukarestben is van percepcia.

BORGIA: Nagy dolog! *(Fontoskodva:)* Állásomat kockáztatom, de megteszem maguknak. Ne mondják, hogy rossz ember vagyok. *(Kendereshez:)* Állítsd ki a bizonyítványokat!

KENDERES: *(átlátva Borgia szándékát, kétségbeesve)* A rendelet ellen cselekszünk, Costin.

BORGIA: *(nyugodtan)* Vállalom a felelősséget! Derék becsületes magyar emberek! Megérdemlik a szolgasorsot.

JÁNOS: Köszönjük, jegyző úr!

BORGIA: Délután jöjjenek utána. Meglesz.

FIATALASSZONY: Az Isten áldja meg érte, s tartsa meg az egészségét.

KOVÁCS: *(egymásnak)* Nem a mi fajtánk, s mégis inkább húz hozzánk.

FIATALASSZONY: Jó ember!

KENDERES: *(magában, félre)* Gyilkos jóság!

BORGIA: A pénzt most kapom! Délután nem leszek itthon. Dolgozzanak becsülettel, hűséggel. Ne feledjék, hogy a fővároson keresztül egy országot építenek. Isten áldja meg magukat, áldja meg munkájukat, hogy hazánk dicsőségéért dolgozhassanak. Szenetátye. *(kezet fog az emberekkel, akik azután lassan kimennek az irodából)* Pista! Menj át az őrségre. Mond meg az őrmester úrnak, hogy az adószedésnél szükségem lesz rá.

PISTA: Igenis, jegyző úr! *(kimegy)*

KENDERES: Elengedted őket. Boldog vagy, hogy ismét belénk szakítottál? Hogy szolgaságba küldted az embereket?

BORGIA: Segítettem rajtuk. Javukat akarom. Inkább hálás lehetnél.

KENDERES: Hálás? Vajon miért? Hogy napidíjasnak alkalmaztál? Jó, hálás leszek. Bár azt hiszem, megdolgozom a fizetésemért.

BORGIA: Ne érts félre. Nem rád gondoltam. Az a pénz tényleg kevés, amit adni tudok. De amit az emberekért tettem, azt az egész falu érdekében tettem. Azért...

KENDERES: Azért igazán nem lehetek hálás.

BORGIA: Miért? Hát nem segítettem az embereken?

KENDERES: Nézd, Costin. Feledjük el egy percre, hogy hivatalos helyiségben vagyunk. Tekintsünk el attól, hogy főnök és alkalmazott áll egymással szemben, hogy te az uralkodó fajt képviseled, én pedig nemzetiséghez tartozom. Kérdezzünk őszintén. Vádoljunk nyíltan.

BORGIA: Ha úgy gondolsz, parancsolj!

KENDERES: Miért jöttél erre a magyar vidékre? Karriernek ígérkező állást hagytlál ott, amint mondtad! Fényes összeköttetéseiddel, párizsi utad után, sokra vihettél volna Bukarestben! Miért jöttél hát erre a magyar földre jegyzőnek?

BORGIA: Megmondtam: misszióba jöttem. Fogadalmam köt, hogy pár évet misszióban töltök. Azután is lehetek képviselő, főispán vagy éppen miniszter. Szüleim, rokonaim rossz néven vették, hogy kiléptem a liberális pártból, s nem mentem be a parlamentbe. Elhatározásomat őrülségnek mondták, de megbocsájtok nekik: öregek. Nem értik jövőnk parancsát.

KENDERES: És mit akarsz? Érdemeket szerezni?

BORGIA: Harcolni!

KENDERES: Ellenünk?

BORGIA: Nemzetünk érdekeiért.

KENDERES: Az államhatalommal akarod leróni nemzeti kötelességedet? Vajon érdem ez?

BORGIA: Ha itt elvégzem feladatomban, új állomásra kérem áthelyezésemet. Állami iskolák, ortodox templomok fogják hirdetni munkámat, az új hitet, a nemzeti misszionáriusok munkáját.

KENDERES: Csakhogy üres falak között nem él az Ige. Tévedsz, ha gyarmaton képezed magad, hol az őslakók új istent keresnek imádásra, s papjuk lehetsz. A földet birtokba lehet venni, népét koldussá lehet tenni, de nincs hatalom, mely ezeréves történelem hagyatékát meg tudná semmisíteni.

BORGIA: A nap lement...

KENDERES: De áttöri a sötétséget, s reggel ismét felragyog!

BORGIA: Késő lesz! Mi háborúval, békediktátumokkal nem nyertük meg örökre ezt a földet. Most indul a harc a birtokbavételekért. Nem fegyverekkel, anyákkal, ezer és tízezer apró bölcsővel, gyermekkeresztesekkel foglaljuk el az utolsó talpalatnyi földet is. Ezért kellene az iskolák, a templomok, hogy kinyitva várja őket a könyv, készen az oltár. [...]

■ JEGYZETEK

1. Szűcs László (1901–1976), a Nemzeti Színház fődramaturgja, Németh Antal igazgató közeli munkatársaként több erdélyi íróval tartott fenn szoros kapcsolatot.

2. Tompa Miklós: *Új Hamlet a Nemzeti Színházban*. 1940. febr. 17. In: *Nemzeti Színház 1941* [évkönyv]. Bp., 1942. 135–167. [29 illusztrációval]

Szabó Lajos: *Romeo és Julia* (sic!). 1940. május 11-i előadásának leírása. In: *Nemzeti Színház 1941* [évkönyv]. Bp., 1942. 168–178. [33 illusztrációval]

3. *Viharlámpás* (színmű 4 felvonásban), fűzött gépirat a Kolozsvári Állami Magyar Színház dokumentációs tárában, leltári jelzet: 3739/1943. 94.

A dráma szövege megírása után 69 évvel látta meg a napvilágot, a Szabó Lajos születésének 100 évfordulójára megjelent gyűjteményes kötetben, in: Szabó Lajos: *Hűség. Három dráma*. Szerk. Lázok János. UartPress, Marosvásárhely 2012. 65–150.

4. A vita dokumentumait lásd *Nem lehet. A kisebbségi sors vitája*. Vál., szerk., előszó Cseke Péter, utószó Molnár Gusztáv. Héttorony, Bp., 1989.

5. Gyulai Pál: *Emlékbeszéd Kemény Zsigmond felett*. In: *Gyulai Pál: Válogatott művei*. 2. köt., V. rész. Elérhető: < <http://mek.oszk.hu/04900/04968/html/02.htm> > (2018. november 10.)

6. Vö. Reményik Sándor közismert versének gondolatmenetével, amelyet napjainkban már sajnálatosan elkoptatott a felelőtlen agyonidézés: „Ha minden jussunkból kivettünk: / Egy Iskola lesz egész életünk, / S mindenki mindenkinek tanítója.” (*Ha nem lesz többé iskolánk...*)

7. Idézi Bertha Zoltán: *Könyv és kenyér*. In: *Tükörjáték. Emlékkönyv Cseke Péter 65. születésnapjára*. Kvár, Művelődés–Medea, 2010. 207–222.

8. Lásd Szabó Lajos: *Hűség. Három dráma*. Szerk. Lázok János. Marosvásárhely, UartPress, 2012. 106–109.

JAKABFFY TAMÁS

BIZÁNC, A „VISSZAJÁTSZHATÓ”

■ Már négy éve is elmúlt, hogy a Bartók Plusz Miskolci Nemzetközi Operafesztivál egy új magyar történelmi nagyopera bemutatójával dicsekedhetett. Herczeg Ferenc *Bizánc* című drámájából kiindulva Selmeczi György írta az azonos című operát (és annak szövegkönyvét is). Alig hónapokkal a hallatlanul sikeres, a budapesti Operaházban egymásután hatszor teltházas – de nálunk sajnos nem játszott – *Spiritiszták* után Selmeczi a történelmi opera műfaji örökségével alaposan terhelt (ön)elvárásokba merülhetett, miközben nagyot változott a körülöttünk dobogó világ, és még most is úgy változik – mind egyértelműbben –, hogy az operához az aktualitás újabb és újabb hártái tapadnak.

Csak hát játszanák ismét, újra és újra!...

Az opera témája a középkorba vezet vissza: a Konstantinápoly falai alatt megállíthatatlanul hódítani kész török had végveszélybe sodorja a császárváros maradék lakosságát. A kevéssé újszerű drámai alaphelyzet volta-képpen a hősies ellenállás vagy a történelmi realizmusból fakadó behódolás eldöntendő kérdése. XI. Kónsztantinosz, az utolsó keletrómai császár a nyugati hatalmakhoz fordul segítségért, de V. Miklós pápa nem hajlandó támogatni a maga nézőpontjából szakadár, az ortodox egyházzal gyökeréig összefonódott impériumot. (A császár, tudjuk, bármilyen eszközt megragadna, hogy katonai segítséget kapjon, ennek érdekében 1452-ben még a katólikus és a keleti egyházak egyesülését is ki-



Úgy tűnik, az ősiség illúzióját vastagítani vélt patinásítás mint elemi drámaírói késztetés még sokáig kitart. Különben is: történelemfertőzött népség vagyunk.

mondja, ezzel persze maga ellen hangolva alattvalói többségét.) Tény, hogy néhány genovai és velencei hajó segítségül érkezik – a Selmeczi-opera interpretációja szerint nyers, célratoró, erkölcsi mérlegelésre nemigen hajló zsoldosokkal.

A végső ostrom kezdete előtt II. Mehmed szultán felajánlja Kónsztantinosznak, hogy ha behódol, zavartalanul uralkodhat Moreában, ő azonban az utolsó percig kitartó ellenállást és ezzel az elkerülhetetlen hősi halált választja. (A történelemkönyvekből tudjuk, hogy a győztes oszmánok napokig lándzsahegyen mutogatták Konstantin fejét; később azonban méltó temetést kapott. Egyes ortodox csoportok egyenesen mártírszentként tisztelik, noha az egyház hivatalosan ezt soha nem mondta ki.)

Miről szól és mit üzen az operai dráma? Milyen analógiasugallat áll mögötte? Vajon csupán a piedesztálra emelhető sziklaszilárdság – a Kónsztantinoszé – szegül szembe a belenyugvó elcsángósodással? A fontos és fondor, korrupt és hiú udvari tisztségviselők alakja – Szpiridon főkamrás, Laszkarisz tengernagy, Lüsander, Krátész, Zenóbia, illetve a kalmárcéh bírása, Murzafosz – viszonylag egyszerűen megalkotott jellemek. Hozzájuk képest többsikúnak tűnik a császárné erkölcsi profilja, hiszen Iréné egyfelől önként ajánlaná fel magát a Város falai felé közeledő szultánnak, a „Tigrisnek”, hogy ennek árán egy legyen a hárem asszonyai között, de uralkodói jóléte biztosítva maradjon, másfelől viszont a végzetes pillanat előtt nem engedi, hogy Kónsztantinosz megigya a mérgezett hűsítő italt, amelynek preparálásában egyébként Iréné maga is bűnrészes volt. Selmeczi György zenedrámájában visszafogottan – csupán vegytiszta hatalomvágyáról monomániásan tanúskodó mondataival – van megalkotva az ütődött Démétriosz nagyherceg alakja. (Ehhez képest a Zakariás Zalán-féle miskolci-kolozsvári rendezés kínosan erőltetett és szájbarágós színpadi jelzése a velejéig megalkuvó pátriárka láncpórása, amellyel az idiótát magához köti, illetve függőséggel manipulálja.) A dráma csúcspontja, úgy vélhetjük, nem a tragédiai császárhálál, hanem az a pillanat, amelyben a Kónsztantinoszhoz egykor akár meggyőződésből, akár talpnyalásból közel állók egymásután elszívárognak, hogy a maguk elképzelése szerint éljék túl erkölcsi halálukat. Az apród – akiről persze kiderül, hogy Kónsztantinoszt rajongva szerető, őt hűséggel beborító nő: Herma – törékeny, esetlegesnek tetsző támasz csupán ebben a vérzivatarban.

A *Bizánc* zenei rétegeinek kimunkáltsága – s ezen senki sem lepődhet meg igazán – kivált a bartóki zeneeszményig vezethető vissza, de éppúgy megkerülhetetlen komponistai előképnek tűnik Orbán György is, anélkül persze, hogy Selmeczire az epigonság gyanúárnya vetülne. A zenei anyagnak – bár nyilván semmiféle egységes „bizánci” alapot nem kell keresnünk benne – mégiscsak van egyféle orientális bevonata: itt-ott görögös módusokra, népi hangsorokra támaszkodó dallamutalások, persze a nyugati szimmetriaelvre rádolgozva, sőt reneszánsz hatású mozzanatok (jellemzően az udvari zenék pillanataiban, a fény, a pompa, a „császári import” megidézéseként). Az opera kétségkívül nagyívű zene, kevésbé tagolt, az egyes színek és jelenetek közötti kohézió nem engedi, hogy mű és hallgató interakciója kihűljön. Különösen gondos, több helyen egészen mesteri módon vannak megformálva a kórusok (himnikus kórus, kalmárok kara, bizánciak kara, genovai zsoldosok, palotahölgyek).

Nemzeti opera?

szerkezet. Érdeemes ennek a valóságtartalmát vagy tarthatóságát fejcsóválva szemügyre vennünk. Józan ítélőképességű komponista tudniillik nem azért ül le operát írni, hogy az nemzeti legyen. Az operarepertoárba való beágyazódás „dönti el” az ilyesmit – de nyilván nem a szerzői szándék nyomán. Évtizedek közönségének kell az új operát úgy elfogadnia, megélnie és igényelnie – mégpedig nem csupán lokálishan! –, hogy az számot tarthasson az efféle „nemzeti-ségre”. (Egyelőre nem tűnik valószínűnek ez a scenárió.) Ekként tehát a Selmeczi-operával kapcsolatosan használt *nemzeti* jelző vélhetőleg nem több marketing-determináltságnál, reklámhúzásnál, újságírói széptevésnél vagy nagyotmondani-akarásnál. A *Bizánccal* kapcsolatban másfelől a legkevesbé sem állíthatjuk, hogy a magyar kortörténeti televényből kifejlő témát bont ki, még ha az iszlamizáció mint kontinentális léptékű veszély némi aktualitást „nyert” is a politikai diskurzusban.

Az a problémahalmaz, amelyet Herczeg 1904-ben látnoki módon felvetett – hiszen a maga korában egészen különleges érzékkel rögzítette, melyek azok a kérdések, amelyek Európát is, a magyarokat is foglalkoztatni fogják a következő évszázadban –, kétségkívül vonzóak lehetnek a kortárs színházi ember számára, már csak műfaj(emlélet)i okokból is. A hercegi prózadráma feltétlenül történelmi operát *predestinál* – ma is, a harmadik ezred elején. És így természetesen az a kérdés is válaszra vár, miként lehet új életet lehelni a műfajba. Abba a történelmi operába, amely megkerülhetetlenül fontos, mégpedig nem csupán a magyar operatörténet szempontjából, hiszen a 19. századi nyugat-európai kultúra is ennek szellemében, a színpadképes történetiség toposzaiból és lendületéből építkezett – legtöbbször annak pátoszát is megtartva. Csakhogy a brokát trónkárpitok és bársonykosztümök közben erősen beporosodtak. A történetiséget (amelyet ma már a történettudomány szikár tényszerűségével szokás asszociálni) száz-százötven évvel ezelőtt minduntalan romantikus tablóvá lényegítik át a színpadi és operaszerzők, széles lendülettel és tágkeblűen adagolva a 19. századiság kötelező elemeit: a nemzetre-ébredés entuziazmusának, az őstörténetek, a mondaiság iránti ellenállhatatlan vonzódásnak, illetve a történelmi csomópontok és kulcspillanatok felcícomázásának szövegi és színpadi eszközeit, olykor a leganakronisztikusabb bakugrásokkal.

És itt érdemes a Herczeg-dráma és a Selmeczi komponálta opera címére is kritikus pillantást vetnünk. Azzal, hogy e műben következetesen Bizáncnak mondják (nyilván a *pars pro toto* elvén) a Keletrómai Birodalmat, a *Vaszília Romaíont*, az még csak hagyján. De amikor Bizánc (*Büzantion*) falainak kilátástalan védelme körül sűrűsödik a drámai feszültség, joggal fészkelődhetünk, hiszen „csupán” egy egész történelmi kort csúsztat Herczeg (és nyomában Selmeczi) e településnévvel: jól tudjuk, az oszmán-török hadak valójában *Konstantinápolyt* foglalták el (a *középkor* derekán), azt a várost, amelyet I. Constantinus császár alapított 330. május 11-én a korábbi Bizánc (*ókorí*) görög gyarmatváros területén. Ekkor kezdődött el, a 4. század közepén tehát, a város – a mai Isztambul – világtörténelmi szerepe is. Úgy tűnik, az ósiség illúzióját vastagítani vélt patinásítás mint elemi drámaírói készletés még sokáig kitart. Különben is: történelemfertőzött népség vagyunk.

Herczeg és Selmeczi

■ Amikor a Herczeg-dráma világával ismerkedett és megfogant benne az operá-síthatóság gondolata, Selmeczi György még nem volt igazán tudatában annak,

mennyire különös sorsú, furcsa figurája Herczeg a 20. századi magyar irodalomnak. Amikor aztán szembesült a lelkes utókor néhány túlzó minősítésével – azzal például, hogy Herczeg az államszocializmus előretörésének, illetőleg a kommunizmusnak a *mártírja* lett volna (valójában csak ideológiai alapon marginalizált, de meg nem hurcolt alakja volt az irodalmi közéletnek) –, még inkább megélesedett a hallása a dráma jelentéslehetőségei, árnyalatai, illetve ezek hasznosíthatósága iránt.

És persze a „látnok” Herczeg személye is felkeltette az érdeklődését. Tény, hogy Herczeg a maga korában a magyar irodalmi élet legintegráltabb személyisége volt. Az általa szerkesztett *Új Idők*ben minden „rendű és rangú” író publikálhatott, megkülönböztetés nélkül helyet kapott hasábjain a *Nyugat* szerzőgárdája csakúgy, mint (mondjuk) a *Napkeleté*. Ez olyan irodalomtörténeti tény, amely egy jószerével azóta is páratlanul igényes-elfogadó szellem felvillanásáról – és aztán mesterséges ellehetetlenítéséről – tanúskodik. S hogy immár a színháztörténetre szűkítsünk: Molnár Ferenc és Herczeg – ők ketten a 20. századelő magyar színházának nagy párosa, amely párból a pártállami rosta később kitolta, letörölte Herczeget, sőt a magyar drámatörténetet még ma is jóformán hercegtelenül tanítják; nagyon itt volna tehát már az ideje irodalmi rehabilitációjának. Érték szempontú közelítéssel élve talán sokkal fontosabb kulturális feladat volna, mint a túllihegett – igaz, talán már csituló – Wass Albert-kultusz celebrálása.

Az operai szöveg

■ Ami az opera szövegét és a Herczeg-drámához képest mutatkozó szembeötlő eltéréseket illeti: Selmeczi kezdettől fogva érezte, hogy a Herczeg-színmű sokkal inkább való operaszínpadra, mint a kortárs prózai színház deszkáira. Úgy vélte, sok és nyomatékos dramaturgiai beavatkozást igényelne a szöveg ahhoz, hogy a modern drámaelvárásokkal – és az utóbbi évtizedek élménytapsztalataival – szembesítve a mű vállalható legyen. Nem így az operaszínpadon! Elmondása szerint valósággal lenyűgözte a dráma szerkezete, cselekménybonyolítása. Ez vezetett az opera megírásának elhatározásához jó másfél évtizeddel ezelőtt. A hercegi drámából először Kapecz Zsuzsa készített redukción, amolyan kanavászt, amelyre azután Selmeczi a maga alakformáló vízióit ráöltötte, kialakítva a librettót, annak végleges formájában erőteljesen érvényesítve a zene(szerző)i szempontokat. De persze tovább is lépett, elsősorban a szereplő személyek profilírozásában. Nála a Herczeg-drámához képest összetettebbek a karakterek, illetve a közöttük létesülő viszonyok. Talán leginkább a császárné, Iréné alakjával példázhatjuk ezt a cizelláltságot – amint erről már szó esett. Ő Herczegnél eléggé egyértelmű figura, Selmeczi azonban különleges, irracionális nőalakká formálta át, nagyszabásúvá, belső ellentmondások hordozójává tette, akinek a cselekvésmotivációi értelmező figyelmet igényelnek dramaturgtól, rendezőtől, nézőtől egyaránt. A hatalomvágy, az érzelmek, indulatok, kiszolgáltatottság és esendőség kevercse lett hát Iréné – szemben Herczeg halvány kontúrral és egyszerű sematizmussal megrajzolt Irénéjével.

Miskolc és Kolozsvár

■ A *Bizánc* kiteljesedéséhez azonban szükség volt egyféle végimpulzusra. Ezt két operaház – mint két gyúpon – biztosította Selmeczi számára. Egyfelől

Kesselyák Gergely karnagy személyében a Miskolci Operafesztivál kérte fel a zeneszerzőt, hogy immár *erőltetett menetben* véglegesítse és tegye játszhatóvá a *Bizáncot*. Volt tehát határidő, de Selmeczi az előadókkal kapcsolatban egy „másfelől”-ről is gondolkodott. „Ezt a darabot mindig is a kolozsváriaknak írtam” – mondta egy interjúban, majd egy kis operatörténeti adalékkal szolgált a kolozsvári kötődés megokolására. 1905 és ’42 között tudniillik Kolozsváron nem kevesebb, mint kilenc új bemutatója volt Herczeg Ferenc drámájának. Ezek közül kettőt a kolozsváriak számára kiemelkedő életműví és szívszorító sorsú Janovics Jenő rendezett, sőt – már kortársainknak is „fogható” tényként – az 1942-es változatban a Pátriárka szerepét a szépelemű Senkálzky Endre alakította. A *Bizánc* tehát – legalábbis egykor a Herczeg-féle – valósággal ráolvad a helyi színháztörténet idővonalára. Emellett a 2014-ben már közel negyed százada a Kolozsvári Magyar Opera művészeti vezetőjeként tevékenykedő Selmeczi, az elérzékenyülésre is kész lokálpatrióta intézményi-szakmai megbecsülésként, amolyan jutalomgesztusként is értékelte – minden oka megvolt rá! –, hogy az Opera örömmel beleegyezett abba, hogy a *Bizánc*-bemutatót a Sajtó partján vendégszálja.

„Emberi fogyasztásra alkalmas”

■ Selmeczi *Bizánc*áról a kolozsvári nyilvános főpróba után mondta a fenti szavakat Szinetár Miklós Kossuth-díjas film-, színházi és operarendező. Szavai első hallásra nem tükröznek túl nagy lelkesültséget. Aki azonban a *kortárs opera* történeti, műfaji, recepcióesztétikai fogalmára mint kontextuális adottságra gondol, csakhamar rájön, hogy az „emberi fogyasztásra alkalmas” szintagma a tapasztalt és markáns színházi vízióval rendelkező Szinetár szájából igen nagy elismerés. Selmeczi persze nem szorul rá az efféle reverenciára, hiszen jócskán túl van már a hideg és meleg értékelések komolyan vételének korán. Másfelől meg nagyon mélyen, elemző módon – talán a másokénál fokozottabb következetességgel – foglalkoztatja az a hatásmechanizmus, amely a mű (opera) és közönsége között létrejön.

Ami miatt Szinetár fogyaszthatónak nevezte a *Bizáncot*, annak a kulcsa vélhetőleg az a kulturális otthonosságérzet, befogadói „diszharmóniátlanság”, amelyet Selmeczi a maga rendjén *gesztusközösségnek* nevezett. És amely – végső soron – az utóbbi évtizedekben Európa-szerte jól érzékelhető operakonjunktúrában találja meg létértelmét, illetve magyarázatát. Elég szétnéznünk a kontinens kulturális életének hirdetésáradataiban, hogy igazolhatónak lássuk e konjunktúra tételezését. Európa kiműveltebb vidékein valósággal megsokszorozódott az érdeklődés az opera iránt. Nem feltétlenül művészet(elmélet)i okokból zajlik ez, sokkal inkább a korszerű marketinghez és annak hallatlanul hatékony eszköztárához kötődik. A marketingnek sikerült elhítenie az európai emberrel, hogy az operába járás némiképp az önbecsülés része. *Komoly ember* operába jár. Akinek meg a társadalmi pozíciója nem mellékes, annak a számára elmaradhatatlan státuskellék az operabérlet – még ha ezzel felmerül is a sznobéria vélelme. A mediatisálás, a kép- és hangrögzítés szinte forradalmi ütemű fejlődése, illetve a rögzített anyag gyors termékesítése ugyancsak számottevő oka az európai operakonjunktúrának. Elég csak hunyt szemmel magunk elé idéznünk a nagyvárosok operaházi ruhatára felé vezető folyosókat és az előcsarnokokat: a be- vagy kihatalás mindig a shopon keresztül megy végbe, ott, ahol az ember képeslapot, csészt, kulcstartót és operát vehet.

Az utóbbi évtizedekben tehát beérni látszik ezeknek a marketingtörekvéseknek a gyümölcse. A közönség ugyanakkor rendületlenül amolyan múzeum-opera jár! Muzeális remekműveket hallgat, mert a többé-kevésbé alternatív helyekre kiszorult kortárs operaalkotásoktól ösztönösen menekül. Az elutasított kortárs-operai opuszok helyébe pedig belép(ett) a rendezőközpontú opera, illetve a rendezőtörvényű operaértelmezés. Ha nem kell a kortárs zene, akkor viszont kapsz „modern” mozartokat, „modern” elvarázsolt verdiket, klasszikus remekművek kortárs vízióit, olyan színpadképeket, cselekményinterpretációkat, értékkonstrukciókat, amelyekhez képest az álom szegényes és hóka fantáziátlan-ság. Selmeczi kifejezésével élve *űrügyművészetet* kapsz (vagyis olyan művészi konkretizációkat, ahol az eredeti remekmű nem több és nem kevesebb, mint a rendezői önkifejezéshez szolgáló ürügy). A rendező olyan túlhatalomhoz jutott a színpadi hierarchiában – lényegében, mondjuk, Sztanyiszlavszkijék, Felsensteinék óta –, amely ma is megállíthatatlanul dagad. Mozart miatt, Verdi, Puccini és Bizet miatt megvan a kulturális otthonosságérzetünk, ugyanakkor a kortársiság borzalmaait mégis lenyomják a torkunkon a színpadi megvalósulás síkján.

Selmeczi *Bizánca* azonban tudva és vállalva megmarad a magyar/erdélyi operanéző gesztusközösségének keretében. Az opera egyes dallamai egyenesen be-leragadnak a memóriába, könnyen felidézhetők, „visszajátszhatók”. Szerzőnk szerint ugyanis az opera akkor teljesíti be a történelmileg adott hivatását, ha immanensen jelen van benne a lehetősége annak, hogy „én magam” is tudok ilyen. Ha ezt az illúziót melodikusan, harmonikusan és ritmikailag nem kínálja a mű – a hallgatói reprodukálás merő *lehetőségét* tehát! –, a gesztusközösség, a kulturális otthonosságérzet odalesz. Az operairás imperatívusza: eljutni a határokig, ami a kortársi intonációt illeti, de azokat nem átlépni! Nem áthágni a gesztusközösség határait, mert akkor elvész az otthonosság. Sőt elvész a közösség.

Ergo: elvész a közösség.

Itt viszont ránk köszön az eredetiség kérdése is. Egyfelől: kell-e az oszmán kézbe kerülő Konstantinápolyról *bizáncias* vagy *ottomán* zenéül beszélni? Másfelől: mi történik, ha az említett fogyasztóbarát zene – mint a drámai üzenet tudatos és vállalt nyelve – esetleg késő romantikus allúziókat ébreszt a hallgatóban-nézőben? Selmeczi *Bizánca*, úgy tűnik, csak annyira akar bizánci lenni, amennyire a *Turandot* kínai vagy a *Pillangókisasszony* japán. A *Bizánc* is a nyugat-európai operahagyomány mentén született, még ha szerzőjét az intenzív tájékozódás menetében elvarázsolta is a középkori Keletrómai Birodalom igen töredékesen megmaradt zenei öröksége. Ami pedig az otthonosságérzetből fakadó vagy azzal azonos, határozottan *akart* „fölbemáshást” illeti: amíg a szerző a maga legszemélyesebb védjegyén – egyéni stílusán – felül ezt következetesen érvényesíti eszményeként, vagyis amíg merő szeretetből ajánl és ajándékoz közösséget a hallgatónak, addig nem apológiára szorul, hanem elismerésre méltó.

DENISA DURAN

Pazar

Szememben könnyek,
vénáimban vérbogok,
óriás véresejtek,
nagy foltok a bőrömön.
Pazar bohóc vagyok,
az, aki álmában sem
veti le jelmezét.

Te vagy a keservem

Amikor valamit eltörök,
mindig azt mondom: „A keservét!”,
majd rád gondolok.
A keservem vagy,
mindig velem vagy
és még ha az eltörött tányérokra ragadnál –
mint egy utolsó falat –
akkor sem hagynál el.

Két élet

Úgy kutyagolok ezen a ragacsos reggelen,
mintha nedves törölköző lenne arcomon.
Gyógyíthatatlan betegségben szenvedek,
melyből hamarosan
kilábalok.
Semmibe veszem.
Semmibe vesz ő is.
Egy testben élünk párhuzamos életeket.

Apró örömök

Üzeneteid után:
bánat fedezékében
megbújó apró öröm,
sárga, lágy tojás

a levágott tyúk
méhében.

A reggel behatolt az éjszakába

Ahogy állnánk ott szemtől szemben,
s levegőt egyetlen leheletből vennék,
majd fecsegnénk arról, hogyan szeretkeznénk –
forró mell,
meztelen kéz...
A reggel behatolt az éjszakába,
mint testembe a szavad.

Nem tudom

Nem tudom, ha küld valaki neked egyáltalán
csendes pillanatokot,
vagy ha valaha is bárki,
vágyva rád, kikoszarozott.
Mint a kenyeret megpuhító víz,
mint a vízben megpuhult kenyér.

Elküldöm anyámnak

Elküldöm anyámnak az orvosi vizsgálatok eredményeit –
lássa, mi maradt abból,
amit szült.

Mihók Tamás fordításai

■ **Denisa Duran** (1980, Radóc), költő, író. A Bukaresti Egyetem Bölcsészettudományi karán diplomázott, majd a *sound poetry* jelenségről írt mesteri disszertációját ugyanazon az egyetemen védte meg. Öt verseskötete jelent meg, az utolsó, az alábbi versek forrása, *Învelit în propriul corp (Saját testembe göngyölve)* címmel (Cartea românească, 2016). Két alkotói ösztöndíjban is részesült, Bécsben (2008), illetve Szkopjében (2015). Verseit tizenkét nyelvre fordították.

BERETVÁS GÁBOR

A SZÍNHÁZ VILÁGÁNAK MEGJELENÍTÉSE A HÁBORÚ UTÁNI MAGYAR FILMMŰVÉSZETBEN

■ Már az első magyar némafilmek is mondhatni a színpadi produkciók egy másik matérián való megjelenítései voltak. A két háború közötti hangosfilm, bár nem feltétlenül folytatta ezt a hagyományt, mégis hagyott teret a színház (például mint téma) filmes értelmezésének. De most ezekkel nem kívánok különösebben foglalkozni. Mint ahogy az akkoriban oly divatos orfeumi szórakoztatás mozgóképi megjelenítéseit sem veszem górcső alá. Továbbá nem térek ki a cirkusz világának bemutatására törekvő filmes alkotásokra sem. Ezen témák mindegyike amúgy már önmagában is kitöltené egy ehhez hasonló dolgozat kereteit.

Amit vizsgálók: a II. világháború után újrainduló magyar filmművészet színházzal kapcsolatos alkotásai. Ne feledjük, a rendszerváltásig tartó több mint negyven év filmes termése a mindenkori kultúrpolitikával folytatott párbeszéd eredményeként is értelmezendő. Ez főleg jelen téma esetében látványos, hisz a regnáló kultúrpolitikai rendszerek nemcsak a filmes, hanem a színházi világ ütőerén is rajta tartották a kezüket. De csak azért, hogy alkalomadtán csavarjanak egyet ezen művészetek csuklóján, ha eltértek attól, ami politikailag belefér. Szóval az e tanulmányban közlendő megfigyeléseket nemcsak esztétikai szempontok szerint rendezem, hanem aszerint is, hogy mi lehetett ezen alkotások kultúrpolitikai üzenete.

A világégés után éledező magyar filmgyártás első olyan produkciója, melyben szerepel a szín-



„Folyton csak átöltözünk” – hangzik el A tizedes meg a többiekben a köpönyegforgató politikára is érthető utalás.

ház, a *Déryné* című, 1951-es Kalmár László-rendezés. Főszerepben a harmincas évek sztárkultuszából szinte egyedülként átmentett díva, Tolnay Klári. Mások ugyanis, mint Karády, Muráti Lili, Szeleczy Zita, Perczel Zita ebben az időben külföldön éltek, hisz az új rendszer enyhén szólva sem tartott igényt a művészetükre. Emellett a magyar filmművészet útkeresése valami más irány felé ácsingózott, újnak és modernnek érezte magát, nem a harmincas-negyvenes évek örökösének.

Radványi 1947-ben készült *Valahol Európában*ja ugyanúgy egy művészi útírányt jelzett a bemutatóján, '48 elején, mint Szóts István *Emberek a havasonja* 1943. január 29-én. A Szóts által kiírt és meglebegtetett kiáltvány, a *Röpirat a magyar filmművészetért* (1945) viszont nem hozta be a hozzá fűzött reményeket, hiszen a Rákosi-kormány elítélte, majd saját hazájában ellehetetlenítette a rendezőt, az *Ének a búzamezőkről* című, '47-es filmjéért. (A film kezdő képsorain feltűnik egy egyházi személy, amit Rákosiék nyílt támadásnak értelmeztek, a klerikális hatalomnak a magyar filmvászonra történő újbóli betöréseként. Azonnali intézkedésként a filmet betiltották, és dobozba száműzték.) Ekkor indul meg szovjet mintára a termelési filmek gyártása. Ezek elsősorban nem művészetként értelmezik a filmet, hanem leginkább az állampropaganda közvetítőjeként tekintenek rá.

Ebben a zavaros időszakban jön ki a *Déryné* 1951-ben. A politikai hatalom üzenete ugyan egyértelmű ebben a műben is, de mégsem olyan szájbarágóan mutatkozik meg benne, mint a jelenben játszódó, a saját korukra reflektáló filmekben. A *Déryné*ben egyértelmű, hogy a Habsburg, azaz a német kultúrfölény és befolyás alóli szabadulás a téma. A nyugati presszió hangsúlyozásában kereendő itt az áthallás. Az Osztrák–Magyar Monarchia már a múlté ugyan, de egészen a második világháború lezárásáig mondhatni németes volt a kultúránk. Nem beszélve arról, hogy Magyarország a németek szövetségeseiként lépett fel mindkét világháborúban.

A film így a német kultúrfölény elleni szabadságharcra helyezi a hangsúlyt, azaz a magyar független nyelvhasználat, illetve a népi folklórból való merítkezés színházára. Erre fektetnek hangsúlyt a *Déryné*t mint 19. századi (kultúr)történeti személyiséget megidéző darabban. A mű persze elhallgatja, hogy a nagy névma-gyarosítás korában vagyunk, és a Széppataky Róza művésznév mögötti személy születési neve német hangzású: Schenbach Rozália. Bár a színésznő drámai szerepekben kezdte, lassan az opera felé fordult. A Pesten is sokat vendégszereplő kolozsvári magyar társulat *Déryné*re tett igéző hatásáról csak említés szintjén van szó a filmben, de az alkotás jobbára pontosan kíséri végig a művésznő sikertörténetét, mely a saját korában csak szuperlatívuszokkal volt érzékeltethető.

Tolnay helyett a filmben az ötvenes évek filmművészetében gyakran foglalkoztatott Gyurkovits Mária operaénekes hangján dalol *Déryné*. Nyilván Gyurkovits messze képzetesebb volt, és Tolnayt simán lekörözte hangterjedelemben. Kettősükben azonban összeér a főszereplő ikonikus karaktere. A filmben szereplő dalok is régiesek, de hazafiasak is egyben. Nem csoda. A kultúrpolitika próbált kontinuitást találni a Rákóczi-szabadságharcra és az 1848-as forradalommal is egyben. A *Déryné* után egy évvel jön ki a szintén hasonló témákat felvonultató *Erkel*. (Szintén Gyurkovits Máriával.) Majd 1953-ban készítik a *Rákóczi hadnagya* című filmet. Nem véletlen, elvégre akkor volt a Rákóczi-féle szabadságharc 250 éves évfordulójának megünneplése. Ennek apropóján születik meg többek között a Rákóczi képmását őrző papír 50 forintos is. Ez is csak azt bizonyítja, hogy a Rákosi-éra nemcsak a Tanácsköztársaság jogutódjának, hanem egyben majd' minden forradalmi megmozdulás örökösének próbálta láttatni ma-

gát. (Az 1953-as *Föltámadott a tengerben* például Avram Iancu szabadcsapatai a magyarok mellett harcolnak. Így folyik a történelemhamisítás ebben az időben. Többek között így hallgatják el az oroszok 49-es támadását is Illyés Gyula forgatókönyvében, illetve az abból készült filmben.)

A *Déryné* a kulturális elnyomáson kívül bemutatja a korabeli vándorszínészi létet. Bemutatja az osztrák hatalom és a magyar politikai lobbik között tátongó szakadékot. Bemutatja a német színházi kereteket. Majd a kőszínházak hiányának folyományait, a játszóhelyek silányságát és a nélkülözések által kísért szakmai nehézségeket. Nincs ugyan nagyon kidomborítva, de a filmben mégis érzékelhetően megmutatkozik az úgynevezett magaskultúra és a népi kultúrából kölcsönző szórakoztatás közötti különbség. *Déryné* a szimpatikus, megalkuvásra képtelen népi hősként van jelen. A kulturális harc (bár balsorsát elkerülő) Jeanne d’Arcjaként. Tolnay Klári önmagára szabja a szerepet, és a rá jellemző természetességgel jeleníti meg a címszereplőt.

A társulat többi tagját játszókké kevéssé árnyaltan mutatnak be sztereotíp megfogalmazásokat, igazándiból statiszta sorfalat állítván a bálványozott, Tolnay-féle *Déryné*nek. Itt mégis a harmincas-negyvenes évek színészeit bízzák meg a múlt megtettesítésével. Érződik is a játékon. Rajnay Gábor lenne felelős a társulatért, Benke szerepében. Apáskodó, ugyanakkor parancsoló attitűddel bír. Bilicsi Tivadar és Turay Ida színészházaspárt alakít: Bilicsi hozza a bonvivánszerű vezető színészt. Básti Lajos kellő és kíméletlen kimértséggel játssza a bécsi érdekeket védő gróf Altenberget. Aztán látunk sértettségében brutális mellékszereplőt, és olyan kóristát, aki nagyon sokszor hisztériás. Ezek a szerepkörök visszaköszönnek majd azon filmekben is, melyek elemzése után következik. Nem árt megjegyezni, hogy a film forgatókönyvét Békeffi István, a negyvenes évek kiemelt szerzője vette a kezébe, de már felbukkan mellette az új fiatal tehetség, Bacsó Péter neve.

Ebben a sok énekkel bíró moziban láttatniuk kellett a játéktereket. Így bepillantást nyerünk a korabeli főúri, udvari szórakoztatás miliójébe. Látjuk egy osztrák operaénekesnő pesti magánszereplését. De látjuk a Pesten újonnan felépült színház barokkosan túldíszített színpadát és nézőterét is egyben. Mint ahogy a miskolci kocsiszín körülményeit is. Vagy a két évre kiharcolt, először az osztrák művészetnek otthont adó Rondellát mint újjáépítendő színpadi helyet. Fontos, hogy háttérszemélyzet még nem jelenik meg ebben a korban, illetve filmben. A színészek maguk bútoroznak, maguk öltöznek, maguk kellékeznek. Mert hát a történet mégiscsak a magyar színjátszás kezdeteit mutatja. Lesz ez a világ a későbbiekben emelkedettebb.

Hasonló időkre kalauzol el bennünket a Szigligeti-műből készült feldolgozás, Makk Károly *Liliomfi*ja. A film 1955-ben lett bemutatva. Ebben a korszakban már érződik, hogy elkezdődött a politikai térképen némi átalakulás. Sztálin halálával, 1953-tól ugyanis már eleve megkezdődik az ideológiai devalválódás. Magyarországon is megindul egyfajta olvadás, Rákosi kezéből lassan kezd kicsúszni a hatalmi irányítás. Így Nagy Imre követőinek létszáma egyre nő a hruscsovi politika megszilárdulásával. A magyar játékfilmek is kezdenek lassan kikerülni a totalitarista művészetpolitika szorításából. A Rákosi nevével fémjelzett korszak erőskező kultúrpolitikusa, Révai József befolyása is meggyengül. Megkezdődik a kivárási korszaka. A magyar filmművészet kezdi levetni magáról a szovjet sablonok alapján készülő műveket. A filmek érdeklődése így a jelen problémáiról egyre inkább a múlt irodalmi műveinek adaptálásához menekül, sokszor pedig a könnyed szó-

rakoztatást választja. Ez a táptalaja annak a kornak, melyben filmként is megszületik a *Liliomfi*. A *Liliomfi*, mely szórakoztat, és nem politizál kíméletlenül.

Persze itt is megtaláljuk a német világgal szembeni ellenszenvet. Az ifjú Snapszot Garas Dezső alakítja – karikázza a figurát. De alapjában véve itt a kedves szerelmi történet(ek)en van a hangsúly. A főhősök itt is vándorszínészek, akárcsak a *Dérynében*. De itt nincs szó a független magyar teátrum megmentéséről vagy hasonló nemzeti feladatról. Igaz, a *Liliomfi* története mintha belügy lenne, azaz pár tíz évvel mintha később lennének a *Dérynében* megrajzolt korszaknál. Leginkább az érzékelhető Makk Károly alkotásában, hogy eltávolítaná a magyar filmet a kortárs valóságot célzó reflexióktól, és megtartván ezt a distanciát, sokkal inkább a valóság terhei alól szabadítaná fel a közönséget. Nem politikai nyomásgyakorlásra, hanem ellenkezőleg, a politikai és életbeli problémák feledtetésére használja a filmet.

A *Liliomfi*ban, akárcsak a *Dérynében*, a színészmesterség korabeli lenézett mivoltával szembesülünk, miközben látjuk, hogyan él meg a szabad életet és a művészetet Thália ezen szerzetesei. A vándorszínész vagy komédiás nem tagja a társadalomnak. Nem ölelik körül még kőszínházi paloták, mint a társadalomban kiemelt szereppel bíró alkotót. Most még vándor, aki nincs megtelepedve, földönfutó, csepűrágó, aki nincs különösebben elismerve. Mindkét filmben elhangzanak ezek a sértő kifejezések. A teatristának nincs hajléka, nincs vagyona, nincs, mi az anyagiak szerint rendeződő társadalomban a helyét kijelölje. Cigányélet ez, mondják a filmben. Mi több, a társulattal együtt jelenik meg roma gyerekszereplő, majd ezt követően egy egész cigányzenekar is a filmben. Tegyük hozzá, habár a teatristák itt is egy szekéren zötykölődnek, és tudnak játszani hangszereken, mint a *Dérynében*, ebben a filmben már egy jelentősebb zenekar is kíséri őket.

A *Liliomfi* érdekessége, hogy belülről is megmutatja a színészek világát. Bepillantást enged a kulisszák mögé. Elhangzanak benne színházi kifejezések, mint például a „lekésél” vagy a „ne takarjon”. Itt nem is annyira a zeneiségen van a hangsúly, bár a film a Rákóczi-indulóval kezdődik, és Csokonai *Tartózkodó kérelem* című versének rímelésére reflektál. De a *Liliomfi*, amellett, hogy zeneileg beidéz egy korszakot és hangulatot, sokkal inkább a szövegre koncentrálna. Shakespeare *Rómeó és Júliája* az etalon, a Shakespeare-színjátszást pedig a Szellemfit alakító Pécsi Sándor hozza be leginkább, több jelmezben is emlékeztetve erre a nézőt – közben nem marad ki a repertoárból az sem, hogy ő játszik majd egy shakespeare-i női szerepet. Míg a *Déryné* fekete-fehérben egy letűnt korszakot idéz, melyben majd’ mindenki tette kész, addig a *Liliomfi* színesben egy új világot fogalmaz meg, ahol a játék maga a szenvedély. Liliomfi színészként aposztrofálja magát, megnevezi tevékenységét. Lényegileg ez különbözteti meg őt más mesehősöktől, például Ludas Matyitól, akitől szintén nem áll távol az elváltoztatott külső vagy az átöltözés. Csak hogy megidéződjön az első teljes hosszában is színes magyar film. Nádasdy Kálmán és Ranódy László 1950-ben bemutatott hőse csak első ránézésre tűnt parasztnak, Soós Imre játéka azonban hamar felzárkóztatta átváltozóművésszé.

Az 1956-os forradalomra reflektál az 1957-ben készült Révész György-film, az *Éjfélkor*. Ebben az alkotásban figyelhető meg, hogy mennyire szétválak a színpad verbális és nonverbális nyelve: a mozgás és a szöveg. A film egy döntéshelyzet tisztázása miatt utazik vissza a háborús múltba, majd az újjáépítés időszakába is. A lassan egymásra találó szerelmespárnak, Dékány Viktória táncosnőnek

(Ruttkai Éva) és Károlyi János színésznek (Gábor Miklós) a forradalom kitörésével, mivel a határok megnyílnak, és nem hisznek abban, hogy a művészet bármikor is szabad lesz ismét Magyarországon, dönteniük kell: maradnak itthon, vagy megpróbálják Párizsban. A tánc nyelvi eszközeit jól ismerő Viki végül egy cigánytáncot bemutató show női tagjaként kiutazik, míg a Gábor Miklós által alakított János itthon marad, hiszen számára nélkülözhetetlen az anyanyelv, ő csak magyarul tudja utánozhatatlan módon előadni Shakespeare-t. A film érdekessége, hogy a két főszereplő ekkor a magánéletben is házas volt, és hogy Gábor Miklós Hamletjét még a brit kritika is úgy emlegette, hogy a második legjobb Európában – az első nyilván a Laurence Olivier-é.

A „lenni vagy nem lenni” ebben a filmben nemcsak művészi, hanem egyben egzisztenciális kérdés. Ennek a történetnek azért, meg kell hagyni, létezik előképe a magyar filmben. Radványi Géza 1941-es alkotása, az *Egy asszony visszanéz* tulajdonképpen hasonló problémát vesz alapul. Szintén két művész szerelméről van benne szó. A háborús állapot mint háttér ott is érzékelhető lehetett a nézőnek, ha a film nem is utal erre: de a néző a filmet összeköthette éppen a korabeli hírekkel. Bár ott a sorsfordító nap nem szilveszter éje, mint az *Éjfélkorban*, hanem a karácsony, a szenteste. Székely Ágnes (Tasnády-Fekete Mária) akkor jelenti be, hogy elhagyja férjét, gyerekét, otthonát és hazáját, és szerencsét próbál szerelmével, a színész Miklóssal (Jávor Pál) Franciaországban, majd az Egyesült Államokban. A Jávor által alakított férfi itt a kintlélet választja, és természetesen a szerelmét, de vállalását nem koronázza siker, mint Ágnesét. Erős jelenet, amint láthatjuk, hogy a legnépszerűbb magyar férfiszínész mint próbálja bebiztosítani az angol szöveget. Gábor Miklós színésze nem merészkedik eddig. Megelégedne az európai második, de „a letehetségesebb magyar” hellyel. Nyelvének határai kijelölik gondolkodásának határait is, és mérlegelése után ezek az ország határait is jelenti egyben. (Vagy legalábbis maradna azon a területen, ahol vannak színházkedvelő nézők, akiknek az anyanyelve magyar, akik tehát értik őt.)

Az *Egy asszony visszanéz* szintén egy szembenézés-történet, de nem áll meg a döntés véglegességének helyzeténél. Az egykori világsztár színésznő háttérbe szorul: már nem díva, hanem anya szerepkörben eszmél magára. Elszállt felette az idő. Eközben a külföldön, korábban sikertelen párja épp a vonzó férfikort éli, és elhalmozzák szerepekkel. Az *Éjfélkor* lezárása, illetve épphogy nyitva hagyottsága reflektál '57-re, a saját korára. Egy vérbefojtott forradalom utáni tanácstalanságra. Egy ilyen fajsúlyú döntésre ugyanis akkor éjfélkor volt utoljára lehetőség. Visszajönni bajos, ugyanúgy, ahogy kimenni már lehetetlen. Mi több, történelmi távlatból nézve a történet emlékeztet mindazon pályatársakra, akik akkor a forradalom szószólói voltak, és később egy időre a rendszer áldozataivá váltak. (Gondoljunk itt Bessenyei Ferencre, Sinkovits Imrére, Darvas Ivánra vagy Mensáros Lászlóra.)

A forradalom utáni kiegyezés, a hatalom és a társadalom első „kézfogása” lehetne Fehér Imre filmje, a *Gyalog a mennyországba*. Bacsó Péter egyedül jegyzi immáron ezt a forgatókönyvet, és a film érdekessége még az is, hogy ez az '59-es alkotás Latinovits Zoltán filmes debütálása. Partnere Töröcsik Mari, aki már főiskolás kora óta, mint az tudvalevő, a magyar film és színház kivételes módon megbecsült leánya.

Ez a történet is egy házasság kapcsán megfogalmazott melodráma. Itt a férj viszont nem művész, hanem vegyészmérnök. A sztori inkább ököre épül, az ő kálváriája. A fiatal Töröcsiket nem sokat látjuk a színpadon. Így csak néhány snittben bukkan fel, méghozzá egyedül a *Rómeó és Júlia* erkélyjelenetében. Egyébiránt komolyzenei aláfestéssel a vendégjátékok buszútjait látjuk, miköz-

ben plakátok pörögnek a képen. Az *Egy asszony visszanéz* hírnevet szerző hősét láthattuk hasonlóképpen, az *Éjjélkor* női sztárja már mutatott pár tánclépést, mind előadás, mind próba közben.

A *Gyalog a mennyországba* színésznője persze nem párizsi sikerek után ácsingózik, de még csak nem is kerül a szakmai megbecsülés melegágyába, Budapestre. Vidáman beéri egy Dérnyé-féle társulattal, és azzal, hogy a *Rómeó és Júliát* kétszázötvenszer fogadja a tiszatásnádi kultúrotthon állami faluszínháza. Magyarán nem a kőszínházi hagyományok felelevenítését látjuk, hanem afféle kocsmaszínházat, ahol nemcsak a benti tonettszékeken ülők, hanem az udvarról az ablakon bebáméskodók is élvezhetik ezt a fajta népszínházat. A filmben elhangzik egy mondat, melyet el lehet fogadni a forradalom utáni világ korlenyomatának: „Szerencséd van, most egy olyan világban élsz, hogy másodszor is nekivághatsz.”

Keleti Márton 1965-ös filmjében, a *Butaságom történetében* végre egy igazi színészházaspár élete kap hangsúlyt. Mérey László, az ünnepelt színész (Básti Lajos) és az örökösen mellékszerepben meghúzódó Kabók Kati (Ruttkai Éva) nemcsak a színház hierarchikus világában, hanem a társadalmi életben is ilyen szerepeket töltenek be. Igen. Egy megszilárdult társadalmi berendezkedésben fontos helyen állnak a hatalommal is jó viszonyt ápoló művészek. Mint azt láttuk, a *Dérnyét* és az *Éjjélkort* kivéve, ezek nem politizáló filmek. Majd a Szabó István-féle 1980-as *Mephisto* lesz az, ami művészet és hatalom viszonyát ábrázolja.

A *Butaságom történetének* erénye, hogy szélesebbre tárja a függönyt, így a néző rendesebben bepillantást nyerhet a színház intézményének működésébe. A főhősnő maga beszéli el a történetet, egyszerű színház-, illetve férfisztárrajongó korától. Zsarolással férkőzik közel az imádott férfihez. Nem a szokásos öngyilkosságot lebegteti. Hanem a színész hiúságát fenyegetve, azzal rémiszti meg, hogy bosszúálló módon színikritikusnak megy, ha a férfi nem veszi komolyan színésznői ambícióit.

Emlékeket kapunk a háború utáni színház repertoárjáról, mely a klasszikus darabokon kívül műsorára tűzött az akkori kor szerinti moderneket. Értem itt ezalatt a szovjet színpadi műveket, amelyekben a népnevelő jellegű munkás- és ellenségábrázolás méltó párja volt a Rákosi-Révai-korszak filmes leképeződéseinek. Ez már csak azért is érdekes, mert Keleti Márton, a *Butaságom történetének* levezenylője volt a sematikus filmek korszakának egyik legfoglalkoztatottabb rendezője. Így némileg humorizálva visszaülhetett régi, propagandisztikus hangvételű munkáira is egyben.

A korszak megjelenítése csak kicsiben mulatságos, hiszen láthatunk olyan konferenciát is az említett filmben, ahol a vezető színész a szocialista realizmus mellett érvel egy kultúrpolitikai szónoklat közben. Ne feledjük, Major Tamás, Gobbi Hilda és Várkonyi Zoltán is komoly szerepet vállalt a háború utáni kultúrpolitika arculatának megszabása körül. A filmbeli történések érintik ugyan '56-ot, de ügyesen elkenve azt, nehogy a regnáló kádári hatalom zokon vegye. Már utaltam arra, hogy számos vezető színész a forradalom arca lett, és arra is, hogy sokakat ezek közül a szovjet beavatkozás után indexre tettek vagy börtönbe zártak. A Básti játszotta színészt is elkapja a forradalmi hev, de szerencséjére felesége beveti színészi eszközeit, és ájulást színlelve meggátolja, hogy a színész bajba sodorja magát.

A film javára válik még az is, hogy a felszínen bugyuta történet megmutatja a színházi írók számkivetettségét. Ők ugyanis tagjai is a produkcióknak, meg nem is. Sokszor munkájuk a darab megírásakor véget ér. Sokszor végig jelen

vannak a próbafolyamat során. Számos ízben próbálják irányítani a rendezőt. Máskor pedig csak magukba fordulva, a premieren csodálkoznak rá, hogy alakították felismerhetetlenné az eredeti művet. Itt a házi szerző (Mensáros László) a színésznőre írt színdarab címét a film címének inverzeként fogalmazza meg. Vagy fordítva. Mindenesetre a filmbéli előadás címe *A világ legokosabb asszonya*.

A színpadi felvételek közben Hegyi Barnabás operatőr szokatlan módon monitorozza a jeleneteket. Kamerája gyorsan mozog, közel merészkedik az arcokhoz. Nem a szokásos egy szögből vett színházi felvételtípust zúdíttja ránk. Külön vágóképeket kapunk a páholyban ülő férjről, az első sorban ülő rivális színésznőről, az íróról, a szülőkről, a gyerekről és a közönségről. Utalás történik arra, hogy európai szintű a magyar színjátszás. Már nem innen mennek el a művészek, hanem ide érkeznek, többek között Franciaországból is. Az előadás és a film is sikerrel végződik persze, hiszen a színésznő élete, aggodalmai, félelmei és kitörése volt az, ami az író megihlette, és a színésznőt a premieren a vágyott elismerésig röpítette. Tanulságos, önreflexióra intő történet és egyben népszerű példázat is a film.

„Folyton csak átöltözünk” – hangzik el *A tizedes meg a többiekben* a köpönyegforgató politikára is érhető utalás. A korban számos olyan film készül, mely nem színészek, hanem a történet szereplőinek színjátékán, a megtévesztésen alapul. Ezeket nem sorolom a színházi történetek közé, holott a vándorszínészi világtól nem áll távol a *Ludas Matyi*ban fellelhető szerepjátszás. Sőt már az 1949-es *Janika* is ehhez áll közel. Mi több, Turay Ida ott színésznőt alakít, aki kisfiúnak adja ki magát, hogy visszaszerezze valóni akaró író férjét. Elvégre a *Légy jó mindhalálig* Nyilas Misijét is sokszor játszotta színésznő a darab színpadi változataiban. De számos átöltözésen alapuló filmet találhatnánk még ebben az időszakban. Ezeket külön nem vizsgálom, mint ahogy Bácskai Lauró István filmje, a *Gyula vitéz télen-nyáron* is kimarad most ebből a kánonból. Pedig a film fókusza, vagyis az amatőr, a hétköznapi ember szerepeltetése egy filmben (ez esetben filmsorozatban) szintén hasznos, akár idevágó téma lenne. De vegyük tovább a magyar filmtörténetet. Milyen is a színház ábrázolása a hetvenes és nyolcvanas években?

A Déryné hol van? Maár Gyula 1975-ös rendezése, Déryné naplójának Pilinszky-féle feldolgozása. A balladisztikus filmkölteményben az idősödő színésznő három napját látjuk. Déryné ekkor bár színészi tudásának csúcán van, öregedése miatt egyre inkább kezd elveszteni színpadi vonzerejét, másrészt egy újfajta színjátszási mód mondhatni avíttá varázsolja a színpadi jelenlétét. Déryné megpróbál visszatérni férjéhez, és megértetni vele, ki is ő. De igazából csak a magányos önfelismerés jut osztályrészéül. Az idősödő színésznő mellőzöttségének és helykeresésének története ez. Törőcsik Mari a rá jellemző szenvtelenséggel teszi elérhetővé Déryné, akinek tulajdonképpen a gondolatvilágába nyerünk betekintést.

A Boldog születésnapot, Marilyn! szintén egy színésznő vívódásait önti formába. Talán a legmeglepőbb az, hogy a film a híres amerikai rendező, John Huston meginterjúvolásával kezdődik. El tudja-e képzelni, hogy egy olyan országból, mint Magyarország, egy színésznő olyan világhírnévre tegyen szert, mint az egykori Marilyn Monroe? Hangzik el a kérdés. A válasz pedig elég tömör. Sokan akarnak a világon Monroe-ra hajazni, de a lényegi különbség: Monroe önmaga akart lenni, nem akart senkit utánozni. Persze nem feltétlenül kell elfogadni Huston gondolatait. De a film egy vidéki színésznő sorsán keresztül igyekszik feltérképezni, hogy mit is hozhat egy ilyen helyzet. Szabó Mari (Esz-

tergályos Cecília) megmutatja a vidéki színészről álmaid, azok fokozatos megsemmisülését, mintegy addig a pontig, míg kiderül, hogy a próbára hívó rendező bár nem őt választja a filmfőszerepre, mégis esélyt ad neki, hogy önmagából építhesse fel egy másik filmbeli főszereplőt. Esztergályos sokszor ledér színben tünteti fel Szabó Marit, aki a budapesti forgatás alatt végigrohan eddigi életén. Majd az ámokfutó kalandok után próbál szembenézni önmagával, és lehet, hogy újra felépítheti az életét, karrierjét. Megkapó, ahogy Szabó Mari a férfiakhoz viszonyul. Volt főnökét, a vidéki színház igazgatóját szexuálisan zaklatja némi elismerésért. Volt férjeinél szintén beveti nőiességét, némi kölcsönért. Így, hogy lassan lecsupaszodik, már alig különbözteti meg a néző a nőt a színésznőtől. Szabó Mari egyfolytában játszik, de szinte mindig túlzásba viszi. A történet nyitva marad, és mi morfondírozhatunk azon, hogy egy ilyen színész vajon fel tud-e állni ebből a helyzetből, és felhasználva eddigi élettapasztalatait, lesz-e belőle elismert színész. Mindenestre Esztergályos játékát a magyar filmkritikusok kívül San Remóban is díjazták.

Mint ahogy az Oscaron kívül is komoly díjeső hullott a *Mephisto* alkotóira is. Az 1981-ben készült Szabó István-film egyrészt egy Klaus Mann-adaptáció, másrészt pedig a Szabó-trilógia (*Mephisto*, *Redl ezredes*, *Hanussen*) legismertebb darabja, nem mellesleg pedig egy színész áll a középpontjában, amint az a Goethe *Faustjából* vett karakter, a „Mephisto” is sugallhatja: e figurához kapcsolódik az említett színész emblemikus alakítása – ugyanakkor a címnek metaforikus jelentése is van persze. (Szabó István később is kitér színpad és film kapcsolatára, például a *Találkozás Vénusszal* című, 1991-es filmjében. Bár abban Udvaros Dorottya is játszik, de azt már végképp nehéz magyar filmnek tekintenem, hiszen angol–amerikai–japán filmvígjátékként futott, ezért ebben az írásban talán nem érdemes elemezni.)

A magyar–német–osztrák koprodukcióban készült *Mephisto* esetében a művészet és a hatalom viszonya csak egyik vetülete a filmnek. Emellett árnyalt ábrázolást kapunk benne arról, hogy egy tehetséges vidéki színész milyen vágy hajt, hogy a fővárosban eljátszhassa a tökéletesen neki való szerepe(ke)t, és ünnepelt sztárrá váljon. Ám ebben a filmben mutatkozik meg leginkább, hogy a színházcsinálás nemcsak művészet, hanem politikai állásfoglalás is egyben. A kőszínházak korában egy társulat megítélése, az ott dolgozók egzisztenciája, életminősége a mindenkorai politikai hatalom jóindulatának függvénye. Mondhatni nincs meg tartósan a művész szabadsága, üres, csalóka közhely az egész. Hendrik Höfgen (Klaus-Maria Brandauer) mindenben keresztülmegy. Vitathatatlanul tehetséges színész, szakmájának mániákus művelője, aki elfojtja erkölcsi aggályait, és mindent megtesz a felemelkedésért. Mígnem a totalitarista hatalom bábjaként eszmél magára, arra, ami egész életében is volt, identitás nélküli szerzet, „azaz” színész. A figura ördögisége egyrészt abban rejlik, hogy olyan, mintha lecsupaszított vázra építené fel egész szereprendszerét, azaz Hendrik Höfgen színészt, rendezőt, intendánsát és a tündöklő Mephistofelesét – meg a férjét, a szeretőt, a vőét... Másrészt pedig a figura úgy is felfogható, mint aki (ahogy mondja is) abban akar hinni, hogy a kőszínházi falak megvédik őt és a művészetét, a politikai csatározások és egyéb mocsokságok ezen falakon kívül esnek, nem érik el sem őt, sem a bennlévőket. Izolálja a színház a színészeket és velük együtt a közönséget. Későn szembesül vele, hogy ez tévedés.

A *Mephisto* szinte minden témát összefoglalva feszeget, amikről az eddigi filmek óvatosan tették meg, egyenként, a maguk állásfoglalását. A nyelv szere-

pe a színész életében. A tehetséges művész helyének kérdése. Morális felelősségvállalás. A színház szerepe, minősége és építő vagy propagandisztikus jellege. És még folytathatnám. A „Mephisto” nem egysíkú, hanem összetett szerepvállalás. Ezt belátja és elismeri a hatalom nagyembere is a színházi előadás látán. Bár a *Mephisto* német környezetben játszódik, és a főszereplő az osztrák színjátszás eszközeivel operál, mégis Szabó örökérvényűvé teszi a történetet, így a film akár a 20. századi magyarországi viszonyokra is reflektálhat.

A *Ripacsok* című Sándor Pál-mű, bár szorosan nem tartozik ehhez a témához, de azért annyit meg kell említeni, hogy akárcsak a *Mephistóban*, itt is megjelenik a színházi személyzet. Hiszen a színházi munka fontos része, hogy be legyenek készítve a kellékek, vagy hogy flottul menjenek az átöltözések. Ez sokszor személyes és közeli kapcsolatba hozza a színészt a kiszolgáló személyzettel. Az 1981-es *Ripacsok* mottója, az „Egyedül nem megy”, akár egy ilyen kontextusban is felfogható. Mert lényegileg a színház csapatmunka. Habár, miközben a színház kapcsán sokszor szóba kerül a szabadság fogalma, azért be kell látnunk, hogy a kőszínházi struktúrában a szintekre tagozódás a jellemző. A tegeződés itt nem feltétlenül jelenti azt, hogy nincs hierarchia.

Az 1982-es *Hatásvadászokban* ez meg is mutatkozik. Mostanában persze már nem gyakori, de a nyolcvanas években egy rendező minden további nélkül megethette, hogy kinyitatta a színházat, és munkaidőn kívül, hajnalig próbáltatta a társulatot. A *Hatásvadászok* is a vidéki színház mindennapjainak felfordulását mutatja be. A haldokló író első darabjának bemutatóját indexre teszi, aztán mégis engedélyezi a politikai hatalom. A rendező (Szakácsi Sándor) egy éjszaka alatt zsigereli ki társulatából az ál-előadást. Láthatjuk, hogyan is működik a hatalmi mechanizmus egy rendezői színházban. Persze látjuk a vidéki társulat fátsultságát, a színészek összevissza kavarást. Valamint látunk olyan jelenetet is, amelyben a rendező a színésznővel igen vehemensen bánva erőszakolja ki, hogy annak gátlásai szublimáljanak, és a tőle telhető legjobbat nyújtsa. Ma ezt hívnák abúzusnak, és büntetőjogi következményei lehetnének. A színház zárt világa akkoriban még nem engedte be a külvilágot a kulisszák mögé. A produktumig minden a színpalán mögött maradt. A megfeddés vagy a büntetés a kultúrpolitikai hivatalnokok részéről érkezett, ha érkezett. Ebben a filmben ennek is láthatjuk a hatásmechanizmusát.

A nyolcvanas évek magyar filmművészete az ötvenes évek elemzésének is teret adott számos alkalommal. A kitelepítés időszakába kalauzol el bennünket a *Té rongyos élet* is, 1983-ban. Bacsó Péter a saját forgatókönyvét rendezte meg. A főszerepben Udvaros Dorottya egy gróf (volt) feleségeként csinos operettszínésznőt alakít, Sziráky Lucyt, akit tévesen, úgymond nemesi származása miatt internálnak. Megjegyzendő, hogy e fiktív Sziráky-karakterhez hasonló életutat futott be Udvaros színésznő édesanyja, Dévay Camilla. Dévay is indexre volt téve, sőt, börtönbe volt vetve hasonló körülmények között a Horthy-rendszer elitjével egyetemben. Ennek körülményeiről Almási Tamás *Ítéletlenül* című dokumentumfilmje szól igazán. Udvaros így némileg érintve volt, és komoly előképpel rendelkezhetett a filmbeli szerepéről. Van a műnek egy olyan olvasata, mely a *Mephistóból* is kikövetkeztethető, és pedig hogy a színésznek minden körülmények között meg kell találnia az utat ahhoz, hogy játszhasson. Akárcsak a *Mephisto* Höfgenjének, Sziráky Lucynak is fontos, hogy énekeljen, hogy folyton játsszon. Bár míg Höfgen kaméleon módjára udvarol a hatalmasságoknak, addig Sziráky egyfajta kaméliás hölgyként a szexusát dobja be, legalábbis ironi-

kus megjegyzés formájában, például a szabadulás eléréséért. „Kivel kell lefeküdnöm, hogy...?“, hangzik el. Nem tetszik neki különösebben a rendező (Kern András), sem pedig a rendszert kiszolgáló tisztt, mégis játszik velük. Mintha a rendező-színész nő kapcsolatnak természete lenne a szexuális aktus: mondhatni, ha a rendező (aki ebben a korszakban nyilván inkább férfi) szeretné, akkor némi ellenkezés után ez esetleg belefér. A nyolcvanas évek filmjei kendőzetlenül jelenítik meg a testiséget. Talán a *Te rongyos életben* látunk először férfi nemi szervet (Bezerédi Zoltán), aztán ez a *Turnéban* már feltűnő sem lesz. A test itt önmagában jelenik meg, nem szimbólumként, mint Jancsónál. A színész vagy színész nő mint korpusz is jelen van, a test ugyanolyan fontos, mint a lélek – mutatják meg a nyolcvanas évek filmjei. Míg az ötvenes évek erkölcsé ezt nem hirdeti. Ott a szellem, az eszmeiség, a lélek az, ami inkább ki van domborítva.

A rendszerváltás utáni magyar filmművészet útkeresésének fontos állomása a Koltai Róbert által rendezett *Sose halunk meg* (1993). Itt valami olyat sikerül bemutatni, ami el tud szakadni a nyolcvanas évek filmművészetének világától. Emlékezzünk, valami hasonló történt közvetlenül a II. világháborút követő időszakban. A Koltai által alakított főszereplő egy rendszeren kívüli, de nem rendszerellenes figura, egy életművész, aki menedzseri képességekkel is rendelkezik. Minden, amit az államszocializmus zsigerből elutasított az ötvenes években. Merthogy Koltai is az ötvenes évek Rákosi-éráját igyekszik összekötni a rendszerváltó idők utáni megnyugvással. Ő még mintha valamiféle visszarendező-dést vizionálna. A történet szerint az ötvenes években szárnyai alá vett unokaöccse (Szabados Mihály) amolyan színészpalánta, aki a kilencvenes évekre már elismert színész, de még elismertebb szerencsejátékos lesz. A felvételi előtt álló színésznek készülő fiatalember férfivé érése a sztori. A mentor, Gyuszi bácsi (Koltai Róbert) komoly élettapasztalatokat ígérő kalandokba sodorja a fiút, aki addig mintha az élettől elkülöníthető valamiként álmodozna a színészlétről. De a fiatalember Gyuszi bácsi mellett lassan ráébred, hogy a színészet nem elégzik meg a patetikus versmondással, az élet ismerete is kell mögé.

A szintén 1993-as *Turné az*, mely minden ízében a magyar színházi filmnek nevezhető. Bereményi Géza rendező, mint pályaképéből tudjuk, nem csupán a filmes vagy a színházi közegből táplálkozik, hanem író is egyben. Úgy vitt filmre egy színházról szóló történetet, hogy mindkét közeget jól ismeri, és még a forgatókönyv is az ő munkája. Bereményi a klasszikus színházi teret, a kőszínház színpadát és nézőterét teszi meg a cselekmény első helyszínéül, hogy aztán turnézni, hagnizni, tájelőadásokra vigye a pár hónapra összeverbuvált társulatát. Karakterei csupán annyira elrajzoltak, amennyire még hihetőnek bizonyulnak: igazi ripacsok, akik alázattal viszonyulnak a színházi szakmához. A kívülről jött emberek elsőre nem is tudják, hol a helyük a hierarchiában. A zenész, a producer által protezsált színész nő vagy az ifjonti lángolásban égő fiatal zseni nehezen ér össze a társulat elismert tagjaival, akik között egyszerre vibrál a szeretet, a féltékenység és olykor a gyűlölet. „Csak ha szeretjük egymást – tudjuk megcsinálni.” Ez a *Turné* jelmondata. Csak így lehet kibírni a feszített munkatempót és az állandó utazást. Egy nyár története ez, melynek során a színészek megfeszített tempóban keresik a pénzt, hiszen most már lehet, nem gátolja ezt a tevékenységet az állami berendezkedés.

Ez azért is fontos, mert időközben némileg megváltozott a színészethez való viszony, a szakma megbecsültsége. Piaci árucikké válik a művészet, a színész, az ember. Megváltozni látszik a közönség és a színház kapcsolata. Megváltozni

látszik a népszerűség fogalma. Megváltozni látszik a színházi ember társadalmi besorolása. Bereményi nem menekül a régi idők nosztalgiájába. Ujja a korszak ütőerén. Így egyedül ő az, aki naprakész korlenyomatot tud adni arról a magyar filmben, hogyan is változik meg az új idők szavára a színház, a színházi ember besorolása. Mit is jelent a nép könnyed szórakoztatása? Kik támasztanak igényt a magaskultúrára? Mit jelent a megvásárolható művészet, művész, ember? És még számos hasonló kérdést felvet ez a '93-as Bereményi-szerzemény. Mondhatni, ezzel a művel is zárul az átállás.

Persze akad a későbbiekben is bőven filmes próbálkozás arra, hogy a színházi világot megmutassa. A kérdés, hogy mikor lesz majd rá alkalom, hogy megint komolyan vehetően láttassák a színház sajátos jellegét. Ugyanis a kilencvenes évek közepétől mintha a színház a filmek backgroundja lenne, vagy esetleg csak valami mázas visszaemlékezés formájában jelenítődne meg.

Ott van rögtön Koltai Róbert második nekifutása a színész meghatározására, az 1996-ban bemutatott *Szamba*. Koltai szintén valamiféle menedzseri figurának állít emléket, most a hatvanas évekbe utaztatva el minket. A kultúrmenedzser Szamba Tibor sztorija szintén magán hordja a roadmovie-jelleget. Tájéltadások, művelődési házak, nem túlságosan elnagyolt karakterek. Alapjában a film nem is a művészetnek, sokkal inkább a korszaknak állít emléket. Itt is úgy, hogy becsatolja a jelenbe a hatvanas években történeteket. A művészi attitűddel rendelkező apa árnyékát elviselni szinte képtelen fiatal tehetség története ez, nem túl kidolgozott formában.

Ide tartozik a *Csak szex, és más semmi* című vígjáték is, mely, mint ahogy címe is jelzi, egy Jávor Pál és Tolnay Klári nevével fémjelzett film betétdalára emlékezteti a nézőt. Mellesleg a színházi környezet meglehetősen jól tesz ennek a romantikus komédiának. Sőt végre kidolgozottan látjuk a színház háttérbe szorult figuráját, a dramaturgot is.

Az Alföldi Róbert rendezte *Nyugalom* történetileg akár a folytatása is lehetne a *Te rongyos életnek*. Az otthonában, emlékei közt tipródó, kiégett színész nő szerepét legalább egy olyan színész nő tehetségére mérték, mint amilyen Udvaros Dorottya. Nem mintha nem láttam volna színházban olyat, ami eredetiben hozná Bartis Attila elképzelését. De ez már megint egy új kérdést vetne fel, mégpedig azt, hogy bizonyos írott műveknek melyik médiumra való alkalmazása tenne igazán jól. Nyilván ez örök kérdés marad. A 2008-as film legalábbis nem győz meg minket e kérdéskört illetően.

A *Hetedik alabárdos*, Vékes Csaba 2017-es vígjátéka szeretné megmutatni a színházi belső humort. De abba a hibába esik, mint mikor a színházban egykori színházások a régi időket megidézve beszélgetnek. Unalmas lesz és belterjes. Azaz csak a stúdióban lévők röhögnek vagy sírnak a történeteken, a készülékek előtt lévőknek ezek a poénok nem jönnek át semennyire sem. Korábban a *Turné*nek talán sikerült kiszakítania a színház belső humorának burkát, és azt a dimenziót a mozinéző számára is felvillantania. A *Hetedik alabárdos* megmarad ennek a hangulatnak a közlésében a protekciós statisztika szintjén. Vékes vígjátéka színházi közegben forog, színházi díszletben, de nem éri el a célját. Pedig a kellékes főszerepbe hozása nem lenne elhanyagolandó, ha buzogna a történetből a derű forrása. Nem buzog. De ne csüggedjünk. Egyre készülnek a témát érintő újabb és újabb filmek. Példának okáért említeném a 2018-as Sándor Pál-féle *Vándorszínészeket*. De az már egy másik elemzés tárgyát képezi majd.

SZABÓ R. ÁDÁM

SZÍNÉSZEK A VÁSZON SZÍNPADÁN



Sokféleképpen közelít az amerikai filmkészítés a színészekhez és a színházhoz, néha nagyon is jól érti, hogyan lehet megfogni a határt a színpad/vászon és a nézőtér valósága között, fel tudja tenni azokat a kérdéseket, amelyeket csak az ő nyelvén lehet megválaszolni.

A színház és a film az utóbbi műfaj megszületésétől folyamatosan táplálkozik egymásból, kezdetben forgatókönyvek híján színpadi darabokat adaptáltak a világ első kezdő filmrendezői vászonra. A színpad tematikusan is fel-felbukkan Hollywood rosszul leplezett „alteregőjaként” az álomgyári filmekben. Ebben a cikkben egy kis szemle következik az amerikai filmipar néhány alkotásában a színészeihez, legfőképpen főszereplőjéhez való viszonyulásról, az abszolút színész- és színpadközpontú díjnyertes alkotástól a színésztelen, csakis filmen elképzelhető kultfilmig.

1. Birdman – igazságkereső színészek

■ *Birdman: A mellőzés meglepő ereje* – szinte látnokian ironikus címet választott az író-rendező Alejandro G. Innáritu, hiszen filmjének története kapcsán mindenkinek elsőre Michael Keaton 2015-ös meglepő mellőzése fog eszébe jutni a legjobb férfi főszereplő Oscar-kategóriában, amikor is Hollywood egyik kliséje ütötte a másikat, a korosodó színész, aki egy szép karrier után szinte saját magát alakítja (ld. Mickey Rourke, és a *Pankrátor* esete) találkozott az életrajzi film főszerepe egy testi fogyatékos zseniről esetével, és végül Eddie „Hawking” Redmayne került ki győztesen a szavazásból.

A címe ellenére nem (hagyományos értelemben vett) szuperhőstörténet *Madárember* mindentől a nyert vagy nyert kérdéstől függetlenül

egy maradandó film, és ha másért nem is, hát fő alkotója későbbi sikereinek kezdeteként mindenképp emlékezetes marad (hiszen ezzel nyerte Innáritu az első rendezői és egyúttal a legjobb film Oscarját is, ha már Keaton hoppon is maradt), és későbbi projektjeihez is itt gyűjtött anyagot. *A visszatérőben* csak tökéletesíteni tudták állandó operatőrével, Emmanuel Lubezkivel a folyamatosan mozgó, hosszú beállításokat, amelyek egészen virtuóz rendezési és operatőri összehangoltságot követelnek meg, cserébe pergő és a néző számára teljesen átélhető folyamatot biztosítanak filmjeiknek.

A néhol már vontatott *A visszatérővel* ellentétben a *Birdman*ben teljesen megalapozott ez a látványos, de éppen ezért könnyen olcsó trükké is degradálható technikai megoldás, hiszen itt a színpad kulisszái mögé kaphatunk betekintést, a folyamatos, nem felszabdalt jelenetek pedig egyszerre idézik meg egy színdarab nézésének élményét, és teszik hozzá azt a mobilitást, amelyre csak a film műfaja képes.

A heroikusan egynevű Riggan kiöregedett, egykori superhős-színész (igen, lassan már külön műfajnak számít ez is, lásd az elő popkulturális legenda Samuel L. Jacksont, aki akkor is úgy néz ki, mint aki épp most ért vissza a világ megmentéséből, ha amúgy egy alantas szolgáltót kell is alakítania), aki a Bat... akarom mondani a *Birdman*-filmekkel aratta legnagyobb sikereit, most szakítani igyekszik múltjával, és inkább a Broadway deszkáin próbálna szerencsét rendező-főszereplőként egy Raymond Carver-darabban. A próbafolyamat utolsó napjain kísérjük el Riggant és, esetenként főszereplőt váltva, társulatának és családjának tagjait, miközben a színpadi siker egyre reménytelenebbnek látszik Riggan számára, Madárember énje is folyamatosan kíséri és kísérti a kételyek között őrlődő színészt.

A forgatókönyv szépen követi egy dráma szabályait is, hiszen itt, néhány villanásnyi másodperctől eltekintve sosem „üres a színpad”, amikor főszereplőnk éppen nem ér rá, a vásznat és a vele együtt mozgó kamerát egy másik szereplő kapja a nyakába (ha az ember visszagondol erre a filmre, tarkók fognak elsőre eszébe jutni), megállás csak ritkán történik. Olyankor is nagyrészt csak a napszakok változásakor, amelyek amúgy is inkább jelezve vannak, mint megmutatva. Ugyanakkor szinte felvonásokra is tagolják a filmet ezek a rövid, vizuális intermezzók, a szereplők valós idejétől csak ilyenkor „szabadulunk meg”, más képp a szereplőkkel hallgatunk, veszünk részt beszélgetésekben, játszunk a színpadon és a kulisszák mögött.

Az egyik legérdekesebb karakter a főszereplő mellett az Edward Norton alakította beugró színész, Mike (ezért Nortont is jelölték Oscarra legjobb mellékszereplő kategóriában, de szintén mellőzték az ítések), aki energikus színjátékával főpróba előtt esik be egy fontosabb mellékszerepbe a Carver-darabban, és szinte a legelső pillanattól fogva halálra idegesíti Riggant. Mike a film egy pontján kifejti Riggan lányának, Samnek, hogy azért megy mindenki idegeire, mert kegyetlenül őszinte, és ezért mindenkit megsért.

Ez szépen is hangzik, csak éppen a film is megmutatja, hogy mennyire nem morális győztes a „mindent őszintén!” jelszava mögé rejtőző Mike, aki egy jelenet hevében megpróbálja megerősokolni a vele színpadi ágyba bújó kollégáját, mindeközben pedig Riggan éppen nagykorú lányának is csapja a szelet. Mike emberi kicsinyessége miatt távol kerül az általa deklaráltan keresett, meghatározatlan Igazságtól, végül a film színpadán is háttérbe szorul, a jóval kevesebb önbizalommal bíró, önmagát folyamatosan megkérdőjelező Riggan, ahogy egy

filmbéli kritikus fogalmaz, „hiper-realisztikus” játéka teszi a darabot kirobbanó sikerré: valódi töltényt tesz színpadi pisztolyába, a csodásan élethű lezárás után sokáig dübörög a vásznon a nézők tapsvihara.

A *Birdman* megmutatja a darab fejlődéstörténetén keresztül (a zárójelene-tet nagyjából öt verzióban látjuk, a végére már nézőként is fejből szinte tudjuk a szöveget, így tudunk figyelni a színészi játék változásaiban lévő részletekre is) a színház igazságát és hamisságát is, halálos ellenségek is mosolyognak egymásra a meghajláskor, és néha egy-egy szereppel való tökéletes azonosulás összejöhet egy színésznek, bármit is jelentsen az. Már ha optimista módon értelmezzük a film minimum kétértelmű lezárását.

2. Shakespeare és Júlia

■ Nincsen színház Shakespeare nélkül – mondhatná valaki okos, hiszen kevés embernek nem a *Hamlet* jutna először eszébe, amikor színházra gondol, a kézbe fogott koponya, és a *lennivagynemlenni* körülbelül az a színháznak, mint a Mona Lisa a festészetnek, jó és rossz értelemben egyaránt. Ezt valahogy így gondolhatták a *Szerelmes Shakespeare* producerei (akiknek most már nem mondjuk ki a nevét), amikor a *Romeo és Júliát* akarták sokadszorra is feldolgozni, csak éppen magával Shakespeare-rel a főszerepben.

1999 nem volt az amerikai Filmakadémia díjának legerősebb felhozatala, ennek (is) köszönhetően egy közepes romantikus komédia lett az év legjobb filmje, ráadásul a legjobb női fő- és mellékszereplő díjai is ennek a filmnek gazdagítják az IMDB-oldalát, Gwyneth Paltrow Violet de Lesseps, Judi Dench pedig Erzsébet királynő nyúlfaroknyi hosszúságú (minden idők második legrövidebb játékidéjével megnyert Oscarja ez – mindössze hatperces szerep) alakításáért kapták a maguk Oscar-díjait.

Furcsa egy film ez, amire kifejezetten érdekes visszanézni mostanság, a MeeToo-botrány óta mindenképp összerándul az ember gyomra, ha meglátja a Weinstein nevet, arról nem is beszélve, hogy minimum ironikus, hogy éppen a szexuális zaklatási ügyeibe belebukott producer készített egy olyan filmet, amely alapvetően egy olyan nőről szeretne szólni, aki a férfiak uralta világban próbál helyet kiharcolni magának, és akinek a film végén maga Erzsébet királynő gratulál azért, hogy ez sikerült neki. Mint neki ugyebár.

Violet de Lesseps imádja az ismert szerző, Shakespeare írásait, végül férfiruhába is beöltözik, csak hogy játszhasson London színpadán. Az (amúgy, mint egy laza megjegyzésből kiderül, házas) Shakespeare seperc alatt belehabarodik a férfinak maszkírozott nőbe, a szerelem tüzétől meghihletődve neki is fog egy darabnak, ki nem találnánk, a *Romeo és Júliának*.

Bár a film forgatókönyvét egy meglehetősen nagy nevű drámaíró, Tom Stoppard jegyzi (aki a szintén shakespeare-i témájú *Rosencrantz és Guildenstern halottat* is szerzte), témájához nem nyúl nagy tisztelettel. Azt talán senki nem várta el igazán egy *Szerelmes Shakespeare* nevű filmtől, hogy mindenben tartani fogja magát a történelmi hitelességhez, mégis kicsit sértő azt nézni, hogy a világ talán legkreatívabb tollú írója azért nevezi el Júliának női főhősét, mert Ben Affleck azt mondta neki, hogy az jobban hangzik.

Az pedig külön zavaró, hogy e film szerint a színészek dolga mindössze a szépen megírt mondatokat szépen előadni a színpadon, a film szöveggönyvének

nagyjából felét Shakespeare-idézetek teszik ki, amelyeknek valóban dallamos hangzása van remek színészek szájából, valahogy mégsem tudunk meg ebből a filmből semmit a szerelemről, Shakespeare-ről vagy éppen a színjátszásról. Furcsamód mégis éppen színészi alakításai, illetve az általuk elnyert díjak azok, amelyek miatt emlegeti még valaki ezt a kissé felejthető filmet, amelynél azért kicsit jobbat érdemelne az angol költő.

3. Gurul az egész világ

■ Az álomgyár csillogása után kanyarodjunk független utakra, a 2011-es *Rubber*, vagyis *Gumi* című film ugyanis sosem pályázott Oscarra, igazán nézőkre sem, ebbéli szándékát pedig többször is kinyilvánítja a magát a Szükségtelenség Filmjének nevező alkotás. Főszereplőnk egy autógumi, amely öntudatra ébred, nem csoda hát, hogy még mielőtt vele találkoznánk, egy kedves arcú bácsi száll ki egy kocsi csomagtartójából, majd egy pohár vizet kapva a sofőrtől megnyugtatja a nézőket, hogy sok dolognak, sőt igazából a legtöbbnek semmi értelme nincs a filmekben. Például Spielberg E.T.-je is barna.

Ezután nézőket látunk, akik egy-egy távcsővel a kezükben helyet foglalnak a domboldalon, hogy megtekinthessék a gyilkos autógumi történetét, ők néha kommentálják az eseményeket, ahogy egy moziban történne (olyan mondatokkal, mint „De miért kelt életre az autógumi?” vagy „Ennek a jelenetnek semmi értelme.”), később azonban ők is a film áldozataivá válnak.

Hogy hamarabb túlessen a néző és a színész is a kellemetlenségeken, amikkel egy gyilkos autógumi randalírozása együtt jár, az egyik szereplő a (filmben sosem megjelenő) Mester parancsára előbb kiéhezteti, majd mérgezett pulykával megöli a nézőit. Egyikük azonban nem eszik a felkínált ételből, így aztán a filmet felkonferáló Chad őrmester (Stephen Spinella) kínos helyzetbe kerül, amikor szól színész kollégáinak, hogy kész, vége a filmnek, nincs már egy néző sem, hazamehet mindenki.

Ennyiből is érezhető, hogy a *Rubber* senkihez nem kedves, még nézőihez sem, hiszen elvárja tőlük, hogy egy arctalan tárgyat kövessenek több mint egy órán keresztül. Mindenképpen szokatlan nézői élmény „behelyettesíteni” a főszereplő arcát egy-egy jelenetbe, mert bizony a film szinte rákényszerít erre jól irányzott közelikkel vagy jópofa zeneválasztással, az egyik legerősebb jelenet kétségkívül az, amikor közvetlenül hirtelen életre kelése után a főszereplő iszik egy pocsolóyából. És nehogy azt képzeljük, hogy rosszul animált számítógépes szájat tettek a gumikerékre, az agyunk olcsóbban elvégzi ezt a munkát.

Remekül megmutatja az átlag hollywoodi zsánerfilm kliséit ez a horrornak álcázott metafilm, hiszen valóban nincsen szüksége egy sztárra a főszerepre, sőt, Robert, az autógumi is megteszi. A néző bizonyos ismert történetek elemeiből építkezve (motel zuhanyzóval, gyilkossal, a gyerek, akinek senki nem hisz) be tudja helyettesíteni a főszereplő érzelmeit, nincs ehhez szükség sem arcra, sem hangra, sem mozgásra, na jó, a guruláson kívül.

Jó forgatókönyvírói mondás szerint a szereplőt cselekedetein keresztül ismerjük meg a legjobban, ezt használja ki a *Rubber*, és képes elérni, hogy egy cselekvéshalmazra felhúzott, megmozgatott autógumival is együtt tudjunk érezni egy filmben, amely szó szerint megpróbálta megölni a nézőit.

4. Fügöny

■ Sokféleképpen közelít az amerikai filmkészítés a színészekhez és a színházhoz, néha nagyon is jól érti, hogyan lehet megfogni a határt a színpad/vászon és a nézőtér valósága között, fel tudja tenni azokat a kérdéseket, amelyeket csak az ő nyelvén lehet megválaszolni. Máskor pedig látszólag csak a műfaj da Vincijét és Mona Lisáját ismeri, maradandó érték hozzáadására pedig nem igazán futja neki. Néha meg egyenesen visszautasítja a színjátszást, még ha csak játékból is.



CZÉKMÁNY ANNA

UTÁN – POSZTDRAMATIKUS SZÍNHÁZ ÉS A MÚZEUM A JELENTÉS UTÁN

A színházzal most is baj van. A színház mindig is kitért bármifajta metanarratívára, kényszerítő homogenizáló ereje elől, és régóta ismeri a tárgyak jelölővé bomlásának nyugtalanító potenciálját. A színház szubverzív, mert jelölők jelölőit mozgatja terében, egy már mindenkor megnyitott és pillanatnyiségében létező hiány konstruálja. Valami olyan alkotja tehát az „alapját”, mely az alapot mint megragadhatatlan változót értelmezi. És ez egyáltalán nem mond ellent a több mint ezer éve megállíthatatlanul teremtődő színház definícióknak. Mert nem meghatározni törekszik a jelenség elégséges és szükséges vonásait, hanem egy más szempontból a lényegre törő leírásokat szervező úrt hangsúlyozza: azt, hogy a színház azzal az egyszerű gesztussal, hogy jelölőkkel utal jelölőkre, az osztottságban és a soha azonnosságot nem lelő tükrötetésben mindig önmagát hiányát ünnepeztette. Ez mintha nem is lehetne másként.

A színház aligha nevezhető a múzeum rokonának. Nehezen összeegyeztethető a hatalom egyik eminens és kedvenc legitimátorának 19. századi szerepköre a színház rebellis természetével. Aggasztó, amikor találkoznak. De meggyőződésem, hogy a színház segíthet a múzeumnak radikálisan újrafogalmazni a nacionalizmus ideológiájában gyökerező teleológiáját, mely elsősorban a legitimitás, autenticitás szavak köré szerveződött. A színház lehetőség arra, hogy a múzeum átgondolhassa alapvetéseit,



A színház aligha nevezhető a múzeum rokonának. Nehezen összeegyeztethető a hatalom egyik eminens és kedvenc legitimátorának 19. századi szerepköre a színház rebellis természetével.

mely az objektiválható érték, állandóság, jelölő és jelölt egy-értelmű megfeleltetésének mítoszában rögzítődött. A színház lehetőséget teremthetne, hogy a múzeum úgy „szennyeződjön” fikcióval, hogy nem csupán önnön valóságai kérdőjeleződjenek meg radikálisan, de maga az oppozíciós rendszer is termékeny kérdések kiindulópontjává válva, végső soron felszámolásában átrendeződhetne.

Ez a merítkezés a fikció és a valóság beomlott birodalmában, a többjelentésű jelölők felszabadult játékában talán jót tehetne a múzeumnak. A cél azonban semmiképpen nem a nacionalista ideológiában fogantatott célok kivétel nélküli eltörlése és valami új és sosem látott építése. Mindössze a reflexió mint eszköz ki- és felhasználása a távolság megteremtésére és ezzel együtt a kimondás határainak megtapasztalására. Annak a lehetőségnek a felismerése, hogy a múzeum képes lehet axiómaként kezelt jellemzőinek felmutatására, és ebben a gesztusban a felmutatás mindenkori elégtelenségére is rádöbbenhet. A múzeumnak nem kell tehát „eltörölnie” eredetét, csak engednie kell, hogy írásként szétzilálódva, önmagát jelentésétől megfosztott kiszolgáltatottságában ismerje fel. Sarkított egyszerűséggel fogalmazva: a múzeum a színháztól tanulhatná meg a jelentéselbizonytalanító játékoságot, azt a hiányt, mely a referencialitást stabilizálni hivatott „valóságot” már mindig kicsit távolabbról ismeri. A múzeumnak mindössze el kellene veszítenie gravitációs középpontjaihoz csatolt mélységeibe vetett hitét, hogy átadhassa magát az önmagukat is felszámoló állítások felszíni burjánzásának.

Átkötés

■ A színház esetében igen hosszú ideig a drámaszöveg, ez a rögzített „anyag” szolgáltatta a referencialitás valóságát és fordítva, a valóság referencialitását. Valamikor a 16. században bekövetkező „történelmi baleset” eredményeként a drámaszöveg mint origó és mint cél funkcionált a színházi jelentésképzés folyamatában több száz éven keresztül. A színrevitel egyetlen kiindulási pontjaként a drámaszöveg „tartalma”, „igazsága”, a szerző által verifikált „mondanivaló” szolgált, míg teleológiájaként ennek különböző nem nyelvi jelekbe fordítódás-folyamata határozódott meg. A fordítás alapkövetelménye volt az egyetlen autorizálható értelem elfogadása és autentikus megjelenítése, „illusztrációja”. A szöveg szerepét nem a rendezői színháznak a 19. század végére, a 20. század elejére tehető kialakulása változtatta meg radikálisan, hanem az a múlt század közepére alapvetően megrendült bizalom, mely kétkedésének tárgyává tette a nyelv valóságkifejező képességét, mi több, magának a valóságnak mint objektív adottságnak idézőjelek nélküli alkalmazhatóságát, tehát létét. A színház, mely hosszú időn keresztül ragaszkodott a szöveghez, mely a hiányra alapozott tükröztetésének rendszerében a jelentés megszületésének és rögzíthetőségének illúzióját hordozta, mintha felfedezte volna az alapjait mindig is átfíró erejét. A 20. század utolsó évtizedeinek egyik meghatározó színházi tendenciája – hangsúlyozom: elsősorban Európában, illetve Észak-Amerikában – immár nem a koherens jelentés megtalálását és színpadra applikálását tartotta céljának, hanem mindössze punktuálisan szilárduló, tünékeny asszociációs „kiállások” felvillanását. A párhuzamosan futó jelölősorok, elveszítve gravitációs pontjukat, összekapcsolódásaikkal, viszonyrendszereikkel hozzák létre az előadás végtelenül alakuló és minden autorizálható és verifikálható értelmezési lehetőséget nélkülöző interpretációs hálózatát.¹

Milyen analogikus modellt szolgáltat mindez a múzeum számára, még ha fenn is tartom, hogy a színház alapvető hiánykaraktere megkérdőjelezi a rokonítás indokoltságát? Talán a múzeum esetében a nacionalista ideológiában gyökerező teleologikus alapvetések jelentik a drámaszöveget? Pontosabban töltik be annak koordináta-rendszer stabilizáló funkcióját? Talán a múzeum, hasonlóan a színházhoz, kicsit távolabb kellene hogy kerüljön kanonikusan tételezett támpontjainak igazságaitól, hogy belebocsátkozhasson a pluralitások, koherens jelentésképzést lehetetlenné tevő játékába? Egy pár mondat erejéig érdemes eljátszani ezzel a gondolattal.

A múzeum jellemzően a 19. században fogant, öröklött célja, hogy egyfelől hirdesse az etnikailag homogén nemzetállam erejét és fennállásának szükség-szerű jogosságát, másfelől, de ezzel szerves kapcsolatban, hogy tárgyakat emeljen ki a tömegtermelés elértéktelenítő folyamatából, és önnön terében, mint a változatlan és változtathatatlan birodalmában, minden tárgy jelölőjét összekösse szakmai normák alapján hitelesített jelöltjével, és a jelentést objektíven és időn-kívüli állítsa és illessze egy fejlődési sorba. A színháznak sosem volt ilyen szerencséje, a drámaszöveg is csak annyiban közelítette egy referenciálisan stabilizálható jelentéshez, amennyiben ez a színrevitel „maradandó” és adott jelentésű legfőbb elemeként értelmeződött.

Ha a múzeum elvesztené hitét az olyan szavakban, mint objektivitás, érték, fejlődés, verifikáció, legitimáció, akkor mintha két fogalom maradna mindösszesen támaszául: felelősség és reflexió, ha tetszik, a reflexió szükségszerűsége és felelőssége. A múzeum előtt az a feladat állna, hogy választ találjon a kérdésre: ha nincs objektíven igazolható érték és valóság, akkor hogyan definiálható a múzeum szerepe, akkor mik azok a célok és elérésükre alkalmazható „szakmai fogások”, melyek a múzeum változó jellemzői lesznek, a felszín mozgásának egy kimerevített pillanatában? Hogyan is nevezhetjük azt a múzeumot, mely reflexiójával hiányt hasít önmagába? És mik lennének jellemző sajátosságai?

A kérdések csak felvetődnek. Hogy merre lenne érdemes indulni időleges válaszokért? Íme, egy példa. A Semmelweis Orvostörténeti Múzeum *Az erényöv titkos története* című kiállításának alapgondolata igen egyszerű és szubverzív: szerte a világban, a múzeumok féltett műtárgyaiként látható erényövek egyszerű és közönséges hamisítványok, melyekben a „sötét középkor” borzadását akarta átélni a 19. század historizáló, nemzetteremtő gondolkodása. Az erényöv e század találmánya, melynek kreáltak egy eredetigazolás mítoszt, ahogy az etnikailag homogén nemzet létehez is, mely bizonyítja létének jogosságát, és a fennálló hatalmi struktúra igényeinek megfelelően elhelyezi zárt taxonomikus rendszerének megfelelő „rekeszében”. E helyütt semmiképpen nem érdemes belebonyolódni sem a hamisítások – amúgy roppant izgalmas – történetébe, sem a kiállítás konkrét installációs lehetőségeinek elemző értékelésébe, hiszen a tény maga, hogy műtárgyként katalogizált anyagok kerülnek színre mint egyszerű visszadátumozott „bóvlik”, meglehetősen elgondolkodtató. Különösen ha hozzátesszük, hogy a múzeum igen elkötelezett módon segítette e legendát a közgondolkodás és köztudás részévé tenni. A tárlat felszakította az eredetiség tabuját, és ami tán fontosabb, megkérdőjelezte a múzeum terének elementáris hatását, miszerint a múzeum lényegében automatikusan autorizálja a terébe, pontosabban gyűjteményébe kerülő darabokat. A múzeumnak – e példa tanulsága szerint – hatalmában áll megmutatni a hatalmát, és ezzel el is veszíteni azt. És ez még csak a felszín reflexiójának egyik lehetősége. Ez esetben a múzeum felmutatta

hiteltelenségét és hitelesítő képességét, úgy, hogy ezzel a gesztussal ez utóbbiból nem keveset vissza is nyert. Érzékeny játékot játszott az alapját képező verifikációval.

Radikális lépésként felmerül annak a lehetősége, hogy maguk az installációs technikák, tehát a színrevitel módja is hiányként ismeri fel értelmét szavatoló, jelentésébe zárkóztatott gondolati csomópontját. A különböző impulzusok kiszakadhatnak az őket egy epicentrum felé visszarántó mélység vonzásából, és szertefutva párhuzamos jelölősorokként asszociatív viszonyokat generálhatnak, változó pillanatnyiségbe. Tanulván a színháztól. Megengedheti-e ezt magának a múzeum? Vagy ez csupán egy játék, mely beragadva elmélet és gyakorlat fenntarthatatlan dichotómiájában, pusztán a gondolkodás szintjén tartogathat tanulságokat? Nem tudom. A kérdések mégis érdemesnek tűnnek arra, hogy íródjanak, és rendszerezhetetlen válaszaikkal hálószerűen kapcsolódjanak, akármilyenek is legyenek azok.

Nem lehet azonban (sajnos) elfelejteni, hogy múzeum és tárlat nem azonosak, így amikor sejtelmesen felvetődik a lehetőség, hogy a múzeum lesse el a színház csínyeit, és merészkedjen be maga is a szükségszerűen instabil jelölők játékos, de veszedelmes világába, nem árt pontosítani, hogy melyik múzeumra is gondolunk. A múzeumra mint változó szerepű „legitimátorra” vagy a múzeumra mint hierarchikusan felépített, konkrét feladatok ellátására szakosodott intézményre vagy magukra a kiállításokra. Kínálkozik a könnyebb út: a múzeumi „színrevitelek” könnyebben értelmezhetőek és olthatóak színházi terminológiával és színházzal. Érdemes lenne tehát először a tárlatépítés mechanizmusaival, befogadási sémáival, szubverzálásának lehetőségeivel foglalkozni, finoman szöve e történetbe a közel két évszázada meggyökeresedett múzeumi teleológia reflexív kijátszását. Fontos, hogy nem lebontását. Egyszerű eltérését, kibújását önnön rendszere alól, a struktúrából kimaradottak kaján mosolyával és azzal a tudással, hogy mégis részei ennek a soha nem szilárduló rendszernek. A színház, mely mindig is messzebb volt a bármily szilárdnak tétélezett valóságtól, és mélyebben tudta a jelölők kiismerhetetlen és szilárdíthatatlan burjánzását, egyik kortárs tendenciájának fő sajátosságaként a jelölősorok egyfajta párhuzamos-hullámmozgását tette meg. A szöveg mostanság elbukott, és hogy visszanyeri-e valaha súlyát a között idejében, könnyed találgatások és súlyos értelmező elemzések tárgya lehet. Mindenesetre most még e szerény jelentéssztabilizáló centrum is elérhetetlennek mutatkozik az előadások számára. Helyette marad a párhuzamosság, melyet hullámba görbít a befogadói értő-akarat, pillanatnyi értelmekeket szilárdítva és kockáztatva, mert nem engedhet a jelölők uralmának, és hinnie kell a mélységben húzóódó jelölteknek, még ha el is ismeri nem létüket.

Mi történik tehát, ha a színház hiányának felfedődése példaként állítódik a múzeum elé, mely őrzi letűnt korok verifikálható és autorizálható értékeit, mi több, teremti és hitelesíti is ezeket, nehezen elengedve a fejlődés céllal áldott képzetét és az objektivitás lehetőségét, melyet olykor „szakmaiságként” is emleget saját argójában. A műtárgyak vagy tárgyak immanensen adott jelentéseik szerint foglalják el helyüket a múzeum terében – ez az implicit, ám kanonikus „elvárás” elméletileg vajmi kevésbé tartható. De bukásához társulhat-e egy sajátos „képi világ”, mely „túllép” az interaktivitás nyújtotta lehetőségeken, a technikai eszközök fényűző bőségű alkalmazásán? Ez a világ önnön középpontjához fordul reflexív játékosággal, és azt, ami összetartaná, a vizuális információkat konstrukcióként és széttartó jelölőhalmazként ismerteti fel.

A kortárs színrevitelek egy részének tapasztalat-beforgatása azonban nemcsak „elvesz” a múzeumtól, nem csupán kikezdi az olyan „hitelesített” szavak jelentésének stabilitását, mint objektivitás, érték, fejlődés, hanem ad is, mégpedig szempontrendszereket és terminológiát.² Kérdés persze, mennyire éri meg ez a tranzakció.

Mi történik, ha a múzeumban, mely mindig is közelebb volt a jelenlét hitéhez, felülkerekedik a reprezentáció, és kíméletlenül érvényesíti a maga törvényszerűségeit? Amiért a színház lázadt Artaud-ban, a tiszta, önmagába forduló, egyértelmű jelenlét, mintha adottsága lenne a kiállítóhelynek. A színház hiányát sem a szöveg, sem a jelenlét létre segítésének pillanat nem tudta felszámolni, de lehet-e hiányt metszeni a múzeumba? A tárlatba, hogy ne feledjük a pontosítást. Egyetlen egyszerű kérdésbe sűrítve mindezt: lehetséges-e, hogy egy tárlat elveszti jelentését? Hova vezet, ha az érték vagy/és értelmezés helyett magukat az ingereket rendezi nemeuklideszi párhuzamosságba, és így generál mállékony, a befogadói értelmezői rendszert csakugyan próbára tevő és azt ön-reflexióra készítő, asszociációs kapcsolatokat, az értelemképző rugalmasságot és magának az értelemképzésnek a mikéntjét helyezve fókuszába? Lehetséges-e, hogy posztdramatikussal színházzal fertőződjön a múzeum? Mi teszi a múzeumot múzeummá?

Aki ezen elgondolkodik, nagy dolgok nyomára bukkanhat.

■ JEGYZETEK

1. A gyakran posztdramatikusként kategorizált tendencia summázott és leegyszerűsített fenti összefoglalásából nehezen nem olvasható ki, hogy minden eddigi színházfelfogás, de különösen a 16. századtól a 20. század második feléig meghatározók, alapvetően tévedések, melyeket a valóság létébe vetett hit szabályoz, és az a meggyőződés, hogy egy szöveg a maga létező anyagosságával és bennfoglalt tartalmaival képes leplezni a színház kissé ledér jelölő folyamatát, távolságát a bármily szilárdnak is tételezett valóságtól. A cél azonban semmiképpen nem ez, hasonlóan – még egy elcsúsztatott analógia kedvéért – a múzeumhoz: elmúltságukban hozzáférhetetlen hatalmi rendszerek, világbeszédék számonkérése és önnön „felvilágosultságunk” akár implicit érzékeltetése – akár egy rosszul megválasztott beszédstratégiával – elvetti azt a fontos tény, hogy semmilyen „valóság” nem kimondható, és nem is volt az. E kijelentés kettős és kötelező tanulsága, hogy beomlott nemlétükben a múltbéli visszényalakzatok kiszolgáltatottak az interpretáló tekintet történetmesélő önkényének, illetve önnön felszínünk is folytonosan arra tanít, hogy rendszerei pillanatnyiak, tűnékenyek, játékosak. A játék szervező alapja felszívódott önnön mélységének illúziójában – a „valóság” szerkezete mindig is kitér a megragadás elől.

2. Mindenesetre válogathatunk a különböző színházelméletek megközelítési lehetőségei közül: a színházat lehet társadalmi jelenségként szemlélni, és lehet magára az előadáselemzésre, pontosabban a színrevitel működési mechanizmusaira koncentrálni, a két „végpont” közötti milliányi kevert árnyalat figyelembe vételével. De ha már a múzeumnál leszűkítettük a vizsgáldás körét magára a kiállításra, érdemes a színház esetében is dönteni, és kínálózó módon a színrevitel leírhatóságának kortárs erőfeszítései felől olvasni a tárlatok rendezettségét és rendezhetetlenségét. Antropológia, fenomenológia, szemiotikai-hermeneutika, dekonstrukció, pszichológia – az interdiszciplinaritás korában nem meglepő, hogy a színház is valami más segítségével olvassa önmagát, hogy ő is mássá válva kikezdje egy másik jelenség önazonosságának csalóka látszatát. Nevezhetjük ezt interdiszciplinaritásnak, vagy vitathatjuk, hogy egyáltalán léteznek diszciplínák, melyek határait időszakosan megbontva, termékeny impulzusokat engednek máshonnan beszívárogni, vagy pedig a határok már eleve illuzórikusak, és felszámolódottságukban csak hiányuk sejteti egykor még parancsoló jelenlétüket. E vizsgáldás szempontjából mindegy is, a hangsúly mindösszesen a másik önazonosságot megkérdőjelező hatalmára esik, arra az erőre, mely az önmagam egységének szilárdságát egy visszafejthetetlen és felszíni hálószerű motivikus rendszerben kikezdi és ironizálja. És talán most, hogy valami lezáródik, a lábjegyzetből felbukkanhat Derrida neve, akinek „gondolatrendszere”, oltva a színház másságával, ki tudja mivé mutáltatta a múzeumot, e folyamatban eltörölve persze önnön „alírást” – ahogy ez bárkivel történik.

KUTI CSONGOR

DRÁMA A TÁRGYALÓTEREMBEN. AZ IGAZSÁGSZOLGÁLTATÁS TEATRALITÁSÁRÓL



...az igazságszolgáltatási aktus díszletei, kellékei, rituáléi „színre viszik” magát az igazságszolgáltatást. Az ügyvédek, ügyészek és bírák által előadott szerep komolyságot kölcsönöz a tárgyalásnak, de egyfajta népi „képviselet” érzését is kelti.

■ Az igazságszolgáltatási aktus teatralitásának tárgyalása előtt szükséges egy alapvető elvi kérdés tisztázása. A merev, kimért, józan, olykor komorba hajlóan komoly igazságszolgáltatási folyamat és a színházi előadás egy lapon való említése ellen csípőből felhozható az almát a körtével érve, hiszen míg a színházi előadás következményei szükségszerűen fiktívek, addig a *bírósági* per (a későbbiekben kitérek egyes kifejezések etimológiájára, mert azok is relevanciával bírnak) végkifejlete maga a rövgalóság. Más szavakkal: az előadás végén a holtak fölállnak és meghajolnak, míg az igazságszolgáltatási folyamat lezárultával a holtak holtak maradnak. Ilyen megközelítésben a játék és valóság közötti különbség igen éles (Rogers 2008).

Ugyanakkor társadalomelméleti szempontból közelítve védhető érve, hogy a társadalmi intézmények (amelyek sorába kétségkívül beletartozik a jog, ezen belül pedig az igazságszolgáltatási aktus) nemcsak gyakorlati, hanem szimbolikus jelentőséggel is bírnak. Azaz noha az akasztás közvetlen – gyakorlati – következménye a nyakcsigolya törése után beálló halál, közvetett – szimbolikus – üzenetet is hordoz az adott (akasztáshoz vezető) bűncselekmény társadalmi megítélésével kapcsolatban. Ez esetben a szándékolt vagy legalábbis remélt következmény az lenne, hogy az egyének felhagynak az akasztást eredményezhető cselekedetek elkövetésével.

Sőt, a jog (és az igazságszolgáltatás) szimbolikus jelentőségének egy elvon-
tobb funkció is tulajdonítható. A jog mint narratíva a demokratikus közösség
(avíttasan: nemzet) egységének egyik kulcsfontosságú alkotóeleme. Közéle-
tünk napi történéseiből is láthatjuk, mekkora fontossággal bír az egyenlőség,
főként a törvény előtti egyenlőség, a tisztességes eljárás, a jogállamiság (noha
a politikusok többnyire tisztázatlan módon használják e kifejezéseket), ame-
lyek a demokráciák (ön)meghatározásában is kiemelt szerepet kapnak. Ennél-
fogva, fenti példánál maradva, az akasztás szimbolikus üzenete a jognak mint
narratívának a megerősítése, a közösség által meghatározott és elfogadott sza-
bályok igazolása, tehát ebben az értelemben a közösség struktúrájának, egysé-
gének, autoritásának megerősítése.

Aiszkhülosz az *Oreszteia* trilógia záró darabjában, az *Eumeniszekben*, a szín-
háztörténet első „bíróági” jelentét alkotja meg. Pallasz Athéné igazságtevése az
anyagilkos Oresztész felett a világ első demokráciája megalapításának pillana-
ta. Oresztész felmentése és a bosszúszomjas szörnyek jóindulatú istennőkké ala-
kítása az új állami (demokratikus) jogrend diadalát jelenti a múlt anarchiája fe-
lett. A vérbosszút a törvényszék, a nyers erőszakot a demokratikus törvényesség
váltja egy magasabb rendű szintézisben, amely a nép ügyét és erkölcsi igazát
igyekszik szavatolni. (Falus 2005).

Továbbá ha kultúrfilozófiai szempontból közelítjük vizsgálódásunk tárgyát,
Huizinga játék-elmélete nyomán tekinthetjük a jogot egy igen komoly, szigorú-
an meghatározott szabályokkal bíró „játéknak”, amely megpróbálja elnyelni, fe-
gyelmezni a vele némiképp ellentétes, zabolátlan, vidám, önkényes „játékot”.
Egyes gondolkodók a „ludus” és a „paedia” (ahol a ’ludus’ a törvény, a ’paedia’
pedig a karnevál lenne) vagy a racionális és a pre-racionális „játék” kulturális fö-
lényért zajló folyamatos versengéséről írnak. (Rogers 2008). Ebben az értelemben
a jog a kulturális identitás része, így, példánknál maradva, az akasztás szim-
bolikus üzenete lehet a közös kulturális identitás (úgy mint a bűnnel, a bűnhő-
déssel, a halálbüntetéssel stb. kapcsolatos domináns felfogások) megerősítése is.
E tekintetben érdekes kísérlet lenne megvizsgálni azt is, miként működik a jog
a bíróságon kívüli „játékként”, azaz a jogi szövegek színházi feldolgozását, illet-
ve az igazságszolgáltatás színházi bemutatását.

Akár társadalomelméleti, akár kultúrfilozófiai szemléletet alkalmazunk, ér-
vekkal alátámasztva állíthatjuk, hogy az igazságszolgáltatási aktusnak – a szín-
házi előadáshoz hasonlóan – a kézzelfogható következményeken túlmutatóan,
értékelhető szimbolikus következménye, ha úgy tetszik: üzenete van. Következ-
tetésképp nem feltétlenül ördögtől való az igazságszolgáltatás teátrális elemeiről
beszélni, amelyek e szimbolikus vonásokat hivatottak hangsúlyozni. Írásom
a jog leginkább színpadias elemeinek rövid számbavételét kísérli meg, mint ami-
lyenek a külsőségek, az eljárás egyes elemei vagy a büntetés-végrehajtás.

Amint a színháznak, úgy az igazságszolgáltatásnak is szüksége van egy térre
(azaz kontextusra), amelyben tevékenységét kifejtheti. Ezt a teret olyan külsősé-
gek hivatottak megteremteni, mint a helyszín, a megjelenés vagy a rituálék.

Míg az *Eumeniszekben* Oresztész „pere” az Arész-dombon zajlik (Aiszkhü-
losz korában az athéni igazságszolgáltatás tényleges színhelye), a kortárs intézmények
jellemzően monumentális épületekben székelnek. A hatalmas, tekintélyes, gaz-
dagon díszített építmények elnyomják, apróvá és jelentéktelenné teszik az
egyént. Jellemzően historista, különféle korok stíluselemeiből válogató neostílu-
sokban épültek (neoklasszicista, neogótikus, neoreneszánsz, neobarokk stb.). Jó

példa az Egyesült Államok Legfelsőbb Bíróságának székhelye, amelynek bronz kapuit a jog „fejlődését” megjelenítő képek díszítik Akhilleusz pajzsától kezdve, a Magna Chartán át egészen az amerikai alkotmánybíráskodás sarokkövének számító ügy ábrázolásáig (Marbury v. Madison). Az épület felvonóira ugyanakkor a tízparancsolatot ábrázoló táblák kerültek.

Az igazságszolgáltatás szinterei, díszletei és kellékei között kiemelt helyet foglal el az igazság szolgálóinak viselete. A bírák, ügyvédek és ügyészek a tárgyalóteremben jelenleg is kötelesek tisztségüknek megfelelő talárt és (Romániában) kítűzött viselni, a rizsporos paróka azonban – az Egyesült Királyság és néhány korábbi gyarmata kivételével - már nem dívik. Az európai bírák a parókat kezdték használni korábban (XIV. Lajos idején, Franciaországból indult, és csak a 18. századtól vették át angolszász területeken is), a talár a 19. század divatja, de Kelet-Európában csak az első világháború után vált általános gyakorlattá. A viselet célja az igazságszolgáltatás főszereplőinek megkülönböztetése a nézőktől és más földi halandóktól, azaz azt hangsúlyozza, hogy a jelmez viselője „szerepet” játszik. A monumentális épületek és a megkülönböztető viselet a hatalmat és a tekintélyt hivatottak megjeleníteni. A londoni Királyi Bíróságok épületében (amely a Felsőbíróság és a Fellebbviteli Bíróság székhelyéül szolgál) állandó kiállítás látogatható az angol bírói rendszerben használt talárokból és parókákból. A tárlat, az Egyesült Államok Legfelsőbb Bíróságának épületét díszítő motívumokhoz hasonlóan, szimbolikus jelentést is hordoz: a hagyomány érzését sugallja. A több évszázadnyi jelmez, illetve a mitológiai, bibliai és történelmi pillanatokot megidéző képek a tradíció narratívái: egy olyan (jog)történetet igyekeznek fabrikálni, amelynek diadalmas következménye a jelen igazságszolgáltatási rendszere. Noha az angolszász jogban sokkal jelentősebb szerephez jut a joghagyomány és a precedens, mint a kontinentális (európai) jogban, a jelmezek folytonossága nem jelenti a jog folytonosságát is. A fenti helyszíneken megjelenített narratívák azonban egy olyan évszázados erkölcsi hagyomány látszatát keltik, amely az igazságszolgáltatás útvesztőjébe tévedt egyénben identitás- és polgári kötelességtudatot ébreszthet (Gemli 2005).

A kellékek sorában fontos megemlíteni még a bírói kalapácsot mint hivatali jelvényt. Ez kezdetben egy jellemzően fehér színű pálca volt (egyres nézetek szerint ebből alakult ki a középkorban a királyi jogar is mint hatalmi jelkép), amely jelképes szerepet töltött be a tárgyalás során. Amíg a bíró a kezében tartotta, jelezte, hogy tart az eljárás. Ha az eljárást felfüggesztették, a palcát felakasztotta a háta mögött, ha pedig eltörte (vö. palcát törni), az eljárás lezárult. Ehhez kapcsolódik a bírák, illetve az igazságszolgáltatás képi ábrázolásaiban megjelenő bot, buzogány vagy pallos, ami később kiegészült Justitia kétkarú mérlegével. Maga a „bíró” szónak is, amely a ’bír’ ige melléknévi igenévi alakjából főnevesült, és a magyar nyelv egyik legrégebbi jogi szakszava, eredeti jelentése „hatalommal bíró” lehetett (Zaicz 2006): e hatalmat hivatott megjeleníteni a kalapács és annak elődei.

Az igazságszolgáltatás teatralitását hangsúlyozza maga a helyszín is, ahol a folyamat zajlik, azaz a tárgyalóterem. A hagyományos színházhoz hasonlóan a tárgyalóterem is két fő részre oszlik: szakmai részre, ahol az eljárás szereplői foglalnak helyet, illetve nézőtérre. A színháztól eltérően azonban a tárgyalóteremre sem az amfiteátrum-forma, sem a szereplők színpadra emelése nem jellemző, többnyire csak az igazságszolgáltói hatalommal felruházott bíró pulpitusza emelkedik az eljárás résztvevői és a nézők fölé. A tárgyalóterem

tagolása, berendezése nem követ egységes sémákat, napjaink romániai tárgyalótermeiben talán kevésbé élesen különülnek el a különböző terek, kevésbé egyértelmű a résztvevők szerepéből fakadó elhelyezkedése, mint a veretesebb hagyományokkal rendelkező jogrendek esetében (úm. Németország, Franciaország, Egyesült Királyság, Amerikai Egyesült Államok). Ez a tény akár összefüggésbe hozható a jog (igazságszolgáltatás) társadalmi percepciójával, az abba vetett bizalommal, ha úgy tetszik, a demokratikus közösség egységében betöltött szerepével is, de egy ilyen vizsgálódás meghaladná jelen írás kereteit.

Klasszikusan tehát szakmai tér és nézőtér élesen, nem ritkán fizikailag kerül elválasztásra: választóvonallal, bútorral, korláttal (régén szabadtéri tárgyalóhelyek estében kerítéssel). Érdekesség, hogy az angol szaknyelvben erről a térelválasztó bútorról („bar”) lett elnevezve az ügyvédi szakma („barrister”: ügyvéd az Egyesült Királyságban; illetve „bar association”: ügyvédi kamara az Egyesült Államokban). Fentiekén túlmenően egyes tárgyalótermekben a nézőtértől elkülönített részen biztosítanak helyet a sajtó képviselőinek. A szakmai térben foglalnak helyet a tárgyalás szereplői: a per tárgyatól függően a felek vagy a vádlott, a felek képviselői (ügyvédek), esetenként az ügyész, a jegyző (az tárgyalás alatt elhangzottakat rögzítő bírósági tisztviselő), a bíró (esetenként bírák), illetve egyes jogrendekben az esküdtek, végül pedig, vallomásuk megtétele idejére, a tanúk. Mint korábban említettem, a felek és képviselőik azonos szinten, egymás mellett, a bíróval szemben helyezkednek el. Ez az elrendezés a felek törvény előtti egyenlőségét jelképezi, éppen ezért volt a közelmúltban sok vitát kiváltó romániai igazságügyi reformcsomag része az az intézkedés, amely az ügyész tárgyalóteremben elfoglalandó helyét igyekezett meghatározni. (Az ügyész az állam képviseletében vesz részt a tárgyalásokon, és korábban, a kommunista gyakorlat csökevényeként, nem ritkán a bírói pulpitus oldalán helyezkedett el, mintegy jelezve a felekkel szembeni felsőbbrendűségét.)

A bíró a felek, az összes többi résztvevő és a nézők felé emelkedő pulpituson foglal helyet, a felekkel és a nézőkkel mindig szemközt. Az igazságszolgáltatási folyamat legfontosabb szereplője, a törvény és a hatalom megtestesítője, aki ítéletet hoz az elébe terjesztett ügyekben, emberi sorsokról dönt, esetenként élet és halál ura. Ezt öltözete, kalapácsa mellett a tárgyalóteremben elfoglalt helye is egyértelművé teszi. A bírói ülőhely, ami korábban díszes szék vagy trón lehetett („törvénytevő szék”, latinul *sedes judiciaria*), elnevezéséből származik a magyar jogi szaknyelv „törvényszék” kifejezése, amely mai értelemben ítélkező testületet, hivatali épületet, intézményt jelent. A bíró az eljárás „rendezője” is, mivel ő szabja meg (a jogszabályi előírások keretein belül) a tárgyalás menetét, időpontjait, ő ad engedélyt a többi szereplőnek a megszólalásra, vezeti a vizsgálatot, meghallgatja a tanúkat, engedélyezi vagy elutasítja a felek által használni kívánt bizonyítékokat, stb.

Az igazságszolgáltatási folyamat talán legszínpadiasabb eleme azonban a reprezentáció. Míg a színházban a színész jelenít meg valós vagy fiktív karaktereket, a bíróság előtt az ügyvéd képviseli ügyfelét, szólal fel a nevében. A színész és az ügyvéd is szerepet játszik, de míg a színész az általa megjelenített karaktert játssza el, az ügyvéd nem a saját ügyfelét, hanem az ügyfelét védő ügyvéd szerepét adja elő. Az ügyvédek, a színészekhez hasonlóan jelmezt – talárt, jelvényt, néhol parókát – viselnek, ami azt jelzi, hogy szerepet játszanak: belépnek, illetve kilépnek szerepükből. Ám az ügyvédi reprezentáció nem merül ki a jelmezviselésben, ténylegesen is eljátsszák a szerepüket, a nézők szemében fel-

peres és alperes (polgári perekben), vád és védelem (büntetőperekben) képviselői egymás kérelmelhetetlen ellenfeleinek tűnnek, holott egyazon szakmában dolgozó szakemberek, akik a tárgyalóteremből (és jelmezükből) kilépve – többnyire – ellentéteiket is feladják. Jól illusztrálja ezt az a kutatás, amelyek Egyesült Államok-béli bírósági jegyzőkönyvek feljegyzéseit tanulmányozva azokat a momentumokat elemezte, amikor tárgyalás közben a bíró magához inti a felek képviselőit, hogy hármásban megvitassanak bizonyos konfliktusokat. Ezek a gyors megbeszélések a bírói pulpitus vagy korlát előtt zajlanak („side-bar conference”), de olyan módon, hogy a nézők és az esküdtek ne szerezhessenek tudomást az ott elhangzottakról, miközben a beszélgetést azért jegyzőkönyvbe veszik. Az effajta rövid tanácskozás a román eljárásban is lehetséges, azonban kevésbé jellemző, mint a tengerentúlon. Az említett kutatás rámutatott, hogy a jegyzőkönyvek tanúsága szerint a hármas megbeszélések alkalmával az ügyvédek kiléptek a vádló és védő szerepéből, és oly módon egyeztettek az éppen felmerült konfliktusról, mint ahogyan a társulat beszéli meg az öltözőben egy jelenet bizonyos részleteit. A „titkolózás” célja pedig egyértelműen a nézők (és esküdtek) „előadásba” vetett bizalmának megőrzése, amit a szereplők nem akarnak lerombolni a „színpad” mögötti tevékenységek felfedésével. (Gemli 2005).

Az „előadás” pedig nem más, mint a történet, pontosabban két, egymással versengő történet. Hőseinek sorsa pedig azon múlik, hogy melyik fél tudja meggyőzőbben előadni történetét. Ennek érdekében az ügyvédek igyekeznek az ismert tényeket, rendelkezésre álló bizonyítékokat felsorakoztatva történetébe szőni, abban a reményben, hogy a bíró (vagy az esküdtszék) a sztorit a csehovi puská elve szerint fogja értelmezni. (Pl. az áldozat közismerten alkoholproblémával küszködött, rendezetlen körülmények között élt, napi rendszerességgel látogatta a falu csehóját, *tehát* a gázolást nem a sofőr figyelmetlensége okozta, hanem az áldozat *valószínűleg* már öntudatlanul, de legalábbis ittasan hevert az útszelen, amikor áthajtott rajta.) Mivel az élet azonban nem szükségszerűen egy drámai történet, a történések pedig nem feltétlenül teleologikusak, hanem néha értelmetlenek, érdektelenek vagy véletlenszerűek, a tények és bizonyítékok csúrés-csavarása ártatlan emberek meghurcolását eredményezheti. Ugyanakkor az igazságszolgáltatás teatralitása, a drámai narratíva magában hordozza, akár a színház esetében is, az „önleplezést”: amit látunk, az nem a valóság maga, hanem egy sajátos eszközökkel megjelenített, kiagyalt történet. Ezen a ponton azonban, amint a bevezetésben tárgyaltam, élesen elkülönül az igazságszolgáltatás a színházról, hiszen a tárgyalótermi narratíva, a színpaditól eltérően, hősei számára nagyon is valóságos végkifejlethez vezet.

A végkifejlet, azaz a bíróság döntésének végrehajtása (ítélet-, illetve büntetés-végrehajtás) az igazságszolgáltatási aktus utolsó eleme, amint azt a bevezetésben is említettem, szintén fontos szimbolikus, didaktikus jelleggel bír. Olyannyira, hogy a büntetés-végrehajtás hosszú ideig, egészen a 19. századig, nyilvános esemény volt. A kalodába, ketreche zárástól, a nyilvános vesszőzés-, botozás-, korbácsoláson át a csonkításig, kivégzésig mindenfajta büntetés végrehajtása a nyilvánosság előtt zajlott. A hóhér tevékenységét jellemzően valamiféle, ez alkalomra ácsolt emelvényen végezte (vö. vérpad), ahonnan az elítéltek, kivégzésük előtt, még egy utolsó, nyilvános beszédet intézhettek a nézőkhöz. Ezekben a beszédekben – korabeli feljegyzések szerint – a halálraítéltek többnyire a megbánásról és a bocsánatkérésről szóltak, illetve arra intették a hallgatóságot, hogy ta-

nuljanak esetükből, és ne kövessék példájukat. Egy friss kutatás, amely az Egyesült Államokban, Texasban kivégzett elítéltek utolsó szavait elemezte, arra a következtetésre jutott, hogy – az immár zárt helyen, korlátozott nyilvánosság előtt kivégzettek – haláluk előtt lényegesen több pozitív dolgot mondanak, mint az átlagemberek vagy azok, akik öngyilkosságot követnek el. A kutatók szerint ennek magyarázata egy olyan önvédelmi mechanizmusban rejlik, amely az azonnali halál tudatában igyekszik megóvni az egyént a rettenetes félelemtől, ezért pozitív gondolatok irányába kényszeríti elméjét. (Hirschmüller és Egloff 2016) Romániában 1990-ben szüntették meg a halálbüntetést, a kivégzettek utolsó szavait a kommunista büntetés-végrehajtás rendszerében nem rögzítették. Az utolsó szó jogát jelenleg, a hatályos perrendtartási szabályok a vádlott részére a bírósági tárgyalás utolsó mozzanataként biztosítják. Ezt a jogát a vádlott csak személyesen gyakorolhatja, az ügyvéd ekkor nem szólalhat fel képviselőként.

A nyilvános büntetés-végrehajtás tehát a bűnösök megbüntetésén túl azok megalázását, megbélyegzését célozta – csonkítások, billogozás, kevésbé kegyetlen esetekben hajnyírás, megkülönböztető jelzések viselése stb. –, valamint a potenciális elkövetők elrettentését – kínhalál, holttestek közszemlére tétele stb. Ez a modell a relatív kisméretű, szoros ellenőrzés alatt tartott közösségekben működött, amelyekben a korabeli elit az efféle nyilvános drámai büntetésekkel próbálta megleckéztetni és kordában tartani az alacsonyabb rendű, elnyomott réteget.

A 19. században a büntetés-végrehajtás zárttá vált. Ennek okai összetettek, összefüggésben állnak az ipari forradalommal, a polgárosodással, a felvilágosodás eszméivel, a kis közösségek feloldódásával az egyre nagyobbra növő városokban és ipartelekben. A modern kor társadalma gonosztevőit hatalmas, erődszerű, vasszigorral felügyelt építményekbe – börtönökbe – különíti el, a kivégzéseket is itt tartják, elzárva a külvilág elől. A bírósági eljárások továbbra is nyilvánosak maradtak, sőt, a 20. században már az alapvető emberi jogok részévé vált a tisztességes tárgyaláshoz való jog, amely egyebek mellett előírja a bírósági tárgyalások nyilvánosságát is. A büntetéseknek igen csekély része maradt meg nyilvánosnak, ilyen például a helyreigazítás közlésére vagy a nyilvános bocsánatkérésre kötelezés (Friedman 2000).

Mivel azonban a büntetőperekben (büntetőeljárásban) a felperes maga az állam, így lehetősége nyílik arra, hogy példát statuáljon az igazságszolgáltatás politikai célú felhasználásával, manipulálásával, főként azokban a rezsimekben, ahol a jogállamiság hiányzik, vagy gyenge lábakon áll. Jellemző példák erre az olyan politikai színházak, mint a kommunista rendszer kirakatperei, a híres Eichmann-per, a Ceaușescu diktátor-házaspár kamupere, de akár ide sorolhatjuk az elmúlt évek velejéig mediatizált romániai korrupcióellenes kampányát is. Tágabb értelemben szintén a politikai színház kategóriájába tartoznak a különböző parlamenti és felügyeleti bizottságok (pl. az 1950-es években az Amerikai Egyesült Államok Szenátusának hírhedt kommunista-boszorkányüldöző McCarthy bizottsága, vagy a romániai parlamentben az igazságügyi reformot a közelmúltban lezavaró Iordache-bizottság).

Összességében megállapítható, hogy az igazságszolgáltatási aktus díszletei, kellékei, rituáléi „színre viszik” magát az igazságszolgáltatást. Az ügyvédek, ügyészek és bírák által előadott szerep komolyságot kölcsönöz a tárgyalásnak, de egyfajta népi „képviselet” érzését is kelti. Míg fontos, hogy a nézők ne láthassanak be a „színpalot” mögé, ugyanolyan fontos, hogy létezzen ez a színpalot előtti tér is. A képzett és pártatlan szakemberek által biztosított tisztességes képvise-

selethez (és eljáráshoz) való jog fontos eleme a törvény előtti egyenlőségnek, amely kulcsfontosságú a demokratikus berendezkedés fennállása tekintetében.

A heterogén demokratikus közösségek egyik nagy kihívása, hogy fenntartsanak egy mesterséges közösségi (nemzeti) identitást. Ez érvényes mind az Európai Unió, mind a tagállamok szintjén. Olyan országot kellene hazának érezni, amelynek jó részén soha nem jártunk, olyan emberekkel kellene közösséget vállalni, akiknek túlnyomó részét sosem fogjuk megismerni – hatványozottan nagyobb kihívás ez kisebbségi helyzetben. Ráadásul ezek az emberek különböző nyelveket beszélnek, különféle vallásokat gyakorolnak, eltérő szociális, gazdasági, kulturális helyzetben vannak, eltérő igényekkel. Az igazságszolgáltatási rendszer a teatralitásával, a különböző narratíváknak rugalmasan teret adó, elvileg egyenlően hozzáférhető képviseleti rendszerével, ilyen értelemben szimbolikusan ezt a sokszínű tömeget igyekszik befogadni, közösséggé kovácsolni (Gemli 2005).

■ HIVATKOZÁSOK

Falus Róbert: *Az antik világ irodalmi*. Neumann kht, Bp., 2005.

Friedman, L. M.: *Lexitainment: Legal Processes as Theatre*. DePaul Law Review, vol.50, Issue 2 Winter 2000.

Gemli, C.: *Staging the Nation: Theatricality in the Law*. Elements, Spring 2005.

Hirschmüller S. and Egloff B.: *Positive Emotional Language in the Final Words Spoken Directly Before Execution*. Front. Psychol. 6:1985. 2006.

Rogers, N.: *The Play of Law: Comparing Performances in Law and Theatre*. Queensland University of Technology Law Journal, 2008.

Wilmer, S. E.: *Theatre, Society and Nation: Staging American Identities*. Cambridge University Press, Cambridge, 2002.

Zaicz Gábor (szerk.): *Etimológiai szótár*. Tinta Könyvkiadó, Bp., 2006.



KÓNYA ZOLTÁN

GÖRÖG KÓRUS A RENDELŐBEN

Kapcsolódási pontok színház és családterápia között

■ Jó pár évvel ezelőtt az élet összehozott egy hajdani iskolatársammal, aki addigra ismert színésszé vált. Az illető kedvesen arról érdeklődött, hogy mivel is foglalkozom. Ez a kérdés rendszerint a büszkeség és a zavar jellegzetes keverékét idézi elő bennem: a családterápia egyfelől vállalhatóan egzotikusnak számító tevékenység, másfelől azonban tapasztalatom szerint nem tartozik a könnyen értelmezhető és általános tiszteletnek örvendő foglalkozások sorába. Hogy elkerüljem a magyarázkodást, és egyúttal némi titokzatosságot elegyítsek a társalgásba, a következő, frappánsnak szánt választ böktem ki: „Emberekkel beszélgetek”. Beszélgetőtársam ezen komolyan elgondolkodott, majd így felelt: „Én is.”

A színház és a pszichoterápia közötti hasonlóságok első pillantásra nyilvánvalók. Amint arra színészismerősöm találóan rátapintott, mindkét esetben emberek beszélgetnek emberekkel – leggyakrabban szavak segítségével, de mindkét kontextusban jelentős szerep jut a testbeszédnek és a mozgásnak is. A színházi előadásnak, akár csak a pszichoterápiás ülésnek, van eleje, közepe és vége; az esemény időtartama órában-órákban mérhető, és a több nem föltétlenül jobb vagy hasznosabb sem itt, sem ott. Ha meg akarod érteni valamely szereplő viselkedését, érdemes figyelembe vened azt, amit az összes többi szereplő csinál a színpadon (terápia esetén hasznos az egyén tünetét a társas környezet kontextusában értelmezned); ugyanezen célból



A színház és a pszichoterápia közötti hasonlóságok első pillantásra nyilvánvalók.

nem árt, ha a cselekményt az első felvonás első percétől fogva figyelemmel kíséred (figyelmet fordítasz a páciens/család élettörténetének megértésére). Az eseményt követően az ember hazamegy, többé-kevésbé lelkesen, felkavarva vagy feldobódva. Az élmény lehet felejthető vagy emlékezetes, utóbbi esetben a hallottakat továbbgondoljuk másokkal és saját magunkkal folytatott párbeszédeinkben. Az előadást/ülést követő napokban-hetekben az élmény észrevétlenül dolgozhat a nézőben/páciensben, mint a gyógyszer, mely a lenyelést követő órákban fokozatosan fejt ki hatását. Mindkét élményért hajlandók vagyunk fizetni – a színházért a mi kultúránkban valószínűleg lényegesen többen, a pszichoterápiáért lényegesen többen (egy pszichoterápiás ülés átlagos ára mifelénk a színházjegy árának több mint duplája, ráadásul a páciens előreláthatóan ülések egész sorozatára fizet be). A remény vagy vágy, mely a színház (rendelő) felkeresésére készlet, szintén hasonló lehet: kilépni a hétköznapokból, valami más, flow-élmény, a kimondatlan kimondása, meg nem élt érzelmek megélése, esetleg az, hogy jobbá, nemesebbé, egészségesebbé váljunk. Félelem, ha fennáll, többek között az unalommal lehet kapcsolatos, amikor a néző (páciens, terapeuta) ismételt az órájára pillant, mert a flow-élmény valahogy nem jön össze – a szünetben a ruhatárba siető és az előadásról félidőben elillanó néző megfelelője a páciens, aki a haszontalannak érzett terápiás folyamatot idő előtt megszakítja, mindkét csoport a lábával nyilvánítva véleményét a kapott szolgáltatásról.

A szembeszökő különbségek egyike az, hogy a színház egy több mint kétezer éves intézmény, ehhez képest a pszichoterápia – alig több mint száz évével, az általában közelebből ismert és gyakorlatban művelt hajtása, a rendszerszemléletű családterápia pedig a maga nagyjából hatvan-hetven éves múltjával – egyértelműen újonc. Nem csoda, hogy fejlődése során inkább a terápia ihletődött a színház elméletéből és gyakorlatából. Az alábbiakban röviden összefoglalom a színház megtermékenyítő hatásának a családterápiás szakirodalomban föllelhető nyoma-it, majd két témát – a görög kórus mint beavatkozási technika és a terápiás beszélgetés mint perturbáció – részletesebben is kifejték.

A „színház” szóra saját könyvtáramban és az internetes adatbázisokban rákeresve meglepően gazdag, a színház és a családterápia kapcsolatát taglaló irodalom bukkant fel képzeletbeli merítőhálómban. Időrendi sorrendben az első ezek közül a tekintélyes *Family Process* amerikai szakfolyóiratban jelent meg a múlt század hatvanas éveinek első felében (*Ibsen: Kísértetek – újraértékelés*).¹ A cikk bevezető soraiban a szerző megállapítja, hogy „a pszichopatológus szempontjából Ibsen darabjai igen érdekesek, mivel családtagok – apa, anya, gyermek – közötti konfliktusokat mutatnak be, és mivel Ibsen elegendő részletet közöl a családok történetéből e konfliktusok keletkezésének megértéséhez.” A tragédia a terapeuta szempontjából érdekes esettanulmány, mely segít a családi élet rejtett, örök folyamatainak megértésében. Húsz évvel később ugyanazon folyóirat lapjain érdekes módon egy másik szerző is Ibsenről ír, ezúttal a családi titkok témája kapcsán.² A titokkal szembesülő, a család szempontjából kívülállónak számító terapeuta dilemmái azon szereplőkéhez hasonlíthatnak, akik a *Kísértetek*ben, illetve a *Vadkacsában* a titok által kreált válsághelyzetbe csöppennek.

Az ötvenes évek vége és a hatvanas évek jellemzően az az időszak, amikor a pszichoterapeuták egy jelentős táborra már kellőképpen fellelkesedett a családtagoknak a terápiás üléseken való együttes részvételét (ang. conjoint therapy) illetően, de az egyénekkal folytatott analízishez szokott szakemberek még nem rendelkeznek önálló, kiforrott elmélettel a családi történések értelmezéséhez,

sem pedig sajátos módszerekkel a rendszer szintjén történő változás beindításához. Az irányzat úttörői a tudomány és a kultúra más területeiről kölcsönöznek ötleteket; az általános rendszerelmélet és a kibernetika ekkoriban épül be a terápia elméleti alapjába. Egy amerikai szerzőpáros a brechti színház elidegenítő effektusát (ném. *Verfremdungseffekt*) mint lehetséges terápiás eszközt tárgyalja.³ Már a cikk bevezetőjében leszögezik, hogy az egyéni terápia modelljei nem alkalmasak a családokkal végzett munka hatékonyságának biztosítására. Brecht színházelmélete ezzel szemben érdekes lehetőségeket kínál. A német drámaíró megfigyelte, hogy a klasszikus színház valósággal hipnotizálja a nézőt, erős érzelmi bevonódást idézve elő. A változatos drámai eszközökkel megvalósított elidegenítő effektus – például a közönség közvetlen megszólítása – éppen a bevonódást igyekszik ellensúlyozni, folyamatosan kiköcckentve a nézőt a hipnózis önfelelt állapotából, a színpadi történések kritikus megítélésére serkentve őt. A szerzők szerint a családterápia ugyancsak arra teremt lehetőséget, hogy a család tagjai, megszokott szerepükből kilépve (ang. *distancing*, eltávolodás), átmenetileg saját folyamataik szemlélőjévé és saját meggyőződéseik felülvizsgálóivá – szereplőből nézővé és kritikussá – váljanak. Az elidegenítéssel rokon fogalom a defamiliarizáció: a megszokottra új szemszögből úgy tekinteni, mintha most látnánk először. A cikk ezzel kapcsolatban magát Brechtet idézi, aki a lengő csillárt figyelő Galileiről ír; a tudóst lenyűgözi a többiek szempontjából mindennapi jelenség, nem érti azt – pontosabban fogalmazva, nem feltételezi, hogy érti –, és ez arra sarkallja, hogy erőfeszítést tegyen a mozgás szabályosságát magyarázó fizikai törvény megfejtésére. A családterápia eszköztárában számos stratégia szolgálja az effajta hasznos eltávolodást/elidegenedést, mint például a reflexív kérdések azon típusa,⁴ mely a család egyes tagjait a saját viselkedési mintáikat megfigyelő pozícióba helyezi: „Peti, amikor a nővéred sírni kezd, és édesapád dühösen elvonul, mit szokott édesanyád csinálni?”

Ha elfogadjuk, hogy a családterápia születési időpontja a múlt század negyvenes-ötvenes éveit, akkor a hatvanas évek már a gyermekkor, a szavak és fogalmak elsajátításának, a növekedésnek és az egyéni különbségek körvonalazódásának időszaka. E korszak jelentős alakja, egyúttal a kívülállók által valószínűleg legismertebb családterapeuta Salvador Minuchin. Az általa létrehozott strukturális családterápiás iskola talán legjelentősebb technikája az „*enactment*” (román nyelven a „*punere în scenă*” kifejezést használjuk; a magyar fordítási kísérlet, a „megcselekedtetés”, kevésbé sikerült). A technika lényege az, hogy a problémásnak ítélt családi interakciót (például az apa az ülés során feltűnően erélytelen magatartást tanúsít kihívóan viselkedő gyermekével szemben) megfigyelő terapeuta megállítja a folyamatot, és a színházi próbán instrukciókat megfogalmazó rendezőhöz hasonlóan, a család tagjait új, általa konstruktívabbnak ítélt magatartások eljátszására biztatja (az említett konkrét példában az apa és az anya feladata az lehet, hogy akkor és ott, egymással együttműködve közösen érvényesítsék szülői tekintélyüket).⁵ Olasz szerzők a nyolcvanas évek elején a terapeuta szerepét szintén a rendezőével vetik össze, a családi életet pedig olyan drámához hasonlítják, mely merev forgatókönyv alapján kérlelhetetlen előreláthatósággal, ismételten produkálja a mindenki számára jól ismert aggasztó végkifejtet – míg csak fel nem bukkan egy bátor rendező, aki új színt, új értelmezést hoz az előadásba.⁶

A szerzők egy másik csoportja egy olyan pszichoterápiás műfaj lehetőségeit vizsgálja a családokkal folytatott munka területén, melynek színházzal való

összefüggése teljesen egyértelmű. A Bukarestben született, Bécsben és az Egyesült Államokban tevékenykedő Jacob L. Moreno (1889–1974) nevéhez köthető pszichodráma a rendszerszemléletű terápia keretében történő alkalmazási lehetőségeit Chris Farmer könyve tárgyalja,⁷ amerikai szerzők cikke pedig az improvizatív szerepjáték egy konkrét, párterápiás technikáját ismerteti.⁸ A pár mindkét tagja, a terapeuta és a partnere segítségével, először az általa kívánatosnak tartott jövőből játszik el egy képzelt jelenetet, majd egy ehhez kapcsolódó múltbeli, fájdalmas történetet (például saját gyermekkorából), végül pedig ennek javított, megreformált változatát is (ahogyan a dolgoknak „történniük kellett volna”). Egy-egy jelenetben, amint ez az igazi színházban is gyakran történni szokott, a partnerek több szerepet is alakíthatnak, ami a folyamatot még izgalmasabbá teszi.

A múlt század nyolcvanas és kilencvenes éveit a viták, a keresés és a forradalmi mondható változások időszaka a családterápia világában. A jelenség hátterében egyrészt a módszer korlátaival történő szembesülés állhatott (a családterápia „kamaszkori idealizmusának” lecsengése), másfelől pedig azok a gyökeres változások, melyek a nyolcvanas években a társadalom egészének életérzését meghatározták: a neoliberais gazdasági rend térnyerése, elsősorban éppen azokban az országokban, amelyek vezető szerepet töltek be a családterápia fejlődésében (Egyesült Államok, Nagy Britanniá), a kommunizmus válsága, illetve a posztmodernnek nevezett irányzatok fokozatos térnyerése egyes akadémiai berkekben. A korszak jellegzetes műfaja az „episztemológiai vita”, melyben az új idők új szellemének hangján szóló kutató lelkesedését a konzervatívabb tábor képviselőjének ellenírása hűti le, például: *A valóság márpedig létezik, oké? Egy érv a konstruktívizmusról és a szociális konstrukcionizmusról ellenében.*⁹ A radikális konstruktívizmus elveit Pirandello *Hat szereplő szerzőt keres* című művében keresztül szemléltető cikk az episztemológiai útkeresés műfajába illeszkedik.¹⁰ Egy másik szerző tanulmánya ugyanebből az időszakból¹¹ a színházat a terápia alapmetaforáinak kategóriájába emeli, legalább olyan jelentőségűnek ítélve ezt, mint amilyen a „narratíva” vagy a „beszélgetés/társalgás” (ang. conversation). A színházmetafora tudatos alkalmazása segíti a terapeutát abban, hogy a klienssel végzett munkáját kreatívabbá tegye. Az együttműködésen alapuló (ang. collaborative therapy), önmagát „posztmodernként” definiáló, kreatív terápiás megközelítés kiváló példája a Romániában többször is megfordult és a gyermekekkel végzett családterápiás munka szakértőjeként ismertté vált Jim Wilson playback-színház technikája.¹² A terápiás csapat tagjai itt átmenetileg színtársulattá állnak össze. A helyben improvizált drámához az alapanyagot a család történetei szolgáltatják, melyet a terapeuták „visszajátzanak” a család számára. A család így saját életének dilemmáinak nézőjévé válik, ugyanakkor – a playback-színház elveinek megfelelően – tevékeny szerepet játszik a dráma kifejtésének alakításában.

Gondolom, nem vagyok egyedül abban a tekintetben, hogy a „görög kórus” szókapcsolat azonnal Woody Allen felejthetetlen 1995-ös filmjét, a *Hatalmas Aphrodité*t idézi fel bennem. Családterapeuta mivoltomból kifolyólag ugyanakkor más asszociációk lehetősége is nyitva állna számomra, hiszen a görög kórus ismert családterápiás technika is egyúttal, melyet az önmagát „stratégias” (ang. strategic) iskolaként definiáló csoport tagjai írtak le először a film bemutatása előtt tizenöt évvel.¹³

A technika alkalmazásának jellemző kontextusa az a helyzet, amikor a család a gyermek valamilyen aggodalomra okot adó viselkedése miatt vesz részt terápián.

A terapeuta feltételezése szerint a család önszabályozó (homeosztatis) rendszerként működik, a tünet pedig nélkülözhetetlen eleme és feltétele a család egyensúlyának. Ha a család lemond a tünetről, a rendszer egyensúlya megbomlik. Nem csoda tehát, hogy ezen a szemüvegen keresztül nézve a család úgy viselkedik, mint egy makacs öszvér (ellenáll), a terapeuta irányába közvetített, de nyíltan ki nem mondott kérése pedig valahogy így hangzik: szabadíts meg a tünetünkötől, de úgy, hogy ne kelljen megváltoznunk!

Az együttműködést feltételező egyszerű beavatkozások ilyenkor rendszerint hatástalanok. A terápiát végző csapat ezért sebességet vált, és a paradox intervenciókhoz nyúl, megelőzve így a család és a segítő (öszvér és hajcsár) között kibontakozó, terméketlen és eszkalálódó hatalmi harcot. A beszélgetés fókusza a tünet megszűnésének szükségességéről áttevődik annak megvizsgálására, hogy mi történne, ha megszűnne a tünet. A tünethordozó és annak problémája helyett maga a család kerül reflektorfénybe: hogyan élheti túl a tünet hiányát, kinek fog a legjobban hiányozni a tünet stb. A kimondatlan ezáltal kimondottá válik; a család, mely korábban a terapeutát igyekezett lehetetlen helyzetbe hozni, most maga kerül olyan pozícióba, melyben a változás valamilyen szinten elodázhatatlan. A család választhatja azt, hogy kitarat a régi, jól megszokott forgatókönyve mellett, melynek része a tünet, immár kimondottan a családi egyensúly fenntartásának eszközeként, de dönthet úgy is, hogy vállalja egy új egyensúlyi állapot kikísérletezésének kockázatát, melynek immár nem része a tünet és a vele járó szenvedés...

A „görög kórus” a paradox intervenció egyik lehetséges eszköze, gyakorlatilag terapeutákból álló konzultációs csoport, mely detektívtükör mögül folyamatosan figyelemmel kíséri, kommentálja, és ezáltal óhatatlanul befolyásolja is a családi dráma szereplőinek sorsát. A drámai hatást fokozandó a terapeuta így mutatja be a kórust a családnak: „A tükör mögött olyan neves szakemberek ülnek, akik nagy tapasztalattal rendelkeznek az Önök problémáját illetően”. A terapeután keresztül a családnak küldött üzeneteiben a kórus a történeteket a család-terapeuta rendszer szintjén, körkörös oksági összefüggéseket feltételezve írja le, jóslatokat és aggodalmakat fogalmaz meg, esetleg dicsér (például amikor egy korábban nem sok érzelmet kimutató férj a feleségét verseskötettel lepi meg, melyet annak kedvenc költője írt).

A kórus intervencióinak egyik lehetséges típusa a „vélemények megosztása” (ang. split message), amikor a terapeuta például a következő üzenetet közvetíti a családnak: „A kollégáim meg vannak győződve arról, hogy belátható időn belül Önöknek szüksége lesz egy újabb válságra a család egységének fenntartása érdekében. A csoport nőtagjai úgy gondolják, hogy a krízist Ön [a férj] fogja előidézni azzal, hogy túl sokat iszik. Férfi kollégáim ezzel szemben valamilyen biztosak abban, hogy a válságot Ön [a feleség] indítja el azáltal, hogy bevonja a saját édesanyját kettőjük konfliktusába.”

A sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház *Évforduló* (Harold Pinter) című előadásán a pincér (Kónya Ütő Bence) a befőttesüvegbe kézzel nyúlva tálalja a savanyú uborkát, szertartásos alapossággal és nagy szakértelemmel, olyan pillanatban persze, amikor a vendégek ezt nem látják. A közönség ezen jót nevet. A derűtség oka lehet az, hogy a tálalás ezen módja eltér attól, amit az illem és a higiénia szabályai előírnak, de az is lehet, és ezt valószínűbbnek tartom, hogy igazából magunkon nevetünk: a pincér gesztusában önmagunkra ismerünk, pontosan ismerjük a módszert, a vele járó tapintási érzeteket és enyhe büntudatot.

Az előadás megtekintése óta mindenestre tény, hogy valahányszor savanyú uborkát veszek elő, nem tudok eltekinteni az előadás emlékétől. Akár a villás, akár a kézzel benyúlós megoldást részesítem előnyben, választásom immár rövid erkölcsi őrlődést követő tudatos döntés eredménye. Valami visszafordíthatatlanul megváltozott bennem, miközben nyilvánvaló, hogy a rendező célja nem az ilyen irányú nevelés vagy viselkedésmódosítás lehetett. Azt is mondhatnám, hogy a színházi élmény felrázta és összezavarta az uborkatálalással kapcsolatos korábbi nézeteimet, és anélkül, hogy oktatott, moralizált vagy konfrontált volna, arra készítetett, hogy korábbi magatartásomat erkölcsileg felülvizsgáljam, jó esélyt teremtve arra is, hogy az új erkölcs viselkedésemben is tükröződjék.

A „perturbáció” (összezavarás) fogalma a nyolcvanas években jelent meg a családterápiás szakirodalomban, és azzal a felismeréssel kapcsolatos, hogy a komplex biológiai rendszerek – például emberi lények vagy családok – saját belső struktúrájuknak megfelelően válaszolnak a környezeti hatásokra.¹⁴ A hangyabolyt feltehetően felépített boly struktúrájára nincs ráhatásunk, ez a hangyáktól függ. A fogalom alázatosságra inti a terapeutát, annak elfogadására, hogy a páciens vagy család viselkedése kívülről nem kontrollálható. Pusztán annyit remélhetünk, hogy tiszteletteljes dialógus, egy kis *Verfremdung* és kíváncsi kérdések segítségével sikerül kellőképpen fellazítani és „összezavarni” beszélgetőtársaink kedvelt, de az életben nem mindig hasznos vagy előremutató meggyőződéseit és előítéleteit, tapintatosan arra kényszerítve őket, hogy a valóságnak és saját erkölcsi értékeiknek megfelelően újragondolják és -rendezzék ezeket, olyan kérdések vonatkozásában is, melyek a savanyú uborka témájánál jóval fajsúlyosabbak.

■ JEGYZETEK

1. Derek Russell Davis: *A re-appraisal of Ibsen's "Ghosts"*. Family Process 1963. 1. sz. 81–94.
2. Lawrence Grolnick: *Ibsen's truth, family secrets, and family therapy*. Family Process 1983. 3. sz. 275–288.
3. Robert E. Kantor — Lynn Hoffman: *Brechtian theater as a model for conjoint family therapy*. Family Process 1966. 2. sz. 218–229.
4. Karl Tomm, K.: *Interventive interviewing: Part II. Reflexive questioning as a means to enable self-healing*. Family Process 1987. 2. sz. 168–183.
5. Salvador Mínochin – H. Charles Fishman: *Family therapy techniques*. Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1981.
6. Maurizio Andolfi – Claudio Angelo: *The therapist as director of the family drama*. Journal of Marital and Family Therapy 1981. 3. sz. 255–264.
7. Chris Farmer: *Psychodrama and systemic therapy*. Karnac, London, 1995.
8. Richard Chasin – Sallyann Roth – Michele Bograd: *Action methods in systemic therapy: dramatizing ideal futures and reformed pasts with couples*. Family Process 1989. 2. sz. 121–136.
9. Bebe Speed: *Reality exists O.K.? An argument against constructivism and social constructionism*. Journal of Family Therapy 1991. 4. sz. 395–409.
10. Scott Johnson: *Six characters in search of an author: a constructivist view*. Family Process 1990. 3. sz. 297–308.
11. Terry MacCormack: *Believing in make-believe: looking at theater as a metaphor for psychotherapy*. Family Process 2004. 2. sz. 151–169.
12. Jim Wilson: *Family therapy as a process of humanisation: the contribution and creativity of dialogism*. Australian and New Zealand Journal of Family Therapy 2015. 1. sz. 36: 6–19.
13. Peggy Papp: *The Greek Chorus and other techniques of paradoxical therapy*. Family Process 1980. 1. sz. 45–57.
14. Luigi Boscolo — Gianfranco Cecchin — Lynn Hoffman — Peggy Penn: *A milánói módszer*. Animula, Bp., 2000.

FEHÉR IMOLA

Dialógusok

#légyfontosmagadnak

■ Jó reggelt! Miben segíthetek? Á, igazából csak körülnéznék. Izé. Virágot szeretnék venni. Igen, kérem, akkor jó helyen jár. Tudniillik ez egy virágüzlet. És ki-nek szeretne virágot venni? Valami különleges alkalom? Hátha segíthetek dönteni. Nem, nem, csak úgy. Megnézem, mi akad, és ha mégsem tudok dűlőre jutni, szólok.

Hm, szépek. Szálra is árulják vagy csak csokorban? Szálra is, értem. Hát nem is tudom. Szép, szép. Cserepes? Á, azok ott a sarokban. Nem, nincs árhoz kötve, csak tetszenie kell. Az ott a sarokban érdekes. Ja, hogy mű? Nem jöttem volna rá ebből a távolságból. Nem-nem, nem szeretném közelebről megnézni, hagyja csak ott. Ezek itt? Ja, hogy kis koszorúk. Jaj, nem kérem, ott még nem tartunk. Hm. Valamit csak találok. Ó, hát a pulton is akad pár. Aranyosak. Sőt. Nézem csak meg közelebről! Ez itt egész csinos. Picit szúr, de... Igen-igen, tudom, az a kaktuszok dolga. Ezt kérném. Csomagoljam, vagy tegyem díszdobozba? Igen, kérem, felettébb jó ötlet. Csomagolja. Esetleg kis kártyácskát hozzá egy jókívánsággal vagy egy rövid üzenettel? Miért is ne? Jöhet. Remek. Így megfelel? Tökéletes! Mit írjak rá? Szeretettel. És kinek lesz, ha szabad kérdezzem? Nekem.

#eznemháromkívánság

■ Mondja, kérem. Mit szeretne? Boldog lenni. Ennyi? Rendben. Végül is érthető. És hogy szeretné ezt elérni? Elérni? Úgy érti, mint aki kinyújtja a kezét, és példának okáért levesz egy lekvárt a polcról? S ha nem érem el, veszek egy sámlit, rámászkok, és majd úgy? Ugyan, kérem, ne beszéljen zagyvaságokat. Milyen hasonlat ez? Nem vagyunk a közértben. Tételezzük fel, ön itt van, a boldogság meg ott. Itt ön valószínűleg boldogtalan, azért kívánczodik odaátra. Nem értem, miért kellene nekem most szomorúnak lenni? Alapvető emberi tulajdonság, hogy mindig azt akarjuk, ami nincs, ami a másé. Tehát ön most szomorú. Értem. Ön az általánosból vont le egy következtetést az egyedire. Nem, kérem, csak magára néztem. Rám? Igen, kérem. önre. És mit látott? Önt. És milyennek látott? Hogyhogymilyennek? Hát nem néztem. De látott? Csak nem figyelt. Figyeltem, csak nem önre. Mire figyelt? Eszembe jutott, hogy nem vittem ma el a gyerekeket az uszodába. Értem. És most emiatt aggódik. Nem, kérem, jól van ez így. Már amúgy is tudnak úszni. Hm. Akkor miért gondolta, hogy boldogtalan vagyok? Feltételeztem. Az emberek nagy többsége az. Ha leszűkítjük, aki rám szorul, az már félig feladta. önnek mi a baja? Semmi. Csak erre sétáltam. Vagyis önnek semmi baja? Elvileg nincs. Bár kicsit köhögök, de elmúlik. Mégis, mikor megkérdeztem, mit óhajt, azt mondta, boldog lenni. Persze. A boldogság múltó állapot; mindig feltételekhez kötjük. Én szeretnék, persze csak ha lehet, örökre boldog

lenni. Szóval ez a kívánsága? Igen. Megfontolta? Igen! Rendben. Teljesítem. Most pedig kérem, dobjon vissza a vízbe, ma nincs három kívánság. Azt csak ünnepnapokkor teljesítjük. Akciós ajánlatunk.

Üdvözlettel,
Az AranyhalSzövetkezet

#pasirendel

■ Jó napot! Ügyfélszolgálat. Miben állhatok a rendelkezésére? Jó napot! Érdeklődni szeretnék. A honlapon az áll, hogy személyre szabott igényeinket is kielégítik. Ez minden termékükre érvényes? Igen, kérem, szinte minden feltüntetett darabunk személyre szabható. Mi érdekelné pontosan? Látom, nagyon jó ajánlataik vannak a héten. Pasit szeretnék rendelni. Igen. Most kifejezetten jó ajánlataink vannak. Tél végi leárazás. Van ahol 50 százalékos kedvezményt is kaphat, ha igénybe veszi a kuponunkat! Kupont? És azt hogyan? Kérem, mi sem egyszerűbb. Feliratkozik, kitölti az adatait, és kap egy törzsvásárlói kártyát. Az első vásárlásakor felhasználhatja a kódot, amit e-mailben leküldünk. Ennyi az egész. Körülnéztem az ajánlataik között, és egyik sem felel meg igazán. Értem. Érthető. Ezek a tavalyról megmaradt, kifutó darabok. Esetleg várhat a tavaszi kollekcióna. Láttam a felhozatalt, csak ajánlani tudom. Modern, salonképes pasik. És milyen árkategóriában mozognak? Hát kérem, mivel monopolhelyzetben vagyunk, és eléggé felkapott a piac, megugrottak az árak. Akkor most rendelnék, személyre szabottan, átalakítva kicsit. Ha érti, mire gondolok. Persze, rendkívül jó személyi edzőkkel, plasztikai sebészekkel és pszichológusokkal dolgozunk együtt. Minden megoldható. Esetleg kinézett egy árucikket, ami közel áll az elképzeléseihez? Igen, pillanat és mondom. B2JóPasi178. Remek. Üzleti politikánknak megfelelően kérem, írásban pontosítsa kéréseit és módosítunk, ahol lehet. Addig is, tegye kosárba a kívánt pasit, hogy lássa a rendszer, hogy az már foglalt. Ha szerencséje van, potom pénzért megkapja. Úgy lesz. Garancia van rá? Sajnáljuk, olyasmit nem vállalunk. Megérti, ugye? Meg. Nem gond. Küldtem is mailt, várom a visszajelzést. Egy héten belül szállítjuk, ha megfelel.

Mail alert:

A kosárban maradt a rendelése.
Szeretné!?

#aulait

■ Istenem! Láttá? Megint kifutott a tej. Pedig csak mellette kellett volna állni pár percig és figyelni. Persze. Jobb dolgom sincs, mikor amúgy is laktózérzékeny vagyok. A szagát se bírom. Ó, hát ennyit se bízhatok magára. Miért nem figyelt oda? Fontos pötyögnivalója akadt az interneten? Igenigen, annak néztem utána, mennyi idő alatt fő fel a tej. És dűlőre jutott? Mire egy megbízható forrást találtam, ki is futott. Szóval maga a forrásban levő tejet otthagya egy biztos forrásért, ami ráadásul virtuális. Nem is valós. Hol él maga, kérem? Városon. De legyünk őszinték. A hirdetésben nem ez állt. Engem nem azért fizet, hogy nézzem a tejét. Megkértem csupán. Nem értem magát. Rosszul van tőle, mégis ezzel foglalkozik. Micsoda világ ez! Az egészen más. Kifutott. Ennyi. Van másik. Ez újratér-

melődik egy-kettő. Nem a világ végéig futott amúgy se. De kérem, nekem most dolgom van. Neki kell kezdjek annak, amiért elvileg fizet. Lemértem mindent, legközelebb jövök a tervekkel, és ha megfelel, neki is foghatunk. Remek! Meglátja, mennyivel egyszerűbb lesz az élete ezzel a pasztörizáló masinával. Nem kell a tej mellett ácsorogni s nézni, kifut-e vagy bent marad. De azért ezzel is lesz munka bőven! Ugyan! Mindössze egy 15 másodperces folyamat. Kettőt pislog, és kész. Pikk-pakk!



AZ ECHINOXRÓL – FÉL SZÁZAD MÚLTÁN

Hogyan is kezdődött?

■ Az egyetemen III. éves angol–magyar szakos hallgató voltam 1969 januárjában, amikor a számomra ismeretlen Rostás Zoltán megkeresett egy órák közti szünetben, s bemutatkozott, hogy ő IV. éves filozófia szakos hallgató, s a most indult *Echinox* című diáklap főszerkesztő-helyettese, maga mellé munkatársat keres a magyar oldalak szerkesztésére. Elvállalom-e a feladatot? Hirtelenjében azt sem tudtam felfogni, hogy miről is van szó. Rákérdeztem, hogy miért éppen engem választott. Mondta, hogy a magyar irodalom tanszéken érdeklődött, s Láng Gusztáv adjunktus vetette fel nevem, mert olvasta néhány akkoriban megjelent ismertetésem. Ez legalábbis azt bizonyította, hogy tudok írni. Azzal mentegetőztem, hogy semmilyen szerkesztői tapasztalatom sincs. Ajánlottam, hogy forduljon a felsőbb éves tiszta magyar szakosokhoz, mert ők tanulnak újságírást Balogh Edgár óráin. Zoli rám hagyta a döntést: gondolkozzam néhány napig. Vagy két nap múlva kezdtem tisztábban látni a helyzetet. Két felsőbb éves magyar szakos, nevükre már nem emlékszem, szintén szünetben mellém szegődött, s arról beszélt, hogy ők már próbáltak egy tiszta magyar nyelvű diáklapot indítani, de azt nem engedélyezték, ahelyett lesz az *Echinox*nak magyar része is. Ők ebbe a közösködésbe nem mentek bele, én se vállalom.

Tényleg hallottam valamit rebesgetni a magyar szakosok között, hogy indulna egy *Új Hajtás* című diáklap. Talán már a szerkesztősége is összeállt. Az csak rendre vált világossá előttem, hogy az egész előzménye egy 1968 szeptemberében kelt diákszövetségi és tanügy-minisztériumi határozat, mely lehetővé tette diáklapok indítását. Ezt diákszövetségi vonalon tették közzé. S ennek nyomán a „filológia” román diákjainak az önképzőköre, az *Echinox* kérte az egyetem vezetését egy hasonló című diáklap engedélyezésére. Minden bizonnyal, párhuzamosan próbálták a magyar diáklapot is indítani. Az egyetem vezetősége – a diákszövetséggel egyetértésben – hozta azt a döntést, hogy egyetlen lapot engedélyez, de az az egyetem jellegének megfelelően tartalmazzon magyar és német anyagot is. Végül az oldalszámot 24-ben határozták meg, ebből 3 magyar, 1 német nyelvű lehetett. A 12 tagú szerkesztőbizottság magját az *Echinox* kör tagjai adták, s diákszövetségi vonalon főszerkesztő-helyettesnek Rostás Zoltánt nevezték ki, mint aki a filozófiai anyagért és a magyar oldalakért felel. Ugyancsak így került mellé egy angol–román szakos magyar szerkesztő, aki azonban – román iskola abszolvensé lévén – nem tudta a tulajdonképpeni szerkesztői aprómunkát vállalni. Ezért indult el Zoli olyan munkatársat keresni, aki a szövegeket gondozza és a magyar filológus diákokat is képviselje a szerkesztőségben. Néhány napig csak tépelődtem. Zoli döntésemet kérdezve elmondta, hogy ő maga is Jordáky Lajostól, a köztestületben álló tanártól, szerkesztőtől érdeklődött, hogy vállalja-e a feladatot, s Jordáky azt mondta neki: ha van egy tenyérynyi nyomtatható felület, azt is te le kell írni. Ez engem is meggyőzött, mert akkoriban egészen más jelentősége

volt a kinyomtatott szónak. (Gondoljunk csak arra, hogy még az írógépeket is nyilvánartotta és ellenőrizte a rendőrség!)

A szerkesztőségben

■ Zoli kétségtelenül bizalmat keltő és biztató fellépése hozzájárult a döntésem meghozatalához. Egy teljesen új világ nyílt meg előttem. Akkoriban már megjelent az *Echinox* első száma, magyar részében egy kétoldalas filozófiai tanulmánnyal, négy verssel és egy prózai írással. Ezt is nehezen sikerült összegyűjteni. A második számba már csak a szépirodalmi anyagból futotta egy oldalt kitevő három versre és egy prózai írásra. Nem volt idő a kiegészítésre, mert a számot adták a nyomdába. Tulajdonképpen csak a harmadik szám tükrözi az én munkámat is. Zoli elvitt az *Echinox* szerkesztőségének a Farkas utca szegletén lévő bolthajtásos emeleti helyiségébe egyik délben. Nagy dohányfüstben üléseztek. Néhány taggal keztem fogtam. A sok vitázó között Ion Pop, ahogy többnyire nevezték, Jean próbált rendet teremteni időnként a „Legyünk már komolyak!” felszólítással. Amire újra a tényleges szerkesztési kérdések kerültek előtérbe. Zolitól tudtam meg, hogy először csak diákokból állott a szerkesztőség, Eugen Uricaru volt a főszerkesztő. De aztán az első szám folyamán meggyűlt a bajuk a cenzúrával, úgyhogy az egyetem vezetősége jónak látta egy tanszemélyzeti tagot a szerkesztőség élére állítani. Jean a román irodalmi tanszéken volt tanársegéd, de egyben költő is, s egy percig sem viszonyult főnként a szerkesztőtársakhoz. Mindenkiel tegeződött. Velem is, bár sokáig nem mertem visszategezni. A szerkesztőség kulcsát jóformán bárki elkérhette a portástól, s így szinte reggeltől estig volt ott élet. Egyesek ott írtak – a rozoga írógépen. Mások délfelé társalogni jártak oda. S volt telefon is – az egyetemi központhoz kapcsolva –, ami akkoriban nagy kiváltságnak számított.

Rövidesen kialakult Rostás Zolival a munkamegosztásunk. Többnyire ő képviselte a magyar oldalakat a szerkesztőségi üléseken, tőle tudtam meg, hogy a következő számnak mikor van a leadási határideje, s azt is, hány oldalunk lesz. A központi épületben ő gyűjtötte az anyagot, a filológián én. Aztán a szövegekkel nekem kellett gazdálkodni. Óriási lépéshátrányban voltunk a román szerkesztőkhöz viszonyítva. Mögöttük egy jól működő kör állott számos taggal, néhányan már ismert költőnek, esszéistának számítottak. Lapjuk azonban az egész kolozsvári sajtóban új színfoltot jelentett: az 1960-as évek végének politikai nyitását kihasználó új nemzedék indult, egy másként gondolkodó generáció. Nekik volt bőven kéziratuk. Mi, magyar szerkesztők eleve szerény közösségre támaszkodhattunk. A központi épületben a filozófián évfolyamonként három-négy diák alkotta a magyar csoportot. Alig többen voltak a történészhallgatók. Még a defektológus-pszichológusok között akadtak magyarok. S nyilván közülük csak néhányan írogattak. Az alapot a filológusok szolgáltatták: itt évfolyamonként volt 15-20 magyar főszakos és 10-15 mellékszakos, akik azonban korántsem ontották a cikkeket. Ténylegesen csak a Gaál Gábor Körre számíthattunk. Ez minden pénteken este ülésezett, s a magyar tollforgató fiatalok itt mutatkoztak be, az itteni vita során tudták meg, hogy jók-e írásaik. A szépirodalmi anyagot a kör tagjaitól kértük el. Nehézséget jelentett, hogy a már kissé „befutottak” verseit az *Iffjúmunkás* vagy a helyi napilap, az *Igazság* is közölte, s ott ráadásul honoráriumot kaptak. Az *Új Hajtás* tervezői-szerkesztői jó ideig nem adtak semmilyen írást az *Echinox*nak.

A begyűjtött írásokat aztán nekem kellett „tisztába tenni”, néha még le is gépelni. Bizony még a magyar szakosok sem tudtak jól fogalmazni, helyesen írni. Volt egy-egy tanulmány, amin egy napot dolgozott az ember, hogy nyomdaképesé tegye. Nem nagyon volt miből válogatni. Ráadásul mindig pótanyagról is kellett gondoskodnunk: ha a cenzúra egy-egy cikket elutasított, azt rögtön pótolni kellett. A román részben néha több oldalra terjedő esszét, interjúkat, versösszeállításokat közöltek. Nekünk a három oldalt be kellett osztani. Nem tartottam szerencsésnek, ha a három oldalon három hosszú szöveg jelent meg. Rovatokat indítottam (Írókról, Anyanyelvünk), Krónika címmel rendszeres beszámolókat közöltem a Gaál Gábor Kör munkájáról. De az akkori rendszeresen megtartott Diáktavaszi fesztiválok előadásait is igyekeztem kritikailag ismertetni. Úgy tartottam, hogy a diáklapnak tükröznie kell a diákélet eseményeit. Csakhogy a lapszámok elég nagy késéssel jelentek meg, sokszor két hónap is eltelt, mire a diákok kezébe jutottak. Így is, aki átlapozza az *Echinox* akkori évfolyamait, valamelyes fogalmat alkothat a magyar diákéletről.

A magyar szerkesztők fölé is kineveztek tanárirányítókat. Eleinte Láng Gusztáv, utóbb Antal Árpád töltötte be ezt a szerepet: legfeljebb tanácsokat adtak, de a konkrét szerkesztői munkába nem szóltak bele. A két magyar szerkesztő lényegében függetlenül dönthetett egy-egy szöveg közléséről. Az elutasítás esetén mindig magyarázattal is szolgáltunk. Viszont a megjelent írások tartalmáért is feleltünk, ha például a cenzúra akadékoskodott. Ilyenkor a román szerkesztőtársak igen megértőnek bizonyultak. Tulajdonképpen ők sem szóltak bele munkánkba. A szempont az volt, hogy határidőre meglegyen a szám anyaga. Ők is rendszerint késésben voltak. Ha nem tudtunk volna elég anyagot biztosítani, csökkent volna a magyar oldalak száma.

Rostás Zoltán 1970 nyarán befejezte tanulmányait, s Bukarestben helyezkedett el a televíziónál. Így kapcsolata a lappal egyszerűen megszakadt. Az ő szerepkörét is át kellett vennem, s néhány számot teljesen egyedül szerkesztettem. 1970 végén a lapban addig is közlő Tamás Gáspár Miklós filozófus hallgató került a magyar főszerkesztő-helyettesi tisztségbe. Jól írt magyarul és románul is. Több ötlettel állt elő, rovatok indítását javasolta (pl. Kis Hermeneutika). Azonban a román nyelvű filozófiai anyag is az ő hatáskörébe került, s e téren egy cikk körül meggyűlt a baja a cenzúrával és a szerkesztőséggel is. Úgyhogy egyszerűen otthagya az *Echinox*-ot. Bár a neve a tanév végéig szerepelt, sem anyagot nem adott, se a szerkesztésben nem vett részt. Megint egyedül maradtam. Két munkatárs, Szász László és Németi Rudolf volt időnként segítségemre. 1971 nyarán én is befejeztem egyetemi tanulmányaimat, de szerencsémre Kolozsvárt, a szerkesztőség szomszédságában lévő iskolában kaptam katedrát. Így nem esett nehezemre még 1972 januárjáig folytatni a számok összeállítását, s közben fokozatosan átadtam a szerkesztést a két évvel alattam járó magyar–német szakos Németi Rudolfnak, aki aztán főszerkesztő-helyettesi besorolást kapott. Maga mellé vette a lélektan szakos Cselényi Lászlót szerkesztőnek.

Szerkesztői munkámat az *Echinox* három évfolyama tükrözi, az I. évfolyam 2. számától a IV. évfolyam 1. számáig. Ezalatt a diákélet jóformán minden eseményén megjelentem, ahol csak lehetett, munkatársat próbáltam megnyerni. Beszámolókat, kritikákat kértem, tanulmányírókat hívtam munkatársul. Elmondhatom, hogy a lapszámokat mindig határidőre összeállítottam, s a megadott terjedelmet is kitöltöttem. Persze az utókor felteszi a kérdést, hogy mennyire színvonalas a közölt anyag. Kétségtelenül nem versenyezhet a román oldalakéval. Nagyrészt egyedül dolgoztam, nem állott mögöttem egy cso-

portosulás, írói kör. A Bretter-tanítványok Diotima-köre csak 1971 tavaszán indult be. Filozofikus esszéíró nemzedékük pár év múlva ért be. A Gaál Gábor Körnek sem voltak a legjobb évei az 1970 körüli esztendőök. Mégis az egykori munkatársak közül többen utóbb országos hírnévre tettek szert, mások a szellemi élet közkatonaí sorában szereztek megbecsülést. S jó néhányan vannak, akik elvesztek, eltűntek az irodalmi-művelődési életből.

A munkatársak

■ Mindenekelőtt az írókat-költőket érdemes számba vennünk. Mondhatni ketten voltak az első számtól kezdve „házi költőink”: Irinyi Kiss Ferenc és Balla Zsófia. Irinyi Kiss Ferenc (1947) magyar szakos volt, a Gaál Gábor Körben költőként vezető szerepet játszott. Az *Echinox* könyvsorozatában megjelent egyetlen magyar kötetet (*A fegyverkovács beszéde*, 1971) az ő verseiből állítottuk össze. Sajnos ez maradt az első és utolsó kötete. Szatmárra került, s ott szerkesztői munkát folytatott. Balla Zsófia (1949) mint zeneakadémiai hallgató és a Gaál Gábor Kör tagja lett munkatárs. Több tucat kötete jelent meg, románra és németre is lefordították verseit. Az 1990-es évektől Magyarországon él. Neve bekerült az irodalomtörténetbe. Az *Echinox*ban közöl Papp Tibor (1944–2011) zongoratanár és Kiss András (1950) biológus is verseket. Adonyi Nagy Mária (1951–2015) szintén a lap hasábjain jelentkezett, de két kötet vers után a szerkesztői munka teljesen lekötötte. Élete végén Magyarországra telepedett. A korszak induló költői közül kétségtelenül Markó Béla (1951) vitte a legtöbbre. Főszerkesztő és országos politikus lett. Kötetek sora viseli címlapján nevét. Itt kell megemlékeznem Németi Rudolfról (1948–2016) is. Elsősorban költőként került a munkatársak közé, de ő vezette a Gaál Gábor Kör eseményeiről beszámoló Krónika rovatot is. Megbízható munkatárs volt. Az egyetem elvégzése után a Kriterion Könyvkiadónál lett szerkesztő. Majd Magyarországra telepedve különböző szerkesztőségekben dolgozott. Verseiből két kötetre futotta. Rajtuk kívül László György (1946) maradt még irodalmi pályán. Felbukkan több mint tíz további név, akik egyszer-kétszer közöltek verset, de további pályájukról még az internet sem tud.

A házi novellistánk Kozma Mária (1948) volt. Az első számtól kezdve közölt, néhányszor verset is. Utóbb könyvtáros, majd kiadói szerkesztő lett Csíkszeredában. Több mint húsz próza- és gyermekkötet szerzője. Soltész József (1945–2006) a másik sokoldalú tehetség. Verseket is írt, de elsősorban humoreszkjeivel aratott sikert. A nyolcvanas évekig nyolc kötete jelent meg, de utána felhagyott az irodalommal. Szülővárosában, Szatmárnémetiben gazdasági téren érvényesült. Kovács Katalin (1947) és Máthé Éva (1948) indult még a lap hasábjain, az egyikük tanári, a másikuk riporter pályán érvényesült. A Kolozsvárt kezdő színész, Kincses Elemér (1946), utóbb jó nevű dráma- és regényíró, valamint a filológia után politológiában szakosodó Bíró Béla (1947) is szerepel egy-egy novellával. Négy szerző további munkásságának nincs nyoma.

Műfordítóink jóformán csak egyetlen egy volt: Bán Péter (1946–2006). Románból, oroszról, örményből, grúzról, litvánból ültetett át verseket. Tanári kinevezése után még Hargita megyéből is küldött fordításokat. Egy alkalommal Oláh János is fordított románból. Szorgalmas munkatárs volt, verseket, alkalmi cikkeket is írt.

A filozófia-lélektan szakcsoportnál sajnos Rostás Zoltán (1946) nevét hiába keressük. Csak románul közölt. A filozófus diákok sorából Huszár Vilmos

ír néhány tanulmányt. Utóbb németesített Holczhauser családnévvel Németországban lesz politológus. A II. évfolyamban szinte rendszeresen közöl Tamás Gáspár Miklós (1948), aki aztán Magyarországra áttelepelve ott visszahangos politikai és filozófusi pályát fut meg, vagy tíz kötet szerzője. A tanárok sorából is közreműködnek e témakörben: Huszár Andor, Bretter György, Máté Gábor (Gavril) és Tóth Sándor. A lélektant egyedül Szilágyi Éva gyógy-pedagógus hallgató műveli.

Az irodalomtörténet terén alulírotton kívül Cseke Péter (1945), a későbbi lapszerkesztő, egyetemi tanár, a máskülönben filozófiát tanuló Molnár Gusztáv (1948), utóbb magyarországi jeles politológus és a néprajz területén tekintéllyé érő, korán elhunyt Demény István Pál (1949–2000) tevékenykedik. Alkalmilag Morvay Pál (1947), Túrós Endre (1949), Kádár Boglárka, Mihálykó Mária, Molnár Judit, Kardos Adrienne és Szász László (1950) írásai is feltűnnek. Kardos és Szász a szerkesztőnek állandó munkatársai. Kardos Adrienne szüleivel még akkoriban kivándorolt Amerikába. E tárgykörben sikerült a magyar irodalmi tanszék néhány tanárától is egy-egy cikket kapni: Jancsó Elemér, Sóni Pál, Szendrey Júlia, Láng Gusztáv, Kozma Dezső.

A nyelvészetet inkább a nyelvművelő írások képviselik. A leginkább erre szakosodó diák ekkoriban Szilágyi Sándor (1948), aki utóbb kiadói szerkesztő, majd nyelvészprofesszor lesz. Mellette alkalmilag Demény István Pál, Bajkó István, Finta Ella ír e témakörben. A tanárok sorából Teiszler Pál, Vőő István, Péntek János, Gyimesi Éva szerepel egy-egy írással.

A történelem szinte hiánycikknek számít a magyar oldalakon. Ennek fő oka, hogy akkoriban magyar vonatkozású történelmi eseményekről alig lehetett írni, vagy nehéz volt úgy írni, hogy az ne akadjon fenn a cenzúrán. Kun László és Pászka Imre írt ide sorolható cikkeket. Az igazán történésszé érő munkatárs, Spielmann Mihály (1947) kerülte szakmáját. Igen sokoldalú lévén Sebestyén Mihály névvel közölt verseket. Olvashatunk tőle művészettörténetet és útleírást. Édesapjával, Spielmann József orvostörténész professzorral készített interjú is megjelent.

A művészeti vonatkozású írások közül Papp Tibor és Fórika Bálint Éva a zene rejtelseit, Csutak Magda és Csortán Ferenc az építészet titkait világitotta meg. A filmművészetnek Kovács Gábor volt a következetes ismertetője, de Mihálykó Máriát, a lelkes amatőr színjátószt is foglalkoztatta e téma. Cselényi László (1951), a másik lelkes diákszínjátószt a korabeli sajtóban folyó színházvitához szól hozzá. (Cselényi aztán 1983-ban kitelepszik Magyarországra, s ott rendezőként eljut a Duna TV elnöki székéig.) Szabó Gyula (1951), a Kriterion Könyvkiadó későbbi igazgatója a népi színjátszásról cikkeznek.

Útleírást alig olvashatunk, mert akkoriban nagyon kevés magyar fiatal jutott útlevéhez. Spielmann Mihály a londoni panoptikumról, Gergely Piroska tanárnő pedig finnországi élményeiről ír.

Színházi és könyvkritikát alkalmilag többen is írtunk. Az eddig említetteken kívül Szabó Zsolt (1946) irodalomtörténész-szerkesztő és Barabás László (1947) későbbi néprajzkutató neve érdemel említést. Mindketten a felsőoktatásba is bekerültek. A publicisztika, a híryanagy feldolgozása terén az eddig említettek jó része egy-két írással szerepel. Érdekességként említjük, hogy Sóni Pál egyetemi tanár, korábbi újságíró is rendelkezésünkre bocsájtott ilyen írást.

Az *Echinox* szerkesztősége néha felsőbb rendeleltre, néha saját kezdeményezésből tematikus számokat hozott ki. Ezek közül károsak voltak a „nagy” események, évfordulók: Lenin 100. születésnapja, a KISZ-kongresszus vagy a Román Kommunista Párt alapításának 50. évfordulója, meg augusztus 23., a

„felszabadulás” ünnepnapja. Ilyenkor az első egy-két oldal a kötelező dicsőhimnuszokat zengte. Néha azonban a magyar oldalakra is kiterjedt a kényser: kellett egy-egy féloldalas vezércikket írni a témában. Nem volt könnyű feladat! Szinte lehetetlen volt embert találni ilyen szöveg írására. Akadtak aztán más közös témák is, amikor a lapszámot annak jegyében szerkesztették. Ezekhez nem volt kötelező csatlakozni. Például az 1970. szeptemberi szám Hegel születésének 200. évfordulójára emlékezett. A magyar oldalak is bekapcsolódtak: Tóth Sándor, Huszár Vilmos és Tamás Gáspár Miklós egy-egy tanulmánya töltötte ki a három oldalt. Máig sem tudom, hogy helyes volt-e. Nyilván csak nagyon keveseket érdekelt Hegel filozófiája. De Hegelről, vagy más nem marxista filozófusokról írni akkoriban kiállást jelentett. Nem is akármelyik folyóirat vállalt ilyen cikkeket.

Hatás és következtetések

■ Felmerül a kérdés, hogy kik olvasták akkoriban az *Echinot*. Főleg azok, akik értékelni tudták az új hangvételt. Akik unták már a nagy múltú folyóiratok bejártott, óvatos szövegeit. De kik olvasták a magyar oldalakat? Nem túl sokan. Főleg azok, akik írtak is belé, valamint azok, akikhez a szerkesztők eljuttatták. A számok 2 lejes ára nem volt magas. Mégis a magyar fiatalok többsége azt mondhatta: nem veszek meg 24 oldalt azért, hogy 3 oldalból esetleg néhány cikket elolvassak. A filológusok közül csak kevesen tudtak annyira románul, hogy ezekben az oldalakba is beleolvassanak. Az *Echinot* – kimondva vagy elhallgatva – a kolozsvári román értelmiség érdeklődve vette kézbe, s csodálkozott, hogy ezek a fiatalok mit csinálnak. Ez – sajnos – nem mondható el a magyar oldalakról. Mi örvendtünk, hogy megjelenhettünk. A szépíróknak közlési teret nyújtottunk, néhány fajsúlyosabb tanulmányt közöltünk. S valamennyire tükröztük a diákélet magyar vonatkozású eseményeit.

Számomra, de meggyőződésem, hogy utódaim számára is kitűnő iskola volt a szerkesztőségi munka. Szerkesztés közben az ember átfogta a diákéletet: eseményeit és felmerülő problémáit. Még akkor is, ha nem közölt mindenről írást. Aztán megtanult lapot szerkeszteni. Ahhoz el kellett menni a nyomdába, hogy lássa az ember, hogyan történik a tördelés, a gépi szedés ólombeütéssel, a korrektúra, mi is az a tisztafej. Hogyan keletkeznek a sajtóhibák. Ez a hároméves „kurzus” jóformán előkészített arra, hogy akármelyik szerkesztőségben megálljam a helyem. Az élet a tanügybe sodort, de ott sem felejtettem el a szerkesztést, sőt diáklapok, évkönyvek összeállítása közben továbbadtam az *Echinot*-nál szerzett tudásomat.

Máig őrzöm az *Echinot* első teljes évfolyamait s az azutáni elszórt számokat. Még jó ideig követtem a szerkesztők váltakozását. Jöttek fényesebb és lehangoltságosabb időszakok. Számomra az a három év, amely alatt a lap 24 számát megszerkesztettem – mert sok volt az összevont szám –, az ifjúságot jelenti, s egy olyan szellemiség megismerését, amely felül tudott emelkedni a hétköznapi szólaimain, tudott és mert újat mondani. Remélem: nem volt hiábavaló az ott végzett munkám.

Gaal György

GALI MÁTÉ

BERZEVICZY ALBERT AZ ERDÉLYI NEMZETISÉGI KÉRDÉSRŐL

■ A nemzetiségi kérdés, valamint annak lehetséges megoldásai a reformkor óta élénken foglalkoztatták a magyar uralkodó elitet és a politikai gondolkodókat. Nem volt kivétel ezalól a nemzeti szabadelvűség jeles alakja, Berzeviczy Albert (1853–1936) sem, aki hosszú és érdemdús közéleti pályája során többek között Tisza István (1861–1918) első kormányának vallás- és közoktatásügyi minisztere (1903–1905), a Magyar Tudományos Akadémia leg-hosszabb ideig hivatalban lévő elnöke (1905–1936), illetve a Magyar Olimpiai Bizottság alapító elnöke (1895–1904) volt.

Ezt igazolja az alábbiakban közölt két levél is,¹ melyek 1893-ban íródtak, és az akkor még kultuszminisztériumi államtitkárként dolgozó Berzeviczy gróf Csáky Albin (1841–1912) vallás- és közoktatásügyi miniszternek címezte őket. E dokumentumok bepillantást engednek abba, hogy a kultusztárca – ami az ország egyik legfontosabb kormányzati szerve volt – magas beosztásban és döntési pozícióban lévő vezetői miként vélekedtek a kor legfontosabb kulcskérdéséről, különösképpen annak erdélyi vonatkozásairól.

A nemzetiségi kérdés kezelésére Berzeviczy javaslatai között a következők szerepeltek:

- tervszerű állami népiskola-építések a vegyes ajkú vidékeken,
- az állami középiskolákban ingyenes internátusok kialakítása a tehetséges román ifjak számára,
- ösztöndíjrendszer bevezetése a román fiatalok körében, elősegítendő a magyarosítást,
- a tanintézményekben a hazafias szellemű nevelés erősítése, elsősorban a magyar történelem oktatását illetően, s ennek keretében az állami tankönyvek felülvizsgálata,
- a közoktatásügyi tárca költségvetési támogatásának emelése,
- az 1868. évi népiskolai törvény „okvetlenül szükséges” revíziója

Az államtitkár kézzel íródott üzeneteinek – melyek Csáky Albin bécsi irathagyatékában található² – publikálásánál a helyesírás esetében, továbbá a mondatok központozásánál a mai nyelvtani szabályokat vettük figyelembe. A levelek eredeti szóhasználatán és jellegzetes szófordulatain azonban természetesen egyetlen alkalommal sem változtattunk.

Kegyelmes Uram!

Végigolvastam a Szathmáry³ memorandumát a dakoromanizmusról, annak legtöbb részével egyetértek, némely részével nem. Tekintettel a dolog fontosságára, óhajtanám arra vonatkozó nézeteimet behatóbban, *hivatalos alakban* is kifejtetni s szándékozom is ezt az e célból eszközölt feljegyzések alapján a tengeri fürdőben megtenni. Miután azonban a memorandumra

szükséged van, sietek azt visszaküldeni, s annak *leglényegesebb* pontjait illetőleg véleményemet *röviden* a következőekben jelezni.

A nemzetiségek részéről fenyegető veszély elhárítása szempontjából én is legszükségesebbnek tartom a közoktatásügyi tárca és különösen a népnevelési javaslatom dotációjának folytonos erős növelését s ennek alapján a még magyarokkal vegyes nemzetiségi vidékeknek jó állami iskolákkal való sűrű ellátását. Igen helyes Sz[at hmáry]. ama nézete, hogy főleg a Szabolcs megye és a Maros közötti terület volna ilyenképpen a magyarságra nézve meg erősítendő, mert ezáltal sikerülne a terjeszkedő oláh áradatot áttörnünk.

Helyes az is, amit az oláh ifjúságnak az állami középiskolákba való bevonásáról mond, de erre nézve gondolom, nem jelöli meg a kellő eszközt. A brádi gymnasiumot elközségesíteni nem fog sikerülni, Abrudbányán vagy Vöröspatakon új áll[ami]. középiskolát felállítani fölösleges volna, de e helyett célravezetőbbnek tartanám a román vidékeken *létező* állami középiskoláknál (Nagyvárad, Szamosújvár, Erzsébetváros, Déva, Székelyudvarhely, Brassó) *internátusok* felállítását, illetőleg a meglevők fejlesztését *állami ingyenes helyekkel*, melyek főleg román ajkú ifjakkal töltenének be, kik ily módon jó hazafiakká neveltenének.

E kettőt tartom a leglényegesebb és legéletrevalóbb dolognak; a többi job-bára vagy hatástalan, vagy nagyon távoli feladat. Egészen elhibázott dolognak, sőt valódi szerencsétlenségnek tartanám egy külön nemzetiségügyi osztály felállítását a Ministerelnökségnél. Mire való volna ez? Legföljebb arra, hogy egypár ember *elhelyeztessék*. Az ily osztály felállítását a nemzetiségek úgy tüntetnék fel a világ előtt, mintha az ő sanyargatásukra egy „fekete kabinet”⁴ szerveztetnék. A statisztikai munkát elvégezheti a statisztikai hivatal, s a helyszíni jelentéseket az illető közegek beküldhetik a leginkább érdekelt miniszternek; e végből tehát ilyen osztályra szükség nincs; ha pedig ez az osztály intézkedni és kormányozni is akarna, akkor szüntelen illetékességi összeütközések, ujjhúzások támadnának. Magyarországon minden miniszternek és minden ministeriumbeli osztálynak át kell hatva lennie a nemzetiségi fontosságának és annak tudatától, hogy neki e kérdésben mi a tennivalója. Ha ez megvan, akkor az ilyen külön osztály fölösleges, ha ez nincs meg, akkor ennek hiányát semmiféle külön osztály nem pótolhatná. Ennél fogva ezt az eszmét föltétlenül elejtendőnek vélném.

A Románia részéről magyarországi iskolák részére adott és a budgetbe fölvetett dotáció tényét én valóban botrányosnak tartom, szemben azzal a túl loyalis – vagy talán félnék – magatartással, amelyet mi a romániai csángókkal szemben követünk.⁵ Ha ezt megakadályozni nem tudjuk, akkor inkább követnünk kellene a példát, és nyíltan lépni fel a romániai magyarság védelmére; csakhogy persze ott nem ismernek olyan nemzetiségi jogokat, amelyek az ilyen védelmet lehetővé tennék, ott erőszakkal elnyomnak minden más nemzetiséget, és valószínűleg több eredményt érnek el vele, mint a mi nemes, de impracticus nemzetiségi politikánkkal, amely legkevesebb elismerésre – maguknál a nemzetiségeknél talál.

Egyébiránt nem bocsátkozom most bővebben e témába, hanem bezárom leveletem, s még csak megragadom az alkalmat, hogy ma volt nagybecsű, megnyugtató soraidért hálás köszönetet mondjak.

A tornatanárookra vonatkozó hírlapi közleményt én is olvastam, s még elmenetelem előtt átadtam Klamariknak,⁶ ki megígérte, hogy azt rectificáltatni⁷ s a netán csakugyan expeditiót váró néhány utalványt expediáltatni⁸ fogja.

A Grófnő Ő exciájának⁹ kézcsókomat kérve jelentetni, igaz mély tisztelettel vagyok.

Kegyelmes Uram
mindig szolgálatkész híved

Berzevicze [1]893. aug[usztus]. 4.
Berzeviczy Albert

Nagyméltóságú Gróf, Minister Úr!

Méltóztatott nyilatkozás végett velem közölni Szathmáry György kebelb[rátunk]. ministeri tanácsos úrnak a dakoromanismus veszélyeit s az azok ellenében teendő intézkedéseket tárgyazó nagy érdekű és tartalmas emlékiratát, melyre vonatkozó igénytelen nézetemet a következőkben van szerencsém lehető rövidséggel összefoglalni.

Mindenekelőtt örömmel constatálom, hogy az emlékirat írójával nemcsak a kiindulási pontra s a végcélra nézve, hanem konkrét javaslatai legtöbbször illettőleg is teljesen egyetértek, s csak az eddig történtek megítélése tekintetében, valamint *némely* a min[isteri]. tanácsos úr által ajánlott rendszabály határa és értékére nézve térnek el kissé véleményeink.

Így – bár tökéletesen helyeslem azt a felfogást, hogy az állami népiskolák egyik fő feladata a magyarságot ott, ahol a nemzetiségekkel érintkezik, megerősíteni, esetleg megmenteni, – az állami népiskolák felállításánál egyedüli és kizárólagos szempontból ezt elfogadhatónak nem tartom, s az e szempont ellenére létrejött összes állami népiskolákat elhibázottnak nem tekinthetem. Sok esetben megtörténik ugyanis, hogy az állam valahol – az illető tényezők megegyező kívánsága folytán – kezeibe veheti a népiskolaügyet *csékely áldozattal*, s ezáltal ott az oktatás színvonalának emelését s a céltudatosabb vezetését biztosíthatja. Ilyen esetekben az államosítást indokoltnak és helyesnek tartom *egészen eltekintve a nemzetiségi szemponttól*. Hogy a legújabb időben is történtek és történnek – egész helyesen – ilyen államosítások, azt mutatja például *Hatvan* példája, ahol a népiskolák tiszta magyar vidéken lettek felekezetiéből államiakká változtatva.

Hasonlóképpen némileg eltérve az emlékirat írójának felfogásától, nem látom a kormánypolitika mulasztásának symptomáját abban, hogy nálunk a társadalom a nemzeties népnevelés ügyét felkarolta; elismerem, hogy az állam részéről többnek kellett volna történnie, de ha több is történt volna, akkor is fennmaradt volna a társadalomra nézve az a kötelesség, hogy ennek a par excellence nemzeti feladatnak szolgálatába álljon, s annak terén, mint egy nemes versenyre keljen az állammal.

Nem látok hibát a felekezeti középiskolák meglátogatására kiküldött ministeri megbízottak részére kiadott utasítás ama rendelkezésében sem, mely kötelességökké teszi, hogy látogatásaikról a felekezeti főhatóságokat előzetesen értesítsék. Ez egyszerű udvariassági tekintet, amely annál ártalmatlanabb, mert itt a tanintézetek szellemének megbírálásáról lévén szó, egy feladatának magaslatán álló ministeri megbízott eljárásának sikerét az ily előzetes értesítés meg nem hiúsíthatja. Külső rend, pontosság, tisztaság stb. oly dolgok, amelyeknek ellenőrzésénél a *meglepetések* fontos szerepet vihetnek, de ott hol – ismétlem – az intézet tanításának szelleme forog kérdésben, amely állandó viszonyok hatása alatt áll, s amelyet csak a növendékekre előre be

nem tanítható, mert a kérdésektől függő *feleleteiből* ismerhet meg egy avatott vizsgáló: ott az előzetes értesítés a nyerendő kép tisztaságának és hűségének rovására sohasem lehet.

Hogy kívánatos volna, ha főigazgatóink tankerületök nemzetiségi középiskoláinak tannyelvét minden esetben tökéletesen bírnák, azt elismerem; ámde az éppen sajnos, hogy tanférfaik között vajmi kevesen vannak, akik a nemzetiségek nyelvének elsajátítását feladatukul tűznék ki, s e feladat fontosságának tudatával bírnának. Miután pedig a főigazgatónak tekintettel tágkörű és nagy horderejű hivatására mégiscsak elsősorban politikailag teljesen megbízható, s a tanítás úgymint a tanügyi adminisztráció kérdéseiben tökéletesen járatos egyénnek kell lennie, s arra valamely nemzetiségi nyelv bírása még magában véve nem qualificálhat: ez vonzza éppen a nagy nehézségeket, amelyek ezen theoretica egészen jogosult követelmény teljesítésének útjában állanak, s amelyek elkerülhetetlenné teszik, hogy a nemzetiségi középiskolára vonatkozó információk megszerzése [végett] a főigazgatók mellett még külön biztosok is alkalmaztassanak.

Égész lélekkel csatlakozom a min[isteri]. tanácsos úr abbéli javaslatához, hogy feladatául tűzessék ki a legközelebbi 10 év alatt legalább 400 állami népiskola felállítása¹⁰ azokon a vidékeken, ahol a magyarság nemzetiségekkel vegyül, s az elmagyartalanodás veszélyeinek van kitéve. Különös figyelmet érdemel e tekintetben az a vidék, amelyet a min[isteri]. tanácsos úr is helyesen kiemel, s amelyen a terjeszkedő oláhság a magyarságot áttörve az erdélyrészi magyarság elszigetelését fogja előidézni, ami végfolyamatban ennek a magyarságnak a nemzetiségi elemek általi felszívására vezethet. A létesítendő új állami népiskolák legnagyobb zömének okvetlenül erre a területre kellene jutnia.

Továbbá örömmel üdvözlöm az emlékirat írójának azt a javaslatát is, hogy a magasabb műveltséget kereső román ifjúságot erősebben kell igyekeznünk a jó szellemű állami középiskolák körébe bevonni s ezáltal a román középiskolák befolyását az új nemzedék fejlődésére csökkenteni. De e cél szempontjából sem a brádi gymnasium községivé változtatását, sem Verespatakon vagy Abrudbányán egy új állami középiskola felállítását ajánlatos eszköznek nem tartom. Az elsőt azért nem, mert akármit sikerülne az alapítási okmányokból kiderítenünk, a magyar kormány által is elismert jelen állapottal szemben a középiskolának a felekezeti kezelésből való elvonása mégis a jogfosztás *látogatásával* bírna, s egy új és nehezebben cáfolható vádat szolgáltatna fegyverül a nemzetiségi igazgatók kezébe.

Egy állami középiskolának Verespatakon vagy Abrudbányán való felállítását szükségesnek nem tartom, tekintettel arra, hogy az erdélyi részekben már szép számmal állanak fenn állami középiskolák, amelyek – kivált ha az egyetemes középiskola létrejötte után minden irányú képzést fognak nyújtani – az emlékiratban helyesen jelzett célra igen jól lesznek fölhasználhatók, ha (s ezt tekintem a leglényegesebbnek) *internátussal lesznek ellátva, amelyben állami ingyenhelyek létesíttetnének*, éspedig lehetőleg úgy, hogy azok élvezői a középiskola elvégzése után a jótéteményt kézi ösztöndíj alakjában kapnák meg hazai egyetemen folytatandó felsőbb tanulmányaik idejére. Ilyen ösztöndíjalomásokat akadálytalanul lehetne a már létező dévai és székelyudvarhelyi internátusoknál létesíteni, s ilyenekkel egybekötött internátusok volnának lehetőleg a nagyszabású állami gymnasium mellett (melynek úgysis most fogunk épületet emelni), továbbá a brassói reáliskola és a most létesítendő szamosújvári állami főgymnasium mellett felállítandók.

Ezek az ösztöndíjjállomások azután elsősorban román nemzetiségű ifjaknak hazafias szellemben való felnevelésére volnának fordítandók. Ily jelentékeny és értékes állami jótétemény vonzereje erősebbnek bizonyulna a nemzetiségek bizalmatlanságánál és merészségénél, s az így a magyar szellemű nevelés körébe bevont ifjak mindegyike egy-egy megnyert posztit képviselne a románság ellenséges táborában.

Egyetértek az emlékirat ama tételével, hogy a magyar történelem mikénti tanítására a középiskolákban fősúly fektetendő, s hogy a nemzetiségi iskolák főleg e szempontból ellenőrizendők, mert a magyar történelem mikénti tanításában nyilatkozik leghatározottabban a tanintézet hazafias vagy hazafiatlan szelleme. Kívánatosnak tartom azt is, hogy újabb tankönyvirodalmunk a rendelkezésre álló tudományos adatok felhasználásával közrehoasson ama tévnézetek eloszlatására, amelyek a románság eredetét, múltját illetőleg tendenciózusan terjesztettek, s magyar írók által is részben – jóhiszeműleg – recipiáltattak.¹¹ Mindenesetre jó lesz, ha a közoktatási tanács új tankönyvek engedélyezésénél az újabb kutatások eredményeinek figyelembevételét meg fogja követelni.

Ámde azt, hogy a tanároknak hivatalosan utasítás adassék bizonyos történeti események és korok így vagy úgy leendő tárgyalására és feltüntetésére, föltétlenül elkerülendőnek vélném, mert ily utasításadásnak a tudomány tanítélei körében helye egyáltalán nincs, s azzal csak ártanánk az ügynek, és gyöngítendő az így elterjeszteni kívánt tantételek *tudományos igazságának* erejét.

Éppoly kevésbé tartom hibáztathatónak azt, hogy Anonymus könyve, habár a dakoromán mesét szintén tartalmazza,¹² a tanári könyvtárakba felvételett; a tanári könyvtárakban *minden* könyvnek helye van, egészen hiábavaló volna a *tanárokat* óvni akarni a tévtanokat tartalmazó könyvektől, sőt ellenkezőleg, ismerniök kell azokat is, hogy azok tévedéseik megcáfolásában közreműködhesse nek.

Az emlékiratban foglalt további konkrét javaslatokat kevésbé lényegesnek tartom, így nevezetesen a főispánok buzdítását a népnevelés ügyének felkarolására, s a tanfelügyelőket arra, hogy ifjúsági egyesületeket igyekezzenek létrehozni. Ily dolgokban a körendeleti felhívások nem szoktak sok eredménnyel járni, azt, hogy a tanfelügyelők az ifjúsági egyesületek felől még évenként külön jelentést is tegyenek, tekintettel a már gyakorlatban levő jelentések és kimutatások nagy számára, egyenesen mellőzendőnek vélném.

Nagy érdekű az, amit az emlékirat írója Romániának a magyarországi román népiskolák leplezetlen anyagi támogatása körüli eljárásról elmond. Ha ilyesminek ama „barátságos” politikai viszony mellett, amely az Osztrák–Magyar Monarchia és Románia között fennáll, véget vetni nem lehet, akkor legalább le kellene belőle vonni a consequentiákat, és a Romániában még mindig nagy számmal levő s ott rendszeres és kíméletlen eloláhosításnak kitett csángó magyarok magyarságának megőrzése érdekében kellene államunknak – minden álszemérem és túlságos kíméletlenség félretételével – áldozatkészen közbelépnie.

Ami a jutalmakat és kitüntetésekkel illeti, ezek mindenesetre hatályos eszközök, amelyek mind ez ideig (alkotmányunk helyreállítása óta)¹³ vajmi kevésbé lettek *nemzeti kultúránk* előmozdítására fölhasználva, az első pénzűgyi, az utóbbiak egyébként akadályok miatt.

Sajnálatomra egyáltalán nem járulhatok hozzá az emlékiratban foglalt ama javaslatához, amely egy, a miniszterelnökségben felállítandó s a nemzetiségi ügyek nyilvántartására és vezetésére hivatott külön ügyosztályra vonatkozik.

Én az ilyen külön ministeriális ügyosztály felállítását vagy fölöslegesnek, vagy esetleg egyenesen károsnak tartanám. Ha ugyanis feladatává csak azt tennők, hogy a nemzetiségek viszonyainak minden mozzanatát figyelemmel kísérsje, mintegy nyilvántartva, és azokról az intézkedésre hivatott kormányhatóságoknak információt nyújtson, esetleg javaslatokat tegyen: akkor feleslegesnek tűnik fel az ilyen ügyosztály, mert hiszen minden kormányhatóságnak kötelessége e mozzanatok figyelemmel kísérsni s a maga reszortját érdeklő vonatkozásaiban nyilvántartani, és mint központi közeg ez a külön ügyosztály is információt utóvégre a legtöbb esetben csak a kormány helyi bizalmi közegeinek jelentéseiből meríthetné, melyeket azok éppoly jól, sőt gyorsabban juttathatnak közvetlenül az intézkedésre hivatott hatóságok tudomására, mint ezen ügyosztály közvetítésével. Azonkívül – miután kormányzatunknak alig van egyetlen ága is, amely a nemzetiségi kérdés bizonyos részére kihatni hivatva nem volna, s ily sok szak képviselőit abban a ministerelnöki ügyosztályban mind egyesíteni alig volna lehetséges, ezen ügyosztály konkrét *javaslatai szakszerűség* szempontjából (legalább némely reszortra nézve) sok kívánni valót hagynának, s aligha bírnának nagy értékkel.

Hogy pedig ez az ügyosztály *intézkedő jogkörrel* ruháztassék fel, azt elképzelni is nehéz, mert hiszen ez a jelenlegi kormányzati ágak némelyikéből – s főleg a közoktatásiból – a teendők egy jelentékeny részének a ministerelnökség hatáskörébe való átutalását jelentené.

De bármily óvatosan és szerényen vonatnék is meg az a kör, amelyre ennek az ügyosztálynak intézkedési joga kiterjedne, annyi bizonyos, hogy ennek gyakorlása a szóban forgó külön ügyosztály (tehát a ministerelnökség és a többi ministériumok) közötti folytonos illetékességi összeütközésekre, ellentmondásra s ebből folyó oly zavarokra vezetne, amelyek az adminisztrációra hátróztottan látványosak volnának, s nemigen alkalmasak a kormány tekintélyének a nemzetiségek előtti emelésére.

Magyarországon a nemzetiségi kérdés sikeres megoldása csak úgy képzelhető, ha minden egyes ministerium át van hatva e kérdés fontosságának tudatától, s a kormányzat minden ágából céltudatosan teljesíti azt, ami hatáskörében ama sikeres megoldást előmozdíthatja. Ezzel egy kormányközeg vagy egy ministérium speciális és úgyszólván kizárólagos feladatává tenni nem lehet.

Mindez okokból e javaslatot keresztülvitelre nem ajánlhatom.

Annál készségesebben és minden fenntartás nélkül járulok hozzá mindazokhoz, amiket az emlékirat írója általánosságban a közoktatásügyi tárca jobb dotálásának szükségességéről, némely más tárcának a közoktatási téren is való térfoglalásáról, úgyszintén az 1868iki népnevelési törvény revisiójának elkerülhetetlen voltáról mond.

Tagadhatatlan, hogy dacára a jelentékeny javulásnak, mely e tárca dotációja tekintetében az utóbbi években mutatkozik, annak javadalma még mindig nincs arányban nemcsak a feladatok nagyságával, de azzal a mértékkel sem, amellyel némely más tárca szükségleteinek kielégítéséről gondoskodva van.

Áll ez különösen azokról a tárcákról, amelyek tetemes jövedelmeket hajtó állami üzemeket s birtokokat kezelnek, s ezért abban a szerencsés helyzetben vannak, hogy kiadásaik emelkedését bevételeik fokozásával könnyebben elensúlyozhatják. Hogy pedig ez az aránytalanság tényleg fennforog, azt mi sem mutatja oly világosan, mint ama tény (amelyre az emlékirat is reámutat), hogy bizonyos *iskolai* szükségletek, amelyek fedezése e tárca keretében sehogys vagy csak nehéz küzdelemmel biztosítható, azonnal könnyűszerrel

fedezhetőkké lesznek, mielőtt azoknak vagy más tárca hatáskörébe való átutalása, vagy egy más ministerium befolyásvételének biztosítása mellett más tárca javadalma vétehető igénybe.

Tehát ilyenkor mindig bebizonyul, hogy annak a szükségletnek a kielégítésére fedezet *van*, s hogy másrészt a *jövedelmező* tárcák kiadási tételei nem szükségképp s nem mind föltételei a jövedelmezőségnek.

Ennek pedig nem volna szabad így lennie; mert az egyes ministeri tárcák kezelése nem külön-külön államháztartást képez, és mert az államnak minden külön rendeltetéssel nem bíró bevétele egyneműnek volna tekintendő, s ezekkel a bevételekkel szemben a szükségletek egyedül fontosságuk és sürgősségük, nem pedig valamely jövedelmi ághoz administratív tekintetben való közelállásuk szerint volnának sorakoztatandók.

Elsősorban a nemzetiségi kérdés megoldása, – még ha alatta nem is a nehezen elérhető teljes nyelvi egységet, de a magyar nyelvnek és a *magyar nemzeti kultúrájának* az egész nemzet szellemi élete fölötti föltétlen uralmát értjük – csak a közoktatásügyi tárca bőkezűbb javadalmazásától várható.

De okvetlenül szükséges e célra némely fennálló törvény revisiója is. Nem sorolom föltétlenül ezek közé a nemzetiségi törvényt, mert elismerem, hogy annak megváltoztatása nagy elkeseredést és harcot idézne föl, habár másrészt tagadhatatlan, hogy attól a – nézetem szerint – helytelen iránytól, amelyet e törvény kijelölt, és amely politikai életünk fejleményei során teljesen megbukottnak tekinthető, későbbi törvényeinkben már sokszerűen eltérni voltunk kénytelenek, és így a nemzetiségi törvény már ma is egy sok részében túlhaladott és megtagadott közjogi álláspontot képvisel. Ellenben okvetlenül szükségesnek vélem az 1868: XXXVIII. t. cikk (a népnevelésről) teljes revisióját, mert amíg annak rendelkezései fennállanak, s az államkormányt a felekezeti népiskolával szemben egészen tehetetlen szerepre kárhoztatják,¹⁴ s épp ezáltal a felekezeti népiskolát a nemzetiségi particularismusnak, sőt az állam elleni üzemeknek is biztos menhelyévé teszik: addig a nemzeti megerősödére és a nemzeti kultúra elterjesztésére irányzott legbuzgóbb s legáldozatkészebb törekvéseink is csak féleredményre vezethetnek.

Ennek a törvénynek az állami és nemzeti érdekek által megjelölt irányban való módosítása már megkezdett a néptanítói fizetésekre vonatkozó törvényjavaslat¹⁵ letárgyalása által, és a továbbhaladás irányát megmutatta, s útját előkészítette a rokon természetű középiskolai¹⁶ és kisdudóvási törvény.¹⁷ A teljes reform el nem maradhat soká, – hacsak nem kellene azt tapasztalnunk, amit talán hinni nem is szabad –, hogy Magyarországon a felekezeti jogok és érdekekhez való ragaszkodás erősebb.

Berzevicze 1893. szeptemb[er]. 12.

Berzeviczy Albert
áll[am]. titkár

■ JEGYZETEK

1. A dokumentumok levéltári jelzete: Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Familienarchiv Csáky, Karton 235/24. Politische Schriften 1888–1893.
2. A gróf osztrák fővárosban őrzött irathagyatékról bővebben lásd Schwarzwölder Ádám: *Csáky Albin bécsi irathagyatéka* (jegyzék). In: Ujváry Gábor (főszerk.): *Lybmus. Magyarságtörténeti forrásközlemények*. Külgazdasági és Külügyminisztérium – Balassi Intézet – MTA BTK, Bp., 2017. 357–388.
3. Szathmáry György (1845–1898) műfordító és újságíró, oktatáspolitikai szakember. 1890-től miniszteri tanácsos a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumban.
4. Franciául „cabinet noir”. A titkoszolgálat, illetve az államrendőrség szinonimája.
5. A dualizmus időszakában a magyar kormányok a moldvai csángók nemzeti önazonosságának felébresztésére, valamint a román nacionalizáló folyamatok elhárítására törekedtek. Ennek keretében

megkísérelték többek között a moldvai csángó fiatalok papi képzésének kormányzati befolyásolását, továbbá egyházközségek társadalmi úton történő támogatását is. Számottevő sikert azonban ezek az ún. „csángómentő” akciók nem értek el. Lásd erről Seres Attila: „Csángómentés” *Moldvában a XIX–XX. században*. *Pro Minoritate* 11. évf. (2002) 4. sz. 17–47.

6. Klamarik János (1832–1898) pedagógus, a középiskolai oktatás szakértője a kultuszminisztériumban.

7. Helyesbít, helyreigazít (latin).

8. Elküld, eljuttat, továbbít (latin).

9. Bolza Anna grófnő (1847–1925), Csáky Albin felesége.

10. Komoly állami népiskola-építési hullámra végül nem Csáky Albin, hanem Wlassics Gyula (1852–1937) kultuszministersége idején (1895–1903) került sor. Ekkor ezer új állami népiskolát létesítettek a millennium jegyében meghirdetett „ezer év – ezer iskola” program keretében.

11. A hazai és nemzetközi tudományosság – néhány fontos 18. századi kivételtől eltekintve – lényegében az 1860-as és 1870-es évekig magától értetődő tényként tekintett az ókori római Dacia provincia romanizált lakossága és a Duna északi partján, a későbbi Havasalföld, Moldova, valamint Erdély területén élő neolatin nyelvű népesség, azaz a románság közötti közvetlen etnikai folytonosságra.

A 19. században önálló tudományként létrejövő összehasonlító nyelvészet eredményeire támaszkodó Robert Rösler osztrák történész (1836–1874), továbbá Hunfalvy Pál (1810–1891) nyelvész-etnológus hatására azonban a hagyományos „dákoromán” felfogást viszonylag rövid idő alatt felváltotta a hazai és nemzetközi tudományosság terén is a középkori balkáni román etnogenezis és északra vándorlás elmélete. Hunfalvyt illetően bővebben lásd Lajtai L. László: *Nemzeti eredetkérdések a historiográfiában*. Hunfalvy Pál és a Századok. Századok 150. évf. (2016) 5. sz. 1164–1170.

12. Ahogyan arra Hunfalvy Pál – részben Rösler nyomán – többször is felhívta a figyelmet, a románság erdélyi őshonosságának egyedüli középkori krónikás igazolása az ún. Anonymus-gestában olvasható. Az évszázadokig lappangó, majd a 18. század közepén előkerült és nyomtatásban kiadott írásmű eredetiségéről évtizedekig zajló tudományos vita támadt (szerzőjéről pedig napjainkban is folyik, ahogyan a keltezéséről is), ám a honfoglalás korában említett „oláhok” kérdése az 1870-es évekig elsősorban a hazai román értelmiség számára bírt nemzetépítő jelentőséggel, a magyar történetírás Hunfalvy kapcsán kezdte csak komolyabb kritikai vizsgálatban részesíteni.

13. 1867 óta.

14. Az elemi népoktatásban a dualizmus öt évtizede alatt a felekezeti fenntartású intézmények voltak túlsúlyban. Az egyházak autonómiájának körébe tartozott az iskolák tanítási nyelvének megválasztása, továbbá a felekezeti önállóság miatt az állam ezen intézmények és oktatóik ellen nehezebben tudott fellépni. Ezt Berzeviczy mindig is nehezítette, és ezért oktatáspolitikusi pályája során az 1868-as népnevelési törvény revíziójára törekedett. Ennek jegyében vallás- és közoktatásügyi miniszterként új népoktatási jogszabálytervezetet nyújtott be az országgyűlésnek, amely végül nem került elfogadásra. Számos eleme viszont beépült az 1907-es, Apponyi Albert-féle népoktatási törvényekbe („Lex Apponyi”).

15. 1893. évi XXVI. törvénycikk a községi, valamint a hitfelekezetek által fenntartott elemi iskolákban működő tanítók (tanítóőnk) fizetésének rendezéséről.

16. 1883. évi XXX. törvénycikk a középiskolákról és azok tanárainak képzéséről.

17. 1891. évi XV. törvénycikk a kisedővásról.



SEREGI TAMÁS

AZ ANYAGRÓL

■ Az anyag egy nem-ideális absztraktum.

Az anyag absztraktum, amennyiben soha nem létezik önmagában, amennyiben ki kell vonnunk a konkrétból, amelyben önállótlanlansága miatt mindig össze van szövődve a ráruházott formákkal, jelentésekkel, viszonyokkal. Még a „tiszta anyag” is viszonyban áll: az anyagtalannal, az ürességgel, az úrral, vagyis magával a tisztasággal. Az anyag soha nem semmi, nem a lét tagadása vagy hiánya, még sincs benne semmi pozitív. Az anyag nem semmi anélkül, hogy valami lenne. Sőt kevesebb, mint a semmi, mert nem tagadja a létet, nem utasítja el azt, csupán közömbös irányta. Az anyag minden iránt közömbös, önmaga iránt is, ezért szokták rossz metaforával „holt anyagnak” nevezni, miközben nyilvánvalóan létezik élő anyag is. Ám az élő anyag sem viszonyul az élethez, csupán csak „él”, bár az idézőjelet ide is ki kell tennünk, mert tulajdonképpen nem az anyag él, hanem már valami, ami nem ő, de amit mégsem utasít el magától, mert közömbös számára az élő és az élettelen megkülönböztetése is.

Az anyag nem-ideális, ami nem pusztán annyit jelent, hogy reális. Hiszen az ideális dolgok, pontosabban ideális tárgyiságok is képesek reálisak lenni. Reáliák – ahogy a középkorban nevezték őket. Valamik, amikhez igazodnunk kell, amik megkérdőjelezhetetlenek, amiknek alá kell vetnünk magunkat. Isten mint a legfőbb realitás. Innen nézve az anyagnak sokkal kevesebb realitása van. Mégsem akarjuk elvitatni tőle a valóságos mivoltot. Nem-idealitása azonban egészen másról szól, arról, hogy makacsul és kitartóan ellenáll mindenféle jelentésnek, viszonyoknak. Arról, hogy az anyagnak nincs értelme, célja, és nem is ruházható fel értelemmel és céllal. Persze a látszat nem mindig ezt mutatja. Az anyag éppenséggel jól formálhatóan mutatkozik, minden jelentést hordozni képesnek, nemcsak mintavételre alkalmasnak, hanem annál is könnyebben címkézhetőnek, vagyis olyasminek, ami könnyedén tehető a jelentések hordozójává és közvetítőjévé, és szinte bármilyen cél szolgálatába állítható. Ám ez csupán látszat, ezt a látszatot pedig legfontosabb tulajdonsága, a közömbössége kelti bennünk. Az anyag mégis ellenáll és törekszik (*conatus*), lassan lefejt magáról minden idealitást, integrálhatatlan az ideológiákba, a maga lassú, kitartó és megállíthatatlan módján halad valami felé, amit mi entrópiának érzékelünk. Nem-idealitása önállótlanlanságát jelzi, azt a se veled, se nélküled állapotot, amelyben mindig van, mivel nem képes önálló realitássá válni, de viszonyra sem tud lépni semmivel. A tiszta anyag nem más, mint energia, amely csak önmagát szétvetni, önmagát megsemmisíteni képes.

Szegény, szerencsétlen anyag! Ő az, aki mindig veszít, ő az, akit mindig megaláznak, ha pedig egyszer-egyszer győz, senkit nem érdekel a győzelme, ha egyáltalán marad valaki, akit esetleg érdekelhetne. Ő az, aki semmit nem mond nekünk, és akiről nem lehet gondolkodni, mert ha gondolkodunk, akkor már nem róla gondolkodunk. Ezt ismerte fel Bataille, amikor minden korábbi materializmust (az őselemek tanaitól az atomizmuson át egészen a dia-

lektikus materializmusig) idealizmusnak bélyegzett, mondván, hogy voltaképpen egyik sem az anyagról beszélt, hanem a gondolkodás valamilyen termékéről, egy fogalomról (mint például az atom), amelynek ugyanolyan kevés köze van az anyaghoz, mint az idealizmus megfelelő gondolati termékeinek. Vagy talán még annyi sem, hiszen az utóbbiak legalább az anyag tagadásai lehetnek, így negatív módon viszonyulni képesek hozzá. Jellemző, hogy az anyag mellett legfeljebb csak művészek álltak ki, ám ők is mindig valami ellenében fordultak hozzá (például az „anti-forma szobrászatban”), projektjeik pedig rendre kérészerűen bizonyultak vagy csak újfajta jelentésvizonyokba ágyazták bele a műveket (az anti-forma szobrászat például a helyspecifikusságba), és így hűtlenné váltak az anyaghoz.

De hiszen azt sem tudjuk, mihez kellene hűnek maradni! Az energiához? A formátlansághoz? Az érzékiséghez? A kifejezéshez? Jó okunk van azt gondolni, hogy az anyag csupán egy viszonyfogalom, sőt határfogalom, sőt egy teljesen efemer és esetleges funkcionális fogalom. Azért van okunk ezt *gondolni*, mert a tudat, amellyel a gondolkodást végezzük, a maga egészében ennek megfelelően működik. Az érzékeléstől a képzeleten át a gondolkodásig. A tételező tudataktusban transzcendálja magát a tárgyáig, amit lát, vagy elképzeli, vagy elgondol, ez a tárgy lesz a tudataktus tartalma, amely persze valamilyen anyagból áll. Anyag mindig van, ez az anyag azonban *anyagként* mégsem létezik soha az adott tudataktustól függetlenül. Ez azt jelenti, hogy ha például egy székre irányítom a figyelmemet, akkor annak a tárgynak a formája és a funkciója lesz a tudataktusom tárgya, az összes többi érzéki összetevője pedig az anyagát fogja alkotni. Ám a tudat képes arra is, hogy például a szék színére irányuljon, pontosabban nem is a szék színére, hanem magára a színre, erre a konkrét színre itt. Ekkor viszont a szín válik a tudat tárgyává, ugyanolyan tökéletes tárggyá, amilyen az előbb a szék volt, és ebben a pillanatban a szék válik hordozóvá, anyaggá, a szín anyagává *ebben az adott tudataktusban*. A tiszta, transzcendentális tudat számára, amely minden ontológiai előfeltevést zárójelbe tesz, a helyzetnek így kell kinéznie, illetve így kellene kinéznie, ha hűek tudnánk maradni a transzcendentális fenomenológiai beállítódáshoz.

Most azonban az anyaghoz való hűségről van szó. A transzcendentális fenomenológia csak félig-meddig tudott hű maradni hozzá, és éppen az említett területen, az érzékelés területén nem sikerült ez neki. Minthogy az anyagot beszorította a tudat immanenciájába, értsd az érzékelés anyagától, az érzettől megvonta az intencionális jelleget. A tudat maga nem immanens többé abban az értelemben, hogy valamiféle belső reprezentációja lenne egy ismeretlen külvilágnak (à la Locke vagy Berkeley), az érzet azonban az intencionális aktuson belül mindig immanens marad, soha nem rendelkezik önálló intencionális viszonyulással, és végső soron külön magára az érzetre nem is igazán tudunk ráirányulni.¹ Az ok egyszerű és egyáltalán nem mellékes az anyag fogalma szempontjából sem: az, hogy az érzet nem rendelkezik semmilyen *értelemmel*, márpedig Husserl számára a tudat maga az értelem, ezért az értelmetlent csak úgy képes magába foglalni, ha azonnal el is fojtja („nem hangérezeteket hallok, hanem az énekesnő által énekelt dalt”). Félig-meddig – így fogalmaztam az imént, ennek pedig nem az oka, hogy a fenomenológia azért *valamennyire* mégis elismerte a fizikai anyag vagy az abból származó érzet magánvaló létét, hanem az, hogy felfedezett egy másikfajta anyagiságot, amely immár nem a tudat számára létező anyag, hanem magának a tudatnak az anyagiséga. Husserl ugyanis a tudat voltaképpen anyagának azt tekinti,

amit közönségesen a léleknek szoktunk nevezni. Illetve annak a nem konstituált, nem tárgyiasított, vagy – lacani nyelven – nem szimbolikus részét. Elsősorban természetesen az eleven testi érzeteket, a fájdalom- és belső inger-érzetet, de azokat is, amelyeket lelkieknek szoktunk nevezni, például a kedélyérzeteket, továbbá az ösztönkésztetéseket (*Triebe*), sőt a magasabb rendű tudati aktusoknak egy rétegét is, amikor például ítéletanyagról beszél, az ítéletaktus élményének megéltését értve rajta.

Ebben a pillanatban az anyagiságnak egy másik dimenziója nyílik meg előttünk, és innentől kezdve nem azonosíthatjuk többé az anyagot a fizikai anyaggal. A tudatot két transzcendencia határolja, a másik anyagiság, amit a fizikai anyag alkot, és a saját anyagiság, amelybe minden tudat szükségszerűen bele van ágyazva, és amelytől csak úgy tud eltávolodni, ha önmagától is eltávolodik: ha tudati tárgyiaságokat képez. Így keletkezik a fájásból mint megélt tudataktusból a fájdalom mint tudati tárgyiaság, ahogy azt Sartre gyönyörűen leírja.² És így keletkezik az Én is mint a pszichikai élet középpontja és ura. Husserl nem vonja le ezt az utóbbi következtetést, vagyis hogy az Én csupán a tudat terméke, ezt Sartre teszi meg, aki viszont nem vonja le azt a másik következtetést, ami a tudat anyagiságának mint transzcendenciának az elismeréséből adódna, és aminek a tudatalatti nevet adják majd később. Később, mert ehhez a freudi tudatalatti fogalmát át kellett értelmezni, meg kellett fosztani szimbolikus jellegétől és azoktól a szimbolizációs műveletektől, amelyek Freudot gátolták abban, hogy legalább letekinthesen a papa-mama-gyerek dráma színpadáról. Ez pedig igazán csak Sartre éveiben következik be, a második világháborút követő időszakban, amikor Bachelard feleleveníti az őselemek preszókratikus tanát, és a materiális képzelet fogalmának bevezetésével átítatja az egész tudatot a természeti létezés minden formájával, vagy amikor Julia Kristeva bevezeti a szimbolikus alatt vagy annak belsejében munkáló szemiotikus fogalmát. Így fedezik fel a tudatalatti forrongó, kavargó, mindent felforgatni vágyó (*révolution*) anyagiságát, vagy éppen alapozzák újra a tudat fogalmát az önmagát érző élet romantikus eszméjéből kiindulva (Michel Henry).³ A pszichikai anyag, a pszichében lévő anyag fogalma ekkor átadja helyét a psziché *mint* anyag fogalmának. S ahogy az anyag közömbös ugyan, mégis mindig ellenáll és ellene dolgozik a belső tagolásnak, ugyanúgy nem ismeri el azokat a határokat sem, amelyekkel kívülről szeretnénk gátak közé szorítani, hanem lassan, de biztosan átszivárogoz ezeken a gátakon, és beleivódik a közösségi tudatba, a nyelvbe, a társadalmi testbe, sőt a természetbe is. A káosszal, az örülettel, a fanatizmussal, a lázadással, az ellenállással, a fogyasztással, az eltömegesedéssel, a gradációval (népességrobbanással) és a deterritorializációval (népvándorlással) szövetkezik, szinte bármivel, amin keresztül legalább meg tudja mutatni magát, ha már saját jogokról álmodni sem mer.

Jogot az anyagnak! Jogot a formátlansághoz! Nem szolgálni kell az anyagot, nem alávetni magunkat, hanem megadni neki azt, ami jár. A vallási türelem régi eszméjének mintájára meg kellene próbálnunk bevezetni az *ontológiai türelem* eszméjét és gyakorlatát. Sőt a türelmet az ontológián inneni iránt, amellyel – szemben az ontológián túlival, vagyis Istennel – nem kell feltétlenül egyenlőtlen viszonyt létesítenünk. Nemcsak kiszolgálni nem kell az anyagot, hanem isteníteni sem. Az ötvenes évek művészetének tipikus hibái voltak ezek az absztrakt expresszionizmustól a konkretizmuson át a gesztusfestészetig vagy általában az informel festészetig, sőt a performansz művészet számtalan alkotásáig terjedően.⁴ És azért nem kell egyiket sem tennünk, mert

a tudat nem anyag, még csak nem is anyagból van, hanem az anyagban van, az anyag közegében, ahogy Sartre pontosan megfogalmazta. Mégis semmi. De éppen mert semmi, ezért nem képes kilépni a közegéből, ezért van túl közel az anyaghoz, és – tűnjék ez mégoly paradoxnak is – éppen ezért nem képes el-sajátítani azt, éppen ezért nem képes sem magába olvasztani, sem maga azzá válni. Mert hiányzik az ehhez szükséges távolság. (Ezért van közel a tudat Istenhez is, és ugyancsak túl közel, mert Istennek is a tiszta hiánya, nemcsak az anyagnak.³⁾ A tudat tárgyakat, formákat képez, miközben az anyag közegében létezik (és nem az anyagból formálja a tárgyakat, hanem legalább ennyire az anyag ellenében, abból kiszakítva és így önmagából is kiszakítva, saját tárgyává téve őket). A tudat benne él az anyagban pszichéként, és az anyag benne él a tudatban a fizikai és kémiai kötések, reakciók és halmazállapotok minden formájában. A fizikai energia és a lelki, sőt szellemi vágyak és törekvések között folytonos átmenet van, és ráadásul mindig kétirányú. Az ember nemcsak Istenné akar válni, hanem az egész világgá is: nemcsak hatni akar a világra, vagy engedni, hogy az hasson rá (cselekvés és elszenvedés), nemcsak tárggyá akarja tenni azt (birtoklás, megismerés), hanem azzá akar válni (létezés). Állattá, növényé, dologgá, anyaggá, anyagtalanná (ürré, azaz anyagi semmivé). Jellemében szilárdná, viselkedésében flexibilissé, képzeletében könnyűvé és szárnyalóvá, szenvedélyeiben áradóvá és hevesse, gondolkodásában láthatatlanná és utolérhetetlenné. A tudatnak implementációfüggetlennek *kell lennie (quid juris)*, még akkor is, ha *valójában (quid facti)* talán nem az. Ez azonban a lényegen semmit nem változtat. Nincs az a tudat, amelyik csak ember akar lenni, mert a tudat nem ember – nemcsak a világtól idegen, hanem az embertől is, sőt magától a létezésétől is, amelynek közegében létezni kénytelen. Vagy röviden: létezni kénytelen. Ez a transzszendentális tudat tragédiája, az ontológiai tragédia. A létezés nem az esetlegessége miatt teher a tudat számára, ugyanígy teher lenne, ha jól meghatározható okot és célt tudnánk tulajdonítani neki.

Minden olyan egyszerű lenne, ha az anyag csak minőség lenne. Vagy csak mennyiség. Szinte természetes módon bejárta az anyag fogalma ezt a hegeli utat, többször is és persze már jóval Hegel előtt. De valahogy soha nem fért bele egyik kategóriába sem, nemhogy a kettő szintézisének, a mértéknek a rangjára tudott volna felemelkedni. Az anyag nem tud mérték lenni (csak átcsapni mennyiségből minőségbe és viszont), a mérték mindig a távolban marad, kivetítve, utópiaként, amely soha nem valósul meg. Történelmi tapasztalataink vannak erről. Akár a múltnak kútjába vetettük magunkat, akár a jövőbe szédültünk előre, mindkettő a végtelenbe vezetett csupán, a mennyiség és a minőség soha nem tudott szintézis formájában testet ölteni. Nem tudott átfogóvá válni, de igazán a jövő számára példamutatóvá, mértékké sem. Pedig milyen szép lett volna!

A minőséget valahogy mindig a szubjektivitás, a mennyiséget pedig az objektivitás oldalára taszítottuk. Így lett a minőségből kválé. Mintha az ember nem *pirosat* látna, hanem *pirosan* látna, mintha a piros nem ott kint lenne, egy bizonyos távolságra tőlünk, a dolgokhoz kötve, és ugyanolyan objektív módon, mint bármi más, ami körülvesz minket. És mintha nem lenne független tőlünk magunktól is mint szubjektumoktól, mint egyénektől. Mintha tényleg lenne bármi értelme annak a feltételezésnek, hogy mindenkinek más-más piros színérzete van. De ha így is van, hogyan járul ez hozzá önmagunk, személyiségünk felépítéséhez? Anyagként esetleg, ami ugyanazt jelenti, mintha azt mondanánk: sehogyan. Ezzel pedig megfosztottuk magunkat attól a lehe-

tőségtől, hogy felvethessük a személyiségünk anyagiságára vonatkozó kérdést, hogy van-e a személyiségnek *saját* anyagisága vagy *sajátos* anyagi működésmódja. És közben kiszakítottunk egy részt a minőségek halmazából, azt a részt, amelyet objektiválhatónak gondoltunk, és elkezdtük az anyagisággal azonosítani. Már Démokritosz megtette ezt, már ő megkülönböztette egymástól az elsődleges és a másodlagos minőségeket, az elsődlegeshez sorolva a méretet, az alakot, a mozgást és a szerkezetet – a *formát*, ha jobban megnézzük. Azt, ami geometrizálható. Ezt a gondolkodásmódot eleveníti fel az újkor, és egészíti ki, sőt cseréli le végső soron az aritmetizálhatóval Galilei, Van Helmont, Locke, majd a nyomukban járva Newton. És persze mindazzá, ami e két művelethez szükséges: passzívva, tehetetlenné, alkotásra és fejlődésre képtelenné, lélektelenné és statikussá. Arisztotelész világa véget ért, az a világ, amelyben az anyagban potencialitások rejtőztek, amelyben az anyag kibontakozásának, fejlődésének, tökéletesedésének voltunk szemtanúi, amelyben a lélek és az anyag között analógia állt fenn. Innentől kezdve anyag csak az lehetett, ami megszámlálható vagy legalább megmérhető, vagyis aminek tömege és súlya van. A tűz nem anyag többé, a flogiszonelmélet megcáfolásra kerül, és ezzel a lélek anyagiságának tétele is újabb cáfolatra talál. S persze mindig mindent abszolutizálni kell, hát ezt is. A feléledő atomizmus hiába alkalmazható legjobban a gázokra, vagyis a légnemű halmazállapotra, magukat a gázokat, azok összetevőit, vagyis általában az atomokat mégis szilárddá teszik, hiszen szilárdak voltak azok már az ókori atomistáknál is. Így lesz az anyag nemcsak megmérhető, hanem áthatolhatatlan is – Newton szerint az anyag, végső összetevőit tekintve, szilárd, masszív, kemény, áthatolhatatlan és mozgatható. És így vált az úr titokzatos anyagtalansággá, amelynek nyugtalanító titkával csak úgy tudunk megbirkózni, hogy a tudatba száműztük. Kant tette ezt meg a tér szubjektívizálásával, amivel nem annyira megfejtette ezt a titkot, mint inkább inkább ugyanezt a végtelen űrt megnyitotta az emberi elmében, hogy a lélek elmélyülhessen, a gondolkodás pedig szétrobbanjon a maga végtelen és n-dimenziós terében (Deleuze).

Mert a víz és a tűz szövetségre lépett a föld és a levegő ellen, a víz szétmálasztotta a földet, a tűz pedig felhevítette a levegőt, a lélek nem tudott szilárd jellemként hordozó alappá válni, az értelem pedig nem volt képes *clare et distincta* közegeként megmaradni a dolgok számára. Az a bizonyos *clinamen* kezdett el minden meghatározójává válni, amit az atomizmusnak is feltételeznie kellett, még ha magyarázatot soha nem is tudott rá adni.⁶ Az áramlások és az örvények világa született meg az atomok és az úr világa helyett. A termodinamika világa a szilárd testek mechanikájának világa helyett. Mégis mozog a Föld, még a Föld is mozog, és nemcsak a világűrben, hanem a talpunk alatt is. S a tűz sem csupán fent van többé, hanem alattunk is, s miközben felfelé törekszik, rajtunk is keresztülhatol. A vízszintes (áramlások) és a függőleges (kitörések) is mozgásba lendül, és egy nagy, egyetemes turbulenciává egyesül rajtunk kívül és bennünk egyaránt.

Így vált az energia az anyag meghatározó létmódjává, az egész világ pedig kötött energiává. Ennek a világnak pedig ugyanúgy része a lélek, sőt az elme egésze is. A fizikai energia intenzitássá totalizálódott, a fizikai hatásra való képesség pedig, amely a megmérhetőség és az áthatolhatatlanság mellett az anyag harmadik hagyományos jellemzője volt, általános hatóképességgé. Közben semmi sem tűnt el, csak átértékelődött, a kvantumfizika nem számolta fel az atomizmust, csupán relativizálta azt, nem szüntette meg az anyag (részecske) és a sugárzás (hullám) különbségét, csupán relativizálta azt, sőt magába

olvasztotta az arisztotelészi-alkimista fejlődéselvet, az egyik anyagnak a másikba való átalakíthatóságáról alkotott meggyőződést (a Mengyelejev-táblázat éppen ezt bizonyította be), és egyre több helyen talál rá az anyagra (például a gravitációs hullám vagy a fekete anyag felfedezésével). Az anyag mindenhol ott van, mindent kitölt; minden anyag, még az űr is azzá vált.

Lehet, hogy tényleg felfedeztük az anyag végső alapját? Vagy igen, vagy nem, ki tudja. Egy dolog azonban világosan látszik. Az, hogy ha az anyag alapját keressük, azt soha nem valami anyagban találjuk meg. Persze nem is valami szellemiben, amely az oka lenne az anyagnak, hanem inkább a szellemi hiányában. A semmiben. Stephen Toulmin és June Goodfield azt írják: „Mint láthattuk, Anaximandrosznál az alapvető anyagnak egyetlen tulajdonsága sincs: egy ismeretlen, semleges bázis, amelyből a köznapi anyagok egymással ellentétes minőségek »szétválásán« keresztül formálódnak ki. (Ennek legközelebbi modern megfelelője a fizikusok általános »energia« fogalma.)”⁷⁷ A különbség csupán annyi mai korunk és az ókor, de még inkább a kora középkor között, hogy a semmi, a hiány, az anyag immár *mérhetővé* vált. *Az energia vagy az intenzitás egy mennyiségi semmi.* Ez a mennyiségi semmi pedig csak úgy képes minőséggé válni, ha formát kap.

Megint visszaesünk tehát az anyag-forma tanba, és annak is a legszélsősége-sebb változatába, amelyik minden meghatározó szerepet a formára terhel, az anyagnak pedig csupán korlátozó funkciót enged? Ez elkerülhetetlenül bekövetkezik, ha nem alakítjuk át anyagfogalmunkat. Az átalakítás irányának pedig az absztrakt felől a konkrét felé kell mutatnia. Az anyag nem lehet többé primer fogalom. Hiába marad mindig is absztrakt a jelentésekhez, az értelemhez képest, nem maradhat ugyanilyen absztrakt a formához való viszonyában. Az anyag nem más, mint megformált energia vagy intenzitás, ami azt jelenti, hogy az anyag mindig összetett, és hogy a forma elsődleges az anyaghoz képest. Tiszta forma létezik, ha önálló, mindentől független forma talán nem is, és ugyanígy tiszta energia is, viszont tiszta anyag *elvileg* nem létezhet. (A tiszta anyag természetesen nem ugyanaz, mint az egynemű anyag!) Az anyag formátlansághoz való jogának követelése nem azt jelenti, hogy a tiszta anyag fogalmának feltételezéséhez térnénk vissza, hanem hogy kiállunk a külsődleges formával szembeni ellenállásának joga mellett. Azzal a külsődleges formával szemben, amibe a szellem (az Isten, a Démiurgosz, az ember) akarja beleerőltetni, hogy funkcióval, értelemmel, jelentéssel ruházza fel. Az anyag ettől a külsődleges formától függetlenül is mindig rendelkezik formával, saját formával, a formátlanságra való törekvése pedig nem más, mint ennek a saját formának a visszanyerésére tett kísérlet. És ez a saját forma nem statikus forma. Az anyag a külsődleges forma nélkül is sok mindenre képes, saját formája soha nem köti le az összes energiát, amelyet megformál, az energia és a forma kapcsolata éppen azért nem külsődleges, mert maga a forma is dinamikussá képes válni az energiával való egyesülése során, mert a forma nem körbeveszi és magába zárja az anyagot, hanem irányt ad neki, lehetőségeket teremt számára más formákkal való kapcsolatba lépésre. Az anyag instabil és további formálódásra képes; ha a stabil anyagot tekintjük az anyag legsajátabb létmódjának, éppen a lényegét, legfontosabb törekvését veszítjük szem elől, a spontán formálódás, sőt a produktivitás iránti elkötelezettségét. Minden anyag képes valamire, s ha kémiai reakcióra nem is, legalább keveredésre, szóródásra, nehézkedésre vagy esetleg formájának szinte beláthatatlan idejű fenntartására.

Három kérdés mentén kellene tehát a materialitás problémáját megközelítenünk:

Mire képes az anyag? – Ez az önmagában- és önmagáért-valóságának dimenziója, az a szint, amit mindig át akart ugrani az ember, vagy csak akadályozó tényezőnek tartott. Mégis, vagy talán éppen ezért, itt kell kezdődnie minden vizsgálódásnak. Az anyagi *műveletek* lajstromát kellene elkészítenünk, azokat az aktusokat összegyűjteni – a legkülönbözőbb léptékeken –, amelyeket az anyag önmagától és önmagáért hajt végre. És ezt mindenféle rendszerezés szándékát félretéve kellene elvégeznünk, és a legkülönbözőbb tudományokból (a természettudományoktól a pszichológián át a történettudományig és a művészettudományig), de leginkább hétköznapi tapasztalatainkból merítve. Így gyűlhetne össze az anyag *corpusa*,⁸ amely azután vagy rendszerezhetővé és egységesíthetővé válik majd, vagy nem. Mindenesetre nem biztos, hogy az egységesítés a cél.

Mire jó az anyag? – Ez a számunkra-valóságának dimenziója, amelyik nemcsak a legkidolgozottabb, hanem talán mindmáig a legfontosabbnak és bevallva vagy bevallatlanul a legalapvetőbbnek tartott is.

Mit „akar” az anyag? – Ez az „interszubbjektív” dimenzió. Nem az anyag megismerésének és nem is a felhasználásának dimenziója, hanem az anyaggal való együttélés területe, ahol mindkét félnek, az anyagnak és nekünk magunknak is *jogaink* vannak. Kire vagy mire lehet jogi félként tekinteni? – ez a legfontosabb előzetesen tisztázandó kérdés ebben a dimenzióban. Ha az élőnek joga van az éléhez, és ha az élő és az élettelen, a szerves és a szervetlen közötti határ pontosan kijelölhetetlen,⁹ akkor miért ne vethetnénk fel éppúgy az élettelen, a szervetlen anyag jogainak kérdését. Vagy akár ettől függetlenül is. A szervetlennek talán nem lehet épsége, egész-sége, kiteljesedett formája? Egy hegyet talán nem károsítunk meg, nem csonkítunk meg azzal, ha kima-runk belőle egy darabot a bányászati tevékenységünkkel? És nem az élővilá-gát, hanem magát a hegyet. Ám ha ezt elfogadjuk, akkor is ott van még az a következő nagy probléma, hogy mit jelent pontosan a kérdésben nem véletle-nül idézőjelbe tett „akar” kifejezés. Nem vétünk-e itt ontológiai hibát, mivel lelki életet tulajdonítunk egy lélekkel nem rendelkező létformának? A válasz a következő: ha lelket tulajdonítunk neki, akkor természetesen ontológiai hi-bát követünk el, ám talán léteznek olyan *intencionalitásmódok*, amelyek tu-dat és lélek nélkül is működni képesek. Az intencionalitás fogalmát kellene tehát újragondolnunk, elszakítani a tudatfenomenológiától és a testfenome-nológiától és általános ontológiai szintre emelni.¹⁰ Így válhatna valósággá az anyagtól felépített világ helyett az anyaggal való közös világ eszméje.

■ JEGYZETEK

1. Ahogy Husserl írja: „Ha az úgynevezett immanens tartalmak [az aktusjelleggel bíró összetevők] sokkal inkább pusztán *intencionálisak* (intencionáltak), úgy másfelől a *valóban immanens tartalmak*, amelyek az intencionális élmények valós (*reel*) állományához tartoznak, *nem intencionálisak*; ezek építik fel az aktust, szükséges kiindulópontként ezek teszik lehetővé az intenciót, viszont maguk nem intencionálisan megcélzottak, nem azokat a tárgyakat alkotják, amelyek az aktusban képzetként elő-állításra kerülnek. Nem színérzeteket látok, hanem színes dolgokat, nem hangérzeteket hallok, ha-nem az énekesnő által énekelt dalt stb.” Edmund Husserl: *Logische Untersuchungen*. Niemeyer, Tübingen, 1980. II. 2. 387.
2. Vö. Jean-Paul Sartre: *A lét és a semmi*. Ford. Seregi Tamás. L'Harmattan, Bp., 2006. *A test mint ön-magáért-lét: a fakticitás* című fejezet elemzésével.
3. „Az élet forma, a forma pedig létmód” – állítja Henri Focillon még a harmincas években is (*A for-mák élete*. Ford. Vajda András. Gondolat, Bp., 1982, 10.), és tagadja Michel Henry mindkettőt a hat-vasas évektől kezdve: az élet anyag, az anyag pedig innen (és nem túl!) van a világon, a léten, az on-tológia területén. Vö. például Michel Henry: *Philosophie et phénoménologie du corps*. PUF, Paris, 1965.
4. Ezt a megállapítást természetesen nem a művek művészeti értékéről alkotott ítéletnek szánom.
5. Isten közelebb van hozzánk, mint mi magunk vagyunk – ahogy Michel Henry több helyen elmond-ja. A lelkiismeret az egyik példája erre.

6. Vö. Michel Serres: *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce. Fleuves et turbulences.* Minuit, Paris, 1977.
7. Stephen Toulmin – June Goodfield: *The Architecture of Matter.* Hutchinson & Co., London, 1962. 50.
8. Vö. Jean-Luc Nancy: *Corpus.* Kijárat, Bp., 2013.
9. Az élettelen > élő irányban a kristályokat szokták mindkét oldalhoz sorolható határként megnevezni, az élő > élettelen irányban pedig a vírusokat.
10. A feladat végrehajtásába belekezdtem a következő tanulmányomban: *Az intencionalitásról és az intencionális kritikáról.* Helikon 2010. 4 sz. 597–616.



TÖRTELI TELEK MÁRTA

A TANKÖNYVI SZÖVEGEK ÉRTŐ OLVASÁSÁNAK FELTÉTELEI – A SZÖVEG MIKRO- ÉS MEZOSZINTJÉN

Bevezető

■ A kutatók a tankönyvek nyelvezetével kapcsolatban hosszú ideig nem fordítottak elég figyelmet az érthetőségre, azaz a szövegértés-elemzésre. Egy új alkalmazott nyelvészeti diszciplína, az oktatási lingvisztika szellemében néhány éve már folyik a tankönyvszövegek szigorúan szövegközpontú vizsgálata. A tankönyv írójának irányító szerepe van az elsajátítandó tartalom közvetítésében, ezért korántsem mindegy, milyenek a kapcsolatteremtés, a megszólítás nyelvi formái. Lényeges az is, milyen módon történik az érdeklődés felkeltése, az információk közlése, a magyarázat, a problémafelvetés, a szöveg megértetése. Vagyis az új tankönyvek megírásánál a pedagógiai és szaktudományi szempontok mellett alapvető fontosságúnak kell lennie a nyelvi megszerkesztettség szempontjának is (Kurtán 2014). A tankönyvek érthetősége, tanulhatósága kulcsfontosságú, azaz meghatározó, hogy mennyire felel meg a tankönyv szövege a tanuló korának, előismereteinek, mennyire alkalmas arra, hogy fenntartsa a figyelmet, hogy meg lehessen érteni, meg lehessen jegyezni.

A közvélekedés és olykor a tágabb értelemben vett szakma szerint is inkább a nyelv szabályainak való megfelelés a tankönyv jó nyelvhasználatának ismérve, a szaktudományos felfogás szerint azonban egy ennél tágabb feltételrendszernek kell megfelelnie: a (tankönyv)szöveg egészének kell olyanak lennie, hogy a tanulók megérthessék és megtanulhassák. A nyelv szabályainak való megfelelés azonban nem választható el élesen az érthetőség szempontjától: ami egy magyar nyelvű szövegben nem felel meg a magyar nyelv szabályainak, az általában nem is érthető (Eöry 2008).

Úgy kell elkészíteni és összeállítani a tankönyvek szövegeit, hogy azok fokozatosan egyre több lehetőséget adjanak a tartalomhoz kötött szövegértési képességek fejlesztésére is. Tartalmaznia kell olyan feladatokat is, amelyek mintát adnak a szaktanároknak arra, hogyan lehet a tartalom megtanítását és a tanulók speciális szövegértési és szövegalkotási képességeinek fejlesztését összekapcsolni (Arató 2016). Ezen kompetencia fejlesztése esszantantárgyi feladattá kell hogy váljon.

A tankönyvi szövegek típusai

■ A szövegkutatások alapján egyértelmű az a feltevés, hogy a tankönyvi szöveget sem általában kell vizsgálni, hanem a főbb szövegtípusokon belül. Azt viszont már a tankönyvi szövegek elemzése bizonyítja, hogy az egyes szövegtípusok szintaktikai – s egyéb nyelvhasználati – jellemzőit hozzá kell igazíta-

ni a korosztályi szövegtípusok szintaktikai (s egyéb nyelvhasználati: szemantikai, pragmatikai stb.) jellemzőihez (B. Fejes 2002). Például figyelembe kell venni a tanulók elő- és háttérismereteit a pragmatikai eszközök alkalmazásakor, igénybevételekor.

A tankönyvi szövegeket három műfaji csoportba lehet osztani (sorolni):

1. elbeszélés (az időrendre épülő cselekvések és történések leírása),
2. leírás (a személyek, tárgyak, jelenségek bemutatására szolgálnak, ha terjedelmesebbek, akkor gyakran egészülnek ki elbeszélő vagy magyarázó, fejtegető részekkel),
3. értekezés. Az értekezés jellegzetessége, hogy általában nem nagy terjedelmű (inkább a természettudományi tankönyvekre jellemző) szövegekről van szó, hiszen egy kérdésre válaszoló, érvelő magyarázatokról, fejtegetésekről beszélhetünk (B. Fejes 2002).

Abból, hogy a tankönyvi szöveg uralkodó műfaja az elbeszélés, következtetni lehet, hogy a hagyományos kommunikációs stratégia a jellemző rá. Holott a kommunikációs stratégiák alkalmazásakor célszerű figyelembe venni, hogy váltakozó használatukkal hatékonyabb eredmény érhető el a tanítás-tanulás folyamán.

A tankönyvi szövegek valójában ismeretterjesztő szövegek. Öt különböző módja van annak, ahogyan a szerzők megszervezik ezeket a szövegeket. Ha pedig tudjuk, hogy egy szerző hogyan szervezi meg a szöveget, akkor tudni fogjuk, milyen információkkal fogunk találkozni a szövegben, és ez segít abban, hogy megértsük az olvasottakat. Zsigmond István a lehetséges szövegstruktúrákat – szövegtípusokat – a következő módon vázolja fel: 1. leírás/ meghatározás/példa; 2. időbeli sorozatosság; 3. összehasonlítás; 4. ok-okozat; 5. problémamegoldás (Zsigmond 2008). A szövegstruktúrákat meg kell ismeretnünk tanulóinkkal, hogy ily módon szövegértő olvasásukat fejleszthessük.

A tankönyvek értékelésekor figyelmet kell fordítanunk arra, hogy milyen nyelvhasználattal valósulnak meg a magyarázatok. Ugyanis a magyarázat – egy többféle tudományterületre is alkalmazható definíció szerint – kísérlet arra, hogy egy kérdést/problémát megvilágítsunk (Kurtán 2015). Ha a tankönyvi magyarázatok nyelvhasználata, mondatszerkesztése stb. a tanulók szóhasználatának, szókincsének megfelelő, akkor lehetővé teszi a szövegértő olvasást, azaz biztosítja a szöveg tanulhatóságát, ahhoz hozzájárul.

A tankönyvi magyarázó szövegek – összefüggő szöveggé – elsődlegesen az új ismeret elsajátítását szolgálják. Ugyanakkor a direkt ismeretközlő, érvelő, magyarázó szövegtípus mellett gyakoriak a tankönyvekben az ún. indukciós szövegek. Ilyenek például a szemléltető (eredeti irodalmi, ismeretterjesztő, illusztrált stb.) szövegek. Ugyancsak összefüggő szövegek lehetnek az egyes feladatokhoz, gyakorlatokhoz kapcsolódó példaszövegek (Balázs–Benkes 2010). A szövegtípusok másik nagy csoportját alkotják a nem összefüggő szövegek (a címek, a fejezetkezdő kérdések, a szójegyzékek – név- és tárgymutató, szótár, tematikus fogalomtár –, a jegyzetek, lábjegyzetek, szómagyarázatok, a glosszák, fogalomhálók). Feladatuk a figyelemfelkeltés, iránymutatás, logikai, időrendbeli, térbeli rendezés, hivatkozás, kiegészítő ismeret közlése (Takács 2015). Mindezen szövegeket funkcionálisan kell alkalmaznunk, hogy vizuálisan és kognitívan ne legyenek túl megterhelőek a tanulók számára. Bemutatásuk, szemléltetésük példaszövegek által segítheti a tankönyvek megfelelő, értő használatát; lehetővé teszi ezen ismeretek transzferjét más szituációkra is.

A továbbiakban a belgrádi Tankönyvkiadó Intézet Biljana Trebješanin és munkatársai által 2008-ban kiadott *Természet és társadalom az általános iskola negyedik osztálya számára* című tankönyv elemzését nyújtom, a szöveg

mikro- és mezoszintjén mozogva, a tanulmány címének megfelelően. A szövegtani elemzés során rámutatok azokra a tényezőkre, amelyek a tankönyvi szövegek értő olvasását befolyásolják. (Az adott tankönyv ugyan már azóta többszöri utánnyomását élte meg, viszont sajnálatos tény, hogy a szövege nem változott, ennek megfelelően nyelvi jellemzői sem változtak. Így indokoltnak látom az eredeti kiadványt idézni, példamondatokkal illusztrálni a szövegértés terén felmerülő nehézségeket.)

A tankönyvi szövegek mikro- és mezoszintű elemzése

■ Hogy a szövegnek mely jellemzői lényegesek az érthetőség, a tanulhatóság szempontjából, természetesen nem véglegesen eldönthető tény, ehhez további kutatások szükségesek. A szövegtan eredményeinek birtokában azonban érdemes megkísérelni, hogy összefoglaljuk, melyek azok a szövegjellemzők, amelyek mai szövegtani tudásunk szerint meghatározhatják a szöveg érthetőségét.

1. A szövegtagolást és a gondolati egységeket szemlélve lényeges, hogy mennyire felel meg a szöveg tagolása (bekezdések, mondattömbök, mondat-határok) gondolati rendszerének. A tankönyvi szövegek esetében is a tartalmi (gondolati egységek szerinti) tagolásnak a formai (külső) tagoltságban is meg kell nyilvánulnia. Ily módon a külső forma mintegy a tanuló elé tárja a mondanivaló vázlatát (Karlovitz 2005).

2. A mondategész kapcsolatát a szövegegészszel szintén meg kell vizsgálnunk. Vajon kapcsolódnak-e az egyes mondatok (topikusan, izotópokkal) a szöveg egészéhez, szükséges-e minden mondat ahhoz, hogy a szövegegész közléstartalma világossá váljon (Eőry 2008)? A jó tankönyvszerző koherens szöveget épít fel a mondatokból. A mondatok ilyenkor következetesen kapcsolódnak egymáshoz, mindegyik egy-egy téglaként járul hozzá a gondolati struktúra megvalósításához.

3. A mondategészek kapcsolódása egymással szintén fontos szempont lehet. Van-e tartalmi-logikai és grammatikai kapcsolat a szomszédos mondatok között, vagy egymástól független közlésegyeségek követik egymást? Vajon kapcsolatos, ellentétes, választó, magyarázó vagy következtető viszony áll-e fenn a lineárisan egymást követő, egy tömbbe tartozó mondatok között? Akárcsak a mondatokat, a bekezdéseket is úgy kell megszerkeszteniünk, hogy a tényközlésen túl a szöveggel való együttgondolkodást is megszervezzük, lépésről lépésre (Honffy 2003).

A mondatok logikus kapcsolódását követhetjük nyomon a következő kioldozott szövegegységekben: „Toplice vidékének egyik érdekessége az a természeti ritkaság, amit a környék lakói mindig is Ördögvárosnak neveztek. Földtornyok alkotják, némelyik hús méter magas is megvan, és mindegyiknek a csúcsán van egy nagy kőlap. Körülbelül harminc ilyen torony van, és mindegyiknek más az alakja. Az egyik sárkányra emlékeztet, a másik madárra, a harmadik elátkozott vár tornyára. Éjszakánként különleges hangok hallatszanak az Ördögváros felől, amelyet a nép ördögzenének nevez.” / „Szerbiában folyó- meg állóvizek és gyógyforrások is találhatóak. Szerbia legismertebb és legnagyobb folyói: Duna, Száva, Tisza, Morava, Drina, Ibar, Timok. Ezek a folyók mind a Fekete-tenger vízgyűjtő területéhez tartoznak, mert a Dunába ömlenek, az pedig a Fekete-tengerbe ömlik. Pár folyó Szerbia déli részén az Adriai-tenger vízgyűjtő területéhez tartozik (Fehér Drim), néhány pedig az Égei-tenger vízgyűjtő területéhez (Lepenac, Pčinja)” (Trebješanin 2008).

4. Az összetett mondatok tagmondatainak (mondategységeinek) kapcsolódása is mérvadó az érthetőség és tanulhatóság szempontjából. Célszerű megfigyelni, hogyan szinteződnek és tömbösödnek a mondategységek. Milyen az esetleges közbeékelődések aránya, a mondategységek mellé- vagy alárendelők, a kapcsolódás jelölve van-e utalószóval, illetve kötőszóval, vagy jelöletlen (Eőry 2006).

Pozitív példaként idézhetjük a következő mondatot, melyben a tagmondatok szinteződése és tömbösödése még nem akadályozza a zavartalan megértést, annak ellenére, hogy összetett mondatról van szó, mivel az utalószót és a kötőszót is megtaláljuk benne: „A sün úgy alkalmazkodik a téli kedvezőtlen életfeltételekhez, hogy búvóhelyén átalussza a telet.” Ellenben az alábbi két összetett mondat ilyen szempontból már nehezíti a megértést: „Sokat megtudhatunk úgy is, ha ellátogatunk a múzeumokba, megnézzük a kulturális-történelmi nevezetességeket, elbeszélgetünk olyan személyekkel, akik tanúi, részesei voltak valamilyen történelmi eseménynek, akik akkor már éltek, a tudományos ismeretterjesztő műsorokból, történelmi filmekből, színházi előadásokból is tanulhatunk, kutathatunk adatok után az Interneten [...]” / „Mivel tűlevelből sokkal több van egy tűlevelű fán, mint közönséges leveléből egy körülbelül ugyanakkora lombhullató fán, az egész tavasz nem lenne elég ahhoz, hogy az új tűlevelek kihajtsanak” (Trebješanin 2008).

5. A mondategységek szerkezeti hiányossága szintén megnehezítheti a tankönyvi szöveg megértését. Lényeges, hogy okoznak-e megértési zavart a szerkezeti hiányok, vagy várhatóan kitölthetők a szöveggörnyezetből (illetve a tanulók tudásából). Ezek tulajdonképpen a kifejtettség (explicitás) és a bennfoglalás (implicitás) kérdései (Eőry 2008).

A következő szövegrészek mondategységeiben megfigyelhető szerkezeti hiányok még a szöveggörnyezetből pótolhatók: „Félmillió évvel ezelőtt az ember élete nem különbözött lényegesen az emberszabású majmok életétől. Azt ette, amit talált vagy elejtett. Vadászeszközként kezdetben dorongokat és kődarabokat használt, majd később e kettőt összekötözte, és kőbaltát, kopját készített. Barlangokban húzta meg magát” (Trebješanin 2008).

„Több évi harc után a magyar trónra az Anjou (ejtsd: anzsú) uralkodóházbeli királyok – Károly Róbert és fia, I. (Nagy) Lajos – kerültek. Az ő idejük alatt Magyarország területileg megnövekedett. Mivel biztosították az országban a békét, megindult a gazdasági fejlődés.” / „Dositej Obradović sokat tett az iskolák megalapításáért, és műveltségre tanította a szerb népet. Járt a világot és tanult, de az első szerb felkelés hírére hazajött, hogy a nagyvilágban szerzett tudást és a haladó eszméket átadja népének. Irodalommal foglalkozott, és műveit a nép nyelvén írta. Belgrádban megalapította az úgynevezett Nagy Iskolát.” / „Vuk Karadžić leegyszerűsítette a szerb írásmódot, hogy minden írásjel (betű) egy hangot jelöljön. A szerbek neki köszönhetik első nyelvtanukat és szótárukat. Az ő érdeme az is, hogy a nép nyelve lett a hivatalos irodalom nyelve. Összegyűjtötte és könyv formájában megjelentette a szerb népmeséket, népdalokat, közmondásokat és találós kérdéseket, és a világ elé tárta a szerb nép törökellenes harcát. Ő maga is részt vett a felkelésben.” / „Nemanjić Dusán István (knez Lazar Hrebeljanović) Dusán császár egykori birodalmának északi részén uralkodott. Országát Morava menti Szerbiának nevezték. Székhelye Kruševac volt. Milica fejedelemasszony volt a felesége. Uralkodása ideje alatt a törökök elfoglalták a Balkán-félsziget egy részét, és Lázár fejedelem országa ellen indultak” (Trebješanin 2008).

6. A mondategységek szerkesztettsége szempontjából meg kell vizsgálni, hogyan színteződnek, illetve tömbösödnek a mondatok (mondategységek) szerkezeti egységei, a szintagmák. A színteződés és tömbösödés milyen terjedelmű (mélységű, illetve szélességű)? Milyen a szerkezettagok kapcsolódásának minősége: mellé- vagy alárendelő, jelölve vannak-e a kapcsolatok kötőszóval, vagy anélkül állnak (Eöry 2006)?

A következő két mondatban egymással mellérendelő viszonyban lévő birtokos jelzők figyelhetők meg, melyek még nem zavarják a megértést: „Ebben a korban kezdődött el, majd a XIX. század első felében erőteljesen folytatódott a gazdaság, a társadalom, az oktatás, a tudomány és a művészetek fejlődése.” / „Az alapvető emberi jogok és szabadságjogok védelme, a világbéke megőrzése, valamint a nemzetek közötti együttműködés és baráti kapcsolatok kiépítése érdekében a világ ötven országa megalapította az Egyesült Nemzetek Szervezetét (ENSZ)” (Trebješanin 2008). Az alábbi mondatokban pedig halmazott tárgy jelenik meg, mellérendelő viszonyban, s így a mondatértés a kezdő olvasó számára is lehetséges: „A háziállatok közül szarvasmarhát, lovat, sertést, kecskét, juhot, később baromfit is tenyésztettek.” / „Már a honfoglalás idején meg tudták munkálni a fémeket, később a kovácsok, ötvösök, aranyművesek nagy mesterségbeli tudásra tettek szert” (Trebješanin 2008).

Azonban gyakran előfordul a tankönyvekben, hogy nem mindegyik logikai viszonyt jelzi kötőszó. Ezáltal a szöveg összetartó ereje, ha csak rövid időre is, de meggyengül. A mondatok közötti viszonyok jelölése része a szövegalkotó nyelvi vezérlő tevékenységének, amellyel nemcsak pontosabbá teheti a közlését, hanem a befogadást, a megértést is megkönnyítheti. A kötőszós egybekapcsolás fáradságos munkától kíméli meg az olvasót, a tanulót azzal, hogy a logikai viszonyok feltárását egyértelműen és készen felkínálja. A tankönyvekben különösen fontos szerepe van az ilyen típusú nyelvi vezérlésnek, azaz a logikai viszonyok egyértelmű jelzésének (Fercsik 2001).

Az alárendelő mondatokat elemezve gyakran találunk arra is példát, hogy a kötőszó ugyan segíti a mondatkapcsolódás értelmezését, de hiányzik mellőle az utalószó. Ez különösen olyan esetekben okozhat zavart a szövegértelmezéskor, amikor a mellékmondat elöl áll, élén a kötőszóval. Ugyanis könnyen megtörténik, hogy mikorra a mondatthatár olvasásához érünk, akkorra a kötőszó jelentése elhalványodik (Fercsik 2001).

Gyakran a már említett logikai relációk nem jelennek meg explicit nyelvi eszközökkel, hanem implicit módon, azaz nyelvi eszközökkel kifejtetlenül érvényesülnek a magyarázatokban, a magyarázó szövegekben. A kötőszók és utalószók hiánya az alá- vagy mellérendelő mondatok értelmezését jelentős mértékben megnehezíti (Kurtán 2015).

Célszerű a tankönyvi szövegekben kevésbé bonyolult mondatszerkezeteket alkalmazni, célszerű csökkenteni a mellékmondatok, továbbá a melléknévi és a határozói igeneves szerkezetek számát (Karlovitz 2005). Gyakran a tankönyvíró egyetlen kijelentését úgy telezsúfolja újabb meg újabb kiegészítő tartalmi elemekkel, hogy a központi mag már-már kihámozhatatlan lesz. A határozókkal bővített jelzők, az igeneves szerkezetek mind burkolt, lesüllyesztett állítások, amelyek rátelepszene az eredeti állításra. Nem jó túl sok rejtett (potenciális) állítást a mondat szint alá süllyeszteni, ezek egy részét önálló mondategységévé vagy mellékmondattá kell oldani (Honffy 2003).

A mondaton belül pedig ügyelnünk kell rá, hogy az összetartozó mondatrészek ne helyeződjenek túlságosan messzire egymástól. Például az itt olvasható két mondatban az alany és az állítmány egymástól való távolsága a kez-

dő olvasó számára megnehezítheti a mondatértést: „Hogy egy adott területnek milyen az éghajlata, a tudósok a levegő hőmérséklete, a derűs napok száma, a csapadék mennyisége és fajtája, a vidéken uralkodó szelek stb. alapján határozzák meg.” / „Mint minden ország fővárosában, Belgrádban is sok olyan épület található, ahol az emberek az egész ország népének fontos dolgokkal, valamint országunk és más országok együttműködésével foglalkoznak.” (Trebješanin 2008).

Közbevetéseket lehetőleg ne alkalmazzunk! A zárójelek, gondolatjelek vagy vesszők közé iktatott megjegyzések mindig megakasztják a szöveg olvasását. Ugyanakkor helyes, ha pontosan és explicit módon jelöljük a mondaton belüli logikai kapcsolatokat. Gyakran ugyanis a tankönyvszerző elmulaszt kitenni egy-egy olyan kötőszót, amely a mondatrészek vagy tagmondatok közötti logikai-gondolati kapcsolat tekintetében jól eligazítana, ahogy ezt már az előzőekben is kifejtettem.

A tankönyvi szövegekben gyakran találkozunk közbevetésekkel, pedig a tanulhatóság szempontjából inkább a lineáris szerkesztés látszik kívánatosnak. Ennek ellenére sok példa van a közbeékelés különböző fajtájára. Mivel a közbeékelések halmozása megnehezíti és lassítja a megértést, a mondat átfogalmazása, esetleg felbontása nyújt segítséget a befogadónak. A közbeékeléseket fel kell oldanunk, a lineáris gondolatközlés szerint át kell fogalmaznunk.

Az itt olvasható mondatokban a közbevetések akadályozhatják a mondatértést: „A király 1825-től kezdte meg újra összehívni a magyar országgyűlést (az ország választott képviselőinek gyülekezete), mert évek alatt lassan felvetődtek egyes égető kérdések: a magyar kormány (az országot irányító testület) és hadsereg megalakítása, a jobbágyfelszabadítás, a magyar gazdaság fellendítése (pl. új gyárak alapítása), a sajtószabadság (az újságokban megjelenő írárok ellenőrzésének/cenzúrájának megszüntetése).” / „Végül is a túlerővel szembekerült ország a II. világháború egyik vesztese lett, s időleges területgyarapodása ellenére (1939 és 1944 között egyes 1920-ban elszakított területeket visszacsatoltak, pl. a Felvidék, Kárpátalja, Erdély egyes részei, ill. a mai Bácska) visszaszorult az 1920-ban megszabott trianoni határok mögé” (Trebješanin 2008).

Általános szempont, hogy a tankönyvi mondatok ne legyenek túl hosszúak és bonyolultak, ám arra is van példa, hogy éppen a „művilég” rövidre szabott tankönyvmondatok váltak monotónná, unalmassá. Annyi bizonyos, hogy az átlagos tankönyv átlagos mondata az egyszerű bővített mondat, az egyes tankönyvek azonban valamiben mindig eltérnek az átlagostól, ennek megfelelően szövegeiknek, mondataiknak is el lehet, el kell térniük a sablonostól (Karlovitz 2005). Az egyszerű bővített mondatra, amely könnyen értelmezhető tanulóink számára, példaként idézhetők a következők: „A mágnes vonzza a vasból, acélból és nikkeltől készült tárgyakat.” / „Minden anyag változik a hő, a levegő és a víz hatására” (Trebješanin 2008).

7. A szöveg aktuális tagolása (a fontos és kevésbé fontos, az új és ismert dolgok értelemtükröző szórendi helye) szintén meghatározó lehet a szövegértésben. Az új (hangsúlyos) elemek valóban a fókusz előtti helyre kerülnek-e? Tükrözi-e tehát a szórend a közlő szándékát, érthető-e, „logikus-e” a mondatok egymásutánja (a témafejlődés mint a szöveg „logikájának” nyelvi mutatója)? Eközben az elemzés alapja a szöveg téma-réma szerkezete (Eöry 2008).

Egy szövegmondaton belül a téma és a réma sorrendje kétféleképpen nyilvánulhat meg, attól függően, hogy melyik rész áll elől. Megkülönböztetünk tehát objektív és szubjektív sorrendű formát (Mathesius 1975). Elekfi László

(1986. 31.) az objektív sorrendű formát (T–R) racionális tagolású mondatnak nevezi. Az ilyen mondat az ismerttől halad az ismeretlen felé (Szikszainé 2006). Ezzel ellentétben a szubjektív sorrendű formában (R–T), vagyis az emocionális tagolású mondatban (Elekfi 1986. 31.) az ismeretlentől az ismert felé haladunk (Szikszainé 2006), ennél a típusnál a sorrendet a közlési vágy határozza meg.

A tankönyvíróknak az objektív sorrendű formát, azaz a racionális tagolású mondatot kellene előnyben részesíteniük, hiszen ilyen módon az ismert fogalmak alapján, azok segítségével (a didaktikai alapelveknek megfelelően) újabb fogalmak elsajátítása válik lehetővé, azaz beépülhetnek a tanulók fogalomrendszerébe.

8. Ha a kisebbségi tankönyvek szövegét, nyelvezetét vesszük szemügyre, sajnos meg kell állapítanunk, hogy a tankönyvek fordítói gyakran nem képesek elkerülni a tükörszavak, tükörszerkezetek csapdáit, az idegen szórendet. Az ún. tükörfordítású tankönyvek nyelvezetét a felhasználók sokszor nehézkesnek tartják, szakmailag gyakran hibásnak, szerintük az ilyen könyvek lexicája nem követi az adott tudományterületi változásokat (Vámos 2009). Pedagógusként azzal szembesülünk, hogy a lefordított tankönyvekben nem ritkák az anyanyelvű beszélő által nem alkalmazott nyelvi fordulatok. A fordítás ugyanis soha nem képes a tankönyvi szöveget igazi magyar szaknyelvi szöveggé alakítani. Rendszerint csak „magyarítás” történik, de nem a szöveg magyar szaknyelvi újraalkotása. Mindez aztán a napi gyakorlatban kérdésessé teszi a szövegismeret receptív oldalát, a szövegértést, és még kevésbé nyújthat példát a szövegalkotásra (Péntek 2004). A szaknyelvnek, a nyelv adott registerszerének továbbélését teszi kérdésessé, lehetetlenné el.

Például a már említett *Természet és társadalom az általános iskola 4. osztálya számára* című tankönyv (melyből ezt követően idézek) itt következő mondataiban idegenszerűség, idegen szórend és tükörszavak figyelhetők meg: „A XX. század húszas éveiben még egy nagy államférfinak, gróf Bethlen István miniszterelnöknek köszönhetően megszilárdult az ország politikailag és gazdaságilag.” / „A főzélékek közül használták a babot, borsót, káposztát, vöröshagymát és fokhagymát, a répát.” / „A Tanácsköztársaság bukása után Magyarországon a hatalmat Horthy Miklós vette át, aki majd negyedszázadon át a megkisebbedett ország kormányzója (királyi jogokkal felruházott államfő) volt” (Trebješanin 2008). Mindezek a nyelvrontás példái. Pedig a cél az lenne, hogy a tankönyv, az alternatív és a „kisebbségi” tankönyv is, minden tanuló számára egyformán hozzáférhető módon foglalja rendszerbe és közvetítse az ismereteket.

9. A lexikai anyag is figyelmet érdemel. Nehezíti a szöveg megértését, ha az idegen kifejezéseknek, az anyanyelv ritkán használt szavainak, archaizmusainak és tájszavainak, valamint a szakszavaknak az aránya meghaladja a megengedhető mértéket. Ennek megállapítása azonban az adott tárgytól és tanulói közegetől függ. A szakszavakat a megértés szempontjából háromféle kategóriába lehet sorolni: a mindennapi szókincs részét képezők (pl. háború, erdő, tó); a művelt köznyelvben is ugyanolyan értelemben használtak (pl. karhatalom, modernizáció, mezőgazdaság) és a speciális, csak az adott tudományterület által használtak (pl. nemesség, abszolutizmus, fotoszintézis, interferencia) (Kojanitz 2005). Az itt idézett mondatok a történelem és a geológia tudományterületének szakszavait tartalmazzák: „Mária Terézia, a kor legjelentősebb uralkodója (1740 és 1780 között) arra törekedett, hogy a kor abszolutista (abszolutizmus: egyedül uralkodó, egyeduralkodás) módszereivel gazdaságilag és kulturálisan is felvirágoztassa Magyarországot.” / „A barlang

folyosóit és termeit díszítő gyönyörű barlangékszerek – sztalagmitik és sztalaktitek – számos turistát vonzanak erre a vidékre” (Trebješanin 2008). Ilyen esetekben lapalji szómagyarázat, a szaktanár szóbeli magyarázata, valamint kognitív térképek (jelentéstérképek, pl. címkefelhők) készítése segítheti a tankönyvi szöveg megértését, de csak akkor, ha a szakszavak sűrűsége, előfordulási aránya nem túl magas.

Ha a szakszavak túlzottan gyakran fordulnak elő, meghosszabbítják és bizonytalanná teszik az új ismeretek megértését és feldolgozását. Sok esetben a szakszavak definíciói sem mindig érthetőek a tanulók számára. Egyebek mellett azért, mert ezek a definíciók is újabb magyarázatra szoruló szakszavakat tartalmaznak (Kojanitz 2004). Sajnos gyakran a tanárok megkövetelik, hogy ezeket a definíciókat a tanulók pontosan (ha nem is szóról szóra) megtanulják, s a későbbiekben is emlékezzenek rájuk.

A következő mondatok a tankönyvi ismeretterjesztő szövegek nominális stílusát hivatottak illusztrálni, melyekben a névszók túlsúlya figyelhető meg az igék ellenében: „A Šar-hegység Nemzeti Park 25 apró taváról ismert. A ritka növények közül a Šar-hegységen honos a magas hegységekben élő ritka balkáni fenyő és a balkáni selyemfenyő, az állatok közül pedig – a nyest, a zerge, a kígyászsas és a keresztcsőrű.” / „A Beljanica-hegységben több mint száz barlang található. Legszebb közülük a resavai cseppkőbarlang. A barlang folyosóit és termeit díszítő gyönyörű barlangékszerek – sztalagmitik és sztalaktitek – számos turistát vonzanak erre a vidékre. Sok kőalakzatnak neve is van: Madonna gyermekével, Eiffel-torony, Kő vízesés [...]” (Trebješanin 2008). A névszók (főnevek és mellénevek) túlzott jelenlétét tapasztalhatjuk, az igék ellenében, mely a szövegértést lényegesen megnehezíti a tanulók számára.

Fercsik Erzsébet a kötőjel értelemtükröző szerepét (a mondanivaló pontos kifejezését és gyors befogadását) vizsgálja egy speciális szerkezetben, az azonos utótagú összetett szavak esetében. Állítása szerint ezeknek a szerkezeteknek az értelmezése nagy olvasástechnikai rutint kíván, hiszen nemcsak át kell fogni egy szólamnyi egységet, hanem visszamenőleg kell azt értelmezni a kötőjellel jelzett tag utólagos pótlásával. Ez különösen a kötőelem nélküli és a háromnál több szerkezeti elem alkalmazására érvényes, vagy ha pl. az azonos utótagú összetett szavak között vannak egyszeresen és többszörösen összetett szavak (Fercsik 2004). Az előzőekben már többször is idézett *Természet és társadalom az általános iskola negyedik osztálya számára* című tankönyvben is találhatunk példát az azonos utótagú összetett szavakra: „Mivel Szerbiában változatos a domborzat, vidékenként más az időjárás, változó a folyó- és állóvizek vízmennyisége, így a növény- és állatvilág (flóra és fauna) is gazdag és változatos” (Trebješanin 2008). Sajnos a tankönyvírók gyakran nincsenek tekintettel arra, hogy az ilyen jellegű szerkezetek megértése gondot okoz a tanulóknak, akadályozza a gördülékeny olvasást.

Fercsik Erzsébet azt javasolja, hogy a tankönyvírók vegyék figyelembe az adott szerkezet használatának buktatóit, és inkább a felső osztályosok számára készült szövegekben használják a kötőjeles helyesírással leírt, azonos utótagú összetett szavakat, ne az alsó osztályosok számára íródott tankönyvekben (Fercsik 2004).

Összegzés

■ A dolgozatban rámutattam azokra a tényezőkre, nyelvi jellemzőkre, amelyek a tankönyvi szöveg értő olvasását befolyásolják a szöveg mikro- és

mezoszintjén. Egy konkrét tankönyv nyelvi elemzését nyújtottam, példamondatokkal illusztrálva, s ezáltal felvázoltam a tankönyvi szöveg érthetőségének feltételeit.

Bizonyított tény, hogy tankönyvi szövegeink nyelvi jellegzetességei meghatározóak az oktatás hatékonyságának szempontjából. „Bármilyen pedagógiai szöveg eredményes használatának elengedhetetlen feltétele, hogy azt a tanulók megértsék. A szövegben olvasottak alapján helyesen össze tudják rakni a szerző által közvetíteni kívánt gondolatokat, gondolatsorokat. Ez a rekonstrukció sohasem lesz tökéletes, de a pedagógiai szövegek esetén elvárható, hogy csak nagyon kevés maradjon kétértelmű vagy homályos az olvasó számára” (Kojanitz 2004. 430.). Ebben az értelemben alapvetően különböznie kell a több jelentéssíkú (többértelmű) szépirodalmi szövegektől.

A különböző szövegeket a lehető legtöbbféle szempontból bemérik: mondathosszúság, mondatfajta, szavak száma, főnevek száma stb. Ezután ugyanezekkel a szövegekkel tanulói kísérletet, illetve teljesítménymérést végeznek el, például az olvasásértés szempontjából. A tanulói teljesítmények alapján a nemzetközi kutatások megerősítik két szövegtulajdonság fontosságát. Az egyik a mondat hosszúság, a másik pedig az igék és a főnevek aránya. Minél hosszabbak a mondatok, és minél kevesebb ige van a szövegekben, annál inkább romlanak a tanulók olvasásértésének eredményei (Kojanitz 2005). Például az alábbi mondat rendkívül hosszú, ennél fogva a szavak száma nagy, így a szövegértés nehézkes: „Az UNESCO az ENSZ által alapított szervezet, amelynek célja, hogy fejlessze az emberek közötti együttműködést, segítse a nemzeti parkok, rezervátumok, természeti ritkaságok, értékes épületek, művészi alkotások megőrzését, valamint hogy támogassa a tudomány fejlődését, és elősegítse a világ lakosságának kulturális felemelését, mert csak a tanult és felvilágosult ember érti meg, hogy mindez miért fontos” (Trebješanin 2008).

Általános megállapítás, hogy egy mondatban öt információs egységnél ne szerepeljen több, de az eredmények a különböző nyelvek tekintetében eltérőek. Ami pedig a tanegységenként megjelenő elvont (közvetlenül nem érzékelhető fogalmakat jelölő) főneveknek, valamint az idegen szavak számának arányát illeti, kettő-négy új szó tanítása optimális. Ennél kevesebb vagy több új szó bevezetése is diszfunkciós tanulást okozhat. Habár az adott tankönyvi szöveg négy-nél több ismeretlen szót is tartalmazhat, amennyiben ezeket a szavakat a tanulóknak nem kell a későbbiekben aktívan használniuk (Mikk 2000).

Azok a tankönyvek ígérek eredményesnek a tanulás segítése szempontjából, amelyek megfelelő szaktudományos háttérből kiindulva a várható nyelvi nehézségeket felmérik, és az elsajátítandó új tartalmat a nyelvhasználat átváltási műveleteinek sorával közvetítik, továbbá a magyarázatokat a szövegértelmezés valamennyi szintjén a tanulók életkori és egyéb sajátosságaihoz igazítják (Kurtán 2015). Ugyanakkor a tankönyvíróknak ügyelniük kell a tankönyvi egységek világos szerkezetére, hogy a szöveg tagolása megfeleljen gondolati rendszerének.

Ha a jó tankönyvi szöveg előzőleg felsorolt ismérveit szem előtt tartva a pedagógus megfelelő tankönyvi szöveget választ egy-egy tanegység céljainak elérése érdekében, megfelelő módszerek alkalmazásával azt meg is valósíthatja.

■ IRODALOM

Arató László: *Bírálat az irodalom 9. kísérleti tankönyvről és a hozzá készült digitális tananyagról*. Iskolakultúra 2016. 3. sz. 131–151.

Balázs Géza – Benkes Zsuzsa: *Magyar nyelv a gimnáziumok és a szakközépiskolák 11. évfolyama számára*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 2010.

- B. Fejes Katalin: *A tankönyvszöveg szintaktikai jellemzői*. Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, Szeged, 2002.
- Elekfi László: *Az aktuális mondattagolás egyik alapformája a magyarban*. Nyelvtudományi Közlemények 1986. 66. évf. 331–370.
- Eöry Vilma: *A jó tankönyv nyelvi követelményeinek rendszerezése*. Elektronikus Könyv és Nevelés 2006. 2. sz. 28–33. http://epa.oszk.hu/01200/01245/00030/ev_0602.htm (letöltve 2011. 12. 14.)
- Eöry Vilma: *Milyen a jó tankönyvszöveg?* In: B. Nagy Ágnes – Szépe György (szerk.): *Anyanyelvi nevelési tanulmányok* 33. Iskolakultúra, Bp., 2008. 7–16.
- Fercsik Erzsébet: *Azonos utótagú összetett szavak a tankönyvekben*. Elektronikus Könyv és Nevelés 2004. 3. sz. 61–64.
- Honffy Pál: *Megjegyzések a tankönyvek nyelvéről*. Elektronikus Könyv és Nevelés 2003. 4. sz. 23–33. <http://epa.oszk.hu/01200/01245/00020/7Honffy.html> (letöltve 2011. 12. 16.)
- Karlovitz János: *Tankönyv – elmélet és gyakorlat*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 2005.
- Kojanitz László: *A pedagógiai szövegek analitikus vizsgálata – a szavak szintje*. Magyar Pedagógia 2004. 4. sz. 429–442.
- Kojanitz László: *A tankönyvkutatás szerepe és feladatai*. Új Pedagógiai Szemle 2005. 3. sz. 53–68.
- Kurtán Zsuzsa: *Tankönyvek funkcióinak és szövegjellemzőinek összehasonlító vizsgálata*. In: Lőrincz Julianna – Simon Szabolcs – Török Tamás (szerk.): *Tanulmányok a tankönyvkutatás feladatairól, módszereiről*. Terra Vydavateľstvo, Bratislava, 2014. 53–66.
- Kurtán Zsuzsa: *Értelmező magyarázatok vizsgálata tankönyvekben*. In: Zimányi Árpád (szerk.): *A tudományoktól a művészetekig*. Az Eszterházy Károly Főiskola Bölcsészettudományi Karának válogatott tanulmánygyűjteménye a Magyar Tudomány Ünnepe 2014-es előadásából. Líceum Kiadó, Eger, 2015. 36–46.
- Matherius, Vilém: *A funkcionális elemzés a mai angol nyelvű általános nyelvi alapon*. Academia, Prága, 1975.
- Mikk, Jaan: *Textbook: research and writing*. Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main, 2000.
- Péntek János: *Anyanyelv és oktatás*. Pallas-Akadémia Könyvkiadó, Csíkszereda, 2004.
- Szikszainé Nagy Irma: *Leíró magyar szövegtan*. Osiris Kiadó, Bp., 2006.
- Takács Edit: *A tankönyvi szövegek típusai és ezek megjelenési variációi az egyes tankönyvtípusokban*. In: Zimányi Árpád (szerk.): *A tudományoktól a művészetekig*. Az Eszterházy Károly Főiskola Bölcsészettudományi Karának válogatott tanulmánygyűjteménye a Magyar Tudomány Ünnepe 2014-es előadásából. Líceum Kiadó, Eger, 2015. 10–22.
- Trebješanin, Biljana: *Természet és társadalom az általános iskola negyedik osztálya számára*. Tankönyvkiadó Intézet, Belgrád, 2008.
- Vámos Ágnes: *A két tanítási nyelvű iskolák tankönyv- és taneszköz-ellátottsága és ennek hatása a tan nyelv-pedagógiára*. Magyar Pedagógia 2009. 1. sz. 5–27.
- Zsigmond István: *Az értő olvasás fejlesztése. Útmutató kézikönyv pedagógusok és pedagógusjelöltek számára*. Ábel, Kvár, 2008.



DEMÉNY PÉTER

REGÉNY KRIKETSAPKA NÉLKÜL

■ Emma Thompson, Anthony Hopkins. Egyetemista éveim nagy élménye volt a *Napok romjai* című film, melyben ők ketten játszottak. Hopkins a zárt, formális, kimért főkomornyikot, Thompson az extravertált, lázadó komornát. Korábban már láttam *A bárányok hallgatnakot*, Hopkins hideglelős, zseniális alakítását, és licistaként láttam a *Nézz vissza haraggalt*, Thompsonnal és Kenneth Branagh-hal a főszerepben, bár akkor még nem tudtam, kit látok.

Ishigurót viszont még soha nem olvastam, csak hallottam róla, aztán a Nobel-díjáról természetesen még inkább. Murakamitól taszít valami, talán az, amit amolyan „díszjapán-ságnak” érzek, most azonban, amikor egy marosvásárhelyi könyvesboltban felfedeztem a *Napok romjai* román fordítását, azon nyomban megvásároltam.

A könyv kétértelmű hatást tett rám. Talán azért is, mert sokat vártam, talán azért is, mert tudat alatt is megkapó alakításokhoz mértem, nem tudom – tény, hogy korrekt regénynél nem éreztem többnek. Ami persze nem kevés, de nem is elég valamiképpen.

Előfordulhat, hogy megbánom ezt az írást is, mint egy valamikori Dürrenmatt-recenziómat, melyet az ÉS-ben közöltem. Nem szeretnék nagyképű lenni, de ebben a regényben legalábbis nem láttam azt a nagyságot, mely annyira kivételessé teszi a Nagy-Britanniában élő Ishigurót.

A könyv egy utazás hat stációja. Stevens főkomornyik szabadságot kap új urától, az amerikai Farraday-

tól, s ezt arra használja, hogy kimozduljon Darlington Hallból, ahol gyakorlatilag az életét töltötte, és meglátogatta az egykori Miss Kentont, aki már a kastélyból férjhez ment, miután hiába várt arra, hogy Stevens szerelmet valljon neki. A férfi ugyanis robotember: a kötelességeinek és a feladatainak él csupán, és még csak azt sem lehet mondani, hogy sznob, hiszen bár kulturált, valahogy nem érkezik el arra a területre, ahol az ilyesmik szerepet játszanak. Érzelmait magába szorítja, olykor egyenesen az az ember érzése, hogy nincsenek is neki, apjával hűvös a viszonya, de hát hűvös az ő viszonya mindenkivel, s az egyetlen helyzet, ahol látjuk, hogy ő is ember, az, ahogyan Lord Darlingtont mindenki fölött valónak képzelet el és tartja, míg új gazdáját egyszerűen a gazdájának.

Még az antiszemita döntések sem hozzák ki a sodrából, azokat is teljesen természetesnek érzi, ami cseppet sem meglepő, ha az ember például a *Nat Turner vallomásaira* gondol, William Styron remekművére, ahol a néger rabszolgák maguk védik meg Nat lázadó négereitől fehér gazdáik ültetvényeit, birtokait és házait. Aki szolga, az teljes mértékben és mindenestül az úrtól függ. Amikor egy amerikai fiatalember megkérdezi Stevenstől, mi a véleménye arról, amit egy szintén amerikai politikus mondott a titkos tanácskozások egyikén, hogy ti. a résztvevők mind amattörök, Stevens azt válaszolja, nem azért volt itt, hogy felülbírálja a gazdáját, hanem azért, hogy kiszolgálja.

Ha pedig a gazdáival beszél, minden szava a „természetesen, uram”, „tökéletesen érthető, uram”, „valóban, uram” és társaik.

Ettől a sok problémátlan igenléstől Ishiguro regénye a *Sorstalanságra* is emlékeztet, mint amely könyv ugyancsak az agymosásról beszél, a szó nélküli szófogadásról, arról, amikor az ember el sem gondolkodik azon, hogy mire mondta az igent. Stevens az az ember, akinek soha életében nem kellene fordulatokkal szembesülnie, mert úgysem tud mondani semmi mást, mint amit az apja, a nagyapja, a dédapja és az ük-apa mondtak előtte milliószer.

Az utazás közben felelevenedik az egykori Darlington Hall, az a világ, amelyet a főkomornyik aranykorként élt meg, bár számára az aranykor az, amikor még a komornyikok igazi komornyikok voltak, a komornák meg igazi komornák, noha a nőkben mindig is volt valami gyanús, hamar szerelembe estek, és férjhez mentek, aztán szegény főkomornyiknak kellett

pótolni őket áldozatos munkával, neki kellett érzékenyen válogatnia a jelek között.

Stevens hangja hiteles: tömör, pontos, világos mondatokban gördül, azzal a folyamatos és fárasztó árnyalással, amely ismét a *Sorstalanságot* juttatja eszünkbe; az olvasó nem érti, hogy ha egyszer az ember jól látja, mi történik, miért fosztja meg saját magát ettől a látástól. De mint annyiszor, itt is régi rögzültségek döntenek egyéni sorsokról, és Miss Kenton szabadabb ugyan tőlük, mint Stevens, azt azonban mégsem vállalja, hogy ő mondja meg a férfinak, hogy mit érez.

Látunk tehát egy mesebeli Angliát, mely nem is annyira mesebeli: a fűt és a lelket egyaránt ötszáz éve nyírják. Csak éppen az volt az érzésem, hogy ha egy más főkomornyik mesélné az egészet, ugyanilyen lenne. *A readingi fegyház balladájában* a fegyencnek, aki megölte a feleségét, krikettsapka van a fején. Ezt a krikettsapkát nagyon hiányoltam Ishiguro regényéből.



EGYMÁS TÜKRÉBEN

Csapody Miklós: *A címeres halott*

■ Az már nem rendhagyó, hogy egy adott irodalom arcvonásait egy másik irodalom tükrében nézve, egy másik irodalom értékrendjéből próbálja valaki megrajzolni. De nem tudom, jut-e eszébe a napjainkban formálódó fiatal irodalomtörténelemzedékből valakinek az, hogy végigkövesse, mondjuk, az erdélyi magyar irodalom immár százesztendőös történetét „anyaországi” tükörből nézve. Pedig igen tanulságos lenne. Mert szétdaraboltságunk – akár elfogadjuk, akár nem – bizonyos fajta szétfejlődéssel is járt: mások voltak az író számára adódó kihívások a trianoni határok közé szorított „kicsi magyar” élettérben, más volt a világ-irodalmi mozgástere, mások a kifelé megmutató kötődések (személyileg vagy akár az odakint uralkodó irányzatok tekintetében), és ismét mások azok a belső kihívások, amelyekkel a kisebbségivé vált magyaroknak, a kisebbségi magyar íróknak szembesülnie kellett a maga hatalmi szóval kiszabott (körülhatárolt) élettérben. És ebből a másságból nézve – talán érthető módon – más- és másféleképpen láttuk egymást, más- és másféleképpen mérettettünk meg egymás értékrendjében. Arról nem is beszélve, hogy a politikai határok mikor és milyen mértékben működtek szűrőként (vagy egyenesen lezárt határsorompóként) Biharpüspökinél vagy a komáromi hídon, hogy miképpen tekintett az uralkodó többség képviselőjében ágáló Hatalom az alávetett kisebbségre, annak szellemi elitjére

Különösen időszerűnek érzem ezt a megközelítést napjainkban, amikor magyar–magyar kapcsolatok tekintetében lényegi változások idejét éljük, s amikor legalábbis adminisztratív okokkal nem magyarázható az, ha ezek a kapcsolatok nem eredményezik egymás teljes körű megismerését. Időszerűnek azért, mert az a kép, amely az elmúlt évszázadnak legalábbis háromnegyed résznyi ideje alatt egymásról bennünk kialakult, akarva-akaratlanul, hat napjainkban is.

Persze, tudom, messze utópia – legalábbis egyelőre – egy ilyen megközelítést egy évszázadnyi időt átfogó körben elvárni. De talán nem lenne érdektelen egy-egy részteszta lezűkített körében megpróbálkozni.

Csapody Miklós új könyvét olvasva s korábbi könyveit visszalapozgatva ötlött fel bennem mindez – és nyilván nem véletlenül. Az ő „története” ugyanis (persze nem egy személyre méretezve, hanem arra a körre, arra a tendenciára, amelynek ő is részese) egy fejezete lehetne egy ilyen „egymás tükrébe nézésnek”.

A történet előzménye a Magyar Írók Szövetségében 1968 tavaszán, a határokon túli magyar irodalmakhoz való viszonyról folyt vita végén megszületett állásfoglalás az irodalom „kettős kötődéséről” és az író „kettős felelősségéről” és néhány romániai magyar író erre született kényszerű elutasítása. Közlebbi indítéka pedig egy 1972-ben, egyetemi ifjúsági szintet feltett körkérdés, amely így hangzott: „Milyen nyelven beszélnek a

székelyek?” – pontosabban a válaszok elgondolkodtató kiértékelése Illyés Gyula *Népszabadságban* megjelent cikkében. Ennek lett a következménye, hogy egy tudatosan tudatlanságban (vagy megszárt részinformációkon) nevelt nemzedék mohón vetette rá magát a tiltott gyümölcsre: fiatalok rajzoltak ki az addig elzárt vagy egyenesen tiltott szellemi tájakra, s hordták haza a tiltott kincset, annak ellenére, hogy a Hatalom „állambiztonsági” gépezete mindkét oldalon szívósan próbálta védeni a maga „integritását”.

Csapody Miklós ezeknek a fiataloknak az egyike volt, a raj kibocsátója pedig – nemcsak jelképesen, de valóságosan is – Ilia Mihály szegedi magyar irodalomtörténeti tanszéke.

Akinek Csapody korábbi könyvei is a kezébe kerültek, tudja, hogy őnála ez a feltöltekés a „tiltott gyümölcs” nedveiből még egyetemista éveiben, az 1970-es évek derekán elkezdődött. Az *Erdélyi Féniks* című kötetében (Korona Kiadó, Bp., 2007) már ott vannak a tanúságai ennek: jelzésértékű kritikák Bajor Andor, Farkas Árpád, Kacsó Sándor, Kányádi Sándor, Markó Béla, Mózes Attila, Szilágyi István köteteiről, a hetvenedik évét töltő Horváth Imréről s nemcsak részletekbe menő tárgyismertet, de a tárgyon belüli tendenciákat is érzékelő összefoglaló tanulmányok: *A hetvenes évek romániai fiatal magyar költészetéről*, a nyolcvanas évek erdélyi fiataljainak rajzásáról a *Kortárs*, a *Tiszatáj*, az *Életünk* lapszámaiban. „...Érdeklődésem – vallotta a szerző a könyv előszavában – kezdettől az erdélyi magyar irodalom és történelmi hagyomány kutatására ösztönzött, a jelenkor megértése felé sarkallt.” S ennek az érdeklődésnek a jele volt a továbbiakban az *Erdélyi Fiatalok* egész témakomplexumának szentelt könyve, az *Egy nemzedék iskolája. Az Erdélyi Fiatalok 1929–1933.* (Korona Kiadó,

Bp., 2009.) És ez folytatódik most új könyvébe begyűjtött – nagyobb részt a *Korunkban*, 2010–2016 között megjelent tanulmányaiban is.

De nem egyszerűen csak felfedezésértékű számbavételről és a magyarországi olvasó felé való továbbításról van szó. A hangsúly már az *Erdélyi Fiatalokról* szóló könyve tanulmányaiban „a jelenkor megértésére” tevődött át: Csapody Miklós azért járta körül a két világháború közötti időszak erdélyi szellemi mozgalmainak sorában jelentős folyóirat (és szellemi kör) témáját, mert Kádár Magyarországon is időszerűnek érezte azt a közösségi sorsvállalást és cselekvési stratégiát, amely az Erdélyi Fiatalokban annak idején megtestesült, azt, hogy ez a csoport „...az ifjúsági (nemzedéki), majd egész *kisebbségi társadalom demokratikus önmegszervezésének* sürgetésével lépett fel”. (I.m. 196. Kiemelés az eredetiben.) De azért is érezte magához (magukhoz) közelállónak az egykori *Erdélyi Fiatalokat*, mert a tanulmány megírása és a *Tiszatájban* való megjelenése idején, 1987-ben úgy érezte, az, hogy „...a társadalomtudatosítás igénye a lapban és a köréje szerveződött mozgalomban a *nemzedékiséggel* kapcsolódott össze” (uo. Kiemelés szintén az eredetiben), tanulságul szolgálhat saját otthoni nemzedéke számára is. Tudatosan végigvitt „példálózás” volt ez, tanúsítja egy, a nyolcvanas évek fiatal erdélyi nemzedékéről írott (és az *Alföldben*, szintén 1987-ben megjelent) áttekintése (*Értelem és remény. Újraközölve az Erdélyi Féniks* című kötetében), amelyben újdonságként regisztrálta a Bretter György nevelte fiataloknak a szépirodalmat is megtermékenyítő kilépését a szakfilozófiából. Az akkori fiatalok, Kovács András Ferenc, Visky András, Egyed Péter, majd Szócs Géza, Bréda Ferenc, „az új költő- és esszéíró nemzedék színre lépésében meghatározó szerepet játszó” *Echinox* köré tömő-

rültek megmozdulásainak ismeretében állapította meg: „Az új, a nyolcvanas évtized fiatal irodalmának uralkodó jelentudata már nem valami idillikus, védett, boldog korézés, hanem erőteljesen történelmi meghatározottságú én- és közösségi tudatállapot.” (I. m. 176.)

És ezek csak kiragadott példák.

Mert új könyvének, *A címeres halott*nak a tanulmányaira is ugyanez jellemző: széles körű és mélyre tekintő tárgyismeret s annak fegyverzetében beleérzés az elődök aktualitásába. Ez tűnik szembe, amikor Bánffy Miklós politikai hitvallását vagy Jakabffy Elemér, Mikó Imre közgondolkodását közelíti a 21. század *Korunk*-olvasójához, amikor Ligeti Ernőt olvassa újra, amikor László Dezsőnek a zsidókérdéshez való viszonyát járja körül. Ezt érzékelhetjük Mikó Imrének Jakabffyról adott – és Csapody által idézett – jellemzésében: „A nagy liberális hagyományokat nemcsak a szabad vélemény-nyilvánítás, az ellenvélemény iránti türelem, később az anyanyelvi műveltség sérthetlenségének szellemében folytatta, hanem a stílus tekintetében is, ami nem csak irányt, hanem viszonyulást is jelentett a közülethez.” (*A címeres halott*. 120.) Vagy abban, ahogyan a Ligeti Ernőt idézve Mikó Imrét láttatja: „A vitatott közszellem megújításához gyökerekig leható társadalmi revíziót kíván, s a politikus, az író és a tudós hármasságának személyiségének összemunkálásában látja beteljesíthetőnek az új feladatkört. A *politikus* az erdélyi magyar hivatástudatot hozza felszínre, a *tudós* az erdélyi magyar társadalom-szemlélet revízióját készíti elő, az *író* pedig az új erdélyi magyar közszellemet, aminek egyik feltétele, hogy a szépirodalomnak is ki kell lépnie az önmagáért létezés elefántcsont-tornyából, és hirdetni az erdélyi magyar kultúr-szellem öntudatalakító lényegét.” (I. m. 138. Kiemelések az eredetiben.)

De Csapody Miklós más tanulságokra, összefüggésekre, folyamatokra is felfigyel: például a kor (és nemcsak a két világháború közötti idők, hanem a második világháborút követő évek) egyik uralkodó „betegségére”, a baloldaliságra, annak kártételeire, majd a tőle való megszabadulás, a revízió útjaira-módjaira. Végigkíséri például a *Korunk*nak az *Erdélyi Fiatalok*hoz vagy a *Hitel*hez való viszonyulását, a harmincas évek szélsőbalos „kritikájától”, az 1950-es és 60-as éveken át egészen odáig, amikor az 1970-es években feltűnő reagálásokban már egy új kisebbségi ideológiába beépíthető pozitív elemekre helyeződik a hangsúly, eljutva végül egészen napjainkig, amikor az egyébként megújult folyóiratban az *Erdélyi Fiatalok* öröksége is elhalványulni látszik.

Megkülönböztetett figyelmet érdemelnek a kötetben azok a tanulmányok, amelyekben át nemcsak azt a „damaszkuszi utat” követi végig, amelyet az illegalitásból jött és a háború utáni első évtizedben a türelmetlen ideológiai osztályharcot folytató nemzedék tett meg „a hittől az eszméletig” (Szász János), hogy aztán az 1989-es változást követő időkben (egyéni tragédiaként megélve) kiszoruljon a közszereplésből, hanem azt is láttatja, hogy ennek a nemzedéknek a legjobbjai fogalmazták meg – jelbeszédben, de a lényegét cselekvés-stratégiává fejlesztve – a romániai kommunista diktatúra alá vettett magyar kisebbség helyzetadatát. Csapody Miklós többféle forrásból (Gáll Ernő naplóját, a *Számadásomat*, Ilia Mihállyal folytatott levelezését figyelmesen újraolvasva) meggyőzően követi végig azt az eszmei önrevíziót, amely Gáll Ernőt végül elvezette a „sajátosság méltósága”, a „felemelt fő dramaturgiája” terminusokba formált kisebbségideológiáig.

Egyébként talán érdemes azon is elgondolkozni, hogy milyen szemé-

lyes motívumok játszottak közre abban, hogy például az *Erdélyi Fiatalok* pozitívba hajló értékelésével szemben a *Hitel* esetében milyen sokáig meghatározóak voltak a proletkultosz idők megbélyegző minősítései, hogy még 1989 után is kemény és szívós kitartással végzett munkába került az, hogy a folyóirat és a köréhez tartozók neve végül megtisztuljon a hozzájuk társított „fasiszta” minősítéstől, „a díszmagyarba bújtatott hitlerizmus”-tól, az ilyen minősítések akkoriban nagyon is gyakorlati következményeitől. Pedig a messzemenően pozitívan értékelt, sőt kifuttatott Vásárhelyi Találkozó létrejöttében, majd a Találkozó célkitűzéseit tovább vivők körében – az *Erdélyi Fiatalokkal* szemben – a *Hitel* köréhez tartozó fiatalok igen fontos szerepet játszottak.

A kötet első (*Erdély* címet viselő) ciklusában helyet kapott néhány rövidebb, de a felidézettek (Bálint Tibor, Cseh Gusztáv, Deák Ferenc, Jakobovits Miklós, Kántor Lajos) portréjához egy-két vonással hozzájáruló cikkek mellett ki kell emelnünk a Páskándi Gézához kötődő két tanulmányt, nemcsak az életével (annak már magyarországi szakaszával) és művével kapcsolatosan fontos kiegészítései miatt, hanem mert az azokban foglaltak átvezetnek a kötet második (*Szeged* című) ciklusának tanulmányaihoz, amelyek közül egyik-másik bár más kötetekben már korábban is megjelent, anyagánál fogva mégis szervesen kapcsolódik az előzőhöz, illetve az egész magyar–magyar kapcsolattörténet egy olyan vonatkozásához, amelyre korábban is utaltunk: a hivatalos szervezetek – nevezetesen a magyar és román állambiztonságnak – az egész hetvenes és nyolcvanas évekbeli magyar–magyar kapcsolathoz való viszonyulása témájához.

A „magyar nacionalizmus” minősítésről van szó (annak minden következményével), amellyel mind a román, mind a magyar oldalon a hatalom szervei felcímkézték ezt a kapcsolatkeresést. Mert ez a minősítés, bár a szószerintiség szintjén azonos a magyar és a román állambiztonsági szervek terminológiájában, homlokegyenest ellenkező tartalmat takar: egyfelől lepleződik általa a magyar hatalmi szervek mélységes nemzetietlensége, a mindenható (?) Párt megalkuvásba vezető tehetetlensége, amellyel az országra nézve „első számú veszélynek” minősítik az új nemzedék nemzeti öntudatra ébredésének jeleit. A másik oldalon viszont az, hogy ugyanezen címke alól miképpen lóg ki egy – egyébként rendszertől független, hiszen napjainkban is újraeledő – céltudatos homogen nemzetállam-építési koncepció lólába.

Ezért tartoznak a kötethez szervesen hozzá (még bizonyos részleges újraközlések árán is) a Bálint Sándorhoz, Péter Lászlóhoz, Ilia Mihályhoz kötődő magyar állambiztonsági megfigyelések történetei, valamint saját története, amely – bőséges adatolás tanúsága szerint – mindkét állam szerveit foglalkoztatta. A határon átnyúló „kapcsolattörténetnek” ez is egy olyan fejezete, amelynek részletekbe menő feltárása még sok meglepetéssel fog szolgálni.

A kötethez írott előszavában Markó Béla „Erdély megértését” említi ki Csapody Miklós egyik érdeméül. Én úgy gondolom, ennek a kötetnek a tanulmányaiban több van ennél: Erdély tanulságainak beépítése az egyetemes magyar közgondolkodásba. Valójában ez az igazi útja „a határok légiesítésének”.

Dávid Gyula

VISSZA A SZALONBA! Büszkeség és balítélet két színészre

■ Általánosan elismert igazság,... hogy aki ezt a mondatot kapásból folytatja, bizonyára otthonosan mozog az Austen-univerzumban. Mert itt már rég nem egy tizennyolcadik század végi író nő mindössze hat regényből (és pár fiatalkori munkából) álló életművéről van szó, Jane Austennek kultusza van. Regényeit újra és újra kiadják, hollywoodi vagy BBC filmadaptációk készülnek kedvelt filmcsillagok szereplésével, profi és dilettáns írók írnak folytatásokat a regényeihez. Az író nő személye, magánélete is élénken foglalkoztatja a rajongókat, számos történet íródott, film készült Jane Austen életéről, amelyek kivétel nélkül a titokban tartott, beteljesületlen szerelem kérdésére összpontosítanak, mellőzve mindazt a tényt, amelyet a szerző életéről valóban tudni lehet. De a vámpírok és egyéb természetfeletti lények kultusza a posztmodern bricolage technika segítségével ún. „mashup könyveket” majd azok megfilmesítéseit is piacra dobta. A *Büszkeség és balítélet és a zombik* éppúgy része az Austenkultusznak, mint a BBC 1995-ös megfilmesítésében Darcy alakító Colin Firth vizes inge, a számtalan on- és offline fellelhető Jane Austen Klub, az angliai Steventonba és Bathba Jane Austen emléktúrákat szervező utazási irodák ajánlatai vagy a megszámlálhatatlan mennyiségben Austen arcképével díszített tárgyakat és a regényeiből vett mondásokat tartalmazó füzetkéket, könyvjelzőket, naptárakat stb. árusító boltok kínálata.

Az Austen-kultuszt elemző Carole Houlihan Flynn szerint: „Austen kul-

turális fétis, őt szeretni vagy gyűlölni olyan tipikus jelentésekkel bír, amelyeknek semmi köze a műveihez. Számos, egymásnak ellentmondó érdekek öndefiníciójában játszik elemi szerepet, egyformán fontosnak tartják a kifinomult eszképipisták és a keményfejű realisták, az erkölcs szigorú őrei és a játékosan amorális színpadiasság hívei, az elitisták és demokraták, a lázadók és a konvencionálisak, a hozzáértők és az egyszerű olvasók. Ezért nehéz megtalálni a műveit elemzők bevallott vagy bevallatlan programjai között az »igazi« Austent.”¹

Megvallom, Joanna Tincey *Büszkeség és balítélet* színpadi adaptációjára a Centrál Színházban elsősorban nem is a színházi csavar (az összes szerepet két színész alakítja) miatt voltam kíváncsi, hanem az érdekelt, vajon az „igazi austenség” milyen vonásait emeli ki egy ilyen adaptáció.

Ujj Mészáros Károly rendezésében legelőször az ragadott meg, milyen jól illik a színházi tér az austeni világhoz. A Kisszínpad nézőterének zsidongása már a függöny felmenése előtt hozott valamit az Austen-regények klausztrófób világából. Austennél ugyanis a legtöbb jelenet zsúfolt szalonokban, kis szobákban, ebédlőkben zajlik, ahol a hőst mondhatni sosem hagyják magára a gondolataival, szinte soha nincs lehetőség bizalmas beszélgetést nyugodt körülmények közt folytatni. Ha netán két szereplő végre kettesben marad és fontos dolgokról beszélhetnek egymással, az nem ritkán olyan jelenet, amelyben a hősnő roppant kínosan

érzi magát (lásd Mr. Collins leánykére a *Büszkeség és balítélet*ben). Mindössze két színésszel a színpadkép már inkább ennek a világnak az intimitását sugallta, a vetített háttér nem is annyira azt hivatott jelölni pontosan, hogy éppen melyik helyszínen járunk, hanem hogy a társadalmi ranglétra melyik fokán él az a család, akinek a szalonjába bekukkintunk. A társadalmi helyzet, a jövedelem obszesszív ismételtetése ismét az Austen-világ jellemzője, itt mindig mindenkiről tudni lehet, hogy mennyi az éves jövedelme, olyan Austen-szereplő is van, akinek még a nevét sem ismerjük, csak a vagyónáról esik szó a banki kivonatok precizitásával. (Az persze más kérdés, hogy Mrs. Bennett komikus, pénzsóvár figurának tűnik, holott az adott társadalmi helyzetben inkább realista: őt, az öröklésből automatikusan kizárt lánygyermekkel akkoriban valóban nemigen volt más lehetősége gyerekei életben való boldogulását elősegíteni, mint az, hogy a lehető legjobban férjhez adja őket.) De akármilyen helyszínen is járunk, a falról mindig ugyanaz a két arc (az összes szereplőt alakító két színész, Balsai Móni és Schmied Zoltán) néz le ránk, egy újabb árnyalattal ráerősítve arra, hogy az intimitás és klausztofóbia közt vékony a választóvonal, bárhová menjünk, ugyanazok az arcok néznek vissza. A portrék szerepe többnyire az adott hely társadalmi státuszának jelzése, de néha konkrétan utalás is történik rájuk, például amikor az otthonával kérkedni akaró Mr. Collins „boldogult atyám és drága anyósomként” hivatkozik rájuk.

A két színész számára igazi kihívás és örömjáték lehet ennyi jellegzetes karaktert alakítani. Néhány gondosan kiválasztott tárgy hivatott „magába sűríteni” egy-egy szereplő jellemzőit: így Mr. Darcy fehér kesztyűt tart a kezében, az intrikus Miss

Bingley legyezőt, Mr. Bennett megkönyvet, és ugyanilyen jelölő funkciót tölt be Bingley lovaglókabátja, a szeleburdi Lydia rózsaszín, Kitty kék szalagja, vagy a Gardiner családot ezúttal egyetlen nagybácsiba sűrítő figura bombonos doboza, amiből mindegyre kényszeresen kínálgatja beszélgetőtársait. A tárgyak helyenként nemcsak jellemeznek, hanem képviselnek is szereplőket, így lesz egy jelenetben egy díványpárna a szigorú nagynéni, Lady Catherine lánya. (Az egyetlen csúnya Bennett-lány, a tudálékoskodó Mary jelenlétét nem is tárgy, csupán egy meglehetősen fals fuvoladallam jelképezi.)

Talán jellegzetes tárgyak nélkül is működne az egyik szereplőből másikba való átlényegülés, hiszen minden figurához más-más gesztusok, mimika, hangszín és hanghordozás társul. Lenyűgöző ugyanakkor kiapadhatatlan humorforrást is biztosít, ahogyan például Schmied Zoltán jószágos-naiv, szelíd Jane-ből hirtelen görnyedt, szkeptikus Mr. Bennetté változik. Balsai Móni képes egyik pillanatról a másikra megöregedni, megcsúnyulni, ahogy bájos, szellemes Lizzie-ből locsogó, férjét szekírozó Mrs. Bennett lesz. (Csak reménykedünk, hogy Mr. Darcy sosem hallotta a „Nézd meg az anyját” kezdetű mondást!)

Azzal, hogy a huszonegynéhány szerepet két színész alakítja, a jellemábrázolás szükségképpen egy-egy jellegzetes tulajdonság kiemelésére kell összpontosítson, így elkerülhetetlen a karikírozás. Caroline mindig mesterkéltséges és mézesmázos, Kitty mindig csacska (és gyakran köhög), Darcy mindig morcosan szorongatja a kesztyűjét, Bingley pedig üdvözült mosollyal teszi szívére a kezét. Ugyanakkor ez picit merevvé, egydimenzióssá teszi a figurákat, nincs lehetőség részletező jellemábrázolásra. Az egyetlen kivétel a darab végi jelenet, amikor a büszkeség végre legyő-

zetik, a balítélet pedig megszűnik, Lizzie és Darcy egymásra talál. Az Austen-regények jellemzője, hogy mindig csak a férfi vallomását ismerjük meg, azt sosem tudjuk, konkrétan mit válaszol erre a hősnő. Mondhatni nem is lényeges, hiszen érzelmeivel úgyszólván tisztában van az olvasó. (Meg egyébként is, mi mást tehetett volna akkoriban a szegény lány, mint hogy villámgyorsan férjhez megy, kihasználva a ritka alkalmat, hogy a megfelelő vagyonos kérő tetszik is neki? Amúgy Austen a ráaggatott romantikus máz ellenére kifejezetten nem házasság-párti.) Vagy nagyonis lényeges lehetne, mit mond a hősnő, de az író miután egy regényen keresztül közvetlen közelről, mintegy nagyítóval figyelte hőseit, ebben a pillanatban hirtelen diszkréten rájuk csukja az ajtót. *A Büszkeség és balítéletben* például Darcy hardcore rajongók által kívülről fújt vallomása után ennyit tudunk meg Lizzie válaszáról: „Ha nem is nagyon összefüggően, de rögtön tudtára adta, hogy az említett időpont óta az ő érzelmeiben olyan mélyreható változás állt be, hogy most már hálásan és örömmel fogadja előbbi szavait.” Ezután Darcy még hosszan beszél „okosan és melegen”, de az már nem tartozik ránk, hogy mit. A filmes/színházi adaptáció azonban nem élhet Austen eszközével, a hősök kénytelenek beszélni, a dramaturgnak/rendezőnek szavakat kell adnia nekik, vagy elintézhetik az egészet egy (a nézők által már amúgy is várt) csókjelenettel. Baráthy György

és Ujj Mészáros Károly bravúrosan oldották meg a kérdést: Lizzie és Darcy ugyanis a sok félreértés tisztázásakor összevesznek. No nem nagyon, csak éppen annyira, amennyire a helyzet indokol egy gőzkieresztő összecsapást, de kétségkívül ez a komikus kis-jelenet az, amelyikben a szereplők hirtelen kiléphetnek az addigi, picit merev szerepükből, és váratlanul rácsodálkoznak egymásra.

Hozza tehát a bevezetőben említett „igazi Austent” a Centrál Színház produkciója? Kétségtelenül. Az Austen-rajongók megkapják a ráismerés örömét (a szövegben mindegyre visszacsengenek a magyar olvasó fülelének ismerős Szenczi Miklós-fordítás mondatai), a többieknek kínál egy pörgős, derűs bevezetőt az Austen-világba (vagy egy jól sikerült este élményét).

A Büszkeség és balítélet két színeszre ugyanakkor talán nem is annyira a címben jelölt regény, mint inkább a korai Austen-művek világába vezet be. Az a nyers karikírozó kedv, szellemes ironia csendül ki belőle, ami Austen korai munkáit jellemezte. Tudjuk, hogy kamaszkorában apróbb színházi jeleneteket is írt, és ezeket a kor szokása szerint családtagokkal közösen, maguk mulattatására elő is adták. A Centrál Színház Kisszínházán életre kel egy régi szalonszínház világa. Mintha egy megírt, elveszett és most újra megtalált Austen-darabot néznénk...

Vallasek Júlia

■ JEGYZET

1. Carole Houlihan Flynn: *Jane Austen's Letters*. In: *The Cambridge Companion to Jane Austen*. Ed. Edward Copland – Juliet McMaster. Cambridge University Press, Cambridge, 1997.

„A FORMA RUTINBÓL FÁJ”

Németh Gábor Dávid: *Banán és kutya*

■ Milyen formáink és mintáink vannak egy tragikus betegséggel való szembesülésre? Tudunk arról beszélni, van rá nyelvünk, hogy mit is jelent az, hogy az ember saját testében egy olyan szintű radikális idegenség alakul ki, ami lényegében el is fogyasztja a testet? És aki közvetlen közletről érintkezik a haldoklással, mellette éli mindennapjait, és életben marad, az hogyan dolgozza fel, hogy neki szabad élnie, de a mellette levőnek már nem?

Németh Gábor Dávid első verseskötete ilyen és hasonló kérdéseket fesseget. A kötet egy tragédiával való fokozatos, de lényegében alig kimondott szembesülést mutat be, azt, ahogyan a rák, a betegség, az idegenség betör az egyén határainak belsejébe, és szétfeszíti a lehetséges önazonosságot, majd továbbterjedve a párkapcsolat, sőt az emberi kapcsolatok kereteit, lehetőségeit is bomlasztani kezdi. A kötet tétje leginkább az identitás változásaiban rejlik, egyfajta oszcillálásként az odaadás és halál között, ami magába foglalja a saját testtapasztalat és a közel lévő másikkal való találkozás idegenségét is. A kötet egyik versére hivatkozva: mint amikor éjszaka hirtelen felkapcsolják a villanyt, és létrejön egy olyan tapasztalat, ami teljesen idegen, és ellent is mond az éppen fennálló helyzetnek, de ennek ellenére mégis egy mindennapi tapasztalat (*Megértem a gyanakvást*).

A versek négy ciklusba szerveződnek, amelyekhez külön személyek vagy szemszögek kapcsolódnak. Az első ciklusban az én kerül fókusz-

ba – és többnyire ő maga is beszél –, aki megtapasztalja, ahogy a saját teste elidegenedik tőle. Ez az elidegenedés pedig akkor lesz még radikálisabb tapasztalat, mikor a problémát nem is betegségnek tételezik, hanem a test hajlamának (*Sárga*). Nem egy külsőség türemkedik be a sajátán belülre, hanem a belső képez valami olyasmit, ami megszünteti azt a könnyed viszonyt, hogy a testemet sajátnak nevezhessem. A ciklus verseiben a megszólaló ezt az új helyzetet próbálja feldolgozni vagy inkább csak egyszerűen egy pozíciót meghatározni, ahonnan magára tud nézni, ahonnan elkezdődhetne valamilyen önmeghatározási folyamat. De ez a folyamat egyre inkább csak elidegenítő vagy tárgyiasító, például a latin kifejezések az önleírásra; az én darabjainak eltávolítása (*Tépőzár*); az önmagára pillantás mint fordított távcső (*Fordítva*). Vagy ezek mellett még igazán kifejező, hogy a *Köztes tér* című versben a létér leszűkül a hordágyra, az azon kívülin – amit kérdés, hogy a normalitás terének vagy orvosi térnek lehetne nevezni még – már csak a semmi található, ami örökre elérhetetlen. A test funkciói egyre inkább leszűkülnek, a gondolatok és jelentések elfogynak, a gondolati és testi megkülönböztetés feleslegessé válik. Ahogy a pára az ablakon növekszik, úgy válik világméretűvé a rák jelenléte és tudata (*Folt*), ami minden mást kiszorít, míg nem a test már csak fekszik a hordágyon, és mint egy metronóm számolja a csempelapokat (*Külön cukor*).

A második ciklus egy másik szemszögéből közelít, egy harmadik személyű, mondhatni személytelen perspektívával. Ennek a szemléletnek a működését példázhatja az *Elszenved* című vers: „...olyan, mintha valaki / ölelné, elszenvedője egy térnek”. Mivel a beszélő eltávolodik, még inkább felerősödik az a tendencia, hogy banálisnak mondható, hétköznapi mozdulatokat, eseményeket ír le – sőt a másik érzéseit, benyomásait is –, majd ezek mentén tér át egy gondolati szintre, amely váltás előfordul, hogy nehézkes. Egyre inkább érezhető lesz, hogy a beszélő a párkapcsolat másikja, de az előző ciklusban bevezetett eltávolodó én szemlélete mentén mégis összekapcsolódik a két nézőpont. Néha az a benyomás alakul ki, hogy úgymond a párkapcsolat egészséges tagja csak mint egy báb jelenik meg, hogy a szemszög tényleg el tudjon távolodni, és lényegében mintha az előző ciklus énjé szólna meg rajta keresztül. Erre a megszólaló is többször reflektál: „Nem annyira én vagyok ott-hon, inkább / én magam vagyok ott-hon valami számára” (*Lehetetlen forma*), vagy a *Teli szájjal* című versben, ahol az válik kérdésessé, hogy az idegen test a testben megváltoztatja-e a test jelentését, amit a hányás követ, akár mint az önazonosság keresése. A cikluscímek is alátámasztják ezt a gondolatot, az első: *Direkt túltöltöm*, illetve a második: *Lehetetlen forma*.

A harmadik ciklusban – a *Halak a bőröd alatt* – az előző ciklus beszélője már én-te viszonyba lép a másikkal. A megszólaló mondhatni egyre inkább autonóm lesz, de a test szégyene még mindig megmarad nála is. A ciklusban az, aki egyre biztosabban a halál felé közelít, fokozatosan kiszorul az élők közül. Egyre inkább egy emlékhöz hasonlatos létformához közelít, ami ellen lázad is. Próbálja megtörni maga körül a megszőköttséget, az ismétlődést, a fénykép-

pé merevülést mások tudatában, és ez ellen a beszélő is küzd, hogy a maga számára életben tarthassa a másikat. De emellett a lassú belenyugvás is elkezdődik, az elválás: „mint aki azon gondolkodik, mennyi időt illik a temetőben tölteni” (*Semmizaj*).

Az utolsó ciklus a *Piros* nevet viseli. A megszólaló újra az én lesz, de az az én, amelyik életben marad. Itt már az ő önvádja, szégyene érvényesül, hogy életben marad. Keresi a megszólalás hogyanját („Össze kell lopkodnom a személyességet” *Kiárusítom*), és indokát is, hogy egyáltalán szabad-e megszólalni („nem tehetőségtelességem rejtegetésére / használatom-e a halálát” *Kiárusítom*). Keresi a módot, hogy hogyan lehet viszonyulni a mellette történő agóniához, elfogyáshoz, a jelentésen kívülre kerüléshez: „Aznap este megkért, hogy vágjam le a haját, / mert túl sok szó illik rá” (*Túl sok szó illik rá*); „Mintha más / dolgok függése valamitől igazolná azt a valamit” (*Hideg*). A félmelet, a zene és a hang motívumai egyre fontosabbak lesznek, mint az egyik világból való átlépés egy másikba, valamint a szavak elfogyása vonatkozásában, hogy kifognak a jelentésből. A *Csak hang* című versben igazán érzékletessé válik a hang és jelentés különbsége, hogy már nem a gondolat, hanem a jelenlét a fontos, a testi való közelsége magyarázat nélkül, mert a magyarázat már úgysem lehetséges.

Az utolsó ciklusban meghatározó a menekülés gesztusa. Az életben maradt menekülése a haláltól, ami beszipantja és eltörli az ént, ahogy az előző ciklusokban történt a nézőpontokkal, de éppen ez a kényszerű menekülés tölti el szégyennel és önváddal. A nézőpontváltozások mentén a kötet úgy is tekinthető, mint egy kiszabadulás története a halál légköréből „olyan, mintha / téged kapirgálnálak, egy pillanatra / önfeledten örülök a hiányodnak” (*Banán*)

és *kutya*). Persze ezek a nézőpontok a ciklusokban nem ennyire homogének – ahogy a kiszakadás a halál környezetéből sem teljes –, vannak törések és változások. Az önvádra, ami a túléléssel jár együtt, valamilyen szinten az első és két utolsó vers közvetlenebb módon próbál választ keresni, de nem dönti el teljesen, és nem is akarja. A záró verssel, a *Becsapódással* egy másik aspektusra helyezi a hangsúlyt, ami a mondhatni komolytalan címet is legitimálja, ez pedig az anekdotikusság. A vers egyrészt felvillantja, hogy a halál tudata mennyire kitágíthatja egy rövid időre a tapasztalás és tudás tereit, valamint

azt is, hogy az életben maradók a halállal szemben mennyire tehetetlenek és döntésképtelenek, hogy mennyire korlátozza őket a halál. Rámutat a távolságra, hogy egy egészséges embert mekkora szakadék választ el a tragédiától, hogy a banális hétköznapoktól mennyire nehéz eljutni a tragédiáig, hogy mennyire nincs rá nyelv, mert ami van, az az elhasznátság miatt is az anekdotikusságba csúszik bele. Hiszen az ilyen szintű idegenséghez, mindegy, hogy tudományos vagy mindennapi, „túl enyhe minden kifejezés”.

Szabó Attila

ERDÉLYI HAJÓORVOSOK ÚTIRAJZAI JAPÁNORSZÁGRÓL

Tóth Gergely: Japán–magyar kapcsolattörténet 1869–1913

■ Évtizedes kutatómunka eredményét foglalja magába Tóth Gergelynek a maga nemében egyedülálló monográfiája. A kötet címében olvasható két évszám közül az első az Osztrák–Magyar Monarchia és a Japán Császárság között másfél évszázaddal ezelőtt megkötött barátsági, kereskedelmi és hajózási szerződés ideje, a záró dátum pedig az első világháborút megelőző utolsó békeév.

Nyolc fejezet taglalja annak a korszaknak a történéseit, amely mind Japán, mind Magyarország történelmében meghatározó jelentőséggel bír. A nagyarányú modernizációt eredményező időszakot a szigetországban a Meidzsi-restauráció, nálunk pedig a kiegyezés kora jelenti. A japán–magyar kapcsolattörténet bő négy évtizedét sokoldalúan bemutató könyv jelentős mennyiségű magyar, japán,

angol és német nyelvű dokumentum feldolgozására épül.

A japanológus szerző ismerteti a tárgyalt időszakra eső japán, illetve magyar modernizációs törekvéseket és ezek eredményeit. A diplomácia-történeti rész a nyugati nagyhatalmak Japánban való megjelenésével, illetve az általuk kötött egyezmények bemutatásával kezdődik; ezt az 1869-ben megkötött szerződés lényeges elemeinek, illetve a Monarchia és Japán közötti diplomáciai kapcsolatok első szakaszának ismertetése követi. Budapesten csak 1910-ben létesítettek japán konzulátust; addig a magyarországi ügyek vitelére a bécsi nagykövetség, illetve a trieszti konzulátus volt hivatott. A teljes elzártág után kapcsolatba kerülő országok között természetesen más kölcsönhatások is keletkeztek. A kelet-közép-európai

országok, illetve Japán nemzeti ideológiáinak egymásra hatását a szerző szintén bemutatja.

A japánok az 1873. évi bécsi világkiállításon vettek részt először. Az általuk kiállított műtárgyak olyanra ámulatba ejtették az öreg kontinens lakóit, hogy a 19. század végén felvirágoztak az Európa és Japán közötti művészeti és kulturális kapcsolatok. A különös szépségű japán műtárgyak a magyar képzőművészetre is nagy hatást gyakoroltak, de rövid időn belül más téren is megteremtődött a két kultúra közötti kapcsolat: 1880 előtt lefordították Petőfi néhány versét japánra, és 1905-ben megjelent az első magyar–japán nyelvtankönyv.

A könyv utolsó fejezete a *Bájos Tündérország, Dicsőséges Dai Nippon* címet viseli. A tizenöt történet anekdotákat és emlékképeket idéz föl a Monarchia-beli Magyarország és a Meidzsi-korszakbeli Japán kapcsolat-történetéből. Ezeket az érdekes, szórakoztató történeteket Tóth Gergely korabeli források alapján írta meg.

A függelékben a forrásmunkák bibliográfiája, illetve a név- és tárgymutató mellett a Monarchia diplomáciai képviselőjén szolgáló diplomaták neve, rangja, kiküldetési ideje, a két ország expedícióinak felsorolása, a korabeli magyar nyelvű útirajzok, tanulmányok, cikkek kronológiája kapott helyet.

A kötetben tárgyalt időszak majdnem teljesen egybeesik a Meidzsi-korszakkal, amelynek egyik érdekes jellemzője, hogy a japánok – szembe-sülve a fejlett világban lezajlott ipari forradalom eredményeivel – elhatározták, hogy elsajátítják és Japánban is bevezetik a korszerű külföldi ipari, közigazgatási, társadalmi vívmányokat. Hatalmas erőfeszítéseket tettek annak érdekében, hogy importálják a technológiát és a szakismeretet: gépeket, berendezéseket vásároltak, és százával hívtak meg szakembereket.

A Monarchiából is kerültek ki néhányan különböző megbízatásokkal, köztük Némethy Emil, aki 1890–1892 között két évet töltött Japánban. Az 1867-ben született Némethy Pilsenben dolgozott a Piette papírgyárban, onnan hívták meg, hogy működjön közre a frissen alapított Fuji Paper Co. gyár felépítésében és berendezésében. Hazatérése után néhány évvel, 1897-től az aradi szalma-anyaggyár műszaki igazgatója lett. Az aviatikai kísérletei révén világhírre szert tett Némethy Emil 33 évig dolgozott Aradon; ott hunyt el 1943-ban, így végső nyughelye ez a város lett.

A diplomáciai kapcsolatok felvétele után több expedíció, majd számos egyéni utazó indult a Monarchiából Japánba, és viszont. A kor divatjának megfelelően sokan írtak és tettek közzé úti beszámolókat távolkeleti élményeikről. Közülük messze kiemelkedik két erdélyi születésű háziorvos, Bozóky Dezső és Gáspár Ferenc, akiknek útirajzait a századforduló irodalmának jeles darabjaként tartják számon. A Tóth Gergely által idézett Nagy Miklós Mihály így ír róluk: a két művelt orvos műveiben „egyszerre van jelen mindaz, ami a jó, a magas színvonalú geográfia és népművelést célzó útleíráshoz kell; nyitottság a világra, távoli tájakon szerzett élmények, irodalmi stílus, valamint a geográfiai, szociográfiai látás és láttatás képessége”.

Az 1871-ben Nagyváradon született Bozóky Dezső 1907-től két évet töltött a Távol-Keleten, és ezalatt három ízben járt Japánban a Monarchia hadihajóinak orvosaként. Hazatérése után adta ki a képekkel gazdagon illusztrált, szép kiállítású, kétkötetes útirajzát *Két év Keletáziában* címmel. A Nagyváradon megjelent mű csaknem 600 oldalas második kötete szól Japánról. A könyvben szereplő képek jelentős részét Bozóky maga készítette – fényképgyűjteménye ma a Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Mú-

zeum féltett kincsei közé tartozik. Fotói ugyanarról a kiváló megfigyelőképességről, előítélet-mentességről tanúskodnak, mint a tudományos igényességgel megírt útleírásai, melyek közül számos megjelent a korabeli sajtóban, főként a *Vásárnapi Ujság*-ban, a *Budapesti Hírlap*-ban és a *Haladás*-ban. Bozóky úti beszámolóiból kivételes személyisége is kirajzolódik: széles körű műveltség, a világban való tájékozottság, a művészetek iránti érdeklődés, a más kultúrák iránti nyitottság és magas fokú szellemi igényesség volt jellemző rá.

Ugyancsak kitűnő íráskészségről tesznek tanúbizonyságot Gáspár Ferenc útleírásai, amelyek mind a mai napig a tudományos ismeretterjesztés kiemelkedő alkotásai közé tartoznak. A Szilágysomlyón 1861-ben született, hajóorvosként csaknem két évtizedig szolgáló Gáspár mind az öt világrészt bejárta, számos helyre több ízben is eljutott. Éles szemű megfigyelőként számolt be a látottakról. Néprajzi, geográfiai tárgyú írásait szívesen közölték a korabeli folyóiratok és napilapok – köztük a *Földrajzi Közlemények* és a *Vásárnapi Ujság* –, mert biztos olvasóközönségre számíthatnak, ha Gáspár neve feltűnt a szerzők között. Tiszteletre méltó tárgyi tudással alapozza meg útirajzeit, amelyekkel nagyban hozzájárult a magyar olvasók geográfiai, népismereti tudásanyagának bővítéséhez.

Úti élményeiről *A Föld körül* címmel megjelent, gazdagon illusztrált, igényes kiállítású művében számolt

be. Az 1906–1908 között napvilágot látott sorozat kötetei: 1. *Délamerika*; 2. *Nyugat-India és Afrika*; 3. *Kelet- és Hollandus India*; 4. *Vitorlával Ázsia körül*; 5. *Ausztrália, Csendes oceáni szigetek, Japánország, Khina, Szibiria*; 6. *A tengerészet lovagkora* – amint látható, a *Japánország* címet viselő rész az ötödik kötetben kapott helyet. A reprezentatív könyvsorozat kiadásában nem kisebb tudósok, mint az előszót író Vámbéry Ármin és a lektorálást vállaló Cholnoky Jenő működtek közre.

A jelen témánkhoz illő fejezetet e gondolatokkal indítja Gáspár Ferenc: „Japánországról írni ma nagyon nehéz. A Szélső Keleten élő negyvenöt millió emberből álló nemzet az utolsó két évtizedben olyan sokat beszéltetett magáról, hogy sok tekintetben jobban ismerjük őket s többet tudunk az országukról itt, Európában, mint a velünk szomszédos népekről s a határos országokról.”

Félő, hogy ma már kevesen tudnak eleget Japánról – ezért is melegen ajánlja a recenzens elgondolkodtató, látókörbővítő olvasásra Tóth Gergely kiváló könyvét, és egyúttal felhívja a figyelmet, hogy a fent említett két nagyszerű útirajz hozzáférhető az interneten. Bozóky munkája a *Debreceni Egyetem* elektronikus archívumából: <https://dea.lib.unideb.hu/dea/handle/2437/108521>, Gáspáré pedig a Magyar Elektronikus Könyvtárból tölthető le: <http://mek.oszk.hu/13000/13000/>.

Tószegi Zsuzsanna

ABSTRACTS

Gábor Beretvás

■ ***Representing the Theatre in Hungarian postwar cinema***

Keywords: *censorship, Rákosi Era, Kádár Era, postcommunism, Hungarian cinema*

How is the theatre represented during Rákosi's dictatorial regime? How does it look in the tightly controlled cultural politics of the Kádár-era and in the postcommunist period? My aim is to answer these questions. I will analyse relevant film not only as aesthetic representations but point out their cultural-political significance within the respective periods. Films about the theatre have been subjected to double censorship: on the one hand they were investigated on cinematic grounds, while, on the other hand, they were inspected by censors of the theatre. The films I discuss do not represent the theatre simply as a space, a building, or as a temple of culture so to say, but first and foremost as a company of actors. Hungarian cinema represent the theatre companies not only in fixed space but as a mobile group touring the countryside, giving guest performances and also gigs at various locations. In a handful of films I analyse the private sphere of actors and actresses, the complex set of relations between the actors, the director, the support personnel and the audience.

Csongor Kuti

■ ***Drama in the Courtroom: On the Theatricality of Justice***

Keywords: *law, representation, role, theatricality, trial*

Approaching the topic either from a social theory, or a cultural philosophy point of view, one may argue that judicial (especially courtroom) processes present – akin to theatrical

performances -identifiable symbolical consequences too, beyond the concrete outcome of the judicial act. Therefore, it is feasible to talk about the theatrical features of judicial proceedings, which are able to stress the above-mentioned symbolical features. The paper focuses on some of the most theatrical features of judicial proceedings, such as formalities, certain elements of the courtroom trials and execution of punishments. The paper concludes that the formalities of courtroom trials are “staging” the act of justice. The roles played by lawyers, judges and prosecutors are strengthening the gravity of the procedure but in the same time suggest a form of popular “representation”. While it is important that spectators do not see behind the “stage”, it is equally important that such a “backstage” exists. The right to representation (and to a process conducted) by well-trained, impartial specialists is a key element of the principle of equality before the law, which on its turn is essential for the existence of democracy.

Sára Magyari

■ ***Out of the Regular Theatre***

Keywords: *alternative theatre, audience response, room theatre, studio theatre, theatrical space*

Occasionally room theatre performances are presented in Timișoara/Temesvár as well. These are short productions that display a small number of characters and can be grouped into two categories. One of them, the studio theater, presents its performances either in a studio on a small stage, or on a big stage together with the audience. The other category is that of the alternative room theatre, which is often placed in unusual spaces like flats, hotel rooms, trams, small buses, waiting rooms, or even the homes of the viewers. In the present paper we

would like to explore what these smaller spaces give to actors, directors and naturally, to the viewer, the audience.

Ádám R. Szabó

■ ***Actors on the Stage of the Movie Screen***

Keywords: *actor, Birdman, Rubber, scenery, Shakespeare in Love*

The article is about the various interpretations of theatre and stage actors on the silver screen. It shows the tendencies of Hollywood in this regard through examining three films, the Oscar-winning, but somehow still ignored *Birdman* (The Unex-

pected *Virtue of Ignorance*) (2015), the awarded and celebrated, but nowadays totally forgotten *Shakespeare in Love* (1998) and through the main-actorless, low budget, spoof horror cult movie *Rubber* (2010).

Hollywood can sometimes display a surprising amount of maturity in dealing with life behind the scenes in the theatre, other times it can show no real empathy and knowing respect to a great classic author, while the American filmmakers of off-Hollywood can be just as meta and philosophical as European art films, while also deep cuttingly, ironically funny about the subject.



Pártoló tagok

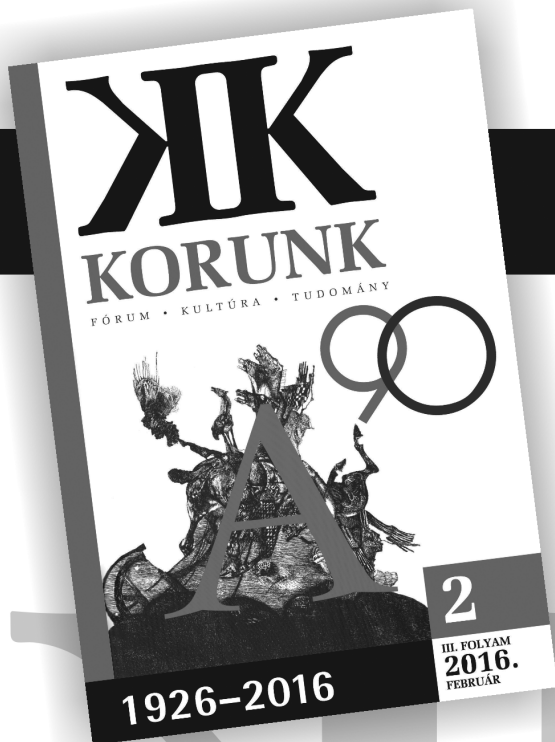
András Sándor – író, költő, Nemesvita
Bencsik János – képzőművész, Budapest
gróf Degenfeld-Schonburg Sándor – közgazdász, München
Gálfalvi Zsolt – irodalomkritikus, szerkesztő, Marosvásárhely
Kelemen Hunor – író, politikus, az RMDSZ elnöke
Dr. Kende Péter – szociológus, Párizs
Dr. Kovalszky Péter – orvos, az AMBK elnöke, Detroit
Lauer Edith – politikus, az AMBK volt elnöke, Cleveland
Markó Béla – költő, politikus, Marosvásárhely
Nagy Péter – nyomdaigazgató, Kolozsvár
Paulovics László – képzőművész, Szentendre
Dr. Romsics Ignác – történész, akadémikus, Göd
Dr. Úry Előd – fogorvos, az Erdélyi Kör elnöke, Sopron
Dr. Varga István – ügyvéd, Orosháza

Támogató tagok

Ágh István – költő, Budapest
Árkossy István – képzőművész, Budapest
Dr. Avornicului Mihály – egyetemi adjunktus, Kolozsvár
Dr. Benkő Samu – történész, akadémikus, Kolozsvár
Dr. Bitay Enikő – akadémikus, Kolozsvár
Dr. Nicholas Bodor – vegyészprofesszor, Miami
Dr. Buchwald Péter – vegyész, Kolozsvár
ifj. Dr. Buchwald Péter és Amy – gyógyszervegyész, egyetemi tanár, Miami
Dr. Csapody Miklós – irodalomtörténész, Budapest
Dr. Cseh Áron – jogász, diplomata, Budapest
Csöregi Csenge – Emberi Erőforrások Minisztériuma, ügyintéző, Budapest
Péter Deák – statikus mérnök, Zürich
Dr. Deréky Pál – irodalomtörténész, Bécs
Dr. Egyed Ákos – történész, akadémikus, Kolozsvár
Ferencz Éva – levéltáros, Marosvásárhely
Dr. Filep Antal – néprajzkutató, Budapest
Amedeo Di Francesco – egyetemi tanár, Nápoly
Füzi László – irodalomtörténész, főszerkesztő, Kecskemét
Gálfalvi György és Zsigmond Irma – szerkesztő, író, Marosvásárhely
Dr. Geréb Zsolt – teológiai professzor, Kolozsvár
Judik Zoltán – építészmérnök, Budapest
Dr. Hermann Róbert – történész, igazgató, Budapest
Dr. Kántor István – orvos, Budapest
Kántor László – rendező, producer, Budapest
Kerekes György – szerkesztő, Kolozsvár
Dr. Kiss András – orvos, Pomáz
Kiss Károly – ny. agronómus, Élesd
Kónya-Hamar Sándor – költő, közíró, Kolozsvár
Korniss Péter – fotóművész, Budapest

Dr. Kovács András – művészettörténész, akadémikus, Kolozsvár
Dr. Kovács Zoltán – egyetemi docens, Kolozsvár
Könczey Elemér – grafikus, Kolozsvár
Márton László – vállalkozó-igazgató, Gyergyószentmiklós
Molnár Judit – szerkesztő, Nagyvárad
Nagy Éva – ny. tanár, Calgary
Dr. Nagy Mihály Zoltán – főlevéltáros, Nagyvárad
Dr. Pomogáts Béla – irodalomtörténész, Budapest
Dr. Singer Júlia – biostatistikus, Budapest
Dr. Szász István Tas – orvos, Leányfalu
Dr. Szász Zoltán – történész, tudományos tanácsadó, Budapest
Dr. Tamás Ernő és Sedlmayer Ella – Sopron
Dr. Tankó Attila – orvos, Budapest
Dr. Tibori Szabó Zoltán – szerkesztő, Kolozsvár





KORUNK

TÁRSADALOMTUDOMÁNY
KULTÚRA
IRODALOM

a Kárpát-medence egyik legrégebbi alapítású magyar nyelvű folyóirata
értelmisségi fórum – kisebbségi szemle – nemzetiségi intézmény
az erdélyi és európai hagyományok ötvözete
híd az erdélyi és egyetemes magyar tudománypublikálás,
irodalom és művészet között

**KORUNK – KORUNK AKADEÉMIA
KOMP-PRESS – KORUNK STÚDIÓGALÉRIA**

**TÁMOGASSA A KORUNK FOLYÓIRATOT
ÉS INTÉZMÉNYRENDSZERÉT**

Anyagi támogatása lehetséges módzatairól a korunk@gmail.com email címen,
a (0040) 264-375-035 és (0040) 742-061-613 telefonszámokon konkrét felvilágosítást nyújtunk.

www.korunk.org
<http://epa.oszk.hu/00400/00458>

*Segítségével a KORUNK
és intézményrendszere életben maradásához járul hozzá.
Köszönjük!*

SZÁMUNK SZERZŐI

A lapszámot szerkesztette:

Demény Péter (vendégszerkesztő)

Eretyás Gábor (1978) – filmesztéta, filmtörténész, Kolozsvár

Biró István (1980) – fotográfus, Kolozsvár

Czékány Anna (1979) – színháztörténész és múzeumpedagógus, PIM, Budapest

Dávid Gyula (1928) – irodalomtörténész, szerkesztő, PhD, Kolozsvár

Demény Péter (1972) – költő, szerkesztő, Látó, Marosvásárhely

Duran, Denisa (1980) – költő, író, Radóc [Rádauți]

Fehér Imola (1983) – író, tanár,

Szatmárnémeti

Gaal György (1948) – irodalom- és művelődéstudomány, PhD, Kolozsvár

Gali Máté (1988) – történész, PhD, tudományos munkatárs, VERITAS Történetkutató Intézet, Budapest

Jakabffy Tamás (1966) – irodalomkritikus, szerkesztő, Kolozsvár

Kiss Csaba (1960) – egyetemi tanár, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest

Kónya Zoltán (1968) – orvos, pszichoterapeuta, AGAPE Életvédő Alapítvány, Kolozsvár

Kötő Áron (1977) – író, bábszínész, Kolozsvár

Kuti Csongor (1975) – adjunktus, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem

Lázok János (1954) – irodalomtörténész, kritikus

Magyar Sára (1976) – nyelvész, PhD, egyetemi adjunktus, Partiumi Keresztényi Egyetem, Nagyvárad

Seregi Tamás (1974) – esztéta, PhD, egyetemi adjunktus, ELTE, Budapest

Szabó Attila (1997) – egyetemi hallgató, BITE, Kolozsvár

Szabó R. Ádám (1989) – író, filmkritikus, Rotterdam

Tószegi Zsuzsanna (1952) – c. egyetemi docens, ELTE, Budapest

Törleki Telek Márta (1976) – osztálytanfő tanár, PhD, Jovan Jovanović Zmaj

Általános Iskola, Magyarankisza, Szerb Köztársaság

Turbuly Lilla (1965) – író, színházkritikus, Tánckritika, Kótszéli Stílus, Náprádka, Magyarország

Vallasek Júlia (1973) – irodalomkritikus, műfordító, egyetemi docens, BITE, Kolozsvár

TÁMOGATÓK



25nka
Nemzeti Kultúra és Oktatás



CONSILIUL JUDEȚEAN
CLUJ



MINISTERUL CULTURII ȘI
IDENTITĂȚII NAȚIONALE



Hungarian American
Center

„Húsz év alatt a bennem formálódó Hamlet-kép, az egymást követő értelmezések gyakran találkoztak a társadalmi változásokkal, a tanúk korától az erkölcs viszonylagosságá válásán át a szembenézés, a tisztánlátás igényén át a kiengesztelődés, a megbocsátás vágyáig. A *Hamlet* azonban nem »kulcsdráma«, a világ aktuális kérdései csak súlyos dramaturgiai egyszerűsítések árán feleltethetők meg a darabbeli helyzeteknek. A *Hamlet* nem modellezi a társadalmi viszonyokat, hanem a róluk való gondolkozásban, az ítélethez szükséges távolságban segít.”

(Kiss Csaba)

ISSN 1222 8338



9 771222 283304 1 9 0 0 1

5 LEJ
500 FT

TEATRUL ÎN LUME
THE THEATRE IN THE WORLD