

# XII

## KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY



ANTAL RÓBERT-ISTVÁN  
BAKOS GERGELY  
BEKE OTTÓ  
BOB FÜLÖP ERZSÉBET  
BOROS CSABA  
BOROS KINGA  
CSIZMADIA IMOLA  
DEMÉNY PÉTER  
GAGYI BOTOND  
GECSE RAMÓNA  
KISS ÁDÁM LÁSZLÓ  
KOLOH GÁBOR  
KOZMA GÁBOR VIKTOR  
NAGY IMOLA  
OLÁH ANDRÁS  
PATKÓ ÉVA  
ROMSICS IGNÁC  
SZÜTS ZOLTÁN  
TAR GABRIELLA-NÓRA

# 9

SZÍNHÁZVÁLTOZATOK

III. FOLYAM  
**2022.**  
SZEPTEMBER

# XXK

## KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY

HARMADIK FOLYAM • XXXIII/9. • 2022. SZEPTEMBER

### TARTALOM

BOB FÜLÖP ERZSÉBET • Redundáns testek, entropikus testek. A Szatmári Északi Színház 1988-as <i>A vihar</i> című előadásában létrehozott színészi testelemek analízise	3
BOROS CSABA • Harag György <i>Cseresznyés kert</i> -rendezéseinek hangzó költészete	12
BOROS KINGA – PATKÓ ÉVA • Ványa, a kihagyhatatlan. Andrei Œerban: <i>Ványa bácsi. Jelenetek a falusi életből</i> , 2007	23
OLÁH ANDRÁS • nincs ebben semmi új, hiába, [napjában kétszer], mielőtt, egyszerűbb volna ( <i>versek</i> )	35
GECSE RAMÓNA • Társadalmi színházi jelenségek	38
CSIZMADIA IMOLA • A nézői lét szomatikus formája. A befogadás megváltozott módja a helyspecifikus színházi terekben	49
NAGY IMOLA • Nézői szubjektívációk: egy másik Eurüdiké	58
KOZMA GÁBOR VIKTOR • A Viewpoints kialakulásának kontextusa	64
TAR GABRIELLA-NÓRA • Kultúrák vonzásában – Elise Wilk színháza	75
KOLOH GÁBOR • Hajnali május, Indokolt tavasz, Lány levendulával, Nem jöttem haza, Őszbeszéd ( <i>versek</i> )	84

#### ■ HISTÓRIA

ANTAL RÓBERT-ISTVÁN • Jordáky Lajos a Kolozsvári Állami Magyar Színház irodalmi titkáráként (1949–1952)	86
--	----

#### ■ MŰHELY

BEKE OTTÓ – SZŰTS ZOLTÁN • Online sodródás és mértéktelen tartalomfogyasztás. A digitális kultúra és a közösségi média egyik meghatározó attitűdje	101
--	-----





## ■ TÉKA

DEMÉNY PÉTER • Svájci cédulák ( <i>Sasszé</i> ) . . . . .	110
ROMSICS IGNÁC • „Rendhagyó memoár” . . . . .	112
BAKOS GERGELY • A megújító alapvetés közösségében . . . . .	116
KISS ÁDÁM LÁSZLÓ • „Huszonnégy számlológép a pokol kapujában” . . .	120

■ ABSTRACTS . . . . .	125
-----------------------	-----

## ■ KÉP

GAGYI BOTOND



ALAPÍTÁSI ÉV 1926

Kiadja a Korunk Baráti Társaság ■ Főszerkesztő: KOVÁCS KISS GYÖNGY (történelem)

■ A szerkesztőség tagjai: BALÁZS IMRE JÓZSEF (főszerkesztő-helyettes, irodalom), CSEKE PÉTER (médiatudomány), KESZEG ANNA (társadalomtudományok), RIGÁN LÓRÁND (filozófia), a Korunk–Komp-Press Kiadó felelős szerkesztője)

■ Gazdasági vezető: KOVÁCS GÁBOR ZSOLT, BALÁZS JÚLIA (titkárság, tördelés), DEÁK SZIDÓNIA (korrektúra)

■ Grafikai arculat: KÖNCZEY ELEMÉR, SZENTES ZÁGON

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

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

A megjelenéshez továbbá támogatást nyújt a Miniszterelnökség Nemzetpolitikai Államtitkársága, a Nemzeti Kulturális Alap, a Bethlen Gábor Alap, MOL Románia, a bukaresti Kulturális Minisztérium és az Amerikai Magyar Koalíció – Cultural Foundation for Transylvania

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

Telefon: 0264-375-035; 0742-061-613; ■ Postacím: 400750 Cluj, OP.1. cp. 273, Románia;

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

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

■ Előfizetést a szerkesztőség is elfogad: egyévi előfizetés díja 100 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](mailto:erno.toth.deb@gmail.com)

■ Revistă culturală finanțată cu sprijinul Ministerului Culturii și MOL România

■ Revistă editată de Asociația de Prietenie Korunk

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

■ ISSN: 1222-8338

BOB FÜLÖP ERZSÉBET

# REDUNDÁNS TESTEK, ENTROPIKUS TESTEK

A Szatmári Északi Színház 1988-as *A vihar* című előadásában létrehozott színészi testelemek analízise

**A** Ceușescu-féle hatalom szempontjából determinisztikusnak vélt romániai szocialista kulturális felfogás – a színházi alkotók erdélyi színházakban működtetett politikai szerepvállalása miatt – jócskán megzavarta az alkotóművészek értékorientációját. Ebben a behatárolt történelmi periódusban az alkotóművészek munkája is behatárolódik. A színházi alkotások a politikai szintér szubjektumává válnak: a propaganda esztétikáját és poétikáját hirdető színházi előadásokban a színészi testnyelv által létrehozott vizuális kódrendszert redundancia jellemzi.

A „redundancia” nyelv- és kommunikációtudományi terminus, a közlésben foglalt üzenet megértéséhez szükséges jelentés feleslegesen ismétlődő sémáira utal, amikor az adó több üzenetet küld a vevőnek, mint amennyi az adott információ jelentéséhez szükséges. Ebben az értelmezésben a redundancia ellentéte az entrópia, vagyis nagy hírértékű, újszerű, váratlan üzenet, a kódolás tartalma felől vizsgálva alacsony a meghatározhatóságot mutató információ. Fülöp Géza szerint a jel testet öltött információ.<sup>1</sup> A színésznéző viszony ezen kommunikációs modalitás egyik változataként – ahol az adó a színészi testnyelv, az üzenet pedig a Bourdieu-féle „kulturális imperializmus”, vagyis a propagandisztikus politikai erőszak kényszerű kommunikációs viszonyokba való kenysze-



**...a szocialista diktatúra befejeződésének küszöbén a redundáns színészi testszövegek között akadnak-e olyan entropikus testkonstrukciók, amelyek révén a 90-es évektől kezdődően radikalizálódik a redundáns színészi fogalmazásmód.**



rítése – a színészi munkában közhelyszerű, gesztuális ismetlődések révén artikulálódott. A redundancia és a konvenció közötti összefüggés nyilvánvalóan megmutatkozik; gondoljunk a szappanoperákra, a zenés szórakoztató műfajokra mint a redundancia növelésének manifesztációjára, amikor a kódolás a közhelyes sémák, a közös konvenciók felől történik a közérthetőség, a népszerűség növelése érdekében.

A színpadi közlést hordozó színészi testszignálok esetében akkor beszélhetünk redundáns, kinezikus „áradásról”, amikor a testnyelvben megjelenő gesztusok, testtartások, mozgások, kinémák – a világos, tömör és erőteljes fogalmazásmód hiányában – elárasztják a textuális közlést. A kommunikációban a redundancia a megszokott, a sematikus manifesztációjaként definiálódik, és diskurzusszervező funkcióval jellemezhető. Hasonlóképpen értelmezhetők a színészi testszövegben megjelenő redundáns jelek is. A tárgyalt időszakban az erdélyi magyar színészi testszövegek diskurzusát – ahogy Visky fogalmazott – a rájuk kényszerített klisészerű játékmód jellemezte.<sup>2</sup>

Ebből a játékmódból hiányzott az újszerűség, az egyediség, az színészi testszöveg közlése pedig a primitív beszéd- és előadásmód konceptuális narratívájaként a „gesztusviccek” formakánonjává degradálódott.<sup>3</sup>

Ezek a redundáns jelek a Peirce-féle jeltipológia hármásának az ikon-index-szimbólum felosztásából származtatható rendszerében főként indexikus, azaz rámutató és ikonikus, vagyis utánzó jelekként artikulálódnak. Az elsődleges üzenet szempontjából a szimbólum is rendelkezik mutató funkcióval, mégis mint többletjelentésű művészi kifejezésmód – amely a verbalitáson túl is képes önálló jelentést generálni – nem vonatkoztható a redundáns színészi testszövegekre. A 90-es éveket közvetlenül megelőző időszakban ezek a színészi testszövegek egyezményes jelként működtek, mimetikus jellegűek voltak, többletjelentéssel nem rendelkeztek; egyszerűek, akár interkulturálisan is értelemezhetők (mint például a szeretet kifejezése a szívre tett kéztartás, a fenyegetés jelzését hordozó ütésre emelt kéz, a hallgatás jeleként a szájra helyezett mutatóujj használata stb.). A redundáns testeket tehát olyan deiktikus és ikonikus mozdulatok körvonalazzák, amelyeket a színészek egy szituáció vagy magatartásforma ironizálására, esetleg beszédmodalitások jelölésére (raccsolás, pöszítés, dadogás) használnak, vagy a beszédaktusban fellelhető rejtett vagy elhallgatott kifejezések helyettesítéseként akár a valamire vagy valakire való rámutatásként.<sup>4</sup> Ebben a fajta gesztuskommunikációban – a szemiotikai rendszerben értelmezhető közlés alapján – a szóbeli kommunikáció és a nonverbális kommunikáció kódjaiként a testtartások – mimikai vagy kinezikai gesztusok – verbális, vokális, proxemikai és taktilikus testszignálként manifesztálódnak.<sup>5</sup>

Míg a redundanciát a kibocsátott jelsűrűség miatt hírértékvesztésként, addig az entrópiát hírértékként definiálja a nyelv- és kommunikációtudományi terminológia. Az entrópia a görög *en-* ('-ben, -ban, belé') és a *troposz* ('fordulat, irány, helyzet') szóalakokból tevődik össze, önmagába fordulást, megfordulást, visszafordulást jelent; a kommunikáció területén az üzenetben foglalt újdonságot jelenti.<sup>6</sup> A színészi testszövegre átfordítva, az entropikus testek által hordozott, immanens tartalmakba kódolt üzenet elsősorban a tudatos testnyelv alkalmazása révén létesül. A megjelenített közlés szempontjából tehát – a redundáns ellentétéként – az entropikus testek az újszerű, a váratlan, az egyedi manifesztációját jelentik.

Az emberi test története „nem annyira reprezentációinak, mint inkább a konstrukciós módjainak a története. A test reprezentációinak a története mindig egy valóságos testre utal, amelynek mintha »nem volna története«, [...] ugyanakkor a konstrukciós módjainak a története a testet egy teljes mértékben historizált és problematizált kérdéssé teszi.”<sup>7</sup>

A tanulmány célja a színészi testnyelv analízisen keresztül megvizsgálni, hogy közvetlenül a szocialista diktatúra befejeződésének küszöbén a redundáns színészi testszövegek között akadnak-e olyan entropikus testkonstrukciók, amelyek révén a 90-es évektől kezdődően radikalizálódik a redundáns színészi fogalmazásmód.

Kutatásom fókuszában olyan előadás áll, amely az ellenállás esztétikájának hordozójaként meghatározó és iránymutató volt közvetlenül a 90-es éveket megelőző erdélyi gondolkodásmódban. Az 1988-ban a Szatmári Északi Színházban Parászka Miklós által rendezett Shakespeare *A vihar* című előadásban létrehozott színészi testelemek mint jeltestek tárgyalásán keresztül vizsgálom a hatalmi viszonyok ellenében megtestesülő küzdelmi stratégiát és – a redundancia ellenében létrejövő – innovatív megvalósítást.<sup>8</sup>

## Áldozati nemzedék és Fogócska

■ A 90-es éveket megelőző időszak Erdélyben közvetlenül a szocialista diktatúra befejeződésének küszöbén a Ceaușescu-rezsim hatalmi befolyásának legsűrítettebb időszakát jelentette.

Foucault szerint a hatalmi fegyelmezés egyik deklarált módszere a hatalom gazdaságos növekedésének biztosítására, a hatalom maximális intenzitású befogadására az összekapcsolódás azokkal az apparátusokon belüli teljesítményekkel, amelyeken belül gyakorlódik – akár pedagógiai, akár katonai vagy orvosi apparátusról legyen szó. Röviden, a rendszer valamennyi elemének engedelmességét és hasznosságát egyszerre kell növelni.<sup>9</sup>

A felsorolt intézmények mellett a foucault-i panoptikus gépezet működtetésének egyik legkézenfekvőbb fórumát a kulturális intézmények, ezen belül a színház jelentette. A kulturális intézmények esetében a fegyelmező hatalom taktikájának mindhárom kritériuma teljesült. Egyrészt a hatalom gazdaságos növekedése lehetőségének, a fegyelmező apparátus intézményekbe való beíródása egyik legkézenfekvőbb fórumának a színház bizonyult. A második kritérium – vagyis a lehető legolcsóbbá tenni a hatalom gyakorlását – a kulturális intézmények működési mechanizmusára átfordítva azt jelentette, hogy – kihasználva az intézmények adottságát – kötelezővé tenni a szocialista rezsim politikai programjának propagálásaként az új, kommunista színművek bemutatását. A kommunista diktatúra politikai ideológiájának hálójában vergődő színházak kötelező feladata volt tehát – ahogy Popescu írja – a repertoárban „normaként”<sup>10</sup> feltüntetni a hazai, kommunista szerzőket: a repertoár legalább felét ezeknek az ideologikus műveknek kellett kitölteniük.<sup>11</sup>

A foucault-i harmadik kritériumot a hatalom befolyásának maximális intenzitása képezi. A Ceaușescu-éra társadalmának ingerszegény, lefokozott kulturális megvonódását nagyban meghatározta a mimézisigény. Ezt a kulturális kiéhezettséget kihasználva propagálja a hatalom azokat a fércműveket, amelyek a munkásosztály életét hivatottak ábrázolni. A represszív hatalmi

befolyás a kulturális intézményeken keresztül fokozatosan beírja magát a közönségbe, a nyelvbe, az ösztönökbe, és maximális intenzitásának effektusként a színészi testbe.<sup>12</sup> „És éppen azért, mert effektusa egyben közvetítője is: a hatalom az általa megalkotott individuumon keresztül fejt ki a hatását.”<sup>13</sup>

Azt vizsgálom tehát, hogy a hatalmi viszonyok hogyan íródna be a színész testébe, kimutatható-e a „hatalom mikrofizikája”<sup>14</sup> egy művészi alkotásban, beszélhetünk-e – az adott körülményeket tekintve – a színészi test demokratizálódásáról egy adott előadás-konstrukción belül.

A Szatmári Északi Színház azért szolgál kitűnő lehetőségeként az analízisre, mert ehhez az alkotói csapathoz kötődik az erdélyi magyar színházak egyik kiemelkedő struktúrateremtő modellje, a híres Harag-korszak.

Az 1988. október 7-én Parászka Miklós által bemutatott *Vihar*-előadás négy évtized után született, és paradigmaváltásként hatott az erdélyi színházi gondolkodásmódra. Hogy mi történt a négy évtized alatt a társulattal, arról Visky számol be a *Korunkban* megjelent *Etűdök kora* című írásában: „a régi dicsőség foszladozó emlékeiként” említi ezt a periódust, „a társulat lepusztult kifejezés-kultúrát hordozó, derékhattá szürkült színészekig” menően, akik között a tekintélyelvűség uralkodik, akik „az óhatatlanul intézményes szerepekbe merevednek, felróva, hogy másodlagos szintre helyezik a közösségépítő alkotómunkát”.<sup>15</sup> Visky írása a művészi értékszemlélet felől közelít a 90-es évek előtti, a *Vihart* megelőző alkotói válsághelyzetre.

Összehasonlításként idézem Hajdu Győző pártpropagandistának az *Igaz Szóban* megjelent, a marosvásárhelyi, temesvári és szatmári színházak állapotait fejtegető írását, amelyben közeli képet kapunk a hatalmi cenzúra mint fegyelemgépezet olvasatáról. Hajdu a publikum közönyéről, elpártolásáról, érdektelenségéről beszél; arról, hogy volt olyan előadás, amikor 40–50 embert látott az óriási férőhelyes marosvásárhelyi színház nézőterén, mi több, a publikum hiányában el is maradt a meghirdetett előadás. Az írás felidézi a bukaresti Kis Színház vendéjátékát, a telt házaz előadásait, és az erdélyi magyar színházak műsorpolitikájára hárítja a felelősséget, mármint hogy kevés új, haladó, kortárs darabot tűznek műsorra.<sup>16</sup> Hajdu a represszív hatalmi propagandabeszéd szócsövét képviselte,<sup>17</sup> viszont írásából az is körvonalazódni látszik, hogy pontosan ezen szocialista ideológiát hordozó darabok miatt fogyatkozott meg a közönség, az alkotók pedig a közhelyszerű, szórakoztató jellegű műsorok létrehozásába menekültek. Az egyre inkább megkövetelt, kényszerű kommunista színművek repertoárbeli felduzzasztása, a szórakoztató műfajok elterjedése metamorfizálta a színészi testeket: a hatalmi viszonyok eszközeivé, az „alárendelés (submission)”<sup>18</sup> formáivá alakulva az erdélyi színpadokon szétterjed az önisméltésre hajlamos, közheyles, redundáns színészi testmunka. A Szatmári Északi Színház esetében is hasonló mechanizmust tár elénk Visky írása, ütköztetve a fiatalok (Parászka Miklós, Fülöp Zoltán, Szélyes Ferenc, Czintos József, Kilyén László) és a középnemzedék, valamint az alapító generáció szemléletmódját, ahol a fiatalok „Sztanyiszlavszkij ellenében Peter Brookra hivatkoznak, [...] áhítóznak a specifikusan színházi nyelv, a társulatot közösséggé alakító rendező-egyéniségért”.<sup>19</sup>

A *Vihar*-előadásban artikulálódó színészi testszöveg előzményét Parászka *Áldozati nemzedék* és *Fogócska* rendezései képezték. Visky az *Áldozati nemzedék*-rendezést látvány- és mozgásszínházként határozza meg, ugyanis fel-

bukkan az árnyjátéktechnika, az előadás kezdetében a színészek némafilmszerű, felpörgetett mozgása látható, ami újszerűt jelent az eddigiekben eluralkodó, közhelyes játékmódhoz képest. A kritika lelkesedéssel fogadja az előadást. „A lelkesedés érthető: senki nem játszotta, játszhatta azt, amit korábban klisészerűen rákényszerítettek, és a jól ismert színészek »alakváltása« érthető módon a meglepetés erejével hatott.”<sup>20</sup>

Visky hasonlóan fogalmaz a *Fogócskáról*, kitűnő mozgásszínházetűdként határozva meg az előadásban részt vevő csapat játéktechnikáját. „Valami olyan színpadi nyelv, amely belső szabadságról tanúskodó spontaneitást, egymásra hangoltságot, improvizatív készséget, fejlett mozgáskultúrát és könnyed előadói fegyelmet igényel. Ritmus, fény, álom, ébrenlét” – írja.<sup>21</sup>

A Parászka mindkét rendezésében működtetett színészvezetés képezi a – Harag-korszakot követő – négy évtized alatt megkopott, redundáns testekben bekövetkező, a primitív beszéd- és előadásmódtól, a Balázs-féle gesztusviccek diskurzussá szerveződéséből való „visszafordulást”, irányváltást az entropikus testmunka felé. „Első bemutatónk, a *Fogócska* egy stílusterékvés, az expresszív színház irányába való áttörés folytatását célozta. A kérdés az: megmaradjunk-e a puszta, formálisan szórakoztató, [...] egyébként üres, rutinos, szériára gyártott produkcióknál, vagy képesek vagyunk adottságainkat a műfajon belül magasabb színvonalú, mondanivalósabb előadásban értékesíteni” – vallja Parászka.<sup>22</sup>

A rendező szavai visszaigazolják a kommunista hatalomnak az egyént szubjektummá átalakító mechanizmusának kézzelfogható jeleit, amelyek beírták magukat a színészi testbe, egyrészt az évadról évadra megszabott – és szinte üres házak előtt játszott – hazai kommunista szerzők silány szövegeinek eljátszása, másrészt a kényszerű szórakoztató előadásokban működtetett, elfásult, közhelyes játékmód miatt. Azt állítom, hogy a színészi redundáns testelemek elsősorban a foucault-i hatalmi mikrofizika tünetegyüttesének lenyomatai. „Elég hosszú ideig ért bennünket az az egyébként jogos bírálat, hogy műsorunk elcsúszott a könnyű műfaj felé, ezt szeretnénk most korrigálni azzal, hogy három klasszikus, az egyetemes drámairodalom legnagyobbjai közé tartozó író alkotását visszük színre. Shakespeare *Viharján* kívül bemutatjuk Molière vígjátékát, az *Úrhatnám polgárt* és Csehovtól a *Platonov szerelmét*” – nyilatkozza Ács Alajos.<sup>23</sup>

Parászka igazgatói kinevezésével párhuzamosan zajlott a Politikai nevelés és szocialista kultúra III. pártkongresszusa, amelynek programdokumentuma még drasztikusabb lépéseket hirdetett. Ceaușescu beszéde lényegében a hazai valóságban gyökerező szocialista kultúrpolitikát hangsúlyozza, éppen ezért a színház fontos kulturális nevelő intézmény, s mint ilyenre „jelentős szerep hárul rá a forradalmi tudat fejlesztése és az új ember átalakítása, a szocialista kultúra felvirágoztatása” érdekében.<sup>24</sup> A Parászka-interjúban megfogalmazott gondolatok a „panoptikus gépezet”<sup>25</sup> által működtetett szocialista kultúrpolitikai álláspont és a hatalom elleni küzdelem stratégiája között oszcillálnak. Parászka az értékely, a művészi színvonal emelése mellett érvel, az alkotóban megfogalmazódott gondolat, mondanivaló művészi tolmácsolásának hitelességét, a játék minőségét hangsúlyozva.<sup>26</sup>

Kulturális intézményvezetőként nehéz feladat hárult Parászka igazgatói munkásságára. Az általa összeállított 1987–88-as évadterv a repertoárbeli elgondolás változatosságát célozza. Hat új előadás képezi a műsortervet,

amely a műsorpolitika kötelező részeként három kortárs román előadást, Dumitru Solomon *Fogócska* című vígjátékát, Mihail Sorbu *Vérvörös szenvedély* című drámáját és Fodor Sándor *Csipike és Tiptupa* mesejátékát,<sup>27</sup> továbbá két szórakoztatóként meghirdetett előadást, a *Hyppolit, a lakájt*, valamint a Bulandra Színházban nagy sikerrel játszott előadás magyarra fordított változatát, a *Posket család titkát* és végül a *Vihart* tartalmazza.<sup>28</sup> Foucault szerint nem létezik hatalmi viszony kibújás vagy a lehetséges menekülés eszközei nélkül, mert jelen van a szabadságelvek által képviselt engedetlenség és egyfajta lényegi csökönység. A hatalmi viszonyok nem léteznek engedetlenségi pontok nélkül.<sup>29</sup> Ebben az értelmezésben a menekülést az ellenőrzés társadalmából a *Vihar*-előadás létrehozása képezte.

## A vihar

■ A továbbiakban egy konkrét színházi előadásra fókuszálva tárgyalom a hatalmi viszonyok és művészi megvalósítás mint a hatalmi viszonyok alóli „kibújás, a lehetséges menekülés”<sup>30</sup> közötti agonális szerkezeteket.

Visky András *A vihar* rendezőjét „színházi mágusként” emlegeti, az előadást pedig színháztörténeti toposzként tartja számon.<sup>31</sup>

A rendezői intenció kulcsszavai az „élményszerűség”, a „művészi színvonal”, a „magasra emelt mérce”, a „művészi esztétikai igényesség”, „a művészi tolmácsolás hitelessége” köré rajzolódnak.<sup>32</sup> Ebben a felfogásban irányította Parászka a színészeit, így alakulhatott az egyedít, eredetit, újszerűt hordozó entropikus testmunka. Az előadás recenziói egyértelműen kiemelik a megújuló színészi játékot, emlékezetes, igényesen koreografált, már-már mozgásszínházi szintű előadásnak nevezve a rendezést.<sup>33</sup> Külön reflektálnak a színészek teljesítményére; az Arielt játszó László Zsuzsáról Kántor Lajos a következőket írja: „Mozgásban, hangban, a szerep átgondoltságában, következetes kidolgozásában és végigvitelében e pályakezdő színésznő sokaknak példát mutathat.”<sup>34</sup> A *Vihar* entropikus testeletei nemcsak az erdélyi magyar színpadokon mutatkoztak egyedinek, de az erdélyi magyar színészoktatásból is hiányzott ez a fajta korporalitás, a színészi testek művészi kifejezőmódja. Erre a következőképpen világít rá az Arielt játszó színésznő: „Az egyetemi évek alatt semmilyen hasonló metódussal nem találkoztam, és nem volt részem ilyen jellegű munkában. Tulajdonképpen, mivel nem volt részünk ilyen jellegű mozgásművészeti, vagy egyszerűbben fogalmazva, testtudatos képzésben, igazából a kezdeti keresgélés teljesen ösztönös volt, később próbálkoztam már tudatosabban dolgozni. Amikor megkaptam a szerepet, meg is szeppentem, ugyanis nem sokkal azelőtt a főiskolás évek alatt láttam a Ciulei-féle *Vihart*, amelyben Florian Pittiş játszta Arielt, aki igen komoly mozgásművésznek is számított, évekig Franciaországban képezte magát, ha jól tudom, Bejart-nál. A mozgása lenyűgöző volt, mintha a föld felett lebegett volna végig, valóban mint egy szellemlény. Persze tudtam, hogy az én, a mi Arielünk teljesen más lesz, de még nagyon friss és igen erős volt az élmény.”<sup>35</sup>

A redundancia ellentéte a tudatos közlés. Ahhoz, hogy a színészek gesztusmunkája élményszerű testszignállá alakuljon, elmélyült szerepkonstruálást fásztó próbafolyamat szükséges. A Prosperót játszó Ács Alajos, aki az alapító generációt képviselte a szereposztásban, így vall a próbafolyamatról:



„Rendezőnk és egyúttal társulatvezetőnk, Parászka Miklós keményen megdolgoztat bennünket. Esztendők óta nem próbáltunk egy színművet ilyen hosszú ideig.”<sup>36</sup>

Hasonlóan emlékszik vissza az Arielt játszó László Zsuzsa: „A szerep megközelítése keményen megizzasztott. Már szinte mindenki ráállt egy útra, ahol keresgélhette a megoldásait, és én még mindig teljes sötétségben tapogatóztam. Már azon voltam, hogy feladom, mondtam is Miklósnak, hogy még nem késő, cseréljen le, mentse az előadást... Aztán a következő próbára behozott egy kis Picasso-albumot... Van az albumban egy szomorú, kis tarka bohóc a kék korszakából. Miklós elém tette, és azt mondta, hogy nézegessem, aztán, amikor gondolom, szóljak, és elkezdjük a próbát. Aznap óráig csak velem foglalkozott, a kezdőjelenetemmél, a monológommal, amelyben Ariel elmeséli a hajótörést, és hogy miként menekítette a szigetre a hajótörötteket. Azon a kinkeserves próbán egyszer csak megszületett a hang, a mozdulatok, a járás, valami zsigeri, revelációszerű felfedezés volt. Most már lehetett tovább keresgélni.”<sup>37</sup>

A *Viharban* megtalált meglepetésszerű, egyedülálló, specifikus testelemek a redundancia ellentétéként értelmezhető, tömör, világos, tudatos közlést hordozó testszöveget képeznek. Az indexikus és ikonikus, ironizáló mozdulatokat és magatartásformát, a kifigurázó beszédmodalitást, a beszédaktusban rejtett mutogatásokat felváltja a japán no-játékhoz hasonló mozdulatsor, a görög mímjáték, bábmozgatás, abszurd testhelyzetek, kontaktmozgások, bohócjátékok és az akrobatikus torna mint a reteatralizáció eszközei. Ezek a tudatosan kidolgozott, intenzív fizikai erőnléteket, fizikai kondíciót és koordinációt igénylő testelemek – mint a szabadság közvetítői – jelentették a 90-es éveket megelőző időszak P. Müller-féle „testi fordulatát” az erdélyi színházi gondolkodásmódban.

„A fizikai test sohasem észlelhető a maga közvetlenségében, mindig kulturális fogalmak, kategóriák közvetítésével válik számunkra hozzáférhetővé” – írja P. Müller Péter.<sup>38</sup> „A hatalmi viszonyok és a szabadság intranszitivitása között feszülő agonizmust” még inkább aláhúzza,<sup>39</sup> hogy a színészi testbe való hatalmi invesztálás diskurzusa nem szüremkedett be a *Vihar* próbaanyagába. Olyan társadalmi közegben, ahol hiányzik a demokrácia, Parászka a demokratikus színházcsinálást képviseli, megszüntetve az ideológiai imperatívuszt az alkotói folyamatban. „Némelyek úgy vélekednek, hogy a színházi gyakorlaton kívül reked a demokrácia, hogy a színházban egyfajta, múltból örökölt kaszányaszellelem honosodott meg, ami nélkül már el sem képzelhető. Hát ez a minimális, amin én változtatni szeretnék. El kell jutnunk odáig, hogy a fegyelem belső szükségletből fakadjon, közmegegyezően alapuljon, ne a kényszer szülje. A tekintélyelv néhány kierőszoakolt siker ellenére a társulat művészi potencialitásának elsovadásához vezet. A demokratikus színházi struktúrában a minőségi munka a mérce, az értékelési kritérium, azzal biztosíthatja a helyét mindenki a társulaton belül.”<sup>40</sup>

Czintos József, a Calibant játszó színész hasonlóan vélekedik a munkaflowlamatról, kijelentve, hogy nem szereti az „őrmester rendezőket”. „Szeretem az olyan rendezőt, aki be meri vallani, ha valami nem jó, és kipróbál helyette egy másik megoldást, és aztán mindaddig próbálkozunk, amíg el nem érjük, amit a jelenettel mondani akarunk... Parászka Miklós is rendelkezik ezzel a képességgel...”<sup>41</sup>

A *Viharban* megjelenített entropikus testelemek, az egyes testek közötti viszonyok, az immanens dinamikák, a differenciálódó játékmód, a tudatos konstruálás, az emberi sajátosságok megjelenítő képessége, a beszédaktusok átértelmezése, a vizualitás előtérbe kerülése megbontani látszott a hatalmi gépezetet, demokratizálva az alávetett színészi testet. Ha a biopolitika „rátelepedett az emberi testre, az egészségre, a táplálkozási szokásokra, élet- és lakáskörülményekre, egyszóval az élet terének az egészére”<sup>42</sup>, akkor a színész bement a próbára, és elmerült a próbafolyamatban. Az alkotás aktusa a színészi test entropikus folyamatát – a Foucault-féle lehetséges menekülést – körvonalazza: relativizálódik az idő, összemosódnak a testhatárok, minden fegyelmi apparátushoz kötődő biopolitikai effektus feloldódik.

„A csorgó vizet este letöröltem a hálószoza ablakáról, másnap oda volt fagyva, fagypontra alá ment a hőmérséklet. Nem nagyon szerettünk otthon lenni. A színházban jobban fűtöttek. Lehet, hogy ez is hozzájárult, de az igazi öröm az, amikor az ember próba közben rájön a megfelelő gesztusra, hangjelzésre, érzelemkifejezésre! Nagyon kellemes érzés. A legszebb, mikor a próbán is megáll az idő. Amikor nem azt nézzük, hogy már haza kéne menni, hanem hogy még vegyünk át egy-két jelenetet. Ilyenkor jókedvű a társulat, megy a munka, és feltehetően jó lesz az előadás is.”<sup>43</sup>

#### ■ JEGYZETEK

1. Fülöp Géza: *Az információ*. ELTE Könyvtartudományi Informatikai Tanszék, Bp., 1996. 31.
2. Visky András: *A játék mint tagadás*. A Hét 1988. 1. sz.
3. Balázs Géza: *Gesztusviccek Magyarországon*. Jel-Kép. A Magyar Médiaért Alapítvány és az MTA-ELTE Kommunikációelméleti Kutatócsoport folyóirata 1999. 4. sz. 43–49.
4. Uo.
5. Róka Jolán: *Kommunikációtan. Fejezetek a kommunikáció elméletéből és gyakorlatából*. Századvég Kiadó, Bp., 2002. 43–47.
6. Fülöp Géza: *Entrópia és információ*. Korunk 1983. 1. sz. 9.
7. P. Müller Péter: *Test és teatralitás*. Balassi Kiadó, Bp., 2009. 17.
8. William Shakespeare: *A vihar*. Bemutató időpontja: 1988. október 7. Helyszín: Szatmári Északi Színház. Rendező: Parászka Miklós. Zeneszerző: Manfredi Annamária. Fordító: Mészöly Dezső, Babits Mihály. Díszlet- és jelmeztervező: Gheorghiane Mária. Társulat: Szatmári Északi Színház, magyar tagozat. Színészek: Török István (Alonso), Kilyén László (Sebastian), Ács Alajos (Prospero), Tóth-Pál Miklós (Antonio), Koncz István (Ferdinand), András Gyula (Gonzalo), Bessenyei István (Adrian, kormányos), Diószeghy Iván (Francisco, kapitány), Fülöp Zoltán (Trinculo), Szélyes Ferenc (Stephano), Czintos József (Caliban), Fülöp Erzsébet (Miranda), László Zsuzsa (Ariel).
9. Michel Foucault: *Panoptikusság*. In: *Uő: Felügyelet és büntetés*. Gondolat Kiadó, Bp., 1990. 296.
10. Marian Popescu: *Cât de contemporană este dramaturgia română*. [http://marianpopescu.arts.ro/cat-de-contemporana-este-dramaturgia-romana/?fbclid=IwAR2b7c\\_Vedt6Q9iNKkMSBvMajPcOLA\\_G6gP-EHWkLrgpGYQHPIpNcSPT1P0](http://marianpopescu.arts.ro/cat-de-contemporana-este-dramaturgia-romana/?fbclid=IwAR2b7c_Vedt6Q9iNKkMSBvMajPcOLA_G6gP-EHWkLrgpGYQHPIpNcSPT1P0). Letöltés: 2020. 10. 09.
11. Bár Popescu szerint voltak ebben az időszakban élvonalbeli szerzők, mint Iosif Naghiu, Teodor Mazilu, Marin Sorescu, Dumitru Solomon vagy Ion Baiesu, az 1989 után kialakult új kontextus, majd a digitális metamorfózis hamar törölte őket a kulturális emlékezetből.
12. Foucault Michel: *A hatalom mikrofizikája*. In: *Uő: Nyelv a végtelenhez*. (Ford. Sutyák Tibor) Latin Betűk, Debrecen, 2000. 315.

13. Uo. 323.
14. Uo.
15. Visky András: *Etűdők kora*. Korunk 1989. 6. sz. 433.
16. Hajdu Győző: *A Kis Színház nagy publikummal című nézőtéri párbeszédként*. Igaz Szó 1987. 1. sz.
17. Erre a periódusra datálódik a Politikai nevelés és szocialista kultúra III. pártkongresszusa, az itt elhangzott Ceaușescu-beszéd szintén a kommunista szerzők darabjait szorgalmazza.
18. Michel Foucault: *A szubjektum és a hatalom*. In: Uő: *Testes könyv II.* (Ford. Kiss Attila) ICTUS és JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1997. 273.
19. Visky: *Etűdők kora*. 433.
20. Uo. 434.
21. Uő: *A játék mint tagadás*. A Hét 1988. 1. sz. 435.
22. Zsehránszky István: *Kezet fogni*. A Hét 1988. április 28. 6.
23. Sike Lajos: *A társulat hírnevéhez méltóan*. A Hét 1988. szeptember 29. 9.
24. Sike Lajos: „*A művészi színvonal emelése révén közelebb kerülni a közönséghez*”. Romániai Magyar Szó 1987. 9. sz. 4.
25. Foucault: i. m. 1990. 267.
26. Sike: „*A művészi színvonal emelése révén közelebb kerülni a közönséghez*”. 4.
27. A mesejáték kitűnő stratégiának bizonyult a hazai szerzőket propagáló hatalmi ideológia ellen, hiszen Fodor Sándor elismert szerzőként volt számontartva.
28. A *Romániai Magyar Szó*ban megjelent interjújában Parászka még Kincses Elemért említi a *Vihar* meghívott rendezőjeként.
29. Foucault: *A szubjektum és a hatalom*. 290–291.
30. Uo.
31. Visky András: *Parászka Miklós laudációja*. Művelődés 1994. 12. sz. 23.
32. Sike: „*A művészi színvonal emelése révén közelebb kerülni a közönséghez*”. 4.
33. Kántor Lajos: *Caliban tragédiája*. Utunk 1988. október 28. 1.
34. Uo.
35. László Zsuzsa, szerkesztett oral history interjú. Időpont: 2020. szeptember 15.
36. Sike: „*A művészi színvonal emelése révén közelebb kerülni a közönséghez*”. 9.
37. László: i. m.
38. P. Müller: i. m. 84.
39. Foucault: *A szubjektum és a hatalom*. 287.
40. Zsehránszky: i. m. 6.
41. Darvay Nagy Adrienn: *Jókedvűen görgetni a követ*. Színház 1996. 1. sz. 27–29.
42. Michel Foucault: *Bio-politika és bio-hatalom*. (Ford. Ádám Péter) Pompeji, 1992. 1. sz. 127.
43. Darvay Nagy: i. m.



BOROS CSABA

# HARAG GYÖRGY *CSERESZNYÉSKERT-RENDEZÉSEINEK* HANGZÓ KÖLTÉSZETE



**...a zene önmagában  
hordozza a tájat,  
a gyermekkort,  
az embereket, ősoket,  
ha kell, egy egész  
népet vagy nemzetet.**

**A** *Cseresznyés kert* mint színháztörténeti fogalom egyike a 20. század kulturális csomópontjainak. Pszichológiailag árnyalt karakterei és elképesztően gazdag, mindmáig aktuális témavilága mellett Csehov egyszerre alkalmaz naturalista, komikus, tragikus, realista és szimbolikus stíluselemeket. Nem véletlen, hogy az alkotók jelentős része *színházi költemény*ként, látomásokkal teletűzdelt vízióként tekint rá, és a szövegen túli dimenziók feltárását célozza meg az interpretáció során.

James N. Loehlin *Chekhov: The Cherry Orchard* című terjedelmes tanulmányának bevezetőjében olvashatunk azokról az alkotókról,<sup>1</sup> akik 1904-től 2004-ig – tehát ebben a százéves ciklusban – megrendezték, radikálisan újraértelmezték, vagy éppen az aktuális társadalmi, filozófiai és szociális problémák alapján adaptálták Csehov drámáját. Loehlin főként a 60-as, 70-es évek körül induló európai reteatralizáló mozgalmakat emeli ki, majd kitér azokra az alkotásokra, amelyek kánontermítő hivatkozáspontokként keretezik a *Cseresznyés kert*-értelmezések emlékezetkontextusát. Többek közt Anatolij Efrosz 1975-ös moszkvai rendezéséről olvashatunk, ami az abszurd és a groteszk határait feszegeti, sajátos színészi játékművel ötvözve, majd Andrei Őerban 1976-os vizuálisan progresszív New York-i rendezéséről, Richard Eyre '77-es nottinghami marxista értelmezé-

séről, Peter Brook '81-es párizsi és '88-as New York-i, letisztult, emberköz-pontú rendezéseiről, Peter Stein '92-es, aprólékosan kidolgozott berlini rendezéséről, végül pedig Adolph Shapiro 2004-es centenáriumi produkciójáról a Moszkvai Művész Színházban.

Tanulmányom szempontjából Loehlin felsorolásának kettős jelentősége van. Egyrészt, ha nem is átfogó módon, de megalapozza azt a történeti kontextust, ami a színházi emlékezetkontinuum számára elengedhetetlen, másrészt lehetőséget teremt arra, hogy ennek a történetiségnek a főerébe bekapcsolódjon két, a zene színpadi alkalmazásának költőiségét hangsúlyosan képviselő Csehov-értelmezés is, Harag György két *Cseresznyés kert*-rendezése. A *hangzó költészet* és a *színházi költemény* fogalmai ugyanis ezekben az rendezésekben kapcsolódnak össze. Harag György 1979-es újvidéki *Cseresznyés kertje* és 1985-ös *Livada cu vișini*-je tulajdonképpen egy Efrosz-utópiára<sup>2</sup> épülő vízió. A két előadás akusztikus terét a drámai szöveg, a rendezés és a zenei alkalmazás közötti metanyelvek sajátos párbeszéde alkotja. A két *Cseresznyés kert* mind az egyetemes magyar, mind pedig a román színházi emlékezet számára megkerülhetetlen. *Ars poetica*.

Harag György a 70-es évek végén és a 80-as évek elején Csehov-trilógiát rendezett Újvidéken. 1978-ban a *Három nővért*, 1979-ben a *Cseresznyés kert*et, 1981-ben pedig a *Ványa bácsit*. Fontos megemlíteni, hogy Csehov a *Cseresznyés kert*et komédiaként határozta meg, amely egy társadalmi és ideológiai szakadás határmezsgyéjén játszódik. A szöveg túlnyomórészt a túlzásokra épít. Fellengzős mondatok ütköznek a hétköznapiság, a kapzsiság és a pragmatizmus falai között. A komikum az egymást érteni képtelen társadalmi rétegek viszonyából fakad, és ez teszi groteszkké a szöveget.<sup>3</sup> Harag György – Csehov moszkvai leveleire hivatkozva – állítja, hogy Sztanyiszlavszkij a darab ősbemutatója alkalmával figyelmen kívül hagyta a komédia műfaji megjelölését. A Csehov-drámák túlnyomó részének színpadi interpretációját egészen a 70-es évekig Sztanyiszlavszkij értelmezése nyomán a szentimentális érzelgősség jellemezte. Harag ezekkel előadásokkal találkozott New Yorkban és Londonban, de még Moszkvában is az 50-es évek elején.<sup>4</sup> Először Pintilie 1967-es bukaresti rendezése volt az, amely Haragot egy másfajta *Cseresznyés kert*-interpretációra ihlette, Efrosz rendezésével az 1976-os BITEF-en (Belgrade International Theatre Festival) találkozhatott. Ezek a hatások adódhattak össze az 1979-es és 1985-ös *Cseresznyés kert*-rendezésekben.

Az 1979-ben bemutatott *Cseresznyés kertre*<sup>5</sup> úgy is tekinthetünk, mint egyfajta előtanulmányra. Ebben a rendezésben már feltűnnek ugyanis a hat évvel későbbi előadás archetipikus motívumai, karakteres jellemei, proxemikai tagolódásai, illetve az alkalmazott zene konvencionális struktúráltasága, ugyanakkor fokozottabban érezhető benne Efrosz hatása.

Az első felvonásában, nem sokkal Ljubov Andrejevna hazaérkezése után, a sötétbe burkolódzó nézőtér felől felcsendül egy keringőre emlékeztető, szagattott és melankolikus dallam, melynek szerzője Orbán György. A zenekar, a csehovi szöveg „zsidó bandája” szmokingban van, és ott játszik, ahol a fény elvágja a játéktérrel a nézőtérhez képest legtávolabb eső, sötétbe burkolódzó alagúttól.<sup>6</sup> Az *alagút*-motívum Harag mindkét *Cseresznyés kert*jében megjelenik. Az újvidéki előadásban a sötétbe burkolódzó alagút az emléke-

zet alagútja, mint ahogyan a zene is a szereplők múltjának egy töredéke. Ugyanakkor teret biztosít a múltból való érkezés aktusának megteremtésére.<sup>7</sup> Az előadás ezen mozzanatában a zene indítja az emlékezést, akár egy prousti madeleine. Csupán néhány mozdulat árnyéka jelzi a zenészek jelenlétét, ahogy az elsőhegedűst időnként megvilágítja az ellenfény. Ami a nézőtérrel érzékelhető, az a zene *hatása* azokra, akik hallgatják. Pontosabban annak a hatása, aminek valamikor a zene is része volt. Az ünnepé. A múlté. Valaminek, amire jó emlékezni, és ami már nem ennek a valóságnak a része, a zene által azonban ismét elérhető. Harag előadásának ez a mozzanata a zene átélésének újfajta perspektíváját tárja fel előttünk, ugyanis nem az ábrázolt dolog válik lényegessé, hanem az a hatás, amit kívált a befogadóban. A művészi érték a befogadó tapasztalatának részévé válik. A befogadó a mi esetünkben a Ljubov Andrejevna alakító színésznő, aki nem külső szemlélője, hanem tevékeny része a zene által képviselt valóságnak. Adott pillanatban átveszi, intonálni kezdi Orbán György múltidéző dallamát, közben nevet és keringőt táncol. Mi több, a szemét is behunyja, hogy a felidéződött momentumot ne hogy megzavarja a jelen hétköznapisága. A néző a megszólaló dallamon keresztül mintha Ljubov Andrejevna múltjának tanújává válna. Észrevétlenül megidéződik a *Cseresznyéskert-illúzió*. Harag épp abban a pillanatban szólaltatja meg Orbán György melankolikus, töredezett, a cári birodalmat idéző keringőjét, amikor Ljubov Andrejevna a hazaszeretetéről tesz vallomást – erről a megmagyarázhatatlan, mégis mindannyiunk számára ismert tapasztalatról, amely az együvé tartozás misztériumában van elrejtve. Harag és Orbán György pontosan tudták, hogy a zene önmagában hordozza a tájat, a gyermekkort, az embereket, őseket, ha kell, egy egész népet vagy nemzetet. A zenészek jelenléte a „sötét alagútból” észlelhető, ellenben magát a hangszeres cselekvést nem látjuk. A zene tehát megmarad a hallható és nem a látható dimenzió kereteiben. Csak a szonorikus jelenléte által kapcsolódik az előadás valóságának megkonstruálásához.

Ami a befogadó számára ebből a momentumból érzékelhetővé válik, az a színpadi valóság szétbontása, a jelenet ugyanis a felhangzó dallam hatására absztrahálódik. A Ljubov Andrejevna és Leonyid Andrejevicset játszó Romhányi Ibi és Fejes György egész lényét áthatja valami gyermeki naivság, amely a zenével egyre szélsőségesebben bontakozik ki. Az önfeledt játék elenpontját a Lopahint játszó Soltis Lajos drabális mivolta jelenti, aki az egész helyzettől láthatóan elidegenül. A zene jellege elidegeníti a színpadi jelent, felerősítve a szereplők múltját, ezáltal megingatva a lineáris konstrukciót, melynek felbomlásával jobban kiéleződnek a kontrasztok.

A zenének a Fischer-Lichte-féle absztraháló képessége<sup>8</sup> fontos eszközt nyújt az előadás mnemonikai terének feltérképezéséhez, ugyanis azzal, hogy megbontja a közvetlen észlelést, a nézőt egy másik – a közvetlen percepció modalitásokat nélkülözni tudó – folyamatba kapcsolja. Az absztrahálódás nézőpontváltást idéz elő abban, aki addig közvetlenül jelen volt a színpadi események követésében, esetünkben a nézőben. A néző, mivel kiesik az eddigiekben megtapasztalt színpadi jelen idő folyamatából, és egy másik idővel, a szereplők múltjának reprezentációjával szembesül – a felidézés folyamata által –, eltávolodik a színpadi események sorától. Az eltávolodás teszi lehetővé a szembesülést és a megértést.

A 70-es évekre tehető annak a politikai programnak a bevezetése, amely a neoproletkult szellemiségére hivatkozva megkövetelte a művészi repertoár ideológiai felülvizsgálatát, továbbá a politikai üzenetek rendszeres tolmácsolását a kulturális intézményekben. Ez a törvény közvetlenül veszélyeztette az alkotás szabadságát és a különböző művészeti irányzatok autoritását is. A 80-as évek közepén a romániai értelmiség ennek az abszurditásig vitt rendeletnek az elszenvedője. Tompa Gábor elmondása szerint Harag válaszként erre a kontextusra olyan előadást hozott létre, amely a művészet és a kultúra eltűnésének veszélyét, az úgynevezett „szükségtelen dolgok” eltűnésének veszélyérzetét fogalmazta meg, amelyek nélkül az emberi lélek elpusztulna.<sup>9</sup> Ez az előadás volt a marosvásárhelyi *Livada cu vișini*, Harag utolsó rendezése.

Amikor elkezdődik az előadás, csupán Lopahint látjuk, amint lassan besétál a Marosvásárhelyi Állami Színház gazdagon díszített bársonyfüggönye elé. Ellentétben az újvidéki *Cseresznyés kert* kezdőképével, ahol Firsz, Varja és Dunyasa egy nagy, fehér rongyba csomagolt kupacból berendezi Ljubov Andrejevna vízbe fúlt gyerekének valamikori szobáját gyerekággal, kopott játék babákkal, bűgöcsigával és labdákkal, nem egy várakozó, feszült Lopahint látunk, hanem egy kimérten mozgó, egyáltalán nem kispolgári attitűdöt sejtető alakot. Külvárosiasan elegáns, lassú léptekkel érkezik, szemlélődik, majd miután végigpásztázta a színpadot, a nézőteret és a nézőket, megtapogatja a bársonyfüggőnyt, mintha felbecsülné az értékét. Fiscuteanu alig gesztikulál, higgadt és kimért. Kemény, az a feltörekvő úrgazdag, aki képes volna megvásárolni az egész járást. Utolsó mozdulatát két, hosszan elnyújtott hang töri meg. A bársonyfüggöny lassan felemelkedik, mögötte egy vékony tüll, amelyre a szereplők árnyéka vetül, miközben egy kimerevített képben látjuk, amint éppen Firszre néznek. Firsz (Aurel Ștefănescu) megpróbál átkukucskálni ezen az áttetsző függönyön, majd a zenével lassan mindannyian eltűnnek.



*Cseresznyés kert*. Újvidék, 1979.



*Livada cu vișini*. Marosvásárhely, 1985.

Ezt a „kukucskálást” látjuk a hat évvel korábbi előadásban, szintén egy a nézőteret elfedő tüll mögül.<sup>10</sup> Firsz, miután visszacsomagolta a gyerekszobát az óriási fehér rongyba, hálóinget ölt, és a távozók után „kukucskál”. Az 1985-ös marosvásárhelyi előadásban az alagút távlatából világító fény és a szereplők egy csoportja előtt kukucskál a tüllrel elfedett nézőtér felé Firsz, akinek csak az árnyéka látszik. Harag tehát onnan folytatta a marosvásárhelyi elő-

adást, ahol az újvidékit abbahagyta. A kezdőkép allegorikus: becsomagolt gyerekszoba, jelezve, hogy már nem a gyermeki együgyűségről kíván beszélni itt, hanem a Játékról, a Színházról. Az előadás főszereplőjévé teszi a báronyfüggönyt, amelyet Lopahin értékel fel, az „inspektor”, az új világ szellemiségének alakja. Az ő beavatkozásának következtében megy fel a függöny, kezdődik el a „Játék”, és változik meg a világ.

1985. február 4-én a próbán elhangzottakat Cristian Ioan rendezőasszisztens jegyezte fel. Ezen a próbán Harag a következőképpen demonstrálta a rendezői intenciót: „A kertet úgy képzeljük el, mint egy színházat: intézmény és épület. Úgy kezdeném, hogy egy hatalmas csipkefüggöny lenne a nagy függöny mögött. Ez egy elavult, megkopott, leszegényedett világ, a régi gazdagság némi maradékával, amelyek emlékeket idéznek.”<sup>11</sup> Ennek a koncepciónak a költői megfogalmazását olvashatjuk Victor Parhon írásában is, amelyet nem sokkal Harag halála után publikált a *Teatrul* folyóiratban.<sup>12</sup> Firsz időn átkukucskáló gesztusa a „leszegényedett” világból: egy felhívás az értelmiségnek a művészet háttérbe szorításáról, az értékek lefokozásáról, a Lopahinok felemelkedéséről. A Firsz mögött álló alakok látszólag nem mint szereplők, hanem mint emberek, művészek állnak. Lopahin figurájának kimért hidegsége, kegyetlen arckifejezése ugyanakkor a mindenre elszánt neoproletkult ideológiai megtestesülésének alakja.

Lopahin gesztusára megszólal az előadás centrális témája, a *Livada cu vișini* alkalmazott zenéjének főtétele.<sup>13</sup> Ez a mű összefoglalja és tetelezi az előadás etapjait a zene nyelvi strukturáltságának és tematikus anyagának absztrakciójával. Megidézi azt a mélységet, amelyet Feneș tere vizuálisan is leképez, és bár a megszólalás pillanatában még nem látszik az *idoalagút*, az élet és halál közti lebegés érzetének atmoszférája, a felgördülő függöny lassú mozgásával harmonizál.

Fátyol Tibor alkalmazott zenéjének az előadás belső gondolatiságát hordozó üzenete a hangnemválasztásban is megfigyelhető. A főtétel tonális centrumai a cisz-moll – G-dúr szembehelyezkedő hangnemek. A cisz-mollra hangolt művek többsége valahogy a halálhoz vagy halálközeli élményhez kapcsolódó alkotói manifesztumok,<sup>14</sup> a G-dúrral ellentétben, amelynek affektusszemlélete az öröm érzéki tapasztalatához köthető. A hangnemválasztás – a kvintkörben a pólus–ellenpólus viszonyt képező cisz-moll – G-dúr – ebben az esetben az énértet megváltozását hangsúlyozza, ahogyan feloldódni látszik az élet és halál határán mozgó motívumok sora az *alagút* végén összpontosuló centrális témában. Fátyol Tibor írásából tudjuk, hogy Harag nem zenei illusztrációra törekedett, hanem a zenét a csehovi szöveg értékével egyenrangú minőségként kezelte.<sup>15</sup>

Fátyol Tibor zenéje Harag *Livada cu vișini*-jében az előadásszöveg esztétikai megítélésének szerves részét alkotja a rendezés és a zeneszerzés transzracionális ütköztetésének kontextusában. Az esztétikai ítélet tapasztalata nem válhat mechanikussá. Nem elégedhetünk meg azzal, hogy a hangzóságot, a hangnem individuális megjelenését – egy performatív folyamatba foglalt érzéki jelenvalóságot – a *szép* fogalma mögé burkoljuk, hiszen az alkalmazott zene nyelvi kontextusából adódóan az előadásszöveg transzcendens terét – schopenhaueri megfogalmazásban, a *jelenség belső valóságát* – tárja fel. Ahhoz azonban, hogy ezt a hangzó élményt tudatosíthassuk, kognitív tevékenységet kell kifejtenünk a szemléletben megjelenő hangzó alakzat



kapcsán. Eduard Hanslick szerint *a komponálás a szellem munkálkodása a szellem befogadására alkalmas anyagban*<sup>16</sup> tehát feltételezi, hogy a zene nyelvi textusának kódjai alkalmasak arra, hogy dekódolhatóvá válhassanak a befogadói tevékenység esztétikai vonzatában. Továbbá kifejti, hogy a művészi képzelet számára annál áthathatóbb és elasztikusabb a szellemi anyag, minél bőségebb és differenciáltabb a zene nyelvi textusa. A befogadói képzelet az adott előadásszöveg akusztikus textusát ugyanúgy alakítja, mint az alkotás maga, vagyis a szellemi anyag dekódolásával.

A fenti részlet a főtételek egyik modulatorikus szakaszát reprezentálja. Harag – a zeneszerző visszaemlékezései alapján – a főtételek meghallgatása után a következőket jegyezte meg: „ez a zene az örökkévalóságba való átkelés melódiája”.<sup>17</sup> Az interjú magyar fordítása Nánay István *Harag György színháza* című kötetében is megtalálható.<sup>18</sup> Kifejezetten a zenére vonatkozatható rendezői szándékok között szerepel, hogy a műnek *eredetinek* kell lennie, illetve a csehovi szöveg értékével egyenrangúnak.<sup>19</sup> Fontosnak tartom ismételtlen kiemelni, hogy Harag a zenét mint nyelvet állítja a csehovi szöveg nyelvezete mellé. A partitúrarészletben – reflektálva Harag kommentárjára – felfedezhetünk egy sajátos átmenetet, hangnemek közötti transzfigurációt, amelyet a továbbiakban *az örökkévalóságba való átkelés* zenei allegóriájaként értelmezünk. A hangok színezésével lekövethető a tonalitástól való eltávolodás – esetünkben a cisz-mollnak G-dúrba való nehézkes modulációja során –, amely ellentétes árnyalatokat foganatosít a zenei textúrában. Leginkább a basszusban érhető tetten a két hangnem mint két individuum egymástól eltérő árnyalati különbsége, hiszen itt a nagybőgő az alaphármashangzatok felbontásával kíséri a dallam tartalmi kifejeződését. Láthatjuk, hogy az alapszíneket jelölő akkordfelbontás megmerevedett minőségéből (cisz-moll) hogyan változik át árnyaltabb színösszetételűvé (G-dúr) a kottaszöveg képe. A tartalomra – a hegedű dallamfogalmazására – reflektálva szembevetendő, hogy az átmenet textúrája az első két ütem motívumainak szövetéből alakul, érezhetően felfele törekszik, anyaga egyre sűrűbbé válik, majd a G-dúrba való megérkezésnél (5. ütem) teljesen kiegyenesedik. A moduláció rendkívül kínos, egyrészt, mert megszakítja a dallam folyamatát, mintha felfüggesztené a tartalmi bővülést, másrészt, ugyanazon zenei anyag felhasználásával fogalmaz új textust, egy másik hangnem súlypontjait használva. Ez a hirtelen átfogalmazódás kontinuitás nélkülivé teszi a mondanivalót, kiszabadítva a témát a cisz-moll tonalitásának vonzasköréből, emiatt

a hangzó élmény töredezetté válik, a folyamat pedig instabillá. A harmadik ütemtől már a következő hangnem súlypontjai vonzzák a zenei textust – funkcióját tekintve pedig az imént még tonalitásként értelmezett cisz-molltól távol helyezkedik el –, így, amikor az ötödik ütemben már *beköszönt* a G-dúr, az előző átmenet funkciója értelmet nyer, és feloldódik mint harmonikus egész.

Fátyol zenéjének hangzó-érzéki fenoménje ugyanazt az utópisztikus, avított hangulatot idézné meg előttünk akkor is, ha nem ismernénk a *Livada cu vișini* szüzséjét. Összecserélt hangnem-individuumainak groteszk effektusa a szereplők félig éber, félig öntudatlan játékát idézné elénk, keserű szájíz hagyva maga után. Egy kétpólusú világban, ahol a szereplők kiszolgáltatottan csaponganak az érzések között, s felületesen a szépség bűvöletében élnek a zene nyelvi kontextusában, alkalmasint szerepet kaphat egy súlypont nélküli, lebegő, torz tonalitás, ami az előadásszöveg költői aspektusait hordozza.

A következőkben öt, egymástól elkülönülő formarészt szeretnék bemutatni Fátyol Tibor *Livada cu vișini*-hez írt alapléművéből. Alapléműnek nevezem a több mint negyven perc hosszúságú, összefüggő zenemű azon tételét, amelyik minden felvonás előtt elhangzik, mintegy reflektálva a *Livada cu vișini* költői világára, mégpedig azért, mert a csehovi komédia négy felvonását olvasztja egy összefüggő zenei szintézissé, nem utolsósorban pedig az 1985-ös előadásszöveg formai és tartalmi mozzanatait tétélezi.

### 1. Várakozás (bevezetés)



A zenemű öt különálló frázisra tagolódik. Az első téma belépése előtt négyütemnyi terjedelemben hallhatjuk a várakozásra emlékeztető zenei anyagot. Megjegyezendő, hogy az összes többi formarész ötütemű. Ez a zenei formarész Lopahin várakozásának zenei szintézise. Itt még nincs téma: két aránytalanul kitartott hangot, majd kétütemnyi, sablonos akkordfelbontást hallunk. Ezt a groteszk sablonzeneiséget Lopahin jellemfejlődésével hozhatjuk párhuzamba: az előadásszöveg textúrájának azon mozzanataiban, ahol Fátyol műve elhangzik, ezen mozzanatok leitmotívumszerűen visszatérő jelenvalósága először meghökkentő, majd tipikus, később nyugtalanító, végül félelmetes érzést vált ki, akár Lopahin jellemének kínos, feszélyező, szálnalmas, végül eltípró jelenléte.

### 2. Főtéma



A főtéma összegzése a Ljubov Andrejevna érkezése körüli, nosztalgiával elegyülő izgalomnak. A dallam a domináns hangról a domináns funkcióra érkezik, mintha sehonnan és sehová nem tartana, iránya ugyanakkor ereszkedő, nincsenek benne mellékszöngék, amelyek megzavarnák a textúrát, színeiben egy sötétebb, titokzatosabb tónustól a világos felé való elmozdulás érzékelhető. Ez a zenei frázis a teljes első felvonás emocionális összefoglalása, az örömből vegyülő fájdalom, a felszínenesség, a felnőni képtelenség érzésvilágát ábrázolja.

### 3. Átvezető rész (tartalmi bővülés)



Az átvezető rész zenei frázisa a második felvonást transzformálja hangzó jellé. Ez a frázis érvényesíti az individuum metamorfózisának allegóriáját. A zenei anyag tovább szövődik inherens tartalmi sűrűsödéssel. Ez a hangnemi instabilitás a szereplők látszatvilágának összeomlás előtti állapotára vonatkoztatható. A cisz-moll tonikai súlypontjait megbontó G-dúr – amely az előzővel diszsonáns távolságban áll – egy másik valóságot implikál a zenei textusba, és a Ljubov Andrejevna körüli lebegést hordozó cisz-moll hangnem-individuum megszüntetésével töri meg az összefüggő fogalmazást.

### 4. Melléktéma



A harmadik formarész, melyet melléktémaként neveztem meg – utalva ezzel a zenei nyelv formai és tartalmi dialektikájára – a cseresznyés kert elárverezését és Lopahin „győzelmét” foglalja össze. A klasszikus zene tartalmának dialektikus vonatkozásában a melléktéma mindig az első kiegészítése, árnyalása. Ahhoz, hogy ez az árnyalatkülönbség megszólalhasson, ugyanakkor betölthesse a hozzá kapcsolódó drámai funkciót, jellegében és hangnemében is eltérőnek kell lennie a mű tonális alapjától. Fátyol művének esetében az előző rész tartalmi besűrűsödésének egyenes következményének a G-dúrban való „kiteljesedésnek” vagy „megnyugvásnak” kellene lennie, ehelyett főként a cisz-mollal való rokoníthatatlanság miatt diszsonáns érzetet kelt, a felemelkedés helyett groteszk stagnálást fogalmaz meg a zenei textus. Láthatjuk, hogy ez a formarész hosszú, átkötött hangokból áll, nélkülözve a motivikus textus anyagának összefüggő mintázatait. Mind hangzásában, mind pedig írott formájában különbözik a többi formarésztől, mintha ez a merev, „pragmatikus” dallamfogalmazás monologizálna, mintha egyedül



maradna mondanivalójának közlésével egy számára teljesen idegen és érthetetlen közegben. Az előadásszöveg ezen mozzanatában a hatalmas tölcser tér torkolatát elfedi egy fehér, kórházi drapériára emlékeztető lepel – jelezve, hogy Lopahin az a „közeg”, aki nem kapcsolódhat az örökkévalóság ideájához, a mindenkori *Cseresznyés kert*hez. Ez előtt a – feneji milióból is kirívó – „fal” előtt jelenti be élete nagy művét egyedül, miközben a cseresznyés kert régi tulajdonosai magára hagyják. Monológja inkább egy artikulálatlan jalkiáltás, ami az őt körülvevő közeg megértésének képtelenségéből fakad. A zene nyelvi kontextusa továbbra is reflektál az előadásszöveg folyamataira. Az akusztikus teret a csend uralja a szereplők várakozásának nyugtalanító érzetével elegyülve. A zenei textus kínlódva próbál visszamodulálni az eredeti hangnembe.

### 5. Záróepizód



A záróepizód formarésze kizárólag a rendezésre reflektál. A hangzó textúra kimerevedik, és egy hegedű futamának ábrázolásában véljük felfedezni a *Cseresznyés kert* mint jelen és múlt, álom és valóság közti transzcendens tér összeomlását. A zenei anyag az összes árnyalatot magába sűríti, ugyanakkor tartalmát is egyre tömörebben fogalmazza, míg végül megáll a tonikán, és három, egyre halkuló lüktetésben zárja le a művet. Ez a lüktetés Firsz zárógesztusaival rezonál, ahogyan az összeomlott „világban” üti a színpadot, miközben azt ismételteti, hogy: „Itt maradok!”

Harag megfogalmazásában a *Cseresznyés kert* az úgynevezett „felesleges emberek” története. Gondolat nélküliek, nem befolyásolja őket semmiféle eszmeiség, voltaképpen egy állandó kettősségben élnek, sírás és nevetés között, átmenetek nélkül.<sup>20</sup> Az érzelmek túldimenzionáltsága jellemzi a drámai helyzeteket, erős kontrasztot teremtve a narratívában. Szembeállítja a cél nélküli embert azzal, akit csak a céljai vezérelnek. Előbbiek a valóságról leválva téblábolnak, utóbbiak a pragmatizmus, a cinizmus és az akarnokság talajáról hadonásznak. Az előadás tökéletesen ötvözi a csehovi szöveg költői, groteszk és komikus elemeit az álomszerűvel, kilépve a realista hagyományból. Az alkalmazott zeneművek mindkét esetben a rendezés és a csehovi szöveg horizontján sajátos nyelvi konvencionális, összeműködő jelleget mutatnak fel. Kihatnak a térben, időben, színészi játékban, illetve a befogadói tapasztalatban megfogalmazódó atmoszféra és hangzás minőségére, nem utolsósorban pedig Harag kísérletező, költői mélységeket kereső és reprezentáló rendezői kézjegyét szólaltatják meg.

## ■ JEGYZETEK

1. Vö. James N. Loehlin: *Chekhov: The Cherry Orchard*. Cambridge University Press, New York, 2006. 7.
2. Tompa Gábor Harag halálával egy időben publikál egy esszét, melyben többek közt kitér az általa látott, 1985-ben a belgrádi BITEF-en díjazott Efrosz-előadásra is. Párhuzamot von Harag és Efrosz színházi szemléletmódja között, Haragot európai nivójú rendezőként Brook mellett említi. „Azoknak, akik láthatták Harag György megrendítően szép »hattyúdalát«, a marosvásárhelyi Nemzeti Színház román tagozatának *Cseresznyés kert*-produkcióját, alkalmuk nyílt, hogy meggyőződjenek két, egymástól eltérő Csehov-értelmezés egyformán érvényes létjogosultságáról és európai rangjáról.” Tompa Gábor: *Csehov, Harag, Efrosz*. Utunk 1985. 49. sz. 7. Bár a Harag/Efrosz gondolat eredetileg Tompa Gáboré, írásának jelentős része hivatkozás nélkül Koltai Tamás 1976-ban írt tanulmányából származik. Vö. Koltai Tamás: *Emlékek a jelenből. Két Efrosz-rendezés*. Színház 1976. 5. sz. 41–45.
3. „A *Cseresznyés kert* Csehov legkérdésesebb darabja. Máig nem sikerült megnyugtatóan eldönteni sem a műfaját, sem azt, hogy Csehov pontosan mire szánta. Sztanyiszlavszkij állítólagos félreértelmezése, amely nem vette figyelembe a »komédia« megjelenést, hosszú évtizedekre meghatározta a darab elégikus előadásmódját. Az utóbbi években, érthető ellenpontként, túlsúlyba jutott a harsányan vígjátéki, csaknem bohózszerű fölfogás; egyre több rendező kezdte megkérdőjelezni a szereplők érzékeny lelki tartását, távolságtartó ironia lopódzott az értelmezésbe, sőt sokan kisszerű nyavalyáikat önsajnálathoz bújtató finomkodóknak ábrázolták őket, akiknek az élete, a szertefoszlott múlthoz való ragaszkodása merő önámítás és abszurdítás.” Koltai Tamás: *Emlékek a jelenből. Két Efrosz-rendezés*. Színház 1976. 5. sz. 41–45.
4. „Csak jóval később, 1967-ben, amikor Bukarestben Lucian Pintilie *Cseresznyés kert*-jét néztem meg a Bulandra Színházban, értettem meg, hogy van ezeknek a daraboknak egy másik arcuk is. Egy felkavaró, tragikomikus szövegalattijuk, amit színpadra átköltetni mást jelent, mint széplelkű hősök szenvedéseit láttatni.” Nánay István: *Harag György színháza*. Pesti Szalon, Bp., 1992. 300.
5. A. P. Csehov: *Cseresznyés kert* (Újvidéki Színház). Fordította: Tóth Árpád; bemutató: 1979. november 22., Újvidék. Rendezte: Harag György m. v.; díszlet, jelmez: Doina Levinta Bocaneti m. v.; zene: Orbán György m. v.; szereplők: Romhányi Ibi, Daróczi Zsuzsa, Ábrahám Irén, Fejes György, Soltis Lajos, Bicskei István, Ferenczi Jenő, Ladik Katalin, Páthy Mátyás, Rövid Eleonóra, Salaic Stevan, Venczel Valentin.
6. Érdemes megjegyeznünk, hogy a marosvásárhelyi rendezésének eredeti zenei koncepciója szerint egy vonósnégyes szmokingban, fehér ingujjban, a színpad legtávolabb eső terében, a háromórás előadás teljes időtartama alatt közreműködött volna. Utolsó mozzanatként a zenészeket egy fénypásztával választotta volna le a látható térről úgy, hogy a néző csak a sötétségből ki-kivillanó fehér ingujjakat és a hangszereket láthassa, miközben a zene fokozatosan elhalkul a hangszereken, és tovább szól a hangfalakból kierősítve. A kivitelezés megghiúsulásának oka elsősorban technikai vonatkozású volt. Vö. Ludmila Patlanjoglu (coord.): *Premiul A. T. M pe anul 1985: „Livada cu Vișini” de A. P. Cehov la Teatrul Național din Tîrgu Mureș*. Teatrul 1986. 7–8. sz. 148–149.
7. „Sokunknak emlékezetes élménye marad a Harag György rendezte *Cseresznyés kert* újvidéki előadása, ahogy a sötét nézőtér végéből Ranyevszkaja és kísérete lassan előrejön a széksorokra fektetett pallókon, a kétoldalt elhelyezett, fehér tüllel borított fekete faágak, bokrok között a színpadra, a nézők által körül ült játéktérre. Végtelen szomorúság áradt ebből a vonulásból, mint ahogy az előadás egésze is az emberi kapcsolatok lehetetlensége, a kommunikációképtelenség, az öncsalás felett érzett szomorúságot sugallta – groteszk-tragikus megközelítésben.” Nánay István: *Cseresznyés kert. Harag György utolsó rendezése*. Színházművészeti Elméleti és Kritikai Folyóirat 1985. 10. sz. 16–17.

8. „Ha az előadáson belül újra és újra megváltozik az észlelés iránya, és a néző ennek megfelelően gyakran kerül az észlelés két rendje közötti állapotba, akkor a két rend közötti különbség egyre kevésbé lesz fontos, az észlelő figyelme pedig az átmenetekre, a stabilitás megzavarására, az instabilitásra, illetve egy új stabilitás létrehozására irányul.” Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*. (Ford. Kiss Gabriella) Balassi Kiadó, Bp., 2009. 205.
9. Vö. <https://www.youtube.com/watch?v=S7AOxB26XBc> Letöltés: 2021. 07. 06. A TVR, Casa de Producție #ramanem\_impreuna című műsorának részletében Tompa Gábor emlékezik Harag Györgyre és a *Livada cu vișini* című előadás színháztörténeti kontextusára.
10. Az újvidéki előadásban a nézők a színpadra épített nézőtéren foglaltak helyet. A hosszú alagútra emlékeztető pallót a nézőtérről építették a színpadra, tehát a szereplők a nézőtérről érkeztek, majd oda távoztak. Firsz pedig a képen a nézőtér irányába néz, amelyet egy fehér tüll takar el éppen.
11. Cristian Ioan: *Din jurnalul repetițiilor*. In: Patlanjoglu (coord.): i. m. 142–145.
12. Victor Parhon: *Livada cu vișini, de A. P. Cehov*. Teatrul 1985. 7–8. sz. 98.
13. <https://www.youtube.com/watch?v=nhTAUbGYXIY&list=PLGaoCmfWj62aUGpLLcFyMW3RLiGAiBwzo&index=14> Letöltés: 2021. 07. 06.
14. Beethoven kései vonósnégyesei közt találjuk az op. 131. számmal ellátott, az e világ és túlvilág között lebegő hitvallást cisz-mollban. Mahler halálközeli élménye után megírta V. szimfóniáját, melynek kezdőtételében a trombiták bevezető, kinyilatkoztatást megidéző témája után egy lassú gyászindulóra emlékeztető zeneszövet hallatszik szintén cisz-mollban. Rahmanyinov cisz-moll prelűdjének keletkezéstörténete a zeneszerző egy transzcendens élményéhez köthető, ugyanis álmában élve eltemették.
15. „Harag György nem zenei illusztrációt kért a *Cseresznyés kerthez*, hanem olyan eredeti művet, amely a csehovi szöveg értékéhez hangolódik. A színpad hátterébe egy kis pódiumot képzelt el, ezen frakkos, fehér kézelős vonósnégyes játszana, aztán fényeffektussal eltűnnének, s csak a fehér kézelők látszanának, »játsszanák« a fokozatosan felerősödő zenét.” Fátyol Tibor: *Egy előadás metszetei*. In: Nánay: *Harag György színháza*. 307.
16. Eduard Hanslick: *A zenei szép*. (Ford. Csobó Péter György) Typotex, Bp., 2007. 58.
17. Vö. Fátyol Tibor: „*Ca bătaia unei inimi...*” In: Patlanjoglu (coord.): i. m. 148–149.
18. A román nyelvű cikkel való összevetés során szembevetendő, hogy a fordító (Váli Éva) nem fordít le mindent, ugyanakkor a fordítás nem minden esetben fedti az eredeti szöveget. A román szöveg szerint Harag azt kéri a zeneszerzőtől, hogy a zene alkítson ki *párbeszédet* (dialog) a csehovi szöveggel, kihangsúlyozva a komédia tragikus felhangjait, a magyar szöveg ellenben a párbeszéd helyett *feleselést* (a rászpunde obraznic) fordít. Vö. Nánay: *Harag György színháza*. 307–308.
19. Fátyol: „*Ca bătaia unei inimi...*”
20. Nánay: *Harag György színháza*. 301.

BOROS KINGA – PATKÓ ÉVA

# VÁNYA, A KIHAGYHATATLAN

Andrei Şerban: *Ványa bácsi. Jelenetek a falusi életből*, 2007

**A** Kolozsvári Állami Magyar Színház tizenöt éve futó *Ványa bácsi*-előadásáról szóló írásunk a Philther előadás-elemzési formátum szerint készült. A Philther-metodika az előadásra fókuszál: nem az intézménytörténetre, nem az alkotói életpályára, hanem az előadásra mint eseményre, annak rekonstrukciójára a kortárs tapasztalatok horizontjáról. A módszertant Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kun Árpád és Kiss Gabriella dolgozta ki a magyar színháztudomány 1949-től kezdődő időszakában kánonformáló előadásainak vizsgálatára. Az Erdélyi Philther Kutatócsoport 2013-ban alakult Kovács Levente, Kötő József, Ungvári Zrínyi Ildikó, Balási András, Lázok János és Albert Mária részvételével, szoros együttműködésben Jákfalvi Magdolnával és Kékesi Kun Árpáddal, és a <http://www.theatron.hu/ph> oldalon megjelenő előadás-elemzések által egységben szemlélteti a magyarországi és az erdélyi magyar színházi hagyományt. Előkészületben lévő román nyelvű kötetünk pedig a magyar-román színházi egymásra hatások körüljárására tesz kísérletet olyan erdélyi előadások feltárása által, amelyek magyar társulat vagy magyar rendező részvételével születtek, és mind a magyar, mind a román recepció jegyzi őket.



**Az előadás „a kegyelem fényében született”. A színészek az emberi lét olyan mélységébe tudnak behatolni, mely levét mindenféle allúrt, játsszói rutint, az önkívületig vetik bele magukat a játékba, túllépve karakteren és szerepen.**

Az elemzés az Erdélyi Philther Kutatócsoportnak a marosvásárhelyi UArtPress Kiadónál készülő román nyelvű kötetéből való, annak rövidített változata. Szerkesztők: Albert Mária, Boros Kinga, Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kun Árpád.

Az erdélyi Philther-kutatások során mostanáig nem fordult elő, hogy futó előadásról készüljön elemzés. A *Ványa bácsi* azonban kihagyhatatlan. Azzá teszi a premier óta tartó szakmai és közönségsikere, valamint az az – erdélyi magyar színházakban a legritkábban előforduló – kettős státusa is, hogy egyszerre 2007-es és mai.

*Cím:* Ványa bácsi. Jelenetek a falusi életből. *Bemutató dátuma:* 2007. október 3. *A bemutató helyszíne:* Kolozsvári Állami Magyar Színház. *Rendező:* Andrei Șerban. *Szerző:* A. P. Csehov. *Fordító:* Paul Schmidt angol változatát magyarra fordította: Koros-Fekete Zsuzsánna. *Díszlet- és jelmeztervező:* Carmencita Brojboiu. *Rendezőasszisztens:* Keresztes Attila. *Színészek:* Bíró József (Szerebrjakov), Kézdi Imola, Györgyjakab Enikő (Jelena Andrejevna, szerepkettőzés), Pethő Anikó, Péter Hilda, Albert Csilla (Szonya, szerepkettőzés, szerepátvétel), Kató Emőke, Csutak Réka (Vojnyickijné, szerepkettőzés), Hatházi András, Viola Gábor (Ványa, szerepátvétel), Bogdán Zsolt (Asztrov), Orbán Attila, Sinkó Ferenc (Tyelegin, Jefim, szerepkettőzés), Varga Csilla, Albert Csilla (Marina, szerepkettőzés).

### Az előadás színházkulturális kontextusa

■ A Kolozsvári Állami Magyar Színház Tompa Gábor igazgatásának legsikeresebb és legígéretesebb, ugyanakkor nehézségektől korántsem mentes időszakát éli a kétezres évek elején. A színház számos jelölést és díjat kap a Román Színházi Szövetség (UNITER) éves gáláján.<sup>1</sup> A budapesti szaksajtó is intenzív figyelemmel követi a kolozsvári társulat munkáját,<sup>2</sup> a helyi sajtóban azonban vehemens színházvita tematizálja a megváltozott műsorpolitikát és a (feltételezések szerint annak betudható) megcsappant nézőszámot.<sup>3</sup> 2001-ben meghal Vlad Mugur, akinek öt kolozsvári magyar rendezése meghatározta a társulat formanyelvét.<sup>4</sup> Tompa a következő években európai művészsínházként képzeli el és építi fel a KÁMSZ-t, és az így elért sikerekkel eredményesen konszolidálja pozícióját a legrégebbi hivatásos magyar színház, az egyetlen minisztériumi fenntartású romániai magyar színház élén.<sup>5</sup> A nemzetközi nyitás folyamatának része a rendszeressé váló külföldi fesztiváljelenlét,<sup>6</sup> valamint a nem magyar rendezők egyre gyakoribb szereplése a kolozsvári évadokban.<sup>7</sup> A vendégrendezők biztosítják a kultúraközi átjárást, új impulzusokkal motiválják a társulatot, frissen tartják és korszerűsítik színházszemléletüket, fejlesztik játéktílusukat. Színháza szakmai vonzerejének és a nemzeti besorolású intézményben lehetséges előnyösebb bérezésnek köszönhetően Tompa az erdélyi színészek legjavából válogatva folyamatosan építi a színészállományt. A színház profiljának meghatározásában olyan segítők vannak ebben az évtizedben, mint állandó dramaturgia, Visky András, a színház marketing-, imázs- és PR-osztályát 2003-ban megalapító és korszerűen felépítő Kelemen Kinga dramaturg, valamint a pályakezdő rendező, 2002-től a művészeti aligazgató feladatát ellátó Keresztes Attila. Utóbbi két fiatal munkatárs jelenléte azt engedi remélni, hogy személyükben Tompa saját, színházvezetői munkáját folytatni tudó utódait neveli ki.<sup>8</sup> 2007-ben Andrei Șerban a Kárpát-medence egyik legjobb magyar nyelvű társulatához érkezik első magyar nyelvű rendezését megvalósítani.

1990-ben történő rövid visszatérése után az immár nemzetközileg elismert rendező a 2006/2007-es évadban kapcsolódik be újra a romániai színházba, ekkor két másik jó nevű, nem bukaresti színházban rendez.<sup>9</sup> Kolozsváron Tompa Gábor szerint szűk költségvetésből kell gazdálkodnia:<sup>10</sup> az előadás teljes produkciós költsége kevesebb, mint egymilliárd régi lej.<sup>11</sup> Szerban állítólagos rendezői bére<sup>12</sup> romániai viszonylatok közt páratlanul nagy.<sup>13</sup> Az előadás létrejöttének ezen aspektusa rámutat, hogy Erdélyben a kőszínházi struktúrán, annak kiemelten támogatott intézményein kívül ilyen infrastruktúra, anyagi támogatottság és kommunikációs és reklámhátér nélkül nem lehet hasonló volumenű előadást létrehozni.<sup>14</sup>

## Dramatikus szöveg, dramaturgia

■ Szerban elmondása szerint a társulatot megismerve választja a *Ványa bácsit*,<sup>15</sup> Csehovnak ezt az erdélyi színpadokon keveset játszott darabját. A 3 óra 15 perc játékidőjű kolozsvári előadás két felvonásban vezeti elő a teljes csehovi szöveget. Paul Schmidt 1998-ban megjelent angol fordítását Koros-Fekete Zsuzsánna fordító, Kelemen Kinga dramaturg, illetve a színészek szóról szóra haladva írják át magyarra, ezzel olyan jellegű nyelvi-fordítói beavatkozást végezve, amely a korabeli erdélyi magyar színházban korántsem volt bevett gyakorlat. „A kettős áttétel révén szárazan koppanó, tömör mondatokban, szikáran és pragmatikusan fogalmaznak magukról a szereplők ebben a magas hőfokon lángoló érzelmeket és lelkiállapotokat mutató előadásban.”<sup>16</sup> Az előadás szövege mellőzi a mai fül számára összezavaró, régies megszólításokat: „Igyál, bátyuska”, írja Háty Gyula, „Igyál, kedves öcsém”, írja Makai Imre, „Tessék, drága. Egy kis tea”, mondja ehelyett a kolozsvári Marina Asztrovnak.<sup>17</sup> Eltűnnek az irodalminak ható megfogalmazások, és egyértelművé válik az irónia, például Ványa a számára oly idegesítően urizáló Szerebrjakovot Herr Professzornak nevezi a háta mögött. Az idegen nyelvű megszólalások a nyelvi humor legfontosabb eszköze, egyúttal a darabbeli viszonyokat általánosan uraló lenézést vagy dühöt is kifejezik. „So what”, veti oda Jelena Andrejevna a doktornak, aki arra panaszkodik, hogy negyven kilométert (Csehovnál: harminc versztát) tett meg éjszaka az álbeteg professzorhoz sietve; „Nincs ebben semmi *déjelasse*, *Maman*. Igyad csak nyugodtan a teádat” – hűti le Ványa az anyját, aki ügyetlen franciasággal háborog a fia által nevetségesnek gondolt tudományos kérdéseken. A nyelvváltások bekapcsolódnak a szereplők jellemzésébe, ezáltal fokozott dramaturgiai jelentőségre tesznek szert, valamint plusz-játéklehetőséget teremtenek a színészeknek: „[Kézdi Imola Jelenája] idegen nyelven szólal meg, amikor szavainak nyomatékot akar adni, vagy zavarba hozni beszélgetőtársát. Enyhén csámcsogva beszél az angolt, ami meglehetősen árulkodó az ő nagyvilágiságára, vélt felsőbbrendűségére nézve, de a válaszadás igyekezetében ezt senki se veszi észre, ők nála keservesebben törik a nyelvet. [...] [Györgyjakab Enikő Jelenája] a legtökéletesebb angolsággal, páratlan kiejtéssel zengi, hogy a tanyasi élet meg az erdészkedés, hát az olyan, de olyan *monotonous* – és a szájából ez a szó olyan, de olyan, értelmét meghazudtolóan dallamosan hangzik, hogy abba minden pasi beleőrülne.”<sup>18</sup> Jelena Andrejevna figuráját akár egyetlen mondattal képes árnyalni a soknyelvű szöveg: „Suonare e piangere. Piangere come un'anima dannata.” A tény,



hogy a szituáció szerint végletesen őszinte pillanatban képes kiválasztani a nyelvet, amelyen keserősége a legszebben, már-már irigylésre méltónak hangzik, olyan embernek mutatja a kolozsvári Jelenát, aki önmagának is folyton pózol, és akit a látszatok mindennél jobban érdekelnek. Šerban véleménye a csehovi szereplőkről: álértelmiségiek, életüket „teljesen elszakadva a valóságtól” élik.<sup>19</sup>

## A rendezés

■ Andrei Šerban életműve főként klasszikusok színrevitelét sorakoztatja fel, de kortárs szerzőket is találni rendezői repertoárjában. Szeret Csehovot rendezni: 1977-ben viszi színre először a *Cseresznyéskertet*, majd megrendezi még egyszer, ugyanígy a *Három nővért* is kétszer, az *Ivanovot* egyszer, a *Sirályt* pedig ötször. A *Ványa bácsi* Šerban Csehov-szériájának legkiemelkedőbb darabja, ezt a szöveget háromszor rendezi meg: a LaMama színházban, majd több mint húsz év után Kolozsváron, rá két évre Szentpéterváron.

A KÁMSZ művészszínházi színvonala, működési profizmusa tökéletes keret Šerban rendezése számára. Az igazgató szabad kezét ad neki mind a szereposztás tekintetében,<sup>20</sup> beleértve a KÁMSZ történetében addig egyedülálló dupla szereposztást, mind a darabválasztásban.<sup>21</sup> A színészi vallomásokból kirajzolódik, hogy a színészeket 2007-ben, a próbafolyamat kezdetekor állandó készenléti állapotba kellett hozni, terelni: „Azt kérte tőlünk, hogy legyünk nagyon jelen, legyünk nagyon élők, olyan helyzetbe hozott, hogy szembesülhessünk hibáinkkal. Felboncolt minket. [...] Nem simogatta a színészi manierizmusokat, a hibákat, automatizmusokat. Azt hozta, ami már rég hiányzott nekünk: a felfrissülést.”<sup>22</sup> A rendezőt érdekli, hogy mit gondol a színész, kérdezi, beszélgeti, figyeli. Erre az olvasópróbák alkalmával kerül sor, amikor hosszasan foglalkoznak a szöveggel, a szerepelemzésekkel. Albert Csilla hetekig tartó olvasópróbákról számol be, amelyek során a rendező ugyancsak hagyja a színészeket kibontakozni. A rendelkezőpróbákon már a rendező beszél többet, nyugodt hangnemben, kezében mikrofonnal ad hajszálpontos instrukciókat, hangja betölti a teret, nem kell tónust emelnie. Reggelente pontosan érkezik, a próbát óras-másfél óras tréninggel kezdi,<sup>23</sup> és nemcsak irányítja, de maga is részt vesz a gyakorlatokban, és mindenkit lenyűgöz azzal, hogy számára a gyakorlatok kivitelezése láthatóan nem okoz nehézséget, van olyan koncentrációs gyakorlat, amiben egyszerre hat különböző fókuszot kell fenntartani.<sup>24</sup> Egyéni instrukciókat is ad, privátban, ezek bensőséges hangulatot árasztanak egy kívülálló számára is: az abszolút bizalom és a közös munka iránti fanatizmus sugárzik belőlük. Hatházi hangsúlyozza azt a szabadságot, amit a rendezőtől kapott, hogy megformálja saját karakterét. A kettős szereposztások esetében viszont „attól függően, hogy melyik szereposztással rendelkezi le az adott jelenetet a rendező, utána a másik dadának – vagy Szonyának, vagy Jelenának... – meg kell szelídíteni egy kötött formát úgy, hogy a figura megéljen benne”.<sup>25</sup> A *Ványa bácsi* rendezői koncepciójában a *kettős szereposztás* fontos eleme az előadásnak. A főbb szerepek kivételével (Bíró József, Bogdán Zsolt, Hatházi András, Kézdi Imola) a rendező szereplőválogatáson osztotta ki a további dupla szereposztásokat. Az előadást egyik vagy másik szereposztásban játsszák, a női főszerepek esetében ez Kézdi Imola – Pethő Anikó-, valamint Györgyjakab

Enikő – Péter Hilda-párost jelent. A rendezésben markánsan megjelenik a „sokszor kegyetlen és nagyon szemtelen” humor,<sup>26</sup> mely nem választható el a színészi játék humorától. Szerban legerősebb rendezői fortély a színész előtérbe helyezése, azaz a rendező „láthatatlansága”: a szereplők közti viszonyok a legapróbb részletekig tisztázottak, és meghökkentően magától értetődőek. Emlékezetes scenográfiákba helyezi el a színészeket, majd ezekben az inspiráló terekben instruálja a színészt szenvedélyes alakítások kivitelezésére. A nézői retinára ég pár erőteljes rendezői kép: a rezzenéstelen arccal ülő Ványa feje fölött hosszú perceknek tűnő lassúsággal leereszkedő több száz kilós, fényes csillár; Asztrov bámulatos lezuhanása a zsinórpadlás lépcsőjéről; az esőben-sárban búcsúzó Jelena és Asztrov erotikától túlfűtött jelenete.

## Színészi játék

■ Az előadás az erdélyi közönség számára új perspektívába helyezi a színházi előadás és néző viszonyát, implicite a színész és a néző viszonyát. A 2013-ig a címszerepet játszó Hatházi András főként a nézőkkel való folyamatos kapcsolatfenntartás miatt nevezi progresszívnek az előadást.<sup>27</sup> A színészek nem használnak negyedik falat, a nézőt folyamatosan beépítik játékkukba,<sup>28</sup> mintegy licitálnak a néző figyelméért.

Az előadás „a kegyelem fényében született”.<sup>29</sup> A színészek az emberi lét olyan mélységébe tudnak behatolni, mely levet mindenféle allúrt, játszási rutint, az önkívületig vetik bele magukat a játékba, túllépve karakteren és szerepen. Ez az elhivatottság és százszázalékos jelenlét volt jellemző a próbák időszakában.<sup>30</sup> A rendezői színház teljesítményeit méltató szakmai diskurzusban az előadás sikere a rendező érdeme, a sajtónyilatkozatok, az interjúkérdések, az előadásreflexiók nyelvezete is ezt hangsúlyozza, nincs ez másképpen a *Ványa bácsi* esetében sem. Pedig a színészek érdeme, hogy az előadásban monumentális, korszakalkotó szerepmegformálások születtek. A bravúros mozgások a nézőben fenntartott *veszélyérzetet* erősítették fel.<sup>31</sup> Jefim a karzat vékony párkányán egyensúlyoz végig, innen nagyot lehet esni, ha véletlenül mellé lépne a színész, de persze nem lép. Bogdán Zsolt tizennyolc méter magasból robot, zuhan le mint részeg Asztrov a zsinórpadlásra vezető lépcsőn, elképesztő akrobatikával kerülve el a nyaktörést. A Jelenát játszó színésznők a nézői széksorok karfáján szökdécselnek nagyon is magassarkú cipőikben, a negyedik felvonásban pedig vizesen daganóznak az aláhulló esőben, csúszós sárban. A néző egyszerre csodálja őket, és aggódik épségükért, és ez a kettősség színész és néző részéről intenzív jelenléteket és együttléteket követel.<sup>32</sup> „A színházi környezet kettős törésben mutatja meg a szereplőket: valódi és színlelt mivoltukban. [...] színházi rekvizitumokkal kerülnek közvetlen kapcsolatba a színészek, tárgyakkal (függönnyel, csillárral, tűzoltólétrával, nézőtéri székekkel), természetes vagy mesterséges hatáselemekkel (fényekkel, reflektorokkal, teátrális effektekkel), nem utolsósorban a nézőkkel.”<sup>33</sup>

„Az előadás perverz bestia Jelenájá[t], illetve az őt alakító, életveszélyesen frivol Kézdi Imolá[t]”<sup>34</sup> tökéletes dívának látják a nézők,<sup>35</sup> Bíró József professzora tökéletes pozór, ugyanakkor a neki olyan jól fekvő zsarnok, agresszor karaktert is hozza.<sup>36</sup> Pethő Anikó Szonyájának „minden létező esz-



közzel hangsúlyozott jelentéktelensége<sup>37</sup> nagyon különbözik Péter Hildától, aki „pedig annyira szuperérzékenyre formálja a csúnya Szonyát, hogy olyan, mint egy fölívagott, nyitott, örökösen sajtó seb”.<sup>38</sup> Előbbi egy finom tartózkodással játszott *Lányka*,<sup>39</sup> míg Péter Hilda „minden gesztusában ott van valamiféle be nem fejezettség, hezitálás, amit a vastag lencsés szemüveg és a szavak különös elnyújtása még külön kihangsúlyoznak”.<sup>40</sup> Csutak Réka Vojnyickijneként „valójában idősödő színésznőt alakít e szerepben, egy olyan színésznőt, aki nem igazán képes arra, hogy eljátssza a vígözvegyet”,<sup>41</sup> szereposztásbeli párja, Kató Emőke pedig fiatalosan játszott „kotnyeles-szerzvilis anyós”.<sup>42</sup> A Ványa szerepéért a legjobb férfi főszereplő UNITER-díjjal kitüntetett Hatházi András „egymástól elválasztott állapotokat játszik, hirtelen, erős gesztussal ugrik be minden szituációba, darabosan szaval, majd természetes lazasággal cseveg, az a színész, akinek váratlan pillanatokban félelmes ereje van, nem tudni, mikor mi robban ki belőle”,<sup>43</sup> a hátán cipeli az előadást.<sup>44</sup> A századik előadás után, az évadzáró sajtótájékoztatón Tompa Gábor színházigazgató bejelenti, hogy egészségügyi okok miatt Hatházi lemond a szerepről, és a *Ványa bácsi* címszerepét ezentúl Viola Gábor fogja játszani.<sup>45</sup> „Viola minden gesztusa, hangsúlya az elvesztett csata utáni helyzetből indul ki, az általa megformált Ványa reménytelensége, komorsága, kilátástalansága és súlyos alkoholizmusa éppen ebből ered.”<sup>46</sup> Az, hogy egy szerepet két színész játszik, beleillik az előadás szerkezetébe, és a színházi gyakorlatból tudjuk, hogy a beugró színészek elképesztő gyorsasággal és profizmussal tudnak helyettesíteni: „Viola Gábor alakításának erénye éppen ez, hogy képes volt módosítani az előadás hangsúlyait és értelmezési lehetőségeit, miközben az új címszereplő alakítása okán is létrejövő új »változat« továbbra is megőrzi az eredeti előadás erejét, lendületét, intenzitását.”<sup>47</sup>

## Színházi látvány és hangzás

■ Az első felvonás utolsó perceiben a nézőtéri folyosó közepén ülő Ványa fölött a méreteiben is impozáns, szecessziós csillár lassú tempóban leereszkedik, és a főszereplő feje búbja fölött áll meg. A kritikák színháztörténeti momentumként rögzítik ezt a pillanatot, akár földön kívüli objektumként,<sup>48</sup> akár a világvége képi megfogalmazásaként olvassák a fényes leereszkedést.<sup>49</sup> Szerban nemcsak egyszerűen a nézőtéren játszatja az első felvonást, hanem korábban soha nem látott módon használja ki a teret, annak teljes berendezését. A tér kialakítása és az ennek köszönhető nézői emocionális beavatódás különleges kapcsolatot eredményez a néző és a színházi tér között,<sup>50</sup> folyamatosan jelen idejűvé teszi a nyilvánvalót, hogy színházban, színházi térben és színházi épületben vagyunk itt és most. „Nem egyszerűen rendezői fogás, hogy a *díszlet maga a színház*.”<sup>51</sup> Az előadás tere a rendezői kulcs, a kritikák Carmencita Brojboiu leleményességét dicsérik, vagy a rendezői ötletet, amit a látványtervező kivitelez.<sup>52</sup> Az előadás *site-specific* jellegű, a nézőt nemcsak arra emlékezteti folyamatosan, hogy színházban van, és színházat lát, hanem az intézmény múltjára és jelenére is.<sup>53</sup> A kis létszámú közönség a hagyományosan a színészek által bejátszott tereket foglalja el, a színpadon ül, innen követi a hol a nézőtéren, hol pedig a kulisszában vagy a színpad mélyén játszódó jeleneteket.

■ A 2019/2020-as évad közepére, amikor a koronavírus-járvány miatt elrendelt korlátozások bezárták a színházakat, az előadás túllépte az impozáns 160. játszási alkalmat.<sup>54</sup> Ez a szám akkor is rendkívüli, ha a produkciót hozzávetőleg nyolcvan nézőnek játsszák, és az utóbbi években havonta egyszer tűzték műsorra. Szigorúan véve ez a nézőszám évadonként mindössze kb. nyolcszáz embert jelent, vagyis a KÁMSZ nagytermének rendes kapacitását, a másfél évtizeden keresztül fenntartott nézői érdeklődés mégis a rendszerváltás utáni romániai színház legnépszerűbb előadásai közé emeli.<sup>55</sup> A *Ványa bácsira*, amint megkezdődik az értékesítés, azonnal elkelnek a jegyek. Aki bejut, szerencsésnek érzi magát,<sup>56</sup> az előadásnak valóságos kultusza alakul ki. Ezt fenntartani segít a középiskolásoknak az előadás mellé kínált felkészítő és feldolgozó foglalkozás is. A közönség számottevő hányadát a Kolozsváron egyetemre járók adják,<sup>57</sup> az előadás afféle kulturális confirmáció, beavatódásuk kötelező része, néhányan licitálni is hajlandók, hogy belépőhöz jussanak.<sup>58</sup> A rendező és a kolozsvári színház egymást erősítő, öntudatos PR-ja is okosan építi az előadás renoméját: Şerban szerint a KÁMSZ a legjobb társulat,<sup>59</sup> Tompa szerint a *Ványa bácsi* Şerban legjobb előadása az *Antik trilogia* óta.<sup>60</sup> Noha kezdetben Şerban azt nyilatkozta, a bukaresti kritika nem érdeklődik a rendezése iránt,<sup>61</sup> a szakmai siker a főpróbákkal kezdődően egyértelmű,<sup>62</sup> és 2022 júliusáig száznál is több anyagot (beszámolót, kritikát, tanulmányt, interjút) eredményez. Az előadásnak láthatóságot biztosítani és a szakma figyelmét megnyerni kétségkívül a 2007. november 30. és december 10. közt megrendezett Interferenciák fesztivál segít a legtöbbit; erre nagy számban kapnak meghívást mind a bukaresti, mind a budapesti szaksajtó képviselői. Erre következtethetünk abból, hogy a két főváros kritikusi decembertől kezdenek írni a *Ványa bácsiról*. A szaksajtó egybehangzó superlatívuszokban referál,<sup>63</sup> az előadás egyformán élvezi a magyar és a román kritika szeretetét. A 2007/2008-as évadban megkapja a magyarországi Színkritikusok Díját (megosztva), ezzel a legjobb előadás díját elsőként elnyerő határon túli produkció lesz.<sup>64</sup> A Román Színházi Szövetség (UNITER) 2007-es évi zsűrije a legjobb előadás, legjobb rendezés, valamint a legjobb férfi főszereplő díjával tünteti ki a *Ványa bácsit* egy olyan mezőnyben, amelyben Silviu Purcărete nagyszabedű *Faustjával* kell versenyeznie.<sup>65</sup> Az ikonikus előadásokra jellemző számos fesztiválrészvételt a *Ványa bácsi* speciális tere nem teszi lehetővé. Nagy erőfeszítések árán két vendégszereplés valósul meg:<sup>66</sup> 2008-ban öt estén át játsszák az Alföldi Róbert vezette budapesti Nemzeti Színházban, valamint 2011-ben a bukaresti Odeon Színházban az Országos Színházi Fesztiválon (FNT).<sup>67</sup> Az előadás egyszer s mindenkorra beírja a valaha játszott erdélyi *best ofok* közé.

A *Ványa bácsit* a rendező 2009-ben színre viszi Szentpéterváron, szintén Carmencita Brojboiuval együttműködve.<sup>68</sup> Mivel az orosz előadás fotói erőteljesen idézik a kolozsvári előadásképeket,<sup>69</sup> Şerban és a *Ványa bácsi* a rendezői színházi előadáskópiák kérdését is felveti.<sup>70</sup> Tizenöt év múltán pedig hatékonyan szembesít a repertoárszínházi gyakorlat olyan kérdéseivel, mint hogy meddig eleven és érvényes egy előadás, meg lehet-e övni évek hosszú során át a kiüresedéstől.<sup>71</sup> A 2020/2021-es és 2021/2022-es pandémiás évadokban a produkció ugyan nem került műsorra, a színház repertoáron tar-

tott előadásai közt 2022 júniusában azonban változatlanul szerepel, folytatást ígérve.

### ■ JEGYZETEK

1. 2001 és 2010 közt tizenhat jelölést és további tizenhárom díjat. Ez számottevően több, mint az előző évtized nyolc jelölése és három díja, ugyanakkor nyilvánvalóan a színház akkor elkezdődött elismertségének szerves folytatása.
2. A havonta megjelenő budapesti *Színház* folyóirat 2001 és 2010 közt huszonnégy cikkben foglalkozik a kolozsváriakkal.
3. „Csomafay Ferenc, aki hosszú éveig volt a színház fotója, elég riasztó adatokat közölt: 1991-ben és az 1999–2000-es szezonban egyaránt 111 előadásra került sor, de míg egy évtizede 37 100, addig az elmúlt évadban csupán 11 074 nézőt regisztráltak. Egy másik forrás szerint a bérletesek száma egy évtized alatt 4099-ről 471-re csökkent. Ez a nézőfogyás – ha az adatok helytállóak – aligha indokolható az általános regressziós tendenciákkal.” Nánay István: *Hiányoznak a mesterek. Beszélgetés Tompa Gáborral*. Színház 2002. február. 17.
4. „Az elmúlt négy-öt évadot Kolozsváron Vlad Mugur rendezései határozták meg.” Uo. 16.
5. „Az a körülmény, hogy a színházat közvetlenül a kulturális minisztérium szubventionálja, és így független a helyi hatóságoktól, jelentős szerepet játszik abban, hogy az intézmény imázsa Tompa színházi víziójának megfelelően alakulhatott ki: így vált egyetemes relevanciájú művészszínházzá, amely fölötté áll a szüntelen változó politikai helyzetnek, és szorosan kapcsolódik a modern(ista) európai kánonhoz.” Iulia Popovici: *Idegen a saját hazájában*. Színház 2012. október. 24.
6. Ennek csúcsa a meghívás a 2009-es avignoni fesztivál OFF-programjába. A *Visszaszületés* avignoni szereplését ugyanakkor újabb sajtóbotrány követi otthon, néhány szerző ugyanis kifogásolta, hogy az előadás a *Hosszú pénteket* hasznosítja újra oly módon, hogy a Kertész Imre *Kaddis egy meg nem született gyermekért* című regényén alapuló darabot új szövegre cseréli, a rendezést pedig megtartja. „Az egész átírás-kérdés csupán amiatt merült fel (erről több újság is beszámolt), mivel a színháznak lejárt a Kertész frankfurti kiadójával kötött szerződése, viszont Avignonba ezt az előadást hívták, így ha Visky András nem írja át a szöveget, akkor nem utazhat a társulat az avignoni fesztiválra. Amikor ott ültem október 12-én a színházban, és néztem a jól ismert *Hosszú pénteket* mint *Visszaszületést*, azt éreztem: ez nem kudarc, ez rászedés.” Selyem Zsuzsa: *Nem kudarc. Rászedés*. <https://welemyen.transindex.ro/?cikk=10333> Letöltés: 2022. július 18.
7. A 2001 és 2010 között megvalósult 57 kolozsvári produkcióból 15-öt jegyezték román, 10-et pedig nem magyar külföldi rendező.
8. Kelemen Kinga 2008-ban válik meg a Tompa vezette színházról, és a GroundFloor Group egyik alapítójaként a független szférában folytatja színházi munkásságát. Keresztes Attila 2009-ben a szatmárnémeti Harag György Társulat művészeti vezetői székét foglalja el, majd a marosvásárhelyi Tompa Miklós Társulat élén vállal hasonló funkciót. Egyikük sem dolgozott azóta a KÁMSZ-ban.
9. Lásd Andrei Șerban: *Életrajz*. (Ford. Koros-Fekete Sándor) Koinónia Kiadó, Kvár, 2010.
10. Az igazgatói beszámolóban közölt játszási költségeket összehasonlítva ugyanakkor látható, hogy a *Ványa bácsi* a színház legnagyobb projektjei között van. Lásd <http://www.cultura.ro/sites/default/files/inline-files/RaportFINAL2006-2009-TMSCluj-Napoca-GaborTOMPA.pdf>. Letöltés: 2022. július 18.
11. „Szűk költségvetésünk volt, kevesebb, mint egymilliárd régi lej, de Șerban az előadás javára fordította ezt, a tiszta teatralitás szolgálatába állította a nagy díszletek hiányát, és a »szegénység« a rendezése egyik legnagyobb aduásza lett.” Adam Popescu: *Cehov, în pași de tangou*. 2007. augusztus 28. <https://evz.ro/cehov-in-pasi-de-tangou->

457642.html Letöltés: 2022. július 18. Egymilliárd ROL, azaz 100 000 RON, a 2007-es árfolyamon számolva 30 000 euró.

12. „Kolozsvárt harmincezer euró volt a rendezői honorárium.” Koltai Tamás: *A színház-polip*. Élet és irodalom 2007. december 21. 23; „Mondják, a rendező megkéri a saját árát, és úgy vállalta el a munkát, hogy a díszletre költendő pénzt inkább adják neki honoráriumként.” Uő: *Ami belefér (évadkörkép)*. Jelenkor 2008. június. 6. 22.

13. Összehasonlításképpen: 2019-ben Mihai Măniuțiu 56 400 RON (11 898 euró) szerzői jogdíjat kap a Kolozsvári Állami Magyar Színháztól. Lásd: <https://www.teatrulnationalcluj.ro/pagina-84/declaratii-de-avere-si-de-interese/> Letöltés: 2022. július 18; 2020-ban Tompa Gábor 37 525 RON (7769 euró) szerzői jogdíjat vesz fel a Kolozsvári Lucian Blaga Nemzeti Színháztól. Lásd: <https://www.huntheater.ro/ro/informatii-publice/declaratii-de-avere/> Letöltés: 2022. július 18; Az összegek tehát jelentősen alatta maradnak Șerban 2007-es feltételezett honoráriumának.

14. „[...] az adófizetők pénzéből fenntartott (önkormányzati, nálunk állami) színházak [...] azt a fajta alkotási szabadságot biztosítják a színházcsinálóknak, ami a projektszínházak vagy alternatív színházak esetében lehetetlen. [...] [E]z az egyedüli hely, ahol hosszú távon lehet társulatban gondolkodni, rendező és színészek összekovácsoló közösségében, ahol a gyors és rövid távú siker nem cél, ahol gátak nélkül lehet reflektálni a jelen történéseire, a politikai helyzetre stb.” Patkó Éva: *Színház és félelem*. Játéktér 2018. tavasz. 43.

15. Köllő Katalin: *Mocsárban vergődve. Beszélgetés Andrei Șerban rendezővel*. 2007. október 3. <http://www.hamlet.ro/hamlet.ro/cikkekdcc6.html?cikk=176>. Letöltés: 2022. július 18.

16. Papp Tímea: *Helyi és messziről jött hullámok*. 2008. január 2. <https://revizoronline.com/hu/cikk/57/interferenciak-fesztival-kolozsvar> Letöltés: 2022. július 18.

17. *A Ványa bácsi* sűgópéldánya. Forrás: a Kolozsvári Állami Magyar Színház irodalmi titkársága.

18. Boros Kinga: *Jelenák, Szonyák. A Ványa bácsi két szereposztásban*. A Hét 2007. szeptember 7. Forrás: a Kolozsvári Állami Magyar Színház irodalmi titkársága.

19. Köllő: i. m.

20. „M. N.: Kolozsváron ön választotta a színészeket? A. Ș.: Igen. És mint mindig, most is tartottam meghallgatást.” Csáki Judit: „*A kérdéseket jobban szeretem*”. *Andrei Șerban rendező*. Magyar Narancs 2008. október 30. 30–31.

21. „M. N.: A darabot is ön választotta? A. Ș.: Igen. [...] *A Ványa bácsiban* ott van, milyen élehetetlenek vagyunk, mennyire képtelenek vagyunk elérni céljainkat, milyen abszurd viszonyokat teremtünk magunk köré – és mennyire nevetségesek vagyunk, még magunk is kinevetjük magunkat.” Uo.

22. Bogdán Zsolt nyilatkozata Andrei Șerbanról. Oana Cristea Grigorescu: *Cred că lumea care nu merge la teatru nici nu mai citește*. Ziarul Financiar 2008. március 14. Ziarul de Duminică melléklet. 3; Cristina Rusiecki is kiemeli, hogy mennyire életteli a színészi játék: „*Viață, viață și iar viață*.” Cristina Rusiecki: *Panta rhei, English & libido*. Cultura 2008. január 24. 21

23. Figyelemmegosztó, koncentrációs, koordinációs, légzés-, jóga- és mejerholdi biomechanika-gyakorlatok.

24. Patkó Éva rendező 2007. július végén, augusztus elején tíz nap erejéig látogatta az előadás próbafolyamatát. A hivatkozás alapja az ő személyes tapasztalata.

25. Bara Katalin: *Ez a zsigerileg és intellektuálisan is felkavaró előadás... interjú Albert Csillával*. In: *Márton Áron Gimnázium Évkönyve 2008/2009*. Márton Áron Főgimnázium, Csíkszereda, 2009. 59.

26. Jászay Tamás: *Sárból poézis*, 2008. október 31. <https://revizoronline.com/hu/cikk/945/csehov-vanya-bacsi-kolozsvari-allami-magyar-szinhaz/> Letöltés: 2022. július 18.; Oltița Cîntec az előadáson végigvonuló humorról ír, Láng Zsolt pedig bevallja, hogy „ennél nevetősebb *Ványa bácsit* soha nem láttam, és nem is hallottam róla”; „Cselekvéseik egyes pillanataiban megjelenik a humor, és ettől emberiek, hitelesek.” Oltița

- Cîntec: *Cum e să fii Vania*. 2008. január 8. <https://agenda.liternet.ro/articol/6124/Oltita-Cintec/Cum-e-sa-fii-Vania-Unchiul-Vania.html> Letöltés: 2022. július 18.; Láng Zsolt: *Színházi napló 2007*. A Hét 2008. január 8. Forrás: a Kolozsvári Állami Magyar Színház irodalmi titkársága
27. Hatházi Andrással Boros Kinga készített oral history interjút 2020. február 7-én.
28. „A drága Bogdán Zsolttal szemezőnk (látom a műsorfüzetből, Asztrovot adja majd), rám kacsint, zavartan visszamosolygok, lehet-ezt-szabad-ezt?” Bérczes László: *Boldog-boldogtalanok*. Ellenfény 2008. december. 8; „Jelena topmodellként kellett magát nekünk, nézőknek (meg is szólítja egyikünket)”;; „Közönségként játszunk. Nemcsak Asztrov, Ványa és Jelena furakszik közénk testközébe, a professzor is hozzánk intézi birtokeladási expozéját.” Koltai Tamás: *Kolozsvár, világszínház. Andrei Șerban két Csehovja*. Színház 2008. február. 45. 47.
29. Visky András művészeti igazgatót idézi Hatházi András. Hatházi Andrással Boros Kinga készített oral history interjút 2020. február 7-én.
30. Lásd a 24. jegyzetet.
31. Zsigmond Andrea: *Több mint előadás*. Színház.hu 2007. szeptember 7. Forrás: a Kolozsvári Állami Magyar Színház irodalmi titkársága.
32. „Hogy rájőjjünk, helyettünk, értünk teszik, amit tesznek; ha kitérik a nyakukat, az a nézőkért és a színházért hozott áldozatnak minősül. Hiszen ott ténykednek a mi szokott térfeleinken, teljesen körbejárásnak, körülölelnek minket.” Uo.
33. Koltai Tamás: *Kolozsvár, Világszínház. Andrei Șerban két Csehovja*. Színház 2008. február. 45.
34. Uő: *Nothing But Chekhov*. 2008. október 28. <http://szinhaz.net/2008/10/28/koltaitamas-nothing-but-chekov/> Letöltés: 2022. július 18.
35. „Kézdí Imola a tökéletes díva, álmosan lusta, gyönyörű, kecses, távolságtartóan rafinált.” Cristina Rusiecki: *Unchiul Vania*. Time Out București 21. 2008. július 11–17. 21; „Kézdí Imola kiemelkedő színészi intuíciója a professzor feleségében a női mivolt ellentmondásosságának képmását jeleníti meg, tekintetben, gesztusban és attitűdben az angyali és az ördögi fantasztikus párosítása által...” Ion Parhon: *Unchiul Vania, contemporanul nostru*. Scrisul Românesc 2007. 11–12. 33.
36. „Bíró József igazán rémisztően taszítónak ábrázolja a nagyképűsködő, kiüresedett, fenn az ernyő, nincsen kas típusú, modoros professzort. Az egyik dermesztő jelenetben (...) szinte agyonnyomja az alatta fuldokló, megrémült nőt, aki azt is hiheti, hogy meghalt a férje. Ő viszont hosszú, kínos hatásszünet után durván, bántóan, gúnyosan felnevet, csak bolondját járatta a feleségével, otromba tréfát űzött vele.” Bóta Gábor: *Felvágott, nyitott seb*. Népszava 2008. október 25. 4.
37. Jászay: i. m.
38. Bóta: i .m.
39. „[...] ez a jelentéktelen külsejűvé csúfított, szemüveges-copfos, könnyen hevülő és könnyen megbántódó lányka [...]”. Jászay Tamás: *Nyilvános főpróba*. Criticai Lapok 2008. 2. 15.
40. Karácsonyi Zsolt: *Ványa és az idegenek*. Irodalmi Jelen 2007. december, 25.
41. Uo.
42. Csáki Judit: *Totálkár – Șerban Ványa bácsija a Nemzetiben*. Magyar Narancs 2008. október 30. 30–31.
43. Koltai: *Kolozsvár, Világszínház. Andrei Șerban két Csehovja*. 47.
44. „Ványa (Hatházi András) csodálkozva és hitetlenkedve éli meg saját bukását, miközben ebben a kétfelkezes óriásban a gyöngédség és az intelligencia, a nagylelkűség és az önzés párosul. Az előadást jórészt ez a mindig jó, most nagyon jó színész viszi a vállán.” Magdalena Boiangiu: *Viața la țară, între vodcă și ceai*. Adevărul Literar și Artistic 2008. január 30. 4.
45. Kiss Előd Gergely: *Hatházi lemond a címszerepről*. Krónika 2013. június 27. 8.
46. Karácsonyi Zsolt: *Ványa paraszti sorsa*. Helikon 2014. szeptember 10. 20.



47. Kritikájában Karácsonyi Zsolt összehasonlítja Hatházi és Viola szerepinterpretációit. Uo.
48. „[...] számomra teljesen egyértelmű volt, hogy a leereszkedő és csak néhány centivel Ványa bácsi feje fölött megálló csillár tulajdonképpen egy ufó, egy földönkívüli, magasabb rendű civilizáció által létrehozott szerkezet, egy idegen, hangsúlyozom: idegen űrhajó.” Karácsonyi Zsolt: *Ványa és az idegenek*. Irodalmi Jelen 2007. december. 25.
49. „[...] az óriás kristálycsillár a kimúló élet lassúságával ereszkedik le, és elkezdődik a világvége.” Iulia Popovici: *Ce-l mină pe Șerban în luptă*. Observator cultural 2008. április 24. 8.
50. „Carmencita Brojboiu díszlete, mely a termet, fotelekkel, páholyokkal és erkéllyel, kulisszákkal és zsinórpaddal együtt elképesztő és felkavaró játéktérre alakítja, a nézőket pedig folyamatosan arra ösztökéli, hogy a nézés perspektíváját fokozatosan 90, 180 majd 360 fokban változtassák, és arra is, hogy rendhagyó érzelmi beavatódásban legyen részük...” Parhon: i. m.
51. Koltai: *Nothing But Chekhov*.
52. „Mind a kulisszák, mind az előadás egyéb terei maximálisan ki vannak használva Carmencita Brojboiu látványtervében, a rendező ötletei alapján.” Cristina Modreanu: *Andrei Șerban redescoperă teatrul la Cluj*. Gândul 2007. december 14. 30.
53. „A »site-specific« (környezetspecifikus) térhasználat arra »ítéli« az előadást, hogy egyetlen helyszínen játsszák, egy esetleges turné alkalmával pedig újrarendezték, a befogadó tér lehetőségeihez igazítva. A *Ványa bácsi* előadása még sosem látott módon használja a színház épületét (éppen a Kolozsvári Állami Magyar Színház 215 éves fennállásának évfordulóján), a falakban őrzött történelem gazdagítja, ettől az előadás súlyosabb lesz, valódi eseménnyé válik.” Uo.
54. Az előadást legutóbb 2020. március 1-én játszották. Forrás: <https://www.huntheater.ro/musor/program/?ym=2020-03> Letöltés 2022. július 18.
55. A romániai színházak jelenlegi repertoárján a nagyszabású *Faust* az egyetlen, amelyet hasonlóan rég, 2007 szeptembere óta játszanak.
56. „Láttam! Megnézhettem! Ez aztán a kegy! [...] Már megint nincs jegy a *Ványa bácsira*. Ismét meg fog telni a színház hetven-nyolcvan emberrel, aki valamit látni fog. Valami olyat, ami ezek szerint nagyon új, nagyon érdekes, és három éve töretlen sikerrű a kolozsvári színházban. Egy olyan előadást, amely mítosszá nőtt az egyetemisták körében, hisz oly kevesen látták, és oly kevesen nem áradoztak róla.” T. Szabó Csaba: *A Ványa bácsi-hatás*. Szabadság 2010. március 17. 9
57. Egy 2008-as felmérés szerint a KÁMSZ nézőinek 69%-a a 18–25 éves korosztályhoz tartozik. Lásd: *Raport de activitate perioada 01.01.2006 – 01.12.2009*. Tompa Gábor, *director general al Teatrului Maghiar de Stat Cluj*. 16. Forrás: <http://www.cultura.ro/sites/default/files/inline-files/RaportFINAL2006-2009-TMSCluj-Napoca-GaborTOMPA.pdf>. Letöltés: 2022. július 18.
58. Lásd a Kolozsváron tanuló diákok (free version) nevű Facebook-csoport vonatkozó bejegyzéseit.
59. „– A kolozsvári társulat a legjobb azok közül, amelyekkel Romániában dolgozott? – A legjobb társulat, és pont. Az a fantasztikus bennük, hogy olyanok, mint egy repedések nélküli monolit. Nevezhetjük őket elit zenekarnak, amelyben a zenészek kiegészítik egymást, zenéjük pedig tökéletes összhangzatot alkot. A kolozsvári magyar színészek szigorúak, van tartásuk és önfegyelmük, és *belevetik* magukat a szerepbe. Minden kockázatot vállalnak.” Gabriela Lupu: *Andrei Șerban: Actorii români sunt indisciplinați și ireponsabili*. Cotidianul 2008. november 4. 18.
60. „Ez Șerban legjobb előadása az *Antik trilógia* óta.” Popescu: i. m.
61. „A rendező döbbenten vette tudomásul, hogy [...] két fontos bukaresti napilapot kivéve senki, a kritikusai elit egyetlen képviselője sem élt a meghívással a *Ványa bácsi* utolsó nyilvános főpróbájára.” Claudia Daboveanu: *Ványa bácsi, Unchiul de la Cluj*.

2007. augusztus 27. <https://jurnalul.ro/cultura/arte-vizuale/vanya-bacsi-unchiul-de-la-cluj-100821.html>. Letöltés 2022. július 18.
62. Az első kritikák már szeptemberben megjelennek. Lásd: Boros Kinga: *Jelenák, Szonyák. A Ványa bácsi két szereposztásban*. A Hét 2007. szeptember 7. Forrás: a Kolozsvári Állami Magyar Színház irodalmi titkársága; Zsigmond Andrea: *Több mint előadás*. Színház.hu 2007. szeptember 7. Forrás: a Kolozsvári Állami Magyar Színház irodalmi titkársága; Radu F. Alexandru: *Un Cehov pentru neliniștea noastră*. Revista 22 2007. szeptember 11–17. 13.
63. „[...] a Ványához hasonló megváltó előadás az igazán nagyoknak is tízévente, ha összejön.” Bérczes László: *Kolozsvári fesztiválnapok* 4. 2007. december 15. [https://szinhaz.hu/2007/12/15/kolozsvari\\_fesztivalnapok\\_493](https://szinhaz.hu/2007/12/15/kolozsvari_fesztivalnapok_493) Letöltés 2022. július 18; „Sok-sok év kritikaírás alatt egyszer sem használtam a *mestermű* szót. Most igen.” Cristina Rusiecki: *Panta rhei, English & libido*. 21.
64. *A Színkritikusok Díja 2007/2008*. Színház 2008. október. 2.
65. A 2007-es év UNITER-jelöléseit és díjait lásd: <https://www.uniter.ro/programe/gala-premiilor-uniter/editii/editia-a-xvi-a/>. Letöltés: 2022. július 18.
66. Șerban Bukarestbe utazik személyesen vezetni le az előadást az Odeon terére adaptáló próbát. Lásd: *Repetiții Unchiul Vanea – Andrei Șerban (by LiterNet)* 2011. november 10. <https://www.youtube.com/watch?v=cSAxRggAoQs&t=22s> Letöltés: 2022.07.18.
67. A FNT-n 2020-ban is szerepel: a koronavírus-járvány évében online rendezik meg a fesztivált, és a korábbi évek nagy román sikerprodukcióinak felvételét is közvetítik. Lásd: <https://fnt.ro/2020/>. Letöltés: 2022. július 18.
68. Az előadás díjat nem, de számos jelölést kap a 2009/2010-es Arany Maszk fesztiválon: <https://goldenmask.ru/rc.php?id=90>. Letöltés: 2022. július 18.
69. Lásd <https://en.alexandrinsky.ru/afisha-i-bilety/uncle-vanya/>. Letöltés: 2022. július 18.
70. A jelenség romániai vonatkozásainak tudomásunk szerint eddigi legalaposabb megvitatását a Iulia Popovici szerkesztette összeállítás végzi el. Lásd *Spectacole cu repetiție. Căpîi, reluări, remake-uri sau teatrul care se hrănește pe el însuși*. Observator Cultural 2015. február. 27. melléklet 1
71. „Ez az előadás kiürült, ez az előadás már nem az, ennek az előadásnak már csak a formáját látom, nincs értelme így csinálni. Közrejátszott az is, [...] hogy a *Megtisztulva*, amit a román színházban játszottunk, akkortájt egyszer csak lekerült a műsorról, mert az a hír járta, [...] hogy kijelentette Șerban, hogy öt év után minden előadást ajánlott levenni, kész, megöregszik” – válaszolja 2020-ban Hatházi András arra a kérdésre, hogy 2013-ban miért mondott le a címszerepről. Hatházi Andrásal Boros Kinga készített oral history interjút 2020. február 7-én.

OLÁH ANDRÁS

# nincs ebben semmi új

a telefon kijelzőjét bámultam  
bénultan – hirtelen minden a feje  
tetejére állt: frusztrált  
hogy közönyt kell színlelnem  
titkolni a gyanakvó remegést

szűk járatokba fészkelve  
rutinná idomítottuk a marionett-létet  
– nincs vágy kimozdulni  
szomszédoknak köszönetni  
olvasni közönyt  
vállrándító érdektelenséget

sötétben élni egyszerűbb  
bár nem pótolja a vállgödörbe simuló  
hálás dorombolást

végül mégis felvettem  
mellé tárcsáztál – azt mondtad –  
tudtam hogy hazudsz  
nincs ebben semmi új  
olyan egyformák vagyunk

## hiába

visszafelé nehezebb az út  
kocsijával megáll a betakarításra  
váró kukoricás mellett  
nyújtózkodik mint egy esküvői  
csokorra áhítózó koszorúslány  
tekintetét a távoli tanyakert  
hínárja ejti foglyul  
másként süt rá a nap mióta délután  
végigjárta a temetői sírokat  
búcsúzni jött és gyógyulni is  
leporolni a makacs szennyeződéseket  
betakarni készült a múltat  
most mégis a gyerekkor teraszára álmodja  
magát s a közeli dűlőút nevén töri a fejét  
amit annyiszor hallott az öregektől



de hiába pásztázza emlékeit  
kioldotta a rozsdaszínű idő

## [napjában kétszer]

napjában kétszer odadöcög az ablakhoz  
először közvetlenül a reggeli előtt  
félve néz ki – nehezen viseli a változást –  
aztán megnyugodva elmajszolja  
a lány tojásba mártogatott  
pirított zsömlét  
szalvétáért kiált mert a huzat  
lesodorta a kis asztalkáról  
lehajolni képtelen  
a teraszon már nagy a nyüzsgés  
lassan elsüllyed az árnyék  
amit a megcsonkolt nyírfa vet  
a szalvéta még sehol  
kézfejjével törli szájáról a morzsát  
de már hallja is az izgága hangot  
miért nem tud várni egy percet  
igen ezt a felesége is  
számtalanszor a fejére olvasta  
pedig nem türelmetlenség ez  
csak az idő rövid  
sokkal rövidebb mint kellene

## mielőtt

eltűnt a partról a vörös hajú nő is  
búcsú nélkül mint az összeesküvők  
kietlen tájat hagyva maga után  
üres flaskát műanyag tasakot  
didergést – telítve félelemmel –  
mintha figyelmeztetni akarna  
vesztőhelyünk a zombék  
eltűnni vágyasz te is  
menekülni a felejtésbe  
mielőtt eldőrdül a sorozatlövés  
és a féltékeny zápor elnyeli a múltat

# egyszerűbb volna

37

talán egyszerűbb volna  
kikapcsolni mindent  
nem látni és nem hallani  
csak megágyazni a csöndnek  
az árokparti gaznak  
az árnyéktalan rétnek  
ahonnan kihalt gyermekttekintetek  
néznek farkasszemet zárva  
felejtett emlékeiddel  
a vihar tépte nádfedéllel  
a bolyhos nyárfasorral  
s a búcsút intő kéznek hátat fordító  
utolsó pillanattal



GECSE RAMÓNA

# TÁRSADALMI SZÍNHÁZI JELENSÉGEK



**A nézőn át vezet az út  
ahhoz, hogy a színház  
ne egy műalkotás  
létrehozásával, hanem  
események  
megteremtésével  
idézzon elő változások-  
kat a társadalomban.**

## A néző kimozdítása

■ Már a múlt század elejétől kezdve, de különösen a második világháborút követő évtizedekben az európai színháztudományában nagyon kitágult a színházi előadás fogalma, olyan színházi események is belefértek, amelyek nem egy intézményes hivatalos színház épületében jöttek létre. Megszűnt az éles határ, amely korábban elválasztotta a nézőt a színjátszóktól, és hozzájárult ahhoz az illúzióhoz, hogy a néző nincs is jelen, ahogy a szöveg-rendező-színész hierarchiája is elkezdett leépülni. A színházi előadás fogalmi körének ez a kiszélesedése azonban azzal is fenyeget, hogy a fogalom parttalanná válik. Ezért fel kell tennünk a kérdést, hogy mi az, amit még színháznak nevezhetünk, és mi az, amit már nem.

Keir Elam olasz színház-szemiotikus szerint bár gyakran magától értetődőnek tűnik, hogy mi is a színház, valójában az úgynevezett színházi kompetencia (theatrical competency) az a megkülönböztető jegy, amely elválasztja a színházi eseményeket más, hasonló történésektől. Azokat a szervezésbeli és kognitív elveket pedig, amelyek alapján meg tudjuk húzni a fogalmi határvonalat, más kulturális szabályokhoz hasonlóan szükséges elsajátítanunk.<sup>1</sup> Imre Zoltán *Alternatív színháztörténet* című értekezésében Keir Elam gondolatát idézve hangsúlyozza, hogy „a hagyományosnak tekintett színházi keret nem

univerzális, nem természetes, és nem magától értetődő”.<sup>2</sup> Egy színházi példa kapcsán arra hívja fel az olvasó figyelmét, hogy „a színház keretének létrehozása és felismerése egyrészt folytonos egyeztetés, másrészt pedig társadalmi konszenzus része”.<sup>3</sup>

Az említett gondolatmenetet követve a színház mint intézmény nem fogadható el kizárólagosan univerzális és magától értetődő behatároló keretként a színházi esemény fogalmát illetően akkor sem, ha bizonyos korszakokban erről társadalmi konszenzus van: számos olyan példát találhatunk ugyanis az európai színjátszásban is az elmúlt század második felétől, amely nem fér be ebbe a keretbe.

A színházi aktivitás és a színházi tér fogalmának értelmezése szempontjából megkerülhetetlen az a Peter Brooktól származó megállapítás, miszerint „vehetek bármilyen üres teret, és azt mondhatom rá: csupasz színpad. Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, mialatt valaki más pedig figyel: mindössze ennyi kell ahhoz, hogy színház keletkezzék.”<sup>4</sup>

Ha pedig az „üres tér” mint helyszín bárhol lehet, Brook meghatározásából az is következik, hogy a színház kiszabadítható az intézményes keretek közül, illetve megszabadítható annak szabályaitól és elvárásaitól.<sup>5</sup> Következtésképpen nem az épület, a szabályrendszer és az ahhoz kapcsolódó elvárások határozzák meg azt, hogy hol jöhet létre színház.

P. Müller Péter úgy véli, hogy a nyugati színház eredete visszanyúlik a Dionüszosz-kultuszig, aki a bor és mámor megtestesítője, a szenvedélyeket felszabadító eksztázis istene volt. De abban a színházban, amely pár évszázada alakult ki, és a jelenleg is domináns polgári színház, abban a nézők és a szereplők sokkal prűdebbek, azok „színházon többnyire valami illedelmes viselkedésmódot értenek (színpadon és nézőtéren egyaránt), és a nézők, ha egy előadás láttán keletkeznek is bennük szenvedélyek, azt csupán korlátozott formában, mérsékelten nyilvánítják ki”.<sup>6</sup> A szerző úgy véli, hogy az ember eredendően vágyik arra, hogy határokat jelöljön ki a maga számára, ez a vágy hozta létre többek között az intézményeket is, de arra is olthatatlan késztetést érez, hogy megszegje, áthágja az önmaga által teremtett szabályokat és határokat, beleértve az intézményi kereteket is.

Jelenleg a színház a társadalmi konszenzus szerint többnyire valamilyen intézményhez köthető. Az intézményesült színházi formák, a gyakorlati működés pedig a játszó és nézők, szöveg és előadás, színész és szerep, színpad és nézőtér viszonyára épülnek.

Nem lehet elvonatkoztatni attól, hogy „a színrevitel (a performatív cselekvés) intézményesült keretként az európai kultúra történetileg létrehozta azokat a helyszíneket, épületeket (teátrumokat, színházakat), továbbá azokat az időfolyamban rögzített alkalmakat (előadásokat, ünnepeket), amelyek a művészi színreviteleket leválasztották a mindennapi élet egyéb cselekvéseiről”.<sup>7</sup> Ennek következtében jelent meg a kukucsáló színpad is, amely a színészeket a nézőktől egy képzeletbeli fallal választja el. A színháztörténet egy későbbi korszakában viszont a nézők és a színészek közötti távolság megszüntetésére törekvők létrehozták a nézőtér és játéktér elhatárolását felszámoló előadásokat. A színház a köztereket választotta helyszínül, azaz „a színház mint rögzített helyű és alkalmi intézmény önmagán kívüli területekre merészkedett”,<sup>8</sup> és már nem egy épület, egy szabályrendszer és az ahhoz kapcsolódó elvárások határozzák meg.

Mindezekből az elméleti megállapításokból kiindulva olyan színházi szemléletmódokat és „performatív cselekvéseket” szeretnék bemutatni ebben a fejezetben, amelyek a határok átlépésének és az intézményi keretek szétfeszítésének vágyából jöttek létre.

Azokat a törekvéseket, amelyek társadalmi változásokat igyekeznek elérni a színház eszközeivel, „társadalmi színházi jelenségek”<sup>9</sup> megnevezéssel illeti P. Müller Péter. Az ezekhez a jelenségekhez kapcsolható 20. századi színházi újítók arra törekedtek, hogy megváltoztassák a nézők, befogadók és színészek viszonyát, ahogy az intézményesült kereteket is. Az efféle törekvések „az uralkodó európai (kő)színházi hagyomány eltérítésén, kimozdításán munkálkodtak”,<sup>10</sup> mégpedig úgy, hogy a figyelmük elsősorban a színházi előadás mint esemény felé irányult a drámai műalkotás helyett, igyekeztek kimozdítani a nézőt a pusztá szemlélődő helyzetéből, a kőszínházi intézmények nézőteréhez képest nagyobb közönség bevonására törekedtek, és társadalmi célokra alkalmazták a színház eszköztárát. P. Müller úgy véli, hogy ezeket az alkotókat leginkább az foglalkoztatja, hogy miként lehet kimozdítani a nézőt a csupán szemlélődő helyzetéből, mert „mindenképpen a nézőn át vezet az út ahhoz, hogy a (megújulásra törekvő) színház nem műalkotások létrehozásával, hanem események megteremtésével idézzen elő változásokat a társadalomban”.<sup>11</sup>

## A színház fogalmi határán: a performansz

■ A továbbiakban néhány olyan „performatív cselekvést” mutatok be, amely nem kötődik intézményes keretekhez, és társadalmi színházi törekvésként az európai kőszínházi hagyomány meghaladásával próbálkozik, főként a nézőtér és a játéktér határainak felszámolása által, szemléltetve azt, hogy milyen sokféle újszerű formájával és értelmezésével találkozhatunk a színháznak a múlt század második felétől.

Az első példa August Boal<sup>12</sup> brazil színházelméleti szakember könyvéből való, és a társadalmi színház témájához kapcsolódik. Augusto Boal az *elnyomottak színházának* (Theatre of the Oppressed), a részvételi színház egyik legismertebb irányzatának megteremtője, melynek célja a kisebbségi társadalmi csoportok emancipációja a művészet eszközeivel, illetve a színházban tanultak társadalmi hasznosítása.

Boal *Az elnyomottak színháza* című kötetének egyik fejezete a *láthatatlan színházat* mutatja be mint munkásságának egy másik színháztípusát,<sup>13</sup> különböző jelenetekkel szemléltetve, amelyekre színházon kívüli környezetben kerül sor. A helyszín lehet étterem, piac vagy bármilyen hétköznapi tér, a jelenet tanúi véletlenül vannak ott, nem tudják, hogy színházi aktusban vesznek részt, az ugyanis „nézővé tenné őket”.<sup>14</sup> Boal részletesebben is leír egy gondolatkísérletet, egy éttermi eseményt, melyet Imre Zoltán – aki részt vett Boal 1995-ös manchesteri előadásán, ahol a brazil színházteoretikus a Theatre of the Oppressed elméletéről és gyakorlatáról beszélt – ismertet a *Színház és teatralitás* című kötetében. Boal éttermi példájának sokan megkérdőjelezik színházi esemény voltát, mivel az étteremben lévők nincsenek tudatában annak, hogy színházi projektben vesznek részt. Boal az egyetlen hagyományos értelemben vett nézője a jelenetnek, így nem mondható el, hogy társadalmi konszenzus szerint történik a színház keretének megállapí-

tása, illetve felismerése. Boal először Buenos Aires-i utcaszínházi eseményként gondolta el az említett jelenetet, melynek középpontjában egy fiatal férfi áll. Végül megváltoztatta az ötletet, és egy zsúfolt étterembe helyezte át a helyszínt, ebédidőre.

Az ötlet arra épült, hogy abban az időszakban az argentin törvények szerint egyetlen argentin sem halhatott éhen, minden argentin állampolgárnak, aki rendelkezett személyi igazolvánnyal, joga volt bármely étteremben bármit rendelni, ami nem desszert és bor. Így a fiatal férfi szereplő a törvényrendeletre reagálva bemegegy egy népszerű, zsúfolásig telt étterembe ebédidőben, és rendel: „sült húst burgonyával és két tojással, de semmi esetre sem szeretnék bort vagy desszertet”.<sup>15</sup> A színész jóízűen elfogyasztja az ételt, majd kéri a számlát. Miután kihozzák neki, megnézi, de fizetés helyett csak a személyi igazolványát mutatja fel, majd kifelé indul az étteremből. Itt jelenik meg a konfliktus: az üzletvezető számonkéri a fiatal férfit, de arra a kérdésre, hogy ki fogja kifizetni a számlát, azt kapja válaszként a vendégtől, hogy nem tudja ki, de ő biztosan nem. Az étteremvezető nyilván rendőrt hív. Az alkotók felkészülnek erre a fordulatra, így a forgatókönyv részeként az ügyvédet játszó színész figyelmezteti az üzletvezetőt, hogy a törvény őt védi, és ha rendőrt hív, nem a feljelentőt, hanem őt, az üzletvezetőt fogják megbírságotlani. Ezután nyílt vita veszi kezdetét, amelybe a többi jelenlevő is bekapcsolódhat.

Boal a törvényt ismerve és azt felhasználva egy olyan társadalmi légkört jelenít meg, melynek minden jelenlévő passzívan vagy aktívan érzékelje. Az argentin törvénnyel kapcsolatos helyzet az étteremben jelenlévőket akár személyesen is érintheti. Az étteremben ebédelők felfigyelnek a heves vitára, így az átlagos hétköznapi közterület színházi térré alakul át. Ennek a figyelemnek köszönhetően a tér megszűnik hétköznapi lenni, és megszületik benne a színház.

Boalnak ez az ötlete két szempontból fontos. Egyrészt mert színháznak nevezi, színházként definiálja az éttermi eseményt. Az éttermi példa részletes ismertetése után Boal kijelenti, hogy a „láthatatlan színházában a rítusok el vannak törölve, csak a színház létezik, annak régi mintázatai nélkül”.<sup>16</sup> Úgy véli, hogy ebben a formában a színház erőteljesebben felszabadulhat, ez azonban a befogadók számára nem ugyanazt jelenti, mint ha színházi keretek között vettek volna részt egy ilyen helyzetben. „A hatás magja és fókusza ebben az esetben nem esztétikai, hanem társadalmi-politikai. És Boal számára ez is a cél. A láthatatlan színház is a színházi eszközök révén társadalmi hatás elérésére, politikai artikulálódó reakciók kiváltására törekszik.”<sup>17</sup> Boal megalkotta a *spect-actor*, a „cselekvőnéző” fogalmát. Ebben az értelemben minden ember színész (cselekszenek!), és néző (megfigyelnek!) is egyben. Ők a cselekvő nézők.<sup>18</sup>

Boal éttermi szituációja, ha színházi előadásként definiáljuk, megerősíti azt az elképzelést, hogy a színház valóban létrejöhet intézményes keretek nélkül is, felszabadítható a logocentrikus színházi konvenciók alól. „Boal megközelítésének újdonsága az, hogy megmutatja, a színházi keretet más összetevők szerint is létre lehet hozni.”<sup>19</sup> Ez azt a gondolatot erősíti, hogy az intézmény kerete, mely hagyományosan elfogadott formája a logocentrikus színháznak, nem univerzális, nem természetes, és nem magától értetődő. Ugyanakkor „Boal kísérlete éppen arra hívja fel a figyelmet, hogy a színház



(keretének) létrehozása és felismerése egyrészt folytonos egyeztetés, másrészt pedig társadalmi konszenzus része”.<sup>20</sup>

Mint már utaltam rá, megkérdőjelezhető, hogy Boal éttermi jelenete színházi előadásként definiálható-e, mivel a nézők nincsenek tisztában a jelenet megrendezett, színházi minőségével.

„Ha csupán azt tekintjük színháznak, amit a színházként kereteznek, akkor a keretezés elemeinek kiválasztása végtelen, legalábbis elméletben.”<sup>21</sup> Imre Zoltán szerint ebből a felfogásból kiindulva fogalmazta meg az amerikai zeneszerző és teoretikus, John Cage a színház talán legszélesebb körű meghatározását: „Bármilyen, amit a fület és szemet rabul ejti.”<sup>22</sup> A gyakorlatban azonban – Imre Zoltán szerint – „hagyományosan csak az számít színháznak, aminél a keretezés és a színházként való felismerése egybeesik, és a társadalmi konszenzus által legitimálódik”.<sup>23</sup> Ennek ellenére a színház történetében folyamatosan felfigyelhetünk olyan jelenségekre, amelyek megpróbálják felülírni az éppen adott, kiforrott és elfogadott kereteket.

Boal éttermi példája mellett meg kell említenünk egy Hermann Nitsch és Richard Schechner formabontó nézeteiből megszületett performatív cselekvést is, melynek tabudöntőgető szellemisége egészen napjainkig hat a színházról való gondolkodásunkra. Az említett alkotók szintén kimenekültek a hagyományos színházépület merev falai közül, mert úgy vélték, hogy annak formái nem segítik őket az alkotásban, sőt egyenesen akadályozzák a közösség kialakulását játékos és néző között az alkotás alatt, ami szerintük az egyik leglényegesebb jellemzője a színháznak.

Schechner színházi elméletíróként és alkotóként több dolgot is átemelt az antropológiából, ami hozzájárult ahhoz, „hogyan tevékenysége fokozatosan kiterjedt a színházon túli performatív eseményekre, tettekre, helyzetekre. A színház és társadalmi lét közötti átfedés a környezet alapú (environmental) színház fogalmával írja le, mely a teátrális események olyan kontinuumát foglalja magában amely nyilvános eseményektől, tüntetésektől happeningeken és környezet alapú előadásokon át a hagyományos színházi előadásokig terjed”.<sup>24</sup> Mindezek összefonódásáról van szó, valamint arról, hogy a környezet alapú színház nem használ kereteket, eltörli az intézményi határokat, és mint ilyen alkalmas lehetne arra, hogy társadalmi színházzá váljon. Ugyanakkor a 1960-as, 1970-es években létrehozott, nagy figyelmet keltő produkcióik inkább a közösség tagjainak a performatív cselekvésbe történő bevonását ösztönözték, ezt a részvételt politikai tettként, a társadalmi rendre gyakorolt radikális hatásként értékelve.<sup>25</sup>

Hermann Nitsch és Richard Schechner a néző és a játékos kapcsolódási felületeit kutatta az előadás időtartama alatt kialakuló közösségekben, vagyis „az ősi rítusok speciális változatának közös (játékosokat és nézőket is bevonó) elvégzésétől tették függővé a közösség létrejöttét”.<sup>26</sup> Azért, hogy megszülessen ez a közösség, lemondtak a hagyományos színházépületekről. A színházi aktivitást olyan helyszínekre költöztették át, ahol az nem szigetelődik el a társadalmi valóságtól. A hagyományos színházépület merev falai nem szolgálják azt a folyamatot, amelyet Nitsch a határátlépések, tabudöntőgetések – mint a kortárs művészetek kulcsfogalmai – által kívánt elérni.

Nitsch „bárányszéttépést involváló akciója” (Nitsch kifejezése ez) – mely az úrvacsora vételére utal, ahol a hívók részesülnek Jézus testéből és véréből, ily módon tisztulva meg – „saját vagy művész kollégái lakásán, illetve ga-

lériákban került bemutatásra, később pedig a prinzenendorfi kastélybirtokon”;<sup>27</sup> A helyszín mérete miatt a nézők látványosan kevesebben vannak jelen. Így a közös cselekvés és a történések közös megélése formálta a nézőket és performereket, és a néző eldönthette, hogy csupán a rituálé szemlélődője marad, vagy bekapcsolódik az eseményekbe.

A közös cselekvés során vért öntöttek egymásra, folyadékokat locsoltak szét, mezítláb taposták szét az állati bensőségeket, saját kezüleg belezték ki a bárányt, és az akció végén közösen fogyasztották el a már említett úrvacsorát.

Az akció elemei szimbolikus jelentéstartalommal bírnak, főként a középpontban levő bárány, amely „a hatvanas évek keresztény-katolikus Bécsében »Isten bárányát«, Jézus Krisztust és az ő keresztthalálát, áldozatát jelképezte”.<sup>28</sup> Erika Fischer-Lichte szerint nem húzható pontos határvonal az akció és a társadalmi esemény közé, ezért aligha lehet csodálkozni azon, hogy blaszfémiával vádolták Nitscht, hiszen a hatvanas–hetvenes évek elejének nyugati kultúrájában tabunak számított ezeknek az elemeknek a használata.<sup>29</sup> Az akció pedig lehetővé tette a nézők számára, hogy „nyilvánosan átlépjék ezeknek a gondosan őrzött és védett tabuterületeknek a határait, átadják magukat az érzéki benyomásoknak és testi tapasztalatoknak, amelyekről rendszerint elzárva és eltiltva élnek, és ősi »excesszust« idézhetnek elő”.<sup>30</sup>

Nitsch tehát tabukat feszegetett, és határokat lépett át bárányszéttépési akciójában, az a néző pedig, aki úgy döntött, hogy cselekvően részt vesz benne, eljuthatott a katarzis élményéig, a felszabaduláshoz, így számára az úrvacsora vétele megújulást és megtisztulást jelentett, az esemény pedig megteremtette a „megtisztult individuumok közösségét”.<sup>31</sup>

Azok a nézők, akik véletlenszerűen megérkeztek az akcióra, és úgy döntöttek, hogy a közös cselekvés idején aktívan részt vesznek az előadás folyamataiban, tulajdonképpen azt is vállalták, hogy nyilvánosan megsértik az érvényben lévő szabályokat, és átlépjék saját, többnyire a társadalom által determinált határaikat. Így azok a közösségek, amelyek Nitsch bárányszéttépési akciói során és révén jöttek létre, „bizonyos értelemben rituális és egyértelműen szimbolikus, valamint társadalmi közösségeknek minősülnek”.<sup>32</sup>

Richard Schechner híres rendezései közé tartozik a *Dionysos in 69* (Dionüszosz 69-ben), amelyben a Dionüszoszt játszó színész minden este azzal kezdte az előadást, hogy a nézők előtt meztelenül megjelenve a következőt mondta: „Jó estét, a nevem Joan McIntosh, és én egy isten vagyok.”<sup>33</sup> A színész a saját testét és személyiségét használja a műalkotás tárgyaként és eszközeként. Ebben az értelemben tehát már a performansz műfajáról beszélünk, mely eredetileg „előadást” jelentett, de „szélesebb értelemben vonatkozik minden előadó-művészeti produkcióra”<sup>34</sup>, és a hetvenes évek képzőművészeti irányzatai között sajátos műfajjá lépett elő. „Ebben az értelemben jelent minden olyan bemutatót, ahol a művész »élőben«, saját testét használja a műalkotás tárgyaként, eszközeként. Az előadó (performer) egy meghatározott térben a nyilvánosság előtt valamilyen előre megtervezett szituációnak teszi ki magát, hogy a műalkotás lényege a testi jelenlétben jöjjön létre. A performansz a kortárs művészet mai napig elterjedt kifejezési formája, a művészeti ágakra felosztott művészetszemlélet szerint mindenképpen

határeset, átmeneti műfaj a képzőművészet és a színház, a testművészet, előadó-művészet között.”<sup>35</sup>

A színész saját testének és személyiségének a felhasználása a műalkotás tárgyaként és a vállalkozó kedvű nézők meztelenre vetkőztetése annyira kitágította a performansz fogalomkörét, hogy immár nem volt „sem kulturális, sem történelmi határa annak, hogy mi performansz, és mi nem az”.<sup>36</sup> Schechner performansznak nevez minden olyan „nyilvános eseményt, amely a társadalomban, sőt mi több, az állatvilág esetében is kitüntetett helyvel és jelentőséggel bír. [...] Eglényegűnek tart minden olyan jelenséget, amelyet az emberek valamilyen okból és célzattal a nyilvánosság elé tárnak, nyilvánossá tesznek, és ennek az eseménynek valamilyen megkülönböztetett jelentőséget tulajdonítanak.”<sup>37</sup>

Nitsch bárányszéttépést is magában foglaló előadása és Schechner performansza azért relevánsak a témánk szempontjából, mert ezek a formabontó kezdeményezések indították el azt a határátlépést, amely által a művész képes kimozdítani a nézőt a komfortzónájából, és ösztönözni tudja arra, hogy megkérdőjelezze az elfogadott biztosat és a vele szemben felállított követelményeket. Míg Boal étteremjelenetében kérdéses, hogy a néző tudatában van-e nézői szerepkörének az előadás időtartama alatt, addig Nitsch és Schechner produkciói beavatják a nézőt, és szabadságot adnak neki, hogy eldöntse, részt kíván-e venni a történetekben.

Imre Zoltán szerint „ahelyett, hogy elfogadnánk a színházat zárt, rögzített és univerzálisan létező entitásként [...], azokra a pillanatokra kell koncentrálnunk, amikor a politikai, gazdasági, társadalmi és kulturális keretek (át)értelmezései lehetővé teszik a színház (keretének) a felismerését”.<sup>38</sup> Tehát azt, hogy mi is a színház, többnyire a mások által értelmezett és definiált kontextusok és keretek által véljük felismerni, és kizárjuk azt a lehetőséget, hogy a kereten kívül megszülető színházi forma is értelmezhető színrevitelként, performatív cselekvésként.

A következő példa szintén nem előadásként él a köztudatban, performanszként kanonizálódott mint előadó-művészeti produkció, mely átmeneti műfaj a színház és a képzőművészet között. Ebben a példában a performer egy meghatározott nyilvános térben olyan előre megtervezett szituációnak teszi ki magát, amelyben testi fájdalmak által jön létre a műalkotás. A színház eszközeivel feszegeti a színház határait egy performatív cselekvés által, melyet a művészet társadalmilag elfogadott keretein kívül hajtanak végre. A határok kiterjesztése által az alkotó arra ösztönzi a nézőt, hogy az előadás alatt önmaga határaival is szembesülve döntsön, részt vesz-e a performansz által létrejött, kínos folyamatban. A néző semmiképpen nem érezheti komfortosan magát, nem dőlhet hátra a székekben mint láthatatlan megfigyelő, hanem kénytelen reagálni a látottakra, ki kell mozdulnia a komfortzónájából: a hagyományos képtári és színházlátogatási magatartási formák itt nem gyakorolhatók.

Maga a helyszín, a képtár is érzékelteti, hogy a létrejövő performansz átmeneti műfajt képvisel képzőművészet és színház között. 1975 októberében az innsbrucki Galerie Krinzinger látogatói tanúi lehettek Marina Abramović *Lips of Thomas* (Tamás ajkai) című performanszának. A performansz elején Marina Abramović a nézők előtt meztelenre vetkőzött, majd a terem hátsó falára erősítette egy rá hasonlító, hosszú hajú férfi fényképét, aztán egy öt-

ágú csillagot rajzolt köré. A falhoz közel egy megterített asztal állt, az asztalon egy üveg vörösbor, egy kiló méz, egy kristálypohár, egy ezüstkanál és egy korbács. Abramović leült az asztalhoz, kikanalazta a mézet, és a kristálypohárból lassan, kortyonként elfogyasztotta a bort. Miután kiürült az üveg, a kristálypoharat a jobb kezével összeroppantotta. Ezt követően felállt, és a fényképnek hátat fordítva, a nézők szeme láttára borotvapengével egy ötágú csillagot metszett a hasára. A vérző Abramović megragadta a korbácsot, leterdelt, és erős csapásokkal ütlegelni kezdte magát. A korbács véres csíkokat rajzolt a művész közönség felé fordított hátára. Majd Abramović karját szétárva ráfeküdt egy jégtömbökből épített keresztre. Fölötte a plafonra egy hőszugárzó volt felerősítve, mely a művész hasára fújta a forró levegőt: ennek következtében ismét vérezni kezdett az Abramović hasára metszett csillag, de ő mozdulatlanul tűrte.

Egyértelmű volt, hogy a gyötrelem addig fog tartani, amíg a hőszugárzó egészen fel nem olvasztja a jeget: Abramović az egyre elviselhetetlenebb fájdalom ellenére sem mozdult. A nézők viszont nem tudták tétlenül nézni a jelenetet: néhányan a művész segítségére siettek, kivitték, és leállították az öngyőtrő folyamatot, felfüggesztették a kétórás találkozót.<sup>39</sup>

Az esemény addig tartott tehát, amíg a nézők le nem állították, és meg nem akadályozták a művész további elviselhetetlenül fájdalmas önsanyargatását. Már az első momentum, a pucérra vetkőzés során is érzékelhető, hogy a művész nem szerepel, nem eljátszik egy folyamatot, hanem megtörténik vele valami. Később pedig valóban megvágta magát, és valóban folyt a vére. Saját döntése volt, hogy bántalmazza önmagát, és ez kétségtelenül rosszul-életet és visszatetszést keltett a nézőkben.

Erika Fischer-Lichte felhívja a figyelmet arra, hogy a művész arcán vagy mozgásán a fájdalom legapróbb jelét sem lehetett tetten érni. Ezért nehezen lehetett megállapítani, hogy egyáltalán érez-e fájdalmat: a fájdalom, a feljajdulás, a kín hangjai a nézőben szólaltak meg. Abramović a nézőit furcsa, fordított, bizonytalan, nemkívánatos helyzetbe hozta, „amelyben úgy tűnt, érvényüket veszítik a műélvezet eddig megkérdőjelezhetetlennek tekintett és biztonságérzetet adó normái, illetve szabályai”.<sup>40</sup>

Egy olyan határátlépést hajtott végre Abramović, amely megdöntötte a képtár vagy akár a színházlátogatás kulturális szabályait és társadalmilag elfogadott kereteit. Ugyanis a társadalmilag elfogadott szabályok szerint sem a képtárban, sem a színházban nem érintjük meg a kiállított művet, a színpadra nem megyünk fel a nézőtérről, hogy beleavatkozzunk a színpadi folyamatba. Hagyományosan a néző számára csak eljártsszák a fájdalmat, aminek ő a szemléelője maradhat, aztán a taps után feloldódik az esetlegesen kialakuló feszültség, hiszen a néző meggyőződhet arról, hogy a színész életben van, és a fájdalom valójában csak illúzió volt.

„A művészet megváltoztató szerepén, alkotót és befogadót transzformálni képes erején hagyományosan azt értjük, hogy a művész ihletett állapotba kerül, vagy a befogadóban olyan belső élmény jön létre, amely Rilke *Archaiskus Apolló-torzójához* hasonlóan arra inti szemléelőjét: »Változtasd meg életed!«”<sup>41</sup> Abramović is elsősorban arra kívánja figyelmeztetni nézőit az öngyőtrő folyamat által, hogy nem kell mindenáron elfogadni a berögzült nézete-eket, érdemes azokat újragondolni, időről időre átszervezni. Abramović társadalmi változásokat kívánt elérni a performansz által, a színház eszközeivel.

Abramović jelenlétének intenzitása egy percig sem engedte ellazulni a nézőket. A művész testi-lelki erejének megmutatkozása képes volt a szemtanúkat megbotránkoztatni, csodálkozásra készíteni, megfélemlíteni, sokkolni, elborzasztani. „A művészi test határainak a feszegetése arra készítette a nézőt, hogy aktívan részt vegyen a játékban.”<sup>42</sup> Azokból a szemlélődő nézőkből, akik cselekvővé mertek válni, játékosok lettek, sőt példaképek is, ők voltak azok, akik által a többi néző fellélegezhetett, megkönnyebbülhetett.

A nézők cselekvőként való bekapcsolódása az akcióba ugyanakkor a performansz végét is jelentette. Tőlük függött, hogy meddig tart az elviselhetetlen látvány. Amíg az előző példában a néző szabadon dönthetett, hogy szemlélődő vagy cselekvő marad, addig itt nagyobb súllyal bírt a döntés, hiszen a színész testi épsége forgott kockán: a látvány a maga némaságában is felelősségteljes cselekedetre buzdította a szemlélőt. A jelen pillanatának kitágításával az erős impulzusokkal bíró látvány közösségbe kovácsolta a nézőket, és együtt gondolkodásra készítette őket.

A néző és a színész is közösséget alkotott az esemény időtartama alatt: összekötötte őket az alkotás, az egymástól való függés, a felelősség. És ebben a közösségben a résztvevők átalakultak, a megfigyelőből cselekvő lett, egyes nézők leállították a cselekvéssorozatot, megszüntetve ezzel saját helyzetük kényelmetlenségét is.

A felsorolt példák jól szemléltetik, hogy azok a fogalmi keretek, melyeket a társadalmi konszenzus egy adott korban szentesít, nem univerzálisak, sőt egy bizonyos kor általánosan elfogadott szabályrendszerén kívüli is jócskán akadnak kivételes példák alkotásokra, amelyek többnyire egy mindenkit érintő társadalmi problémára kívánnak rávilágítani. Úgy, ahogy Boal is az argentin törvények értelmezésére, értésére hegyezi ki az éttermi jelenetet, vagy ahogy Nitsch és Schechner a gondosan őrzött tabuterületek határainak átlépésére buzdít, vagy ahogy Abramović teszi fel a nézői magatartás társadalmi determináltságával kapcsolatos kérdéseket. Ezekben a törekvésekben elsősorban a nézőkre gyakorolt hatás, illetve a néző státuszának megváltoztatása a közös. A nézőn át vezet az út ahhoz, hogy a színház ne egy műalkotás létrehozásával, hanem események megteremtésével idézzen elő változásokat a társadalomban. Csak annyiban térnek el egymástól az említett példák, hogy ki milyen eszközökkel, mennyire kényszerítő módon igyekezett ezt elérni.

Boal a hétköznapi élet, a mindennapi események perspektívájából közelíti meg a színház jelenségét, Hermann Nitsch és Richard Schechner a performatív cselekvés tabudöntőgető szellemiségének fontosságára és a határátlépések szükségszerűségére világít rá, Marina Abramović performanszfogásában pedig a közösségi felelősség megtapasztalása válik hangsúlyossá, és művészete által egy olyan határátlépésnek lehetnek tanúi és részesei a befogadók, amely felszámolja a képtár- vagy színházlátogatás formai kereteit.

A bemutatott példák és az ezekhez hasonló, színházzal összefüggő jelenségek P. Müller szerint „sohasem voltak sem a színház, sem a társadalom fő sodrában. De ha összevetjük azt, hogy Brecht vagy Boal a nézőt tettere készítő törekvései az általuk kidolgozott és propagált módszer bevezetésének idején mennyi embert érintettek azzal, hogy ma globálisan mennyi olyan műhely, kezdeményezés, projekt van, amely a színházi eszközök révén bizonyos egyének, csoportok, közösségek életében változásokat tud előidézni az

érintettek bevonásával, akkor láthatjuk, hogy jelentős fejlemények történtek ezen a területen.”<sup>43</sup>

A fejlemények közé az ilyen kezdeményezéseket befogadó egyetemi intézetek is odasorolhatók Új-Zélandtól a nyugat-európai országokig. Ahogy azok az alkalmi projektek és módszertanok is, amelyek egy társadalmi konfliktus nyomán jönnek létre, és a színház eszközeivel és az érintettek bevonásával orvosolják a helyzetet, például segítik a háborús övezetekben létrejött menekülttáborok lakóit. Vannak projektek, amelyekhez különböző társadalmi intézmények nyújtanak helyszínt: azok a színházi formák, amelyek iskolákat, kórházakat, börtönöket, munkahelyeket keresnek fel, hogy az ott tevékenykedők életében és azok bevonásával változásokat idézzenek elő. Minden ilyen jellegű projektnek az a célja, hogy az egyén és a közösség ne elszorodjon, hanem alakítója legyen azoknak a helyzeteknek, amelyek megkívánják – Boal kifejezésével élve – a cselekvő nézői magatartást.

P. Müller Péter Franz Kafka gondolatát idézi, miszerint nem szabad megfedkezni arról sem, hogy „időnként csak azért nem avatkozunk be a cselekménybe, mert túlságosan felzaklatott, nem azért, mert csupán nézők voltunk”. Kafka naplójegyzése arra emlékeztet, hogy a néző minden alkotói próbálkozástól függetlenül mindig szabadon dönthet, és szabadon lehet jelen.

Boal, Schechner, Nitsch, Abramović művészetének példái igazolják, hogy intézményes keretek nélkül is beszélhetünk performatív cselekvésekről, de felmerül a kérdés, hogy intézményes keretek között megvalósítható-e ez a formája a művészi tapasztalatnak. Az intézményes struktúrában meddig tolható ki a színházi jelenlét fogalmi határvonala?

Nem mellékes információ, hogy azok a színházi alkotók, akik „a színházat mint a társadalmi beavatkozás, a nézőt mint a változás végrehajtásának eszközét tűzték ki célul, aktív időszakukban többnyire száműzött státuszban voltak. Azonban amikor ez a helyzet megváltozott, és az említett alkotók intézményi keretek közé kerültek, akkor a társadalmi színházzal kapcsolatos nézeteik és színházi gyakorlatuk nem egy esetben számottevően megváltozott.”<sup>44</sup>

#### ■ JEGYZETEK

1. Keir Elam: *The Semiotics of Theatre and Drama*. London and New York, Routledge, 1980. Idézi Imre Zoltán: *Alternatív színháztörténet*. [http://epa.oszk.hu/02500/02518/00308/pdf/EPA02518\\_irodalomtortenet\\_2005\\_02\\_210-240.pdf](http://epa.oszk.hu/02500/02518/00308/pdf/EPA02518_irodalomtortenet_2005_02_210-240.pdf). Letöltés: 2021. 04. 17.

2. Uo.

3. Uo.

4. Peter Brook: *Az üres tér*. (Ford. Koós Anna) Európa Kiadó, Bp., 1999. 5.

5. Imre Zoltán: *Színház és teatralitás*. Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2003. 17.

6. P. Müller Péter: *Színház önmagán kívül*. Kronosz Kiadó, Pécs, 2021. 8.

7. Uo.

8. Uo. 9.

9. Uo.

10. Uo. 21.

11. Uo. 22.

12. Augusto Boal nevelésméleti és színházelméleti szakember, színházi rendező és író. Művészetével társadalmi változásokra törekedett, ebben áll a fórumszínház ereje. A társadalom elnyomott csoportjaival dolgozott, mindenkori társadalmi témákkal. Művészetében és a pedagógiában is újításokat ért el. Humanistaként emlegetik. Elmé-



leténeek egyik alaptétele a párbeszéd, a kommunikáció. Módszereivel közös szociális tapasztalatokat gyűjtenek össze.

13. Augusto Boal: *The Theater of the Oppressed*. (Trans. Charles A. – Maria-Odilia Leal McBride) Pluto Press, London, 1979.

14. Uo. 122.

15. Imre: i. m. 12.

16. Boal: i. m. 126.

17. P. Müller: i. m. 34.

18. Augusto Boal: *Games for Actors and Non-Actors*. (Trans. Adrian Jackson) Routledge, London and New York, 1992. 15.

19. Imre Zoltán: *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*. Balassi Kiadó, Bp., 2008. 214.

20. Uo.

21. Uo.

22. Uo.

23. Uo.

24. P. Müller: i. m. 39.

25. Uo.

26. Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*. (Ford. Kiss Gabriella) Balassi Kiadó, Bp., 2009. 68.

27. Uo. 71.

28. Uo. 72.

29. Uo.

30. Uo.

31. Uo.

32. Uo. 73.

33. Richard Schechner: *A performance. Esszék a színházi előadás elméletéről 1970–1976*. (Ford. Regős János) Múzsák Közművelődési Kiadó, h. n., 2008. 29.

34. Uo. 8.

35. Uo.

36. Uó: *Performance Studies: An Introduction*. Routledge, London, 2002. 2.

37. Uó: *A performance*. 8.

38. Imre: *Alternatív színháztörténetek*. 214.

39. Erika Fischer-Lichte: i. m. 9.

40. Uo. 10.

41. Uo. 11.

42. Uo. 10.

43. P. Müller: i. m. 41.

44. Uo. 40.

CSIZMADIA IMOLA

# A NÉZŐI LÉT SZOMATIKUS FORMÁJA

## A befogadás megváltozott módja a helyspecifikus színházi terekben

**V**alie Export feminista performanszművész az 1968–1971 közötti időszakban tíz európai város utcáján állt ki meztelen mellkasán egy dobozt viselve. Majd felkérte a járókelő férfiakat és nőket, hogy az elfüggönyözött dobozon keresztül érintsék meg a mellét a bábéskodók szeme láttára. A felkérés igencsak furcsa helyzetbe hozta a résztvevőket. A mindenki számára láthatóvá váló „beavatkozásnak” értelemszerűen döntő jelentősége volt a megélt élmény vonatkozásában. Egy másik, ugyancsak a feminista megnyilvánulásairól (is) ismert művésznő, Yoko Ono egy 1964-es eseményén egy színpad padlóján térdelve várta, hogy a közönség tagjai egymást váltogatva, fokozatosan levágják róla a ruhát. A levágott ruhadarabokat az akcióban résztvevők megtarthatták. Ono mindenképpen mozdulatlan maradt, amíg a performansz – belátása szerint – véget nem ért.

A két performansz, a *Touch Cinema* és a *Cut Piece* közös lényegi sajátossága, hogy szoros testi, azaz szomatikus kapcsolatot alakít ki a nézővel. Nemcsak számításba veszi a néző szomatikus részvételét, hanem egyfajta „szerződést” feltételez a nézővel, mintegy annak az együttműködésére apellál. Ezen performanszok oly mértékben szorulnak a nézői részvételre, hogy mintegy működés-képtelenné válnak a nézők aktív hozzájárulása nélkül. Ilyen értelemben tehát amolyan „cselekvési összefüggésről” beszélhetünk, hi-



**Megérinthető-e egyáltalán egy idegen nő melle? Etikus-e egy ismeretlen intim testrészével érintkezni, egy testileg közeli, intim helyzet részesévé válni – még akkor is, ha a kezdeményezés, a felkérés az előadó (performer) részéről jön?**

szen az előadó és a nézők cselekedetei szorosan összefüggenek, és kiegészítik egymást. Ezt a függőségi relációt igencsak jól szemlélteti Andy Clark ún. produkciós rendszere, amelynek lényege a „ha-akkor” párok halmaza. Clark szerint a „ha” egy feltételt ír körül, amely ha érvényesül, egy akció végrehajtását eredményezi, az „akkor”-t. A „ha-akkor” párt vagy a feltétel-akció szabályt nevezzük produkciónak.<sup>1</sup> A performanszok tehát sok esetben (olykor kizárólag) a néző testi részvételén, a gesztusain, annak testi megnyilvánulásain keresztül nyernek értelmet. A néző lesz tehát az, aki létrehozza, és formát ad a „műnek”. A performer előadása tehát a nézői részvétel eredménye, utóbbi az előadóhoz (performerhez) hasonlóan a szuverén alkotó szerepét veszi magára. A nézői részvétel tehát nemcsak amolyan szupplementum, hanem esszenciális és konstitutív a művész és ezen – John Dewey-i megnevezésben – „aktuális műalkotások” számára.<sup>2</sup> Ez egy olyan részvételre való felkérés, ahol kevésbé a szellemi, de annál inkább a néző testi, szomatikus dimenziója számára jár kielégítő érzéssel. A befogadást tehát egy heterogén tapasztalati totalitás jellemzi.



Valie Export: *Touch Cinema* (1968/1989)



Yoko Ono: *Cut Piece* (1964)

A művészet ilyenszerű megtapasztalása eltér a hagyományos néző-mű kapcsolattól. Az eseménybe való szomatikus involválódás az eddigiektől eltérő, sokkal gazdagabb, átfogóbb és dinamikusabb esztétikai tapasztalatot jelent, lévén, hogy a reprezentációval/művel való kapcsolat nem pusztán szellemi szinten, hanem a szómán mint központi médiumon, azaz a szomatikus érzékelésen (taktilitáson) keresztül is megtörténik. A néző teste különböző érzelmi modulációknak van kitéve, így a különböző szomatikus benyomások és érintkezési formák láncolata alakítja a befogadást. A néző testi, azaz szomatikus tapasztalásának tehát legfontosabb feltétele, hogy fizikálisan is részt vegyen a műben, eseményben, mintegy testileg is megtapasztalva azt.

A részvétel ezen szomatikus formája valójában nem új keletű. A kortárs képzőművészet területén a XX. század második felétől számított művészeti irányzatok, a fluxus, a happeningek, a performanszművészetek, body artok, environmentek, in situ installációk, a különböző teremtett szituációk, eseményművészetek (event) stb. esetében központi jelentőségűvé vált, hogy az eseményre mint tapasztalatra tekintettek, éppen ezért a néző testi jelenléte konstitutív jelleggel bírt. A minimal art, később az analitikus konceptualizmus képviselői is arra sarkallták a nézőt, hogy változtassa meg státusát, és megpróbálták, hogy a műalkotás befogadásának pillanatában aktívabbá tegyék, és tudatosan beépítsék azt a részvétel aktusába. Itt nemcsak Johann J. Winckelmann és Friedrich Hegel meglátásáról van szó – fogalmaz Oskar Bätschmann –, miszerint a szobroknak és a képeknek szükségük van befogadóra, hanem az effajta művek esetében a kiállításlátogatóktól sokkal inkább azt várják el, hogy az installációkkal és a tárgyakkal folytatott interakcióért cserébe feladják befogadói pozíciójukat. Mindez azt jelenti, hogy a tárgyi esztétika felfüggesztődik a folyamatesztétika javára.<sup>3</sup> A jelenkori gyakorlat tehát nemcsak az alkotó nézőpontját veszi figyelembe, hanem a mű jelentése a befogadóval való közös (kettős) tevékenység, viselkedés, cselekvés, reagálás eredményéből születik. Dewey-i „címkével” fogalmazva „a művészet múzeumi felfogása” mint távolságtartó attitűd immár nem időszerű. Már nem lehet eltekinteni a befogadó szomatikus érzékelésétől, a testtől mint a befogadás nélkülözhetetlen médiumától.

Azonban a nézőnek az előadásban való szomatikus részvétele nem mindig problémamentes. Ha röviden szeretnénk szólni, azt mondhatnánk, hogy amennyiben a néző testileg, azaz szomatikusan is részt kíván venni a reprezentációban, akkor az esztétikai tapasztalat eme szomatikus irányultsága csaknem automatikusan maga után vonja a szerepváltást, azaz a nézői szerepkör megváltoztatását. Ugyanis a nyugati színházi kultúra a nézőt alapvetően passzív befogadóként, mondhatni amolyan marginális elemként, mintegy „testetlen jelenlétként” tartja számon. De nem mehetünk el azon tény mellett sem, hogy a görög „theatron” szó a nézés színterét jelenti, hangsúlyosan egy olyan médiumot jelöl, amely a szemet és a látást foglalkoztatja.<sup>4</sup> Mondhatnánk úgy is, hogy az alapvető színházi helyzetből adódóan a nézők gyakorlati helyzete a taktilitástól teljesen leválasztott helyzetet jelent. Más szóval: nézhetnek, de nem érinthetnek.<sup>5</sup> Az, hogy a néző résztvevővé, fischer-lichtei fogalommal társszobjektummá váljon, az addigi tradicionális szerepkörök felbomlását, „hibridizációját”, áthatását és egymásba fordulását feltételezi.

De hogy jobban megértsük ezen kortárs nézői szerepkörök problematikus voltát, termékenynek tűnik, ha ezen problémátérbe beemeljük Erving Goffman szerepelméletét. Goffman tézise szerint az ember a szerepek tekintetében egyfajta holdingtársaság, amely egy sor, egymáshoz semmilyen lényeges vonással nem kapcsolódó szerepet fog össze. A kérdés csak az, hogy az ember, hogyan irányítja ezt a társaságot, ezt a szerepszegregációt?<sup>6</sup> Ha ezen szerepelméletet a szociálpszichológia területéről rávonatkoztatjuk a színházi kontextusra, akkor a dolog úgy fest, hogy a kortárs művészeti gyakorlatban a néző ugyanazon reprezentáció keretében egyszerre néző és résztvevő/alkotó is. A problematikát tehát pontosan az okozza, hogy a színházi gyakorlatban a nézői státus nem függeszthető fel, ugyanis a reprezentáció egy fundamentális relációt feltételez a nézővel, következésképpen néző nélkül nem beszélhetünk színházról. Mindezt jól bizonyítják a színházról alkotott minimáldefiníciók (a Peter Brook- és az Eric Bentley-féle), amelyek szerkesztés része a néző. Amennyiben a néző megszűnik nézőnek lenni, az már a happening területére viszi az eseményt, ugyanis közönség nélkül semmit nem érnek ezen előadások.

A nézőnek az előadásban/eseményben betöltött „szerepe” tekintetében a változás akkor következik be, amikor a színház egyre hangsúlyosabban kezd elmozdulni a performanszművészet irányába. Hogyha eddig a nézőtől mindössze annyit vártak el, hogy az előadással – mint „rögzített képpel” – szembeni kritikáját amolyan kívülálló tanúként, passzívan, magába fordulva nyilvánítsa ki, a hatvanas–hetvenes évek művészeti gyakorlata átírja az addigi tradicionális modellt, azaz megkérdőjelezi az objektum és a szubjektum hagyományos modelljének mint diszjunktív alapállásnak a megalapozottságát.

A performanszok jól mutatják, hogy a részvételre felkért nézők igencsak szokatlan, olykor kényelmetlen helyzetbe kerülnek. A testi érintkezés az előadók és résztvevők között mindkét esetben fenntartásoktól terhes. A problémát legfőképpen az okozza, hogy míg a tradicionális nézői szerepkör ismert, miszerint a nézőtől a hagyományos „esztétikai” attitűdöt várják el, addig nem világos, hogy milyen magatartásminták működtethetők ezen új szerepkörben, abban, amelyik a társalkotó státusával ruházza fel a nézőt.<sup>7</sup> Ezt nevezi Oskar Bätschmann tapasztalatalakításnak: a mű és befogadó korábbi pozíciói nem alkalmazhatók többé. A befogadó résztvevőnek fel kell adnia szemléltői pozícióját, hogy interakcióba léphessen a művel. Megjegyzendő, hogy ezen „folyamatesztétika” a befogadást gyakran a pszichofizikai folyamat irányába tereli, így sok esetben az egzisztenciális veszélyeztetettség érzését váltják ki a résztvevőkből.<sup>8</sup>

Ezen immár új szerepkör számos lényeges kérdést vet fel, hiszen az érintés egy ténylegesen intim helyzet velejárója. Megérinthető-e egyáltalán egy idegen nő melle? Etikus-e egy ismeretlen intim testrézével érintkezni, egy testileg közeli, intim helyzet részesévé válni – még akkor is, ha a kezdeményezés, a felkérés az előadó (performer) részéről jön? Nem ad-e visszaélésre lehetőséget, ha valaki kiszolgáltatott helyzetbe hozza magát, és a néző – mintegy „kihasználva a helyzetet” – erre reagál is? Kezelheti-e bárki egy számára ismeretlen testét oly módon, mintha az mindössze egy tetszőleges tárgy lenne? Mennyit és főleg mit ildomos levágni a felkínált ruhadarabból? Könnyen belátható tehát, hogy a nézői lét, azaz a befogadás ezen szomatikus formája milyen problematikus változásokat, dilemmákat eredményez.<sup>9</sup>

A nézőnek dönteni kell az ún. állapotátmenetről, amennyiben a szomatikus tapasztalást a befogadás folyamatához kívánja kötni. Képes-e rátalálni a megfelelő viselkedésmintázatra, illetve az egymással bináris oppozícióban, azaz erisztikus kapcsolatban lévő szerepkörök megfelelő működtetésére?<sup>10</sup> Vizsgáljunk meg egy pár konkrét példát: a *Curva periculosa* utcaszínházi produkciót!

2004-ben a marosvásárhelyi Posta utcában, az Ariel Színház előtt megáll egy zöld autó, amelyből egy lányt dobnak ki az útestre, aztán nem sokkal később a kocsi vadul továbbhajt. Így kezdődik, annak a lánynak a története, aki balerinának készült, de közben kurva lesz belőle. A 24 éves Viki születésétől kezdve apa nélkül nőtt fel, mivel apja Amerikába disszidált. Az anya összeállt egy pasival, akit a sok cigi és a pia aztán hamar elvitt. A lány a 40 évesen özvegyen maradt anyjával és a „félhülye” nagyanyjával él, akit soha nem tudott otthagyni. Elmeséli, hogyan járt a balettintézetbe, aztán balettversenyekre, hogyan kapott kisebb feladatokat az Operában, milyenek voltak a vizsgaelőadások, és végül, hogy egy londoni pasi miatt hogyan szerzett lábsérülést az erőszaktól meneküléskor, hogyan szakadt el az Achilles-ina, hogy többet nem tudott spiccelni, és hogy végül hogy lett vége teljesen a balettnak. A lány balett utáni élete aztán teljes egészében a pasiktól való függésben telt. A pasik mindig megdicsérték, hogy milyen vagány az ágyban, és a lány örült, hogy valamiben ő lehet a legjobb, holott mindvégig tudja, és ki is mondja, hogy maximum „csalódásból lehetne csillagos 10-esé”. Aztán besötétedik, és végül újból megérkezik a Posta utcába a zöld autó. Kiszáll egy férfi, betuszkolja a lányt az autóba, és elhajt vele együtt. Ez lenne röviden a *Curva periculosa* története, amit B. Fülöp Erzsébet rendezésében Tankó Erika ad elő monodrámá formájában. Az előadás terét az (egykori) Ariel Színház előtti beugró tér, valamint a szemben levő járda képezi. A nézők ezen a kinti téren állják körbe az előadást. Az előadás lényegében ezen szokatlan térkonceptió által emelődik ki a hagyományos színház keretei közül.

Kezdjük mindjárt a térrel, pontosabban a térbeliséggel összefüggő jelenségek feltárásával. A szómának – jegyzi meg Shusterman – van gyakorlata abban, hogy miként idomuljon az egyes – mind a fizikai, mind a szociális – terekhez.<sup>11</sup> Az úgymond „idomulás”, de nevezhetjük alkalmazkodásnak is, teljesen másképpen történik a hagyományos nézőtérrel, illetve jelen előadás terében. A hagyományostól eltérő terekben, ahol a néző nem számolhat a „biztonságot” jelentő, elsötétített nézőtérrel, a megfigyelő szubjektumot az állandó szomatikus „fegyelem” és tudatosság jellemzi. Mivel teljes jelenlétben látható marad, mintegy a teljes előadás idejére bekerül az észlelés rendjébe, csaknem tendenciaszerűen felülvizsgálja szomatikus magatartását, viselkedésmódját (gesztusait, testtartását). Ugyanis bármilyen – a nézők részéről érkező – megnyilvánulás esztétikai karaktert ölt, és az előadáshoz tartozóként értelmeződik. A néző mindvégig tisztában van azzal, hogy a tér egy igencsak „szubjektív pozícióba osztja be”, hiszen jelenléte és ezzel együtt a teste sokkal körültekintőbb esztétikai figyelmet kap, szemben a hagyományos kulisszaszínházi kontextussal, ahol – amolyan kodifikált szabályként – a néző teljes testi lényével rejtve marad. Mi több, az egyén (néző) személyisége is megmutatkozik a többi néző előtt, hiszen a szomatikus kifejezőmód stílusa, a testi reakciók mind árulkodóak a személyiség vonatkozásában. Egy görnyedt testtartás vagy a szemkontaktust kerülő, lesütött tekintet, a színész-



női „provokációra” válaszoló (gátlásos) gesztusok valóban kifejezőek és sokatmondóak lehetnek az illető néző jellemével kapcsolatosan. Nemcsak a néző pusztá fizikai teste kerül a reflexió előterébe, hanem az olyan mentális, szellemi és érzelmi megnyilvánulások is, mint a pirulás, zavartság, szégyenkezés stb. (természetesen nemcsak az érzékeket negatívan érintő hatásokról van szó), azaz az olyan megélelések, amelyek a nézőben történnek meg mentális vagy pszichés szinten, de a testen keresztül mutatkoznak meg. Ugyanis a mentális élet és a szomatikus tapasztalat – jegyzi meg Shusterman – nem választhatók szét, hanem lényegi egységet alkotnak.<sup>12</sup>

Az olyan jelenetek, amikor a színész nő kommunikatív interakcióba kezd, és egy férfi nézőhöz olyan kérdést intéz, hogy: „Miért járnak a férfiak a prostikhoz? Mi? Mit akarnak, mit várnak? Miért nem ülnek otthon?”, s majd egy sokkal személyesebb hangnemben rákérdez, hogy: „Te jársz kurvákhoz?”, „És ha véletlenül elmennél, akkor miért mennél el?” – jól szemléltetik, hogy miként nyilvánulnak meg és kerülnek felszínre a néző részéről a belső szomatikus megélelések. A néző ilyen helyzetben zavarba jön (jöhet), egyrészt azért, mert tudja, hogy a figyelem középpontjába került, és izgatottságát a különböző fintorokon és mimikákon keresztül próbálja meg palástolnia. Másrészt a kérdések erősen intim jellege miatt olyan pszichológiai mechanizmusok, szomatikus reflexiók indulnak be, mint az elpirulás, pulzusszám-növekedés, lélegzetfelgyorsulás stb. Akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy megnő a néző reprezentációs tudatossága azáltal, hogy ki van téve a többi néző tekintetének. A néző hirtelen elkezd alkalmazkodni, és a testen megjelenő érzelmeket megpróbálja visszaszorítani, elhalkítani.

További nehézséget jelent, hogy a nézőnek meg kell találnia a módját, hogy úgy rendezze el magát „szomatikusan”, ahogy azt az általa kívánt megjelenésnek megfelelően szeretné. Az arcvonások és a testtartás kifejezéseit nem egyszerű dolog uralni, és még nehezebb, ha még egy tükör sem áll a rendelkezésre, s így a néző kizárólag a propiocepcióra támaszkodhat.<sup>13</sup> Mindezen műveletek a néző részéről tehát szomatikus introspekciót, azaz önészlelést feltételeznek.<sup>14</sup> A fényképezés megélt folyamatához hasonlóan tehát a befogadás aktusában kihangsúlyozódik a propiocepció (lszomatikus önészlelés), melynek következményeként a néző tekintete saját testére és érzékelésének módja felé irányul, és figyelmes lesz saját szomatikus megnyilvánulásaira.

Az előadás recepciótere igencsak alkalmas a néző ezen szomatikus ingereinek a felkeltésére és aktiválására. Egyrészt a néző szabadon járka a térben, ami már önmagában egy sajátos, kinesztetikus mozgásélményt jelent. Másrészt olyan közelségbe kerül néző és színész, hogy megérinthetik, és mintegy szomatikusan „megtapasztalhatják” egymást. A látvány tehát érzéki (is) adott. Ezzel kapcsolatosan kiemelendő az a jelenet, amikor a színész nő megáll egy fiatal pár mellett, és a férfi néző karját a saját nyaka köré fonja, s közben a következőt mondogatja: „Figyelj! Kurva ciki lenne, ha eljatszanám itt neked a rendes lányt, aki fut még egy kört dugás előtt. De akarom, hogy tudd, hogy semmi akadály a annak, hogy nagyokat és jókat szeretkezzünk!” Majd egy következő jelenetben arra kéri a férfi nézőt, hogy adja fel neki az ingjét. Az így kiváltott – a néző részéről érkező – reakció természetesen nagyon eltérő lehet attól, amit a hagyományos gyakorlatban megengedhet magának a néző. Fizikailag, testileg is reagálhat, hiszen félreléphet a színész-

nő testi közeledése elől, az azzal való testi kontaktust kikerülheti, vagy megérintheti azt hasonló mód, de akár agresszívan is reagálhat, ami erősen átírhatja a színészi munkát. Ahogy azt Hans-Thies Lehmann is megjegyzi, az involvement jegyében a nézők résztvevőként akár meg is változtathatják, sőt meg is szakíthatják a performansz kimenetelét.<sup>15</sup> Ezen utóbbi esetet jól illusztrálja az a történet, amikor az egyik előadás alkalmával egy meglehetősen eltúlzott nézői részvétel majdhogynem átírta az előadás végét. Az előadás ugyanazzal a „motívummal” nyit és zár is, azaz a kezdést az jelenti, hogy az úttesten megálló zöld autóból kidobnak egy lányt, aztán a nap lejártaival utánajönnek, és ugyanabba az autóba betuszkolják, és vadul elhajtanak. Az egyik előadás alkalmával azonban egy férfi néző az előadás vége felé közbelépett, és megpróbálta megakadályozni, hogy a színésznőt beemeljék az autóba, és elhajtsanak vele. Az incidens nagy dulakodásba fajult, és csak nehezen sikerült – az előadás egyetlen férfi színészének (az autó sofőrjének) – feltartóztatni az implikálódásban erősen elszánt nézőt annak érdekében, hogy az előadás a forgatókönyvnek megfelelő finalitással érjen véget.

A lényegi különbség tehát a hagyományos befogadás és az „új” között elsősorban abban rejlik, hogy az utóbbi számol a néző szómaesztétikai érzékeivel is, és épít a nézői lét közvetlen prakticitására, ami egy sokkal időszerűbb és progresszív befogadói gyakorlatot jelent. A nézők, avagy a nézés tere tehát nemcsak a szemlélés helye, hanem akár többretű műveletek tereként is értelmeződik. Nemcsak a tudatban létrejövő élmény a meghatározó, hanem konstitutív szereppel bír a néző testi, azaz szomatikus tapasztalata is. A befogadás érzelmi színezete válik jóval gazdagabbá, következőképpen az élmény is sokkal specifikusabb, mint a hagyományos perspektívaszínepadi kontextusban.

Mindennek elemzése azért is nagyon fontos, mert nem mindegy az előadás alakulása vagy végkimenetele szempontjából sem, hogy a nézőt a színésznővel folytatott kommunikatív interakció során milyen viselkedéses diszpozíció határozza meg, milyen szomatikus hozzáállást tanúsít, vagy milyen szomatikus reakciót fejt ki az interaktivitás nyomán fellépő érzelmi tényezők hatására. Más szóval nem mindegy, hogy miként reagál a színésznői „provokációra”. Ezen esztétikai válaszreakciók mindig a néző pillanatnyi diszpozíciójától függenek, ezért azok előadásról előadásra változnak. Ebben a tekintetben a szomatikus önészlelés nagyon hasznos lehet: hogy a néző tudatában legyen testi és izomreakcióinak, amelyek úgymond szervesen integrálódnak az esztétikai tartományba.

Eddigi gondolatmenetünk megmutatta, hogy a jelenkori művészeti gyakorlat valódi és adekvát megértéséhez a hagyományos esztétikai kritériumok nem elégségesek, és szükség van egy új esztétikára, a „megtestesülés” esztétikájára. Nemcsak a művész teste hangsúlyozódik (lásd a performanszművészet, body art stb.), hanem a néző teste is mint esztétikai szempontból alapvető, nélkülözhetetlen médium. A néző részéről érkező szomatikus megnyilvánulások tehát esztétikailag is legitim részét képezik a reprezentációnak.

Az elemzés megpróbálta világossá tenni, hogy a kortárs hely- vagy környezetspecifikus terekben ezen nézői megnyilvánulások esztétikai érvényességet vindikálnak maguknak azáltal, hogy egy olyan közös térbe íródnak bele, ahol a színész és a néző testi megnyilvánulásai sajátos viszonyrendszerbe kerülnek, és nem választhatók szét egymástól. Jelen írás állítása,

hogy ezen nézői szomatikus megnyilvánulások nem maradhatnak értelmezés nélkül. A befogadás és az esztétikai tapasztalat testi dimenzióira a Shusterman-féle szómaesztétikán, azaz egy olyan pragmatistább esztétikán keresztül reflektáltunk, amely kitolja az esztétika hagyományos határait.

Az írást Lehmann azon gondolatával zárnam, miszerint a színházi előadás során a színésznek színpadi és a nézők nézőtéri viselkedéséből közös szöveg születik, a színház elégséges leírásához azonban a teljes szöveg olvasatára szükség van.<sup>16</sup>

#### ■ JEGYZETEK

1. Andy Clark: *A megismerés építőkövei*. (Ford. Pléh Csaba) Osiris Kiadó, Bp., 1996. 43.
2. John Dewey a művészet lényegét nem a pusztá artefaktumokban látja, hanem abban a dinamikus, gyakorlati tevékenységben, amely által az létrejön. Ennek értelmében az esztétikai folyamatot előtérbe helyezi a produktummal szemben, következésképpen megkülönbözteti a „művészi produktumot” az „aktuális műalkotástól”, miszerint az első, miután megalkották (lásd festmény, szobor stb.), az emberi tapasztalattól függetlenül létezhet, míg utóbbi a „tapasztalat minőségeként” nyer meghatározást. Richard Shusterman: *Pragmatista esztétika*. (Ford. Kollár József) Kalligram Kiadó, Bp., 2003. 79–80.
3. Oskar Bätschmann: *A művész, a tapasztalat alakítója*. Enigma 1999. 22. sz. 77.
4. A görög „theatron” szó a nézés színterét, azaz egy olyan médiumot jelöl, amely elsősorban a szemet és a látást foglalkoztatja, ami lényegében azt jelenti, hogy a néző független attól, hogy a látott dolgok mennyire érintik meg, annak tudatában nézi végig a színpadi történéseket, hogy nem szabad beavatkozni. Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*. (Ford. Kiss Gabriella) Balassi Kiadó, Bp., 2009. 10.
5. Patrice Pavis: *Előadáselemzés*. (Ford. Jákfalvi Magdolna) Balassi Kiadó, Bp., 2003. 96.
6. Erving Goffman: *A hétköznapi élet szociálpszichológiája*. (Ford. Habermann M. Gusztáv) Gondolat Kiadó, Bp., 1981. 18.
7. A domináns színházi gyakorlat értelmében a klasszikus polgári nézői szerep kimerül abban az igencsak „szűken” értelmezett nézői létben, miszerint a néző mozdulatlanul, amolyan kontemplatív módon, passzívan ül székében, s noha Jacques Rancière szerint a néző is cselekszik azáltal, hogy megfigyel, kiemel, összevet, értelmez, okozati kapcsolatokat keres, azaz egyszerre az előtte játszódó előadás távoli nézője és aktív értelmezője, de lényegében megmarad a látvány „egyszerű” recepciójánál.
8. Oskar Bätschmann: *A művész, a tapasztalat alakítója*. Enigma 1999. 22. sz. 73.
9. Mivel a műélvezet ezen tapasztalati (szomatikus) vetülete nem mindig problémamentes, ezért a befogadók többségének sokkal könnyebb a kritikai figyelmet a vizuális reprezentációra fordítani, mint a taktilis vagy egyéb szómaesztétikai érzékelésekre. Richard Shusterman: *A gondolkodó test*. (Ford. Krémer Sándor) JATEPress Kiadó, Szeged, 2015. 307.
10. Noha eddig amolyan szimbolikus „rendként” a szerepkörök határozott szétválasztása dominált (színész, néző), ma a kettő egymásba olvasztását tapasztaljuk – fogalmaz Erving Goffman. Ezzel kapcsolatban jegyzi meg Peter Brook, hogyha eddig arra törekedtünk, hogy a színészt minél jobban kiemeljük a nézők sorából, ezzel szemben ma az a meghatározó, ha a kettő egymásba olvadása valósul meg. Erving Goffman: *A hétköznapi élet szociálpszichológiája*. (Ford. Habermann M. Gusztáv) Gondolat Kiadó, Bp., 1981. 13.
11. Richard Shusterman: *A gondolkodó test*. (Ford. Krémer Sándor) JATEPress Kiadó, Szeged, 2015. 305.
12. Uo. 48.
13. Uo. 318.
14. Roland Barthes találó megnevezése, az „önmaga előadásának aktusa” hasonló helyzetet feltételez. A fotografikus pózolásban az alany – mintegy önmaga előadásá-

nak aktusában – a megfelelő pózba szeretne beállni. Erről így ír: „Nemigen tudom, hogyan próbáljak meg belülről hatni a bőrömrre. Elhatározom, hogy ajkamon és szememben halvány, „kiismerhetetlennek” szánt mosoly »fog bujkálni«. Ebből egyszerre olvashatják ki jó tulajdonságaimat, valamint azt is, hogy valójában jól szórakozom a fotografálási ceremónián.” Roland Barthes: *Világokanra*. (Ford. Ferch Magda) Európa Könyvkiadó, Bp., 1985. 16.

15. Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*. (Ford. Kricsfalusi Beatrix – Berecz Zsuzsa, Schein Gábor), Balassi Kiadó, Bp., 2009. 145–146.

16. Uo. 10.



NAGY IMOLA

# NÉZŐI SZUBJEKTIVÁCIÓK: EGY MÁSIK EURÜDIKÉ



**Eurüdiké nem óhajt  
visszatérni az árnyak  
világából ebbe  
a világba. Nem szeret,  
és nem szeretik itt.**

**E**lfriede Jelinek Nobel-díjas osztrák író-  
nő 2013-ban írta az *Árnyék/Eurüdiké  
mondja* című, drámának szánt szöve-  
get. Halasi Zoltán Pető Kata felkérésére lefor-  
dította, Porogi Dorka – szintén Pető Kata kez-  
deményezésére – megrendezte, és Gergye  
Krisztián táncos/koreográfus, a Freakin’ Disco  
négy zenésze, Keresztes Gábor, Komjáti Áron,  
Szabó Sipos Ágoston, Csizmás András, illet-  
ve Kákonyi Árpád zeneszerző is hasonlóképp  
került be a produkcióba. A látványvilágot  
Adrian Ganea tervezte. A bemutatóra 2020  
szeptemberében (féléves csúszással a pandé-  
mia okán) került sor a Trafóban.

Pető Kata Bécsben látta évekkal azelőtt az előadást, és már akkor ráérezett a szöveg erejé-  
re. Ehhez adódott hozzá Halasi Zoltán párat-  
lan fordítása, illetve Pető Kata azon megingat-  
hatatlan vágya, hogy egyedül mondja el ezt  
a hosszú, komplex, próbára tevő, tudatfolyam-  
szerű monológot, amit német nyelvterületeken  
több (nyolc) színész-nő között szoktak felosztani,  
nyilván nem csupán a könnyítés kedvéért.

A rendkívül intenzív, gyakran elvont esz-  
mefuttatásokba bonyolódó monológ felhang-  
zása az előadás legnagyobb kihívása, de a ki-  
hívás minden jelrendszert érint. A hangzásvi-  
lág, a látványvilág, a koreográfia vagy önma-  
gukban is teljes értékű alkotások, vagy mi-  
nimalista stílusban segítik meg a hallottakat.  
(Mondhatni néhol illusztrálják, ha volna mit  
illusztrálni). A különböző jelfolyamatok nem



olvadnak egybe, elsősorban a ritmizálás köti össze őket. Nincsenek „össze-rendezve”, talán leginkább „alig rendezésnek” nevezhetjük a Porogi Dorka irányította színrevitelt, ami nyomszerűen, árnyékszerűen fedezhető fel az áttérésekben, összekötésekben, szünetekben, megszakításokban.

Éppen ezt az „alig rendezettséget” róttta fel egy operakritikus Castelluccinak. Az olasz rendező megkereste Brüsszelben és Bécsben (a brüsszeli bemutató 2014-ben, a bécsi 2015-ben volt) a mai Eurüdikét egy-egy valódi, éber kómában levő nő személyében, aki csak nézni képes, és akinek az élőben közvetített képével találkozunk az előadás végén; vagyis a rendező első-sorban különböző látványelemekkel, médiumokkal játszik, és úgy vezeti a nézősége egy opera-előadás figyelmét, hogy közben a görög mítoszt sem értelmezi újra. Porogi Dorka és Pető Kata kiindulópontja egy kortárs szöveg, és az előadás végén egy hús-vér nővel állunk szemben. Mégis a rendezést illetően abban hasonlóságot lehet látni, hogy nem ott kell keresni (ha valaki erre vetemedne), ahol szokás. Másfelől, olyan erőteljes a hang szubjektumképző ereje – illetve ennek hiánya – a (próza) színházban (is), akárcsak a mítoszban (legalábbis egyik változatában), hiszen Orfeusznek nem szabadna megfordulnia, hogy a *szemével* győződjön meg arról, hogy Eurüdiké követi, akkor sem, ha *nem hallja* lépteit.

Ha jelen esetben tehát a szöveget vesszük kiindulópontnak, akkor először is egy posztdramatikus, előadásra szánt – s csak ebben az értelemben – dramatikus szöveggel van dolgunk, ami a barthes-i értelemben vett olvashatóság és írhatóság határán mozog – az olvashatóság végén és az írhatóság elején. Egyszerűbben megfogalmazva: alig olvasható, és bármilyen irányban továbbírható. Formailag a szövegnek nincs eleje, se közepe, csak vége van. A jelen előadás esetében az interpretáció fogalmának is nagyon sokféle értelmezésével kerülünk szembe, amivel persze az alkotói csapatnak is meg kellett küzdenie. Ha a hangzóság felől közelítünk, akkor a kezdet tolul előtérbe: az újabb és újabb, egymásra torlódó, mindig másképp ismétlődő hanghullámokkal „szembesülünk”, ha a szöveg felől gondolkodunk, a vég, a heideggeri értelemben vett előrefutás is eszünkbe juthat.

## Eurüdiké

■ Megjeleníthető-e, materializálható-e egy árny a színpadon? Testet lehet-e adni egy olyan szövegnek, amely egy testetlen árnyról szól?

Társalgási hangnemből kezdődik a nézőkhöz intézett monológ. Egyrészt feltételez egy többé-kevésbé közös (nyelvi, kulturális, antropológiai) tapasztalatot, másrészt tudatában van annak, hogy amennyiben több hallgató (épp csendben levő beszélgetőpartner) figyelmét kívánja tartósan magára vonni, szórakoztatónak is lennie kell: élénk játéknak, főleg egy kigyócsípés okozta halálán lévő nő részéről, ha meghallgatásra vágyik.

A mai Eurüdiké írnő, aki mindazonáltal popsztár férje árnyékában él. Egyikük neve sem hangzik el az előadás során, ahogy a szövegben sem. Továbbá a dálnok itt nem énekel, hanem táncol, és Gergeye személyében egy táncos/koreográfus jeleníti is meg. Az alvilági utazást pedig az írnő szemzőgéből látjuk. Itt nem a jelen összes Eurüdikéje alkot asszonykórúst vagy tragikus kart, ellenkezőleg: az írnő öt Orfeusszal áll szemben, és a dálnokkal táncol.



## Orfeusz

■ Az énekes nem énekel, lantján sem játszik, de a táncos sem táncol, hanem pózol – egy egészen különleges, kimért, feszes, barokk táncokból is ihletődött mélyen ironikus koreográfiában. Mondhatni a dalnok kizárólag pózol, bármi is történjen. Kicsit mintha értene a halál nyelvén is, s néha Hádész finom, ironikus mosolya is visszatükröződik az arcán. Sötét, ünnepélyes jelmeze is kísértetiesen őt idézi meg. A dalnok, aki nem dalol, de alvilági útja utolsó állomása előtt még maga felé fordítja a mikrofont (a mikrofon csábítása ellenállhatatlan), és szinte énekel. Ám széles gesztusokkal elmutatja. Viszont az író ekkor kezdi hallani az éneket. „Lehetséges, hogy zenével még az árny is felkavarható?”<sup>1</sup> – kérdi. A kifelé tartó úton Eurüdiké hibátlanul felhangzó áriáját is magába szívja, elsajátítja a dalnok, aki kizárólag és szünet nélkül reprezentál: saját magát képviseli a halál birodalmában.

## Hangzásvilág

■ Az öt Orfeusz egy teljes, akusztikus és elektronikus hangszerekkel felszerelt zenekar (Freakin’ Disco) tagjaiból és az itt csembalón játszó, klasszikus zenei háttérrel rendelkező zeneszerzőből (Kákonyi Árpád) áll. Mind Eurüdikének húzzák. A játékeret és a nézőteret összekötő köztes térben, hátulról láthatók a barokkosan ébenfekete bársonyba bújtatott, és hosszú, csillogó, szintén éjfékete parókával ellátott zenészek, munka közben. A Freakin’ Disco az elektronikus zene kísérleti (a zenei technológia kezdeti, megnyíló lehetőségeit felhasználva a zene határait tágító) szakaszából ismerős hangzásvilágába sok minden belefér filmzenei betétektől barokk hangzásokig. De lekövethetetlen hangterek létrehozása is. Az öt Orfeusz egyetlen rövid, de igen fontos szünetről eltekintve végigjátssza az előadást.

Különböző kórusok jelennek meg a szöveg szintjén, de az ő hangjukat sem halljuk, ahogy a dalnokét sem. Az író viszont letaglózó játékkal és beszéddel eleveníti meg erejüket. A sikítófrász-kórus a mai menádok kara, akik az ösztönerőt jelenítik meg, szexualitás és halál összefüggésének egy éretlenebb, maibb, humorosabb és fájdalmasabb változatát. A dalnok is néha fél a sikító lánykórustól. Valahol (Orfeuszként) érzi, hogy ha kikerül a gyilkosok sorából, kilép az elkövető/áldozat örökösen, kényszeresen ismétlődő köréből, akkor a sikolykórus széttépi őt. Másrészt van egy árnyékkórus, amely azokból az árnyékokból áll, akik már életükben is árnyékok voltak. Nyilván ők sem hallatják hangjukat, ahogy életükben sem tették. Különös lüktetés van egyén és közösség között: az árnyékok közösségével való kapcsolatot az író teljességgel felvállalja, míg a valós sikolykórus dühöngéssel tölti el.

## Látványvilág

■ A látványvilág egy félgömbből, egy vetítívászonból, illetve a hangszerekből és jelmezektől áll. A félgömb hátsó fele megépített, benne barlangra utaló cseppkövekkel, de a holdra utaló színvilággal. A félgömb végében van a barlang kijárata, ami egyben blue box is. Az árnyékvilágot elhagyó figura így egyenesen a természet kellős közepében találhatja magát: a hold, a szélfúvta növények, a sziklaszirtek övezte völgyet fokozatosan feltöltő víz, majd a las-

san besötétedő és egyre sötétebb éjszakában a csillagok magányos fénye és a hullámok csillogása jelenik meg a falra vetített természetben. A félgömböt alig észrevehetően az Uroborosz veszi körbe, emlékeztetve, hogy valamilyen örök körforgás, visszatérés helye ez. A félgömb első fele nincs megépítve, de vetülete kirajzolódik a földön.

Mintha az íróhoz hozzá lenne kötve egy láthatatlan, de rugalmas szállal a gömb közepéhez. És vív, és vívódik. Néha lendületből még át is lépi a földre vetülő félkört, illetve kifut belőle. Például akkor, amikor a hónaljáig érő krinolinból vedlett gyerekszobai sátor védelmében húzza vissza sportcipőjét, hogy készüljön az Orfeusszal való váratlan s inkább nem várt találkozásra. Valamilyen *kötelesség* kísértete is belengi az előadást.

Megrendülő fátyol helyett tehát habkönnyű vívóruhát visel a vívódó hősnő a még krinolinnak is óriási szoknyaabroncs alatt. A dalnok, miután ettől is „megszabadítja”, súlytalanok gondolja ezt a réteget is, és ráteríti az immár játszótéri hintává alakult abroncsra. Mintha fehér port vetett volna le a nőről – a lélek, s vele együtt az érzések, érzelmek rétegét? És mi marad utána? Meztelenséget reprezentáló, anyagtalan ruha? Vagy elhalványuló és megnyúló, esetleg egyszerre szublimált és kísérteties, vetített test. Onnan már csak vetíteni lehet testet, hogy számot adjon arról a testetlen zuhanásról, szomorúságról, amiről alig lehet. Kivetül, mert kivették. Ezt a határozottan éneklő/beszélő/gesztikuláló, életteli testet is árnyyszerűvé teheti a képernyő, a vetítővászon. Egy kivétel, vetület a feltartóztathatatlan eltűnés egyik fázisában.

## Szöveg/beszéd

■ Eurüdiké nem óhajt visszatérni az árnyak világából ebbe a világba. Nem szeret, és nem szeretik itt. S mivel valakinek az árnyékában élt, választania kell: vagy folyamatosan követelheti vissza saját árnyékát, itt fent, vagy visszakaphatja azt egyszer s mindenkorra az árnyékvilágban. S az utóbbit választja. Legalábbis egy időre.

„A legnagyobb pedig, s a legszebb: hogy nem szeretünk, és nem szeretnek”<sup>2</sup> – mondja az író. A szeretetlenség, szeretetnélküliség elvont térbe juttatja, a hold azon pontjára tehát, ahol az árnyak levedlik lelküket – érzéseiket, érzelmeiket. Az érző lényt itt kipenderítik, és megsűnik a magánvalóság. Fel kell készülni a magáért valóságra.

A szöveg ironikus, önilironikus, szójátékokkal élő, ritmikus, poetikus konstrukció. Talán nem túlzás azt állítani, hogy az európai kultúrkör ellen intéz támadást, és int búcsút is neki, miközben az egyik alapító mítoszát fessegeti, szétszedi, átfordítja, és lebontja. Belülről próbálja szétrobbantani a mentális kultúra határait. Nehezen befogadható, rendkívül sűrű szöveg, mely tudatosan nem olvasóbarát. A beszéd hangteste maibb, teatralisabb, szeretethiányos, beszédkényszeres nőt projektál kiindulópontként, és tudatosan/játékosan nézőbarát.

A szöveg teste a mindent tagadást, a dühöt, a lemondást, az elkeseredettséget idézi meg, sőt még a tudattalanban tett útról is beszámol. Pedig a nyelv képessége az örülteké, mint állítja, s az árnyak pedig nem örültek, hanem eltűntek. A nyelvüket is elvesztették. Elfelejtettek beszélni. De az író ír, időnként elvont, absztrakt térbe írva bele magát, Eurüdiké viszont mondja – életre kelti a szöveget. Hangtestet ad a legelvontabb, testetlenebb szövegré-

szeknek is, persze élve a jelenei kifordítással, hiszen a beszélő, illetve az éneklő én közt nincs alapvető különbség, amennyiben mindkettő *hangot ad* valaminek, márpedig itt Eurüdiké beszél és énekel is, Orfeusz pedig hallgat.

A szöveg egy elerőtlenedő testet sugall, depressziós, melankolikus nőt, akiből száll ki az élet, hagyja el az életereje, és aki úgy tekint a testre, mint az erő és a hatalom, az agresszivitás forrására. Aztán dühöngővé, haraggal, méreggel teltté válik, s ezt már a játék is követi. A beszéd hangteste egyre fokozottabban reprezentálja a dühöngést, Eurüdiké testből próbálja megérteni: popzenei, férfi előadói szokásoknak megfelelően megmarkolja a nemi szervét, úgy üvölt, kidagadnak az erei, de rájön, hogy nem megy ez neki, s legyintve abbahagyja.

Pető Kata nem azonosul a szöveg által megidézett testtel, ellenkezőleg, saját testéhez köti a szöveget, illetve amikor eljártssza azt, akkor ironikusan látványosan teszi. Ki-be lép a különböző hangtestekből, hirtelen vált, vagy csak megszakítja némelyiket. Megsokszorozza a beszélő, éneklő és jelen levő ént. Saját tapasztalatokkal és emlékekkel tölti fel a szövegtestet. Beszédének ritmusa, hangereje folyamatosan változik és vibrál – nem engedi el a közönségét. Amikor a szövegtestnek tűrhetetlenül el kell mondania azt, ami történik, a színész nő slames, rapperes mozdulatokkal támasztja alá. A dalnokkal való első közös táncba (menüett) jó kislányos játékosággal és bizonytalansággal lép bele, tettet.

Folyamatosan kinyitja, megnyitja, többszólamúvá teszi a szöveg testét. Alakítása „elsősorban játék: a színház nyelvei vesznek részt benne; tétje a saját identitás, amelynek fixációit teszik kockára; a nyereség pedig azon lehetséges (szexuális) identitások köre, amelyek a színház potenciális terében jöttek létre. Vagyis a nyertes megtapasztalhatja a szubjektum határtalanná, in actu, folyamatban lévő szubjektummá válását.”<sup>3</sup>

## Töröl vagy tárol?

■ Egy pillanatra úgy tűnik, mintha kezdődne minden előlről, amikor Eurüdiké elindul „felfelé” Orfeusszal, még szelfik készítésébe is belemegy. Azonban lényeges különbséggel is számolunk: Eurüdikének itt már van rálátása (látása, tudása) a folyamatra. Várakozik és figyel: menti vagy törli a képet Orfeusz? Reflektorfényben vagy vakuban az árnyék eltűnik. Reménytelen, nyomtalan szelfik, páros szelfik készültek. Sőt talán hármások, mert mintha egy-egy zenész Orfeusz (a valós zenészek közül) is bekerülne a kép háttérébe. És Orfeusz törli őket. Véletlenül törli a nőhöz rendelt, projektált testet, a kettős szelfit, mely szerint sikerült feléleszteni, s a halál birodalmából visszahoznia egyetlen szerelmét, saját árnyékát, amit persze ezáltal megsemmisít? Amikor rájön, hogy törölte a képet, a dalnok eszméletét (tudatát és emlékezetét) veszti, de rövid időn belül, félönkívületben oldalára fekszik, és felveszi az óriáscsecsemő-pózt. Vagy lehet, hogy azért esik össze, mert a törléssel önmagát törölte? Azt az önmagát, amit már neki is, alvilági útja során, törölnie kellett volna, de nem tette meg? A „véletlen” teszi ezt meg helyette? Ugyanakkor mintha Eurüdiké szájából a „töröl” szó hamarabb hangzana el, mint maga a törlés tette.

Eurüdiké végleg és végletesen egyedül marad. Hádész a *hiány tere* is. Az elvonásban, a megvonásban, a hiányban, a mozdulatlanágban megszülető látás

tere. A teljes sötétségben átalakul a „csak” nézés képessége (nézi, mert lebé-  
nult, és nem tehet mást) – látássá. Nevezhetjük tudatnak is – vagy visszaköt-  
ve mitikus kontextusába: egyszerre a fény és a szem forrása. A halállal szem-  
besülve még egyszer összeszedi magát – a semmiből. Ez a „vagyok” már nem  
ugyanannak a visszatérése, és újrakezdése a vak körforgásnak, a körben forgás  
ismétlődése, azonos módon való megismétlése, hanem valami más.

## Szubjektiváció

■ Az üres tér barokk motívum, de míg a barokk korban még az intellektuá-  
lis magányhoz kötődik az új térfogalom, a 20. században a *semmi* (úr, hiány)  
tereként köszön vissza. „Mert nincs szebb, mint a semmi. Semminek lenni.”<sup>4</sup>  
Eurüdiké halálban elsajátított (saját halál, hiszen éppen ezt meséli el), ma-  
gáévá tett énje – a tulajdonképpeni önmaga. S ezt visszacsatolva ahhoz a  
gondolathoz, hogy az árny az én – az árny végül a különbségnélküliségből,  
a teljes indifferenciából emelkedik ki, ettől különbözik el: „de!, utolsó  
erőmmel azért is összekapom magamat, ezennel, ezzel a két árny kezemmel,  
nem, kéz nélkül, minden nélkül, semmi nélkül, magamban összeszedem  
magamat végül, aki már nincs, összeszedem, árny az árnyal összeszem,  
magamból semmit se hagyok, vagyok.”<sup>5</sup>

Szöveg szintjén a „vagyok” a saját értelmezés lehetőségét nyitja meg minden  
néző számára. De az előadás a (hartmanni értelemben vett) reális előtér folytán  
szűkösebb tartományt tartogat számunkra – hiszen a színész, aki mondja, fi-  
zikailag jelen van –, ám ugyanezen okból kifolyólag titokzatosabbat is.

Visszatérve a kiindulópontához, a nézővé válás egyik változata a  
traumatikus szubjektiváció, amikor a súlyos traumát átélt személy akarata  
ellenére kiíródik a történetből, és a teljes kiszolgáltatottság állapotába kerül,  
akárcsak Castellucci Eurüdikéje. Egy másik verzió szerint a nézővé válás a  
valóságból való kilépés tudatos döntésének a következménye. A személy  
nyomtalanul el akar tűnni, nem akar nyomot hagyni, és ez az író esete is  
lehetne. Viszont az utolsó pillanatban átfordul a folyamat egy egészen várat-  
lan szubjektivációba – az árny összeszedi magát, olyan nézővé válást idézve  
meg, ami egy máshonnan való nézést is implikál. Pető Kata pedig kilép az  
imaginárius körből, és mikroportját is levéve – elképesztő szakmai fegyver-  
tárát letéve és káprázatos színészi performanszát bevégezve – belép közön-  
sége körébe, s csak akkor mondja: „Vagyok”. Nézővé válik, illetve a nézők  
„Vagyok”-ká válnak.

### ■ JEGYZETEK

1. Elfriede Jelinek: *Árnyék/Eurüdiké mondja*. (Ford. Halasi Zoltán) <http://halasizoltan.hu/hu/muforditas/szinmu/elfriede-jelinek/332-arnyek-eurudike-mondja>. Letöltés: 2022. 07. 24.
2. Uo.
3. Helga Finter: *A test és hasonmásai: a nő(i)ség színpadi (de-)konstrukciójához*. (Ford. Kiss Gabriella – Micki Ágnes) Theatron 2004. 2. sz. 56.
4. Jelinek: i. m.
5. Uo.

KOZMA GÁBOR VIKTOR

# A VIEWPOINTS KIALAKULÁSÁNAK KONTEXTUSA



**...a Viewpoints a közösségi alkotás gyakorlata épül. A tréning továbbörökíti a nem hierarchikus, kooperatív, egyenlőségre és nem a művészi öntudat érvényesítésére épülő gondolkodásmódot a [...] neoavangárd és posztmodern elődöktől.**

**D**oktori dolgozatomban a színésztréningek logikáját vizsgáltam három tréning módszer, az Odin Teatret, a Suzuki és a Viewpoints komparatív vizsgálatával. Kutatásom célkitűzése az volt, hogy a színésztréning módszerek összehasonlíthatóvá váljanak, és feltárhatóvá váljon a tréningek közös logikája. Dekonstruáló elemző technikával vettem össze az egyes tréningeket, melyekhez egyszerű szempontrendszert alkalmaztam: (1) Honnan? – a tréning kontextusa és az azt gyakorló társulatok tréningtörténete; (2) Mi? – a különböző tréningdefiníciók összevetése; (3) Mikor? – a tréning időkezelése a társulaton belül; (4) Mi célból? – a tréningek céljai és az általuk konstruált ideális színész eszmény; (5) Hogyan? – a tréning eszközkészlete. Jelen tanulmányomban kutatásom azon részét közlöm, amely az Viewpoints és SITI Company tréningjének kontextuális összegzését tartalmazza.

A Viewpoints a posztmodern amerikai színházi kultúrában kialakult improvizációs tréning. Eredetileg Mary Overlie-től származott a technika, amelyet Anne Bogart és Tina Landau vett át – egyesek szerint lopott el –, és alakított tovább. A technika két gyakorlata alapjaiban megegyezik, de fókuszaiban és terminusaiban eltér egymástól.

A kutatás a Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézete támogatásával valósult meg.

Több magyar nyelvű publikáció is megjelent korábban, melyek a Viewpoints bemutatásával, annak gondolkodástörténeti hátterével és a kidolgozásában meghatározó amerikai alkotók gyakorlatával foglalkoztak.<sup>1</sup> Ezekben az írásokban a Viewpointot *Szempontok* néven fordították magyarra. Ezzel szemben a technikával folytatott gyakorlati tapasztalataim alapján helytállóbbnak tartom a *Nézőpontok* elnevezés alkalmazását, azonban a félreértések elkerülése végett nem használok más terminust ugyanarra a technikára, hanem a továbbiakban az angol változatban emlegetem. Overlie gyakorlatát a *Six Viewpoints*, Bogart és Landau tréningjét pedig a *Nine Viewpoints* néven fogom hivatkozni.

A Viewpoints kialakulása összetett szociokulturális egymásra hatások eredménye. Tanulmányomban bemutatom a technika létrejöttében szerepet játszó legfontosabb alkotókat, csoportosulásokat és azok gondolkodástörténeti hátterét. Narratívám logikáját a SITI Company művészeti társigazgatója, Leon Ingulsrud történeti előadására építem, melyet a Viewpoints kialakulásáról tartott.<sup>2</sup> A négy vizsgálandó kategória: (1) A Viewpoints neoavangárd és posztmodern gyökerei; (2) Mary Overlie gyakorlata – *Six Viewpoints*; (3) Anne Bogart és Tina Landau gyakorlata – *Nine Viewpoints* és a Kompozíció; (4) A SITI Company tréningje. A Viewpoints kontextuális kutatása során nem szándékozom részletesen bemutatni a megalkotásában aktívan vagy passzívan közrejátszó művészek pályáját, ehelyett a technikával kapcsolatos eseményekre koncentrálok, és narratívámat e szerint szűröm.

## A Viewpoints neoavangárd és posztmodern gyökerei

■ „A *Six Viewpoints* megértésében segít, ha azt a fejlődését körülvevő művészi közösségek kontextusában vizsgáljuk.”<sup>3</sup> Overlie, Bogart és Landau írásaira és Ingulsrud előadására támaszkodva én is olyan alkotókat (John Cage, Merce Cunningham, Robert Ellis Dunn) és csoportosulásokat (Cunningham Dance Company és Judson Dance Theatre) mutatok be, akik/amelyek közvetetten meghatározták a Viewpoints filozófiáját.

Bogart és Landau a nem hierarchikus esztétika és szerveződési forma miatt nevezi a fent nevezett alkotókat „posztmodern úttörőknek”.<sup>4</sup> Hans-Ties Lehmann a „színházi eszközök dehierarchizálását”, azaz a nem hierarchikus felhasználásukat szintén a posztmodern/posztdramatikus színház átfogó elveként említi.<sup>5</sup> A posztmodern (színház) időkeretét Lehmann körülbelül az 1970-es évektől az 1990-es évekig határozza meg.<sup>6</sup> Lehmann Cage és Cunningham 1950-es évekbeli kísérleteit először a neoavangárd fejezetben említi, de később a *Posztdramatikus színház panorámája* című fejezetben is hivatkozik az alkotók munkáira (pl. *Roaratorio*, 1979), és Cunningham gyakorlatát a „postmodern dance” jelzővel illeti.<sup>7</sup> Láthatjuk tehát, hogy a tárgyalt alkotók – Cage, Cunningham, Dunn, Judson Dance Theatre – egyértelmű besorolása nehézkes, és megoszlanak erről a vélemények. Mivel nem céлом ebben a kérdésben állást foglalni, használom mind a neoavangárd, mind a posztmodern jelzőt.

John Cage zeneszerző és író gondolkodását többek között Marcel Duchamp képzőművész művészete és barátságuk is meghatározta. Duchamp ready-made munkáinak hatása (*Biciklikerek*, 1913; *Forrás*, 1917) párhuzamba állíthatók Cage zenéhez fűződő viszonyával, mely többek kö-



zött 4'33" (1952) című, zongorára írt zeneművében is megmutatkozik. A konceptuális művészet meghatározó képviselőiként mindkét alkotó munkája a művészet, a zene, a képzőművészet mibenlétét kérdőjelezte meg. Cage a zajra zeneként volt képes tekinteni, mint egyfajta ready-made alkotásra, amit a figyelem által ki lehet emelni a hétköznapi élet teréből.<sup>8</sup> Cage és Duchamp más *szempontot* ajánlott a hétköznapi jelenségek vizsgálatára, megnyitva ezzel a művészi érték keresését a körülöttünk lévő jelenségek, tárgyak és cselekvések irányába.

Merce Cunningham táncos, koreográfus, a modern tánc egyik megújítója a posztmodern tánc előfutáraként<sup>9</sup> a decentralizált térhasználat híve volt, ahol nincsenek preferált perspektívák, látószögek, inkább egyfajta többközpontú térhasználat.<sup>10</sup> Cunningham 1953-ban megalapította a Merce Cunningham Dance Companyt, amely kísérleti laboratóriumként működött. Cage állandó alkotótársa volt Cunninghamnek. Mindkét alkotó kiemelt fontosságot szentelt az időtartamnak mint a tánc és a zene egyik meghatározó alkotóelemének. Közös munkáik során több esetben alkottak párhuzamosan, egymástól függetlenül egy előzetesen megbeszélt időtartamra, így a koreográfiákat és zenéket csak az előadáson találkoztatták.<sup>11</sup> Az elemek egymás mellett élése, nem hierarchikus, szimultán létezése a térben a Viewpoints szemléletének egyik kiindulópontját képezi.

Robert Ellis Dunn amerikai zenész, koreográfus Cage felkérésére 1960 és 1962 között kompozíciós kurzust tartott a Merce Cunningham Stúdióban az érdeklődők számára.<sup>12</sup> A nyitott kurzus lehetővé tette a különböző művészeti ágak keveredését, így a jelenlévők között egyaránt voltak táncosok, zenészek és képzőművészek. A kurzus résztvevői, köztük több akkori Cunningham stúdiós, egy alkotóközösséggé szerveződtek, és Dunn szervezésében 1962. július 6-án bemutatták a *Concert of Dance* című előadásukat a Judson Memorial Churchben. Ezzel vette kezdetét a Judson Dance Theatre működése.<sup>13</sup> A csoport táncszínházi kísérletei a posztmodern tánc egyik meghatározó örökségét képezik. A mindennapokban megszokott mozgások (pedestrian movements)<sup>14</sup> koreografikus alkalmazásával a táncművészet terébe emelték a hétköznapi élet jelenségeit, csakúgy, ahogyan azt Duchamp a képzőművészet, Cage pedig a zene terén tette.<sup>15</sup> A Judson Dance Theatre művészei „alternatívát akartak létrehozni George Balanchine, Martha Graham és a még közelebbi kortárs Merce Cunningham mindenütt jelen lévő befolyásához képest. Fel akarták szabadítani a koreográfiát a pszichológia és a konvencionális dráma uralma alól. »Mi a tánc?« – kérdezték.”<sup>16</sup> A megkérdőjelezés nemcsak a nagy konceptuális kérdések terén – Mi a művészet? – hanem alapjaiban, a legkisebb eleméig meghatározza a Viewpoints gyakorlatát és szemléletét.

Mind Cage, mind Dunn gondolkodásmódját meghatározták az 1950-es és 1960-as évek Amerikájában akkor még újdonságnak számító távol-keleti tanok. Cage az 1950-es évek elején részt vett Daisetsu Teitaro Suzuki buddhista szemináriumain a Columbia Egyetemen,<sup>17</sup> Dunn pedig tajcsival és taoizmussal foglalkozott.<sup>18</sup> A Judson Dance Theatre gyakorlatában meghatározó volt a nem hierarchikus gondolkodásmód, valamint az elfogadás és a tolerancia szemlélete egymással, a hibákkal és az alkotófolyamat viszonytársaival szemben. „A csapat demokratikus módon szeretett volna együttműködni, minden tagnak egyenlő előadási lehetőséget biztosítva.”<sup>19</sup> A csoport

esztétikáját szintúgy meghatározta a nem hierarchikus szemlélet, amely által az előadás alkotóelemei egyenlő hangsúllyal képviseltették magukat a munkájukban. A zene nem határozta meg a koreográfia milyenségét, és az alkotók a tárgyakat ugyanolyan fontos partnerként kezelték, mint egymást. A társulat munkájának kiindulópontját az improvizáció képezte. A Judson művészei „(e)lutasították a modern tánc világának ragaszkodását a társadalmi üzenetekhez és a virtuóz technikához, és ezt belső döntésekkel, struktúrákkal, szabályokkal vagy problémákkal helyettesítették. Ami végül a táncot alkotta, az magának a táncnak a kontextusa volt. Bármilyen mozdulat jelent meg a problémákon való munka során, abból művészet lett. Ez a filozófia ott rejtezik a Viewpoints és Kompozíció szívében is.”<sup>20</sup>

Összefoglalva, a 20. század második felében New Yorkot szellemi és művészi frissesség, a korábbi minták újragondolásának légköre jellemezte, ami a Viewpoints kialakítására is nagy hatással volt. A technika magában foglalja, gyakorlati szinten rögzíti a ready-made szemléletet, a nem hierarchikus gondolkodást, valamint a folyamatos megkérdőjelezés logikáját.

### Mary Overlie gyakorlata, a Six Viewpoints

■ Overlie gyermekkorát Montanában töltötte, amit többször említ a Six Viewpoints kidolgozásának elsődleges inspirációjaként.<sup>21</sup> Montana síksága, a látás előtt megnyíló nagy tere az alkotó figyelmét a tér és az idő kapcsolatára irányította. Overlie gondolkodását gyerekkorától meghatározta a képzőművészet. Tizenévesen Californiába költözött, ahol a Connecticut College diákjaként David Woodtól Graham-technikát, Margaret Jenkinstől Cunningham-technikát, Anne Swearingentől Limón-technikát tanult. Ezek mellett Overlie transzcendentális meditációval foglalkozott, aminek 1968-ban képesített oktatójává vált. A meditáció szemlélete a Viewpoints megalkotására is hatással volt. A San Franciscóban töltött évek alatt Overlie együtt dolgozott többek között a Jane Lapiner Dance Companyval, a San Francisco Mime Troupe-pal és a Margaret Jankins Studióval. Rajongott Cunningham munkájáért, később együttműködött Barbara Dilley-vel és Yvonne Rainerrel, Cunningham és a Judson Dance Theatre korábbi táncosaival.<sup>22</sup>

Overlie 1970-ben New Yorkba költözött, ahol a Natural History of the American Dancer együttes tagja lett. Az 1970-es években elismert táncos és koreográfus vált belőle New Yorkban. 1977-ben mutatták be első koreográfiáját, majd 1978-ban megalapította a Mary Overlie Dance Companyt, amely 1986-ig működött. Társulatának tagja volt többek között Wendel Beavers, aki maga is közreműködött a Six Viewpoints technikájának kialakításában. Overlie gondolkodását és alkotói szemléletét meghatározta az avantgárd és a posztmodern tánc hagyománya és közelsége.<sup>23</sup>

Sylvère Lotringer kultúrákutató Robert Wilson, Phillip Glass, Richard Foreman, Jack Smith és Laurie Anderson mellett Overlie-t a kor meghatározó alkotójaként említi. Állítása szerint az érzékek deterritorializálása által ezek az alkotók korábban elérhetetlen érzeteket tapasztaltak meg, és ugyanazon az episztémén belül dolgoztak, ahol „mindannyian egy váratlan paradigmaváltásnak voltak részesei, mintha figyelnék, ahogyan egy korábbi gondolkodásmód átalakul egy másikká”.<sup>24</sup>

A Judson Dance Theatre és Yvonne Rainer munkájából inspirálódva Overlie 1976-ban megkezdte dekonstrukciós technikájú kísérleti kutatását. Overlie érdeklődése arra irányult, hogy mik azok az elemek, amelyek egy tánc- vagy egy színházi előadás megalkotásánál a próbaszakasz kezdetétől az előadó rendelkezésére állnak. Állítása szerint munkája az autószerelőéhez hasonlatos, aki szétszedi az autó motorját, hogy aztán újra összerakja.<sup>25</sup> Overlie írása szerint a technika 2002-re kristályosodott ki előtte. Az elemek viszonylag hamar körvonalazódtak számára, de részletes vizsgálatuk és a technika konceptuális felépítése évtizedekig tartott. A Six Viewpoints kiindulópontjának elemei a tér (space), a forma (shape), az idő (time), az érzelem (emotion), a mozgás (movement) és a történet (story) voltak. Overlie az angol elnevezés szerinti mozaikszóként, azaz SSTEMS-ként is hivatkozik az elemekre.<sup>26</sup>

Overlie 1978-tól a Tisch School of Arts tanára volt a New York University (NYU), ahol alapító tagjává lett az Experimental Theatre Wingnek (ETW).<sup>27</sup> A Viewpoints az ETW kezdeti időszakától a curriculum meghatározó eleme volt. Kevin Kuhlke akkori diákja, a TISCH későbbi tanszékvezetője azt írja, hogy Overlie „Six Viewpointsa megtanította nekem, valamint színházcsinálók és előadók generációinak, hogyan ne akadályozzuk saját magunkat, és hogyan támogassuk érzékelésünket”.<sup>28</sup>

Overlie azt állítja, hogy a Six Viewpoints három fő forrásból táplálkozik: (1) gyermekkorának meghatározó helyszínéből, Montanából; (2) tanárai, kollégái és saját koreográfusi munkájából; (3) saját, hosszú tanítási gyakorlatából (Bécsben és az ETW-n).<sup>29</sup> Overlie állítása szerint az 1960-as években megfigyelhető volt egy általános érdeklődés a keleti meditáció gyakorlata iránt az Egyesült Államokban. Ez őt is elérte, és 1967-től meditációt tanult.<sup>30</sup> A meditáció gyakorlása közvetlenül formálta a Six Viewpoints filozófiáját az elfogadás és a művészi öntudat terén, valamint az alkotó konkrét kifejezéseket is áttemelt a meditáció szókészletéből, mint pl. *a változás újdonsága* (the news of a difference).<sup>31</sup>

Overlie az 1980-as évek nagy részét Európában töltötte, ahol az ETW ernyőszerzetének kidolgozásával foglalkozott, közreműködött a Pro Series Internationale Tanz Wochen Wien<sup>32</sup> létrehozásában Bécsben, valamint tanított Franciaországban, Németországban, Olaszországban, Dániában, Ausztriában és Hollandiában.

1998-ban az NYU, a Pace University és a Stage Directors and Choreographers Foundation a Viewpointsot vizsgáló konferenciát szervezett New Yorkban. Overlie 2006-ban megalapította a Six Viewpoints Studiót a Tisch School of Arts keretein belül. 2015-től haláláig Montanában élt. Utolsó éveiben a Six Viewpoints Association létrehozásán és szervezésén dolgozott, hogy a Viewpointsszal foglalkozó közösségek között szorosabb kapcsolatot alakítson ki, és segítse a további kutatást.<sup>33</sup>

A színészképzéssel foglalkozó szakirodalom nagy része számontartja Overlie gyakorlatát. Azonban amikor nem kifejezetten a Six Viewpoints, hanem a Viewpoints elnevezéssel találkozunk a szövegekben, a szerzők legtöbbször Anne Bogart és a SITI Company gyakorlatát tekintik elsődleges referenciának.<sup>34</sup> „Bogart kezei között a módszer kézzelfoghatóvá vált; láthatóbbá, kiterjedtebbé és átadhatóbbá, olyan módon megnyitva a mozgás világát a színészek számára, ahogyan a tánc és a koreográfia nyelvei korábban

nem voltak hozzáférhetőek. Azóta a világ nagy részén Viewpoints néven ismert technikák és koncepciók Bogart változatának szinonimái [...].”<sup>35</sup>

A Viewpoints megjelölésére az angol szakirodalomban nem – vagy ritkán – használják a módszer (method) vagy a technika (technique) kifejezést, így ezt én is kerülni fogom. Ez abból következhet, hogy az alkotók a Viewpointsot inkább látják egy gondolkodásmódnak, mint egy rögzített technikának.

## Anne Bogart és Tina Landau gyakorlata, a Nine Viewpoints és a Kompozíció

■ Anne Bogart amerikai színház- és operarendező, a SITI Company alapítója és művészeti társvezetője, a Columbia University Graduate Directing Program vezetője. 1974-ben végzett a Bard College-ben. Tanulmányai alatt ismerkedett össze Aileen Passloffal, a Judson Dance Theatre korábbi tagjával, aki kompozíciós órákat vezetett Bogartnak. Passloff arra biztatta, hogy kísérletezzon az előadó kreatív szerepével a színházban. 1979-től az NYU Experimental Theatre Wing tanszékén tanított, ahol megismerkedett Overlie-vel és kísérleti módszerével, mely elemi hatással volt rá. Az 1980-as években Bogart több produkciót rendezett az ETW-n, Overlie-vel együtt is dolgozott az Artouristben (1984) és a South Pacificben (1986).<sup>36</sup>

Bogart 1987-ben találkozott Tina Landauval az American Repertory Theatre-ben, Cambridge-ben.<sup>37</sup> Landau szabadúszó író, rendező, tanár. A Yale-en és a Harvardon végzett, ahova később visszatért tanítani az NYU, a Chicago University és a Columbia University mellett. A következő több mint tíz évben Bogart és Landau közösen dolgoztak a Six Viewpoints továbbgondolásán és kiterjesztésén. „Anne-nek (és később Tinának) azonnal világossá vált, hogy Mary színpadi mozgásokat létrehozó gyakorlata alkalmazható arra, hogy zsigeri, dinamikus színházi pillanatokat alkossanak meg színészekkel és más közreműködőkkel.”<sup>38</sup>

Bogart később azt állítja, hogy amikor bizonytalan volt, hogy mit tanítson, akkor úgy viselkedett, mint egy guberáló: nemcsak tanította, hanem rögtön módosította is a Viewpointsot, ami elkorcsosította Overlie technikáját.<sup>39</sup> Bogart állítása szerint a Six Viewpoints elgondolása annyira eltávolodott tőle, hogy el is felejtette, mik voltak Overlie munkamódszerének elemei.<sup>40</sup> Mással Bogart úgy emlékszik vissza, hogy saját alkotói folyamata a Six Viewpointsszal a másolás, átalakítás, kombinálás állomásain ment keresztül.<sup>41</sup> Mivel az 1980-as évek közepén Overlie Párizsba költözött, a folyamatra akkor kevés ráhatása volt. Overlie azt állítja, hogy ebben az időben folyamatos telefonhívásokat kapott, mert az általa korábban tanított alkotók összezavarodtak Bogart új Viewpoints megközelítésétől.

Bogart és később Landau először tovább bővítették a Six Viewpoints gyakorlatát, amelyet Nine Viewpointsnak neveztek. Ennek elemei a tempo (tempo), az időtartam (duration), a kinesztetikus reagálás (kinesthetic response), az ismétlés (repetition), a forma (shape), a gesztus (gesture), a térbeli reláció (spatial relationship), az architektúra (architecture) és a topográfia (topography, floor pattern). Ezután ezeket kiegészítették olyan vokális elemekkel, mint a hangmagasság (pitch), a dinamika (dynamic), a tempo és az időtartam (tempo and duration), a hangszín (timbre), a forma (shape), a

gesztus (gesture), az architektúra (architecture), az ismétlés (repetition), a kinestetikus reagálás (kinesthetic response) és a csönd (silence).

Bogart azt állítja, hogy kiterjesztette Overlie mozgás létrehozására szolgáló módszerét, hogy az alkalmazható legyen a színészek és a rendezők számára. Ezzel szemben fontos megjegyezni, hogy a Six Viewpoints nemcsak a mozgásra vagy a táncra lett kifejlesztve, hanem a színházi munkára is, így kaphatott helyet az Experimental Theatre Wing programjában.<sup>42</sup> Overlie szerint Bogart technikája egy egészen más logika szerint épül fel.<sup>43</sup>

1987-ben Bogart a California University vendégművésze volt, ahol először találkozott a Suzuki-színésztréningmódszerrel. 1988-ban Peter Zeisler, a Theatre Communication Group akkori vezetője Bogartot delegálta a Toga Fesztiválra, ahol Bogart személyesen is megismerkedett Suzukival. 1991-ben közös projektet készítettek elő, melyre Bogart Saratoga Springet látta a legalkalmasabb helynek. 1992-ben Suzuki és Bogart közösen létrehozták a *Dionüszosz* és az *Oresztész* című előadásokat, melyet először Togában, majd az Egyesült Államokban mutattak be. Ezzel vette kezdetét a Saratoga International Theatre Institute (SITI) működése.<sup>44</sup>

Bogart és Landau három jelenségre hívják fel a figyelmet, melyeket problémának látnak az amerikai színházi kultúrában: (1) A Sztanyiszlavszkij-rendszer – szerintük – félreértelmezett, pontatlan és miniaturizált amerikai gyakorlatának túlzott dominanciája. (2) A rendszeres/folyamatos (ongoing) színésztréning hiánya. (3) Az *akarom* (want) szó jelenléte és hatása a próba atmoszférájára és az előadásokra. Bogart és Landau a Nine Viewpoints gyakorlatát alternatívának látják a fent említett jelenségekre.<sup>45</sup>

(1) A Viewpoints a pszichológiai realizmus amerikai iskolái (Strassberg, Meisner, Adler stb.) mellett egyedi, posztmodern megközelítést ajánl a képzésre és a tréningre egyaránt. Ez azonban nem a korábbi tudás elvetését jelenti.<sup>46</sup> (2) A rendszeres tréning hiányának a következményéről az alkotók így vélekednek: „Az eredmény: rozsdás vagy rugalmatlan színészek, akik gyakran elégedetlenek és alulinspiráltak. Melyik zenész feltételezi, hogy a konzervatóriumi diplomája után nincs szüksége napi szintű gyakorlásra? Milyen táncos nem vesz órákat, vagy nem gyakorol a rúdnál rendszeresen? Melyik festő, melyik énekes, melyik író nem gyakorolja a művészetét naponta? És mégis, a képzési program befejeztével a színészeknek készen kellene állniuk a piacra anélkül, hogy elköteleznék magukat a rendszeres, személyes edzés/tréning mellett.”<sup>47</sup>

A rendszeres tréning gyakorlati hiányát a Viewpoints technikája önmagában nem tudja pótolni, de a SITI Company működése és folyamatos tréninggyakorlása követhető, inspiráló mintaként szolgálhat a fiatalabb művészgenerációk számára is. (3) Az „akarom” szó az egyén éntudatával és munkában betöltött szerepével kapcsolatos. Például a rendező érvényesíteni *akarja* szándékát a munka során, és így hierarchikus státuszát erősíti; vagy a színész végre *akar* hajtani egy cselekvést, és így ellenszegül a rendezőnek. Ezzel szemben a Viewpoints a közösségi alkotás gyakorlatára épül. A tréning továbbörökíti a nem hierarchikus, kooperatív, egyenlőségre és nem a művészi öntudat érvényesítésére épülő gondolkodásmódot a korábban tárgyalt neoavantgárd és posztmodern elődöktől. Ha ezeket nem is minden helyzetben alkalmazza az alkotó, de a tréning megtapasztalása rávilágíthat arra, hogy az „akarom” gyakorlása mellett létezik más alternatíva is.



Bogart többször elismeri, hogy a Viewpointsot „ellopta” Overlie-től. Perucci ezzel szemben azt állítja, hogy pontosabb megfogalmazás lehet, hogy Bogart csak a Viewpoints nevet emelte át, míg logikailag egy hasonló, mégis más rendszert hozott létre alapvetően a rendező munkájának megsegítésére.<sup>48</sup> Overlie számára Bogart Viewpoints fölötti kontrollja és eltulajdonítása traumatikus volt. „Úgy érzem, mintha valaki elvenné az életemet. Úgy érzem, haldoklom... Fogalmam sem volt, hogy a Viewpoints olyan, mintha a saját húsom lenne. Egész életemet a velük [az elemekkel – K. G. V.] való munkával töltöttem.”<sup>49</sup> Máshol azt írja, hogy a Viewpoints anyagi és szakmai sikereit Bogart aratta le.<sup>50</sup> 2020-ban bekövetkezett haláláig Overlie folyamatosan azon dolgozott, hogy az általa létrehozott rendszer fölött újra kontrollt szerezzen. Elmondható azonban, hogy Bogart és a SITI Company munkája juttatta a Viewpoints gyakorlatát nemzetközi ismertséghez.

### A SITI Company tréningje

■ A SITI Company 1992-ben alakult meg Bogart és Suzuki együttműködése során. Több amerikai színész (Ellen Lauren, Kelly Mauer, Will Bond) akkor már évek óta együttműködött a Suzuki Company of Togával. 1992-ben Suzuki és Bogart úgy döntött, hogy létrehoznak egy olyan szervezetet, amellyel a SCOT együttműködést alakíthat ki, és koprodukciókat hozhat létre. Elképzelésükből jött létre a Saratoga International Theatre Institute (SITI). 1993-ban a *Medium* bemutatása utána a színészek közös igénye volt, hogy a szervezet társulattá fejlődjön SITI Company néven. 1993 és 1996 között a SITI és a SCOT felváltva rendeztek nyári programokat, amely idő alatt Suzuki társzművészeti vezetője volt a SITI-nek, majd Bogarra hagyta a társulat vezetését. 2012-től a társulat ismét megosztott művészeti vezetőséggel dolgozik, melynek tagjai Bogart, Ellen Lauren és Leon Ingulsrud. Ingulsrud elmondása szerint a társulat olyan művészek közössége, akiket nem egy meghatározott produkció vagy egy színházi stílus tart össze, hanem „a közös elköteleződés a rendszeres tréning – nem mint képzés, hanem mint életforma/életstílus – mellett.”<sup>51</sup> A SITI Company művészei két tréninget végeznek – a Suzuki-módszert és a Viewpointsot –, melyeket nem ők dolgoztak ki, ellenben folyamatos, aktív kommunikációban állnak a tréningek rendszerével. A SITI Company tagjai felváltva vezetnek tréninget (1) a különböző képzéseik részeként, (2) a saját gyakorlásuk, valamint (3) a produkcióik létrehozásának céljából. A társulat tagjai mindhárom esetben részt vesznek egymás tréningjein, így felváltva tanítják és tanulják a módszer különböző perspektíváit. A Judson Dance Theatre egyik szellemi hagyatéka, a nem hierarchikus társulati modell a SITI munkamódszerében is megfigyelhető.<sup>52</sup>

A társulat történetét nem tárgyalom részletesen, hiszen aktivitásuk nem alakította a tréninget. Bogart a társulat megalapításakor már „kész” eszköz-készletként ajánlotta a társulat tagjainak a Viewpointsot, amelyet a Suzuki-módszer mellett nemcsak gyakorolni, hanem rövid időn belül tanítani is kezdtek. A SITI Company színházi és gondolatformáló hatásáról Scott T. Cummings ír részletesen.<sup>53</sup> A közösség fenntarthatósági okokból felszámolja a társulati formát a 2021/2022-es évad végén.<sup>54</sup>

A SITI Company művészeinek elmondása szerint a társulat jelenlegi tréningje egyaránt használja Bogart és Landau gyakorlatát, valamint igyekeznek



visszavezetni a Viewpointsot Overlie elgondolásaihoz. Személyes tapasztalatom, hogy a SITI Company a 2018 őszen tartott Morning Studio workshopján mind a két gyakorlat terminológiáját ismertette, és felváltva, illetve egymást kiegészítve alkalmazta.

A társulat tagjai közül Bernard (Barney) O’Hanlon Overlie haláláig szoros kapcsolatot ápolt az alkotóval, a Six Viewpoints rendszerét folyamatosan ütköztetve Bogart technikájával. A Viewpoints gyakorlatát a társulat tagjai pedagógiai tevékenységük által több színházi felsőoktatási képzésben terjesztették el (UCLA, Columbia, NYU, Atlantic Theatre Acting School).<sup>55</sup>

## Viewpoints, a poszthumán előőr

■ Fentebb bemutatam az amerikai Viewpoints tréning gondolkodástörténeti hátterét, az azt meghatározó alkotókat, csoportosulásokat és a tréning technikájának két fő iskoláját. A Viewpoints 21. századi színházi képzés és tréning egyik meghatározó iskolájává vált. A tréning, habár épít a korábbi módszerek hagyományára, mégis egy kortárs filozófiát képes gyakorlatokká transzformálni.

Frank Camilleri a 20. századi fenomenológiai iskolák tudását továbbgondolva azt írja, hogy „a karteziánus kettősség, amelyet Zarrilli és mások érintetlenül hagynak a hagyományos pszichofizikában, az ember és a nem ember közötti kettősség. Hogyan lehet például a világról szerzett tapasztalatom »teljesen emberi«, ha azt a ruhák és szemüvegek közvetítik, amelyeket viselek; a klimatizált tér, ahol edzek és fellépek; a felszerelések és tárgyak, amelyeket használok; a többnyire feldolgozott ételek és italok, amelyeket elfogyasztok; a levegő, amelyet belélegzek, és a hangok, amelyeket hallok, különösen a városi környezetben?”<sup>56</sup>

Camilleri a posztfenomenológiai irányzatát – többek között Don Ihde munkáit – a színházra alkalmazva a „testelme” kifejezés helyett a testvilág (bodyworld) terminus használatát javasolja. A humáncentrikus gondolkodástól eltávolodva Camilleri az emberi és nem emberi kölcsönhatására irányítja a figyelmet. „»En« nem pusztán egy »testelme« vagyok. »En« egy »testvilág« vagyok, emberi és nem emberi alkotóelemek összessége, amelyek a külsőségek [exteriority] viszonylatában kötődnek és konstituálódnak.”<sup>57</sup>

Camilleri „testvilág” fogalma pontosan leírja azt a gondolkodásmódot, amelyet a Viewpoint kidolgozói a 70-es évektől kutatnak. Habár a Viewpoints neoavantgárd és posztmodern közegben jött létre, úgy gondolom, hogy messze megelőzi korát, és a poszthumán gondolkodás egyik színházi előőrseként tekinthető, mivel a tréning során az alkotók nem elsősorban az embert/emberit helyezik a középpontba, hanem a tér és az idő elemeinek szisztematikus vizsgálatát végzik, azok kapcsolatait kutatják, azokat hozzák játékkba.

A színész környezetének és körülményeinek vizsgálata, elemzése és felhasználása számos iskolában tematizált, de a Viewpoints valahogy a gondolkodás origóját változtatja meg. Mivel a nem hierarchikus gondolkodás meghatározza az elemek egyenlőségét a munka során, a tréningező saját cselekvését nem tudja állandó prioritásként kezelni, saját teste, cselekvése, érzései és gondolatai is csak egy elemként értelmeződnek a munka során. A humán-

centrikus gondolkodástól való elmozdulás a Viewpoints alapjává válik ezáltal, megelőzve a 21. századi filozófiai és színházi irányokat.

#### ■ JEGYZETEK

1. Rosner Krisztina: *A színészi jelenlét és a csend dramatikusan-teátrális játéka*. L'Hartmann, Bp., 2012; Barbara Lanciers: *Egy amerikai klasszikus: Anne Bogart*. (Ford.: Szántó Judit) Színház 2008. 7. sz. 48–52; Rosner Krisztina: *Utópia most van*. Színház 2009. 11. sz. <http://szinhaz.net/2009/11/23/rosner-krisztina-utopia-most-van/> Letöltés: 2022. 07. 08.
2. Leon Ingulsrud: *History Lecture*. Nem publikált videófelvétel, 2018.
3. Mary Overlie: *Standing in Space: The Six Viewpoints Theory & Practice*. Fallon Press, Montana, 2016, 191. Minden olyan idézet, ahol nincs külön fordító feltüntetve, a saját fordításom.
4. Anne Bogart – Tina Landau: *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition*. Theatre Communication Group, New York, 2005. 4.
5. Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikusan színház*. (Ford. Kricsfalusi Beatrix – Berecz Zsuzsa – Schein Gábor) Balassi Kiadó, Bp., 2009. 100.
6. Uo. 20–21.
7. Uo. 55, 106, 133.
8. Kenneth Silverman: *Begin Again: A Biography of John Cage*. Northwestern University Press, Evanston, 2010; Kay Larson: *Where The Heart Beats: John Cage, Zen Buddhism and the Inner Life of Artists*. Penguin Press, New York 2012.
9. Roger Copeland: *Merce Cunningham: The Modernizing of Modern Dance*. Routledge, London – New York 2004. 3. Más szerzők egyenesen amellettt érvelnek, hogy Cunningham gyakorlata már a posztmodern tánc részét képezi. Sally Baner – Carroll Noël: *Cunningham, Balanchine, and Postmodern Dance*. Dance Chronicle 2006. 1. sz. 49–61.
10. Copeland: i. m. 122.
11. Uo. 142–144.
12. Uo. 211.
13. Ramsay Burt: *Judson Dance Theatre: Performative Traces*. Routledge, London–New York, 2006. 44–51.
14. A fordítás gyakorlatában követem Galamb Zoltán fordítását, melyet Sally Baner *Terpszikore tornacsukában*. Az amerikai posztmodern tánc című könyvénél alkalmazott.
15. Uo. 53.
16. Bogart–Landau: i. m. 4.
17. Pontos évszámot Cage szemináriumi részvételére nem találtam. Suzuki 1952 és 1957 között tartotta előadásait a Columbia Egyetemen.
18. Larson: i. m.
19. Bogart–Landau: i. m. 4. Az ensemble alkotóközösségek nem hierarchikus szemléletének hagyománya visszavezethető egészen II. György szász-meiningeni herceg színházáig. Az egyenlő játszási lehetőség biztosítása, a színészek egyik alkalommal főszerepben másszor stabszereplőként való szerepeltetése már a 19. században megjelenik a szász-meiningeni társulatnál. Mind a Judson működési elve, mind 1960-as és 70-es évek európai alkotóközösségei (Brook, Grotowski színháza stb.) a realizmus és a modern művészet újra- vagy átgondolásával mintegy visszanyúlnak egy korábban már létező társulati szerveződés elvéhez.
20. Bogart–Landau: i. m. 4.
21. Mary Overlie: *The Six Viewpoints*. In: Arthur Bartow (ed.): *Training of the American Actor*. Theatre Communication Group, New York, 2006. 187–221.
22. Uo. 197–198, 220–221.
23. Uo. ix–xii.

24. Sylvère Lotringer: *Notes on the Schizo Culture Issue*. In: Sylvère Lotringer – David Morris (eds.): *Schizo-Culture: The Book*. MIT Press, Cambridge, 2014. xiii–xiv. Idézi: Tony Perucci: *On Stealing Viewpoints*. Performance Research 2017. 5. sz. 115.
25. Mary Overlie: *A letter*. Dance Scope 1980. 3. sz. 30–34. idézi és hivatkozta: Perucci: i. m. 115.
26. Overlie: *The Six Viewpoints*. 220–221.
27. Uo. 220–221; Perucci: i. m. 116.
28. Kevin Kuhlke: *Mary Overlie: Absence and Presence*. American Theatre 2020. <https://www.americantheatre.org/2020/06/16/mary-overlie-absence-and-presence/> Letöltés: 2022. 07. 08.
29. Overlie: *Standing in Space*. ix–x.
30. Uo. 70.
31. Uo. 71.
32. Mai nevén ImPulzTanz.
33. *Mary Overlie: Biography*. <https://sixviewpoints.com/biography> Letöltés: 2022. 07. 08.
34. Jane Drake Brody: *Acting, Archetype and Neuroscience*. Routledge, Oxon – New York, 2017; Robert Gordon: *The Purpose of Acting: Modern Acting Theories in Perspective*. University of Michigan Press, Michigan, 2006; Royd Climenhaga: *Anne Bogart And Siti Company: Creating The Moment*. In: Alison Hodge (ed.): *Actor Training*, Routledge, London – New York 2010; Kevin Page, *ACT – Advanced Consciousness Training for Actors*, Oxon és New York, Routledge, 2018.
35. Rea Dennis: *Viewpoints, creativity and embodied learning: developing perceptual and kinaesthetic skills in non-dancers studying undergraduate university drama*. Theatre, Drama and Performance Training 2013. 3. sz. 337.
36. Perucci: i. m. 117; Bogart–Landau: i. m. 225.
37. Uo. 3–6.
38. Uo. 5.
39. Anne Bogart: *Mary Overlie*. In: Anne Bogart: *Conversations with Anne: Twenty-four interviews*. Theatre Communication Group, New York. 471. Idézi: Perucci: i. m. 117.
40. Uo. 117.
41. Anne Bogart: *Copy, Transform, Combine*. SITI Company Blog. <https://siti.org/copy-transform-combine/>. Letöltés: 2022. 07. 08.
42. Bogart–Landau: i. m. 5.
43. Mary Overlie: *Correcting a Profound and Tragic Mistake*. Kiadatlan kézirat, 2016. Idézi: Perucci: i. m. 113.
44. Bogart–Landau: i. m. 3–6; Climenhaga: i. m.; Ingulsrud: i. m.
45. Bogart–Landau: i. m. 15–18.
46. Overlie *The Six Viewpoints*. 214–215.
47. Uo. 17.
48. Perucci: i. m. 113.
49. Uo. 116.
50. Overlie: *Correcting a Profound and Tragic Mistake*. Idézi: Perucci: i. m. 114.
51. Ingulsrud: i. m.
52. Uo.; Rosner: *A színészi jelenlét és a csend dramatikus-teátrális játéka*. 60–66.
53. Scott T. Cummings: *Remaking American Theatre*. Cambridge University Press, Cambridge, 2010.
54. A SITI Company weboldala. <https://siti.org/about/press/> Letöltés dátuma: 2022. 07. 08.
55. Uo.
56. Frank Camilleri: *Performer Training Reconfigured*. Methuen Drama, London–New York–Oxford–New Delhi–Sydney, 2020. 61.
57. Uo. 62. Kiemelés az eredetiben.

TAR GABRIELLA-NÓRA

# KULTÚRÁK VONZÁSÁBAN – ELISE WILK SZÍNHÁZA

**E**lise Wilk neve mind az erdélyi szász közösség, mind a romániai színházi világ számára ismerősen cseng. Két kultúrában (német és román) mozog otthonosan: a brassói *Karpatenrundschau* főszerkesztőjeként és újságíróként rendszeresen közöl németül, román nyelven megírt színdarabjait már számos nyelvre lefordították, és több európai színház is műsorán tartja.

A szerzőnő hazai és nemzetközi sikerét meglátásom szerint tematikai preferenciái mellett minden valószínűséggel darabjai eredeti kompozíciójának és stílusának köszönheti. Tanulmányomban Wilk színházi szövegeinek sajátos architektúráját *Disparități/El-tűntek/Verschwinden* című 2019-es darabja mentén vizsgálom. Elise Wilk első olyan színművéről van szó, amelyben a drámaírónő az erdélyi szászok 20. és 21. századi sorsát dolgozza fel.

## Elise Wilk

■ Az 1981-ben Brassóban született és erdélyi szász gyökerekkel rendelkező<sup>1</sup> Elise Wilket a jelenlegi színházi szakma a fiatal romániai drámaíró-nemzedék képviselőjeként tartja számon. Wilk a kolozsvári Babeș-Bolyai Tudományegyetemen előbb újságírást tanult, a brassói Transilvania Tudományegyetemen ezt követően irodalom és kommunikáció szakot végzett. A marosvásárhelyi Művészeti



**Menni vagy maradni? –  
merül fel a felvonás  
szereplőiben  
ismételten a kérdés...**

Egyetemen drámaírást hallgat, ugyanitt szerez doktori címet 2021-ben.<sup>2</sup> Első drámája *S-a întâmplat într-o joi* (2008) címmel elnyeri a *dramAcum* kortárs drámaíróverseny díját.

Színdarabjait főként román nyelven írja, műveit eddig 12 nyelvre fordították le, ami darabjai nemzetközi játszottságát, illetve recepcióját bizonyítja. Többek között olyan nemzetközi alkotói programokban vett részt, mint a Forum Junger AutorInnen (Wiesbaden, 2014), a Hot Ink drámaíróprogram (New York, 2015) vagy a Fabulamundi. Playwriting Europe (2013–2020).

Wilk 2015-től a brassói *Karpatenrundschau* főszerkesztőjeként dolgozik, amely 1996 óta a bukaresti *Allgemeine Deutsche Zeitung* heti mellékleteként jelenik meg. Az erdélyi szász közösség számára a szerzőnév neve tehát főként szerkesztőként és német, elsősorban publicisztikai jellegű írásgyakorlata révén ismert.

### Dispariții / Eltűntek / Verschwinden

■ A drámaszöveg<sup>3</sup> középpontjában voltaképpen egy erdélyi szász család három generációjának három női története áll. Elise Wilk történetmondása nem a történelem kronológiáját követi, hanem epikus és drámai szövegrészek különös, nemegyszer lírai hangvételű ötvözeteként mozog vissza, illetve előre az időben úgy, hogy a női történetek a színpadon többek között férfi narrátorok révén kelnek életre.

#### Keletkezés, szöveg(ek) – fordítások és előadások

■ A színdarabot Elise Wilk a marosvásárhelyi Yorick Stúdió Kultúraközi párbeszéd a kortárs dráma tükrében című projektjének keretében felkérésre írta meg – román nyelven. A program 10. kiadásának alkalmából a marosvásárhelyi független társulat vezetője, Sebestyén Ábá, Elise Wilk szász, illetve Kincses Réka magyar nemzetiségű, romániai (származású) drámaírókat kérte fel, hogy az emigráció témájáról az itthonmaradottak és a kivándolók szemszögéből írjanak.<sup>4</sup>

Az *Eltűntek* ősbemutatójára 2019. szeptember 18-án Marosvásárhelyen került sor magyar nyelven Albert Mária fordításában, Sebestyén Ábá rendezésében. Wilk első olyan darabja ez, amelyben romániai kisebbségi tematikához nyúl, miközben az erdélyi szászok 20–21. századi sorsát dolgozza fel. Szövege önéletrajzi ihletéséről a drámaíró az előadás *Műsorfüzetében* a következőképpen vall: „Először írok a létezésem multikulturális vetületéről. Mások külföldre való távozása mindig is életem része volt. Egy bizonyos ponton túl már nem fáj, az ember védetté válik. De aztán felmerül egy gondolat, mint egy árnyék: ha mindenki elmegy, idegen lesz a saját hazámban. Akkor otthon vagy-e még? Ki lettem volna, ha elmegyek? Vajon a kivándorlás más emberré változtat? Megváltozik-e az identitásod, ha máshol élsz? Ezekről a dolgokról szól a szövegem. És sok minden másról.”<sup>5</sup>

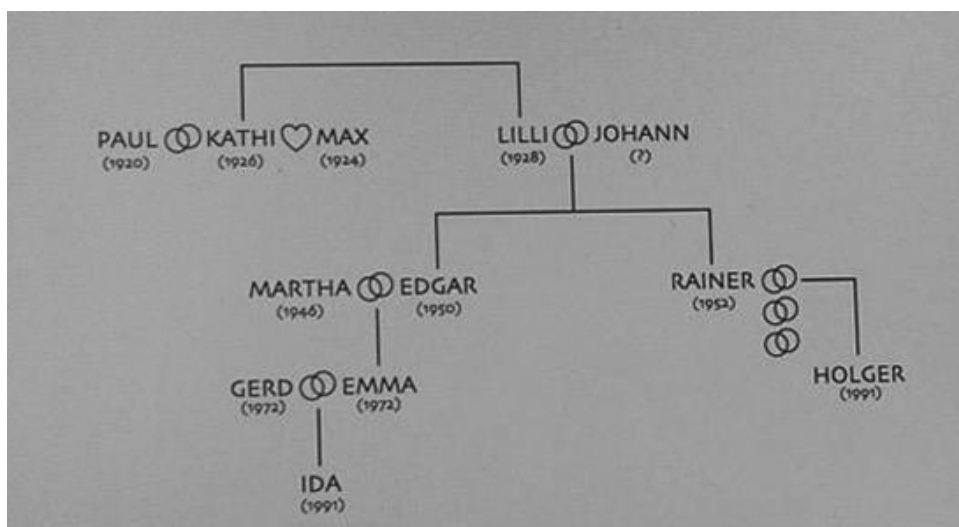
A darab nemzetközi recepciója elsősorban a fordítások szintjén valósul meg.<sup>6</sup> Noha a darab eredetileg románul íródott, a színművet eredeti nyelvén eddig tudomásom szerint még nem mutatták be. A 2019-es ősbemutató, amelynek alapjául Albert Mária magyar nyelvű fordítása szolgált, a marosvásárhelyi Yorick Stúdió független színházi műhely produkciójaként valósult meg. A német fordítás<sup>7</sup> az Elise Wilkkel rendszeresen együttműködő for-

dítópáros, Frank Weigand és Ciprian Marinescu nevéhez fűződik, ősbemutatójára a Deutschlandfunk Kultur hangjátékként 2021 októberében került sor. A francia fordítást Mirella Patureau jegyzi.

### A történet

■ A Wilk által elmesélt történet olvasható családtörténetként, ebben az értelemben a színpadon egy erdélyi szász család három generációjának élettörténetét követhetjük nyomon. Ugyanakkor értelmezhetjük a színpadi eseményeket három női történet elmeséléseként is, amelyet férfi narrátorok közvetítenek, illetve kommentálnak. Végezetül vizsgálhatjuk Elise Wilk művét – keletkezési körülményeire gondolva – az erdélyi szászok 20–21. századi történetének, illetve exodusainak színházi megjelenítéseként is.

### Családtörténet



Forrás: Elise Wilk: *Disparitii – Eltűntek*. LiterNet, 2020. 3.

■ A színdarabban családnévvel nem rendelkező erdélyi szász család történetét 1944 nyarától 2007 teléig követhetjük nyomon. A több mint hatvan év külső koordinátái egyrészt az 1944. augusztus 23-át követő nyár, amikor Románia – átállva a szövetségesek/Oroszország oldalára – Németország ellen fordul, illetve Románia 2007-es EU-csatlakozásának éve, pontosabban a csatlakozást követő első karácsony.

A színpadi események három generációra fókuszálnak: az első generációt a húszas években született Kathi és húga, Lilli, valamint Kathi szerelme, Max, illetve ennek román nemzetiségű barátja, Paul képviselik. Kollektív élményként őket a romániai németek oroszországi deportációja köti össze: míg a rejtekhelyén felfedezett Maxot végül elhurcolják, Kathi – Max közvetítésével – látszatházasságot köt a román Paullal, hogy ne vihessék el Oroszországba. A Kathi helyett munkatáborba kényszerülő Lilli végül hazatér, Max viszont egy bányabalesetben életét veszíti a távoli Oroszországban.

A második generációhoz Lilli fiai, Rainer és Edgar, illetve ez utóbbi felesége, Martha tartoznak. Az ennek a generációnak az életét meghatározó kö-



zös tapasztalat a disszidálás, illetve ennek az 1989-es romániai fordulat előtti és utáni változatai. Míg Rainer a nyolcvanas években a Dunát átúszva Jugoszlávián keresztül szökik Nyugatra, illetve Márta röviddel az 1989-es decemberi események előtt egy csomagtartóban megbújva hagyja el az országot, addig Edgar az 1990-es tömeges szász kivándorlás során már hivatalosan telepszik ki Németországba.

A harmadik, a hetvenes évek elején születő generációt Emma, Martha és Edgar lánya, illetve Emma iskolatársa és későbbi férje, a homoszexuális Gerd jelentik. Ennek a generációnak a tagjai 1989 után már választhatnak az otthonmaradás és a kivándorlás között: Emma és férje – számos kortársukkal ellentétben – úgy döntenek, hogy Romániában maradnak, lányuk, Ida azonban egyetemi tanulmányait már Németországban folytatja.

### Női történetek

■ Hogy Wilk színdarabjának genderolvasata szövegszerűen is indokolt nézőpontot jelent, abból is kitűnik, hogy az írott drámaszövegben az egyes felvonások/részek címét az adott női főszereplő neve képezi: így az 1. rész a *Martha* címet viseli, a 2. rész a *Kathi* címet kapta, a 3. rész címe pedig *Emma*. A családtörténet tehát nem kronológiai sorrendben kerül elmondásra, hanem a család második generációjával, a Marthaéval indítva előbb visszanyúl a Kathi által képviselt első generáció tapasztalataihoz, majd innen érkezik el az Emmát és általa a harmadik generációt érintő eseményekhez. Mindhárom női történetet ugyanakkor egy-egy férfi narrátor meséli el, miközben Kathi az egyetlen szereplő, aki mindhárom történetben jelen van a színpadon, s ezáltal is összeköti a három drámarészt, illetve az általuk bemutatott három időszakot.

Az első rész, Martha története 1989–1990 telén játszódik egy névtelen romániai városban, amely sejtethetően Elisa Wilk szülővárosa, Brassó.<sup>8</sup> A színpadi jelen idő eseményei mögött visszaugrások/visszapillantások révén feljelenek az időszak egyéni, illetve kollektív előzményei is. A történet narrátora Max, Kathi fiatalkori, 44 éve halott szerelme. Max elbeszélő jellegű szövegeiből értesülünk többek között Martha 12 éves korától létező vágyáról, hogy elmenjen Németországba; szerelem nélküli összekeléséről Edgárral, illetve kommunista mindennapjainak szorongásairól is. A színdarab politikai-történelmi vonatkozásai ugyancsak szembeűnőek, ilyenek: a család hiába való várakozása az ország elhagyását lehetővé tevő útlevélre; Martha gyanúja, hogy a lakásban elhelyezett poloskák által lehallgatják őket, a Szekuritáté nyomasztó jelenléte a mindennapokban (például a ház előtt várakozó fekete autó révén), Kathi Ceușescu-vicei vagy a homoszexualitása miatt jelentős írásra kényszerülő Gerd vallomása. A színdarab címében megfogalmazott „eltűnés” Martha történetében szökésként valósul meg – a konkrét családtörténet szintjén Martha disszidálásaként, aki röviddel a ’89-es decemberi fordulat előtt családjá tudta nélkül szökik ki Németországba, majd ott később újra férjhez megy.<sup>9</sup>

Kathi története s ezáltal a második rész eseményei 1944–1945 telén ugyancsak sejtethetően Brassóban játszódnak, a történetek narrátora pedig ezúttal Edgar, Lilli még meg nem született fia. Az elbeszélő szövegek révén feljelenek a romániai németek 1945-ös elhurcolásának előnapjai, illetve konkrét lezajlása; ugyancsak a narrátor beszéli el a szibériai utazást, a munkatá-

bor mindennapjait, Max bányabalesetét, Kathi visszaköltözését a szülői házba, illetve Lilli hazatérését. A színpadi jelen idő szintjén Kathi rövid ideig tartó látszatházasságot köt a román Paullal, hogy megmeneküljön az elhurcolástól; arról, hogy végül Max halálát követően soha többé nem megy férjhez, hanem felneveli Lilli fiait, Edgart és Rainert, már a narrátor révén értesülünk. A színpadi események az elhurcolás és az általa kiváltott reakciók (pl. ellenállás, elfogadás, kijátszás) köré rendeződnek.

Az „eltűnés” ebben a részben kényszerű munkatáboroként és deportálásként valósul meg, amelynek egyéni végkifejleteként Max meghal egy szénbányai munkabalesetben, a Kathi helyett elhurcolt Lilli viszont hazatér. A felvonás politikai-történelmi vonatkozásai ezúttal is egyértelműek: az erdélyi szászok oroszországi munkatáborokba való 1945-ös elhurcolása, illetve a deportáció túlélőinek hazatérése mellett olyan történelmi témák merülnek még fel, mint Románia 1944. augusztus 23-ai frontváltása vagy a deportáltak későbbi, Németországba való továbbküldése vagy kitelepítése.

A harmadik rész középpontjában Emma története áll, amelyet Gerd, Emma 12 éve halott volt férje mesél el 2006–2007 telén. Emma Gerddel közös lányával, Idával és Kathival a családi házban marad, majd Kathi halála után eladja a családi házat, és apró, városszéli lakásában még sokáig a központi templom harangját hallja álmában. A színpadi események a Németországba disszidált Rainer és fia, Holger karácsonyi látogatásának apropóján az otthonmaradottak és a hazatérők közötti szemléletbeli különbségek körül forognak. Gerd elbeszélése révén Edgar és Rainer németországi életútja, Edgar Kathi előtt eltitkolt halála és temetése, illetve Emma korábbi németországi utazása is kirajzolódik. Az „eltűnés” itt migrációként valósul meg; Emma lánya, Ida is végül külföldre megy tanulni. Politikai vonatkozásként Románia 2007-es EU-csatlakozása, illetve a (munka)migráció kérdései vetődnek fel.

#### Az erdélyi szászok 20–21. századi története

■ Az erdélyi szászok 20–21. századi történetéből Elise Wilk színpadilag három meghatározó fordulópontot jelenít meg; ezek: az 1945-ös deportálás, az 1990-es tömeges kivándorlás, illetve a Románia 2007-es EU-csatlakozását követő újabb, ezúttal kétirányú migrációs folyamat. A történelmi tények a bemutatott egyéni életutak mentén rajzolódhatnak ki, amelyek önmagukon túlmutatva ugyanakkor az erdélyi szászokat ért kollektív traumákat is megjeleltetik. Elise Wilk szereplői jól példázzák az egyéni sors és politikum szoros összefüggéseit, s éppen ezért szerzőként Wilkre is érvényes az, amit Andreea Dumitru a 2010 utáni, kortárs romániai fiatal drámaíró-generációról állapít meg: „[...] előszeretettel a sztori iránt, a »normális« egyén sorsa iránt, amely a hivatalos történetírás ellenpólusaként tételeződik, illetve előszeretettel a mindennapok és a konkrét részletek iránt [...]”.<sup>10</sup>

#### Kompozíció, vagyis a történet elmondása – a téma, azaz a „dallam” fejlesztése

■ Az *Eltűntek* architektúrájának első szembevetendő jellemzője az idősíkok váltakozása. Elise Wilk darabja megkomponálásakor feladja a történelem kronológiáját, így az első részben ábrázolt 1989–1990-es eseményeket követően a

második felvonásban az 1944–1945-es időszakhoz nyúl vissza, hogy végezetül a harmadik felvonás 2006–2007 telének történéseire koncentráljon. Fel-tűnő, hogy mindhárom felvonás télen játszódik. A szerző többször az egyes felvonásokon belül is az elsősorban a filmművészetből ismert visszaugrást/visszapillantást<sup>11</sup> alkalmazza, amelynek révén dramatikus, esetleg epikus formában a cselekmény múltbeli eseményei képszerszerűen idéződnek fel.

A narrátor szerepeltetése az *Eltűnteket* ugyanakkor a Bertolt Brecht-féle epikus színház hagyományához kapcsolja. Wilk darabjában mindhárom rész narrátora férfi, kettejük már halott (Max és Gerd), egyikük még meg nem született szereplő (Edgar), akiknek közös jellemzője a mindentudás. Teljes rálátásuk van mind az események tágabb összefüggéseire, mind a szereplők belső megéléseire. Szerepeltetésük révén a darabban epikus és drámai szövegrészek váltakoznak egymással; az epikus részek funkciója többek között a történet megértéséhez nélkülözhetetlen háttérinformációk közvetítésében, a drámai szövegrészek értelmezésében, esetleg más nézőpontból való megvilágításukban áll. Mindemellett az *Eltűntek* szövegét nagyfokú „líraiság” is jellemzi (lásd később).

Wilk darabját egy téma/vezérmotívum köré építi fel, a szöveg strukturá-lisan voltaképpen ezen téma fokozatos fejlesztésének is tekinthető. Meglátá-som szerint a darab szimfóniaszerű megkomponáltsággal rendelkezik, amely egybecseng a szerzőnek a Fabulamundi. Playwriting Europe nevű nemzetkö-zi projekt internetoldalán olvasható ars poeticájával: „A színházban mindig létezni fog a történet. Ami változik, az csak az a mód, ahogy elmondjuk ezt a történetet. S mivel már minden történetet elmondtak, drámaíróként állandóan új szerkezeteket, a történetmesélés új módjait keresem. Számomra egy szöveg architektúrája rendkívül fontos, és a darabjaimat úgy próbálom fel-építeni, mint valami zeneműveket, amelyekben minden szereplőnek meg- van a saját hangja.”<sup>12</sup>

Amennyiben az „eltűnés” témáját a színdarab vezérmotívumaként (zenei értelemben „dallam”-ként) vizsgáljuk, a téma bemutatására – annak első va-riációjaként – Martha története révén kerül sor. Menni vagy maradni? – me-rül fel a felvonás szereplőiben ismételtlen a kérdés a disszidálás gondolata kapcsán. Martha a szökés mellett dönt s elmegy. A téma második variációja s egyben megismétlése a Kathi történetében bemutatott deportálás. Elmenni „tisztességesen” orosz fogságba és meghalni, vagy maradni s elbújni, esetleg belemenni egy „életmentő” látszatházasságba? Kathi berendezkedik a törté-nelem generálta jogtalan helyzetre, és az utóbbi megoldást választja. A téma harmadik variációja, a tágabb értelemben vett migráció Emma történetében bontakozik ki – egyfajta továbbként vagy nekilendülésként. Mégis maradni és utána (egyedül maradni)? – merül fel az egyéni választás lehetősége min-den következményével együtt. Emma az otthonmaradás mellett dönt.

### Stíluskérdések

■ Írott formájában az *Eltűntek* az olvasóban egy szabadversjellegű szövegfo-lyam benyomását kelti, amely minden bizonnyal összefügg egyrészt a köz-pontozás teljes hiányával, másrészt a szöveg líraian egyéni hangvételével. A darab német fordítása a főnevek kötelezően nagybetűs írásáról is lemond.

Wilk stílusának egyik feltűnő jellemzője a plasztikus ábrázolásmód, a ké-pekben, képsorokban való gondolkodás. Az első részben például a kommu-

nizmus mindennapjainak állandó szorongását a narrátor Max a következőképpen írja le: „és nyakunk köré sálként tekeredett a félelem”.<sup>13</sup> A hasonlat szuggesztív képisége jól elképzelhetővé, szinte kézzelfoghatóvá teszi a félelem szinte fojtogató életérzését, ugyanakkor hozzájárul az Elise Wilk drámaszövegére általában is jellemző líraisághoz.

Másrészt a darab komorabb pillanataiban is sikerül a szerzőnek a tragikumot humorérzékkel oldani, s akár a groteszk irányába eltolni: jó példa erra a harmadik részben Emma és Rainer dialógusa, amely a családon és a társadalmon belüli elmagányosodást tematizálja: „Rainer: igen / jó hogy mindannyian együtt vagyunk / szép az ha nem egyedül töltjük az ünnepeket / olyan mint régen / mikor mindannyian egy asztalnál ültünk / ma már senki sem jön vacsorára / csak sms-t küldenek / Emma: már sms-t sem küldenek / még egy karácsonyi sms-t sem kaptam az idén / Rainer: én kaptam / a penny markettől.”<sup>14</sup>

Nem tagadható viszont az sem, hogy Wilk szövege néhol a hatásvadász és a közönséges határait érinti.

### A színrevitelek

■ Az *Eltűntek* ősbemutatójára – mint fentebb említettem – magyar nyelven került sor Marosvásárhelyen.<sup>15</sup> A társulat 2019. október 14-én ugyanezzel a darabbal vett részt a Nemzetiségi Színházak XIII Kollokviumán Gyergyószentmiklóson.<sup>16</sup> Az előadás egyik erősségének a színészi játék s ezáltal az egyéni hang(ok)/színek kollektív énekké/játékká fonódása tekinthető. A színpadképre és a díszletre a minimalizmus jellemző, a szereplők által a felvonások elején pörgetett forgószínpad érzékletesen jeleníti meg az egyes történeteket összefogó idő kerekét. A mindössze egy ablakból és vasfüggönyből álló ház jól példázza ugyanakkor az egyéni élettér és a politikum elválaszthatatlanságát, szoros összefüggéseit. Az előadásban az írott szöveghez képest Max oroszországi levele is helyet kapott, amelyet Kathi a halála után idéz meg.

A német nyelvű ősbemutató hangjátékként valósult meg 2021. október 13-án *Verschwinden* címmel. A hangjáték a Deutschlandfunk Kultur közvetítésében volt hallható, rendezője: Cordula Dickmeiß, szereplők: Anja Schneider, Philipp Engelhardt, Uta Hallant, Luise Wolfram, Ole Lagerpusch, Linn Reusse, Michael Wittenborn, Vanessa Loibl, Moritz Grove és Nico Holonics. A hangjáték az írott szöveghez képest több rövidítéssel él, s végig azt a benyomást kelti, hogy a színészek mechanikusan elmondott szövegei mögött nem áll igazi, a darab lényegét értő rendezői koncepció és színészi alakítás.

### További drámái

■ Elise Wilk eddigi életműve összesen 17 színdarabot tartalmaz, valamennyi színpadra állított mű, ami azzal is magyarázható, hogy felkérésre írt szövegekről van szó. Több drámaszöveg kötetként is elérhető a romániai LiterNet Kiadó, a berlini Theater der Zeit, illetve Henschel Schauspiel kiadó jóvoltából. Németre fordított darabjai a következők: *Pisica verde*<sup>17</sup> – *Die grüne Katze* (2013, fordította Ciprian Marinescu és Frank Weigand), angol, magyar, francia, olasz, görög, orosz, bolgár fordítással; *Avioane de hârtie*<sup>18</sup> –

*Papierflieger* (2015, fordította Marinescu és Weigand), angol, magyar, francia, olasz, görög, török fordítással; *Camera 701 – Zimmer 701*<sup>19</sup> (fordította Daria Hainz) angol és olasz fordítással.

Wilk tematikai preferenciáit vizsgálva az erdélyi szászok világa és ezáltal a multikulturalitás kérdésköre az életműben először 2019-ben jelenik meg (*Disparitii*). Elise Wilk kiemelten figyel a tizenévesek, a fiatalok világára, amelynek kapcsán többek között olyan témák foglalkoztatják, mint a szülők munkamigrációja (*Pisica verde*) vagy a mobbing következményei (*Avioane de hârtie*). Ugyanakkor nagyfokú problémaérzékenységgel szemléli az olyan általános érvényű társadalmi jelenségeket, mint a párkapcsolatok törékenysége vagy az azon belüli elmagányosodás jelensége (*Camera 701*).

Kompozíciós megoldásai közül a németre is lefordított darabok mentén főképpen a (téma)variációk egy darabon belüli kidolgozása és a narrátor szerepeltetése (*Disparitii*), illetve a montázstechnika alkalmazása (*Pisica verde*) emelhetők ki.

## Következtetések

■ Elise Wilk munkássága a kulturális összefonódások („Verflechtungsgeschichte”) perspektívájából értelmezhető leginkább. Ezen összefonódások egyrészt romániai vonatkozásban, másrészt nemzetközi szinten valósulnak meg.

Az erdélyi szász származású szerző romániai román és magyar színházakkal egyaránt együtt dolgozik, darabjait Romániában gyakran elsőként független társulatok viszik színre. Művei felkérésre, illetve főként román nyelven írott szövegek, amelyeket fordításaik révén több külföldi társulat is műsorán tart. Kimondottan felkérésre írott, tehát mindenekelőtt előadásra szánt drámákról van szó. Wilk ahhoz a szerzőgenerációhoz tartozik, amely meg van győződve a színház társadalmi szerepéről.<sup>20</sup> Erről ő maga a következőképpen vall: „Azt hiszem, hogy egy szövegnek elsősorban egy történetet kell elmesélnie. Engem az élő, aktuális színház érdekel, az ittről és a mostról. Különösen az érdekel, milyen mértékben befolyásolja a politikum az egyéni sorosokat.”<sup>21</sup>

Témái univerzális aktualitással bírnak, szembetűnő a darabok társadalomkritikai hangvétele. A fiataloknak szóló színházzal Elise Wilk kiemelten foglalkozik, ami Romániában kevésbé kiaknázott színházi területnek számít;<sup>22</sup> 2021-ben megvédett doktori disszertációjának is ez a témája.

Wilk szövegeinek stílusára a plasztikus ábrázolásmód, architektúrájára a zeneműszerű megkomponáltság jellemző. A 20. századi színházi hagyományok közül elsősorban az epikus és a dokumentarista színház eredményeire támaszkodik.

### ■ JEGYZETEK

1. Elise Wilk életrajzi adatainak jól használható, egymáshoz komplementer módon viszonyuló forrásai: <https://www.henschel-schauspiel.de>; <https://www.fabulamundi.eu/en/elise-wilk>. Pályájának átfogó bemutatása 2018-ig: Christine Chiriac: *Von grünen Katzen und glitzernden Meteoriten. Die siebenbürgische Dramatikerin Elise Wilk im Porträt*. Spiegelungen 2018. 1. sz. 194–199. Édesanyja román, édesapja német anyanyelvű, mindkettő matematikatanár.

2. Vö. Dieter Drotleff: *Dramatikerin und nun auch Theaterwissenschaftlerin*. Elise Wilk verteidigte mit Erfolg ihre diesbezügliche Dissertation. Allgemeine Deutsche Zeitung für Rumänien. 2021. április 22.
3. Elise Wilk: *Dispariții – Eltűntek*. (Ford. Albert Mária) LiterNet Kiadó, 2020.
4. <https://www.maszol.ro/index.php/kultura/118895-elise-wilk-es-kincses-reka-emigraciolor-szolo-el-adasait-mutatjak-be-marosvasarhelyen>. Letöltés: 2022. 07. 31.
5. Műsorfüzet, 2019–2020-as évad.
6. A fordítások áttekintése: Henschel Schauspiel Theaterverlag online adattára: <https://www.henschel-schauspiel.de/de/person/1903>. Letöltés: 2022. 07. 31.
7. Elise Wilk: *Verswinden. Dispariții*. Aus dem Rumänischen von Ciprian Marinescu und Frank Weigand. Henschel Schauspiel Theaterverlag. Berlin, 2020.
8. Vö. „egy erdőszéli városra gondolt / ahova téli éjszakákon időnként / lejár egy nagy fekete farkas / ólálkodik egy darabig a házak körül / majd eltűnik”. Wilk: *Dispariții – Eltűntek*. 56.
9. Vö. „marthához a volt feleségéhez csak másfél órát kellett vonatoznia / ő néha karácsonyi vacsorára hívta / az új férjének fogszabályozója volt, és kicsit túl hangosan nevetett” Wilk: *Dispariții – Eltűntek*. 61.
10. „[...] die Vorliebe für die Story an sich, für das Schicksal des ‘normalen’ Einzelnen als Gegenpol zur offiziellen Geschichtsschreibung, sowie für den Alltag und das konkrete Detail [...]” Andreea Dumitru: *Von der Krise der Dramatik zur Dramatik als Instrument des Wandels*. In: Irina Wolf (Hrsg.): *Machtspiele – Neue Theaterstücke aus Rumänien*. Theater der Zeit, Berlin, 2015. 11.
11. Ilyen például Martha és Edgar megismerkedésének története az első részben vagy Románia frontváltásának híre és következményeinek bemutatása a második részben.
12. „În teatru, povestea va exista mereu. Se va schimba doar modul în care va fi spusă. Și pentru că toate poveștile s-au spus deja, ca dramaturg sunt mereu în căutare de noi structuri, de noi moduri de a povesti. Pentru mine arhitectura unui text e foarte importantă și încerc să-mi construiesc piesele ca pe niște compoziții muzicale în care fiecare personaj are vocea sa.” <https://www.fabulamundi.eu/en/elise-wilk>. Letöltés: 2022. 07. 31.
13. Wilk: *Dispariții – Eltűntek*. 38.
14. Uo. 64.
15. Vö. a berlini Henschel Schauspiel Theaterverlag adatbankja, [www.henschel-schauspiel.de/de/person/1903](http://www.henschel-schauspiel.de/de/person/1903). Letöltés: 2022. 07. 31.
16. Lásd Boros Kinga előszavát. Boros Kinga – Stuber Andrea – Köllő Kata – Proics Lilla – Beretvás Gábor: *Kollokvium. Magunkról elmondott történetek*. Színház 2020. 1. sz. 26–31.
17. Elise Wilk: *Pisica verde*. LiterNet Kiadó, 2012.
18. Uő: *Avioane de hârtie*. LiterNet Kiadó, 2016.
19. Uő: *Zimmer 701*. In: Irina Wolf (szerk.): i. m. 153–190.
20. Vö. Eleonora Ringler-Pascu: *Junge Stimmen der rumänischen Dramaturgie*. *DramArt* 2015. 4. sz. 151–153.
21. „Cred că un text de teatru trebuie în primul rând să spună o poveste. Sunt interesată de un teatru viu, actual, despre aici și acum. Mă preocupă în mod special în ce măsură politicul influențează destinele individuale.” <https://www.fabulamundi.eu/en/elise-wilk>. Letöltés: 2022. 07. 31.
22. Vö. Daniela Șilindean: *Contururi festivalere*. *Orizont* 2016. 11. sz. 28.



KOLOH GÁBOR

## Hajnali május

Öt óraker ébrednek: hűsek a hajnali májusok.  
Agyam pihent és elhallgattak a Gozsdu felől.  
A részegek hazamentek, és végigszaladt a fény  
a Wesselényi utca ablakain. Felkelek és hallgatom  
a zuhany alatt éneklő nőt, a feketerigót, a szarkát.  
Kinyitom a bejárati ajtót, és az alsó szomszéd  
beagle kuttyója a lábtörlőn áll. Az üres bögrét,  
amibe a kávé száradt, a konyhában elmosom.  
A szobában megigazítom a rozsdamart  
asztali feszületet: a húsvéti barka elzöldült vize  
tükröződik rajta. Jár a levegő a szobában,  
és a függöny felakad a virágok poros levelén.  
Vékony por lepi a rendet.

## Indokolt tavasz

Meddő földedre hullva, Uram, megfakadok.  
Eső nem ér és zöldellő rügyek borítanak.  
Minden kételyem bizonyosságot hoz,  
hogy az a tévút ahonnan leszorítanak.  
Porral dúsított levegőnek örvend a tudóm  
és képtelen célokat úz az önző tudat.  
Virágok nőnek a beton repedéseiből. Mutatják:  
hogyan feledjek könnyen és hallgassak sokat.

## Lány levendulával

A gangon, a vajszínűre festett fal  
előtt a lány kezében levendula.  
Száz forintért adják csokrait.  
Nyár van és kora délután.  
Haját feltűzte, de egy szálat épp  
elkapott a szél, és végighúzza az arcán.  
Fülében gyöngy, nyakán elvakart pattanás.  
Virágos ruhájában, hőtől duzzadt ujjaival  
fogja a csokrot, és a kamerába mosolyog.  
Őrzi az anyja vonásait.

## Nem jöttem haza

Úgy vagyok itthon, ahogy még nem jöttem haza.  
Körbevesz a sok te, de nem adnak vissza Téged.  
Friss, üde, madárfütyös a reggel, és készülök  
az ébredés utáni lefekvéshez.  
Meg- és megébredek, nézek körbe újra:  
miben talállak? Mihez érjek?  
Hogy nélkülözzelek tavaszig?  
Szétfutnak a felhők, űzi a Nap őket.  
Minden van itt, de senki sincsen itt.

## Őszbeszéd

Őszbeszéd halk beszéd, suttogás.  
Ilyen el-elakadó motyogás.  
Olyan most ne menj, figyelj,  
egyél! Kínál, de ne sokat vegyél!  
Ebből az őszből sem marad, minek?  
Raktározni, ha nem kell senkinek?  
Megéli a maga őszét mind, elég,  
ha egy napkelte a retinába ég.  
Korai fekvés, korai kelés.  
Séta a felszálló ködben.  
Őszbeszéd nem beszéd.

2017. XI. 5.

ANTAL RÓBERT-ISTVÁN

## JORDÁKY LAJOS A KOLOZSVÁRI ÁLLAMI MAGYAR SZÍNHÁZ IRODALMI TITKÁRAKÉNT (1949–1952)

■ A munkáscsaládban született, a két világháború közti szociáldemokrata, majd 1944-től kommunista politikus Jordáky Lajost (becenevén: Bubit) a kolozsvári társadalom és a szélesebb nagyközönség színházrajongóként ismerte. Kapcsolata a kolozsvári színházzal egész felnőtt élete során állandó volt. Kezdetben csak darabok nézőjeként,<sup>1</sup> majd az ötvenes évek elején színházi „irodalmi titkárként” (lényegében belső cenzor), majd pedig színikritikusként, végül pedig színházi (és filmművészeti) tárgyú kötetek szerzőjeként jelentkezett.

Jelen írásomban Jordáky Lajos 1949 és 1952 közötti, a Kolozsvári Állami Magyar Színháznál töltött tevékenységét fogom áttekinteni. Jordáky elkötelezett baloldali politikusként az 1944–45-ös átmeneti periódus egyik kulcsfigurájaként az „Észak-Erdélyi Köztársaság”<sup>2</sup> kommunista társvezetője volt, akit a román közigazgatás 1945-ös visszatérése után 1946-ban megfosztottak politikai tisztségeitől.<sup>3</sup> 1945-től a kolozsvári Magyar Egyetem (később Bolyai) tanára volt, ahonnan 1947-ben ugyancsak elbocsátották. Egyetemről való eltávolítását a bukaresti tanügyminisztérium elsősorban gazdasági okokkal – létszámleépítés – magyarázta. Mindezek mellett eltávolítása háttérben sokkal inkább állhatott az egyetemet elért tisztogatási hullám, amely során a bukaresti pártközpont irányelveinek megfelelően az egyetemekről eltávolították az „antidemokratikus” szellemű tanárokat.<sup>4</sup> Jordáky ekkor még Petru Groza miniszterelnöknek is írt levelet, ám ezt végül nem küldte el. Hangsúlyozta, hogy „Nem tartozom a Brătianu Gheorghék<sup>5</sup>, a Jingák<sup>6</sup>, a Stratok<sup>7</sup> vagy a György Lajosok<sup>8</sup> társaságába. Hogy nemcsak én, hanem az apám is a Jordáky nevet a szocializmusban csaknem egy fél évszázada harccal, becsülettel és tisztességgel ötvözték meg. [...] Most is csak az ellen tiltakozom, hogy a Brătianuval együtt és egyszerre bárki is besározza a mi nevünket.”<sup>9</sup>

A fentebb vázolt rövid ismertető helyezi el Jordákyt abba a kontextusba, amellyel érthetővé válik azon társadalommérnököknek gondolt funkciója, amelyet többek közt a színház átalakításával is meg kívánt valósítani.<sup>10</sup> Ezen éveket egyre inkább a korábbi kulturális kódok felszámolása, valamint a szocialista realizmus<sup>11</sup> irányzatának irodalmi és így színházi erőltetése is jellemezte.<sup>12</sup> Például az átmenti korszak (1945–1948/49) végét követően a színikritikai írásokban a kritikusok általában a szocialista realizmus módszerének elsajátítása vagy annak hiánya mentén alkottak véleményt egy-egy darabról. Másképpen szólva, nem az adott mű esztétikai funkciója, hanem az éppen aktuális irodalompolitikai vonal je-

lenléte vagy hiánya állt a kritikusok véleménye mögött.<sup>13</sup> Ugyanakkor maga a színház is átalakuláson esett keresztül: míg az államosítás előtt – eufemisztikusan: a polgári korszakban – a színház csupán az általa kínált tartalom bevételeire vagy támogatók adományaira számíthatott, addig az államosítással lefektették az intézmények stabil pénzalapjait. Ugyanakkor ez a „biztonság” más területen jelentett problémát: eltávolították a korábbi vezetőségeket, a színészek kulturális dolgozókká léptek elő, kollektív szerződést kaptak, vagyis az „anyagi biztonságért” cserébe szakmájuk művelésével a fennálló rezsim elfogadását, sőt propagálást várták el tőlük.<sup>14</sup> A korábbi időszak repertoárjával szemben a hivatalos irányító testület azt az elvárást támasztotta, hogy minden előadás „demokratikus jellegű, az építő emberi értékeket fenntartó, nevelő hatású, optimista és egészséges [...] legyen”.<sup>15</sup> A politikai kontrollt pedig a cenzúra biztosította.<sup>16</sup>

A színház esetében a párt kívánalma az volt, hogy figyelemmel kövesse az előadás előkészületeit, magát a műsort, végül pedig annak recepcióját (kritikát) is. A pártállami korszak elején, az 1947-es színházi törvény<sup>17</sup> előírásai még csak egy belső olvasóbizottság létrehozásáról rendelkeztek. Fő szerepe ekkor még az esztétikai minőség garantálása volt, ugyanis a színház igazgatója a belső kollektívum mellett egy drámaíró és egy akadémikust vagy kritikust volt köteles meghívni. Ez a gyakorlat – a pártállam kiépítésével összhangban – hamar megszűnt. Ezután a színházak kötelesek lettek minden új darabot benyújtani az (állandó jelleggel nevet változtató) művelődésügyi minisztérium színházi főigazgatóságára. Sőt a főigazgatóság saját hatáskörében nem is dönthetett: ahhoz a Romániai Írószövetség beleegyezése is szükséges volt. Ugyanakkor ezt az írásos véleményt csak közölték a színházakkal anélkül, hogy indokolták volna azt, amely további bonyodalmakhoz vezetett: előfordult olyan eset, hogy a színház repertoárját a főigazgatóság visszautasította, de nem érkezett még meg az indoklás, hogy miért nem engedélyezik a darabot, ezért azt átalkítani sem tudták, sőt a próbák sem kezdődhettek el.<sup>18</sup> A színház és a hivatalos szerv közötti kapcsolattartó a színházi felügyelő volt: a legapróbb eseménytől magáig a főpróbáig, majd előadásig ő figyelte meg a színház tevékenységét, valamint ellenőrizte, hogy a színház betartotta-e a főigazgatóságtól kapott utasításokat. A felügyelő ugyanakkor többes ellenőrzést gyakorolt: a színházból más-más személy is ellenőrizte egy-egy produkció elfogadhatóságát – Jordáky Lajos irodalmi titkárként is ilyenek számított.<sup>19</sup>

Jordáky a kolozsvári színházhoz „bukott politikusként”, a Román Kommunista Pártból kizárt párton kívüli bolsevikként érkezett.<sup>20</sup> 1946-os pártkizárását követően több munkahelyen megfordult, hogy aztán rövid, két hónapos, a kolozsvári polgármesteri hivatalnál töltött idő után (1948. okt. 5. – 1948. dec. 31.) a Kolozsvári Állami Magyar Színházhoz „irodalmi/ideológiai titkárnak” helyezték. Utóbbi munkahelye tartósabbnak bizonyult, mivel 1949. január 1-jétől 1952. augusztus 30-ig (letartóztatásáig) a Kolozsvári Állami Magyar Színházban dolgozott.<sup>21</sup>

Mindezt megelőzően már foglalkozott a kolozsvári színházzal, annak társadalomformáló jelentőségét már korábban felismerte. Például 1947. január elején Jordáky – akkor még egyetemi tanárként – a Bolyai Egyetemen általa létrehozott Társadalomtudományi Intézetben<sup>22</sup> előadást tartott,

amelynek központi témája a kolozsvári színház, illetve az ott tapasztalható – saját álláspontja szerinti – válság volt. Értelmezése szerint az elmúlt időszakban a kolozsvári színház repertoárjában a drámaelőadások vesztettek jelentőségükből, helyettük a modern operett térhódítását állapította meg. Jordáky egyenes párhuzamot vont a színházi válság és a műsorpolitika változása között, ugyanis szerinte az előadások színvonala a műsorpolitika változásával volt hozható összefüggésbe.

A kolozsvári színház 1945 és 1949 között az első években kommersz-színház képét mutatta. Annak ellenére, hogy szerepelt a színpadon Gorkij *Éjjeli menedékhelye* vagy a munkásíró Nagy István – amellyel 1936-ban az Erdélyi Helikon drámapályázatán díjat is nyert – *Özönvíz előtt* című darabja, mégis leginkább *Mágnás Miska-*, *Leányvásár-*, sőt *Fekete Péter*-előadások alkották a repertoár nagy részét.<sup>23</sup> Jordáky bírálata lényegében helytálló, ugyanis a következő években sem emelkedett számottevően a színház színvonala annak ellenére, hogy olyan darabokat vittek színpadra, mint *Az ember tragédiája*. 1948-ig tehát a kommersz darabok örvendtek sikernek, amelyet a színházigazgató Szentimrei Jenő meg is fogalmazott beszámolójában.<sup>24</sup> Nagy István munkásíró pedig ezt még szigorú sztálinista kritikával is megtoldotta: „Ennek az elvtelen meghátrálásnak tudhatjuk be azt is, hogy bár a színház az év elején tervbe vette egy új orosz, szovjet színmű bemutatását, a gazdasági nehézségekre való hivatkozással a kasszasikerre menő *Mária főhadnagyok* miatt lefelejtette a színház műsoráról.”<sup>25</sup> Ezután az 1948 és 1955 közötti korszak kolozsvári színjátását legfőképp a szovjet darabokat előtérbe állító műsorpolitika,<sup>26</sup> valamint a szocialista realizmus esztétikájának erőltetése jellemezte.<sup>27</sup> Ezért a színház „mélyen saját hagyományai és a társulatot alkotó színészek tehetősége mögött marad[t]”.<sup>28</sup>

A vezetőség nevében Senkálsczy Endre igazgatóhelyettes<sup>29</sup> a színházat ért bírálatokra válaszul azzal reagált, hogy a műsorpolitikát a színházi társulat nagy létszáma és azok járandóságainak fizetése indokolja (magyarán a népszerű darabokat játszották, hogy legyen bevétele a színháznak – A. R. I.). A kolozsvári színházra vonatkozóan Jordáky mellett bírálatot fogalmazott meg Salamon László szociáldemokrata költő is, aki szerint a színház két okból sem töltheti be azt a funkcióját – vagyis a „tömegnevelést” –, amire az új politikai környezetben szükség lenne. Salamon szerint egyrészt hiányoznak „az új eszméket és új valóságokat művészi formába öltő” drámaírók, valamint az állami és a társadalmi támogatás híján „a színház kénytelen műsorpolitikáját arra a művészi és irodalmi felkészültséget nélkülöző, újgazdag és feketéző rétegre alapítani”. A vitát végül Jordáky összegezte, amikor hangot adott azon nézetének, hogy az új politikai környezetben is „a polgári társadalom értékesebb elemeit meg kell menteni a kialakuló új társadalom számára”.<sup>30</sup>

Ezen szemlélet lényegét a későbbiekben a színházhoz került Marosi Péter fogalmazta meg. „Tömegek várják a valóságról szóló, a valóság változásait lehetővé tevő és a változtatásra, a munkára kedvet adó művészi alkotást” – írta.<sup>31</sup> Egy másik cikkében pedig a Kolozsvári Állami Magyar Színház 1948–49-es évadját elemezte. Lényegében Marosi is hitet tett a színház új funkciója előtt, amikor kijelentette, hogy a színészek felismerték, hogy új, társadalomformáló munkát végeznek, amikor adaptálják

a szovjet modellt, és a „burzsoának” tartott operett és „kommerc-dráma” helyett szocialista-realista drámákat játszanak.<sup>32</sup> „Társadalmon kívüli álláspontból objektivizmust játszva – folytatta – nem lehet tükrözni a valóságot. Aki nem foglal állást, *aki nem akar vagy nem tud színpadi munkájával agitátorrá, harcossá válni* [saját kiemelés – A. R. I.], az nem jelenítheti meg a valóságot hitelesen, meggyőzően, élményfakasztóan.”<sup>33</sup> A színház „szocialista-realista” jelzővel bélyegzett politikai alárendeltsége a negyvenes évek közepétől egészen a hatvanas évek közepéig, körülbelül az első Forrás-nemzedék jelentkezéséig tartott.<sup>34</sup>



Teatrul  
Maghiar de Stat



Állami  
Magyar Színház

ELLENSEGEK

1. ábra Jordáky Lajos és a társulat. EME, Jordáky-hagyaték, IX. fond (Fotók).

Jordáky tevékenysége az Állami Magyar Színházban nem volt problémamentes. Pozíciójából fakadóan az „erős kezét”, a „párt öklét” képviselte a színházi közösségen belül, akkori sztálinista identitásából kifolyólag a párt kultúrpolitikájával teljes mértékben azonosult. Egyik, a pártvezetéshez intézett beadványában ismertette saját színházi feladatait. Úgy emlékezett, hogy a városi RMP-titkárság részéről Rácz Lajos közölte vele, hogy a Tartományi Bizottság „rehabilitációs munkaként adja a feladatom, s a rendes munkán kívül a rendszeres marxista-leninista ideológiai munka megszervezése, mind a termelésben, mind a tagok között, a reakciós és sovinizta szellem leküzdésére, a szociáldemokrata maradványok felszámolására” vonatkozott.<sup>35</sup> Mint ilyen – politikai rehabilitációs – munka, célja elsősorban a szocialista realizmus kolozsvári színházi meghonosítása volt. A szocialista realizmuson a szovjet színházi hagyomány teljes adaptációját értette. Úgy vélte, hogy „a realizmus és a szocialista realizmus között az az alapvető különbség, hogy [utóbbi – A. R. I.] nem elégszik meg egy bizonyos társadalmi vagy emberi állapot bemutatásával, nem elégszik meg az embereknek abban az adott pillanatban való statikus jellemzésével, hanem mindent a maga fejlődésében, előtörésében néz, és az



emberekben nemcsak a külsőt, nemcsak a felületen levőt, hanem a ma még csak forrásban lévő, de holnap a maga teljességében kialakulót is bemutatja.”<sup>36</sup>

Az első időszakban színházi tevékenysége leginkább a színészi társulat ideológiai nevelésében merült ki. A társulat tagjainak vég nélküli „marxista-leninista” szemináriumokon kellett részt venniük, ám a szemináriumi részvételek ellenére azt is megállapította, hogy a „termelésben”<sup>37</sup> a színészek nagy része még mindig nem tartja elsőrendű fontosságúnak a marxista-leninista elméletet.”<sup>38</sup> Ekkora a Román Munkáspárt az állam teljhatalmú ura lett, az államigazgatás és kultúra különböző szervei alárendelődtek a párt osztályainak (bizottságainak). Ennek megfelelően a különböző szakterületeken dolgozó párttagok (vagy politikai rehabilitációs munkát végzők) kötelessége volt informálni a párt felettes szerveit.

Jordákynak az RMP Kolozs megyei bizottságához küldött 1949. szeptemberi havi jelentéséből például képet alkothatunk színházi szemináriumáról. A jelenléti ív mellett, ahol feljegyezte a színészek ideológiai szemináriumi részvételét, Jordáky a színház napi ügymenetéről, a „termelésben levő darabokról” (ez a próbákat jelentette), valamint az előadásokról is tájékoztatta a megyei pártszerveket.<sup>39</sup> Például a színészek egyes szovjet darabok előkészítésére, ideológiai megvitatására, majd a termelésbe vitelére „több tíz munkaórát fordítottak.” A színészek ideológiai neveléséről lelembozó véleménnyel volt. „Véleményt a különféle kérdésekről sajnos igen kevesen mondanak” – írta egyik jelentésében.<sup>40</sup> Általános következtetésében pedig kijelentette, hogy a „művészi munka a hiányosságok ellenére eredményesnek mondható” – írta ezt annak ellenére, hogy korábban elégtelennek tartotta a színészek ideológiai nívóját. Szerinte az „ideológiai foglalkozásnak az előadáson kell majd természetszerűen tükröződnie. A tagok egy része azonban még mindig nem tud elég rendszeresen és kitartóan foglalkozni a kérdésekkel, és főleg nem tudják olvasmányaikat a gyakorlatban alkalmazni.”<sup>41</sup>

Egyik ilyen marxista szemináriumon, 1949. szeptember 15-én a színházi társulattal a „pártstajtoról” beszélgettek.<sup>42</sup> Jordáky szemináriumi vázolata alapján a találkozó elején Leninnek és Sztálinnak a sajtóval kapcsolatos írásait beszélték meg, majd rámutattak a sajtó szerepére a kommunista rendszerben: eszerint a sajtó szerepe nem más, mint „harc az imperiaлизм ellen, harc a rothadó polgári kultúra leleplezéséért, harc a soraikban levő burzsoá maradványok kiirtásáért, harc a szocialista kultúra felvirágoztatásáért, harc a tömegek közt uralkodó sötétség és babonák ellen és végül harc a békéért”.<sup>43</sup> A színészeknek valószínűsíthetően iskolás diákokhoz hasonlóan a pártstajtó ezen funkcióit fel kellett sorolni, amit Jordáky valószínűleg el is várt tőlük. A továbbiakban az amerikai és a nyugati sajtótermékekről beszéltek – rámutatva arra, hogy „98 százalékban a tőkés kezében van és emberellenes; rothadó emberek dicsőítése (gengszter, gyilkos, szadista, homoszexuális stb.); háborús uszító” funkciókkal bírt a nyugati sajtó.<sup>44</sup> Útmutatóval is szolgált a színészeknek: vagyis felsorolta, hogy mi érdekelhet ezekben az újságokban, amelyre választ is adott: vagyis „munkájuk tükröződése, üzemi életünk, verifikálások, munkánk útmutatója, világpolitika – Tito leleplezése”. A szemináriumot pedig az „olvassunk sajtót” mondattal rekesztette be.<sup>45</sup>

Jordáky heti művészeti-politikai szemináriumát végül az 1951 elején a színházhoz került Marosi Péter felszámolta. Az ideológiai szemináriumok berekesztése előtt viszont Jordáky még kidolgozott egy lehetséges útmutató kötettervet, amelyet ő állított volna össze a színészek számára.<sup>46</sup>

A művészetpolitikai szemináriumok mellett Jordáky másik feladatköre a színpadra került művek véleményezése, az éppen aktuális szovjet irodalompolitika helyi adaptációja volt.<sup>47</sup> Például egyik alkalommal Mikszáthnak *A Noszty fiú esete Tóth Marival* előadását bírálta.<sup>48</sup> Jordáky szerint a színházi vezetőség (Marosi Péter, Rappaport Ottó, Hajdu Győző) annak ellenére tűzte ki nyilvános előadásra a darabot, hogy ő ezt nem támogatta, mivel a darab „nem utáltatja meg a régi feudális-burzsoá világot, hanem rokonszenvenné teszi”.<sup>49</sup> Jordáky személyes támadást is intézett az előbb említettek ellen, mivel azt állította, hogy aki eszmeileg jónak tart egy káros előadást, az „az ellenforradalmi álláspontot képviseli”.<sup>50</sup>

A pártbizottságtól jövő visszajelzések, illetve az ötvenes évek elejének naponta változó pártvonala Jordákyt is saját tevékenysége felülvizsgálatára szorította. A korábban említett színházi elemzéséhez pár héttel később egy kiegészítést csatolt. Ebben arról írt, hogy „úgy állítottam be, mintha egymagam vittem volna a harcot a színházban a reakciós erők ellen”. Ezt a hibáját szociáldemokrata maradványának tudta be, és a „kollektív munka” szellemében dicsérte a helyi pártalapszervezetet, amely segítségére sietett a színházi reakció leleplezésében.<sup>51</sup>

Az 1950–52 közötti belpolitikai események<sup>52</sup> Jordáky nézeteit, aktivitását is befolyásolták. Például Méliusz József 1950-es letartóztatását és színháztól való eltávolítását<sup>53</sup> – Méliusszal Jordáky végig elég rossz viszonyban volt – egy titkosszolgálati jelentés szerint Jordáky már majdnem örömmel fogadta. A jelentés szerint amikor a „titoista” perekről beszélgettek, Jordáky azon a véleményen volt, miszerint helyes, hogy a párt nemzetiségi különbségre való tekintet nélkül „vád alá helyezi a kémeket és diverzánsokat”.<sup>54</sup>

Jordáky úgy gondolta, hogy 1951-től az ő színházi tevékenységében is jelentkezett egy törésvonal. „Sok hiányosságot és akadályt nem tudtam leküzdni, nem volt elég erőm határozottan fellépni minden alkalommal azok ellen, akik a békülékenység álláspontján voltak, s akik nemcsak éberség hiányáról tettek tanúságot, hanem magatartásukkal és művészetpolitikájukkal az osztályellenséget szolgálták, és mérhetetlen károkat okoztak a marxista-leninista ideológiának, kompromittálták ideológiai síkon a Pártot, és akadályozták a szocializmus építését a színházművészet vonalán.”<sup>55</sup> Itt leginkább a színház igazgatóját, Marosi Pétert vette bírálat alá, sőt kritikáját megtoldotta az RMP épp aktuális vonalának idézésével: vagyis szerinte Marosit is befolyásolta „Luka László antimarxista, antileninista, államellenes és ellenforradalmi” hatása. Jordáky 1945–46-os régi ellenfelének, Jakab Sándornak „káros befolyását” is említette, ugyanis azt írta, hogy Jakab „banditatevékenységének leleplezése” őt is arra készítette, hogy „őszintén és kommunista nyíltsággal ismertesse a színháznál előforduló súlyos jobboldali elhajlást”.<sup>56</sup>

Politikai (ideológiai) munkája mellett 1949 és 1952 közötti színházi évei alatt Jordáky színdarabokat is rendezett. Az 1950-es évadban Scserbacsov *Dohányon vett kapitány* nagyoperettjét,<sup>57</sup> ugyanebben az év-

ben Gorkij: *Vássza Zseleznova*, majd 1951-ben Gorkij: *Ellenségek* című darabját rendezte. A sajtóban megjelent kritika szerint Jordáky az *Ellenségek* „forradalmi valóságát és eszmei mondandóját igyekezett tudatosítani a nézőben.”<sup>58</sup>

A *Vássza Zseleznova* darabról írt kritika szerint a rendezés „mindkét lábát megvetette az új értelmű, szocialista-realista színjátszás talaján”.<sup>59</sup> Olyan, a korszakban általánosnak számító esztétikai kategóriák hiteles megjelenítését tartották a darab erényének, mint hogy a századfordulós cselekmény orosz kapitalistái „jellemzik ma is azoknak a nyugati országoknak nagytőkéseit, akik az egyéni gyilkosságok – a darabban *Vássza Zseleznova* gyilkolja meg férjét (A. R. I.) – helyett a legszörnyűbb tömeggyilkosságok vérgőzös terveivel tébolyítják saját képzeletvilágukat.”<sup>60</sup> Ugyanakkor a kritika arra is rámutatott, hogy a darab nemcsak színészi teljesítményt, hanem ideológia és politikai elmélyülést is elvárt a színészektől és a rendezőtől. Valószínűsíthető, hogy Jordáky ennek a szerepnek messzemenően megfelelt, és álláspontját a színészekre is rákényszerítette.<sup>61</sup> „A szereplők általában véve abban a mértékben tudtak megfelelni a művészi feladataiknak, amilyen mértékben leküzdötték a polgári színjátszás csökevényeit, és behatoltak az új, szocialista-realista színjátszás lényegébe” – fogalmazott a kritikus.<sup>62</sup> „A szereplők közül magasan kiemelkedett Poór Lili mélységesen emberi, őszintén átértett és helyesen felfogott alakítása, minden formaiságot levetkőző játéktudása” – írta Bocskói Viktor.<sup>63</sup>

Tamás Gáspár Jordáky másik Gorkij-rendezéséről, az *Ellenségekről* több kritikát is megfogalmazott. Szerinte a bemutató előadáson Jordáky rendezése még nem tudatosította eléggé a nézőben a darab forradalmi valóságát és eszmei mondanivalóját, ugyanis „hiányzott az ellentétek összecsapásából származó feszültség”.<sup>64</sup> Tamás Gáspár kritikájában körülbelül ugyanazokat kérte számon Jordáky rendezésén, amelyet Jordáky a színház irodalmi titkáráként magán a társulaton: vagyis az ideológiai alulképzettség, a szovjet adaptáció viszonylagossága, a „pártszerű kritika és önkritika hiánya”.<sup>65</sup>

A darabok bemutatása után személyes konfliktus alakult ki Jordáky és Marosi között. Marosi állítólag úgy nyilatkozott, hogy „amíg igazgató vagyok, addig Jordáky nem rendez ebben a színházban”.<sup>66</sup> Jordáky értetlenül állt ezen döntés előtt, ugyanis a darab kritikai fogadtatása után úgy tekintett magára, mint aki a legjobban „alkalmazza a szovjet munkamódszert”.<sup>67</sup>

Színházi éve alatt ott dolgozó elődei tevékenységét is megvizsgálta: a 20. század elejének legnagyobb kolozsvári rendezőjéről, Janovics Jenőről is írt egy rövid bírálatot, amely amellett, hogy méltányolta Janovics munkáját, az ötvenes évek elejének vulgármarxista diskurzusával összhangban kritizált is: „Kissé eklektikus volt, vagyis az imperialista kulturális rothadás korszakában gyakran felburjánzó irányzatok (naturalizmus, impresszionizmus, expresszionizmus) ötleteit felhasználta, s ez az oka, hogy a Gorkij-, Hauptmann-, Maeterlinck-, Ibsen- és Strindberg-bemutatóknál – amelyeknél ezeket a kísérleteket folytatta – kevesebb eredményt ért el, mint a realizmus eszközeivel színre hozott Shakespeare, antik dráma és magyar drámatörténeti sorozatoknál” – írta későbbi hőséről, Janovicsról.<sup>68</sup>

Úgy tűnhet, hogy politikai rehabilitációs munkaként rátestált színházi irodalmi tevékenysége lassan meghozza gyümölcsét: a színháznál végzett

munkájáért 1951-ben elismerésben részesült. Az RMP Kultúr- és Agitprop. Bizottsága szerint az ország színházainak irodalmi titkárai közül a kolozsvári Állami Magyar Színház irodalmi titkára – vagyis Jordáky – működött a legmegfelelőbbben. Szerintük Jordáky tevékenysége a cenzúra mellett a szocialista realizmus meghonosításában és a színház tervgazdaságra való átállításában konkretizálódott. Ugyanekkor a színház működését vizsgálva Jordáky a „harcos, forradalmi szellem hiányát” és a „marxizmus-leninizmus nem elégséges ismeretét” róta fel a színház alkalmazottai körében az RMP Kolozs Tartományi Bizottságának küldött éves jelentésében.<sup>69</sup> 1952-es önéletírásában például azzal dicsekedett, hogy a színházhoz kerülése után, 1949 folyamán „lelepleztük és megtisztítottuk a színházat a veszélyes elemektől”.<sup>70</sup> A Kolozsvári Magyar Állami Színháznál végzett tevékenysége értelmezése szerint három korszakra osztható fel: 1949–50-ben az „ideológiai munkára fektettem a fősúlyt helyesen, de nem mélyültem el eléggé a művészi-színepi munkákban”, 1951-ben a „a színepi munka felé fordultam erőteljesebben”, 1951–52-ben „színepi mellett elhanyagoltam az ideológiai munkát, illetve hagytam magam sodorni az árral ebbe az irányba”.<sup>71</sup>



Teatrul  
Maghiar de Stat



Állami  
Magyar Színház

ELLENSEGEK

2. ábra Jordáky Lajos (középen) instruál. EME, Jordáky-hagyaték, IX. fond (Fotók).

A Kolozsvári Állami Magyar Színháznál töltött éveit mindezek ellenére a politikába való visszatérés tartotta a lelket benne. „Szeretném rendezni a Párttal való viszonyomat – jegyezte fel naplójába. Rettenetes dolog kommunista-ként a Párton kívül dolgozni. Nehéz az élet a Párt nélkül. Eddigi életemben mindennél fontosabb volt a mozgalom, a Párt, a szocializmus ügye. S most árván, elhagyatottan, izoláltan, távol a munkától kell élnem. Pedig hiszem, hogy van egy csomó munkaterület, ahol komolyan segíthetnék én is a szocialista építőmunkában.”<sup>72</sup> Több esetben fordult az RMP Felülvizsgáló Bizottsághoz azzal a céllal, hogy visszave-

gyék a Román Munkáspárt tagjai közé. Beadványaiban „önkritikát” gyakorolt, és úgy vélte, hogy akkori tevékenysége a pártvonalnak megfelelő volt.

Leginkább az egyetemre szeretett volna visszakerülni, ennek érdekében pedig három tanszéket is nevesített: jelenkortörténet (a Történelem Karon), a gazdasági irányzatok története (a Jog- és Közgazdasági Karon) vagy pedig az ideológiai tanszékek bármelyike a Bolyai Egyetemen, esetleg a Magyar Művészeti Intézetben.<sup>73</sup> Egy kisebb jelentés arról is beszámolt, hogy Jordáky a kolozsvári rádió helyi stúdiója létrehozásakor azon ügyködött, hogy „a létrehozandó rádió vezetőségébe is bekerüljön”.<sup>74</sup>

Letartóztatása előtt pár nappal, 1952. július 25-én a kolozsvári néptanács meghívására az Egyetemi Könyvtárban hívták össze a négy kolozsvári színház (magyar színház, Román Nemzeti Színház, valamint a magyar és román operák) működését elemző gyűlést, amelyen Jordáky is részt vett.<sup>75</sup> Az gyűlés során kis papírlapokra felírta az ott elhangzottakat, valamint saját hozzászólását. Eszerint a színházak működésében 1952-re közös gyengeségek jelentkeztek: gyenge ideológiai munka jellemezte őket, a szocialista realizmus megjelenítése a színpadon elégtelen volt, az osztályharcot még az előadásokról készült jelentések sem ismerték fel, és összességében a színházak „munkakollektívái” elkerülték a problémákat.<sup>76</sup>

Saját felszólalásában arról beszélt, hogy „hónapok óta analizálok magam, munkámat, tevékenységemet, gondolataimat, azokat az eredményeket, amelyeket elértem és a meglévő óriási hiányosságokat”. A továbbiakban pedig saját, kommunista önkritikáját – immár ki tudja hányadszor – mondta el: „a hibák analízise magunkban és múltbeli munkánkban van”. Így szólt arról, hogy szociáldemokrata maradványokkal rendelkezett, „kispolgári magatartás, sértődékenység, türelmetlenség, liberális locsogás és szócséplés” jellemezték tevékenységét.<sup>77</sup> Hibájául róttá fel a „Magyar Nemzeti Függetlenségi Frontot” is,<sup>78</sup> valamint azt, hogy 1945–46-ban „nacionalista elhajlást” követett el, viszont „1948-ban már világosan láttam a »nemzeti egység« ellenforradalmi jellegét, és harcolni tudtam a polgári nacionalizmus ellen”.<sup>79</sup>

Ezen az ülésen akár Jordáky pszichéjébe is beleláthatunk, mert mint kifejtette: „1951 őszen és telén elkeseredett állapotba kerültem”, és még akkor a színházi kommunista alapszervezetnek kifejtette, hogy „harapófogóban vagyok, nem látom az utat, el akarok menni a színháztól”.<sup>80</sup> Vagyis a naponta változó pártvonal annyira összezavarta, hogy a rá kiosztott politikai rehabilitációs munkát – a színház cenzora – már nem tudta elvégezni. „1952 tavaszától helyes úton vagyok” – folytatta expozéját. „Az alapszervezet segítségével munkakedvem és nyugalmam visszaáll. De még mindig nem tudok mindenkivel együttműködni. Bizalmatlanságom utálatba megy át Marosi Péter ellen.” Konklúzióként kijelentette, úgy érezte, hogy „magamban teljesen felszámoltam a polgári nacionalizmust. Megtáltam az utat – folytatta – a tartalmában szocialista, formájában nemzeti kultúra helyes megértésére.”<sup>81</sup>

Habár úgy látta, hogy jó úton halad, tevékenysége mégsem volt teljes: hiába látta a színház igazgatójának (Marosi Péternek) „alapjában véve szovjetellenes élet, kozmpopolita jellegét [kiemelések az eredetiben – A. R. I.], mindössze bizalmatlan voltam vele szemben, de nem voltak bizonyítékaim, és nem volt bátorságom ahhoz, hogy leleplezzem”. Szerinte ez ve-

zetett ahhoz, hogy „önmagamban vajúdtam, őrlődtem fel, és idegességem növekedett; ez vezetett a társulattól való elszakadáshoz”.<sup>82</sup> Itt mindössze csak utalnék az idegesség kifejezésre: a korábbi, jovialis Jordáky, aki a kolozsvári utcán találkozva bárkivel elbeszélgetett, nem voltak ellenségei, az ötvenes évek eleji államszocialista atmoszférában – amikor naponta letartóztattak valakit – saját helyzetét is befolyásolta. Pártonkívüliként túlbuzgó kommunista lett, bizonyítási vágytól égett, ezért jelentkeztek nála a legrosszabb bolsevik tulajdonságok: bizalmatlanság és a saját életéért való aggodalom miatt az idegesség és másokról rosszindulatú jellemzések gyártása a pártközpont számára.

Színházi pályájának végül 1952-es letartóztatása vetett véget, amikor 1952. augusztus 30-án több kommunista vezető értelmiségivel (Balogh Edgár, Csögör Lajos, Demeter János) letartóztatták.<sup>83</sup> Miután a börtönből 1955-ben szabadult, újabb színházzal kapcsolatos munkával jelentkezett: az ötvenes évek derekán megírta a kolozsvári színház ikonikus párjáról, Janovics Jenő színházigazgatóról és feleségéről, Poór Liliről a már régóta tervezett párhuzamos életrajzot.

Jordákynek a kapcsolata a kötet címadóival még ifjúkorára nyúlt vissza. Középiskolás korából emlékezett Janovics Biberach szerepére és Poór Lili Gertrudis alakítására a *Bánk bán*ból. Valószínűleg Jordákynek a színházban töltött évei alatt alakult ki közelebbi kapcsolata Poór Lilivel (Janovics Jenő ekkor már halott volt), a neves színész nő ugyanis az első között kereste fel Jordákyt, miután az kiszabadult a börtönből. Például az 1955-ös év szilveszterét is együtt töltötték, és havonta több alkalommal is meglátogatták egymást. Janovics halála után annak hagyatéka Jordákyhoz került, ezért is vállalkozott egy kisebb kötet megírására. Annak ellenére, hogy a Janovics Jenőről szóló részt 1957-ben, a Poór Liliről írt fejezeteket pedig 1958-ban befejezte, a kötet csak 1971-ben jelenhetett meg.<sup>84</sup> Jordáky célja egy nagyobb színháztörténeti monográfia megírása lett volna, azonban ez – mint számos más terve – sem valósult meg. Helyette ezt a „kis adalék a kolozsvári magyar színjátszás történetéhez” kötetet írta meg.<sup>85</sup> A kötet kiadásának kései dátuma valószínűleg Jordáky 1957-es meghurcolásában, majd a hatvanas évek elejéig tartó mellőzöttségében található.<sup>86</sup>

Színházzal kapcsolatos ambícióit a következő évtizedekben sem adta fel, a Hajdu Győző szerkesztette *Igaz Szó* színikritikusi pozíciójára áhítozott. Azonban a felnövő újabb generációk magasabb szakmai nívót képviseltek, ezért Jordáky autodidakta „esztétaként” fel sem vehette velük a versenyt. Éppen ezért élete végéig mellőzöttek, sőt sértettnek érezte magát.

Összegzőként kijelenthető, hogy Jordáky a Kolozsvári Állami Magyar Színháznál töltött évei során nem gyakorolt olyan befolyást a színház életére, amely gyökerestől megváltoztatta volna azt. Persze az ötvenes évek eleji atmoszférában a színészek marxista oktatásában jeleskedett, a szocialista realizmus meghonosítását pedig erőltette, ám az intézmény mégis inkább az esztétika birodalma maradt – habár a színház színvonalra sokáig nem nyerte vissza korábbi fényét. Pártutasítás alapján kinevezett irodalmi titkárként politikai rehabilitációs munkát végzett, ezzel összhangban pedig végig a politikai életbe való visszatérésen ábrándozott. Szigorú szemináriumi tanári mivolta ellenére valószínűsíthető, hogy a színészek



egy része megkedvelte: 1955-ös börtönből való hazatérését követően többen is az elsők között keresték fel.<sup>87</sup>

■ JEGYZETEK

1. Például 1940 januárjában megnézte Kodolányi János *Földindulás* című darabját, amiről naplójába az alábbiakat jegyezte fel: „[...] A darab jó, nem kitűnő, a magyarság sorsproblémáival telítve. Az egyke kérdés, szekták és a magyar föld német kézre jutása, íme a magyar nép minden problémája itt van. Az író, amit feltár, mind igaz, tényyszerű, s ha vannak is hibái objektív megállapításainak, azok semmiképpen sincsenek a kárára. Vannak azonban igen erőltetett színpadi megoldásai, s a kérdés megoldásának lehetőségeit sem tárja fel.” Lásd: Erdélyi Múzeum-Egyesület Kézirattárának (továbbiakban EME), Jordáky Lajos-hagyatéka, I/2 (Naplók), 1940. január 20-i naplóbejegyzés.
2. Ehhez az időszakhoz lásd: Nagy Mihály Zoltán – Vincze Gábor (szerk.): *Autonómisták és centralisták. Észak-Erdély a két román bevonulás között. (1944. szeptember – 1945. március).* Erdélyi Múzeum-Egyesület – Pro-Print Könyvkiadó, Kvár–Csíkszereda, 2004.
3. Antal Róbert-István: *Jordáky Lajos politikai karrierjének csúcán (1944–45/46).* Regio 2020. 2. sz. 54–102.
4. Komprimálják a profasiszta egyetemi tanárokat. Erdély 1947. szeptember 18. 3.
5. Gheorghe I. Brătianu (1898–1953), politikus, történész. Apja a Nemzeti Liberális Párt (PNL) legismertebb miniszterelnöke, Ion. I. C. (Ionel) Brătianu volt. Apjához hasonlóan Gheorghe is a PNL-ben politizált. Történészként elsősorban a román nép etnogenezisével és a kontinuitásával foglalkozott.
6. Victor Jinga (1901–1990), közgazdász. A kolozsvári Felsőkereskedelmi Iskola tanára, a második bécsi döntés után annak brassói vezetője. 1947-ben politikai okok miatt eltávolították, majd bebörtönözték. Később rehabilitálták, és 1963–1974 között a bukaresti Közgazdasági Intézet kutatója volt.
7. Gheorghe Strat.
8. György Lajos (1890–1950), irodalomtörténész. A *Pásztortűz*, valamint az *Erdélyi Múzeum* című folyóiratok szerkesztője a két világháború között.
9. EME, Jordáky-hagyaték, II/21, Jordáky Lajos levele Petru Grozához, 1947. október 22.
10. „A színház gyakran volt beláthatatlan következményekkel járó, lázas társadalmi jelenségek forrása. Olykor valóságos népi forrongást is keltett, a legtöbb esetben azonban megelégszik azzal, hogy fenntartsion egyfajta lappangó kénszenlétet. A hatalom megértette, ezért kiemelt hangsúlyt fektetett a bemutatott szövegek ellenőrzésére, és ezt a cenzúrát – habár másfajta gyakorlatokra is alkalmazta – a színház esetében érvényesítette a legnagyobb hajthatatlansággal. Kiadás előtt álló szövegek ellenőrzése, megtisztítása, beavatkozások, drasztikus törlések – megannyi felügyeleti művelet, amelyeket a hatalom az előadásra szánt szövegeken végzett. Magára vállalja megszelídítésüket, az ellenőrzésüket, akár a kasztrálásukat is, cenzúrában jártas szakemberei által. Ez utóbbiak munkája abban áll, hogy ellenőrzik és megcsonkítják a szövegeket, kiirtják a felforgató jellegű tartalmakat, amelyeket e gyanakvó örök tekintete fedez. Itt az ártatlanság be van tiltva, meglepetés kizárva, az éberség a szabály.” Lásd: Georges Banu: *A felügyelt színpad.* Koinónia, Kvár, 2007. 138.
11. A szocialista realizmus fogalmának összegzéséhez lásd: Scheibner Tamás: *A magyar irodalomtudomány szovjetizálása. A szocialista realista kritika és intézményei (1945–1953).* Ráció Kiadó, Bp., 2014.
12. Gaál Gábor: *A szocialista realizmus sztálini gondolata.* Utunk 1949. december 17. 9.
13. Kántor Lajos – Láng Gusztáv (szerk.): *Romániai magyar irodalom 1944–1970.* Kriterion, Buk., 1973., 41.

14. Boros Kinga: *Kényelmetlen színház. A politikai tartalomtól az észlelés politikájáig*. Presa Universitară Clujană – UArtPress, Kvár, 2021. 72.
15. Uo. 73.
16. Kiss Ágnes: *Finomhangolás. Koordináció és kontroll a szovjet típusú cenzúrarendszerekben. Romániai példák (1949–1989)*. Kriterion, Kvár, 2022.
17. Az Állami Magyar Színház igazgatója, Szentimrei Jenő erről így írt: „a nemzetiségi és népi színjátszás fenntartását és fejlesztését szintén állami feladattá teszi, mindamelllett a magánkezdeményezéseknek is tág tere nyílik, sőt állami támogatásra is számíthat megfelelő feltételek elfogadása esetén.” Lásd: Szentimrei Jenő: *A Szamostól az Óceánig*. Utunk 1947. július 19. 3.
18. Boros Kinga: *Kényelmetlen színház*. i. m. 75.
19. A párt kívánalma szerint az irodalmi titkárok ideológiai műveltséggel kellett hogy rendelkezzenek, és a színházon belül nekik kellett a párt szemének lenniük. Ugyanakkor a legtöbb színházban az irodalmi titkárok a párt által felvázolt szűk keretek között megpróbálták a legtöbb szabadságot biztosítani. Ugyanakkor autoritásuk korlátozott volt: a repertórium alakítását befolyásolhatták. Lásd: Liviu Malița (ed.): *Cenzura în teatru. Documente. 1948–1989*. Editura EFES, Cluj, 2006. 6.
20. 1946-os pártkizárását követően a kolozsvári RKP napilapjában, az *Igazságban* jelent meg *A párton kívül fogom szolgálni a Pártot* című írása, amelyben hitet tett kommunista identitása mellett.
21. EME, Jordáky-hagyaték, I/1, Önéletírás.
22. Az Erdélyi Társadalomtudományi Intézettel Jordáky a „retrográdnak” tekintett Erdélyi Múzeum-Egyesülettel, valamint az Erdélyi Tudományos Intézettel szemben próbált létrehozni egy új, szocialista erdélyi tudományos intézetet. A társadalomtudomány feladatának pedig nemcsak a megismerést tartotta, hanem a társadalomformálást is.
23. Kántor Lajos – Kötő József: *Magyar színház Erdélyben 1919–1992*. Kriterion, Kvár, 1994. 56.
24. Szentimrei Jenő: *Beszámoló az Állami Magyar Színház munkaévről*. Utunk 1947. augusztus 2. 3.
25. Nagy István: *Milyen tömegnevelést végzett a színház?* Utunk 1947. augusztus 2. 3.
26. Az ötvenes évek elejétől mindegyik színház kapott egy listát azokról a darabokról, amelyeket kötelező módon műsorra kellett tűzzön. Ez a szigorú rendszer hamar megfeneklett, és elvezetett az első kompromisszumhoz: a párt központi szervei összeállították a tiltott művek listáját, míg egy másikon a javasolt darabok. A színház vezetőisége pedig e két lista alapján javaslatot tett a játszani kívánt darabokra. Lásd: Liviu Malița: *Cenzura în teatru* i. m. 4.
27. Például 1949/50-től négy szovjet (Vszevolod Ivanov, Anatolij Szofronov, Maxim Gorkij, Szergej Mihalkov), három román (Mihail Davidoglu, Ludovic Bruckstein és I. L. Caragiale), egy Móricz Zsigmond-darab, illetve két nyugati (Carlo Goldoni, Sejnin) darab alkotta a repertoárt. Ez a tendencia a következő években is érvényesült.
28. Kántor Lajos – Kötő József: *Magyar színház Erdélyben*. i. m. 61.
29. Ekkor a színház igazgatója Szentimrei Jenő volt.
30. *A mai színházi válság kérdései*. Erdély 1947. január 21. 2.
31. Marosi Péter: *A Terv és a művelődés*. Utunk 1949. január 15. 9.
32. Marosi Péter: *Tudatosabban, bátrabban: pártosan! (A kolozsvári Állami Magyar Színház 1948–49-ben)*. Utunk 1949. július 9. 15.
33. Uo.
34. Romániai magyar irodalom. i. m. 239–252.
35. A jobboldali elhajlás veszélye és megnyilvánulásai a kolozsvári színházi és művészeti életben. In: Arhivele Consiliului Național pentru Studierea

- Arhivelor Securității (továbbiakban: ACNSAS), Fond Informativ 210536, dosar 5, 18.
36. Jordáky Lajos: *Markov elvtárs a szovjet színházról*. Utunk 1950. november 22. 8.
37. Ez a színházi előadásra vonatkozik, ugyanis a színházi tervek alapján a színház is termelt, egy-egy előadás pedig terméknek számított.
38. A jobboldali elhajlás veszélye és megnyilvánulásai a kolozsvári színházi és művészeti életben. In: ACNSAS, Fond Informativ 210536, dosar 5, 18.
39. Ennek a szemléletnek a leírására lásd: „Ugyanúgy, ahogy a testi dolgozók arra törekszenek, hogy növeljék az anyagi javak termelését, a szellemi munkásoknak is kötelessége elsajátítani a marxista-leninista ideológiát, amely lehetővé teszi számukra, hogy minőségileg egyre kiválóbb műveket alkossanak.” Az alkotóművész feladata a népi demokráciában. Utunk 1948. június 12. 4.
40. EME, Jordáky-hagyaték, V. (Mások kéziratái), 296 (Színházi irodalmi titkári jelentések), 1949. szeptemberi jelentés, 13.
41. Uo. 14.
42. Jordáky Lajos: Irodalmi olvasmányok (szükségesek az 1950–1951 évi munkához): Sztálin: *Párttörténet*; Marx–Engels: *Kommunista Kiáltvány*; Uő: *Feurbach és a klasszikus német filozófia lezárulása*; Uő: *A szocializmus fejlődése az utópiától a tudományig*; Uő: *Anti-Dühring*; Lenin: *Materializmus és empiriokriticizmus*; Sztálin: *A leninizmus kérdései*; Uő: *Marxizmus és nyelvtudomány*; P. Labérenne: *A világok keletkezése*; Prjanyisnyikov: *A világ, amelyben élünk*; Prenant: *Biológia és marxizmus*; Timirjázev: *Mi a darwinizmus*; Uő: *Történelmi szemlélet a biológiában*. Liszenko: *A biológiai tudomány állásáról*; Engels: *A munka szerepe a majom emberré válásában*; Uő: *A család, a magántulajdon és az állam eredete*; Misulin: *Az ókori világ története*; Kozminkszkij: *A középkor és újkor története*; Jefimov: *Az újkor története*; Hvosztov–Zubov: *A legújabb kor története*; Max Beer: *A szocializmus és társadalmi harcok története*; Marx–Engels: *A művészetről és irodalomról*; Lenin: *Az irodalomról*; Szoboljev: *A lenini visszatükröződés elmélete*; Thompson–Kliengender: *A marxizmus – költészet – művészet*; Dobroljubov: *Orosz realisták; Magyar irodalomtörténet a IX. X. és XI. osztályok számára*; Sztaniszlavszkij: *Színészetika*; Uő: *Egy színész felkészül*; Rappaport: *A színész munkája*; Bialik: *Gorkij és a színház*; Danilov: *Gorkij és a színház*; Uő: *Csehov és a színház*; Mokulskszkij: *Színházi nevelés*. A továbbiakban regényeket sorolt fel (Gorkij legelsőknek), valamint a magyar irodalomból Móricz Zsigmond és az „új magyar írók” regényei. A listát az olvasandó folyóiratokkal zárta: a Kominform lapja, a *Tartós békéért népi demokráciáért – nagyon fontos!!!*. megjegyzéssel.
43. Jordáky vázlata az 1949. szeptember 15-i társulati ülésről. Országos Széchényi Könyvtár (továbbiakban OSZK) Kézirattára, Fond 254 (Jordáky-hagyaték), 11. doboz, 9. csomó (1945 utáni színházi ügyek), lapszám nélkül.
44. Uo.
45. Uo. 2.
46. Javaslat egy színházi problémákat tárgyaló könyv tárgyában. (Kézirat). Uo. 10. doboz, 18. csomó. A kötet többek között a színházművészet rövid történet ismertette volna, olyan alcímekkel, mint „a burzsoá színház rothadási folyamata, különös tekintettel az amerikai színházra”.
47. Például N. Abalkin: *Sztanyiszlavszkij rendszere és a szovjet színház* című, 240 oldalas gépelt kézirat található hagyatékában, amely színházi éveit a kézikönyvének számított. Lásd: OSZK Kézirattár, Fond 254, 11. doboz, 10. csomó.
48. Jordáky bírálatával szemben az erdélyi színjátszásról kismonográfiát író Kántor Lajos és Kötő József éppen ezt a darabot hozták fel annak példájára, hogy az 1950/51-es évadban az „általános szürkeségen” ez az előadás ütött át.
49. A jobboldali elhajlás veszélye és megnyilvánulásai a kolozsvári színházi és művészeti életben. In: ACNSAS, Fond Informativ 210536, dosar 5, 24.

50. Uo.
51. Önkritikai megjegyzések a kolozsvári Állami Magyar Színházban kifejtett tevékenységgel kapcsolatban. ACNSAS, Fond Informativ 210536, dosar 5, 29.
52. Letartóztatások, koncepciós perek sorozatai, hatalmi harc a pártvezetésben, a mezőgazdasági kollektivizálásának kezdete, mindennapos hidegháborús pszichózis, a harmadik világháború kitörésének előszele éberségi kampányok a „belső ellenség” ellen.
53. Méliusz József a két világháború között újságíróként dolgozott. 1944 után a Magyar Népi Szövetség egyik vezetőségi tagja, a kolozsvári színháznál Jordákyhoz hasonlóan színházi felügyelőként dolgozott.
54. Informatív jelentés. ACNSAS, Fond Informativ 210536, dosar 8, 168.
55. Uo.
56. Uo. 19.
57. *A kolozsvári Állami Magyar Opera 25 éve (1948–1973)*. In: *Állami Magyar Opera 1948–1973*. XXV. füzet. Kiadja a kolozsvári Állami Magyar Opera. é. n.
58. Tamás Gáspár: *Pártunk segítsége színjátszásunk fejlődésében*. Utunk 1951. december 7. 2.
59. *Vásza Zseleznova. Új Gorkij bemutató a Kolozsvári Állami Magyar Színházban*. Romániai Magyar Szó 1950. február 18. 4.
60. Uo.
61. Egy másik kritika megfogalmazta azt az elvárást, hogy a színészi kollektíva azért, hogy a Gorkij-darab 1905-ös eseményeit megérthesse, tanulmányozta a párttagok Bibliájának számító *A Szovjetunió Kommunista (bolsevik) Pártjának története* című kötetet, sőt Sztálin életrajzának erre az időszakra vonatkozó fejezeteit is.
62. *Vásza Zseleznova. Új Gorkij bemutató a Kolozsvári Állami Magyar Színházban*. Romániai Magyar Szó 1950. február 18. 4.
63. Uo.
64. Tamás Gáspár: *Pártunk segítsége színjátszásunk fejlődésében*. Utunk 1951. december 7. 2.
65. Uo.
66. A jobboldali elhajlás veszélye és megnyilvánulásai a kolozsvári színházi és művészeti életben. In: ACNSAS, Fond Informativ 210536, dosar 5, 26.
67. EME, Jordáky-hagyaték, I/1, Önéletírás.
68. Jordáky Lajos: *Janovics Jenő és Szentgyörgyi István korszaka*. (Kézirat) OSZK Kézirattár, Fond 254, 10. doboz, 18. csomó.
69. Arhivele Naționale Serviciul Județean Cluj, Fond PMR, dosar 4/1951, 68.
70. EME, Jordáky-hagyaték, I/1, Önéletírás.
71. Uo. Színházi évvázáró ülés 1952. július 25-én, letisztázott beszéd kézzel írt változata.
72. EME, Jordáky-hagyaték, I/2, 1948. 06. 24-i naplóbejegyzés
73. Uo. II/21, Jordáky beadványa az RMP Központi Bizottság Felülvizsgáló Bizottságához.
74. Informatív jelentés. ACNSAS, Fond Informativ 210536, dosar 8, 178.
75. OSZK Kézirattár, Fond 254, 11. doboz, 9. csomó, lapszám nélkül
76. Uo. Jordáky Lajos kézzel írt jegyzetei az 1952. július 26-i ülésről
77. Uo. 2.
78. Ez az 1944 nyarán, a németellenes csoportok (polgári liberálisok, konzervatív-legitimista csoportok, szociáldemokraták és kommunisták együttműködése volt.
79. A Luka László RKP titkársági tag által az *Igazság* lapban 1947-ben megíradott „elvtelen magyar egység” elve. Luka ekkor a Magyar Népi Szövetség népfrontos (vagyis az erdélyi magyar társadalom egészét átfogó politikai plat-

formját) irányzatát bírálta, ugyanis szerinte az MNSZ a magyar egység nevében még volt „reakciósokat” is befogadott sorai közé.

80. OSZK Kézirattár, Fond 254, 11. doboz, 9. csomó, Jordáky Lajos kézzel írt jegyzetei az 1952. július 26-i ülésről.

81. Uo. 3.

82. Uo. 5.

83. Ehhez lásd: Antal Róbert-István: *Jordáky Lajos letartóztatása és börtönévei (1952–1955)*. *Betekintő* 2020. 3. sz. 121–138.

84. Jordáky Lajos: *Janovics Jenő és Poór Lili. Két színész arcképe*. Kriterion, Buk., 1971.

85. Uo. 7.

86. Jordákyt ugyanis 1957 áprilisában másodszor letartóztatta a Szekuritáté. Ekkor az 1956-os budapesti eseményekkel való rokonszenvezés, valamint az erdélyi Dobai-csoporttal való kapcsolat képezte a letartóztatás alapját.

87. 1955. május 27-én szabadult, és május 30-án már Fekete Mihály, Felszeghy Mária, Poór Lili és Bretán Miklós látogatták meg.



BEKE OTTÓ – SZÜTS ZOLTÁN

# ONLINE SODRÓDÁS ÉS MÉRTÉKTELEN TARTALOMFOGYASZTÁS

## A digitális kultúra és a közösségi média egyik meghatározó attitűdje

### Problémafelvetés

■ Kiindulópontunk szerint az online, digitális kultúrát kapcsolattartási és befogadási sodródás és mértéktelen fogyasztás, hedonizmus jellemzi. Mediális és recepciós karakterisztikájának megfelelően törekszik mindazon üresjáratok kiiktatására, amelyek lassítanak vagy megakasztanak a tartalmak, illetve ingerek szabad áramlását. A csönd és a látványhiány antagonistá hatású ebben a közegben. A kontinuitás fenntartása és intenzitásának növelése mindenk felett álló értéként tűnik fel. A jelenkori személyközi kommunikációs és tartalom-előállítási, -megosztási, valamint -fogyasztási hedonizmus egyazonáltal megteremti a választási szabadság tökéletes illúzióját, a valóságban azonban irányított és mértéktelen tartalomfogyasztásra ösztönzi a felhasználót. Ehhez a különböző digitális/online eszközök és platformok, továbbá az ezeken elérhető interperszonális kommunikációs módok és tartalmak egyre gazdagodó változatosságát villantja fel.

Az online és az offline, illetve a medializált, szükségképpen megmászott, avagy megkonstruált és medializálatlan valóság (a tárgyi világ) közötti distinkció, illetve a két territórium alkotta, egymás működését jól esetben elősegítő, avagy kiegészítő szinergia helyébe az előbbi birodalmának kimerészerű diverzitása lép. A masszív hétköznapi tapasztalat és a technoprogresszió egyre erőteljesebbé váló, közéleti, tudományos diskurzusba rendeződő szövegei egyaránt azt sugallják, hogy a folyamat szükségzerű és irreverzibilis. Nincs alternatíva: ez a digitális/online realizmus logikája (vö. Fischer 2020). Az atomok megmászhatatlan világának helyébe a bitek képlékeny, azonban szintén áttekinthetetlenül szövevényes világa lépett (Csepeli–Prazsák 2010. 14.) – az adatok digitálisan tárolt, továbbított és megjelenített territórium. A bitek világa szinte a hatalomátvétel kezdetétől azt állítja magáról, ez az egyedül mérvadó valóság, ami lényegében virtuális realitás (Baudrillard 1996; Debord 2006); abban kell feloldódnia, nincs más haladási irány, nincs más alternatíva (Moravec 1990, 2000; Kurzweil 2012, 2013). A felhőalapú adatfeldolgozás és tárolás következménye, hogy – egy digitális metaforával élve – az égen vonuló felhők helyett egyre inkább a technika felhői válnak meghatározó-



vá, és nagyobb mértékben tematizálják (különösen a viharok – hibák esetén) a közbeszédet is.

A „bitbeesés” (Csepeli–Prazsák 2010. 14; Csepeli 2008. 4.) következtében alapjaiban változott meg a realitás; új világ és új horizont tárult fel. Kialakult az Élet 3. 0 (Tegmark 2018), és egyfajta homo deusként (Harari 2017) felbukkant az Ember 2. 0 (Csepeli 2020). Ez az „isteni” személy (számítás)technikai környezetben működik, adatokat termel, továbbít, és nyel el; ebből táplálkozik. Az információs társadalom földigilisztájaként (Flusser 1996), avagy kígyójaként (Han 2020. 27–29.) funkcionál, miközben a dolgok, használati tárgyak internetének részévé válik (Csepeli 2020; Han 2020. 83). Megfosztatik tulajdon sorsától, cselekedeteit ugyanis döntő mértékben immár számítógépes algoritmusok határozzák meg (Szűts 2021; YouYou – Kosinski – Stillwell 2015; Harari 2017. 293). Poszthumán dimenzió (Hayles 1999; vö. Esterbauer 2003) bontakozik ki, miközben kialakul az adatok totalitarizmusa, fetisizmusa. A jövőben pedig már nemcsak a humán dimenzióra hatást gyakorló, azonban érzelemmentes automatizmust követő, „rideg” számítógépes algoritmusokról szükséges tudomást venni, hanem egyúttal ezek evolúált, emocionális vonásokkal gazdagodó formáiról is. Ezt vetíti előre Kazuo Ishiguro legújabb, *Klara és a Nap* című műve (Ishiguro 2021; Csepeli 2021).

„Mindennek adattá és információvá kell válnia” (Han 2020. 77.) – ez a dataizmus diktátuma, és ennek megvalósításán munkálkodik szakadatlanul a felhasználó. Személyes-individuális tere felnyílik, és pszichéje védtelenné válik a külső térből érkező információkkal, ingerekkel, a legkülönbözőbb típusú és szerepű médiatartalmakkal, manipulációkkal, visszaélésekkel szemben (Žižek 2020; Csepeli 2020. 239; Tegmark 2018; Zuboff 2019; Assange 2016; Mayer-Schönberger – Cukier 2018; Žižek 2016. 93–120.), miként azt Viktor Pelevin *iPhuck 10* című regénye érzékletes módon megjelénítette (Pelevin 2019).

## Közvetítettség és virtualizáció

■ Az atomok helyébe lépő bitek világa a közvetítettség, a szimulákrumok (Baudrillard 1994) világa. Ezen értelmezés szerint YouTube a szimulákrum tipikus tája, ahol a nagyon gyorsan rendkívül népszerűvé váló, de rövid életű, elillanó videótartalom lép a közös kulturális tradícióban hosszú idő alatt kanonizálódott – kötelező – olvasmányok helyébe (Szűts 2018). A mediatizáltság általános, mindennapi tapasztalattá vált. Nem véletlenül lett a *Hol vagy?* ontológiai kérdéssé a mobilitás forrágában (Ferraris 2008; Poster 2005; Meyrowitz 1985, 2005). Sohasem a teljes értékű, eksztatikus jelenlét varázsát villantja föl, hanem a távolságtartást, a technikai berendezések által lehetővé, megtapasztalhatóvá, láthatóvá/hallhatóvá tett prezenciát (Belting 2005. 34.) – egy újfajta minőséget. Mi szemléltethetné erőteljesebben és egyben kifejezőbben ezt, mint a tudat számítógépes hordozókon való tárolhatóságának és ily módon a halhatatlanságnak egyfajta jövőbeli víziója, miként az Richard Morgan *Valós halál* című regényéből (Morgan 2018) és az abból készült 2018-as Netflix-sorozatból, az *Altered Carbon*ból kiviláglik?

Az élet legkülönbözőbb területeit érintő digitalizáció és az azzal elválaszthatatlanul összefonódó virtualizáció szükségszerűségként tűnik fel. Miként arra Dave Eggers *A kör* című regénye és annak filmadaptációja plasztikusan és igencsak meggyőzően rámutat, ez már-már korunk kategorikus imperatívusza (Eggers 2016; Csányi – Beke 2020). Ezen elképzelés szerint a digitalizáció erőivel szembeni ellenállás, illetve az online térben képzett és továbbított adatfolyamok feltartóztatása, megakasztása, intenzitásuk, komplexitásuk és haladási-befogadási sebességük mérséklése káros konzervativizmus, a luddizmus legújabb kori megnyilvánulási formája, vagyis a múlt értékei és attitűdje előtti kritikátlan és atavisztikus meghajlás. Ez a bújtatott technodiktatúra (Beke 2021a). A tartalmak előállítása és interszjektív megosztása etikai dimenzióban értékelődik. Eközben nem maguk a továbbításra kerülő tartalmak, illetve azok referenciális-szemantikai vonatkozásai lesznek fontosak, hanem sokkal inkább a megosztás, a továbbítás gesztusa és hatékonysága (Aczél 2012. 115.): „Aki törődik embertársaival, az megosztja velük, amiről tud, amit lát. Átad nekik mindent, amit csak képes. Ha érdekli a gondjuk, a szenvedésük, a kíváncsiságuk, az a joguk, hogy a világon mindenről értesüljenek, akkor minden megoszt velük. Amije van, amit lát, amit tud. [...] A MEGOSZTÁS TÖRŐDÉS.” (Eggers 2016. 234; vö. Egger – Lei – Wassler 2020; Li – Pearce – Oktadiana 2000) A feltétel nélküli tartalommegosztás szolidaritásként, vagyis humánus tetteként határozódik meg. Ezáltal az internet végzetes és romboló hatású, kivétel nélküli emlékezésre ítéltetik (vö. Szűts 2018. 365–367; Ferraris 2008. 143–198).

Ez a „nem felejtő internet” (Székely 2013. 11.), avagy „az örök digitális emlékezet víziója” (Székely 2017. 56; vö. Mayer-Schönberger 2009). Az információs túlterhelés (Koltay 2017; Bawden–Robinson 2009) következtében a dezorientáció mértéke fokozódik: „ha mindent meg lehet tudni mindenkiről, és ezen a mindenkin hovatovább a bolygólakók összessége értendő, akkor az információrakat csakis zűrzavart, lármát és néma csöndet eredményezhet.” (Eco 2018 52.) Így alakul ki az információs ökoszisztéma átláthatatlan szennyezettsége, kibogozhatatlan zűrzavara. Ez az információs epidémia, vagyis az infodémia következménye (Z. Karvalics 2020).

Az online, digitális hedonizmus túlcsoportuló pozitivitása nem azt sugallja az eszközhasználónak, hogy kommunikáljon, releváns információkat osszon meg, tartsa a kapcsolatot másokkal, ápolja és egyben bővítsen szociális hálóját, osszon meg, továbbítsa és fogyasszon tartalmakat, szórakozzon, amennyiben kedve tartja, illetve szüksége van rá, hanem tegye azt mindig. *Maradj bejelentkezve, maradj online!* – rendre erre szólítanak fel a különböző online felületek, közösségi oldalak, alkalmazások. „Twitterezem, tehát vagyok” – fogalmazott ironikusan Umberto Eco (Eco 2018. 46–49). Az egyéni identitás képzésében és fenntartásában az idézett szerző által hivatkozottn túl természetesen egyéb, egymással szinergikus kapcsolatban lévő közösségi oldalak, online ismeretségi hálózatok, továbbá tartalom- és főleg videómegosztó portálok is meghatározó szerepet játszanak (Pléh 2001, 2011; Carr 2014).

A felhasználók zsebében hordott, tenyerén hordozott, mentális biztonságot jelentő (Sándor 2004) „abszolút eszköz” (Ferraris 2008. 99.), az okostelefon immár mindig és mindenütt szélessávú internet-hozzáférést

biztosít. A nap 24 órájában szakadatlanul szállítja az információkat és tartalmakat. Nem is lehet menekülni előlük, nemhogy megszabadulni tőlük, gyakran a legintimebb szituációkba is beférkőznek (Poster 2005; Meyrowitz 1985, 2005; Nyíri 2010). Így jelennek meg a sodródó tartalomfogyasztók és eszközhasználók, „a végtelen görgetés gyermekei” (Szűts 2020. 177). Mivel pedig a generációs különbségtételek e tekintetben alaptalanná és diszfunkcionálissá váltak, ők egyúttal a végtelen görgetés felnőttjei (Beke 2021b. 141). Az okostelefon „digitális kegytárgy, sőt egyenesen *a digitalitás kegytárgya*.” (Han 2020. 22.) Időről időre értesítésekkel, hanghatásokkal, fényjelzésekkel, rezgésekkel arra figyelmezteti és egyben kondicionálja a felhasználót, hogy vegyen részt a kommunikációs forgatagban, legyen/maradjon aktív. Kontrolláló funkciót tölt be a pszichopolitikában (Han 2020). Az okostelefon-tulajdonosok és használók már nem „szobautasok” (Virilio 2002. 41.), mégis állandó jelleggel az információs hálózatokra vannak csatlakozva.

Az öröm és a kötelesség közötti ellentét (Žižek 2006. 9.) feloldódik az online térben. A felhasználóknak örömet kell lelniük digitális aktivitásukban, miközben megszakítatlan flow-élményekben részülnek (Csíkszentmihályi 2020; Szűts 2018. 339–341; Han 2020. 44). Ebben a logikában nyer értelmet az is, hogy az online média immár nem a korábbi tömegmédiát jellemző, az egyénekre a tartalmakat mindenféle szelekció nélküli rázúdító push logika alapján működik, ugyanis immár lehetővé teszi, hogy a felhasználók saját érdeklődési körüknek, prioritásaiknak megfelelően fogadják be az információkat (Beke–Samu 2018; Szűts 2018. 408). Amennyiben ugyanis a felhasználók saját maguk válogatnak a tartalmak és egyben a tartalomtípusok közül, könnyebben tartható fenn esetükben az immerzió, illetve a flow-élmény. Belefeledkeznek a szörfözés közbeni tartalomfogyasztásba (vö. Enzensberger 2010; Postman 2006; Eco 1984). A 2004-től datálható, participatív médiaként (Szűts 2018. 312.) konstituálódó web 2.0 nagyfokú felhasználói interaktivitást vár el a felhasználóktól (vö. Pfaller 2000, 2009; Žižek 2016. 317; Erhardt 2006. 68.), és ezáltal nagyban hozzájárult a közösségi média megszületéséhez. A használata révén kibontakozó részvételi kultúra (Aczél 2012. 116.) az online/digitális hedonizmus kiteljesedését segítette elő.

## Sebesség, figyelemrablás és stressz

■ Az online, digitális hedonizmus a hipergyors információáramlás eredménye. A folyamatos, 24 órás online, közösségimédia-készenlét eredménye, hogy az emberi elme folyamatosan arra kényszerül, hogy kövesse az információs változásokat, és csak rendkívüli akaraterő képes kiszabadítani ebből a börtönből. A multicSATornás információs bombázás hatására megjelenik egy új kihívás, a félelem attól, hogy az egyén lemarad valamiről, vagy kimarad a hálózaton zajló cselekményekből, virtualizált akciókból. Ez a fear of missing out – FoMo (Szűts 2020). Virilio szerint a 70-es és 80-as évek az élő átvitel kora – a történetjük akár videó- vagy tévétechnikák révén. A dromológia első törvénye kimondja, hogy a nagyobb sebesség előbb vagy utóbb kiiktatja a nála alacsonyabbat. Az emberiség kezdettől fogva alá van vetve ennek a törvénynek. Ez határozza meg létünket, kötő-

désünket az időbeliség egész rendjéhez, amihez a gyorsulás is hozzátartozik. Virilio a kommunikációt az utazás metaforájával azonosítja. Ahogy a járművek segítségével vannak az embereknek, hogy távolságokat szeljenek át, összeszűkítsék a teret, úgy a kommunikáció az információt szállítja – teleportálja – nagy távolságokra, instant fogyasztóvá transzformálva a hálózati társadalom tagjait. Virilio szerint az emberiség reformját a digitalizáció katalizálja, a kommunikáció újabb és újabb színtereit (olvasatunkban a közösségimédia-platormjait) teremtve meg. De vajon az azonalitás és „mindenhol lét” képes lesz-e kiterjeszteni az egyén kognitív képességeit? Hiszen az az állapot, amelyben korlátlanul tűnő információ mennyiséghez fér hozzá, kombinatorikai és összehasonlító forradalmat indíthat. A gépek evolúciója azonban exponenciálisan gyorsabb az ember elméjénél, és egy negatív szcenárió szerint a hálózat által ömlesztett tartalmak mértéktelen fogyasztása lehet az emberiség sorsa. A gyorsuló technológiai fejlődés egyben gyorsuló időérzékelést is eredményez, amelynek következménye a technológiai stressz, egy új típusú szorongás.

Yuval Noah Harari szerint a közösségimédia-vállalatok nem csupán digitális tartalmakat közvetítenek a személyre szabott tömegtermelés világában, hanem figyelemkufárként is működnek (Harari, 2019). A tárgyi világban az egyének napja 24 órából áll, ebből igyekeznek a tartalmaikkal minél több időt megszerezni. Az így megszerzett figyelmet a hirdetőknak adják el. Az ingyenes információk és szolgáltatások zuhataga függővé teszi a felhasználót, és hedonistává az információs társadalmat. Ha felépül a jövőben a Facebook virtuálisvilág-birodalma, a Metaverse, akkor a megsztott jelenlét jelenségének köszönve ez az idő akár ki is terjeszthető. A tárgyi világban a napok továbbra is 24 órából állnak majd, a felhasználók elméje azonban már az online világba, a tökéletes szimulákrum birodalmába költözik.

## Inverzió, leplezés

■ A Netflix streamingsszolgáltató 2021 júniusában mutatta be az *Ébredés* (*Awake*) című tudományos-fantasztikus thrillert. A film nem az esztétikai értékek, esetleg az innovativitás tekintetében, hanem markáns problémafelvetésénél fogva érdemel kitüntetett figyelmet. Az alkotás egyébként nézői és szakmai körökben egyaránt meglehetősen negatív kritikákban részesült. Az *Ébredés*ben egy globális katasztrófa, esemény (Žižek 2014; Feldmár 2018. 9–10; Han 2020. 102–104.) hatására megsemmisül az összes elektronikai berendezés, illetve digitális hálózat, és az emberiség megfosztatik az alvás képességétől, ennek következtében pedig a kognitív funkciók szükségszerű romlásnak, leépülésnek indulnak. A deskriptív terminusként és nem konkrét betegséggként, illetve tünetegyüttesként értendő demencia (Spitzer 2012; Szűts 2018. 390–392.) a filmben a digitalitás felfüggesztésével, egyik pillanatról a másikra bekövetkező radikális kiiktatásával kapcsolódik össze. Azt sugallja a történet, hogy nem az egyre meghatározóbb szerepű online világ okozza napjainkban az elmélyülést, a befelé figyelést, az élmények feldolgozását, a hosszú távú memoralizálást, az individuális immerziót, a koncentrációt, az absztrakt gondolkodást lehetővé tevő folyamatokat metaforikus formában megjelenítő alvás

krízisét, hanem éppen fordítva: a hálózatról való lekapcsolódás jár katasztrófális következményekkel. Egy olyan alvásdeprivált korban születik meg ez a tömegfilm (Olay – Weiss 2014; Kracauer 1977; Király 2010a, 2010b), amikor éppen az alvás forradalmára (Huffington 2016), társadalmi megbecsülésének növelésére lenne szükség. Mi áll a háttérben ennek az inverz logikának?

A digitális, online realizmus toleráns, nem represszív (Žižek 2009. 49; 2006), engedékeny, sőt a szinte kötelességként tekintett hedonizmus pozitív túltengésének (Han 2019: 9, 15, 17.) világa. Részben ez biztosítja vonzerejét és akadálytalan előretörését, hiszen ki szeretné útját állni a fejlődésnek akkor, ha – miközben az kiszolgálja az örömet – egyúttal önmagát az erkölcsösség színeiben tünteti fel? A jelzett elképzelés pozitív, affirmatív életérzést hordoz, technikai kontextusa innovatív és egyúttal addiktív jellegű, továbbá gazdaságilag erőteljesen és többszinten beágyazott. Mindennél fogva olyannyira meggyőzővé és dominánssá vált, hogy a vele való szembenállás diszkurzív diszkreditációt, illetve megbélyegzést von maga után – nemritkán szakmai körökben is. Ennek megfelelően fordítja meg a valós helyzetet az *Ébrenlét*. Nem az elektronikai berendezések frekvenciát, túlzott mértékű és egyre masszívabbá váló, az élet minden területére kiterjedő használatát mutatja be problémaként, hanem éppen ellenkezőleg: ezen eszközök, illetve hálózatok esetleges eltűnését, illetve működésképtelenné válását. Mindenki éberségre kárhozzatik, amikor nem működnek a digitális eszközök és hálózatok – ezt sugallja a film. A valóság azonban ennek éppen az ellenkezője: az online formában szakadatlanul áramló tartalom és ingeregüttes tartja ébren a felhasználókat, azt az érzést keltve bennük, hogy lecsatlakozva a hálózatról, vagyis offline üzemmódban szükségképpen lemaradnak valamiről (Milyavskaya – Saffran – Hope – Koestner 2018; Dossey 2014). A médiatartalmak kényszeres habzsolása társadalmilag elfogadott gyakorlattá, sőt elvárássá, az online lét, illetve elérhetőség pedig normává vált.

Az *Ébrenlét* az online/digitális hedonizmus logikáját viszi színre oly módon, hogy az eszközhasználat elmulasztását, illetve kiiktatását ábrázolja katasztrófaaként. A valóságban megjelenő problémaegyüttes ezen inverziója tünetértékű hozzáállást tükröz. Hasonló tendencia figyelhető meg akkor, amikor a digitális világ előretörése nyomán tapasztalható kognitív, pszichés, szociális vagy akár biztonságpolitikai gondokra különböző online applikációk és digitális eszközök jelennek meg „megoldásként”, ahelyett, hogy a probléma gyökere, technikai-mediális meghatározottsága tematizálódna. A figyelemelterelésnek ez a klasszikus esete öngerjesztő folyamatot indukál, ezáltal pedig ördögi kört, illetve negatív spirált hoz létre. A reakció ugyanis mindig egy további, még kifinomultabbnak tűnő technikai innováció, „megoldás”.

■ **FILMJEGYZÉK**

*A kör (The Circle)*, 2017, r. James Ponsoldt

*Altered Carbon*, 2018, r. Laeta Kalogridis

*Ébrenlét (Awake)*, 2021, r. Mark Raso

## ■ IRODALOM

- Aczél Petra: *Médiaretorika*. Magyar Mercurius, Bp., 2012.
- Assange, Julian: *When Google Met WikiLeaks*. OR Books, New York, 2016.
- Baudrillard, Jean: *A szimulákrum elsőbbsége*. In: Kiss Attila Attila – Kovács Sándor – Odorics Ferenc (szerk.): *Testes könyv*. I. Ictus – JATE, Szeged, 1996. 161–193.
- Bawden, David – Robinson, Lyn: *The dark side of information: overload, anxiety and other paradoxes and pathologies*. *Journal of Information Science* 2009. 35 (2). 180–191.
- Beke Ottó: Ray Bradbury: *Fahrenheit 451. A technodiktatúra aktuális víziója*. Szabad Piac. Gazdaság-, társadalom- és bölcsészettudományi folyóirat 2021a. 1. sz. 23–30.
- Beke Ottó: *Az oktatás jövője: felkészítés a digitális életre és munkára. Recenzió Szűts Zoltán A digitális pedagógia elmélete (2020) című könyvéről*. *Civil Szemle* 2021b. 1. sz. 135–143.
- Beke Ottó – Samu János: *Az internetes kommunikáció és média új kézikönyve*. *Információs Társadalom* 2018. 3–4. sz. 168–176.
- Belting, Hans: *Kép, médium, test: az ikonológia új megközelítésben*. *Filológiai Közlöny* 2005. 1–2. sz. 24–41.
- Baudrillard, Jean: *Simulacra and Simulation*. University of Michigan Press, 1994.
- Carr, Nicholas: *Hogyan változtatja meg agyunkat az internet? A sekélyesek kora*. HVG Kiadó, Bp., 2014.
- Csányi Erzsébet – Beke Ottó: *A közösségi média disztópiája. (Dave Eggers: A kör)*. Godišnjak (az újvidéki Bölcsészettudományi Kar évkönyve) 2020. 2. 269–283.
- Csepeli György: *Az e-minőség forradalma*. *Szín* 2008. április. 4–10.
- Csepeli György – Prazsák Gergő: *Örök visszatérés? Társadalom az információs korban*. Józsefvég Műhely, Bp., 2010.
- Csepeli György: *Ember 2.0. A mesterséges intelligencia gazdasági és társadalmi hatásai*. Kossuth Kiadó – Felsőbbfokú Tanulmányok Intézete, Bp., 2020.
- Csepeli György: *A szív algoritmusai. Kazuo Ishiguro új könyvéről*. Szabad Piac. Gazdaság-, társadalom- és bölcsészettudományi folyóirat 2021. 1. sz. 106–107.
- Csikszentmihályi Mihály: *Flow. A tökéletes élmény pszichológiája*. Akadémiai Kiadó, Bp., 2020.
- Debord, Guy: *A spektákulum társadalma*. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám, Bp., 2006.
- Dossey, Larry: *FOMO, Digital Dementia, and Our Dangerous Experiment*. *Explore* 2014. 2. sz. 69–73.
- Eco, Umberto: *A Guide to Neo-Television of the 1980s*. *Framework* 1984. 25. sz. 19–27.
- Eco, Umberto: *Pape Satan. Hírek egy folyékony társadalomból*. Európa Könyvkiadó, Bp., 2018.
- egger, Inta – Lei, Sut Ieng – Wassler, Philipp: *Digital free tourism – An exploratory study of tourist motivations*. *Tourism Management* 2020. 79.
- Eggers, Dave: *A kör*. Európa Könyvkiadó, Bp., 2016.
- Enzensberger, Hans Magnus: *Absolute Emptiness: The Null-Medium, or Why all Complaints about Television are Irrelevant*. In: *Are you Ready for TV?* Barcelona–Santiago de Compostela, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) – Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), 2010. 10–25.
- Erhardt Miklós: *A fordító utószava*. In: Debord, Guy: *A spektákulum társadalma*, fordította Erhardt Miklós. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám, Bp., 2006. 63–70.
- Esterbauer, Reinhold: *Isten a cybertérben*. *Vigilia* 2003. 1. sz. 2–11.



- Feldmár András: *Álom és valóság*. HVG Kiadó, Bp., 2018.
- Ferraris, Maurizio: *Hol vagy? A mobiltelefon ontológiája*. Európa Könyvkiadó, Bp., 2008.
- Fischer, Mark: *Kapitalista realizmus. Nincs alternatíva?* Napvilág Kiadó, Bp., 2020.
- Flusser, Vilém: *Az információs társadalom mint földigiliszta*. Iskolakultúra 1996. 6–7. sz. 193–200.
- Han, Byung-Chul: *A kiegészítő társadalma*. Typotex Kiadó, Bp., 2019.
- Han, Byung-Chul: *Pszichopolitika. A neoliberalizmus és az új hatalomtechnikák*, fordította Csordás Gábor. Typotex Kiadó, Bp., 2020.
- Hayles, N. Katherine: *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. The University of Chicago Press, Chicago–London, 1999.
- Huffington, Arianna: *Az alvás forradalma. Változtasd meg az életedet – éjszakaról éjszakára!* Geopen Kiadó, Bp., 2016.
- Ishiguro, Kazuo: *Klara és a Nap*. Helikon Kiadó, Bp., 2021.
- Király Jenő: *A film szimbolikája. Első kötet. A filmkultúra filozófiája és a filmalkotás szemiotikai esztétikája. 1. rész*. Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék – Magyar Televízió Zrt., Kaposvár–Bp., 2010a.
- Király Jenő: *A film szimbolikája. Első kötet. A filmkultúra filozófiája és a filmalkotás szemiotikai esztétikája. 2. rész*. Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék – Magyar Televízió Zrt., Kaposvár–Bp., 2010b.
- Koltay Tibor: *Egy „örökzöld téma”: az információs túlterhelés*. Információs Társadalom 2017. 3. sz. 39–54.
- Kracauer, Siegfried: *Das Ornament der Masse*. Suhrkamp Verlag, Berlin, 1977.
- Kurzweil, Ray: *How to Create a Mind: The Secret of Human Thought Revealed*. Penguin Books, London, 2012.
- Kurzweil, Ray: *A szingularitás küszöbén: Amikor az emberiség meghaladja a biológiát*. Ad Astra, Bp., 2013.
- Li, Jing – Pearce, Philip L. – Oktadiana, Hera: *Can digital-free tourism build character strengths?* Annals of Tourism Research 2000. 85.
- Mayer-Schönberger, Viktor: *Delete: the Virtue of Forgetting in the Digital Age*. Princeton University Press, New Jersey, 2009.
- Mayer-Schönberger, Viktor – Cukier, Kenneth: *Forradalmi módszer, amely megváltoztatja munkánkat, gondolkodásunkat és egész életünket*. HVG Könyvek, Bp., 2018.
- Meyrowitz, Joshua: *No Sense of Place: The Impact of Media on Social Behavior* Oxford University Press, New York, 1985.
- Meyrowitz, Joshua: *A globalitás hajnala: A hely és önazonosság új élménye a globális világhaluban*. Világosság 2005. 6. sz. 29–36.
- Milyavskaya, Marina – Saffran, Mark – Hope, Nora – Koestner, Richard: *Fear of missing out: prevalence, dynamics, and consequences of experiencing FOMO*. Motivation & Emotion 2018. 42. sz. 725–737.
- Moravec, Hans: *Mind Children: The Future of Robot and Human Intelligence*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1990.
- Moravec, Hans: *Robot: Mere Machine to Transcendent Mind*. Oxford University Press, Oxford, 2000.
- Morgan, Richard: *Valós halál*. Agave Könyvek, Bp., 2018.
- Nyíri Kristóf (szerk.): *Mobilvilág. A kapcsolat és közösség új élményei*. Magyar Telekom, Bp., 2010.
- Olay Csaba – Weiss János (szerk.): *A művészettől a tömegkultúráig*. L'Harmattan Kiadó – Könyvpont Kiadó, Bp., 2014.
- Paul Virilio: *Az információs bomba*. Budapest: Magus Design Stúdió, Bp., 2002.
- Pelevin, Viktor: *iPhuck10*. Helikon, Bp., 2019.

- Pfaller, Robert (Hrsg.): *Interpassivität: Studien über delegiertes Genießen*. Springer, Berlin, 2000.
- Pfaller, Robert: *Ästhetik der Interpassivität*. Philo Fine Art, Wien–New York, 2009.
- Pléh Csaba: *Új kommunikáció – új gondolkodás?* Iskolakultúra 2001. 3. sz. 65–68.
- Pléh Csaba: *A webvilág kognitív következményei, avagy fényesít vagy butít-e az internet*. Korunk 2011. 8. sz. 9–19.
- Poster, Mark: *Digitálisan lokális: a kommunikációs technológiák és a tér*. Világosság 2005. 6. sz. 37–45.
- Postman, Neil: *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*. Penguin, New York, 2006.
- Sándor Klára: *A zsebben hordott mentális biztonság*. Világosság 2004. 7. sz. 13–22.
- Spitzer, Manfred: *Digitale Demenz: Wie wir uns und unsere Kinder um den Verstand bringen*. Droemer Knaur, München, 2012.
- Székely Iván: *Jog ahhoz, hogy elfelejtsenek és töröljenek*. Információs Társadalom 2013. 3–4. sz. 7–27.
- Szűts Zoltán: *Online. Az internetes kommunikáció és média története, elmélete és jelenségei*. Wolters Kluwer Kiadó, Bp., 2018.
- Szűts Zoltán: *A digitális pedagógia elmélete*. Akadémiai Kiadó, Bp., 2020.
- Szűts Zoltán: *Algoritmusok vezérelte sorsok*. Szabad Piac. Gazdaság-, társadalom- és bölcsészettudományi folyóirat 2021. 1. sz. 18–22.
- Tegmark, Max: *Élet 3. 0. Embernek lenni a mesterséges intelligencia korában*. HVG Könyvek, Bp., 2018.
- Youyou, Wu – Kosinski, Michal – Stillwell, David: *Computer-based personality judgments are more accurate than those made by humans*. PNAS 2015. 112 (4). 1036–1040.
- Yuval Noah Harari: *Homo Deus*. Animus Kiadó, Bp., 2017.
- Yuval Noah Harari: *21 lecke a 21. századra*. Animus Kiadó, Bp., 2019.
- Virilio, Paul: *The Aesthetics of Disappearance*. MIT Press, Boston, 2009.
- Z. Karvalics László: *Három nembéli infodémiákról*. Liget 2020. 4. sz. 31–37.
- Zuboff, Shoshana: *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*. Public Affairs, New York, 2019.
- Žižek, Slavoj: „Megteheted”. 2000. Irodalmi és társadalmi havi lap 2006. 7–8. sz. 3–9.
- Žižek, Slavoj: *Egyszer mint tragédia, másszor mint bohózat. Szeptember 11. tragédiájától a pénzügyi összeomlás bohózatáig*. Eszmélet. Társadalomkritikai és kulturális folyóirat 2009. 84. sz. melléklet.
- Žižek, Slavoj: *Event: A Philosophical Journey Through A Concept*. Melville House, Brooklyn, New York, 2014.
- Žižek, Slavoj: *Zűr a Paradicsomban. A történelem végétől a kapitalizmus végéig*. Európa Könyvkiadó, Bp., 2016.
- Žižek, Slavoj: *Hegel in A Wired Brain*. Bloomsbury Academic, London, 2020.

## SVÁJCI CÉDULÁK

Csehy Zoltán: *Grüezi! Fél év Svájc*

■ Mindig van egy „utolsó polihisztor” nevű szerepkör, amelyet valakinek be kell töltenie. Mostanában viszont annyira széttördelődött minden, annyi mindent kellene tudnia annak, aki ilyen babérokra törekszik, hogy teljesen szubjektívvé vált, ki kicsodát illet ezzel a névvel.

Én Csehy Zoltánra szavaznék. Tud görögül és latinul, régi magyaros, ugyanakkor a kortárs irodalomban is rendkívül tájékozott, de nemcsak abban, hanem a művészetekben is, vaskos operakalauzokat ír, és az LMBTQ-jelenségeknek is ismerője, elég, ha megjegyezzük, hogy „Rosmer János” néven nagyon érdekes meleg költőt és költészetet hozott létre.

Mindez persze egészen mindegy lenne, ha ez a kötet nem lenne annyira jó. Csehy szeret lefelé stilizálni, vagy a pusztá leírásra bízni mindent. „Fél év Svájc” – mondja az alcím, és természetesen ez is benne van. Ugyanakkor benne van mindaz, amit felsoroltam: az esszé esszészérőségéhez az utazás mindkét értelme hozzájárul. „*Kunstreisen*: ez a műfaja ennek a könyvnek, kedves olvasó. A művészet és az utazás e nyelvi titániumötvözetére Kerényi Károly egyik útinaplójának címében találtam rá.” (7.) Az utazó művész; az utazó ember; a művész, aki a művészetben utazik; az ember, aki olyan helyeken utazik, ahol a művészet jól érzi magát.

Olyan ez a kötet, mint a címe. *Grüezi* – ez azt jelenti, „jó napot” vagy „szia”. „Csak találkozáskor” – teszi hozzá a szótár, tehát üdvözölni lehet vele, búcsút venni nem. És Csehy Zoltán esszéje folyamatosan üdvözöl, amennyiben észrevesz, számba vesz, megtapint, érzékel, élénk tár.

Tizenhárom fejezetben van elmesélve ez a félévnnyi Svájc. Mint kiderül, Esterházy Péter ajánlotta a szerzőt erre az ösztöndíjra, amely az egyik legjobb lehet a világon. „Az írók közül Pázmány után Esterházy Péter beszélte a legszebb magyart. Talán csak egyvalaki van, aki náluk is szebben, egy hölgyhattyú, egy bizonyos Csokonai Lili.” (11.) Finom humorral átszótt cédulák ezek a svájci fecnik. Ez is a könyv egyik inspiratív ellentmondása: tizenhárom viszonylag hosszú fejezet, de közben csillagocskákkal elválasztott megjegyzések. Esterházy is, méghozzá a legjobb módon: nem az utánzás vágyával, ami biztos bukáshoz vezetne, hanem a látásmód azonosságával, amely persze mégsem azonos, hiszen egy másik ember lát ugyanúgy.

„Volt itt három magyar. Tényleg jó barátok, évek óta ismerték egymást. Ketten még közösen is fordítottak könyveket. Mégse mentek soha együtt sehová, egy vacsorát nem ettek meg közösen, meséli döbbenet E. L. a társalgóban.

*Questo tocca a te...* súgja a fülembé a svájci olasz képzőművész, és hamiskásan elmosolyodik. Az írás embergyűlölővé tesz, küldök a légtérbe egy gyors retorikai rakétát: ezt is egy magyar író mondta. És arról nem is szólva, hogy hány embert tett íróvá az embergyűlölet!” (19.)

Mindenütt ez a melankolikus jókedély, melynek ugyanakkor megvannak a gyorsreagálású rakétái. És közben hosszú, alapos passzusok Hölderlinről, Kurtágról, Svájc legrégebbi városáról, idézettek Dürrenmattról, gyönyörű fényképek és reprodukciók, például Thomas Mann sírja a 237. oldalon, vagy mindjárt a borítókép: *Soglio. Kődös csúcsok. Játékok* – a kedven-cem „a kék utazása a regionális vonaton”, ahol a különböző települések a kék különféle árnyalataival vannak párosítva.

A műveltség arányos és kellően humanizált. Nem egy gyomorbeteg művelt ember utazik itt, aki folyton sistereg a mai műveletlenség ellen, és éppen azt nem látja meg, ami szép. Nem is egy preszióz muki, aki egyre a jegyzeteibe néz, és nem látja meg, ami az orra előtt van. És ez azért ellenállás kérdése is, mármint, hogy ne fáradjunk bele a folyamatosan szembejövő információba, figyeljünk is, de maradjunk is megszólíthatók.

Sokáig kedvtelve idézgettem Ottlik egyik megjegyzését, aki barátjával, Vas Istvánnal gúnyolódott, mondván, amikor Rómába mentek, a költő csak rohant egyik múzeumból a másikba, míg ő beült egy sarki kocsmába, és nézte az embereket. Csehy Zoltánnak köszönhetem, hogy ez a szubjektíve kiélezett bon mot megváltozott bennem. Lehet rohangálni úgy, hogy ne rohangáljunk, lehet élő lexikonnak lenni anélkül, hogy a porosság benyomását keltenénk.

A *Grüezi!* szép könyv. Rég nem olvastam ennyire esszéjellegű esszét. Útleírások, visszaemlékezések, tanulmányok viselik az „esszé” címkét, miközben sekélyesek, szárazok vagy éppen szépelgően okoskodók. Csehy kötete úgy hordozza szerzője egyéniségét, hogy egy folyamatosan érdeklődő műveltség mozog előttünk, nem egy felhalmozott, gőgjében passzívvá vált raktár. Fiuméről mondta valaki, hogy az az olasz város, amelyben a horvátok magyarul beszélnek. A *Grüezi!* az az irodalom, amely zeneien mondja el a festőiséget. És közben mindig humoros: „Az *Arteria* nyári számában karikatúra. Egy férfi bámulja Munch *A sikoly* című festményét. Mellette piros gomb, és egy felirat: Nyomja meg a gombot, ha hallani akarja.” (237.)

**Demény Péter**

## „RENDHAGYÓ MEMOÁR”

**Markó Béla: *Zsarnokra várva.* Esszé,  
publicisztika 2017–2021**

■ „...békével készülök Karácsonyra, és azt kívánom neked is, hogy megtaláld a civilt önmagadban, a költővel együtt. Nehéz lesz »elengedni« az eddigi szerepeid. Átérezem, milyen nehéz folyamat áll előtted, lelkileg.” Ezeket a sorokat az erdélyi magyar szellemi élet egyik ikonikus alakja, Cs. Gyimesi Éva írta 2010 decemberében (öngyilkossága előtt néhány hónappal) Markó Bélának. Annak a Markó Bélának, aki Gyimesi Évához hasonlóan literátorként kezdte a pályáját, ám 1989–90-ben évtizedekre elkötelezte magát a politikával. Már költőként és a marosvásárhelyi *Igaz Szó* szerkesztőjeként (1976-tól) is az erdélyi magyar szellemi élet számontartott szereplője volt. Első verseskötete 1974-ben, magyar-francia tanári diplomájának megszerzésével szinte egyidejűleg jelent meg. És ezt 1990-ig még további kilenc követte. Széles körökben és nemcsak Romániában, valamint Magyarországon, hanem egész Európában is ismert személyiséggé azonban nem költőként és szerkesztőként, hanem politikusként, az erdélyi magyarság első számú vezetőként vált a kelet-európai rendszerváltást követő két évtizedben. Politikai tisztségeit, melyeket betöltött, szinte felsorolni is sok: negyedszázadon át, 1990-től 2016-ig folyamatosan a román parlament egyik magyar szenátora és számos bizottság tagja vagy elnöke volt; kö-

zel nyolc évig, 2004 és 2007, majd 2009 és 2012 között szolgált a bukaresti kormány miniszterelnök-helyetteseként, s ami talán a legfontosabb: 18 évig, 1993 és 2011 között vezette az erdélyi magyarság egyetlen komolyan vehető politikai szervezetét, a Romániai Magyar Demokrata Szövetséget. Ez több, mint amit az ugyancsak literátorból politikussá avanszált Václav Havel vagy a történész Bronisław Geremek töltött el a közélet vezető posztjain.

Gyimesi Éva aggodó jókívánsága a visszavonulásra készülő s 2011-ben helyét az RMDSZ élén Kelemen Hunornak átadó Markó Bélát illetően tehát teljes mértékben indokolt. Negyedszázadnyi élvonalbeli politizálás után visszavedleni költővé még akkor sem lehet könnyű, ha – mint tudjuk – Markó politikusként sem szűnt meg alkotó értelmiséginek lenni. Nemcsak írt ezekben az években is, hanem 2005-ig az *Igaz Szó* helyébe lépő *Látó* című irodalmi lap főszerkesztője is volt. Sikerült-e neki? Ha művei számát vesszük alapul, akkor feltétlenül. 44 verseskötete közül 16 ugyanis az elmúlt tíz évben jelent meg. Ám ha verseinek s különösen prózaköteteinek a tematikáiból indulunk ki, akkor csak részben. Bár a politikai döntéshozatal folyamatában immár egy évtizede nem vesz részt közvetlenül, esszéiben és publicisztikai írásai-

ban legalább annyit, de inkább többet foglalkozik a politika, illetve a közélet aktuális dilemmáival, mint irodalomtörténeti vagy esztétikai kérdésekkel. Ez jellemezte korábbi gyűjteményes köteteit (*Rekviem egy macskáért*, 2015; *Erdélyi pikareszk*, 2017) és ez jellemzi a mostanit is, amely az idei könyvhétre jelent meg, s amely 2017 és 2021 között született 72 prózai írását tartalmazza. Műfajilag vannak közöttük hosszabb és érezhetően belülről fakadó szépen megformált esszék, valamint rövidebb alkalmi írások: előadások, megnyitók, avatóbeszéd, könyvismertetések, reflexiók.

A kiadó „az elmúlt három évtized rendhagyó memoárjaként” ajánlja az olvasók figyelmébe a kötetet, amit teljes mértékben helyénvaló műfaji meghatározásnak tartathatunk. Az írások túlnyomó többsége valóban a közelmúltról és abban Markó Béla szerepéről szól – Markó Béla saját láttatásában. S ez igaz még azokra a szövegekre is, amelyekben történelemről – az 1918. december 1-jei gyulafehérvári határozatokról, Trianonról, Kós Károly és társai transzilvanizmusáról vagy éppen az egykori Magyar Autonóm Tartományról esik szó. Az origó tehát 1989–1990, amelyre több társával együtt Markó nemcsak készült, hanem valamilyen mértékben az előkészítésében is részt vett. Úgy is, mint a kolozsvári magyar egyetemisták Gaál Gáborról elnevezett irodalmi körének vezetője és generációs kötetek szerkesztője, és úgy is, mint Ion Lăncrănjan emlékezetes, 1982-es könyve (*Beszéd Erdélyről*) ellen nyilvánosan tiltakozó 36 erdélyi értelmiségi és memorandumuk három szerzőjének egyike. Nemcsak Markó, hanem a korszakkal foglalkozó történész (Vincze Gábor) is

úgy látja, hogy a kommunista rendszer kialakulása óta „először került sor a magyar értelmiség egy nagyobb csoportja részéről kollektív protestálásra”. S valóban, ezt követően, 1982-ben jelent meg az *Ellenpontok* első száma, s kezdtek formálódni az erdélyi magyar értelmiségi ellenállás különböző körei, például 1985–86-ben a Limes Kör. Aligha véletlen, inkább törvényszerű volt tehát, hogy 1989/1990 fordulóján a szerkesztő és költő az RMDSZ Maros megyei szervezetének alapító tagja és alelnöke, az RMDSZ országos elnökségének tagja s Maros megye egyik szenátorra lett. S ezzel olyan útra lépett, amelyen 20–25 évig menetelt.

Markó Béla úgy véli – s távolról nézve ezt a recenzió is úgy látja –, hogy a vezetése alatti RMDSZ harcai nem voltak hiábavalók. Ha a végső célt, az erdélyi magyarság autonómiáját és Románián belüli társnemzeti státusát nem is sikerült elérniük, a szervezet fontos követelései közül több teljesült. Ilyen a lehetőség megteremtése helyi közösségek és települések számára anyagi forrásokhoz való hozzáféréshez, kisebbségi ügyekkel foglalkozó intézmények (államtitkárságok és egyéb igazgatási szervezetek) beiktatása az államhatalmi struktúrába, szabad nyelvhasználat a magán- és közéletben, többnyelvű feliratok a 20% fölötti kisebbségekkel rendelkező településeken, anyanyelvi iskolahálózat kiépítése és fenntartása alap-, közép- és felsőfokon, a jogtalanul elkobzott egyházi javak és a politikai okokból államosított magántulajdonok jelentős részének visszaszolgáltatása, szabad kapcsolattartás az anyaországgal stb. Azt, hogy a dél-tiroliakéhoz vagy katalánokéhoz hasonló autonómiát nem sikerült elérni,

Markó két tényezővel magyarázza: a bármilyen színű román vezetés elutasító magatartásával és az Európai Unió érdektelenségével, illetve egyes országainak ellenérdekeltségével. Ennek ellenére úgy véli, hogy az erdélyi magyarság jelenének és jövőjének a kulcsa alapvetően nem Budapesten, hanem Bukarestben és Brüsszelben van. Következésképp helyesli, hogy utódai is beléptek a román kormányba, miközben az Orbán-kormányok 2010 utáni „nemzetegyesítő” törekvéseit erős fenntartásokkal kezeli. Még az olyan „szívet melengető megoldásokról” is, mint a kettős állampolgárság, azt vallja, hogy azok „könnyen mérgezett ajándékká válhatnak, mert csak elodázzák az igazi megoldást: hogy szülőföldjén kellenek egyenlővé, egyenjogúvá lennie minden magyarnak. A kettős állampolgárság jogi köteleket hoz létre ugyan a máshol élő magyarok és Magyarország között, de bizony relativizálja a szülőföldhöz való, elvben semmi mással nem helyettesíthető kötődést, és ez rossz esetben még akár tömeges kitelepüléshez is vezethet.” (256.)

Mélységesen elégedetlen az Európai Unió lagymatag, normák helyett elveket hangoztató és azokat sem szankcionáló attitűdjével is. Az 1990-es évek elején ő is és mindenki más, aki a kisebbségi ügyekkel foglalkozott, az államhatárok jelentőségének csökkenésében, a régiók szerepének felértékelődésében és a szubszidiaritás elvének érvényesülésében bízott. Vagyis abban, hogy a döntések mindig azon a szinten születnek majd, amely szinten a hatásukat kifejtik. Erre a várakozásra sem lehet azt mondani, hogy teljes mértékben hiú ábrándnak bizonyult. Schengen valóban lebontotta a hagyományos ér-

telemben vett államhatárokat, s a különböző országokhoz tartozó régiók közötti együttműködés számos helyen kölcsönös előnyökkel jár. Vámok nincsenek, a munkaválalók szabadon jönnek-mennek, s az eszmék áramlását sem akadályozza senki. Aki élt 1989 előtt, az tudja, hogy ez nem kevés. A nyelvek, etnikumok és kultúrák mozaikjából álló régiós Európa mégsem valósult meg. Sőt – és nemcsak Magyarországon – megerősödtek azok a nemzetállami törekvések, amelyek – éppen kisebbségi szempontból – semmi jóval sem kecsegtetnek. „Egy olyan Európában, ahol románok, magyarok és még sokan mások nemzetállamot építenek, nekünk ugyan bizony hol a helyünk?” – teszi fel a kérdést Markó, amely természetesen költői. Ahogy azt Románia német származású és talán éppen ezért túlteljesíteni akaró államelnökének néhány megnyilatkozása is sejtetni enged: sehol. Vagy ha mégis, akkor a kamrában vagy az istállóban. „Kedves románok” – szólította meg Románia állampolgárait Klaus Iohannis alig két éve, a Covid-járvány kezdetekor. Ennél még – jegyzi meg Markó – Ceaușescu is méltányosabb volt, hiszen ő sokáig úgy hivatkozott népére, hogy „románok, magyarok, németek és más nemzetiségűek”, s még az 1980-as évek második felében is tett annyi distinkciót, hogy a magyarokat „magyar nemzetiségű románoknak” nevezte. Ezért Markó szerint – és ezzel ismét sokunk meggyőződését foglalta össze –: „Sem a közös Európának, sem a nyelvi, kulturális, nemzeti sokféleségnek nincsen alternatívája”; a nemzetállami „populizmusnak előbb-utóbb vége lesz”. (257.)

Az államféfit a politikustól – szokás mondani – többek között az



különbözteti meg, hogy az előbbi nem rövid, hanem hosszú távon gondolkodik, s népszerűségével nem törődve a közhangulattal és a korárammal is képes szembefordulni. Ezt tette a konzervatív Bethlen István, aki az 1930-as évek végén, amikor mindenki jobbra igazodott, és a demokrácia leáldozásáról beszélt, a felvilágosodás és a liberalizmus mellett tett hitet, s inkább lemondott képviselői helyéről, mintsem, hogy a kor populista re-

torikájához alkalmazkodjék. Markó Béla is államférfi. Pontosan tudja, hogy mit kellene mondania ahhoz, hogy nemzetének jelenlegi vezetői megbecsüljék, s propagandistái ne becsméreljék. De nem teszi, mert felelősségérzete nem engedi. Ahogy Bethlen István sem tenné, ha ma élne. Adja az isten, hogy Markó Béla igazát ne egy olyan szörnyű katalizma után ismerjék fel emberek, mint Bethlen Istvánét 1945 után.

**Romsics Ignác**



# A MEGÚJÍTÓ ALAPVETÉS KÖZÖSSÉGÉBEN

## Boros Gábor: *Módszer, metafizika, emóciók. Megújuló alapvetés, affektív közösségalkotás a 17. századi filozófiában*

„Egy filozófusnak kell tudni reflektálnia saját rejtett előfeltevéseire.”

BOROS GÁBOR

■ Boros Gábor a 17. század alapos ismerője, többek között egy-egy Descartes- s Spinoza-monográfia szerzője, jelentős filozófiai művek magyarrá fordítója.<sup>1</sup> Legújabb kötetében hermeneutikai érzékenységgel s nagy háttérműveltséggel olvassa újra választott szövegeit. A könyv több része korábban megjelent előadásokon, cikkeken alapul, mégsem tanulmánykötetet kapunk a szerzőtől. A bevezető után a három nagy fejezet tematikusan és időrendben egyaránt kapcsolódik egymáshoz, jóllehet a Leibnizről írt szöveg a másik kettőhöz képest rövid, két alfejezete pedig némi hiányérzetet hagyhat az olvasóban. A zárzó helyén függelék áll, ahol két fontos, később megemlítendő tanulmány mellett Spinoza egyik utolsó szövegéből kapunk ízelítőt új fordításban. Első olvasásra tehát a monográfia megkívánta szorosabb szerkezeti egység némileg hiányzik, ugyanakkor az egységes tematika és nagyfokú módszertani tudatosság mellett nem lehet szó nélkül elmenni. Az egyszerű szövegközeli, spekulatív és történeti elemzések követése igazi kihívás még a korszakot ismerő olvasó számára is, ugyanakkor gazdagító gondolati tapasztalat. A monográfiára igényére talán éppenséggel e kettős

válasz adható: azt az olvasó gondolkodásának módszertani finomodása és elmélyülése, valamint remélhetőleg a szerző következő, ugyancsak elmélyült kötete teljesítheti be.

*Miért s hogyan műveljük a filozófiatörténetet?* – teszi föl a kérdést Boros Gábor függelékében.<sup>2</sup> *Módszer, metafizika, emóciók* című könyve tulajdonképpen e kérdésre ad választ három nagy tanulmányával, melyek a 17. század három kiemelkedő filozófusával, Descartesal, Spinozával és Leibnizzel foglalkoznak. A három tematikusan egymáshoz szorosan kapcsolódó tanulmányt alapos módszertani bevezető előzi meg, ennek keretében a bölcsellettörténész szerző bevezeti „a filozófia hosszú és tágas 17. százada” fogalmát. Erről a középkorász olvasónak önkéntelenül a kortárs filozófiatörténészek közül például a cambridge-i John Marenbon által használt „hosszú középkor” (*Long Middle Ages*, kb. Kr. u. 200-tól kb. 1700-ig) ötlik eszébe. A két szerzőben közös a periodizáció óvatos és reflektív kezelése, lényeges különbség pedig, hogy Boros a történeti kategóriákat nemcsak rugalmas filozófiai szerszámokként kívánja alkalmazni, hanem kutatási területének megfele-

lően rövidebb időszakaszra összpontosít.<sup>3</sup> A filozófia általa vizsgált évszázada „hosszú”, hiszen annak első két jelentős képviselője, Descartes és Hobbes még az előző század szülötte, Leibniz működése pedig már részben átnyúlik a 18. századba. Sőt nem sokkal az első két nevezett filozófus a születése utáni esztendőkre esik Charron, Grotius, Fernel, Ferramd és Lipsius korszakindító filozófiai munkássága. E nevek egyszersmind jelzik Boros századának „tágas” voltát, az ő említésüket aztán mások követik. Szerzőnk ugyanis semmiképp sem akarja valamifajta önkényes, főleg nem ideológiai kánon alapján utólagosan figyelmen kívül hagyni a vizsgált korban a filozófiát valóban komolyan művelő szerzőket. Elismeri a sokszínűséget, saját alaposabb vizsgálatával éppenséggel új, rendszeres bölcseleti magyarázatot keres ama kérdésre, hogy vajon a 17. századból a kései utókor miért Descartes, Spinoza és Leibniz teljesítményét emeli ki elsősorban. Másképpen fogalmazva: Boros reflektál saját előföltevéseire – mint teszi azt függelékének harmadik tanulmányában, ahol finom, ám egyúttal biztos kézzel mutatja meg a „felvilágosodás” és a történeti „előzmény” címkéjének problematikus voltát. A nem szakfilozófus olvasónak talán éppenséggel ez utóbbi, a kötetet záró írás a legkönnyebben megközelíthető s leginkább tanulságos. Ugyanakkor a kötetben remek exkurzusokat olvashatunk arról, hogyan előlegezi meg Hobbes az imagináció kapcsán a fenomenológiát, valamint miként alakul a lelkiismeret fogalma Descartes, Spinoza és Hobbes kezében. A függelék második tanulmánya pedig lényegében a filozófiai praxisnak az ókor óta égető kérdé-

sét, a bölcseleti megtérést tárgyalja Spinoza, Pascal és Szent Pál segítségével.

Az eddig felsorolt nevek jelzik a szerző széles látókörét: bevallottan szekuláris, filozófiai nézőpontból vizsgálódik, ugyanakkor nem idegen tőle a spiritualitás és a teológia fogalomkészlete, jól látja az egymással érintkező kérdésköröket. Hiszen a 17. század nagy karteziánus ígérete, melynek megvalósításához Spinoza jutott a legközelebb, az egész bölcsesség és tudomány integrálása volt egyetlen geometriai rendszerbe. Ebben pedig a fizikától a metafizikán és politikán át egészen az egyéni üdvösségig vagy boldogságig az emberi élet minden mozzanata számára helyet kellett találni. A kötet címe mindezekelőtt jelzi a geometriai módszer szerepét, valamint a metafizikai kérdésföltevést, s mellettük az emóciók lényeges voltát hangsúlyozza. Az érzelmek, illetve Descartes-tal vagy Spinozával szólva szenvedélyek (*passions*) vagy affektusok (*affectiones, affecti, passiones*) kiemelt szerepet kapnak az úgynevezett racionalista filozófia Borosféle újraolvasásában. Méltán – hiszen Descartes kései műve, valamint Spinoza *Etikája* egyaránt jelentős mértékben ezekről szól.

A kötetten végighaladva jobban megérthetjük, miért Spinoza jutott legközelebb a 17. század említett központi bölcseleti kérdésének megoldásához, s talán azt is, hogy gondolkodásában végül milyen feszültségek jelzik a megoldás lehetetlen voltát. Az igazi filozófia célja ugyanis az Egész rendszeres és teljes megértése, ez azonban – *pace* Hegel – mindig lehetetlen vállalkozás. Nem mindegy azonban, ki milyen messze jut el ezen az úton. Értelemszerűen a legkomolyabb pró-

bálközás kudarcának tanulságai a legértékesebbek.

A könyv a létezés egységének alaptézisére épül. Boros nem tagadja, hogy hatástörténetükben a 17. század nagy „racionalistái” valóban elsősorban a tudás nagy reformjának hőseiként léptek föl, ám meggyőződése szerint vállalkozásuk igazi egységét mégis ontológiai szinten érdemes keresni. A tét ugyanis az akkori természettudományok mechanikai világmésképek és az örökkévaló elmék együttes elgondolása volt. A tanulmányokból részleteiben is kiderül, miként foglalja magában ez az egységes ontológiai keret egész emberi létezésünket: az egymással jócskán összefonódó társas, érzelmi, vallási és politikai dimenziókat. A szerző egyik alapvető meggyőződése, egyúttal a kötet egyik fő mondanivalója az, hogy a modern szubjektum minden mítoszával szemben az igazi filozófusnak – így egy 17. századinak is – el kell ismernie a Másikat, legyen az akár a másik ember vagy korszak bölcséletében hangsúlyosan jelen lévő Végtelen, avagy Isteni Szubsztancia.<sup>4</sup>

Minden bizonnyal az eddigiek alapján sokféleképpen lehetne érvelni amellet, hogy miért fontos mű Boros könyve. Ismertetőm lezárásaként egyetlen, kimondottan vallásfilozófiai kérdést emelek ki, a legutolsó említett tematikát. Részben azért, mert ez közös kettőnk, a szerző és magam számára. Ugyancsak közös meggyőződésünk szerint egyúttal e kérdés időszerűnek mondható. Ezen utóbbi állításom megalapozásához kicsit hosszabb kitérő szükségeltetik.

*Lehet-e Descartes az alteritás filozófusa?* – Nem túlzás azt állítani,

hogy a 20. századi fenomenológia nagy pillanataiban ott kísért René Descartes alakja. E nemes gondolkodói hagyományban Edmund Husserl 1931-ben franciául kiadott *Karteziánus elmékedései* a pozitív pólust, Martin Heideggernek a *Lét és időben* 1929-ben közzétett elemzése a negatív pólust képviselik. Már maga az a tény, hogy Husserl nevezett műve időben két „megsemmisítőnek szánt Descartes-bírálat”<sup>5</sup> – tudniillik Heidegger említett tanulmánya, valamint Karl Jaspers *Descartes és a filozófia* címe könyve – közé ékelődik, figyelemreméltó, hogy ne mondjuk, zavarba ejtő. Zavarunk csak növekedhet, amikor Emmanuel Lévinas 1961-ben megjelent *Teljesség és végtelen* című művébe lapozunk. Igaz, e fenomenológus rendíthetetlenül önálló gondolkodó, aki egészen szokatlan módon hivatkozik másokra, így például Platónra vagy Descartes-ra: olvasója jobban teszi, ha nem részletes szövegelemzést keres nála, hanem inkább megkísérli elfogulatlanul befogadni a szerző eredeti értelmezéseit. Descartes-nál maradvá egészen világos, hogy Lévinas az *Elmékedésekre*, mindenekelőtt a harmadik elmékedés végtelennel kapcsolatos gondolatmenetére összpontosítja figyelmét. Számára tulajdonképpen egyedül az a lényeges, hogy Descartes – belátva saját hiányosságait – a véges elmében a végtelen nyomait fedezi föl: „A karteziánus cogito a harmadik elmékedés végén voltaképpen akként adódik, mint ami az isteni létezés bizonyosságára támaszkodik, amennyiben ez a létezés végtelen.”<sup>6</sup> Erősen fogalmazva arról van szó, hogy Lévinasnál Descartes az, aki – legalábbis ama bizonyos méltán nevezetes elmékedés erejéig – kitör az

isteni Másik felé, még pontosabban fogalmazva saját gondolkodásában tapasztalja az isteni Másikat. Ugyanakkor Jean-Luc Marion értelmezésében „a szolipszista egóból nem vezet út a külvilág vagy a Másik felé”.<sup>7</sup>

Boros elemzéseivel meggyőzően bizonyítja Lévinas ugyancsak szelektív Descartes-olvasatának lényegében helytálló voltát. Teszi ezt anélkül, hogy hivatkoznék Lévinasra, jóllehet nyilvánvalóan tisztában van a kérdés filozófiai horderejével, hiszen épp a harmadik elmélkedés kapcsán a következő megjegyzést teszi: „egyáltalán nem vallási alapja van ugyanis a végtelen elsőbbségének a véggessel szemben, hanem az a filozófiai elgondolás játszik ebben döntő szerepet, mely szerint a pozitív-negatív párok közül mindig a pozitív az elsődleges, a negatív mindig a pozitív hiányaként értelmezendő”.<sup>8</sup>

E megjegyzés folytatása hivatkozik mind Spinozára, mind Hegelre, világosan kijelölve evvel a karteizianizmus hatástörténetének pozitív vonulatát. Azért is fontos ez, mivel Boros saját módszerét folyamatosan tudatosítva jól látja, miként torzította el – vagy semlegetesebben szólva: befolyásolta olykor szerencsétlenül – Descartes megértését a karteizianizmus hatástörténete. Nem lehet véletlen, hogy Lévinas épp az *Elméledésekre* hivatkozik, hiszen azt „főműként” értve főként arra irányult a filozófiai figyelem. Boros azonban nemcsak az *Értekezést*, valamint az *Alapelveket* olvassa legalább oly elmélyült figyelemmel, mint a többkevesebb joggal, ám mára már kétségkívül eléggé magától értetődő módon *magnum opusként* értékelt *Elméledéseket*, hanem otthonosan

mozog Descartes egyéb írásaiban, kiváltképp a szerző által kimondottan filozófiája célját képező etikát tartalmazó művében, *A lélek szenvedélyeiben*.

Ily módon új Descartes tárul a szemünk elé, aki Isten erőterében igyekszik meghatározni az egót. Ami lényeges: Boros szövegközeli és szövegközi elemzései utólagos konstrukcióként leplezik le az önmagát másra rá nem szoruló alapelveként fölfogó elmét: „nem teremti önmagát, hanem valami mástól függő adottságként találja”.<sup>9</sup>

A kiemelt példa jól mutatja, miként járulhat hozzá Boros könyve a 17. századi (egyúttal az egész újkori) bölcselet újraértelmezéséhez, pontosabb megértéséhez. A filozófiai értelmező módszer figyelme-sebb követése pedig – immár nem csak szűk geometriai értelemben – újabb, mélyebb, ezért alapvetőbb belátásokhoz juttathat el minket. Innen indulhat ki ama vállalkozás, amely az alcím és az előszó együttes ígérete: az emberi és filozófusi közösség újrateremtése, a bennünket a valósághoz kötő szálaink komolyan vétele és közös gondozása.

Hadd zárjam ezen írást egy evvel a közösséggel kapcsolatos személyes vallomással: számomra a valósághoz kötődés egyik ilyen szála maga a szerző barátsága, amellyel emberi és bölcseleti szempontból egyaránt megajándékozott. Méltatásom és tapogatódzó bírálatom után neki szóló hálámat Descartes 1647. június 6-i, Chanuthöz írt levelében olvasható következő mondata fejezi ki alkalmasan: „Az élet legalapvetőbb java az, hogy barátsággal vagyunk egyes emberek iránt”.

■ JEGYZETEK

1. Vö. Boros Gábor: *Spinoza és a filozófiai etika problémája*. Atlantisz, Bp., 1997; Uő: *Descartes és a korai felvilágosodás*. Áron Kiadó – Brozsek, Bp., 2010; René Descartes: *Elmélkedések az első filozófiáról*. Atlantisz, Bp., 1994; Benedictus de Spinoza: *Etika*, Osiris, Bp., 1997. Teljes szakmai irodalomjegyzékét lásd a Károli Egyetem honlapján: <https://btk.kre.hu/index.php/borosgabor> Letöltés: 2022. 07. 31.
2. Uő: *Módszer, metafizika, emóciók. Megújuló alapvetés, affektív közösségalkotás a 17. századi filozófiában*. Akadémiai Kiadó, Bp., 2021. 231.
3. Uo. 17. A 22. lábjegyzetben kimondottan javasolja, hogy „középkor” helyett beszélhetnénk semlegesebben „patrisztiká”-ról és „skolasztiká”-ról.
4. Vö. uo. 8.
5. Lásd Mezei Balázs: *Utószó*. In: Edmund Husserl: *Karteziánus elmélkedések. Bevezetés a fenomenológiába*. Atlantisz, Bp., 2000, 175–195, 183.
6. Emmanuel Lévinas: *Teljesség és Végtelen. Tanulmány a külsőről*. Jelenkor, Pécs, 1999. 176.
7. Boros Gábor: *Módszer, metafizika, emóciók*. 66.
8. Uo. 70; vö. 85–86.
9. Uo. 77. A szerző kiemelése.

## „HUSZONNÉGY SZÁMOLÓGÉP A POKOL KAPUJÁBAN”

Éric Vuillard: *Napirend*

■ Hannah Arendt Adolf Eichmann jeruzsálemi büntetőperéről szóló esszériportjának címében alkotta meg a „gonosz banalitása”-nak fogalmát, az európai zsidóság kiirtását megszervező és koordináló háborús bűnös saját individuumát a tetteitől függetlenítő, parancsra cselekvő személyiségének jellemzésére. Vuillard könyvét olvasva akaratlanul is a „banális” jelző juthat eszünkbe, a szó „köznap”, „közhelyes” értelmében, hiszen komikumba hajló epizódokat villant fel azon események közül, melyek a második világháború kirobbanásához vezettek. A német nagyipar képviselői, akik 1933 februárjában Hitler támogatására gyűlnek össze, önmaguk karikatúráiként jelennek meg. Wolf-Dietrich, Carl von Sie-

mens magántitkára „[e]gy pillanatra kiszabadul a világ alantas boszorkánykonyhájából, pamutlabdák közé, ott bolyong” (10); „[a]z első sorban Gustav Krupp legyezeteti a kesztyűjével kivörösödött ábrázátát, vallásos áhítattal a zsebkendőjébe turházik, ugyanis meg van fásva.” (15); „[h]irtelen megcsikordul egy ajtó, megreccsen a padló; valaki beszélget az előcsarnokban. A huszonnégy gyík a hátsó lábára áll, és meredten figyel” (15); „[a] huszonnégy szifnx figyelmesen hallgatja” (16); „huszonnégy számológép a pokol kapujában.” (19)

A *Napirend* olvasása közben az az érzésünk támad, mintha egy baráti társaságba csöppentünk volna, ahol az egyik résztvevő anekdotászerűen – bár a történelmi hiteles-

ség szigorú szem előtt tartásával – idézi fel a múlt bizonyos eseményeit. A narrátor cseveg, megsűg egy-két titkot a morfinista, címekeket és rangokat halmozó Göringről, az egykori pezsgőügynökből külügyminiszterre avanszált Ribbentrop-pról, Schuschnigg és Seyss-Inquart közös rajongásáról Bruckner zenéje iránt. Személyes megjegyzéseket fűz az elbeszéltekhez, a drámai történéseket „sztorivá” finomítja, melyeknek árnyékában azonban jelen van a nem sokkal később bekövetkező világméretű kataklizma. Az események drámaiságán átüt a komikum, a tragédia szereplőit komédiások alakítják. Valahogy nem lehet komolyan venni a rémült, remegő nyűlként az utolsó szalmaszálba kapaszkodó, szertefoszlott tekintélyének utolsó morzsáit védő Schuschniggot, a szószátyár Ribbentropot, a dicsőséges német hadsepreget, amint első erődemonstrációja alkalmával csúfosan elbukik (Vuillard nyilatkozata szerint „[a] könyv ötlete akkor merült fel bennem, amikor elolvastam Churchill emlékiratainak azt a fejezetét, mely a német hadsereg elakadásáról szól az Anschluss napján, ’38. március 12-én.”).

A 2017-ben megjelent, Goncourt-díjat nyert alkotás műfaja a szerző saját meghatározása szerint francia terminussal, *récit*. Gérard Genette a *récit* (elbeszélés) szónak három definícióját határozza meg: 1) „narratív kijelentés (énoncé), azaz olyan szóbeli vagy írott beszéd (diskurzus), amely esemény, vagy eseménysort közöl”; 2) „a diskurzus tárgyát képező valós vagy fiktív események egymásutánja, vagyis azok láncszerű, ellentétes, ismétlődő és egyéb kapcsolata”; 3) „az elbeszélés eseményt jelöl: nem az elbeszélte dolgokat, nem a történetet,

hanem magát a történet elbeszélésének, narrációjának aktusát”. Vuillard a díj átvételének alkalmával készült rövid interjúban így fogalmaz: „A legfőbb jellegzetessége az, hogy nem regényről, hanem *récit*-ről van szó [...] a tények mentén írja le a történelem egyik epizódját, írói fantázia nélkül [...] úgy értem, nincsenek benne kitalált események.” Míg Genette definíciói „az irodalomban jelentkező narratív diskurzus”-ra, a narratív szövegre vonatkoznak, a szerző a *récit* terminusát műfaji kategóriaként használja. A *récit* műfaji meghatározásai közül Geoffrey H. Hartman *Maurice Blanchot: Philosopher-Novelist (Maurice Blanchot: Filozófus-regényíró)* című tanulmányában szereplő megfogalmazás alkalmazható leginkább Vuillard művére: „A *récit* vallomásos narratíva, drámai monológ, prózában elbeszélve.” Vuillard első, publikált szépirodalmi műve, a *Le Chasseur (A vadász, 1999)* és legújabb, 2019-ben megjelent könyve, a *La Guerre des pauvres (A szegények háborúja)* szintén a *récit* műfajába tartozik. Az elmúlt két évtized francia regénytermésében számos olyan mű született, mely Franciaország és a háború, illetve a megszállás viszonyát tárgyalja, a cselekményt a háború időszakába helyezi, köztük olyan érzékeny témát is feszegetve, mint a kollaboráció (Dominique Jamet: *Un traître*, az angers-i Gestapóval együttműködő besúgó története), ám az olyan alkotás, melynek sem a helyszín, sem a szereplők szempontjából nincs francia kötődése, viszonylag ritka. Még Jonathan Littell szintén Goncourt-díjas *Les Bienveillants (Jóakarátúak)* című regényének főszereplője is anyai ágon francia származású, és tökéletes nyelvtudásának kö-



szönhetően sikerül elkerülnie a felülösségre vonást. A *Napirend* olyan művek sorába illeszkedik, mint Robert Merle *La Mort est mon métier* (*Mesterségem a halál*) című regénye, melynek megírásához a szerző a táborparancsnok-főszereplőt Auschwitz parancsnokáról mintázta, vagy Olivier Guez *La Disparition de Josef Mengele* (*Josef Mengele eltűnése*) című műve, melyben az egykori lágerorvos menekülésének és bujkálásnak történetét ismerjük meg. Ez utóbbi regény a *Napirenddel* egy időben, 2017-ben jelent meg, és szintén rangos irodalmi elismerésben, a Goncourt-díjjal egy napon és helyszínen átadott – és bizonyos értelemben a Goncourt társdíjának tekintett – Renaudot-díjban részesült.

A művet két, egymás ellenpontjaként értelmezhető kép, tabló foglalja keretbe. A kezdőpontot alkotó képet mi, olvasók is látjuk a narrátor elbeszélésén keresztül: a huszonnégy nagyiparos árnszerű, egymástól meg nem különböztethető alakját, arctalan, lélektelen bábokat. „Huszonnégyen voltak, a folyó halott fái mellett, huszonnégy fekete, gesztenyebarna vagy konyakszínű télikabát, huszonnégy gyapjútöméses váll, huszonnégy háromrészes öltöny és ugyanannyi élére vasalt, széles hajtókás pantalló. Az árnyak beléptek a birodalmi gyűlés elnöke palotájának tágas előcsarnokába;” (8) Egy évtizeddel később, 1944-ben, az ezeréves birodalom végvonaglásához közeledve az árnyak ismét előbukkannak, ám ezúttal csak a huszonnégy egyike, Gustav Krupp szemei előtt elevednek meg. És ezek az árnyak másak. „A szoba sarkában sötétség honolt. Ám mintha ez a sötétség megmozdult volna, mintha árnyalakok kúsztak-másztak volna a homály-

ban. [...] Gustav hatalmas szemeket látott, emberi alakok tartottak felé a sötétebből. [...] Több tízezernyi hullá bukkant elő lassan az árnyékból, kényszermunkások, akiket az SS szállított a gyáraiba. És most előbukkantak a semmiből.” (104) Klasszikus shakespeare-i pillanat, a bűntést a szellemek hajdani bűnére emlékeztetik, ahogyan Banquo kísértete jelenik meg Macbeth előtt. Az árnymotívum a mű két végpontja között is felbukkan, a tébolydába zárt francia festő, Louis Soutter kapcsán, aki „[o]dafönt, a szobájában egyik rajzot gyártotta a másik után, nagy vázlatkupacot halmozott fel, a rajzokon torz, fekete figurák, vonagló nyomorékok nyüzsögtek. [...] egy seregnyi izgattottan remegő, vibráló fekete alakot festett. Vércseppek fürtjeire hasonlítanak. Vagy sáskarajra. És ez a vad, feszített izgalom dolgozott Louis Soutter elméjében is, valamiféle lidércnyomás, ami halálra rémítette.” (37) 1937-et írunk, Soutter látnokként vizionálja ujjaival készített festményeiben a jövőt, a háború milliányi szenvedőjét és halottját, akik néhány évvel később a demens Gustav Kruppot kísértik.

A mű talán legdrámaibb része az Anschluss követően és amiatt öngyilkosságot elkövető osztrák állampolgárokról szóló, *A halottak* című fejezet (97–102). A másfél ezernyi öngyilkos közül taláalomra kiválasztott négy emberről a nevükön, korukon és foglalkozásukon kívül mást nem tudunk meg, mégis úgy érezzük, az eddigi elnagyolt, vázlatosan ábrázolt, karikírozott szereplők után ezúttal igazi, élő emberek személyes tragédiáit ismerjük meg, igaz, csupán távirati stílusban. És ekkor, amolyan arcucsapásként, a (szintén öngyilkosságot elkövetett) német zsidó filozó-

fus, Walter Benjamin egyik leveléből megtudjuk, „a bécsi gázművek azért nem volt hajlandó gázt szolgáltatni a zsidóknak, mert általában gázzal lettek öngyilkosok, és utána értelemszerűen nem rendezték a számlájukat.” (101) A tragikomédiába forduló tragikum kettős hatást kelt: egyrészt feloldja, elhomályosítja az ezernyi öngyilkos egyéni tragédiáját, másrészt előrevetíti az ipari méreteket öltő emberirtás fő eszközét. A „számla rendezésnek” ellentétjeként az utolsó oldalakon értesülünk a Krupp cégnek a háború után az egykori, rabszolgamunkában dolgozó deportáltaknak fizetendő kártérítéssel kapcsolatos hozzáállásáról. „Ám ahogy egyre-másra jelentkeztek a túlélők, apadni kezdett a felkínált összeg is. Kruppék hamarosan lementek hétszázötven, majd ötszáz dollárra. És végül, amikor újabb deportáltak jelentkeztek, a *Konzern* tudtukra adta, hogy sajnos már nincs lehetősége újabb kifizetések elszámlázására: *a zsidók túl sokba kerültek.*” (108)

A náci vezetők háború utáni sorsát az egyik mellékszereplő történetén keresztül ismerjük meg. Noha Arthur Seyss-Inquart egyike volt a nürnbergi perben elítélt háborús főbűnösöknek, rezzenéstelen arcával, szemüvege mögé rejtőző kifejezéstelen tekintetével ugyanannak a szürke bürokratának a benyomását keltette, mint másfél évtizeddel később a vádlottak padján Eichmann. Vuillard tehát egy statisztát választ, melynek tényét a narrátor is hangsúlyozza („Nürnbergben ért szánalmas mellékszereplő élete végére.” [47]), de a helyére bármelyik főbűnös sorsa szabadon behelyettesíthető. Seyss-Inquart ítéletig vezető útját több mint két oldalon keresztül tárgyal-

ja, és ennek a szakasznak a második fele a tényleges kivégzést részletezi. Hollandia egykor teljhatalmú ura ponttá zsugorodik, miközben saját maga is elhiszi önnön ártatlanságát. „Bár ő tette a legtöbbet azért, hogy Ausztriát beolvasszák a Harmadik Birodalomba, ő az égvilágon semmit sem csinált; bár tiszteletbeli *Obergruppenführer*nek nevezték ki, nem látott semmit; bár tárca nélküli miniszter volt Hitler kormányában, neki senki nem árult el semmit; [...] semmiről sem tudott.” (47)

A komikum két közbeszúrt fejezetben éri el a tetőpontját. A *Kellékek boltja* (88–91) kitekintés a tengeren túlra: a hollywoodi filmekben használt jelmezek kelléktárában egy Amerikába emigrált zsidó férfi is dolgozik. „[A] Custom Palace-ben minden jelmez megtalálható [...] Ádám fügefalevelétől egészen az SA-katonák csizmájáig, de nem is az a meglepő, hogy itt a föld összes jelmeze fellelhető, hanem az, hogy náci egyenruhákat is találunk. És a dolog ironiája, jegyzi meg Stern, hogy egy zsidó fényesíti a csizmájukat.” (89–90) A pontos dátumot ugyan nem tudjuk, azt viszont igen, hogy „jóval azelőtt, hogy lezajlott volna a sztálingrádi csata, jóval azelőtt, hogy megszületett volna a Barbarossa-terv, hogy kigondolták, eldöntötték volna, a franciaországi hadjárat előtt, azelőtt, hogy a németekben egyáltalán felmerült volna a gondolat, hogy belevágnak, a háború már jelen van itt, a színielőadás polcain”. (90) A filmvilág nem csupán órakulumnak bizonyult, hanem idejekorán gondoskodott arról, hogy az emberi szenvedést, a háborút apró(?)pénzre válthassa, ha eljön az ideje. „A háborúkat itt csak hősi-es cselekedetek formájában mesé-

lik el. Hasznot csinálnak belőle. Filmtémát. Jó üzletet.” (91) A német katonacsizmákat fényesítő zsidó mellé párhuzamként kívánczik Chaplin *Diktátor* című filmjének főszereplője, a vezérre megszólalásig hasonlító zsidó borbély. Az *Egy lehallgatott beszélgetés* (82–87) című fejezet első mondata világossá teszi, hogy komédiában lesz részünk. „Március 13-án az Anschluss másnapján a brit titkosszolgálat lehallgatott egy Anglia és Németország közötti különös telefonkomédiát.” (82) A Göring és Ribbentrop között lezajlott telefonbeszélgetés szemérmetlen komédia, amit a két résztvevő a lehallgatók számára rendez, és a helyzet abszurditását csak fokozza, hogy a lejegyzett beszélgetést a nürnbergi per egyik vádlója olvassa fel, „monoton, komor hanghordozással”. (83) Mintha egy színész várakozna a belépőjére, „Göring a vádlottak padsorában már mozdult is, hogy fölálljon.” (83) A német agresszió tényét tagadó beszélgetés után következik egy másik, őszintébb telefonhívás leirata, melyben kiderül a valódi szándék, az Ausztriának adott ultimátum. A színjátékosok leforrázva, saját hazugságukkal szembesülve az abszurditás határára egyensúlyoznak, és ekkor „a 'csodálatos!' szó hallatán Göring elnevette magát. Ahogy visszagondolt erre a ripacsos felkiáltásra, talán megérezte, hogy ez a színpadias válasz mennyire ellentétes a történelem nagyságával, a történelem tisztességével, azzal az elképzeléssel, amit a történelem nagy pillanatairól kialakítottunk magunkban, Göring Ribbentroppra nézett, és el-

nevette magát. És Ribbentropból is kitört az ideges nevetés.” (87) A két komédiás főbűnös, a halál kapujában, a halálos ítéletüket meghozó per során, anélkül, hogy ők maguk a tudatában lennének, önön neveltségességükről adnak tanúbizonyságot.

Vuillard könyvének ereje éppen abban áll, ami hiányzik belőle: az igazi tragikumban. A mindent átjáró fekete humor, az elbeszélés banalitása, a társasági csevejre emlékeztető történetmesélés önmagában semmire nem lenne elég, ha a történelmet ismerve nem tudnánk, mi következett a német nagyipar képviselőinek látogatása, a Schuschnigg–Hitler-párharc vagy az Anschluss után. Azokról az eseményekről, melyek során egész Európa felperzselődött, jó része megsemmisült, a megszámlálhatatlan katonai és polgári áldozatról csak érintőlegesen esik szó. Minden köznapi vagy akár nevetséges epizód mögött ott bujkál azonban a harci repülők zúgása, a lánctalpak csörgése, a katonacsizmák csattogása, a légerek krematóriumainak füstje. A már idézett Hannah Arendt választotta esszériportjának mottójául Bertolt Brecht *Németország, sápadt anya* (*O Deutschland, bleiche Mutter*) című versének utolsó előtti versszakát: „A házadból kiszűrődő beszédet hallván nevetnékje támad az embernek. Ám aki meglát, a késéért kap.” Mi, olvasók is hasonlóképpen érzünk. A fekete humor mögött láthatatlanul, de mindig jelenvalón ott húzódik a huszadik századi történelem legsötétebb időszaka.

**Kiss Ádám László**

## ABSTRACTS

**Róbert István Antal**

■ ***Lajos Jordáky as Literary Secretary of the Hungarian State Theatre of Cluj (1949-1952)***

Keywords: *Lajos Jordáky, Hungarian State Theatre of Cluj, literary secretary, totalitarianism*

This paper is about Lajos Jordáky's activity in the Hungarian State Theatre of Cluj. In the years of political transition (between 1945 and 1948/1949) the theatres of Romania also changed. The Hungarian State Theatre of Cluj – the most important theatre in Transylvania – was on the frontlines between liberty and totalitarian dictatorship. The Romanian Communist Party and its structures implemented censorship in the cultural life and in theatres as well. Jordáky, as an orthodox communist, was put in charge of the censorship in the Hungarian Theatre of Cluj, as the literary secretary of the institution. Despite the fact that he was austere with the actors and tried to implement the ideas and aesthetics of socialist realism in the theatre, his heritage is ambivalent. Being arrested and tried in 1954, then released from prison in 1955, his first visitors were his former colleagues. He could not change the theatre into a communist one, rather the theatre changed him: from a Stalinist he became a Humanitarian Marxist.

**Erzsébet Bob Fülöp**

■ ***Redundant Bodies, Entropic Bodies: An Analysis of the Actors' Bodily Elements Created in the 1988 Production of The Tempest at the Satu Mare North Theatre***

Keywords: *redundancy, entropy, body language, body text, gesture communication, sign/meaning*

Redundancy, a linguistic and communication science term, refers to unnecessarily repetitive patterns of meaning needed to understand the message contained in a communication, where the sender sends more messages to the receiver than is necessary to convey the meaning of the information. In this interpretation, the opposite of redundancy is entropy, i.e. a message with high news value, novel, unexpected; and low information value in terms of coding content, with low determinability.

The aim of the study is to examine, through the analysis of actors' body language, whether there are entropic, unique, novel body gestures among the redundant actors' body texts, on the threshold of the end of the socialist dictatorship, through which the formalistic, expressionist, conventional, self-repeating actor's form of expression is gradually transformed from the 1990s onwards.

The focus of my research is on a theatre production that was influential in Transylvanian thinking immediately preceding the 1990s. In 1988, at the Satu Mare North Theatre, in a production of Shakespeare's *Tempest* directed by Miklós Parászka, I investigate the coded meaning and the innovative theatrical performance through the actor's body as a sign body, in the search for the performance of the actor's body, created against redundancy, through the discussion of the actor's bodily elements as sign bodies.

**Csaba Boros**

■ ***The Sound Poetry of György Harag's Cherry Orchard Productions***

Keywords: *György Harag, Cherry Orchard, music, modern theater, applied music*

The musical works in György Harag's performances occupy a special place in Hungarian and Romanian theater history. Beyond their historicity, however, they also have an independent artistic value. Most of them are artifacts that, as *mise en scène*, create structure, show stylistic coherence, and last but not least, underline and frame the play with a symbolic, poetic quality. The music becomes performative in György Harag's performances. If we listen to these works, a multidimensional spectrum of interpretation is revealed to us, in which we can reflect on the performance from several sides with a variety of knowledge. The study examines two productions of *The Cherry Orchard* by György Harag from the perspective of the acoustic space, and at the same time initiates a poetic dialogue between the dramatic text, the *mise en scène*, the acting, and the music.

**Kinga Boros – Patkó Éva**

■ ***Uncle Vanya, The Must-See***

Keywords: *Uncle Vanya, Transylvanian contemporary theatre, Hungarian State Theatre of Cluj*

The paper presents one of the most iconic performances of contemporary Transylvanian theatre: *Uncle Vanya*, using the format of the Philter performance-analysis, which focuses on the reconstruction of the performance from the horizon of contemporary experiences. Played more than 160 times at the Hungarian State Theatre of Cluj for more than a decade, the

performance is a landmark of the cultural sphere. The analysis presents *Uncle Vanya* through the aspects of the cultural context, the dramaturgy, the directing, the acting, the scenic space and the impact history.

**Imola Csizmadia**

■ ***The Somatic Form of Spectatorship***

Keywords: *site-specific theatre space, spectator, somatic perception, Richard Shusterman*

Contemporary site-specific (environmental) theatre spaces not only determine the nature of performances, but also have a powerful impact on spectatorship. These spaces are not as representational as in traditional practice. The performance is not presented as a mere object of aesthetic contemplation, but rather through the involvement of the spectator in the space, with direct emotional effects. This "displacement", which means the shift of performance from the traditional (perspective stage) space to a concrete, artistically neutral context, has visible consequences in terms of the use of space, the visuals, and, not least, the reception.

The defining discourse of the present research tries to shed light on the somatic forms of the spectator's (aesthetic) experience, since not only the actor's body, but also the spectator's bodily experience is interpreted differently in different paradigms.

The paper argues that the viewer's somatic experience is tightly related to spatiality, and therefore it seems essential to explore the problems associated with spatiality. I would like to point out the essential shift in how non-traditional, site-specific theatrical spaces

can change the somatic experience and perception of the spectator, and how these spaces have a concrete impact on the spectator and on reception.

**Gábor Viktor Kozma**

■ ***The Subtle Context of the Development of the Viewpoints Method***

Keywords: *contemporary theatre, Viewpoints, Lean Ingulsrud, SITI, Suzuki Method*

This study looks at the context and the circumstances surrounding the emergence of the Viewpoints method. In order to present the artists who preceded Viewpoints and their influence on the approach, I follow the narrative of Lean Ingulsrud, artistic director of the SITI Company. I weigh the philosophical impacts of the Judson Dance Theatre, Merce Cunningham, Robert Ellis Dunn, and John Cage, then outline the work of Mary Overlie, the originator of the training. Along with identifying the similarities and contrasts between the Six and Nine Viewpoints, I analyze the works of Anne Bogart and Tina Landau. The study ultimately discusses the practices of the SITI Company, where Viewpoints – alongside the Suzuki Method – is developing into everyday, regular practices, i.e. a training. By way of a modern interpretation of Viewpoints, I address a posthuman interpretation of the technique at the conclusion of my study.

**Imola Nagy**

■ ***Viewer Subjectivations: Another Eurydice***

Keywords: *subjectivation, contemporary theatre, Elfriede Jelinek, Shadow/Eurydice says*

The paper studies the processes of viewer subjectivations through the performance based on Elfriede Jelinek Nobel prize winner writer's drama entitled *Shadow/Eurydice says*. The performance is a coproduction of actress Kata Pető and director Dorka Porogi.

The text is a stream of consciousness type monologue following Eurydice's thoughts while her husband tries to save her from the underworld, without her consent. The modern Eurydice is a writer, her husband a popstar, but in this case, Orpheus is quiet, he only dances while his partner speaks, sings, and dances. She is surrounded by male characters like the members of the popular Hungarian band called Freakin' Disco, the musician Árpád Kákonyi, and the well-known choreographer and dancer Krisztián Gergye, as Orpheus.

The question that arises at the end of the performance is: who is the I who says "I am", while the actress, making use of a possibility that only theater can provide, steps outside her role, and joins the audience.

**Zoltán Szűts – Ottó Beke**

■ ***Online Drifting and Excessive Content Consumption: A Dominant Attitude Towards Digital Culture and Social Media***

Keywords: *social media, digital culture, content consumption, hedonism*

The present paper was conceived as a discourse-building exercise and characterises the dominant user attitudes towards digital culture as drifting and excessive (hedonistic) content consumption. The attitude under investigation is manifested in both mediated and

virtual interpersonal contact, communication, and the production, sharing and consumption of digital content. Drifting behaviour has become so constitutive of the media environment that its ideological characteristics and excesses and at the same time the ethical dimension of this attitude is strongly emphasised. Identifying and characterising the user attitudes that permeate online culture is a prerequisite for a media-critical attitude and informed use of media.

**Gabriella-Nóra Tar**

■ ***In the Pull of Cultures: Elise Wilk's Theatre***

Keywords: *Elise Wilk, Dispariții / Eltűntek, Transylvanian Saxons in the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries, women's stories on stage, male narrators*

Elise Wilk's name is familiar to both the Transylvanian Saxon community and the Romanian theatre world. She is at home in two cultures (German and Romanian): as editor-in-chief of the *Karpatenrundschau* in Braşov and as a journalist, she regularly publishes in German, and her plays, written in Romanian, have been translated into several languages

and are performed in several European theatres. In addition to her thematic preferences, the author's national and international success is probably due to the original style and composition of her pieces.

This paper explores the specific architecture of Wilk's theatrical texts through the playwright's 2019 play *Dispariții / Eltűntek / Verschwinden / The Disappeared*. The *Eltűntek* was commissioned by the Yorick Studio in Târgu Mureş and premiered on 17 September 2019 in Hungarian (translated by Mária Albert), directed by Aba Sebestyén. This is the first play by Elise Wilk in which the author explores the fate of the Transylvanian Saxons in the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries.

The text focuses on the stories of three generations of three women from a Transylvanian Saxon family. Elise Wilk's storytelling does not follow the chronology of history, but moves backwards and forwards in time as a strange, sometimes lyrical blend of epic and dramatic passages, with women's stories coming to life on stage, among others, through male narrators.



A lapazámot szerkesztette: **Rigán Lóránd**

- Antal Róbert-István** (1992) – történész, PhD, Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára, Budapest
- Bakos Gergely** (1970) – bencés szerzetes, habilitált főiskolai tanár, PhD, tanszékvezető, Sapientia Szerzetesi Hittudományi Főiskola, Budapest
- Beke Ottó** (1981) – irodalomtörténész, egyetemi docens, Magyar Tannyelvű Tanítóképző Kar, Szabadka
- Bob Fülöp Erzsébet** (1967) – színész, egyetemi tanár, dramaturg, színházrendező, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem
- Boros Csaba** (1989) – zeneszerző, egyetemi adjunktus, PhD, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem
- Boros Kinga** (1982) – teatrológus, PhD, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem
- Csizmadia Imola** (1984) – teatrológus, díszlet- és látványtervező, PhD, egyetemi adjunktus, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem
- Demény Péter** (1972) – író, szerkesztő, Látó, Marosvásárhely
- Gagy Botond** (1992) – festőművész, Kolozsvár
- Gecse Ramóna** (1986) – színész, Tompa Miklós Társulat, PhD, egyetemi adjunktus, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem
- Kiss Ádám László** (1982) – doktorandusz, Debreceni Egyetem
- Koloh Gábor** (1987) – költő, Szeghalom
- Kozma Gábor Viktor** (1990) – színész, A Vadász Esélye társulat, PhD, egyetemi tanárségéd, Babeş-Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár
- Nagy Imola** (1968) – színházzsuztéta, egyetemi adjunktus, PhD, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem
- Oláh András** (1959) – költő, Mátészalka
- Patkó Éva** (1981) – színházrendező, PhD, egyetemi adjunktus, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem
- Romsics Ignác** (1951) – történész, az MTA rendes tagja, egyetemi tanár, Eszterházy Károly Katolikus Egyetem, Eger
- Szűts Zoltán** (1976) – média- és digitálispedagógia-kutató, habilitált egyetemi docens, Eszterházy Károly Katolikus Egyetem, Eger
- Tar Gabriella-Nóra** (1977) – színház-történész, germanista, egyetemi docens, Babeş-Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár



MINISZTERUL  
CULTURUL

„Már a múlt század elejétől kezdve, de különösen a második világháborút követő évtizedekben az európai színház-tudományban nagyon kitágult a színházi előadás fogalma, olyan színházi események is belefértek, amelyek nem egy intézményes, hivatalos színház épületében jöttek létre. Megszűnt az éles határ, amely korábban elválasztotta a nézőt a színjátszóktól, és hozzájárult ahhoz az illúzióhoz, hogy a néző nincs is jelen, ahogy a szöveg-rendező-színész hierarchiája is elkezdett leépülni. A színházi előadás fogalmi körének ez a kiszélesedése azonban azzal is fenyeget, hogy a fogalom partalanná válik. Ezért fel kell tennünk a kérdést, hogy mi az, amit még színháznak nevezhetünk, és mi az, amit már nem.”

(Gecse Ramóna)

ISSN 1222 8338



VARIANTE ALE TEATRULUI  
VARIATIONS ON THEATRE