



# THEATRON

15. évf. 3. szám  
2021. ŐSZ

*Öklével mutatja*

# THEATRON

*Öklével mutatja*

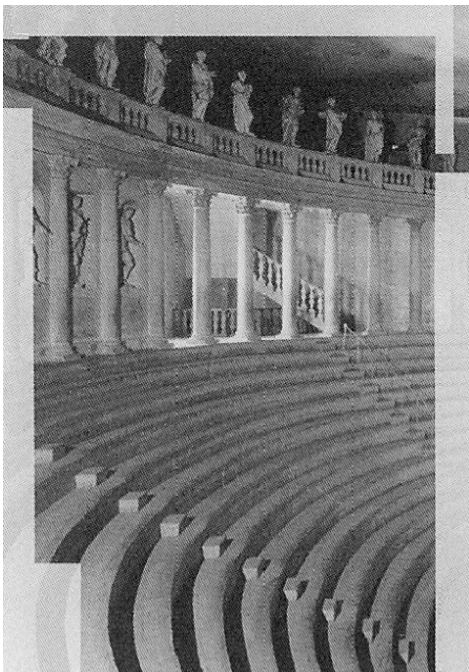
Színháztudományi periodika  
15. évfolyam, 3. szám  
2021. ŐSZ

Szerkesztőség, kiadó:  
Theatron Műhely Alapítvány  
1041 Budapest  
Kiss János utca 4/A.  
E-mail: theatronalapitvany@gmail.com

A kiadásért felel: Jákfalvi Magdolna  
Felelős szerkesztő: Kékesi Kun Árpád

A szerkesztőbizottság tagjai:  
Oláh Tamás, Porogi Dorka,  
Schuller Gabriella, Timár András

A szám a Nemzeti Kulturális Alap, az Emberi Erőforrások Minisztériuma, a Petőfi Irodalmi Ügynökség, a Miniszterelnökség Nemzetpolitikai Államtitkárság, a Bethlen Gábor Alapkezelő Zrt. és a Studium Prospero Alapítvány támogatásával jelent meg.



**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap

**studium  
prospero**  
alapítvány

  
EMBERI ERŐFORRÁSOK  
MINISZTERIUMA

**Petőfi  
Kulturális  
Ügynökség**



MEGVALÓSULT A MAGYAR KORMÁNY  
TÁMOGATÁSÁVAL

  
MINISZTERELNÖKSÉG  
NEMZETPOLITIKAI ÁLLAMTITKÁRSÁG

**BETHLEN GÁBOR  
Alap**

ISSN14189941

# Tartalom

## # *Drámázó*

- 3 **A cigányok reprezentációja a 19. századi magyar drámában**  
CSELLE GABRIELLA
- 15 **Intrikus-ábrázolási párhuzamok Vörösmarty Mihály *Csongor és Tündéje* és Tóth Ede két népszínműve között**  
KOVÁCS VIKTOR
- 27 **Fikció, elhallgatás és traumakultúra Bródy Sándor *Tímár Liza* című drámájában**  
KOVÁCS DOMINIK
- 38 **Karagity Antal „identitásnevelő” drámái és prózája**  
MOHAI ALETTA
- 50 **Önkeresési „kísérletek” az Életjel Kísérleti Színpadán (1968–1972)**  
DUDÁS ROBERT

## # *Molnározó*

- 61 **Az értelmezés kísérlete. A drámaíró Molnár Ferenc alulértelmezettségének okairól hatástörténeti következményeiről és a korrekció feltételeiről**  
MUNTAG VINCE
- 78 **Molnár félrenézve. A hiányzó évek emlékezeti keretei**  
JÁKFALVI MAGDOLNA
- 91 ***A Játék a kastélyban* metamorfózisa. P. G. Wodehouse fordítása, Tom Stoppard átírata**  
P. MÜLLER PÉTER

## # *Bábozó*

- 102 **Mérföldkövek a Vitéz László-bábfigura keletkezéstörténetében**  
BONCZIDAI DEZSŐ

- 117 **Női testek a bábszínpadon**  
ANTAL-BACSO BORBÁLA
- 124 **Miféle játszótársak a játszó tárgyak? A tárgyszínház Molnár Gyula és Francesca Bettini művészetének tükrében**  
GODA MÓNI
- 133 **Figuraszínház. Formálódó vizuális színházi műfaj a bábszínház, a performansz és a posztdramatikus színház keresztmetszetében**  
LÁZÁR HELGA
- 144 **Animatronika – bábművészet és technológia**  
KOCSIS ESZTER ANGÉLA
- 150 **Rész-egész játék: a rekonstrukció metodikai lehetőségei (Malgot István: Gyerekjátékok, 1972)**  
TÓTH RÉKA ÁGNES

# *Traumázó*

- 159 **Harag György: Anna Frank naplója, 1958**  
BEKŐ-FÓRI ZENKŐ
- 174 **A tekintet hatalma a színházi gyakorlatban**  
ADORJÁN BEÁTA
- 186 **A provokált rés bizonytalansága. Lehetséges elemzési séma adott művészsínházi produkcóra**  
DARVAY BOTOND

# *Iskolamesterek*

- 198 **In memoriam Kilián István**  
PINTÉR MÁRTA ZSUZSANNA
- 201 **Régi magyar Mária-siralmak**  
KILIÁN ISTVÁN
- 213 **E számunk szerzői**

## A cigányok reprezentációja a 19. századi magyar drámában

CSELLE GABRIELLA

### *Elméleti keretek*

A cigányok, a cigányság reprezentációja kevéssé jelenik meg mind a magyar drámaművészetben, mind az irodalomtudomány vizsgált témái között. Jelen tanulmányban célom, hogy néhány példa bemutatásával átfogó képet adjak a cigányok reprezentációjának a 19. századi magyar drámairodalomban betöltött szerepéről. Ezek után azt vizsgálom, hogy Szigligeti Ede *A cigány* című népszínművében miként tematizált olyan kérdéseket, melyeket számos kortársa – sőt, más műveiben még ő maga is – figyelmen kívül hagyott.

A cigányság dramatikus megjelenésének vizsgálatához fontos központi kérdésként feltenni: kik azok a cigányok? Nyelvileg körülhatárolható kategóriáról beszélhetünk? Mi alapján nevezünk valakit cigánynak? A társadalomtudományok egyik alapvető kérdése ez, amit újra és újra feltesz, ám egyértelműen megválaszolni máig nem tud – nincs egyetlen általánosan elfogadott definíció. Általában a megkülönböztetésre tett kísérletek distinktív jegyek alapján történnek. Ilyen például az indiai eredet,<sup>1</sup> a vándorló életmód,<sup>2</sup> a történelem nélkülség (nincs állama, nemessége, értelmisége és önálló írásbelisége),<sup>3</sup> a nyelv,<sup>4</sup> a transzcendenssel való kapcsolatot, illetve a „sötét mágia”,<sup>5</sup> a barna bőr, a

tipikus mesterségek, hogy a cigány ember nem szereti a munkát, viszont lopni annál inkább,<sup>6</sup> valamint, hogy a zenéhez és tánchoz szoros kötelékek fűzik.<sup>7</sup> Az általánosan elfogadott kategorizálás két irányba tart. Vagy az etnikai önazonosítás vagy pedig a környezet minősítése alapján<sup>8</sup> sorolhatunk egy egyént a cigányok, illetve a nem-cigányok közé. Ez azonban szubjektív és fluid, ehelyett ezért egy, a jelen, tárgyalt téma szempontjából fontosabb besorolást igyekszem előtérbe hozni: magát a viszonyt. A cigányokat mint önálló kategóriát nem tudjuk definiálni, azt azonban kijelenthetjük, hogy ha cigányokról beszélünk, akkor ez a kategória egy viszony terméke, a cigányok és nem-cigányok viszonyáé,<sup>9</sup> illetve, hogy a művészetekben való reprezentációjuk sem egynekhez, mint inkább kollektívumhoz kötődik, az ehhez a kollektívumhoz rendelt tulajdonságegyüttes alapján.<sup>10</sup> A cigányok reprezentációja a művészetek számos területén megjelenik, ezeket alapos kutatások és elemzések vizsgálják. Mind a képzőművészetben, a film- és fotóművészetben, mind

<sup>6</sup> FLEISCHMANN Gyula, *A cigány a magyar irodalomban* (Budapest: Élet Irodalmi és Nyomda Rt., 1912), 6.

<sup>7</sup> FLEISCHMANN, *A cigány a...*, 6.

<sup>8</sup> KÁLLAI Ernő, „Vannak-e cigányok, és ha nincsenek, akkor kik azok?”, *Regio* 22, 2. sz. (2014), 114–146, 115.

<sup>9</sup> BINDER Mátyás, „„A cigányok” vagy a „cigánykérdés” története?. Áttekintés a magyarországi cigányok történeti kutatásairól”, *Regio* 20, 4. sz. (2009): 35–59, 37.

<sup>10</sup> VERES András, „Cigányok az irodalomban”, in *Tanulmányok...*, szerk. KOVALCSIK, 277–291, 284.

<sup>1</sup> TÖRZSÖK Judit, „Kik az »igazi cigányok«?” in

<sup>2</sup> TÖRZSÖK, „Kik az...”, 29–52.

<sup>3</sup> BEREK Sándor, „Cigány/roma reprezentációk és a cigányképek típusai a 19. században Magyarországon”, *Mediárium* 9, 1–2. sz. (2015): 37–49.

<sup>4</sup> TÖRZSÖK, „Kik az...”, 29–52.

<sup>5</sup> TÖRZSÖK, „Kik az...”, 29–52.

az irodalom egyes területein, elsősorban a líra és még némiképp az epika műnemén belül is kutatott témáról beszélhetünk. A színházi reprezentációról napjainkban egyre több szó esik. A *Színház* folyóirat *Romák a színpadon* címmel egy tanulmány-blokkot is szentelt a témának 2018-ban.<sup>11</sup> Mégsem elsősorban a színházi reprezentáció területén vizsgálom a cigányság megjelenését, hiszen míg itt találhatunk kritikákat, tanulmányokat, addig a dráma eddig kevésbé feltárt kutatási terület maradt. Fontosnak tartom szót ejteni arról a néhány elméleti műről, amely a drámán belüli cigányreprezentációról beszél, és amelyeknek megkezdett munkáját kiindulópontnak tekinthetem.

Beck Zoltán doktori disszertációjában egy néhány oldalas fejezetet szentel a „népszínmű-cigány” kategóriájának – viszont itt sem kizárólag a népszínmű vagy a dráma kerül vizsgálódásának középpontjába, ahogy később is inkább a líra és az epika műneméből elemez. Beck a cigány irodalmat vizsgálja. Ebbe a korpuszba mind a roma önreprezentációt, mind pedig a többségi társadalom általi reprezentációt besorolja. Jelen dolgozatnak nem célja a cigányok önreprezentációjának vizsgálata, hiszen vizsgálódásom középpontjában a többségi társadalom, a magyarság szemszögéből való megjelenítés elemzése áll. Tehát korpuszomból a cigányok önmagukról alkotott képének vizsgálatát kizárom. Számomra a cigány irodalom körébe azok a művek esnek, amelyek már a 19. században is részét képezték ennek a kategóriának, ahogyan például József főherceg használta 1887-ben ezt a kifejezést. Levelezésében írja: „Csudálom működését, sohasem hittem volna, hogy annyira kiterjedt a cigány irodalom”,<sup>12</sup> valamint megállapítja, hogy „alig van regény, mese stb., melyekben nem vol-

na szó cigányokról”.<sup>13</sup> Beck Zoltánon kívül még Fleischmann Gyula és Veres András érintik a cigányok reprezentációjának témáját.

Fleischmann 1912-es írása két fejezetet foglal magába. Először a cigányokról általában fejt ki álláspontját, majd a cigányok megjelenését vizsgálja a magyar irodalomban. Fleischmann írása nem kidolgozottságában, mint inkább témaválasztásában egyedi és jelentős. Ez a mű az első, ami a cigányok reprezentációját a dráma műnemén belül tárgyalja. Nem egyetlen szöveg elemzésére vállalkozik, hanem átfogó képet próbál adni a témában.

Veres András közel kilencven évvel később szintén a cigányok reprezentációját vizsgálja az irodalomban, nála azonban a kutatás kiterjed az európai művek területére is. Szerinte „a cigányság általános megítélése (...) a számos negatívum leírása ellenére sem mondható egészében elutasítónak vagy rosszulindulatúnak”,<sup>14</sup> viszont megállapítja azt is, hogy „a fölényérzet csaknem mindig jelen van a cigány szereplők ábrázolásakor XIX. századi irodalmunkban.”<sup>15</sup> Veres írása igyekszik reprezentatív lenni, a drámákon belül azonban a tárgyalt művek mennyisége miatt ez nem jöhet létre.

Szöllősy Anna az, akinél a reprezentativitás sikerrel jár. Ő a cigányreprezentáció vizsgálatának egy egész tanulmányt szentel.<sup>16</sup> Meg kell jegyezni, hogy terminológiája pontosítást igényel, hiszen a színház és a dráma fogalma a tanulmány címében összemosódik (*Cigányok a XIX. századi magyar színpadon*). Dolgozata kifejezetten a drámán belül vizsgálja a cigányok reprezentációját egészen az első megjelenéstől. Szöllősy foglalkozik a muzikus cigányok megjelenésével, Szigligeti Ede, valamint más szerzők nép-

<sup>11</sup> Lásd: „Romák a színpadon”, *Színház* 51, 7. sz. (2018): 2–19.

<sup>12</sup> LUDWIG, Joseph Karl, *József főherceg cigány levelezése* (Szekszárd: Romológiai Kutatóintézet, 2000), 28.

<sup>13</sup> LUDWIG, *József főherceg...*, 26.

<sup>14</sup> VERES, „Cigányok az...”, 284.

<sup>15</sup> VERES, „Cigányok az...”, 285.

<sup>16</sup> SZÖLLŐSSY Anna, „Cigányok a XIX. századi magyar színpadon”, *Beszélő* III/7, 7-8. sz. (2002): 82–88.

színműveivel, Gárdonyi Géza cigányaival és az operett műfaján belül reprezentált alakokkal. Észrevételeit a továbbiakban az általam vizsgált drámák elemzése során tárgyalom.

A cigányság reprezentációjáról az epika és a líra területén is születtek tanulmányok, kötetek. Ezek közé tartozik Hegedűs Sándor *Cigányábrázolás a magyar költészetben* című munkája.<sup>17</sup> A kötet felépítése – melyben kizárólag a lírával foglalkozik – megfelelő alapul szolgál elemzésemhez. Hegedűs a cigánysághoz kapcsolt jellemzők, sztereotípiák alapján tanulmányozza a magyar lírában reprezentált alakokat (pl. a szabadságvágy, a muzsikus lét, a vándorélet, a komikus karakterek, a zsványok, a tipikus mesterségek és a børszínről való diskurzus alapján). Ez a típusú besorolás ad mintát számomra a továbbiakban. A cigányok sztereotip megjelenítését a 19. század magyar drámairodalmában az őket jellemző distinktív jegyek, külső és belső tulajdonságokra vonatkozó sztereotípiák alapján csoportosítom.

*A cigányok sztereotip megjelenítése  
a 19. századi drámairodalmunkban*

Veres András az epikában előforduló megjelenéssel kapcsolatban úgy látja, hogy a cigányokhoz „bár kriminalitás tapad (...), ennek mértéke enyhe másokéhoz képest”<sup>18</sup>. Ez a tendencia a magyar drámairodalomban is megfigyelhető: Tóth Ede: *A falu rossza* (1874) című művében a lopott szőlő alatt fekvő cigányok észreveszik a gyümölcsöt, majd megpróbálják elcsenni a már eleve lopott árut. A jelenet komikus hatást vált ki. A befogadó cinkostárs, tudja az igazságot, így szimpatizál a cigányokkal, és képes nevetni a félreértésen. Szöllősy szerint azért sem haragszanak rájuk, mert a falu életének szerves részét képezik, „velük együtt mulatnak vagy búsul-

<sup>17</sup> HEGEDŰS Sándor, *Cigányábrázolás a magyar költészetben* (Piliscsaba: Konsept-H, 2000).

<sup>18</sup> VERES, „Cigányok az...”, 285.

nak.”<sup>19</sup> Dramaturgiai szerepük nemcsak karakterük jellemében van, de ez az epizód segíti hozzá a többi szereplőt a negatív karakter leleplezéséhez is. A birtoklás vágyának kérdéskörével nem csupán az előbb említett esetben, de két nemzeti drámánkban is találkozhatunk. Vörösmarty Mihály *Csongor és Tündéjében* (1830) eredetileg cigányként tervezett karakterek<sup>20</sup>, az Ördögfiak is a birtoklásvágy megjelenítéséhez sorolhatók. Itt a lopás az Ördögfiakkal kapcsolatban több szöveghelyen is előfordul. Míg első megjelenésükkor a természettől lopnak (tojást), addig később Csongor lopja el tőlük örökségüket. Ezt idővel sikerül visszalopniuk, megtartaniuk azonban nem. Madách Imre *Az ember tragédiája* (1859-60.) című művében a londoni (XI.) szín Cigányasszonya szintén tanúbizonyságot tesz arról, hogy a vagyoni ígérete mire készíti az embert.

Ebben a műben az egyik legjellemzőbb cigány hivatás képviselőjével, egy jóslatokat mondó asszonnyal találkozhatunk. A londoni szín azonban nem a transzcendenssel való szoros kapcsolatot mutatja be, hanem egy számító ember képét, aki a jutalom érdekében azt mondja, amit hallani akarnak tőle.

„LUCIFER (*Hangosan, hogy a mögöttük hallgatkozó cigányasszony meghallja.*):  
[...] Ha sejtené e nép, hogy négy hajónk / Még ma révbe szálland Indiából, / Másképp fogadna.

CIGÁNYASSZONY (*Félre.*): E fölfedezés szép sommát megér. / Egy szóra kérem, – ön elrejtett, / Én megbüntetem a jövendőléssel, / Mert énelőttem

<sup>19</sup> SZÖLLŐSSY, „Cigányok a XIX...”, 85.

<sup>20</sup> VÖRÖSMARTY Mihály, *Összes művei IX. (Drámák VI.)*, s. a. r. FEHÉR Géza, STAUD Géza, TAXNER-TÓTH Ernő, szerk. HORVÁTH Károly és TÓTH Dezső. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989, 802.

nem létez titok, / Ki a sátánnal régen  
czimborálok.”<sup>21</sup>

Az epizódkomikus szerepkör itt sem marad el, hiszen a sátánnal cimboráló cigányasszony éppen Luciferrel találja szemben magát. Ez a befogadó számára komikus szituációt eredményez, mely még inkább alátámasztja a transzcendenssel való kapcsolat hiányát. Ez az alak Suták Kata kártyavető cigányasszony képében Csepreghy Ferenc *A piros bugyelláris* (1878) című népszínművében is megjelenik.

„KATA: Akinek két emberre van gyanúja, az dugja bele a kulcsát abba a szekrénybe, melyben a legbecsesebb holmiját tartja... [...] Arra a kulcsra kössön egy gombolyag szapulatlan fonalat és azzal rák-módra menjen a kertbe, mondván: „sárga répa, petrezselyem; mondd meg az igazat nekem” – amelyik gyökér neve utoljára marad, az tette.”<sup>22</sup>

Itt egyfajta nyomozóként találkozhatunk vele, aki a kártyavetéssel leplezi le az árulásban bűnös szereplőt. Jóslata a valóságot mutatja, de mivel emellett be is csapja az őt felbérli nőt, nem lehetünk biztosak abban, hogy jóslata csupán szerencse, vagy valóban a természetfelettel áll kapcsolatban. A leleplezés által jelentős dramaturgiai szereppel bír – hasonlóképpen, mint Tóth Ede színművében –, ám karaktere kidolgozatlan marad. Zsáneralak, akinek jelleme nem árnyalódik. Furfangos és kapzsi, ám ezek a tulajdonságok általánosak, a sztereotipikus reprezentációk szerves részét képezik.

A cigány szereplők ezekben a művekben gyakran kerülnek olyan helyzetbe, ahol az igazságszolgáltatással találkoznak. Míg *A falu rosszában* kihallgatásuk komikus epizóddá

válík, *A piros bugyelláris*ban ez a jelenet elmarad. A karaktereken átívelő nyomozás az eltűnt pénz után Suták Katához, a cigányasszonyhoz vezet, bűnösségét azonban rajta nem kéri számon, nem védheti meg magát. Bár a befogadó, mivel szemtanúja volt az eseményeknek, tudja, hogy valóban Kata a bűnös, a darab nem ad lehetőséget védőbeszédére. Noha Tóth Ede színművében van kihallgatás, ez szintén nem jár pozitív eredménnyel, hiszen a cigányokat bűnösnek találják, és a faluházához kísérik. Csak akkor jelennek meg újra a színen, mikor bebizonyosodik ártatlanságuk. Ez azonban nem a cigányok vallomásának köszönhető. Egy nem-cigány szereplő leplezi le a valódi bűnöst. A félreértés tisztázását követően újra integrálódnak a közösségbe.

A tipikus mesterségek területén a jószasszonynál is gyakoribb – *A falu rosszában* is megjelenő – muzsikos cigány képe. Fleischmann Gyula szerint a „cigányok, főleg muzsikos cigányok majd minden színműben találhatók”.<sup>23</sup> Ez nem meglepő, hiszen a cigányzene a 19. században fontos szerepet töltött be a mindennapi életben, a különböző európai országokban évszázadok óta a hangszeres népzene szerves részét képezte. Magyarországon már a 15-16. századtól találunk feljegyzéseket a hazánkban játszó cigányzenészekről, jelentőségük növekedése azonban a 18. század végére tehető, amikor „nagy számban alakuló cigányzenekarok a magyar nemzeti mozgalom kezdeményezésére jöttek létre.”<sup>24</sup> Kapcsolatuk a magyarsággal a 19. századra megerősödött, hiszen nemcsak általánosan elismert zenészek és a nemzeti zene képviselői lettek, de az elvesztett szabadságharcot követően „zenéjük, amelynek nyilvános előadása tiltva volt, az

<sup>23</sup> FLEISCHMANN, *A cigány a...*, 35.

<sup>24</sup> KOVALCSIK Katalin, „A cigány zenekultúra tegnap és ma”, in *Tanulmányok a cigányság társadalmi helyzete és kultúrája köréből*, szerk. KOVALCSIK Katalin, 441–470 (Budapest: IFA – OM – ELTE, 2001), 442.

<sup>21</sup> MADÁCH Imre, *Az ember tragédiája* (Budapest: Argumentum, 2005), 429–431.

<sup>22</sup> CSEPREGHY Ferenc, *A piros bugyelláris* (Budapest: Bródy József Kiadása, é. n.), 46.



elveszett szabadságharc szimbólumává vált.<sup>25</sup> Mára a cigányzenész fogalma jelentősen megváltozott, egy egészen más kulturális produktumot fed le, mint abban az időben: míg magyar nemzeti jellege csökkent, addig a cigányság önidentifikációja szempontjából felértékelődött, mint a roma kultúra szerves része. A zenészeket szerepeltető művekből sorolhatnánk föl a legtöbb példát a cigány-reprezentációra – ezek között azonban gyakori, hogy a cigányok nem beszélő szereplők, csupán a zenét szolgáltatják a darab, illetve a lehetséges színrevitel egy-egy adott pontján. Ilyen Szigligeti Ede *A lelenc* (1863) és a *Liliomfi* (1849) című színműve is. Csupán a szerzői utasításnál olvashatjuk, hogy: a „Cigányok ráhúzzák”,<sup>26</sup> vagy hogy „A cigányokkal és pajtásival el középen”.<sup>27</sup> Ha meg is szólalnak, nem jut sok szerep nekik. Például Szigligeti Ede *Szökött katonájában* (1843) is csupán a zenével, a zenéléssel kapcsolatban nyilvánulnak meg. A muzsikusság cigányok esetében gyakran megnevezéseik, a hozzájuk intézett beszédmód is árulkodik nyelviileg megbélyegzett peremhelyzetükről, Szigligetinél például „fáraó vakarcsai”-nak,<sup>28</sup> „piszkos”-nak<sup>29</sup> nevezik őket. Saját személynévvel nem rendelkeznek, darabbeli megnevezésük csupán mesterségüket, illetve a zenekarban betöltött pozíciójukat jelöli. Zenéjük azonban gyakran kiemelt szerepet kap. Amellett mulatnak, vallanak szerelmet és búsulnak az őket körülvevő és őket alkalmazó nem-cigányok. Ezáltal jelenlétük elengedhetetlen lesz az erős érzelmeket kifejező, ezektől túlfűtött jelenetekben.

<sup>25</sup> KOVALCSIK, „A cigány zenekultúra...”, 443.

<sup>26</sup> SZIGLIGETI Ede, „A lelenc”, in SZIGLIGETI Ede, *Színművek*, vál. Z. SZALAI Sándor, 414–482 (Budapest: Szépirodalmi, 1960), 472.

<sup>27</sup> SZIGLIGETI Ede, „Liliomfi”, in SZIGLIGETI Ede, *Színművek*, vál. Z. SZALAI, 217–296, 244.

<sup>28</sup> SZIGLIGETI Ede, „Csikós”, in SZIGLIGETI Ede, *Színművek*, vál. Z. SZALAI, 73–142, 127.

<sup>29</sup> SZIGLIGETI, „Csikós”, 127.

Beck Zoltán az általa „népszínmű-cigány”-nak nevezett kategóriával kapcsolatban megemlíti, hogy: „Cezúrahelyeken találkozunk vele, amikor figurájának vonásai nem dolgozódnak ki, mégis jelentős dramaturgiai változást hoz: megváltoztatja a szöveg addigi idő vagy térszerkezetét, többnyelvűvé teszi a drámát, a műfajkeveredésnek nyit teret, vagy új kulisszát teremt.”<sup>30</sup> Beck állítására jó példa a korábbiakban említett kártyavető cigányasszony Csepreghy színművéből, valamint a cigányzenészek *A falu rosszában*. Olyan dramaturgiai szerepük van, mely a színművek cselekményében hatalmas jelentőséggel bír. Nem csupán epizódkomikus zsáneralakokként jelennek meg. Tóth Ede színművében megfigyelhető az is, hogy nem kizárólag a cigányok idegen akcentusa, de a romanihoz társítható szavak is szerepelnek szövegében. Ennek következtében megszólalásai új nyelvi regisztert adnak. A színmű szövegében az alábbi szavak jelennek meg a muzsikusság cigányok beszédmódjában: ákácspán, azs, azst, azstán, búrit, ehhez, ez, ezsen, ezst, fekdünk, ficskándozsék, figurázss, his, hozstuk, húzzsunk, izsibe, kerils, má, megfigurázslak, mét, nekink, nemzsetes, nese, nézsd, nyúls, ostozsunk, seretnéd, sillyedhetek, sóló, tetsett. Ezekon kívül egy-egy romanihoz társítható szóval is találkozhatunk: bibast (= szerencsétlen)<sup>31</sup>, Devla (=lsten)<sup>32</sup>, more (=hé, te cigány!).<sup>33</sup> Ebben a felsorolásban is megfigyelhető, hogy az idegenséget nem csupán a másik nyelvhez köthető szavakkal, de egyfajta akcentust, tájszólást imitáló írásmóddal is érzékelteti.

<sup>30</sup> BECK Zoltán, *A romológia írása. Egy elbeszélhető romológia felé* (Pécs: 2009), 163.

<sup>31</sup> ROSTÁS-FARKAS György és KARSAI Ervin, *Cigány-magyar, magyar-cigány szótár* (Budapest, Kossuth, 1991), 24.

<sup>32</sup> ROSTÁS-FARKAS és KARSAI, *Cigány-magyar...*, 36.

<sup>33</sup> ROSTÁS-FARKAS és KARSAI, *Cigány-magyar...*, 77.

A borszín kérdése már ritkábban kerül a 19. századi drámákban tematizálásra. Például a *Csongor és Tündé*ben találunk rá nyomokat („Keljetek fel barna szolgák”<sup>34</sup>), de ezt a kérdéskört igazán az a mű tárgyalja, amely már egy árnyaltabb cigányábrázolás területére visz át bennünket.

*A cigányok megjelenítése  
a 19. századi drámairodalomban –  
Nem-sztereotip megjelenítés*

A nem sztereotipikus cigányábrázolásra a 19. századi magyar drámairodalomból a legjellemzőbb példa Szigligeti Ede *A cigány* (1853) című népszínműve. Ez a dráma abból a szempontból tűnik ki az általam eddig említettek közül, hogy itt – ahogyan már a címből is látszik – a cigányok nemcsak egy-egy jelenetben fordulnak elő mellékalakokként, hanem ők maguk a mű főszereplői. Az 1840 körül játszódó történet középpontjában egy Alszegeen élő cigány család áll – Zsiga és két gyermeke, Rózsi és Peti –, valamint a szomszédságukban élő magyar család – Márton, Örzse és lányuk, Évi. A bonyodalmak a szerelmi szálak mentén alakulnak. Míg Peti és a szomszéd lány, Évi szerelmesek egymásba, Rózsi azzal a fiúval szeretne összeházasodni, akit Évi anyja akar lányának. A cselekmény végére számos nehézséget követően a szerelmesek – Peti és Évi, valamint Rózsi és Gyuri – egymáséi lehetnek, az intrikusok pedig lelepleződnek. Az eddig említett sztereotípiák nagy része itt is megjelenik, ám ezeket a dráma nem csupán megerősíti és kijelenti, hanem tárgyalja őket, beszél, vitázik róluk.

A muzsikás cigány itt központi szereplővé válik, zenéje pedig nem csupán atmoszférikus szereppel bír, nem egy másik karakterhez kapcsolható, hanem a maga önkifejezésének eszközéül szolgál.

„PETI: A hegedűm, az az én nyelvem, annak fájában az én szívem.”<sup>35</sup>

A mű a vándoréletet, a szabadság elhagyását is tematizálja. Ennek értelmezéséhez szükségesnek tartom a vándorló életmód történeti hátterét megmutatni. A cigány közösségek már a 14. század vége óta tartózkodnak Magyarország területén,<sup>36</sup> a 19. század végén azonban a folyamatosan zajló bevándorlási hullám tetőpontot ért el. A magyar területeken több olyan közösség élt (német, zsidó), akik a figyelem középpontjában álltak, a cigány közösségek ezzel szemben csak időszakosan kerültek a fókuszba. A bevándorlási hullám felerősödésével a cigányság jelentős számban érkezett hazánkba. Ez a cigányság azonban különbözött a már itt lévő, már-már megszokott cigányság képétől. Binder Mátyás a 20. század előtti vélekedéssel kapcsolatban írja, hogy az emberekben kettős cigánykép élt. Megkülönböztették a letelepedett, alázatos és igyekvő, valamint az élősködő és kóborló vad cigányokat. Szerinte ebből a vélekedésből a 20. századra csupán a negatív hozzáállás rögzült.<sup>37</sup> Azoknak a cigányoknak a képe maradt meg a többségi társadalom kollektív tudatában, akik olyan tulajdonságegyüttessel rendelkeztek, amely ellenszenvet válthatott ki az őket körülvevőkből. Fontos megemlíteni, hogy a népszámlálási adatok szerint Magyarország akkori területén 1850-ben 140 ezerre, 1893-ban pedig 280 ezerre teszik a cigányok számát.<sup>38</sup> Látható tehát, hogy a Magyarországon tartózkodó cigányság száma rövid idő alatt körülbelül kétszeresére nőtt. A bevándorló cigányokkal kapcsolatban a legfontosabb intézkedés letelepítésük, a meglévő társadalmi viszonyokkal való megismertetésük, elfogadtatásuk és ezáltal

<sup>34</sup> VÖRÖSMARTY, *Összes művei...*, 178.

<sup>35</sup> SZIGLIGETI Ede, *A cigány* (Budapest: Népszava, 1955), 19.

<sup>36</sup> BINDER, „A cigányok...”, 50.

<sup>37</sup> BINDER, „A cigányok...”, 39.

<sup>38</sup> KÁLLAI, „Vannak-e...”, 118.

egyfajta integrációjuk volt. Ennek a kérdéskörnek a megoldására több olyan törvény is született a 19. század végén, amely, bár nem kimondottan a cigányok, hanem minden „kóbornak tekintett ember” letelepítésére vonatkozott, ám ezek a közegészségügyet és kihágásokat érintő rendelkezések egyértelműen a cigányok kóborlásának megakadályozására irányultak. (Kimondottan a cigányokra vonatkozó rendelet csak a 20. század második évtizedében született.)<sup>39</sup> Szigligeti ezt tematizálja *A cigányban*.

„ZSIGA: (...) vérünkben van, nem szeretjük a maradást... Hej, Rózi, szép is volt, amikor ország-világ a miénk volt, szabadon vándoroltunk. (*Dolgozik közben.*) Az én apám is vajda volt, mentéjén ekkora ezüstgombokkal, ni (*öklével mutatja*), cinből... Haj, haj! No de a tekintetes vármegye nem így akarja. Azt kívánja, üljünk veszteg, akár a paraszt.”<sup>40</sup>

Zsiga alakjában megjelenik a kor kényszerrel letelepített cigánya, aki kénytelen a társadalmi elvárásokhoz alkalmazkodni. Gyermekei vélhetően már ebben az életmódban szocializálódtak, ő azonban fia „mehetnékjét” a vérükben lévő vándorlási hajlammal magyarázza. Egy olyan életforma berögződésével, amely generációkon átível, és amelyet külső nyomás hatására hagytak el. Ez a kérdéskör – a korábban kifejtett történeti tekintésből is látható – a korban aktuális problémának számít, amit Szigligeti a cigányság nézőpontjából mutat meg. Nem a többségi társadalmat képviseli, hanem a cigányság helyzetét igyekszik árnyalni, érthetővé, értelmezhetővé tenni.

Ez a nézőpont a nyelvhasználatban is megmutatkozik. A cigányokra jellemző átkozódási formulák a magyar nyelvben sem szokatlanok, a cigányokhoz azonban gyakrabban társítjuk ezek túlzott, gyakori használatát. Ez

<sup>39</sup> KÁLLAI, „Vannak-e...”, 120–121.

<sup>40</sup> SZIGLIGETI, *A cigány*, 22.

a forma a cigányok egyik jellemző, gyűjteményekben is szereplő önkifejezési módja.<sup>41</sup> Olyan kulturális jelenség, mely több más, kifejezetten a cigány kultúrára jellemző formulával együtt (pl. ragadványnevek, flegmázás<sup>42</sup> stb.) a kívülálló számára idegen, és ezáltal félelmetes, meglepő lehet. Szigligeti ezt a típusú átkozódást alkalmazza.

„ZSIGA: Hogy a hazugság lenne bennetek az utolsó szusz! Hogy váljatok szakállas farkasokká és minél előbb a moly beretváljon! Te... te... ó, volna meg a kalapácsom, úgy ellapítanálak, hogy rétest süthetne belőled az ördög öreganyja!...”<sup>43</sup>

Fontos azonban tisztázni, hogy a fenti idézet egy mind dramaturgiailag, mind pedig a vizsgált kérdéskör tekintetében hangsúlyos helyzetben hangzik el: a lánya becsületéért kiálló apa felháborodásának pillanatában. A becsület, illetve a megbecsülés kérdéskörében is érvényesül az a látásmód, amit Szigligeti a vándorlás és letelepedés témájával kapcsolatban alkalmaz. A tisztességtelenség, munkakerülés és lopás sztereotípiáit Szigligeti megcáfolja szövegében. Nem csupán Zsiga állítja önmagáról, hogy becsületes, de megerősítésként az egyik nem-cigány szereplő is alátámasztja állítását.

A cigányság peremhelyzetének, szegénységének, tanulatlanságának distinktív voltát Szigligeti a tisztességtelenséggel ellentétben nem cáfolja, hanem alátámasztja.

<sup>41</sup> Lásd: KOVAI Cecília, „Az átokról. „Cigány beszéd” a gömbaljaiak közt”, *Tabula* 5, 2. sz. (2002): 272–289.

<sup>42</sup> Lásd: HELTAI János Imre, „A nyelvi hátrányos helyzet paradigmájának kritikája: zombik az iskolában”, in *Élőnyelvi kutatások és a dialektológia*, szerk. BENŐ Attila és FAZAKAS Noémi, 110–121 (Kolozsvár, EME, 2017).

<sup>43</sup> SZIGLIGETI, *A cigány*, 46.

„KURTA: Feleségül a *putritündért!*“<sup>44</sup>

„ZSIGA: (...) Az eső már *becsurog* a fedélen, majd *beomlik* a ház is. A fúvó, az ülő, a kiskalapács mind oda *zálogba.*“<sup>45</sup>

„ZSIGA: Ha én *olvasni tudnék*, mást olvasnék ki abból a levélből.“<sup>46</sup>

A fenti idézetekből kitűnik, hogy a szöveg a cigánysághoz kapcsolt sztereotípiák közül megtartja azokat, melyeket valós problémáknak, kérdéseknek érez. A cigányok jellemző lakhelyét (putri), mélyszegénységét és tanulatlanságát beemeli a szövegbe. Ezáltal nem idillikus képet fest, hanem érzékelhetővé teszi azt a látásmódot, amellyel egyfajta „valós” képet kíván megmutatni.

Így kezeli az etnikai különbséget is, amely a drámának központi kérdése, hiszen két olyan szerelmespár is megjelenik a népszínműben, akik közül egyik nem-cigány, másikat pedig cigány származású. Beck Zoltán szerint azonban nem feltétlenül a mai értelemben vett etnikai különbség tematizálódik, inkább a társadalmi státuszkülönbség rögzülése jelenik meg. Úgy gondolom, mára kizárhatatlan a vizsgálatból az az etnikai kérdés, a rasszizmus megjelenése, amely a népszínmű szövegének szerves részét képezi. A bőrszín, illetve származás alapján való megkülönböztetés mai napig mindennapos és jelentős probléma. Gondolhatunk itt a hazánkban történt cigánygyilkosságokra, vagy akár az Amerikai Egyesült Államokban kialakult „Black Lives Matter” mozgalomra. Azt gondolom, a bőrszín alapján való megkülönböztetés első lépése az, hogy erre az eltérésre felhívjuk a figyelmet. Kimondjuk, nyelvileg megfogalmazzuk ezt az eltérést.

<sup>44</sup> SZIGLIGETI, *A cigány*, 34. [Kiemelés itt és a továbbiakban tőlem – Cs.G.]

<sup>45</sup> SZIGLIGETI, *A cigány*, 44.

<sup>46</sup> SZIGLIGETI, *A cigány*, 45.

„RÓZSI: Gyurka akkor odajött és táncba vitt. Azt mondta: én vagyok a faluban a legszebb lány, ha kissé *barna is.*“<sup>47</sup>

„GYURI: Mert cigány? Nem (*keserűen*) A *sötét bőr* szép lehet“<sup>48</sup>

„ZSIGA: Rózsának legalább *színe* van, nektek meg olyan vászonkoporsó *po-fátok.*“<sup>49</sup>

A cigányok itt nem epizódszereplőkként, zsáneralakokként kerülnek színre, hanem a dráma egésze körülöttük játszódik. A társadalmi problémákat tematizáló népszínmű így emeli ki a cigányokat az epizódkomikus szerepkörből a főszereplők státuszába. Ezzel a cigányreprezentációval a színmű olyan kérdéseket tematizál, amit korábban a dráma csupán a komikum forrásának tekintett, itt azonban már a szöveg legelső megszólalásából kitűnik, hogy a központi kérdés nem más, mint amit Peti dalában megfogalmaz:

„PETI: *Cigány* vagyok.“<sup>50</sup>

Ezzel Szigligeti a népszínmű tematikáját, a cigány identitás kérdését is leszögezi. A korábban vizsgált művekkel ellentétben itt nem egy-egy epizód erejéig találkozunk a cigánysággal. A sztereotípiát nem elhanyagolható elem: annak kifejtése adja a dialógusok jelentős részének alapját. Fontos megemlíteni, hogy az 1840-es években induló népszínmű műfajának első időszakára jellemző a társadalmi visszasságok ábrázolása és a társadalmi előítéletekből fakadó tragédiák tematizálása.<sup>51</sup> Ezen művek sorába tartozik

<sup>47</sup> SZIGLIGETI, *A cigány*, 19.

<sup>48</sup> SZIGLIGETI, *A cigány*, 52.

<sup>49</sup> SZIGLIGETI, *A cigány*, 47.

<sup>50</sup> SZIGLIGETI, *A cigány*, 18.

<sup>51</sup> KERÉNYI Ferenc, „A magyar népszínmű”, in *A magyar irodalom története II.*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, 220–233 (Budapest: Gondolat Kiadó, 2007).

Szigligeti népszínműve is, hiszen egy olyan problémakört tematizál, amely ezekben a társas viszonyokban gyökerezik.

„A magyar népszínmű nem az irodalom, hanem a színpad terméke”.<sup>52</sup> Így ennél a műfajnál különösen fontos a színrevitelről, illetve ennek korabeli fogadtatásáról beszélni. A *cigány* ősbemutatója a Nemzeti Színház színpadán volt 1853. december 17-én. A *Pesti Napló*ban olvashatunk hosszabb kritikát az előadásról, mely elsősorban a siker mértékére, a színészek játékára és Szigligeti Ede méltatására fókuszál. Ebből megtudhatjuk, hogy a „közönség igen szép számmal” részt vett az előadáson, a népdalok „zajos tetszésben részesültek”, valamint, hogy „mind a szerző, mind az előadók több ízben hivattak”<sup>53</sup>. Az írás szerint Szigligeti elismerést igényel a „sajátos cigány faj jellemzése” végett.<sup>54</sup> Ebből a megjegyzésből kitűnik, hogy a cigányság ábrázolásmódja már a korabeli befogadó számára is feltűnő újdonságot nyújtott. Ehhez azonban nem csupán a dráma szövege járult hozzá a *Pesti Napló* szerint, de a színesi játék is: „Szentpéteriben (Zsiga cigány) élveztük és csodáltuk az előadás legreमेkebbjét. A cigány személyesítése oly tökéletes valami volt, mihez e nemből semmi egyebet sem hasonlíthatunk.”<sup>55</sup> A kritika ezek mellett említést tesz a darab humoráról is: „A mű nem bohózati komikummal, hanem egészséges humorral bír. Bánat és öröm egymással vegyülnek, anélkül, hogy sértenék egymást.”<sup>56</sup> Ez arra enged következtetni, hogy a Nemzeti Színház 1853-as előadása alkalmával is felfedezték azt a különbséget, mely a megszokott zsáneralak epizódkomikus szerepköre és Szigligeti művének cigányai közt feszül.

<sup>52</sup> PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR Jolán, „A magyar népszínmű bécsi gyökerei”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 40, 2. sz. (1930): 143–160, 145.

<sup>53</sup> [N. N.], [C. n.], *Pesti Napló*, 1853. dec. 20., 4.

<sup>54</sup> [N. N.], [C. n.], 4.

<sup>55</sup> [N. N.], [C. n.], 4.

<sup>56</sup> [N. N.], [C. n.], 4.

A *Budapesti Hírlap* már máshogy szól az előadásról, amely e szerint „a színházi kritikusok, vagy színbírálok (...) művészeti magasabb izlését és kritikai tapintatát (...) foglaltoskodtatja”.<sup>57</sup> Ebből látható, hogy a *cigány* a bemutatót követően központi témája volt a művészi és kritikai életnek. Bár az írás Szigligeti érdemeit szintén méltányolja, már több ellenvetést fogalmaz meg vele és művészetével kapcsolatban. Fontosnak tartom itt a cikk egy hosszabb részét idézni, hiszen így tűnik ki igazán, hogy az előadás sikeres premierjét követően mi volt a kifogásolható Szigligeti művében:

„nem lehet-e egy szegény cigány vagy parasztleányban finom és nemes érzés? Lehet, igen is, de ily alakban és modorban, mint Sz. a »Czigány«ban festé és költé, az csak a színpadon lehetséges, de az életben, legalább a régebben úgynevezett magyar földön egy ily cigány Rózsi bizonyosan soha sem létezett, s most sem létezik. A drámának pedig az életből kell meritve lenni, különben csak komédia. (...) Mindig voltak urak és szegények, mióta a világ fennáll, s e két osztály közt mindig nagy különbség volt, s öszve nem illő, és természetellenes, a kunyhó egyszerű leányát saloni alakban tüntetni fel. (...) Igen, hiba, és nagy csorbaság az élet és emberi társaság körén túlhágás, kivált a drámában, hol annak főtörvénye, a valószínűség ellen történik a botlás. Ily tragikai magas cothurnus-népszínműben, két ellenkező elemnek egybekapcsolása, nagy anomalia, s bizonyosan a darab fő és lényeges hibája.”<sup>58</sup>

A *Budapesti Hírlap* azért marasztalja el az előadást, mert magát a drámát tartja rossz munkának. A cigány lány, Rózsi ábrázolása tekin-

<sup>57</sup> [N. N.], „A Czigány és színházi kritika”, *Budapesti Hírlap*, 1853. dec. 23., 3.

<sup>58</sup> [N. N.], „A Czigány...”, 3.

tetében emel kifogásokat. Elképzelhetetlennek tartja, hogy az „úrinők” által képviselt értékek és modor megjelenhetnek Rózsi karakterében is, hiszen a hétköznapi életben sem tudná őket egy „egyszerű” cigány lánynak tulajdonítani. Ezzel indokolja azt, hogy Szigligeti hamis képet fest a világról, ezzel pedig – a cikkíró számára ismeretlennek tetsző, így félreolvasott – műfaji szabályoknak nem tesz eleget, hiszen a drámának az életet kell színpadra vinnie, különben bohózzattá válik. Ezek után külön érdekes, hogy magukat a színészeket ez az írás is méltatja és dicséri.

A *Divatcsarnok* közölte az első előadásról a leghosszabb írást. A kritika mind a darabot, mind pedig a színészi játékot érinti. Közben méltatja egyszerűségét, humorát, népdalainak kontextusát – „Hol vannak inkább helyökön e dalok, mint azon légkörben, hol cigány zenészek élnek, mozognak?”<sup>59</sup> – egy fontos kérdésben el is marasztalja a darabot.

„A pathoszt felhasználhatni ugyan komikai célokra; de nem kell mellette ugyanakkor komoly hatásra is számítani. (...) Az a pórias, az a cigányos kiejtés jellemző lehet bohózzatban, népszínműben; de akár az író, akár a színész folyamodjék ahhoz, szem előtt kell tartania, hogy e beszéd mód csak bizonyos derült hangulat színezésére szolgálhat. (...) Az alacsony humor semmi vé teszi a tragikai hatást. Ez igazságot sohasem tapasztaltuk inkább, mint a jelen darabban, midőn a megőrült cigány lányt atyja vigasztalta. Tisztas asszonyágok körülünk igen mulatságosnak találták e jelenetet, s folyvást kacagtak. Bulyovszkyné asszony (a cigány lány) minden művészi igyekezete sem bírta elragadni őket. A szembetett két benyomás közül a kellemesbnek engedték át magukat, — a nevetségesnek. S csak az ájulásnál, mikor a füg-

göny legördült, kezdték sejteni, hogy nem tréfa a dolog.”<sup>60</sup>

Ez a kritika abban különbözik az eddigiektől, hogy a befogadói nézőpontot kitágítja. Azaz, hogy a szerző a körülötte ülők reakcióit leírja, képet kaphatunk a nézők véleményéről. A leírásból látható, hogy a korabeli közönségnek tetszett maga az előadás, de nem tudták összeegyeztetni a jól megformált cigányokat a történelem tragikus fordulataival. Szokatlan, idegen volt számukra, hogy egy cigányt látnak ebben a helyzetben, egy olyan karaktert, akit eddig ebben a szerepkörben nem volt alkalmuk. Meg kell jegyezni azonban, hogy a népszínmű műfaja, ahogyan erre korábban utaltam, éppen ezt a célt szolgálta. A társadalmi kérdéseket tárgyalta és vitte színpadra.

A siker a továbbiakban sem lankadt. A *Pesti Napló* hasábjain olvasható a következő évben több ízben is méltató kritika, melyekből a közönség érdeklődése és Szentpéteri játékának sikere is kitűnik.<sup>61</sup> A dráma színrevitele évekre meghatározó sikere lett a Nemzeti Színháznak, és a kortárs népszínműkutatások bizonyítják, hogy évtizedekig radikálisan befolyásolta a magyar színház-történetet is. A szöveget később többször is színre vitték. Legutóbb Benkó Bence és Fábrián Péter alkalmazta színpadra átdolgozott formában a celldömölki Soltis Lajos Színházban.

#### *Kitekintés*

Szigligeti Ede népszínművének különlegessége igazán akkor tűnik ki, ha megfigyeljük a 20. század első felének tendenciáit a cigányok reprezentációjával kapcsolatban. Itt ugyanazokkal a distinktív jegyekkel és sztereotípiákkal találkozhatunk, akár a 19. szá-

<sup>59</sup> [N.N.], „Nemzeti színház”, *Divatcsarnok*, 1853. dec. 22, 1548–1551, 1550.

<sup>60</sup> [N.N.], „Nemzeti színház”, 1550.

<sup>61</sup> Vö. pl. [N. N.], [C. n.]. *Pesti Napló*, 1854. szept. 19., 4. vagy [N. N.], [C. n.], *Pesti Napló*, 1854. dec. 10., 4.

zad drámáiban. A cigányok nem önálló személyiséggel rendelkező figurák, inkább csak a cigányságot mint kollektívát mutatják be a többségi társadalom szemszögéből. Sztereotip figurák maradnak, nem pedig egyedi személyiségjegyekkel rendelkező, árnyalt karakterek. Például Gárdonyi Géza *A bor* (1901) című művében, Bródy Sándor *A tanítónőjében* (1907-08), Heltai Jenő *Bernátjában* (1907) vagy Szép Ernő *Lila ákácában* (1921) is ezzel a típusú cigányábrázolással találkozhatunk. Ez csupán a század második felében, illetve a 21. században változik meg, amikor a cigány, bár ugyanúgy sztereotípiáktól terhelt, ám ennél mégis sokkal több tartalommal, árnyalattal rendelkező karakter lesz. Itt találkozhatunk olyan művekkel, amelyek már nem csak leíró szemléletet képviselnek. Mohácsi István és Mohácsi János *Csak egy szög* című munkája (bemutató: 2003, Kaposvár, Csiky Gergely Színház, a dráma megjelenése: 2017)<sup>62</sup> a cigányság történetét/történelmét, mese- és mondavilágát tematizálja. Szilágyi Eszter Anna díjnyertes drámája, *A Nyíregyháza utca* (2018)<sup>63</sup> az anyagi gondokból vagy naivitásból „választott” hivatást, a cigány lányok és nők prostituálódását tárgyalja. Pintér Bélánál a kis közösségek előítéletességének problematikája jelenik meg a cigányokkal szemben *Szutyok* című drámájában (bemutató: 2010, Budapest, Szkéné Színház, a dráma megjelenése: 2013).<sup>64</sup> Mindebből látható, hogy Szigligeti korát megelőzve tematizál olyan kérdése-

ket, melyek mai napig aktuálisak, tárgyalásuk pedig nem marad a felszínen; a népszínmű műfaji követelményein belül bontja ki ezeket.

A színházi alkotófolyamatokban a 20. század során egyre elterjedtebb tendenciák vizsgált tárgyam elemzéséhez új szempontot nyújthatnak. A közösségi alkotófolyamatok és a dokumentumszínházi törekvések olyan szövegeket hoznak létre, melyek a cigányreprezentáció korpusza felől is vizsgálhatóak. Ezek kutatása különösen izgalmas ebben a tárgyban, hiszen magát a cigányságot mint kollektívumot nem csupán egy szerző, de egy közösség tekintetén keresztül láthatjuk. A dokumentumszínházi alkotások során olyan szövegek jöhetnek létre, melyek egyrészt a cigányok önreprezentációjához, másrészt a lehetséges színrevitel esetében a többségi társadalom által való reprezentációhoz egyaránt tartozhatnak.<sup>65</sup>

#### Bibliográfia

- BECK Zoltán. *A romológia írása. Egy elbeszélhető romológia felé*. Doktori disszertáció. Pécs: Pécsi Tudományegyetem, 2009.  
Hozzáférés: 2020.10.02., <https://pea.lib.pte.hu/handle/pea/14738>.
- BEREK Sándor. „Cigány/roma reprezentációk és a cigányképek típusai a 19. században Magyarországon”. *Mediárium* 9, 1-2. sz. (2015), 37–49.
- BINDER Máttyás. „„A cigányok” vagy a „cigánykérdés” története?. Áttekintés a magyarországi cigányok történeti kutatásairól”. *Regio*, 20, 4. sz. (2009): 35–59.
- CSEPREGHY Ferenc. *A piros bugyelláris*. Budapest: Bródy József Kiadása, é. n.
- FLEISCHMANN Gyula. *A cigány a magyar irodalomban*. Budapest: Élet Irodalmi és Nyomda Rt., 1912.
- HEGEDŰS Sándor. *Cigányábrázolás a magyar költészetben*. Piliscsaba: Konsept-H, 2000.

<sup>62</sup> Kötetben: MOHÁCSI István – MOHÁCSI János, *Csak egy szög*, in MOHÁCSI István – MOHÁCSI János, *Múltépítés*, 21–141 (Budapest: JAK + PRAE.HU, 2017).

<sup>63</sup> Kötetben: PINTÉR Béla, *Szutyok*, in PINTÉR Béla, *Drámák*, 149–195 (Budapest: Saxum, 2013).

<sup>64</sup> SZILÁGYI Eszter Anna, *Nyíregyháza utca*, in *Színház* 51, 7. sz. drámamelléklet, hozzáférés: 2021.06.03., <http://szinhaz.net/wp-content/uploads/2018/07/Szilagyi-Eszter-Anna-A-nyiregyhaza-utca.pdf>.

<sup>65</sup> Lásd pl. PanoDráma, *Szóról szóra*, 2011.

- KÁLLAI Ernő. „Vannak-e cigányok, és ha nincsenek, akkor kik azok?”. *Regio*, 22, 2. sz. (2014), 114–146.
- KERÉNYI Ferenc. „A magyar népszínmű”. In *A magyar irodalom története II.*, szerkesztette SZEGEDY-MASZÁK Mihály, 220–233. Budapest: Gondolat Kiadó, 2007.
- KOVALCSIK Katalin. „A cigány zenekultúra tegnap és ma”. In *Tanulmányok a cigányság társadalmi helyzete és kultúrája köréből*, szerkesztette KOVALCSIK Katalin, 441–470. Budapest: IFA – OM – ELTE, 2001.
- LUDWIG, Joseph Karl. *József főherceg cigány levelezése*. Szekszárd: Romológiai Kutatóintézet, 2000.
- MADÁCH Imre. *Az ember tragédiája*. Budapest: Argumentum, 2005.
- MOHÁCSI István – MOHÁCSI János. *Csak egy szög*. In MOHÁCSI István – MOHÁCSI János, *Múltépítés*, 21–141. Budapest: JAK + PRAE.HU, 2017.
- [N. N.], „A Czigány és színházi kritika”, *Buda-pesti Hírlap*, 1853. dec. 23., 3.
- [N. N.], [C. n.], *Pesti Napló*, 1853. dec. 20., 4.
- [N. N.], [C. n.], *Pesti Napló*, 1853. dec. 28., 4.
- [N. N.], [C. n.], *Pesti Napló*, 1854. szept. 19., 4.
- [N. N.], [C. n.], *Pesti Napló*, 1854. dec. 10., 4.
- [N. N.], „Nemzeti színház”, *Divatcsarnok*, 1853. dec. 22, 1548–1551.
- PINTÉR Béla. *Szutyok*. In PINTÉR Béla, *Drámák*, 149–195. Budapest: Saxum, 2013.
- PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR Jolán. „A magyar népszínmű bécsi gyökerei”. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1930/2, 143–160.
- ROSTÁS-FARKAS György és KARSAI Ervin. *Cigány-magyar, magyar-cigány szótár*. Budapest: Kossuth, 1991.
- SZILÁGYI Eszter Anna, *Nyíregyháza utca*. In: *Színház* 51, 7. sz. drámamelléklet, hozzáférés: 2021.06.03., <http://szinhaz.net/wp-content/uploads/2018/07/Szilagyi-Eszter-Anna-A-nyiregyhaza-utca.pdf>.
- SZIGLIGETI Ede. *A cigány*. Budapest: Népszava, 1955.
- SZIGLIGETI Ede. *A lelenc*. In SZIGLIGETI Ede, *Színművek*, válogatta Z. SZALAI Sándor, 414–482. Budapest: Szépirodalmi, 1960.
- SZIGLIGETI Ede. *Csikós*. In SZIGLIGETI Ede, *Színművek*, válogatta Z. SZALAI Sándor, 73–142. Budapest: Szépirodalmi, 1960.
- SZIGLIGETI Ede. *Liliomfi*. In SZIGLIGETI Ede, *Színművek*, válogatta Z. SZALAI Sándor, 217–296. Budapest: Szépirodalmi, 1960.
- SZÖLLÖSSY Anna. „Cigányok a XIX. századi magyar színpadon”. *Beszélő* III/7, 7-8. sz. (2002): 82–88.
- TÓTH Ede. *A falu rossza*. In *Magyar drámaírók 19. század II.*, válogatta és gondozta NAGY Péter, 673–759. Budapest: Szépirodalmi, 1984.
- TÖRZSÖK Judit. „Kik az »igazi cigányok«?”. In *Tanulmányok a cigányság társadalmi helyzete és kultúrája köréből*, szerkesztette KOVALCSIK Katalin, 29–52. Budapest: IFA – OM – ELTE, 2001.
- VERES András. „Cigányok az irodalomban”. In *Tanulmányok a cigányság társadalmi helyzete és kultúrája köréből*, szerkesztette KOVALCSIK Katalin, 277–291. Budapest: IFA – OM – ELTE, 2001.
- VÖRÖSMARTY Mihály. *Összes művei IX. (Drámák IV.)*. Sajtó alá rendezte FEHÉR Géza, STAUD Géza, TAXNER-TÓTH Ernő, szerkesztette HORVÁTH Károly és TÓTH Dezső. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989.



## Intrikus-ábrázolási párhuzamok Vörösmarty Mihály *Csongor és Tündéje* és Tóth Ede két népszínműve között

KOVÁCS VIKTOR

### Bevezetés

Jelen tanulmányom középpontjában egy motivikus összefüggésrendszer vizsgálata áll. Vörösmarty Mihály filozofikus mesedramáját, illetve a kései népszínmű két emblematisz darabját, Tóth Ede *A falu rossza* és *A tolonc* című műveit hasonlítom össze az intrikus alakjának szerep-felépítési mozzanatai felől. Korábbi kutatásaimban már részletesen foglalkoztam a *Csongor és Tünde* Mirigyének hazai, illetve világirodalmi analógiáival. Hipotézisem szerint a mesedráma boszorkánya, illetve a Magyarországon a reformkorban kibontakozó népszínmű intrikus női figurái között kimutatható alakábrázolási összefüggések vannak, amelyek a közös háttörténeti előzményekből, az osztrák komikus színpad emblematisz műfajaiból, a Zauberpösse, a Lokalpösse, illetve a Volksstück hagyományából származnak.<sup>66</sup> De vajon nem esnek túlzottan is távol egymástól a kései magyar népszínművek inkább lokál-, mint zauberpössei szüzséi, valamint a *Csongor és Tünde* fantasztikus atmoszférája: a Tündérhonba röptető ostor, bocskor és palást, a földből kinövő tündérpalota, a fenséges éjszakai birodalom?

<sup>66</sup> Lásd például: PUKÁNSZKYNÉ Kádár Jolán, *A magyar népszínmű bécsi gyökerei* (Budapest: Pallas Irodalmi és nyomdai Rt., 1930), 10.; STAUD Géza, „A *Csongor és Tünde* a színpadon”, in VÖRÖSMARTY Mihály *Összes művei IX. (Dramák IV.)*, kiad. FEHÉR Géza, STAUD Géza, TAXNER-TÓTH Ernő, szerk. HORVÁTH Károly és TÓTH Dezső, 858–859 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989).

A *Csongor és Tünde* Mirigyének, *A falu rossza* Finum Rózsijának, illetve *A tolonc* Ördög Sárájának komparatív elemzését megelőzően már a korai népszínmű műfajának emblematisz gonosztevőjével, Tóti Dorkával is összehasonlítottam a filozofikus mesedráma gonosz kaján anyóját, egy olyan háttörténeti ívet feltételezve, amelyről az osztrák előzményműfajok vonatkozásában Ursula Hassel ír.<sup>67</sup> A szerző szerint az osztrák Zauberpösse alakkultúrájában igen elterjedt volt az ún. dekadens, tévútra tért ember szerepköre, az olyan individuumé, aki a földi szféra határain túl ugyanakkor misztikus többletudással bír. Ez a sajátos deviancia-értelmezés aztán a későbbi, realiztikusabb struktúrájú darabokban is tovább él.<sup>68</sup>

<sup>67</sup> Vörösmarty Mihály *Csongor és Tündéjének*, illetve Gaál József *A peleskei nótárius* című tündérbohózatának komparatív elemzése a IV. SZITU KONF – Színháztudományi Konferencia előadásai alapján készült konferenciakötetben olvasható. KOVÁCS Viktor, „Alakábrázolási párhuzamok Vörösmarty Mihály *Csongor és Tündéje* és Gaál József *A peleskei nótárius* című tündérbohózata között”, in *SZITU Kötet 2019*, szerk. DOMA Petra, 159–177 (Budapest: ELTE Eötvös József Collegium, 2021).

<sup>68</sup> Ursula HASSEL, „Die Familiendarstellung im alten und im neuen Volksstück”, *Modern Austrian Literature*, 26, 3. sz. (1993): 65–87, 66.

A falu rossza *intrikus-ábrázolása*  
*Finum Rózsi a közösségi térben*<sup>69</sup>

A mesei elemeknek a népszínmű szüzséjéből való kivonulása segíti az archetipikus modellek alapján megformálódó alakok összetettebb jelleművé válását. A cselekményrendezés során ugyanis nem áll rendelkezésre az ősi *deus ex machina* eszköze, a transzcendens közbeavatkozás, az eszményi szféra felől érkező segítség. A szereplőknek maguknak kell „elvarniuk a szálakat”, legyőzniük a konfliktus és a bonyodalom dramatikus tartamában kibontakozó akadályokat.

Az alakábrázolásnak a transzcendenssel leszámoló jellegéből fakadóan Finum Rózsi nem tekinthető a mirígyi értelemben vett intrikusnak. Nincsenek öncélúan destruktív megnyilvánulásai, nem áll szándékában a mű központi szereplőinek akadályozása. A sajátosan gyarló emberi státusz csupán *A falu rossza* miliőjének és közegének interpretációjában válik megvetetté és deviánssá.

Finum Rózsi társadalmon belüli státuszának elemzéséhez szükséges *A falu rossza* szüzséjének rövid összefoglalása. A történet egy Felső-Borsod vidéki kis faluban játszódik. A közösség élén Feledi Gáspár nagygazda áll, aki egyszerre mind a község bírója is. Feledi özvegyemberként neveli két gyermekét, Lajost és Boriskát, illetve örökbe fogadta a hozományában gazdag, de korán árvaságra jutott Bátki Tercsit is. Az öregbírónak haszonszerzési célja van Tercsi nevelésével: a felnőttkorba érve Lajossal akarja összehá-

<sup>69</sup> A tanulmány 2.1. számú alfejezete önálló cikként jelent meg az *Adsumus XIX. – Tanulmányok a XXI. Eötvös Konferencia előadásai-ból* című kötetben. KOVÁCS Viktor, „»Ó, hát csakugyan a legutolsó vagyok?« – Azonoságok a *Csongor és Tünde*, illetve a *Falu rossza* intrikusábrázolása között”, in *Adsumus XIX. – Tanulmányok a XXI. Eötvös Konferencia előadásai-ból*, szerk. CSIGÓ Ábel és RÉMAI Martin, 205–225 (Budapest: ELTE Eötvös József Collegium, 2021).

zasítani. A történet címszereplője, a Finum Rózsihoz hasonlóan dekadens elemként számon tartott Göndör Sándor ugyancsak szerelmes Tercsibe, s amikor eljut hozzá Lajosnak a hajadonnal köttetett eljegyzésének híre, haragjában és kétségbeesésében gyilkosságot kísérel meg: rálő a fiatal lányra. A börtönbüntetését letöltve a férfi a kétes hírű Finum Rózsi élettársa lesz. Aztán később kiderül, hogy Feledi édeslánya, Boriska is szerelmes Sándorba, így a „falu rossza” az igaz szerelem útjára térve, Rózsitól elszakadva tisztességes életet kezd élni.

A rövid összefoglalóból kiderül, hogy *A falu rossza*ban ábrázolt lokális közösség fő összetartó ereje – az irodalmi/színházi ábrázolási hagyománynak megfelelően – a kollektív traumatest, amely a falu egységes emlékezete alapján képződik meg. Mark Seltzer *Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere* című tanulmányában a traumát egy közösségi gyűjtőpontként határozza meg, amelynek alapvető gesztusa a homogenizálás, az individuális traumakultúrák közösségivé tétele.<sup>70</sup> A faluközösség egységes identitásként való érvényesülése az említett osztrák előzményműfajok közül nemcsak a Lokalpossénak, de a mesei stilizációval dolgozó Zauberpossénak is tematikus vonása.

*A falu rossza* Finum Rózsija az első felvonás harmadik jelenetében a bíróval, Feledi Gáspárral folytat párbeszédet. A dialógus szerkezete a két szereplő hierarchikus viszonyából fakadóan egészen hasonló a *Csongor és Tünde*nek a férfi címszereplő és Mirígy között zajló darabnyitó párbeszédéhez. Már csak azért is olvasható össze a két struktúra, mert mind Mirígy, mind Finum Rózsi esetében az első jelenésről van szó, itt definiálódik először a közösségi térben értelmezett lényegük. A rendi függés értelmében a deviáns stigmájú női karakterek alárendelt pozíciót

<sup>70</sup> Mark, SELTZER, *Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere*, *October Magazine*, 80, 3 (1997): 3–26, 4.

viselnek bíraskodó beszédpartnerükkel szemben. Ugyanakkor az aktuális érdekek irányította helyzet a magasabb státuszú személyt, Csongort és Feledi Gáspárt is kiszolgáltatottá teszi. Míg Csongor az aranyalmafa titkát szeretné megtudni Mirígytól, addig Feledi Gáspár a vele való együttműködésre kéri fel *A falurossza* kétes hírű nőalakját.

„Jaj, de szőrszálhasogató vagy, húgom!... [...] Mintha nem tudnád, hogy mit akarok. [...] Hát nem megmondtam már, hogy Göndört hozd észére!... Hiszen te okos asszony vagy, tudod a módját.”<sup>71</sup>

Ugyanakkor Feledi Gáspár és Finum Rózsi párbeszéde nemcsak a már említett Csongor–Mirígy dialógust juttatja eszünkbe, hanem Mirígynek a Ledért Csongor elcsábítására biztató megnyilvánulásait is.<sup>72</sup> (Az intrikus alárendelt pozíciója pedig a bécsi Zauberpösse emblematikus gonosztevőjének, Monostatosnak az alakját is idézi.)<sup>73</sup>

Ebben az analogikus összefüggésben Feledi motivációja feleltethető meg a mirígyi szerepkörnek. Amiért azonban *A falurossza* vizsgált dialógusával való összevetéskor a Csongor–Mirígy párbeszéd relevánsabbnak

<sup>71</sup> TÓTH Ede, *A falurossza*, in *A magyar dráma gyöngyszemei – Népszínművek*, szerk. KERÉNYI Ferenc, 265–341 (Budapest: Unikornis Kiadó, 2003), 273.

<sup>72</sup> VÖRÖSMARTY Mihály *Összes művei IX., Drámák IV.*, kiad. FEHÉR Géza, STAUD Géz, TAXNER-TÓTH Ernő, szerk. HORVÁTH Károly és TÓTH Dezső 5–192. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989), 105.

<sup>73</sup> Erről az összefüggésről részletesen lásd: KOVÁCS Viktor, „*A Csongor és Tünde* Mirígyével párhuzamos szerepanalógiák a Vörösmarty korát meghatározó világirodalomban”, in *Perspektívák: irodalom, nyelv, kultúra*, szerk. KAZSIMÉR Soma Balázs, KERTI Anna, 95–109. (Budapest: ELTE Eötvös József Collegium, 2021).

bizonyul, az a mindkét szövegrészben megtalálható viszontkerési gesztus, amelyet Mirígy és Finum Rózsi egyaránt alkalmaz a felettes pozíciójú beszédpartnerrel szemben. A *Csongor és Tünde* intrikusa a láncoktól való megszabadítást várja el a kertbe térő úrfitól, Finum Rózsi pedig a Feledi Lajos és Bátki Tercsi eljegyzésére való belépés lehetőségét kéri a bírótól.

*A falurossza* számkivetett női figurájának a mirígyi karakterrel való rokoníthatóságát erősíti az a tény is, hogy mindkettejük szövegében előfordulnak a saját jelentőségüket fitogtató önreflexív fordulatok. A drámai színtérbe énekszóval lépő Finum Rózsi a természetére hivatkozva fenyegeti meg Feledi Gáspárt. „Hej, Feledi uram, nem ismeri kigyelmetek az én természetemet! Nem tudják, hogy mi lakik itt!... (*Szívére mutat.*)”<sup>74</sup> Hasonlóképpen Mirígy is magát identifikálja, amikor fenyegetően azt sziszegi Csongornak: „Légy egérré, légy bogárrá, / Vagy légy olyan, mint Mirígy.”<sup>75</sup>

Miután az első felvonás tizenegyedik jelenetében Finum Rózsi hivatlan vendégként zavarja meg Bátki Tercsi és Feledi Lajos eljegyzését, a falu előkelő asszonyai, Sulyokné, Tarisznyásné és Csapóné a társadalmi nyilvánosság terének minden eszközét kihasználják, hogy hangsúlyozzák: Rózsi nem közéjük való. A tizenkettedik szakaszban egy olyan traumareprodukció következik, ami a késő-romantika eszközeivel fogalmaz meg egy a modern drámára jellemző problémafelvetést. „[...] Hát mit tettem én olyat, amiért bujdosnom kellene? Öltöm? raboltam? gyújtogattam, vagy loptam valamit?”<sup>76</sup>

A traumák összegzése, az áldozati pozíció és a szerzett sérelmek hangsúlyozása nem tartozik a *Csongor és Tünde* intrikusának karaktersajátosságai közé. Ugyanakkor a Mirígy és a „földali hang” közötti párbeszéd hasonló lélektani folyamatot ábrázol. A ku-

<sup>74</sup> VÖRÖSMARTY, *Összes művei*, 273.

<sup>75</sup> VÖRÖSMARTY, *Összes művei*, 9.

<sup>76</sup> VÖRÖSMARTY, *Összes művei*, 285.

darcaival szembesülő öregasszony nemcsak a segélykérés motivációjával keresi föl a démonikus szférát, hanem egyszersmind a panasz szándékával is. A helyzet egyszerre félelmetes és groteszk. Kinek is tudná elpanaszolni a bánatát egy a földi társadalom közegeiben mindenki által megvetett individuum, mint magának az ördögnek?<sup>77</sup>

Finum Rózsi társadalmi nyilvánosság terében való megítélésének vizsgálatakor érdemes felidézni azokat a verbális nyilatkozatokat, amelyekkel *A falu rossza* cselekményteréül szolgáló község tagjai a háta mögött véleményezik a rosszhírű hajadont. Az első felvonás már elemzett harmadik jelenetének végén, amikor Rózsi a kettejük interperszonális viszonyához képest egy határátlépésként leírható elkészítő formulát alkalmaz, Feledi Gáspár éktelen haragra gerjed. „Ki a tisztább kezű?... Bolondgombát evett ez? Én és Finum Rózsi mossunk tiszta kezet? No, ez még nagyobb szeget ütött a fejembe, mint a Göndör gyerek veszekedő kedve.”<sup>78</sup>

A tizenegyedik szakaszban megjelenő asszonyok, Csapóné, Sulyokné és Tarisznyásné diskurzusa is a fiatalasszony periférikus helyzetéről árulkodik,<sup>79</sup> hasonló attitűdöt ábrázol a Mirígyről társalkodó nemtők párbeszéde is a *Csongor és Tünde* ötödik felvonásában.

„NEGYEDIK: Rá tekintni gyötrelmem.

KILENCZEDIK: Képtelen fej, fejtelen kép,  
/ Mindene rút, maga sem szép.”<sup>80</sup>

*A falu rossza* első felvonásának tizennyolcadik jelenetében a szelíd egyéniségű naiva, Boriska is azonosul a falu megbélyegző viselkedéskultúrájával, amikor a Göndör Sándorral folytatott párbeszédében Finum Rózsi karakterére tesz megjegyzést. „Ó, de gyáva

<sup>77</sup> VÖRÖSMARTY, *Összes művei*, 135–136.

<sup>78</sup> TÓTH, *A falu rossza*, 273.

<sup>79</sup> TÓTH, *A falu rossza*, 283.

<sup>80</sup> VÖRÖSMARTY, *Összes művei*, 170–171.

teremtése vagyok az istennek!... Bezzeg Finum Rózsina más a természetete...”<sup>81</sup>

A társadalmi nyilvánosság terében, a fiktív közösség gondolatmenetében megképződő intrikus pozíciónak Finum Rózsira való igazítására jó példa a harmadik felvonás tizenharmadik jelenete is. A valódi cselszövő, Gonosz Pista bakter szántszándékkal irányítja Rózsira a figyelmet: „Még Finum Rózsi is ide fut a jó hírre! Hogy törí magát! Keze, lába úgy jár, mint a motolla, vagy mint a szélmalom kereke.”<sup>82</sup> Örökmozgónak, nyughatatlannak írja le a lányt, aki folyton csak a bajt hozza a falu lakóira.

Ez a tulajdonképpeni predesztinációs folyamat, a közösség-tudat bűnbak-igénye és intrikuskeresése természetesen Rózsi személyiségén is nyomot hagy. A harmadik felvonás tizennegyedik jelenetében pontosan úgy ront a fiatal szerelmesekre, Göndör Sándorra és Boriskára, ahogyan azt a szerepkör diktálja: ahogyan például Mirígy az alvó szerelmeseket, Csongort és Tündét megközelíti. „És itt van a lelkem!... Mégpedig a párjával!... No, ezt jól kifundáltátok! Ezért nem kellett hát én?” Sándor elutasító megnyilvánulására a következőkkel reagál: „Úgy? Most már ellehetünk? Persze, mert a híres famíliával békességre léptünk.”<sup>83</sup>

#### *Göndör Sándor és Finum Rózsi szerepkettőse*

Cselekményvezetési hiba lenne *A falu rossza*ban a Finum Rózsi-karakter intrikus befajzódása, azaz a színről (és a faluból) való megszégyenült távozása? Vagy éppen a zárt közösségek lélektanának következetes bemutatásáról árulkodnak a kiválasztott részletek? (A társadalmi nyomás alatt az individuum kénytelen adaptálni a számára kijelölt identitást.) Jelen tanulmány nem vállalkozhat a kérdés egyértelmű megválaszolására. Ugyanakkor szándéka felhívni a figyelmet

<sup>81</sup> TÓTH, *A falu rossza*, 292.

<sup>82</sup> TÓTH, *A falu rossza*, 337–338.

<sup>83</sup> TÓTH, *A falu rossza*, 337–338.

egy, szintén a *Csongor és Tünde* struktúráival rokon vonásra, a *hüposztaszisz*, azaz a szerepkettőzés jelenlétére.

A már korábban is ismertetett, Finum Rózi és Göndör Sándor közötti alakábrázolási párhuzamok egy tudatos dramaturgiai eljárás, a szerepkettőzés eredményeképp vannak jelen a műben. A két szereplő sorsának kétfelé válásában ugyanúgy az emberi gyarlóság természete jelenik meg kétfelé ágazva, mint a *Csongor–Mirigy* szerepanalógia esetében.<sup>84</sup> Kezdetben Göndör Sándor is áldozatául esik a falutársadalom szerepkijelölő, predesztinációs tevékenységének, s annak megfelelően kezd viselkedni, amilyen utat a közösség a számára kijelöl. A „falu rossza” Göndör Sándort, ahogyan a filozofikus mesedráma *Csongorát* is, az eszményi szerelmet képviselő nőalak menti meg attól, hogy a vele párhuzamba állítható intrikus sorsára jusson. Amíg *Mirigy* és *Finum Rózi* kilépni kényszerülnek az aktív cselekvők sorából, addig a férfi főszereplő mindkét esetben boldogságra talál – ugyanakkor korántsem arra a „földöntúli” boldogságra, amire a korábbiakban vágyakozott. *Csongor* már csak a földi szférába száműzött Tündével találkozhat, nem pedig azzal a nagyhatalmú, magasztos individuummal, akit a tündérlány eredetileg jelentett. Ugyanígy *A falu rossza* Göndör Sándora sem az első kiszemeltje, a

<sup>84</sup> Zentai Mária szerint *Csongor* ténykedése egyenesen ellentmond a hagyományos hőszi tendenciáknak: a cselekmény jelentős részében alszik, amikor pedig ébren van, kudarcos a teljesítménye. ZENTAI Mária, „Álmok hármasság útján, 1831, Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*”, in *A magyar irodalom története 1800-tól 1919-ig*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály és VERES András, 169–183, (Budapest: Gondolat Kiadó, 2007), 174. A szerepkettőzés dramaturgiai gyakorlata megfigyelhető a *Csongor és Tünde* előzményszövegeiben is, így például az *Árgírus-széphistória*-ban. Vö. KARDOS Tibor, *Az Árgírus-széphistória* (Budapest: Akadémiai Kiadó 1967), 107.

gazdag Bátki Tercsi vőlegénye lesz, hanem Feledi édeslányáé, Boriskáé, aki a klasszikus vígjáték hagyomány sémáinak megfelelően „második hölgy”, az eszményi szerelmet képviselő naiva-figura bájos-játékos kiegészítése.

A Göndör Sándor és *Finum Rózi* alakja között jelenlevő hüposztaszisz közvetlenül is kifejeződik a mű cselekménye során. Maga Rózi utal rá az első felvonás tizenharmadik jelenetében, hogy a faluközösség azonos megvetéssel emlegeti őt és Sándort: „Göndörtől féltetek?... Féltetek is, mert most csak azért is vele szövetezem! Rosszak vagyunk mind a ketten előttetek!”<sup>85</sup>

Ahogyan a *Csongor és Tünde* miliője, úgy *A falu rosszában* megjelenített község is eltérő szférákban létezik. Amíg az első esetben a természetfölötti és a földközeli érték kettőségeként írható le ez a szegregáció, úgy a Tóth Ede-mű szereplői között inkább a (vagyonuk, származásuk, erkölcsi fölényük alapján) köztisztelőben állók és a dekadens egzisztenciák szembenállásában realizálódik az alapkonfliktus. Ezek a világok statikusak is egyszerre: ahogyan a *Csongor–Mirigy* szerepkettős a földi létnek, a mulandóság terének elhagyását tűzi ki célul, úgy a Göndör Sándor–*Finum Rózi* szerepanalógia a társadalmi megbélyegzettséggel küzd hasztalanul.

Mind Sándor, mind Rózi motivációs rendszerében megjelenik a *vérbosszú* (*Blutrache*) kívánalma. A *vérbosszúról* Elisabeth Frenzel, a *Motive der Weltliteratur* szerzője azt írja, hogy alapvetően az emberközösségekre jellemző tematikus jegyként van jelen a világirodalmi rendszerben, hiszen a mulandóság traumájából dolgozik, ami a mesei szférák eszményi tartományában értelemszerűen nem létezik.<sup>86</sup> *A falu rossza* deviánsnak ítélt szereplőivel, Sándorral és Rózsival egyaránt előfordul a darab cselekménye so-

<sup>85</sup> TÓTH, *A falu rossza*, 287.

<sup>86</sup> FRENZEL, Elisabeth, *Motive der Weltliteratur* (Stuttgart: Kröner Verlag, 1976), 267–268.

rán, hogy jelenetzáró monológjuk bosszúfogadalommá, fenyegetőzéssé alakul.<sup>87</sup>

*Finum Rózsi a színpadokon*

A népszínmű ún. kései válfaja, amelybe *A falu rossza* is tartozik, a korainál jóval kisebb mértékben törekszik egy adott társadalmi csoport hiteles ábrázolására, illetve az sem kifejezett célja, hogy a polgári szomorújáték tradíciójával kapcsolatot tartva lélektani szempontból is érdekes történeteket mutasson be. Sokkal inkább fektet hangsúlyt a látványelemekre, a zenés betétek pazar kivitelezésére. A népszínmű a kiegyezést követően egyértelműen a szórakoztatás műfajává válik.<sup>88</sup>

Nem véletlen, hogy Tóth Ede *A falu rossza* című darabja is a kísérletező kedvű Paulay-korszakban született meg és került színpadra. A darab dalkultúrája, illetve Finum Rózsi különös atmoszférájú karaktere évtizedeken keresztül egyet jelentett Blaha Lujza nevével.<sup>89</sup> Talán ennek is köszönhető, hogy *A falu rossza* – bár a vidéki színpadokon ugyancsak sikereket aratott – ötven évet várt a felújítással az 1875-ös ősbemutatót követően. 1921. szeptember 13-án az Ambrus Zoltán vezette Nemzeti Színház mutatja be ismét. Harsányi Zsolt kritikájában lelkesen üdvözölte Nagy Izabella Finum Rózsi-játékát. A színésznő – ugyancsak a Harsányi-kritika tanúsága szerint – még a nagy előd, Blaha Lujza elismerését is kivívta.<sup>90</sup> Ezzel párhuzamosan, szeptember 17-én a Vígszínház is műsorára tűzte Tóth Ede darabját. A Csontos Gyula rendezte

<sup>87</sup> TÓTH, *A falu rossza*, 287; 295.

<sup>88</sup> GINTLI Tibor, főszerk., *Magyar irodalom*, (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2010), 624.

<sup>89</sup> VAJDA György Mihály, szerk., *Színházi Kalauz*, (Budapest: Gondolat Kiadó, 1962), 641.

<sup>90</sup> BÉCSY Tamás és SZÉKELY György főszerk., *Magyar színháztörténet 1920–1949* (Budapest: Magyar Könyvklub, 2001), 220–221.

változat Finum Rózsija nem más, mint a kor legnagyobb primadonnája, Fedák Sári volt.<sup>91</sup>

Mindent összevetve megállapítható, hogy a huszadik századi *A falu rossza*-feldolgozások (beleértve az 1916-os néma-, illetve az 1937-es hangosfilm-adaptációt is) kevésbé foglalkoznak a darabnak a korábbiakban taglalt jellegzetességével, nevezetesen azal, hogy az ábrázolt fiktív faluközösség a maga hierarchikus rendszerén belül egy sajátos színházi struktúrát hoz létre: a stigma eszközével alkalmaz bizonyos szerepköri sajátosságokat az egyes szereplőkre, akik a nyilvánosság terében egy idő után engedelmessé kényszerülnek az őket determináló külső erőknek. A Finum Rózsi-szerep sem a groteszk alkotói megközelítésekről lett híres. Még az egyébként a clownszerű jellemformálási erejéről emlékeztető Dajka Margit alakította Finum Rózsi is alapvetően az operett szubrett-sémájára formálódik: a Pásztor Béla rendezte film koncepciójában sem kap nagy szerepet a fiatalasszony egyéni története, traumakultúrája, illetve a közösségi tér által rákényszerített deviáns szerepkörhöz való viszonyulása.<sup>92</sup>

A huszonegyedik század első évtizedeinek modernizáló szándékú színházkultúrája változásokat eredményezett *A falu rossza* előadás-hagyományában is. A klasszikus drámák társadalomkritikus újraértelmezéséről elhíresült Mohácsi János–Mohácsi István alkotópáros először a kaposvári Csiky Gergely Színházban állította színpadra a dramaturgiailag is alaposan átdolgozott *A falu rosszát* (bemutató dátuma: 2010. április 16). Finum Rózsi Sárközi-Nagy Ilona alakította.<sup>93</sup>

<sup>91</sup> MAGYAR Bálint, *A Vígszínház története – Alapításától az államosításáig, 1896–1949* (Szépirodalmi Könyvkiadó: Budapest, 1979), 132.

<sup>92</sup> [N. N.], [C. n.], *Pápa és Vidéke*, 1938. aug. 14., 5.

<sup>93</sup> UGRAI István és ZSEDÉNYI Balázs, „Végjáték: Búcsú a Kaposvár-jelenségtől: A Csiky Ger-

A Mohácsi-feldolgozásban Finum Rózsi egy a közösség által ráaggatott stigmákat daccal és öntudattal viselő individuum, jelenség: a boszorkány archetípusával való analógiát itt a sötét színezetű ruha is megerősíti. A vállára vetett fagereblye (amely már a Dajka Margit alakította figurához is hozzátartozott az 1937-es filmváltozatban) szabályosan attribútummá, démonikus jeggyé válik ebben a szürreális térstruktúrában.<sup>94</sup> Hat évvel később Mohácsi János a szombathelyi Weöres Sándor Színházban is megrendezte *A falu rosszát*. Ebben az adaptációban Bánfalvi Eszter keltette életre Finum Rózsit. Nagy hangsúlyt fektettek a szerelmi csalódásra, amit Mohácsi átdolgozásában nem Göndörtől, hanem Feledi Gáspártól szenved el a fiatalasszony.<sup>95</sup> Az alkotók számára fontos volt tehát, hogy Finum Rózsi periférikus társadalmi helyzetét, megkeseredett érzelmi világát egy nyilvánvaló előtörténettel ruházzák fel (ahogy teszi azt Mirigy esetében is a *Csongor és Tünde* legtöbb kortárs feldolgozása). A Mohácsi-féle szövegkönyv karakterdramaturgiája, a deviáns női alak főszerreppé emelkedése és lélektani árnyalódása nyilvánvalóbbá teszi Finum Rózsinak az intrikus női figurák világirodalmi archetípusaival való rokoníthatóságát.

---

gely Színház 2009/2010-es évada”, *Színház* 43, 7. sz. (2010): 2–6, 4.

<sup>94</sup> KOVÁCS Dezső, „A jó, a rossz, a szép, a gonosz”, *Revizor, a kritikai portál*, 2010.05.31., hozzáférés: 2021. 06. 10.,

<https://revizoronline.com/hu/cikk/2393/toth-edes-a-falu-rossza-kaposvari-csiky-gergely-szinhaz/>.

<sup>95</sup> PUSKÁS Panni, „Kis, magyar valóság”, *Revizor, a kritikai portál*, 2017.06.27., hozzáférés: 2021. 06. 10.,

<https://revizoronline.com/hu/cikk/6721/mohacsi-istvan-mohacsi-janos-a-falu-rossza-weores-sandor-szinhaz-szombathely/>.

„Mert olyan vagy, mint Ördög Sára!”  
A *tolonc deviáns női alakja*  
Ördög Sára karakterológiai elemzése

Tóth Ede *A tolonc* című darabjában „még messzebb távolodik a falu népétől [...]. Alakjai nagyrészt a kispolgári társaságból valók, akik a fővárosból indulva, vidéki mezővárosokban folytatják s fejezik be drámájukat”.<sup>96</sup> A milióváltoztatás ellenére a darab karakterológiája nem mozdul ki a jellemfigurák alkalmazásának stratégiájából. *A tolonc* megvetett, periférikus státuszú koldusasszonya, Ördög Sára több analogikus jegyet mutat a tündérajátékok intrikus nőalakjaival, a *Csongor és Tünde* Mirigyével, mint a korábbiakban elemzett *A falu rossza* Finum Rózsi. Ez a szereplő a szerzői instrukció szerint már a külső megjelenésében is magán viseli a deviancia archetipikus jegyeit, az arca erősen maszkírozott, a szeme beesett.<sup>97</sup>

A Mirigy és Ördög Sára közötti alakpárhuzam még erősebbé válik a cselekmény korábbi szakaszainak figyelembe vételével. Ördög Sára lánya, Angyal Liszka gyermekkorában kerül el a szülőfalujából, Cseresnyésről, ahová, miután a fővárosi gazdái lopással vádolják meg, visszatérni kényszerül. Ezt követően a cseresnyési vendégfogadó udvara válik a cselekmény helyszínévé: itt bocsátotta el még évekkal ezelőtt Ördög Sára a leányát, és itt is találkozik újra vele. A hosszú útról való visszatérés motívuma a *Csongor és Tünde* kozmikus kertjével hozza analogikus összefüggésbe a színteret, ahol Ördög Sára épp olyan megtűrt és kiszolgáltatott helyzetben él, mint Mirigy Csongor szüleinek birtokán.

A szerzői instrukció „vén koldusasszonyként” határozza meg Ördög Sára státuszát.

---

<sup>96</sup> VERŐ György, *Blaha Lujza és a Népszínház Budapest színi életében*, RÁKOSI Jenő előszavával (Budapest: Franklin Társulat Kiadása, 1926), 118.

<sup>97</sup> TÓTH Ede, *A tolonc – eredeti népszínmű három felvonásban* (Budapest: Pfeifer Ferdinánd kiadása, 1878), 23.

Elisabeth Frenzel a koldus szerepkörével kapcsolatban a földi nincstelenség és transzcendens többlettudás együttes jelenlétét hangsúlyozza. Bár a földi szféra közösségében számkivetettnak tűnik, ő az abszolút tudás hordozója.<sup>98</sup> Hasonló vonásai a gyarló előéletű Ördög Sárának is vannak. A koldus-asszony múltjáról Ábrisanak, a fővárosi mézáróslégénynek és Rézinek, a cseresnyési kisasszonynak a könnyed beszélgetéséből hallhatunk először. „Mert olyan vagy, mint Ördög Sára!” – mondja az incselkedő Rézi az udvarlójának. Ábris kérdésére pedig („Miért vagyok én olyan?”) a következőt válaszolja: „Mert az is rossz, te is az vagy.”<sup>99</sup> Rézi a régi városi legendát is elmeséli az öregasszony múltjáról, amely szerint Ördög Sára hajdanán megölte a férjét, emiatt börtönbe zárták – ezt követően jutott koldusbotra.<sup>100</sup>

Az összegyűlt fiatalok „banyá”-nak, „anyóka”-nak, „vén ördög”-nek csúfolják Sárát, aki ezt hallva panaszosan jegyzi meg, hogy valaha ő is volt fiatal, neki is udvaroltak.<sup>101</sup> A koldusasszony reakciójáról eszünkbe juthat Mirígy és Ledér párbeszéde a *Csongor és Tünde* harmadik felvonásából. A fiatalasszony (A *toloncban* ábrázolt ifjú polgárokhoz hasonlóan) „tisztos régi szűz”-nek, „redőből szótt öreg zsák”-nak, „töpörtő”-nek, „vén tarisznyá”-nak csúfolja az őt a tervei segítésére biztató Mirígyet. Erre Mirígy az időskor eljövételét jövendőli Ledérnek.<sup>102</sup>

A mulandóság traumájának kiterjesztési igénye tehát mind Mirígy, mind Ördög Sára motivációjában jelen van. A szereplőknek a földi lét végességével szembeni harca, az eszményi szférával szembeni tehetetlensége szintén egy világirodalmi alapmotívum, amelynek hatástörténetét Fried István a *Vörösmarty Mihály és az Oberon* című tanulmányában foglalja össze. Fried az emberközösség sze-

replóinek középpontba helyezését jellegzetesen romantikus tematikai jegynek tartja. „A *Csongor és Tünde* Vörösmartyja már nem tud hinni a felvilágosodás humanizmusából fakadó optimizmusának.”<sup>103</sup>

Ördög Sára karakterológiai összetettségét vizsgálva fontos kitérni a darab nyilvánvaló névadási tendenciájára. Amint az a második felvonás kilencedik jelenetéből kiderül, a helyszínül szolgáló vidéki mezőváros közössége aggatta az asszonyra az „ördög” ragadványnevet. A jelenet során Liszka teljes tájékoztatást kap az anyja előéletére vonatkozóan, kiderül, hogy az asszony meggyilkolta a férjét. Egyben arra is utalnak, hogy Ördög Sára kártyavetéssel foglalkozik.<sup>104</sup> Ez a tevékenység ugyancsak a transzcendens-démonikus többlettudás feltételezéséről árulkodik. A *Csongor és Tünde* Mirígye is hivatkozik a saját látnoki képességeire: „úgy mutatják messzelátó szemeim”.<sup>105</sup> Nem beszélve arról a cselekményrészről, amelyben Mirígy átveszi a jóskút jövendőmondójának szerepkörét, és hamis javaslatokat ad az egymást kereső szerelmeseknek.<sup>106</sup>

Az Angyal Liszkát az anyja előtörténetével szembeesítő városi bíró arra is tesz utalást, hogy Ördög Sára nem volt mindig „ördög”. Ahogy fogalmaz: „»Angyalból« ördög lett”.<sup>107</sup> A közösség által megteremtett intrikus keret tehát itt is egy már-már biblikus analógiákat is bevonó dekadencia-történettel működik együtt.

Ebben a dekadencia-történetben mindkét esetben szerepet játszanak az előrehaladott kor fizikai korlátai. Nemcsak abban az értelemben, hogy mivel Mirígy és Ördög Sára nap mint nap szembesülnek a mulandóság traumájával, a lét végességével, irigységet

<sup>98</sup> FRENZEL, *Motive der Weltliteratur*, 1–2.

<sup>99</sup> TÓTH, *A tolonc*, 29.

<sup>100</sup> TÓTH, *A tolonc*, 29.

<sup>101</sup> TÓTH, *A tolonc*, 30.

<sup>102</sup> VÖRÖSMARTY, *Összes művei*, 101.

<sup>103</sup> FRIED István, „Vörösmarty Mihály és az Oberon”, *Irodalomtörténet*, 40, 1. sz. (2009): 3–18., 18.

<sup>104</sup> TÓTH, *A tolonc*, 44.

<sup>105</sup> VÖRÖSMARTY, *Összes művei*, 76.

<sup>106</sup> VÖRÖSMARTY, *Összes művei*, 136.

<sup>107</sup> TÓTH, *A tolonc*, 44.



éreznek a szerelem eufóriájában élő fiatalok iránt, hanem társadalombeli fölöslegességük, hasztalanságuk megtapasztalása is keserűséget jelent a számukra.

Mirígyet azért kötözik az aranyalmafához, mert másra nem alkalmas Csongor atyjának udvarában. „S mert legaggabb én vagyok, / Legtovább virraszthatok, / Azt beszélték, 's ide köttek / A' fatóhöz, 's megnevettek.”<sup>108</sup> A közösség sokszor irgalmatlan megbélyegzése tehát mindkét esetben tekinthető az intrikus jellem egyik alakformáló traumájának.

A Mirígy–Ördög Sára analógiák sorában fontos megemlítenünk *A tolonc* koldusasszonyának, illetve Mrawcsák Johann öreg vándorló-legénynek a találkozását. A két dekadens, megvetett társadalmi elem rögvest cimboraságba kerül. A kettejük párbeszéde hasonlítható ahhoz a dialógushoz, ami Mirígy és az ördögfiak között zajlik. Mrawcsák Johann a figurájában egyfelől az Osztrák-Magyar Monarchia polgárrétegének soknyelvűségét és a nemzeti identitásbeli variabilitását pellengérez ki. Másfelől a garabonciás diák népi alakhagyományát is kiforgatja. Éppúgy köze van a démonikus világhoz, mint a *Csongor és Tünde* ördögfiainak. Ahogyan Kurrah, Berreg és Duzzog a vén Mirígynek, úgy Johann is az életerő, a többlettudás fitogtatásával vág vissza az őt megkörmékező öreg koldusasszonynak.<sup>109</sup>

A második felvonásbeli változást követő harmadik jelenetben ismét a Mirígy–Lédér párbeszéd idéződik meg, és a Mirígygel való analógiák sorában nem hagyható ki az a tény sem, hogy Ördög Sára *A tolonc* cselekménye során végig a lányát keresi. Ugyanaz az igény dolgozik benne, mint Mirígyben: a földi lét végességével szembesülve szüksége van a reprodukciós másra, a gyermekére, aki az általa képviselt princípiumokat a későbbi-

ekben is érvényesíti. A *Csongor és Tünde* intrikus női figuráját is ez az igény vezeti el Lédérhez.

Ördög Sára és Angyal Liszka konfliktushelyzetben találkoznak először. Amikor ugyanis Mrawcsák gorombáskodni kezd a lánnyal, Ördög Sára a szemtelenkedő legény pártját fogja. Tulajdonképpen belehelyezkedik a kerítőnői szerepkörbe – ami, mint ismeretes, Mirígy karakterológiájától sincs távol. „Ki vagy, te lány, hogy ilyen rossz lélek szorult beléd?” – kérdezi az öregasszony Liszkától. „Ördög Liszka” – feleli erre mérgesen a darab címszereplője. Rövid beszélgetésük során az öregasszony a következőképp definiálja önmagát: „Én is Ördög vagyok; de a te korodban még Angyalnak híttak.” Liszka kérdezősködésére a következőket válaszolja: „S mikor a rút bűn fekélye egészen elterjedt szívemen, pokol lett életem, az ördögök játsztak, incselkedtek velem!”<sup>110</sup>

A démonikus szférára való hivatkozás átvett módon értelmezi az ördöggel való szövetségre lépés, illetve az elkárhozás motívumait. Mirígy kapcsán is említhető az Elisabeth Frenzel-i kategóriarendszer *Teufelsbűnder* eleme: azaz az ördöggel a kapzsisága vagy az élvhajászata érdekében szövetségre lépő gyarló ember figurája.<sup>111</sup>

A Mirígy–Finum Rózsi–Ördög Sára motívikus összefüggésrendszer relevanciáját támasztja alá az a tény is, hogy a korábban elemzett női intrikusfigurákhoz hasonlóan *A tolonc* öreg koldusasszonyának is el kell hagynia az aktív cselekvők közösségét ahhoz, hogy a (seltzeri értelemben vett) kollektív traumatest sebei begyógyuljanak. Miután Ördög Sára tudomására jut, hogy Angyal Liszka öngyilkosságot fontolgat, maga issza ki a lány méregpoharát. A haldoklásakor a következőket intézi a lányához: „Lyányom vagy?... az én lyányom?... Az ördög angyala?”<sup>112</sup> Ebben az ellentmondásos összeha-

<sup>108</sup> VÖRÖSMARTY, *Összes művei*, 12.

<sup>109</sup> VÖRÖSMARTY, *Összes művei*, 49. A hivatkozás nem a mondat fő állítását támasztja alá. Négy mondattal korábban pontosabb volna.

<sup>110</sup> VÖRÖSMARTY, *Összes művei*, 59.

<sup>111</sup> FRENZEL, *Motive der Weltliteratur*, 683–685.

<sup>112</sup> TÓTH, *A tolonc*, 61.

sonlításban, a démonikus és az eszményi szféra ötvözésében valójában az emberi sors bűnös determinációja foglaltatik benne. Hiába törekszik az individuum arra, hogy a földi közösségben az eszményi szint mimetikus jegyeit, az angyali identitást viselje magán, lehetőségei és a vele szembehelyezkedő közösség igényrendszere csak a démoni szimbolikával való azonosulást tudja eredményezni az esetében.

A *Csongor és Tünde* intrikus-ábrázolási tematikájával szemben tehát mind *A falu rossza*, mind pedig *A tolonc* egy árnyaltabb eljárást alkalmaz: ha sematikus, illetve a mai kor esztétikai elvárásrendszeréhez képest túlzott romantikával is, de mindenképpen egy anti-fejlődéstörténetet igyekszik bemutatni. Mirígyhez képest Finum Rózsi-nak, illetve Ördög Sárának konkrét múltja és előtörténete van, ez pedig némileg már a modern analitikus drámaszerkezettel teszi rokoníthatóvá a darabok szüzséjét.

#### *Ördög Sára színpadi reprezentációi*

Amint azt Verő György emlékezéseiből meg tudhatjuk, Tóth Ede díjnyertes színművét 1878. május 26-án mutatta be a Rákosi Jenő igazgatta Népszínház. *A falu rosszához* hasonlóan nagy sikert arató darab Ördög Sáráját Lukácsyné játszotta, aki azonban csak „küllemében azonosult” a megkeseredett koldusasszony figurájával, az elemzők szerint az emocionális folyamatok bemutatásában nem volt hiteles. Később Szatmáriné veszi át a szerepet, akinek az alakítását Verő már jobban méltányolja: „Ez a Sára, akit a költő maga előtt látott: mély keserűség, mámorba fojtott gyötrődés, fájó humor s a legmélyebb züllöttségen is átragyogó anyai szeretet.”<sup>113</sup>

Mikszáth Kálmán publicisztikájában Prielle Kornélia Ördög Sárájáról olvashatunk egy kevésbé méltató hangú elemzést: „Nem értjük azonban, miféle szeszély az tőle, ilyen

<sup>113</sup> VERŐ, *Blaha Lujza és a Népszínház...*, 118.

szerepet választani, ki nagy kaliberű szerepekben remekel.”<sup>114</sup>

A huszadik század során *A tolonc*nak már korántsem jutott olyan jelentős utóélet, mint az előzőekben vizsgált *A falu rosszá*nak. Ugyanakkor a Hevesi Sándor igazgatta Nemzeti Színház 1922. szeptember 30-án ismét bemutatta Tóth Ede népszínművét. Ördög Sára Jászai Mari alakításában kelt életre, aki már az 1915-ös Kertész Mihály rendezte filmváltozatban is eljátszotta a szerepet. Ez az adaptáció Erdélybe, Kolozsvárra, illetve Torockóra helyezte a mű cselekményét. Az öregasszony figurája népviseletben jelent meg, s az utazó intrikus státusza különösen nagy hangsúlyt kapott. A torockói táj többek között az ő vándorlásán, börtönből való hazatérésén keresztül vált láthatóvá. „Az egész életét börtönben töltő nő nagy erőfeszítést igénylő gyaloglással tud hazajutni, a szó szoros értelmében árkon, bokron át.”<sup>115</sup> A Mirígyként szintén nagy sikert arató színésznő alakítását, ami „megdöbbenő volt, és nem visszataszító”, nagy elismeréssel fogadta a kritika.<sup>116</sup>

#### *Összefoglalás*

Ahogy azt tanulmányom elején megfogalmaztam, kutatásom fő célja az volt, hogy a Vörösmarty Mihály filozofikus mesedramája, illetve a magyar népszínmű közötti intrikus-ábrázolási hasonlóságokat ismertessem, ezáltal pedig rámutassak az azonos hatástörténeti előzményekre. A periférikus státusz és a deviancia stigmája volt az a temati-

<sup>114</sup> MIKSZÁTH Kálmán, „Prielle Kornéliáról”, in *M. K. Összes művei 56. (Cikkek és karcolatok VI. 1879)*, szerk. BISZTRAY Gyula és KIRÁLY István, 230–231 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1967), 230.

<sup>115</sup> KESZEG Anna, *A holdbéli völgy képzelete* (Kolozsvár: Erdélyi Múzeum–Egyesület, 2015), 117.

<sup>116</sup> SZ. N., „Jászai Mari vendégszereplése – A tolonc”, *Délmagyarország*, 1914. nov. 7., 5.

kus jegy, amely alapján *A falu rossza* Finum Rózsiját is bevontam a hasonlításba. A fiktív faluközösségben élő fiatalasszony már nem tekinthető dramaturgiai értelemben vett intrikusi karakternek, csupán az őt körülvevő emberek értelmezik akként. Hasonló sajátosságokat fedeztem fel Tóth Ede egy másik darabja, *A tolonc* alakábrázolási elemzése során. A helyenként már az analitikus dráma problémafelvetéseivel jelentkező színmű Ördög Sárája úgy válik emocionálisan összetettebb, árnyaltabb intrikusi státuszú szereplővé, hogy ugyanakkor mind küllemében, mind pedig a cselekménybeli eljárásaiban azonosságokat mutat a tündérajátéki struktúrák deviáns női alakjaival, boszorkányszerű figuráival.

Bízom benne, hogy fentebb ismertetett érveim alátámasztják, hogy mind a *Csongor és Tünde* alakábrázolásában, mind pedig a magyar népszínmű karakterológiájában jelen van a bécsi Zauberpöse, a Singspiel, a Volksstück és a Lokalposse hagyománya.

### Bibliográfia

- [N. N.], [C. N.], *Pápa és Vidéke*, 1938. aug. 14., 5.
- [N. N.] „Jászai Mari vendégszereplése – A tolonc”. *Délmagyarország*, 1914. nov. 7., 5.
- BÉCSY Tamás és SZÉKELY György, főszerk. *Magyar színháztörténet 1920–1949*. Budapest: Magyar Könyvklub, 2001.
- FRENZEL, Elisabeth. *Motive der Weltliteratur*. Stuttgart: Kröner Verlag, 1976.
- FRIED István. „Vörösmarty Mihály és az Oberon”. *Irodalomtörténet*, 40, 1. sz. (2009): 3–18.
- GINTLI Tibor, főszerk. *Magyar irodalom*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2010.
- HASSEL, Ursula. Die Familiendarstellung im alten und im neuen Volksstück”. *Modern Austrian Literature*, 26, 3. sz. (1993): 65–87.
- KARDOS Tibor. *Az Árgírus-széphistória*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1967.
- KESZEG Anna. *A holdbéli völgy képzelete*. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum–Egyesület, 2015.
- KOVÁCS Dezső, „A jó, a rossz, a szép, a gonosz”, *Revizor. A kritikai portál*, 2010.05.31., hozzáférés: 2021. 06. 10., <https://revizoronline.com/hu/cikk/2393/toth-edu-a-falu-rossza-kaposvari-csiky-gergely-szinhaz/>.
- KOVÁCS Viktor. „A Csongor és Tünde Mirigyével párhuzamos szerepanalógiák a Vörösmarty korát meghatározó világirodalomban”. In *Perspektívák: irodalom, nyelv, kultúra*, szerkesztette KAZSIMÉR Soma Balázs, KERTI Anna, 95–109. Budapest: ELTE Eötvös József Collegium, 2021.
- KOVÁCS Viktor. „Alakábrázolási párhuzamok Vörösmarty Mihály *Csongor és Tünde*je és Gaál József *A feleség nótárius* című tündérbóhozata között”. In *SZITU Kötet 2019*, szerkesztette DOMA Petra, 159–177. Budapest: ELTE Eötvös József Collegium, 2021.
- KOVÁCS Viktor. „»Ó, hát csakugyan a legutolsó vagyok?« – Azonosságok a *Csongor és Tünde*, illetve a *Falu rossza* intrikusábrázolása között”. In *Adsumus XIX. – Tanulmányok a XXI. Eötvös Konferencia előadásai*ból, szerkesztette CSIGÓ Ábel és RÉMAI Martin, 205–225. Budapest: ELTE Eötvös József Collegium, 2021.
- PUKÁNSZKYNÉ Kádár Jolán. *A magyar népszínmű bécsi gyökerei*. Budapest: Pallas Irodalmi és nyomdai Rt., 1930.
- MAGYAR Bálint, *A Vígszínház története – Alapításától az államosításáig, 1896–1949*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979.
- MIKSZÁTH Kálmán, „Prielle Kornéliáról”, In *M. K. Összes Művei 56. (Cikkek és karcolatok VI. 1879)*, szerk. BISZTRAY Gyula és KIRÁLY István, 230–231. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1967.
- PUSKÁS Panni, „Kis, magyar valóság”, *Revizor. A kritikai portál*, 2017.06.27., hozzáférés: 2021. 06. 10. <https://revizoronline.com/hu/cikk/6721/mohacsi-istvan-mohacsi-janos-a-falu-rossza-weores-sandor-szinhaz-szombathely/>.

- SELTZER, Mark. *Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere*, *October Magazine*, 80, 3 (1997): 3–26.
- STAUD Géza. „A Csongor és Tünde a színpadon”. In VÖRÖSMARTY Mihály *Összes művei IX. (Drámák IV.)*. Sajtó alá rendezte FEHÉR Géza, STAUD Géza, TAXNER-TÓTH Ernő, szerkesztette HORVÁTH Károly és TÓTH Dezső, 858–859. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989.
- TÓTH Ede. *A falu rossza*. In *A magyar dráma gyöngyszemei – Népszínművek*. Szerkesztette KERÉNYI Ferenc, 265–341. Budapest: Unikornis Kiadó, 2003.
- TÓTH Ede. *A tolonc – eredeti népszínmű három felvonásban*. Budapest: Pfeifer Ferdinánd kiadása, 1878.
- UGRAI István, ZSEDÉNYI Balázs, „Végjáték: Búcsú a Kaposvár-jelenségtől: A Csiky Gergely Színház 2009/2010-es évada”, *Színház* 43, 7. sz. (2010): 2–6.
- VAJDA György Mihály, szerk. *Színházi Kalauz*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1962.
- VERŐ György. *Blaha Lujza és a Népszínház Budapest színi életében*. RÁKOSI Jenő előszavával. Budapest: Franklin Társulat Kiadása, 1926.
- VÖRÖSMARTY Mihály, *Összes művei IX., (Drámák IV.)* Sajtó alá rendezte FEHÉR Géza, STAUD Géza, TAXNER-TÓTH Ernő, szerk. HORVÁTH Károly és TÓTH Dezső. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989.
- ZENTAI Mária. „Álmok hármass útján, 1831, Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*”. In *A magyar irodalom története 1800-tól 1919-ig*, szerkesztette SZEGEDY-MASZÁK Mihály és VERES András, 169–183. Budapest: Gondolat Kiadó, 2007.

## Fikció, elhallgatás és traumakultúra Bródy Sándor *Tímár Liza* című drámájában

KOVÁCS DOMINIK

### *Bevezetés, hipotézisek*

Bródy Sándor *Tímár Liza* című drámáját 1914. március 19-én mutatta be a Vígszínház Varsányi Irén főszereplésével.<sup>1</sup> A szerző korábbi női címszereplőjű darabjaihoz, *A dada*hoz és *A tanítónő*hez képest ez a színmű többek között abban bizonyul rendhagyónak a drámaírói munkásságon belül, hogy a cselekmény tere nem távolodik el a korabeli célközönség miliőjétől. Amíg a szintén „erkölcsrajzként” meghatározott *A dada* egy a vidéki mélyszegénységből érkező cselédlány kiszolgáltatottságát, *A tanítónő* pedig a rendi függésnek és a polgárosodásnak az ellentétét ábrázolja egy bácskai falu közösségén belül, a *Tímár Liza* nem kalauzolja a nézőit távoli falvakba, ismeretlen kültelki „kvartélyokba”. A cselekményben ábrázolt konfliktusok a belvárosi nagypolgári család identifikációs traumáiból származnak. A szüzsé tulajdonképpen egy több generáción átívelő eredetmegtagadás története. Peremiczky Szilvia a *Tímár Lizáról* szóló tanulmányában például központi konfliktusként határozza meg a címszereplő belső önértelmezési problémáit, aki azáltal, hogy be akar házasodni egy nemesi múltta visszatekintő családba, szabályosan újra akarja definiálni magát, a társadalmi státuszát. Liza apja ugyanis egy saját erőből meggazdagodó, zsidó vallású nyakkereskedő.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> LACZKÓ András, *Bródy Sándor alkotásai és vallomásai tükrében* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1982), 169.

<sup>2</sup> PEREMICZKY Szilvia, „Bródy Sándor: *Tímár Liza* házassága”, in PEREMICZKY Szilvia, *Zsidó*

A társadalomban betöltött átmeneti szerep, *Tímár*, az apa kivételes karrierje, ami ugyanakkor még kevés ahhoz, hogy a családot egy szintre emelje a múlttal rendelkező, nemesi pedigéjű famíliákkal, tulajdonképpen a dráma alapfeszültségének tekinthető. A lánya boldogulása érdekében ugyanis *Tímár* kikeresztelkedik, ez a döntés súlyos belső vívódást okoz a férfi számára, s további ellentéteket szül az amúgy is problémás szülő-gyerek viszonyban. Ebben a szituációban ugyanakkor nemcsak a szociálisan előrehaladó család traumái mutatkoznak be, hanem a dekadens státuszúé is: az arisztokratikus felmenőivel dicsekvő Capriera Kunó gróf abban a pillanatban hajlandó eltekinteni a gazdag polgárlánnyal kötendő házasságától, amint a Lizába szerelmes házi orvos kifizeti Kunó adósságait. *Tímár Liza* végül a nálánál évtizedekkel idősebb értelmiségi férfi felesége lesz.<sup>3</sup>

A különböző genealogikus eredeztetések, a társadalmi nyilvánosság terében, illetve a privát szférában képviselt önértelmezések egymásnak való ellentmondása a szövegteszten is leképeződik.<sup>4</sup> A *Tímár Liza* párbeszédstruktúráiban meglehetősen sok elhallgatás-

---

*dráma, színház és identitás*, 85–89 (Budapest: Ráció Kiadó, 2019), 86.

<sup>3</sup> PEREMICZKY, *Bródy Sándor...*, 89.

<sup>4</sup> Az említett jelenségről való gondolkodást Terry Eagleton „incarnational fallacy”-nek nevezi. Eszerint az elmélet szerint az irodalmi szöveg a hangzás és a forma szintjén is megtestesíti a közvetített szemantikai tartalmakat. (Terry EAGLETON, *How To Read a Poem* [London: Blackwell, 2007], 59–60.)

alakzattal, töredékes mondatszerkezettel, megakadásjelenséggel találkozhatunk. Központi felvetésem szerint ezek a szövegelemek a leggyakrabban a trauma kifejezésére szolgálnak,<sup>5</sup> és valamiféle múltbeli esemény, vagy egy mögöttes, elrejtett identitáselem kibontakozásakor lépnek fel gátló tényezőként. Ennek alapján azt is feltételezem, hogy Bródy a modern analitikus dráma szerkezeti struktúráit is felhasználta a mű megírása idején. Természetesen a *Tímár Liza* cselekményének a sebkultúrával való összefüggése nem bizonyítaná egyértelműen az analitikus dráma stílusának érvényesülését, hiszen a trauma mint történetmozgató elem már a korábbi esztétikai hagyománynak is része volt. Ami a feltételezésem szerint a művet egyértelműen összeköti az ibseni és strindbergi modern irányzatokkal, az a trauma darabon belüli pozíciója. Az elfojtás, a töredékesség, az értelmi szintnek a mondatstruktúrában való megbomlása mind-mind az elhallgatott sebkulturális tartalom közlési nehézségére utal. A három ponttal jelölt szöveghézagok a legtöbb esetben olyan eseményeket fednek el (vagy éppen hoznak a felszínre), amelyek a darabidő előzményszintjéhez tartoznak. Az említett szerzőkkel való rokonságot olyan színháztörténeti információk is erősíthetik, mint például az első *Nóra*-bemutató körülményei. A Nemzeti Színház először 1889-ben Reviczky Gyula fordításában mutatta be Ibsen *Nóráját*.<sup>6</sup> A

<sup>5</sup> A trauma terminusának alkalmazásakor elsősorban Mark Seltzer *Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere* című tanulmányára hivatkozom. Seltzer a traumát egy pszicho-szociális találkozási pontként határozza meg, amely során behatárolhatatlanná és elmosódottá válnak az egyén és a társadalom határai. (Mark SELTZER, *Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere*, *October Magazine* 80, 3 [1997]: 3–26, 4.)

<sup>6</sup> A bemutató körülményeiről Asztalos Veronka-Örsike megjegyzi, hogy az előadással fog-

címszerepet Márkus Emília játszotta,<sup>7</sup> akinek az alakításairól a hírlapíró és kritikus Bródy Sándor rendszeresen fogalmazott meg elismerő kritikát.<sup>8</sup>

A tanulmányomban a *Tímár Liza* elhallgatás-alakzatainak példáit elemzem, a családtagok (a Tímár-szülők és Liza) párbeszédében megjelenő három ponttal jelölt szöveghézagokra, illetve a cselekménybe épített (éppen a valóság elkendőzésére szolgáló) történetkonstruálási folyamatra helyezem a hangsúlyt.

Ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy a *Tímár Liza* színpadra szánt szöveggé igen sok partitúra-jelenséggel rendelkezik. A különböző megakadásjelenségek több alkalommal nem egy tudatos karakterbemutatósi eljárás részeként épülnek a cselekménybe, hanem annak a lehetősége is fennáll, hogy szerzői instrukciókat helyettesítsenek, a szünettartásra, a lassabb közlésre figyelmeztetnek, tehát a fentebbi csoportokba való besorolás nem minden esetben lehetséges. E sajátosság miatt szükségszerűnek érzem, hogy a későbbi kutatási szakaszban az egyes előadáspéldányokat is megvizsgáljam, összevegyem őket a nyomtatásban, kötetben megjelent dráma szövegstruktúrájával.

#### *Elhallgatás-alakzatok a Tímár családban*

A Tímár Liza első felvonásának a helyszíne „zeneszoba a Tímár palotában”. A darabot

lalkozó kritikai visszajelzések elsősorban a főszereplő, P. Márkus Emília alakítását dicsérték, nem fordítottak figyelmet a többi szereplő alakítására, illetve az alapmű rendhagyó problémafelvetéseire. (ASZTALOS Veronka-Örsike, „Egy sokk megszéldítése – Ibsen korai magyar recepciója”, *Irodalomismeret* 2. sz. (2019): 74–95, 76.)

<sup>7</sup> VAJDA György Mihály, szerk. *Színházi Kalauz* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1962), 662.

<sup>8</sup> CENNER Mihály, *Márkus Emília* (Budapest: OSZMI, 1971), 43.

Tímár nagykereskedő és a felesége párbeszéde nyitja. Az első dialógus tartalma alapján ez amolyan *in medias res* kezdésnek tekinthető, hiszen Liza szülei néhány formális mondatot követően a lányuk aktuális élethelyzetéről és a jövőjéről kezdenek el beszélni. Lizának éppen a családnak a bevezetőben már említett átmeneti státusza miatt nem alakult ki egy szerves és homogén társalgási köre, a szülők képtelenek elhelyezni a lányukat a társadalmi nyilvánosság terében, és ez a probléma csakhamar egy a család származására vonatkozó vitát eredményez.

Tímárné először azt vágja a férje fejéhez, hogy nem tudja társaságba vinni a leányát, és ennél fogva arra is képtelen lesz, hogy a vagyoni helyzetükhöz rangban és tekintélyben méltó vőlegényt szerezzen Lizának. Erre az apa a következőképp válaszol: „Arról igazán nem tehetek, hogy nem Auersperg hercegnőnek született...”. Tímárné indulatos felvetését („Születhetett volna”), majd a férj visszakérdezését („Mi?”) egy kommunikációs visszalépés követi az asszony részéről: „Semmi...”. A három ponttal jelölt megakadásjelenség egyszerre segíti az expozíció kibontakozását, a feszültség bemutatását és szolgál a késleltetés eszközeként. Ez az első darabbeli megnyilatkozása annak a fikcionált eredettörténetnek, amivel aztán Tímárné az önmaga, illetve Liza számára is egy a társadalmi mobilitáshoz szükséges identitást jelöl ki. A megakadásjelenség okozta bizonytalanságot a szociális szféra említése követi egy anakoluthon-alakzaton<sup>9</sup> keresztül („Mi hozzánk nem jön senki, csak a pénzért. Nem mehetünk sehová, csak ahova befizetünk”).

<sup>9</sup> Tímárné a társadalmi nyilvánosság terére vonatkozó megszólalása egyértelműen váratlan, nem a szintaxis által sugallt tartalmat közvetíti, ez megegyezik az anakoluthon Paul de Man-i értelmezésével. (Paul DE MAN, „Az ironia fogalma”, in Paul DE MAN, *Esztéti-kai ideológia*, ford. KATONA Gábor, 175–203 [Budapest: Osiris Kiadó, 2000], 195.)

Az asszony ezzel a gesztussal „egybenyitja” a privát szférát, illetve a társadalmi nyilvánosság terét, visszafogja az előretörő belső identitás problémáit.<sup>10</sup> Ezt követően jelenik meg a sérelem teatrális, önsajnálató tónusú megfogalmazása, az egyszavas őszinteség kompenzációja („Ó, hogy sajnálom azt a szegény leányt és sajnálom magamat. Nagyon sajnálom. De én a magam részéről védekezem”), a védekezés mechanizmusaként pedig pontosan a csendet, az elhallgatást nevezi meg („A zenének és a lelkemnek élek. Magamba vonulok”).<sup>11</sup>

A következő három pontos megakadásjelenség tematikailag szorosan kapcsolódik az előző gondolatmenethez. A cselekménytérbe belépő Tímár Liza számon kéri az anyját, amiért az felébresztette („Minek költötél föl, mama! Aludni jobb mindennél. Álmodni...”). Az álom említése, illetve az azt követő három ponttal jelölt ellipsis<sup>12</sup> az ide-

<sup>10</sup> BRÓDY Sándor, *Tímár Liza*, in BRÓDY Sándor, *Színház*, 351–431 (Budapest: Szépirodalmi Kiadó 1964), 354.

<sup>11</sup> BRÓDY, *Tímár Liza*, 354.

<sup>12</sup> „Az ellipsis, a hiány egyik fajtája a stílus adekvátságának eszköze a szépirodalmi szövegekben. [...] Kiegészülése a mondaton belülről vagy kívülről egyaránt bekövetkezhet...” (SZIKSZAINÉ Nagy Irma, *Magyar stilisztika* [Budapest: Osiris Kiadó, 2007], 164.) Az ellipsis jelenségével Gérard Genette *Az elbeszélő diszkurzus* című tanulmányában részletesen foglalkozik. A kivonatos elbeszéléshöz, a leíró szünethez és a jelenethez hasonlóan az ellipsis is a narratív temporalitás kifejezésére szolgál, az előbbtől tehát eltérő értelemben használja a szerző. Ráadásul a példái is elsősorban az epikus műnem határain belül maradnak. Emiatt a genette-i ellipsisfogalom nehezen alkalmazható a Tímár Liza alapvetően párbeszédekre épülő struktúrájára. (Gérard GENETTE, „Az elbeszélő diszkurzus”, ford. SEPEGHY Boldizsár és LOVAS Edit, in *Az irodalom elméletei I.*, szerk.

alizált létnek, a menekvésnek a tereként határozza meg a képzelt szférát. A három pont ebben az esetben is a ki nem mondott tartalomra utal. Bár Liza közöl képeket az álmából („Falkavadászaton voltam Írlandban. Vörös frakkban.”), ez egyedül az elvágódás és az új formában való önértelmezés igényéről árulkodik, a közlés igazságtartama nyilvánvalóan nem támasztható alá. A drámai szituációból arra is következtethetünk, hogy a lány nem a legbelsőbb álombenyomásait osztja meg a szüleivel, hanem úgy teszi fikcióssá azt, úgy igazítja a szülei stílusához, hogy közben az elbeszélése során mégis explicitté válnak a lelki problémái. Ahogyan a korábbiakban már idéztem, Tímárné a saját érzelmi működését határozza meg a traumafeldolgozás tereként. Ezzel szemben Liza az álom tartományát nevezi ki annak az ideális szférának, ahova a sérelmei elől menekülhet.<sup>13</sup>

Ez a traumafeldolgozó eljárás arra a problémára hívja fel a figyelmet, ami a színmű karakterdramaturgiájának, illetve cselekményvezetésének leginkább központi összetartó eleme: az emlékezet tereinek különbözőségére, hiányára. Mark Seltzer a már idézett írásában Jürgen Habermas elméletére hivatkozva fogalomként határozza meg a traumák nyilvános terét, amelyben tulajdonképpen a sebkultúra közösségi feldolgozása zajlik.<sup>14</sup> A *Tímár Liza* traumatizált tere nem megragadható, és ez éppen a címszereplő családjának identitástagadó attitűdjéből következik. A családi eredettörténet tabusítva van: a Tímár-palotát az újmódi nagyzolás határozza meg, sehol egy tárgyi jegy, ami a família múltjára emlékeztetne. Nemhogy a traumáknak, a múltnak sincs tere, mivelhogy magát a múltat értelmezik sebkultúraként,

---

THOMKA Beáta, 61–77 [Pécs: Jelenkor Kiadó, 1996], 61–65.)

<sup>13</sup> BRÓDY Sándor, *Tímár Liza*, 355.

<sup>14</sup> SELTZER, *Trauma in the Pathological Public Sphere*, 4.

és tagadják annak jelenvalóságát. Mind Liza, mind Tímárné szemléletéből hiányoznak azok az emlékezhelyek, amelyek lehetővé tennék a trauma feldolgozását. Pierre Nora értelmezése szerint az emlékezhelyek olyan esszenciális kódokat hordoznak, amelyek idővel a konkrét emlékhagyó tényektől, helyszínektől, személyektől elkülönülve tartják meg jelenvalóként a múlt eseményeit, és idővel ezek az események átlényegülnek a kollektív tudat által pozícionált jelképekké. A Tímár család közösségében nincsenek egységesített emlékezhelyek, a hajdani zsidó identitás, az apa rabbi-tanulmányai szégyennek számítanak, Tímárné ebből a problémából fakadóan kitalált történeteket generál.

A három ponttal jelölt megakadásjelenségek természetesen nem minden esetben utalnak mögöttes tartalomra, sokszor egyszerűen csak szerzői instrukcióként szerepelnek, a szünettartást jelzik. Ilyen például a családfő, Tímár kereskedő megszólalása, amikor németül kezd számolni, demonstrálva ezzel a hivatásbeli elkötelezettségét: „Mit csinálok én minden reggel, amióta élek, amióta számolni tudok. [...] Viamal acht das macht... und sieben, sieben.” A következő három pontos szöveghiány már jóval erőteljesebben kapcsolódik a család traumakultúrájához. Az apa ugyanis határozott identifikációs kijelentést tesz: „Magyarok vagyunk, nemsek.” Liza haraggal felel vissza az apjának: „Tudom, mennyiért vetted.” Tímár erre intézett reakcióját („Sokkal többért.”) ismét egy töredékes traumareprezentáció követi. Tímárné az öreg nagypapát, a férje apját hozza szóba, ismét a zsidó származásra utalva, a mondat azonban befejezetlen marad: „Az ön apja miatt, aki...”<sup>15</sup>

Peremiczky Szilvia a már idézett tanulmányában tulajdonképpen egy körkörös többletrauma kibontakozásáról ír, az elhagyott vallás mind az apa, mind pedig az anya

---

<sup>15</sup> BRÓDY, *Tímár Liza*, 356.



és a lány életében sebkulturális jelentőségű. Azonban a mögöttes történet jelentősen különbözik a három szereplő esetében, ahogy Peremiczky tanulmánya fogalmaz, Tímár lebecsüli magát, amiért a családtagok kedvéért elhagyta az ősei hitét. Liza és az anyja pedig az érdeklődésük mögötti társadalmi megvetettség miatt képtelen értékelní Tímárt.<sup>16</sup>

A szövegbe ékelődő megakadásjelenségek természetesen abban a szakaszban is felülreprezentálódnak, amikor Tímár a kikeresztelkedés tényét említi. Itt már magának a cselekedetnek a kimondása is akadályba ütközik: „Megtettem a kedvéért azt... Azt! Nem volt könnyű!” Mindhárom családtag traumafeldolgozó eljárásaira jellemző, hogy a mély érzelmi kiütkezéseket a társadalomra vonatkozó, a problémát szélesebbé tevő kijelentések követik. „A közönséges ember ma: a maga istene, és egyszersmind a hívője is... ez a mai vallás.” Az apa ezután az emlékezés nehézségét is megfogalmazza Lizának, a hezitáció, az izgalom, a zaklatottság jeléül a szövegtestben itt is gyakorivá válik a három pont. „Tudom, hogy nektek ez borzasztó, irtóztató, és nem akartok emlékezni... Te... Te... téged még értelek... Nincs magyar komtesz, aki nálad komteszebb. De nézd meg a mamát...”.<sup>17</sup>

A múltról való indulatos vélekedés, az egymásnak ellentmondó emlékezéskísérletek fokozzák Tímárné indulatát. Ennek következtében, amint kettesben maradnak Lizával, részletesebben is beszél arról a fiktív eredettörténetről, amire a korábbiakban csak egy-egy töredék, elhallgatás-alakzat utalt. Tímárnének a lányához intézett provokatív, kíváncsiskodó megszólalásai ismét gyakoribbá teszik a három ponttal jelölt megakadások jelenségét. „Mi volt veled,

anyus? Ifjú korodban apa, a fantáziádat, nem tudta... Neked valami regényed volt.”<sup>18</sup>

Miért is éppen a regény szót használja a lány a szerelmi kaland kifejezésére? Mert tudat alatt együttműködik az anyja fikciós struktúrájával. Itt a *regény* szó (ami a *román*c kifejezéshez hasonlóan egyaránt jelen van az irodalmi műfajterminológiában és szolgál szerelmi viszonyok jelölésére) hasonlóképpen funkcionál, mint a korábbiakban a Liza által alkalmazott *álom*-fogalom. Liza a vágyak szférájának nevezi ki ezt a *regény*tartományt, ahol átírható az átírhatatlan, az egyéni történet, a származás, az eredet. Ez az eljárás ebben az átmeneti típusú egzisztenciában az asszony és Liza számára tulajdonképpen alapeleme a létezésnek. E helyütt kívánczik a gondolatmenetbe Claude Lévi-Strauss mítoszelmélete, amely szerint a mítoszokat nem a teljes szöveg, hanem a mondat szintjén kell keresni. A mítosz igazi alkotóegységei nem elszigetelt viszonylatok, hanem viszonylatnyalábok.<sup>19</sup>

Tímárné először hárít. Ez természetesen ugyanannak a teátrális konstrukciónak a része, ami a korábbiakban is meghatározta az asszony politikáját. Semmit sem akar expliciten maga kimondani, azt szeretné, ha a környezete pozícionálná úgy, ahogyan a saját képzelgésében értelmezi magát. „Ostoba pletykák” – mondja, hosszasan várakozik, erre utal a három ponttal jelölt megakadásjel, ami a késleltetés eszközéül szolgál. Ahogyan a következő megszólalás is a késleltetés taktikai elemeként funkcionál: „Mit mondjak? Nincs mit mondanom!”<sup>20</sup>

Ezt követően kerül sor a herceg alakjának felidézésére, akivel Tímár mama állítólag viszonyt folytatott, s akit Liza az apjának hisz.

<sup>18</sup> BRÓDY, *Tímár Liza*, 358.

<sup>19</sup> Claude LÉVI-STRAUSS, „A mítoszok struktúrája”, in Claude LÉVI-STRAUSS, *Strukturális antropológia I*, ford. SALY Noémi, 164–183. (Budapest, Osiris Kiadó, 2001).

<sup>20</sup> BRÓDY, *Tímár Liza*, 358.

<sup>16</sup> PEREMICZKY, *Bródy Sándor...*, 88.

<sup>17</sup> BRÓDY, *Tímár Liza*, 357.

A románc pillanatainak elbeszélésekor ismét gyakorivá válnak a szöveghézagok. „Még aznap délben bemutatta magát. Másnap este... babérlombok, cipruslombok, narancsfák... már nyilatkozat történt.”<sup>21</sup> Northrop Frye a mítoszképzés szimbolikus szerkezetéről szóló írásában a romantikus képrendszer örökös gyermeki nosztalgiáját a „nyár müthoszához” rendeli. A románcos stílus alakjai apokaliptikus térként értelmezik a saját közegüket és egy eszményi aranykor után vágyakoznak.<sup>22</sup> Liza anyjának egy szecessziós gyümölcsöskert elevenedik meg a szeme előtt: a babér, a ciprus és a narancs képe ugyancsak a reális körülményektől való elhatárolódás eszköze, az asszony egy távoli, egzotikus vidékre transzportálja ezt a talán sosemvolt szerelmet.

A Tímárné által létrehozott mítosz a kihagyások, a szünetek, a hézagok által meglehetősen mobilis, mozgatható, tehát alkalmas arra, hogy Liza is kiegészítse a saját traumakultúrája alapján létrehozott ideális képekkel. A mítosz mobilitását erősíti, hogy a történetben szereplő herceg meghalt, így Liza számára szabadon fikcionálható a figurája. Jan Assmann (Claude Lévi-Straussra hivatkozva) az emberi emlékezet struktúráiban megkülönbözteti a hideg és a forró emlékezetet, amelyeket a társadalmi tér, az idő, illetve a társadalom előtt viselt identitás egyaránt befolyásol.<sup>23</sup> Azáltal, hogy a Tímár

<sup>21</sup> BRÓDY, *Tímár Liza*, 359.

<sup>22</sup> Northrop FRYE, *Archetipikus kritika: A mítoszok elmélete*, in N. F., *A kritika anatómiája (négy esszé)*, ford. SZILI József, 113–203 (Budapest: Helikon Kiadó, 1998), 159.

<sup>23</sup> Lévi-Strauss elmélete szerint a „forró” emlékezés kultúrája bensővé teszi a maga történelmét, ezáltal hozza létre a társadalmi fejlődést. Ezzel szemben a hideg emlékezet éppen az elhárításban találja meg a folytonosság és közösség belső egyensúlyának lehetőségét. (Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet – írás, emlékezés és politikai identitás a*

család a társadalmi nyilvánosság terében a jelentőségük ellenére egy nehezen besorolható, átmeneti identitást képvisel, a belső emlékezetstruktúrájuk sem kifejtett. Ebből a zavarból, a két struktúra összeolvadásából jön létre az anya fikciós elemekkel gazdagított múltkonceptiója, amely a hideg emlékezetpolitika metódusait követve valósul meg. A képzelet által kreált apa egy eszmény. Tímárnénak az a célja, hogy az idealizált múlt eszközével boldog jövőt teremtsen magának és a lányának egy olyan rendszerben, amely a hozzájuk rendelt eredeti identitásban nem fogadja el őket.

A sugalmazott tartalmak, majd az ezt kompenzáló megakadások folyamatosan fokozzák Lizában a megismerés vágyát. Arra szólítja fel az anyját, hogy ne hallgasson („Mama, mamám, beszélj!”). A dialógust Tímárné látszólagos erővel, de mögöttes határozatlansággal zárja le („Csitt! Majd... Később. Várni, várni kell”). A titoknak és a szöveghézagoknak az összefüggése sokszor tartalmi szinten is megmutatkozik a szövegben. Tímárné a későbbiekben a káplánnal folytatott párbeszédében például a titkoknak és a magányosságnak a terhére panaszkodik („Ha meggondolom, atyám, hogy lelki vigaszt hónapokig nélkülözni fogom. Hogy nem lesz senkim, akinek szívem titkát...”). Ezt újabb elhallgatás-alakzatokban realizálódó traumátörténetek követik. A jelenetben az asszony éppen egy maria-grüni szanatóriumba készül, búcsújelenete komikusan idézi a francia vígjátékok kivonulásait.<sup>24</sup> Ahogy korábban említettem, Tímárné számára a saját individuuma az emlékezhely. Az ismét növeli a sebkulturális tényezők sorát, hogy nincs kiegyezve azzal a biológiai testtel, ami a lelkének hordozója. Ezt az ellentétet Erika Fischer-Lichte idézett munkájában (Edmund Plowden elméletére hivatkozva) a király pél-

*korai magaskultúrában*, ford. HIDAS Zoltán [Budapest: Atlantisz Kiadó, 2004], 68–69.)

<sup>24</sup> BRÓDY, *Tímár Liza*, 361.

dáján szemléltetve úgy fogalmazza meg, hogy az individuumnak önmagában két teste van: a természet alkotta test (*body natural*) és az államtest (*body politics*).<sup>25</sup> Hasonló szerkezet érvényesül a *Tímár Lizában* szereplő családanya esetében is, aki az egészséges test általa feltételezett jegyeit elveszítve lelkiileg is sérül. A lelki egészségét pedig a fizikai egyensúlyán keresztül szeretné visszaszerezni. „Én megszűntem külsőleg nő lenni. De bensőmben az vagyok. Nagyon is az. És ha levettem magamról a külsőt, amely elföd... ha regenerálom magam, visszatérek Maria-Grünből, és helyrehozom, amit elmulasztottam.”<sup>26</sup>

A test és a mentális egészség összefüggése a cselekmény előrehaladtával még intenzívebbé válik, ez utalásként értelmezhető a kor medikális kontextusára. Ahogyan Bodnár György *A mese lélekvándorlása* című tanulmányában fogalmaz, a *Tímár Liza* szerzője, Bródy Sándor „fiziológiai törvényeket hirdet, a szerelem fennkölt érzésében felismeri az anyagi erőket, a betegségben pedig a lelki folyamatok okát”.<sup>27</sup>

Bródy több forrás<sup>28</sup> szerint is jó kapcsolatot ápol a századforduló neves pszichoanalí-

<sup>25</sup> Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, ford. KISS Gabriella (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2001), 115–116.

<sup>26</sup> BRÓDY, *Tímár Liza*, 362.

<sup>27</sup> BODNÁR György, *A drámai leírás: Bródy Sándor*, in BODNÁR György, *A mese lélekvándorlása*, 73–87 (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1988), 75.

<sup>28</sup> ERŐS Ferenc, „Adalékok Ferenczi Sándor életéhez”, *Imágó* 6. 3. sz. (2017): 165–174; FRIEDRICH Melinda, „Pszichoanalitikusok a pódiumon: Ferenczi Sándor és Feldmann Sándor sajtószereplése”, *Kaleidoscope* 17. 9. sz. (2018): 286–309; HÁRS György Péter, „Családban marad – A pszichoanalízis Ferenczi »unokahúgánál«, Dénes Zsófiánál”, *Műhely* 40. 1. sz. (2017): 61–69; ZSOLDOS Sándor,

tikusával, Ferenczi Sándorral, aki az egyik legközelebbi munkatársa volt Sigmund Freudnak. A freudi nézetek a *Tímár Liza* keletkezésének idejére már-már popularizálódtak a társadalom polgári rétegeiben, elterjedtté vált a hisztéria női betegségként való definiálása.<sup>29</sup> A test formájának elvesztése, a testsúly-növekedés, a kényszeredett diétakövetés egy olyan karakterológiai elem Tímárné alakjában, ami szintén a kor medikális kontextusából következik.

Az étkezési zavarok fogalmát, az anorexiát kezdetben szintén a hisztéria fogalmával kapcsolták össze, s afféle *fin de siècle*-ként, azaz századfordulós bajként, tehát a dekadencia, az erkölcsi romlás szimptomájaként tartották számon.<sup>30</sup> Az utóbb idézett szövegben megjelenő hezitációs jelenség, az „elföd” szó után következő három pont ugyanúgy stratégiai eleme a mama kommunikációjának, mint a korábbiak voltak. Hangsúlyossá akarja tenni a problémáit, tulajdonképpen „divatot követ”, amikor a testképzavar, a szanatórium, a mentális betegség fogalmá-

„Ferenczi Sándor, a Jövendő munkatársa”, *Thalassa* 7., 2. sz. (1996): 137–140.

<sup>29</sup> Michel Foucault *A bolondság története* (ford. Sujtó László, Budapest: Atlantisz, 2004) című munkájában ismerteti azt az elterjedt, irreális nézetet a hisztériáról, miszerint a nedvvel telt, puhább testekben könnyebben szétterjedhet a hisztéria betegség, míg az izmokkal kötött, erősebb szervezet jobban tud védekezni ellene. Ez az elmélet az egyik releváns példája a nép körében terjedő, populáris hisztéria-értelmezéseknek, amelyek a legtöbbször csak annyiban egyeztek Freud téziseivel, hogy alapvetően női betegségként definiálták a hisztériát.

<sup>30</sup> Isabelle MEURET, „Writing Size Zero: Figuring Anorexia in Contemporary World Literatures”, in *Illness, Bodies and Contexts: Interdisciplinary Perspectives*, szerk. Isabelle LANGE, Zoe NORRIDGE, 77–90 (London: Interdisciplinary Press, 2010), 78.

hoz rendeli magát. (Ebben a divatkövetésben természetesen a férjének való megfelelés is jelentős szerepet játszik, aki sosem mulasztja el, hogy megjegyzést tegyen az asszony alkatára.)

Ugyancsak felerősödnek a három ponttal jelölt megakadásjelenségek, amikor Liza anyja Páduai Szent Antalt említi, és adakozásra szólítja fel Tímárt („És adjon minden héten Páduai Szent Antalnak [...] Utlványozok Páduai Szent Antalnak...”).<sup>31</sup> A szent, illetve a nyilvános térben való adakozásnak az említése a katolikus identitás demonstrálására szolgál. Ráadásul éppen a szegények védőszentjének a neve az, ami ezt a tartalmat a párbeszédbe közvetíti. Szent Antallal együtt arra is érkezik egy implicit utalás, hogy még mindig ugyanannál a problémánál, Tímárék társadalmi kirekesztettségénél járunk. Az asszony úgy gondolja, az adakozás révén központibbá válhat a társadalmi státuszuk, s ezt a motivációt a folyamatos sulykolással a férjében is fel akarja kelteni. Juhász Ferencné Bródy Sándor-életműről szóló kötetében (a marxista kritika meglehetősen radikális ideológiájával átítatva) a Tímár család viselkedését a polgári szecessziós normalitáshoz rendeli, amely alapvetően „egy letűnt korban”, a „feudális eszmények” korában keresi az igazi értékeket. Juhászné itt kimondottan a katolicizmust említi az egyik legnegatívabb tényezőként.<sup>32</sup> Hiába azonosul Tímárné a magányában is az általa ideálisnak tartott szereppel, hiába akar neki megfelelni, a szövegében előforduló elfojtás-mechanizmusok arról árulkodnak, hogy valójában kényelmetlenül érzi magát benne. Megnyilvánulásainak szoros értelmezése alapján nem támasztható alá az, hogy ösztönszerűen fedezne fel valós értékeket a rendi társadalom struktúráiban, sokkal inkább teszi ezt a társadalmi érvényesülés ér-

dekében. Hogy idővel maga is elhiszi az idealizált fantáziaelemeket, az tulajdonképpen egy belső védekezési mechanizmus eredménye, az asszony ilyenkor önmaga előtt is szerepet játszik.

A megakadásjelenségek szövegbeli gyakorisága mögött tehát sok esetben Tímárné tudatos elbeszélői szándéka, a figyelemfelhívó funkció áll. Ugyanakkor a traumatikus tartalom több alkalommal mégis ösztöni eredetűvé teszi az alkalmazásukat. Ilyen például, amikor a dialógus végéhez érve utalást tesz a férje hűtlenségére. „Éljen ön, éljen a... tudom én... éljen egészen bátran a kedveseinek.” Tímár egy komikusnak szánt utalással oldja fel a vádló helyzetet, a hasára és a fejére mutat, majd megkérdezi: „Úgy nézek én ki?”<sup>33</sup>

A családi kommunikáció során nemcsak a szülők, de Liza megnyilvánulásai is bővelkednek a három ponttal jelölt szöveghézagokban. Az anyjától való elköszönéskor például a következőképp épül a szövegébe a megakadás: „Mért méggy éppen most el, amikor szükségem van rád, amikor...”. Tímárné erre a szerzői instrukció szerint a „szájára teszi az ujját”.<sup>34</sup> Ez a nonverbális jel, a hallgatásnak, illetve a titok asszociációjának a behozása egyértelművé teszi a korábban már elemzett fikciós játékot, ami az anya-lány kapcsolat egyik fontos bizalmi eleme.

Ehhez képest az apával való párbeszéd során éppen az elidegenítés, az eltávolodás verbális lenyomataként érvényesül a csend, a szöveghézag. Liza kezdetben egy fegyelmezettebb szerkezetű mondatban fogalmazza meg, hogy nem tud mit kezdeni az apja közelségével. „Szegény apa! Tudod-e, hogy a te nagy szereteted nekem sokszor fáj? Néha sért.” Tímár kérdésére („Miért?”) pedig a következőképp válaszol: „Mert... úgy

<sup>31</sup> BRÓDY, *Tímár Liza*, 363.

<sup>32</sup> JUHÁSZ Ferencné, *Bródy Sándor* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1971), 249.

<sup>33</sup> BRÓDY, *Tímár Liza*, 363.

<sup>34</sup> BRÓDY, *Tímár Liza*, 363.

érezem, hogy nem vagyok rá érdemes”.<sup>35</sup> A mondat befejezése nyilvánvalóan udvariasabb a beszélő eredeti szándékánál, a három pont jelzése ezúttal egy tényleges hezitáció: megsértse-e az apját Liza az általa vélelmezett igazsággal, vagy hallgasson róla? A jelenlevő apától való tartózkodás, a képzelt apafigura mitizálása mind-mind származtathatók a kor pszichoanalitikus irodalmából. Darida Veronika a hisztériáról való értekezésében kiemeli, hogy a Freud által vizsgált, hisztériával kezelt páciensek esetében az apa alakja a meghatározó. „A női hisztéria oka Freudnál mindig valami elfojtott szexuális trauma, melynek előidézője gyakran maga az apa.”<sup>36</sup>

A *Tímár Liza* cselekményében nincs szó arról, hogy az apa (szexuális értelemben) abuzívan közeledett volna a lányához, de a lány traumája kétségtelenül *Tímár* alakjához köthető. Erről árulkodik a *Liza* felvetésére adott reakciója is. A címszereplő utal az idegenség érzetére, arra, hogy egészen más értékelveket vall, mint az apja. Ekkor *Tímár* a pénzhez való eltérő viszonya felemlítésével válaszol: „Én meggondolom, amíg egy forintot kiadok, te meg kiszórod az ezreseket...”<sup>37</sup>

A harmadik felvonás egyik legtraumatikusabb jelenetsora, amikor *Liza* szembesül azzal, hogy az anyja csak kitalálta a származásáról szóló történetet. Ekkor a kettejük dialógusa olyannyira akadozottá válik, hogy tulajdonképpen ép mondatkonstrukciók sem találhatók benne.

„LIZA: Megmondtam.

TÍMÁRNÉ: Mit?

LIZA: Azt.

TÍMÁRNÉ: Mit?

LIZA: Amit te nekem...

TÍMÁRNÉ: Hogy...

<sup>35</sup> BRÓDY, *Tímár Liza*, 365.

<sup>36</sup> DARIDA Veronika, *Hisztériák* (Budapest: Kijárat Kiadó, 2012), 177.

<sup>37</sup> BRÓDY, *Tímár Liza*, 365.

LIZA: Hogy nem...

TÍMÁRNÉ: Hogy nem?

LIZA: Nem az apám.

TÍMÁRNÉ: Nem az apád? Akkor ki?

LIZA: Ki?

TÍMÁRNÉ: Ő. Ki lenne más?

LIZA: Akkor amit te...

TÍMÁRNÉ (*egyszerre kijózanodva*): Amit én összevissza beszéltem, azt komolyan vetted? Megörültél? Lehetőnek hitted?! Hogy én... én...”<sup>38</sup>

Az ebben a dialógusban megjelenő megakadásalakzatok nem a késleltetés eszközei, s nem is értelmezhetők implicit utalásként valami belső, mögöttes igazságra. Itt a döbbenet és az aktuális megrázkódtatás némítja már-már az abszurditásig a szituációt. „Csaknem világosan beszéltél... és világos volt, amit sejtetett velem és körülöttem mindenki” – reagál *Liza* a kellemetlen felismerésre. *Tímár* né ismét a hárítás technikáját alkalmazza, megkérdőjelezi a környezete beszámíthatóságát: „Megörültetek? Megörültetek? Megörültél? Amiről én fantáziáltam, arról te képzelődtél...”. Erre a tragikus felismerésre *Liza* sem tud kellő mértékletességgel reagálni, az eddigiekben csak az apja iránt érzett megvetés most már az anyja személyét sem kerüli el. „Tehát egy szó sem igaz az egész meséből? Tehát rendben van... tehát az apám lánya vagyok, és akkor hozzá méltó módon szárazon meg kell állapítani a tényt. Frivol játékot űztél velem.”<sup>39</sup> Nincs menekvés: *Liza* személyisége végleg bezárul abba az általa nemkívánatosnak ítélt környezetbe és identitásba, amelyet a családja képvisel. Az anya kezdetben a hatalmi szóval és az ígéreteivel próbálja újra közel hozni magához a lányt. „Eljövök érted, az atyáddal, mindenkivel, a törvénykatonákkal, egy hozzád való férjjel, egy herceggel, ha kell, az apád megengedheti magának, van módod...

<sup>38</sup> BRÓDY, *Tímár Liza*, 416.

<sup>39</sup> BRÓDY, *Tímár Liza*, 417.

semmi sem történt! Verd ki a fejedből... Jönni fogsz, parancsolom!”<sup>40</sup>

A három pontos megakadásjelenséget egy önpozicionáló mondat követi: „semmi sem történt!” Ezt a kijelentést az anya tulajdonképpen egy beszédaktus értékű kijelentésnek<sup>41</sup> szánja, meg akarja erősíteni a verbalitás szintjén gyakorolt teremtői státuszát. Ahogyan korábban a szavak eszközén keresztül jött létre a fikciós történet, úgy most éppen ennek a megsemmisítésére szolgál a kijelentés. Liza azonban az anyja korábbi befolyásolására hivatkozva utasítja el az aszszony által kínált lehetőségeket. „Nekem parancsolni... nem úgy neveltél.”<sup>42</sup>

Ahogy a bevezetőben említettem, Tímár Liza végül az évtizedek óta a család kötelékébe tartozó házi orvos felesége lesz. Annak ellenére, hogy tulajdonképpen harmonikusnak tekinthető a befejezés, a szövegtest a bizonytalanságról árulkodik. Liza kérésére („Legyen szíves, vegyen el engem feleségül.”) a férfi a gesztusok szintjén „engedelmesen” reagál, de a szövegbe ékelődő megakadásjelenségek éppen azt sugallják, hogy a jövőtlenséggel néznek szembe. „Aludni kell erre az ötletre, kis Liza. Negyven esztendő vagyok. Lehet késő is... Talán... lehet.”<sup>43</sup> Hiszen két, a kor rendi berendezkedésű társadalmában perifériára szorult státusz találkozik össze: egy kikeresztelkedett zsidó családból származó polgárlány és egy orvos, aki első generációs értelmiségiként szintén kiszolgáltatott a hierarchikusan fölérendelt társadalmi rétegeknek. A nyelvi ellehetetlenüléssel a darab végső konklúziója is bizonytalanná, melodramatikussá válik. Egymásra találnak – de hol mégis? Milyen

<sup>40</sup> BRÓDY, *Tímár Liza*, 418.

<sup>41</sup> A beszédaktus fogalmát J. L. Austin definíciója alapján használom. (J. L. AUSTIN, *Tetten ért szavak*, ford. PLÉH Csaba [Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990], 31.)

<sup>42</sup> BRÓDY, *Tímár Liza*, 418.

<sup>43</sup> J. L. AUSTIN, *Tetten ért szavak*, 30.

közeg részévé tudnak válni majd? A válasz: a csend.

### Összefoglalás

A tanulmányom célja volt, hogy a három pontos megakadásjelenségeken keresztül a dráma analitikus vonásait vizsgáljam, és rokonítsam a modern analitikus dráma struktúráival. A *Tímár Liza* szövegtestének három ponttal jelölt megakadásalakzatai elsősorban a családi és a társadalmi keretek között kimondhatatlan, tabusított információkra vonatkoznak, illetve időnként kohéziós szereppel is bírnak: a verbális közlés kibontakozása, majd a hiányalakzatokba való tömörülés egy sajátos gondolatritmikus ismétlődést eredményez a szöveg egészében, homogénizálja a színmű struktúráját. Ezen felül további gyakorlati funkciói is vannak: a késleltetés, illetve a hatáskeltés dramatikus eszközökül szolgálnak.

A kutatás természetesen igényli a folytatást, hiszen a jelen tanulmányom többségében a megakadásjelenségek három pontos változatait vizsgálta. A szövegben azonban számtalanszor csak az alkotói megjegyzések jelzik a csendnek a szerkezetbe való beépülését. Tovább lépési lehetőségként tartom számon ezeknek az alakzatoknak a szövegen, illetve az egyes színházi feldolgozásokon belüli értelmezését.

### Bibliográfia

- ASSMANN, Jan. *A kulturális emlékezet. írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában*. Fordította HIDAS Zoltán. Budapest: Atlantisz Kiadó, 2004.
- ASZTALOS Veronka-Örsike. „Egy sokk megszelídítése – Ibsen korai magyar recepciója”. *Irodalomismeret* 2. sz. (2019), 74–95
- AUSTIN, J. L. *Tetten ért szavak*. Fordította PLÉH Csaba. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990.

- BODNÁR György. „A drámai leírás: Bródy Sándor”. In BODNÁR György, *A mese lélek-vándorlása*, 73–87. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1988.
- BRÓDY Sándor. *Tímár Liza*. In BRÓDY Sándor, *Színház*, 351–431. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1964.
- CENNER Mihály. *Márkus Emília*. Budapest: OSZMI, 1971.
- DARIDA Veronika. *Hisztériák*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2012.
- DE MAN, Paul. „Az ironia fogalma”. In Paul DE MAN, *Eszétikai ideológia*, fordította KATONA Gábor, 175–203. Budapest: Osiris Kiadó, 2000.
- EAGLETON, Terry. *How To Read a Poem*. London: Blackwell, 2007.
- ERŐS Ferenc. „Adalékok Ferenczi Sándor életéhez”. *Imágó* 6. 3. sz. (2017): 165–174.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *A dráma története*. Fordította KISS Gabriella. Pécs: Jelenkor Kiadó, 2001.
- FRIEDRICH Melinda. „Pszichoanalitikusok a pódiumon: Ferenczi Sándor és Feldmann Sándor sajtószerelése”. *Kaleidoscope* 17. 9. sz. (2018): 286–309.
- FOUCAULT, Michel. *History of Madness*. London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2006.
- FRYE, Northrop. *Archetipikus kritika: A mítoszok elmélete*. In Northrop FRYE, *A kritika anatómiája (négy esszé)*, fordította SZILI József, 113–203. Budapest: Helikon Kiadó, 1998.
- GENETTE, Gérard. „Az elbeszélő diszkurzus”. Fordította Sepeghy Boldizsár és Lovas Edit. In *Az irodalom elméletei I.*, szerkesztette THOMKA Beáta, 61–77. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1996.
- HÁRS György Péter. „Családban marad – A pszichoanalízis Ferenczi »unokahúgánál«, Dénes Zsófiánál”. *Műhely* 40. 1. sz. (2017): 61–69.
- JUHÁSZ Ferencné. *Bródy Sándor*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1971.
- LACZKÓ András. *Bródy Sándor alkotásai és vallomásai tükrében*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1982.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. „A mítoszok struktúrája”. In Claude LÉVI-STRAUSS, *Strukturális antropológia I*, fordította SALY Noémi, 164–183. Budapest: Osiris Kiadó, 2001.
- MEURET, Isabelle. „Writing Size Zero: Figuring Anorexia in Contemporary World Literatures”. In *Illness, Bodies and Contexts: Interdisciplinary Perspectives*, szerkesztette LANGE, Isabelle, NORRIDGE, Zoe, 77–90. London: Inter-Disciplinary Press, 2010.
- PEREMICZKY Szilvia. „Bródy Sándor: Tímár Liza házassága”. In PEREMICZKY Szilvia, *Zsidó dráma, színház és identitás*, 85–89. Budapest: Ráció Kiadó, 2019.
- SELTZER, Mark. „Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere”. *October Magazine* 80, 3 (1997): 3–26.
- SZIKSZAINÉ Nagy Irma. *Magyar stilsztika*. Budapest: Osiris Kiadó, 2007.
- VAJDA György Mihály, szerk. *Színházi Kalauz*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1962.
- ZSOLDOS Sándor. „Ferenczi Sándor, a Jövendő munkatársa”. *Thalassa* 7., 2. sz. (1996): 137–140.

## Karagity Antal „identitásnevelő” drámái és prózája

MOHAI ALETTA

MÍCO: Ezt kellene itt is, valamit kitalálni a ti vad rácaitokra, akik alig várják az oroszokat.

MARTA: Valahogy úgy, ahogy annak idején a Bácskában, Újvidéken...

MÍCO: Pontosan.

MARTA: De miben bűnösök az itteni szlávok?

MÍCO: Mert kommunisták és várják az oroszokat.

MARTA: Inkább mondd azt, hogy azért, mert szlávok.

MÍCO: A francokat szlávok! Ők horvátok. A horvátok nem szlávok. A horvátok gótok.

MARTA: No, erről én még életemben nem hallottam. Ezt talán a gyilkosok, a németek szolgái, az usztasák találták ki.

MÍCO: Látja, milyen maga? Várja az oroszokat, és azt sem tudja, melyik nációhoz tartozik?<sup>1</sup>

A *Meglepetés* című drámából kiemelt rövid párbeszédből világos, hogy maguk a bunyevácok is bizonytalanok eredetüket illetően. A bunyevácok Bosznia, Hercegovina és Dalmácia területét lakták, pontosabban a Raguzától (Dubrovnik) északnyugatra elterülő vidékeket, különösen a Buna folyó környékét, ami Velagićnál ered és Mostar alatt ömlik a Neretvába. A Buna partvidéke nemcsak lakóhelyüket adta, de Vuk Karadžić szerint a népcsoport elnevezése, a bunyevác kifejezés is e folyó nevéből ered. Mostarban – ami

<sup>1</sup> Antun KARAGIĆ, *Kazališni komadi i novele*, szerk. Đuro FRANKOVIĆ (Pécs–Budapest: Frankovics és Társa Kiadói Bt. – Croatica Kht., 2003), 310–311. A külön nem jelölt idézetek a szerző saját fordításai.

szintén a Buna mentén található – ugyanúgy *što* nyelvjárásban beszélnek az ott élők, mint a bunyevácok.<sup>2</sup> A néphagyomány szerint a bunyevácok a törökök elől Nevesinje, Blagaj, Stolac és Počitelj vidékéről Metkoviçon és Gabelán át a dalmát partokra menekültek, Primorjébe, Podgorjébe, Lika megyébe és Magyarország déli részeire.<sup>3</sup>

A XIX. században fokozatosan zajlott Magyarországon az ún. elnemzetlenítés, vagyis az országban élő kisebbségek „elmagyarosítása”. A rendelkezések ott okozták a legnagyobb változást, ahonnan minden kultúra a legmélyebben táplálkozik: az oktatásban és a vallásban. Megszüntették a nemzetiségi anyanyelvű tanítást,<sup>4</sup> és magyarokra változtatták a bunyevác nyelven miséző papokat.<sup>5</sup>

Ivan Antunović lépett fel először a magyarosítás ellen. Egyike volt az elsőknek, aki megírta a bunyevácok történetét. Az ő szerkesztésében jelent meg 1870-ben a *Bunyevác és sokác újság*, majd 1875-ben a *Bunjevačke i šokačke vile* című kiadvány. A *Subotičke novine* és a *Neven* című lapok 1884-es első kiadása is hozzá köthető, az utóbbi szerkesztésében Mijo Mandić, falusi tanító is részt vett, aki nemzetiségi tankönyveket írt és népmeséket gyűjtött. Antunović újságírói tevékenységét folytatta Pajo Kujundžić, a legnépszerűbb bunyevác újság, a *Subotička Da-*

<sup>2</sup> MEZNERICH Jenő, *Bunyevácok* (Budapest: Feuer Könyvnyomda, 1938), 24.

<sup>3</sup> MÁNDICS Mihály, *A magyarországi bunyeváchorvátok története* (Kecskemét: Bács-Kiskun Megyei Tanács V. B. Művelődési Osztály, 1989), 24.

<sup>4</sup> UROSEVICS Danilo, *A magyarországi délszlávok története* (Budapest: Hazafias Népfront Országos Tanácsa, 1969), 80.

<sup>5</sup> UROSEVICS, *A magyarországi délszlávok...*, 78.



nica szerkesztésével. Ivan Mihalović a nyelvtan lejegyzésével és Petőfi-versek fordításával foglalkozott.<sup>6</sup> Karagity Antal 1930-ban szabadkai mintára színjátszócsoporthoz alapított és drámaírással kezdett.

### „Identitásnevelő” drámák

Karagity műveivel eddig kevesen foglalkoztak, magyar nyelven pedig tudomásom szerint nem található rólok írás.<sup>7</sup> Megvizsgáltam „identitásnevelő” drámáit, illetve azokat, amelyekben a bunyevác öntudat valamilyen módon megjelenik.

Karagity Antal a műveiben megkonstruál egy kollektív bunyevác identitást, amiben jól beazonosítható, tipikussá váló jellemzőkkel, karakterjegyekkel ruházza fel a szereplőket. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a bunyevácok olyanok lennének, mint a Karagity-drámák szereplői, sokkal inkább a drámák támasztanak elvárásokat a bunyevácokkal szemben.

Ahol megképződik a kollektív identitás, ott mindig van egy Másik, ami kirekesztődik. Ez a Karagity-művekben összetetten alakul: a cigányok, a magyarok és a svábok kívülálló, sokszor negatív alakokként jelennek meg, így kissé visszásnak tűnhet, hogy azok a hatalmi mechanizmusok, amikkel a többségi társadalom kirekeszti a bunyevácokat, itt megismétlődnek. Ugyanakkor, amennyiben a kollektív identitáson etnikailag kívül álló alakok erkölcsi jegyei azonosak a Karagity által megkreált bunyevác identitás erkölcsi jegyeivel, akkor nem jelenik meg a kirekesztés gesztusa. Kiemeli ugyan az etnikai kü-

<sup>6</sup> MÁNDICS, *A magyarországi bunyevác-horvátok...*, 48.

<sup>7</sup>A pécsi August Šenoa Horvát Klubban 2013. december 17-én *Minden így van az életben is* címmel emlékülést tartottak Karagity Antal születésének 100. évfordulója alkalmából. Az emlékülés előadásanyagát írott formában nem készítették el.

lönbözőséget (például nem szorgalmazza velük a házasságot), de mégis csoporton belülnek tartja őket, nem veti ki a becsületes, sváb parasztembert és a korrupt gazdagokat megtréfáló cigányt. Ezzel szemben az is előfordul, hogy hiába az etnikai megfelelés két bunyevác között, a zsarnoki, korrupt, gazdag bunyevácot kilöki társadalmából, és csak a becsületes, szorgalmas parasztleányt, illetve a népviseletben járó, olvasott és erkölcsös bunyevác lányt fogadja el.

Az „identitásnevelő” drámák két típusba sorolhatók. Az első típus darabjai hétköznapi szinten, főleg a házasság példáján keresztül próbálják tudatosítani a bunyevácokban, hogy ők önálló, saját kultúrával és nyelvvel rendelkező kisebbség, s hogy a hagyományokat, szokásokat tartani kell. A második típus drámaiban a politika kritikája kerül előtérbe, fő üzenetük, hogy a bunyevácoknak fel kell vállalniuk identitásukat akkor is, ha a rendszer nyomást gyakorol rájuk.

Karagity Antal hétköznapi keretek között játszódó „identitásnevelő” drámái a *Katica*, *Az elvált nő*, *Zorka kisasszony* és az *Öntudat*, a politikai és társadalmat bíráló drámái a *Meglepetés* és a *Községi bíró*, az *Anka Berićevában* pedig keveredik a két típus. A Karagity-féle bunyevác ábrázolási hagyományban a fiatal lányok kapcsán a szerző mindig hangsúlyosan kiemeli, hogy népviseletben járnak, nem városi divatos ruhákban, mert ezzel vállalják a bunyevácágukat.

### Hétköznapi élet

A *Zorka kisasszony* című dráma egy elvárosiasodott bunyevác lány megtéréstörténetét írja le. Zorka a városi tanulmányai során átvette az ottani divatot, nem népviseletben jár. Férfimód cigarettázik, dauerolja a haját, olyan, a nép számára idegen és furcsa szavakat használ, mint például az „intim”, és igazán tetszik neki a „falusi romantika”.

IVAN: Ez a lány nagyon úri. Cigarettazik. Félttem azokat a lányokat, akik úgy néznek rá, mint egy varázslóra. A jegyzőtől hallottam, hogy az apja azért vette ki az iskolából, mert egyébként is kidobták volna: erkölcstelen könyveket olvasott és fiatalemberekkel flangált a városban.

Először Matenak, a tipikus, szép, fiatal, bunyevác legénynek ígéri a kezét. Mate ugyan elvehetné Rézit, gyermekkori barátnőjét, aki rendes parasztlány, csak hogy Rézi sváb, ami kizáró ok a számára – itt is előkerül a más nemzettel keveredés helytelenítése. Mateval szemben Zorka visszatáncol, és egy kényelmes és vagyonos jövővel kecsegtető férfi, Kržić felesége akar lenni. Ám kiderül róla, hogy agresszív és rossz ember.

Matet behívják katonának, s mire hazamegy, Zorka teljesen megváltozik. A lány felhagy városi szokásaival, hűségesen várja szerelmét, és városi gönceit eldobva bunyevác ruhát ölt.

ZORKA: Hogy ki vagyok? Az, amit ez a szép bunyevác ruha mesél rólam.

A bunyevác ruha a Karagity-művekben vállalást jelent, egyfajta kinyilvánítást, ami a ruhát a hétköznapi viselet síkjáról magasabbra emeli és érték-ként aposztrofálja, ahogy minden olyan tárgyat, szokást vagy megnyilvánulást, ami valamilyen módon a bunyevác identitást fejezi ki.

Zorka kisasszony ellentéte Zlatica, az *Öntudat* című dráma főszereplője. Édesapja konok gazda, aki lányát egy idegen orvoshoz, Dr. Wildhez szeretné feleségül adni, nem Josohoz, akinek apja, Mate, kereskedő. Mellékszálként megjelenik a cselekményben a fivéri rivalizálás, a testvéri féltékenység is, amikor Mate Josora több földet írat a házasság céljából, mint régebben Grgo fiára annak nősülésekor.

Megfogalmazódik a darabban, hogy egy lány nem jószág vagy áru, hanem emberi lény, akinek joga van saját döntéseket hozni az életével kapcsolatban, s a házasság dolgában a szívre kell hallgatni. De ennél még tovább megy a gondolatmenet, eljutva a bunyevác népi identitás tudatosításáig. Zlatica, a tökéletes bunyevác lány népviseletben jár, ruháját akkor sem cserélné városi úri göncre, ha grófkisasszony lenne. Fontos számára a műveltség (intellektusa tartásán is látszik), de még annál is fontosabb származása. Ezért sem akar egy idegen orvos felesége lenni és más nemzettel keveredni. Emellett szent, de édes kötelességének tartja, hogy az a háromszáz hold bunyevác föld, ami őt illeti, bunyevác is maradjon, ne kerüljön idegen kézre.

A történet happy endje paradox módon valósul meg: a két fiatalnak muszáj összeházasodnia, hogy Zlatica ne maradjon szegyenben, és gyermeke ne zabigyerekként nőjön fel. Ekkorra már mindenki megbékél és boldog, a dráma patetikus zárásában Dida Marko – azaz Marko nagypapa – vonja le a tanúságot, miközben Zlatica és Joso népviseletben, gyermeküket tartva egy tökéletes bunyevác családi portré élő változatát jelenítik meg, majd megszólal a bunyevác himnusz.

DIDA MARKO: Áldjon meg benneteket a magasságos ég, drága gyermekeim! Higgyétek el, hogy ez a nap nemcsak nektek és a szüleiteknek boldog, hanem az egész falu bunyevátságának is. De ez csak azoknak öröm, akik értik népünk helyzetét, és tesznek valamit a kihalása ellen. Ti, drága gyerekeim, megmutattátok a helyes utat, amin ezentúl járni kell, mert csak ez az út vezet a mi nemzetségünk fennmaradásához és fejlődéséhez. Sose felejtsetek el: ti a nagy bunyevác fatörzs ágai vagytok!

A *Katica* című drámában az író a címszereplő lány műveltségét hangsúlyozza leginkább. Katica szorgalmasan dolgozik, éjszakánként olvas, nagyon művelt és széles látókörű. Fontos, hogy büszke, talpraesett, szilárdan hisz önmagában a falusi pletykák keresztüzében is. A pletyka fontos szervezője a falusi életnek épp úgy, mint Karagity drámáinak. Azt beszélnek Katicáról, viszonya van a gazdag fiával, Mateval, akinek beteg a felesége. Közben Marko, egy egészséges fiatal munkáslegény ostromolja szerelmével, amit Katica rendre visszautasít. Egyre csak Mijot, az író dicséri, aki nem megy inni a férfiakkal, szórakozás helyett ír, dolgozik. Itt kerül szóváltásba anyjával, Anaval, aki szerint az írás nem munka, míg Katica szerint Mijo akkor is ír, vagyis dolgozik, amikor mindenki más már alszik. Kiderül, hogy Katica is gyakran éjszakába nyúlóan olvas, sőt amikor Marko moziba hívja, elutasítja, többre tartva az olvasás örömét az átlagos falusi mulatozásnál.

Katica nem méla, csendes, engedelmes, buta cseléd, hanem határozott, véleményekkel és elképzelésekkel teli értelmes fiatal lány. Kiáll az igazáért részeges édesapjával, illetve édesanyjával, Anaval szemben, aki próbálja rábeszélni a jegyességre Markoval. Katica azonban nem hajlandó senkinek a felesége lenni csak azért, mert jó parti, ha egyszer nem szereti. Vallja, hogy a szegénynek is joga van úgy élni és dönteni, ahogy akar, ez nemcsak a gazdagok kiváltsága.

Később kiderül, hogy a gazdagnak sem kiváltsága mindig a szabad döntés. Megtudjuk, hogy a Mateval kapcsolatos pletykák nem alaptalanok, vagy, ahogy a féltékeny Marko mondja: „Ahol nincs tűz, ott a füst sem látszik”. Mate felesége meghal, ám a tragédia ellenére a három részeg férfi, az orvos, Joso, és Mate apja, Stipe visszatartóan komikus hangulatot teremtenek. Mate számára felesége halála megváltás volt, mert bár a nagy hozomány reményében házastották össze őket, a gazdag lány mindig betegeskedett és nem tudta boldoggá tenni

férjét. Mate anyja azt kívánja fiának, bár lenne egy szegény, de egészséges felesége, aki örömet vinne az életébe. Valaki, akit meg erősített a szorgalom és a munka, és nem sorvadt még el a gazdagság kényelmében. Itt megint csak kiütözik a szegények és gazdagok közötti különbség: az életrevalóság.

Mate meg is találja az ő szegény, de egészséges boldogságát: Katicát. Szerelmi vallomásukból tisztázódik az olvasó számára, hogy bár mindig szerették egymást, sosem történt köztük erkölcsstelen érintkezés. Kiderül tehát, hogy a pletykák nem voltak alaptalanok, de a szóbeszédben szereplő főbűn valójában nem történt meg.

A két fiatal természetesen össze akar házasodni, ám Stipe nem engedi, hiszen elképzelhetetlen, hogy az ő örököse egy cselédet vegyen feleségül. Mijo, az író próbál hatni a józan észre: az anyagi dolgokat nem szabad összekeverni a lelkiekkel, mert míg az anyagi elvész, a lelki megmarad, s csak azzal szabad törődni. Persze a szegény író ebben a történetben is a meg nem értettséggel küzd, s ezúttal is az orvos, illetve a feleség az, aki felnyitja a konok családfő szemét, s végül Stipe bátyóéknál új élet kezdődhet: ahol az embernek az érdemei számítanak, nem jogtalan anyagi előnyei.

A *szolgálólány* című elbeszélés feltehetően a *Katica* című dráma prózai vázlatja. A kevés leíró résszel rendelkező, túlnyomórészt párbeszédekből álló szöveg ugyanazt a történetet tartalmazza, mint a *Katica*, de kiegészül a drámából kimaradt információkkal, részletekkel. Ebben a történetben a főszereplő lány a Katicához képest kevésbé karakteres Pavka nevet viseli, akit Mate szülei társadalmi helyzete miatt elutasítanak. Mijo, az író megjelenik a családnál, és megpróbálja jobb belátásra bírni Mate édesanyját, aztán felolvas barátja betegeskedő kislányának, akit a nagyapja nem hajlandó orvoshoz engedni annak ellenére, hogy a gyerek egyértelműen örökölte anyja betegsége hajlamos természetét. Mate apja felháborodik, mikor

szembesül vele, hogy egy forradalmár van a házában. Elmondja a feleségének, hogy jelentették Mijot, és nemsokára internálják. A csökönyös és szűk látókörű családfő rossz természete az élet más területén is kifejeződik: tizenegyed arányban akarja szedetni a búzát a parasztokkal. Az általa lenézett, gyűlölt társadalmi réteg sztrájkolni kezd, még a környező falvakból sem hajlandó senki elvállalni a munkát. Ahogy a Karagity-drámák esetében ez lenni szokott, a történet minimális motiváció hatására pozitív véget ér. Mate apja hirtelen jobb belátásra tér: áldását adja a fiatalok házasságára, jobb egyezséget ajánl a kaszálóknak, unokáját pesti orvoshoz tervezi vinni, és még Mijot is megkedveli.

Az *elvált nő* című drámában Julka nem tudja, kihez menjen férjhez. Šano, aki bár községi végrehajtóként az urak közé tartozik, és kényelmes jövő ígérését hordozza, a környezetében elítélt személyként jelenik meg. Julkát kiskacsának becézi, akinek ez egyáltalán nem tetszik, s humoros szövegezéssel szakításuk során a fiatal lány gácsérnak csúfolja frissen elhagyott vőlegényét, akit Ivo miatt akar elfelejteni – ez a fiatalember Šano előtti vőlegénye, akihez egy szívszorító szerenád hatására megy vissza.

A két férfi sokban különbözik egymástól, de a Julka számára legfontosabb ellentét a táncszokásaikban figyelhető meg, ami a hagyományok és az újítások kapcsolatának egyfajta kritikája. Mert míg Šanoval tud Julka modern táncokat táncolni, addig Ivo makacsul ragaszkodik a bunyevác kólóhoz, annak ellenére, hogy ő is ismeri a városi táncokat – itt megmutatkozik a város negatív hatása a hagyományokra.<sup>8</sup>

Ilyen ellentét feszül Julka és édesanyja, Janja között is. Az idősebb asszony a determináltság mellett érvel, hogy mindenki abban a szerepkörben élje le az életét, amibe

<sup>8</sup> Stjepan BLAŽETIN, *Književnost Hrvata u Mađarskoj od 1918. do danas* (Osijek: Matica hrvatska, 1998), 67.

beleszületett, tartsa a hagyományokat és ne vegye semmibe a babonákat. Ezzel szemben lánya Zola-regényt olvas, és a fejlődés iránt érdeklődik. A generációs különbségek nem csak ebben a drámában mutatkoznak meg. Hasonlóan hangsúlyosan kerülnek elő a *Katicában* is a főszereplő lány és édesanyja, Ana kapcsán, sőt nyomokban Karagity legtöbb művében megtalálhatóak.

A modern embereszmény elrettentő példaként jelenik meg *Az elvált nőben* egy harmadik lehetséges vőlegény, Andro, aki golföltönyben jár, és európai utazásra készül – a nősülés gondolatát természetesen teljesen elveti. Az ő alakjában benne rejlik a házasságtól menekülő férfiak bírálata, hiszen ha mindenki öreglegény marad, a bunyevácság a kihalás szélére kerül.

Julka végül Ivót választja, ám nem teljesül be a boldog házasság reménye. Az anyós ugyanis gonoszságával megmérgezi Julka mindennapjait és a fiatalok kapcsolatát, és az édesanyja által manipulált Ivo nem bizonyul jó férjnek. Julka viszont olvasott és felvilágosult lány ahhoz, hogy egy megalkuvással teli életnek vesse alá magát, így szégyennel-szóbeszéddel nem törődve elválik a férjétől és a vele járó boldogtalan jövő helyett elindul az önbeteljesítés útján, kitörve a falusi középszerűségből, amibe beleszületett.<sup>9</sup>

Az egyéni boldogságot előbbre helyező elvek szembe mennek a bunyevácság fennmaradásáért hirdetett közösség iránti alázat eszméjével,<sup>10</sup> ahogy a hagyományokhoz ragaszkodás is kontrasztba kerül a modern gondolkodással. Érezhető a művekben Karagity naiv ideológiája: az arany középutra próbálta rávezetni környezetét, hogy boldog, felvilágosult, de identitásában tudatos, hagyo-

<sup>9</sup> Juraj LORANČEVIĆ, „Ante Karagić hrvatski književnik iz Bajskog trokuta u Mađarskoj”, *Hrvatski glasnik*, 1992. okt. 22., 6.

<sup>10</sup> BLAŽETIN, *Književnost Hrvata u Mađarskoj...*, 66.

mányörző néppé fejlődjön az akkori bajai járás bunyevácsága.

Összegezve, Karagity szerint a következő vállalások szükségesek a hétköznapi élet terén a bunyevácság fennmaradásához: népviselet hordása, hagyományok (zenék és táncok) őrzése, értelem és műveltség, büszkeség és erkölcsösség, lehetőleg bunyevác párral való házasságkötés.

### *Politika*

A *Községi bíró* című, 1943-ban játszódó önéletrajzi drámájában Karagity megörökíti életének néhány fejezetét. Kiderül belőle, hogy nem csak az akkori Magyarország politikája miatt volt kizsáolt, hanem saját népe is értetlenkedve és távolságtartóan viszonyult tevékenységéhez.

A dráma idilli képpel kezdődik: Mijo, az író, szobájában ül és alkot, asztalán bunyevác terítő, a régies szekrények között vitrin, benne könyvek. Már a színpadkép megjeleníti főbb gondolatait: a bunyevác terítő a népi identitástudat szimbóluma, a régies szekrények a falusi létről és hagyományokról tanúskodnak, a közöttük lévő könyvekkel teli szekrény az ebben a környezetben megjelenő műveltség, olvasottság fontosságát hivatott kifejezni.

Az idillt Mijo édesanyja, Kata törli meg, aki könyörögni kezd fiának, hogy hagyjon fel az írással, mert elviszik a csendőrök. Marica, Mijo felesége bár nagyon félti urát és valahol saját magát is a szegénytől, mégis tisztán megfogalmazódik benne férje küldetése, és büszkeséggel tekint rá, védelmébe veszi mindenkivel szemben. Érzéseinek ambivalenciája abból is kiderül, amikor egyszer azt mondja, nem lehet mindenki földműves, valakinek írnia is kell, s Mijo az egyetlen, aki az ő nyelvükön ír ebben az országban. Mások pedig kétkedéssel teli jóslatában megfogalmazódik, hogy minden veszély, amit férje vállal az írással, felesleges, mert nem lesz eredménye, és úgyis feledésbe merül.

Amikor kettesben maradnak, meghitt házastársi pillanatoknak és vallomásoknak lehetünk tanúi. A posztmodern elemekkel átszótt részlet metadramatikus eleme, amikor Mijo és Marica egy darabot próbál. Marica megmutatja bunyevác ruháját, amelyet az előadáson fog viselni a főszerepben, és egy monológot mond, amelyben megbújik egy intertextuális kapcsolódás: Karagity *Öntudat*<sup>11</sup> című drámájából Zlatica – a bunyevácságát tudatosan és büszkén vállaló lány – alakját játssza el az írófeleség.

Mijót a történet során Jašo, az apósa folytatn támadja. Vitáik középpontjában áll a szegény és gazdag ellentéte, hogy kinek hol a helye a világban, a fizikai és szellemi munka összehasonlítása, a születési és anyagi előjog szerinti igazságosság kérdése. A társulatban is vannak olyan emberek, akiknek Mijóba vetetett hite meginog. A férfiak nem jelennek meg a próbán, kiderül, hogy besúgó is van köztük, de a lányok csodálják rendezőjüket és annak végtelen türelmét, amit tízévesnyi színházi munkájával szerzett.

KATICA: Kell még legalább tíz év, hogy a mi népünk megvilágosodjon.

MARICA: Mit beszélsz, Katica? Száz év sem lenne elég hozzá. Egyvalaki törődik velünk és dolgozik értünk: Mijo. Én már százszor mondtam neki, hogy ezt senki sem fogja elismerni és megköszönni neki. [...] Azok az emberek fognak győzedelmeskedni, akik nem ismerik el őt. Őt, aki annyit tett a népéért, mint még senki ezen a környéken. Ez lesz neki a köszönet. Nem vagyok jó, de ne feledjétek, mit mondtam.

<sup>11</sup>A *Svijest*nek bevett fordítása az *Öntudat*, de fontosnak tartom megjegyezni, hogy a *svjest*, *svjetlog fényt*, *világosságot* jelent, tehát a cím esetében felvilágosultságról beszélhetünk. Így Zlatica, a művelt, hagyományokhoz hű, bunyevác népi identitásában tudatos falusi lány a felvilágosultság szimbóluma.

Mindenki el fog fordulni tőle, egyedül marad.

A próba közepén megjelenik a dühös Jašo, s összeveszik vejével. Eltiltja tőle Maricát, és községi bíróként figyelmezteti Mijót, hogy ő sokáig védte, megannyiszor figyelmeztette, de már nem tehet többet, s nem is akar. A nagy felháborodást a közelgő előadás meghívójára nyomtatott szöveg váltotta ki: „Emlékezés azokra a napokra, amikor a falvainkban a horvát lélek éledezni kezdett”. Ekkor Mijót elviszik a csendőrök, édesanyja pedig holtan esik össze.

Hat hónappal később Maricáéknál járunk, névnap ünnepségen. Mijo két hete jött haza a lágerből, és Jašo nem engedi a lányát a férjéhez, de megtudjuk, hogy titokban találkoznak, és összetartozásukat Ceca, Marica édesanyja támogatja.

Ebben a felvonásban ismerjük meg igazán a községi bírót. A hagyományokhoz vakon ragaszkodó, tanulatlan ember, aki analfabétizmusát azzal próbálja leplezni, hogy nem lát rendesen szemüveg nélkül – persze mindenki tudja az igazságot, így a figura komikus hatást kelt. Egészen addig, amíg rá nem jövünk, hogy ennek az írástudatlan, iskolázatlan talpnyalónak a kezében hatalom van, mégpedig akkora, hogy emberek internálásáról, életéről dönthet – s így válik alakja egyre tragikusabbá. Emellett erkölcstelen életet él: iszik és csalja a feleségét.

A cselekményt tovább bonyolítja a részeges kántor megjelenése, aki a faluban az urak közé tartozik, s feleségül akarja venni Maricát. Mijóról szóló elutasító véleményében megfogalmazza, hogy egy iskolázatlan falusinak eke való a kezébe, nem toll, s hogy ő, aki több iskolát is végzett, egy újságcikket sem tudna megírni, mit akar akkor egy szegény paraszt az írással.

A névnap ebéd politikai eszmecserébe, később veszekedésbe torkollik. Minden vendég úr az asztalnál, egyházi személy, mind besúgó és a hatalom kiszolgálója, a doktort

kivéve, aki más Karagity-drámában is feltűnik. Részeg, igazságot megmondó figuraként jelenik meg, alakja kissé komikus: ebben a műben például megtudjuk, hogy zsidó felesége van, aki egy nyilással csalja. Végül gyakran ő az, akinek hatására a szemellenzős családfők jobb belátásra térnek, s a történetek boldog véggel zárulnak. Ez a névnap ebéd viszont Mijo provokatív tétével fejeződött be: tamburásokkal szerenádott feleségének az ablak alatt.

Hogy lett mégis happy end a történet vége? A doktor zárásképpen megfogalmazza a tanulságot, elmondja, hogy ő maga is olvasta Mijo írásait, s mindennel egyetért, de úgy látja, hogy ebben az anyagi faluban már elitták a kultúrát, s nincs igény az értelemre. Intelligens népre lenne szükség, amelyiknek nemcsak a hasa és a zsebe fontos, és amelynek vezetői az iskoláikat nem pénzen vették vagy protekcióval szerezték.

Ezek az urak a rosszul sikerült névnap ebéd után elkerülik Jašót, aki ezért borzasztóan haragszik Mijóra, s attól fél, arra a sorsa jut, mint a veje. Ceca végül helyre rakja az urát:

CECA: Nem ő a hibás, hanem te, amiért elvállaltad ezt a tisztséget! Ha nem vállalod el, nem jutsz ide. Jobb lett volna többet járni a tanyára és foglalkozni a saját gazdasággal. Azért lettél vezető, hogy benyalhasd magad az uraknál, és jobban fel tudd emelni azt a nagy fejedet! Ezért nem Mijo a hibás! Ha rá hallgatsz, lehet, hogy jobban jársz. (...) Nem tudod, hogy az oroszok vésszen közelednek? Mi lesz akkor veled és az uraiddal? Akkor te is szökhetsz velük együtt!<sup>12</sup>

És Jašo elindult a község házára, hogy lemondjon a tisztségéről.

<sup>12</sup> KARAGIĆ, *Kazališni komadi...*, 280.

A *Meglepetés* című drámában Nikola – akit a falu egyik legokosabb embereként tartanak számon – nem kap értelmiséginek való állást, és kukoricaszedésre kényszerül esőben-sárban a termény tizenegyedéért. Ambivalens figura: a bunyevátságában tudatos ember, aki vállalja a hányattatott életet azért, hogy önmagához és népéhez hű maradjon, ugyanakkor a házastársi hűséget megszegi, és rendszeresen csalja feleségét, Martát a falusi tanárnővel. Adott is a helyzet, hiszen a mélyszegénység miatt arra kényszerül a család, hogy a szolgálatért cserébe az oktatói mellékházban lakjanak. A tanárnő pedig, mint kiderül, bűnbe esett apáca, aki azért dobta el a fátylát, mert kielégíthetetlen férifaló.

A cselekmény előrehaladtával számos szerető kilétére derül fény, s arra is, hogy a férfinak mindent szabad, a nőnek semmit se. Feltűnő, hogy Karagity milyen érzékenységgel nyúl a nők jogainak, helyzetének témája felé, s milyen kritikusan viszonyul ahhoz az elmaradott felfogáshoz, ami ebben a drámában is megjelenik. Nikolának több szeretője is volt az évek során, Marta viszont végig hűséges maradt, mégis tűrnie kellett férje folytonos féltékenységét. Nikola nem érti, Marta miért hagyja el, miközben ő azért szakított szeretőjével, a tanárnővel, mert az rajta kívül más férfiakat is fogadott.

A második részben a jegyzőéknél járunk. (A jegyző is a tanárnő egyik szeretője, és Marta örök ostromlója.) Tanúi lehetünk egy sváb férfi és egy bunyevác asszony boldogtalan érdekházasságának. A Jegyzőné várja az oroszokat, mert a szláv rokonságra hivatkozva a bunyevác kisebbség megváltását reméli tőlük, és az urak önkényének megszüntetését, míg férje az aktuális fasiszta rendszer kiszolgálója. Marta, aki ekkor szakácsnőként dolgozik a Jegyzőnének, Nikola internálásáról kap hírt, s a férjét szidó társaságot otthagya hitese urához megy, akit végül internálnak.

NIKOLA: Kínoztak, tapostak rajtam. És hogy mit csináltak velem Baján azok az állat detektívek! Talán senki a földön nem tud úgy kínozni, mint a fasiszta magyarok. Ebben nincs párjuk...

Aztán megtudjuk, hogy az oroszok közel vannak, s akinek van félnivalója, a Dunántúlra szökik, így a Jegyző is menekül. Felesége nem megy vele, mert bár egy fasiszta felesége, ő maga nem követett el bűnt, s nyugodt lelkiismerettel marad otthonában – lesz, ami lesz. Hogy mi lett, azt ebből a drámából nem tudjuk meg, csak azt, hogy a végén meglepetésszerűen hazatérő Nikolát a falusiak a vezetőjüknek kiáltják ki, és a szabadságot ünneplik.

RENDŐR: *(fegyveres civil ruhás, mellén vörös csillag)* Nikola! Éljen a szabadság!

NIKOLA: Hogy van Márkó bátyám?

RENDŐR: Köszönöm, minden rendben. Hála istennek, kiszabadultál! Ha tudnád, mennyire vártunk! Mindenki mondta: bárcsak a mi Nikolánk itthon lenne, akkor minden rendbe jönne... Micsoda meglepetés, hogy itt vagy! Te leszel a jegyzőnk, te leszel a mi vezetőnk!

NIKOLA: Nem lesz többet jegyzői hivatal!

Ez a dráma a kortárs politikai helyzetet személyes sorsokon keresztül mutatja be, fasiszta és kommunista eszmék ütközését, ahol az író által jónak vagy rossznak tartott emberek elnyerik méltó végzetüket szinte mesei befejezésként. Mindezek mellett a férfi-nő, illetve férj-feleség kapcsolatot is végigvezeti a művön: a nők tárgyiasítása és tehetetlensége, a nemek közti egyenlőtlenség, a hűség és hűtlenség kérdésköre is előkerül.

A *Nikola és Marta* című novella a *Meglepetés* című drámával vonható párhuzamba, ahol a szintén Nikolának és Martának keresztelt szereplők szegényesen élnek a falusi

iskola udvari kisházában. Megtudjuk, hogy Nikola műveltsége és írónoki munkája jó alap lehetett volna egy sikeres élet és egy biztos egzisztencia megalapozására, de elvei miatt a közösség elfordult tőle. Egy Dančo Somborčević nevű gazdag ember lányát is elvehette volna feleségül, ő mégis a jegyző cselédlányát, Marta mellett döntött.

Az elbeszélés további része a *Meglepetés* című dráma elejét foglalja magában: Marta és Nikola kisleány, Ivan hazatér az iskolából, és kiderül róla, hogy nagyon okos. Megtudjuk, hogy a tanárnő apácaként egy orvos szeretője volt, most pedig a káplánnal és Nikolával is viszonyt folytat. Olvashatunk Marta abortuszáról, az asszony lelki folyamatairól, gondolatairól. A novella Nikola internálásának hírével zárul.

Ahogy a hétköznapi élet mentén végigvezetett identitáserősítő drámák esetében pontokba szedtem a következtetéseket, itt is összegzem, mi kell a bunyevátság fennmaradásához Karagity interpretációjában politikai téren: intelligencia és műveltség, bátorság, szilárd jellem, kitartás és szívósság, az úri rendszer felszámolása, továbbá igazságosság és teljesítmény alapú mérce a protekcióval szemben.

#### *Hétköznapi élet és politika – Anka Berićeva*

Az *Anka Berićevában* keveredik egymással a hétköznapi élet és a politikai szemlélet. A hatalom működésének elvei és alapszintű, egyszerű kérdésköre egy szerelmi háromszög allegóriájából olvasható ki.

A címszereplő fiatal lány a gyenge szellemi képességekkel rendelkező Josó felesége, aki ráadásul beteges, életképtelen figura, testét kelések borítják. Anka nem tudja szeretni visszataszító férjét, ám semmiféle testi közeledéstől nem kell tartania, ugyanis Josónak fogalma nincs a házasság ilyenfajta velejárójáról.

Josó ugyanis lekezelően, durván bánik alkalmazottjaival, véleménye szerint a cseléd

még éppen nem kutya, de nem is ember. Anka ötvennyi önmegtartóztatás után elveszíti szüzességét Andrijával, a szolgálóval az istállóban, mikor a hangoskodó lovakat lecsendesítendő odamegy egy éjszaka. A nyugtalan állatok dobogása szép ellentétpárhuzama a szenvedélyes éjszakának: az Ankában morajló feszültségek kifejezője, aminek feloldása közben a lovak lassan elcsendesülnek.

Anka két férfiának összehasonlításából kitűnik a szegény és gazdag ember éles különbsége: míg Josó illatos, addig Andrija istállószagú, de – mint azt a meglesett kútban mosakodás emlékképeiből megtudjuk – szép férfiteste van, ellentétben a gazda beteges, kelékes testével.

Arról már nem is beszélve, hogy Josó gyengeelméjű, zsugori és rossz természetű, míg Andrija épeszű és – Anka kifejezését idézve – ember. Amely emberségét később csúnyán elveszíti gazdává válásának következtében. Josó ugyanis váratlanul meghal. Halála, figurájához hűen komikus: ingben és gatyában megbotlik, így veszti életét. Így lesz Andrija Anka férje, s a gazdaság irányítója.

Josó testi és szellemi fogyatékosága a Karagity-életműben fellelhető sztereotíp jegyek legjellemzőbbike, amit a gazdagok esetében használ. Ez nemcsak az úri réteg egyfajta humorosnak szánt kifigurázása, és az irányukba érzett gyűlölet kinyilvánítása, hanem utalás arra, hogy ennek a társadalmi rétegnek és a hatalommal visszaélő rendszernek már nincs helye, nem életképes és egészséges az, amit ők képviselnek.

A három főszereplő egymáshoz való viszonya hatalmi allegóriaként is értelmezhető: Josó és Anka gazdag házaspár volt. Kapcsolatukban Josó képviselte a hatalmat, aki minden tekintetben romlott ember: testét kelések borították, zsarnok természete szigorú és igazságtalan korlátok közé zárta feleségét, vagyis a „népet”. Anka a nép szimbólumaként egy jobb eszmény irányába for-



dulva fellázadt az elnyomó hatalom ellen, és szerződést kötött Andrijával. Csakhogy Andrija ugyanolyan (bizonyos tekintetben rosszabb) zsarnoki és gonosz hatalomgyakorlónak válik, mint amilyen előtte Joso volt.

Tehát a fiatal feleségnek második házasságában is ugyanazzal a nézetkülönbséggel kell szembesülnie, mint az előzőben: hogyan viselkedjen a gazda a szolgálóival. Az a tendencia figyelhető meg, hogy a hatalom megbolondítja az embert, akár beleszületik valaki a gazdagságba, akár később kerül bele, és ez alól nem kivétel Andrija sem: ugyanolyan embertelen módon bánik a cselédekkel, ahogy anno vele is bántak. Nem méltó rá, hogy gazda legyen, elveszíti azt, ami Anka számára a legfontosabb volt benne: az emberi mivoltát.

Az *Anka Berićeva* elbeszélés az azonos címet viselő dráma összegzése és folytatása. A mű elején olvashatunk Anka és Joso sikertelen házasságáról, majd részletesebben, mint a drámában, az istálló szerelme beteljesüléséről. A novella végén megtudjuk, hogy a szolga és a gazdag asszony boldog házasságban élnek, öt gyermekük született, Anka szépségén nem fogott az idő, Joso pedig igazi gazda lett.

#### *Fordítási dilemmák*

A középkori forrásokban többféle néven nevezik a bunyevácokat: katolikus rácok/szerbek, illírek, dalmaták/dalmátok. A katolikus rác kifejezést nyelvük hasonlósága és hitük különbözősége miatt kapták. Valóban, a bunyevác nyelv jobban hasonlít a rákra vagy szerbre, mint a horvátra, de sok mindenre nincsen szláv kifejezésük, a szerb, illetve a horvát irodalmi nyelvet nem, vagy csak nehézkesen értik. Az egyik legszembetűnőbb különbség, hogy a szerbek a cirill ábécét, míg a bunyevácok a latin írást használják, valamint az előbbieket általánosságban *ča*, utóbbiak *što* nyelvjárásban beszélnek, vagyis a

szerbek *e-zve*, a bunyevácok *i-zve* beszélnek.<sup>13</sup>

A bunyevác nyelv horváthoz és szerbhez hasonlítása kapcsán felmerült a gondolat, hogy Karagity tizenhat drámájának és tizenegy prózájának magyar fordítása a magyar *i-ző* nyelvjárásban készüljön el. Ezt az ötletet végül több okból is elvettem. Mivel Karagity néha keveri a bunyevácot a horvátal, a magyar fordításban is szükséges lett volna e kettő különbségének az érzékeltetése. Azonban az eredeti szövegben a két nyelv keverése nem mutatott következeteséget, sem többlettartalmat sugalló funkciót, így nem tartottam érdemesnek a fordítás során az *i-ző* magyar nyelvjárás használatát. De nemcsak tartalmi érv szól az ötlet elvetése mellett: az eredeti szöveget követve a nyelvjárás és a standard következtelen keverése stilisztikai szempontból zavart és modorosságot eredményezett volna.

A horvát nyelv jelenléte leginkább a szókincsben fedezhető fel, Karagity néhol olyan szavakat ad szereplői szájába, amelyek elidegenítik a szöveget a népi közegtől. Például az általa használt, szó szerint *szimpatikus*-ra lefordítható szót *rokonszenvesre* cseréltem, a *tripla* helyett megfelelőbbnek tartottam a *háromszoros* kifejezést, az *alkoholista* helyett a *részegest*. Amikor két nő egyértelműen szexuális töltetű kapcsolatáról olvashatunk, a *leszbikus* szót *szerelmesre* váltottam.

Ha a svábok beszéde az eredeti szövegben megkülönböztetést kapott, azt személyes tapasztalataimra támaszkodva fordítottam: a bunyevácok és a svábok barátságos rivalizálásának egyik humorforrása volt a svábok beszédének kifigurázása, ami magyar szavakban bizonyos zöngés mássalhangzók helyett azok zöngétlen párjának a használatát jelentette. A *Zorka kisasszony* című drámában egy sváb lány, Rézi a következőképpen szólal meg: „Fatr kumt ham, tr

<sup>13</sup> MEZNERICH, *Bunyevácok*, 10.

motr ruft-aj”. A fordításban: „Papa tyere hamar, híf a mama!”

#### *A Karagity-drámák mint népszínművek*

A Karagity-drámák több jellegzetességükben különböznek a magyar közönséghez szóló népszínművektől. Ahogy a népidentitás romantikus felerősödése is majdnem száz évet váratott magára a bunyevácok körében (és Karagity idején sem teljesült be igazán), úgy a népszínmű is megkésve lett része a bajai járás kisebbségi szórakozásformáinak: míg a magyar színháztörténetben 1840-től 1900-ig tartott a műfaj valódi népszerűsége, addig a bunyevácoknál ez nem sokkal 1900 után kezdődött. A magyar népszínművekben feltűnő parasztok, cselédek vagy betyárok Karagitynál is megjelennek, de sok más tipikus karakter (pl.: iparos, kézműves, árva leány) kimarad.<sup>14</sup> Bár vannak olyan népszínművek, amelyekben parasztok szerepelnek, 1843 és 1848 között a Nemzeti Színház tizenhárom darabszövegéből háromban egyáltalán nincs paraszt szereplő, a többiben pedig elhanyagolható dramaturgiai funkcióval rendelkeznek,<sup>15</sup> mivel a szerzők csak hiányosan ismerték a népeletet.<sup>16</sup> Ezzel szemben a Karagity-drámák hősei szinte kivétel nélkül a paraszti rétegből származnak. Bár a magyar és a bunyevác népszínművek létrejötte és népszerűsége között időbeli elcsúszás van, a szegény és gazdag réteg harca mindkét korszakban meghatározó a műfajt illetően: Szigligeti Ede, a legnagyobb

népszínműíró Csikós című darabjának mondanivalója teljesen egybevág Karagity eszményével: „a birtokos osztály egészének romlottsága kerül ellentétbe a parasztság erkölcsi erejével, s azzal szemben alul is marad”.<sup>17</sup> Ugyanakkor a magyar népszínmű a bécsi hagyomány alapján sokáig inkább hatásos komikumforrásként tekintett a parasztra a színpadon, többnyire a negatív sztereotípiákra építve.<sup>18</sup>

A *Magyar színháztörténet* Gyulai Pált idézi, aki a népszínmű 1860-as, 1870-es alakulásának kritikáját fogalmazza meg, feltéve a kérdést, hogy tulajdonképpen kié a népszínmű: a nép teremti-e, illetve a népnek szól-e.<sup>19</sup> Gyulaival összhangban a szakirodalom szerint a népszínmű elsősorban városiaknak szóló műfaj, ami megalakulásától kezdve az idő előrehaladtával egyre többet veszít értékéből, és a századfordulóra többnyire műdalokkal teli, népieskedő szórakoztató terméké válik. Ez a legnagyobb különbség a Karagity-drámák és a magyar népszínművek között, és minden további lényeges különbség ebből fakad. Az író nem kezeli vicc tárgyaként a darabjaiban felsorakoztatott főbb szereplőket, főként nem a paraszti réteget, hiszen műveit nekik, hozzájuk írta. Ezért sem a Szigligeti-féle virtuozitás jellemző azokra a drámáira, amiben ének és tánc van, az ő darabjait ebben a tekintetben leginkább Abonyi Lajos stílusához lehet hasonlítani, aki az etnográfiai irányzat legfőbb képviselője.<sup>20</sup>

<sup>14</sup> TARJÁN Tamás, „Utószó”, in SZIGLIGETI Ede et alii, *Népszínművek*, szöveggond. TARJÁN Tamás, 343–346 (Budapest: Unikornis Kiadó, 2003), 344.

<sup>15</sup> KERÉNYI Ferenc, „Paraszti magatartásformák a reformkori népszínművekben”, in *Népi kultúra és nemzettudat*, szerk. HOFER Tamás, 36–50 (Budapest: Magyarságkutató Intézet, 1991), 37.

<sup>16</sup> KERÉNYI, „Paraszti magatartásformák...”, 38.

<sup>17</sup> KERÉNYI Ferenc, *A régi magyar színpadon 1790–1849* (Budapest: Magvető, 1981), 449.

<sup>18</sup> KERÉNYI, „Paraszti magatartásformák...”, 39.

<sup>19</sup> KERÉNYI Ferenc, *Magyar színháztörténet 1790–1873* (Budapest: Akadémiai, 1990), 433.

<sup>20</sup> KOLTA Magdolna, „Táji különbségek és regionális sajátosságok a 19. századi népszínművekben”, in *Népi kultúra és nemzettudat*, szerk. HOFER Tamás, 51–60 (Budapest: Magyarságkutató Intézet, 1991), 54.

Ez az etnográfiai vonal lehetett népszerűbb vidéken, hiszen nemcsak a fővárosban játszottak népszínműveket.<sup>21</sup> Szabadkán olyan drámapályázatot írtak ki, amiben külön kiemelik a beadott munkák kapcsán a helyi néprajzi jelleg fontosságát, a Szabadkai Közönlönyben pedig Csillag Károly bunyevác népeletről vett népszínművét dicsérik.<sup>22</sup> Az etnográfiai jellegű művek sajátosságaként a színpadon megjelenik a népviselet, illetve a népi tánc, amit sokszor a helyi lakosság fiatalosága jár, például Szabadkán a *Szép Darinkában* bunyevác fiatalok táncolták a kólót.<sup>23</sup>

Karagity Antal arra tette fel az életét, hogy a bunyevác népet megmentse. Minden következmény ellenére is megörökítette, dokumentálta népcsoportja mindennapjait, tanítani és művelni próbálta őket, még akkor is, amikor visszautasításra és meg nem értettségre talált. Jelen tanulmány az író „identitásnevelői” munkásságát hivatott alapszinten feltérképezni abból a célból, hogy az életmű a magyarországi kisebbségi irodalom diskurzusának a részévé váljon.

### Bibliográfia

- BLAŽETIN, Stjepan. *Književnost Hrvata u Mađarskoj od 1918. do danas*. Osijek: Matrica hrvatska, 1998.
- GEROLD László. *Száz év színház: Dráma és színjátszás Szabadkán a XIX. században (1816-1918)*. Újvidék: Forum Könyvkiadó, 1990.
- KARAGIĆ, Antun. *Kazališni komadi i novele*. szerkesztette FRANKOVIĆ, Đuro, Pécs-Budapest: Frankovics és Társa Kiadói Bt. – Croatica Kht., 2003.

- KERÉNYI Ferenc. *A régi magyar színpadon 1790-1849*. Budapest: Magvető, 1981.
- KERÉNYI Ferenc. *Magyar színháztörténet 1790-1873*. Budapest: Akadémiai, 1990.
- KERÉNYI Ferenc. „Paraszti magatartásformák a reformkori népszínművekben”. In *Népi kultúra és nemzettudat*, szerkesztette HOFER Tamás, 36–50. Budapest: Magyar-sághkutató Intézet, 1991.
- KOLTA Magdolna. „Táji különbségek és regionális sajátosságok a 19. századi népszínművekben”. In *Népi kultúra és nemzet-tudat*, szerkesztette HOFER Tamás, 51–60. Budapest: Magyar-sághkutató Intézet, 1991.
- LORANČEVIĆ, Juraj. „Ante Karagić hrvatski književnik iz Bajskog trokuta u Mađarskoj”. *Hrvatski glasnik*, 1992. okt. 22.
- MÁNDICS Mihály. *A magyarországi bunyevác-horvátok története*. Kecskemét: Bácskiskun megyei Tanács V. B. Művelődési Osztály, 1989.
- MEZNERICH Jenő. *Bunyevácok*. Budapest: Feuer Könyvnyomda, 1938.
- TARJÁN Tamás. „Utószó”. In SZIGLIGETI Ede, TÓTH Ede, SZIGETI József, ABONYI József és GAÁL József. *Népszínművek*. a szöveget gondozta TARJÁN Tamás, 343–346. Budapest: Unikornis Kiadó, 2003.
- UROSEVICS Danilo. *A magyarországi délszlávok története*. Budapest: Hazafias Népfrent Országos Tanácsa, 1969.

<sup>21</sup> KERÉNYI, *A régi magyar színpadon...*, 442.

<sup>22</sup> GEROLD László, *Száz év színház: Dráma és színjátszás Szabadkán a XIX. században (1816–1918)* (Újvidék: Forum Könyvkiadó, 1990), 198.

<sup>23</sup> GEROLD, *Száz év színház...*, 206.

## Önkeresési „kísérletek” az Életjel Kísérleti Színpadán (1968–1972)

DUDÁS ROBERT

Az ötvenes években Ferenczi Ibolyának, a szabadkai Népszínház színésznőjének lakása egyfajta irodalmi szalonként működött. A város művészei ezen a helyen álltak elő egy élőújság, azaz egy olyan orgánus ötletével, mely az aktuális eseményekre élőszóban reflektál. A formátumot elsősorban az indokolta, hogy az elhangzott szót nem lehetett olyan egyszerűen szabályozni és betiltani, mint például az 1955-ben máig tisztázatlan okokból egy szám után megszüntetett szabadkai magyar nyelvű folyóiratot, a *Visszhangot*.<sup>1</sup>

Az *Életjel Irodalmi Élőújság* első száma 1958. október 28-án jelent meg. A beszélgetéseket kezdettől fogva nagy érdeklődés és siker övezte. Tíz évvel később, a több szempontból is meghatározó 1968-as évben, három új kezdeményezéssel álltak elő a szerkesztők, melyek közül kettő a mai napig meghatározza az *Életjel* profilját. Ekkor kezdődött meg ugyanis az *Életjel Miniatűrök* könyvsorozat kiadása, és magalakult a Csáth Géza Művészetbaráti Kör. A harmadik újdonság egy tiszavirág életű pódium, a Kísérleti Színpad volt, mely jelen tanulmány tárgyát képezi.

### A Kísérleti Színpad

Barácius Zoltán a *Magyar Szó* 1969. január 22-i számában tudósított a Kísérleti Színpad létrejöttéről, majd hozzátette, hogy hamarosan látható lesz első bemutatójuk, *A postás mindig kétszer csenget*.<sup>2</sup> Az *Életjel* második

évkönyvének adatai szerint azonban ez nem fedti a valóságot, és évekkel később már maga Barácius is úgy emlékezett vissza az *Üzenet* című folyóirat lapjain, hogy 1968 novemberében fogalmazódott meg a Népszínház három fiatal színészeiben – Baráciusban, Árok Ferencben és Kasza Évában – a vágy, hogy „gerillaegyüttest» alakítva kedvükre kísérletezhessenek.”<sup>3</sup> A Kísérleti Színpadon játszott darabok és szerzőik felsorolásánál pedig immár Kvazimodo Braun István két egyfelvonását jelölte meg az első helyen, melyeket ugyanazon az estén, 1968. december 2-án mutatnak be.

Barácius szövege ugyan összesen kilenc bemutatót sorakoztat fel, de meg kell jegyeznünk, hogy a Friedrich Dürrenmatt drámája alapján készült *Késő őszi esti órán* című előadást (bemutató: 1972. október 26.), mely a listán utolsóként szerepel, a többi forrás az akkor már több mint egy éve működő Irodalmi Színpad előadásaként tartja számon. A Kísérleti Színpad tehát hivatalosan alig több mint másfél évnyi működés után megszűnt, utolsó előadásuk ezen a néven Barácius Zoltán *Bántanak* című monodrámájának ősbemutatója volt.

E „színpad” valójában nem volt más, mint a Népszínház fiatal színészeinek új formákat kereső független társulata. A színészek főállásuk mellett szabadidejüket fordították arra, hogy mindennemű anyagi juttatás nélkül, az esetleges kudarcot is vállalva „felül-

<sup>1</sup> BESZÉDES Valéria, „A kiadóról”, *Életjel*, hozzáférés: 2021.05.24.,

<http://www.eletjel.org.rs/a-kiadorol/rolunk>

<sup>2</sup> BARÁCIUS Zoltán, „Kísérlet és megvalósulás”, in *Életjel Évkönyv 2.*, szerk. DÉR Zoltán,

GYOLLAI Mihály, KOLOZSI Tibor, LÉVAY Endre, PALUSEK Béla és URBÁN János, 66–67 (Szabadka: Munkásegyletem, 1972), 66–67.

<sup>3</sup> BARÁCIUS Zoltán, „Gondolatok színházi dolgairól”, *Üzenet* 4, 4. sz. (1974): 363–366, 363.

kerekedjenek a hagyományos színpadi formákon”, mert szerették volna „kitapogatni az alkotás idegrendszerét”, s olyan előadásokat létrehozni, amelyek „kizárólag a modern színházi kedvelőinek szól[anak].”<sup>4</sup>

Névválasztásuk alapján úgy tűnik, hogy az akkor hazai és nemzetközi viszonylatban is „divatos” kísérletező színházi műhelyek sorába igyekeztek beilleszkedni. A kísérleti jelző azonban igen megtévesztő lehet, hiszen egy konvencionális befogadói mechanizmusokat megkérdőjelező avantgárd színpadot sejtet,<sup>5</sup> ám efféle elképzelések nyomait aligha találjuk meg kilenc előadásukban. Ugyanakkor meg kell hagyni, hogy másfél évnyi aktivitás nem feltétlenül elegendő bármiféle formanyelvi célkitűzések gyakorlati megvalósításához.

Az elnevezésben megjelenő kísérleti jelleg azonban az önkeresés kísérletére is utalhat. A színház egyik legfontosabb feladata ugyanis, hogy a nézőknek lehetőséget nyújtson folyamatosan változó identitásuk értelmezésére. Az egyén leginkább akkor tudja definiálni önmagát, ha egy másik ember viselkedéseként látja viszont saját cselekedeteit, hallja gondolatait.<sup>6</sup> Egy rendkívül szerény anyagi lehetőségekkel rendelkező társulat azonban – mint amilyen a szabadkai Népszínház Magyar Társulata is volt – sokszor csak borítékolható sikerekkel, felhőtlen szórakozást nyújtó operettekkel és közönségszórakozókkal biztosíthatja jövőjét. Ezek természetesen lehetnek színvonalas, korszerű eszközöket alkalmazó előadások, de a legtöbb esetben nem reagálnak az adott korszak kortárs problémáira, így az egyén nemigen láthat a színpadon olyan karaktereket, amelyek segítségével valódi

kapcsolatba kerülhet önmagával és a forrongó európai valósággal. A Kísérleti Színpad társulata viszont pontosan erre a valóságra kívánt reagálni, hiszen maguk a színészek sem voltak elégedettek a Népszínház repertoárjával. Ha pedig egy színész az alkotómunkát gondterhes feladatként éli meg, a színház társadalmi funkciója, a közösség önzonosságának megerősítése is ellehetetlenül.

Harmadik bemutatójuk, *A postás mindig kétszer csenget* után Árok Ferenc egy nyilatkozatában a szórakoztatás kényszerétől való megszabadulásról és a letisztult, lényegre törekvő, hatásvadász poénok nélküli határozott, szuggesztív játék igényéről beszélt, amelyet szerinte a közönség egy része is elvárt tőlük.<sup>7</sup> Állítása szerint a színészek szempontjából nézve egy anyagi érdekektől mentes színházi közeg volt az, amely biztosítani tudta számukra a megfelelő kifejezési formát.<sup>8</sup> Az előadások tematikájából kiindulva pedig elsődleges céljuk az volt, hogy megkérdőjelezzék, sőt lerombolják azt a társadalmi identitáskonstrukciót, amelyet a Népszínház – az anyagi javak előtérbe helyezésével – csak kényszerűen megerősíteni tudott.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> PODOLSKY József, „Az egyéniségemet keresem”, in *Életjel Évkönyv 2.*, szerk. DÉR et alii, 72–74. (Szabadka: Munkásegyletem, 1972), 73–74.

<sup>8</sup> Árok ugyanitt „avantgarde színházi” törekvésként hivatkozik a Kísérleti Színpadra. Ez korántsem lenne idegen 1969 Szabadkájától, ugyanis a Bosch+Bosch csoport is abban az évben alakult a városban. Hogy a Kísérleti Színpad mennyire lett volna avantgárd a befogadói mechanizmusok megkérdőjelezése szempontjából, felvételek hiányában nem deríthető ki.

<sup>9</sup> Erre az időszakra vonatkozóan nyugodtan beszélhetünk kényszerről, hiszen a magyar társulat akkori igazgatója, Dévics Imre, mint ahogy azt a későbbiekben látjuk, szintén tett lépéseket a kőszínházi hagyományok lerombolására, az anyagi érdekek miatt azonban

<sup>4</sup> BARÁCIUS, „Kísérlet és...”, 66–67.

<sup>5</sup> JÁKFALVI Magdolna, *Avantgárd – színház – politika* (Budapest: Balassi Kiadó, 2006), 9.

<sup>6</sup> Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2001), 9–10.

Szabadkán, ahol 1945-ben műkedvelők-ből alakult meg az első hivatásos vajdasági magyar színtársulat, régóta jelen volt egy korszerű színház megteremtésének szándéka. Az ötvenes évek második felében például két legendás rendező, Virág Mihály és Varga István egymással versenyezve vitte színpadra többek közt *A revizort* (1955), a *Pygmaliont* (1955), *A salemi boszorkányokat* (1955), a *Véres menyegzőt* (1956) és az *Éjjeli menedékhelyet* (1957). A repertoáron lévő darabok közül azonban továbbra is az operettek voltak a legnépszerűbbek, az ötvenes évek végére pedig kifulladás látszott a korszerűsítés lendülete.<sup>10</sup>

A vegyes színvonalú repertoár és a színészek műkedvelő mivolta miatt gyakran támadták a társulatot.<sup>11</sup> Barácius Zoltán szerint a rendezők mielőbbi változtatásokat sürgettek, hogy az együttes ne veszítse el „igazságát” a sok „tartalmatlan” darab miatt. 1959-re végképp tanácsalanság lett úrrá a színházban. Mivel a színészek többsége továbbra is a puszta szórakoztatás elvét vallotta, a vezetőség a „vérfriessítésben” látta a megoldást. Terveik között szerepelt a topolyai Járás Magyar Népszínház társulatának „beolvasztása” saját együttesükbe, így 1959-ben annak megszűntetéséért kezdtek kampányolni – sikerrel. A következő évadban több topolyai színész is csatlakozott a szabadkai együtteshez.<sup>12</sup>

A Népszínház igazgatói posztjára 1960-ban a színházi tanács elnöke, Dévics Imre került, aki Virág Mihály rendező és Petrik Pál

---

nem lehetett teljesen felforgatni a szabadkai színjátszást.

<sup>10</sup> BARÁCIUS Zoltán, *Ötgarasos színház. A szabadkai Népszínház Magyar Társulatának múltjából (1960–1971)* (Szabadka: Szabadegyetem, 2003), 20.

<sup>11</sup> Lásd LÁNYI István, „A vajdasági színjátszás néhány problémájáról”, *Híd* 21, 7–8. sz. (1958): 617–620.

<sup>12</sup> BARÁCIUS, *Ötgarasos...*, 24–25.

festőművész, díszlettervező segítségével kezdett eltérni a régi, jól megszokott, de elavult formáktól még annak ellenére is, hogy nem csak a sajtó és a művészek többsége, de a színészek is bizalmatlanul viszonyultak az újításokhoz. (Például ahhoz, hogy a rendezők nem tartották tiszteletben a szerzői instrukciókat.) Az első nagy áttörést a *Biedermann és a gyújtogatók* hozta meg 1961-ben.<sup>13</sup> Barácius szerint azonban „[a] város [...] elhúzta az orrát és arról beszélt, hogy vannak a sorainkban olyan elvakult »avantgardisták« [...], akik le akarják söpörni az asztalról a múlt szép, liliomillatú tróféáit.”<sup>14</sup> Így – bár az előadás kritikai sikert aratott – a látogatottság érdekében továbbra is csak ritkán tűztek műsorra ún. „kísérleti előadásokat”.

A Dévics-érában ennek ellenére is rohamos fejlődésnek indult a szabadkai színjátszás a korábbi évekhez képest. Évadonként nagyjából egy tucat bemutatót tartottak, a reprízek száma pedig a négyszázat is meghaladta. Részt vettek a régió legfontosabb színházi fesztiválján, a Sterija Játékokon, vendégelőadásokat tartottak a környező magyarlakta falvakban, magyarországi sztárszínészeket<sup>15</sup> és rendezőket alkalmaztak, létrehozták a Színészképző Stúdiót,<sup>16</sup> a színpadon pedig egyre gyakoribbá váltak az ironikus és szatirikus hangvételű darabok.<sup>17</sup> Dévics igazgatása alatt tehát a Népszínház igyekezett olyan előadásokat is műsorra tűzni, melyekkel az alkotók nem csak szórakoztatni akartak, hanem közölni is.

Mindennek ismeretében kijelenthetjük, hogy a Népszínház maga is azon az úton

---

<sup>13</sup> BARÁCIUS Zoltán, „A kísérletezés jegyében. Küzdelem a modern színházért”, *Üzenet* 1, 3. sz. (1971), 342–346, 345.

<sup>14</sup> BARÁCIUS, *Ötgarasos...*, 42.

<sup>15</sup> Örkeny István *Tótékjában* öt alkalommal maga Latinovits Zoltán alakította az Őrnagyot.

<sup>16</sup> BARÁCIUS, *Ötgarasos...*, 7.

<sup>17</sup> BARÁCIUS, *Ötgarasos...*, 63.

haladt, amelyet a Kísérleti Színpad 1968 végén kijelölt magának. Ugyanakkor fontos megjegyeznünk, hogy a csoportosulás olyan időszakban alakult, amikor a dévicsi színház jövője bizonytalannak látszott, hiszen az igazgatót 1968-ban<sup>18</sup> – rövid időre – eltávolították a színház éléről. A Kísérleti Színpad alapítói talán attól tarthattak, hogy a színház új vezetősége felhagy az addigi műsorpolitikával. Bár Dévics hamarosan visszatért, és minden maradt a régiben,<sup>19</sup> joggal merülhet fel a kérdés: a fiatal színészek független kezdeményezése mögött vajon intézményesülési szándékot sejthetünk-e?

Árok Ferenc visszaemlékezésében arról ír, hogy elsőként Dévics Imre ötlete volt egy ifjúsági, kísérleti színpad megalakítása. Mivel 1967-ben nem tudott mindenkit alkalmazni a Színészképző Stúdióban frissen végzett diákok közül, azt javasolta a fiataloknak – többek között Árok Ferencnek és Kasza Évának –, hogy a Népszínház egyik kistermében alakítsanak ki egy színpadot. Megpróbált számukra anyagi támogatást is kérni a várostól, de nem járt sikerrel.

„[A]z ötlet parázsként izzott bennünk – írja Árok Ferenc –, ha látszólag nem is történt semmi. Az eltávozott (vagy távozott) igazgatónk tudta, amit nemsokára mi is tapasztaltunk. Összefogni a végzett tehetségeket, mert csak így lehet győzni a versenyt, így lehet egy táborba kiáltani a szétfutó akaratokat, mert kell egy műhely, ahol saját szabad belső irányának megfelelően bonthatja ki erőit.”

Árok levelében háláját fejezi a Népszínház műkedvelőinek, akik fontos szerepet töltek be a színházkultúra terjesztésében, de tehetségük nem volt elegendő a továbbfejlődéshez. „Mi színészképzőt végzett fiata-

lok tele lelkesedéssel a tanultakat akartuk munkánkban kamatoztatni” – írja.

Egy évvel később, 1968-ban a fiatal színészek az Életjel keretein belül, anyagi támogatás nélkül alapították meg a Kísérleti Színpadot. Az *Életjel* szerkesztősége már az élőlűtség megindulásával egyidőben biztosítani szeretett volna egy színpadot az új formák keresői számára, azonban nem találtak megfelelő személyt annak vezetésére.<sup>20</sup> Az 1968-ban létrejött gárda élére végül Barácius Zoltán került, aki rendezőként mutatkozhatott be a csoportosuláson belül, s később a következőképpen nyilatkozott:

„Úgy éreztük, hogy napjainkban a művészet mindinkább az anyagiakon keresztül szűródik le, és így nem tudja gyümölcsötvetni az alkotómunkát. Az intellektuális színész számára [...] nem lehet az anyagi érdek az egyedüli cél.”<sup>21</sup>

#### *A bemutatott darabok*

A következőkben áttekintjük, milyen előadásokat mutatott be a Kísérleti Színpad. Mint már említettem, első estjükön, 1968. december 2-án korának egyik legnépszerűbb, irodalmi munkásságáért Októberdíjjal<sup>22</sup> kitüntetett – mára azonban már ideológiai okok miatt feledésbe merült – vajdasági magyar drámaírójának, Kvizimodo Braun Istvánnak az egyfelvonásosait láthatta a közönség. A *Királyvíz* Pataki László, *A sofőr és az igazságszolgáltatás* pedig Barácius Zol-

<sup>20</sup> PODOLSZKI, „Az egyéniségemet...”, 73.

<sup>21</sup> PODOLSZKI, „Az egyéniségemet...”, 74.

<sup>22</sup> Az Október-díj állami kitüntetés volt Jugoszlávia városaiban a második világháborút követően, melyet a gazdaság, a tudomány vagy a kultúra területén elért kiemelkedő eredményekért ítéltek oda. Elnevezése 1944 októberére utal, amikor az ország területe fokozatosan szabadult fel a német megszállás alól.

<sup>18</sup> Árok Ferenc 1967-et ír levelében.

<sup>19</sup> BARÁCIUS, *Ötgarasos...*, 86.

tán rendezésében került színpadra. Az előbbi egy hatvanéves egyetemi tanár és fiatal hallgatójának tragikus szerelmét dolgozza fel. Az utóbbi az idősíkokkal játszva úgy helyezi a véletleneket a középpontba, hogy közben a világ kiszámíthatóságát sugallja, és azt, hogy a szereplők – még ha idegenek is egymás számára – össze vannak láncolva egymással. A balesetet okozó sofőr kihallgatásának és felmentésének története egyébként egy be nem mutatott hangjáték színpadi ősbemutatója volt. Sokatmondó, hogy az eseményről tudósító cikk szerzője az előadások részletes elemzése helyett elsősorban jövőbeni távlatokról beszélt, és bizalmát fejezte ki az új kezdeményezéssel, a társulat-alapítással kapcsolatban.<sup>23</sup>

A következő két bemutató során csavargófigurák kerültek a fókuszba. James Cain a megjelenésekor nagy port kavart *A postás mindig kétszer csenget* című regényének színpadi adaptációját – akárcsak a következőkben felsorolt műveket Dürrenmatt drámájának kivételével –, Barácius Zoltán rendezésében mutatták be 1969. február 27-én. A regény csavargó főszereplőjének, Frank Chambersnek minden vágya a társadalmon kívül maradni, hogy felelősségvállalás nélkül élhesse mindennapjait, de egymásba szeretnek egy görög bevándorló feleségével, és elhatározzák, hogy megölik a férjet. A véletlenek azonban végül boldogságuk útjába állnak.

A kritika közönségikerről és fiatalokkal tömött nézőtérrel számolt be.<sup>24</sup> Lévy Andre a 7 Napban „az idősebb korosztály számára bizarr színpadi játéknak” nevezte az előadást. A rendezői munka és a színészi játék dicsérete után bizakodását fejezte ki a társu-

<sup>23</sup> DÉR Zoltán, GYOLLAI Mihály, KOLOZSI Tibor, LÉVAY Endre, PALUSEK Béla és URBÁN János, szerk., *Életjel Évkönyv 2.*, (Szabadka: Munkásegyletem, 1972), 65.

<sup>24</sup> DÉR et alii, szerk., *Életjel Évkönyv 2.*, 70.

lat további működésével kapcsolatban, s recenziója végén a kritikus hangokra is reagált:

„[...] legfiatalabb színészeink részéről ez a vállalkozás valóban nyitánynak minősíthető és sokkal többet ígér, mint amennyit a »műkedvelést« emlegetők »a megértés« és »a mindent elnézés« fanyar mosolyával akarnak elhitetni velünk.”<sup>25</sup>

Lévyval ellentétben Podolszki József nem volt túlságosan elragadtatva a látottaktól. Barácius néhány rendezői megoldásán és Árok Ferenc kimagasló teljesítményén kívül nem sok érdemet tulajdonított az előadásnak.<sup>26</sup>

A Cain-regény adaptációját május 19-én Tennessee Williams *Üvegfigurák* című drámája követte Barácius Zoltán rendezésében. A történet szerint Tom Wingfield a közelgő háború fenyegetése és egy elnyomó anya karmai közül menekül el, s hagyja hátra családfenntartó szerepét, hogy a mozifilmek hőseihez hasonlóan kalandozhasson. Barácius visszaemlékezésében zokogó nézőtérrel és könnyeiket törölő színészekről ír.<sup>27</sup>

Gerold László a Magyar Szó színikritikusaként írásaiban nem egyszer méltatta a Kísérleti Színpad előadásait, színészeit. Az *Üvegfigurákat* vérbeli színházi előadásnak tartotta, Barácius rendezését és szereplését egyaránt dicsérte, az Amandát megformáló Sűveges Eta alakítását – akinek évek óta nem volt ekkora szerepe a Népszínházban – remekbeszabottnak nevezte, és állítása szerint Árok Ferenc soha nem volt még olyan

<sup>25</sup> LÉVAY Endre, „Egy kísérlet ígéretei”, in *Életjel Évkönyv 2.*, szerk. DÉR et alii, 70–71 (Szabadka: Munkásegyletem, 1972), 71.

<sup>26</sup> PODOLSZKI, „Az egyéniségemet...”, 72.

<sup>27</sup> BARÁCIUS Zoltán, *Az ördög cimborái: a vajdasági magyar színházak rendezői* (Szabadka, Szabadegyletem, 2005), 6.



kiegyensúlyozott a színpadon, mint Tom bőrébe bújva.<sup>28</sup>

Dévavári Zoltán köszönetét fejezte ki a társulatnak, amiért hosszú idő után a közönség végre színpadon is láthatta a drámát.<sup>29</sup> Kutatásaim során kiderült, hogy Jugoszláviában hivatásos magyar színészek, ha amatőr körülmények között is, de a Kísérleti Színpadon adtak elő először Tennessee Williams-darabot.

Barácius egy, a Magyar Szóban még Cain művének bemutatása előtt megjelent cikkében arról írt, hogy az „csak előhírnöke a további merészebb produkcióknak.”<sup>30</sup> Az *Üvegfigurák* bemutatása után a Dolgozók NJ szígnőjű újságírója elismerte a Kísérleti Színpad sikereit, és megbecsülését fejezte ki a színészek felé, ugyanakkor kétségbe vonta kockázatvállalásuk tényét, mivel szerinte eleve sikerre ítélt darabot vittek színre. Mindemellett furcsállta, hogy a társulat nem kapta meg a kellő támogatást a szabadkai Népszínház részéről – itt elsősorban egy terem biztosítására gondolt –, majd aggodalmát fejezte ki a kezdeményezés jövőjével kapcsolatban.<sup>31</sup>

A következő előadásokban már egyértelműen fellelhetők az elvárt bátorság jelei. A november 17-én előadott John Mortimer-egyfelvonásos, az *Ebédidő* nem több, nem kevesebb, mint amit műfaji besorolása ígér: furcsa szerelmi játék. A történet szerint egy nő és egy férfi egy leharcolt szállodai szobában új szerepjátékot idegességük leküzdése érdekében, melynek során eljátsszák, hogy valójában férjként és feleségként érkeztek a szállóba. A kritika nem szentelt sok figyelmet

az előadásnak. Gerold László a megvalósítást üresnek, a színészek játékát pedig tévesnek találta.<sup>32</sup> Az érdeklődés inkább Tankred Dorst *Vigyázat! Szakadék!* című bohózata felé terelődött, melyet Mortimer darabjával egy napon mutattak be.

Tankred Dorst groteszk bohózatában egy meredek szikla alatt élő testvérpár, Rudolf és Anton – a Kísérleti Színpadon női karakterként Antonette – balesetek előidézésével keresik kenyerüket. Az előbbi a mélybe zuhanó figyelmetlen sofőrök gépjárműveit javítja, majd adja el, míg az utóbbi halotti beszédekkel ír a temetésekre, melyeket lakhelyüktől valamivel odébb, saját temetőjükben tartanak. Anton(ette) huszonnégy balesetéről huszonnégy beadvány készül, de a minisztérium számára nem a kioltott életek a fontosak, hanem kizárólag az olyan bürokratikus apróságok, mint hogy az adott jelentést kézzel vagy géppel írták-e. Az erős társadalomkritikai felhanggal rendelkező mű érzéketlennek és gátlástalannak mutatja be a megjelenített fiktív társadalom irányítóit. Rudolf és Anton(ette) azonban nem hagyja magát, kezükbe veszik az irányítást, a mindvégig háttérmotívumként megbúvó rítus előtérbe helyeződik, és a huszonötödik baleset „szerencsés” túlélője – aki történetesen az útépitési minisztérium főosztályvezetője – kegyetlen gyilkosság áldozata lesz.

A kritika elsősorban a színészi teljesítményre és magára az újszerű produkcóra fókuszált. Vlahovics József a Dolgozóknak a darabot a vietnami háborúval állította párhuzamba, és felvetette, hogy talán mindenkinek részt kellene vennie egy vietnami küzdelemben vagy autószerencsétlenségben, hogy átérezhessük „egy társadalmi és történelmi valóság minden borzalmát és logikát-

<sup>28</sup> GEROLD László, „A lelkesedés diadala”, in *Életjel Évkönyv 2.*, szerk. DÉR et alii, 76 (Szabadka: Munkásegyletem, 1972), 76.

<sup>29</sup> DÉVAVÁRI Zoltán, „Az álom országútjain”, in *Életjel Évkönyv 2.*, szerk. DÉR et alii, 76–77 (Szabadka: Munkásegyletem, 1972), 76–77.

<sup>30</sup> BARÁCIUS, „Kísérlet és...”, 67.

<sup>31</sup> DÉR et alii, szerk., *Életjel Évkönyv 2.*, 78.

<sup>32</sup> GEROLD László, „Vigyázat! Szakadék!”, in *Életjel Évkönyv 2.*, szerk. DÉR et alii, 79–80 (Szabadka: Munkásegyletem, 1972), 80.

lanságát.<sup>33</sup> Gerold László szerint Barácius feszültséggel teli, lebilincselő légkört teremtett, és habár a testvérpárt alakító színészek nem juttatták érvényre kellőképpen karakterük groteskségét, maguk az alakítások a Népszínház színészi teljesítményeihez képest lényegesen jobbnak bizonyultak. Gerold ez után ismét üdvözölte a Kísérleti Színpad tevékenységét a néha-néha gyengébb produkciók ellenére is.<sup>34</sup> Ivanka Rackov, a neves szabadkai színikritikus elsőként ennek az előadásnak a kapcsán tett említést Antonin Artaud színházideáljának, a kegyetlen színház elemeinek az alkalmazásáról, kijelentését viszont nem támasztotta alá konkrétumokkal.<sup>35</sup>

Az *Ebédidő* és a *Vigyázat! Szakadék!* tematikai szempontból ugyan eltér egymástól, de ha az előbbiből kiemelt szerepjátékot az utóbbiban fellelhető rítussal és könyörtelenséggel elegyítjük, akkor eljuthatunk az 1970. március 9-én bemutatott Jean Genet-színműig, a *Cselédekig*, melyet Jugoszláviában elsőként itt, a Kísérleti Színpadon tűztek műsorra.<sup>36</sup> A darab első jelenetében a cselédek, Claire és Solange még tudatosan, ellenőrzött körülmények között adják elő a Madame megmérgezésének szertartását. Claire játssza a Madame-ot, Solange pedig Claire-t. A szertartás során azonban nem sikerül a tervük, és a későbbi, valós helyzetben is kudarcot vallanak. Ezután veszi kezdetét az utolsó, végzetessé váló játék.<sup>37</sup>

<sup>33</sup> VLAOVICS József, „Vigyázat! Szakadék!”, in *Életjel Évkönyv 2.*, szerk. DÉR et alii, 77–79 (Szabadka: Munkásegyletem, 1972), 82–83.

<sup>34</sup> GEROLD László, „Vigyázat!...”, 80.

<sup>35</sup> Ivanka RACKOV, „Idénynyitás a Kísérleti Színpadon”, in *Életjel Évkönyv 2.*, szerk. DÉR et alii, 83 (Szabadka: Munkásegyletem, 1972), 83.

<sup>36</sup> DÉR et alii, szerk., *Életjel Évkönyv 2.*, 88.

<sup>37</sup> MEDVE A. Zoltán, „A tükrözés rítusai (Jean Genet színháza)”, *Színház* 27, 5. sz. (1994) 3–6, 5.

A 7. Nap k. t. szignójú újságírója saját interpretációját fogalmazta meg kritikájában,<sup>38</sup> Ivanka Rackov pedig kiemelte a színészi játék hibáit, és bár dicsérte a végeredményt, hozzátette, hogy a lelkesedés nem volt elegendő, az előadásnak látványosnak is kellett volna lennie.<sup>39</sup>

A Kísérleti Színpad merészsége csúcspontját 1970. június 9-én érte el, amikor is – Árok Ferenc levele alapján a Szabadkára visszatért Dévics Imre közbenjárásával – a színházi teret újraértelmezve a Szabadkai Népszínház előcsarnokának lépcsőin mutatták be Barácius Zoltán – a kritika szerint – Genet hatását mutató monodrámáját, a *Bántanakot*, mely a háború és az élet kegyetlenségei ellen szólalt fel, és kulcsszerepet kapott benne a tudatmódosító szerek használata. A dráma elbeszélője egy fiatal hippy lány, aki megvalósíthatatlannak tartja álmait, s nem tud beilleszkedni a való életbe, ezért a kábítószerekhez fordul, és kábulata során nagyjából egy tucat alakot jelenít meg a színpadon.<sup>40</sup>

A kritika a hősnőt megformáló Kasza Évát a következőképpen méltatta:

„Tragikus és kevésbé kialakult személyét infantilis ártatlanság, gyöngédség, keserű elégedetlenség és gondtalan vidámság éppen úgy jellemezte, mint lírai elragadtatás és fiatalos lázadás. Hirtelen, váratlanul csapott át egyik hangulatból a másikba, egyik alakból a másikba, s

<sup>38</sup> DÉR et alii, szerk., *Életjel Évkönyv 2.*, 87.

<sup>39</sup> Ivanka RACKOV, „Megrázó előadás”, in *Életjel Évkönyv 2.*, szerk. DÉR et alii, 85 (Szabadka: Munkásegyletem, 1972), 85.

<sup>40</sup> Ivanka RACKOV, „Izgalmas dráma az előcsarnokban”, in *Életjel Évkönyv 2.*, szerk. DÉR et alii, 92 (Szabadka: Munkásegyletem, 1972), 92.

játszva elevenített meg előttünk tizenvalahány különböző egyéniséget.”<sup>41</sup>

Rackov arra is kitért, hogy Barácius rendezése az ellentétekre épített, amelyek „a játéknak meghatározott ritmust és színezetet kölcsönöz[tek]”, valamint, hogy az előadás a rítusos színházra jellemző módon zárul[t].<sup>42</sup> A hősnő kombinében, „összeszorított fogakkal és fájdalomtól eltorzult arccal a Nap felé fordult”, alakja „fölmagasztosult”, imádkozni kezdett a földi békéért és a szerelemért.<sup>43</sup>

Gerold László dicséretesnek tartotta a darab üzenetét, s úgy fogalmazott: „adjatok egy szebb életet, és a fiatalok ezrei akkor talán nem menekülnek a valóságból az álmvilágba, nem lesznek a kábítószer rabjai, mint ennek a különös, a színház lépcsőjén lejátszódó darabnak a szereplője.” A megvalósításról viszont már lesújtó véleménnyel volt:

„Fűzfapoétákat megszégyenítő szóvirágok, közhelyek, szerkezetében heterogén, naiv monodráma, melynek műhibáit a főleg külsőséges megoldásokat választó rendezés nem tüntet(het)ett el. Barácius rendezőként nem tudta (nyilván nem is akarta) felülbírálni saját írói hibáit. A kuszaság ugyanis, amely a szöveget követő rendezést is jellemzi, semmiképpen sem azonos a modernséggel. A rendszertelenségben is van, kell hogy legyen rendszer, következetesség. Az előcsarnok lépcsősorán folyó előadásban, a monodramát előadó Kasza Éva mozgásában, játékában azonban ezt nem érezni. A megoldások, a

váltások következetlenek, indokolatlanok.”<sup>44</sup>

Geroldnak nem csak ezen a ponton tér el a véleménye kritikustársai álláspontjától, de a Kísérleti Színpadról is a korábbiaktól eltérően nyilatkozik, amikor kritikája zárásképpen kijelenti, hogy a társulat nem játszik fontos szerepet a jugoszláviai magyar színjátszás és drámairodalom korszerűsítésében, mivel nem állnak szilárd elméleti alapokon, emiatt pedig igazi értékeket sem tudtak felmutatni.<sup>45</sup>

Kétség sem férhet hozzá, hogy Barácius monodramájának színrevitele rendkívül merész vállalkozásnak számított az akkori Jugoszláviában,<sup>46</sup> hiszen még az egy évtizeddel később, 1981-ben bemutatott első jugoszláviai magyar rockoperát,<sup>47</sup> Gobby Fehér Gyula *A zöld hajú lányát* (rend. Vicsek Károly) is botrányosnak bélyegezték a nyílt színi meztelenség és a kábítószerélvezés tematizálása miatt. Szinte kizárt, hogy a Kísérleti Színpadot ne érték volna olyan kritikák, amelyek arra készítették volna a társulatot, hogy vessenek véget munkásságuknak. Erre a felvetésemre Árok Ferenc a következőképpen reagált:

„Az akkori szocialista társadalomban a »szocialista erkölcs« nem tűrt meg alkoholos, kábítószeres stb. kilengéseket. [...] A szocialista társadalom öntudatos fiataljai nem foglalkoznak a fent említett dolgokkal. Akik viszont igen, azok a szocialista társadalom ellenségei,

<sup>41</sup> Ivanka RACKOV, „Ősbemutató a lépcsőn”, in *Életjel Évkönyv 2.*, szerk. DÉR et alii, 90 (Szabadka: Munkásegyletem, 1972), 90.

<sup>42</sup> Ivanka RACKOV, „Bántanak”, in *Életjel Évkönyv 2.*, szerk. DÉR et alii, 92–93 (Szabadka: Munkásegyletem, 1972), 92.

<sup>43</sup> DÉR et alii, szerk., *Életjel...*, 90.

<sup>44</sup> GEROLD László, *Drámakalauz: Tanulmányok, esszék és színikritikák jugoszláviai magyar drámákról és előadásaikról* (Újvidék: Forum, 1998), 139.

<sup>45</sup> GEROLD, *Drámakalauz...*, 139.

<sup>46</sup> A monodráma három évvel előzte meg a Magyarországon bemutatott *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról*.

<sup>47</sup> Alig néhány hónappal maradt le a magyarországi *Sztár csinálók*tól.

bűnözők, eltanácsolandók vagy javítóintézetben a helyük. [...] Természetes, hogy »hivatalos« helyen az előadást elmarasztalták, ami egyenlő volt a betiltással, illetve az Életjel Kísérleti Színpadának elhallgattatásával.”

Horváth Emma, a Csáth Géza Művészetbaráti Kör vezetője azonban egy interjúban merőben másképp emlékezik: „Barácius Zoltánnak volt egy kísérleti színpada, s amikor néhány éven belül lemondott róla, az én feladatom lett évi 1-2 előadás elkészítése.”<sup>48</sup> Bármi is legyen megszűnésük valódi oka, féltő, hogy a sajtóban további kutatások során sem találunk kielégítő válaszokat.

Barácius Zoltán *Bántanak* című monodrámájának ősbemutatója után nem került sor reprízre, a dráma sem jelent meg írásos formában. Árok Ferenc szerint a szöveggönyve Barácius halála után elveszhetett. A későbbiekben az egyik legfontosabb feladatunk az, hogy felkutassuk a szöveget.

Mint említettem, a monodráma bemutatásának évében a Kísérleti Színpad bezárta kapuit, az amúgy is ritkán jelentkező társulat csak 1972. október 16-án tért vissza az addigra már Irodalmi Színpad néven futó Életjel-pódiumon. Friedrich Dürrenmatt *Késő őszi esti órán* című, szabálytalan krimiként aposztrofált hangjátékát – amelyet az Újvidéki Rádió színegyüttese már bemutatott 1966-ban –<sup>49</sup> ezúttal Vajda Tibor rendezte, Barácius Korbes Mihály Frigyes szerepében lépett színpadra. A darab története szerint a Nobel-díjas krimiíró meglátogatja egyik rajongója, aki (magán)nyomozásai során a szerző műveinek valóságalapja után kutat. Kiderül, hogy a könyvekben megírt gyilkosságok megtörtént esetek, elkövetőjük pedig

<sup>48</sup> KÓKAI Péter, szerk., „Versmondás és más: Irodalmi színjáték, kísérleti színpad, mozgásszínház, versek. Ötven éves a szabadkai Életjel”, *Magyar Szó*, 2008. dec. 8., 7.

<sup>49</sup> BARÁCIUS, *Az ördög...*, 143.

maga a világhírű író, akinek a munkásságáért, pontosabban a gyilkosságsorozat eltusolásáért a hatalmat birtokló elit tagjai kezekednek. Dürrenmatt hangjátéka Dorst bohózatához hasonlóan társadalomkritikus felhanggal bír, a hierarchiában legmagasabban álló szereplőket erkölcsileg romlottnak állítja be. A kritika osztatlan sikerről számolt be, a végig kiegyensúlyozott előadást és színészi játékot egyaránt dicsérte.<sup>50</sup>

### *Funkciók*

A bemutatókat funkciójuk szerint négy típusba sorolhatjuk. Az első két darab egyfajta hangadásnak tekinthető, amit az állandó közönség toborzása követ Cain és Williams műveinek segítségével, Mortimertől Baráciusig pedig már a saját profil kialakításának szándékát láthatjuk. Amennyiben az 1970-ben bemutatott monodrámát követően a színpadot valóban elhallgattatták, Dürrenmatt hangjátéka képezheti a negyedik kategóriát: a tisztességes búcsút az őket pártoló közönségtől.

Az említett darabok mind olyan problémákat vetnek fel, olyan érzelmekkel foglalkoznak, amelyek aktuálisak voltak a hatvanas évek végén, és többnyire függetlenek az akkori politikai berendezkedéstől. Szabadon tárgyalták a létbizonytalanság, kívülállóság témáit, betegségekről, függőségekről beszél-

<sup>50</sup> Ami a kritikai visszhangok összességét illeti, az Évkönyvekbe szerkesztett sajtócikkek mindegyike, ha nem is értékeli pozitívan az adott rendezvény minőségét, de elismeri az Életjel, és a hozzá tartozó csoportosulások, mint esetünkben a Kísérleti Színpad teljesítményeit, szándékait. Ez egyben több feltárandó, Évkönyvekbe be nem került sajtóvéleményt is feltételez. A kötetben olvasható kritikákban egy-egy előadással kapcsolatban megoszlanak a vélemények, számunkra viszont nem szolgálnak valódi többletinformációval.

tek, így nem csak a színészek számára volt önkeresési folyamat e művek színrevitele, hanem a nézők számára is. A Kísérleti Színpad társulata tehát megpróbált élni a színház identitásképző funkciójával. Ezt azonban a hagyományrombolás eszközével igyekeztek elérni, és nem egy szilárd, pontosan meghatározható identitásforma kialakítását tűzték ki célul. A nézők pillanatnyi identitásához hasonlóan a Kísérleti Színpad által generált identitásfogalom is folyamatosan változott. A *Bántanak* című monodrámára akár e változás metaforájaként is tekinthetünk.

Műsorra tűzött darabjaik – Barácius szövegét leszámítva – a korabeli kánon részét képezték, népszerű szerzőktől származtak. Talán az sem tekinthető véletlennek, hogy Mortimer egyfelvonásosát a Szegedi Egyetemi Színpad nagyjából fél évvel a szabadkai társulat előtt mutatta be,<sup>51</sup> Dorst bohózatát Magyarországon elsőként a Szegedi Kamaraszínházban láthatta a magyar közönség 1968 elején,<sup>52</sup> a *Cselédek* pedig a budapesti Universitas Együttes 1967/68-as évadában került bemutatásra.<sup>53</sup>

A lázadó jelleg mindenekelőtt a Kísérleti Színpad témaválasztásaiban, a merészen felvetett problémákban (a rend megbolygatása, a csavargás, a kívülállólét, a családtól való szándékolt elszakadás, elvagyódás, kábítószeres, társadalomkritika stb.) és a színészek játékában mutatkozott meg. A szocializmus idején mindez újszerű, bátor alkotói gesztus volt.

<sup>51</sup> F. NAGY István, szerk., „Az Egyetemi Színpad bemutatója”, *Délmagyarország*, 1969. ápr. 19., 7.

<sup>52</sup> LÖKÖS Zoltán, szerk., „Bemutató a Kamaraszínházban”, *Délmagyarország*, 1968. jan. 26., 4.

<sup>53</sup> NÁRAY István, „Az amatőr színházak tündöklése és bukása”, *Színháztudományi szemle* 9, 19. sz. (1986): 193.

### Összegzés

A tanulmány a szabadkai Életjel Kísérleti Színpadának történeti jelentőségével foglalkozik, amelyről korábban nem alakult ki egy-egy recepció, így a kutatás egyik célja ennek megalapozása volt. A Színpadról mint a Népszínház fiatal tagjainak önkéntes, intézményen kívüli csoportosulásáról beszélhetünk, akik egy olyan időszakban kezdtek együtt dolgozni – talán intézményesülési szándékkal –, amikor a Népszínházban a dévicsi hagyomány veszélybe került. A kor legnépszerűbb, aktuális problémákkal foglalkozó külföldi szerzőit szerették volna bemutatni a jugoszláviai magyar közönségnek.

Munkásságuk rekonstruálásához nagyban hozzájárult a Németországban élő Árok Ferenc színművész visszaemlékezése, mely arra enged következtetni, hogy Barácius Zoltán *Bántanak* című, a szabadkai Népszínház lépcsőin bemutatott monodrámáját követően a hatalom elhallgattatta a Kísérleti Színpadot.

A tanulmányban arra tettem kísérletet, hogy felelevenítsem egy elfeledett jugoszláviai magyar színházi csoportosulás emlékét, s megőrizzem azt az egyetemes magyar színháztörténet számára.

### *A Kísérleti Színpad előadásai*<sup>54</sup>

Cím: *Királyvíz*; Bemutató dátuma: 1968. december 2.; Bemutató helyszíne: A Zeneiskola hangversenyterme (Szabadka); Rendező: Pataki László; Szerző: Kvazimodo Braun István; Társulat: Kísérleti Színpad – Életjel; Színészek: Pataki László (Marcel Negal), Kasza Éva (Rozmarie).

Cím: *A sofőr és az igazságszolgáltatás*; Bemutató dátuma: 1968. december 2. Bemutató helyszíne: A Zeneiskola hangversenyterme (Szabadka); Rendező: Barácius Zoltán; Szer-

<sup>54</sup> DÉR et alii, szerk., *Életjel Évkönyv* 2. alapján.

ző: Kvizimodo Braun István; Társulat: Kísérleti Színpad – Életjel; Színészek: Árok Ferenc (Vizsgálóbíró), Apró Ernő (Fischer), Kasza Éva (Anna), Nagy István (Sofőr), Szél Péter (I. nyomozó), Salamon Sándor (II. nyomozó), Sebestyén Tibor (Technikus), Barácius Zoltán (Béla).

Cím: *A postás mindig kétszer csenget*; Bemutató dátuma: 1969. február 27.; Bemutató helyszíne: Gyermekszínház (Szabadka); Rendező: Barácius Zoltán; Szerző: James Cain – Barácius Zoltán; Fordító: Kovács György; Társulat: Kísérleti Színpad – Életjel; Színészek: Árok Ferenc (Frank Chambers), Kasza Éva (Cora), Szél Péter (Nick Papadakis), Bada Irén (Magde), Apró Ernő (Dr. Katz), Salamon Sándor (Sackett).

Cím: *Üvegfigurák*; Bemutató dátuma: 1969. május 19.; Bemutató helyszíne: Gyermekszínház (Szabadka); Rendező: Barácius Zoltán; Szerző: Tennessee Williams; Fordító: Bányai Geyza és Rácz Jenő; Társulat: Kísérleti Színpad – Életjel; Színészek: Süveges Eta (Amanda), Kasza Éva (Laura), Árok Ferenc (Tom), Barácius Zoltán (Jim).

Cím: *Ebédidő*; Bemutató dátuma: 1969. november 17.; Bemutató helyszíne: Gyermekszínház (Szabadka); Rendező: Barácius Zoltán; Szerző: John Mortimer; Fordító: Benedek András; Társulat: Kísérleti Színpad – Életjel; Színészek: Bada Irén (A lány), Nagy István (A férfi), Süveges Eta (Háziasszony).

Cím: *Vigyázat! Szakadék!*; Bemutató dátuma: 1969. november 17.; Bemutató helyszíne: Gyermekszínház (Szabadka); Rendező: Barácius Zoltán; Szerző: Tankred Dorst; Fordító: Benedek András; Társulat: Kísérleti Színpad – Életjel; Színészek: Süveges Eta (Antoinette), Salamon Sándor (Rudolf), Szél Péter (Dr. Kriegbaum).

Cím: *Cselédek*; Bemutató dátuma: 1970. március 9.; Bemutató helyszíne: Gyermekszínház (Szabadka); Rendező: Barácius Zoltán; Szerző: Jean Genet; Fordító: Vas István; Társulat: Kísérleti Színpad – Életjel; Színészek: Jankovčević Irén (Madame), Kasza Éva (Claire), Süveges Eta (Solange).

Cím: *Bántanak*; Bemutató dátuma: 1970. június 9.; Bemutató helyszíne: A Népszínház előcsarnoka (Szabadka); Rendező: Barácius Zoltán; Szerző: Barácius Zoltán; Társulat: Kísérleti Színpad – Életjel; Színész: Kasza Éva (A leány).

Cím: *Késő őszi esti órán*; Bemutató dátuma: 1972. október 16.; Bemutató helyszíne: Gyermekszínház (Szabadka); Rendező: Vajda Tibor; Szerző: Friedrich Dürrenmatt; Fordító: Fáy Árpád; Társulat: Irodalmi Színpad – Életjel; Színészek: Barácius Zoltán (Korbes Mihály Frigyes), Árok Ferenc (Hofer Nepomuk), Süveges Eta (Titkárnö), Kakas József (Hotel-direktor).

### Bibliográfia

- ÁROK Ferenc színművész, az egykori Kísérleti Színpad egyik alapítójának levele (írásbeli interjú, 2020. május 8., Stuttgart, Németország).
- BARÁCIUS Zoltán. „Gondolatok színházi dolgainkról”. *Üzenet* 4, 4. sz. (1974): 363–366.
- DÉR Zoltán, GYOLLAI Mihály, KOLOZSI Tibor, LÉVAY Endre, PALUSEK Béla és URBÁN János, szerkesztette. *Életjel Évkönyv 2*. Szabadka: Munkásegyletem, 1972.
- GEROLD László. *Drámakalauz: Tanulmányok, esszék és színikritikák jugoszláviai magyar drámákról és előadásairól*. Újvidék: Forum, 1998.

## Az értelmezés kísérlete. A drámaíró Molnár Ferenc alulértelmezettségeinek okairól hatástörténeti következményeiről és a korrekció feltételeiről

MUNTAG VINCE

*„A tradíciót nem lehet úgy őrizni, mint a poszt a löportornyot vagy a takarékpénztárat: tradíciót csak úgy lehet őrizni, mint ahogy a Vestaszüzek [sic!] a tüzet: folyton éleszteni kell, hogy ki ne aludjék. [...] Mert a legjobb darab előadása sem múzeumi tárgy, amelyet üveg alá lehet rejteni, hogy szél ne érje és por ne lepje. [...] Ha egy színház úgy akarja fenntartani a tradícióit, hogy nem nyúl egy darabhoz vagy egy előadáshoz, akkor darab is, előadás is kézen-közön úgy el-sikkad, hogy végül nyomát sem lelni a műsorban.” Hevesi Sándor<sup>1</sup>*

Molnár Ferenc<sup>2</sup> a legismertebb magyar drámaírók egyike. Molnár Ferenc a leginkább alulértelmezett magyar drámaírók egyike. Az értelmezés jelen helyzetben azzal szembesül, hogy mindkét állítás igaz, és nem lehetséges anélkül továbblépni, hogy a kettőt egymásra vonatkoztatná.

Ha a mennyiségi arányokat nézzük, kevés magyar drámaíró tudhat magáénak olyan hivatkozottságot, mint Molnár Ferenc. Az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet előadás-adatbázisa szerint a Molnár-szöve-

gek bemutatóinak száma itthon és a környező magyarlakta országokban történetileg összesítve több, mint 450, ehhez járul még egy nem jelentéktelen nyugat-európai és amerikai jelenlét, amelyet számszerűen nehéz összesíteni.<sup>3</sup> Az 1986-ban megjelent Elizabeth Molnár Rajec-féle *Ferenc Molnar Bibliography* ezres nagyságrendben sorolja fel az írásos recepció tételeit.<sup>4</sup> Jelen tanulmány megszületéséig összesen hét összegző monográfia jelent meg Molnár Ferenc munkásságáról, ebből öt magyarul is,<sup>5</sup> és tudomásunk van ezen

---

<sup>3</sup> Az OSzMI színházi előadás-adatbázisa alapján:

[<https://monari.oszmi.hu/web/oszmi.01.01.php?bm=2&kv=39650365>] (Utolsó letöltés: 2021. június 10.)

<sup>4</sup> Elizabeth MOLNAR RAJEC, *Ferenc Molnar Bibliography*, I-II. (Wien-Köln-Graz: Böhlau, 1986.)

<sup>5</sup> HALMI Bódog, *Molnár Ferenc: Az író és az ember*, Budapest, szerzői kiadás, 1929; VÉCSEI Irén, *Molnár Ferenc*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1966; Georg KÖVÁRY, *Der Dramatiker Franz Molnár* (Innsbruck: Universitätsverlag Wagner, 1984); Clara GYÖRGYÉY, *Ferenc Molnar* (Boston: Twayne, 1980). Magyar kiadása: GYÖRGYÉY Klára, *Molnár Ferenc*, fordította SZABÓ T. Anna (Budapest: Magvető Kiadó, 2000); George László NAGY, *Ferenc Molnár's Stücke auf der deutschsprachigen Bühne*, PhD Dissertation, State University of New York, 1978. (NAGY György, *Molnár Ferenc a világsiker útján*, fordította KÁLMÁN Judit (Budapest: Tinta Könyvkiadó, 2001); István VÁRKONYI, *Ferenc Molnar and the Austro-Hungarian fin de siècle* (New York: Peter Lang Publishing,

---

<sup>1</sup> HEVESI Sándor, „Tradíciók és forradalmak a színpadon” in Uő, *A drámaírás iskolája*, válogatta, sajtó alá rendezte és jegyzetekkel ellátta STAUD Géza (Budapest, Gondolat Kiadó, 1961), 114–21, itt: 117.

<sup>2</sup> A tanulmány bővített és szerkesztett változata a Magyar Irodalomtörténeti Társaság Molnár Ferenc életművéről szóló konferenciáján, 2021. április 15-én elhangzott előadásnak.

kívül még egy kiadatlan kötetről.<sup>6</sup> A tekintélyes méretű és kiterjedtségű értelmezői korpusz ellenére a tudományos igényű vizsgálatok alap kutatásba illő feladatokkal kell, hogy szembesüljenek. Műértelmezésként – két-három dráma esetét nem számítva – műsorfüzetbe illő ajánlószövegeket találni a szakirodalomban, és a drámaírói pálya összefoglalásai a mai napig azzal küzdenek, hogy a szerző életében keletkezett bulváranekdoták hálójából kinyerjék a dokumentálható történeti tényanyagot. Molnár drámáinak jelentős része az ősbemutatót közvetlenül követő kiadás óta alkalmasint egyszer sem jelent meg.<sup>7</sup> Egy majdani kritikai kiadás már a feladatok számbavételekor is elemi nehézségekbe ütközik. Ezek után azt már szinte említeni is kínos, hogy a Molnár-életmű nemzetközi visszhangjával járó kulturális adaptációs folyamatokról szinte semmit sem tudunk, tekintve, hogy például a *Carousel* című musical előzménye iránt érdeklődő nemzetközi történeti vizsgálatok épp a kontextus-

váltás első, legfontosabb lépésére nem tudnak rákérdezni, mert nem olvasnak magyarul, és nincs olyan hazai vizsgálat, amely a magyarról történő fordítás kapcsán számukra is hivatkozható lenne.<sup>8</sup>

Persze a hazai kulturális közvélemény valószínűleg még az eddigiek végiggondolása híján sem hiszi azt, hogy Molnár Ferenc értelmezésével kapcsolatban mára minden rendeződött volna. Talán a mai fogadtatás felszíni rétegében is lehet érzékelni a szerző pozíciójának valamifajta különös elmosódottságát. Például nagyon nehéz megtalálni az életmű jelenlétének a funkcióját azoknál a színházaknál, ahol a repertoárépítés stratégiája túlmutat azon, hogy a közönséget korosztály szerint tagolva, műfaji preferenciák mentén hozzanak létre bérletösszeállításokat. Molnárt ma a soha ki nem teljesedett magyar polgári világ iránti nosztalgia tartja valamelyest a szemünk előtt. Hasonló bizonytalanság figyelhető meg a Molnárt övező szöveganyagban, tulajdonképpen műfajtól függetlenül. Néhány sorban összeszedhető az a közhelycsokor, amely az íróval kapcsolatban évtizedek óta tartja magát, és máig az értelmezés gerincét adja. Ez nagyjából a következőkből áll: Molnár Ferenc a századforduló Budapestjének társadalmi vonatkozásaiban kissé felszínes, de egyebekben igen szórakoztató színházi mulattatója, aki a polgári élet morális visszasságait és látszatszerűségét megérett ironiával leplezi le. Tárgya legfőképp a szerelem és a féltékenység, történeteinek helyszíne és környezete gyakran a színház, ahol az alakoskodás még feltűnőbben jelentkezik. Dramaturgiájának két fő jellegzetessége a bravúrosan kiszámított fordulatoság és a virtuóz dialógusvezetés, ezekben túlszárnyalja francia mestereit, akiktől fordításuk közben megtanulja az ún. jólmegcsinált

---

1992); CSORDÁS Lajos, *Molnár Ferenc* (Budapest: Elektra Kiadóház, 2004).

<sup>6</sup> Molnár Gál Péter *Férfi monoklival* című könyvét szerzője befejezettnek tekintette, de a kiadó ebben a formában nem tervezi megjelentetni. Részletét lásd MOLNÁR GÁL Péter, „Liliom: részlet a Férfi monoklival című Molnár Ferenc-monográfiából [kézirat]”, *Színház*, 52, 3. sz. (2019 március): 2–5. A kiadással kapcsolatos információt köszönöm Lukin Gábornak.

<sup>7</sup> 1928-ban megjelent egy sorozat Molnár Ferenc addig született műveiből, de a harmincas-negyvenes évek termése nagyrészt csak egy kiadást ért meg, vagy kéziratban maradt. Ma a Molnár Ferenc-drámák iránt érdeklődő olvasónak kallódó antikvár példányok után kell nyomoznia, mert a század második felének gyűjteményes válogatáskötetei kis példányszámban jelentek meg, és a legtöbbet játszott, legismertebb drámák újraközlésére vállalkoznak csupán.

---

<sup>8</sup> Tim CARTER, *Rodgers and Hammerstein's Carousel* (New York: Oxford University Press, 2017).



dramaturgia<sup>9</sup> fogásait. Az itt összefoglalt értelmezői keret lényegileg száz éve változatlan,<sup>10</sup> s az állandóság azt az érzetet kelti a fogadtatásban, mintha a korábban elmondottak ismétlése önmagában is kielégítő és bizonyító erejű lenne. Ez pedig azt sugallja, hogy az életmű kánonbeli helye és arculata nagyjából egyszer s mindenkorra rögzült, az értelmezés feladata alapvetően a meglévő tudás őrzése és felszínen tartása; a többit rá lehet bízni a mindenkori színházi tapasztalatra. Ez az érzet azonban fokozatosan törékennyé vált: az irodalomtudomány nem észleli, hogy Molnár Ferenc színházi jelenléte kiüresedőben van. Emellett jellegzetes, hogy az oeuvre nem tud kilépni a kultúra populáris regiszteréből, amelynek túl alacsony a történeti presztízse ahhoz, hogy kiváltsa az újraolvasás készítését.<sup>11</sup> Az értelmezés megújulásának késlekedése egyre elgondolkodtatóbb, a megfelelő elméleti keretek mostanra már feltűnően hiányoznak az írásokból.

Mára kezd világossá válni, hogy Molnár Ferenc mint értelmezői kihívás gyakorlatilag eltűnt a szemünk elől, mert a készen kapott vélekedések és minták pusztán megőrzésére való törekvés az elmúlt évtizedekben fokozatosan erodálta az életmű körüli kontextu-

<sup>9</sup> Az elnevezés egybeírását a kifejezés terminusjellegének kiemelése indokolja, lévén a szerkezet franciául is nyelvtani hapax. A megoldás precedencia magyarul: JÁKFAI Magdolna, „És Rákosi felemelkedik: Hamvai Kornél történelmi drámái”, *Jelenkor*, 53, 6. sz. (2010): 679–686, 680. 5. lábjegyzet.

<sup>10</sup> Vö. PUSKÁS István, „A polgárvilág illúziója és valóság ellentmondásai Molnár Ferenc színműveiben”, *Alföld*, 43, 3. sz. (1992): 41–46. Az írás öntudatlanul írja tovább Schöpflin és Kárpáti Aurél húszas-harmincas évekbeli recenzióit.

<sup>11</sup> Vö. Kiss Gabriella, „Újraolvasás” in Uő, *A magyar színházi hagyomány nevető arca: Pillanatfelvételek* (Budapest, Balassi Kiadó, 2011), 9–18.

sokat. A továbbiakban ennek a folyamatnak az alakító tényezőit fogom azonosítani azzal a kérdéssel a középpontban, milyen feladatokra ez a történeti örökség az elkövetkezendő évek Molnár-kutatására. Itt szeretném hangsúlyozni, hogy megállapításaim csak a drámaíró Molnár Ferenc hatástörténetére vonatkoznak. A különválasztás alapja, hogy az életmű epikai részének fogadtatása ettől teljesen elkülönül. A nyelvi egyszerűsítés kedvéért a továbbiakban a szerző dramaturgiai teljesítményét hivatkozom a „Molnár Ferenc-életmű” kifejezéssel.

A történeti tapasztalat arra mutat, hogy az értelmezés konzerváló hajlama egy bizonyos védelmező attitűdnek a rejtett továbbélése. Ez a magatartás eredetileg azzal az ideológiai és hatalmi szándékkal szemben alakult ki, amely a huszadik század közepén a kultúra perifériájára kívánta szorítani, majd egyenesen meg kívánta semmisíteni Molnár Ferenc művészetének emlékeztetét. Bár az adatszerű részletek ebben a kérdésben tisztázatlanok, a mentegetés kritikai hozzáállása valószínűleg a második világháborút követő években alakul ki. Pintér Jenő 1941-es irodalomtörténete legalábbis még képes egy meglehetősen tárgyyszerű és higgadt összképet nyújtani a drámaírói teljesítményről, bár értékrendje egyértelműen konzervatív.<sup>12</sup> Közvetlenül a háború után aztán nyílttá válik az oeuvre fenyegetettsége. A kritikák hangvétele egyre agresszívebb, több írás már már pamfletszerű hangvételben kéri számon Molnár Ferenc jelenlétét a hazai színházi műsorokon,<sup>13</sup> s aztán 1948-ban egyik pillanat-

<sup>12</sup> PINTÉR Jenő, *Századunk magyar irodalma*, Tudományos rendszerezés, 8. kötet (Budapest, Pintér Jenőné Vállalata, 1941), 1261–1265.

<sup>13</sup> Például UJVÁRI Imre, „A hattyú”, *Szabad Nép*, 3, 97. sz. (1945. július 22.), 6; LENGYEL Balázs, „Kastély és kéjgáz”, *Képes világ*, 1, 10. sz. (1945. július 20.), 15. Lásd még a 22. jegyzetet.

ról a másokra beáll az író színházi szilenciuma a következő nyolc évre. Magyarországon a műsorpolitika szovjetizáló reformja Molnár Ferenc eliminálásával látszik kiteljesedni. Az ítélet tartalma kíméletlenül egyszerű: Molnár az a polgári, retrográd szerző, aki az üres formai bravúrok anyagi sikeréért eladta tehetségét a társadalmi haladásra ekkor már érzéketlen polgárságnak, és a megközelítés ideológiai szükségszerűségnek állítja be, hogy Molnár ezzel sikert aratott a kapitalista Nyugaton is. Molnár megbélyegzésének ez a szempontrendszere eredetileg a századforduló katolikus sajtójából származik,<sup>14</sup> ezt fordítja át Lukács György bolsevista terminológiára a húszas években,<sup>15</sup> hivatkozási alapot teremtvén ezzel az ötvenes évek magyarországi kultúrharcahoz.<sup>16</sup>

A repertoárbéli jelenlét számainak alakulása és a Molnárt illető megjegyzések agressziója ekkor olyan feltűnő módon korrelál

<sup>14</sup> BARTHA József, „Színházi szemle”, *Katolikus Szemle*, 21, 7. sz. (1907): 727–740, 737.

<sup>15</sup> KELEMEN László [Lukács György], Molnár Ferenc, *100%*. 2, 4. sz. (1929): 190–193. Részletes olvasatát adja JÁKFAI Magdolna, „Molnár félrenézve: A hiányzó évek emlékezeti keretei”, lásd jelen számunkban.

<sup>16</sup> „A másik örökség, amit a múltból kaptunk, a közelmúlt „irodalma”. A Molnár Ferenc és epigonjainak kommersz szemete, és a fasiszta szennyirodalom. Az utóbbit sikerült társadalmi átalakulásunk kezdetén azonnal kihajítani, az előbbi szívós harcban tartotta magát a magánszínházaknál, és végérvényesen csak az államosítással tudtuk kiszorítani színpadjainkról. A burzsoá restauráció törekvéseit főleg a Vígszínház képviselte (Molnár: Hatytyú, Testőr, Liliom), de lényegében a többi magánszínház is követte a Vígszínház reakciós elöljárását.” HORVAI István, „Új magyar dráma és kritika”, elhangzott a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség I. Színházi Konferenciáján, in *Színház- és Filmművészet*, 1, 1–2. sz. (1950): 33–81, 34.

egymással, hogy az utólagos recepciótörténeti emlékezet hajlamos okszerűséget feltételezni a kettő között.<sup>17</sup> Ez valószínűleg egybevág a korabeli spontán nézői tapasztalattal.<sup>18</sup> A párhuzamosság a Molnárra hivatkozó írások politikai éle és a színházi jelenlét arányai között a következő egy-két évtizedben is megmarad, így a pártállami időszak általános megítélésének megfelelően rögzül az a meggyőződés, hogy Molnár Ferenc kanonizációját központilag irányítják. A hetvenes évekre a fenyegetettség érezhetően megszűnik, már nem kell föltétlenül védekező pozíciót felvennie annak a színházi alkotónak, aki Molnárt tűz műsorra, de mivel az újraértékelés szándéka nem artikulálódik nyíltan, az irányítottság képzete továbbra is tartja magát. S mivel egykor annyira nyilvánvalónak tűnt az összefüggés a vad publicisztikai hang és Molnár színházi hiánya között, hosszú távra beágyazódott az a meggyőződés, hogy központi politikai kontroll híján Molnár Ferenc kulturális jelenléte belső tulajdonságaiból adódóan képes lenne önmagát fönntartani.

Ezt a képzetet megerősítette valamelyest az irodalomtörténet-írás viszonyának alakulása Molnár Ferenchez a Kádár-kor első időszakában. A Spenót éppen akkor rögzíti a hivatalos, immár megengedő pártállami olvasatot Molnárról, amikor egyértelműen kirajzolódik, hogy a játékhagyomány újraindulását már nem fogják különösebben gátolni.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> KÁRPÁTI Tünde, „Molnár Ferenc drámáinak magyarországi fogadtatástörténetéből (1902–2002)”, *Új forrás*, 35, 4. sz. (2003): 28–55, 37–38.

<sup>18</sup> CZÍMER József, „Levél Molnár Ferenchez” [1978], in Uő, *Színház és irodalom*, 93–123 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1980), 97–98.

<sup>19</sup> OSVÁTH Béla, „Molnár Ferenc” in *A magyar irodalom története*, VI., szerkesztette SZABOLCSI Miklós, (Budapest: Akadémiai Kiadó 1966), 824–826.

Mire 1978-ban elérkezik Molnár Ferenc születésének századik évfordulója, a tudományos értelmezői közösség már hermeneutikai adósságként érzékeli azt, ami Molnárral történt a megelőző időszakban. A hiány betöltésére Nagy Péter vállalkozik, aki ekkor az MTA levelező tagja, az ELTE akkori Világirodalmi Tanszékének a vezetője és éppen ebben az évben pár hónapra a Nemzeti Színház igazgatójának a pozícióját is betölti. Az írás az ELTE hivatalos irodalomtudományi lapjának, az Irodalomtörténetnek az évfolyamkezdő számában jelenik meg, fő helyen, ötven oldalnyi terjedelemben.<sup>20</sup> A szöveg időzítése és pozicionálása nyilvánvaló szintlépést jelent Molnár Ferenc presztizsében; egyúttal akár egyfajta bocsánatkérésként is olvasható a Spenót fejezetének kurtaságáért és az azzal párhuzamosan megjelentetett kismonográfia zsebkönyvjellegéért és filológiai színvonaláért.<sup>21</sup> Ezek után már csak az ideológiai keretezés teljes eltűnését kellett kivárni a rendszerváltásig, és a korabeli öntudatlan értelmezői percepció belső logikája szerint a beteljesülésként várt nagymonográfia sikerrel véglegesítheti az értelmezés kereteit. Ezt, ha saját erőforrásból nem is sikerült megoldani, két lefordított könyvterjedelmű vállalkozás felvállalta az ezredfordulón.<sup>22</sup> Az ideológiai megítélés tekintetében Molnár Ferenc klasszikussá avatását ezzel akár befejezettek is lehetett tekinteni.

Az eddig jellemzett recepciótörténeti keretezés több szempontból problematikus. Egyrészt súlyosan alulértelmezi a játékhatárok történetét Molnár fogadtatásán belül. Ebben a narratívában az előadások csak adatként és az írásos értelmezés tendenciáinak mutatóiként jelennek meg, vagyis nem

merül fel az az összefüggés, hogy Molnárt csak a színházi tapasztalat tudja ténylegesen drámaíróként felmutatni, ezért szükséges lenne beszélni a scenográfia, a rendezések, a dramaturgiai közelítésmód és mindenekelőtt a színészi játék részleteiről. Másrészt a fogadtatástörténet itt felidézett vázlata, amelynek kidolgozott pozitivista változata jelenleg közmegegyezésesnek tűnik a szakirodalomban,<sup>23</sup> kissé erőltetetten üdvtörténeti, és csak azokat a tényezőket veszi figyelembe, amelyek a kiteljesedés felé mutatnak. Ha a Molnárt méltató írások mai hangvétele vagy a fogadtatástörténetnek ez a leírása valóban fedné a Molnár-kánon mai állapotát, akkor Molnár Ferenc művészete mostanra körülbelül a Kosztolányiéhoz hasonló interpretációs bőséget kellene, hogy magáénak tudjon. Márpedig ez láthatólag nincs így, s ez a fogadtatástörténet folyamatainak újraértelmezésére készíthet. Harmadrészt a rekanonizáció logikája valamelyest úgy tűnik föl ebben az olvasatban, mint egy korábbi állapot visszatérése. Az a kimondatlan feltételezés jelentkezik itt, hogy a háború előtti Molnár-értelmezés és az ezredforduló ideológiától immár mentes Molnár Ferenc-képe csak mennyiségi jellemzőkben különbözik egymástól, tehát a mindenkori interpretációnak nincs más dolga, mint újra rátalálni arra, amit már eleve tudtunk; csak esetleg egy adatokban méginkább kibővített formában. (Az értékelés változásának ez a jellemzése egyébként kísértetiesen emlékeztet a Molnár által is oly gyakran alkalmazott háromfelvonásos drámaszerkezet dramaturgiájára: kibontakozás, válság, visszarendeződés.) A történeti visszatérésnek ez az önazonossága több oldalról is naivnak mondható. Egyfelől Molnár Ferenc megítélése a szerző életében sem volt olyan egyöntetűen pozitív, mint ahogy ez a fajta visszatekintés hajlamos beállítani. Másfelől a megközelítésnek az az előfeltevése is problema-

<sup>20</sup> NAGY Péter, „Molnár Ferenc színpada”, *Irodalomtörténet*, 60, 1. sz. (1978): 32–83.

<sup>21</sup> VÉCSEI Irén, *Molnár Ferenc* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1966).

<sup>22</sup> GYÖRGYÉY, *Molnár Ferenc...*, NAGY György, *Molnár Ferenc...*

<sup>23</sup> KÁRPÁTI „Molnár Ferenc”..., 28–55.

tikus, hogy a század közepének átalakított Molnár Ferenc-értelmezése az értékelésen kívül érintetlenül hagyta a Molnár Ferenc-jelenség szerkezetéről kialakult képet, azaz, hogy amit Molnárról gondolunk, az a tapasztalat legbelső magvát tekintve mindig is ugyanaz volt. Az alábbiakban rá fogok mutatni, hogy a hatástörténet Molnár Ferencsel kapcsolatban is erőteljesen formálta a kulturális emlékezetet.

Valószínű, hogy a Molnár Ferenc-recepciónak ez a beszűkülése azzal az értelmezési szünettel áll összefüggésben, amelyet a játékhagyomány megszakadása okozott 1948 és 1956 között. Ennek az időszaknak az emlékezetét Jákfalvi Magdolna írásommal párhuzamosan közölt tanulmánya elemzi, ezért csak futólag térek ki rá. Különösebb adatfeltárás nélkül is valószínűsíthető, hogy Molnár Ferenc jelenlétének visszaszorulása nem egy központilag kijelölt intézményes cél volt, noha kétségkívül jól illeszkedett a sztálinista színházpolitika programjába. A politikai döntések hivatalos, kultúrpolitikai szintű dokumentálása a levéltári forrásokból még várat magára, mindenesetre úgy sejlik, hogy az esetleg létező hivatalos dekanonizációs céloktól függetlenül is bizonytalanná vált Molnár Ferenc színházi helyzete a második világháború után. Két mozzanatot legalábbis majdnem mindig figyelmen kívül szokott hagyni az ezt a periódust tárgyaló diskurzus. Az egyik az, hogy 1940 óta Molnár Ferenc személyesen nemhogy Magyarországon, de Európában sincs jelen, márpedig az őt ünneplő közfigyelem a századforduló óta jelentős részben kifejezetten az író személyes jelenléte köré szerveződött. (Jellemző, hogy Molnár Ferenc 1952-es halálának minimális a sajtóvisszhangja Magyarországon.<sup>24</sup>) A má-

<sup>24</sup> A hazai megjelenésű lapok közül egyedül Sz. N. „Meghalt Molnár Ferenc”, *Magyar jövő*, 51, 53. sz. (1952. április 3.), 4.; Dr. POGÁNY Béla, „Molnár Ferenc, a talajtalan író”, *Magyar jövő*, 51, 61. sz. (1952. április 11.), 7.

sik alulértelmezett tényező, hogy a Molnár Ferencet mint drámaíró-t éltető magánszínház-hálózat súlyos károkat szenved a háborúban. A Vígszínház épületének felújítása például több évet csúszik a Nemzetihez és az Operához képest. Az államosítás aztán a játszóhelyek és az ezekhez kötődő nézői attitűdök maradványait is kisajátítja a párthatalom számára. Kétségtelen az 1948-tól beálló nagy csend cezúrajellege,<sup>25</sup> de ha volt is központilag elrendelt politikai beavatkozás, az bizonyosan csak beteljesítette azt, ami Molnár dekanonizációjából addigra megindult.

A szünet után 1956–57-ben lépcsőzetesen indul újra Molnár Ferenc szövegeinek színrevitele, de – és ezt megint kevésbé szokták emlegetni – már egy teljesen megváltozott színházi intézményrendszer keretei között. Az egykori magánszínházak társulata szétszóródik a magyar színházi életben, sokan nem is kezdik újra a pályát. Márpedig Molnár műveinek színházi életképessége konkrét színészek játékanak hagyományozó erején múlik, amint ezzel már ő maga is tisztában volt. Egyes sztárok jelenléte még fönntudta tartani a háború előtti játékhagyomány folytonosságának illúzióját (itt Páger Antalra, Sulyok Máriára vagy akár Darvas Lillire lehet gondolni),<sup>26</sup> sőt akár olyan meghatározó színészt is találni az újraindulás idejéből, aki külön szocializáció nélkül, spontán megérzi a szövegek kompozícióját meghatározó játékritmust (példa lehet Ruttkai Éva, Domján Edit és Márkus László). Összességében azonban úgy tűnik, maradandó károkat szenved a játékmód közvetítésének folytonossága az

<sup>25</sup> JÁKFALVI, „Molnár félrenézve...”

<sup>26</sup> Darvas Lili 1965-ben játssza Ettingen hercegnét Lengyel György rendezésében. V.ö. az ehhez az összefüggéshez MUNTAG Vince, „Molnár Ferenc mint saját hagyomány: A testőr” in *Várkonyi 100: Tanulmányok Várkonyi Zoltánról*, szerkesztette JÁKFALVI Magdolna 106–131. (Budapest: Balassi Kiadó – Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013.)

előadásokban, és ezt a nyolcvanas évektől, amikor a háború előtti játékmódot még sajtójuként ismerő színészek meghalnak, már a kritika is meri regisztrálni – igaz, csak a drámák belső referenciáinak avulásaként.<sup>27</sup>

Az előadások alapvető stratégiája ezekben az években a háború előtti játékhagyomány rekonstruálásának a kísérlete. Ezt könnyű lenne kizárólag annak a védekezésnek a részeként olvasni, amellyel a színházi szakma kívánta megvédeni Molnár Ferencet a sajtóban olvasható visszatérő támadásokkal szemben.<sup>28</sup> Természetesen ideológiailag ez indokolt, de azt nem szokás figyelembe venni, hogy ekkoriban a Molnár Ferenc-játszásnak nincs is más választása, mint rekonstrukcióra törekedni, tekintve, hogy a háború utáni színházi gyakorlatnak nincs saját Molnár-hagyománya, és hiányoznak a feltételek ahhoz, hogy kialakuljon. A színészképzés időközben átalakul, a scenográfia az idők során fokozatosan alkalmazkodik az egyre dominánsabbá váló lélektani (kis)realista játékmóddhoz kötődő elvárásrendszerhez. Így a művek ábrázolásmódja egyre inkább kötődik a drámák által hordozott történeti referencialitáshoz. Ugyanazokat a kárpitokat, nagyestélyiket és cigarettaszípkákat látjuk, mint a háború előtt, csak ezek már nem a jelen tapasztalatából vagy vágyaiból tűnnek elő, hanem egy előkeresett és tudatosan konstruált múlt részei lesznek. A huszadik század második felének Molnár Ferenc-előadásait vizuálisan sokszor csak a színészek arca alapján lehet egymástól megkülönböztetni a képi forrásokban.<sup>29</sup> Ráadásul mindezt

<sup>27</sup> KOLTAI Tamás, „Egy kicsit érdesebb Molnár – az Olympia a Nemzeti színházban”, *Új Tükör*, 19, 50. sz. (1982:) 26. SZALONTAY Mihály, „Játék a kastélyban: Molnár Ferenc színműve a Madách Kamarában”, *Magyar Nemzet*, 1984. március 16., 8.

<sup>28</sup> MUNTAG, „Molnár: A testőr”... 106–108.

<sup>29</sup> Lásd például az alábbi linkeken található képválogatást:

az előadások szövegkezelése is megerősíti. A rendezések domináns hányada filológiailag megmerevíti a szövegállapotot, és rigorózan ragaszkodik hozzá. Ekkorból származik az a dramaturgiai közvélekedés, hogy Molnárból nem lehet és nem szabad húzni.<sup>30</sup> Ez azt jelenti, hogy külsőségeiben Molnár színrevitelének gyakorlata évtizedes közhelyeket ismétel. Eközben a színészi játék tudása, ahogy már említettem, nem mutat folytonosságot a hagyomány továbbvitelében. A hatvanas-tudják megtartani a dramaturgiai vázat, és ezek híján teljesen szétesnek ritmikailag és szövegértelmezésben.<sup>31</sup> A kritika eközben elsősorban a saját vonatkozó szókészletének az ideológiai tisztántartásával van elfoglalva, egyebekben a századforduló óta ismert zsurnalisztikai paneleket ismétli. A fogalomkeresés igyekezetében elvész a szemek elől, hogy a színházi játékgyakorlat már nem képes frissen tartani, újjáalakítani Molnár Ferenc drámáinak olvasatát, és fokozatosan különválik a szövegek olvasható ta-

---

[[https://www.google.com/search?q=moln%C3%A1r+ferenc+a+test%C5%91r&tbm=isch&ved=2ahUKEwjh2NjYw8TxAhUVcxoKHY4aDoQQ2-cCegQIABAA&oq=moln%C3%A1r&gs\\_lcp=CgNpbWcQARgAMgQIIxAnMgQIIxAnMgIIADICCAAYAggAMgIIADICCAAYAggAMgIIADICCAA6BwgjEEOoCECdQkM4IWM\\_rEWD8jRJoAnAAeAOAAAbEBiAGyDpIBBDE2LjOYAQCgAQGqAQtnD3Mtd2l6LWltZ7ABCsABAQ&scient=img&ei=gxnfYKGLPJXmaY61vKAE&bih=937&biw=1920](https://www.google.com/search?q=moln%C3%A1r+ferenc+a+test%C5%91r&tbm=isch&ved=2ahUKEwjh2NjYw8TxAhUVcxoKHY4aDoQQ2-cCegQIABAA&oq=moln%C3%A1r&gs_lcp=CgNpbWcQARgAMgQIIxAnMgQIIxAnMgIIADICCAAYAggAMgIIADICCAAYAggAMgIIADICCAA6BwgjEEOoCECdQkM4IWM_rEWD8jRJoAnAAeAOAAAbEBiAGyDpIBBDE2LjOYAQCgAQGqAQtnD3Mtd2l6LWltZ7ABCsABAQ&scient=img&ei=gxnfYKGLPJXmaY61vKAE&bih=937&biw=1920)] (Utolsó letöltés: 2021. június 23.)

<sup>30</sup> Amikor Mohácsi János *Delila*-rendezése kapcsán fölmerült az átírhatóság kérdése, a jogörökös a szöveg történeti stílusértéke nevében valójában a játékhagyomány maradványait vette védelmébe.

<sup>31</sup> Lásd ehhez a következő előadások felvételeit: LENGYEL György, *Egy, kettő, három*, 1971, KAPÁS Dezső, *Az üvegcipő*, 1978, Gábor Miklós, *Olympia*, 1982.

pasztalatától; hiszen voltaképpen már csak a távolodó színházi és társadalmi múlt vissza-idézését kínálja.

Pedig a rekonstrukció célkitűzése korántsem volt olyan magától értetődő a rekanonizációs folyamat elején, mint amilyenek későbből visszatekintve tűnhet. 1957-ben két olyan produkció is megszületik Magyarországon, amely hosszú távra, két igen különböző irányban határozhatná meg a Molnár Ferenc-értelmezés tendenciáit. Az egyik Ajtay Andor rendezése *A hattyúból* a Magyar Néphadsereg Színházában (korábbi és későbbi nevén Vígszínház) Beatrix szerepében Sulyok Máriával, Alexandra szerepében Ruttkai Évával, Jácint szerepében Bilicsi Tivadarral. A fotóanyag és az utólagos visszaemlékezések is azt erősítik meg, hogy a történeti visszaidézés rekonstrukciós törekvése határozza meg a rendezést.<sup>32</sup> A jelmezek historizálnak, a színészválasztások szorosan kötik magukat a nagy csend időszak előtti szerepköri hagyományokhoz. A másik potenciálisan meghatározó produkció ugyanabban az évben Berényi Gábor debreceni *Játék a kastélyban* rendezése. Az előadás két olyan történeti lehetőséget villant fel, amelyet a későbbi színházi diskurzus elfelejt. Az egyik az, hogy egy meglehetősen fiatal, mindössze harminc éves Turait választ Márkus László személyében, akit nem mellesleg ez a produkció avat a következő évtizedek emblematis Molnár-színészévé. Berényi Gábor választása alapján Turai ekkor jóval fiatalabb, mint ami a szerep háború előtti játékhagyományából következne, de ilyen fiatal színész ezt követően sem szokta Turait játszani.<sup>33</sup> Másrészt Ádám Albert szerepében

<sup>32</sup> DEMETER Imre, „Molnár Ferenc: A hattyú – felújítás a Néphadsereg Színházában”, *Esti Hírlap*, 1957. március 17., 2. RAJK András, „Két színházi este”, *Népakarat*, 1957. március 20. 3.

<sup>33</sup> Turait Hegedűs Gyula, Góth Sándor, később pedig Páger Antal, Bodrogi Gyula, Kern András, Oszter Sándor, sőt halála előtt maga

a pályája legelején járó Latinovits Zoltán tűnik föl, akinek ilyesféle komikus teljesítményéről a pálya kultuszának tragizáló árnyékában a legritkábban esik szó.<sup>34</sup>

Az, hogy a két említett produkció ugyanabban az évben került színre, arra mutat, hogy még nem stabilizálódott, hogyan fognak Molnárt játszani Magyarországon az ezt követő években. A szerepkörök életkori újírásának ekkor még meglenne a lehetősége, mint ugyanebben az időszakban az operett esetében; igaz, ekkor már valószínűnek tűnik, hogy a budapesti vígszínházi, historizáló megközelítés fog dominánssá válni. Közben tehát épp változásban van az, ahogy a színházi gyakorlat Molnár Ferencre tekint, ennek a változásnak a lehetőségéről sem esik szó a kritikai diskurzusban. Molnár Ferenc ekkor is pontosan ugyanolyannak mutatkozik az értelmezésekben, mint amilyenek a megelőző években szokás volt látni.

Itt nem csak a kimaradt nyolc év hallgatásáról van szó, hanem annak a módosító hatásnak az eltakarásáról, amit ez az időszak tesz a Molnár-életmű interpretációs kereteire. Úgy tűnik föl, mintha az értelmezés némi intézményi zavar dacára is folytonos lenne a háború előtti folyamatokkal, egy időközben normalizálódott ideológiai keretben. Azaz: Molnár Ferenc értelmezésének a módja ugyanúgy a priori módon adottként tétéleződik, mint a háború előtt, annak ellenére, hogy már nincs mögötte a korábbi játékgyakorlat evidenciája. Most, hetven évvel később kell tudatosítanunk nehezen előbányászható filológiai bizonyítékok alapján, hogy ebben az időszakban alapjaiban változik meg a Molnár Ferenc-értelmezés feltételrendszere. Így már nem az a kérdés, hogy mekkora a kritikai szövegek performatív po-

Márkus is jócskán negyvenéves korán túl játssza el.

<sup>34</sup> SZIGETHY Gábor, *Latinovits* (Budapest: Officina Nova Kiadó, 1988); MOLNÁR GÁL Péter, *Latinovits* (Budapest, Szabad Tér Kiadó, 1990).

litikai befolyása, és hogy mi a hivatalos ideológiai álláspont a szerzővel kapcsolatban, hanem az, hogy az itt jelzett változások ellenére hogyan tudott ennyire egyöntetű maradni Molnár Ferenc írásos megítélése. Visszatekintve megkockáztatható, hogy a párt-hatalomnak sokkal inkább a közmegegyezésnek erre az illúziójára volt szüksége, mint Molnár Ferenc kánonjának rombolására.

A színházi kontextusnak ezeket a jellemzőit figyelembe véve az írott recepciónak egy sokkal árnyaltabb funkcionalitása rajzolódik ki. Egyre valószínűbb, hogy az ideológiai megítélés csak kíséri a repertoárok alakulását, és nemhogy irányítani, sok esetben még értelmezni sem képes azt. A háború utáni Molnár-diskurzus irodalomtörténeti érvényű része a hatvanas évek elején indul el, amikor már a színházi gyakorlat meglehetősen határozott ajánlatokat tett arra, mit kezdjünk Molnárral ennyi év után. Ha annyira erős lett volna a színházi kánon előzetes szabályozásának a szándéka, akkor a ledorongoló szövegek nem ekkora csúszással jelentek volna meg az első bemutatókhoz képest. A sajtóban megjelent úgynevezett Molnár-vita a hatvanas évek első felében más célokat szolgált, noha nyilvánvalóan lehetett némi utólagos jóváhagyó funkciója.

A Molnárról való beszéd új korszakát (persze a korábbi Lukács-féle nyomvonalon haladva)<sup>35</sup> Hegedűs Géza indítja el az általa szerkesztett 1961-es drámakiadás igen terjedelmes előszavában.<sup>36</sup> Itt születik meg a korábbi hatalmi verdikt árnyalásaként, hogy Molnár Ferenc a magyar drámairodalom nagy elszalasztott lehetősége, aki végső soron eladta ugyan kiemelkedő dramaturgiai tehetségét az efemer közönségsiker kedvéért, de ez nem következett szükségszerűen Molnár szocializációjából, hanem az olvasat

szerint a *Liliomig* megvolt a lehetősége egy szociálisan érzékeny, valóban reformértékű modern drámaírás megteremtésének.

Hegedűs alkalmazza először azt a később általánossá váló gesztust, hogy rávetíti a századforduló sajtójának Molnár Ferencsel kapcsolatos megosztottságát saját jelenére, hogy legitimálja ezzel az ítélkezés kizárólagosságát, és hogy a végső álláspont kiegyensúlyozó, megbékítő karaktere nyerjen hangsúlyt. A megfogalmazás felszíni ideológiai rétege mögött azonban látszik, hogy Hegedűs pontosan érzékeli, hogy Molnár Ferenc sem elvben, sem gyakorlatban nem törölhető ki a magyar színházi emlékezetből, és ezért kísérletet tesz az 1956 utáni megengedő konszolidációs kultúrpolitikai magatartás és a Molnár Ferenc-örökség összeegyeztetésére. Az egész írást végső soron az a szenvedély vezérli, hogy felmutassa Molnár Ferencet az irodalomtörténeti emlékezet számára is vállalható közös magyar hagyományként. Útkeresése során olyan állításokat is meg mer kockáztatni, amelyekre később a hivatalos történetírás sem vállalkozik. Igen széleskörű tájékozottsága és korábbi kutatásai<sup>37</sup> elvezetik arra a felismerésre, hogy Molnár beletartozik egy meglévő XIX. századi magyar vígjáték-hagyományba, vagyis örököse Kisfaludynak, Szigligetinek és mindekelőtt Csiky Gergelynek. Bár az előszó értékítéletei alkalmazkodnak a központinak vélt lukácsi normához, a részletekben és a történeti elhelyezésben a szöveg feltűnően szabad a Kádár-kor Molnár-diskurzusához képest. Osváth Béla csak két évvel később írja meg a *Kritika* című folyóiratban a Lukács György-féle vádak felfrissített változatát, amelyre utólag Hegedűs szövege apologeti-

<sup>35</sup> JÁKFA LVI, „Molnár félrenézve”...

<sup>36</sup> HEGEDŰS Géza, „Előszó” in MOLNÁR Ferenc, *Színház* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1961), 7–15.

<sup>37</sup> CSIKY Gergely, *Válogatott művei*, szerkesztette HEGEDŰS Géza (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó 1955); HEGEDŰS Géza, *Csiky Gergely* (Budapest: Művelt Nép Kiadó, 1953).

kus válaszként olvasható,<sup>38</sup> a fordított időrend ellenére. Az írásból közel hatvan év távlatából is áradó támadó kedélyt Gyárfás Miklós hűti le az *Új Írás*ban nem sokkal később.<sup>39</sup> A válaszcikk már műfaja okán is egy kiterjedt és nagy hatókörű polémia képzetét kelti, amelyre megnyugtató konszolidációs válaszként érkezhethet a kismonográfia és a Spenót-fejezet látszólagos konszenzusa.<sup>40</sup>

A tét azonban közvetlenül nem derül ki ezekből a szövegekből, minthogy ekkorra már biztos, hogy Molnár része marad a magyar színházi hagyománynak. Először is jellegzetes, hogy kiknek a kezébe kerül elsősorban a Molnár-értelmezés írásos gondozásának a feladata. Molnár Ferencről azok a politikailag megbízható írók nyilvánulnak meg, akik saját művészi teljesítményükkel nem vívtak ki maguknak különösebb szakmai presztízst, viszont érdeklődésük vagy munkásságuk a színházhoz kötődik. Molnárnak ekkor sem adatik meg a szaktudományos elemzés rangja, a róla szóló írások műfaja az irodalomtörténet-írás keretein belül is az esszé vagy a kulturális publicisztika. Ennek a korpusznak a jelentősége ennek alapján egyrészt az lehet, hogy a megszólalók státusza révén besorolja Molnárt az irodalomtörténeti örökség második vagy harmadik vonalába, és ezzel az értelmezők közössége felmentse magát a komolyabb filológiai utánajárás vesződéseitől. Másrészt még inkább arról lehet szó, hogy azt a történeti távolságot kellett rögzíteni, amely a megcélolni kívánt új magyar drámairodalom és Molnár Ferenc világa között fennáll. Eszerint megtörténhet ugyan Molnár rekanonizációja,

de csak úgy, ha az iránt senkinek nincs kétsége, hogy az életmű a lezárt és meghaladott múlthoz tartozik. Harmadrészt a hatvanas évek írásainak talán legalapvetőbb hatástörténeti feladata, hogy minél inkább láthatatlanná tegye a fogadtatástörténet valódi, 1948-as cezúráját és az utána következő hiányzó nyolc évet; vagyis, hogy a deklarált történeti távolság dacára folytonosnak mutassa önmagát a háború előtti tradíció emlékezetével. Ez egyúttal azt is jelenti, hogy a kritika és az irodalomtörténet saját feladatát egy már eleve meglévő tudás visszaidézésében látja, eltakarván azt az alakító erőt, amelyet jelen idejében kifejt Molnár Ferenc emlékezetére.

A szerzőről ma a köztudatban élő kép számos vonása az ötvenes-hatvanas évekből származik. Ezt azonban a hatástörténet mostanáig nem vette figyelembe. Itt említendő Molnár Ferenc nagypolgári származásának a kiemelése, a drámaírói tudásnak az elméleti elválasztása a színházi gyakorlattól, műfaj-történeti értelemben pedig az operettől és a kabarétól,<sup>41</sup> továbbá a harmincas évek szerzői termésének az értékelhetetlenként való leminősítése, és általánosságban a Molnár Ferencet eredetileg körülvevő közeg távolítottóságának, rejtettségének, a megragadás nehézkességének a képzete. Ez utóbbit jól jellemzi az, hogy innentől kezdve szokás hangsúlyozni kiemelten a város terének kulturális jelentőségét Molnár Ferenc életműve kapcsán.<sup>42</sup> Ez ugyan korábban is felmerül (Lukács Györgynél, aki Bécsből visszatekintve tartja szükségesnek erről írni),<sup>43</sup> de ekkor válik meghatározóvá, mert nincs szem előtt

<sup>38</sup> OSVÁTH Béla, „A Molnár-legenda”, *Kritika*, 1, 1 sz. (1963): 40–46.

<sup>39</sup> GYÁRFÁS Miklós, „Vita a Molnár-legendával”, *Új Írás*, 3, 11. sz. (1963): 1384–1387.

<sup>40</sup> OSVÁTH Béla, „Molnár Ferenc” in *A magyar irodalom története*, VI., szerkesztette SZABOLCSI Miklós, (Budapest, Akadémiai Kiadó 1966), 824–826. VÉCSEI, *Molnár* ....

<sup>41</sup> Az operettműfaj korabeli emlékezetéhez lásd JÁKFALVI Magdolna, „Gáspár Margit és a fantomrealizmus” in Uő, *A valóság szenvedélye: A realista színház emlékezete Magyarországon*, akadémiai doktori értekezés, kézirat, 55–101.

<sup>42</sup> VÉCSEI, *Molnár...*, 7–11.

<sup>43</sup> JÁKFALVI, „Molnár félrenézve”...



a Molnár Ferenc sajátjaként tekinthető város; hiszen a háború lerombolta. Ezt a nagyon összetett diszpozíciót jeleníti meg az a nosztalgia, amelyet a Molnár-színrevitelek rekonstrukciós törekvéséből az írások kiemelnek és felnagyítanak. Molnár Ferenc ezen a ponton nem több és nem kevesebb, mint egy fontos, de már csak közvetítetten jelenlévő társadalom- és irodalomtörténeti előzmény; ő maga a meghaladott saját polgári múlt.

Nagy Péter korábban említett 1978-as tanulmányának ezzel összefüggésben szintén tovább árnyalható a jelentősége.<sup>44</sup> A tanulmány jóval kiterjedtebb filológiai apparátust mozgat, mint korábban bármelyik magyarországi írás, s a hivatkozások kiterjedtsége a pótlás érthető szándékán túl azt is szolgálja, hogy feledtesse, mennyire nincs eszköze az irodalomtörténetnek a Molnár Ferenc-jelenség megragadására. Egy olyan drámaíró elemző bemutatása lenne a feladat, akinek a teljesítményét minden korábnál erősebben szabják meg színházi kondíciók, akinek a színházi hatása erősen kötődik konkrét színészek emlékéhez és egy adott társadalmi közeghez, s olyasvalakinek, akinek igen erős (még ha onnan tekintve talán periférikus is) a vasfüggönyön túli nemzetközi beágyazottsága. Márpedig e tényezők közül Nagy Péternek egyikhez sincs hozzáférése. Az országhatárok le vannak zárva, a színházi Molnár-játszás elvesztette történeti közvetítőerejét, és a drámaelemzés elméleti apparátusa Magyarországon hiánycikk. A hiányok áthidalására Nagy Péter egy összeurópai eszme- és műfajtörténeti keretet használ, amelynek nem feltétlenül szükséges jelölni a pontos módszertani kereteit. Mellékhatásként erősen gyengíti a Molnár-életmű magyar drámatörténeti kötődéseit, azáltal, hogy sikerét a francia előzmények adaptálásából származtatja. Jobb híján a művek értelmezése itt is tematikus marad. A drámák világnézeté-

nek futólagos áttekintése egy az addigiaknál is jobban a *Liliomot* favorizáló portréhoz vezet, mert így magyarázható a legkönnyebben Molnárnak a naturalizmushoz, mint korszakon belüli marxista eszményhez való ambivalens viszonya. A proletariátusra fölülről letekintő, majd fokozatosan a szakmai öncélúságba hátráló nagypolgári író képe kimondatlanul is Peter Szondi nagyszabású drámatörténeti koncepciójának egyes elemeire épül,<sup>45</sup> de az ezen keresztül kínálkozó referenciák aláásnak a tanulmány véglegesítő törekvését, ezért a fogalomhasználat elzárja a továbbgondolás lehetőségét. Elméleti eszköztelenségéhez képest, amelynek eltakarása tehát az egész írást motiválja, a tanulmány tulajdonképpen bravúrosnak mondható.

A tanulmány helyét és magatartását egy másik szöveg segíthet jobban körvonalazni, amely ugyanabban az évben íródott, nagyon hasonló céllal, de teljesen más pozícióból és stratégiával, ezért alig kerül szóba később. Czímer József, a Vígszínház egykori dramaturgja fiktív levélben köszönti Molnárt a születési évforduló alkalmából.<sup>46</sup> A szöveg a huszadik század második felének leginvenciózusabb olvasata az életműről. A levél a játékgyakorlat halványuló, de egyes szakemberek készségeiben még élő értelmezési erőt hangosítja fel. A fogadtatás adott történeti állapotának értő ismeretében Czímer is felismeri, hogy Molnár Ferenc drámatörténeti hivatkozási pontként addigra alig észlelhető, de Nagy Péterrel ellentétben nem történeti elemekből igyekszik szintézissé formálni az értelmezési hagyományt, hanem közvetlenül a drámák szövegéből indul ki. A következmények kontrasztja szembeötlő: Nagy Péter a közmegegyezésesnek beállí-

<sup>44</sup> NAGY Péter, „Molnár Ferenc”, 32–83.

<sup>45</sup> PETER SZONDI, *A modern dráma elmélete*, fordította ALMÁSI Miklós (Budapest: Gondolat Kiadó, 1972).

<sup>46</sup> CZÍMER József, „Levél Molnár Ferenchez” [1978], in Uő, *Színház és irodalom* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1980), 93–123.

tott publicisztikai nyelvhasználat filológiai alátámasztásával megerősíti Molnár hatástörténeti elrekesztettségét, Czímer pedig a dramaturgia praktikus tapasztalata révén eljut egy olyan nyelvhasználathoz, amely felszabadítja a politikai zsargon és a történeti közhelyek kötelmei alól. A Molnár-drámák társadalmi utalásait Czímer tisztán esztétikai kódként azonosítja, ezen keresztül lehántja a szerzőről a hozzátapadt és politikailag túlértelmezett világnézeti megbélyegzéseket, és ezek alatt megtalálja Molnár Ferencet, a színpadi írásművészet rendkívüli szakmai tudású alkotóját. A fókusz Molnár nyelv- és helyzetteremtő tudására kerül, és olyan dramaturgiai megfigyelésekig vezet, amelyeknek a későbbi szakirodalom alig jut a közelébe. A hivatalos irodalomtörténeti beszédmód beágyazottsága ezzel párhuzamosan annyira erős, hogy Czímer József írása máig hatás nélkül maradt.

Nagy Péter összefoglaló tanulmánya után a magyar szakirodalomban egy bő tízéves csönd következik, amit a fogadtatástörténetben mostanáig nem regisztrált senki. Az 1978 és a rendszerváltás közti időbeli rész több szempontból is beszédes. Egyrészt nem lehet alulbecsülni a Nagy Péter-szöveg módszertani és hatalmi nehézkedését, amelyhez képest nagyon nehéz megszólalni. Másrészt ez az az időszak, amikor a színházi Molnár-olvasatok már közvetve sem inspirálnak irodalomtudományi munkákat Molnár Ferencről Magyarországon, mert a színészi alakítások nem adnak ehhez megfelelő impulzusokat.

Molnár színházi jelenlétének interpretációs termékletlensége éppen ebben az időszakban azért különös, mert a nyolcvanas évek az egész államszocialista magyar színháztörténet legizgalmasabb és legsokszínűbb évtizede. Babarczy László 1982-es és 1983-as *Liliom*-rendezései ugyan rá tudják illeszteni a kisrealista formakánont a *Liliom* szövegére, de ezzel éppen azok a vonások erősödnek fel a műben, amelyek általánosságban nem jellemzők a köztudatban Molnár-szerűként élő

látásmódra. A *Liliom* így leválik az életmű hatástörténetéről, és bizonyos értelemben ez menti meg a későbbi időszak számára.<sup>47</sup> Valószínűleg ez az oka, hogy kiemelkedően ez a mű a legtöbbet játszott Molnár Ferenc-szöveg a bemutatók összesített számai alapján, mert a színrevitelek száma a nyolcvanas évek végétől szaporodik meg.<sup>48</sup> Az életmű többi része színházi oldalról magára hagyatva, történetileg megmerevedve várja, hogy újraolvassák.

Itt kell hozzátenni, hogy ekkorra nincs is igazán mit újraolvasni. Hegedűs Gyula 1961-es válogatása után a következő magyarországi Molnár Ferenc-drámakötet 1989-es,<sup>49</sup> és megjelenik ugyan egy viszonylag bő válogatás 1972-ben magyarul, de a kiadás helye Bécs, és ezért Magyarországon nehéz elérni.<sup>50</sup>

A rendszerváltás az írott fogadtatás tekintetében hoz némi felfrissülést. A politikai hivatkozások eltűnnek a szakirodalomból, és így az ideológiai értékelésen túl mód nyílik másra is figyelni. Néhány mozzanat révén ekkor már nyíltabban artikulálódik a rendelkezésre álló keretek szűkössége. Egyrészt néhány filológus szerencsére rájön, hogy adatszerűen az addig véltnél kevesebbet tudunk Molnár Ferencről, és történik néhány való-

<sup>47</sup> MUNTAG Vince, „Erőszakos, szerető testek meséje: Gyors emlékidézés a *Liliom* színházi közelmúltjából”, *Színház*, 52, 3. sz. (2019): 8–10.

<sup>48</sup> Az OSzMI színházi előadás-adatbázisa alapján:

[<https://monari.oszmi.hu/web/oszmi.01.01.php?bm=2&kv=39650365>] (Utolsó letöltés: 2021. június 10.)

<sup>49</sup> MOLNÁR Ferenc, *Színművek*, szerkesztette MÁRVÁNYI Judit – KISS Marianne – MIKÓCZI Vilmosné (Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989).

<sup>50</sup> MOLNÁR Ferenc, *Színművei* (Wien: Rudolf Nowak Gesellschaft mit beschränkter Haftung, 1972).

ban informatív pótlási kísérlet.<sup>51</sup> A szakirodalom átmeneti felfutása<sup>52</sup> azonban nem hozta meg azt az irodalomtörténeti Molnár-renezsánszt, amit például az ekkoriban szintén megszorodó bemutatók száma is indokolhatna.<sup>53</sup> Az is feltűnhet, hogy bár Molnár könnyen válhatna hőisévé egy olyan új elméleti kánonnak, amely a metafikciót, az önreferencialitást, az iróniát, és általában a színházi reprezentáció problematizálását keresi a különböző művészeti korszakokban, a kilencvenes évek második felétől megjelenő színház- és drámaelméleti szakirodalom alig-alig említi Molnár Ferenc nevét; holott *A testőr*, *a Játék a kastélyban*, *a Marsall* és néhány más mű is joggal tarthatna igényt az efféle érdeklődésére.<sup>54</sup> Molnár továbbra is

<sup>51</sup> Például MOLNÁR GAL Péter „Molnár Ferenc, a fordító”, *Színház*, 26, 1. sz. (1993): 40–48; Molnár Ferenc, „A császár” [forráskiadás], közreadja GAJDÓ Tamás, *Színház*, 25., 9. sz. (1992): dráma melléklet, 1–16.

<sup>52</sup> Az ebből az időszakból korábban és ezt követően hivatkozottakon kívül lásd például *Magyar író és világpolgár*, szerkesztette GLATZ Ferenc (Budapest: Europa Institut, 1996), 7–73.

<sup>53</sup> KÁRPÁTI, „Molnár Ferenc”... 46–47.

<sup>54</sup> KÉKESI KUN Árpád, *Thália árnyék(á)ban: Posztmodern – Dráma/Színház – Elmélet* (Veszprém: Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2000.); Jákfalvi Magdolna, *Alak, figura, perszónás* (Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001). Utóbbi kötet egyszer említi Molnár Ferencet, amikor a dramaturgiai alapinformációk közlésének hagyományos, noha ironikus realista konvencióteljesítéseként utal *a Játék a kastélyban* híres bemutatkozási jelenetére. (Az említés helye lapszám szerint: 14.) Az avantgárd tapasztalata által meghatározott elemzői horizont ugyanakkor nem lát keresztül azon a játéktradíción, amely elfedi a mű minden mozzanatát átjáró metadramaturgiai felfor-

egy olyan kulturális regiszter avulófélben lévő örököse marad, amely nagyon ritkán tud kivívni magának elegendő presztízst az értelmezés kereteinek módszertani újragondolásához.

Az elméleti hiányok okozzák, hogy a szakirodalom nem lát rá, miért nem tudja kiemelni a Molnár-életművet a sokévtizedes közhelytömegből. S ugyanez az oka annak is, hogy a szakmai meglátások súlya nem tudja elnyomni az újra virágzásnak induló történeti bulvárt.<sup>55</sup> A módszertani ínség legfontosabb hozadéka pedig az, hogy amikor a pályakép egésze 1978 óta először újrafogalmazódik, akkor jobb híján a korábbi összefoglalásokból örökölt, alapjaiban bizonyítatlan tagolás kerül elő újból.<sup>56</sup> Ezekkel a próbálkozásokkal párhuzamosan Bécsy Tamást a saját nyolcvanas években írott kritikái<sup>57</sup> elvezetik a kilencvenes évek elejére addig a felismerésig, hogy Molnár Ferenc értelmezésének merevsége abból adódik, hogy a szövegek játékgyománya történeti zárvánnyá vált a megelőző évtizedekben.<sup>58</sup> Ez a tézis azonban nem jut el a megfelelő helyekre irodalomtudományi területen.

Az ezredforduló a kutatás rétegeinek további hiányaival szembesíti a tudományos közönséget. Ekkor több szinten is problematizálódik, hogy mit jelent Molnár Ferenc ne-

gató erőt, s ezért a kezdőmotívumon túl a szöveg nem kínálkozik párhuzamként.

<sup>55</sup> SÁRKÖZI Máttyás, *Liliom öt asszonya* (Budapest: Noran Kiadó, 2004.)

<sup>56</sup> VERES András, „Kötéltánc a Niagara fölött (Széljegyzetek Molnár Ferenc életrajzához és pályájához)” *Kritika*, 26, 5. sz. (1997): 31–33.

<sup>57</sup> BÉCSY Tamás, „Társadalmi normák és ketős jelentések: Az ördög a Madách Színházban”, *Színház*, 20, 8. sz. (1987): 11–19; BÉCSY Tamás, „Molnár Ferenc – ma”, *Színház*, 17, 8. sz. (1984): 15–17.

<sup>58</sup> BÉCSY Tamás, „Modern cselvígjáték”, *Színház*, 25, 9. sz. (1992): 24–29, 29.

ve nemzetközi vonatkozásban. Egyfelől eljut Magyarországra Michael Thalheimer *Liliom*-rendezése, és itthon is világhosszá válik, mennyire különböző az, ami Molnár Ferencből német nyelvterületen érzékelhető, attól, ahogy Magyarországon tekintünk rá. Másrészt ugyanebben az időszakban vállalkozik két különböző magyarországi kiadó egy-egy Molnár Ferenc monográfia lefordítására és megjelentetésére a hetvenes-nyolcvanas évekből, a vasfüggönyön túlról.<sup>59</sup> A kötetek megjelenése a kutatás stratégiai helyzetét tekintve igen tanulságos. Jellegzetes, hogy két olyan szerző ír összefoglalást Molnár Ferencről, akinek nincs irodalomtörténeti végzettsége. A Molnárról szóló beszéd kényszerből újra újságírónyelven szólal meg, mert nincsenek megfelelő módszertani kapaszkodói. A pályáiv elbeszélésének a szerkezete felülvizsgálatlanul ismétlődik a korábbi összefoglalások alapján. A műértelmezések a színházi kritikák megoldását folytatva cselekmény-összefoglalásokkal vannak helyettesítve, s ezen túl a nem magyarországi fogadtatástörténet kapcsán a két kötet ötletszerűen csapong a filológiai részletek között.

A magyar fogadókörnyezet felől tekintve önmagában sokatmondó, hogy a nagymonográfia nagyságrendjében a Molnár Ferenc-kutatás Magyarországon importra szorul. Ezek a kötetek a magyarországi vonatkozásokat illetően nem vállalhatnak többet, mint hogy újramondják az alkalmasint még a háború előtről örökölt, ellenőrizetlen bulvárközhelyeket. Az összefüggés másik oldala, amelyet szintén ezek a könyvek tesznek feltűnővé, hogy időközben eltelt fél évszázad Molnár Ferenc recepciótörténetéből úgy, hogy Magyarországon akár egyetlen idegen nyelvű hivatkozás fölmerült volna vele kapcsolatban. Abból, ahogy a két könyv küszködve keresi a helyét a magyarországi és a nemzetközi kulturális térben, élesen kirajzolódik,

milyen sanyarú annak az emigráns szerzőnek az emlékezete, aki a második világháború után nem tért vissza hazájába, és akinek a hagyatékát kettészelte a vasfüggöny. A nemzetközi jelenlét töredezettsége külső szempontból is megmutatja, mennyire hiányzik a megfelelő nyelv Molnár Ferenc értelmezéséhez. Mostanra az sem triviális, ki, hol, és milyen regiszterben hivatott megszólalni Molnár Ferenc kapcsán.

Az utóbbi két évtizedben a Molnár-fogadtatásnak ezt a töredezett és esetleges jellegét ismerhetjük fel az újraértelmezés kísérleteiben. Ha a *Liliom* színreviteleit nem számítjuk, alig néhány előadás tudott kilépni a rendszerváltás óta a század második felében rögzült keretrendszerből a színházi megjelenítésben. Ahol ez sikerül (Jeles András és Mohácsi János rendezéseiben, Polgár Csaba 2018-as előadásában *A hattyúból* és Znamenák István 2016-os *Egy, kettő, három*-olvasatában), ott sem egy drámaírói teljesítmény új-rakeretezése történik meg, inkább az adott rendezői formanyelv határainak a kiterjesztése egy speciális történeti anyag segítségével.

Az író megítélése ma nem színházi siker vagy kulturális elitizmus kérdése. Molnár Ferenc alakja és teljesítménye a szemünk előtt változott emlékké, majd kulturális kísértetté. Azzal kell szembenéznünk, hogy az elmúlt hetven évben a hatástörténet elaprózta, megmerevítette, nyelvileg elrekesztette, vagyis összességében hozzáférhetetlenné tette a szerző örökségét. A játékhagyomány szétesett, töredékei idézetszerűvé váltak. A szövegek egyre inkább avulnak, minthogy a játékmód általuk igyekszik magát igazolni, kiadások pedig alig állnak belőlük rendelkezésre. A szerzői márka világhíre, melyet oly sokszor emlegetnek, a *Liliom* alakváltozásaitól eltekintve pusztán periférikus történeti érdekesség. Nemcsak egy adott szerzőhöz tartozó korpusz hiányáról, távollétéről van szó, hanem a modern magyar színjátszás egyik saját, ha tetszik, nemzeti játéknyelvé-

<sup>59</sup> GYÖRGYÉY, *Molnár Ferenc...*; NAGY György, *Molnár Ferenc...*

nek elvesztéséről, amelynek Molnár Ferenc volt talán a legavatottabb megszövegezője.

Ha teljesítményét újból saját hagyományként szeretnénk érzékelni, akkor az életművet újra olvashatóvá kell tenni, a lehető legtágabb értelemben. A filológiának új kiadásokban elérhetővé kell tennie a szövegeket, a megfelelő háttérismereti kiegészítésekkel, idegen nyelven is, lehetőleg új fordításban. A színházi gyakorlatnak ki kell kísérleteznie, melyek azok a szövegkezelési, játéktechnikai és szenográfiai megoldások, amelyekkel újfajta párbeszéd alakítható ki a művekkel. A korábban említett közelmúltbeli próbálkozások izgalmasabbnak tűnő része alapján a drámák szövegének bizonyos mértékű alakító újraírását nehéz lesz megkerülni, mert jelenleg nem látszik más mód visszazoritani annak a nosztalgikus történelmi atmoszférának a hatását, amely a század közepén tapadt az életmű darabjaihoz, és amely mostanra csaknem ellehetetlenítette az újraértelmezést. A színház- és irodalomtörténetírásnak ezzel párhuzamosan el kell végeznie az itt felvázolt hatástörténeti mozgások elemzését, beleértve a fordítások és az ezekkel járó nemzetközi kulturális adaptációs műveletek feltérképezését is. Értelemszerűen ehhez integrálni kell az itthoni kutatásba a szerzői hagyaték New Yorkban található részét, és az eddig Magyarországon elvélve hivatkozott idegen nyelvű szakirodalmat. Feltétlenül szükséges továbbá új és részletgazdag írott interpretációit adni maguknak a Molnár Ferenc-drámáknak; remélhetőleg friss és revelatív színházi előadások nyomán. Végül indokolt megtenni azt a kiegészítést, hogy az újraértelmezés eredményeit célszerű a szokásos szaktudományos közlésmódokon kívül ismeretterjesztő formában is közzétenni. A 2021-es Molnár Ferenc-konferencián sokunk számára örömteli volt a tanácskozás iránti váratlanul széles körű érdeklődés, amelyet vétek lenne veszni hagyni. Amellett, hogy a szakmán kívülieknek is címzett értelmező írások lehetővé tennék a Molnár Fe-

renc-kánon tágabb horizontú újraalapozását, ezen keresztül talán arra is kínálkozhat esély, hogy a dráma- és színházolvasás szakmán kívüli átlagszínvonala emelkedjen.

Lehet, szabad, és kell bízni Molnár Ferenc drámáinak művészi hatóerejében. Ám ezt csak akkor fogjuk újra megtapasztalni, ha ismerjük, hogy nincs kéznél, vagyis belátjuk, hogy dolgunk van vele. A következő években fog eldőlni, hogy a történeti kabaréhoz és az operettirodalom jelentős részéhez hasonlóan rétegművészetté válik az, amit belőle ismerünk, vagy azzá, aminek kellene lennie: sokarcú, kiismerhetetlen, inspiratív, kérdésekben gazdag klasszikussá. Vagyis szinte biztos, hogy nem azt a szerzőt fogjuk megtalálni, akit eddig kerestünk. Hogy ez csalódást okoz-e majd, vagy izgalmat hoz, az már nagyrészt az értelmezés felelőssége.

#### Bibliográfia

- BARTHA József. „Színházi szemle”. *Katolikus Szemle*, 21, 7. sz. (1907): 727–740.
- BÉCSY Tamás. „Modern cselvígjáték”. *Színház*, 25, 9. sz. (1992): 24–29.
- BÉCSY Tamás. „Molnár Ferenc – ma”. *Színház*, 17, 8. sz. (1984): 15–17.
- BÉCSY Tamás. „Társadalmi normák és kettős jelentések: Az ördög a Madách Színházban”. *Színház*, 20, 8. sz. (1987): 11–19.
- CARTER, Tim. *Rodgers and Hammerstein's Carousel*. New York: Oxford University Press, 2017.
- CZÍMER József. „Levél Molnár Ferenchez” [1978]. In Uő. *Színház és irodalom*, 93–123. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1980.
- CSIKY Gergely. *Válogatott művei*. szerkesztette HEGEDŰS Géza. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó 1955.
- CSORDÁS Lajos. *Molnár Ferenc*. Budapest: Elektra Kiadóház, 2004.
- DEMETER Imre. „Molnár Ferenc: A hattyú – felújítás a Néphadsereg Színházában”. *Esti Hírlap*, 1957. márc. 17., 2.

- GYÁRFÁS Miklós. „Vita a Molnár-legendával”. *Új Írás*, 3, 11. sz. (1963): 1384–1387.
- GYÖRGYEY Klára. *Molnár Ferenc*. fordította SZABÓ T. Anna. Budapest: Magvető Kiadó, 2000.
- GYÖRGYEY, Clara. *Ferenc Molnar*. Boston: Twayne, 1980.
- HALMI Bódog. *Molnár Ferenc: Az író és az ember*. Budapest, szerzői kiadás, 1929.
- HEGEDŰS Géza. „Előszó”. In MOLNÁR Ferenc. *Színház*. 7–15. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1961.
- HEGEDŰS Géza. *Csiky Gergely*. Budapest: Művelt Nép Kiadó, 1953.
- HEVESI Sándor. „Tradíciók és forradalmak a színpadon”. In Uő, *A drámaírás iskolája*, válogatta, sajtó alá rendezte és jegyzetekkel ellátta STAUD Géza, 114–121. Budapest, Gondolat Kiadó, 1961.
- HORVAI István. „Új magyar dráma és kritika”. *Színház- és Filmművészet* 1, 1–2. sz. (1950): 33–81.
- JÁKFAI Magdolna. „És Rákosi felemelkedik: Hamvai Kornél történelmi drámái”. *Jelenkor* 53, 6. sz. (2010): 679–686.
- JÁKFAI Magdolna. „Gáspár Margit és a fantomrealizmus”. In Uő, *A valóság szenvedélye: A realista színház emlékezete Magyarországon*. 55–101. Akadémiai doktori értekezés, kézirat, 2021.
- JÁKFAI Magdolna. *Alak, figura, perszonázs*. Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001.
- KÁRPÁTI Tünde. „Molnár Ferenc drámáinak magyarországi fogadtatástörténetéből (1902–2002)”. *Új forrás* 35, 4. sz. (2003): 28–55.
- KÉKESI KUN Árpád. *Thália árnyék(á)ban: Posztmodern – Dráma/Színház – Elmélet*. Veszprém: Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2000.
- KELEMEN László [Lukács György]. *Molnár Ferenc, 100%*. 2, 4.sz. (1929): 190–193.
- KISS Gabriella. „Újraolvasás”. In Uő, *A magyar színházi hagyomány nevető arca: Pillanatfelvételek*. 9–18. Budapest, Balassi Kiadó, 2011.
- KOLTAI Tamás. „Egy kicsit érdekesebb Molnár – az *Olympia* a Nemzeti színházban”. *Új Tükör*, 19, 50. sz. (1982:) 26.
- KÖVÁRY, Georg. *Der Dramatiker Franz Molnar*. Innsbruck: Universitätsverlag Wagner, 1984.
- LENGYEL Balázs. „Kastély és kéjgáz”. *Képes világ*, 1, 10. sz. (1945. július 20.), 15.
- Magyar író és világpolgár*. Szerkesztette GLATZ Ferenc. Budapest: Europa Institut, 1996.
- MOLNÁR Ferenc. „A császár” [forráskiadás]. Közreadja GAJDÓ Tamás, *Színház*, 25., 9. sz. (1992): drámamelléklet.
- MOLNÁR Ferenc. *Színművei*. Wien: Rudolf Nowak Gesellschaft mit beschränkter Haftung, 1972.
- MOLNÁR Ferenc. *Színművek*. szerkesztette MÁRVÁNYI Judit – KISS Marianne – MIKÓCZI Vilmosné. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989.
- MOLNÁR GÁL Péter. „Liliom: részlet a *Férfi monoklival* című Molnár Ferenc-monográfiából [kézirat]”. *Színház* 52, 3. sz. (2019 március): 2–5.
- MOLNÁR GÁL Péter. „Molnár Ferenc, a fordító”. *Színház* 26, 1. sz. (1993): 40–48.
- MOLNÁR GÁL Péter. *Latinovits*. Budapest, Szabad Tér Kiadó, 1990.
- MOLNAR RAJEC, Elizabeth. *Ferenc Molnar Bibliography*, I-II. Wien-Köln-Graz: Böhlau, 1986.
- MUNTAG Vince. „Erőszakos, szerető testek meséje: Gyors emlékidezés a *Liliom* színházi közelmúltjából” *Színház* 52, 3. sz. (2019): 8–10.
- MUNTAG Vince. „Molnár Ferenc mint saját hagyomány: A testőr”. In *Várkonyi 100: Tanulmányok Várkonyi Zoltánról*. szerkesztette JÁKFAI Magdolna. 106–131. Budapest: Balassi Kiadó-Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013.

- NAGY György. *Molnár Ferenc a világsiker útján*. fordította KÁLMÁN Judit. Budapest: Tinta Könyvkiadó, 2001.
- NAGY Péter. „Molnár Ferenc színpada”. *Irodalomtörténet*, 60, 1. sz. (1978): 32–83.
- NAGY, George László. *Ferenc Molnárs Stücke auf der deutschsprachigen Bühne*, PhD Dissertation, State University of New York, 1978.
- OSVÁTH Béla. „A Molnár-legenda”. *Kritika*, 1, 1 sz. (1963): 40–46.
- OSVÁTH Béla. „Molnár Ferenc”. In *A magyar irodalom története*, VI. szerkesztette SZABOLCSI Miklós, 824–826.. Budapest: Akadémiai Kiadó 1966.
- PINTÉR Jenő. *Századunk magyar irodalma*. Tudományos rendszerezés, 8. kötet. Budapest, Pintér Jenőné Vállalata, 1941.
- POGÁNY Béla, Dr. „Molnár Ferenc, a talajtalan író”. *Magyar jövő*, 51, 61. sz. (1952. április 11.), 7.
- PUSKÁS István. „A polgárvilág illúziója és valóság ellentmondásai Molnár Ferenc színműveiben”. *Alföld*, 43, 3. sz. (1992): 41–46.
- RAJK András. „Két színházi este”. *Népakarat* 1957. március 20. 3.
- SÁRKÖZI Mátyás. *Liliom öt asszonya*. Budapest: Noran Kiadó, 2004.
- Sz. N. „Meghalt Molnár Ferenc”. *Magyar jövő* 51, 53. sz. (1952. április 3.), 4.
- SZALONTAY Mihály. „Játék a kastélyban: Molnár Ferenc színműve a Madách Kamarában”. *Magyar Nemzet*, 1984. márc. 16., 8.
- SZIGETHY Gábor. *Latinovits*. Budapest: Officina Nova Kiadó, 1988.
- SZONDI, Peter. *A modern dráma elmélete*. Fordította ALMÁSI Miklós. Budapest: Gondolat Kiadó, 1972.
- UJVÁRI Imre. „A hattyú”. *Szabad Nép*, 1945. júl. 22. 6.
- VÁRKONYI István. *Ferenc Molnar and the Austro-Hungarian fin de siècle*. New York: Peter Lang Publishing, 1992.
- VÉCSEI Irén. *Molnár Ferenc*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1966.
- VERES András. „Kötéltánc a Niagara fölött (Szélsőjegyzetek Molnár Ferenc életrajzához és pályájához)”. *Kritika* 26, 5. sz. (1997): 31–33.

## Molnár félrenézve.

### A hiányzó évek emlékezeti keretei

JÁKFALVI MAGDOLNA

*„De miért képzelnék, hogy mindezen régi emlékek ott vannak, abban a sorrendben, amelyben követték egymást, mintha várnának minket?”<sup>1</sup>*

Molnár Ferenc dramatikusan életműve<sup>2</sup> megerősíti azt a színháztörténeti tapasztalatot, hogy a színpadokra nem jutó drámák az ismeretlen remekmű sorsára jutnak. Amikor feltesszük azt a kérdést, miként és milyen drámaíróknak látható a huszonegyedik században nemzeti szerzőnk, Molnár Ferenc, akkor oly sok minden kerül az elemzői látókörbe, hogy a forrásbőségben és játégyakorlat takarásában elhomályosodik Molnár Ferenc, a drámaíró. Életlegendák sokasága tartja még valamennyire előttünk azt a szerzőt, aki kétségkívül az egyik, ha nem az egyetlen, saját játéknyelvvel bíró nemzeti drámaírónk, akinek dramatikusan életműve különösen kitett a félrenézés mindennapos színházi rutinjának.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Maurice HALBWACHS, „A kollektív emlékezet és az idő”, ford. KÁNTOR Gábor, in: *Olvasókönyv a szociológia történetéhez. 1. köt. Szociológiai irányzatok a XX. század elejéig*, szerk. FELKAI Gábor, NÉMEDI Dénes és SOMLAI Péter, 403–432 (Budapest: Új Mandátum Kiadó, Budapest, 2000), 425.

<sup>2</sup> A tanulmány bővített és szerkesztett változata a Magyar Irodalomtörténeti Társaság Molnár Ferenc életművéről szóló konferenciáján, 2021. április 15-én elhangzott előadásnak.

<sup>3</sup> A dramatikusan életmű recepciójáról lásd KÁRPÁTI Tünde, „Molnár Ferenc drámáinak magyarországi fogadtatás-történetéből (1902–2002)”, *Új Forrás* 35. 4. SZ. (2003.) 41.

A félrenézés színházbefogadói gyakorlat,<sup>4</sup> a kulturális emlékezetben megképződő általános nézői tudást jelenti. A félrenézés a bemutatók szokásrendjéből következő elvárás, mely anticipálja, ekként eltakarja a drámaszövegek értelmezését. A félrenézés folyamata idézi elő, hogy bármi mást mondjon is a mű, a színházi olvasata illeszkedni fog a már ismert és működő formanyelvhez, vagyis a színházi gyakorlat rutinszerűen felülírja a dramatikusan állításokat. Azok a drámaírók, akik saját játéknyelvet tudnak kialakítani, mint például a huszadik század elején Pirandello, Brecht és Molnár, nehezen szabadulnak meg a színházi sablonoktól, hiszen a félrenézést, a játékhagyományból következő szövegértést új szöveg- és/vagy színpadi fordítások szüntethetik csak meg.

Olyan korszakot választottam a molnári játékhagyomány és drámaírói oeuvre emlékezeti sablonjainak felvázolására, melyben Molnár egyáltalán nincs jelen, így a legenda-képződés folyamatát is távolabbról, letisztultabban, pár fő irányra tudom fókuszálni. Tanulmányom kiindulása az az 1948 és 1956 közötti időszak, amikor Molnár Ferenc semmilyen formában nem jut színpadra Magyarországon. A molnári életmű domináns emlékezeti terévé válik az 1948–1956 közötti korszak, melynek korai éveit (nagy általánosságban) az államszocialista esztétika kialakulásának és megszilárdulásának idejének vélünk, s ebben Molnárnak nincs látható helye. A magyarországi recepciót lezáró 1948. január 15-i *A doktor úr* és a játéktörténetet 1956.

<sup>4</sup> JÁKFALVI Magdolna, *A félrenézés esetei: Jean Racine drámái* (Budapest: Kalligram, 2011), 13–24.



június 1-én újraindító Az *ibolya*<sup>5</sup> közötti évek mumifikálják azt a hagyományt, amely – tézisem szerint – napjainkig meghatározza Molnár hazai színpadi jelenlétét.

*A hiányzó évek emlékezeti keretei:  
Molnár Ferenc 1948–1956 között*

*„Úgy érezzük, hogy egy új, vagy legalábbis átdolgozott könyvet tartunk a kezünkben, amelyből mintha számos oldal, epizód vagy részelt hiányozna, miközben más események kerültek volna bele. Ugyanis érdeklődésünk, illetve gondolkodásunk a cselekmény és a szereplők olyan aspektusaira irányul, amelyekről tudjuk, hogy akkoriban képtelenek lettünk volna felfigyelni rájuk.”<sup>6</sup>*

Molnár Ferenc kortársa, Maurice Halbwachs, a kollektív (és nem az egyéni) emlékezetben leli fel eltűnt idők struktúráját. Molnár dramatikusan jelenlétét efelől olvasva, drámáit „szimbolikus trezorként”<sup>7</sup> használva a félrenézés kialakulástörténetét a kollektív emlékezet feltárásával nézzük újra. Halbwachs 1925-ös tanulmányában a múlt rekonstrukcióját egy könyv újraolvasásához hasonlítja, s a megidézett emlék egyik teréül az olvasás korábbi idejét nevezi meg. Halbwachs gondolatát követve a Molnár-szövegekből készült előadásokat tekinthetjük újra felbukkanó emlékeknek, melyek minden bemutatókor képesek újrendezni saját és a közösség

<sup>5</sup> Az OSzMI adatbázisát tekintem a játékinformáció pontos hátterének. A bemutatók körüli bizonytalanságokról lásd: LADJÁNSZKY Katalin, „Molnár Ferenc siker-dramaturgiája”, *Műhely* 12, 4. sz. (1989): 49.

<sup>6</sup> Maurice HALBWACHS, *Az emlékezet társadalmi keretei*, ford. SUJTÓ László (Budapest: Atlantisz, 2018), 111.

<sup>7</sup> Alain BADIOU, *Éloge du théâtre* (Paris: Flammarion, 2013), 59.

emlékét. Molnár értése a közösség színházi élményén alapul, színházi bemutató nélkül a (nehezen hozzáférhető) drámaszövegek kihullanak a kulturális emlékezet rostáján.

A hiányzó évek látványosan megszaggatják a Molnár körül négy évtized alatt összeállt sűrű szövetű értelmezői felületet. Az államosítás első éveitől nemcsak nem játszanak Molnárt, de át sem írják, miként 1949-től létezik átírt Kálmán, átszerkesztett Lehár, játszanak újrafordított Molière-t. Molnár távoltartása a színházaktól többféle következménnyel jár. A nem-játszás megszakítja a játéktradíciót, s ez a tradíció megszakítotttságával együtt értelmezhető csak.<sup>8</sup>

A megszakítás azonban a bergsoni „közös idő” kereteit is széttöri. A színházban a „közös idő” a megélt élmény alatti különös tapasztalat. Molnár együtt élt a közönségével, a Víg lipótvárosi nézőivel, az ő helyzeteik jelentek meg Molnár mondataiban, Molnár ezt közvetíti. A „közös idő” megteremtésének rutinja a színpadra-írás gyakorlata, az írásrendezés, erre minden monográfus felhívja a figyelmet, tehát Molnár előadásainak időszerkezete, ritmus-mintája az absztrakt és a megélt idő bergsoni viszonyát tárja elénk.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Muntag Vince doktori disszertációja tematizálja, vajon lehet-e tovább vinni egy színházi formát, ha nincs tér (lebombázták a Víg színházat), nincs színész (nem igazolták az eljárásokban, mint Turay Idát, menekült, mint Páger Antal, emigrált, meghalt), nincs szerző (emigrációban él vagy halott).

<sup>9</sup> Nem tulajdonítva az életrajzi mozzanatnál nagyobb figyelmet a ténynek, hogy Molnár Párizsban hallgatta Bergson filozófiai kurzusait, mégis úgy vélem, az eszmélés-tanuláskeretekben majd feltétlen elemzendő az a filozófiai kíváncsiság, mely Dienes Valériát, a századelő másik magyar művész Bergson-hallgatóját, miként a rendezői színház európai ekkori alkotóit, Appiát, Craiget, von Labant, Jaques-Dalcroze-t is az idő megélésének és ábrázolásának teátrális kérdése elé állítják.

Molnár Ferenc dramatikusan életműve kiesett a „közös időből”, s az 1948–1956 közötti nemjatszása nagy csendje ennek a „közös idő” megteremtésének lehetőségét függeszti fel, s mindeközben a közösség maga is radikálisan átalakul. A proletár-közönségnek, miként Brecht igen korán, már 1928-ban felismeri,<sup>10</sup> más mondatok kellene, de elsősorban nem ideológiailag, nem a társadalomábrázolás miatt, hanem az időtapasztalatból összegyűrhető emlékstruktúra miatt. Más a munkás-proletár időtapasztalata, más a nagypolgár időtapasztalata. Az államosítás körüli alkotói felelősség kiterjedt a munkások esztétikai érzékenységének és nyitottságának észlelésére, de a fizikai fáradtságot, mint a művészi élmény befogadásának akadályát, csak kevesen értették.<sup>11</sup> A megélt idő, a munkával töltött idő, a test tapasztalta idő gyors, rövid, epikus és gesztikus formákkal szól a proletariátushoz – Mejerhold és az orosz avantgárd óta ez esztétikai és nem ideológiai felismerés. Molnár összetett, több rétegű és -síjú dialógus-technikája gondolati és nem tapasztalati befogadást igényel.

Egy közösség emlékezete tarthatja a molnárságot, mint valami milieu-hatást, akkor is, ha a szerző, akinek életlegendája elválaszthatatlan része az értelmezői közelítéseknek, 1937-ben elhagyja Budapestet. A drámák „szimbolikus trezorja” hordozhatja a játéknyelvet, a *molnárság* belefoglalódik a drámaszövegekbe, azonban a szövegek ekkor sem,

---

lásd SÁRKÖZI Mátyás, *Színház az egész világ: Molnár Ferenc regényes élete. Liliom öt asszonya* (Budapest: Noran Kiadó, 2004), 20.

<sup>10</sup> Bertolt BRECHT: „A darabjaimnak való egyetlen néző”, ford. WALKÓ György in: Bertolt BRECHT, *Színházi tanulmányok* 66 (Budapest: Magvető, 1969)

<sup>11</sup> Lásd például: GELLÉRT Endre, „A szovjet színházművészet hatalmas erejéről”, in MOLNÁR GÁL Péter szerk., *Helyünk a deszkákon* 111–114. (Budapest: Népművelési és Propaganda Iroda, 1981), 111.

és teljeskörűen ma sem hozzáférhetőek. Molnár az a drámaíró, akinek dramatikusan életműve összegyűjtve nem olvasható, pontos szövegkiadások híján előadások húzott-foltozott-átírt példányai keringenek eredetilegként a színházak dramaturgiáján.<sup>12</sup>

Ami maradt Molnár Ferenc drámai örökségéből, azt vagy az angolszász recepció felől, a Wodehouse-Stoppard átiratok felől ismerjük,<sup>13</sup> vagy a magyar anekdotakincsben őrizzük (Csathó Kálmántól Vécsei Irénig). Ez az anekdotikusság könnyedén utat talál egy olyan Molnár-ikonográfiához, mely kollektív hagyományként a trianoni szerződést megelőző emlékszerkezetekhez kapcsolódik: a világhírhez, a nagyvárosi polgári léthez, a könnyed humorhoz. De míg az angolszász befogadói tapasztalat Stoppard metafizikai abszurdjának mintájaként és alapanyagaként olvassa újra a százéves Molnár-drámákat, addig a magyar olvasó vagy *A Pál utcai fiúk* romantizálása felől, de inkább az államszocialista hatalmi beszédben domináns, a hiányzó évek körüli kritikai sablonokban kivilágoló olvasatok felől érti és nézi félre Molnárt.

#### *Cinizmus és szentimentalizmus*

*„Életünk minden szakaszából őrzünk néhány olyan emléket, amelyet állandóan felelevenítünk, s amelyek folyamatos láncolata révén állandósul önnön identitásunk érzése. Ám ezek az emlékek elvesztették eredeti megjelenési formájukat, és pedig azért, mert*

---

<sup>12</sup> Az utolsó három kiadás filológiai bemutatója másik tanulmány tárgya lehetne. Az 1961-es Hegedüs Géza előszavával megjelentetett, az 1972-es, eddigi legteljesebb bécsi kiadás és az 1989-es Szépirodalmi Kiadás gyűjteményes drámakiadások közös halmozásában csak két Molnár-dráma található: a *Liliom* és *A testőr*.

<sup>13</sup> itt szeretnék egy kereszthivatkozást a kötetben Müller Péter tanulmányára.

*életünk egymást követő szakaszaiban több különböző képzetrendszerbe ágyazódtak bele.*<sup>14</sup>

A hiányzó évek emlékezeti keretei Lukács György igen korai Molnár-kritikájához vezetnek vissza az olvasót. Molnár Ferenc színházi életművét kísérő Lukács-kritikák a játszás éveiben nem hallatszanak, a nem-játszás éveitől viszont elnyomnak minden más hangot. Lukács György két cikkben rajzol értelmezői keretet Molnár köré,<sup>15</sup> az első 1918-ban, majd egy következő 1929-ben, igaz, kevéssé olvasott lapokban publikálja gondolatait, s megjelenésükkor visszahangtalanul. Lukács meglátásai harminc évvel később, a hatalmi struktúrák változásával találhatnak olvasókra, s akkor válik domináns képzetrendszerrel, amit Molnár elé emel, amikor *cinikusnak és szentimentalistának* nevezi a szerzőt. A két cikkből az egyik az *Andor* című regényről 1918-ban írt kritika, a másik egy 1929-es portré, amit Kelemen László álnéven publikált.<sup>16</sup> Lukács képzetrendszere négy karakterjegyből áll: Molnár világhírű, polgár, újságíró és puha.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> HALBWACHS, *Az emlékezet...*, 122.

<sup>15</sup> LUKÁCS György, „Andor”, *Huszdik Század* 19, 2. sz. (1918): 253–257, valamint LUKÁCS György [KELEMEN László néven], „Molnár Ferenc”, *100%* 2, 4. sz. (1929): 190–193.

<sup>16</sup> Lackó Miklós 1979-ben igazolta Lukács szerzőségét. LACKÓ Miklós, „A 100%: Ideológia; kultúra; irodalom – Adalékok Lukács György publicisztikai működéséhez az 1920-as évek második felében”, *Századok* 113, 1. sz. (1979): 43–96.

<sup>17</sup> „Annál kevésbé, mert a Molnár tehetsége még a naturalisztikusok között sem tartozik a nagyszabásúak közé: tipikus genre-tehetség. Ezt a tehetségfajtát az igazán nagyszabásútól nem a külső méretek választják el, hanem a látásnak izolált, csak az egyes tárgyra vagy emberre irányuló volta, a képtelenség valami igazi átfogó összefüggésnek mint

Molnár világhíre irritálja Lukácsot: „... mindenki elismeri róla, hogy világmárka. Majdnem olyan ismert, mint a Calodont fogpasszta, vagy a Kukirol tyúkszemtapasz.”<sup>18</sup> Felismeri, hogy a világhír a polgárság köreiben mérhető nemzetközi gyakorlat, s a kortárs európai közegben sokat játszott szerzőkkel összevetve Molnár végül is „... mélyebb, mint Lengyel Menyhért és ugyanakkor népszerűbb Pirandellónál. Ő csakugyan a mai polgárság költője.”<sup>19</sup> Lukács 1929-ben az egyenes és nyílt társadalomkritikus megszólalást sem feltétlen hiányolja, amikor megértően összegzi: Molnár életformája az újságíró-bohémé, s éppen ezért nem várható, hogy társadalomkritikát, ráadásul szocialista társadalomkritikát írjon.<sup>20</sup> Határozott véleménye, hogy a proletárirodalom ideájába Molnár stilárisan megalkuvó, puha nyelvi készlete nem illeszkedik. Molnár csiklandoz és nem szurkál.

„... Molnár különösen jól értett ahhoz, hogy ezt a veszélytelenséget ügyesen aláhúzza. Aláhúzza pedig nem olyan módon, hogy abból langyos unalom származik, hanem úgy, hogy valami kritika látszata keltessék fel, amely látzat azonban csakhamar látszatnak lepleződik le és az inkább megcsiklandozott, mint megszurkált polgári tár-

közvetlen, érzéki valóságnak átélésére és ábrázolására.” LUKÁCS, „Andor”, 253.

<sup>18</sup> LUKÁCS, „Molnár...”, 190.

<sup>19</sup> LUKÁCS, „Molnár...”, 193.

<sup>20</sup> „Mondottuk: Molnár itt kezdte. Első regénye: „Az éhes város” még „társadalomkritika” a korabeli deklasszált, rebellis, újságíró-bohém-irodalom szellemében. Sőt ennek az irodalmi iránynak megfelelően — még persze kispolgári beállásban — közeledési kísérleteket is tesz a szocialista társadalomkritikához (Széنتolvajok).” LUKÁCS, „Molnár...”, 191.

sadalmi rend a végén szilárdabban, rendületlenül áll, mint valaha.”<sup>21</sup>

A polgár-újságíró-bohém szociológiai státusz a századelő értékrendjét képviseli, s a Molnárnál csak hét évvel fiatalabb Lukács mintha több nemzedéknyi távolságból ítélne meg a vígszínházi szerzőt. Lukács olyannyira kortársa Molárnak, hogy színházi pályakezdésük a századelő Budapestjén szinte egyidejűnek mondható. Molnár 1902-ben *A doktor úrral* debütál a körúton, Lukács 1904-ben alapítja meg (többekkel) a Thália Társaságot, mely sokszor a Népszínpadon, a Rottenbiller utcában játszik, alig két kilométerre a Vígtől. Indulásuk üzemszerű kerete nagyban különbözik, esztétikai preferenciáik más ideológiai elkötelezettséget mutatnak, de bármennyire is Strindberget vagy éppen Courteline-t játszik a Thália, a századelő színházi játék- és formanyelve még igen hasonló színészi tudást (Forgács Józsi, Törzs Jenő) és nézői elvárásrendet épít köréjük. Ezt a száz év távlatából sokkal összetettebb elemzést is megérdemlő helyzetet a stílus körüli vita teszi igazán láthatóvá. Lukács képzetrendszerében az európai polgári irodalomhoz tartozó világhírű, polgár, újságíró Molnár stílusa puha, olybá tűnik, ezzel tud a legkevésbé kezdeni bármit is. A stílusról szóló értékelésbe besodródig a világnézetből adódó ízlés, ezt Lukács ifjúkori drámaelméletét ismerve,<sup>22</sup> Brechthez fűződő későbbi<sup>23</sup> bajtársiaságát látva érthetőnek véljük. Lukács a már világhírű drámáiról ír anélkül, hogy drámáit szövegszerűen elemezné, bár a világnézetiileg hamis, a szentimentalista fordulatokban hazugságokig jutó irodalom nem érdekli, mert értékrendjében nem válik költészet-

té. Lukács nem elemzi Molnár színházát, a színházi hatást, azt a kérdéskört egyébként egész filozófus-ideológus pályája elkerülte. Azonban éppen Lukács karcos stíluskritikája következtében alakul ki a molnári életmű köré később felépülő emlékezeti tér: a látszat akkor lepleződhet le látszatként, ha látszik. A színpadra nem kerülő Molnár nem látszik.

A polgári irodalom világnézeti felelőtlen-sége a hazug, szentimentalista látszatok megteremtése. „A »megindultság«, a meghatottság azok felett, akik a versenyt nem bírják, vagy nem jól bírják, (ha elbukásuk nem jelenti a rendszer bírálatát) vigasztalja a gyengéket és javítja az erősek jó emésztését.”<sup>24</sup> Lukács 1929-es Molnár-elemzése a moszkvai emigrációból történő 1945-ös hazatérése után hatalmi beszédként terjed, de nem kizárólag Lukács ideológusi pozíciója, hanem a képzetrendszer négy elemének szikár megfogalmazása miatt. A kapitalista rend újságírójaként, polgári származásúként (és emigránsként) Amerikában dolgozni világsikerekkel úgy lehet, ha képes „az éhesekkel elhitetni, hogy tulajdonképpen ők is emésztenek, bár korog a gyomruk.”<sup>25</sup> Lukács Molnár-karcolata olyan társadalmi keretekben lelte meg közösségét, melyben Molnár maga már évtizedek óta nem volt jelen.

A második világháború után a színházi működés a korábbi formájához igazodva indult újra, az élet az ismert keretekhez tudott illeszkedni. Így nem meglepő, hogy az 1947-es országgyűlési választások előtti hetekben, júliusban a Művészeti Tanács javasolta színművek sorában még tizenhárom Molnár-dráma szerepel,<sup>26</sup> de talán meglepő az a radikális változás, hogy a kommunista hatalomátvétel után már egy sem. 1948 márciusától a sajtóban már könnyű fellelni annak nyo-

<sup>21</sup> LUKÁCS, „Molnár...”, 192.

<sup>22</sup> LUKÁCS György, *A modern dráma fejlődésének története* (Budapest: Magvető Kiadó, 1978), 598.

<sup>23</sup> UNGVÁRI Tamás, *Avantgárd és realizmus* (Budapest: Magvető Kiadó, 1979), 241–252.

<sup>24</sup> LUKÁCS, „Molnár...”, 193.

<sup>25</sup> LUKÁCS, „Molnár...”, 193.

<sup>26</sup> DANCS Istvánné, szerk. *Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium színházi iratai 1946–1949.* 2 kötet. (Budapest: OSZMI, 1990), 1:136–137.

mát, miként találja meg és viszi tovább pár sajtómunkás Lukács 1918-as képzetrendszerét. Néhány forráson át elégséges követni, miként ismétlődnek egyre hangosabban azok a karakterjegyek (világhírű, polgár, újságíró, ideológiailag és stílusosan puha), melyek alkalmasak arra, hogy kizárják a New Yorkban élő Molnárt a magyar játékgyakorlatból.

1948. márciusától a Kommunista Pár napilapja, a *Szabad Nép* kulturális újságírója és az egyre nagyobb hatalmú Színházi Szakbizottság tagja,<sup>27</sup> Molnár Miklós heti rendszerességgel ismétli Lukács két, sőt három évtizeddel korábbi írásában megfogalmazott jelzőket.

„Vígjátékaiban Molnár Ferenc olyanak mutatta a polgárt, amilyenek látni akarta magát: műveltnak, könnyedén szellemesnek s főként; rendíthetetlenül biztonságosnak. A *Liliomban* a »népet« mutatja Molnár Ferenc olyanak, amilyenek az úri Magyarország látni akarta: szegénységében is boldognak, szelédnek, türelmesnek — lázadó példányaiban pedig lustasága és aljas ösztönei rabjának.”<sup>28</sup>

Írását úgy folytatja, hogy „Molnár Ferenc híres darabja évtizedekkel ezelőtt sem volt több bámulatos ügyességgel, nagyszerű színpadtechnikai rutinnal felépített hazug, hatásos giccsnél. Jellemző, hogy Amerikában vették újra elő, álmaiból a Broadway Színpadán ébredt fel *Liliom*, szőke görlok és fess boyok között. Revüt csináltak belőle.”<sup>29</sup>

A *Szabad Nép* a kapitalista osztálytársadalmak fertőjének az amerikaiakat mutatta, a

<sup>27</sup> Ezekben az években a hangadó a Színházi Szakbizottság tagja, Molnár Miklós volt. DANCS, *Vallás és...* 1:450.

<sup>28</sup> MOLNÁR Miklós, „Egy »külvárosi legenda« halála”, *Szabad Nép* 6, 73. sz. (1948. március 28.): 12.

<sup>29</sup> Uo.

forrásokból követhető, hogy a Molnár-karakterológiát 1947-től már átítatja a kultúrvezetőknek írt lukácsi ideológiai gyorsútmutató, a giccs-értelmezés is.<sup>30</sup> A *Válasz* munkatársa, a fiatal Sarkadi Imre is a giccs felől nehezményezi a *Liliom* 1948-as újrarájátszását, bár nála Molnár polgársága kispolgárság lesz, az azt leíró karakterjegyek mellé, a puha stílus egyik esztétikai jellemzőjeként vezeti be.

„A *Liliom* receptje az önámító magyar középosztálynak készülhetett annak idején, megfelelő adag humorral, giccsel, izgalommal, szerelemmel, halállal s vagányromantikával. (...) Ha színpadi kultúránk történetében vannak nagy rontások, ezt elsősorban a kispolgári dráma körül keressük; a nagy elkenések, a nagy igénytelenítések azonban igencsak vitathatatlanul Molnár Ferenc nevéhez fűződtek.”<sup>31</sup>

Molnár a budapesti színházakban 1948-ban jelen van még, ugyan egyre kisebb színpadokon játsszák, egyre kevesebben látják, s a sajtóforrások is talán még valamennyire polemikus helyzetekre engednek következtetni. A *Szabad Nép* rendre visszatér Molnár bukásához, a nézői érdektelenségre hivatkozik, dramaturgiai hibákra, polgári hazugságokra:

„Statisztikánk végére érve, hadd számoljunk be még két jellemző esetről: a polgári színpadok verhetetlen kedvence, Molnár Ferenc ez évben már csak két darabbal szerepelt színházaink műsorán. Ezek közül is az egyik, a *Doktor úr*, zenével, tánccal vegyítve, operettesítve került színre. Molnár főműve, a *Liliom* pedig eddig mindössze 36 gyenge

<sup>30</sup> LUKÁCS György, *A „giccs”-ről és a „proletkult”-ről: Szemináriumi füzetek kultúrvezetők számára* (Budapest: Szikra, 1947)

<sup>31</sup> SARKADI Imre, „Színházi körkép”, *Válasz* 8, 4. sz. (1948): 379–384, 382.

házat tudott megtölteni a főváros egyik legkisebb színházában, a Pesti-ben.”<sup>32</sup>

Minderről 1948 májusában még másként is beszámolhat egy forrás, igaz, kisebb olvasói bázissal, szinte láthatatlanul. Talán itt és ekkor utoljára történhet, hogy a *Szabad Nép* pártos statisztika-elemzése mellé a „polgári demokrácia lapja”, a *Világ* (szerző nélkül) megírja a pontos előadászámokat, s hírt ad Molnár elképesztő nemzetközi sikereiről.

„Pontosan három esztendővel ezelőtt mutatta be a Theatre Guild New Yorkban Molnár Ferenc *Liliomát Caroussel* címmel. Azóta egyfolytában játsszák a darabot és a társulatot 1949 december végéig kötötték le a *Liliommal*. (...) A szovjet színházak Meyerhold rendezésében mutatták be nagy sikerrel. Palesztinában is állandóan játsszák a darabot. Az amerikai lapok megállapítják, hogy Shakespeare vagy Shaw művein kívül egyetlen olyan állandó műsor-darabjuk sincs a világ színházainak, mint Molnár Ferenc műve. Itt említjük meg, hogy a Pesti Színház a 75'ik jubileum felé közeledik a *Liliommal*.”<sup>33</sup>

1948 őszére azonban egyértelművé válik a Molnár-kánon eltörlése. Az utolsó budapesti bemutató az akkor frissen Modern Színháznak nevezett épületben volt (a házban ma a Kolibri működik.) Greguss Zoltán igazgatóként Az *ördöggel* nyitotta az 1948–49-es évadot, amit a párt lapja azonnal durva minősítéssel megtámadott: „Molnár Ferenc elaggott ördögének műsorra-tűzése súlyos színigazgatói tévedés. Kit érdekelnek ma már a kilencszázas évek pesti nagypolgárai-

nak szerelmi ömlengései és Molnár Ferenc színdarabírói modorosságai, megfakult szellemességei”<sup>34</sup> A párszáz nézőhöz elérő színházi esemény lerohanása a polgárság (itt nagypolgárság) életformáját célozza, a „malackodásairól hírhedt műintézet” emlegetése a szerelem polgári változatának az erotikát érti és érteti. Az L. J. monogrammal író szerző pontosan rögzítette, hogy a kultúra- és ideológiaváltás kezdetén a színpadi sikamlósság felemlegetésével, a testiség teátrális jelenségével lehet a polgári értékrendre elítélően hivatkozni. S az 1956-os koranyári polgáribb újranítás is itt, a malackodás színterén, a testiség ábrázolásának hagyományát felvállaló műintézetben lesz lehetséges. Ez a Jókai téri épület lesz a Vidám Színpad, ahova Molnár 1956-ban majd visszatérhet. Ne feledjük, hogy ebben a színházban huszonöt széksor fér el, alig pár száz néző.

Molnár utolsó, a nagy csend előtti vidéki bemutatója a Pécsi Nemzeti Színházban lesz 1948. október 15-én. Már novemberben erősödik az ideológiailag elítélő hang: „az üres, fülledt Molnár Ferenc-i polgári neoncsillóság”,<sup>35</sup> és folytatódik egészen az államosításig, hogy „zúg-intézményben”, „hírhedt misztikus zagyvaság”, „ízlés és erkölcsromboló”, „szégyenteljes” bemutatók jellemezték a polgári színházat, melynek tehát vége.<sup>36</sup>

<sup>32</sup> M. M. [MOLNÁR Miklós], „A színházi évad mérlege”, *Szabad Nép* 6, 101. sz. (1948. május 1.): 19.

<sup>33</sup> [N.N.], „A jubiláló Liliom”, *Világ* 39, 1948. május 16., 7.

<sup>34</sup> Az idézet eleje: „A Jókai-téri színház évtizedeken át malackodásáról hírhedt műintézete gazdát cserélt. Az új név, úgy hittük, azt fogja jelenteni, hogy a színház, vezetésében megújnodva, mai kérdésekről mai közönséghez kíván szólni. Az évadnyitó, sajnos, ellenkező előjellel indult.” L. J., „Az Ördög: Korszerűtlen kapunyitás a Modern színházban”, *Szabad Nép* 6., 1948. szeptember 8., 4.

<sup>35</sup> MOLNÁR Miklós, „Szovjet kultúra és magyar haladás”, *Szabad Nép* 6, 1948. november 7., 13.

<sup>36</sup> [N. N.], „Megkezdődött az évad a nép színházaiban”, *Szabad Nép* 7, 1949. szeptember 13., 6.

1948-ban lezárul a Molnár-játszás gyakorlata. A kommunista párt kultúrharcaiban az 1951-es pártkongresszus anyagát, a Révai-féle „kulturális egységfront” koncepcióját, valamint a Színházművészeti Szövetség 1951-es konferenciáját olvasva rekonstruálhatóak az ideológiai direktívák, ezek disszeminációs feladatait a napi pártsajtóban megjelenő kritikák elvégezték. A dráma- és dramaturgiaelméleti irodalomból azonban kiemelek két mozzanatot, hogy rekonstruálni lehessen a nyelvi rutint, mely a létrehozott lukácsi képzetrendszerre már csak általános igazságként hivatkozik, szinte csak megidézi azt. 1954-ben Hegedüs Géza, a Színház- és Filmművészeti Főiskola tanárának mondatai az új dramaturgia, az új magyar dráma ideológiai kereteit feltérképezve kínál vita-narratívát az irodalomtudomány művelőinek.

„A felszabadulás pillanatában a Herczeg Ferenc féle drámák azonnal lekerültek színpadjainkról, vagyis drámairodalmunk feudális része kiesett, de a kapitalista, polgári színjátszás még sokáig - 1949-ig megmaradt. Így színházaink Molnár Ferenc és Márai Sándor darabjait játszották. Ezekben az években volt egy olyan felfogás, hogy ezekből a darabokból nő ki az új magyar dráma.”<sup>37</sup>

Hegedüs a lukácsi képzetrendszerből a polgárit és a világhírt emeli a közösség elé, hiszen dramaturgiailag semmi nem köti össze Molnár Ferencet Márai Sándorral, csak emigráns létük, nemzetközi ismertségük. Két évről rá, 1956 elején pedig a Lukács-tanítvány Hermann István foglalja össze<sup>38</sup> a magyar drámák jellemzőit:

<sup>37</sup> HEGEDÜS Géza, „A mai magyar dráma kérdései: Vitaindító”, *Irodalomtudományi Értesítő* 4, 2. sz. (1954): 676–681, 678.

<sup>38</sup> „Az új magyar drámaírás már bebizonyította azt, hogy életképes. Azzal a színvonal-

„Az utolsó század magyar drámájának különben egyik jellegzetessége az, hogy technikailag kiválót nyújt. De ez a drámai technika, a »színi hatásra« való törekvés sokszor oda vezetett, hogy a technika az alakok, jellemek, az alap gondolat rovására érvényesült. A jó helyzetek elnyomták az alapkonceptiót, s a dráma szellemes, olykor villódzó jelenetekre bomlott. Ez a fejlődés – például Molnár Ferencnél – sokszor a tartalom teljes kiirtásához, az üres játékhoz, a l'art pour l'art színpadhoz vezetett.”<sup>39</sup>

Hermann István, aki *A magyar drámáért* címmel egy évvel korábban foglalta kötetbe<sup>40</sup> addig írt drámaelemzéseit, az „üres játék” megtalálásával a lukácsi puhaság, a puha stílus esztétikai felismerését viszi tovább. Ez az elméleti összegzés a *Társadalmi Szemlében* jelent meg, nem a *Szabad Népből*, s nem a polgárság és a világhír, hanem a siker technikailag megalapozott gyakorlata felől idézi meg a már halott szerzőt. Nem tulajdonítva Hermann írásának repertoár-nyitó szerepet, a lukácsi képzetrendszer működésének sokirányúsága mégis elénk sejlik.

1956 nyarán, júniusában visszatér Molnár Ferenc a színpadra – ezúttal *Az ibolyával*. A befogadó színház újra a Jókai téri színház, mely

lál szemben, melyet a Horthy-korszak nyújtott a magyar dráma terén, ma komoly műalkotásokkal rendelkezünk. Nem Molnár Ferenc-, Bókay János-, Harsányi Zsolt-féle férce művek szerepelnek magyar darabként a színpadokon, hanem magasszínvonalú vagy legalábbis igényes alkotások.” HERMANN István, „A dramaturgiai tudatosság és színi kultúránk”, *Társadalmi Szemle* 11, 1. sz. (1956): 46–59, 56.

<sup>39</sup> HERMANN, „A dramaturgiai...”, 48.

<sup>40</sup> HERMANN István, *A magyar drámáért* (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1955).

akkor Vidám Színpad néven ismert. A visszatérés földrajzi helye megerősíti a Molnár által elfoglalható emlékezeti és játékhelyet: vidám, bulvár, könnyed, komolytalan lehet, klasszikus nem. A város közepén, a pesti Broadway mellékutcájában, a Thália és az Operett közelében, mégis a periférián kap helyet Molnár, s ez a helyemlékezet, a színházi épületek *lieu de mémoire*-ja is a testi ledérségekhez és huncutságokhoz köti Molnárt.

A molnári visszatérés láthatóan lassú és óvatos, Turay Idával kezdenek a főszerepben, aki az igazolóbizottsági eljárások utáni eltiltások következtében csak ekkora közönséghez és csak itt jut. A Vidámtól nem meszse, a (Művész Színház volt épületében, a Paulay 35-ben működő) Petőfi Színházban jön párszor csak, éppen a forradalom kitörése előtti október 12-i bemutatóval az *Olympia* Egri István rendezésében Sulyok Máriával, majd hónapokig semmi. Majd újra a Vidám Színpad veszi elő Molnárt a forradalom leverése után, Horváth Tivadar igazgató *A doktor úr* sikerét hozza vissza 1957. februárjában, igaz, Puzsér és Csató szerepéből Kabos László és Kazal László kettősével riposztkomédiát rendez. Mindeközben majd tájelőadások (Dunapentelén a *Játék*), vidéki nemzetik (Miskolcon Kazimir rendezésében Szirtes Ádámmal a *Liliom*) használják Molnárt könnyű műfajú szórakoztatásra. Ekként természetesen erősödik a lukácsi képzetrendszer, hiszen a polgári komédia a feledtetés technikájaként működik, s a közösség kulturális emlékezetében egyre távolabb kerülő századelőt, a boldog békeéveket, a béke vágyát formálja színházi (s nem élet-) érzéssé.

1957. tavaszán Debrecenben, egészen pontosan március 15-én az Ady Endre Művelődési Otthonban Berényi Gábor rendezésében megjelenni látszik egy újraértelmezett Molnár, talán egy átírt hagyomány, mely az alig harminc éves Márkus Lászlóval Turai-ként és a huszonhat éves Latinovits Zoltánnal Ádámként a *Játék a kastélyban* bemuta-

tásával a színészi alakítás hordozta meta-nyelv beszédszintjét is az új-régi közönség elé tárja. Egy napra rá pedig Budapesten is elindul a Néphadsereg Színházában *A hattyú* újrajátszása Sulyok Máriával, Ruttkai Évával, Bilicsi Tivadarral, Páger Antallal, Ajtay Andorral. A molnári játéknyelv és -hagyomány szerkezetének felnyitása másik elemző és másik dolgozat témája, most, az emlékezői keretek kijelölésekor azt érdemes rögzíteni, hogy Molnár Ferenc a párt országos naplapjába előbb tér vissza, mint a budapesti színházi térbe. Ez a visszatérés 1956 október 20-ra esik,<sup>41</sup> amikor az *Olympiát* így vezetik fel: „Egy íróról azt bizonygatni, hogy író – méltatlan dolog. Most mégis szükség van erre.”<sup>42</sup> Ez a Demeter Imrétől származó mondat kijelöli a lukácsi képzetrendszer átalakításának igényét.

A nem-játszás nyolc éve kiűrtette az emlékezeti teret. Ahogy a játék kikopik, a kiadások elérhetetlenek lesznek, a határok lezáródnak és egy új nyelvi és értelmezői keret, a szovjetizálódás jelenik meg a színházakban, úgy felejtődik el Molnár Ferenc. A távoli, idegen és már halott Molnár életművét Lukács pozíciójától hatalmi beszéddé váló képzetrendszer nem egyszerűen a magyar irodalomból rakja ki, a magyar színpadoktól

<sup>41</sup> „Emlékszem, tavaly e vígjáték pártfogói azzal igyekeztek megvédeni az *Olympiát*, hogy a legélesebb, legkeményebb, legleleplezőbb szatíra. Akkor nemcsak a darabot eltanácsoló vád volt hamis, hanem a jóindulatú védelem is. Az *Olympia* nem a legélesebb szatíra, a leleplezés sem olyan kíméletlen, „csak” éppen *kitűnő vígjáték*. Nem kell ebbe sem többet belemagyarázni, mint, ami benne van. Az ugyanis nem a legtöbb, de éppen elég ahhoz, hogy az *Olympiát* a magyar drámairodalom magáénak vallja.” DEMETER Imre, „Molnár Ferenc: Olympia – Bemutató a Petőfi Színházban”, *Szabad Nép* 14, 1956. október 20., 4.

<sup>42</sup> DEMETER, „Molnár...”, 4.



zárja el, hanem elfeledteti az egész várost, ami képes volt Molnárt európaivá tenni. A proletárhatalom a művészetben is osztályérdekeket fogalmaz meg, így új közönséget feltételez, melynek új író kell, új színház és hát új város. Molnár kiemigrált a magyar kollektív emlékezetből, ismeretlenné, idegenné vált. Amikor Nagy Péter, a Nemzeti Színház igazgatója 1978-ban megírja Molnár Ferencet valamiképpen rehabilitáló nagytanulmányát a saját lapjában, akkor a Demeter Imrétől, a nem-játszást megnyitó mondattól indul és az ismeretlenség tematikáját használja új képzetrendszerként.

#### *Az ismeretlen és az ismert*

Molnárt 1956-tól tehát újra játszanak a színházak, mégis csak 1978-ban jelenik meg az első nagyobb, hatalmi pozícióból megszólaló elemző mű, az egyetemi tanár, akadémikus, nemzeti igazgató Nagy Péteré.<sup>43</sup> Nagy is, miként Lukács, két tanulmányt jegyez Molnárról, ő mindkettőt a saját nevéen, de a másodikat a rendszerváltás után, 1992-ben jelenteti meg. Nagy 1978-ban ismeretlennek látja Molnárt, de nem is láthatja másnak, mert Lukács is, a legendárium is takarja, a nyolc évnyi nem-játszás is eltompítja az emlékezetet. Ezt az ismeretlenséget Nagy Péter az életrajz felől fogalmazza meg: „életmotívumok és a művek egymáshoz való viszonyának a vizsgálatával, vagy éppen a szellemi hatások kutatásával, amelyek alkotó pályája során érték, még senki komolyan nem foglalkozott.”<sup>44</sup> Nagy Péter Vécsei Irén 1966-os, az Irodalomtörténeti Kiskönyvtárban megjelent monográfiáját és Osváth Béla

1965-ös, a Spenótban<sup>45</sup> összegzett írását negligálja, miként Csathó Kálmán „színházi emlékeit” is szinte csak Molnár „morális gyávaságának”<sup>46</sup> kimondatására használja. Vécsei egyébként az anekdota-gyűjtemény egyik első összegzése, Osváth pedig kisebb írásai után<sup>47</sup> az irodalomtudomány kézikönyvébe emeli a lukácsi képzetrendszert – nem fedve fel a 100%-ban megjelent 1928-as cikk szerzőjét, de átvéve a világhírű, újságíró, puha, nagypolgár jelzőnégyesét.

Molnár Ferenc ismeretlen Nagynak, aki Molnár műfajának a publicisztikát véli, annak stílusjegyeit fedezi fel a drámákon, és innen formálja kérdéssé: miért tud Molnár egyáltalán drámát írni. A kérdés felnyitása Molnár dramaturgiai elemzését indíthatná el, azt az elemzői igényt fogalmazhatná meg, hogy álljon az értelmező közösség elé (akár a félrenézések rutinjából) egy dramaturgiai és drámatörténeti közelítés. De Nagy nem viszi tovább már Hegedüs Géza 1961-es írásában<sup>48</sup> észlelhető rehabilitálási próbálkozást, mely a Kisfaludy-Csiky hagyománytörténeti emlékezet részeként mutatja be Molnár dramaturgiáját. Inkább a válasza azt emeli ki, többek között egy 1923-as tanulmányra hivatkozva, hogy Molnár nem a nemzeti hagyomány folytatója, hanem fordító, francia bohózatok fordításán tanulja a szakmát, kvázi francia művek epigonja. Ez a meglátás öröklődik, tovább megy, Molnár saját jogú íróságát folyamatosan igazolni kell.

<sup>43</sup> Összetettebbé szövi a hálót Nagy Péter ügynöki tevékenysége [SZÖNYEI Tamás, *Titkos írás*, 2. (Budapest: Noran, 2012), 1. 560.], de Molnár felől nézve most leginkább indifferens.

<sup>44</sup> NAGY Péter, „Molnár Ferenc színpada”, *Irodalomtörténet* 60, 1. sz. (1978): 32–84., 33.

<sup>45</sup> VÉCSEI Irén, *Molnár Ferenc* (Budapest: Gondolat, 1966); OSVÁTH Béla, „Molnár Ferenc” in SZABOLCSI Miklós, szerk. *A magyar irodalom története 1905-től 1919-ig* (Budapest: Akadémiai, 1965), 476–479.

<sup>46</sup> NAGY Péter, „Molnár...”, 69.

<sup>47</sup> OSVÁTH Béla, „A Molnár-legenda”, *Kritika* 1, 1. sz. (1963): 40–46.

<sup>48</sup> HEGEDÜS Géza, „Előszó” in MOLNÁR Ferenc, *Színház* (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1961) 5–16.

A képzetrendszer tehát a publicisztikában inkább megeléged a forrását, a legendáriumok és életanedoták Labiche-hez inkább kötik Molnárt, mint a magyar dramatikuss- és játékhagyományhoz. Nagy erősíti Lukács állításait, amikor a publicisztikai könnyed rutinban látja Molnár írásgyakorlatát, s ezt az újságíró-nagyvárosi improvizációs tudást találja alkalmasnak arra, hogy működő dramaturgia jöjjön létre. Nagy kiemeli, hogy Molnár saját maga dolgozta be magát a színpadi szövegbe, kitalálta a színészre írás gyakorlatát, s megismétli az életrajzokból átvett történeteket, hogyan is kezdett Molnár a kabaré, poénok és jelenetek után drámát írni. A színpadra-írást Nagy Péter a rendező státuszával is indokolja, „mert minden kortárs tanú szerint kiváló rendező volt, saját darabjainak legjobb színpadra-állítója; a rendező neve színlapjain szinte mindig »fedőnév«, mely mögött a szerző munkája rejlett.”<sup>49</sup> Ugyanakkor a század elején maga az aktív és közös inspirációkra épülő alkotófolyamat ismeretlen, ez az írástechnika még a hetvenes évek végén is annak számít a magyar akadémiakörében.

Az ismeretlenség fogalomköre erősíti, hogy Molnárnak a nemzeti drámahagyományainkhoz kimutathatatlan a kapcsolódása, s erre Nagy Péter rásegít, amikor felismerni véli, ebben is Lukácsot követve,<sup>50</sup> Molnár freudizmusát. Mivel a századelőt „...kezde bejárni Freud nagy újításának, izgalmas-pikáns új tanainak a híre; Molnár volt az első író és bizonyosan az első drámaíró, aki színpadilag kamatoztatni tudta a tudat-tudattalan viszonyának új tanait.”<sup>51</sup> Ez az állítás nem igazolható, azonban a kritikákban egyre gyakrabban megjelenő marxizáló lélektani (gyors) viszonyállítás megterheli az egyébként is ritka szövegelemzéseket. Freud felől azonban egyértelmű Molnár polgársága, hiszen ő „ab-

ban is osztálya tükörképe lett, hogy igazán mély, sodró, katartikus érzelmekre képtelen”.<sup>52</sup> Nagy Péter 1978-ban Freud segítségével felerősítve rezonálja az ismeretlenség és az idegenség (világhírű, polgár) képzetrendszerét, s ekként a polgári századelő világhírű drámaíróját a Kádár-korszak nyelvhasználati rituáléjával zsidó szerzőként értelmezi, akinek nem lehet köze a magyar dramaturgiai hagyományokhoz.

Nagy Péter második, 1992-es írása<sup>53</sup> Molnárról tisztábban fogalmazza meg a másfél évtizeddel korábbi elemzésének fókuszát: egyrészt a Molnár-recepció hiányosságát Lukács mellett Féja Géza<sup>54</sup> nyakába varrja, aki a zsidó és nagyvárosi Molnárt nem látta illőnek a magyar irodalom berkeiben. S ebből következően, ragaszkodván a polgári jelzőhöz, 1992-ben Nagy Péter le tudja írni, hogy Molnár zsidóbb volt Szép Ernőnél, s ezzel teszi igazán láthatóvá saját korábbi retorikájának elhallgatásait. A nem-játszás felől látható üres emlékezeti keretet azonban mégis képes új elemmel bővíteni: a molnári életmű letompításában a magyar emlékező-közösség felelősségét tárja elénk. A legjobb holokauszt-regény szerzőjét, Szép Ernőt Molnárnál kevésbé zsidónak nevezni azt jelenti, hogy a századelő lipótvárosi közösségének emlékszerkezetét kell felállítani Molnár nemzeti klasszikussá válásának első etapjaként.

Végül is Nagy Péternek köszönhetjük azt a felismerést, hogy Molnár akkor lenne játszható változatlan játéknnyelven, ha visszatérne a századelő lipótvárosi polgársága, de mivel ez nem történik már soha meg,

<sup>49</sup> NAGY, „Molnár...”, 84.

<sup>50</sup> NAGY Péter, „A „másik” Molnár”, *Európai Intézet*, 1992.,

<https://www.europainstitut.hu/index.php/17-begegnungen/100-begegnungenoznagy>. letöltés: 2021.06.06.

<sup>54</sup> FÉJA Géza, *Nagy vállalkozások kora* (Budapest: Magyar Élet, 1943)

<sup>49</sup> NAGY, „Molnár...”, 39.

<sup>50</sup> LUKÁCS, *A modern dráma...*, 598.

<sup>51</sup> NAGY, „Molnár...”, 46.

ezért a Molnár-mondatokban az absztrakciót és a tapasztalati tudást más alakzatba kell újraprendezni. Várkonyi Zoltán, Lengyel György rendezéseiből Páger Antal, Ruttkai Éva, Márkus László, Sulyok Mária test- és játékműveke következtében kialakuló félrenézés rutinját például Jeles András olasz nyelvű 1991-es *Játékja*, Zsótér Sándor 2020-as *A doktor úrja*, Mohácsi János 2019-es *Játékja* teszi kérdészön elénk.

...

Molnár szövegkiadások, Molnár konferenciák, Molnár elemző monográfiák bonthatják meg a lukácsi képzetrendszert, akár magának a négy elemnek a dekonstrukciójával, elemzésével. Bécsy Tamás ezt megkezdte, amikor a (világ)siker fogalmát járta körbe. Bécsy szerint<sup>55</sup> a siker a jólmegcsinált-esztétikából eredeztethető olyan gyakorlat, mely közösséget tud létrehozni egy színházi esemény folyamatában. A siker nem egyszerűen közösséget teremt, de a közösség emlékezetének stabilitását eredményezi. Molnár, a sikerszerző nagyobb tömegekhez ért el,<sup>56</sup> mint a futball, a Nemzeti Színházunkat tehát róla nevezném el, mert megtalálta, miként legyen közös színház, ami köröttünk van. Molnár az irodalomtörténeti kánonban „az egyetlen magyar színházi stílus”,<sup>57</sup> a vígszín-

<sup>55</sup> Bécsy Tamás, *A siker receptjei* (Székesfehérvár: Kodolányi János Főiskola, 2001). Bécsy gondolatait viszi tovább: KÁRPÁTI Tünde, „Molnár Ferenc sikerdramaturgiája”, *Jelenkor* 45, 6. sz. (2002): 683–690.

<sup>56</sup> „Lukács friss, etikus messianizmusának kialakulása vagy megszilárdulása idején — s akkor, amikor Molnár írói pályája éppen korábban jellemzett hullámvölgyébe érkezett, amikor minden jel arról vallott: Molnár végleg és menthetetlenül rabjává lett a közönségének.” NAGY, „Molnár...”, 67.

<sup>57</sup> Bécsy Tamás, „Középfajú drámák 1902 és 1917 között” in SZEGEDY-MASZÁK Mihály és

házi szerzője, az egyetlen magyar drámaíró, akire évszázados játékhagyomány épül, esztétikai hatását mégis eltakarja az államszocialista hatalmi automatizmusokkal működő képzetrendszer. Amikor a drámai nyelv helyett az ideológiai nyelv szólal meg, akkor felerősödik a félrenézés jelensége. Ezért is megnyugtatóbb, ha a játék, s nem az ideológia takarja el a dramatikus nemzeti hagyományunkat, Molnár Ferenc drámai életművét.

### Bibliográfia

- [N.N.], „A jubiláló *Liliom*”. *Világ* 39, 1948. máj. 16., 7.
- [N.N.]. „Megkezdődött az évad a nép színházaiban”. *Szabad Nép* 7, 1949. szept. 13., 6.
- BADIOU, Alain. *Éloge du théâtre*. Paris: Flammarion, 2013.
- BÉCSY Tamás. „Középfajú drámák 1902 és 1917 között”. In *A magyar irodalom története II*, szerkesztette SZEGEDY-MASZÁK Mihály és VERES András, 638–648. Budapest: Gondolat, 2007.
- BÉCSY Tamás. *A siker receptjei*. Székesfehérvár: Kodolányi János Főiskola, 2001.
- BRECHT, Bertolt. „[A darabjaimnak való egyetlen néző]”. Fordította WALKÓ György. In: Bertolt BRECHT. *Színházi tanulmányok*, 66. Budapest: Magvető, 1969.
- DEMETER Imre. „Molnár Ferenc: Olympia – Bemutató a Petőfi Színházban”. *Szabad Nép*, 1956. okt. 20., 4.
- FÉJA Géza. *Nagy vállalkozások kora*. Budapest: Magyar Élet, 1943.
- GELLÉRT Endre. „A szovjet színházművészet hatalmas erejéről”. In *Helyünk a deszkákon*, szerkesztette MOLNÁR GÁL Péter, 111–114. Budapest: Népművelési és Propaganda Iroda, 1981.
- HALBWACHS, Maurice. „A kollektív emlékezet és az idő”, fordította KÁNTOR Gábor. In *Olvasókönyv a szociológia történetéhez*. 1.

VERES András szerk., *A magyar irodalom története II* (Budapest: Gondolat, 2007), 638.

- köt. *Szociológiai irányzatok a XX. század elejéig*, szerkesztette FELKAI Gábor, NÉMEDI Dénes és SOMLAI Péter, 403–432. Budapest: Új Mandátum Kiadó. Budapest. 2000.
- HALBWACHS, Maurice. *Az emlékezet társadalmi keretei*. Fordította SUJTÓ László. Budapest: Atlantisz, 2018.
- HEGEDÜS Géza. „A mai magyar dráma kérdései: Vitaindító”. *Irodalomtudományi Értesítő* 4, 2. sz. (1954): 676–681.
- HEGEDÜS Géza. „Előszó”. In MOLNÁR Ferenc. *Színház*. 5–16. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1961.
- HERMANN István. „A dramaturgiai tudatosság és színi kultúránk”. *Társadalmi Szemle* 11, 1. sz. (1956): 46–59.
- HERMANN István. *A magyar drámáért*. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1955.
- JÁKFALVI Magdolna. *A félrenézés esetei: Jean Racine drámái*. Budapest: Kalligram, 2011.
- KÁRPÁTI Tünde. „Molnár Ferenc drámáinak magyarországi fogadtatás-történetéből (1902–2002)”. *Új Forrás* 35, 4. sz. (2003): 28–55.
- KÁRPÁTI Tünde. „Molnár Ferenc sikerdramaturgiája”. *Jelenkor* 45, 6. sz. (2002): 683–690.
- L. J. „Az Ördög: Korszerűtlen kapunyitás a Modern színházban”, *Szabad Nép*, 1948. szeptember 8., 4.
- LACKÓ Miklós. „A 100%: Ideológia; kultúra; irodalom – Adalékok Lukács György publicisztikai működéséhez az 1920-as évek második felében”. *Századok* 113, 1. sz. (1979): 43–96.
- LADJÁNSZKY Katalin. „Molnár Ferenc sikerdramaturgiája”. *Műhely* 12, 4. sz. (1989): 49–53.
- LUKÁCS György [KELEMEN László néven]. „Molnár Ferenc”, *100%* 2, 4. sz. (1929): 190–193.
- LUKÁCS György. „Andor”. *Huszedik Század* 19, 2. sz. (1918): 253–257.
- LUKÁCS György. *A „giccs”-ről és a „proletkult”-ról: Szemináriumi füzetek kultúrvezetők számára*. Budapest: Szikra, 1947.
- LUKÁCS György. *A modern dráma fejlődésének története*. Budapest: Magvető Kiadó, 1978.
- M. M. [MOLNÁR Miklós]. „A színházi évad mérlege”. *Szabad Nép*, 1948. máj. 1., 19.
- MOLNÁR Miklós. „Egy »külvárosi legenda« halála”. *Szabad Nép*, 1948. márc. 28., 12.
- MOLNÁR Miklós. „Szovjet kultúra és magyar haladás”. *Szabad Nép*, 1948. nov. 7., 13.
- NAGY Péter. „A »másik« Molnár”. *Európai Intézet*, 1992., hozzáférés: 2021.06.06. <https://www.europainstitut.hu/index.php/17-begegnungen/100-begegnungeno2nagy>.
- NAGY Péter. „Molnár Ferenc színpada”. *Irodalomtörténet* 60, 1. sz. (1978): 32–84.
- OSVÁTH Béla. „A Molnár-legenda”. *Kritika* 1, 1. sz. (1963): 40–46.
- OSVÁTH Béla. „Molnár Ferenc”. In *A magyar irodalom története 1905-től 1919-ig*. Szerkesztette SZABOLCSI Miklós, 476–479. Budapest: Akadémiai, 1965.
- SARKADI Imre. „Színházi körkép”. *Válasz* 8, 4. sz. (1948): 379–384.
- SÁRKÖZI Máttyás. *Színház az egész világ: Molnár Ferenc regényes élete. Liliom öt asszonya*. Budapest: Noran Kiadó, 2004.
- SZŐNYEI Tamás. *Titkos írás*. Budapest: Noran, 2012.
- UNGVÁRI Tamás. *Avantgárd és realizmus*. Budapest: Magvető Kiadó, 1979.
- Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium színházi iratai 1946–1949*. 2. Szerkesztette DANCS Istvánné. Budapest: OSZMI, 1990.
- VÉCSEI Irén. *Molnár Ferenc*. Budapest: Gondolat, 1966.

## A *Játék a kastélyban* metamorfózisa. P. G. Wodehouse fordítása, Tom Stoppard átírata

P. MÜLLER PÉTER

1947-ben jelent meg az Egyesült Államokban Emro Joseph Gergely *Hungarian Drama in New York: American Adaptations, 1908–1940* című könyve, amely kétszáz oldalon keresztül tekinti át az e bő három évtized során New York városában (és csak ott) színre került magyar darabokat. A kötet negyedét kitevő, 50 oldalas első fejezet Molnár Ferenc<sup>1</sup> drámáinak fogadtatását mutatja be. Mint a szerző írja, a Molnár-adaptációk a teljes magyar drámaimportot lényegét összegzik.<sup>2</sup> A könyv alcímében szereplő kezdő évszám, 1908 az első New Yorki Molnár bemutató éve, amikor *Az ördög* került itt színre, augusztusban a Broadway két színházában is. A darabot közvetlenül ezt követően még mintegy harminc amerikai társulat tűzte a műsorára.<sup>3</sup> Az 1940-es záróévszám a könyv megírásának idejéig az utolsó magyar drámabemutató éve volt, ami ugyancsak egy Molnár-darabot jelent. Ez volt a *Delicate Story* (*A cukrászné* című 1935-ös egyfelvonásosának háromfelvonásossá átdolgozott változata), amely 1940 decemberében került a Broadwayre. Tizenhat Molnár-dráma szerepelt ezekben az évtizedekben a Broadway színházaiban, ezeknek egyike volt a *Játék a*

*kastélyban*, amely előbb került színpadra ott, mint Budapesten.

A *Játék a kastélyban* című Molnár Ferenc-darabot elsőként a világon a Charles Frohman Company mutatta be 1926. október 21-én Long Islanden, majd a produkció bekerült a Broadwayre, ahol a társulat a Henry Miller Theatre-ben 1926. november 3-ától játszotta 313 alkalommal, P. G. Wodehouse fordításában / átdolgozásában, *The Play's the Thing* címmel.<sup>4</sup> A Broadway-premiert rövidesen követte a budapesti bemutató a Magyar Színházban 1926. november 27-én, ahol 46 alkalommal adták, ami nemcsak az első amerikai, hanem általában a hazai Molnár-bemutatókhoz viszonyítva is egy nem túl magas szám, egy alig másfél hónapos széria. Molnár darabja alapján Tom Stoppard 1984-ben készített egy átdolgozást, *Rough Crossing* címmel, amely Londonban a National Theatre kamaraszínházában, a Lyttelton Theatre-ben került közönség elé. Az előbemutatók (nyilvános próbák) 1984. október 19-én kezdődtek, a hivatalos sajtó-premier október 30-án volt, és a darab 1985. február 16-ig volt műsoron, azaz összesen mintegy négy hónapon át.<sup>5</sup> A továbbiakban

---

<sup>1</sup> A tanulmány bővített és szerkesztett változata a Magyar Irodalomtörténeti Társaság Molnár Ferenc életművéről szóló konferenciáján, 2021. április 14-én elhangzott előadásnak.

<sup>2</sup> Emro Joseph GERGELY, *Hungarian Drama in New York: American Adaptations, 1908–1940* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1947), 10.

<sup>3</sup> GYÖRGYÉY Klára, *Molnár Ferenc*, ford. SZABÓ T. Anna, (Budapest: Magvető Kiadó, 2001), 127.

---

<sup>4</sup> Eileen MCLVAINE – Louise S. SHERBY – James H. HEINERMAN, *P. G. Wodehouse: A Comprehensive Bibliography and Checklist* (New York: James H. Heineman Inc., 1990), 136.

<sup>5</sup> Stoppard darabjának négy bemutatójáról van jelenleg (2021. április-május) adat a [theatricalia.com](http://theatricalia.com) adatbázisban. A londoni premiért követően 1986-ban Chesterben játszották három hétig, 1987-88-ban Bath színházában ment, legutóbb pedig 2019-ben a

e három színdarab néhány mozzanatának összehasonlítására vállalkozom.

A két fordítás, illetve átdolgozás közös vonása, hogy egyik szerzője sem Molnár eredeti szövegéből dolgozott. Wodehouse a darab német fordítását (*Spiel imn Schloss*) használta,<sup>6</sup> Stoppard ugyancsak a német fordításra épített, és a saját változatának elkészítésénél „később ismerte meg a Wodehouse-fordítást”.<sup>7</sup>

Az első és talán legfeltűnőbb különbség a változatok között, hogy mindegyiknek más a címe. Molnár a művének műfaját az alcím-ben háromfelvonásos anekdotaként határozza meg. A címben szereplő „játék” szó egyszerre utal a színpadi játéokra, illetve arra a dramaturgiai cselre, amelyet a főszereplő, Turai végrehajt. A közelebről nem azonosított helyszín, a „nagyúri kastély” jelzi a történet társadalmi közegét, ugyanakkor elleplezi azt aényt, hogy a cselekmény voltaképpen helyszíne egy heterotópikus szálláshely, ahol a dráma szereplői, mint egy hotelben, megszálltak. A darab inspirációjáról Molnár alternatív magyarázatot ad, egyfelől egy szomszéd szobából áthallott – valószínűként, de színpadi szerepprobát jelentő – szerelmi vallomásra utal, másfelől azt állítja, hogy a darab ötletét a *Hamlet*-ből is vehette.<sup>8</sup> Ez utóbbival a Shakespeare-mű egérfogó jelenetére utal.

Ezt a második magyarázatot veszi alapul az angol nyelvű változat fordítója P. G. Wodehouse, amikor a darabnak azt a címet

adja, hogy *The Play's the Thing*.<sup>9</sup> Ez a kifejezés Hamletnek a II. felvonást záró Hecubamonológja végén hangzik el, amikor a királyfi ezt mondja: „The play's the thing / Wherein I'll catch the conscience of the king”.<sup>10</sup> A „thing” itt látszólag semleges kifejezés, a „dolog”, az „az a valami” értelemben, de ez az a szó is, amellyel az örök a szellemet a dráma elején megnevezik: „What, has this thing appeared again tonight?” Azaz a „thing” a Shakespeare-drámában korántsem semleges, hanem jelentéssel telített kifejezés. Amire ez a szó utal, amit helyettesít, az valami konkrétan megnevezhetetlen (mint a Szellem a mű elején, és itt monológ végén a csapda, az egérfogó). Ha a Wodehouse adta – *Hamlet*-ből kölcsönzött – cím magyar megfelelőjét keressük, első pillantásra elegendőnek tűnik a *Hamlet* fordításának (illetve fordításainak) megfelelő helyét felhasználni.

Az idézett másfél sor a következőképpen szerepel néhány magyarításban: „tör lesz e darab, / Hol a király, ha bűnös, fennakad.” (Arany János) „Drámánk lesz a lép – / jaj a királynak, hogyha rája lép.” (Mészöly Dezső) „Kézzelfoghatóbb bizonyság / Lesz a darab: királyi csapda, mely / A lelkiismeretét csípi el.” (Eörsi István) „A darab lesz az alkalom, / hogy én a király lelkét megfogom.” (Nádasdy Ádám) Vagyis a „thing” szó ebben a négy fordításban *tör, lép, bizonyság* és *alkalom*, feloldva a Shakespeare-nél szereplő elvont megnevezést valami konkrétumra vonatkozó kifejezéssel. A Szellemre utaló dráma eleji „thing” magyarításai ugyanezekben a fordításokban a következők: *izé* (Arany), *micsoda*

---

Cambridge Arts Theatre műsorán szerepelt hat napon át.

<sup>6</sup> NAGY Gabriella Ágnes, „Molnár Ferenc tengeri útja. A *Játék a kastélyban* fordításai, avagy a színházfordítás kultúrája”. In IMRE Zoltán, szerk., *Átvilágítás. A magyar színház európai kontextusban* (Budapest: Áron Kiadó, 2004), 155–170. ltt: 161.

<sup>7</sup> NAGY, *Molnár...*, 165.

<sup>8</sup> Idézi GYÖRGYÉY, *Molnár...*, 178.

---

<sup>9</sup> MOLNÁR Ferenc, *The Play's the Thing. Játék a kastélyban*, adapted from the Hungarian by P. G. WODEHOUSE (Budapest, Merlin Kft., 1991), 12.

<sup>10</sup> A *Hamlet* számos kiadása és széleskörű hozzáférhetősége miatt nem jelölök meg konkrét kiadást. Hasonlóképpen a magyar fordítások idézett részletéhez sem adok meg publikációs adatokat.

(Mészöly, Eörsi), dolog (Nádasdy). Azaz egyik fordítás sem viszi át a Hamlet-monológ végére ugyanazt a kifejezést, amit a „thing” első, a Szelleme vonatkozó előfordulásakor alkalmazott. Így maradnunk kell a Wodehouse adta angol címnél, amikor az ő fordítására hivatkozunk.

Stoppard drámacíme, a *Rough Crossing*, melyet Upor László a Stoppard monográfiájában *Viharos átkelés* címmel javasol fordítani,<sup>11</sup> a szerző adaptációjában szereplő helyszínre, az óceánjáró hajóra utal, amely Southampton és New York között közlekedik, Cherbourgi megállóval. Az *SS Italian Castle* nevű tengerjáró a darabban ugyan csupán a La Manche-csatornát szeli át (és nem teszi meg a fennmaradó négynapos útját New Yorkba), de a szereplők viszonyának alakulását a viharos jelző érzékletesen fejezi ki. Ez a cím épp úgy nem a Molnár-darabban lévő eredeti helyzetre vonatkozik, ahogy Wodehouse címadása is voltaképpen kilép a molnári cím kontextusából. Ami Stoppard változatában lényegi megfelelés a Molnár-darabban, hogy ő is egy heterotópikus helyszínt választ, amivel mintegy megtöbbszörözi a heterotópiákat, egymásba illesztve őket.

A *Játék a kastélyban* kettős heterotópiája a szálláshely és a színház (ez utóbbi ezúttal nem az intézmény, hanem a színjátszásnak helyet adó épület). Ez megmarad Wodehouse adaptációjában is. Stoppard viszont úgy őrzi meg ezt a kettőt, hogy ezeket egy hajóra helyezi, amivel kiterjeszti a heterotópiát egy harmadik szintre. Oda, amit a heterotópiákról értekező Foucault a tipológiája végén a leginkább tipikus példaként említ, hangsúlyozva, hogy „a hajó végső soron nem más, mint a tér egy úszó darabkája, egy hely nélküli hely”. Majd pedig írását az-

zal zárja, hogy „[a] tengereket járó hajó a *par excellence* heterotópia”.<sup>12</sup>

Noha Molnár a darab elején – Turai révén – nagyúri kastélynak nevezi a helyszínt, ám azonnal kiemeli a szereplők *vendég* státuszát. A darab helyszíne a szereplők ideiglenes tartózkodási helye. Ez nemcsak az öt színházi szereplőre igaz, hanem még a lakájra is, aki – mint ő maga mondja – „most nyáron”<sup>13</sup> jött ide dolgozni. Stoppard darabjában is ez a stewardnak élete első hajós állása. Bár van a Molnár darabban egy (meg nem jelenő) házigazda, a gróf, akit Wodehouse adaptációja érdekes módon a szereplőlistán is feltüntet,<sup>14</sup> ám a színházi szereposztásból már hiányzik,<sup>15</sup> hiszen nem lép színre. A helyszín szálláshely mivoltának hangsúlyozása szempontjából fontosabb, hogy van az épületben portaszolgálat, és van vendégkönyv is (abban pillantja meg Gál Almádynak a nevét). Ez utóbbira azért van szükség, hogy amikor a falon áthallatszik az ominózus párbeszéd, akkor a befogadó tudja, hogy ki Annie mellett a férfi a szomszéd szobában. Stoppardnál a gróféval rokonítható, színre nem lépő karakter a hajóskapitány, aki ugyanúgy tekinthető az utasok házigazdájának, miként a kastély ura Molnárnál. A címek kapcsán végül megemlítem, hogy Stoppard a maga változatában nem a Wodehouse adta angol címen említi Molnár művét, hanem a *Viharos*

<sup>11</sup> UPOR László, *Majdnem véletlen. Tom Stoppard fokozatos megközelítése* (Kolozsvár: Koinónia, 2009), 135.

<sup>12</sup> Michel FOUCAULT, „Eltérő terek”, ford. SUTYÁK Tibor, in Uő., *Nyelv a végtelenhez* (Debrecen: Latin betűk, 1999), 155.

<sup>13</sup> MOLNÁR Ferenc, „Játék a kastélyban”, in Uő., *Színház* (Budapest: Szépirodalmi, 1961), 332.

<sup>14</sup> WODEHOUSE, *The Play...*, 17. – mivel Wodehouse fordítására a kétnyelvű kiadásból hivatkozom, ezért a fordítás esetében mindig a Merlin 1991-es kötetére utalok.

<sup>15</sup> WODEHOUSE, *The Play...*, 15.

átkelés címlapjára ezt írja: „Freely adapted from Ferenc Molnár’s *Play at the Castle*”.<sup>16</sup>

A helyszín megnevezése során a szereplőlistát követően Molnár a következő tömör helyszínleírást adja: „Történik egy kastélyban, az olasz tengerparton”. Wodehouse ebbe (az első felvonást megelőző) nyitó helyleírásba átemel néhány információt, amit Molnár a felvonást kezdő jelenet élén helyez el. Az amerikai változat szerint: „The action takes place in a room in a castle on the Italian Riviera, on a Saturday in summer”.<sup>17</sup> Stoppardnak ezt a helyszínleírását gyakorlatilag már ismertettem, nála ez áll: “The action takes place on board the *SS Italian Castle* sailing between Southampton and New York via Cherbourg.”.<sup>18</sup> A hajóra történő utalás az eredeti darabban is szerepel, még ha mellékesen is. Molnárnál a lakáj beszámol arról, hogy a kastélyból huszonhatan (köztük Annie és Almády) hajókirándulásra mentek.<sup>19</sup> Ez a Wodehouse fordításban is így van.

Az a tény, hogy Molnár a darab egyik lehetséges ihlető forrásának a *Hamletet* nevezi, és Wodehouse a fordítása címéül a *Hamletből* egy olyan kifejezést választ, amely az egérfogó jelenetre utal, ráirányítja a figyelmet arra az összefüggésre, ami az egérfogó jelenet *Hamlet*beli dramaturgiai funkciója és a Molnár-darabban Turai dramaturgiai meseterkedése között fennáll. Az egérfogó jelenet színrevitelének, megrendezésének a cél-

ja a leleplezés, a Turai által írott jeleneté pedig az elleplezés. Mindkét műben háromszor szerepel ugyanaz az eseménysor, ami mindkét dráma leginkább kiemelt mozzanata (mindkettőben kétszer közvetlenül, egyszer pedig közvetett módon). A *Hamlet*ben ez az esemény a címszereplő apjának a halála, amelynek részleteiről először a Szellem elbeszéléséből értesülünk. Másodszor és harmadszor pedig eljátszva, amikor előbb némajáték formájában kerül színre a mérgezés, majd pedig a párbeszéddel kiegészült ismétlés során újra játsszák a jelenetet.

A *Játék a kastélyban* esetében ez a háromszori ismétlés abban a formában része a darabnak, hogy először a szomszéd szobából áthallatszó, Almády és Annie között lezajló dialógus szerepel az első felvonásban, amelynek véletlen tanúja a színen lévő három színpadi szerző, Turai, Gál és Ádám. Másodszor a Turai által írott darab főpróbáján a harmadik felvonásban (ahol mintha Sardou *Fogat fogért* című művét próbálná, gyakorolja a jelenetet Annie és Almády). Harmadszor pedig úgy, mint a *Hamlet*ben, a művön kívül. Csak míg Shakespeare-nél az idősb Hamlet megölése a dráma cselekményét megelőzően történt, a Molnár darabban az esti előadás már kívül esik a darab cselekményén, de az esti előadás nélkül nem volna értelme a harmadik felvonásbeli főpróbának. Ez hozzáértendő a történethez (de már szükségtelen színre vinni).

Amit Molnár a darabban véghezvisz, az ugyanannak a dialógus szekvenciának két különböző kontextusban történő elhangzása, ami által a két eltérő helyzet két különböző jelentést ad a párbeszédnek. Ennyi a dráma magja. Minden egyéb az e köré épített, valóban anekdotikus történet, amit Molnár a drámaírásra, színpadi hatáskeltésre vonatkozó önreflexióval dúsít fel. Annak érdekében, hogy a dialógus átkeretezését végbe vihesse, Molnárnak metaszínházi eszközhöz kell fordulnia. Miként a *Hamlet*ben Shakespeare egy éppen Helsingőr felé járó

<sup>16</sup> Tom STOPPARD, *Rough Crossing* (London: Faber and Faber, 1985), 5. A Molnár-darab eredeti címére történő hivatkozást magyarázhatja, hogy Stoppard ekkor még nem ismerte Wodehouse fordítását.

<sup>17</sup> WODEHOUSE, *The Play...*, 17. (A cselekmény egy kastély szobájában játszódik az olasz Riviérán, egy nyári szombaton.)

<sup>18</sup> STOPPARD, *Rough...*, 7. (A cselekmény az Olasz Kastély nevű tengerjárón játszódik, amely Southamptonból New Yorkba tart Cherbourgon keresztül.)

<sup>19</sup> MOLNÁR, *Játék...*, 333.



színésztruppot hoz be a cselekménybe azért, hogy lehetősége legyen az egérfogó jelenetre, úgy Molnár drámaíró(ka)t léptet fel, hogy a dráma során – a cselekményen belül – hihető legyen a dialógus átkeretezésének a végrehajtása.

Ezt a metaszínházi réteget nemcsak a darabkezdés – a nyíltszíni bemutatkozás – készíti elő, hanem például az az utalás is, amikor Gál a vékony fallal elválasztott szomszédos szobák kapcsán a mesteremberek jelenetére utal a *Szentivánéji álomból*, mondván, Ádám és Annie között a fal olyan, mint Pyramus és Thisbe helyzete Shakespeare darabjában.<sup>20</sup> A drámakezdés öntematizálása mellett, ahol a *Játék a kastélyban* három színpadi szerző (két librettista és egy komponis-

tikus dolgot, amit tudni érdemes, Gál és Turai párbeszédéből hozza a tudomásunkra.

A szerzők párosára (arra, hogy kettő van belőlük) a dramaturgiai gépezet miatt van szükség. Turai és Gál nem egy Didi és Gogo, de nem is – Stoppardtól véve példát – egy Ros és Guil. Gál mindenben másodhegedős Turaihoz képest. Az utóbbi az, aki mindent jobban tud. Molnárnak azonban szüksége van Gálra, hogy az ő korlátozott kompetenciájával kontrasztban Turai kiválósága jobban megmutatkozzon. Stoppard a maga átiratában áthelyezi Molnár drámakezdésre vonatkozó jelenetét, nála a felvonásvégének, lezárásának molnári témája mint Turaiék darabjának egy új zárlata kerül elő. Stoppard darabjában a szerzőpárosnak ilyen, a közön-

Molnár	Wodehouse	Stoppard
<b>Turai</b> [Sándor 50 k] <b>Gál</b> <b>Ádám</b> [Albert 25] Annie [ <b>Balogh</b> ] <b>Almády</b> Titkár [ <b>Lehóczki</b> ] Lakáj [ <b>Dvornicsek</b> János 52]	Sandor <b>Turai</b> , a famous dramatist <b>Mansky</b> , his collaborator Albert <b>Adam</b> , a young composer Ilona <b>Szabo</b> , a prima donna <b>Almady</b> , a leading actor Johann <b>Dwornitschek</b> , a footman <b>Mell</b> , the Count's secretary Two lackeys	<b>Turai</b> [Sandor], <b>Gal</b> [Alex], Playwrights and collaborators of middle age Adam [ <b>Adam</b> ], A young composer, aged 25 Natasha [ <b>Navratilova</b> ], An actress, aged 35 to 40 Ivor [ <b>Fish</b> ], An actor, aged 45 to 50 <b>Dvornichek</b> ["Murphy"], A cabin steward and Ladies of the Chorus
7	7 + 2	6 + kórus (7 tagú)

ta) szereplője önállításokat tesz, közvetlenül a befogadónak (közönségnek), Molnár a továbbiakban azt az utat járja, amit Turai kárhoztat, azaz hogy „[e]ltart egy örökkévalóságig, néha pláne egy egész negyedóraig, amíg a publikum megtudja, hogy melyik kicsoda” a szereplők közül.<sup>21</sup> A Lakájnak például Turai egyszerűen felveszi az adatait, Almádyról és Annie-ről pedig azt a pár sema-

seget dramaturgiára oktató funkciója elmarad. A tartalmi összehasonlítás további részletei előtt érdemes szemügyre venni, hogy kik szerepelnek a három változatban.

A fenti táblázatban a szereplők neve az eredeti szereplőlista sorrendjében szerepel, kövérrel szedve a családnevek. A szögletes zárójelben a drámaváltozatokban az illető szereplőre vonatkozó további, a nevére illetve korára vonatkozó információt tüntettem fel. Molnár a szereplőlistában a férfialakok esetében a családnevet tüntetni fel, és az egyetlen nőalakot említi keresztnéven. Wode-

<sup>20</sup> MOLNÁR, *Játék...*, 329.

<sup>21</sup> MOLNÁR, *Játék...*, 323.

house a szereplőlistán ettől eltér, mert három férfiszereplő esetében is megadja a teljes nevet, épp így a színésznő esetében is. Stoppard szereplőlistája közelebb áll a Molnáréhoz, mert ő is egyetlen névvel említi az egyes szereplőket, ami a szerzőpáros és a lakáj/steward esetében a családnév, a komponista és a két színész esetében pedig a keresztnév. A táblázat alsó sorában a szereplők száma van feltüntetve.

A két átdolgozásban az alapműben megjelenő hét szereplőből háromnak a neve marad változatlan, ezek Turai, Ádám (ami családnév) és Dvornicsek. Wodehouse két nevet változtat meg, Gálból Mansky lesz, (Balogh) Annieből pedig Ilona Szabo. Stoppard látzólag épp annyira hű (vagy hűtlen) az eredetihez, mint Wodehouse, úgy tűnik, ő is csak két néven módosít, a két színészén. De ő nemcsak Annie nevéen változtat, akiből Natasha Navratilova lesz, hanem Almádyból Ivor Fish-t csinál, Ádám (Albert) pedig Adam Adam lesz nála. Ezen kívül Turai egy idő után (mivel folytonosan elfelejti a nevét), elkezdi az inast / utaskísérőt Murphynek szólítani. Született olyan tanulmány is, amely Molnár Ferenc és Tom Stoppard névadását elemzi és hasonlítja össze a két dráma esetében. E dolgozat etimologizáló részei (például Turai nevének a túr igével illetve a túra főnévvel történő összekapcsolása) nemcsak nem adnak hozzá a *Játék a kastélyban* értelmezéséhez, de az önkényes műkedvelő szófejtéssel még el is távolítanak a darab interpretációjától.<sup>22</sup>

Van azonban Stoppard művében a névmódosításon, névadáson túl egy további a szereplőkre vonatkozó változtatás is. Molnár darabjában a szereplők magyarok, a lakáj Csehországban született. Stoppard nemzetköziesíti a szereplőgárdát. A darab elejére

<sup>22</sup> Elizabeth M. RAJEC, „Tom Stoppard and Ferenc Molnar: A Comparison of Onomastics”, in *Literary Onomastics Studies*, 16. 1. (1989), 25-31.

ugyanis egy, az akcentusra vonatkozó jegyzetet illet. Ezt írja: „Little or nothing hinges on the nationality of the characters. In the original production TURAI and GAL, who retain their names from the Hungarian, spoke virtually without an accent. NATASHA spoke with a Hungarian accent invoking the tradition of English-speaking Continental stars, but this is not a vital matter. More point is made of ADAM being French, so he spoke with the appropriate accent. IVOR is English. My assumption about DVORNICHEK is that whatever his nationality his English is mysteriously perfect.”<sup>23</sup> Azaz a szereplők nemcsak magyarok, hanem van köztük francia, angol, és noha Dvornicsek kapcsán Stoppard azt írja, hogy ő akcentus nélkül beszél, ám amikor telefonál, akkor rendszeresen úgy köszön a kagylóba, hogy „ahoj”. Wodehouse két plusz szereplője, a két inas csupán néma kellékes a II. felvonás elején, amikor Turai bőséges reggelijét szervírozzák, dramaturgiai szerepük nincs. Stoppard kórusa pedig csupán a betétdalok előadásában vesz részt. Így elmondható, hogy a három változatban megmarad ugyanaz a hat lényeges szereplő (az öt művész és a lakáj), s a Molnárnál eleve mellékalakként, a harmadik felvonásban behozott Titkár Stoppardnál már kívül kerül a történeten.

A műfaji besorolás szempontjából Molnár anekdotának nevezi a darabját, Wodehouse fordítását a későbbi színlapok és kiadások komédiaként határozzák meg. Stoppard nem ad ilyen műfaji besorolást, de ő Molnár alapján zenés művet ír, a darabhoz André Previn komponál zenét és Stoppard írja a dalszövegeket. Wodehouse megtartja a három felvonást, Stoppard kétfelvonás darabot ír. Nála a dalbetétek a két felvonásvég dramaturgiai zárlataként is szolgálnak. Wodehouse minden lényeges strukturális elemet megtart a Molnár-darabból, a változtatásai nem alakítják át radikálisan az eredetit, így

<sup>23</sup> STOPPARD, *Rough...*, 7.

változata közelebb áll a fordításhoz, mint az átdolgozáshoz. Nem így Stoppard műve, amely átveszi Molnártól az anekdotikus magot és az áthallatszott párbeszéd újra kerevezését, ám változtatásai a *Viharos átkelés*t sokkal inkább saját színpadi műveivel rokonítják, mint Molnáréival.

Wodehouse változatának legfőbb sajátossága, hogy teleírja a szöveget instrukcióval. Ezt az eljárást Nagy Gabriella Ágnes szöveglazításnak nevezi.<sup>24</sup> Ami Molnárnál néhány sor vagy mondat, az nála néhol egy teljes oldalnyi leírás. Ilyen mindjárt a darab kezdete, ahol mindkét változat a színleírással kezdődik, ezt azonban Wodehouse megtoldja a színpadkép további aprólékos részletezésével, majd a három színre belépő szereplő jellemzésével. Bár nem ilyen terjedelemben, de hasonló történik a második felvonás kezdetén is. Molnárnál a kezdő instrukció alig három sor, Wodehouse-nál tizenégy. És míg az eredetiben az óra hetet, az amerikai változatban hatot üt... Vagy pár sorral később Wodehouse-nál találunk egy leírást arról, hogy Turai sorra szemrevételezi a reggelire behozott fogásokat.<sup>25</sup> Molnárnál a lakáj felsorolja, hogy mi van a tálcán.<sup>26</sup> Amikor a *Játék a kastélyban* következő jelenetében Turai telefonál a szomszédos szobában lakó Annie-nak, akkor gyakorlatilag nincs, vagy csak minimális az instrukció. Amikor a színésznő átjön, ennyi az erre vonatkozó szerzői utasítás: „Annie belép reggeli pongyolában”,<sup>27</sup> és kezdődik közte és Turai között a párbeszéd. Wodehouse-nál viszont – hogy idézzek is egy konkrét példát – ez szerepel: „Ilona Szabo enters. She is an extraordinarily beautiful, blonde young woman. Having just got out of bed and slipped a flimsy alluring negligée over her nightie, she is somewhat disheveled. Her

golden hair is awry. Moreover she is at the moment, more than anxious; her apprehension and fright are close to panic”.<sup>28</sup> Bár nem filológiai összehasonlítást végzek, érdemes megjegyezni, hogy Wodehouse időnként kihagy részleteket, máskor bele is ír a dialógusokba. A beleírásra példa:

GÁL: [...] Egy pillanatra sem tudod elfejteni a mesterségedet.

TURAI: Azt nem is lehet.<sup>29</sup>

Ugyanez Wodehouse-nál:

MANSKY: [...] Can't you forget the theatre for a single minute?

TURAI: No. That's why I'm such a great dramatist.<sup>30</sup>

Egy további példa: amikor az aznapjukról, a megérkezésük napjáról beszél Gál és Turai, az utóbbi azon örvendezik, hogy készen van az új operettjük, és kijelenti, hogy ezt a napot „[é]rdemes megjegyezni”.<sup>31</sup> Wodehouse ehhez még hozzáteszi, hogy augusztus huszadika van: „Yes, we must remember it. It's been a great day. August the twentieth.”<sup>32</sup> Az efféle betoldásokon túl arra is akad példa, amikor Wodehouse saját poént ír bele a szövegbe. Molnárnál Turai mentődarabjának – a Sardou-nak tulajdonított műnek – a címe, „Fogat fogért” (ezt Annie olvassa a kéziratból és mondja be telefonban a kastély titkáranak).

<sup>28</sup> WODEHOUSE, *The Play...*, 75. (Szabó Ilona belép. Rendkívül szép fiatal szőke nő. Mivel épp most kelt és kapott fel a hálóingére egy vékony csábos negligését, ezért kissé zilált. Aranylő haja kócos. Ebben a pillanatban több mint nyugtalan; félelme és ijedtsége közel van a pánikhoz.)

<sup>29</sup> MOLNÁR, *Játék...*, 323.

<sup>30</sup> WODEHOUSE, *The Play...*, 21. (Turai: Nem. Ezért vagyok én olyan nagyszerű drámaíró.)

<sup>31</sup> MOLNÁR, *Játék...*, 325.

<sup>32</sup> WODEHOUSE, *The Play...*, 25.

<sup>24</sup> NAGY, *Molnár...*, 161.

<sup>25</sup> WODEHOUSE, *The Play...*, 69.

<sup>26</sup> MOLNÁR, *Játék...*, 349.

<sup>27</sup> MOLNÁR, *Játék...*, 352.

Ebből ez lesz Wodehouse-nál:

ILONA: [...] The title?

TURAI: A tooth for a tooth!

ILONA: *into the telephone*. – A truth...

TURAI: Tooth, tooth.<sup>33</sup>

Amikor viszont Annie és Almády a Turai írta jelenetet próbálják és Molnár részletről részletre jelzi a tempót („gyorsan”, illetve „rendesen”),<sup>34</sup> akkor ezt Wodehouse kihagyja.<sup>35</sup>

Almády feleségének postacíme (akit a férj hűtlensége miatt esetleg értesítenének) Molnárnál és Wodehouse-nál is Balatonfüreden van, de az előbbinél ez a Coriolán villa,<sup>36</sup> az utóbbinál a Verona Cottage.<sup>37</sup> A Shakespeare allúzió megmarad, a konkrét utalás módosul. Hasonló történik, amikor a színésznő telefonon értesíti a titkárt az esti műsorváltozásról, és a titkár azt mondja Molnárnál, hogy Sardou-tól csak a *Nórát* ismeri,<sup>38</sup> Wodehouse-nál viszont a *Hedda Gabler*.<sup>39</sup>

Stoppard átiratát is bevonva az összehasonlításba, a betétjelenet kifejezései közül az egyik kulturális átfordításon megy át. Almády így ostromolja Annie-t: „Úgy szeretlek, mint egy felhőkarcoló a felhőt...”<sup>40</sup> Wodehouse-nál: „I love you as the church steeple loves the cloud...”<sup>41</sup> Stoppardnál: „I love you as the Eiffel Tower loves the little fleecy could...”<sup>42</sup> A hasonlat változatlan, ám hol

felhőkarcoló, hol templomtorony, hol az Eiffel-torony szerepel hasonlítottként. Wodehouse-nál amerikai pozícióból a magyar szereplők között olasz környezetben játszódó helyzetre tekintve a felhőkarcolóból templomtorony lesz, Stoppard pedig vélhetően a hajó Cherbourgi állomása miatt ad francia utalást. Ezt a példát Nagy Gabriella Ágnes is kiemeli a két fordításból.<sup>43</sup>

Stoppard átírata a színpadképet gyökeresen megváltoztatja. Mint a nyitó színleírásban szerepel, a színpadon az *Olasz Kastély* nevű tengerjáró két legdrágább lakosztályának terasza látható. (Az utasítás szerint az előadásban Turai teraszára nagyobb szükség van, mint Natasáéra.) A *Viharos átkelés* teljesen elhagyja Molnár drámakezdetére és felvonás befejezésre vonatkozó jeleneteit azokon a helyeken, ahol ez a *Játék a kastélyban* esetében előfordul. Stoppardnál a darab kezdetén Turai a korlátnál áll. Dvornicsek – tálcát egyensúlyozva az egyik kezében – úgy jön be hátulról, mintha hánykolódna a hajó. Később, amikor a hajó tényleg hánykolódik, a többiek imbolyognak és ő lesz az egyedüli, aki normálisan mozog.<sup>44</sup>

Míg Molnárnál a szerzők elkészült művel, megírt operettel érkeznek, addig Stoppardnál Gal azzal lép színre, hogy táviratozott New Yorkba, hogy mire megérkeznek, addigra új befejezést fognak írni a szóban forgó darabjukhoz. Emellett Turainak arról magyaráz, hogy át kéne dolgozni a nyitójelenetet is, és itt veti fel ugyanazt a témát, amit az eredeti Molnár-műben Turai hoz szóba arról, hogy miként is lehetne a közönséget tájékoztató – a színpadon lévők által ismert dolgokról szóló – üresjáratot kiküszöbölni. Amit Molnárnál Turai proponál, azt itt Gal javasolja, a szerzőtárs azonban ezt az ötletet (hogy mutatkozzanak be a szereplők) felháborítóan találja.<sup>45</sup> Gal viszont azt a gyakorlatot ki-

<sup>33</sup> WODEHOUSE, *The Play...*, 91. (ILONA: [...] A cím? TURAI: Fogat fogért! ILONA *a telefonba* – Igazságot... TURAI: Fogat, fogat.)

<sup>34</sup> MOLNÁR, *Játék...*, 362-363.

<sup>35</sup> WODEHOUSE, *The Play...*, 95.

<sup>36</sup> MOLNÁR, *Játék...*, 345.

<sup>37</sup> WODEHOUSE, *The Play...*, 59.

<sup>38</sup> MOLNÁR, *Játék...*, 360.

<sup>39</sup> WODEHOUSE, *The Play...*, 91.

<sup>40</sup> MOLNÁR, *Játék...*, 338.

<sup>41</sup> WODEHOUSE, *The Play...*, 49. (Úgy szeretlek, mint a templomtorony a felhőt...)

<sup>42</sup> STOPPARD, *Rough...*, 23. (Úgy szeretlek, ahogy az Eiffel-torony szereti a kis bárányfelhőt...)

<sup>43</sup> NAGY, *Molnár...*, 168.

<sup>44</sup> STOPPARD, *Rough...*, 9.

<sup>45</sup> STOPPARD, *Rough...*, 13.

fogásolja, hogy ismertelenek bejönnek a színpadra, társalognak, de nem lehet tudni, hogy kik ők, és percek mennek el, mire kiderül, hogy ki kicsoda valójában. Turai erre úgy reagál, hogy de hiszen *A velencei kalmár* is így kezdődik.

A szereplők dramaturgiai helyzetében a fontosabb változások – a már említett nemzetközivé tétel mellett –, hogy az ifjú komponista ideggyengeségből adódó beszédhibától szenved, így megszólalásait hosszú nekikészülődés (és csend) előzi meg, amikor viszont beszél, akkor sohasem az utolsó, hanem mindig az utolsó előtti kérdésre reagál, vagyis folyamatos fáziseltolódásban van a kommunikációja. Ennél is lényegesebb változás azonban az, hogy Dvornickek jelentőségét Stoppard megnöveli, akár azt is mondhatjuk, hogy Turaival egyenrangú szereplővé teszi. Kettejüknek van a legtöbb közös dialógusa a darabban. Bár a steward színházi kérdésekben laikus, mégis ismeri Turaiék darabját, mert Natasa odaadta neki. Még tósztot is mond a szerzőpárosra, melynek során üdvözli új zenés komédiájukat, a *The Cruise of the Dodo*-t (Hajóút a Dodón), és a köszöntő során mindenkiről minden lényegeset elmond.<sup>46</sup> Igaz, nem a nyitójelenetben, de ezzel az ismertetéssel megspórolva az indirekt szereplőbemutató kötelező dramaturgiai feladatát.

Natasa és Ivor áthallatszó szerelmi jelene köré Turai Stoppardnál nem egy új darabot épít, hanem ez lesz a New Yorkig megírni tervezett új befejezése a szerzőpáros színjátékának. A hajón a három színpadi szerzőn kívül amatőr drámaírók is utaznak. Az egyik a telefonközpontos, akivel Turai az első felvonás vége felé beszél, és Turai reakcióiból kitűnik, hogy az illetőnek van egy színdarabja, amit szeretne elolvasatni. Turai Gal-t ajánlja erre a feladatra. A másik műkedvelő drámaíró a hajóskapitány, akiről ez majd a II. felvonás során derül ki.

Az I. felvonás végén a kihallgatott légyotól összeomlott Adam elhagyni készül a hajót. Turai búcsúzóul megajándékozza a családi ezüst egy darabjával (ami a hajó tálca-készletének egyike), a rajta lévő családi motót – „Festina lente” – pedig így fordítja: „Every lent a festival”, azaz minden kölcsönzés ünnep.<sup>47</sup> Amibe beleláthatjuk Stoppard adaptációra vonatkozó önreflexióját is. Amikor azonban Adam táviratot kap az anyjától, hogy az Cherbourgban fogja őt várni, a fiatalember görcsöt kap. Telefonon áthívják Natashát, majd Turai, Gal és Adam énekelve köszöntik a színésznőt, lezárva ezzel a felvonást.

Molnárnál és Wodehouse-nál mindhárom felvonás ugyanazon a helyszínen, Turai és Gál (Mansky) vendégszobájában játszódik. A kétfelvonásos adaptációt készítő Stoppardnál a II. felvonásban változik a helyszín, a tengerjáró fedélzeti szalonja lesz a játék tere. A felvonás kezdetekor épp egy zenés-táncos jelenet próbája folyik, amelynek Ivor és Natasa, valamint táncosok a szereplői. A próbát Turai irányítja. Váratlanul hánykolódni kezd a hajó. A folytatódó próbát Dvornickek belépése szakítja meg, aki megafonon szólítja fel az utasokat, hogy azonnal menjenek a mentőcsónakokhoz. Mindenki távozik, kivéve Adam és Natasa. Előbbi a zongoránál zenével válaszolgat a nő békülékeny mondataira, majd duettet énekelnek.

Aztán visszajön Dvornickek és közli, hogy az előbbi csak próbariadó volt. Ez Stoppard mulatságos ötlete, mintha a hajó hánykolódását szánt szándékkal produkálni lehetne (netán kellene) egy mentőgyakorlat végrehajtásához. A steward bejelentését követően Turai dühösen telefonál a kapitánynak, ám gyorsan megszelídül, amikor a kapitány a saját színdarabját kezdi el magyarázni neki (amiről mi csak Turai reakcióin keresztül értesülünk). A kapitány darabja egyébként az a

<sup>46</sup> STOPPARD, *Rough...*, 14-15.

<sup>47</sup> STOPPARD, *Rough...*, 40.

darab, amit éppen látunk, olvasunk: Stoppard műve.<sup>48</sup>

Amikor a próba folytatása során Turai ismét megemlíti a közösen írt színdarabjuk címét, Gal felhorkan, hogy a hajó neve nem Dodo, hanem Dido. Nem lehet egy hajót egy elgépelés alapján elnevezni.<sup>49</sup> Érkezik Dvornichek a szokásos konyakkal (amit mindig Turai rendel, de sosem ő issza meg, mert azt mindig valaki más elveszi előle), valamint a kapitány darabjának a kéziratával, melynek címe: *All in the Same Boat*, azaz mindannyian egy csónakban. Turai a stewardot kéri meg, hogy olvassa el, és majd mondjon véleményét a szövegről.

Az éppen próbált darabban a hősnő, Ilona hajóutat nyert egy társaságtól, amelynek két tengerjárója a Dodo és az Aeneas, illetve – javítja ki Turai – a Dodo és az Emu. Dvornichek egy egész oldalas monológban elmeséli Turaiék darabjának tartalmát,<sup>50</sup> amely több vonatkozásban is Oscar Wilde *The Importance of Being Earnest* című vígjátékára emlékeztet.<sup>51</sup> Natasha kicsikarja, hogy végre azt a jelenetet próbálják, amely az ő és Ivor kihallgatott párbeszédét tartalmazza, de mielőtt belefognának, Adam távozik, az ő jelenléte nélkül viszont ezt nem akarják előadni. Végül jönnek a kórustagok egy vizes csomaggal: ez Adam, aki vízbe vetette magát,

de kimentették. Érkezik a steward is vizesen, és amíg Adam magához nem tér, Dvornichek fog zongorázni. Amikor Adam végre magához tér, sor kerül az előző napi párbeszéd átkeretezett előadására. Adam és Gal is felismeri a dialógust, amiről Ivor azt mondja, hogy ezt ő írta. Adam olyan lelkes lesz, hogy folyékonyan kezd el beszélni, kifejti, hogy szerinte Ivor jobb író, mint Turai és Gal, sőt, jobb, mint Shakespeare. Adam és Ivor összebékülnek, és Natasha férjül kéri Adamot.

Telefonál a kapitány, hogy a darabja iránt érdeklődjön. Turai megkérdi az irodalmi konzultánsát, Dvornicheket, aki szerint a mű reménytelen. Ennek közlése nyomán a hajó hánykolódni kezd, amire Turai úgy reagál, hogy a kapitány nem bírja a konstruktív kritikát. Dvornichek elszólja magát, hogy Turai egész éjjel írt. Adam erre kérdőre vonja, de Turai kivágja magát azzal, hogy javítani kellett a darabjukon, mert abban rossz hajón voltak, azon, ami Casablancába megy. Ő az úticélt átírta New Yorkra, a hajót pedig arra, hogy „The Cruise of the Emu”.

Dvornichek ezt követően felvázolja az új darabot, mindenki távozik, kivéve őt és Turait. Ekkor a steward bevallja, hogy mindent, amit az új darab kapcsán mondott, azt a kapitány kéziratából vette, akiről megállapítja, hogy „He can't write but he has a certain gift for construction and absolutely no original ideas of any kind.”<sup>52</sup> Ebben a jellemzésben Stoppard mintha saját parodisztikus önkritikáját fogalmazná meg. A kijelentés ezen a helyen az átírt műre érthető közvetlenül, de tágabb horizontról a *Rosencrantz és Guildenstern halott*-tól a *Travesztiákon* át a *Rock and Rollig* Stoppard számos színpadi művére vonatkoztatható. Természetesen az itteni túlzó megfogalmazásban az önirónia a meghatározó, de a jellemzésben nyugtázható Stoppard konstruálási tehetsége, illetve az

<sup>48</sup> STOPPARD, *Rough...*, 52.

<sup>49</sup> STOPPARD, *Rough...*, 55.

<sup>50</sup> STOPPARD, *Rough...*, 56-57.

<sup>51</sup> Oscar Wilde-nak ezt a darabját a magyar színházak legtöbbször *Bunbury* címen játszószák, mert nehéz az eredeti címben lévő, a darab cselekményében fontos, és számos félreértésre alapot adó szójátékot lefordítani (vagyis azt, hogy az Earnest egyfelől személynév, másfelől pedig azt jelenti, hogy komoly). Egy ideje azon a címen is adják a művet, hogy *Jó, ha Szilárd az ember*; vagy *Bunbury – avagy Szilárdnak kell lenni*; vagy *Bunbury, vagy Győzőnek kell lenni*; illetve régebben ment még *Hazudj igazat!* címen is.

<sup>52</sup> STOPPARD, *Rough...*, 75. („Írni nem tud, de a konstruáláshoz van bizonyos tehetsége, ám semmilyen eredeti ötlete nincsen”).

az írói módszere, hogy – ahogy egyébként a drámatörténetben számos szerző – ő is leggyakrabban „hozott anyagból” dolgozik. A *Viharos átkelés* záróképében a szín átvált a *The Cruise of the Emu* fináléjába.

Összegezve a fentieket elmondható, hogy Molnár Ferenc háromfelvonásos anekdotája P. G. Wodehouse adaptációjában dramaturgiai szerkezetét tekintve változatlan marad, az amerikai fordító módosításai jobbra a színrevitel helyi sajátosságait érintik. A néhány megváltoztatott név, betoldott instrukció és mondat inkább afféle szövegváltozatnak tekinthető, mint amilyen egy-egy próbafolyamat során egy drámaszövegből kialakul. Még a betoldások, plusz poénok is ide sorolhatók.

Tom Stoppard átiratában eszkalálódnak a Molnár-darabban tematizált színházi kérdések, kihívások. A többszörözés a heterotópiák bővülésében épp úgy megmutatkozik, mint abban, hogy a színre lépő három színpadi szerző mellett még további ketten (a telefonközpontos és a kapitány) színdarabírással is foglalkoznak. Dvornichek alakjának felnövekedésében is szerepet játszik az, hogy all-round színházi szakembernek mutatkozik, aki zenélni is tud, remek szinopszist fogalmaz színdarabokról, és jó minőségérzékkel nyilatkozik a kapitány darabjáról, amit egyből újra is hasznosít, a profi drámaíró Turainak adott ötleteiben.

#### Bibliográfia

- FOUCAULT, Michel. „Eltérő terek”. Fordította SUTYÁK Tibor. In Michel FOUCAULT, *Nyelv a végtelenhez*, 147-155. Debrecen: Latin betűk, 1999.
- GERGELY, Emro Joseph. *Hungarian Drama in New York: American Adaptations, 1908–1940*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1947.
- GYÖRGYEY Klára. *Molnár Ferenc*. Fordította SZABÓ T. Anna. Budapest: Magvető Kiadó, 2001.
- MCILVAINE, Eileen and LOUISE S. SHERBY and JAMES H. HEINERMAN. *P. G. Wodehouse: A Comprehensive Bibliography and Checklist*. New York: James H. Heineman Inc., 1990.
- MOLNÁR Ferenc. *The Play's the Thing. Játék a kastélyban*. Adapted from the Hungarian by P. G. WODEHOUSE. Budapest: Merlin Kft., 1991.
- MOLNÁR Ferenc. „Játék a kastélyban”. In MOLNÁR Ferenc, *Színház*, 321-397. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1961.
- NAGY Gabriella Ágnes. „Molnár Ferenc tengertúli útja. A *Játék a kastélyban* fordításai, avagy a színházfordítás kultúrája.” In IMRE Zoltán, szerk., *Átvilágítás. A magyar színház európai kontextusban*, 155–170. Budapest: Áron Kiadó, 2004.
- RAJEC, Elizabeth M. „Tom Stoppard and Ferenc Molnar: A Comparison of Onomastics”, *Literary Onomastics Studies*, 16. 1. (1989): 25-31.
- STOPPARD, Tom. *Rough Crossing*. London: Faber and Faber, 1985.  
<https://theatricalia.com>
- UPOR László. *Majdnem véletlen. Tom Stoppard fokozatos megközelítése*. Kolozsvár: Koinónia, 2009.

FOUCAULT, Michel. „Eltérő terek”. Fordította SUTYÁK Tibor. In Michel FOUCAULT, *Nyelv a*

## Mérföldkövek a Vitéz László-bábfigura keletkezéstörténetében

BONCZIDAI DEZSŐ

A Korngut-Kemény bábos család apáról fiúra hagyományozódott játékművésze magába sűríti a magyar vásári bábjáték tradícióit, kikerülhetetlen referenciapontként determinálja a még mai Vitéz László-előadásokat is. A figura megalkotása nem köthető a családhoz, a vásári bábjáték alakulástörténete igen szövevényes, és nem csak a karakter, de a játék is magán hordozza úgy a társadalmi változások nyomait, mint a tradícióhoz való ragaszkodást. Vitéz László nevét először 1883-ban említik, de keletkezéstörténete visszanyúl az ezt megelőző időszakra és szorosán összefonódik az első magyar bábfigura, Paprika Jancsi alakulástörténetével. Paprika Jancsi bábtörténeti kontextusban 1843-ban, Garay János *A leopoldmezei népvigalom Budán*<sup>1</sup> című genreképében tűnik fel először, a szerző a „pollicinello” kifejezés mellé zárójelben megjegyzi, hogy Paprika Jancsi. A leírás csak megnevezi a produkciót, az irodalmi hivatkozás mégis arra enged következtetni, hogy a karakter az 1830-as évek közepén jelenhetett meg, ezt a megállapítást a kutatás mai napig tartja.<sup>2</sup> Külföldi tudósítások, leírások alkalmával gyakran használták ezt a megjelölési formát, más népek bábhőseinek megnevezésekor magyarul egyaránt kiírták vagy teljesen mellőzték a figura eredeti nevét, Paprika Jancsiként hivatkoztak rá.

<sup>1</sup> GARAY János, „A leopoldmezei népvigalom Budán”, *Regelő* 2, 23. sz. (1843): 714–720, 719.

<sup>2</sup> BELITSKA-SHOLTZ Hedvig, *Vásári és művészi bábjátszás Magyarországon 1945-ig* (Tihany: Veszprém Megyei Múzeumok Kiadványa, 1974), 56.

### *A vásárok világa és a vásári paraván sajátosságai*

Az etnográfusok a magyar vásárokról, búcsúkról szóló értekezéseikben rendre kiemelik a bábjátékosokat és a bábjátékot, mint a vásári szórakoztatók és szórakozások egyik fajtáját. Pest 1820 táján a legfontosabb Duna-parti vásárváros volt Bécs után. Pesten József- (március 19), Medárd- (június 8), János- (augusztus 29) és Lipót- (november 15) napon tartottak nagyvásárt. A látogatóba jött idegenek, utazók, írók mindegyike lelkesedéssel számolt be róluk, a legnagyobb szórakoztató rész egyaránt a pesti vásárokon volt.<sup>3</sup> A *Vasárnap* *Újság* 1858-ban a pesti Medárd-napi vásárról értekezett, az ismeretlen szerző véleménye szerint az akkori pesti vásárok már sokat veszítettek régi fényükből.<sup>4</sup> Állítását más szerzőknek a pesti vásárról szóló leírásaival igyekezett alátámasztani, s véleménye szerint Johann Csaplovics az 1829-es vásár során már megemlítette a Paprika Jancsi-előadásokat.<sup>5</sup> Paprika Jancsi első megjelenésének időpontja, a névhasználatra jellemző szabadosság és az előadások krajcáros jellegének kiemelése arra enged következtetni, hogy ez nem Paprika Jancsi, hanem Kasperl figurája lehetett. A pesti vásárról szóló értekezést egy illusztrációval

<sup>3</sup> DOMOKOS Ottó, szerk., *Magyar néprajz III. Anyagi kultúra* (Budapest: Akadémia Kiadó, 1991), 679.

<sup>4</sup> N.N., „Pesti Medárd Vásárra”, *Vasárnap* *Újság* 5, 23. sz. (1858): 273–274, 273.

<sup>5</sup> Johann CSAPLOVICS, 1829. idézi N.N., „Pesti Medárd Vásárra”, *Vasárnap* *Újság* 5, 23. sz. (1858): 273–274, 273.



is szemléltették, a rajzon megjelent a paraván, a vásári kesztyűs bábokkal előadott jelenetek specifikus játéktere.

vencionális bábszínházi térben használt hagyományos paravánhoz hasonlóan a nem konvencionális bábszínházi térben alkalma-

Vasárnapi Ujság 23-ik számához 1858.



A vásári bábjátékban használt paraván magassága lehet standardizált vagy a bábjátékosra individualizált. Cristian Pepino a konvencionális bábszínházi térben használt paravánnal kapcsolatban az általános magasságot 1,65–1,70 méter között határozta meg.<sup>6</sup> A bábrendező véleménye szerint a konvencionális bábszínházi térben a paraván egyetlen funkciója, hogy elrejtse a bábjátékost. Az *animációs színház technikája* című könyvében összegzi a hagyományos paraván használatának hátrányait: gátolja a határozott oldalmozgásokat, korlátozza a mélységben való mozgást, több mozgató esetén nehézséget okozhat a bábjátékos magassága, az alacsonyabb bábosok koturnust kell viseljenek, az első sorban helyett foglaló nézők számára pedig kényelmetlenséget okozhat, hogy a bábok magasan vannak. A kon-

zott paraván zárt szerkezetéből adódóan szintén elfedi a bábjátékost és az animációs folyamatokat, ugyanakkor tagadhatatlan, hogy korlátozza a báb oldalirányba és mélységbe való mozgását, illetve a scenikai lehetőségeket. Mindemellett a nem konvencionális bábszínházi térben a paraván a játékteret és a nézőteret szétválasztja, egyidejűleg determinálja, hogy a néző az előadásból mit és mennyit lát. A vásári bábjátékban használt paraván a nézők figyelmét a bábjátékra irányítja, a bábjátékosoknak a takarás pszichológiai szabadságát nyújtja, viszont a szerkezetéből kifolyólag zártságot képvisel. A paraván általi zártság feloldásának sarkalatos eszköze a bábok életre keltésében, mozgatózásában és a bábjátékos dikciójában ragadható meg. A vásári bábjátékban, ezen belül a kesztyűs bábokkal előadott történetekben hozzájárul a játék esszenciális esztétikai alapelveinek kialakulásához, a báb és bábjátékos szimbiózisához.

A báb és bábjátékos, az animált és az animáló, a mozgató és a mozgató viszonya, kap-

<sup>6</sup> Cristian PEPINO, *Az animációs színház technikája*, ford. BARABÁS Olga (Marosvásárhely: Marosvásárhelyi Színházművészeti Egyetem, 2010), 14–15.

csolata a bábesztétika egyik kardinális eleme. Ez a viszony, illetve a választott bábtechnika a lehetőségek széles palettáját tárja elénk, amely a kortárs bábművészetben termékeny talajra lelt: az alá-fölérendeltség, a báb és a mozgatója különálló szerepei vagy ugyanazon szerep együttes eljátszásai, a megket-  
tőződés vizuális jelei (báb és bábos hasonló vagy ugyanolyan öltözetben jelenik meg) stb. mind hatással vannak a dramaturgiára, az előadásra. A vásári bábjáték jellegzetes és sajátos mechanizmusa, hogy a mozgatott és mozgató kapcsolatára közös alakulástörténetként egyaránt reflektálhatunk. A közöttük lévő mély és eklektikus szimbiózis kialakulásához a bábjátékos részéről másféle attitűdre és jellemzően hosszú időintervallumra van szükség. A paraván zárt szerkezete elősegíti, hogy a bábos önmagára, a báb-  
ra, az esetleges partnerre összpontosítson. Ez a zárt szerkezet viszont megnehezítheti, hogy a bábjátékos a közönségre figyeljen, a vásári paraván esetenként elnyelheti a közönség hangját, a bábjátékos csak a harsányabb reakciókat hallja meg, érzékei közül a látásra nem támaszkodhat, legtöbb esetben a hallószerv receptorai erősödnek fel. Ennek ellenére a vásári kesztyűs bábjáték alapvető, sarkalatos műfaji sajátossága a bábjátékos és a közönség kapcsolatrendszerében ragadható meg. Kemény Henrik szavaival élve, akkor lesz „élő előadás”, ha a bábos nemcsak permanensen figyel a közönségből áradó impulzusokra, reakciókra, hanem ezekre megfelelő pillanatban adekvátan válaszol is.<sup>7</sup> Láposi Terka definíciója szerint a vásári kesztyűs bábjáték „egy sűrű kontextuális tér, ahol azonos időben zajlik a bábvilág, a bábosnak és közönségének azonnali egymásra reagálása, illetve a bábfigurák önmaguk karaktereire, szerepbéli feladataira való reflek-

<sup>7</sup> KEMÉNY Henrik, *Életem a bábjáték a bölcsőtől a sírig*, lejegyezte LÁPOSI Terka (Debrecen: Korngut-Kemény Alapítvány), 95–96.

tálása”.<sup>8</sup> Ennek az elsajátítása hosszú tanulási folyamatot igényel, amelyben a bábjátékos és báb kapcsolatrendszere egyaránt több stációt járhat be: önmagától való eltar-  
tás, közel engedés, felülemelkedés, szimbiózis, ahol elmosódhatnak a határok, hogy a bábbon keresztül kinek a hangját halljuk.

A pesti vásárt ábrázoló illusztráció egy bódét örökített meg, a zárt játéktérben két figurát prezentáltak, az egyik kezében ütésre alkalmas eszközt láthatunk, a paraván teteje háztető alakú, rajta zászlóval. A pesti város-  
erdei multságokról fennmaradt illusztráció ugyancsak hasonló formában ábrázolta Paprika Jancsi bódéját, és itt már a kintornást is feltüntették a rajzon.<sup>9</sup> A Falk Miksa és Dux Adolf

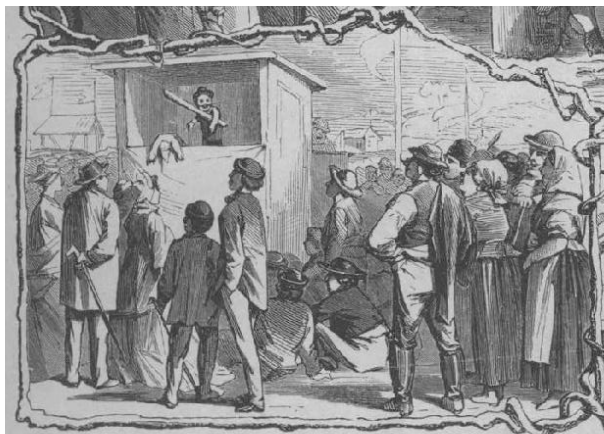


által jegyzett *Koronázási emlékkönyv*ben szintén találunk egy budai népünnepélyt ábrázoló

<sup>8</sup> LÁPOSI Terka, „Vásári bábjáték és tradícionális, avagy Kemény Henrik a kikerülhetetlen”, in *A halhatatlan Vitéz László*, szerk. MARKÓ Róbert és PAPP Tímea, 119–131 (Győr: Vaskakas Bábszínház, 2015), 119–120.

<sup>9</sup> LIPTAY Pál, „A pesti városerdei multságok”, *Hazánk s a Külföld* 3, 1. sz. (1867): 4–6, 5.

rajtot.<sup>10</sup> A könyvben egy klasszikus paravánt prezentáltak, ahol két bábfigurát örökítették meg: az egyik karddal a kezében áll a paraván közepén bámulva a játéktéren kinyúlt ellenfelét. Ezek az illusztrációk a magyar vásári bábjáték első képi reprezentációi, emlékei, amelyek azt sugallják, hogy a paraván fából készült és zárt szerkezetű volt. A bábjátékosok az előadáshoz kesztyűsbábokat használtak, s érdekfeszítő, hogy az egyik illusztráción megjelent a kintornás alakja. Az ütésre való eszközök kihangsúlyozása nyomatékosítja a verekedést, mint a játék egyik szervező elvének jelenlétét a Paprika Jancsi-előadásokban.



A fennmaradt bábtörténeti adatok tanúsága szerint a Magyarországon megforduló komikus bábhős eleinte Kasperl és Bajazzo lehetett, s befolyásolhatta Paprika Jancsi és Vitéz László karaktereinek kialakulását. Belitska-Scholtz Hedvig szerint Kasperl és Bajazzo figurája modellként szolgált a magyar népi bábhősök megalkotásához,<sup>11</sup> Balogh Géza értelmezésében Vitéz László figurája a Hanswurst és Kasperl kompilációja, a karakter önálló jelleme pedig az idő és a játék folyamán kristályosodott ki.<sup>12</sup> A külföldi vendég-előadások mellett a magyar vándorbábjátás leghosszabb ideig működő képviselői-

nek, Hinczék több generációs bábos dinasztiájának játékrepertoárjában is szerepelt Kasperl figurája. Jelen tanulmányban terjedelmi okok miatt nem térünk ki a külföldi vándorbábjátékosok és a bábos dinasztiák tevékenységére.

#### *Az állandó jellegű játéktér kialakulásának kezdetei*

A vándorbábosok nemcsak a vásárokon, búcsúkon állították fel bódéikat, hanem az 1820-as évektől a Városligetben, az 1830-as évektől a Városmajorban, az 1840-es évektől a Fűvészkertben, majd a múlt század elejétől a Népligetben.<sup>13</sup> A Városmajorban 1833-ban megtartott Majális kapcsán említést tesznek egy bábjátékos jelenlétéről, a kalitka megnevezés valószínű, hogy a paravánt takarta.<sup>14</sup> Szintén a május elsejei ünnepség kapcsán olvashatunk Paprika Jancsiról 1845-ben, az írásban pedig már megnevezik a produkciót és a játéktér nem kalitkának, hanem bódénak nevezik. Ugyanakkor reflektálnak a közönség összetételére: a műsort az alsóbb társadalmi réteghez kötik, amely élvezettel nézte Paprika Jancsi mutatványait.<sup>15</sup> A *Budapesti Híradó* 1847-ben kicsit részletesebb beszámolót közölt a Városerdőben látott Paprika Jancsi játékról, s itt már kiemelték, hogy három Paprika Jancsi-játékos mulattatta a közönséget bábokkal. A légies táncból arra következtethetünk, hogy mutatványaik során marionetteket használtak.<sup>16</sup> A *Pesti Napló* 1852-ben számolt be arról, hogy a Fűvészkertben a bérlő, hogy minél több látogatót odacsaljjon, a gyermekek számára ismerős Paprika Jancsit fogadott meg, hogy heti háromszor (csütörtökön, szombaton és va-

<sup>10</sup> FALX Miksa, DUX Adolf, szerk., *Koronázási emlékkönyvek* (Pest: Kiadja a Deutsch testvérek, 1867), 37.

<sup>11</sup> BELITSKA-SHOLTZ, *Vásári...*, 53.

<sup>12</sup> BALOGH Géza, *A bábjáték Magyarországon* (Budapest: Vince Kiadó, 2010), 44.

<sup>13</sup> BELITSKA-SHOLTZ, *Vásári...*, 8.

<sup>14</sup> SZEKRÉNYESY, „Majális”, *Honművész* 1, 10. sz. (1833): 78–79, 79.

<sup>15</sup> N.N., „Budapesti Hírek”, *Regélő-Pesti Divatlap* 3, 6. sz. (1845): 187–189, 187.

<sup>16</sup> N.N., „Budapesti Hírharang”, *Budapesti Híradó*, 1847. aug. 13., 2.

sárnap) gyermekjátékaival és marionettjeivel bővílje el a gyermekközönséget.<sup>17</sup> A közlemény érdekessége, hogy Paprika Jancsira, mint a gyermekvilág számára ismert és közkedvelt figurára hivatkoznak, akit a bérlő alkalmasnak ítél a nagyobb közönség bevonására. A Paprika Jancsit életre keltő bábosról ellenben nem közölnek információt, az írásban összemosódik, hogy a név a figurát vagy a bábot jelöli, csak a bérezés szigorú szabályait ismertetik. Néhány nappal később, szintén a *Pesti Napló* hasábján, beszámolnak arról, hogy a bérlő befektetése sikeresnek bizonyult, Paprika Jancsi vendégszereplésének hatására megszorodtak a látogatók.<sup>18</sup> Két év elteltével ismét az érdeklődés középpontjába kerül a bérlő Paprika Jancsija, mert „halálos gyűlölet küzd ellene, s törvényt, ha illedelmesebben nem viseli magát. [...] De miért is nem érte föl ésszel elébb, meg kellene érnie a figyelmeztetést, hogy ő, már t.i. Paprika Jancsi, erkölcs-finomító darabokat nem játszott ekkorig”.<sup>19</sup> A Paprika Jancsi-előadással kapcsolatban, 1854-ben a *Divatcsarnok*ban is megjelent egy rövid publikáció, amely éles kritikát fogalmazott meg, s feltételezhető, hogy a *Budapesti Visszhang* című szépirodalmi lapban erre utaltak.<sup>20</sup> Paprika Jancsi karakteréről, a játékról részletes leírásokat még nem találunk, nem tudjuk rekonstruálni, hogy milyen formában játszották az előadást. Ellenben a játék elleni kritikák, amelyek szót emeltek Paprika Jancsi erőszakossága ellen, reflektáltak a figurára és a játékstílusra is. Így a *Divatcsarnok*ban megjelent írásból arra következtethetünk, hogy a kor szokásaihoz híven még német nyelven

játszották az előadást, az ördöggel, halállal való verekedés a játék szerves része volt, Paprika Jancsinéra viszont a bábtörténeti szakirodalomban nem találunk utalást. A kritikában a magyar nyelvű előadás iránti igény is megfogalmazódott. Hasonlóan vélekedtek a *Kalauz* újságírói: kifogásolták, hogy az előadások a szórakoztatáson kívül nem tartalmaznak semmilyen erkölcsi tanulságot. Sőt erőszakosságuk miatt kártékonyak, mert az előadás hatására a fogékony gyermeki szív érzéketlené válhat. A Paprika Jancsi mutatóit olyan veszélyként definiálták, amelyekről a szülőknek meg kell védeniük a gyermekeket.<sup>21</sup> A Paprika Jancsi elleni kritikák megfogalmazásai rövidek, ellenben éles és támadó viszonyulást fejeznek ki. Az írások másik lényeges vetülete, hogy a bábtécnikát illetően a marionett technikára utalnak.

Bábtörténeti szempontból fontos változásról tudósít a *Hazánk s a Külföld* című heti közlöny 1867-ben, amikor a pesti városerdei mulatságon szereplő Paprika Jancsival kapcsolatban megjegyzi, hogy a kis gyermekek kedvenc hőse nemcsak németül, hanem már magyarul is tart előadásokat.<sup>22</sup> A magyar nyelvű előadás iránti igény már korábban megfogalmazódott, és feltételezhető, hogy a magyar vásári bábjáték alakulástörténetében mérföldkőnek tekinthető, amikor a bábosok fokozatosan elkezdtek magyar nyelven is játszani. A nyelvi korlátok nélkül a figura közelebb kerülhetett a nézőkhöz, viszont a nyelvcsavaró és idegenszerű szóhasználatot beemelték a vásári játék nyelvezetébe. A magyar vásári kesztyűs bábjáték egyik jellegzetessége lett, amely magába sűrítette a vásári bábjáték kezdeti időszakát és a német, osztrák gyökereket.

<sup>17</sup> N.N., „Fővárosi élet”, *Pesti Napló*, 1852.

máj. 11., 2–3, 2.

<sup>18</sup> N.N., „Fővárosi élet”, *Pesti Napló*, 1852.

máj. 15., 2.

<sup>19</sup> SZILÁGYI Virgil, „Beszély”, *Budapesti Visszhang* 1, 12. sz. (1854): 359–389, 383.

<sup>20</sup> N.N., „Budapesti Hírvívő”, *Divatcsarnok* 2, 40. sz. (1854): 930–932, 931.

<sup>21</sup> N.N., „Hogy áll a világ”, *Kalauz* 1, 11. sz. (1857): 172–175, 174.

<sup>22</sup> LIPTAY, „A pesti...” 4.

*A vásári bábjáték és bábjátékos  
társadalmi megítélése*

A fennmaradt sajtóanyagok bábtörténeti szempontból kardinálisak, nyomatékositják, hogy a vásári kesztyűs bábjáték a megjelenése/elterjedése után nem sokkal már kettős megítélés alá esett, és a didakticizmus, mint kéretlen útitárs hamar a figurához szegődött. Az írások ugyanakkor reflektálnak a bábozás társadalmi megítélésére, a vándorbábjátékosok a vándorkomédiásokhoz hasonlóan a vágánsok, csavargók, csepűragók népes kategóriájába tartoztak. Ennek érdekes színt foltja, hogy a Paprika Jancsi, a paprikajancsiskodás kifejezés viszonylag hamar feltűnt politikai, közéleti írásokban, negatív konnotációval. Egyaránt a vásári bábjáték társadalmi megítéléséhez tartozik egy 1897-ben elfogadott (100,368/97. B.M. számú) körrendelet, amelyben különbséget tettek a baba-játék és a bábjáték között, mert szélhámosok a mutatványos engedéllyel visszaélve baba-játék néven szerencsejátékkal zsákmányolták ki a szegényebb réteget.<sup>23</sup> Első olvasatra renghagyónak tűnhet, hogy miért kellett különbséget tenni a baba-játék és a bábjáték kifejezések között. A rendelet létjogosultságát jobban megértjük, ha megvizsgáljuk, hogy ebben a korban a báb, a bábjáték, a bábjátékos kifejezéseket milyen jelentéstartalommal ruházták fel. A *magyar nyelv teljes szótára* (1867) a báb szócikkben így határozta meg a kifejezés elsődleges jelentéstartalmát: „leginkább gyermekjátékul használt s kis emberi alakot ábrázoló fa- vagy más anyagú készítmény; dróton rángatott s látványul szolgáló bábok (marionette); még báb való neki, fiatal a férjhez menésre; sakk-, tekejátéki bábok; a kapu bábja, bálványa; egy báb cérna, melyet lemotólálva bábalakba tekergetnek;

mézes báb, mézes kalács”.<sup>24</sup> A báb esetében a jelentések hosszú sorra fűződött a szóhoz, amelyek egy részét a mai napig megőrizte. A bábjátékot úgy határozták meg, mint „bábalakokból álló gyermekjátékot”,<sup>25</sup> a bábjátékos elsődleges jelentése a „bábokkal kereskedő személyre” vonatkozott, és csak a másodlagos jelentésnél találjuk meg a mai értelemben használt szó jelentéstartalmának csírát: „mások mulattatására bábokat dróttal ráncigáló személy”.<sup>26</sup>

A bábjátékos családok gyakran alkottak dinasztákat, a gyermekek a mutatványosok világában szocializálódtak, a tudás generációról generációra öröklődött. A vándor életforma magába ölelte a vásárok, búcsúk kiválasztását, az utazások megszervezését – a vándorcirkuszhoz és színtársulatokhoz hasonlóan valószínűleg szekérral oldották meg az utazást –, a mutatványos engedélyeztetését, a paraván felszerelését, az előadások népszerűsítését, a kalapozást. Jellemzően a bábos feladatköréhez tartozott a bábok, a paraván, a díszlet- és kellék-elemek elkészítése, az előadásokban használt bábtechnika kiválasztása, a mozgatás, a dramaturgia és a rendezés. A vásári kesztyűs bábokkal előadott jelenetek egyik műfaji sajátossága a harsányság, mivel a bábjátékosnak a legrövidebb idő alatt kell felkelteni és fenntartani a közönség figyelmét. Ebből eredeztethető, hogy a vásári kesztyűs jelenetekben a bábok mindvégig akcióban vannak, a játék tempója, dinamikája feszes, a báb mozgásának és az elhangzott szövegnek sajátos kapcsolatrendszere van. A paraván síkján mindig történik valami, az esetleges váltások – új szereplő megjelenése, kellék beemelése –, egyaránt gyorsak, és a bábosnak gyakran egy kézzel kell megoldania. Ezt nehezíti, hogy a paraván belseje igen szűk térrel rendelkezik,

<sup>23</sup> N.N., „Rendeletek 100,368/97. B. M. számú körrendelet”, *Belügyi Közlöny* 2, 21. sz. (1897): 1.

<sup>24</sup> BALLAGI Mór, szerk., *A magyar nyelv teljes szótára* (Budapest: Franklin-Társulat, 1867), 59.

<sup>25</sup> Uo. 60.

<sup>26</sup> Uo.

a bábos az előadáshoz szükséges bábokat, kellékeket egy adott sorrendbe rendezheti vagy segítséget nyújthat neki valaki. A partner a kezébe adhatja a kelléket vagy segíthet felvenni a bábót, ezzel pedig hozzájárulhat ahhoz, hogy a váltások ne törjék meg az előadás dinamikáját, ritmusát, dramaturgiáját. Ezenfelül az egyszemélyes játék korlátja, hogy a bábos egyszerre két kesztyűs bábót mozgathat csupán, új szereplő beemelése azonban színesítheti a játékot. Ám a paraván szűk belső terében összehangolt közös munka szükségeltetik, ahol a bábos és segítőtje nem zavarják egymás limitált mozgásterét. Ez közös tanulási folyamatot igényel, ahogyan a bábos léthez tartozó sokrétű feladatkörök elsajátítása is. Nem véletlen, hogy gyakran családon belül oldották meg, hiszen ez képezte a féltett, mesterségbeli titkok megőrzésének zálogát is. Egy 1855-ben elfogadott rendelet azonban megtiltotta, hogy a mutatványosok a gyermekeiket magukkal vigyék a vásárokra, népünnepélyekre: „Felsőbb rendeletnél fogva jövendőben a vándor szatócsok-, bábjátékosok-, alakosok- (szemfényvesztők) és testgyakorlóknak, gyermekeiket, nehogy azok nevelés nélkül burjánnozzanak fel, nem leend szabad magokkal hurcolni, hanem kötelesek azokat szülő városaik iskolájába küldeni”.<sup>27</sup> A rendelet alapján arra következtethetünk, hogy a magyar vásári bábjáték korai szakaszában a családi bábszínház működtetése már jellemző lehetett. A vándor életforma mellett az állandóság megteremtésének igénye egyaránt érzékelhető.

*A városligeti és népligeti Vurstli,  
a két tér kulturális kontextusa*

A Városliget különböző részein a mutatványosok már az 1800-as évek elején megjelentek. Népszerűsége az 1860-as évektől nőtt

meg, a legnagyobb népünnepélyeket ezen a téren rendezték, viszont még nem töltötte be az állandó jellegű szórakozóhelyek funkcióját. A Városliget növekvő népszerűségét megalapozta a lakosság számbeli növekedése, a város kiépülése, könnyű megközelíthetősége, a vásárcsarnokok felépülésével a hagyományos vásáros helyek megszűnése. A mutatványosok az 1870-es években szétszórta az egész területen megjelentek, majd 1885-ben az országos kiállítás megszervezésekor a területeket elkezdtek funkcionálisan felosztani. Ebben az időben alakult ki Pest szórakoztató központja az Állatkerttel, a Cirkusszal, a Vurstlival, az olcsó színházakkal, 1896-tól az Ősbudavarával és később az Angolparkkal. A városligeti Vurstli fénykorát az 1890-es évek elejétől élte, óriási tömegek látogatták. A Városligetre jellemző volt, hogy társadalmilag és kulturálisan vegyes réteget vonzott, viszont tevékenységei időben és térben élesen elkülönültek egymástól. A Liget egyes területeit az arisztokrata és a polgári réteg látogatta (Jégpálya, Cirkusz, parkosított helyek stb.), nem annyira szórakozóhelyként, mint inkább a társadalmi élet színtereként funkcionált. Más helyeket, elsősorban a Vurstlit, csak az alsó réteg kereste fel ünnepnapokon, kifejezetten szórakozás céljából.<sup>28</sup> Az élénk mutatványos világ az írókból gyakran váltott ki gúnyolódó hangvételt, emellett elterjedt a Paprika Jancsi birodalma megnevezés is.

A mutatványosokat 1911-ben rendeletileg kisebb területre és egységes kőházakba szorították, ezzel megátolva terjeszkedési lehetőségeiket. A mutatványosok egy része átköltözött a Népligetbe, mások az Angolparkba, a régiek közül sokan huszonöt évre szóló használati jogot kaptak. Az utolsó áttelepítés 1926-ban történt, a Széchenyi strandfürdő építése és az Andrássy út meghosz-

<sup>27</sup> N.N., „Vegyes hírek”, *Politikai Újdonságok* 1, 47. sz. (1855): 373.

<sup>28</sup> GRANASZTÓI Péter, „Tömegszórakozás a Városligetben”, *Budapesti Negyed* 5, 2–3. sz. (1997): 163–190.

szabbitsása érdekében. Az érintett mutatványosokat áttelepítették a Vurstli új helyére, a Mutatványosok utcájába vagy kártérítést kaptak.<sup>29</sup> A városligeti Vurstli mutatványosai a látogatók polgárosuló és városiassá váló igényeit az 1920-as évekig tudták követni. Ezután a városligeti Vurstli fokozatosan hanyatlásnak indult, a városi emberek kulturális igényeit már nem elégítették ki a hagyományos szórakozási formák. A változások megindultak már az 1910-es években, azonban az 1920-as évektől váltak visszafordíthatatlanná, az első világháborút követően pedig a mozi lett a legnépszerűbb tömegszórakozási forma. A mutatványosok számára a megváltozott körülményekhez, az új kihívásokhoz való alkalmazkodás jellemzően nehézséget okozott. A Hincz Károly által vezetett bábszínház megújulási kísérletét és alkalmazkodását a pesti közönséghez pozitív példaként értelmezik.<sup>30</sup>

A Népliget ellenben, mint a szegény emberek szórakozóhelye, ekkor élte fénykorát, sok mutatványos 1911-ben új otthonra talált itt, és a számuk az 1940-es években a százat is elérte.<sup>31</sup> A színháztörténeti kutatók rendre kiemelik a két tér kulturális kontextusát, mert a Népliget és a Városliget társadalmilag élesen elkülönült egymástól.<sup>32</sup> A két tér kulturális különbségét élesen tükrözik bábszínházi épületeik és bábszínházaiak műsorpolitikája. A Népligetben a Kemény család bábszínházában a műsor gerincét a Vitéz László-játékok és a technikai bravúrt igénylő marionettszámok képezték. Ellenben a Városligetben a fennmaradás záloga lehetett, hogy

Hincz Károly adaptálta a polgári gyermekesreg ízlését és igényét.<sup>33</sup> Ehhez hozzátartozik, hogy a Hincz család bábos gyökerei mélyebbek, id. Kemény Henrikhez viszonyítva Hincz Károly már több generáción át csiszolódott tradíciót örökölt, ebből sáfárkodott. A Hincz család bábszínháza 1889-ben létesült, műsorpolitikájukban a radikálisabb változások az 1920-as évek végén kezdődtek, és Hincz Károly az 1930-as években változtatta meg a műsort. Bábszínházuk működésének viszonylag hosszú időintervalluma, amelyről feltételezhető, hogy a generációk közötti átmenet során kisebb megszakításokat egyaránt megélt, valószínű, hogy maga után is vonta a színház újradefiniálását, az irányvonalak újra pozicionálását.

Mindemellett a Vurstli kialakulásával a vásári bábjáték fokozatosan átkerült egy más térbe, a vásárok, búcsúk, fogadók terméből lehetőség nyílt az állandó jellegű bábos bódék megalapítására. E bódék más minőséget képviseltek, a különböző mutatványos műfajok közötti határ egyaránt megszilárdult. Természetesen ez nem vonta maga után a korábbi vándor életforma teljes felszámolását, és a Vurstlik szezonális jellegéből adódóan nem biztosított konzisztens stabilitást. Ennek hatása érződik a játékokra reflektáló leírásokban: a karakterről, a toposz-történetekről sokkal több információt és árnyaltabb képet nyújtanak. Az *Ellenzék* politikai, gazdasági és társadalmi napilap *Városligeti séta* című tárcacikke egy rövid részletet közöl a Paprika Jancsi-játékról. Az írás a báb külső attribútumaira is reflektált: „egy kis báb, piros sipkában piros kabáttal ugrált”.<sup>34</sup> Ebből arra következtethetünk, hogy a báb öltözékében domináló piros szín és a jellegzetes sapka már a figura sajátossága lehetett. Az egyszemélyes kesztyűs bábokkal előadott jelenetekben a főhős jellemzően a darab tel-

<sup>29</sup> BELITSKA-SHOLTZ, *Vásári...*, 23–24.

<sup>30</sup> GRANASZTÓI, „Tömegszórakozás...”

<sup>31</sup> BALÁZS Bálint, „A Népliget története avagy hogyan lett az új városligetből a főváros legelhanyagoltabb közparkja”, *Futás*, hozzáférés: 2020.11.12, [https://www.futas.net/futoverseny/Nepliget/nepliget\\_tortenete.pdf](https://www.futas.net/futoverseny/Nepliget/nepliget_tortenete.pdf).

<sup>32</sup> BELITSKA-SHOLTZ, *Vásári...*, 32–33.

<sup>33</sup> GRANASZTÓI, „Tömegszórakozás...”

<sup>34</sup> N.N., „Városligeti séta”, *Ellenzék*, 1882. aug. 11., 3.

jes időtartama alatt látható. Bábtörténészek véleménye szerint a fő karakter kiemelődése az egyszemélyes kesztyűs játék törvényszerűségéből adódik: a bábos egyszerre két bábfigurát mozgat, egyet a jobb, egyet a bal kezén. A jobb kéz figurája folyamatosan látható a paraván síkján, a bal kézen cserélődnek a szereplők. Mindennek dramaturgiai következményeként nélkülözhetetlen volt a fő karakter kiemelődése.<sup>35</sup> A narratív sémák a főhős köré szerveződtek, az állandó toposz-figurákkal együtt.

Az állandóság, a hagyományokhoz való ragaszkodás a báb külső megformálásánál szintén domináns szempont volt, elősegítette, hogy a nézők számára könnyen dekódolható legyen a figura. A vásárok vegyes publikuma, ha meglátta és meghallotta a figurát a paravánon – gondoljunk csak Pulcinella jellegzetes sípoló hangjára –, rögtön identifikálta, és a szöveg szintjén már nem igényelt felesleges magyarázatot. A *Hét* című társadalmi, művészeti és irodalmi közlöny hasábjain is azt olvashatjuk, hogy Paprika Jancsi „vörös orrú, vörös csuhás fabábu, ugyanaz a rekedt hang a mélységből, ugyanaz az előadás, ugyanazok a nézők”,<sup>36</sup> megjegyezve, hogy semmit nem változott az elmúlt húsz esztendő alatt. Kóbor Tamás publicista írásában a báb külső attribútumai mellett a Paprika Jancsi-játék elleni kritikai hangvétel ismét felerősödött, és hasonló visszaemlékezéseket szép számmal találunk.<sup>37</sup> A cikkek

írói felnőttként azon tapasztalatukat rögzítették, hogy a Paprika Jancsi-előadások gyermekkorukban élvezhetőbbek és kevésbé agresszívek voltak. A játékra jellemző verekedés ellen nem csak a zsrnaliszták, hanem a szülők is felszólaltak. A *Religio* katolikus, egyházi és irodalmi lap szerkesztőségéhez írt olvasói levélben például egy édesapa panaszai és aggodalmai fogalmazódnak meg.<sup>38</sup>

#### Vitéz László megjelenése

Vitéz László nevét először Ágai Adolf említi a *Pester Lloyd* német nyelvű újságban 1883-ban, ahol Vitéz László és Krumpli Miska csepeteját mutatta be. A jelenet teljesen kialakult állapotot örökölt meg, így feltételezhető, hogy a figura korábban keletkezett, s ezt a megállapítást a kutatás a mai napig tartja.<sup>39</sup> Ágai Adolf *Utazás Pestről Budapestre 1843–1907* című könyvében megtaláljuk a jelenetet magyar nyelven, a Városliget bemutatása alkalmával írta le az előadás egy részletét.<sup>40</sup> A bábtörténeti szakirodalomban esetenként az Ágai Adolf által prezentált Vitéz Lászlót a Hincz családhoz kötik, a szövegben viszont nem találunk utalást a Hincz családra. Óvatosságra int az a tény is, hogy a Városliget területén több bábszínház építésére benyújtott kérelmet hagytak jóvá. Kühn Antal például, többszöri próbálkozás után, 1888-ban kapott engedélyt.<sup>41</sup> Pintér Ernő szintén a Városligetben kérelmezte bábszín-

<sup>35</sup> Ryan HOWARD, „Puppets and the Commedia dell’Arte in the Sixteenth, Seventeenth and Eighteenth Centuries”, in James FESCHER, szerk., *The Puppetry Yearbook* (New York: The Edwin Mellen Press, 1955). Idézi TAKÁCS Ágnes, „A titokzatos Pulcinella”, *Art Limes* 29, 1. sz. (2018): 5–12, 8.

<sup>36</sup> KÓBOR Tamás, „Húsz év múlva”, *A Hét* 6, 20. sz. (1895): 316–317, 316.

<sup>37</sup> N.N., „A korrumpált Paprika Jancsi”, *Religio* 60, 33. sz. (1901): 260–261.; KEVE, „Az ördöghinta világában”, *Új Idők*, 8, 20. sz. (1902):

430–431.; VIHAROS, „Jancsiról és Lászlóról”, *Pesti Napló*, 1904. jún. 24., 7–8.; DÁNIÉLNÉ LENGYEL Laura, „A hervadt érzelmek”, *Buda-pesti Hírlap*, 1899. máj. 25., 1–2.

<sup>38</sup> N.N., „A korrumpált...”, 260–261.

<sup>39</sup> BELITSKA-SHOLTZ, *Vásári...*, 56.

<sup>40</sup> ÁGAI Adolf, *Utazás Pestről-Budapestre* (Budapest: A Pallas Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság Kiadása, 1909), 124.

<sup>41</sup> N.N., „Új építkezések”, *Nemzet*, 1888. jan. 31., 5.



ház építését, és 1888-ban jóvá is hagyták.<sup>42</sup> Lázár Mihálynak a bábszínház és céllövölde iránt engedélyét 1892-ben fogadták el.<sup>43</sup> Annak megállapítása, hogy ezek a bábszínházak megépültek és működtek-e, további kutatást igényel. Egy 1880-ban végzett országos hivatás és foglalkozási statisztikában négy önálló bábszínház-vállalkozót tartottak számon, közülük az egyiknek segédszemélyzete is volt.<sup>44</sup>

A Vitéz László megjelenése utáni években a publikációkban többnyire Paprika Jancsira hivatkoztak vagy őt is megemlítették. Tolnai Vilmos *A paprika és a Paprika Jancsi* című tanulmányában 1903-ban arról számolt be, hogy Paprika Jancsi fiatalabb társakra talált Vitéz Lászlóban, Víg Laciban, Bohó Misiben.<sup>45</sup> Az új karakterekről úgy vélte, nem bizonyulnak maradandónak, Víg Laci és Bohó Misi a vásári kesztyűs jelenetekből később el is tűntek: „de bár magyar a nevük, nem bírtak eléggé meggyökerezni, ép úgy mint a pojacza sem tudott elég teret hódítani gyermekjatekaink babái közt”.<sup>46</sup> Vitéz László megjelenésével párhuzamosan a Paprika Jancsi kifejezés jelentéstartalma bővült: a bábfigura és a Vurstli mutatványos negyedének jelölése mellett a műfaj és a bábtechnika megnevezésére is szolgált. A korabeli sajtóanyagok másik vetülete, hogy a figurák attribútumai összemosódnak, a szerzők nem reflektálnak perszonális jegyeikre. A Paprika Jancsi és a Vitéz László bábfigurák közötti különbségeket részletesebben Gerő Ödön tárgyalta, ám a többi sajtóanyag jellemzően a két bábfigu-

rát hasonló viselkedéskészlettel rendelkező, különálló entitásként említi.<sup>47</sup> Gerő Ödön szerint a két népi hőst komolyan kell venni és helyet kell szorítani számukra a színházi életben, mégis aggodalomra ad okot, hogy sokat változtak. Az előadásokban felértékelődött a díszlet és kellékek szerepe, eluralkodott a naturalista ábrázolási mód használata, nyelvezetükbe beépült a trágárság. A repertoár változott, Paprika Jancsi karaktere semmitmondó lett, a régi darabokat modernizálták, a Vitéz László-játékban pedig eluralkodtak a szójátékok. Példaként leír egy részletet *A katonafogás* című darabból, amelyben Lászlót be akarják sorozni, de a katona kérdéseit folyamatosan félreérti:

- „- Hogy hívnak? – kérdi tőle a katona.  
- Vitéz László az én nevem – feleli büszkén a darab hőse.  
- Te vagy a híres Vitéz László? Akkor elviszlek katonának.  
- Katonának engem? Hiszen én nem azt mondtam, hogy Vitéz László, hanem azt, hogy fűrészes zászló.  
- Fűrészes zászló? Helyes, akkor katonának való vagy.  
- Én nem azt mondtam, hogy fűrészes zászló, hanem azt, hogy művész jászol.  
- Mindegy; mi a vallásod?  
- Nekem nincs hallásom.”

A katona dühösen rárivall Lászlóra, hogy nem a hallását, hanem a vallását tudakolta, amire László azt feleli, hogy:

- Mi a padlásom? A padlásom a pincében van.

Negyedóráig obstruál ilyen módon László, kegyetlenül viccelődve, míg végre leteszi a katonai esküt. Végezetül a sorozó katonát agyonüti.<sup>48</sup>

Gerő Ödön az előadásból a dramaturgiai ívet hiányolta, Vitéz László a játék lezárásaként

<sup>42</sup> N.N., „Fővárosi ügyek”, *Pesti Hírlap*, 1888. márc. 27., 4–5, 5.

<sup>43</sup> N.N., „Fővárosi ügyek”, *Az Építési Ipar* 12, 801. sz. (1892): 130.

<sup>44</sup> DR. JEFEFALUSSY József, *Népünk hivatása és foglalkozása* (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia Könyvkiadó Hivatala, 1882), 16.

<sup>45</sup> TOLNAI Vilmos, „A paprika és a Paprika Jancsi”, *Magyar Nyelvőr* 32 (1903): 420–423, 423.

<sup>46</sup> Uo. 423.

<sup>47</sup> VIHAROS, „Jancsiról...” 7–8.

<sup>48</sup> VIHAROS, „Jancsiról...” 7.

agyonütötte a katonát, mégis hiányzott a valós konfliktus, a főhős már tét nélkül ölt. Véleménye szerint az előadásban nem érvényesült az elementáris igazság, a főhős már nem büntette a gonoszsgot, inkább beleunva és belehabarodva a szópárbajokba, mindenkit agyonütött, aki élt. Ugyanakkor az Ágai Adolf és a Gerő Ödön által közölt párbeszéd között lényeges különbségeket találunk: a szójátékok, nyelvi fordulatok gördülékenyebbek lettek, Krumpfli Miska vonásai már Vitéz Lászlóban fedezhetőek fel.

Kizárólag elvéve találunk arra példát, hogy Paprika Jancsi Vitéz Lászlóra változtatta a nevét, ezért nem fogadhatjuk el azt a feltételezést, hogy a Paprika Jancsi és a Vitéz László elnevezés ugyanarra a figurára vonatkozik. A két bábfigura közötti hasonlóságok és különbségek figyelembevételével, nyílt és megválaszolatlan kérdés marad azonban, hogy a kezdeti népszerűség ellenére Paprika Jancsi miért szorult háttérbe Vitéz Lászlóval szemben. A bábfigurák közötti hasonlóságok felülírják Henryk Jurkowski megállapítását, miszerint Paprika Jancsi nevetséges figura volt, számos rossz tulajdonsággal, ezért lépett a helyébe Vitéz László.<sup>49</sup> A kérdéskör összetettebb, nem vezethetjük vissza egyetlen tényezőre. Vitéz László megjelenése után a publikációk átmenetileg még mindkét figuráról említést tesznek, elvéve találunk olyan írásokat, amelyek kizárólag Vitéz Lászlót mutatják be. Ez a folyamat az 1910-es évektől egyre erőteljesebbé vált, Vitéz László népszerűsége fokozatosan nőtt. Ezzel párhuzamosan Paprika Jancsi bábtörténeti jelentősége csökkent, de nem merült teljesen feledésbe. Vitéz László népszerűségében döntő szerep jutott a bábos dinasztiaéknak, jellemzően Paprika Jancsi helyett Vitéz Lászlót játszottak. Ellenben nem tudjuk feltérképezni ennek az okát, nem találunk egyértel-

mű magyarázatokat, mint ahogy később a Korngut-Kemény dinasztia esetében a Paprika Jancsi báb használatára sem.<sup>50</sup>

*A Hincz- és a Korngut-Kemény család  
Vitéz László bábja*

A Korngut-Kemény dinasztia népligeti báb-színházát id. Kemény Henrik 1927-ben nyitotta meg, és 1944-ig játszott benne: a Kemény Bábszínház ekkor élte virágkorát. A műsor súlypontját a kesztyűsbábokkal előadott Vitéz László darabok képezték, a színhagyomány útján terjedő szövegeiket lejegyezték, a bábfigura beemelése a nemzetközi vizuális szcénába egyaránt a családhoz köthető. A háromgenerációs bábos családban a nagypapa, Korngut Salamon kezdett el Vitéz László előadásokat játszani, ebből a korszakból viszont nem maradt fenn Vitéz László báb. A hagyaték öt Vitéz László bábót őriz, a legrégebbit id. Kemény Henrik készítette, és haláláig játszott vele. Készítésének kora ismeretlen, Kemény Henrik elmondása szerint az 1910-es évek vége, viszont más családi dokumentumban az 1926-os év szerepel. A Vitéz László bábok megalkotásakor az egyszerű vizuális jelek használata dominált, élénk és együgyűséggel párosuló, furfangot szemléltető, nagyorrú, csibész sihederforma. A kézzel festett arc és haj, a markáns kék szem naiv arcot kölcsönöz a báb-nak. Öltözetében a piros szín dominál: piros hegyes sapka, piros felsőrész és hasonló színű nadrág, fekete csizma, ezeken túl a ruházatáról mindenféle jelzés hiányzik.<sup>51</sup> Kemény Henrik visszaemlékezése szerint az öltözet része volt a sújtás, amely idővel lekopott a bábról. A Vitéz László bábfigurát úgy jellemezte, hogy „több emberi szerep, viselkedés-

<sup>49</sup> Henryk JURKOWSKI, „Vásári bábok és bábhagyományok”, *Art Limes* 17, 2. sz. (2004): 45–53, 53.

<sup>50</sup> KEMÉNY, *Életem...*, 93.

<sup>51</sup> LÁPOSI Terka, szerk., *A Kemény Bábszínház képeskönyve* (Kecskemét: Korngut-Kemény Alapítvány, 2015), 28.

és gondolkodásmód ötvöze”.<sup>52</sup> A cirkuszi bohóc, a komédiás, a paprikajancsi és bizonyos reagálásaiban a huszár is felismerhető alakjában. Vitéz László alapvető karakterjegyei közül a legfontosabbak: saját érdekeinek gyors felismerése, inkább gyávaságból és a szorongatott helyzetek kényszeréből ki-pattanó talpraesett cselekvőképesség, „ki ha én nem” virtuskodás, jó emberismeret, segítőkészség (de csak módjával) és korlátlan veredőkedv.<sup>53</sup>

A két legjelentősebb bábos dinasztia Vitéz László bábja markáns különbségekkel rendelkezik: a Hincz család figurája bohóc karakterű, a bábon felfedezhetők Petruska és Punch vizuális karakterjegyei is. Ráadásul a Korngut-Kemény hagyaték Udvari bolond figurája és a Hincz család Vitéz László bábja nagyfokú hasonlósággal rendelkezik. A két család közös érintkezési pontjairól nincsenek adataink, Hincz Károlyról tudjuk, hogy tagja volt a Magyar Mutatványosok és Érdektársai Országos Egyesületnek, kapcsolatban állt Orbók Loránddal, Bevilaqua Borsody Bélával<sup>54</sup> és Blattner Gézával.<sup>55</sup> Id. Kemény Henrik egyaránt tagja volt a Művészi Bábjáték Barátainak Egyesületének, részt vett a Bábjáték Propaganda kiállításon. Arról azonban nincsenek információink, hogy a két legjelentősebb bábos dinasztia képviselői játszottak volna egy térben. Feltételezhető, hogy id. Kemény Henrik *A bábjáték technikája* című tanulmányában Hincz Károlyra utal.<sup>56</sup> A tanulmány megírásával id. Kemény Henrik a művészi bábjáték segítését szem előtt tartva felülírta a családi tradíció egyik íratlan törvé-

nyét, emellett összegezte a tradicionális báb-színházi közeg játékgyakorlatát. Felismerte, hogy a tudást, a felhalmozódott tapasztalatokat, műhelytitkokat meg kell osztani egymással, ez képezi a fejlődés alapkövét. Sajnálatosan a tanulmány nem került a nagyközönség elé, egy kiadó sem vállalta a megjelentetését, a teljes értekezést csak 2015-ben közzétették *A Kemény Bábszínház képeskönyve* címet viselő kiadványban. A családi tradíció ebben a megközelítésben kötöttséget eredményezett, ellenben feloldódást is nyújtott:

„Jelen sorok írója is hétpecsétes titoknak tekintette a bábjáték minden csínját-bínját és – nehogy idegen szemek valamit ellessenek – a darabírástól kezdve a tervezés, faragás, festés, mechanika, kosztüm készítés és rendezés munkáján keresztül mindent önállóan és házilag végzett. – Természetesen ugyanaz az elv vezette és vezeti ma is egyetlen riválisát is. A tradíció talán mindkettőnk mentiségére szolgálhat.”<sup>57</sup>

A két család hagyatékában fennmaradt Vitéz László figura külső attribútumainak vizsgálata során éles különbségek rajzolódnak ki, s ezek alapján megfogalmazhatjuk, hogy nem követték egymás vizuális jegyeit. Ellenben a kérdést árnyalja, hogy nem tudjuk rekonstruálni, hogy a Hincz családon belül a Vitéz László figura melyik generációhoz köthető, ebből fakadóan azt sem állíthatjuk kétséget kizárólag, hogy a bábót ők készítették. A Korngut-Kemény dinasztia esetében bizonyítottan a család készítette a bábokat, Hincz Károlyról a bábszakirodalom adatai alapján tudjuk, hogy bábkészítési tevékenysége zömmel az átalakításokra, az egyszerűbb kellékek elkészítésére korlátozódott. Emellett saját bevallása szerint Vitéz László darabokat egy 1909-ben a bécsi Práterben látott Hanswurst-előadás hatására kezdett

<sup>52</sup> KEMÉNY, *Életem...*, 93.

<sup>53</sup> BELITSKA-SHOLTZ, *Vásári...*, 59.

<sup>54</sup> PAPP Eszter, „Az első magyar bábész-téta”, *Art Limes*, 2–3. sz. (2006): 11–17, 11.

<sup>55</sup> BALOGH, *A bábjáték...*, 17.

<sup>56</sup> ID. KEMÉNY Henrik, „A bábjáték technikája”, in *A Kemény Bábszínház képeskönyve*, szerk. LÁPOSI Terka, 487–545 (Kecskemét: Korngut-Kemény Alapítvány, 2015), 534.

<sup>57</sup> ID. KEMÉNY Henrik, „A bábjáték...”, 534.

játszani. Megválaszolatlan kérdés, hogy ez az impulzus vajon hatott-e bábja vizuális karakterjegyeire.

A bábtörténeti szakirodalomban nincs konszenzus a kesztyűsbáb-technika használatát illetően sem a Hincz-generációkon belül. Belistka-Scholtz Hedvig<sup>58</sup> szerint a technika használata nem köthető kizárólag Hincz Károlyhoz, más szerzők viszont a kesztyűsbáb műsorba emelését tőle datálják.<sup>59</sup> Az összegyűjtött adatok alapján láthattuk, hogy Paprika Jancsi vizuális megjelenéséről csupán szórványos információkat közöltek, ugyanakkor nyomatékositották az öltözetében szereplő piros szín dominanciáját. Vitéz László megjelenése után egyaránt találunk utalást arra, hogy a báb piros színű ruhát viselt. A műfaj tradícióhoz való kötöttségéből, a Paprika Jancsi és a Vitéz László figurák közötti szoros kapcsolatból kiindulva feltételezhető, hogy ismert lehetett a báb vizuális megjelenése. A feltevés igazolása további kutatásokat igényel, amelyet megnehezít a



tárgyi emlékek hiánya. A kutatás jelenlegi fázisában kizárólag egy elmosódott illusztrációval rendelkezünk. A *Tolnai Világlapja* 1911-ben gyűjtést kezdeményezett az első budapesti Paprika Jancsi bábszínház megalapító-

<sup>58</sup> BELITSKA-SHOLTZ, *Vásári...*, 57.

<sup>59</sup> LOVAS Lilla, „Kincsek a bábgyűjteményből: Táncospárok a Hincz-család hagyatékából”, *Art Limes* 28, 6. sz. (2007): 114–119, 115.

ja, Pintér Ernő számára.<sup>60</sup> Az idős, súlyosan beteg bábos nyomorban sínylődött, akkor már egy éve nem játszott, a népligeti otthonából elszállították. A felhíváshoz egy illusztrációt csatoltak, a szívfacsaró képen egy idős ember fekszik, akit körbe vesznek a bábjai és az egyik báb arcán felfedezhetjük a Korngut-Kemény dinasztia Vitéz László bábjának arcvonásait. Pintér Ernő nevét egy engedélykérésben olvashatjuk,<sup>61</sup> majd egy hirdetésben ismét felbukkant 1904-ben, a helyszín viszont már változott.<sup>62</sup> Győri Imre ugyancsak úgy emlékszik vissza, hogy az első Paprika Jancsi színházat Pintér Ernő alapította.<sup>63</sup> Pintér Ernő bábjátékos tevékenységéről nem találunk leírást a szakirodalomban, ez szintén további kutatást igényel.

### Összegzés

A bábtörténészek Paprika Jancsit és Vitéz Lászlót az európai vásári bábhősök népes családjába sorolják, amelynek gyökerei az itáliai *commedia dell'arte* kialakulásáig vezethetők vissza. A külső attribútumok mellett – alakjuk enyhén deformált, az orruk általában nagy, a ruhájukban a meghatározó szín a piros –, közös vonásokkal rendelkeznek a toposz történeteikben, a karakterkészletükben, az erőszakosságra való hajlamukban is. Ugyanakkor mindegyik népi bábhős egy sajátos honosítási folyamaton esett át, karakterük erősen kötődik a tradícióhoz, de magán hordozza az adott társadalom változásait, aktuális igényeit is. A tanulmányban Vitéz László honosítási folyamatát kísértem

<sup>60</sup> N.N., *Tolnai Világlapja* 11, 47. sz. (1911): 2866.

<sup>61</sup> N.N., „Fővárosi...”, 5.

<sup>62</sup> N.N., „Apró hirdetések”, *Frisz Újság*, 1904. márc. 30., 3.

<sup>63</sup> GYŐRI Imre, „A városligeti mutatványos negyed romantikája és fénykora – a békeévekben”, *Képes Vasárnap* 57, 51. sz. (1935), 39–42, 41.

végig, kiterjesztve a vizsgálati korpuszt a korabeli sajtóanyagokra. A magyar vásári bábjátékot tárgyaló szakirodalmunk erre az aspektusra kevesebb hangsúlyt fektetett, az etnográfiai ihletésű tanulmányok – módszertani kötöttségeikből fakadóan – elvéve használták, mint hivatkozási keretet. Az összegyűjtött adatok és a Korngut-Kemény dinasztia Vitéz László játéka elvezetnek bennünket ahhoz a következtetéshez, hogy id. Kemény Henrik játéka a magyar vásári bábjáték alakulástörténetének következő stációjaként értelmezhető. Id. Kemény Henrik életútja magában foglalja a családi tradíció komponenseinek megszilárdítását és átörökítését, a családi bábszínház megalapítását és működtetését, a bábművészet iránti mély elkötelezettséget. Fia, Kemény Henrik a családi játékhagyományt átmentette a 21. századnak és a családi narratíváknak köszönhetően a bábfigurákat, régi fényképeket személyességgel ruházta föl. Még ha bizonyos, a felmenőit érintő, a születése előtti információknak nem is lehetett a birtokában, megrendítő nyíltsággal és őszinteséggel mesélt a család életéről, nehézségeiről, sorsfordító eseményeiről, feldolgozhatatlan traumáiról. Saját megítélése szerint az édesapjához viszonyítva az ő munkássága eltörpült, mégis neki köszönhető, hogy a család bábjátékos tevékenysége nem maradt a magyar vásári bábtörténet kimagasló fejezete, hanem megkerülhetetlen hatással van a kortárs bábművészetre is.

### Bibliográfia

- ÁGAI Adolf. *Utazás Pestről-Budapestre*. Budapest: A Pallas Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság Kiadása, 1909.
- BALÁZS Bálint, „A Népliget története avagy hogyan lett az új városligetből a főváros legelhanyagoltabb közparkja”, *Futás*, hozzáférés: 2020.11.12, [https://www.futas.net/futoverseny/Nepliget/nepliget\\_tortenete.pdf](https://www.futas.net/futoverseny/Nepliget/nepliget_tortenete.pdf).
- BALLAGI Mór, szerk. *A magyar nyelv teljes szótára*. Budapest: Franklin-Társulat, 1867.
- BALOGH Géza. *A bábjáték Magyarországon*. Budapest: Vince Kiadó, 2010.
- BELITSKA-SHOLTZ Hedvig. *Vásári és művészeti bábjátszás Magyarországon 1945-ig*. Tihany: Veszprém Megyei Múzeumok Kiadványa, 1974.
- CSAPLOVICS, Johann, 1829. Idézi N.N. „Pesti Medárd Vásárra”. *Vasárnapi Újság* 5, 23. sz. (1858): 273–274.
- DÁNIELNÉ LENGYEL Laura. „A hervadt érzelmek”. *Budapesti Hírlap*, 1899. máj. 25., 1–2.
- DOMOKOS Ottó, szerk. *Magyar néprajz III. Anyagi kultúra*. Budapest: Akadémia Kiadó, 1991.
- DR. JEFEFALUSSY József. *Népünk hivatása és foglalkozása*. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia Könyvkiadó Hivatala, 1882.
- FALX Miksa, DUX Adolf, szerk. *Koronázási emlékkönyvek*. Pest: Kiadja a Deutsch testvérek, 1867.
- GARAY János. „A leopoldmezei népvigalom Budán”. *Regélő* 2, 23. sz. (1843): 714–720.
- GRANASZTÓI Péter. „Tömegszórakozás a Városligetben”. *Budapesti Negyed* 5, 2–3. sz. (1997): 163–190.
- GYÖRI Imre. „A városligeti mutatványos negyed romantikája és fénykora – a békeévekben”. *Képes Vasárnap* 57, 51. sz. (1935), 39–42.
- HOWARD, Ryan. „Puppets and the Commedia dell’Arte in the Sixteenth, Seventeenth and Eighteenth Centuries”. In *The Puppetry Yearbook*. szerkesztette James FESCHER. New York: The Edwin Mellen Press, 1955. Idézi TAKÁCS Ágnes. „A titokzatos Pulcinella”. *Art Limes* 29, 1. sz. (2018): 5–12.
- ID. KEMÉNY Henrik. „A bábjáték technikája”. In *A Kemény Bábszínház képeskönyve*, szerkesztette LÁPOSI Terka, 487–545.

- Kecskemét: Korngut-Kemény Alapítvány, 2015.
- KEMÉNY Henrik. *Életem a bábjáték a bölcsőtől a sírig*. Lejegyezte LÁPOSI Terka. Debrecen: Korngut-Kemény Alapítvány, 2012.
- KEVE. „Az ördöghinta világában”. *Új Idők*, 8, 20. sz. (1902), 430–431.
- KÓBOR Tamás. „Húsz év múlva”. *A Hét* 6, 20. sz. (1895): 316–317.
- LÁPOSI Terka. „Vásári bábjáték és tradicionalitás, avagy Kemény Henrik a kikerülhetetlen”. In *A halhatatlan Vitéz László*, szerkesztette MARKÓ Róbert és PAPP Tímea, 119–131. Győr: Vaskakas Bábszínház, 2015.
- LÁPOSI Terka, szerk. *A Kemény Bábszínház képeskönyve*. Kecskemét: Korngut-Kemény Alapítvány, 2015.
- LIPTAY Pál. „A pesti városerdei multságok”. *Hazánk s a Külföld* 3, 1. sz. (1867): 4–6.
- LOVAS Lilla. „Kincsek a bábgyűjteményből: Táncospárok a Hincz-család hagyatékából”. *Art Limes* 28, 6. sz. (2017): 114–119.
- N.N. „Pesti Medárd Vásárra”. *Vasárnapi Újság* 5, 23. sz. (1858): 273–274.
- N.N. „Budapesti Hírek”. *Regélő-Pesti Divatlap* 3, 6. sz. (1845): 187–189.
- N.N. „Budapesti Hírharang”. *Budapesti Híradó*, 1847. aug. 13., 2.
- N.N. „Fővárosi élet”. *Pesti Napló*, 1852. máj. 11., 2–3.
- N.N. „Fővárosi élet”. *Pesti Napló*, 1852. máj. 15., 2.
- N.N. „Budapesti Hírvivő”. *Divatcsarnok* 2, 40. sz. (1854): 930–932.
- N.N. „Hogy áll a világ”. *Kalauz* 1, 11. sz. (1857): 172–175.
- N.N. „Rendelet 100,368/97. B. M. számú körrendelet”. *Belügyi Közlöny* 2, 21. sz. (1897): 1.
- N.N. „Vegyes hírek”. *Politikai Újdonságok* 1, 47. sz. (1855): 373.
- N.N. „Városligeti séta”, *Ellenzék*, 1882. aug. 11., 3.
- N.N. „A korrumpált Paprika Jancsi”. *Religio* 60, 33. sz. (1901), 260–261.
- N.N. „Új építkezések”. *Nemzet*, 1888. jan. 31., 5.
- N.N. „Fővárosi ügyek”. *Az Építési Ipar* 12, 801. sz. (1892): 130.
- N.N. „Fővárosi ügyek”. *Pesti Hírlap*, 1888. márc. 27., 4–5.
- N.N. *Tolnai Világlapja* 11, 47. sz. (1911), 2866.
- N.N. „Apró hirdetések”. *Friss Újság*, 1904. márc. 30., 3.
- PAPP Eszter. „Az első magyar bábesztéta”. *Art Limes* 2–3, 2–3. sz. (2006): 11–17.
- PEPINO, Cristian. *Az animációs színház technika*. Fordította BARABÁS Olga. Marosvásárhely: Marosvásárhelyi Színházművészeti Egyetem, 2010.
- SZEKRÉNYESY. „Majális”. *Honművész* 1, 10. sz. (1833): 78–79.
- SZILÁGYI Virgil. „Beszély”, *Budapesti Viszhang* 1, 12. sz. (1854): 359–389.
- TOLNAI Vilmos. „A paprika és a Paprika Jancsi”. *Magyar Nyelvőr* 32 (1903): 420–423.
- VIHAROS. „Jancsiról és Lászlóról”. *Pesti Napló*, 1904. jún. 24., 7–8.

## Női testek a bábszínpadon

ANTAL-BACSO BORBÁLA

BRANGAENE: (*belebújik a díszruhába*) És most mit csináljak?

TRISZTÁN: Most már semmit. Innentől kezdve már csak történnek veled a dolgok.<sup>1</sup>

Mikor a *Trisztán és Izolda* Budapest Bábszínházi előadásában<sup>2</sup> Brangaene magára ölti a díszruhát, hogy a nászéjszakára átvegye Izolda helyét Marke király ágyában, Trisztán pontosan körülhatárolja, mit várnak el a lánytól: teljes passzivitást. Felmerül a kérdés: a megmentendő királylány szerepén kívül milyen lehetőségei vannak egy nőnek a bábszínpadon? Hogyan válhat valaki aktív hősnővé egy történetben, hogy ne csak történjenek vele a dolgok? Egyáltalán, milyen egy női bábtest? Melyek azok a sztereotip külső karakterjegyek, amelyek segítik a test nőként való azonosítását? És mire kell és lehet használni egy nemi identitással is rendelkező bábtestet? Ezekre a kérdésekre keresi a választ ez a tanulmány a Budapest Bábszínház 2010 utáni néhány előadásának vizsgálatán keresztül.

Előbb azonban álljon itt egy újabb kérdés: miért kellene bármire is használni egy testet? Egy emberi testnek nincs természetéből fakadó használati funkciója, akár nő, akár férfi, a teste „csak” a teste (és nem kell feltétlenül állnia, feküdnie, futnia stb.). Egy báb testének viszont elsősorban funkciója van:

mindenképp meg kell mozdulnia, ha lába van, akkor lépnie kell, egy átfordulás mario-nettnak át kell fordulnia stb.<sup>3</sup> S nincs ez másként akkor sem, ha a bábtest a színpadon női identitással bír. Ebből a szemszögből nézve a bábszínpadi nők tárgyasítottak: bábok, az előadáshoz kialakított (kifaragott), funkciós testtel. Ugyanakkor ezek a hősnők nőiesített tárgyak, akik tárgyiasságukban, a testükben rejlő képességeikben, funkcióikban élnek és jelenítik meg nőiességüket. „A biológiai nem – mind az egy nemre, mind a két nemre épülő felfogásban – szituációfüggő: csakis a társadalmi nem és a hatalom fölött folyó harc kontextusában értelmezhető.”<sup>4</sup> Bár nagyon nehéz a bábok esetében biológiai és társadalmi nemről beszélni, éppen ez a szituációfüggőség írja le a legjobban a nemüket. A bábok nemekkel rendelkező tárgyak, a nemüket pedig a történetben betöltött szerepük és a(z) életüket irányító hatalommal való viszonyuk határozza meg, kiegészítve olyan sztereotip külső karakterjegyekkel, amelyek megkönnyítik a befogadó számára az azonosítást.

Trisztán és Izolda története a középkori lovagi irodalom egyik igen kedvelt témáját, a tiltott szerelmet állítja középpontba. A két

<sup>1</sup> Gottfried von STRASSBURG, MÁRTON László, *Trisztán és Izolda*, szövegkönyv, 2013, 33–34.

<sup>2</sup> *Trisztán és Izolda*, ford. és Gottfried von STRASSBURG művéből írta: MÁRTON László, rendező: CSIZMADIA Tibor, bábtervező: HOFFER Károly, Budapest Bábszínház, Ország Lili Stúdió, bemutató: 2014. február 6.

<sup>3</sup> „A tökéletes báb mindent tud, amit elvárnak tőle, de annál egy cseppet sem többet.” VALACZKAY Gabriella, „Miért nincs lába a kurtizánnak?” *NOL*, 2011. 04. 05., hozzáférés: 2021. 06. 25, [http://nol.hu/kultura/miert\\_nincs\\_laba\\_a\\_kurtizannak\\_-1032671](http://nol.hu/kultura/miert_nincs_laba_a_kurtizannak_-1032671)

<sup>4</sup> Thomas LAQUER, *A testet öltött nem: Test és nemiség a görögöktől Freudig*, ford. SZABÓ Valéria, BARÁT Erzsébet et al., (Budapest: Új Mandátum, 2002), 31.

fiatal tiltott szerelemre gyúl egymás iránt, amely végül mindkettejük korai halálához vezet, de erkölcsileg felmentést ad nekik, hogy szerelmüket egy tévedésből megivott bájjital okozta. A bábelőadás már említett nászéjszaka jelenetében a bájjital őrzésével megbízott (és feladatában kudarcot valló) udvarhölgy, Brangaene nehéz szerepre vállalkozik: miután Izolda a hajóúton odaadta a szüzességét Trisztánnak, hogy ne kerüljön szégyenbe, a nászéjszakán Brangaene veszi át a helyét, feláldozva saját lányságát úrnőjéért. Az előadás ebben az esetben egy test azonosíthatóságának kérdésével játszik. Izolda újdonsült férje, Marke király még nem ismeri felesége testét, így a cselhez mindössze két dologra van szükség – teljes sötétre és egy kitapinthatóan női testre. Fényben Izolda és Brangaene látványosan különbözik: Izolda szőke, Brangaene barna. Izolda rózsaszín-lila ruháját csipkék díszítik, jelezve királyi származását, Brangaene ruhája egyszerűbb szabású, semleges kék színű. Az előadásban szereplő bunraku bábok úgy vannak felöltöztetve, hogy jelmezük nem leplezi báb mivoltukat; a ruha követi a törzs illesztéseit, kilátszik alóla a könyökhajlat izülete stb. Ahogy lekerül róluk, nyilvánvalóvá válik, ami eddig is sejtetve volt, nevezetesen, hogy a ruha alatt részletesen kidolgozott másodlagos nemi jellegek helyett egy bábszerkezet rejlik. Mikor a két lány szerkezetéig lemeztenedik, és a nászi köntöst Brangaene veszi fel, teste – ha csak rövid időre is – Izolda testévé válik, hiszen a két bábszerkezet meglehetősen hasonló: derékban karcsú, mellkasban domború. Ha nincs is részletesen kidolgozva, mellük azért van – és melle van minden, a kisgyermekkor elhagyott nőnemű, figurális bábnak.

Laura Purcell-Gates *The monster and the corpse* című tanulmányában megállapítja, hogy amennyiben egy tárgy nem rendelkezik valamilyen, a nőiséggel asszociálható jellemzővel (pl. egy figurális báb esetében hosszú hajjal), úgy ezt a „neutrális” testet jellemző-

en férfiként olvassák.<sup>5</sup> Így aztán hosszú haja és domború melle van Izoldának és Brangaenének, de melle van a felöltöztetett, antropomorfizált fehér oroszán Auda hercegnőnek is a *80 nap alatt a Föld körül* előadásában.<sup>6</sup> Ugyanitt a hercegnőnél is hangsúlyosabb keblekkel rendelkezik a hongkongi majom csapos mint komikus epizódszereplő. Felbukkanása a darabban a kocsma atmoszférájának megteremtésére szolgál: a részeg krokodil udvarol neki (a jelenet végén feleségül is kéri), amit a csaposnő mindig azal hárít, hogy „hitel nincs”, jelezve, hogy semmiféle bók nem homályosítja el az üzleti érzékét. Hozzá hasonlóan egy másik komikus figurának, a *Hókirálynő*<sup>7</sup> Rablómamájának is nagy, lógó mellei vannak, kihangsúlyozandó mátriárka szerepét a rablóbandában (saját kislánya mellett a rablók fölött is anyáskodik), illetve a helyzet humorosságát (nő létére ő dirigál három markos fickónak). Míg Rablómama zsákszerű keblei úgy vannak a testhez rögzítve, hogy kicsit szabaddabb mozgásuk legyen, ezzel is fokozva a fi-

<sup>5</sup> „Unless an object has a cultural association with femininity – such as being pink or a piece of jewelry or a tube of lipstick – it is assumed to be male, even when it has no specific cultural associations with masculinity.” Laura PURCELL-GATES, „The monster and the corpse”, in *Women and Puppetry: Critical and Historical Investigations*, ed. Alissa MELLO, Claudia ORENSTEIN, Cariad ASTLES, 19–34 (London, New York: Routledge, 2019), 22.

<sup>6</sup> *80 nap alatt a Föld körül*, Jules VERNE regényét bábszínpadra adaptálta: GIMESI Dóra, rendező: KUTHY Ágnes, látványtervező: ROFUSZ Kinga, Budapest Bábszínház, Nagyszínpad, bemutató: 2019. április 5.

<sup>7</sup> *Hókirálynő*, Hans Christian ANDERSEN művéből színpadra írta: Jevgenyij SVARC, bábszínpadra adaptálta: GIMESI Dóra, rendező: FIGE Attila, bábtervező: MICHAC Gábor, Budapest Bábszínház, Nagyszínpad, bemutató: 2015. február 25.



gura komikusságát, a *Gengszter nagy*<sup>8</sup> címszereplő bábfigurájának ugyan lógnak a mellei, utalva ezzel élemedett korára, kialakításukban mégis visszafogottak. Az ő esetében a lógó mell nem humorforrás, csupán az időskorral járó elkerülhetetlen fizikai változás – és persze praktikum, mert így nagyobb mellkasi terület marad a szuperhős G betű érvényesülésére.

Az *Anima* című előadásban<sup>9</sup> négy neutrális, fehér gyakorlóbabot mozgatnak a szereplők (egy-egy babot hárman, klasszikus bunraku felállásban), de ezek a bábok is csak úgy neutrálisak, hogy az egy nőnemű karakternek kifaragott mellei vannak.<sup>10</sup> Az egész darab báb és mozgató viszonyára reflektál, a bábfigurák folyamatosan létezésük határait feszegetik, miértjét kutatják. A nőnemű báb, Rozi először az egyik mozgatójának melleit veszi észre, majd felhívják a figyelmét, hogy (ugyan stilizált, de) ilyenje neki is van. Kérdésére, hogy miért van, azt felelik: „Mert mi lányok vagyunk!”<sup>11</sup>

<sup>8</sup> *Gengszter nagy*, David WALLIAMS regényét bábszínpadra adaptálta: GIMESI Dóra, rendező és látványtervező: HOFFER Károly, Budapest Bábszínház, Ország Lili Stúdió, bemutató: 2016. október 2.

<sup>9</sup> *Anima*, rendező: ELLINGER Edina, Színház- és Filmművészeti Egyetem, bemutató: 2019. december 11.

<sup>10</sup> A „neutrális test kontra női test” kérdésében érdemes elolvasni Lisa Wade gondolatébresztő bejegyzését a *Bodies* kiállításról a *The Society Pages* oldalon. Ld. Lisa WADE, „»Your Body«: Men Are People And Women Are Women”, *The Society Pages*, February 10. 2008, hozzáférés: 2021. 06. 29. <https://thesocietypages.org/socimages/2008/02/10/your-body-men-are-people-and-women-are-women/>

<sup>11</sup> „ROZI: Ez micsoda? PETRA: Hát. Ez a melle. ROZI: A melled? PETRA: Igen, de ez neked is van. ROZI: Mi, nekem is va... Ó, milyen kis hetyke! De ez miért van? PETRA: Mert mi

Úgy tűnik tehát, hogy a báboknál valóban ugyanaz igaz a részre, mint az egészre: nemcsak a test egészének van funkciója, hanem egy-egy részének is.<sup>12</sup> Ebben az esetben a mell funkciója az, hogy segít a bábtest nőként való azonosításában, valamint mérete és formája a karakter jelleméről is árulkodik; a visszafogott, hetyke mellek a fiatal hősnők kiváltságai, míg az idősebb és/vagy komikus karakterek nagy, lógó keblekkel bírnak.

De mi van akkor, ha a hősnőnek életkora szerint még nincsenek kifejezett mellei? Természetesen, mint ahogy már a kisgyermek Izolda is rózsaszín ruhában jelenik meg az előadás elején, (a ruha szabása mellett) segítenek a színek. Így például, a már említett *Hókirálynő*ben a fiúsan rövid hajú, nadrágos Gerda vörös-sárga melegítőruhában szerepel, barátnőjének, a Rablókislánynak pedig lilásrózsaszín a haja. A szintén kissé fiús Cora-

lánnyok vagyunk!” *Anima*, szövegkönyv, 2019. 10.

<sup>12</sup> A már említett nászéjszaka után egyszer Izolda kezének másolata is Izolda testének helyettesítőjévé válik. Trisztán és Izolda ugyanis nem tud lemondani egymásról (nem tud lemondani a szerelemről), Marke király féltékenysége pedig nem alszik. Átvitt értelemben és szó szerint sem, mivel egy idő után a király már csak úgy tud aludni, ha álmában hitvese kezét fogja, ezzel biztosítva, hogy nem hagyja el az ágyát éjszakára. Ismét Brangaene siet úrnője segítségére: viaszból elkészíti Izolda kezének másolatát, és azt csúsztatja az alvó király kezébe, így Izolda kiszökhet Trisztánhoz. Amíg a király alszik, a testrész elegendőnek bizonyul a test egésze helyett, ám amikor Marke felriad, a kéz már nem tudja pótolni Izolda egészének hiányát. (További érdekesség, hogy ezután számúzi a király Trisztánt, aki megismerkedik Arundel hercegnőjével, Izoldával, aki igen hasonlít írországi Izoldára – és akinek állandó jelzője a „fehérkezű”. Egész Izoldát ismét egy részéről, a kezéről, azonosítják.)

line<sup>13</sup> is élénkpiros pulóvert visel és kislányos copfokat, Amarilla, a legkisebb boszorkány<sup>14</sup> pedig egész testében a rózsaszín különböző árnyalataiban pompázik.<sup>15</sup> (Sőt, kissé elszakadva a figurális báboktól, *A csomótündérben*<sup>16</sup> az anyuka cipő rózsaszín volt, míg az apuka kék.)

A testi jegyek és különböző ruházati elemek mellett visszatérő motívum, különösen a kamasz hősnők felnőtté válásának történeteiben, a szüzesség elvesztése. Ez olyan testi változás, amely a bábok esetében a testen

---

<sup>13</sup> *Coraline*, Neil GAIMAN meseregényét bábszínpadra alkalmazta: GIMESI Dóra, rendező: ASCHER Tamás, bábtervező: HOFFER Károly, Budapest Bábszínház, Nagyszínpad, bemutató: 2019. január 17.

<sup>14</sup> *A legkisebb boszorkány*, írta: LÁZAR Ervin, LENGYEL Pál rendezését felújította: KUTHY Ágnes, látványtervező: OROSZ Klaudia, Budapest Bábszínház, Nagyszínpad, 2015. november 8. (eredeti bemutató: 2000. október 1.)

<sup>15</sup> Az életkort ebben az esetben nem is annyira az évek száma, mint a narratívában betöltött szerep határozza meg. Gerda és Coraline hétköznapi embergyerekek, Amarilla azonban meghatározhatatlan korú mesehős. Biológiai értelemben tehát nem teljesen helytálló mindannyiójukra a kislány meghatározás, a társadalmi (a közösségben betöltött) szerepük szerint viszont igen. Mindhármuk életében a család áll a központi helyen; mindhárom dráma cselekményíve azt követi végig, hogyan teszik meg első lépéseiket a felnőtté válás felé, a családtól való függetlenedés felé, és ez milyen hatással van a családjukkal való kapcsolatukra. A narratívában betöltött szerepük szerint még férjhez nem adott, serdületlen (és önállótlan) lányok ők hárman, ezért ők jelentik az azonosulási pontot, női mintát a mesét befogadó kislányok számára.

<sup>16</sup> *A csomótündér*, írta: GIMESI Dóra, rendező: TENGELY Gábor, látványtervező: MICHAC Gábor, Budapest Bábszínház, Kemény Henrik Terem, bemutató: 2017. szeptember 30.

kívül jelenik meg. Mint korábban már említésre került, Trisztán és Izolda történetében Izoldaé mellett Brangaene szüzessége is kiemelt szerepet kap, a *Semmi*<sup>17</sup> Sofie-jának pedig egyenesen a szüzességét kell beadnia a Fontos Dolgok Halmára. A szexuális aktus mindegyik esetben stilizációval, nem pedig illusztrációval történik. Trisztán és Izolda együttléte szerelmi együttlét, és ennek megfelelően az öröm, egymás testének felfedezése, a játékosság kap hangsúlyt: a vásznon, amely mögött eltűnnek, két fehér fénykör kergetőzik a zenére, majd összeolvad. Ezzel szemben Marke király és Izolda nászéjszakáján, amely a házasság elhálását jelenti, a hangsúly a fénykörök mozgása helyett a fény színén van. A vörös fény (a vérfolt a nászlepedőn) bizonyítja, hogy Izolda (illetve, az őt helyettesítő Brangaene) szűz volt, amikor a házasság megkötöttet.

Ugyanígy kerül a *Semmi* című regényben a Fontos Dolgok Halmára Sofie szüzessége – hiszen hogyan kerülhet oda valami, ami már nincs meg? Természetesen úgy, hogy egy zsebkendőn egy kis vérfolt bizonyítja a hiányt. Miután Pierre Anthon kijelenti, hogy a világon semminek sincs értelme, osztálytársai elkezdnek számukra fontos tárgyakat gyűjteni, hogy bebizonyítsák, az életnek igenis van értelme. Ebből lesz a Fontos Dolgok Halma, és szigorú szabályok határozzák meg, hogy mi kerüljön fel rá. A Játék egyik legfontosabb szabálya, hogy senki nem maga dönt arról, mit ad be, hanem mindig egy osztálytárs jelöli ki, mit kell beszolgáltatnia. Ily módon Sofie-tól elveszik a lehetőséget, hogy maga döntsön, „mikor és kinek adja oda a szüzességét: nem rendelkezik többé önma-

---

<sup>17</sup> *Semmi*, Janne TELLER regényét bábszínpadra alkalmazta: GIMESI Dóra, rendező és látványtervező: HOFFER Károly, Budapest Bábszínház, Ország Lili Stúdió, bemutató: 2013. január 8.

ga felett, nem ő határozza meg, mit jelent számára nőnek lenni.”<sup>18</sup>

Az előadásban, bár Sofie szüzessége nem tárgy, végül tárgy formájában kerül fel a Halomra: csakhogy Sofie szüzességét a Fontos Dolgok Halmán nem egy vérfoltos zsebkendő, hanem a lány bábteste jelképezi. „[A] bábokat mozgató színészek ugyanis az igazán komoly »fontos dolgokkal« együtt a karakterüket jelképező bábót is a halomra teszik – mert amit odadobtak, az valójában nem csak egy dán zászló vagy egy feszület, hanem a saját identitásuk.”<sup>19</sup> Amit a Halomra helyeznek, az a gyermeki énjük: a személyiségük olyan része, amelyet többé már nem tudnak felvenni. A szüzesség elvesztésének jelene teljesen stílizáltan zajlik: a Nagy Hansot (ő kérte Sofie-tól, hogy adja be a szüzességét a Halomra) mozgató és megtestesítő színész dobol, Jan-Johan (közte és Sofie között kezdett kialakulni egyfajta kamaszos vonzalom, első szerelem; a fűrésztelepen egyszer csókot is váltanak, amikor kettesben maradnak) gitározik, Sofie mozgatója pedig a *Magam adom* című dalt éneklé.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> „A *Semmi* diákszereplői kétszeresen is elveszítik az identitásukat. Egyfelől személy szerint mindegyikük felad vagy megtagad valamit, ami lényegileg hozzájuk tartozik. Másfelől döntésük nem személyes döntés: az osztálytársak kifizyelik egymás gyenge pontjait, a közösség határozata alól pedig nincs kibúvó. Vajon a tæringi kamaszok miért érzik úgy, hogy részt kell venniük ebben a kegyetlen játékban? Vajon a Fontos Dolgok Halma mint közösségi vállalkozás tényleg nagyobb értéket képvisel, mint a személyes identitás sérthetlensége?” BÁRÁNY Tibor, „Nincs. Semmi. Se.”, in Janne TELLER, *Semmi*, ford. WEYER Szilvia, 172–177 (Budapest: Scolar Kiadó, 2011), 174.

<sup>19</sup> KOVÁCS Bálint, „Meghalsz úgyis”, *Egyfelvonás*, 2013. 02. 22., hozzáférés: 2021. 06. 29.

<http://egyfelvonas.postr.hu/meghalsz-ugyis>

<sup>20</sup> A Fontos Dolgok Halmára került Jan-Johan naplója is, amelybe így, hogy közkinccsé lett

Közben végig magához szorítja a kigombolt ruhájú bábját, majd a dal tetőpontján az éneklése sikoltozásba csap át. Az immáron vörös textilbe csomagolt bábtest végül a Fontos Dolgok Halmán köt ki, teljesen tárgyiasítva. Ezután Sofie elveszti a kontrollt, és a Játék megszállottjává, a szabályok legfőbb ellenőrévé válik. Sofie útja hasonlít ahhoz, ami Brangaenének jut osztályrészül: amikor elveszítik a szüzességüket, velük valóban csak megtörténik a dolog. Mindkettőjüket eszközként használják, és ez mindkettőjük személyiségében törést okoz. (Brangaene utána úgy veti bele magát Izolda és Trisztán együttléteinek megszervezésébe és Marke király megtévesztésébe, mintha az egész csak egy kaland lenne, nem pedig három másik személy élete.)

Ismétlés helyett a női bábtestek ismertetőjegyeinek összegzésére talán egy új példa a legjobb: Sally Bowles. A *Kabaré* bábszínházi előadását<sup>21</sup> rendezői részről nem fogta össze egységes bábhasználati koncepció (helyette inkább egy erős tervezői koncepció érvényesült); a két főbb cselekményszál két alapjaiban különböző bábkonceptió jellemezte. Az öregek (Schultz úr és Schneider kisasszony) esetében megtörtént a teljes azonosulás, a szerepet a kidolgozott, realista (bunraku) bábok játszották. Ezzel szemben a fiatalok (Sally és Cliff) szerepét a hús-vér, élő színész játszotta, a stílizált (bunraku) bábok inkább szimbólumok, tárgyak voltak: olyan tárgyak, amelyek őket jelentik, de azért csak tárgyak. Ily módon Sally Bowles bábja olyan tárgy volt, amelyet fel tud mutatni és maga elé tud tartani, mint egy maszkot vagy felvett szerepet. Éppen ezért a bábbon csak az

téve, Sofie belelapozott. A *Magam adom* dal szövege a fiú verseként szerepelt benne; a lány megdicsérte a verset, és ezt követte az első (és utolsó) csókjuk.

<sup>21</sup> *Kabaré*, Joe MASTEROFF és Fred EBB színpadi művéből rendezte: ALFÖLDI Róbert, bábtervező: HOFFER Károly, Budapest Bábszínház, Nagyszínpad, bemutató: 2015. április 13.

adott szerep legfontosabb jegyei jelentek meg: Sally bábjának voltak mellei, szempilái, csipkés fekete kombinéje és vörös magassarkúja. A báb egy erős gesztus képi megfogalmazása, hiszen Sally Bowles a testből él: a testből, amellyel a (főleg férfi) tekintetek keresztüzében szerepel a kabaré színpadán, a testből, amelyet a férfiak például bundával jutalmaznak, ha elégedettek vele. A nőisége íródik bele vizuálisan az első bábba, egészen pontosan a nőisége mint szerepe.<sup>22</sup> A báb Sally első szereplése erősen teatralizált helyzet: vörös függöny mögül lép elő kopasz fejjel, ám vörös magassarkúban, és a *Mein Herr* című dalt énekli. Az első sorban („Ez vagyok, tegye magát ezen túl, mein Herr”) tulajdonképpen rögtön deklarálja is, hogy mindaz, amit a néző a bábbon lát, összefoglalja azt, ami ebben a kontextusban ebből a lányból fontos. (A dal címzettje nem más, mint az erotizált látványt konstruáló férfitelket.)

Ha nem is a szüzesség elvesztése, de egy másfajta testi veszteség megjelenik Sally bábján. Teherbe esik Clifftól, de az előadás végére az abortusz mellett dönt: a hiány egy üres műanyag figurába fogalmazódik bele. Az alak ugyanaz, a forma marad, de már nincs kifestett száj, nincs szempilla se. Míg korábban a báb segített növelni a distanciát színész és szerep között (a színész egy olyan szerepet testesít meg a színpadon, amely szerep maga is hajlamos a szerepjátszásra, és a báb segítségével eddig a szereplő eltarthatta magától a felvett szerepet), most inkább csökkenti azt (a színész által megtestesített szerep hiába folytatná a szerepen belüli szerepjátszást, a báb lebuktatja). Sally ugyan megpróbál úgy tenni, mintha nem számítana, ami történt, de a régi bábja he-

<sup>22</sup> Ez a nőiség fogalmazódik meg először a hús-vér Sally kapcsán is: a Konferanszié berángatja rendezői jobbról a színpadra, mint egy játékbabát, egy bábut, rámutat, és nem a nevéen nevezi, csak „egy lányként” határozza meg.

lyett már csupán az üres figurát tudja maga elé tartani, és az bizony nem takarja el. A néző úgy találkozik utoljára a báb Sallyvel, mint először: a lány énekel. Csakhogy most már üres, és ezáltal sokkal meztelenebb, mint az előadás során bárki. A Konferanszié piros ruhát ad rá, és beállítja egy fénykörbe, amíg a színésznő Sally be nem száll a bábmozgatóba. Azonban hiába a piros ruha és hiába tartja a lány maga elé a báb (s hiába énekel arról, hogy milyen vidám és hogy „a lét egy kabaré és nem más”<sup>23</sup>), ő maga is látszik mögötte; többé nincs meg a korábbi szerepjátszás biztonsága, a bábján (a tárgyon, ami őt jelöli) egyértelműen látszik, hogy Sally mennyire kiüresedett.

Sally Bowles bábja egy szimbólum a *Kabaré* előadásában – és teljesen véletlenül szimbóluma a női bábtesteknek is. Megfelel minden, a külsőt érintő kritériumnak: van melle, vörös magassarkúja és traumatikus (fizikai) vesztesége. S ahogy minden irodalmi mű, minden színpadi előadás, minden alkotás árulkodik a korról és közegről, amelyben született, egy másik alkalommal talán érdekes lenne azt a kérdést is feltenni: miről árulkodik Sally Bowles bábteste?

<sup>23</sup> Sally utolsó dala a *Kabaré* címet viseli, amely magának az előadásnak is a címe és legfőbb színtere. A lány a pillanat megéléséről énekel, és arról, hogy az embernek sok oka lehet sírni, de kár az időt szomorkodásra pazarolni: inkább irány a kabaré, ahol zene van, tánc, alkohol és vidámság. Maga a dal vidám hangulatú – és éppen az adja a helyzet szomorú ironiáját, hogy az előadás legvégén hangzik el, amikor a dal mögött ott van már Sally egész sorsa. Ezért aztán lehet akármi-lyen derűs önmagában a dal, a közönség nem tudja nem látni mögötte a síró lányt, akinek a kabaré nem az idő kellemes eltöltését jelenti (az a néző pozíciója), hanem a megélhetést és saját maga teljes kiszolgáltatását.

## Bibliográfia

*Anima*. Szövegkönyv, 2019.

BÁRÁNY Tibor. „Nincs. Semmi. Se.”. In Janne TELLER, *Semmi*, fordította WEYER Szilvia, 172–177. Budapest: Scolar Kiadó, 2011.

KOVÁCS Bálint, „Meghalsz ügyis”, *Egyfelvonás*, 2013. február 22., hozzáférés: 2021.06.29.

<http://egyfelvonas.postr.hu/meghalsz-ugyis>

LAQUER, Thomas. *A testet öltött nem: Test és nemiség a görögöktől Freudig*. fordította SZABÓ Valéria, BARÁT Erzsébet et al. Budapest: Új Mandátum, 2002.

PURCELL-GATES, Laura. „The monster and the corpse”. In *Women and Puppetry: Critical and Historical Investigations*. edited by Alissa MELLO, Claudia ORENSTEIN, Cariad ASTLES, 19–34. London, New York: Routledge, 2019.

STRASSBURG, Gottfried von, MÁRTON László. *Trisztán és Izolda*. Szövegkönyv, 2013.

VALACZKAY Gabriella. „Miért nincs lába a kurtizánnak?”, *NOL*, 2011. április 5., hozzáférés: 2021.06.25.

[http://nol.hu/kultura/miert\\_nincs\\_laba\\_a\\_kurtizannak\\_-1032671](http://nol.hu/kultura/miert_nincs_laba_a_kurtizannak_-1032671)

WADE, Lisa. „»Your Body«: Men Are People And Women Are Women”. *The Society Pages*, February 10. 2008., hozzáférés: 2021.06.29.

<https://thesocietypages.org/socimages/2008/02/10/your-body-men-are-people-and-women-are-women/>

## Miféle játszótársak a játszó tárgyak? A tárgyszínház Molnár Gyula és Francesca Bettini művészetének tükrében

GODA MÓNI

Az alábbiakban kifejtésre kerülő gondolatmenet a tárggyal való játék színpadi lehetőségeinek számbavételét kísérli meg egy kiváló alkotó játékos perspektíváján keresztül a bábjátékművészet kortárs törekvéseinek viszonylatában. Kiindulásként elengedhetetlen a kontextus felvázolása, amely ezúttal a „figuraszínház” „tárgyszínház” címkével illetett alfajáról adott, ám a teljesség igénye nélkül megrajzolt körkép formájában történik, és mellőzi az elmúlt években kerekedett terminológiai zavar részletes ismertetését. A terjedelmi korlátok okán az alcímben nevezett, a tárgyszínház úttörőiként és máig kiváló képviselőiként elismert alkotópáros tevékenységének főként a közelmúltból szemeztetett darabjai kapnak említést. A fókusz ezt követően Molnár egy korai, de forradalmi jelentőségéből negyven év alatt sem veszítő művére helyezem. Az elemzés bázisát az *Apró öngyilkosságok* trilógiáján túl Molnár összegyűjtött és *Objekttheater* (Tárgyszínház) címen közreadott jegyzetei adják, amelyek pontosan világítják meg figurajátékos attitűdjének lényegi momentumait, és minden másnál alkalmasabb fogódzót nyújthatnak azok egyediségének megértéséhez.

A 20. század utolsó évtizedének elején Werner Knoedgen az ember és tárgy mozgatómozgatottságában tapasztalható szubjektum-objektum viszonyrendszer felderítésén fáradozva alkotta meg a *Subjektsprung* (szubjektumugrás) kifejezést. A figuraszínház bölcsőjeként számon tartott „stuttgarti iskola” alapító professzora ezzel a szóval próbálta leírni a játékos és a báb között „színre vitt hasadást” – központi jelentőséget tulajdonítva a tárgyak azon színpadi alkalmazásának,

amely során „a tárgy játékfigurává, a személy pedig figurajátékosá avanzsál.”<sup>1</sup> Alig húsz évvel később Paul Piris a *manipulacting* szóképzéssel megragadott játékmódban vélte tetten érni a bábjátékban jellemzően fellépő szubjektum-objektum problematika magját: „A báb szubjektumszerűsége – szubjektumként meghatározódó létminősége vagy létállapota – akkor válik láthatóvá, amikor a báb kilép a materialitásból, amely őt tárgyként tételezi, és ennél fogva látszólag szabadon cselekszik.”<sup>2</sup>

Molnár Gyula, akinek felfogásában az *animáció* szó azt a folyamatot jelöli, amely során „a tárgy szert tehet arra a szabadságra, hogy saját maga mozogjon, hogy ne csupán mozgatva, valamint igény szerint használva legyen”,<sup>3</sup> osztani látszik ezt az álláspontot, s

---

<sup>1</sup> Werner KNOEDGEN, *Das unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters* (Stuttgart: Urachhaus, 1990), 77. (Az én fordításom – G.M.)

<sup>2</sup> Ld. Paul PIRIS, *The Rise of Manipulacting. The Puppet as a Figure of the Other*. (PhD, Central School of Drama and Speech, University of London, 2011), 39. (Az én fordításom – G.M.)

<sup>3</sup> MOLNÁR Gyula, *Objekttheater. Aufzeichnungen, Zitate, Übungen gesammelt von Gyula Molnár* (Berlin: Theater der Zeit), 2013. Magyarul: *Tárgyszínház. Feljegyzések, idézetek, gyakorlatok Molnár Gyula gyűjtésében*, ford. Goda Móni, kézirat (megjelenés előtt), 44. (55.) (Kiemelés az eredetiben.) A könyvből vett idézetek szöveghelyeit a továbbiakban a magyar kézirat alapján hivatkozom, a fordítás alapjául szolgáló, német nyelvű változat oldalszámait pedig zárójelben tüntetem fel.

ennyiben tökéletesen beilleszthető a művészi bábjátás múlt század közepe óta zajló kísérleteinek irányadó figurái közé, különösége mégis tagadhatatlan. S éppen erre a különösségre vonatkozik az itt körbejárni szándékozott kérdés: mit csinál Molnár *másként* – miféle szabadságot *teremt*, illetve *gyakorol*, amikor önmozgóvá alakítja az általa szereplőkként használt tárgyakat?

A tárgyszínház sajátossága, hogy hétköznapi, a színpadi alkalmazástól eredetileg eltérő használati funkcióval rendelkező tárgyakat szerepeltet. Olyan tudatosan megformált, célszerűen szolgáló *eszközöket*, amelyek valami másra *is* alkalmasak. Napjaink tárgyszínháza a technikai fejlődéssel lépést tartva kifogyhatatlanul bővíti, színesíti eszköztárát, tágítja és sok esetben el is mossa határait. A forma/figura/tárgy jellegétől függően beszélhetünk használati-, játék-<sup>4</sup> és talált tárgy-,<sup>5</sup> valamint nyersanyag<sup>6</sup> animációról.

A Molnár-Bettini házaspár nem csak a tárgyszínházi szcéná, hanem a figuraszínházi szcéná egészének máig nagyra becsült szereplői. A műfaj „felfedezőbrigádként” számon

<sup>4</sup> A műfaj „nagyasszonyaként” emlegetett belga Agnès Limbos indította el azt a hullámot, amely a gyerekszobák kellékeit, azaz játéktárgyakat (plüssállatokat, ólomkatonákat, kisautókat és Barbie babákat stb.) állít színpadra, s amelyet az utóbbi években többek között Ariel Doron is nagyszerűen képvisel.

<sup>5</sup> Az elhasznált tárgyak színpadi keretek között történő újrafelhasználási lehetőségeinek kiaknázását sürgetik a duchamp-i *readymade* koncepcióra építő *recycling* törekvések is. Effélét valósít meg például a holland TAMTAM Objektentheater.

<sup>6</sup> A tárgyak színházi térben történő formálódására fókuszálnak azok az előadók, akik a tárgyak fizikai kiterjedését is a színpadon zajló cselekmények mentén alakítják ki vagy tovább. Közülük a spanyol El Patio mindenképpen kiemelésre méltó.

tartott első generációjának<sup>7</sup> tagjai, akiknek alkotótevékenysége évről évre újabb rétegekkel, árnyalatokkal gazdagodik. Ezt bizonyítja legutóbbi nemzetközi szereplésük is, egy médiumokat vegyítő évtizedes rendezvénytársaság.<sup>8</sup> Ám e projekt lezárásának szánt *Bin (nicht) im Orkus* (Már [nem] az alvilágban vagyok) címet viselő, a programot kezdeményező és egyben annak helyszínéül szolgáló Münchener Bábgyűjtemény gondozásában napvilágot látó „kiállítási katalógus”<sup>9</sup> már nem az első kiadvány, amelyen át betekintés nyerhető az általuk fáradhatatlanul épített világba. Molnár Gyula írt egy – ezidáig német, olasz és dán nyelven megjelent – könyvet, amely a szerző oktatói működésének le nyomataként is olvasható, s amelyből számos ponton eligazítást kapunk a következőkben kibontani igyekezett kérdésre vonatkozóan.

A Molnár által rögzített és alkotásai láttán befogadóként megfogalmazódó gondolatokban való elmélyedést megelőzően fontos azonban egy rövid kitérőt tenni rendezői munkásságára. Molnár Gyula és Francesca Bettini Európa-szerte keresett színházi alkotók, akik jellemzően kisebb, független társulatokkal működnek együtt mindenekelőtt Olasz-, Francia- és Németországban. A közreműködésükkel létrejött nagy sikerű produkciók közül feltétlenül kiemelésre érdemes a Kaufmann&Co.-val készült, a teremtés csodáit ünneplő *Fényt kérünk!* című da-

<sup>7</sup> E csoporthoz tartozott többek között Christian Carrignon, Agnès Limbos és Jacques Templeraud is.

<sup>8</sup> A rendezvénytársaságról közölt beszámoló ld. GODA MÓNI, „Felszínen felejtés – avagy Léthé-parti papírmásé-színház”, *Art Limes Művészeti Folyóirat* 2021. 03. 03. hozzáférés 2021.07.16,

<http://www.artlimes.hu/cikk?id=1029>.

<sup>9</sup> MOLNÁR Gyula és Francesca BETTINI, *Bin nicht im Orkus. Eine kurze Collage aus einem zerschnittenen Textbuch und sechs abgespielten Figuren* (Berlin: Theater der Zeit), 2019.

rab. De nem kevésbé elhanyagolhatatlan Az óriások érzékenysége sem, hiszen zseniálisan szórakoztató módon veszi üldözőbe a zsenialitás rejtélyeit Christian Bochdansky és a lipcsei Wilde&Vogel előadásában. E kettő, vagy éppen a Kasuka formációval közös *Corazón Corazón*, amelyben Molnár és Bettini a Halált és a Színésznőt játsszák, egyaránt igazolják, hogy Molnár munkái esetében kivételes művészi attitűddel és egészen bámulatos kreativitással van dolgunk. E napjainkban is komoly rendezői és színészi teljesítményt fölmutató pálya a hetvenes évek közepe táján Velencében indult. Az akkor már Olaszországban letelepedett Molnár eleinte helyi társulatok tagjaként működött, majd egy szólójával vált ismertté, amelyet 1985-ben már Budapesten is megtekinthetett a nagyérdemű, s amely a műfaj emblematikus alkotásává vált.



Francesca Bettini, Molnár Gyula: *Corazón, Corazón*.  
© DIANE / Ilaria Scarpa

Miben áll tehát Molnár Gyula újítása, s már e korai művében is megmutatkozó eredetisége? Ha e kérdés alapos megválaszolását feltételező komplex vizsgálódás szükségességétől ezúttal eltekintünk, beérhetjük három szembeötlő elem kiragadásával, amelyek a trilógia egyes darabjaival párhuzamba állítva, úgy vélem, alkalmas sorvezetőül szolgálnak a Molnár által képviselt tárgyjáték mi-  
benlétének boncolgatásához.

*Az alkotás történetése,  
amelyben a tárgyak társak, mi több...*

Molnár Gyula az elsők között hívta föl a figyelmet arra, hogy a tárgyszínházban „a lehetséges interakció határainak kifürkészéséről van szó”.<sup>10</sup> Felismervén és továbbgondolván a tény, miszerint „a tárgyat [a játékos] használhatja akként, ami, vagy akként, amit jelent”,<sup>11</sup> Molnár arra a következtetésre jut, hogy „az ember közvetítő szerepet játszik, általa az anyag megszokott határain kívülre merészkedhet”.<sup>12</sup> A tárgyszínházi alkotó tehát a *kibontakozás* lehetőségét teremti meg játékeszköze számára, és – ennek megfelelően – már az alkotás fázisában is társként tekint rá: „Ha elfogadja a tárgytól érkező javaslatokat, akkor együttműködés jön létre közöttük és a mind érdekesebb interakció jelentéssé válik”.<sup>13</sup>

Játékos és tárgy viszonya ennél fogva nem egyoldalú, hanem *kölcsönös viszony*: Molnár meglátása szerint „a tárgy részt vesz az alkotómunkában”.<sup>14</sup> Ám mindez nem elég, Molnár a következő felszólításig merészkedik: „Legyen nyilvánvaló: ami éppen a színpadon történik, azt a tárgy találta ki.”<sup>15</sup> Ennek a színházi alkotók körében talán mindmáig szokatlanul ható, a háttérbe húzódásra épülő beállítódáshoz hűen Molnár a tárgyakból érkező impulzusokat, a köztük felfedezett viszonyokat teszi meg a színpadi kompozíció alappillérenek, a dramaturgiai eljárás kiindulópontjának. Az általa alkalmazott és kedvelt ihlet-gyűjtési módszerről, annak forrásairól pedig így fogalmaz:

„[...] amikor a környezetünkben elszórt tárgyakat szemléljük, nem csak hasonlóságokat ismerhetünk fel, hanem ösz-

<sup>10</sup> MOLNÁR, *Tárgyszínház...*, 45. (56.)

<sup>11</sup> Uo.

<sup>12</sup> Uo.

<sup>13</sup> Uo., 44. (55.)

<sup>14</sup> Uo.

<sup>15</sup> Uo., 45. (56.) (Kiemelés tőlem – G.M.)



szetett jelentéseket is [...]. Itt nem a mások által kiesztelt rejtvényekre gondolok, hanem olyan kombinációkra, amelyek egyszerűen adóttak, mint »a dolgok állása«, a véletlen termékei. Ezeket az összefüggéseket, amelyek a hétköznapok fölöttébb gyanútlan talajára vetve, látszólagos nyugalommal hevernek, *nem könnyű felismerni.*<sup>16</sup>

Nem véletlen tehát, hogy Molnár gyakorlataiban is nagy hangsúlyt fektet a tárgyszínházban elengedhetetlen asszociációs technikák fejlesztésére, s kiemeli a tárgyak csendéletté rendezését követő *címadás* fontosságát. A színpadi előadás kontextusában szereplővé alakuló forma, úgy véli, „többékevésbé komplex jelentéseket testesít meg [...] A rögtönző alanynak ezekkel a jelentésekkel kell megmérkőznie.”<sup>17</sup> Az általa preferált hozzáállást alkalmazó tárgyjátékos tehát mindenekelőtt tágra nyitja a szemét, felméri környezetét, kiválasztja partnereit, felismeri a köztük lévő potenciális kapcsolatot, majd elrendezi, elnevezi őket. S ha mindezen túl van, nem marad más hátra, mint *engedni*, hogy „a dolgok maguk meséljék el *a saját történetüket*”.<sup>18</sup>

Arról, hogy Molnár a történetmesélésről is eredeti módon, és a tőle független (ha tesszik: hatalmán kívül álló), éppen adódó körülmények, valamint azok megfigyelése mentén gondolkodik, a következő sorok tanúskodnak:

„A mesélés titkai közül engem leginkább a költészet szentjánosbogarakai bűvölnek el. Felragyognak és kihunynak, a Mit és a Hogyan közötti fájdalommal előre-nemláthatóságban csavarognak. Szerencse kell, hogy véletlenül találkozzunk velük. Felismerni őket már egyenesen kegyelmi állapot. Itt lapulok lesben, ahol

a költészet szentjánosbogarakai a dolgok egymáshoz koccanása során szabadon születnek.”<sup>19</sup>

Annak érdekében, hogy egy konkrét példán keresztül vehessük fontolóra a fentieket, vessünk egy pillantást az elemzésre szánt trilogia utolsó darabjában színre lépő kókuszdió, fésű és borotvahab esetére! Vajon mi hozhatta össze az összetördelt mogyorókkal megjelenített percek tovaillanásának helyszínén *éppen ezt* a három tárgyat, amelyek találkozási esélye – beláthatjuk – rendkívül kicsi. Mi mást mondhatnánk: nagy valószínűséggel a *véletlen*. És valóban, ha valaminek Molnár központi szerepet szán, akkor az nem más, mint a *véletlen*<sup>20</sup>:

„[...] amikor a véletlennek engedelmességek, elérkezem annak a Kevésnek a határára, amit tudok, és óvatos, ugyanakkor vakmerő léptekkel megyek tovább az ismeretlenbe, ahol minden gesztus, minden jel, minden hang új. Ott történik meg az alkotás. Azt mondom, megtörténik, az alkotás ugyanis sohasem elkészül, hanem varázslatos módon meggesik.”<sup>21</sup>

E sorok egymás után vetik föl a tárgyszínház alapkérdéseit. Mindenekelőtt azt, hogy mi ből bontakozhat ki a tárgyaknak tulajdonított történet? S a tárgyak *mint eszközök* vagy a tárgyak *mint szereplők* története lesz-e? Hiszen „[e]gy tárgy sokféle megjelenési formát ölthet magára, fogalmiakat vagy konkrétakat, amelyek felcserélhetők egymással.”<sup>22</sup> Molnár szerint „[a]z egyik ábrázolási formá-

<sup>16</sup> Uo., 55. (66.) (Kiemelés tőlem – G.M.)

<sup>17</sup> Uo., 45. (56.)

<sup>18</sup> Uo., 68. (80.)

<sup>19</sup> Uo., 89. (105.)

<sup>20</sup> Vö. Julika MAYER, „Provokálni a véletlent”, ford. LÁZAR Helga, in *A dolgok színháza. Báb-, figura és tárgyszínház*, szerk. Markus JOSS és Jörg LEHMANN, 318–324 (Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2019).

<sup>21</sup> MOLNÁR, *Tárgyszínház...*, 89. (105.)

<sup>22</sup> Uo., 56. (67.)

ból egy másikba történő átváltásnak ez a képessége a tárgyszínház [...] alapvető különlegessége.”<sup>23</sup> Abban pedig, hogy szükség van-e ehhez az átváltáshoz arra, hogy a játékos jelentéssel bíró szavakat adjon a tárgyak szájába, vagy egyáltalán arra, hogy *színpadra állítsa*, színházi kontextusba helyezze őket, a trilógia első darabját tengerparti környezetben rögzítő felvétel kétségtelenül elbizonytalanít.

„A tárgyszínház [...] a hétköznapi felismeréseket gyűjti, hogy *színpadra ültesse át őket* és kiemelje jelentéspotenciáljukat, anélkül azonban, hogy azt teljesen felfedné. Ez a feladat a nézőre marad. Nagyon szórakoztató játék ez”<sup>24</sup> – fogalmaz Molnár, s e megállapítás arra enged következtetni, hogy a tárgyakkal való játék mindenképpen valamiből való kiszakadást és valami másba való belehelyezkedést eredményez, vagyis feltételezi a kontextusváltást.



Molnár Gyula: *Apró öngyilkosságok* © Francesca Bettini

A kókuszdió szárait bogozgató fésű, akár csak a borotvahab, eszköz-státuszán túlmutató jelentéssel telítődik: az idő titokzatoságának nyomába eredő kutatás során egyebek mellett a fegyelmező gondoskodás érzetét kelti. A kontextus átváltozásával a tárgyak is átváltoznak. De végérvényes-e vajon ez az *átváltás*? Hiszen miközben eszközökből szereplőkarakterekké válnak, e tárgyak mindvégig alkalmasak maradnak a kifésülésre s a többi – és voltaképpen szerepük is ebből, nevezetesen alkalmasságukból adódik.

*Egy tárgyszubjektum visszatárgyiasulása:  
A pezsgőtabletta kudarca*

A tárgyak a játékosal létesülő partneri viszony keretében életre kelve, eszközfunkciójukból mintegy kilépve szereplőkarakterekké válhatnak. Méghozzá úgy, hogy egyszersem önnön rendeltetésüknek is eleget tesznek, és bármikor képesek visszalépni eredeti státuszukba, majd újra használati funkciójuk szerint működni tovább. Molnár, miközben bravúrosan váltogat eszköz- és bábfunkció között, kivételes lehetőséget teremt arra, hogy a játékpartnerekként kezelt tárgyak *önmaguk lehessenek és/vagy mássá válhassanak*. Ez az *és/vagy* potenciál, miszerint ugyanazon anyagalmaz alkalmazható eszközként és bábként, s objektumként vagy szubjektumként való megtapasztalása mindössze a játékos (legyen az a mozgató vagy a néző) tekintetétől függ, minden tárgyban ott rejlik: ez az, ami a tárgyszínház pódiumán felismerésre és kibontakoztatásra vár. Ennek illusztrálására érdemes egy hosszabb szakaszt idézni a könyv *Átváltások* című fejezetéből, amely egy dugóhúzó példáján keresztül világítja meg a tárgyak színpadra lépésének esetleges „kockázatokkal” (például az eszköz-használó viszony megfordulásával) járó következményeit:

„Ha az előadás folyamán a néző rokon-szenvel követi egy dugóhúzó történe-

<sup>23</sup> Uo.

<sup>24</sup> Uo., 55. (67.) (Kiemelés tőlem – G.M.)

tét, akit főhősként fogadott el, furcsán hat majd rá az, ha a szóban forgó dugóhúzót kitépjük a protagonista szerepéből és arra használjuk, hogy kinyisunk vele egy palackot. Őszintén szólva, e gesztus furcsaságának foka a történet kontextusától függ: amennyiben a mesélésnek ezen a pontján a dugóhúzónak jó okai vannak a dugó kihúzására – esetleg áradás előidézése, a palack kivéreztetése, egy győzelem megünneplése vagy a kétségbeesés borba fojtása –, akkor akciója következetesnek és indokoltnak mutatkozik. A dolog akkor válik bizarrá, amikor a dugóhúzó inni szeretne. [...] Az animátor – igény szerint – örülhet vagy épp szenvedhet a tárgy helyett, de ha a halálra kerül a sor, akkor azt a tárgy maga hajtja végre meglepő méltósággal.”<sup>25</sup>

Egy tárgy halálának lehetünk szemtanúi az *Apró öngyilkosságok* első darabjában is, ahol egy pezsgőtabletta egy pohár vízbe veti magát. A „miért?” kérdésre itt adható egyetlen magyarázat a színpadi történések fényében – ha nem is magától értetődő módon, de a hangokkal kísért mozdulatokat figyelmesen követő szemlélő számára pillanatok alatt – válik világossá: azért, mert bár még önnön identitását is hajlandó megtagadni azért, hogy egy tőle némely tulajdonságok tekintetében eltérő egyedekből álló közösség részévé válhasson, nem nyer befogadást. Ezért dönt úgy, hogy feladja, s eldobja az életét.

A látottakat értelmezni kényszerülő befogadóban automatikusan működésbe lépő dekódolási folyamat során a kérdések éppen nem fogynak, hanem egyre csak sokasodnak. Vajon a pezsgőtabletta saját döntése ez, vagy eleve adott, mivel nem válhat bonbonná? Elvégre a létét bizonyos határok keretezik: ha magára ölti is a színes álruhát, sohasem lesz szétolvadó csokoládé. Pezsgőtablettaként kell tehát végeznie is?



Molnár Gyula: *Apró öngyilkosságok* © Francesca Bettini

*Egy tárgy végzete, maradéktalan átváltozása:  
A kávébab és a gyufaszál szerelme*

A trilógia második, (*Átváltozások*) zárójeles alcímmel ellátott epizódja szintén figyelemreméltó módon hozza működésbe ezt a szubjektum- és objektum-lét között oszcilláló mozgást. A teremtő-mozgató Alkotó itt is egy asztal mögül követi és irányítja az eseményeket. Mozgatja, szemmel tartja, támogatja, óvja a mindenféle kommentár (szavak) nélkül, látszólag „sorsszerűen” kibontakozó narratíva résztvevőit. A történet két főhőse egymás után lép színre. Először a természetes érett, dél-amerikai kávébab, majd az aprócska, ám csinosra faragott, skandináv vidékről származó gyufaszál. E kettő jelenlétében pedig szinte már *adódik*, hogy „az extravagáns Brasileira, Pita bűvöletében Jörg, az ifjú svéd szerelemre lobbanjon”.<sup>26</sup>

Az előpörkölt növényi termés és a megmunkált fadarab románca ugyan egészen

<sup>25</sup> Uo., 60. (72.)

<sup>26</sup> Uo., 67. (79.)

bűvöletes, de nem tarthat örökké. A főszereplő hölgy szenvedélyektől övezett ledarál(ód)ása, majd lepárl(ód)ása elkeseredett és heves reakcióra készíti az élete értelmét veszített gyufaszálat: a Jörg önfeláldozásából képződő láng fénye megvilágítja a szerelem tüzében „felemésztett” keserűes ital maradványait, amely a valahai Pita emlékét már csupán a nevét formáló betűkkel idézi.

A tárgyak történetének ezúttal is a megsemmisülés vet véget. Fontos észrevenni, hogy voltaképpen már kezdettől fogva – és nem csak a színpadon – ki vannak téve annak a veszélynek, hogy előbb-utóbb (f)elhasználódnak. Függetlenül attól, hogy karakterek és narratívák képződnek körük, a tárgyaknak van egy *rendeltetésük*, amely mindvégig „lesben áll” és amelytől (vagy amely *felé*) folyamatosan tartani kénytelenek. Ami a halált illeti, ahhoz rendkívüli adottsággal bírnak:

„Szemben a hús-vér színésszel, a tárgy szereplőként képes ténylegesen meghalni, ha a történet megköveteli. Képes összetörni, tönkremenni, leesni és ezer darabra törni, elégni, feloldódni, széthullani, kiradírozódni. Minél inkább azonosul a néző az ilyen extrém áldozatra hajlandó előadóval, annál intenzívebb az érzelmi megrendülés, amikor a dráma beteljesül.”<sup>27</sup>

A színpadi cselekménynek – végső soron az Alkotó akaratának – megfelelően, a szereplők közti viszony alakulásában elkerülhetetlen a pusztulás. A szereplők távozása ugyanakkor valami egészen különös módon zajlik le: nem az életet adó energia megvonása (a báb elengedése, magára hagyása) történik, hanem egy állapotváltozás következik be. Pita esetében ezt a felőrl(őd)és folyamata idézi elő, amelyet a forró gőz általi lepárl(ód)ás csak még tovább fokoz. Jörg pedig testének egy darabját – és éppen a fejét! – veszíti el: a

súrlódás következtében lángra kap, és azok martalékává, szilárdból légneművé válik.



Molnár Gyula: *Apró öngyilkosságok* © Francesca Bettini

A szemlélő észlelése során ugyan haláltapasztalattá képződik, a kávébab és a gyufaszál egyaránt sorsuk beteljesülését „élik meg” a célszerű felhasználás során. A szereplők ugyanis mindenekelőtt *használati* tárgyak, amelyek e történetben nem elsődleges funkciójukban jelennek meg, bár végül mégis azt töltik be: rendeltetészerűen viselkednek – talán nem is lehetne ez másként. Végzetük a porrá, illetve füstté válás.

Természetesen joggal merül föl a gyanú, hogy mindebben bizony elvitathatatlan szerepet játszik a mozgató kéz. Mi köze van az őket teremtő-mozgató Alkotónak a játszótársaiként fellépő tárgyak halálához? Ezt a kérdést az Alkotó maga válaszolja meg – egyes szám harmadik személyben:

„Az animátor tanácsokkal láthatja el a tárgyat, hogy megóvja a fenyegető veszélyektől, és adott esetben gondos-

<sup>27</sup> Uo., 60. (73.)

kodón védheti őt. De be is csaphatja, elárulhatja, sőt, meg is ölheti. Mert egy kétszínű Alter Ego ő, egy manipulátor, aki egyszerre több tárgy-színésznek szolgál: tárgyoknak, akik olykor ellenfelekként bántják, sőt tönkre is teszik egymást, méghozzá az ő keze által. Ő pedig egy bábjátékos, aki mások sorának köteleit húzza-vonja, aki szereplőinek érzelmeit bitorolja, és így próbál menekülni a Deus ex Machina szürke magánya elől.<sup>28</sup>

A fenti megfontolások tükrében a viszonyulás szokatlansága – és e szokatlanság termékenységége – a tárgyak részéről is szembeötlő: Molnár eszköz-tárgyai nem álltak ellen a felhasználásnak, ily módon betöltötték eredeti „funkciójukat”. A szereplők ténylegesen eltávoloztak a belátható térből. Sehol egy, az ajándékba kapott lélettől megfosztott, immár léttelen bábtüntet, csak a mindent elsöprő és nyomot is alig hagyó elmúlás. Az útjukon végigkísért tárgyak halála ugyanakkor még egy további szempontból is egyedi-nek mondható. Jörg és Pita – egymás és az egész világuk felett, azaz mindenek felett álló Mozgató-Alkotó társaságában – miként a pezsgőtabletta is – végzetes átalakuláson megy keresztül, az Alka Seltzer színes-vidám bonbonjai pedig a Mozgató-Alkotó testében végzik.

Mind a halmazállapotváltozásból eredő megsemmisülés, mind a *lenyelés* gesztusa dramaturgiai fordulatot eredményez: a mozgató mintegy belép a cselekmény terébe, az események irányítójaként szereplőpozícióba helyezkedik. Ahogyan azt Ellinger Edina is hangsúlyozta doktori dolgozatában: „ez az aktus a nézőt kikökönteti a történetből”.<sup>29</sup>

S ez nem egyedül a manipulátor előlépésével magyarázható: a tárgyszubjektumok ekkor változnak át – vagy éppen vissza – eredeti funkciójuknak megfelelően élvezeti cikké, a játékos jólétének elengedhetetlen kelleivé.

Ám ez a funkció alapvetően, s a történet egészét tekintve is *alárendelődik* a tárgyak „érdekeinek”, hiszen feloldódásuk, felőrlődésük, elégésük során a szereplő tárgyak érzelmeiket jelenítenek és „élnek” meg, ami felülírni látszik pusztán eszköz-voltukban tett „szolgáltatukat”; a játékos számára nem elfogyasztásuk, hanem a velük lefolytatott játék okoz élvezetet. Szokatlan dimenziót hoz be továbbá a szereplőként teljességgel felhasznált tárgyak étel-karaktere is, amely felerősíti az élő szervezetből származó és mozgatással megelevenített anyaghalmazoknak a mozgó testtel való *biológiai* közösségét. Erre a korábban nem alkalmazott alkotói fogásra figyelt föl Margaret Williams is Molnár tárgyjátékában, amikor a báb életéhez annak halála felől közelített, s a figuraszínház jelenlegi fázisát a „post-puppet Puppetry” kezdeteként határozta meg.<sup>30</sup>

A bábelmélet kortárs diskurzusát alapjaiban érintő észrevételeinket összefoglalva nem marad kétséges tehát, hogy Molnár művészetének jelentősége – kivételes kreativitásán és technikai virtuozitásán túl – a *kérdőjelek* kitévésében áll: egy generációkon átívelő bábos dinasztia méltó örököseként nem csupán a „klasszikus” bábjáték bevett mechanizmusait haladja meg, azok újraértelmezésén és egyszersmind e tradíciók megőrzésén fáradozva, de számos tekintetben már túl is mutat a saját korát jellemző kísérletek eredményein. Az *Apró öngyilkosságok* színpadra lépő pezsgőtablettája, ká-

<sup>28</sup> Uo., 61. (73.)

<sup>29</sup> ELLINGER Edina, *Szubjektív objektum. A funkcionális tárgyjáték vizsgálata és A csomótündér doktori műalkotás alkotói munkafázisai*, DLA dolgozat (Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2017), 43.

<sup>30</sup> Margaret WILLIAMS, „The Death of »The Puppet«?”, in *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, ed. by Dassia N. POSNER, Claudia PRENSTEIN és John BELL, 18–29. (London and New York: Routledge, 2014), 27.

vébabja és kókuszdiója egyszerre kérdez rá az 1980-as évek elején, méghozzá éppen a játékos és a tárgy partnerségének megvilágításával a bábmozgatást alapvetően meghatározó hierarchikus viszony felszámolásának, valamint a szereplővé mozgatott élettelen figura-tárgy átváltozásának lehetőségeire, elősegítve mindezzel azt is, hogy közelebb jussunk a *báb/művészet* pontosabb, árnyaltabb definíciójának megalkotásához.

### Bibliográfia

KNOEDGEN, Werner. *Das unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters*. Stuttgart: Urachhaus, 1990.

ELLINGER Edina. *Szubsjektív objektum. A funkcionális tárgyjáték vizsgálata és A csomótündér doktori műalkotás alkotói munkafázisai*, DLA dolgozat. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2017.

GODA MÓNI. „Felszínen felejtés – avagy Léthé-parti papírmásé-színház”. *Art Limes Művészeti Folyóirat*, 2021. 03. 03. hozzáférés: 2021.07.16, <http://www.artlimes.hu/cikk?id=1029>.

MAYER, Julika. „Provokálni a véletlent”. Fordította LAZÁR Helga. In *A dolgok színháza. Báb-, figura és tárgyszínház*, szerkesztette Markus JOSS és Jörg LEHMANN, 318–324. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2019.

MOLNÁR Gyula. *Objekttheater. Aufzeichnungen, Zitate, Übungen gesammelt von Gyula Molnár*. Berlin: Theater der Zeit, 2013. Magyarul: *Tárgyszínház. Feljegyzések, idézetek, gyakorlatok Molnár Gyula gyűjtésében*. Fordította GODA MÓNI. Kézirat, megjelenés előtt.

MOLNÁR Gyula és BETTINI, Francesca. *Bin nicht im Orkus. Eine kurze Collage aus einem zerschnittenen Textbuch und sechs abgespielten Figuren*. Berlin: Theater der Zeit, 2019.

PIRIS, Paul. *The Rise of Manipulating. The Puppet as a figure of the Other*. PhD, Central School of Drama and Speech, University of London, 2011.

WILLIAMS, Margaret. „The Death of »The Puppet«?” In *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, edited by Dassia N. POSNER, Claudia PRENSTEIN és John BELL, 18–29. London and New York: Routledge, 2014.

## Figuraszínház. Formálódó vizuális színházi műfaj a bábszínház, a performansz és a posztdramatikus színház keresztmetszetében

LÁZÁR HELGA

Tanulmányom célja a németországi eredetű, Magyarországon egyelőre kevésbé ismert vizuális színházi műfaj, a figuraszínház vizsgálata. Publikációmmal egyrészt a figuraszínház definíciós kérdéseiről szóló diskurzusokhoz szeretnék hozzájárulni, másrészt közvetíteni igyekszem a műfaj szemléletét a magyarországi alkotók, érdeklődők felé.

### *A figuraszínház definíciós törekvéseiről*

A „figuraszínház” a német „Figurentheater” szó magyar tükörfordítása. Az elnevezés a „Figur” szóból származtatható, ami figurát, megjelenést, alakot, idomot jelent. Az elnevezés Werner Knoedgen<sup>1</sup> *Das unmögliche Theater: zur Phänomenologie des Figurentheaters* című könyvében bukkan fel először 1990-ben, méghozzá igen hangsúlyos formában, hiszen Knoedgen mindvégig figuraszínházzal beszél: „Figuraszínház – újfajta tudatosság rejlik ebben a megnevezésben, amely a fogalom kiterjesztésével a bábszínháztól ugyanúgy elkülönül.”<sup>2</sup> Knoedgen a figuraszínházat az időközben mind kommerszebbé váló bábszínházi tradícióval szemben a kortárs bábszínháznak felelteti meg, mivel az „egy előadói eszközeiben és hatásmechanizmusaiiban teljesen új színházfelfogást képvisel, amely az ember és az anyag, azaz élő és élettelen közti viszonyt, illetve kölcsönhatásokat

tematizálja”,<sup>3</sup> vagyis a forma és a test között lezajló, szerepektől mentes, primér reflexiós folyamatot. A kortársak számos esetben pontosították Knoedgen gondolatait: van, hogy a figuraszínházat a bábszínház alfajaként, van, hogy teljesen önálló műfajként emlegetik.<sup>4</sup> A figuraszínház műfaji határai, illetve elnevezése jelenleg is vita tárgyát képezi, különböző fórumokon a mai napig felmerül<sup>5</sup> az igény arra, hogy a műfaj újra-, vagy konkrétan legyen definiálva.<sup>6</sup> Knoedgen a figuraszínház nehezen meghatározható voltát a műfaj fiatalságának tudja be. A figuraszínház folyamatosan innovációra törekvő, progresszív, gyorsan fejlődő műfaj. Eleven kapcsolódása van más műfajokhoz, amelyekről nehéz leválasztani, valamint gyakran maguknak a figuraszínházi alkotóknak sem áll

<sup>3</sup> KNOEDGEN, *Das unmögliche Theater...*, 13.

<sup>4</sup> Silvia BRENDEL, „A báb, a figura – a dolog”, in *A dolgok színháza – báb, figura és tárgyszínház*, eds. Markus JOSS, Jörg LEHMANN, ford. DROZDIK Bianka, LÁZÁR Helga, SZILÁGYI Bálint. 17–22 (Budapest: SZFE, 2019), 18; 22.

<sup>5</sup> Double-Diskurs 7, „Puppenspiel”, „Figurentheater”, „Theater der Dinge”, „Anderes Theater”? (Magdeburg, 2019) hozzáférés:

[http://double-theatermagazin.de/audio/2018\\_double-diskurs\\_magdeburg.mp3](http://double-theatermagazin.de/audio/2018_double-diskurs_magdeburg.mp3).

<sup>6</sup> Néhány a felmerült alternatív elnevezések közül: kortárs bábművészet, anyagszínház, a dolgok színháza, tárgyszínház, visual theatre, alternatív színház, performatív színház, Théâtre des Formes, Animés, Objet activé... lásd: Julika MAYER, „Provokálni a véletlent” in *A dolgok színháza...* 318–324, 318.

<sup>1</sup> A Zenei és Előadóművészeti Főiskola Stuttgart figuraszínházi szakának társalapítója.

<sup>2</sup> Werner KNOEDGEN, *Das unmögliche Theater – Zur Phänomenologie des Figurentheaters*, a szövegrészlet a szerző saját fordítása, (Stuttgart: Urachhaus, 1990.) 13.

szándékukban műfaji határok közé szorítani a munkáikat, amelyekkel saját, egyéni megközelítésüket, manifesztumukat kívánják képviselni.<sup>7</sup> A műfaj definíciója körüli vita könnyedén betudható egyfajta önigazolási kényszernek, „ (...) egy jobb szó keresésének, amely a szcéna »bábjátszáshoz« fűződő kisebbségi komplexusát elfedi”.<sup>8</sup> Ugyanakkor a figuraszínház műfaji határainak körvonalatlansága jelentősen nehezíti megismertetését, képviselését, promotálását mind más művészeti platformokon, mind a potenciális nézők felé. „Amíg mint valami titkos társaság, különböző fogalmak mögött rejtőzködik a műfajunk, senki sem fog ránk találni.”<sup>9</sup> A figuraszínház elképzelésem szerint egy olyan önálló műfaj, amely a bábszínháznak a performansz és a posztdramatikus színház megjelenésére adott válaszként értelmezhető. Egy olyan vizuális színházi irányzat, amely az élettelen formára fókuszál, a benne lévő lehetőségeket bontakoztatja ki és rendezzi absztrakt kompozíciós technikák segítségével színházi előadássá. A figuraszínház alapjául szolgáló *forma* lehet bármilyen anyag, tárgy, báb, hang-, film-, animációs filmfelvétel, mechanikus elem, preparátum, a saját test anyaga, a belőle kibontakoztatott *lehetőség* pedig bármilyen kép, mozgás, hangzás, jelentéstartam, asszociáció.

A figuraszínház alapjául szolgáló kulcselemre a következőkben – holott adódna, hogy kiindulási pontként a 'figurát' tekintsem – nem figuraként, hanem formaként utalok. Előbbi a báb kevésbé konkrét, absztraktabb megnevezése, míg a figuraszínház törekvései az élettelen forma figurává képzésén jóval túlmutatnak.

<sup>7</sup> Ld. Renaud Herbin hozzászólását in *Dobule – Diskurs* 7.

<sup>8</sup> KNOEDGEN, *Das unmögliche Theater...*, 12.

<sup>9</sup> Elaiane ATTINGER, „Geheimklub? Zur Debatte über Genrebezeichnungen” ford. LÁZÁR Helga, *Double – Magazin für Puppen-, Figuren- und Objekttheater* 20, 40. sz. (2019): 39–40, 39.

A figuraszínházi alkotófolyamat kiindulhat anyagból, tárgyból, bábból stb. Ezeket a tényezőket a *forma* különböző állapotaiként, a formálódás, formává válás folyamatának egyes állomásaiként fogom fel. Az anyag a nyers forma, amely továbbformálásra vár, a tárgy pl. használati-, vagy dekorációs célra, a báb pedig kimondottan bábszínházi produkció számára került (már) megformálásra. Bármely stációban legyen is egy adott forma, a figuraszínház talál benne önmaga számára kibontakoztatható és továbbformálható tartalmakat. A „forma” kifejezést a benne rejlő folyamatosság, cselekvés, e sajátos (per)formációs potenciál miatt gondolom tehát alkalmasnak arra, hogy a figuraszínház mibenlétének megragadásához, valamint jellegének tárgyalásához alapvetésként szolgáljon. Formaszínházként gondolok tehát a figuraszínházra.

*A figuraszínház szemlélete,  
filozófiai beágyazottsága*

A figuraszínház alapvető szemléleti sajátossága, hogy a forma mibenlétére és paramétereire, lehetőleg mindenfajta előzetes koncepciótól és gyakorlati tudásától elvonatkoztatva igyekszik reflektálni. A figuraszínházi művész arra fókuszál, hogy mi az, amit lát, és a látottak milyen gondolati hullámokat, érzéki hatásokat keltenek benne, nem pedig arra, hogy az adott forma egyébként milyen szemantikai mezőkben létezett, létezhet, létezik. Ez az elmélkedő, reflektív, szemlélődő attitűd a nyugati kultúra és európai filozófia keretein belül Maurice Merleau-Ponty filozófiájában jelenik meg először.

Merleau-Ponty abból a gondolati alapvetésből indul ki, hogy a legeredendőbb tapasztalatunk a világról az, hogy észleljük. Ha látok egy formát, az erről szóló tudati reflexióm (azaz a gondolatom, hogy 'látok egy formát') csak másodlagos lehet ahhoz a tényhez képest, hogy észlelem azt. Az észlelői szituáció, amiben benne vagyok, szükség-szerűen testi: ezen testi tapasztalatok lesz-



nek azok, melyekből megszületik az értelem, ami épp a világnak való kitétsége miatt soha nem lehet teljesen a sajátunk, se nem teljesen szubjektív, de nem is teljesen objektív. Érzékszerveinket folyamatosan bombázzák a világ impulzusai és a tudatunk sosem képes ezeket teljesen feldolgozni, mindig több van az észlelhető világban, mint amennyin fogalmilag úrrá tudunk lenni. Merleau-Ponty munkásságában az önmagába záródó, tudásában magabiztos racionális ego helyett tehát egy jóval törékenyebb, állandó nyitottságban álló én koncepciója jelenik meg, egy hús-vér test, amely minden valóságtapasztalatunk alapja.

A *látható és láthatatlan* című művében Merleau-Ponty a tapasztalat keletkezésének pillanatát keresi: ahogy ő nevezi, a vad, nyers észlelés tartományát, amely megelőzi a gondolkodásunk által használt tapasztalati szférát, melyben az észleletek és érzetek már fogalmakká szelidülnek. Ezt a nyers észlelést olyan pillanatokban tapasztalhatjuk meg, amikor elveszünk egy forma szemlélésében, az általa keltett asszociációk, emlékek lekövetésében. Ez a fajta érzékelés a gyermeki attitűdnek szintén sajátja, hiszen ebben a fejlődési szakaszban még nem igyekszünk mindent és azonnal racionalizálni. Itt a világ megismerését még egy alapvető nyitottság hajtja, ekkor a kezünkbe eső tárgyakkal még nem rögzített funkciója van, hanem végtelen potenciállal bíró formája, ekkor a megismerésünket még egy őszinte csodálkozás hatja át. Ebben a fajta érzékelésben a bevett funkciók mögül előtörnek a formák és megnyílnak a láthatóság, a tapinthatóság mélységei: pusztán valaminek a színe, formája, külalaki milyensége saját lényegiségre tesz szert, az érzékelés pedig elkezd köré szerveződni.

Ezekben a pillanatokban felfüggesztődik az alanynak és a tárgynak az a merev szembeállítás, ami általában meghatározza a tapasztalatunkat; fellazulnak azok a határok, melyek köztem és a világ között húzódnak. És ezek azok a pillanatok, melyekben Merleau-

Ponty kései műve szerint maga a lét érhető tetten. Mert ahogy egy 1959. novemberi munkajegyzetben írja, ha sikerül rátalálnunk az észlelés ilyen, eredeti mozzanataira, akkor rádöbbenhetünk, hogy

„eredendően nem dolgokat észlelünk, hanem elemeket (víz, levegő...), világ-sugarakat, a dolgokban a dimenziót, a rajtuk keresztül megnyíló világot, elég beleengedni magam ezekbe az elemekbe és máris a Világ kellős közepén találok magam, átcsúszom a »szubjektív« a Létbe.”<sup>10</sup>

Tehát az derül ki ekkor, hogy a világ és én kibogozhatatlanul össze vagyunk fonódva, hogy mögöttem és a világ tárgyai mögött állandóan ott van a lét oszthatatlan egysége: ez az, amit Merleau-Ponty húsának nevez el. A hús olyasvalami, amire szerinte a modern filozófiának nem volt addig szava, leginkább a régi görögök őselemeihez hasonlít, vagy a keleti filozófiák ősi lényegéhez, formátlan formájához, a taóhoz. Olyan összövet ez, melynek nincs középpontja, nem anyag, de nem is szellem, ez által lehetségesek a tapasztalataink, ez által találhat egymásra az észlelt világ és az észlelője. A figurajátékos eddig a húsig, eddig a mindenek mögötti ősananyagig próbál áthatolni a munkáján keresztül, játékában saját testére, a partneréül szolgáló formára és kettőjük játékára, közös valóságára egyaránt és folyamatosan reflektál. A szituáció minden egyes tényezőjére kiterjeszti figyelmét, sem maga, sem a néző előtt nem takar el semmit, ami jelen van az adott színpadi helyzetben. Nem vetít szerepet a formára, nem próbál illúziót képezni – ez az a szemléleti sajátosság, ami legin-

<sup>10</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *A látható és a láthatatlan*, ford. FARKAS Henrik és SZABÓ Zsigmond (Budapest – Szeged: L'Harmattan – Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanszék, 2006), 244.

kább elválasztja a figuraszínházat a bábszínház műfajától.

#### *A figuraszínház és a bábszínház viszonya*

A báb- és a figuraszínház műfaja kétségtelenül azonos alapokon nyugszik: mindkettő a mozgásban lévő, élettelen formára fókuszál, amelynek mozgását mindkét esetben a formát mozgató személy szándéka, a forma fizikai adottságai, valamint a természeti törvények határozzák meg. Számos egyéb szempontból viszont különböznek: többek között az illúziókeltés, a koncepció- és szövegkezelés, valamint a mozgató-mozgatott viszony tekintetében.

#### *Illúzió, koncepció és dramaturgia a báb-, és a figuraszínházban*

A klasszikus bábszínház illúzióra törekszik. A bábszínész a bábjával együtt felvesz egy szerepet, hogy aztán egy konstruált térben (lehetőleg) töretlen illuzionisztikus világteremtési aktust hajtson végre. Egészen másképp zajlik mindez a figuraszínházban, ahol a játékos és a szereplő(?) identitása szándékosan megtörésre kerül, mi több: a játékos folyamatosan reflektál arra, hogy ő játszik.<sup>11</sup> A figuraszínház a posztdramatikus színházból származtatható dramaturgiai szerkezetein, rendezői eljárásain keresztül kifejezetten ellene dolgozik az illúzióknak (ennek mikéntjét alább fejtem ki részletesen). Bábszínházi előadások a magyarországi színházi gyakorlatban elsősorban gyermekközönségnek készülnek lineáris történetmesélő technikák alkalmazásával. Az egyes előadások kiindulási pontjaul történetek, mesék szolgálnak, ehhez rendelődik hozzá egy forma (például egy anyag, egy tárgy vagy egy báb). Ebben az esetben a formaválasztás koncepciózus döntés – a rendezőnek már jóval a próbafo-

lyamat előtt tudnia kell, hogy miért ezzel a formával akarja elmesélni az adott történetet, hiszen a formaválasztás már önmagában is adaptáció: a különféle bábtípusok különféle jelentéseket hordoznak, valamint eltérő szövegkezelési-, és játéklehetőségeket is magukkal hoznak. A figuraszínház ezzel szemben a formában lévő tartalmakból indul ki, azokat vizsgálja, bontakoztatja ki a próbafolyamat során és e tartalmakhoz rendel hozzá esetleg szöveget is.

#### *A mozgató és a mozgatott viszonya*

A bábszínház és a figuraszínház közti további jelentős különbségre ismerhetünk, ha megvizsgáljuk a bábszínház alapjául szolgáló „animáció” szó definícióját. Az animáció a *Puppentheater der Welt* 1965-ös meghatározása szerint

„[...] az élettelen matéria «megelevenítésének» csodája, az «életre keltés folyamata» mindenekelőtt egy élő mintakép utánzása révén, naturalisztikus hatást keltve és a néző elragadtatásával tudatosan számolva.”<sup>12</sup>

A bábszínház alapvetése, hogy a bábjátékos a bábba irányított koncentrációja erejével, saját gondolatainak, érzéseinek a bábba történő projekciója révén *átlekesíti* az adott formát. Ha a bábos koncentrációja megtörik (pl. nem a bábót nézi), azzal megtörik az illúzió is, ha elengedi a bábót, azzal a bábkarakter „meghal”; a forma élő és élettelen állapotának váltakozása a bábszínházban elképzelhetetlen. Az animáció cselekvésének indikátora és tárgya világos, egyirányú: a báb a bábos szándéka szerint *él*, a bábos pedig a báb mögött megbújva, csakis rajta keresztül lehet jelen. Amennyiben leválasztja magát a formáról és egy mellette játszó személyként

<sup>11</sup> Natalia ZWEIBÖHMER, *Dramaturgie und Inszenierung im Figurentheater* (München: GRIN, 2015), 46.

<sup>12</sup> Margareta NICULESCU, Ulla BEHSE, *Puppentheater der Welt*, a szövegrészlet a szerző saját fordítása (Berlin: Henschel, 1965), 19.

lép fel, magát mindenképpen valamifajta szerepbe helyezi: vagy narrátorrá, vagy a figura partnerkarakterévé válik. Ha a bábos az önmaga és a báb között megképződő dominanciaviszonyokkal játszik, annak kétféle következménye lehet. Egyik esetben egy hierarchia alakul ki: vagy a báb, vagy a bábos kerül fölrendelt helyzetbe. A másik esetben egy mellérendelt, partneri viszonyt alkotnak egymással. Ám mindez illúzió csupán: a forma mozgása akkor is a mozgató személy szándékát követi: a forma a bábos akaratának médiuma.

Egy figuraszínházi előadás alkalmazhatja az animáció módszerét, azaz áttelekesítheti a formát, de ezt szükségszerűen a bábszínházból, mint más művészeti ágból származó technikát veszi át: a figuraszínház játékos attitűdje, a mozgató-mozgatott közötti viszony alapvetései ellentétesek a bábszínházéval. A figurajátékos nem *ábrázol* a formán keresztül, hanem *tapasztalja* azt és láthatóvá teszi a tapasztalás folyamatát. Ténylegesen mellérendelő viszonyban van a formával és nem egy *szerepben*, hanem neutrális színpadi lényként fordul hozzá, egyenrangú félként lép vele dialógusba. Szüntelenül reflektál a formára és önmagára, valamint a kettejük között zajló mediális folyamatokra, a néző figyelme pedig hol a tárgyra, hol a játékosra, hol e kettő viszonyának különösségére irányul.<sup>13</sup> Nem projektálja magát a formába, hanem megmutatja azt saját anyagságában, a forma fizikai adottságaival, felületeivel, súlyával, mozgáslehetőségeivel kísérletezik, valamint azzal, hogy ezek milyen hatást gyakorolnak az ő fizikumára. Hol ő veszi át a forma impulzusait, hol a forma az övéit. Hol a forma válik élővé, hol a játékos válik formává. A figuraszínház esetében a játékos a forma akaratának közvetítője.

<sup>13</sup> MOLNÁR Gyula, *Tárgyszínház – feljegyzések, idézetek, gyakorlatok Molnár Gyula gyűjtésében*, ford. GODA Móni (Megjelenés előtt, kézirat).

### *A figuraszínház és a performanszművészet viszonya*

A figurajátékos előadói attitűdje erőteljes performatív hatásokat mutat – nem véletlenül; az első figuraszínházi törekvések is az 1960-as évekből, tehát a performatív fordulat idejéből származtathatóak. A performatív esztétika megjelenésével képlékennyé válnak a különböző művészetek közötti határok, és mivel a performansz és a bábszínház határai eredendően a képző- és az ábrázoló művészetekben lelhetőek fel, egymásra hatásuk szinte magától értetődik.

Feltételezésem szerint a figuraszínház műfaja a performatív fordulat hatására alakult meg, illetve vált ki a bábszínházból. Ezt támasztja alá az a megfigyelés, miszerint a figuraszínház előadói attitűdje, a testhez, az anyaghoz, a jelentésbeliséghez valamint a nézőkhöz való viszonya egyaránt a performatív szemlélettel rokon.

### *Performer-attitűd, élményszerűség és a medialitás fogalma a figuraszínházban*

A performer nem játszik szerepet. Pusztán egy színpadi személy, aki önmagával, a saját testével, elméjével, érzékeivel azonos. Nem egy történetbe helyezi magát, hanem *történet* dolgokat. A történések hatnak rá, de ezeket a hatásokat nem jeleníti meg, nem nagyítja fel önnön gesztusaiban, mimikájában. A performer nem adja külön jelét testi tapasztalatának, mert a néző érzi azt. Azt a valóságot, amely a performansz során létrejön, „a néző elsősorban nem értelmezi, hanem megtapasztalja.”<sup>14</sup> A performansz így a performer és a néző között megszülető, mediális élménnyé válik, amely élményben egy közös tapasztalati valóság képződik. Számos, a performanszművészetet tárgyaló szakirodalom olvasása közben adódik, hogy a sorok

<sup>14</sup> Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella (Budapest: Ballassi, 2009), 16.

értelmezője a figuraszínházra vonatkoztassa az elemzéseket. A figurajátékos feladata is a tapasztaltatás, az, hogy magas koncentrációval, minden érzékével befogja a formát, amellyel együtt-mozog. Az ő szemén, fülén, testén, tapintásán keresztül érzékel a néző is, „tekintetével letapogatja és magába olvasztja a látható dolgokat”<sup>15</sup>. A játékos inkább egy aktust, amely hat a formára, hogy aztán a forma visszahathasson a játékosra. Játékos és forma folyamatosan a másiktól érkező visszajelzésekből dolgozik, a cselekvés szubjektuma és objektuma állandóan vált(ak)ozik. A néző pedig kettejük játékán keresztül olyan, a performatív folyamatokhoz hasonló „pszichés, affektív, energetikai és motorikus reakciókat tapasztal önmagán, (...) amelyek őt (magát) is cselekvésre készítik”.<sup>16</sup> A néző fizikai jelenléte, észlelése, reakciói révén játékosrá válik, reakciójára pedig reagál a figurajátékos, újabb akcióreakció folyamatot indítva el ezáltal a néző irányába is. A figurajátékos tehát a forma és a néző felé is működtet (a performatív esztétika értelmében vett) ún. feedback-szalagokat,<sup>17</sup> a figuraszínházi produkció figurajátékos, forma és néző háromszögében létrejövő mediális eseménynek tekinthető. A figurajátékos ugyanakkor nem csupán a forma médiuma, illetve azzal kapcsolatos tapasztalatainak közvetítője: az anyaggal való munka során éppúgy provokálhatja a nézőt, mint ahogy egy performer teszi, amikor például egy veszélyes, fájdalmas szituációnak teszi ki magát. Ugyanúgy játszik azzal, hogy a nézőben különböző fiziológiai hatásokat (pl. megemelkedett pulzust, mély lélegzetet, hőhullámokat, izzadást) idéz elő. Mi több, ezek a hatások nagyban alakítják az előadás

dinamikáját, dramaturgiáját. Kísérletezése közben a figurajátékos is elmegy mind a forma, mind a saját testének tűréshatáráig. Tulajdonképpen ennek a határnak a pontos, finom érzékeléséből fakad a játék virtuozitása. A figurajátékos provokációs eljárásának módja ugyanakkor nem teljesen egyezik a performerével: bár használhatja eszközül a saját testét, a figurajátékos vagy a forma tűréshatárának tapasztalására irányítja akcióját, vagy pedig egy, a formából származó javaslatot adaptál a saját testére.

Hasonló feszültséget generálhat a nézőben a figuraszínház egy másik bevett eljárása, amely során a játékos improvizációs betéteket illeszt előadásába. Ilyenkor a néző által is felismerhető, hogy minden az adott pillanatban születik, a játékosnak ott és akkor kell organikus utat találnia a forma által kínált végtelen számú játéklehetőség között: apránként haladva, egy-egy lehetőséget kiválasztani és azt tudatosan kivitelezni. A figurajátékos tapogatózása az ismeretlenben, a választás „kényszere”, az ismeretlen játéklehetőség kibontakoztatásához szükséges koncentráció mind feszültséget, egyfajta „veszélyérzetet” generálhat a nézőben az improvizáció során.

*A „szemiotikai test”  
jelensége a figuraszínházban*

A test szemiotikai kettősségével kapcsolatban elsőként Helmuth Plessner fogalmazott meg olyan gondolatokat, amelyek később a performatív esztétikára is komoly hatást gyakoroltak. Plessner szerint az ember egyfelől birtokában van egy testnek (Körper), ám ezzel egyidejűleg azonos is ezzel a testtel (Leib): a test tehát objektum és szubjektum egyidejűleg.<sup>18</sup> Vsevolod Mejerhold is anyagként gondolta el a testet (ezen alapul a biomechanika módszere is). Viszont az ő szem-

<sup>15</sup> FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, 85. Fischer-Lichte Merleau-Pontyra hivatkozik: MERLEAU-PONTY, *A látható...*, 150–151.

<sup>16</sup> FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, 17.

<sup>17</sup> FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, 50.

<sup>18</sup> Helmuth PLESSNER, *Zur Anthropologie des Schauspielers in Gesammelte Schriften* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1948) 107.

léletük, miszerint „a színész művészete nem más, mint az arra való képessége, (...) hogy testét mint kifejezőeszközt helyesen használja,”<sup>19</sup> inkább a bábszínházi szemlélettel rokonítható. Míg az a testkép, amelyet a performanszművészet és a performatív esztétika által meghatározott figuraszínház alkalmaz, Grotowski elképzelésén alapszik: „a színész feladata nem uralni, hanem sokkal inkább ahhoz segíteni a testét, hogy maga is játékosná váljon: a test (Leib) ezáltal testsült szellemként (embodied mind) játszik.”<sup>20</sup>

„A test nem pusztán anyag (...), hanem potenciális változásban, az állandó transzformáció folyamatában létező, élő organizmus. Nem ismeri a létige jelenidejét, csak valamivé válva, folyamatként és változásként létezik. A test azon kívül, hogy anyag, lehetőségek folyamatos és szakadatlan materializálása. Az ember nem egyszerűen test, hanem egy nagyon fontos értelemben cselekszi a testét (...) Vagyis a test anyagiságát tekintve bizonyos gesztusok és mozdulatok ismétlésének az eredménye (...), folyamatosan megvalósítható lehetőségek repertoárja.”<sup>21</sup>

<sup>19</sup> FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, 111. Fischer-Lichte Mejerholdra hivatkozik. Vö. Vszevolod MEJERHOLD, *A jövő színésze és a biomechanika* in *Színházi antológia*, szerk. JÁKFAI Magdolna, ford. PÁLL Erna, 92–95 (Budapest: Balassi, 2000), 93.

<sup>20</sup> FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, 114. Fischer-Lichte Grotowskira hivatkozik: Jerzy GROTOWSKI, *Für ein armes Theater* (Zürich: Orell Füssli Verlag, 1986), 13, magyarul: Jerzy GROTOWSKI, *Színház és rituálé*, ford. PÁLYI András, vál. és szerk. Janusz DEGLER, Zbigniew OSIŃSKI (Budapest-Pozsony: Kalligram, 1999), 11.

<sup>21</sup> FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, 128.

Erika Fischer-Lichte a performatív esztétikára vonatkozó fenti gondolatai rímelni látszanak Werner Knoedgen figuraszínházról alkotott elképzeléseire: „a figuraszínház ugyanúgy mozgó anyag, mint anyagiasult mozgás”.<sup>22</sup> A figuraszínházi szemlélet szerint ugyanis nem csak az ember, hanem a tárgy is formát öltött akció: a forma is történések anyaga, a figuraszínház vállalt feladata pedig az anyagban rejlő történések továbbtörténetése. A figuraszínházban a játékos teste a formával egy szemiotikai testet<sup>23</sup> alkot. Figurajátékosként test vagyok és testem van – csak éppen testként (Körper) egy idegen, élettelen testet, formát birtoklok. Ez a forma, ez a (másik) test is hozzám tartozik, ugyanúgy érzem, mint bármely másik tagomat. A formát tulajdonképpen becsatolom a propriocepció érzékelésembe, a forma a testtudatom, sőt a testtudat-alattim részévé válik.

A figuraszínház esetében forma és játékos ugyanakkor nem csupán fizikai, testi szinten képez egy tapasztalati egységet, megfigyelhető közöttük egyfajta „kognitív kapcsolódás” is: a játszó a formán, a forma pedig a játszón keresztül „gondolkodik”. A játszó célja, hogy érvényesülésre juttassa a forma „gondolatait”, viszont: a játszó a saját pszichikai erejével működteti a játékot, a saját gondolati struktúrái mentén halad a forma kutatásában, később pedig rajta áll, hogy milyen tartalmakkal dolgozik tovább, hogy szelektálja, szerkeszti a kutatás során felgyűlt elemeket. Bár a figurajátékos célja, hogy minél éntelenebbül dolgozzon és a saját akarta helyett a formáét bontakoztassa ki, intuitív választásain, struktúráit illető döntésein keresztül az elkészült produkcióban saját magát látja végül visszatükröződni – a figuraszínházi játék alapvetése tehát a formára és a formán keresztül önmagára adott reflexió.

<sup>22</sup> KNOEDGEN, *Das unmögliche Theater...*, 7.

<sup>23</sup> FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, 113.

*A formán keresztüli önreflexió jelensége  
egy saját alkotói munkafolyamatomban*

A fenti mechanizmust figuraszínházi szóló-előadásom, az *It depends* készítése során tapasztaltam meg először 2019-ben a saját alkotói gyakorlatomban. Az *It depends* egy saját fejlesztésű bábtechnikán alapuló, fizikai színházi elemeket is tartalmazó figuraszínházi produkció. Maga az előadás gyakorlatilag egy formai kísérletnek indult, az érdekelt benne, hogy milyen fizikai együttállások jöhetnek létre egy életnagyságú marionett és mozgatója között, ha a marionett a szokásos vertikális mellett horizontális zsinórokat is kap. Ennek a horizontális zsinórozásnak a lényege, hogy a marionett testéből a felfüggesztő zsinórai mellett további, vízszintes irányú zsinórok vezetnek ki: függőleges zsinórok csak a báb tartó funkcióját látják el, a vízszintes zsinórokon keresztül történik a tényleges bábmozgatás. A báb a karjaiból, lábaiból kiinduló zsinórokon keresztül kapcsolódik, kötődik a báboshoz, így képes lekövetni annak mozgását, mozdulattal reagálni annak mozdulataira. A vízszintes zsinórok hosszától függően változhat a távolság a marionett és mozgatója között, így a bábót akár több méterről is tudja a bábos mozgatni, ráadásul a báb magassága is szabályozható: a báb keresztjét tartó fő zsinór ugyanis a plafonra erősített csigán átvezetve a mozgató derekához van kötve, így, ha a mozgató közeledik a bábhoz, a báb magassága süllyed, ha távolodik tőle, a bábót ezzel felvonja a magasba. A technika további sajátossága, hogy a marionett – a felfüggesztő kötelén és az azt tartó csigán keresztül – egyfajta ellensúlyként is tud szolgálni a mozgató számára. Mivel a mennyezethez erősített báb kötele a mozgató súlyát is megtartja, annak teste egészen extrém, a gravitációnak egyébként ellentmondó pozíciókat is képes lesz felvenni, adott esetben a bábos képes lehet teljes mértékben a báb kötelén függni.

Az előadás központi figurája egy a fenti technika szerint kialakított, életnagyságú, re-

alisztikus, ám szoborszerűen fehér, fragmentált, férfi nemű báb alak. A báb kialakításakor az volt a cél, hogy egy általános, látványosan konstruált és tárgyyszerű figurát hozzak létre. Elkészítéséhez öt különböző modell gipszlenyomatait vettem alapul, a báb anyaga fehér poliuretánhab. Nyomokban még láthatóak rajta az öntéshez használt gipsznegatívok maradványai, amelyek szintén a figura szoborszerűségét, töredékességét hangsúlyozzák. A báb ízületeinek kialakításával is a figura konstruáltságára szerettem volna ráerősíteni, így az ízületekbe épített kapcsolatokon keresztül a báb testét akár játék közben is darabjaira lehet szedni, újra lehet alakítani.

Az előadás próbafolyamatának első két hetében különböző improvizációs módszereken keresztül igyekeztem feltérképezni a technika lehetőségeit, a velem dolgozó koreográfus, Kovács Domokos javaslati és visszajelzései mentén. Az improvizációs szakasz végén azt tapasztaltuk, hogy az előállt képek, folyamatok, játéklehetőségek nem csupán absztrakt, hanem látszólag szituatív témák köré is elkezdtek csoportosulni: a forma által kínált lehetőségek egy kölcsönös függésen alapuló, játsz mákkal, frusztrációkkal és indulatokkal teli párkapcsolatra engednek asszociálni. Bár az improvizációk során tisztán koreografikus elemeket és formai szituációkat kerestem, mégis személyes, reális, engem aktuálisan érintő magánéleti viszonyok rajzolódtak ki a játékunkban a néző számára. Tudattalanul és szándéktalanul absztrakt formákká konvertáltam a saját lelki folyamataimat, a személyes élmény személytelen formát nyert, hogy aztán a néző érzékelésében ismét személyessé váljon. (Végül ezeket a benyomásainkat követve alakítottuk ki az előadás végleges struktúráját is a koreográfussal.)

A formával való játék értelmezési terében váratlanul felfedezett személyes vonatkozások miatt a báb készítésének folyamatára, majd az azt követő próbákra visszatekintve később azokat is egyfajta intuitív önreflexív aktusokként kezdtem átértékelni.

A báb tervezése, gyártása számos szakmai, emberi és egzisztenciális kihívás elé állított. Ebben az időben nem rendelkeztem saját műhellyel és próbateremmel, anyagilag nem engedhettem magamnak egy külön munkatér bérlését. Túl nagy bábkészítői gyakorlattal nem rendelkezttem, ráadásul egy kísérleti technikán dolgoztam, így a báb készítésének lépéseit rendkívül alaposan meg kellett fontolnom. A báb készítését és próbákat érintő döntéseket mindvégig praktikus, technikai szempontok vezették, ezeken kívül nem is volt figyelmem másra – így kezdtem el az adott pillanatban legadekvátabbnak bizonyuló helyszínen, a saját szobámban dolgozni. Itt vettem le a gipsznegatívokat a báb testéhez modellül szolgáló ismerőseimről. Itt öntöttem a kétkomponensű műanyagot, minek során mérgező gázok állnak elő, ezért gázmaszkban lehetett csak a szobámban lenni. Fúrtam, faragtam, majd mikor összeállt a figura, a bábót a plafonhoz erősítettem, a bútoraimat a falhoz toltam és ugyanitt vágtam neki a próbafolyamatnak is.

Egy ember a szobájába zárkózva, gipszpor és mérgező gázok között próbál magának összerakni egy másikat, hogy aztán ugyanitt húzza-vonja, csüngjön rajta és izadjon egész nap egy szeretetteljes kapcsolat illúziójáért. Majdnem négy hónapon keresztül, a szó szoros értelmében együtt él ezzel a figurával, egy teljesen nyilvánvalóan dependens kapcsolatban. Ez a munkafolyamat már önmagában személyes kamardráma, egy sajátos Pygmalion-történet, magánéleti viszonyaim öntudatlan alkotói „reenactment”-je és bár nem mesélek el a színpadon történeteket, nem folytatok realista, pszichologizáló színjátszást, a néző azáltal, hogy látja az előadásomban az intuitív döntéseim nyomait, feltételezem, hogy látja azokat a személyes történeteket is, amelyekből ezek a döntések fakadtak.

### *Az intuíció szerepe a figuraszínház eljárásaiban*

Az a fajta koncepcióktól mentes, nyers, vad, gyermeki látásmód és az a szemlélődő attitűd, amit Merleau-Ponty is leír, egy figuraszínházi munkafolyamat valamennyi fázisában megfigyelhető, különösen érvényes viszont annak első, vizsgálódó, kísérletező szakaszára. A figuraszínházi előadások próbafolyamata ugyanis mindig egyfajta improvizációs kutatómunkával kezdődik, amely a rendelkezésre álló formából indul ki és a vele létrehozható képek, mozgásfolyamok, játék-lehetőségek, az általa sugallt asszociációk, tehát a legkülönbözőbb tartalmak keresésére, az anyag és a vele való interakciók határainak kifürkészésére irányul. Ezek során a játékos arra tesz kísérletet, hogy az adott formát azoktól a szemantikai mezőktől függetlenül tapasztalja meg, amelyekben egyébként a tárgy létezik.

Az alkotó a formával különböző improvizációs körök során ismerkedik, ezek hossza általában tíz perctől ötven percig terjed. A formát felhasználhatja akként, ami, vagy akként, amit jelent. Installálhatja azt, kontaktáncolhat vele, magára öltheti maszkként, testmaszkként, kézbe veheti hangszerként, animálhatja, használhatja protézistárgyként és önmagára adaptálhatja a forma mozgásminőségeit. Az improvizációkon keresztül tulajdonképpen a véletlent provokálja.<sup>24</sup> Elindít egy cselekvést és szinte kívárja, mikor avatkozik bele a folyamatba a véletlen: mikor vonja ki magát az autonóm és önfejlő anyag a szándéka alól és milyen új irányt mutat ahelyett?

„Fizikai tulajdonságaitól eltekintve a tárgy többé-kevésbé komplex jelentéseket testesít meg: a nyersanyag neutralitását, egy kellék csüggedségét, egy

<sup>24</sup> Julika MAYER, *Provokálni a véletlent...*, 318., Julika Mayer Molnár Gyulát idézi ld. in MOLNÁR, *Tárgyszínház...*, 49.

eszköz becsületes közepszerűségét, egy szimbólum arroganciáját. (...) A rögtönző alanynak ezekkel a jelentésekkel kell megmérkőznie. (...) A tárgyak tökéletes kutatópartnerek: csodálatos dolog egy tárgy szuggesztív minőségeitől inspirálódni, az üzenetétől, a jelentésétől, a történetétől. (...) Az anyagból adódó kényszerek és az általa javasolt megoldások között fontos támpontokra lelhetünk a színpadi partitúra összeállításánál során.”<sup>25</sup>

Az anyaggyűjtő improvizációs fázist követi a figuraszínházi munkafolyamat kompozíciós szakasza, amelyben az alkotó azt igyekszik kitapasztalni, hogy a gyűjtőmunka során felhalmozott elemek, képi, szöveges, zenei asszociációk közül melyek és hogyan kerülhetnek koreografikus felhasználásra. Mely töredékek válnak vezér-, és melyek mellékmotívumokká, melyeket érdemes ismételni vagy variációkat keresni rájuk? Válogatásunkat először kísérleti és átmeneti sorrendbe helyezi, majd megfigyeli a jelenetek egymásra hatását, ritmusát, keresi a kapcsolódásokat, átfedéseket, ellenpontokat, különböző értelmi, értelmezési síkok ravasz, szubtilis összekapcsolódását provokálja ki.

#### *Figuraszínház és posztdramatikus színház viszonya*

A posztdramatikus színház a prózai színház, a figuraszínház pedig alapvetően a bábszínház eszközeivel dolgozik, mégis számos hasonlóság fedezhető fel közöttük. A posztdramatikus színház szemlélete, munkamódszerei, dramaturgikus és rendezői eljárásai mind inspirálólag hatottak a figuraszínházra. A posztmodern alkotó érzékeli annak lehetlenségét,

„(...) hogy olyan igazságot jelentsen ki, amit már a kimondás előtt ismer és ami

egyébként is leképezhető lenne valamilyen módon. Ami számára leképezhető, az kizárólag a mozgásban lévő gondolat, az alkotás folyamatisága. (...) A posztdramatikus színház felismerhetővé teszi a nézője számára az illesztéseket saját gondolati konstrukcióján, megmutatja számára saját gondolati íveit.”<sup>26</sup>

Molnár Gyula mintha Ernst Grohotolsky fenti gondolatait vonatkoztatná a figuraszínházra, amikor azt állítja, hogy az

„(...) előadás során a partitúrának felismerhetővé kell tennie saját struktúráját, el kell árulnia, hogyan talált rá a nyelvére. Legyen nyilvánvaló: ami éppen a színpadon történik, azt a tárgy találta ki. Legyen olyan, akár a félkész zakón a fércelés. A néző, azáltal, hogy megfejti a jeleket, beavatást nyer a kreatív folyamat titkaiba.”<sup>27</sup>

A posztdramatikus előadás egy cselekmény-, szöveg-, vizuális és audiovizuális fragmentumokból alkotott struktúra, amely anyagszerűen és formálisan kezeli saját elemeit. Már-már úgy tetszik, mintha formalizmus tekintetében a figuraszínház a posztdramatikus színháznak az egészen a végletekig tolt változata lenne, hiszen a figuraszínház eszközei, lehetőségei még annál is tágasabb mozgásteret engednek a kísérletezésre, mint ami a posztdramatikus színház esetében adódik. Másrészt viszont a forma fizikai tulajdonságai a figuraszínházi előadás dramaturgiájának kialakítását behatároló tényezők is lehetnek: amennyiben az előadás a formát dekonstruáló akciókat tartalmaz (amelyek során a forma végérvényesen deformálódik, sérül, vagy megsemmisül), az az előadás struktúrájának kialakítását jelentősen meg-

<sup>25</sup> MAYER, *Provokálni a véletlent...*, 318.

<sup>26</sup> Ernst GROHOTOLSKY, *Ästhetik der Negation – Tendenzen des deutschen Gegenwartsdramas* (Frankfurt am Main: Hain Verlag, 1986) 22.

<sup>27</sup> MOLNÁR Gyula: *Tárgyszínház...*, 50.



határozza – ilyen korlátokkal egy prózai színjátszáson alapuló posztdramatikus előadás esetében nem feltétlenül szükséges számolni.

A posztdramatikus színházi előadás – bármily komplex és gondosan szerkesztett is a partitúrája – keletkezése folyamatiságára mutat. Egy posztdramatikus előadás jelenet-sorrendje asszociációk, jelenetek, képek egy adott pillanatban véglegesített és aztán egyezményesen képviselt variációja. Ez a fajta folyamatiság, az előadás „testének” organizmusként való felfogása a figuraszínháznak is abszolút alapvetése; azon túl, hogy maga a műfaj a forma belső folyamatainak kibontakoztatásán alapul, az előadások próbametódusát és dramaturgiáját is meghatározza.

A „figuraszínház” műfajként vita tárgyát képezi, mert nem fedti le pontosan saját törekvéseit – hipotézisem szerint a „formaszínház” elnevezés ezeket precízebben jelölné. Kutatásaim e tézis pontosítására fókusznak.

### Bibliográfia

- Attinger, Elaiane. „Geheimklub? Zur Debatte über Genrebezeichnungen”. *Double – Magazin für Puppen-, Figuren-, und Objekttheater* 20, 40. sz. (2019): 39–40.
- Dabs, Anette und Sandweg, Tim. eds., *Der Dinge Stand – The State of Things*. Berlin: Theater der Zeit, 2018.
- Double-Diskurs 7: „Puppenspiel”, „Figurentheater”, „Theater der Dinge”, „Anderes Theater”? Magdeburg, 2019, hozzáférés: 2021.08.17., [http://double-theatermagazin.de/audio/2018\\_double-diskurs\\_magdeburg.mp3](http://double-theatermagazin.de/audio/2018_double-diskurs_magdeburg.mp3).
- Fischer-Lichte, Erika. *A performativitás esztétikája*. Fordította Kiss Gabriella. Budapest: Balassi, 2009.
- Grotowski, Jerzy. *Színház és rituálé*. Fordította Pályi András. Válogatta és szerkesztette Degler, Janusz és Zbigniew Osipiński. Budapest-Pozsony: Kalligram, 1999.
- Groholsky, Ernst. *Ästhetik der Negation – Tendenzen des deutschen Gegenwartsdramas*. Hain-Hanstein: Verlagsgruppe Athanäum, 1986.
- Joss, Markus és Lehmann, Jörg, szerk., *A dolgok színháza – báb, figura és tárgyszínház*. Fordította Drozdik Bianka, Lázár Helga, Szilágyi Bálint. Budapest: SZFE, 2019.
- Knoedgen, Werner. *Das unmögliche Theater – Zur Phänomenologie des Figurentheaters*. Stuttgart: Urachhaus, 1990.
- Mejerhold, V. *A jövő színésze és a biomechanika* in *Színházi antológia*, szerk. Jákfalvi Magdolna, ford. Páll Erna, (Budapest: Balassi, 2000), 93.
- Merleau-Ponty, Maurice. *A látható és a láthatatlan*. Fordította Szabó Zsigmond. Budapest-Szeged: L'Harmattan – Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanszék, 2007.
- Molnár Gyula. *Tárgyszínház – feljegyzések, idézetek, gyakorlatok Molnár Gyula gyűjtésében*. Fordította Goda Móni (megjelenés előtt).
- Niculescu, Margareta und Behse, Ulla. *Puppentheater der Welt*. Berlin: Henschel, 1965.

## Animatronika – bábművészet és technológia

KOCSIS ESZTER ANGÉLA

A tudomány és technológia rohamos fejlődésével a 21. században a klasszikus művészeti ágak is átalakulóban vannak. Az animatronikus szerkezetek – robotizált bábok vagy animálható mechatronikus szerkezetek – a filmek, vidámparkok és élményparkok mellett a színházi előadásokban is egyre inkább megjelennek. Bár jelenleg a téma feldolgozottsága még nem túl széleskörű, mind a színházi, bábszínházi tematikájú elméleti tanulmányokban, mind pedig a mérnöki kutatásokban egyre többször találkozhatunk ezzel a területtel. Magyarországon egyelőre még kevésbé terjedtek el az animatronok, mivel igen költség- és tudásigényes az előállításuk. Hazánkban egy-két filmes cég foglalkozik csupán animatronikus szerkezetek létrehozásával, de ritka, hogy mérnököket is alkalmaznának a munkájuk során. Pedig ezen szerkezetek orvosi, terápiás felhasználása is egyre gyakoribb, szerveket, művégtagokat hoznak létre a technológiával, vagy pedig olyan robotokat, amelyek az emberrel kölcsönös viszonyban állva bizonyos ápolási, nevelési, terápiás feladatokat látnak el. Külföldi példák mutatják, hogy egyetemi projektek, robotikai kutatásokkal foglalkozó szakemberek figyelmét is felkelti ez a téma.

Színházi bábkészítőként érdeklődve figyelem, hogy vajon a pusztán mechanikus működtetésű bábokhoz képest milyen új távlatokat nyithat a művészi alkotásban a mechatronikus szerkezetek integrálása a színpadi munkába. És a kérdést megfordítva: milyen előnyökkel járhat, ha a bábtechnikák többezer éves gyakorlati tapasztalatát a tudósok a robotok fejlesztésénél is kamatoztatják? Nézetem szerint a bábművészet egyik jövőbeni feladata lehet, hogy a klasszikus játékmódok mellett részt vesz abban az elkerülhetetlen folyamatban, amit robotizáció-

nak nevezünk. Minden gazdasági válságnak komoly hatása van a technológiai fejlődésre nézve, az elmúlt másfél év krízisének pedig egyelőre beláthatatlan következményei vannak a kulturális ágazatokra, mint amilyen például a bábszínház is.

### *Az animatronika rövid története*

Ha a bábok, automaták és robotok eredetét vizsgáljuk, látjuk, hogy történetük számos ponton összefonódik, közös őseik a mozgatható szobrok voltak.

A görög mitológia szerint a mozgó szobrok feltalálója Daidalosz volt. Hérodotosztól származik a mechanikus szobrokról szóló legkorábbi írásos beszámoló, eszerint már a Kr.e. 4. században nagyméretű istenszobrokat mozgattak. A középkorból pedig tudunk olyan mechanikus Jézus- és Mária-szobrokról, amelyeket évente egy alkalommal, ünnepélyeken használtak.

II. Szilveszter pápa az elbeszélések szerint a 12. században mechanikus órán és vízgőz által működtetett orgonán kívül létrehozott egy beszélő fejet is. Albertus Magnusnak mechanikus kapuőre, René Descartes-nak pedig egy Francine nevű androidja, emberformájú automatája volt.<sup>1</sup>

A 17-18. században váltak népszerűvé az automaták. Jacques de Vaucanson francia származású mérnök 1738-ban mesterműveként megalkotta a Mechanikus Kacsát. Ez a szerkezet a leírások szerint mozgatta a szár-

<sup>1</sup> Wencel MRACEK, „Az élet imitációja – amit a teknősbéka tanít nekünk”, ford. LÁZÁR Helga, in *A dolgok színháza, Báb-figura-, és tárgy-színház*, szerk. Markus JOSS és Jörg LEHMANN, 93–98 (Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2019), 94.

nyát, hápogott, tudott enni és üríteni is. Miután Vaucanson a francia selyemmanufaktúra főinspektora lett, 1745-ben megépítette az első automatikus szövőgépet, amelyet Joseph-Marie Jacquard tökéletesített, így programozhatóvá vált lyukkártyás vezérlése révén.<sup>2</sup> Kezdetben tehát az automaták a bábokhoz hasonló mechanikus műfigurák voltak.<sup>3</sup>

A 20. század első felében létrejött egy különálló művészeti ág, amely a forgó, mozgó gépeket nem színpadi játékokra vagy ipari termelés céljaira használta, hanem kiállítási tárgyként kezelte: ez volt a kinetikus művészet, kinetikus szobrászat. Az első ilyen szerkezetet Naum Gabo hozta létre 1919–1920 körül.<sup>4</sup>

Néhány évvel később megszületett az animatronika fogalma, amely Walt Disney nevéhez köthető. 1952-ben a Disney cég megbízott egy mérnökcsoporthoz, amely Disneyland fejlesztéséért volt felelős. 1963-ban itt, az Enchanted Tiki Roomban került bemutatásra az Audio-Animatronikus® (AA) technológia. 1986 óta ez a mérnöki divízió Walt Disney Imagineering néven működik.<sup>5</sup>

Jim Henson amerikai bábművész, a Muppet Show megalkotója szerint: „az animatronika az élettelen tárgyak számítógéppel, vezetékekkel, távirányítással, rádiós vezérléssel, és bábozással történő életre keltése”.<sup>6</sup>

<sup>2</sup> MRACEK, „Az élet...”, 96.

<sup>3</sup> Oskar SCHLEMMER, „Ember és műfigura”, ford. KEMÉNY István, in *A dolgok színháza, Báb-figura-, és tárgyszínház*, szerk. Markus JOSS és Jörg LEHMANN, 187–193 (Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2019) 191.

<sup>4</sup> Rachel RIVENC and Reinard BEK, eds. *Kept It Moving? Conserving Kinetic Art* (Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2018), 10.

<sup>5</sup> Prof. Mrs. Y.D. KAPSE, Miss. Pooja R. SARANGPURE, Miss. Jayashree MOHURLE, „Animatronic”, *International Journal of Advanced Research in Computer and Communication Engineering* 5, 4. sz. (April 2016), 266–269.

<sup>6</sup> Arif SIRINTERLIKCI, „Open-Ended Robotic Design for Enhanced Capstone Experience”,

Technikai értelemben véve egy animatron olyan figura, amelynek animálása elektromechanikai, mechatronikai eszközökkel történik.

Az animatronikus szerkezetek tehát alapvetően mechanikus és elektronikus elemekből épülnek fel. A meghajtásukhoz villamos motorokat, pneumatikát és hidraulikát is használhatnak. Lehetnek manuálisan vagy számítógéppel irányítottak.

### *A Borzongások völgye, robotszínház és etorobotika*

Az animatron és a robot elsősorban funkciójuk tekintetében különböznek. Az animatron esetében elsődleges a dizájn, a bábhoz hasonlóan egy létező vagy képzeletbeli élőlény plasztikus általánosítása, vagy egy élőlény realiztikus ábrázolása.

Az animatronikus szerkezetek életszerűbbek, mint a robotszerkezetek. A robotika és az animatronika közötti fontos különbség a tárgyak megjelenése, külalakja. A robot működése ugyanolyan mechanizmusokon alapul, mint az animatroné, de a robot gépnek néz ki, az animatron pedig nem. A valóshoz való hasonlóság művészi tervezés eredménye.

Az animatronikus szerkezet tervezésének folyamata a bábtervezés menetével megegyező, azonban itt a technológiai tervezés nagyobb körültekintést igényel. A tervezés során érdemes figyelembe venni Masahiro Mori japán robotikai mérnök 1970-ben publikált elgondolását, aki többek között a robotok emberszerű ábrázolásának pszichológiai következményeivel foglalkozott. Mori szerint valamiféle önvédelmi ösztön következtében az embert nyugtalanító érzés keríti hatalmába, ha bizonyos típusú, az emberhez nagyon hasonló figurákkal találkozik. Míg az ipari robotok nem igazán hasonlítanak azokra a munkásokra, akiket helyettesíteni hiva-

---

*American Society for Engineering Education Annual Conference & Exposition* (American Society for Engineering Education Session: 3447. 2004), 1.

tottak – ezért az emberek nem is éreznek különösebb vonzódást irányukban –, addig a játékrobotok hatalmukba kerítik a gyerekeket. Az élethű művésztagok furcsa, nyugtalanító érzést kelthetnek az emberekben, azonban a tradicionális japán bábfigurát, a bizonyos esetekben mozgó szemekkel és szájjal rendelkező bunrakut, élvezettel nézik az előadásokon.

A megjelenésükön kívül ezek a tárgyak a mozgásukkal is hatást váltanak ki a szemlélőből. Egy ipari robot kikapcsolt állapotban csupán egy gép érzetét kelti, de amint elkezd mozogni, és mozgásának sebessége, gyorsulása, lassulása az emberéhez hasonló, bizonyos fajta szimpátiát érzünk irányában, viszont egy műkéz megmoccanása kísértetiesnek hathat. Minél jobban hasonlít egy robot külseje és mozgása tekintetében az emberre, annál nyugtalanítóbb érzéseket keltet bennünk. Ezt a jelenséget Mori a „borzongások völgyének” (uncanny valley) nevezi. Véleménye szerint ezt a negatív pszichológiai hatást a dizájn és a mozgások megfelelő tervezésével el lehet kerülni.<sup>7</sup>

A humán-robot-interakciók kutatásában különleges terepet jelenthet a robotszínház egyelőre még nagyon ritka példája. Meg kell különböztetnünk azonban a robotszínház fogalmát azoktól a színpadi produkcióktól, amelyekben csupán egy adott feladatra létrehozott animatronikus szerkezeteket használnak. Robotszínházi produkció tehát akkor jön létre, amikor nem egy meghatározott feladatra hoznak létre animatronikus szerkezetet, hanem többfunkciójú, átprogramozható manipulátort használnak az előadásban, azaz a robot szerepét valóban egy robot játssza. Az interaktív robotszínház érdekes kutatási környezetet biztosíthat a szociális robotok vizsgálatához, valamint az autonóm

robotok és az intelligens környezet kapcsolatainak kutatásához.

Az elöregedő nyugati társadalmakban egyre inkább a kutatások fókuszába kerül a robotok mindennapi életbe való integrálása. A távdiagnosztikai rendszerek, az ápolási feladatok egy részét ellátó autonóm segítőrobotok egyes feltételezések szerint 5–10 éven belül eléri azt a szintet, amikor a hétköznapi életünkben is tömegesen megjelenhetnek.

Az ilyen mobilrobotok fejlesztése nem csupán mérnöki feladat, hiszen el kell érni, hogy az emberek elfogadják ezeket a segítőket. Ehhez társadalomtudományi, evolúciós pszichológiai, sőt filozófiai, etikai megfontolásokat is figyelembe kell venni.

Érdekes példa lehet még az ember-robotviszony kutatására az etorobotika tudománya, ahol olyan mobilrobotok létrehozása a cél, amelyek képesek az emberrel interakcióba lépni. Ehhez biológiai, etológiai és pszichológiai kutatások eredményeit is felhasználják. A robotok „viselkedésének” megalkotásakor az ember-ember-kapcsolat helyett a kutya-ember-viszonyt tartják a megfelelő mintának. Ez az új tudományág Miklósi Ádám, az ELTE Etológia Tanszék tanszékvezető professzora nevéhez köthető, aki szerint a társrobotok, segítőrobotok fejlesztésénél az ember-kutya-interakciót érdemes modellként használni, mert könnyebben együtt tudunk működni egy másik fajként érzékelt robottal.<sup>8</sup>

#### *A bábos tradíció*

##### *mint mint a társrobotok fejlesztésében*

A bábosoknak jelentős gyakorlatuk van abban, hogyan lehet olyan kifejező mozgásokat létrehozni, amelyek az élet illúzióját kelthetik anélkül, hogy precízen lemásolnák az állati vagy emberi mozgásfolyamatokat. Ugyan a bábművészet a mimézisen alapul, a bábok az

<sup>7</sup> A cikk angol fordítása először itt jelent meg: Masahiro MORI, „The Uncanny Valley: The Original Essay by Masahiro Mori”, *IEEE Robotics and Automation Magazine* 19, 2. sz. (June 2012): 98–100.

<sup>8</sup> MIKLÓSI Ádám, „Kutya, ember, robot – avagy az etorobotika születése”, *Magyar Tudomány* 171, 2. sz. (2010): 175–182.

élőlények mozgását imitálják, azonban a fizikai törvények máshogy vonatkoznak rájuk (méretük, anyaguk, felépítésük miatt), mint azokra a lényekre, amelyeket imitálni igyekeznek. A bábok „ellenállnak” az utánzásnak, mégis képesek az élet illúzióját kelteni. Ebből kifolyólag a szórakoztatóipari robotok fejlesztői hasznosíthatják a bábos tervezési megoldásokat annak érdekében, hogy elkerüljék a Mori által leírt borzongások völgyét, és dinamikus mozgásokat tudjanak létrehozni anélkül, hogy pontosan lemásolnák azokat. A bábozás ebből a szempontból modellként szolgálhat a kifejező automatizált robotok számára. A szórakoztatóipari robotok esetében a „kinézis az új mimézis”.<sup>9</sup>

Bár a bábok a robotokkal ellentétben nem önműködőek, közös bennük, hogy az ember hasonlóan észleli a báb és a robot életre keltését. Pszichológiai szempontból hasonló az, ahogyan az ember észlelése számára megjelennek. Egyszerre érzékeljük őket élettelen és életre keltett tárgyként. Ennek a kettőségnak a felismerése vezetett a robotok és a bábok közös tulajdonságainak kutatásához. Peter Kahn, amerikai pszichológus, aki az emberek természetes és technológiai rendszerekkel kapcsolatos viszonyait tanulmányozza, egy robotállatokkal kapcsolatos kérdőív alapján öt jellemző kategóriát gyűjtött össze. Eszerint az emberrel interakcióban álló robot háziállatok úgy vannak megalkotva, hogy rendelkeznek:

- technológiai lényeggel,
- egyfajta életszerűséggel,
- mentális állapotokkal (érzelmek, kívánságok kifejezésére vonatkozó képességgel),

<sup>9</sup> Elisabeth Ann JOCHUM and Todd MURPHEY, „Programming Play, Puppets, Robots and Engineering”, in *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, ed. Dassia N. POSNER, Claudia ORENSTEIN and John BELL, 308–321 (London, New York: Routledge, 2014), 312.

- szociális kapcsolatra való képességgel (interakciókra való képességgel),
- erkölcsi tartással (amennyiben a robot morális cselekvő).

Ezen tulajdonságok alapján kimutatták, hogy a bábokat is pontosan úgy érzékelik az emberek, ahogyan ezeket a társrobotokat.<sup>10</sup>

Bár tisztában vagyunk azzal, hogy nem élőlényekkel állunk szemben, egyre természetesebben projektálunk egyéniséget és cselekvési képességeket bizonyos technikai készülékekbe. Az androidok tudatossági szintje egyelőre még valószínűleg a rovaroké alatt van, képzeletünkben mégis életre keltjük őket. Ezt a befogadási mechanizmust megfeleltethetjük annak, ahogyan a figura-színházat észleljük, állítja Tim Sandweg német színházi szakember. „Egy programozó (színházi terminussal élve: bábjátékos) irányít egy szerkezetet úgy, hogy a felhasználó (néző) képzeletében az élet benyomását kelti vele (animáció). Úgy tűnik, hogy ez az érzékelési sablon mélyen bennünk gyökerezik és a valóságban sem működik másként, mint a színpadon.”<sup>11</sup> Sandweg szerint különösen Japánban széleskörű a robotok elfogadottsága, amelynek az az oka, hogy feltalálóiok „High-Tech bábjátékot üznek”.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Pia BANZHAF, „The Ontology of the Puppet”, in *Dolls and Puppets: Contemporary and Tradition*, ed. Kamil KOPANIA, 9–25. (The Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw, The Department of Puppetry Art, 2018), 19.

<sup>11</sup> Tim SANDWEG, „El fogunk varázsolni titeket – összevissza elméletek arról, hogy miért mi vagyunk a jövő”, ford. SZILÁGYI Bálint, in *A dolgok színháza, Báb-figura-, és tárgyszínház*, szerk. Markus JOSS és Jörg LEHMANN, 213–219 (Budapest. Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2019), 214.

<sup>12</sup> Uo.

## Záró gondolatok

A társrobotok tömeges elterjedése a jövőben várhatóan megtörténik. A 2020–2021-es világjárvány is rávilágított arra, hogy egyrészt szükség van a terápiás feladatokat ellátó egészségügyi dolgozók tehermentesítésére, másrészt pedig a kényszerű szociális távolságtartás, karanténintézkedések hatására bekövetkező elmagányosodás tüneteit is enyhíthetik az erre a célra kifejlesztett animatronok.<sup>13</sup>

Mivel a bábokat és a robotokat nagyon hasonlóan érzékelik az emberek, a tárgy tényleges intelligenciájától függetlenül érzelmeket, motivációt és más pszichés jellemzőket is tulajdonítanak nekik, ezért az, hogy a Masahiro Mori által megfigyelt jelenséget, a borzongások völgyét elkerüljék, két fő tényezőtől függ. Egyrészt a megfelelő, emberhez nem túlságosan hasonló külső megjelenéstől, valamint a szerkezet kifejező, de nem a valóságot pontosan lemásoló mozgásától. Ezért érdemes megfontolni, hogy főként japán kutatók és művészek példája alapján a bábjáték hagyományait is felhasználják a társrobotok fejlesztése során.

Sokan idegenkednek a robotok mindennapi életünkben való tömeges megjelenésétől, valamint a technológia jelenlététől a klasszikus művészeti ágakban. Azonban bizonyos technológiai és társadalmi folyamatok nem elkerülhetőek, éppen ezért fontos, hogy a művészettudomány területén is kutatások tárgyát képezzék azok a témák, amelyekhez összetettségük révén már nem elegendőek a műszaki-mérnöki képességek és ismeretek, hanem pszichológiai, esztétikai és etikai szempontok figyelembevételét is igénylik. A feladat az, hogy segítsünk átvinni

az embert és a művészetet azon a határon, amely megjelenése után már egy, a megszo-  
kottól jelentősen különböző világ lesz.

## Bibliográfia

- BANZHAF, Pia. „The Ontology of the Puppet”. In *Dolls and Puppets: Contemporaneity and Tradition*, edited by Kamil KOPANIA, 9–25. Białystok: The Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw (The Department of Puppetry Art in Białystok), 2018.
- JOCHUM, Elisabeth Ann and MURPHEY, Todd. „Programming Play, Puppets, Robots and Engineering”. In *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, edited by Dassia N. POSNER, Claudia ORENSTEIN and John BELL. 308 – 321. London, New York: Routledge, 2014.
- KAPSE, Prof. Mrs. Y. D., SARANGPURE, Miss. Pooja R., MOHURLE, Miss. Jayashree. „Animatronic”. *International Journal of Advanced Research in Computer and Communication Engineering* 5, 4. sz. (April 2016): 266–269.
- MIKLÓSI Ádám. „Kutya, ember, robot – avagy az etorobotika születése”. In *Magyar Tudomány* 171, 2. sz. (2010): 175–182.
- MORI, Masahiro. „The Uncanny Valley: The Original Essay by Masahiro Mori”. *IEEE Robotics and Automation Magazine* 19, 2. sz. (June 2012): 98–100.
- MRACEK, Wencel. „Az élet imitációja – amit a teknősbéka tanít nekünk”. Fordította LAZÁR Helga. In *A dolgok színháza, Báb-figura-, és tárgyszínház*, szerkesztette Markus JOSS és Jörg LEHMANN, 93–98. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2019.
- PARMIGGIANI, Alberto, RANDAZZO, Marco, MAGGIALI, Marco, ELISEI, Frederic, BAILLY, Gerard, METTA, Giorgio. „An articulated talking face for the iCub”. In *2014 IEEE-RAS International Conference on Humanoid Robots*. 2014. 1–6., doi: 10.1109/HUMANOIDS.2014.7041309.

<sup>13</sup> Vö. Alberto PARMIGGIANI, Marco RANDAZZO, Marco MAGGIALI, Frederic ELISEI, Gerard BAILLY, Giorgio METTA, „An articulated talking face for the iCub”, in *2014 IEEE-RAS International Conference on Humanoid Robots*, 2014. 1–6., doi: 10.1109/HUMANOIDS.2014.7041309.

- RIVENC, Rachel and BEK, Reinard, eds. *Kept It Moving? Conserving Kinetic Art*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2018.
- SANDWEG, Tim. „El fogunk varázsolni titeket – összevissza elméletek arról, hogy miért mi vagyunk a jövő”. Fordította SZILÁGYI Bálint. In *A dolgok színháza, Báb-figura-, és tárgyszínház*, szerkesztette Markus JOSS és Jörg LEHMANN, 213–219. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2019.
- SCHLEMMER, Oskar. „Ember és műfigura”. Fordította KEMÉNY István. In *A dolgok színháza, Báb-figura-, és tárgyszínház*, szerkesztette Markus JOSS és Jörg LEHMANN, 187–193. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2019.
- SIRINTERLIKCI, Arif. „Open-Ended Robotic Design for Enhanced Capstone Experience”. *American Society for Engineering Education Annual Conference & Exposition*. American Society for Engineering Education Session: 3447. 2004.

## Rész-egész játék: a rekonstrukció metodikai lehetőségei (Malgot István: *Gyerekjátékok*, 1972)

TÓTH RÉKA ÁGNES

A bábelőadások leírása a kortárs magyar báb-esztétikai kutatások egyik központi témája, amelynek vizsgálata során több ellentmondással találjuk szembe magunkat. Ha az államosítás utáni időszakból emelünk ki bábelőadásokat, hiányosan dokumentált történetekkel, töredékes forrásokkal szembesülünk. Személyes történetekkel, magángyűjteményekkel. Az intézményes működés mellett lezajlott amatőr bábmozgalom esetében még nagyobb hézagok akadályozzák a kutatásokat: egységes történeti munka az amatőr bábcsoportokról egyelőre nem is született, a második hullámában alakult vidéki együttesek bábszínházzá válásának történetét azonban már több kötetben olvashatjuk.<sup>1</sup> Ezen hiátusok nehezítik a vizualitásában mégis beszédes műfaj történeti reprezentációját.

Tanulmányomban az Orfeo Bábegyüttes amatőr időszakában bemutatott egyik előadás rekonstrukciójára teszek kísérletet. Ez esetben azonban az amatőr bábegyüttes fogalma nem a hagyományos értelemben vett műkedvelői attitűdöt vagy az önszerveződést takarja, hanem az államosítást követő

bábszínházi hierarchia egyik kategóriáját.<sup>2</sup> Amatőr, de az 1969-ben alakult, több művészeti ágat is magában foglaló csoport létrejötte nem köthető az 1949-ben elindult amatőr bábos mozgalomhoz,<sup>3</sup> működése és alakulása viszont annál inkább. Különböző fesztiválszerepléseit és találkozókön való részvételeit a művelődési házak vezetőségén túl az amatőr bábmozgalom irányítói a Népművelési Intézetből biztosították.<sup>4</sup> Az Orfeo Báb-

---

<sup>2</sup> „Fontos hangsúlyozni, hogy az intézményes kifejezés mást jelent, mint a hivatásos. Utóbbi a szótári definíció szerint azt jelöli, aki hivatásszerűen, teljes állásban végez egy tevékenységet. Ezzel szemben az intézményes az, ha üzemszerűen működik valami.” PAPP Eszter, „Az intézményes bábjátékozás kialakulása Magyarországon, 1949–1990”, in *Digitális színháztörténet*, szerk. GAJDÓ Tamás, Színháztudományi Szemle 38., 61–68 (Budapest: OSZMI, 2009), 64.

<sup>3</sup> Maróti Gyula 1971-es beszámolója szerint az országban ekkor 1500–2000 gyermekcsoport működött és 20–30 olyan állandó felnőtt csoport, amelyek felnőtteknek is játszottak. MARÓTI Gyula, „A bábmozgalom helyzete és problémái”, MNL-OL-XIX-1-4-ff 149.d. 3.

<sup>4</sup> Az 1971-ben bemutatott *Mockinpott úr* című előadásukat a II. Pécsi Felnőttbáb-fesztiválra való benevezés után véleményezte Kovács Ildikó, aki több változtatást is javasolt az együttesnek. HOLLÓS Róbertné, főelőadó, „A Fővárosi Tanács szakvéleménye az Orfeo bábegyüttes műsorairól”, közli RING Orsolya, „Alternatív művészeti mozgalmak az 1970-es években: az Orfeo-ügy”, *Archív Net: XX. szá-*

---

<sup>1</sup> Ilyen Jászay Tamás könyve, a *Napsugártól Napsugárig. Történetek a hetvenéves békéscsabai bábjátékozásról* (Békéscsaba: Békéscsabai Napsugár Bábszínház, 2019.), illetve azok a bábszínházak által összeállított megjelentetett munkák, amelyekben saját történetüket foglalták össze. A Bóbita Bábszínház, a Ciróka Bábszínház és a Vojtina Bábszínház esetében beszélhetünk ilyen könyvekről.



együttes vezetője Malgot István, aki rendezőként és tervezőként is jegyzi az 1969–1975 között megvalósult előadásokat. Miután 1975-ben bemutatták a Juhász Ferenc szövegét felhasználó utolsó előadásukat, a *Tétkozló országot*, az alkotók egy része 1978-ban beolvadt a 25. Színházból és az Állami Déryné Színházból alakult Népszínházba, hogy immár kőszínházi keretek között, de utazó társulatként játszanak gyerekeknek szóló előadásokat, főleg vidéken.

Kutatásom során azzal a kérdéssel foglalkoztam, milyen jelentőséggel bírhat az a memoár-nyilvánosság, amelyben tárgyi emlékek, úgymint bábok, fotók, színlapok, szövegkönyvek, személyes jegyzetek találhatóak. A tárgyi emlékek az Orfeo esetében maguknál az alkotóknál rejtőzködtek idáig, a fotókat pedig Komjáthy Anna bocsátotta rendelkezésemre. Kutatásom közben rajzolódott ki előttem az a folyamat, amelyben az előadások rögzítése és elemzése párhuzamosan zajlik. A rekonstrukciók elkészítésére a Philther-módszert<sup>5</sup> alkalmaztam, amely az intézménytörténetet elvetve az előadásokat emeli a leírások fókuszába. Vizsgálati szempontjai alapján (színháztörténeti kontextus, szöveg- és előadásdramaturgia, rendezés, színészi játék, látvány és hangzás, hatástörténet) válik rögzíthetővé, rekonstruálhatóvá és ezt követően elemezhetővé az adott előadás. A módszer bábelőadások vizsgálatánál is érvényes, a látvány és hangzás bővíthető a bábok esztétikai reprezentációjának és mozgásának leírásával. Az Orfeo esetében azonban a hatástörténetnél a második nyilvánosságból származó források nehezítik meg a kutató munkáját, mivel az amatőr bá-

bos előadásokról megjelenő írások egy részét cenzúrázták. Példaként említem Nánay István 1972-ben az Orfeóval foglalkozó tanulmányát („Együttesek együtt: az Orfeo” címmel), amelyet a *Színház* folyóirat számára írt, de végül nem engedtek közölni (valószínűleg az Orfeósok ellen akkor zajló sajtóhadjárat miatt látták jobbnak nem kapcsolódni a lapokban is zajló vitához), csak a borítóképen – amelyen egy az évi kecskeméti *Hamlet*-előadásból készült fotót láthatunk – maradt fenn a címe.<sup>6</sup> Egy évvel előtte Nánay írt az Orfeo két előadásáról (a *Mockinpott*ról, valamint a *Gyerekjátékok*ról) majd egy évvel az incidenst követően szintén közölt egy amatőr-alternatív színházi alkotókról szóló cikket, amelyben az Orfeót is megemlíti, de átfogóbb elemzés nem született, nem születetett az előadásairól. Az ebből fakadó hatás-, illetve színháztörténeti vakfoltok miatt az Orfeo előadásai kevésbé megközelíthetők az elsődleges források olvasatában. Kutatásom ezért rekonstrukciós kísérlet, amelyben a rész-egész egymást folyamatosan kiegészítve rajzolja ki a hiányzó mozaikokat.

#### *Színháztörténeti kontextus*

A *Gyerekjátékok* című előadással az Orfeo Bábegyüttes a *Mockinpott úrral* (1971) meg-

zadi történeti források 8, 2. sz. (2008), hozzáférés: 2021. 01.03.

[https://archivnet.hu/politika/alternativ\\_muveszeti\\_mozgalmak\\_az\\_1970es\\_evekben\\_az\\_orfeougy.html?oldal=7](https://archivnet.hu/politika/alternativ_muveszeti_mozgalmak_az_1970es_evekben_az_orfeougy.html?oldal=7).

<sup>5</sup> JÁKFALVI Magdolna, „A Philther-módszer mint színháztörténet-írás”, *Hungarológiai Közlemények* 20, 2. sz. (2019): 1–16.

<sup>6</sup> „A *Színház* című folyóirat 1972 novemberi számába készítettem egy nagy beszámolókat az Orfeo-ról *Együttesek együtt: Orfeo* címmel, amelyet azonban a lap tördelésekor a párt illetékesei letiltottak, így csak a borítón ottmaradt cím tanúskodik a tervezett írásról. Sajnos a kézirat másolata elkallódott, pedig alighanem érdekes kordokumentum lehetne, hiszen akkoriban ez volt az egyetlen összegző tanulmány, ugyanis a rendőri vizsgálat alatt álló Orfeósokról másutt sem jelenhetett meg terjedelmesebb közlés, hacsak nem a körülöttük keltett botrányról.” NÁRAY István, „A bábózás, mint politikai gesztus. Az Orfeo bábgyütteséről”, *Art Limes* 23, 5. sz. (2016): 11–16, 12.

kezdebb bábesztétikai kísérletet folytatta: a narratív történetmeséléssel és szövegközponúsággal leszámolva a bábok vizuális stílizációja került a fókuszba.<sup>7</sup> A történet helyét tárgyak vették át. 1972-ben a Kőbányai Ifjúsági Házban mutatták be az előadást, amelyet Szántó Gábor első, támadó hangú cikkében „családellenességgel” vádolt meg<sup>8</sup> – ez lett később az Orfeo-ügy egyik hívószava. Az előadás színháztörténeti kontextusa helyett a hatástörténetéhez kapcsolódik ez a cikk, mégis az elejére kell vennünk, hiszen a később tárgyalt Orfeo-botrány miatt indult kihallgatások már az előadás közben zajlottak. A *Mockinpott úr* sikerei után nagyobb figyelem irányult az Orfeo felé, akik ekkor már a közös együttélést fontolgatták. Szántó Gábor cikkében a családellenes mondanivaló volt a legfőbb ellenérv, amelyre felépíthette az Orfeo kritikáját: a családból kivonuló, alkotói közösségben élő bábosok előadása a „felnőtt” világról alkotott ellenvélemény.

„Gépiessé merevedett mozdulatok, maszkokká fagyott arcok, hamis gesztusok rakják a kirakatokba, s veszik meg ünnepekkor és ünnepek híján is a tömeghalál modelljeit. (A prospektusok szerint: kipróbálva Vietnámban, Made in USA.) Játsszák el és játszatják gyermekeikkel a játékhalált, ami majdnem olyan, mint az igazi. A gyermek játékában a való életre készül. De a játék lehet védekezés is magány ellen, lehet a szorongó tilalmak, a hamis, értelmetlen magatartásformák elutasítása, kitarulkozás egy szabadabb világ felé.”<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Szintén *Gyerekjátékok* címen mutatta be 1970-ben az Astra Bábegyüttes is a Bartók–Kodály kórusművekre készült előadását.

<sup>8</sup> SZÁNTÓ Gábor, „Orfeo az álvilágban”, *Magyar Ifjúság*, 1970. okt. 13., 5.

<sup>9</sup> *Gyerekjátékok*. Színlap. Forrás: OSA Archívum.

A színházi évadot átnézve láthatjuk, hogy 1972-ben az Állami Bábszínház elindítja a Kísérleti Stúdió második sorozatát, a *Bábuk és emberek II-t*, amelyben Kosztolányi Dezső, Jean Claude van Itallie, Urbán Gyula, Örkény István, Gyárfás Miklós darabjait adaptálják bábszínpadra, a legnagyobb előadászámot megéllő bábjáték viszont az *Aventures* lesz. Halász Péter 1972 decemberében játszotta a *Bábszínház gyerekeknek* című előadást (Szent Elek, Hamlet, King Kong, Kék angyal és Mikulás történeteivel), három hónappal azután, hogy *A Skanzen gyilkosai* című előadásukat betiltották és megvonták együttesétől a működési engedélyt – ezután kezdtek el a Dohány utcai lakásban előadásokat tartani. *Halász Péter bábszínháza* ugyanerre az évre datálódik, amelyben Halász félmeztelenre vetkőzve piros babákat mozgatott kalapja mellett. Közben hol magnetofonról szólt a szöveg, hol a színész maga recitált és rögzített.<sup>10</sup> 1972-ben alakult meg az Orfeo-hoz hasonlóan közösségben gondolkodó, amatőr színházi együttes, a csepeli Utcaszínház, amely a vásári színház eszközeivel valósította meg politikai témákkal foglalkozó előadásait (*USA-cirkusz*, *Lekvár*, *Fél van*, *Mümamá*, *A Nagy Oklahoma Cirkusz*). A Hegedűs Tibor vezette csoport tíz évig működött.

#### *Dramatikus szöveg*

Az előadás kiindulópontja nem irodalmi mű, nem rögzített szöveg, hanem egy gondolat: a darab háborúellenes mondanivalója abban fogalmazódott meg, hogy az előadásban szereplő jó és rossz játékok a szülők irányításával egymás ellen fordulnak a gyerekek kezében. Az üzenet leegyszerűsítve annyi, hogy ne gépfegyvereket vegyenek a gyerekeknek.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> N.N., „Kassák Színház – Kronológia”, in *Felütés. Írások a magyar alternatív színházról*, szerk. VÁRSZEGI Tibor, 70–80 (h.n.: szerkesztői kiadás, 1990), 72–73.

<sup>11</sup> „A Gyerekjátékok – asszociációs játék. Példázat, mese arról, hogy a rongybabával, ka-

„Egy kisfiú álma megelevenedik. Játékos lebegés a bábszínpadon, nap, labda, karika: szelíd, jó játékok. Ebbe az álmvilágba tör be a felnőttek valósága, játékkardok, játékgéppiszolyok, (sic!) játékrakéták agresszivitása; az álom széttörik, a fegyverek összekaszabolják a napkorongot...”<sup>12</sup> Egy fennmaradt cikk alapján rekonstruálható a történet, amely említi a napkorongot, de a fotókon nem látható és a visszaemlékezések során se említették meg az alkotók.

„Mottó: „Kiskoromban nagyon egyedül voltam, mindig játszani szerettem volna, de ti is tudjátok, milyen szomorú dolog egyedül játszani. Voltak felnőttek, akik játékokat adtak nekem. Adtak csuzlit (sic!), hogy rálőjek madarakra és kardot, hogy levághassam a virágokat. Én pedig levágtam a virágokat és rálőttem a madarakra. Aztán nagyon szomorú lettem. És egyszer az iskolában virágot rajzoltam a falitáblára. Akkor a sarokba állítottak. És később is mindig a sarokba állítottak, valahányszor virágot rajzoltam merev formulák helyett. De akkor már tudtam, hogy vannak felnőttek, akik megtanítanak sípot faragni és csinálnak nekem sárkányt, meg karikát. És lesznek pajtásaim, akikkel lehet sárkányt eregetni és játszani igazi, komoly játékokat.”<sup>13</sup>

---

rikával, eregetős papírsárkánnyal önfeledten játszó gyerekekre hogyan erőszakolják rá a felnőttek, merő jóindulatból, önnön lényüket, viszonyaikat tükröző, öldöklő fegyverekből, rakétából, tankokból álló pazar játékkollekciójukat. A darab befejezése – a karika lesepri a harci eszközöket – idillikus kép, amely éppen azáltal készlet állásfoglalásra, hogy a néző kénytelen saját rossz tapasztalatait ütköztetni a zárókép »békés« megoldásával.” NÁRAY István, „Az Orfeo-ügy (Fodor Tamás és Malgot István visszaemlékezéseivel)”, *Beszélő* 3.3, 1. sz. (1998): 72–79, 75.

<sup>12</sup> (–k), „Gyerekkjátékok”, *Esti Hírlap*, 1972. jún. 20., 2.

<sup>13</sup> *Gyerekkjátékok*. Színlap. Forrás: OSA Archivum.

A darab erősen háborúellenes mondanivalója és pacifista illúziója pontosan illeszkedik az Orfeo ideológiai háttérországába, azonban Nánay István megjegyzi, hogy a háborúellenes állítások és a forradalmiság hirdetése ellentmondásos viszonyba kerültek az előadásban.<sup>14</sup> Érdemes kiemelni a gyerek pozícióját a színlapon szereplő szövegből, amely az előadásban különböző tárgyak segítségével próbálja meg értelmezni és használni az őt körülvevő világot. Minden tárgy egy fogalom. És mind szélsőségesen ellentétes viszonyokat vázol fel: jó és rossz, béke és háború, gyerek és felnőtt – olyan ellentéteket, amelyeknek elfogadásával vagy elutasításával határozzák meg az előadás karaktereit: a gyerek pozitív, a majom viszont negatív szereplő.

„Ha a gyermek egyedül van, kénytelen a szerepeket tárgyakra ruházni, s a megszemélyesített tárgyak segítségével hoz létre képzeletbeli közösséget. Így is felépíthető egy érvényes modell, ez azonban nélküli a rész-egész egymásra hatásának dinamikáját. A játéknak ez a formája nemcsak viszonylagos információszegénysége miatt válik unalmassá, hanem mindenekelőtt azért, mert a játékban a gyermek egyszerre tölti be a játékos és a közönség szerepét. Egyedül játszani még csak lehet, de magunknak játszani egy idő után értelmetlen. A közönség eltűnése az egyedül lévő gyermeket a világépítés értelmétől fosztja meg. Az egyedül-játékosra kényszerült gyermekek is ragaszkodnak ahhoz, hogy megmutathassák felépített játékukat. (Hasonlóan az egyéni formákban alkotó művészekhez.) A fantáziajáték éppúgy, mint a színház, cselekvő, együttjátszó közösséget tételez fel. A színház legősibb formáiban éppúgy nem vált szét a közösség nézőkre és játékosokra, mint

---

<sup>14</sup> NÁRAY, „A bábozás...”, 14.

ahogy a gyermek fantáziajátéka is egy-  
sleges, aktív közösséget tételez fel, s  
nem ismeri a passzív befogadó szere-  
pét.”<sup>15</sup>

Ez az állítás a bábjáték nézői befogadására is  
alkalmazható, amelyben a közönség aktív  
részvétele fontos szerepet játszik. Nánay  
asszociációs játéknak nevezi az előadást,<sup>16</sup>  
amelynek értelmezése szélesebb spektru-  
mon mozoghat, mint az előadás által kijelölt  
történeté. A politikusság megképződése így  
elsődlegesen az előadás stilizációs szintjén  
történik meg, másodlagosan pedig a befo-  
gadó értelmezésében. A szülők, mint irányí-  
tók és a gyerekek, mint irányítottak, a jó já-  
tékok, mint a sárkány eregetés és a rossz,  
mint a tank vagy a puska – mind absztrakci-  
ókká válnak a befogadás során. Ezzel az  
absztrakcióval él a bábegyüttes, erre építi fel  
a vizuális kettős beszéd alkalmazását.

#### *Díszlet és báb*

Az előadást három méter széles, két méter  
hosszú, nagyszemű, horgolt háló mögött ját-  
szották – erre akasztották fel a gyerekjáté-  
kokat: tank, puska, csutkababa. Ezeket a két  
szülő szereplő mozgatta (Németh Ilona és  
Szalma János), akik hol maszkot használtak,  
hol pálcás bábokat. A gyerekek (Tóth Éva,  
Tóth Andrea, Kovács István) ezekkel a játé-  
kokkal játszottak, amíg elő nem került a  
puska és a tank, mint az erőszak tárgyi rep-  
rezentációja. „A bábuk és a tárgyak – termé-  
szetesen saját tervezésűek és kivitelezésűek  
– pompás megfigyelőképességről és karak-  
terizáló hajlamról tanúskodnak. A csupasz  
emberi kéz, illetve fej megjelenése a bábok  
között mindkét darabban ellenpontoszó ha-  
tású, és lényegében a bábok világával szem-

ben a mozgató az ismeretlen, az ellenséges  
szerepét tölti be.”<sup>17</sup> Malgot elmesélése sze-  
rint az előadás előtt került hozzájuk Françoise  
Kourilsky könyve (*Le Bread and Puppet  
Theatre*), amelyet a társulat küldött nekik va-  
lamilyik lengyel fesztiválon.<sup>18</sup> Ez a könyv  
volt hatással rájuk mind a bábkészítésben,  
mind a darab mondanivalójának kialakításá-  
ban: elsősorban a háborúellenes tematikát  
köthetjük a *Gyerekjátékokhoz*, de láthatjuk,  
hogyan szakadnak el a hagyományosabb  
asztali bábjátéktól és nyitnak a térrel szaba-  
don bánó, absztraktabb bábstílus felé, amely  
a *Cipolla bácsi bábszínházának* (1973) és a *Té-  
kozló országnak* (1975) is fontos alkotóelemei  
lesznek.

A gyerek-bábok kisméretűek, a zsákvá-  
szonból készült Kisfiú és a Majom<sup>19</sup> egy pa-  
ravánon ül a legtöbb fotón. Bunraku techni-  
kával készültek, de csak a fejükhöz illesztet-  
tek pálcát, a lábakat és a kezeket a mozga-  
tók saját kézzel animálták. A Kisfiú kantáros  
nadrágot és csíkos pólót visel, arcán lefelé  
konyuló mosoly. A papírsárkányt eregető  
kislány báb apró méretű, papírból készült. A  
szülőket ábrázoló bábokat plasztikus masz-  
kokkal vagy pálcás bábokkal jelenítették  
meg, az egyik fotón a háló mögött láthatóvá  
is válnak a mozgatók a fény miatt. A díszlet-  
ben újra megjelent a háló, mint elválasztó  
eszköz – ez az *1514* című előadásuknak is  
meghatározó látványeleme volt. Az egyik fo-  
tón egy majmot látunk gépfegyverrel a gye-  
rekbáb mellett, aki karikát tart a kezében –  
ezt feleltethetjük meg a kritikákban leírt  
záróképpel, amelyben a karika végül legyőzi  
a fegyvert.

<sup>17</sup> Uo.

<sup>18</sup> Tóth Réka Ágnes beszélgetése Malgot Ist-  
vánnal 2021. március 19-én, Budapesten.

<sup>19</sup> Utalás Weöres Sándor *Majomország* című  
versére. (A vers 1955-ben született, de 1968-  
ban jelent meg a költő *Merülő Saturnus* című  
kötetében.) Tóth Réka Ágnes beszélgetése  
Malgot Istvánnal 2021. március 19-én Buda-  
pesten.

<sup>15</sup> MALGOT István, „Az animációs térjáték le-  
hetőségei az esztétikai-művészeti nevelés-  
ben”, *Kultúra és Közösség* 2, 2–3. sz. (1975):  
164–170, 165.

<sup>16</sup> NÁNAY, „A bábozás...”, 14.

A bábok tervezése és kivitelezése is a társulat közös munkája volt. Ez volt az utolsó bábelőadás, amelyben Németh Ilona részt vett, ekkor állította Malgot választás elé: döntenie kellett, hogy Fodor Tamással és a Stúdióval tart, vagy marad a bábcsoportban. A Stúdiót választotta, de a következő években sem szakadt el a bábozástól: az 1977-es *Woyzeck*<sup>20</sup> elején egy bábütődöt mutatott be, amelyet Németh Ilona tervezett.<sup>21</sup>

### Rendezés

Az előadás filmszerű volt, akár egy animáció, ezt a felvett zene és a színeket váltogató fényjáték erősítette. Fekete színházi előadás lévén csak a hangsúlyos helyzetekben lehetett látni direkt a mozgatókat, ettől eltekintve az előadást fényfolyosókban játszották egy feltételezett paraván mögött. Csak következtetéseket lehet levonni a bábok alapján azok mozgásáról. A pálcás bunrakuk, valamint a kézzel animált, játékszerű bábok esetében kevésbé koreografikus mozgatót feltételezhetünk, egy mozgatót látunk a legtöbb fotón a bábok mögött. Az előadás vizuális megjelenése, a képek egymás mellé helyezése inkább vizuális narrativitást tár

<sup>20</sup> 1977-ben mutatta be a Stúdió K legendás előadását, Georg Büchner *Woyzeck* című darabját a Lőrinc pap téri pincében, amelyet számos külföldi fesztiválra is meghívtak (Bécs, Varsó, Amszterdam, London, Firenze, Caracas), és három évig játszották, száztizennégy alkalommal – példátlanul nagy számok ezek egy, az amatőr szférába sorolt előadás esetében. Szereplők: Gaál Erzs, Oszkay Csaba, Székely B. Miklós, Fodor Tamás, Angelus Iván, Fazekas István, Kamondy Ágnes, Németh Ilona. Az előadást Fodor Tamás rendezte.

<sup>21</sup> A későbbiekben a Stúdió K Színház állandó tervezője lett, és több előadást rendezett is (*A kíváncsi kiselefant, A sünteknős, Kacska-ringó, Madárház, Kenguru kölyök, Odüsszeusz bolyongásai*).

elénk, amelyben a figurák értelmezése, nem pedig virtuóz mozgása válhat relevánssá az előadás dramatikus történéseiben.

Malgot először 1975-ben publikált tanulmánya,<sup>22</sup> amely az animációs térjáték<sup>23</sup> lehetőségeit tárgyalja, valószínűleg ennek az előadásnak a próbafolyamata után született. Az animációs térjáték a gyerek színháza: a valóságtól leválasztott hely, amelyben a saját szabályait létrehozva működtetheti fantáziájával saját játékközpontját. Ha mással van, akkor a szerepek feloszthatók, ha egyedül, akkor tárgyakkal hozza létre képzeletbeli közösségét. Malgot írásában összefoglalja az Orfeo bábesztétikáját, amellyel a soron következő, felvételek híján fotókból és beszámolókból rekonstruált előadásokhoz kulcsot kaphatunk. Felsorolásában a bábelőadások legfontosabb elemeit említi meg:

<sup>22</sup> „Az animációs térjáték esztétikai lehetőségei az esztétikai-művészeti nevelésben” megjelent a *Bábesztétikai szöveggyűjteményben* is 1978-ban, amelynek szerkesztője Tarbay Ede volt.

<sup>23</sup> Vö. „Elsősorban, azt hiszem, hogy az animációs előadás művészetének kellene nevezni, vagyis olyan művészetnek, amely az egy személy általi mozgató-animáláson alapszik, aki felvállalja a bábművész szerepét vagy egy másik személy (aki a képzőművész szerepét vállalja fel) által elkészített tárgy mozgatójának a szerepét. A ma használatos szakkifejezés, amely meghatározza ezt a művészetet a bábszínház, egy olyan elnevezés, amely elég nagyszámú alkotó szerint nem megfelelő, hiszen csupán egyetlen művészeti ágra korlátozott. Az animációs művészet ugyanis fellelhető a film területén is, a televízióban is, és előfordul olyan eset is, hogy a mozgató tárgy nem határozható meg bábuként.” Cristian PEPINO, „Maeterlinck-től Argheziig. Rövid betekintés az animációs előadás elméletének történetébe”, *Art Limes* 22, 3. sz. (2016): 71–89, 71.

1. a bábu megjelenése és viszonya a térrel
2. a tér lehatárolása (paravánnal vagy más tárgyakkal)
3. bábok és tárgyak kompozíciója a térben
4. báb mozgásával létrehozott mozgó téri kompozíció
5. fény dinamikája (színhatások szerepe)
6. hangzó tériség (zörej, zaj, ritmus, zenei effektusok)
7. játékos, mint mozgató és mozgó.<sup>24</sup>

Ezekkel a kategóriákkal közelíthetjük meg az Orfeo Bábegyüttes további két előadását is (*Cipolla bácsi bábszínháza, Tékozló ország*), amely ugyanannak a bábszínházi kísérletnek, az animációs térjátéknak a továbbgondolt formája.

#### *Hatástörténet*

A *Gyerekszínházakkal* az Orfeo 1972. június 21–25. között részt vett a Békéscsabai Nemzetközi Gyerekbábfesztiválon, ahol elismerően nyilatkoztak a tárgyjátékra épülő, laza dramaturgiával összeállított, asszociatív előadásról,<sup>25</sup> amely hagyományosabb bábos gondolkozást használt, mint az eddigi előadások. A fesztiválon felmerült, hogy az előadás gyerek- vagy felnőttközönségnek való-e inkább,<sup>26</sup> a korhatáros besorolással valószínűleg az ifjúsági csoportot célozhatták

<sup>24</sup> MALGOT, „Az animációs térjáték...”, 165.

<sup>25</sup> „A szakmai értékelő bizottságnak egyöntetűen az volt az álláspontja, hogy az Orfeo műsora felfogásában és kivitelezésben is mindenképpen jó ügyet szolgál akkor, amikor korunk gyermeknevelésének egy súlyos és megoldandó problémájára hívja fel a figyelmet. Pozitív és humánus tartalma elvitathatatlan, még akkor is, ha bizonyos rész megoldásai művészi-szakmai vitákat válthatnak ki.” „Szilágyi Dezső, az UNIMA Magyar Központja elnökének szakvéleménye”, Országos Levéltár, 1396/2.

<sup>26</sup> HOLLÓS, „A Fővárosi Tanács szakvéleménye...”

volna meg, ahogy az Orfeo fő közönsége is a művészeti gimnáziumok tanulóiból, a fiatal egyetemistákból, valamint a műkedvelő színházi nézőkből állt. Ezt állapította meg Szilágyi Dezső is írásának az Orfeóról szóló bekezdésben.<sup>27</sup> Egy megjelent cikk szerint még a fesztivál előtt játszották az előadást egy lengyel bábfesztiválon, ahol a *Mockinpott úrral* szerepeltek a hivatalos programban, de a *Gyerekszínházakat* is bemutatták műsoron kívül. Az írás megemlíti, hogy egy norvég tévéstáb felvette az előadást Pécsen, de pénzt nem fogadtak el az Orfeósok, ezért ajándékba kaptak egy „modern fényszabályzót”.<sup>28</sup>

Szántó Gábor a *Magyar Ifjúságban* megjelent cikkében októberben ezt az előadást emelte ki részletesebben az Orfeo repertoárjából.

„Itt, a pincében készültek fel a *Gyerekszínházakat* előadására is. Ez egy zenével, fényvel, pantomimmal kombinált bábjáték, amelynek érezhetően legfontosabb mondanója: a felnőttek ostobák és gonoszak, gyilkos ösztönöktől fertőzött világukban elnyomják és elsorvasztják a tiszta gyermeki értelmet, fegyverjátékokat adnak a kicsinyek kezébe és ha szándékaikat a gyerekek felismerik, egyetlen lehetőségük az emberré válás érdekében, hogy szakítsanak a családdal, amely hazug, és a felnőttekkel, akik fertőzöttek. Általában, mindig és mindenütt.”<sup>29</sup>

Szántó idéz is egy Malgottal folytatott párbeszédet, amelyben a bábegyüttes vezetője

<sup>27</sup> „Az együttes a társadalmilag aktív ifjúsági korosztályt nyerte meg közönségül.” DR. SZILÁGYI DEZSŐ, „Összefoglaló válasz a francia enciklopédia kérdéseire, 1974. március 16.”, OSZMI Adattár, Népművelési Intézetből dosszié, 1–5.

<sup>28</sup> (–k), „Gyerekszínházakat”, 2.

<sup>29</sup> SZÁNTÓ GÁBOR, „Orfeo...”, 15.

elmondja, hogy az előadást közösen írták az együttessel, és célja a gyereknemzedék szabadságra nevelése. Malgot a cikk megjelenése után levelében megkérte Benkő Évát és a Fővárosi Tanács illetékes osztályát, hogy vizsgálják ki az ügyet és az előadásokról készítsenek szakvéleményeket. Bábcsoportvezetői munkáját a vizsgálat során felfüggesztette.<sup>30</sup>

A *Gyerekjátékok* hatástörténetében az újságcikkek mellett meg kell említenünk egy másik Orfeós előadást is. 1974. nov. 22–24. között, az UNIMA védnökségével rendezték meg Salgótarjánban a magyar animációs művészetekkel foglalkozó, *Gyertek, mesélünk* című konferenciát és szemlét. A rendezvény célja az volt, hogy a bemutatók alapján megvitassák az animációs eszközök (bábjáték, báb és rajzfilm) hatását és alkalmazását a gyermekek esztétikai érzékének, személyiségének formálásában. Nem csak bábszínházi alkotókat, hanem báb- és rajzfilmművésztöket, írókat és pedagógusokat is meghívtak az eseményre a tizenkét bábműsor mellett, ahová a budapesti Duna Cipőgyár Orfeo Bábegyüttese is meghívást kapott, hogy tegyen kísérletet előadásával a gyermekek aktivizálására, közvetlen bekapcsolására. A *Papírajátékok* című improvizációjuk nagy érdeklődést és visszhangot keltett a szemlén résztvevők között: az alapötletet alkalmazni találták a további fejlesztésre. Hivatalos bemutatójának azonban nincs nyoma a dokumentumok között; a további feljegyzésekben azt olvashatjuk, hogy 1975-ben a *Papírajátékokat* az Orfeo bábos foglalkozásként játszotta, tehát a gyerekek aktív bevonásával zajlott az előadás. A *Gyerekjátékok* magára maradt főszereplő figurája már a *Papírajátékok* aktív alkotója és játszója: a bábozás tanítása, a bábszínházi folyamatokba való bevonás pedagógiai módszerré válik a foglalkozás során. A két játészó (Szalma János és

Tóth Éva) együtt készítette el a bábokat a gyerekekkel, majd a végén közösen játszották el az előadást.<sup>31</sup> Valószínűleg két verzióban játszhatták, az egyikben a gyerekekkel való foglalkozás, a bábkészítés és a közös játék volt a szempont, a másokban az előadás maga.<sup>32</sup> A rövid, alig tizenöt perces előadás története allegorikus: egy madár reked a kalitkában, nem tud kijutni belőle, amíg meg nem érkezik az égen egy ló, és a nap segítségével ki nem szabadítja. A *Gyerekjátékok* után nem csak a névbeli azonosság ad okot a két előadás összekapcsolására: Malgot tanulmánya is a gyerekek befogadói percepciójáról szól már, ezzel előkészítve az 1976-tól a Népszínház-korszakban létrehozott gyerekszínházi előadásokat.<sup>33</sup>

#### Bibliográfia

- DR. SZILÁGYI Dezső. „Összefoglaló válasz a francia enciklopédia kérdéseire, 1974. március 16.” OSZMI Adattár, Népművelési Intézetből dosszié, 1–5.
- JÁKFALVI Magdolna. „A Philther-módszer mint színháztörténet-írás”. *Hungarológiai Közlemények* 20, 2. sz. (2019): 1–16.
- (–k). „Gyerekjátékok”. *Esti Hírlap*, 1972. jún. 20., 2.
- MALGOT István. „Az animációs térjáték lehetőségei az esztétikai-művészeti nevelésben”. *Kultúra és Közösség* 2, 2–3. sz. (1975): 164–170.
- MARÓTI Gyula. „A bábmozgalom helyzete és problémái”. MNL-OL-XIX-l-4-ff 149.d.

<sup>30</sup> Malgot István levele Benkő Évának 1972. október 13-án, a Báb és Zenész csoport levele 1972. október 15-én.

<sup>31</sup> SARUSI Mihály, „Nyári gyermekmulatság”, *Veszprémi Napló*, 1975. aug. 2., 5.

<sup>32</sup> Tóth Réka Ágnes beszélgetése Szalma Jánossal 2020. január 20-án, Budapesten

<sup>33</sup> *Hagymácska különleges kalandjai* (1978), *Rózsa és a gyűrű* (1979), *Felicián és a kalózok* (1978/1980), *Piszkos Fred* (1980), *Pórujárta kísértet* (1981), *Az emberke* (1982), *Árgyelus királyfi* (1982), *Tamás úrfi, mint detektív* (1983).

N.N. „Kassák Színház – Kronológia”. In *Fel-  
ütés. Írások a magyar alternatív színházról*.  
Szerkesztette VÁRSZEGI Tibor, 70–80. H.n.:  
szerkesztői kiadás, 1990.

NÁNAY István. „A bábozás, mint politikai  
gesztus. Az Orfeo bábgyüttesről”. *Art Li-  
mes* 23, 5. sz. (2016): 11–16.

NÁNAY István. „Az Orfeo-ügy (Fodor Tamás  
és Malgot István visszaemlékezésével)”.  
*Beszélő* 3.3, 1. sz. (1998): 72–79,

PAPP Eszter. „Az intézményes bábjátzás ki-  
alakulása Magyarországon, 1949–1990”.  
In *Digitális színháztörténet*. Szerkesztette  
GAJDÓ Tamás. Színháztudományi Szemle  
38., 61–68. Budapest: OSZMI, 2009.

PEPINO, Cristian. „Maeterlincktől Argheziig.  
Rövid betekintés az animációs előadás  
elméletének történetébe”. *Art Limes* 22,  
3. sz. (2016): 71–89.

RING Orsolya. „Alternatív művészeti moz-  
galmak az 1970-es években: az Orfeo-  
ügy”. *Archív Net: XX. századi történelmi for-  
rások* 8, 2. sz. (2008), hozzáférés: 2021.  
01.03.

[https://archivnet.hu/politika/alternativ\\_muveszeti\\_mozgalmak\\_az\\_1970es\\_evekben\\_az\\_orfeougy.html?oldal=7](https://archivnet.hu/politika/alternativ_muveszeti_mozgalmak_az_1970es_evekben_az_orfeougy.html?oldal=7).

SARUSI Mihály. „Nyári gyermekmulatság”.  
*Veszprémi Napló*, 1975. aug. 2., 5.

SZÁNTÓ Gábor. „Orfeo az álvilágban”. *Ma-  
gyar Ifjúság*, 1970. okt. 13., 5.

SZILÁGYI Dezső, „az UNIMA Magyar Köz-  
pontja elnökének szakvéleménye”. Or-  
szágos Levéltár, 1396/2.

#### *További források*

Színlapok és fotók Komjáthy Anna gyűjte-  
ményéből (a tanulmányban felhasznált fotó-  
kat Kovács István készítette), valamint az  
OSA Fodor Tamás gyűjteményéből.

#### *Interjúk*

Malgot Istvánnal, az interjú időpontja: 2021.  
március 19.

Komjáthy Annával, az interjú időpontja:  
2017. december 19.



## Harag György: *Anna Frank naplója, 1958*

BEKŐ-FÓRI ZENKŐ

### *Az előadás színháztörténeti kontextusa*

Harag György *Anna Frank naplója* című rendezése az egyik előadás, ami meghozza az áttörést, az országos elismertséget és a szakmai sikert az alig öt éves szatmári társulatnak.<sup>1</sup> Az *Anna Frank naplója*, amit a budapesti Madách Színház<sup>2</sup> és a bukaresti Állami Zsidó Színház<sup>3</sup> után egy évvel, 1958-ban mutat be a szatmári társulat a Bukaresti Színházi Fesztivál keretén belül a Teatrul Municipálban (1961-től Teatrul Bulandra), szervesen illeszkedik a színházvezetés kitűzött céljaihoz. Harag György igazgató és Kovács Ferenc irodalmi titkár megfogalmazása szerint a színház küldetése a hazai (romániai) drámák felkarolása mellett, hogy olyan darabokat iktasson műsorába, amelyek „nem szerepelnek más színházak terveiben”.<sup>4</sup> A feszt

<sup>1</sup> „Az igazolás azonban csak néhány esztendővel később válik egyértelművé: főként az 1958-1959-es színiévadban, amikor többek közt a *Kerge birka* (Baranga), a Harag rendezte *Anna Frank naplója* arat megérdemelt sikert, és Csíky András Hamletként mutatkozhat be a közönségnek.” KÁNTOR Lajos, „A legenda szétfoslása”, *Korunk*, 10. sz. (1975): 765–768, 765.

<sup>2</sup> Ádám Ottó: *Anna Frank naplója, 1957*.

<sup>3</sup> Gherorghe Teodorescu: *Dus tugbih fin Anna Frank (Anna Frank naplója), 1957*.

<sup>4</sup> „Színházunk eddigi tevékenységét több mint 30 bemutató jelzi. Ezek között szerepel jó néhány olyan színpadi mű is, amelyet magyar nyelvű előadásban először ennél a színháznál mutattak be és több olyan színdarab is, mely hosszú idők óta nem szerepelt magyar színházak műsor rendjén. (...) Legalap-

tívalon a legjobb előadás díját is elnyeri az *Anna Frank naplója*, Elekes Emma pedig a színésznők között kap első helyezést Anna Frank szerepéért.<sup>5</sup>

Az 1957/1958-as színházi évadot a román szakpolitikai vezetés, a Drámairodalmi és Zenei Alkotások Legfelső Tanácsa és a Színházi Főigazgatóság<sup>6</sup> erősen bírálja, mert a műsor-

---

vetőbb feladatnak, fiatal színházunk szívügyének fogjuk tekinteni az időszerű, napjainkról szóló, mai valóságunkat tükröző darabok előadását és minden tőlünk telhetően elkövetünk hazai drámairodalmunk további felvirágoztatása érdekében. Ezenkívül a színház továbbra is olyan darabokat kíván műsorába iktatni, amelyek nem szerepelnek már színházak terveiben.” HARAG György, „Minél több időszerű darabot!” *Művészet* 2, 2. sz. (1959): 9.

<sup>5</sup> A Bukaresti Színházi Fesztiválon 1958-ban Elekes Emma első, Csíky András harmadik díjat kapott egyéni teljesítményére, míg az *Anna Frank naplója* és a *Kerge birka* előadások megkapták a legjobb előadásért járó elismerést. Továbbá első díjat kapott Farkas István, Aurel Baranga *Kerge birka* című művének rendezéséért és Szatmári Ágnes is dicsérőoklevéllel térhetett haza, szintén a *Kerge birka* előadás díszletéért. sz. n., „Laudatii festivalului” *Teatrul* 3, 10–11. sz. (1958): 128–129, 128.

<sup>6</sup> „A nemzeti színházak esetében a felügyeletet a Művészetek és Hírszerzés Minisztériuma (Ministerul Artelor și Informațiilor) keretében létrehozott Drámairodalmi és Zenei Alkotások Legfelső Tanácsa (Consiliul Superior al Literaturii Dramatice și Creației Muzicale) és a Színházi Főigazgatóság (Direcția Generală a Teatrelor) látta el.” BOROS Kinga, „Kényel-

tervben „a szocializmus építésével ellentétes eszmei áramlatok”<sup>7</sup> érvényesülnek. A kritikusok ugyanekkor a repertoár elmozdulását róják fel a színháznak a könnyed vígjátékok, „kasszadarabok” felé.<sup>8</sup> Mind a politikai, mind

---

metlen színház. A politikai tartalomtól az észlelés politikájáig”, doktori értekezés, (Marosvásárhely: Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem, 2014), 59.

<sup>7</sup> „A színházak vezérigazgatóságának jelentése és az azt követő vita mélyrehatóan elemezte azokat az okokat-az ön megnyugtató, békülékenység szellemét, az éberség hiányát-, amelyek lehetővé tették, hogy a lezárt 1957-58-as évad műsortervben a szocializmus építésével ellentétes eszmei áramlatok is érvényesülhessenek. A bíráló és önbírálat szellemében fogad sokoldalú elemzés alapján az értekezlet résztvevői egybehangozóan és határozottan fellépek a bármilyen módon megnyilvánuló engedékenységgel szemben, amely színházi kultúránkban továbbra is teret próbál hagyni az idegen és ellenséges ideológiai nyomásnak.” JÁNOSHÁZY György, „Színházaink elvszerű műsorpolitikájáért”. *Korunk* 17, 8. sz. (1958): 1231–1236. 1231.

<sup>8</sup> „Senki sem kifogásolhatja, hogy színházak vígjátékot is akarnak játszani, egy sokoldalú és a közönség igényeit számba vevő műsorpolitika nyilván nem zárhatja ki színpadról ezt a műfajt. De egyes színházaink – a könnyű múzsa népszerűségével érvelve – elfordultak a korszerű műsorösszeállítás alapelveitől, időnként megfedkeztek arról, hogy a pusztán szórakoztatásnál sokkal fontosabb feladatuk a színházlátogató tömegek gondolkodásának irányítása és ízlésének csiszolása.” JÁNOSHÁZY György, „Színházaink elvszerű...” 1234. – „Világos, hogy a három darab közül a *Tündérlaki lányok* felel meg leginkább egy igényes, megfontolt repertoárnak. A másik kettő helyett szerencsésebb lett volna olyat választani, amelynek magasabb a művészi értéke és értékesebb az üzenete.”) FL. P., „Început de veac la Satu-Mare”, *Teatrul*

a szakmai bíráló miatt a szatmári színház kényesen vigyáz a műsorra tűzött előadások változatosságára és minőségére.<sup>9</sup> Az 1958/1959-es évadban hét új bemutatót hoznak létre és hat előadást tartanak műsoron az előző évadokból.<sup>10</sup> Ebből három előadás kor-

---

3, 6. sz. (1958): 78–81, 80. (Az én fordításom – B-F.Z.)

<sup>9</sup> „Megbeszéljük, mire kell vigyáznunk, politikai bakit nem követhetünk el, mert akkor ugrik a színház. Hálásnak kellett mutatkoznunk [...] ami színházunknál párt- vagy szakszervezeti vezetőnek lenni nagy felelősség volt, és nem hatalmi helyzet. A párttitkár vagy a szakszervezeti elnök szavának politika súlyával érvelt a társulat művészi célkitűzései mellett. [...] Sokat túrtünk, folyamatos készenlétben vigyáztunk a repertoárra. Nem röplapokat írtunk, de helyette írtunk színháztörténelmet. Ez volt a mi forradalmunk.” CSIRÁK Csaba, „Négy erdélyi színész emlékei 56-ról”, *Művelődés* 69, 11. sz. (2016): 9–13, 12. Valamint: „[...] a tavalyi évadban sajnálatosan »mutált« eladdig határozottan tisztában csengő művészi hangunk. A produkcióinkat és az egész kibontakozásunkat mindig nagy szeretettel és figyelemmel ellenőrző-bíró párt- és irodalmi sajtó idejében észrevette ezt, meg is rótt érte bennünket, jogosan, de az eszmei eltávolodás miatt azon nyomban már nem lehetett segíteni. Arról van szó, hogy eredeti műsortervünkbe – részben menetközben – két olyan, főleg a kispolgári ízlést kiszolgáló, könnyebb fajsúlyú színművet iktatunk be, amelyek objektíve valóban az olcsó sikerekre való vadászatot jelezték és ez kicsin kívül szigorúan bírálható eszmei engedmény volt részünkről. [...] De nem is annyira az előadásokkal, mint inkább a darabok megválasztásával követtük el a hibát...” HARAG György, „Színházaink tervei”, *Utunk*, 1958. szept. 18., 4.

<sup>10</sup> Az 1958/59-es évad bemutatói: Farkas István: *Kerge birka*, 1958; Harag György: *Anna Frank naplója*, 1958; Farkas István, Szabó József: *Csongor és Tünde*, 1958; Harag György,

társ magyar és román szerzők műve, hat klaszszikus vagy félklasszikus magyar vagy nemzetközi szerzőé, három szovjet darab, egy pedig a világsikernek számító *Anna Frank naplója*.

A szatmári színház műsorpolitikájáról érdemes hosszabban értekezni: Harag már a társulatalapítástól kezdve a Székely Színház mintáját követi. A marosvásárhelyi Szentgyörgyi István Színművészeti Intézetben a Székely Színház művészei tanítják azt az 1953-ban végzett osztályt, akik előbb Nagybányán, majd Szatmárnémetiben működnek tovább társulatként. Szatmáron az első évben korábbi főiskolai vizsgadarabjukkal aratnak sikert: Borisz Gorbátov darabját, az *Apák ifjúságát* Harag György rendezi.<sup>11</sup> Az előadás második díjat nyer a Fiatal Színészek I. Országos Versenyén, Harag György pedig harmadik díjat kap a rendezésért. 1956-ban a kortárs szerző, Földes Mária *Hétköznapiok* című darabját viszik színre nagy sikerrel Szatmáron, harmadik díjat nyernek vele a Hazai Drámairodalom Dekádján, míg Harag Györgynek a második díjat ítélik oda a rendezésért. Az említettek mellett létrehozzák a *Tánya*, a *Ruy Blas* (r. Harag György, Szabó József, 1955) és a *Szerelem* (r. Farkas István, 1956) című előadásokat is, amelyek szintén

---

Kovács Adam: *Nászutazás*, 1959; Farkas István: *Százházas lakodalom*, 1959; Harag György: *Hamlet, dán királyfi*, 1959; Farkas István: *Bolondos vasárnap*, 1959. Az 1958/59 évadba átemelt előadások: Harag György, Farkas István: *Kisunokám*, 1955; Farkas István, Szabó József: *Nem élhetek muzsikaszó nélkül*, 1956; Farkas István: *Szerelem*, 1956; Farkas István: *A tündérlaki lányok*, 1957; Niculescu Miron: *Don Juan*, 1958; Harag György, Kovács Ádám: *Az utolsó vonat*, 1958.

<sup>11</sup> Az *Apák ifjúsága* vizsgaelőadás-változatát Harag György még Tompa Miklóssal együtt rendezi. Az előadást Harag felújítja és a társulat átemeli az első, még nagybányai évadjába (1953/1954). A Fiatal Színészek I. Országos Versenyére ezzel az újragondolt előadással neveznek.

erősen pozitív visszhangot kapnak, elismerően nyilatkoznak róluk a kritikusok. Ezeknek az elismeréseknek köszönhetően a fiatal szatmári társulat eléri, hogy a magyar és román nyelvű szakma is figyelemmel kísérelje munkájukat. A nagybányai színházalapítás pillanatától kezdve majdnem minden bemutatójukról tudósít a magyar média, de a román sajtó is cikkez az előadásairól. Úgy tartják számon a szatmári együttest, mint fiatal, lelkes, összeforrott társulatot, akikben nagy a potenciál. Álladó jelzőjük a „bátor”, a „mérés” és a „fiatal”.

Szatmáron komoly műhelymunka folyik.<sup>12</sup> A színészek továbbviszik a tanáraiktól (Kovács György, Delly Ferenc, Tompa Miklós, Szabó Ernő) örökölt színházi szemléletet,<sup>13</sup> Harag György vezetésével pedig meg-

---

<sup>12</sup> „Egyetlen mód, hogy magunkat a provincializmustól, dilettantizmustól megóvjuk, az a tudatos, rendszeres művészi önképzés, színészmesterség állandó fejlesztése, a képzeletünk gazdagítása rendszeres önművelés által. Mindez magas színvonalú öntudatos etikai tartást követel meg a színház művészeitől [...] Nálunk az úgynevezett romantikus korszakban ennek ellenkezőjét honosítottuk meg: a társulat minden egyes tagja felelősséget érzett a soron lévő művészi munka (darab) erőnkől tellő legmagasabb szintű megvalósításáért. Így sikerült olyan előadásokat létrehozni, mint az *Apák ifjúsága*, a *Tánya*, a *Ruy Blas*, a *Hétköznapiok* és a *Szerelem*.” HARAG György, „Négy évad mérlege”, in *Harag György színháza*, szerk. NÁRAY István, 33–52. (Budapest: Pesti Szalon, 1992), 48–51.

<sup>13</sup> „Gergely Géza így idézte meg tanáraik emlékét: »színész-mesterségre Delly Ferenc, Kovács György, Senkálzky Endre, Kőmíves Nagy Lajos, Imrédi Géza, Sarlai Imre, színháztörténetre a költő Szentimrei Jenő és a drámaíró Szabó Lajos okított. A rendező-hallgatókkal Tompa Miklós, Méliusz József, majd később, 1951-től Szabó Ernő foglalkozott. A színpadi mozgásművészet tanára

ismerik és megvitatják az aktuális színházi jelenségeket.<sup>14</sup> Harag fontosnak tartja az önfejlesztést, színészeitől elvárja, hogy ne csak a próbákön foglalkozzanak a mesterségükkel.<sup>15</sup>

---

Éghy Gissza [...] a művészeti beszéd oktatója Tessitori Nóra [...] Az élő lexikon hírében álló Kőműves Nagy Lajos szellemes színházi és irodalmi anekdotáival, Méliusz József berlini élményeiről, Piscator, Brecht, valamint a nagy orosz rendezők Vahtangov, Tairov, Meyerhold rendezői módszereinek ismertetésével műveltségünk gyarapításának örök forrásai voltak. De az igazi eseményt életünkben a vásárhelyi vendégprofesszorok: Delly Ferenc, Kovács György, Tompa Miklós, Szabó Ernő érkezése jelentette. «" KÖTŐ József, „Kutyakötelességünk elmenni a falig” in *Hatvan év krónikája* I., szerk. CSIRÁK Csaba, 33–61 (Szatmárnémeti: Profundis, 2005), 35.

<sup>14</sup> „Ne szégyelljük bevallani: kézenfekvő példák, színház tudományunk segítettek hozzá bennünket a magunk szerény eredmények eléréséhez. Sztanyiszlavszkij tanításai a realista színjátszásról, a Moszkvai Művész Színház, az MHAT előadásai, a nagy magyar realista drámák (Móricz Zsigmond, Csiky Gergely, Hevesi Sándor munkái) és kézenfekvően a marosvásárhelyi Székely Színház olyan realista előadásai, mint az *Éjjeli menedékhely*, a *Jegor Bulicsov*, *Az ész bajjal jár*, az *Úri Muri*, *Az elveszett levél*.” HARAG György, „Négy évad...” 43.

<sup>15</sup> „A színház általános szervezeti felépítésére és menetére vonatkozó törvényeken és etikai szabályokon kívül, bennünket elsősorban a művészi munkára vonatkozó szabályok érintenek. Az erre vonatkozó általános normák nagyvonalakban a következők: a próbákön való pontos részvétel, lelkiismeretes, odaadó munka, az előadásokon való pontos megjelenés, az előadás színvonalának nemcsak megtartása, de emelése is, önművelés művészi, ideológiai és kulturális szempontból, valamint más magától érthető fegyelmi és etikai formák. HARAG György, „Négy évad...” 50.

### *Dramaturgia, dramatikus szöveg*

1952-ben, öt évvel az *Anna Frank naplójának* első holland nyelvű kiadása után, Elisabeth Rooseveltt ajánlásával angolra is lefordítják a könyvet, majd a művet Frances Goodrich és Albert Hackett dramatizálja 1955-ben. Még ebben az évben bemutatják a Broadway-n a 18 éves Susan Strasberg (Lee Strasbergnek, az Actors Studio alapítójának lánya) főszereplésével, aki alakításáért megkapja a Theatre World Awardot. Az előadást két éven keresztül, több mint hétszáz alkalommal játsszák nagy közönség- és szakmai sikerrel. A szerzőpárost Pulitzer-díjjal tüntetik ki 1955-ben, ugyanebben az évben Tony-díjat kap az előadás, 1956-ban pedig a New York-i Színházkritikusok Körének Díját (New York Drama Critics Circle Award) nyeri el. A naplónak ez a színpadi adaptációja terjed el később az egész világon.

Magyarországon 1957-ben mutatják be a Madách Színházban Ádám Ottó rendezésében. (Ádám Harag György jó barátja, a rendezői pályát is az ő unszolására választja.)<sup>16</sup> Amíg a budapesti előadásban Czímer József fordítását használják, a szatmári produkció számára Gréda József, a nagyváradi színház irodalmi titkára fordítja le a darabot Harag György megbízásából.<sup>17</sup> Az új szöveget nem fogadja jól a kritika, a nyelvhasználat következetlenségét és a félrefordításokat bírálják.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> „Amikor a megpróbáltatásokat túlélve hazatér, Szondi hatására pszichológus akar lenni, ezért beiratkozik az orvosi fakultásra, de barátja, Harag György unszolására megszakítja tanulmányait, és 1948-ban Budapesten beiratkozik a rendező szakra.” NÁRAY István: „A szépség és a harmónia elkötelezettje. Ádám Ottóról (1928–2010)”, *Színház* 43, 7. SZ. (2010): 20–22, 21.

<sup>17</sup> Arra a kérdésre, hogy miért érezte úgy Harag, hogy a Czímer-fordítás nem megfelelő számára, kutatásom során nem kaptam választ.

<sup>18</sup> „Gréda József fordítása ugyanis nemcsak bántó magyartalanságoktól tarkállik, Annát

Mivel a Gréda jegyezte változatot nem sikerült megszerezni a szöveg elemzése céljából, csak a Czímer-fordításra hagyatkozhatok. A fordítást az eredetivel összevetve kitűnik, hogy nincsenek benne húzások, a szövegen az esetenkénti szórendváltoztatáson kívül nem ejtettek módosításokat. Méliusz József (dramaturg, Harag György tanára) – aki látta a Madách Színház és a bukaresti Állami Zsidó Színház előadásait is – a szatmári változatról szóló kritikájában szintén nem említi szövegbeli eltéréseket.

A plakáton a darab műfajának meghatározása „igaz történet”, Kötő József pedig dokumentumdrámaként hivatkozik rá. A bemutató után hat évtizeddel összetett kérdésként áll előttünk, vajon az *Anna Frank naplója* tekinthető-e – és ha igen, mennyiben – a holokauszt dokumentációjának, a zsidó népiertás mementójának, a náci bűnök dokumentumának. 1998-as angol nyelvű bővített változatának kiadása után Amerikában újraértékelődik az *Anna Frank naplója* átíróinak, szerkesztőinek felelőssége az egyetemes Anna Frank-kép kialakításában. Diskurzus nyílik a holokauszt amerikanizációjáról, amelyben fontos helyet foglal el a naplót igen korán, már 1955-ben feldolgozó Goodrich–Hackett szerzőpáros munkája. Őket terheli a morális és szakmai felelősség annak az Anna Frank-

---

nemcsak hol Annának, hol Annalénak, hol meg Annának nevezi, nemcsak zöldbabbá változtatja szárazbabot, hanem a szöveget, az alakok nyelvezetét olyan kispolgári modorral ruházza fel, amely a darab általános érvényű humanista szellemének, a szereplők – az eredeti szöveg szerinti – konkrét társadalmi alkatának nagypolgári, valójában német és holland polgári voltának ellentmond. Nem támasztja alá a sajátos kispolgári nyelvhasználatot sem a napló, sem pedig – Czímer József művelt nyelvezetű fordításából következően – az eredeti szöveg.” MÉLIUSZ JÓZSEF: „*Anna Frank naplója: A félelem, a remény és a halál játéka*”, *Művészet* 1, 8. sz. (1958): 5–7, 7.

képnek a létrehozásáért, amely általános áldozatként, s nem egy zsidó gyerekként mutatja be Annát. A lány írott történetének ráadásul vége szakad 1944. augusztus 4-én, és minden kiegészítés vagy szerkesztés egyre inkább eltávolítja azt a lágerek történetétől, a genocídiumtól.<sup>19</sup> Az adaptáció – a naplóhoz hasonlóan – Anna Frank (és a többi szereplő) halálát már nem tárja elénk, nem kap-

---

<sup>19</sup> „A Broadway-darab és a film nyomán egy olyan Anne Frank lett a holokausztemlékezet emblémája, akinek nem mellékes ugyan a zsidó származása, de nem is hangsúlyos, mivel ő maga részben az egyetemes áldozati sorsot, részben pedig a minden körülmények között kitartó optimizmust, az emberi jószágba vetett hitet testesíti meg. A film hatására vált az Anne Frank-történet »jelmondatává« az a napló végé felé (az 1944. július 15-i bejegyzésben) szereplő rész, amelyben Anne kinyilvánítja: »még mindig hiszek az emberek lelki jóságában.« Mi több, a színdarabverzió végén, a háború után a rejtekhelyükre visszatérő, a családból egyedül életben maradt Otto Frank a következőket mondja hallgatóságának: »talán furcsán hangzik, ha azt mondom, hogy valaki boldog lehet egy koncentrációs táborban. De Anne boldog volt abban a holland táborban, ahová először vittek bennünket.« A koncentrációs tábor boldogságáról szóló, meglehetősen koncepciózus betét a filmváltozatból már kimaradt, de a hollywoodi mozi is a darab ábrázolásmódját vitte tovább egy olyan Anne Frank-figurát megalapozva, aki a kvázi humanisztikus holokausztértelmezést testesíti meg. Ő az ártatlan gyermek, akinek elvesztése mindenképpen tragédia, de fennmaradt naplója és a szöveg megrázó művészi ereje révén paradox módon mégis győzelmet aratott a gyilkosai fölött, ahogy az emberiség és a szeretet mindig győzedelmeskedni fog a háborún és az elnyomáson.” KISANTAL Tamás, „A hiány történetei. Anne Frank: Mesék és történetek a Hátsó traktusból” *Jelenkor* 58, 5. sz. (2015): 599–605, 601.

csolja a történethez,<sup>20</sup> de helyette Anna lágerbeli boldogságáról beszél. A szerzőpáros a befogadók érzelmi azonosulását megkönnyítendő a naplóból olyan a motívumokat emel át a színpadi változatba, amelyek a történetet a holokauszt átéléséből egy tinédzser lány mindennapjaivá alakítják, a végkifejtet pedig a jó győzelmévé változtatja a gonosz felett, ezáltal bagatellizálja, giccsesíti a holokausztot.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> „Valószínűleg nem véletlen, hogy Anne többek között azért is válhatott a korai holokausztemlékezet egyetemes szimbólumává, mert a hiány révén sorsát különböző értelmezésekkel lehetett feltölteni. Az Anne Frank-képet éppen a féligtudás jellemzi: ismerjük a naplót, ám a szöveg 1944. augusztus 1-jén véget ér, a többi néma csend, csak a későbbi beszámolókból, kutatásokból tudjuk, mi is lett Anne sorsa. Amit tudunk, az pedig nem éppen e korábbi narratívát erősíti.” KISANTAL Tamás: „A hiány történetei...” 600.

<sup>21</sup> „És mivel befejezetlen a történet, az „Anne Frank naplója” című könyvet a megjelenése óta eltelt ötven évben már megcsonkították, eltorzították, átalakították, befeketítették, tönkretették; infantilizálták, elamerikaiasították, egysíkúították, szentimentálisá alakították; hamisították, giccsé változtatták, sőt, nyilvánvalóan és arrogánsan letagadták valódiságát. A hamisítók között voltak dramaturgok és rendezők, fordítók és prókátorok, Anne Frank saját apja, mi több – vagy különösen – a nyilvánosság, olvasók és színházlátogatók egyaránt a világ minden tájáról. Egy mélységesen igaz mű a részzigazságok, megmásított igazságok vagy egyenesen a valótlanosságok eszközévé vált. Ami tiszta volt, azt tisztátalanná változtatták - néha épp az ellenkezőjére törekedve. Szinte mindenki, aki azzal a nemes szándékkal nyúlt a naplóhoz, hogy azt nyilvánosságra hozza, hozzájárult a történelem megmásításához.” Cyntia OZICK, „Who Owns Anne Frank?” ford. a szerző, *New Yorker*, 1997, okt. 6. hozzáférés: 2021.04.25.,

Ez a színházi mű elsők között teatralizálja a zsidók kiirtását, a náci hatalmi gépezet működését.<sup>22</sup> A kommunista diktatúra narratívája a holokausztot a németek bűneként könyveli el, Magyarország vagy Románia felelőségéről és tevőleges részvételéről a deportálásokban nem beszélnek. A nem-beszédnek ebben a korában az Anna Frank naplója tud beszélni a színpadon. A rendszerváltásig sem ez, sem más, a holokauszttal foglalkozó mű nem kerül bemutatásra.<sup>23</sup>

<https://www.newyorker.com/magazine/1997/10/06/who-owns-anne-frank>

<sup>22</sup> „A huszadik század második felében Európa és a nyugati országok holokauszttal szembesült nem zsidó lakossága a távolságtartástól és közömbösségtől az empátia és az érzelmi azonosulás felé mozdult el. Ehhez nagyban hozzájárultak a médiareprezentációk, illetve a múzeumi kiállítások is. Az események átfordítása az Anna Frankhoz hasonló valós személyek, illetve az amerikai tévésorozat, a *Holokauszt Weiss családjához* hasonló fikciós karakterek személyes történetévé összpontosította a figyelmet, megmozgatta a képzeletet és együttérzést keltet” Aleida ASSMANN, „A holokauszt – globális emlékezet? Egy új emlékezetközösség kiterjedtsége és korlátai”, in *Transznacionális politika és a holokauszt emlékezettörténete*, szerk. SZÁSZ Anna Lujza és ZOMBORY Máté, 167–185 (Budapest: Befejezetlen Múlt Alapítvány, 2014), 180.

<sup>23</sup> „Tulajdonképpen az 1950-es éveket a történelem e szegmensének két, rendkívül sikeres feldolgozása határozta meg. John Hersey regénye a varsói gettóról, *A fal* (The Wall) 23 hétig szerepelt a New York Times bestseller listáján, Leon Uris *Exodus*a pedig 80 hétig. E között a két könyv között adták ki *Anna Frank naplóját* is, mely 1952-es megjelenése után 20 hétig szerepelt a bestseller listán. [...] Gyakori ezeket a könyveket elutasítani, mondván a fikció »ponyva«, a Napló pedig erkölcsi traktátus, amelyben a zsidóság nem játszik szerepet. Azonban, ahogy Alan Mintz

## Rendezés

Harag kiforrott rendezői stílusáról az *Özönvíz előtt* című 1971-es előadásától kezdve szokás beszélni, de saját bevallása szerint az *Anna Frank naplójában* már „felcsillant valami az önálló gondolkodó színházi tevékenységből”.<sup>24</sup> 1955-ben Harag György részt vesz egy két hónapos moszkvai tanulmányúton amely alatt hatvan előadást néz meg,<sup>25</sup> színészekkel, rendezőkkel beszél, próbákat látogat, Ruben Szimonov<sup>26</sup> mellett dolgozik, részt vesz Mihail Kendrov előadásain, aki a Sztanyisz-

---

is megjegyzi, a művészi kompromisszumok ellenére, melyek szükségesek voltak a regények megfilmesítéséhez, a könyvek hatalmas mértékben hozzájárultak a történelmi tudatosságához.” David CESARANI, „A »hallgatás mítoszának« megkérdőjelezése. Háború utáni reakciók az európai zsidóság pusztulására”, ford. GYURIS Kata in *Transznacionális politika és a holokauszt emlékezettörténete*, szerk. SZÁSZ Anna Lujza és ZOMBORY Máté, 266–287. (Budapest: Befejezetlen Múlt Alapítvány, 2014), 285.

<sup>24</sup> „Az első 20 esztendőben, ha mai szemmel nézem, nem tudnék három-négy előadásnál többet mondani, hogy felcsillant valami az önálló gondolkodó színházi tevékenységből. Talán köztük van a *Vassza Zseleznova* marosvásárhelyi rendezése, az *Amerikai tragédia*, szatmári színházi rendezésen kisebb mértékben az *Anna Frank naplója* szintén Szatmáron.” KÁNTOR Lajos, „A »későn érett ember«”, *A hét* 24, 38. sz. (1993): 7, 7.

<sup>25</sup> A naplójegyzeteket és az *Igaz szóban* 1956-ban megjelent moszkvai beszámolóját összevetve a következő előadások voltak rá nagy hatással: Szatnyiszlavszij *Kék madara* és *Anna Kareninája*, Peter Brook *Hamletje* (először találkozik Peter Brook nevével) a Nyemirovics Dancsenko által felújított *Három nővér*, a szintén általa jegyzett *Feltámadás*, Kendrov *Ványa bácsija* és *A felvilágosodás gyümölcsei*.

<sup>26</sup> Színész, rendező, pedagógus a Vahtangov Színház akkori főrendezője.

lavszkij-módszert kutatja, fejleszti tovább. Az itt tapasztaltak egész rendezői felfogására és későbbi pályájára is kihatással lesznek.<sup>27</sup> Itt fogalmazódik meg benne a színház megújításának szükségessége, a folyamatos keresés és megújulás eszméje.<sup>28</sup> Ezzel majdnem egyidejűleg, 1956-ban a romániai színházi szakmában elkezdődik egy reteatralizációs folyamat, amely összeeseng Harag György elképzeléseivel. Harag hátat fordít a korabeli naturalista színháznak, munkamódszerének

---

<sup>27</sup> „Azt hiszem, itt kell keresni a Művész Színház alkotási módszerének a lényegét. Mindent kihámozni a dráma szövegéből! Az író csak szöveget írt. A mögötte rejlő gondolatokat, cselekvéseket, mély emberi kapcsolatokat az előadás alkotói kell, hogy feltárják. (...) Tehát nem kívülről, a külső megjelenési formákból kell kiindulni, hanem mindig a dráma szövegében rejlő igazságokból. Nem szabad túrni hazugságot, öncélú cselekvéseket, csak azért, hogy állítólag színesebb, hatásosabb legyen a jelenet. Nem hangozhatik el egy mondat sem, nem lehet egyetlen cselekvést sem végezni, ha nincs tisztázva az oka és célja.” HARAG György, „A Művész Színház nézőterén”, *Igaz Szó* 4, 11. sz. (1956): 1688–1698. 1692.

<sup>28</sup> „Nem *fültalálnunk* kell tehát az új eszközöket, hanem *rá kell találnunk* az új kifejezési formákra. És nem azért keressük mindenáron az újat, mert ma már világszerte másképp »csinálják a színházat«, hanem rá kellett döbbernünk, hogy már nem is tudnók másképp, ahhoz, hogy fontos gondolatokat, érvényes igazságot közvetíthessünk. A huszadik században nyilvánvaló, hogy a rendezőközpontúság került előtérbe: az előadás minősége ma már csaknem attól függ, hogy a rendező hogyan olvassa el a választott darabot. Voltaképp így születtek meg a nagy rendezői színházak, iskolák.” METZ Katalin, „Rendezői elmélet és gyakorlat. Beszélgetés Harag Györggyel”, *Korunk* 32, 9. sz. (1973): 1345–1350, 1347.

alapja a lélektani realizmuson alapuló,<sup>29</sup> a szereplők közötti viszonyrendszerre épülő csapatmunka. A színházat rendezői színházként jellemzik, őt magát színészközpontú rendezőként, aki a gondos színészvezetés mellett a színészi játékra építi előadásait.<sup>30</sup>

Az előadások próbáit Kovács Ferenc irodalmi titkár kiselőadása előzi meg, aki felkészül a korból, amelyben az adott darab játszódik, s elemzi azt. Ezt követően a Haragra jellemző hosszú olvasó-értelmező próbák következnek, melyeken a teljes szereposztás részt vesz és együtt vizsgálják meg a szereplők jellemét, céljait, gondolatait, sokszor replikáról replikára.<sup>31</sup> Alkotótársai szerint Harag

<sup>29</sup> „Mit ért Harag György realizmuson? Nem pusztán egy stilisztikai címszót, hanem olyan művészi gondolkodásmódot, amely a társadalom tudományos ismeretében és elemzésének lehetőségeiben gyökerezik és amelynek eredményeként létrejött a tükrözött valóságképek szintézise. (...) Azzal, hogy Harag a realizmusnak elsősorban nem stilisztikai jelentőséget tulajdonít, még nem tagadja a stílus szükségességét. A stílus a művész világának koherens, egységes képe.” TOMPA Gábor, „Harag György rendez”, *Művelődés* 49, 1. sz. (1996): 1–2. 1.

<sup>30</sup> „Harag György színháza rendezői színház, s mint ilyen, látszólag szembeállítható a színészközpontú színjátszással, ám Harag eredetisége és művészi ereje – többek között – éppen abban állt, hogy ő a színészt helyezte a középpontba. Erről így vallott: »Én, ha lehet, üres tereket használok, kevés díszlettel és minimális külső eszközzel, kevés zenével és semmi 'hangulati elemmel', tudniillik, ha a színészek nem tudnak hangulatot teremteni, azt semmi sem pótolhatja. Az a célkitűzésem, hogy a színészen összpontosuljon minden.«” P. MÜLLER Péter, „Harag György színháza. Nánay István könyvéről”, *Jelenkor* 36, 5 sz. (1993): 478–480, 479.

<sup>31</sup> „Szerettem viszont az olvasó-elemző próbákat. Nálunk az olvasópróbán az irodalmi titkár – kezdetben Feri – folyamatosan ott

György hisz a közös, egyenrangú munkában. Minden ötletet meghallgat, mindenki hozzá szólhat a beszélgetésekhez. Nagyszerű színészpedagógusként a színészből építkezik. Tiszteli a drámai szöveget, de nem veti magát alá neki. Az írói szándék színpadi megjelenítésére törekszik. Logikusan, tisztán építkezik, fontosnak tartja a rendszert, a tudatosságot.<sup>32</sup> Mindig készen áll felülbírálni ad-

---

ült közöttünk. Felkészült a darab elemzésével, felkészült a korból, amelyben a darab játszódott, és a fél előadást tartott a színészeknek. Utána következett a szövegelemzés. Nekem ez volt a kedvencem. Ekkor lépésről lépésre végig vettük, hogy melyik szereplő melyik replikával mit akar tulajdonképpen mondani, a közben a másik mit gondol stb. Mert az egész darabot, az egész majdani előadást ismerned kell ahhoz, hogy a saját szerepedet jól meg tudd oldani. Az első hat-nyolc év a bányai, szatmári színházban úgy telt el, hogy a próbákon minden rendező és az irodalmi titkár is ott ült. Megtárgyalták egymás között az észrevételeiket, egyeztettek, ötleteket adott mindenki, de összehangolták őket. Még valami, ami ropant jellemző volt ránk, bányai-szatmári színészekre, és ennek feltétlenül benne kell lenni a könyvben: aprólékosan megbeszéltük egymással a darabot, a rendezői elképzelést. A próbák szünetében vagy az öltözőben egész kicsi részletekbe menően lebontottuk, hogy egy pillantás, gesztus, fél szó mit jelent, milyen érzést vagy gondolatot hivatott közvetíteni. Ennek köszönhetően az előadás összejött, nagyon erős kapocs fogott minket össze! Szerintem ennek a színházban ebben állt az ereje.” BOROS Kinga, *Elekes Emma. Életinterjú* (Kolozsvár: Polis, 2005), 60–61.

<sup>32</sup> „A színház matematika – jelentette ki nem egyszer Harag mester. – Az alkotáshoz rendre van szükség. Ha nem vagyunk urai a szövegnek és a mozgásnak, az előadás be szennyeződik, degradálódik. Ha biztos pillérekre épült, öt hat évig is eláll.” KÁNTOR La-



digi munkáját, s akár az utolsó pillanatban is változni rajta.

Az 1958-as Bukaresti Színházi Fesztivál újítása, hogy nem csak fiatal drámaírók szövegeivel lehet nevezni, hanem a világirodalom bármely alkotásával, így áttekinthetőbbé válnak a romániai színházi törekvései.<sup>33</sup> Egyre erőteljesebb diskurzus folyik a rendező szerepéről, a drámai szöveg és a rendező kapcsolatáról, a rendező „jogairól” a drámai szöveggel szemben.<sup>34</sup> A rendező szerepe egyre fontosabb, hiszen a hangsúly az irodalmi szövegről eltolódik a szereplők közti viszonyok felé. Harag György így vall erről a kérdésről:

„Napjainkban a rendező mint színházi tényező világszerte egyre jelentősebb és nélkülözhetetlenebb helyet foglal el. [...] Hogy az előadásban milyen gazdagon elevenednek meg a szerző gondolatai, az elsősorban a rendező tehetségétől és intelligenciájától függ. Lehet az előadásban több kiváló színészi alakítás is (hisz a nagyon tehetséges színészt még a rossz rendező sem tudja elrontani, pedig néha mindent elkövet), az előadás azonban szürke és érdektelen lesz, ha nem fűti át a rendezői értelem.”<sup>35</sup>

Az *Anna Frank naplója* ebben a kísérletező korban születik, amikor a szatmári társulat a nyelvét keresi, Harag pedig saját rendezői stílusát.<sup>36</sup>

A szakma elismeréssel fogadja a rendhagyó körülmények között Szatmáron próbált, de Bukarestben bemutatott előadást.<sup>37</sup> A

---

jos, „A színház élete”, *Korunk* 45, 11. sz. (1986): 821–826. 822.

<sup>33</sup> „Az Országos Színházi Fesztivál nagyságrendje és rendszeressége folytán serkenti a hazai színházak munkáját és lehetőséget nyújt a színházakban megvalósított művészi értékek összehasonlítására. A Fialat Színészek Országos Versenyéhez és a Kortárs Drámairodalom Dekádjához képest az idei fesztivál amellezt, hogy kiemelten fontosnak tartja a hazai kortárs szerzők képviseltetését, idén a világirodalom legjobb műveit is bemutatja, így átfogóbb képet ad színházművészetünk fejlődéséről.” Simion ALTERESCU, „Unitate de concepție- varietate în mijloacele de expresie”, *Teatrul* 3, 10–11. sz. (1958): 48–56, 48. (Az én fordításom – B-F.Z.)

<sup>34</sup> „Az olyan rendezők, mint Horea Popescu, Farkas István, Mony Ghelerter, Ion Olteanu, M. Seckler, Vlad Mugur megértették, hogy a rendező szerepe nem korlátozódhat arra, hogy csak felelőssége legyen a szöveggel szemben, de joga nem. Ezzel a hozzáállással a rendező magának a rendezésnek a funkcióját tagadná, melynek alkotó szerepe a drámai szöveg színpadi megjelenítésekor kell megmutatkoznia. A rendező alkotói szerepét tagadni ebben a folyamatban, a színházművészet színházi voltának tagadása” Simion ALTERESCU, „Unitate de...” 49.

---

<sup>35</sup> HARAG György, „A rendező”, *Korunk* 3, 11. sz. (1992): 8–10, 9–10.

<sup>36</sup> „A fiatal együttes legjobb meggyőződése szerint alkalmazza a különböző művészeti stílusokat miközben így sorra mindegyiket kipróbálja, egyenesen és kitartóan halad előre a jó szándékú kísérletezések útján, sajátos arculatának végleges megformálása felé. Ezért a szatmári színház mai Janus arcának profilját lehetetlen egyetlen előadásban, egyetlen művészi pillanatban kitapintani csupán időben, mozgásban bontakozik ki szemünk előtt. Mozgásban, amely a szuggesztív színpad szerűség, a művészi igazság kutatása viszi előre.” JÁNOSHÁZY György, „Bátor fiatalok színháza”, *Korunk* 16, 4 sz. (1957): 469–472, 472.

<sup>37</sup> „Erről Gyöngyösi Gábornak nyilatkozik Nandái István (aki Cristescu mérnök és Ottó Frank szerepében is fellépett a versenyen) A nyerteseké a szó című cikkében: »Nagy izgalmal vártuk mit hoz a két bemutató. Az *Anna Frankot* új környezetben, más technikai felszereléssel mutattuk be, és először a

rendezést dicsérik a jellemek aprólékos kidolgozottsága és a játéknyelv egységessége miatt.<sup>38</sup>

Harag rendezésében az életigenlés olyan erős, hogy a hétköznapi események örömei feledtetik a nézővel az alaphelyzetet – azt, hogy a szereplők az életükért rejtőzködnek. Amellett, hogy kiemelkedő színészi teljesít-

---

verseny bukaresti közönsége látta. Kíváncsian vártuk azt is, hogyan fogadják a szokatlan rendezésben bemutatásra kerülő Kerge birkát. Hazai darab ilyen frappáns, újszerű felfogásban még nem került színre, s talán mi bizonyítottuk be első ízben, hogy a hazai darabokkal szembeni tartózkodás alaptalan.«  
CSIRÁK Csaba, „Nádai István”, *Szatmári Mementó. Deportálás a szatmári gettóból*, 2005. szept. 24., hozzáférés: 2020.04.23, <http://egyur.5oweb.com/N%E2%80%8E%E2%80%8Edailstv%E2%80%8E%E2%80%8E.n.pdf> – „Az Anna Frank naplója a Bukaresti ünnepeken került először színre és csak ezután, október 30-án mutatták be Szatmáron.” sz. n., „A Dráma Tíznapos Ünnepe” *Utunk* 13, 44. sz. (1958): 15, 15.

<sup>38</sup> „De ki ne örvendene a rendezés erényeinek? Örültünk az együttes játék realizmusának. Elragadtatva gyönyörködtünk a képeket megnyitó és lezáró poétikus beállításokban, a festői hatásokban bővelkedő világitásban, a film szerű, kitűnőbb blendolásokban. Magával ragadott a játék ritmusa, a drámaiság lélektani fejlődése és a Wedekind Tavasz ébredésére emlékeztető költői szerelmi jelenet Anna és Péter között. Elragadtak a szatmári színház előadásában is a pillanatok.” MÉLIUSZ József, „Anna Frank...” 8. Továbbá: „A rendezői munka az együttes játék egységének kialakítására törekedett és ezen belül a jellemek megkülönböztetésére valóban az együttes játéknak összhangja nagyban hozzájárult a darab alap hangulatának, a rettegettségnek az érzékeltetéséhez.” KOVÁCS János, „Anna Frank naplója. A szatmári Állami Magyar Színház előadása színházi fesztiválon”, *Előre* 12, 3422. sz. (1958): 3.

ményekről és szép pillanatokról beszél a magyar nyelvű kritika, az előadásból hiányolja a félelem megjelenítését.<sup>39</sup> Az előadásban csak pillanatokra jelenik meg a fenyegetettség, amikor a szerzői utasítások vagy a drámai szöveg konkrétan jelzik (értsd: külső, ismeretlen zajok, telefoncsörgés stb.), tehát nem általános atmoszféraként van jelen.<sup>40</sup> (Itt érdemes megjegyezni, hogy a Goodrich–Hackett szerzőpár átirata eleve problematikus ebből a szempontból, hiszen nem a terror állandó jelenlétét domborították ki az általuk írt drámában, hanem a hangsúlyt erőteljesen eltolták egy könnyedebb, bulvárosabb irányba.)<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> „Egy-egy idill percekre órákra feledést hozó megnyugvás, a Van Daan család okozta perpatvarok vagy Dussel úr veszekedései a gyermekekkel, szinte feledtetik a nézővel, hogy mindezek a siralomházban összezárt emberek idilljei és perpatvarai. A rendezői felfogás csak a *megijedést* tudta kidomborítani a *félelmet* nem, a *halál jelentkezését* csupán, az *életveszélyt* kevésbé; kidolgozta *színfoltokat*, de elhanyagolt az *alaptónust*.” FÖLDES László, „Anna Frank Naplója. Bemutató a Szatmári Magyar Színházban”, *Utunk* 13, 48. sz. (1958): 9, 9.

<sup>40</sup> „Az csak természetes, hogy ahol a mű szerzői utasítás szerint is szöveg szerint követelik, ott az előadásban is kifejeződik a helyzetből fakadó félelem: amikor megszólal a csengő, hogy lenne raktárban csörögni kezd a telefon, amikor autógumi csikorog a ház előtt, vagy dörömbölés hallatszik az ajtón, egyszóval amikor a fenyegető külső világ fizikailag jelentkezik, akkor, de csak akkor!” FÖLDES László, „Anna Frank...” 9.

<sup>41</sup> „A színdarab és a korai filmadaptáció szemléletmódja és sikertörténete nagyban befolyásolta az Anne Frank-emlékezetet, ugyanis a nagyközönség számára is »fogyaszthatóvá tették« Anne történetét: a kislány ezekben már inkább fiatal hölgyként, csupa szív és mindig vidám tündéreként jelenik meg, aki a bujkálások közepette sem ve-

### Színészi játék

Mivel felvétel nem maradt fenn az előadás-ról, az alakítások rekonstrukcióját négy fennmaradt kritikára és az alkotók visszaemlékezéseire alapozom. A mindössze huszonkét éves, de már Shakespeare Júliáját is eljátszó Elekes Emma játékát a címszerepben még azok a kritikusok is intelligensnek, átgondoltnak és következetesnek minősítik, akik egyébként úgy vélik, a színésznő nem mélyedt el eléggé a szerepben.<sup>42</sup> Törékeny alkata és alacsony termete szinte predestinálja a kislány- vagy fiatal női szerepekre, de ez nem jelenti azt, hogy nőiesség híján lenne. (Későbbi előadásokban sok fontos női szerepet játszik el.) Remekül sikerül neki megszólaltatni a címszerepet, színészi érzékenysége élővé teszi Anna Frank alakját, szépen megrajzolja ívét a gyermek fejlődésének, érési folyamatának. Mindezt tudatos építkezéssel éri el, az általa megformált szerep mélyreható vizsgálata, feltárása révén.<sup>43</sup>

---

szíti el optimizmusát és az emberi jóságba vetett hitét." KISANTAL Tamás, „A hiány történetei...” 601.

<sup>42</sup> „Elekes Emma Anna szerepében tudott álmodni, tudott játszani, örülni és szenvedni. Elhittük neki Anna Frank alakját és ez nagy szó. A szatmári fiatalokkal ő a jövő ígérete. Intelligenciájának, érzelmi bőségének egyensúlya egyre nagyobb szerepekre hívja el. De ha Elekes Emma jobban elmélyedt volna Anna Frank naplójában, bizonyára határozottabban rajzolta volna ki szerepe leglényesebb vonását, a félelmet, amelynek drámai, egész szerepét összefogó izgalmas belső légkörét bizonyosan megtudta volna valósítani.” MÉLIUSZ József, „Anna Frank...” 18.

<sup>43</sup> Elekes Emma így vall a szerepformálásról: „A szerepben elsősorban azt akartam megmutatni, érzékeltetni, hogy milyen változásokon megy át két év alatt a kislány lelkileg is külsőleg egyaránt, mennyire vágyik rá kikerülni ebből a keserves zárkából, hogy a két évi zárt levegő, az állandó rettegés és bi-

Gyerekeség csak annyi van a játékában, amennyit a tizennégyéves Anna Frank figurája megkövetel, komolysága viszont nem lesz komolykodó.<sup>44</sup> Egyetlen korabeli beszámolónk a színpadi történésekről leírja, hogy Elekes Emma hogyan mutatja meg játékban, szavak nélkül az általa megformált kislány szerelembe esését:

„Lassan lejön a Péter szobájába levezeztető lépcsőn és egyre forrósodó szenvedéllyel csókolja meg anyját akivel pedig addig igen tartózkodóan viselkedett, viharosan öleli meg ő nagyságát Van Daan-nét, legfőbb ellenlábását és végül berohan a szobájába és határtalan boldogsága zokogásában oldódik fel.”<sup>45</sup>

Ebből a részletből következtethetünk arra, hogy eredményes az az aprólékos, logikus építkezésű, feltáró művészi munka, melyet a szatmári színészek magukénak mondhatnak. Játékukon keresztül igazolják, hogy a megformált szerep érzéseit, gondolatait nem feltétlenül nyelvi úton kell közvetíteni, a színpadon megszűlő gondolattal kívánnak hatni a nézőre, nem kizárólag a szöveggel. A

---

zonytalanság mennyire hat a gondolkodására és a belső lelki világára.” H. J., „Ketten a nyertesek közül”, *Előre* 12, 3423. sz. (1958): 4.  
<sup>44</sup>A színt mindvégig Anna Frank uralja, akit elragadóan alakít Elekes Emma. A természetesség és élethűség, amely alakítását jellemzi, nagy művészi kvalitásokról tanúskodik és tudatos, elmélyült munkáról a szerep megformálásában. Hiszen amit nyújtott, az több volt, mint egy komolykodó bakfis hiteles ábrázolása, az egy töretlen jellem két éves fejlődésének folyamatosságot biztosító művészi aprólékosággal kiművelt ábrázolása. A szerep sajátosság azt kívánja, hogy Elekes Emma Annája gyerekesen legyen komoly gyermeknek pedig kissé felnőtt legyen.” KOVÁCS János, „Anna Frank...” 3.

<sup>45</sup> KOVÁCS János, „Anna Frank...” 3.

jelenet megkoreografáltságának és Elekes Emma tudatos játékának köszönhetően a szerelem látható jeleinek megmutatása átütő erejűvé válik.

Csíky András Peter Van Daan szerepében egyöntetűen a társulat legjobbjának kiáltja ki a magyar nyelvű kritika. Nála is a karakter fejlődésének követhető ívét, a külső és belső szerepformáló eszközök kiegyensúlyozott használatát emelik ki.<sup>46</sup>

A társulat többi tagja is pozitív minősítést kap. A fennmaradt dokumentumokat olvasva kiemelkedik közülük Nádai István alakja, aki, bár nem volt hivatásos színész, semmi- ben nem maradt el ifjú kollégai mellett.<sup>47</sup>

<sup>46</sup> „Érzésünk szerint a szatmáriak legjobb alakítása Csíky András, aki Péter legnagyobbbrészt passzív, életemnél is rendkívül nehéz szerepéből kitűnőt, élő fiatal fiút formált, lírai melegséggel, gondos külső eszközökkel és belsőélményszerűséggel és egy bonyolult lelki folyamat kibontakozását, ahogyan a hisztériás családban elnyomott fiúból egyre önállóbb, érzékeny és ítélkező lény vált. Anna partnerévé. Nem kevés, a Csíky András azt az érzést keltette bennünk, hogy túlszárnyalta Madách Színház nagy elismerésekre szert tevő Mensáros Lászlóját.” MÉLIUSZ József, „*Anna Frank...*” 18. Továbbá: „Péter Van Daan szerepében Csíky András méltó partnere Elekes Emmának. A 16 éves kamasz félszeg melegsége, lobbanékonyága és elzárkózása mindenki előtt nem csupán a külső megjelenésében nyilvánul meg, hanem egész lényében.” KOVÁCS János, „*Anna Frank...*” 3. Továbbá: „A jellemet Csíky András maradéktalanul valósította meg. Ő volt az egyetlen, aki minden mozdulatával, a cselekmény minden mozzanatában, még a szerelmi jelenetekben is, érzékeltette a helyzetet a maga rettenetességében.” FÖLDES László, „*Anna Frank...*” 9.

<sup>47</sup> Gondosan formálta meg, emberien Dussel doktort a tehetséges Török József. Bartos Ede képességei Van Daan szerepében ezáltal a szerep lehetőségei alatt maradtak. A

### *Színházi látvány és hangzás*

A teljes színpadképről nincs felvételünk, így a díszlet egészéről nehéz beszélni. Összevetve a fényképeket, leírásokat és kritikákat, továbbá figyelembe véve, hogy a párizsi, budapesti és az Állami Zsidó Színházban bemutatott változatok díszletei erős hasonlóságot mutatnak egymással – s majdnem azonosak a Goodrich–Hackett szerzőpár utasításaiban nagyon részletesen leírt színpadképpel –, feltételezem, hogy Harag György és Szatmári Ágnes (aki később állandó díszlet- és jelmeztervezője lesz a társulatnak) szintén ezen szerzői utasítások alapján tervezték meg a színpadot szegényes kispolgárit miliőt teremtve.<sup>48</sup> Az előadás szövegkönyve is ilyen környezetet ír le.

Az *Anna Frank naplójának* díszlete ellentmondásos fogadtatásra talált. Van, aki szerint a bűvőhely nyomasztó hangulatát híven visszaadja a színpadkép,<sup>49</sup> de vannak olyan

rendező érdeme, hogy más megoldás ilyen úgy ahogy megmentette a Nádai Istvánra osztott Ottó Frank alakját és ezzel az egész előadást. Súlyos tévedés volt viszont a Frankné szereplőjének kiválasztása. Minden más megoldás csak jobb lehetett volna, de az is a rendező érdeme, hogy faragni alakítója nem borította fel az előadást.” MÉLIUSZ József, „*Anna Frank...*” 18.

<sup>48</sup> „Nyilván a félrevezető szöveg következtében tartották szükségesnek a szatmáriak a színpadképen egy fajta ugyancsak kispolgári hordalék szegénység ábrázolását. Ebben a rendezés, bár önmagához következetes volt, csak aláhúzta az eredendő hibát, a külső belső kispolgári vonalat.” MÉLIUSZ József, „*Anna Frank...*” 9.

<sup>49</sup> „Ugyanannál a társulatnál, az *Anna Frank naplójában* a fiatal tervező nem a legszerencsésebb eszközöket használta a színpadi tér összetett rendszerezésére. A tragikus zsúfoltságot és a holland menedékhely látszólagos rendtelenségét máshogyan kellett volna elosztani a térben (...) a művész túl félénk

hangok is, akik szerint a díszlettervező nem volt elég bátor és elveszett a részletekben, a színpadra állított zsúfoltság és rendtelenség pedig rosszul oszlik el a térben.<sup>50</sup> A romániai színházi diskurzus ekkor épp a túlzásfolt, valóságot másoló színpadképeket támadja, s bátorítja a rendezőket és díszlettervezőket azok reteatralizálására, a művészi gondolat kifejezésére a díszleten keresztül, a színpadi valóság stilizált megjelenítésére.<sup>51</sup> Ennek tudatában nem csoda, hogy negatívan ítélik meg Szatmári díszletét.

A recenzensek továbbá a kellékhasználat következetlenségére hívják fel a figyelmet. Többször előfordul ugyanis az előadásban, hogy nem azokat a tárgyakat használják a színészek, amikről beszélnek. Méliusz József kritikájában két példát is említ: az, amire

---

volt és elveszett a részletekben.” Mihnea GEORGIU, „Mesajul dramatic în arta scenografică”, *Teatrul* 3, 10–11 sz. (1958): 63–69, 68. (Az én fordításom – B-F.Z.)

<sup>50</sup> „Jó és tehetséges munkát végzett Szatmári Ágnes is (*Kerge birka*, Szatmár), de az általános irányzat ezalkalommal inkább a színpad lemeztelenítése volt, mint művészi felöltöztetése. Mintha a naturalista túlzásoktól megriadt rendezők most a másik végletbe kezdenének esni: a szükségesnél is kevesebb díszlet alkalmazására törekednek.” LŐRINCZI László, „A bukaresti színházi fesztivál”, *Korunk* 17, 12. sz. (1958): 1768–1771, 1771.

<sup>51</sup> „Teátralizáció, de nem a teátralizáció kedvéért, nem az érdeklődés mesterséges felkelése érdekében, vagy csak azért, hogy más-hogy csinálják, mint a valóság, hanem a valóság közvetítése érdekében a színpadi látvány sajátos képeivel. Nem műépítészeti remek bezúfolása egy színpadocskára, nem felesleges erőfeszítéssel, kartonból készült épületek felhúzója, hanem költői-dramatikus színpadképek megalkotása, amelyek a díszletek által fogalmazódnak meg.” Liviu CIULEI, „Teatralizarea picturii de teatru”, *Teatrul* 1, 2. sz. (1956): 52–56, 55. (Az én fordításom – B-F.Z.)

többször bundaként hivatkoznak valójában egy szövetkabát, a piros fedelű napló pedig egy egyszerű füzet. Ez a következetlenség szerinte indokolatlan zavart kelt a nézőben, kikökkenti a színház keltette illúzióból, hiszen elidegenítő effektusként működik. Arra, hogy ez szándékos volna, sehol nem találunk utalást.

Az előadás egyszerre használ élőbeszédet és hangfelvételt a színpadon. Anna Frank gondolatait néha a hangszórók szólaltatják meg. A hangfelvételek kiváló minőségűek, Bukarestben vette fel őket a társulat. A zenéről csak Kovács János tesz említést kritikájában, s azt állítja, hogy az nem illeszkedik az előadás egészébe. A világitásról Méliusz József ír: „Elragadtatva gyönyörködtünk a képeket megnyitó és lezáró poétikus beállításokban, a festői hatásokban bővelkedő világitásban, a film szerű, kitűnő blendolásokban.”

#### Az előadás hatástörténete

Harag tíz évvel azután dönt az *Anna Frank naplója* megrendezése mellett, hogy családjából egyedüli túlélőként hazaérkezik Mautausenből, Ebensee-ből.<sup>52</sup> Az átélt dolgokról ugyan csak ritkán beszél, rendezése azonban a személyes tapasztalat esztétikai szublimációjaként, egyben a holokauszt hatástörténetének megnyilvánulásaként is felfogható.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> NÁRAY István (szerk.): *Harag György színháza* (Budapest: Pesti Szalon Könyvkiadó, 1992), 17.

<sup>53</sup> „De Harag nem beszélt a saját élményeiről, még, amikor az *Anna Frank* próbái során instrukciókat adott, akkor sem. Valószínű, hogy Ferinek, a közvetlen munkatársának igen. Ennek ellenére szinte bizonyos, hogy saját fájdalmainak csillapítására, élményeinek levezetésére is jött az ötlet, hogy megrendezze az *Anna Frank naplóját*.” BOROS Kinga, „Elekes Emma...” 134. Továbbá: „Ritkán és nem szívesen beszélt ezekről a dol-

Az *Anna Frank naplóját* két évadon keresztül tartják műsoron, összesen ötvenöt előadást él meg. Ez a harmadik legtöbbet játszott előadásuk. Tizenhárom városban adják elő vendéjjátékként, köztük Temesváron, Kolozsváron, Sepsiszentgyörgyön, sőt Székelyudvarhelyen is.

Harag György 1960-ban válik meg a szatmári társulattól, hogy tovább kutathassa a színházat saját rendezői útját járva. A társulat továbbviszi Harag színházeszményét, szellemisége tovább él a színészek munkájában, a színház műsorpolitikájában, a bemutatott előadások magas szakmai színvonalában. Csíky András, a társulat színésze később a következőképpen nyilatkozik: „Harag hiánya mindenképpen vészterhes volt, mert teljesen talajvesztettek lettünk. Követelmény is maradt, önmagunk elé állított mérce, hogy valahogy alább nem adni, vagy legalábbis olyanformán folytatni, ahogy Harag csinálta, vagy ott, ahol abbahagyta.”<sup>54</sup>

#### Az előadás adatai

Cím: *Anna Frank naplója*; Bemutató dátuma: 1958. október 21.; Bemutató helyszíne: Bukarest, Teatrul Municipal; Rendező: Harag György; Szerző: Frances Goodrich, Albert Hackett; Zeneszerző: Adorján András; Fordító: Gréda József; Díszlet, jelmez: Szatmári Ágnes; Társulat: Állami Magyar Színház, Szatmár; Színészek: Nádai István (Otto Frank), Tarnói Emília (Frankné), Borbáth Éva (Margot), Elekes Emma (Anna), Bartos Ede (Van Daan), Földesy Ilona (Van Daanné), Csíky András (Péter, a fiúk), Török József (Dussel), P. Miklós István (Kraler), Bán Anna (Miep).

gokról, néha említett meg futólag egy-egy részletet.” BÉRCZES László, „A legfiatalabb rendező” *Kortárs* 39, évf. 9. sz. (1995): 82–90. 82.

<sup>54</sup> Csíky András, ORBÁN Ferenc, „Nekem megadatott minden”, *Korunk* 42, 2. sz. (1983): 133–138, 135.

#### Bibliográfia

- ALTERESCU, Simion. „Unitate de concepție-varietate în mijloacele de expresie”. *Teatrul* 3, 10–11. sz. (1958) 48–56.
- ASSMANN, Aleida. „A holokauszt – globális emlékezet? Egy új emlékezetközösség kiterjedtsége és korlátai”. In *Transznacionális politika és a holokauszt emlékezettörténete*, szerkesztette SZÁSZ Anna Lujza és ZOMBORY Máté, 167–185. Budapest: Befejezetlen Múlt Alapítvány, 2014.
- BÉRCZES László. „A legfiatalabb rendező”. *Kortárs* 39, 9. sz. (1995): 82–90.
- BOROS Kinga. „Kényelmetlen színház. A politikai tartalomtól az észlelés politikájáig”. doktori értekezés. Marosvásárhely: Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem, 2014.
- BOROS Kinga. *Elekes Emma. Életinterjú*. Kolozsvár: Polis, 2005.
- CESARANI, David. „A »hallgatás mítoszának« megkérdőjelezése. Háború utáni reakciók az európai zsidóság pusztulására”. In *Transznacionális politika és a holokauszt emlékezettörténete*, szerkesztette SZÁSZ Anna Lujza és ZOMBORY Máté, 266–287. Budapest, Befejezetlen Múlt Alapítvány, 2014.
- CIULEI, Liviu. „Teatralizarea picturii de teatru”. *Teatrul* 1, 2. sz. (1956): 52–56.
- CsÍKY András, ORBÁN Ferenc. „Nekem megadatott minden”. *Korunk* 42, 2. sz. (1983): 133–138.
- CSIRÁK Csaba, „Nádai István”, *Szatmári Memento. Deportálás a szatmári gettóból*, 2005. szept. 24., hozzáférés: 2020.04.23, <http://egyur.50webs.com/N%E2%80%8E%E2%80%8Edailstv%E2%80%8E%E2%80%8En.pdf>
- CSIRÁK Csaba. „Négy erdélyi színész emlékei 56-ról”. *Művelődés* 69, 11. sz. (2016): 9–13.
- CSIRÁK Csaba, szerk. *Hatvan év krónikája I-II.* (Szatmárnémeti: Profundis, 2005).
- FL. P. „Început de veac la Satu-Mare”. *Teatrul* 3, 6. sz. (1958): 78–81.

- FÖLDES László. „Anna Frank Naplója, Bemutató a Szatmári Magyar Színházban”. *Utunk* 13, 48. sz. (1958): 9.
- GEORGIU, Mihnea. „Mesajul dramatic în arta scenografica”. *Teatrul* 3, 10–11 sz. (1958): 63–69.
- H. J. „Ketten a nyertesek közül”, *Előre* 12, 3423. sz. (1958): 4
- HARAG György. „A Művész Színház nézőtérén”. *Igaz Szó* 4, 11. sz. (1956): 1688–1698.
- HARAG György. „Minél több időszerű darabot!”. *Művészet* 2, 2. sz. (1959): 9.
- HARAG György. „Színházaink tervei”, *Utunk*, 1958. szept. 18., 4.
- Harag György. „A rendező”. *Korunk* 3, 11. sz. (1992): 8–10.
- HARAG György. „Négy évad mérlege”. In *Harag György színháza*, szerkesztette NÁRAY István, 33–52. Budapest: Pesti Szalon, 1992.
- JÁNOSHÁZY György. „Bátor fiatalok színháza”. *Korunk* 16, 4 sz. (1957): 469–472.
- KÁNTOR Lajos. „A »későn érett ember«”. *A hét* 24, 38. sz. (1993): 7.
- KÁNTOR Lajos. „A legenda szétfoszlása”, *Korunk*, 10. sz. (1975): 765–768.
- KÁNTOR Lajos. „A színház élete”. *Korunk* 45, 11. sz. (1986): 821–826.
- KISANTAL Tamás. „A hiány történetei. Anne Frank: Mesék és történetek a Hátsó traktusból”. *Jelenkor* 58, 5. sz. (2015): 599–605.
- KOVÁCS János. „Anna Frank naplója – A szatmári Állami Magyar Színház előadása színházi fesztiválon”. *Előre* 1958, 12. évfolyam, 3422. szám, 3.
- LŐRINCZI László. „A bukaresti színházi fesztivál”, *Korunk* 17, 12. sz. (1958): 1768–1771.
- MÉLIUSZ József. „Anna Frank naplója: A félelem, a remény és a halál játéka”. *Művészet* 1, 8. sz. (1958): 5–7.
- METZ Katalin. „Rendezői elmélet és gyakorlat. Beszélgetés Harag Györggyel”. *Korunk* 32, 9. sz. (1973): 1345–1351.
- OZICK, Cyntia. „Who Owns Anne Frank?”. *New Yorker*, 1997. okt. 6. hozzáférés: 2021.04.25, <https://www.newyorker.com/magazine/1997/10/06/who-owns-anne-frank>

## A tekintet hatalma a színházi gyakorlatban

ADORJÁN BEÁTA

### *A jelenség*

Az utóbbi időben a magyar nyelvű színházi közegben nyilvánosságra került különböző hatalmi visszaélések és abúzusok sora rávilágít arra az eddig teljességgel láthatatlan, de köztudott jelenségre, hogy a színházi világban létezik egy régóta működő, többszörösen hierarchikus rendszer,<sup>1</sup> amely bizonyos *magas művészi fokon űzött színházművészeti megaláztatást*<sup>2</sup> legitimnek tekint. Mintha létezne a megaláztatásnak egy professzionális színházművészeti válfaja vagy módszere, amely magas művészi fokon is művelhető. Ebben a kontextusban az elkövető tette pozitív értékű cselekvésként tételeződik, a

---

<sup>1</sup> Például az objektív külső rangsor (igazgató, rendező, színész) mellett létezik egy belső, szubjektív rangsor (két színész között is előfordul rangkülönbség), „mely tehetség, kapcsolati hálózat, egyéni szimpátiák láncolatából tevődik össze”. BALUJA Petra, „Színművésznők. Siker és karrier egyenlőtlenségei a vidéki kőszínházakban”, *dea.lib.unideb.hu*, hozzáférés 2021.07.01., [https://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/321341/BalujaPetra\\_tezis\\_titkosított.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/321341/BalujaPetra_tezis_titkosított.pdf?sequence=2&isAllowed=y), 80.

<sup>2</sup> A kifejezést Éry-Kovács Andrásról kölcsönöztem, aki szerint Horvai István „a verbális »abuzáció« nagymesterének is számított. Ő volt az, aki magas művészi fokon űzte színházművészeti megaláztatásait. Ez az a fogalomkör, amely színházszakmai értelemben nem elfogadhatatlan [...]” ÉRY-KOVÁCS András, „Hisztéria”, *Élet és Irodalom* 64, 17. sz. (2020): 2.

megalázás aktusa felmentést kap, a tettes pedig szakmai elismerést.<sup>3</sup>

Dolgozatomban részben magyarországi, részben romániai példákra támaszkodva vizsgálom azt a jelenséget, amelyet a Foucault-tól kölcsönzött *elviselhetetlen* és *kibírhatatlan* fogalmával próbálok felfedni, illetve ennek működési mechanizmusára világítok rá egy központi tekintet által uralt színházi rendszerben. Hogyan tud végbemenni az a folyamat, amelyben a láthatatlan a láthatón belül láthatóvá válik, és lelepleződik az elviselhetetlen?

De vizsgáljuk meg előbb, mit is takar számunkra a központi tekintet fogalma.

### *A tekintet fogalmának megközelítései*

Amikor Foucault elkezdte vizsgálni, milyen volt a 18. század második felének kórház-építészete az orvosi intézmények megreformálása után, illetve hogyan intézményesült az orvos látásmódja, hogyan hozta létre és erősítette meg az új orvosi szemléletet a kórház új típusa, felfedezett egy új típusú te-

---

<sup>3</sup> Vö. „tudom, az is arany, ami olykor nem fénylik, de nagyon sok durva dörzspapírral kell jó erősen és alaposan dörzsölgetni, hogy valami fény megcsillanjon. Horvai egyetlen dicsérő gesztusából megtanultam, miről is van szó, amikor látszatra elviselhetetlennek tűnik minden. Van, amikor értünk taposnak, és azt el kell tudni viselni. Féltreértés ne esék, nyilván a taposó szándéknak is vannak minőségi szintjei. Az sem mindegy, ki tapos kit.” Illetve Eszenyi Enikő „mindent tőle szenvedett el, de ő csinált belőle jelentős színésznőt.” Uo. (Kiemelés tőlem – A.B.)



kintetet, amely egyszerre volt oka és okozata is az új kórházi formáknak. Ezt az új típusú tekintetet a börtönök vizsgálatakor már központi tekintetnek nevezi. E rendszer elvében fontos tényező a láthatóság, illetve, hogy ez a hatalom gyakorlásának központja, amely „a tudás regisztrálásának helyéül is szolgál”.<sup>4</sup> Ebben a rendszerben a hatalom gyakorlója egyben a tudás birtokosa is.

Foucault szerint ez a központi tekintet a Rousseau által megálmodott átlátszó társadalom és a Jeremy Bentham által szintén a felvilágosodás korában továbbgondolt és kidolgozott hatalmi technológia egyik fontos alkotóeleme, amely biztosította a testek, egyének és dolgok teljes láthatóságát.<sup>5</sup> A Bentham-módszer szerint, amelyet akkoriban a legalkalmasabbnak tartottak a felügyelet, illetve az ellenőrzés felvetette probléma megoldására, a hatalom gyakorlóit és alávetettjeit is rabjai a rendszernek, a hatalom nem azonosul azzal, aki gyakorolja, hanem olyan gépezetté válik, amelynek senki sem tulajdonosa. Mindenki egyszerre megfigyelő és megfigyelt, így a rendszerben általános a bizalmatlanság.

A színházban is megfigyelhető egyfajta központi tekintet, csak hogy itt egy készülő produkció fő megfigyelő-nézője, annak létrehozó-alkotója, a rendező személye által alakult ki. Mintha létezne egy mindent-látó rendező.<sup>6</sup> Ennek fényében a színház autok-

ratikus intézmény, illetve maga a színházi hatalomgyakorlás is hierarchikus. Egyes rendezők pedig „egymástól különböző mértékben autokraták, de egyként káros színházi hatalomgyakorlások alkalmazói”.<sup>7</sup>

A hatalom szempontjából úgy tűnik, a magyar – de talán nem túlzás azt állítani, hogy a közép-kelet-európai – színházi rendszerben mindmáig a rendező uralja a központi tekintetet (a rendezői színházmodell is erre épül). Kizárólagosan fenntartja magának a központi megfigyelő, ezáltal mintegy a hatalom egyetlen birtokosának szerep(kör)ét. A benthami hatalomfelfogással ellentétben itt egyvalaki, a rendező azonosul a hatalommal, nem engedi azt *tulajdonos nélküli gépezetté* válni,<sup>8</sup> így tartva fenn valamilyen biztonságos, bizalmi viszonyrendszeren alapuló közeg illúzióját. A látás itt tárgyiasító és alávető hatalomként jelenik meg, akár csak Foucault hatalomértelmezésében. E szerint a színész (a szubjektum) is a rendezői tekintet által körvonalazódik.

A másik tekintete Sartre értelmezésében is az uralom egy formája, viszont ő éppen a tekintet lealacsonyító hatalmát bírálja. Létezik egy olyan sartre-i játéksituáció, amelynek során a világban való elrendeződés, a világba való beleveszés egy módja, „hogyan átítatódjam a dolgokkal, ahogy az itatóspapír a tintával”.<sup>9</sup> A cselekvő az érzéseivel azonosul, és nem megismeri azokat; az lesz, ami nem, és nem az, ami – így igazán létezőként nem tudja meghatározni magát. „Hirtelen azonban lépéseket hallok a folyosón: valaki néz

<sup>4</sup> Michel FOUCAULT, „A hatalom szeme (beszélgetés J.P. Barrou-val és M. Perrot-val)”, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, *2000 folyóirat* 8, 10. sz. (1996): 3–9, 3.

<sup>5</sup> A 18. századi reformátorok kissé túlbecsülték a közvéleményt, amelyet a társadalom lelkiismereteként értelmeztek, azt hitték, hogy a köz véleménye természeténél fogva helyesen ítél, és hogy valamiféle demokratikus ellenőrzés eszköze – emiatt érezték fontosnak a központi tekintetet, amelyet a köz szemeként fogtak fel. Vö. Uo., 8.

<sup>6</sup> A későbbiekben tárgyalom a mindent látó rendezőt a kolozsvári ügy kapcsán. Ld. Bodolai

Balász színész első benyomása Andrij Zsoldakról, a rendezőről például az, hogy „mindent lát”. BODOLAI Balázs, „Ébrenlét”, *Játékter* 8, 1. sz. (2019): 61–68, 66.

<sup>7</sup> VEREBES István, „Viselkedés, forma. (Major Tamástól Eszenyi Enikőig)”, *Élet és Irodalom* 64, 14. sz. (2020): 5.

<sup>8</sup> FOUCAULT, „A hatalom...”, 3.

<sup>9</sup> Jean-Paul SARTRE, *A lét és a semmi*, ford. SEREGI Tamás (Budapest: L'Harmattan, Magyar Filozófiai Társaság, 2006), 321.

engem. Mit jelent mindez? Azt, hogy valami hirtelen megérint létemben, és létem struktúráiban alapvető módosulások mennek végbe.”<sup>10</sup> A nézés feltételez tehát egyfajta én-vesztést, mintegy magamon kívülre, túlra, játékba kerülést. Ha azonban ez a „leselkedő” lépések zaját hallja, megjelenik egy közvetítő, még akkor is, ha megfordulva látja, hogy nincs ott senki. Ezt a közvetítőt nevezi Sartre tekintetnek, amitől az ajtó mögötti látványt a „leselkedő” már nem tudja pusztán látnivalóként értelmezni.

A tekintet tehát elsősorban közvetítő, amely az észleltet önmagához utalja, kiélezi számára, hogy látható, azaz „sebezhető, egy testtel rendelkezik, amin sebet lehet ejteni, egy helyet foglal el, és soha nem tud kilépni abból a térből, amiben védtelenül találja magát.”<sup>11</sup>

Mivel Sartre a szemet a tekintet alapjaként határozza meg úgy, hogy a szemet nemcsak a látás érzékszerveként definiálja, hanem kitágítva annak értelmezési horizontját bizonyos jelenségeket szintén szemnek nevez, lehet egy bokor, de a lépések zaja is szem, és ily módon lehet egy bokor vagy akár lépések zaja is a tekintet alapja.<sup>12</sup>

A tekintet észlelése ugyanakkor éppen azoknak a szemeknek a megsemmisítésével történik, amelyek „engem néznek”. A Másik tekintete elfedi a szemeket, úgy tűnik, mint ha eléljük lépne.

Mivel a színház alapvető feltétele a nézettség,<sup>13</sup> néző és nézett nélkül nehezen beszélhetnénk előadásról: a színházi gyakorlatban a tekintet és ezáltal a láthatóság ki-

emelt jelentőséget kap. Ha Sartre tekintetelméletét a színházi kontextusra vonatkoztatjuk, elmondhatjuk, hogy egy próbafolyamat során elsősorban a rendezői tekintet az, amely – a későbbi nézői tekintet képviselőtében – kiélezi a színész számára saját láthatóságát, ezáltal sebezhetővé és védtelenné, kiszolgáltatottá téve őt. A színész így a próbafolyamat során egyrészt átél valamifajta én-vesztést, amikor mintegy cselekedeteivel, játékával azonosulva feloldódik a színpadi történetekben, majd a rendező és ezt követően estéről estére a néző tekintete által kiéleződik láthatósága, amely tekintet által folyamatosan megéli sebezhetőségét is. Továbbgondolva azonban az előadás mint nézett test, amellyel számos esetben azonosul annak rendezője (s itt nevezhetjük az előadást a rendező testének is), ugyanígy sebezhető felületté válik. Hiszen a fentiek alapján az előadás közönsége lesz ama másik tekintete, amely kiélezi az előadás mint test láthatóságát és sebezhetőségét.

Sartre szerint a másik számomra elsődlegesen az a lét, aki számára tárgy vagyok, vagyis az a lét, aki által objektivitásomra szert teszek. A nézni és nézve-lenni szituációjában a néző megérint valamit a nézett létében, így a nézett létének struktúráiban alapvető módosulások mennek végbe. Ez a módosulás annak rétegekre való felbomlását jelenti, és őt a létezés új dimenziójába taszítja: a *nem-feltárueltságába*.<sup>14</sup>

Ebben az új dimenzióban azonban megjelenik egy figyelemreméltó fogalom: a szégyen. Sartre szerint a másik tekintetét a szégyen tárja fel. A szégyen az eredendő bűnbeesés érzése, „nem azé a tényé, hogy ilyen és ilyen hibát követtem el, hanem egyszerűen azé, hogy a világba vagyok »zuhanva«, a dolgok közegébe, és hogy szükségem van a másik közvetítésére, hogy az lehessek, ami vagyok”.<sup>15</sup> A szégyen révén a nézett ugyan megéli, hogy nézik, de nem ismeri meg azt a

<sup>10</sup> Uo., 322.

<sup>11</sup> Uo., 320.

<sup>12</sup> Uo., 319.

<sup>13</sup> „Vehetek akármilyen üres teret, és azt mondhatom rá: csupasz színpad. Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, valaki más pedig figyel; mindössze ennyi kell ahhoz, hogy színház keletkezzék.” Peter BROOK, *Az üres tér*, ford. KOÓS Anna, (Budapest: Európa Kiadó, 1973), 1.

<sup>14</sup> SARTRE, *A lét...*, 331.

<sup>15</sup> Uo., 353.

situációt, hogy nézik. „A szégyen annak az elismerése, hogy igenis az a tárgy vagyok, amit a másik néz, és amiről ítéletet alkot.”<sup>16</sup> Egy színész, szakmájából adódóan tudatosan teszi ki magát ennek a nézettség szituációnak, így mintha folyamatosan a feltárultság és a nem-feltárultság dimenzióival is játszana, mintha egyensúlyoznia kellene, hogy a feltárultság dimenzióján túllépve a nem-feltárultság dimenziójába ne zuhanjon, kivéve, hogy elismerje, hogy ő egy tárgy, akit néznek, és akiről ítéletet alkotnak.

De Sartre alapján ugyancsak a szégyen fogalmához jutunk, ha az én a Másikat olyan szubjektumnak ismeri el, aki által *tárgyiaság* válik.<sup>17</sup> Feltételezésem szerint a színész sok esetben azt a Másikat ismeri el egy-egy rendezőben, aki néző-léte révén tárgyiasítja őt. Ez esetben a színész a szégyen sajátos tapasztalatát éli meg. Ugyanakkor, ha a tekintet a másik eredendő feltárulása, „saját megragadhatatlan másikért-létünket egyfajta *birtoklás* formájában tapasztaljuk meg. A másik birtokol engem; a másik tekintete teszemet annak meztelenségében formálja meg, szüli meg, faragja ki, hozza létre, úgy, ahogy az *van*, úgy látja, ahogy én soha nem fogom látni. A másik egy titoknak van birtokában: annak a titoknak, hogy mi vagyok.”<sup>18</sup>

Gilles Deleuze egy interjúban említi, hogy Foucault-nak „a gondolkodás azt jelentette, hogy reagál az elviselhetetlenre, valami kibírhatatlanra, amit látott. És az elviselhetetlen sosem az volt, ami látható: annál több. [...] a gondolkodás kísérlet volt, de vízió is, valami elviselhetetlennek a megértése.”<sup>19</sup> És ez a kibírhatatlan, amit Foucault látott egy általa indítványozott börtönkísérlet során, a megaláztatások sora volt, amelyet az elítél-

teknek kellett elszenvedniük úgy, hogy ezen megaláztatásokat maga a rendszer termelte ki, annak a következményei voltak, mégsem képezték részét a fegyelmezési rendszernek.

Deleuze az említett interjúban a 71-es GIP nevű, a francia börtönviszonyokkal foglalkozó információs csoport tagjaként mesél arról is, hogy az elsősorban Foucault és Daniel Defert által vezetett kísérlet keretében a börtönt úgy fogták fel, mint olyan helyet, ahol az elítéltek sajátos tapasztalatot élnek meg. A kísérlet során kérdőíveket töltettek ki az elítéltekkel. „Az elsők a kosztról és az orvosi ellátásról volt szó. [...] A legtöbben azt mondták, hogy a koszt nem számít, de van valami más, lényegesen rosszabb, az állandó megaláztatások.”<sup>20</sup>

A kérdőívekben merül fel a fentebb említett elviselhetetlenség fogalma is: „valami éppen attól volt elviselhetetlen, hogy senki sem látta, nem lehetett észlelni (bár mindenki tudott róla).”<sup>21</sup> Az elviselhetetlen úgy jelenik itt meg, mint valami, ami köztudomású, mégis láthatatlan, észlelhetetlen. Mondhatni jelen van mindenki tapasztalatában, mint láthatatlan, kitapinthatatlan közös tapasztalat. Elviselhetetlen tehát, ami köztudomású, de láthatatlan; a megaláztatás egy elviselhetetlen módszer, amely nem tartozik a rendszerhez.

Foucault-ék azt is tapasztalták, hogy mivel az elítéltek csak diskurzusokat folytattak a börtönről, de nem nyilatkoztak meg róla, a közös tudás gyarapodását ugyan elősegítették, de a láthatatlan továbbra sem került felfedésre. „És a megnyilatkozásokat forgalomba kellett hozni. Igen, és aztán lefordítani klasszikus diskurzusokba. A két fő tevékenység ez volt: látni és beszélni.”<sup>22</sup> Foucault és társai tehát elősegítették a börtönről szóló megnyilatkozások új típusának létrejöttét,

<sup>16</sup> Uo., 323.

<sup>17</sup> Uo., 355.

<sup>18</sup> Uo., 435.

<sup>19</sup> Gilles DELEUZE és Paul RABINOW, „Foucault és a börtönmozgalmak”, ford. KARÁDI Éva, *Magyar Lettre International* 28, 1. sz. (1998): 72–73, 72.

<sup>20</sup> Uo.

<sup>21</sup> Uo.

<sup>22</sup> Uo.

mely megnyilatkozások (*énoncé*) rendszerint az elítéltektől származtak.<sup>23</sup>

Deleuze szerint a megnyilatkozások létrejöttét elősegíteni annyi, mint valakit beszéltetni, sőt az embereket beszélni hagyni. Illetve a megnyilatkozások produkálása szorosan összefügg azzal, hogy meglássunk valamit. „A szavak és a dolgok-ban a szavak felelnek meg a megnyilatkozások előállításának. A dolgok a látásnak. Ezek a látható alakulatok, és az a cél, hogy meglássuk a láthatatlant a láthatón belül.”<sup>24</sup>

A későbbiekben színházi alkotók megnyilatkozásaira is támaszkodom elemzésemben, hogy rávilágítsak a színházi gyakorlatban valami eleddig láthatatlanra.

Máshonnan megközelítve a hatalomról való gondolkodást, a központi tekintet hatalmának mítosza abban áll, állítja Majid Yar, Foucault elméletének egyik kritikusa, hogy a szubjektumok elismerik-e ennek a hatalomnak a létezését.<sup>25</sup> A hatalom normalizációját a szubjektumok hitének performatív aktusa hozza létre, vagyis, ha a szubjektumok elhiszik róla, hogy képes erre. Majid Zlavoj Žižeket idézi, amikor az alattvalókkal kapcsolatban írja: azt hiszik,

„hogyan valamilyen embert azért tekintenek királynak, mert ő maga már király, jöhet a valóságban ez az ember csak annyiban lehet király, amennyiben az alattvalók ekként viszonyulnak hozzá (...) a király karizmája az alattvalók szimbolikus rituáléjának performatív hatása (...) Abban a pillanatban, hogy az alattvalók tudatára ébrednek annak, hogy a király karizmája nem más, mint performatív hatás, ez a hatás megszűnik”.<sup>26</sup>

<sup>23</sup> Uo.

<sup>24</sup> Uo.

<sup>25</sup> Majid YAR, „Panoptikus hatalom és a látás patologizálása”, ford. FÁBER Ágoston, *Replica* 89, 5. sz. (2014): 83–100, 97.

<sup>26</sup> Uo.

Ha azonban a központi tekintet „működésének” előfeltétele, hogy a szubjektum azt aktívan hatalommal ruházza fel, ez a mechanizmus törekenyebb és könnyebben visszajára fordítható, mint gondolni szokás.<sup>27</sup>

Sartre úgy véli, ha az ember saját tárgy-létét lényegtelennek tekinti, meg tud szabadulni a félelemtől. Ha felelősséget is vállal a másik ember létéért, akkor annak lehetőségei *holt-lehetőségekké* válnak számára.<sup>28</sup>

Létezik ugyanakkor egy olyan (meg)figyelő tekintet,<sup>29</sup> a szeretet szeme,<sup>30</sup> amely pusztán megfigyel, mint egy kamera objektívje, „melyet letettek valahol, s az pusztán felvette a – végül rendkívül pontos és egyedülálló – anyagot”,<sup>31</sup> nem avatkozik be. A hangsúly itt mintha áttevődne az önmagáról a másira való odafigyelésre.

Az alábbiakban a foucault-i értelemben vett központi tekintetet és a sartre-i értelemben vett uralkodó-tekintetet vizsgálom színházi kontextusban, illetve Foucault és Sartre megfigyeléseit, módszerét és fogalomrendszerét vonatkoztatom a színházra. A színházi gyakorlatot vizsgálom ennek alapján, a fentebb említett börtönanalógiával élve, mint olyan helyet, ahol az alkotók sajátos tapasztalatot élnek meg. Vagyis azt vizsgálom, milyen sajátos tapasztalatot élnek meg az alkotók a színházban, különösen az alkotói folyamatban, illetve mit jelent pontosabban a központi tekintet a színházi gyakorlatban.

#### *Elviselhetetlen hatalmi módszerek*

Ha a színház autokratikus, akkor egy előadás alkotói folyamata felől nézve a központi te-

<sup>27</sup> YAR, „Panoptikus...”, 98.

<sup>28</sup> SARTRE, *A lét...*, 353.

<sup>29</sup> TOMPA Andrea, „A szeretet szeme: Külföldi előadások”, *Színház* 43, 6. sz. (2010): 32–35.

<sup>30</sup> Jürgen Gosch rendező dramaturgja, Michael Eberth „ezt a figyelő tekintetet – Lessingtől kölcsönözve a metaforát – a szeretet szemének nevezi.” Uo., 32.

<sup>31</sup> Uo.

kintet birtokosa a rendező. A színész egy folyamatos nézett-létnek van kitéve, a rendező pedig teljes mértékben a néző-lét pozícióját foglalja el mindaddig, míg az alkotói folyamat le nem zárul, és maga az alkotás, jelen esetben egy előadás megtekinthetővé nem válik – ugyanis akkor mintegy átrendeződnek a néző és a nézett szerepek, és ebben az új felállásban a rendező maga is nézetté, és mint fentebb már említettem, láthatósága révén sebezhetővé is válik az általa rendezett előadás nézők előtti játszása által. „A színház nem ipari üzem, nem vasat, fát, szöveget használ nyersanyagául, hanem az emberi személyiség idegrendszerét”,<sup>32</sup> és – a fentebbiek tükrében –nemcsak a színészt, de a rendezőt is. Így amikor a nézőtér – az előadás bemutatójával kezdődően – megjelenik egy új tekintet, a néző(k)nek a nézői tekintete, a rendező – az általa fémjelzett előadás révén – először szembesül nézettségével. Az előadás mint a rendező teste a nézői tekintet által körvonalazódik, és ezáltal ugyanakkor hirtelen sebezhetővé is válik.

Érdemes megfigyelni színházi alkotók viselkedését, nyelvhasználatát, hogy hova pozicionálják magukat, miből cselekednek, miből szólalnak meg, hogyan tekintenek egymásra.

Vegyünk például egy mester-tanítvány párost, Horvai Istvánt és Eszenyi Enikőt.<sup>33</sup> Horvai elviselhetetlennek tartja Eszenyi csipogó hangját, ezért ki akarja őt rakni a főiskoláról.<sup>34</sup> A mester itt tanítványa elviselhetlenségét nevezni meg indoknak valami indokolatlanhoz (egyetemről való kirakás), miközben a foucault-i elviselhetetlen fogal-

mát tekintve sokkal inkább Horvai megnyilvánulását/megnyilatkozását lehetne elviselhetetlennek nevezni. Horvai azon mesterek közé tartozik, akik megcsinálják tanítványukat, azaz a mester *rászáll*<sup>35</sup> a tanítványra, „kigyalázta belőle a lelket is, élni sem volt kedve már, nem gondolta volna, hogy ilyen fájdalmas és gyötrelmes ez a színészi pályá”.<sup>36</sup>

A tanítvány ebben a viszonyrendszerben teljes mértékben a mester kiszolgáltatottja, a tanítás eszköze a megalázás, a tanulás folyamata pedig fájdalmas és gyötrelmes. Ezen hatalmi működés figyelhető meg sok esetben a rendező és a színész viszonyában is egy központi tekintet uralta színházi gyakorlatban, amelyben a színész hitének performatív hatása a rendezőt a hatalom gyakorlójává teszi, a rendező pedig megfigyelő szerepéből kifolyólag birtokba veszi ezt a ráruházott hatalmat, és ennek rendeli alá a színészt.

#### *A rendezői tekintet mint autokrata hatalomgyakorlás*

Vegyünk egy olyan konkrét esetet, amelyben a rendező tettes/elkövető, a színésznő bántalmazott, mert úgy vélem, a rendező és a színész patológikus viszonyának vizsgálata során lesz tetten érhető és válhat láthatóvá az általam kutatott jelenség, amely állításom szerint láthatatlanul jelen van más színházi alkotófolyamatokban is.

Az eset a Kolozsvári Állami Magyar Színház 2017-es *Rosmersholm* című bemutatójára

<sup>32</sup> VEREBES, „Viselkedés...”, 5.

<sup>33</sup> Ld. pl. ÉRY-KOVÁCS és VEREBES cikkét az Eszenyi-ügy kapcsán.

<sup>34</sup> Vö. „Eszenyi már a főiskolán kiragyogott tehetségével, mégis másodéves korában elterjedt, hogy a tanár úr ki akarja rakni, mert elviselhetetlennek tartotta színpadképtelennek tűnő, csipogó hangját.” ÉRY-KOVÁCS, „Hisztéria”, 2.

<sup>35</sup> A szót Éry-Kovács Andrástól kölcsönöztem. Ld. ÉRY-KOVÁCS, „Hisztéria”, 2.

<sup>36</sup> Uo. Ld. még: „Rudolf Péter jött vigasztalni éppen, aki el is mondta ott rögtön, hogy az tényleg kibírhatatlan [érdemes ezt a kibírhatatlant a foucault-i értelemben vett elviselhetetlen szinonimájaként értelmezni – A.B.], amit Eszenyinek el kell szenvednie, de ki kell bírni, mert a tanár úr egyébként fantasztikus.” Uo.

nak szünetében történt bántalmazás, amikor Andrij Zsoldak, az előadás rendezője a bemutató szünetében „rángatni kezdte”<sup>37</sup> (vagy „megrázta”)<sup>38</sup> a főszereplő színésznőt. A tett vizsgálata során igyekszem feltérképezni és felfedni a rendezőt és a színészt működtető hatalmi mechanizmust, a tett üggyé válásában pedig azt a színházi gyakorlatot, amely ezt a tettet legitimálja.

Úgy tűnik, létezik egy hatalmi mintázat (a másikat leszólítani, értékeit, értékrendszerét trivialisálni, személyét verbálisan és fizikailag bántalmazni és megalázni), amelyet egy adott színházi gyakorlat érvényes módszernek tekint.<sup>39</sup> Tehát az említett eset vizsgálatával teszek kísérletet annak rekonstrukciójára, hogyan zajlik egy ilyen folyamat, és milyen hatalomfelfogásra épül?

Az ukrán „fenegyerekként” emlegetett rendező, Andrij Zsoldak munkásságát már kolozsvári rendezését megelőzően is ellentmondás övezi: produkcióit, főként Közép-Kelet Európában többnyire átütő erejűnek és zseniálisnak tartják, ezzel szemben nyugaton, Németországban például egyenesen „sokkolóan rossz színháznak”.<sup>40</sup> A Zsoldak-rendezte előadásokat általában a következő kulcsszavakkal fémjelzik: üvöltés, alázás,

erőszak, őrjöngés, hisztéria, eksztázis,<sup>41</sup> kitörő, óriási amplitúdón izzó szenvedélyek,<sup>42</sup> zsigeri megnyilvánulások,<sup>43</sup> elszabadult örület,<sup>44</sup> mindez azonban más megvilágításba

---

<sup>41</sup> Jászay Tamás az 5. Interferenciák Fesztiválon látott *Elektra* c. Zsoldak rendezéséről: „Őrjöngés, hisztéria, eksztázis a leggyakrabban használt színészi eszközök (?) ebben a morbid és nehezen tolerálható színházban.” JÁSZAY Tamás, „Nézni is tereh”, *revizor.hu*, 2016.12.16.,

<https://revizoronline.com/hu/cikk/6435/interferenciak-fesztival-2016-kolozsvar/>.

<sup>42</sup> „[...] a szenvedélyek az első perctől kitörnek és ezen az óriási amplitúdón izzanak. Kiabálás, őrjöngés, kergetőzés, bugyiletolás, asztalledöntés, ajtócsapkodás – az ösztönén forrongása.” B. Kiss Csaba, „Valami, ami megmagyarázhatatlan”, #POSZT 7.nap, hozzáférés: 2018.06.14.,

<https://potszefoglalo.hu/2018/06/valami-van-amit-nem-lehet-megmagyarázni-poszt-7-nap/>.

<sup>43</sup> „Zholdak előadása tele van szenvedéllyel, ösztönös megnyilvánulásokkal, kontrollvesztett, olykor perverz impulzusokkal.” Mircea MORARIU, „Rosmersholm a revenit pe o scenă din România” [A Rosmersholm újra egy romániai színpadon], *Adevărul*, hozzáférés: 2017.04.12.,

[https://adevarul.ro/cultura/teatru/rosmersholma-revenit-scena-romania-1\\_58edb9b65ab6550cb82f53ce/index.html](https://adevarul.ro/cultura/teatru/rosmersholma-revenit-scena-romania-1_58edb9b65ab6550cb82f53ce/index.html).

(Az én fordításom – A.B.)

<sup>44</sup> „[...] a produkció zsigeri konfliktusokban, sokkolóan érzéki és agresszív jelenetekben, de elszabadult örületben is bővelkedik, mindez elsődlegesen a logikát kezdi ki.” Andrei VORNICU, „Când Zholdak montează / Ibsen explodează – Rosmersholm la FNT, 2017” [Amikor Zsoldak rendez / Ibsen robban – a Rosmersholm a bukaresti Országos Színházi Találkozón, 2017], *agenda.liternet.ro*, hozzáférés: 2017.10.01.,

<https://agenda.liternet.ro/articol/22357/Andrei-Vornicu/Cand-Zholdak-monteaaza-Ibsen->

---

<sup>37</sup> „[...] teljesen váratlanul megragadta két kezével a ruháját, és durván rángatni kezdte.” BODOLAI, „Ébrenlét”, 66.

<sup>38</sup> „[...] kiabált a színésznőre, majd odalépett hozzá, és megrázta a vállát.” N.N., „Bántalmazott egy kolozsvári magyar színésznőt az ukrán rendező”, *maszol.ro*, hozzáférés: 2017.03.27., <https://maszol.ro/kultura/78615-bantalmazott-egy-kolozsvari-magyar-szineszn-t-az-ukran-rendez>

<sup>39</sup> A metoo-mozgalom kapcsán több eset is felszínre került.

<sup>40</sup> Gunnar DECKER, „Zersäg mir eine Kuh!” [Fűrészelj szét nekem egy tehenet!], *neues-deutschland.de*, hozzáférés: 2005.11.21., <https://www.neues-deutschland.de/artikel/81305.zersaeg-mir-eine-kuh.html>.

kerül, ha a színészek alkotótárs volta felől nézve a produkció még színészbarátnak sem nevezhető.<sup>45</sup>

Bodolai Balázs színész már a bemutatót megelőző próbafolyamat kezdetén úgy érzékeli Zsoldakot, mint egy olyan embert, aki „mindent lát”.<sup>46</sup> Feltételezhetően már a próbák kezdetén megteremtődik egy olyan légkör, amelyben van egy mindent látó rendezői tekintet, illetve van egy mindentudó rendező.<sup>47</sup> Ebben a kontextusban a rendező látása mintha valamiféle jelentéstöbblettel lenne felruházva, mintha valamiféle átvilágító látásról lenne szó, olyan látásról, amely mintha azt is feltárná, ami a szem, mint érzékszerv számára láthatatlan.

Milyen mechanizmus működteti ezekben az esetekben a színészt, illetve a rendezőt?

A színész, mivel mindig tudja, hogy őt nézik, cselekvéseit, játékát a tekintet jelenlétében hajtja végre, pontosabban „e tekintet számára próbál konstituálni egy létet és tárgyak egy bizonyos összességét”.<sup>48</sup> Sartre szavaival élve a tekintet segítségével tehát nyomára bukkan másikért-létének, és feltáru előtte, hogy ez a másik, aki számára ő van, kétségbevonhatatlanul létezik.

A színész ugyanakkor, a színházi alkotás játék jellegéből adódóan is gyakran tételezi magát gyerekként és azonosítja a próbafolyamatot valamiféle önfeledt játékfogalmával.<sup>49</sup> Ebben a kontextusban a rendezőt mint

[explodeaza-Rosmersholm-la-FNT-2017.html](http://explodeaza-Rosmersholm-la-FNT-2017.html). (Az én fordításom – A.B.)

<sup>45</sup> „Nem nevezném színészbarátnak sem ezt a rendezői hozzáállást: valamiért azt az érzésem, hogy gyötrelmes, traumatikus élmény lehet ebben a minimalizmusában is túlaradó, terhelt képekkel operáló rendszerben közreműködni.” JÁSZAY Tamás, „Nézni...”

<sup>46</sup> BODOLAI, „Ébrenlét”, 66.

<sup>47</sup> „[...] teljesen világos volt számára, hogy ő zseni.” Uo., 66.

<sup>48</sup> SARTRE, *A lét...*, 345.

<sup>49</sup> „A próbák gyors tempója lehetetlenné tett bármiféle agyalást. Minden gondolati meg-

játékmestert tételezzük, aki bizonyos esetekben akár ki is éhezetheti a színészt a játékra.<sup>50</sup>

Bodolai Balázs a következő szavakkal írja le vallomásában akkori állapotát: összeomlik, nem lát semmit, süllyedni kezd, hirtelen megbénult úszónak érzi magát, akit egyre jobban ellep a víz; egyszóval „tehetetlenül, némán figyel, ahogyan [...] tovább megy az élet”.<sup>51</sup> Mintha a halál előtti pillanat lelkiállapotát látnánk itt képben rögzülni. A megsemmisülés metaforái ezek. A fentiek alapján úgy tűnik, a játékmester mintegy (a játékra) kiéhezethette, majd a játék végleges megvonásával mintegy megsemmisítette a játszót, a játszani vágyót.

---

közelítést azonnal el kellett vetni. Viszont ezáltal a gondolatok mögötti önfeledt és szabad játékközpont stimulálva volt. Semmi nem állta útját. Mint játszótérre szabadult kétéves, úgy kíváncsoztam minden mászókára, csúszdára, hintára.” BODOLAI, „Ébrenlét”, 65.  
<sup>50</sup> „Megkerülhetetlenül és letagadhatatlanul mellbe vágott egy olyan érzet, amit ritkán tapasztaltam. Csak amikor eluralkodott rajtam, jöttem rá, hogy miről is van szó. [...] Az éhségről beszélek. A mindent átható, zsigerekből jövő és érzékeket felkorbácsoló éhségről. [...] éheztem, mint télen a behavazott pusztában nyomokat hagyó csontsovány farkas, aki idegesen követi a távoli falu kéményeiből felemelkedő füstcsíkokat.” Uo., 63.

<sup>51</sup> Vö. „Bejelentette [a rendező – A.B.], hogy a másik mellékszereplőhöz hasonlóan azt a Peter Mortensgardot is kihúzza, amire én voltam kiírva, [...], összeomlott [ez a kiemelés és a továbbiak is tőlem – A.B.] bennem egy és más. Ott ültem a székben, néztem a többieket, akik tovább folytatták a próbát, de *nem láttam semmit*, csak azt éreztem, hogy *süllyedek*, mint tópart közelében a vízben hirtelen *megbénult úszó*, akit egyre jobban *ellep a víz*, és aki *tehetetlenül, némán figyel*, ahogyan a parton tovább megy az élet.” Uo., 62.

A színész tehát egy totális megsemmisülés állapotán megy keresztül, halálközeli élményben részesül, amelyből egy saját erejéből kreált vízió (a hínár, amelyik a lábát súrolja) zökkenti ki, majd valamiféle pozitív életerő, mondhatni optimista, mindenrosszban-van-valami-jó világlátás egy új, kíváncsi hang formájában azt súgja neki, hogy lássuk miért, és ő újra talpra áll.

A megsemmisítés tehát egyfajta verbális gyilkosság, a színész vallomása a pusztítás képességét mégis erényként tételezi. Mivel azonban az efféle megsemmisítés – a megsemmisített megnyilatkozása nélkül egyáltalán nem, de annak segítségével is csak – nehezen tetten érhető, a nyoma nehezen kimutatható, nevezzük látens erőszaknak vagy láthatatlan gyilkoságnak. A megsemmisítő nem gondolatokat közöl, hanem leigáz. Kritikája lehetne indokolt és támogató is, de azzal nem tudná fenntartani azt a viszonyt, amelyben a másik az ő kiszolgáltatottja marad, és úgy vágyik az ő utasításaira, elismerésére, mint egy kiéhezett farkas.

Sartre szerint a Másik viselkedése révén és őáltala ébred rá az én saját lehetőségeire kívülről, miközben mégis azokként van, „kicsit úgy, ahogy a nyelv révén objektív módon értesülünk gondolatunkról ugyanabban a pillanatban, amikor rá gondolunk, hogy nyelvbe öntsük. E kiszakadásomat, ami ural és magával ragad, és ami én vagyok, a rám leselkedő tekintetből olvasom ki, és egy másik tekintetből: a rám szegezett fegyverből”.<sup>52</sup> A Másik ilyen értelemben a lehetőségek rejtett halálát jelenti. Amikor valaki a Másik tekintetével szembesül, összes lehetősége hirtelen elidegenülését éli át.

A színész – státuszából is adódóan – általában felnéz a rendezőre; de egy rendezőnek a színházi struktúrában is eleve nagyobb tekintélye van. Ehhez elegendő csak az előadásokat reklámozó plakátokat, szóróanyagokat áttekinteni – észrevehetjük, hogy azok nagy százalékán a rendező neve nagyobb

betűmérettel szerepel, mint az összes többi (társ)alkotóé. De nevezhetjük-e társaknak az alkotótársakat, amennyiben alá-fölérendelt viszony van közöttük? A társ-lét nem feltételezi-e az úgymond egyenrangú- és egyenjogúságot? Mennyiben tekinti alkotótársának a színészt egy rendező, ha azt időről időre megsemmisíti? Mennyiben tekinti alkotótársának a rendezőt egy színész, ha annak rá nézve pusztító mechanizmusait folyamatosan felülírva értékkel próbálja felruházni, és illúziókat teremt annak érdekében, hogy (lelke) túlélje a megsemmisülést?

Bodolai Balázs esetében a színpadra lépés, a játéktérbe lépés vágya egyenértékűvé válik az éhség érzetével. Ebben az értelemben az éhség erős és örömteli, olyan, mint a szerelem: „erőt adott nekem, és örömmel töltött el. [...] Mikor szerelmes, akkor öleli ilyen nagy kedvvel keblére a világot az ember, akkor érzi azt a szeretetet, ami nem kér cserébe semmit. Mikor bátran szeret, és nem szolgál, nem koldul”.<sup>53</sup> Még annyit érdemes megjegyeznünk, hogy itt nem önkéntes éhezetről beszélünk, hanem a másik által előidézett – az „alany” tudtán kívüli – megvonásokról.

A fentiek alapján levezethető egyféle bántalmazói attitűd, illetve ennek a bántalmazói attitűdnek a legitimálása. De azt is megfigyelhetjük, ahogyan maga az „elszenvedő” azonosul a bántalmazó attitűdjével, legitimnek tartva azt, majd a *ki tapos kit*<sup>54</sup> hatalmi rendszerének körkörösége és önmagába való visszafordulása válik tetten érhetővé, amikor az egykor magát „alkalmatlannak” érző áldozat maga is taposó bántalmazóvá válik.<sup>55</sup>

<sup>53</sup> BODOLAI, „Ébrenlét”, 63.

<sup>54</sup> ÉRY-KOVÁCS, „Hisztéria”, 2.

<sup>55</sup> Vö. pl. a Horvai István–Eszenyi Enikő mester-tanítvány viszonyrendszert Eszenyi Víg-színházi igazgatói magatartásával és „saját” rendezői módszereivel.

<sup>52</sup> SARTRE, *A lét...*, 327.



### A színész tárgyiasítása

Sartre szerint, ha valakit „embernek észlelünk”,<sup>56</sup> általa egy új viszony jelenik meg az észlelő univerzumának dolgai között: olyan távolság és részek nélküli viszony adódik, amelyen belül olyan térbeliség bomlik ki, amely nem az észlelő térbelisége, a tárgyak nem felé mutatva csoportosulnak, hanem távolság nélküli módon a másik ember körül rendeződnek el, és mintha menekülnének az észlelő elől.<sup>57</sup>

Amikor egy másik ember megjelenik az észlelő univerzumában, felbontja azt; elkezd önmaga körül kibontani saját távolságait, így megvonja magát az észlelőtől. A dolgok elfordulnak az észlelőtől, hiszen a dolgok „arcát” már nem tudja úgy megragadni, mint ahogyan az a másiknak megjelenik. Az észlelő számára a felbukkanó ember úgy jelenik meg, mint potenciális veszélyforrás, mint valaki, aki elrabolja tőle a világot. A Másik világban való megjelenése tehát az őt észlelő világának *decentralizációjával* jár együtt, ami aláássa azt a centralizációt, amit eközben végrehajt. Mintegy átlukasztja az észlelő világát, univerzumát, amelyen keresztül az kifolyjni kényszerül. „Az ember a világhoz és hozzám való viszonya alapján határozódik meg: az ember a világnak az a tárgya, ami az univerzum belső folyását határozza meg, egyfajta belső vérzését.”<sup>58</sup>

Ez alapján Zsoldak mintegy szükségszerűen tárgyiasítja a színészt, hiszen annak emberként való észlelése saját világának integritását veszélyeztetné. Ha megfigyeljük 2012-ben írt *Levél a színészekhez* című szövegét a beszédmintázat és nyelvhasználat szempontjából, észrevevessük, hogy mondati javarészt kezdődnek: „Te...”. Amint Bodolai Balázs vallomásából kiderül, Zsoldak a próbák ideje alatt is gyakran használta a

„te”-vel kezdődő mondatokat,<sup>59</sup> amelyek leginkább értékítéletet tartalmaztak és a színész lényét minősítették. A szavak bántalmazó erejéről tanúskodik a színész vallomása is: a rendező visszajelzése őt „kiütötte” és a „padlóra küldte”.<sup>60</sup> Ennek ellenére ott és akkor, a bántalmazás pillanatában mégsem érezte az elhangzott szavakat a maguk valós erejével és súlyával; erre ő maga is csak jóval később, legalábbis a kollégáját ért fizikai abúzus megtörténte után jön rá: „Ez ellentmondásos, nem? Hogy dolgozhat a színészből egy rendező, aki diktál, aki temérdek nyilatkozik arról, hogy miként sanyargatja a színészeket, hogy miként várja el tőlük, hogy kutyái legyenek stb.? Ezt akkor úgy éltem meg, hogy a szavaknak nincs akkora jelentősége.”<sup>61</sup>

De vegyük górcső alá Zsoldak nyelvhasználatának további aspektusait.

Levelében rengeteg mondatával próbálja leírni a színész jellemét. Olyan jelzőket használ, hogy „közömbös”, „passzív”, „beteg” stb. Ha elfogadjuk Sartre azon állítását, hogy „a másiktól tudom meg, mi vagyok”,<sup>62</sup> akkor ebből az is következik, hogy valaki azért minősít másvalakit, mert *nagyon jól tudja, hogy a másikat létében akarja elérni velük*.<sup>63</sup> A másik pedig, esetünkben a színész, annak ellenére, hogy nem tudja ezen minősítéseket saját valóságaiaként megélni, és egyáltalán nem ismeri el ezeket, mégis tudja, hogy az ő, és hozzájuk idomul. Azonnal felvállalja azt az

<sup>59</sup> „[...] ez volt az egyik legdurvább dolog, amivel sújtani tudott egy színész: *You ROBOT!*” BODOLAI, „Ébrenlét”, 64. Itt érdemes megjegyezni, hogy a robot szó csupa nagybetű, amely mintegy nyomatékot ad a szónak.

<sup>60</sup> „Kendőzetlenül mondta el, néha üvöltötte visszajelzéseit. Engem is ütött ki szavakkal úgy, hogy éreztem, teljesen a padlóra küldött.” BODOLAI, „Ébrenlét”, 64.

<sup>61</sup> Uo., 65.

<sup>62</sup> SARTE, *A lét...*, 337.

<sup>63</sup> „[...] nagyon jól tudom, hogy a másikat létében akarom elérni velük”. Uo.

<sup>56</sup> SARTRE, *A lét...*, 315.

<sup>57</sup> Uo., 317.

<sup>58</sup> Uo., 317

idegent, akit a rendező elé állít, anélkül, hogy attól az megszűnne idegennek lenni. „Ez az én, ami összehasonlíthatatlan azzal az énnel, aminek lennem kell, még mindig én vagyok, de egy új közegben átváltozva és hozzá idomulva.”<sup>64</sup>

Zsoldak levelében továbbá gyakoriak a ráolvasás jellegű, ugyanakkor megsemmisítő megnyilatkozások is.<sup>65</sup> A rengeteg „you are”, illetve „you are not” használata, mint valami megbélyegzés kinevezi, kikiáltja a színészt valaminek vagy éppen megsemmisíti őt valamiben. Általuk a rendező performatív nyelvi aktust hajt végre, ily módon szinte kötelező érvényűvé teszi a színész számára, milyennek kell lennie, illetve kondicionálja őt arra, hogy a továbbiakban miket kell tennie. Performatívan mintegy megcsonkítja, vakká teszi a színészt, amely megsemmisítő aktus után felajánlja saját, azaz egy „zseni” útmutatását, mintegy azt, hogy az ő szemén keresztül, az ő közvetítésével lássa a színész a világot.

A levél végén a „beteg vagy” háromszori ismétlésével mintegy legitimálja a „megvakítás” aktusát, illetve rögzíti a „veszélyben vagy” állapotot, amelyben az előzőleg megcsonkított színész képtelen a védekezésre, kiszolgáltatott, és segítségre szorul. Ebben a kontextusban a színésznek szüksége van egy megmentőre, aki jelen helyzetben a tisztánlátó és mindentudó rendező.

<sup>64</sup> Uo., 338.

<sup>65</sup> Pl. „Practically you do not know how to connect to the director. How to interact and go into deep contact with me.” („Te egyszerűen nem tudsz kapcsolódni a rendezőhöz. Nem tudod, hogyan lépj interakcióba és létesíts mély kapcsolatot velem.” – Az én fordításom – AB.) Andriy ZHOLDAK, „Letter to actors”, *svobodazholdaktheatre.com*, hozzáférés: 2012.06.01., <http://svobodazholdaktheatre.com/en/news/770914942>.

### *Az erőszak határátlépése*

A színészt már a főiskolán is *kegyetlenül* kondicionálják,<sup>66</sup> de mi számít kegyetlenségnek, és hol van ennek a határa?

A verbális agresszió például gyakran nem egyértelműen kimutatható. Amikor azonban fizikai abúzus történik, az erőszak nemcsak tettegessé, de láthatóvá is válik. Határátlépésnek is nevezhetnénk ezt a pillanatot, a fentebb vizsgáltak alapján azonban inkább azt mondanánk, hogy az elviselhetetlen lépi át azt a határt, ahonnan immár teljes mértékben láthatóvá válik, és az erőszak mint dolog megnyilvánul.<sup>67</sup>

Andrij Zsoldak rendező a bemutató előadás szünetében fizikailag bántalmazta a színészt, az előadás egyik szereplőjét, pontosabban az előadás testének egyik részét. Kiemelném itt azt a fontos tényezőt, hogy egy előadás szünetében történt az erőszak, vagyis amikor az előadás mint nézett, és ezáltal mint a rendező teste tételeződött. A rendező nézői pozícióját tehát a néző-néző váltotta fel, így a rendező – közvetetten ugyan – de a nézett, ugyanakkor a sebezhető pozíciójába is került.

Fontosnak tartom hangsúlyozni, hogy egy előadás esetében figyelembe kell vennünk azt a tényezőt, hogy a nézőtérén megjelenik egy új tekintet, amely a próbafolyamat alatt nem volt jelen, és ez a néző(k)nek a nézői tekintete. Olyan tekintet ez, amely először szembesíti a rendezőt, aki eddig szinte

<sup>66</sup> „[...] végigjátszani az előadást – ez a legfőbb cél. Beteg színész nincs, csak halott színész – mondták nekünk. Ez nem kegyetlenség, csak felkészítés [...], hogy este hétkor, [...] bármilyen lenne testi, lelki erőnléted, az előadást le kell játszani, mégpedig teljes testi, lelki bedobással. Nem lehet halogatni, nincs kibúvó.” BODOLAI, „Ébrenlét”, 67.

<sup>67</sup> Egy ilyen erőszak-megnyilvánulást, mint egy kifeszített pillanat képeit követjük lépésről lépésre nyomon Bodolai Balázs vallomásában. Uo., 64.

egyedüli nézőként funkcionált, a nézettségével. A szégyen hirtelen áterjed a rendezőre, és a rendező is kitétté válik.

Mindennek nagymértékben köze van a határátlépéshez, de fontos hozzátenni, hogy az erőszak határátlépése már jóval korábban, az első verbális abúzusnál megtörténik – és újra és újra generáljuk ott, ahol művészi indokokkal burkolva legitimként tüntetjük fel az erőszakot, szinte mint elengedhetetlen, velejáró művészi módját, mintegy jól bevált, mesteri módszerét annak, hogy kiemelkedő opusz szülessen.

### Bibliográfia

- BALUJA Petra. „Színművésznők. Siker és karrier egyenlőtlenségei a vidéki kőszínházakban”. *dea.lib.unideb.hu*, hozzáférés 2021.07.01., [https://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/321341/BalujaPetra\\_tezis\\_titkositott.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/321341/BalujaPetra_tezis_titkositott.pdf?sequence=2&isAllowed=y)
- BODOLAI Balázs. „Ébrenlét”. *Játéktér* 8, 1. sz. (2019): 61–68.
- BROOK Peter. *Az üres tér*. Fordította KOÓS Anna, Budapest: Európa Kiadó, 1973.
- B. KISS Csaba. „Valami, ami megmagyarázhatatlan”. *#POSZT 7.nap*, hozzáférés: 2018.06.14., <https://potszkefoglalo.hu/2018/06/valami-van-amit-nem-lehet-megmagyarázni-poszt-7-nap/>
- DECKER, Gunnar. „Zersäg mir eine Kuh!” [Fűrészelj szét nekem egy tehenet!]. *neues-deutschland.de*, hozzáférés: 2005.11.21., <https://www.neues-deutschland.de/artikel/81305.zersaeg-mir-eine-kuh.html>
- DELEUZE, Gilles és RABINOW, Paul. „Foucault és a börtönmozgalmak”. Fordította KARÁDI Éva. *Magyar Lettre International* 28, 1. sz. (1998): 72–73.
- ÉRY-KOVÁCS András. „Hisztéria”. *Élet és Irodalom* 64, 17. sz. (2020): 2.
- FOUCAULT, Michel. „A hatalom szeme (beszélgetés J.P. Barrou-val és M. Perrot-val)”. Fordította ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor. *2000 folyóirat* 8, 10. sz. (1996): 3–9.
- JÁSZAY Tamás, „Nézni is tereh”. *revizor.hu*, hozzáférés: 2016.12.16., <https://revizoronline.com/hu/cikk/6435/intreferenciak-fesztival-2016-kolozsvar/>
- MORARIU, Mircea. „Rosmersholm a revenit pe o scenă din România” [A Rosmersholm újra egy romániai színpadon]. *Adevărul*, hozzáférés: 2017.04.12., [https://adevarul.ro/cultura/teatru/rosmersholm-a-revenit-scena-romania-1\\_58edb9b65ab6550cb82f53ce/index.html](https://adevarul.ro/cultura/teatru/rosmersholm-a-revenit-scena-romania-1_58edb9b65ab6550cb82f53ce/index.html)
- N.N. „Bántalmazott egy kolozsvári magyar színésznőt az ukrán rendező”. *maszol.ro*, hozzáférés: 2017.03.27., <https://maszol.ro/kultura/78615-bantalmazott-egy-kolozsvari-magyar-szineszn-t-az-ukran-rendez>
- SARTRE, Jean-Paul. *A lét és a semmi*. Fordította SEREGI Tamás. Budapest: L'Harmattan, Magyar Filozófiai Társaság, 2006.
- TOMPA Andrea. „A szeretet szeme: Külföldi előadások”. *Színház* 43, 6. sz. (2010): 32–35.
- VEREBES István. „Viselkedés, forma. (Major Tamástól Eszenyi Enikőig)”. *Élet és Irodalom* 64, 14. sz. (2020): 5.
- VORNICU, Andrei. „Când Zholdak montează / Ibsen explodează - Rosmersholm la FNT, 2017” [Amikor Zsoldak rendez / Ibsen robban – a Rosmersholm a bukaresti Országos Színházi Találkozón, 2017]. *agenda.liternet.ro*, hozzáférés: 2017.10.01., <https://agenda.liternet.ro/articol/22357/Andrei-Vornicu/Cand-Zholdak-monteaaza-Ibsen-explodeaza-Rosmersholm-la-FNT-2017.html>
- YAR, Majid. „Panoptikus hatalom és a látás patologizálása”. Fordította FÁBER Ágoston. *Replica* 89, 5. sz. (2014): 83–100.
- ZHOLDAK, Andriy. „Letter to actors”. *svobodazholdaktheatre.com*, hozzáférés: 2012.06.01., <http://svobodazholdaktheatre.com/en/news/770914942>

## A provokált rés bizonytalansága. Lehetséges elemzési séma adott művészházi produkcióra

DARVAY BOTOND

Infarktus?! Fikcióba ágyazott rés, ahol a nézőben bizonytalanság és eldönthetetlenség fogalmazódik, megkérdőjelezve, hogy fikciót vagy valóságot lát(ott)-e a színpadon. Vannak-e határok, normák, amelyek keretet szabnak színház és valóság köré, egyáltalán összemosható-e a két világ? Hívni a mentőket, leállítani az előadást vagy mégsem?

Boris Liješević szerb színházrendező *Lorenzaccio*-rendezése, amelyet 2019-ben mutattak be a Jugoszláv Drámai Színházban (Szerbia),<sup>1</sup> él egy olyan jelenettel, ahol a színlelt infarktus, vagyis a rosszullet szituációja hatásos zavart generál. A klasszikusnak nevezhető nézői diszpozíció(m)ba – frontálisan, voyeur-szituációban, passzív nézőként – törésvonal ékelődik, megbontván az előadás korábbi konvenciók egységét, és olyan sávba helyezi a pillanatnyi nézői figyelme(me)t, ahol a szituáció fiktív és valós dimenziói eldönthetlenné válnak. A rendezés szövegcentrikus környezetével egy lecsupaszított látványvilág ötvöződik: üres, fekete térben elhelyezett piros fadoboz, fehér FIRENZE felirattal – hasonlatos a műkincsek szállításakor alkalmazott dobozokhoz; két kerti faszék; egyetlenegy, a térbe félig beengedett tréger. A jelmezek a *smart casual* és a

dráma idejének (16. századi Itália) megfelelő viselet között oszcillálnak.

Az előadás háromnegyedénél teljesen megváltozik a játék dinamikája. A korábban látott heves és intenzív játék visszafogottá, töredezetté válik, illetve a színészek hangereje is tompul. A megváltozott játék kezdő momentumát az egyik női szereplő, Louise Strozzi (Sloboda Mićalović) indítja be: meredten maga elé tekint, majd csípőre tett kézzel lassan előregörnyed, mintha kiesne a magára öltött szerep játékból. Egyetlenegy partnere van még a színen, aki monologizál: az apa, Philippe Strozzi (Branislav Lečić). Mićalović mély lélegzetet vesz, majd ismét meggörnyed. Mellkasához, illetve hasához emeli a kezét. A monológját megszakító férfi odalép és támaszt nyújt a színésznőnek, majd a kulisszák mögé int. A jelzésre két színész érkezik a színre, egy-egy üveg vízzel. A színésznő lassan leül a földre, mintha testét teljesen elhagyná az erő, folyamatosan görnyed, akárha infarktus következtében. Több színész is befut a kulisszák mögöl. Egy másik színésznő a nézőtér földszinti részén helyet foglaló fénytechnikusoknak is jelzi a problémát. Végül fejhallgatóval, egy üveg vízzel és az előadás szöveggönyvével színpadra fut az ügyelő is.

A rövid jelenet hatásosan mossa össze az előadás által felkínált fikciós keretet a nézői valóság keretével, radikálisan változtatva a nézői ökonomitáson. Ugyanakkor azt is jól demonstrálja, hogy az esemény cselekvéseinek folyamatában olyan rés(ek) keletkezhet(nek), ahol a nézőben eldönthetetlenséget eredményez a részbe ágyazott, ám rövid

<sup>1</sup> Az előadás bemutatójára 2019. május 28-án került sor a szerb Jugoszláv Drámai Színház Ljuba Tadić színpadán. Alfred de Musset szövegét a rendező és két dramaturg (Fedor Šili, Miloš Krečković) dolgozták át, Mirjana Zdravković, szerb fordítását felhasználva. Az előadás elektronikus színlapja:

<https://www.jdp.rs/en/performance/lorenzaccio/>. Hozzáférés: 2021.09.12.

ideig tartó, elsősorban erőteljes vizualitással bíró szituációk együttese.

Liješević valós időben állít szerkesztett illúziót, amely kevésbé hat színházinak, mintsem valósnak, legalábbis eldönthetetlennek. A *Lorenzaccio* előadás nézését megszakítottam,<sup>2</sup> mert valóságként interpretáltam a látott rosszullét-jelenetet.<sup>3</sup> Kérdés, hogy a befogadó észlelési horizontját milyen módon és formában képes befolyásolni, irányítani a látott szituáció, amely a szituáció kereteinek (fiktív, valós) elbizonytalanításhoz vezet? Vannak-e feltételek vagy kritériumok, amikor mindez megvalósulhat? Egyáltalán lehet-e tudatosan generálni ehhez hasonló, eldönthetetlennek számító réseket, ahol a nézőben bizonytalanság és törés alakul ki azzal kapcsolatban, hogy az esemény által felkínált fikciós keret közelebb áll a nézői valóságához, mint magához a fikcionalitáshoz?

Nem fikció és valóság distinkciójának felkutatásán van a hangsúly, hanem magán a folyamaton, amely bizonytalanságot eredményez. Hans-Thies Lehmann a posztdramatikus színház formájával narrációba építi azt, hogy a *valós behatolás*kor konstatált *bizonytalanság* egy-egy előadásban funkcionálhat esztétikumként: tudatosan lehet szervezőelve a *mise en scène*-nek. Andreas Kotte a *hétköznapi életfolyamatokból* vezeti le a *szcenikus folyamatok* kialakulását, ahol a folyamat fikcióval is társulhat. Olyan szituációkat és viselkedéseket bont apró darabokra, ahol mindez scenikus – akár manipulatív – játékká minősül át: aktorok és nézők interakciós játékává. Kotte levezetése annak kapcsán, hogy a hétköznapi életfolyamatok mikor billenhetnek át, illetve mikor beszélhe-

tünk a tényleges átbillenésről azzal kapcsolatban, hogy scenikus folyamatoknak nevezünk életfolyamatokat, lehetőséget kínál a levezetés folyamatának a megfordíthatóságára. Mi történik akkor, ha a kiindulási pont nem a valós életfolyamatok, hanem a scenikus folyamat, és a színházi, a művi keretei között alkalmazzuk Kotte levezetését. A folyamat megfordíthatóságára adaptálnám Boris Liješević *Lorenzaccio*-rendezésének rosszullét jelenetét, megkísérelvén egy vizuálisan is ábrázolható narratíva kialakítását annak a mozzanatnak a deskripciójára, amikor a néző elbizonytalanítónak, illetve eldönthetetlennek észleli a scenikus folyamat(ka)t – fikció vagy valós, valós vagy fikció. Tapasztalataim szerint a tudatosan alkalmazott bizonytalanság esztétikuma (Lehmann) akkor valósul meg, amikor a színpadi (színrévitt) cselekvésfolyamatok reprezentálására során a *valós életfolyamatok* és a *fiktív (illúzió) életfolyamatok* közötti határvonal a lehető legvékonyabb. Élethűbbnek, valószínűbbnek hat a színpadi reprezentáció a puszta színrevitelnél (művinél).<sup>4</sup>

Kizárólag kortárs művészszínházi<sup>5</sup> produkción kívánom alkalmazni az elemzési sé-

<sup>2</sup> Az előadást a Kolozsvári Állami Magyar Színház által 2019-ben megrendezett 18. UTE Fest (Európai Színházi Unió Fesztiválja) keretében tekintettem meg.

<sup>3</sup> A termet elhagyva szerettem volna mentőket hívni, ami csak azért nem történt meg, mert tudatták velem, hogy mindaz, amit a színpadon látok, megrendezett fikció.

<sup>4</sup> Kotte azért emel egymás mellé valós és fiktív cselekvésfolyamatokat, mert mindkét halmaz saját, önmagára a halmazra vonatkoztatott szabályokkal, konvenciókkal bír, ahol „mérésékelt következmények” vannak (veszély). A cselekvések megfigyelőjeként az a kérdés, hogy a fiktívet mennyiben tételezem fiktívnek és a valósat valósnak. Andreas KOTTE, *Bevezetés a színháztudományba*, ford. BERTA Erzsébet, Edit KOTTE (Budapest: Balassi Kiadó, 2015), 40–41.

<sup>5</sup> Koltai Tamás a következőképpen definiálja a művészszínházat: „A művészszínház az, amelyik bizonyos színházi nyelvi vagy társadalmi fölismerések érvényre juttatása érdekében nagyobb művészi kockázatot vállal, következésképp kisebb anyagi függőséggel dolgozik.” KOLTAI Tamás, *Árnyék és képzelet. Színházi írások* (Budapest: Osiris Kiadó, 1999),

mát: estéről estére megismétlődő pillanaton, ahol elbizonytalanítják a nézőt a fikcionalizálás folyamatában, felfüggesztve a hitetlenséget. Explicit módon a mechanizmus azon sajátos esetei érdekelnek, ahol az a domináns tendencia, hogy a testekre (színészek) a valóstól eltérő virtuális létet kényszerít a forma (rendezés), amelyben az előadás megszületik. Az előadók nem saját magukat vizszik színre nézők előtt, hanem szerepfelvétel által testesítenek meg fikcionalizált (ha kell drámai) karaktereket. Illetve beszélhetünk-e kanonizált vagy legalábbis számba vehető szempontokról, amelyek eleve legitim módon kínálják fel a néző számára azt a törésvonalat (rést), ahol bizonytalanságot észlel a fikció tartományának kereteit illetően?

*Bizonytalan folyamat: a rés –  $a_i$ ,  $a_j$  és  $b_1$*

Egy-egy scenikus folyamat alkalmával, ahogyan az életfolyamatokban is, találkozhatunk viselkedéssel, cselekvésekkel, folya-

---

245. Kiss Gabriella terminológiája a művészszínházi diszpozícióról: „A művészszínház játékosok és nézők együttes jelenlétét feltételező és e jelenlétben zajló, térben és időben behatárolt, intézményesen (vagyis gazdaságilag és jogilag) szabályozott, általában profit- és sikerorientált művészi folyamat. A színházi előadás eladható és megvásárolható művészi produktum: profi játékosok vagy profi játékosok és játékossá váló nézők önmegmutatása.” A színész szakmájából fakadóan teszi ki önmagát mások (idegenek) tekintetének. Egy alkotócsoport (egy rendező) felelős az előadás létrejöttéért, „akinek határozott véleménye van a színre vitt darab értelmezéséről, a színházi nyelv használatáról és a nézőre gyakorolt hatásról”. Kiss Gabriella „»Fiatalok színháza« (első rész). Historiográfiai és dráma- illetve projektpedagógiai gondolatok a Szegedi Egyetemi Színpad *Petőfi-rockjáról*”, *Drámapedagógiai magazin* 66, 1. sz. (2020): 17–27, 18., 20.

matokkal és szituációkkal.<sup>6</sup> A viselkedés és a cselekvés szituációkat, illetve folyamatokat határoz meg. Az emberek és az állatok egymáshoz és környezetükhöz való viszonyát jelöli a viselkedés: a legáltalánosabb korreláció. Ha reflexszerűen köhögünk vagy ásítunk, akkor viselkedünk. Ahogyan a bánatot és az örömet is ide sorolhatjuk. Ezek mind nem-specifikus jelenségek, amelyeknek környezetéből (háttéréből, ahogyan Kotte fogalmaz) kiválik a cselekvés, amely mindig szándékkal történik:

„A cselekvés [...] tudatos, megtervezett tevékenységet jelent, olyan emberi cselekvésformákkal az előtérben, amelyek összetett és teljes történésként nyilvánulnak meg. Ezek a cselekvésformák viszonyok hálózatát hozzák létre, amelyben a viselkedés – az egyéni szándékoktól vezérelve – célokra irányul. [...] De a cselekvés nem kizárólag célracionális; a kreatív cselekvés során a célra irányulás párosulhat egy nyitott, kereső mozgással (improvizálás, *brainstorming*) is.”<sup>7</sup>

A cselekvés pszichésen irányított viselkedés. A színházban a mozgáscselekvések nem szűkíthetők kizárólag motorikus-fiziológiai vagy szomatikus folyamatokra, hanem érzékelési, gondolkodási, emlékezési, érzelmi és motivációs folyamatokhoz is társíthatók. Így az egyén cselekedhet önállóan vagy más egyénnel, kollektíve is. A cselekvő egyének cselekvéseiből válik ki a szituáció: „A cselekvők egymásra is vonatkoztathatják akcióikat, ezáltal jön létre a résztvevők viszonyhálózata, a szituáció. [...] A szituáció az emberi cselekvésösszefüggések legkisebb és legtömörebb érthető egysége, olyan emberek közötti viszony, mely egyazon időben, egyazon helyen jött létre.”<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> KOTTE, *Bevezetés...*, 15.

<sup>7</sup> Uo., 15–16.

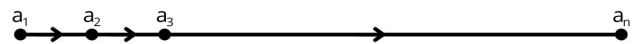
<sup>8</sup> Uo., 16.

A színház tiszta és valóságos életfolyamatokat (cselekvés, viselkedés) mutat be. Ezen folyamatok elsősorban szituációknak, kiindulási szituációknak nyújtanak terepet: „bizonyos személyek bizonyos konstellációba kerülnek, többé vagy kevésbé eltérő módon mozognak, és ezáltal csoportok jönnek létre, melyek aztán megszerveződhetnek a cselekvők és nézők csoportjaiként is.”<sup>9</sup>

Folyamatnak nevezzük azt a komplex mechanizmust, amikor a szituációk mozgásba lendülnek és cselekvéseket hoznak létre. Az emberre vonatkoztatott külső és belső folyamatokat különböztethetünk meg, amelyekből a külsők tartoznak a viselkedéshez és a cselekvéshez. Elsősorban ezeket tudjuk vizsgálni egy-egy adott színházi szituációban. Egy szituációt ott lehet érvényesen elemezni, ahol a cselekvések elkezdődnek, irányt váltanak vagy befejeződnek – állítja Kotte.<sup>10</sup> A cselekvések akkor válhatnak irányt, ha egy másik cselekvésegység egy korábbi ellenében történnek. Ekkor beszélhetünk kettejük fordulópontjáról. A történéseknek köszönhetően van szituáció és cselekvés. Az ember viselkedik és többnyire cselekedve halad egyik szituációtól a másikig. A szituációk között pedig folyamatok számtalan fajtája helyezkedik el. A cselekvés maga a történés, míg a folyamat a történést jelöli.<sup>11</sup>

Visszakanyarodva a Boris Liješević *Lorenzaccio*-rendezésében látott jelenethez, a szereplő rosszulletéhez, modelláljuk a szcenikus eseményt, koncentrálna magára a folyamatra! Helyezzük el az előadás teljes időtartamát egy lineárisan futó tengelyen, ahol az előadás kezdeti pontját  $a_1$ -gyel és a végpontját  $a_n$ -nel jelöljük, s az  $n$  az előadásban létrejövő szituációk számával egyenlő. Az előadást megrendezték (többszöri próba; az

előadásban résztvevők mindegyike, színészek, öltöztetők, hangosítók stb. pontosan tudja a feladatát), tehát hozzávetőlegesen időkeret is társítható a kezdeti és végpontokhoz. Ha nincs külső ráhatású tényező, amely megzavarná az esemény folyását, akkor a szituációk egymásutánisága ( $a_1, a_2, a_3 \dots a_n$ ) lineárisan helyezkednének el a folyó egyenesen (1. ábra).



1. ábra

Az  $a_1$  és  $a_n$  közötti szituációk halmazában található a rosszullet jelenete is. A jelenetet két szituáció közé lehetne beékelni, amelyben megjelenhet egy harmadik szituáció lehetősége is. A rosszullet cselekvésének folyamata váltja ki az egyik szituációt, ahol az apa, Philippe Strozzi monologizálását megzavarja lányának, Louise Strozzi-nek a rosszullete. A színpadon csak ők ketten vannak, és a színész korábbi cselekvéseinek megváltozásával módosít a monologizálás szituációján. Így a partner színész, az apa cselekvéseinek viselkedésbeli eszköztára átalakul, létrehozván az új szituációt. Ezt a változást, a változás pillanatát jelöljük  $a_i$ -vel! Az akció (viselkedés, cselekvés) közötti folyamat végét a szereplő, Louise halálának konstatálása jelenti. Amikor a többi szereplő a jelenet folyása alatt megállapítja, hogy a lány meghalt, s ezt verbális úton adják egymás tudtára, csak akkor veheti kezdetét a következő megrendezett szituáció, amely egyszerre az  $a_i$  szituáció végét is határolja. Ezt nevezzük el  $a_j$ -nek (lásd 1.1. ábra).



1.1. ábra

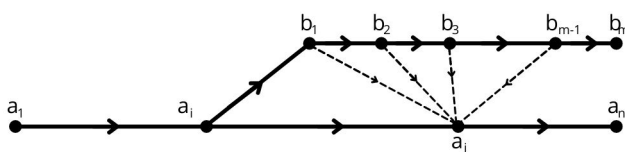
<sup>9</sup> Uo.

<sup>10</sup> Uo., 17.

<sup>11</sup> „Magukat a folyamatokat tekintve élet és színház nem különül el egymástól; elkülönülésük csupán a befogadás és a konzekvenciák szintjén történik meg.” Uo. 19.

A rendezésnek köszönhetően  $a_i$  és  $a_j$  közé ékelődhet egy nem várt szituáció is. A két szituáció közé kizárólag akkor ágyazódhat új szituáció, ha a rendezés következtében pro-

vokált rés felkínálásakor a néző reakcióként adott válasza: akció (vagyis a néző viselkedik, cselekszik). Így a korábbi akció folyamata, ahol próbálnak segítséget nyújtani a rosszulléttel küzdő szereplőnek, megváltozik. Eredménye, hogy az akció folyamatába új, addig ismeretlen szituáció iktatódik be, amely új akciófolyamatokat eredményezhet. Az új, harmadik szituációt jelöljük  $b_1$ -gyel (lásd 1.2. ábra)!



1.2. ábra

Ha a rosszullét észlelésének hevében úgy döntenék, hogy mentőt hívnak vagy a színpadra felronhanva vizet nyújtnak a színésznek (cselekvés), akkor létrehoznám a  $b_1$  nem várt szituációt, és kilengést okoznék a lineárisan futó akciók síkján. A színészek tudatában vannak annak, mert a *mise en scène* megköveteli tőlük, hogy a rosszullét szituációja után a halál szituációját kell érvényesíteniük, és el kell hangoznia annak a mondatnak, hogy a szereplőnél beállt a halál. A  $b_1$  szituáció következtében lezajló cselekvések további kilengési szituációkat ( $b_2, b_3, b_4 \dots b_m$ , ahol  $m$  a szituációk száma) alapozhatnak meg. Ekkor két lehetséges út áll a lineárisan futó (jellegzetesen  $a_i$  és  $a_j$  közötti) szituációk előtt: a színészek improvizációs játéka (cselekvése) törekszik arra, hogy a kilengések okozta szituációkat ( $b_2, b_3, b_4 \dots b_{m-1}$ ) visszatereljék az  $a_j$  szituációig (Louise meghalt), vagy az előadást oly mértékben téríti el a váratlan szituációk játéka, hogy az nem tér vissza az  $a_j$  szituációig, de nem jut el az  $a_n$  szituációig sem. Ekkor az előadás megszakításáról, akár leállításáról beszélhetünk, amikor végkimenetelét nem az  $a_n$  szituáció utáni cselekvések folyamata zárja, ahogyan azt előzőleg elpróbálták a színészek, hanem a  $b_m$  szituációé. Ha a felkínált rés (a rendezés tudatosan beépített „váratlan” szituációja) nem válik az akció folyamatának tárgyává (a

nézők látványos beavatkozásai, cselekvései), akkor minden olyan történésben zajlik tovább, ahogyan azt a színészek korábban elpróbálták (lásd 1. ábra).

*A rés bizonytalansága:  
 $a_i$ -tól a  $b_1, b_2, b_3 \dots b_{m-1}$ -ig*

Kotte az életfolyamatok szcenikusságát a játék és a játékos folyamatok (szituációk) perspektívája felől bontja ki: hogy miként tekinthető az életfolyamat fiktív játéknak vagy ellenkezőleg, valós életfolyamatnak („játéknak”).<sup>12</sup> Az életfolyamat akkor nevezhető valósnak, ha annak célelvűsége konkrét, illetve valamilyen gyakorlati célra irányul, és a játékos elemek összessége (résztevők, szabályok, tárgyi attribútumok, akciók stb.) nem ismeri fel – s ezt teheti tudatosan is – a játékban a lehetséges manipuláti-

<sup>12</sup> Kotte a *játék* fogalmának használatát a német nyelv etimológiai szótárból (*Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, II. kötet, Berlin, 1989.), a Johan Huizinga *Homo Ludens* című kultúrantropológiai művében szereplő definíciók egyikéből, illetve Jean Piaget megfogalmazásából rakja össze. Huizinga: „[A] játék szabad cselekvés vagy foglalkozás, amely bizonyos önkéntesen, előre meghatározott időben és térben, szabadon választott, de föltétlen kötelező szabályok szerint folyik le: célja önmagában van, bizonyos feszültség és öröm érzése, továbbá a közönséges élettől való különbözőség tudata kíséri.” Johan HUIZINGA, *Homo Ludens*, ford. MATHÉ Klára (Szeged: Universum Kiadó, 1990), 37. Piaget: „[A] játék annak öröme, hogy magad vagy az ok.” Jean PIAGET, *Szimbólumképzés a gyermekkorban. Utánzás, játék és álom; A kép ábrázolása*, ford. MÉREI Ferenc (Budapest: Gondolat Kiadó, 1978), 91. A játék kötődik az aktorok és nézők viszonyrendszeréhez, bizonyos kiemelési kritériumokhoz, és olyan célokhoz, amelyek a játékos foglalatosságban (önmagában) vannak (Kotte).



vat és hamisat.<sup>13</sup> A hétköznapok normalitásában (valóság), amikor munkát végzünk és kötelességünknek teszünk eleget, hogy szükségleteinket kielégítsük, a játék lehetősége háttérbe szorul vagy eltűnik. Ellenben az életfolyamatok játékában a játékosoktól függ, hogy mit mennyiben tételeznek valósnak vagy fiktívnek. A résztvevők döntenek el, hogy a játék keretei között kibontakozó célok mekkora tét övezi. Kotte erre vonatkozóan az 1970-es francia nemzetgyűlést említi, ahol egy porosz katonaiskola egykori kadétja célja elérése érdekében csellel (játékkal) téveszti meg a teljes nemzetgyűlést, hogy részt vehessen a föderáció ünnepén. Több mint harminc férfival vonul be, népviseleti bemutatót előadva. De a cél fontosabbnak bizonyult a látványosság leleplezésénél, ezért mindenki valós életfolyamatként tekintett a manipulációra (be- és kivonulás):

„Miért nem nevezik ezt a folyamatot sehol sem színháznak? Talán azért, mert bár a diplomaták és a nemesek megsejtették a színházszerűséget, a polgárok lelkesedését látva nem merték annak is nevezni; a többiek pedig lelkesültséggel nyomták el magukban a kételyt, és hinni akartak a *képviselők* reális jelenlétében. Amit látnak, azért nem sorolják a színházhoz, mert felismerik, hogy az ünnep célja az, hogy erősítse és szemmel tartsa a nyilvánosságot, s ezen az ünnepen – hiszen az emberiség foglal helyet a dísztribünön – sem akarják megfosztani magukat ettől a (rá)hatástól.”<sup>14</sup>

Ahhoz, hogy színház (fiktív) jelenség képződjön a hétköznapok síkján, *különleges interakciónak* kell létrejönnie. Az ilyen „cselekvésösszefüggésben történik meg a cselekvő felek egyikének kiemelődése, mondjuk, például a rendőr, aki a forgalmat irá-

nyítja az útkereszteződésben. A rendőrt általában szereplőnek tekintjük, a gyalogosokat és az autósokat pedig az őt figyelő nézőknek.”<sup>15</sup> Bár a közöttük – rendőr, járókelők, autósok – végbemenő folyamatot mégsem értjük egészen színháznak, de néhány interakciót, ahol a testmozdulatok kiemelését tapasztaljuk, nevezhetjük szcenikusnak. A nézők döntenek el, hogy mely mozdulat kiemelését tekintik annak. Nemcsak valamilyen egyszeri cselekvésnek, viselkedésnek (mint például favágás a ház mögött) kell végbe mennie ahhoz, hogy a testmozdulatok kiemeléséről beszélhessünk, hanem az egyének közvetlen, külsőleg is látható kölcsönös egymásra hatására is szükség van. Egy vitahelyzet esetén már beszélhetünk kiemelésről: „A néző [...] többnyire a játékszerű folyamatokat ítéli színháznak, amelyekre valaminek a kiemelet ábrázolása és mérsékelt következmény a jellemző.”<sup>16</sup>

Kotte többek között olyan szituációk köré társult viselkedésekkel, cselekvésekkel példázza a kiemeléseket, ahol az egyének színrevitelük idején manipulatív stratégiákkal, illúziót keltő eszközökhöz folyamodva szeretnének változtatni a valós, hétköznapi eseményeken. A kiemelések okozta szétválásban – aktorok és nézők –, kizárólag a színrevitelt elkövető egyének vannak annak tudatában, hogy játékuk illúzió és megrendezett. Egyértelmű nézői attitűd alakul ki, ahol a kiemeléseket észlelő egyének magukra öltik a befogadói szerepet, követve az aktor(ok) játékát. A valaminek az ábrázolása kapcsán testet öltő *kiemeléseket* Kotte kategorizálja a hely, a gesztus, az akusztika és a tárgyi attribútumok tekintetében. Az elkülönített halmazok átjárhatók, hiszen a kategóriák egymás átfedéseiben erősíthetik a cselekvések diktálta kiemeléseket.

Kotte Hérodotosz *A görög-perzsa háború* című történeti munkájából idézi Peiszisztraosz, egykori görög hadvezér csellel végre-

<sup>13</sup> KOTTE, *Bevezetés...*, 29–32.

<sup>14</sup> Uo. 40.

<sup>15</sup> Uo. 20.

<sup>16</sup> Uo.

hajtott hatalomátvételét az Athéni Akropoliszban Kr.e. 561/560-ban. Megsebesítette saját magát és ösvéreit, majd fogatával a piacra hajtott és úgy tett, mintha ellenségeitől szabadult volna. Arra kérte a népet, hogy biztosítsanak a védelmére testőrséget. Az athéni nép hitt Peiszisztratosznak és megszavazta védelmét. Csak utólag derült ki, hogy a háromszáz válogatott polgár Athén elfoglalásához kellett, s ennek eredményeképpen jött létre a türannisz. Peiszisztratosz uralma nem bizonyult szilárdnak, rövid időn belül elbukott és száműzték (amelynek oka Megaklész és Lükurgosz kibékülése volt). Amikor ismét lehetőséget kapott a visszatérésre, szintén cselhez folyamodott: egy magas, vonzó küllemű és teljes harci felszerelésben pompázó nő (Phüa) társaságában hajtott be Athénba fogatával. A nőt úgy helyezték el a kocsin, hogy a lehető legnagyobb tiszteletet keltse. Hírnököket küldtek, akiknek a következőt kellett kihirdetniük a tömegben: „Athéniak! Fogadjátok szívesen Peiszisztratoszt, akit Athéna is minden ember közül a legjobban kedvel, s most maga viszi őt vissza fellegvárába.”<sup>17</sup> A városiak elhitték, hogy istennő áll a kocsi élén, ezért térdre ereszkedve imádkozni kezdtek, és visszafogadták Peiszisztratoszt.<sup>18</sup>

Mindkét történetben elengedhetetlen a tömeg (nézők) jelenléte, akik előtt színre viheti szerepeit (a *sebesült* és a *társ*) Peiszisztratosz. A hadvezér és ösvérei sebei látván a piacon tartzkodók aprólékosabban megfigyelik a cselekvések sorát, mint máskor. Az első bevonulás szituációjában kizárólag Peiszisztratosz és az állatok viselkednek másképp az adott piaci normaszintekhez viszonyítva. Így a mozdulatok gesztikusan vál-

nak kiemeltté az eltéréseknek köszönhetően. Az agóra, ahol eleve adott a tömeg szemben egy városszéli házzal, lehetővé teszi azt, hogy a helyszín (a fogat körülállása, a tömeg elrendeződése) is kiemelje őt a szituációban. A körbenállók mind kíváncsiak a titokra, a sebek kiváltó okára, ezért várakozással tölti el őket, hogy mikor szólal meg Peiszisztratosz. A várakozás eredménye, hogy a test akcióit a beszéd akusztikailag is kiemeli, elérve hatását, hogy védelmet szavazzanak a hadvezérnek. Az istennőnek álcázott, szoborszerű Phüa melletti bevonulásakor mint tárgyi attribútum emeli ki őt a tömegből. A hírnökök pedig akusztikai úton emelik ki az ál-Athénét és a mellette ülő uralkodót.<sup>19</sup>

„A mozdulatok kiemelése hely, gesztus, akusztika és tárgyi attribútumok által azt jelenti, hogy a nézőkhöz viszonyítva viselkedésbeli eltérést állítunk elő. [...] A cselekvő állapot kiállításának [kiemelésének – D.B.] feltétele a cselekvők és a nézők fokozatos elkülönülése. [...] A kiemelés univerzális eljárás, amelylyel figyelmet generálunk és létrehozunk az aktorok és a nézők csoportját. [...] A kiemelés-kritériumok közül a folyamattá átlényegült két – valós és fiktív – szituáció közötti fokozati eltérés képezi az interpretáció játékterét.”<sup>20</sup>

Kotte hétköznapinak titulált szituációk cselekvésfolyamataiban vizsgálja a kiemelések kritériumait, hogy a valós keretei közé miként épülhet be a színházi, és mikor nevezhetjük azokat szcenikus folyamatoknak.<sup>21</sup> Peiszisztratosz két történetéből kiindulva a városban sétálók képviselik a valós, hétköznap szituációkat, míg a hadvezér a fiktív szituációk folyamatát, vagyis a játék lehetőségét

<sup>17</sup> Uo. 34.

<sup>18</sup> Vö. „Az Olümposzon lakó isteneket valósnak és hihetőnek tartotta [a hívő hellén].” Friedrich NIETZSCHE, *A tragédia születése, avagy görögség és pesszimizmus*, ford. KERTÉSZ Imre (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1986), 64.

<sup>19</sup> KOTTE, *Bevezetés...*, 16.

<sup>20</sup> Uo. 27–29.

<sup>21</sup> Kotte példái között felsorakoztat lovagi tornát, kivégzést, képviselők bevonulását, étkezést is. Ld. uo. 22–56.

hordozza magában. A hétköznapi cselekvések végrehajtói, legyen szó akár a piacon ténykedőkről vagy más athéni polgárokról, akik az ál-istennőt nézik, változtatnak korábbi viselkedéseik folyamatán, és a fiktív szituáció megfigyelőivé alakulnak. Minél nagyobb a fiktív akciók (cselekvések) folyamatában a kiemelések (sebek, elmesélt történet az ellenségről, istennő alakja, páncélzat) összjátékának hatásfaktora, annál nagyobb valószínűséggel éri el sikerét az élethűnek vélt illúzió: a szimpátia és a meggyőzés kettős nyereségeként realizálható (morális tett).<sup>22</sup>

Az életfolyamatoktól a színházig vezető átmenethez nem elégséges feltétel a cselekvések kiemelése. Ahhoz, hogy teátrális és szcenikus folyamatokként észlelje a néző az adott szituációk közötti cselekvésfolyamatokat, interakciónak, *kiemelésnek* és *mérsékelt következménynek* kell egyszerre megvalósulnia a játékban. A következményt olyan kritériumnak tekinti Kotte, ahol az aktor célja elérése érdekében kockáztatja testi épségét (veszély). Akkor sikeres cselekvéseinek következménye, ha a testi épségén, a veszély ellenére sem esik kár. Ezáltal a megfigyelők interakciója sem csökken, hiszen a cselekvések láncolata nem eredményezi a halál szituációját.<sup>23</sup> Ezért nevezi ezen következményeket *mérsékeltnek*, mert távol állnak az olyan szélsőségtől, mint amilyen például a halál.

Nullpontnak vagy totális játéknak nevezhetők azok a játékok, ahol a kiemelés és a következmény egymással párhuzamosan fut, egyik sem előzi meg a másikat: ez a totális játék<sup>24</sup> „ugyanis nincs kiemelve és következménye is a nullához közelít, éppúgy, ahogyan más, a sémán kívüli folyamatoké is.”<sup>25</sup> A totális játékban feloldódnak ezek a kritéri-

umok, semlegesítik egymást, és a játékot űző személy(ek) a játék szabta konvenciók keretét érvényesíti(k) a mindennapi realitással szemben. Ha különleges szituációkat hozunk létre, akkor a totális játék megszűnik, a kiemelés és a következmény kritériuma egymástól eltérően halad a nullponttól. A cselekvések láncolatában egyik-másik kritérium differenciálódásának következtében alakulhatnak ki a szcenikus folyamatok. Az aktor célja az, hogy játékban maradva, cselekvésével alkalmazza a kiemelés és következmény két kritériumát, harcolva azért, hogy az ábrázolás a lehető legtökéletesebben sikerüljön: „Csak ha a kiemelés és a következmény valóban megjelenik, akkor beszélhetünk szcenikus folyamatról [az életfolyamatokban].”<sup>26</sup>

A folyamatok határterülete az, amikor a következmény eléri maximumát: az interakció egyik oldalának „halálát” (végét, megszakítását); illetve a kiemelés is megközelíti maximumát: a történés képpé merevedését. Ha az interakció során egyik fél, aktor vagy néző felfüggeszti az interakciót (szélsőséges esetben meghal), akkor a szituáció túlmutat a játék keretein, és a generált interakcióban mindenki visszalép a valós életfolyamatok keretei közé. Kotte ezt a határterületet XVI. Lajos nyilvános kivégzésével szemlélteti, amelyet 1793. január 21-én hajtottak végre Párizsban. Amikor az uralkodó a vérpadhoz lép és a tömeghez szól, csekély mértékben ugyan „de még játékról van szó, arról a játékról, amely valamiért folyó harcot *ábrázol*. A lefejezéssel együtt még ez a játékaspektus is eltűnik, a folyamat szituációvá alakul át.”<sup>27</sup> A látványosság epicentrumában gyűrűző kérdésselvetés a következő: vajon lehet-e/szabad-e különbséget tenni „Lajos az ember” és a királyság (amit ábrázol) intézménye között vagy sem?

Térjünk vissza a görög hadvezér példájához! Az interakció a kiemelések következtében adott, hiszen az aktor valamilyen for-

<sup>22</sup> Uo. 29.

<sup>23</sup> Uo. 29–41.

<sup>24</sup> „[A] gyerekek és állatok körében megfigyelt játékok ilyenek, ahol teljességgel egybeesik a játék és a mindennapi realitás.” Uo. 42.

<sup>25</sup> Uo. 43.

<sup>26</sup> Uo.

<sup>27</sup> Uo. 45.

mában felhívja magára a figyelmet, interakcióba lendítve a nézőket (a szétválás folyamán kialakult nézősereget): Peiszisztratosz a tömegbe hajt, hol véresen, hol pedig istennővel szekerén. Így az aktor kockázatot vállal annak érdekében, hogy a tudatos ábrázolás során (színrevitel, játék), az őt figyelők környezetében minél nagyobb hatást érjen el. A cselekvések által kiváltott következmények skálája az életveszélyesig terjedhet. A görög hadvezér játékában ügyelt arra, hogy önmagán ejtett sebei ne okozzák halálát, ebből adódóan mérsékelte cselekvéseinek következményeit. Célját elérte, mert cselekvéseiről beszéltek a polgárok: sebekről és üldözésről (a következmény veszélyességéről). Ellenben a második bevonuláskor nem Peiszisztratosz állt a diskurzusok középpontjában, hanem Athéné: a kiemelés dominált (ábrázolás), a következmény háttérbe szorult, de nem tűnt el. Kotte hangsúlyozza, hogy „a kiemelés az interaktív cselekvésre korlátozódik, míg a mérsékelt következmény már megjelenhet a teljes értékű játékban a viselkedés szintjén is. Az életfolyamat szcenikus folyamatairól akkor beszélhetünk, ha a két ismertetőjegy együttesen van jelen. A mérsékelt következményű cselekvés éppúgy elengedhetetlen feltétel, mint a szituáció vagy a folyamat kiemeltségének észlelése.”<sup>28</sup>

A nézők, akik a cselekvésfolyamatok születte interakciókban részt vesznek, cselekvéssel (mint az odanézés), ítélettel reagálhatnak az adott folyamatra. A figyelmet keltő cselekvések, amelyeket értékelnek, eredményezik a szituáció hatását: „A kiemelésben összekapcsolódik az érzéki testmozgás és az érzékelhetővé tétel, azaz a kiemelés által a cselekvés túlmutathat önmagán. A nézők figyelme eközben átirányul az aktorok testmozgásáról a kiemelés játékosságának észlelésére: a *mi történt?*-ről a *hogyan történt*-

re?. Egyidejűleg észleljük a cselekvés fizikai lefolyását és a cselekvésmódok láncolatát.”<sup>29</sup>

A színházi előadásban a szcenikus folyamat(ok) eleve adott(ak): a színészek viselkednek, cselekszenek, játszanak, interakciókat létesítenek, kiemelnek és kiemelésükhez akár mérsékelt következmény is társulhat. Mindazonáltal beszélhetünk aktorokról és nézőkről is. Az életfolyamatok potenciális szcenikusságának levezetése, Kotte téziseire alapozva, azért szükségeltetett, mert feltételezésem az, hogy folyamatábrája (életfolyamatoktól a szcenikusságig) átültethető azon művészszínházi előadások egy-egy szituációjába, jelen esetben a *Lorenzaccio* produkcióba, ahol a befogadó eldönthetlenséget észlel – a fiktív ábrázolás hatása akkora, hogy a valós benyomását kelti. Kizárólag olyan szcenikus folyamatok nyújtotta játékra ültethető át a folyamat (kiemelés, következmény), ahol az ábrázolás folyamatába ágyazott cselekvéssorok illúzívan idézik meg a valós életfolyamatokban is észlelt cselekvéssorokat.

A szcenikus folyamatokban, legyen szó akár életfolyamatokban fellelhetőkről vagy színházi folyamatokról, az egyének viselkedve, cselekedve váltanak ki folyamatokat és szituációkat. Nézők és játékosok táborában az aktorok viselkedése a játék kezdetén már kiemelt, hiszen a jelenlévők mindegyike tudatában van annak, hogy színrevitel zajlik. A keret hasonlatos a kottei totális játékéhoz, hiszen a fikcionalitás keretei között folyó cselekvéseknek következményei is vannak: „Egy lövés a színpadon általában nem okoz halált, mégis vannak következményei. Úgy tűnik, egy ilyen eseménynek nem kevesebb következménye van, legfeljebb más, és az más szinteken realizálódik: vér helyett művér csöpög.”<sup>30</sup>

A „más” szinteken realizálódó mérsékelt vagy akár szélsőséges következmény lényeges különbség, mert a színházban – és most

<sup>28</sup> Uo. 52.

<sup>29</sup> Uo.

<sup>30</sup> Uo. 41.

ne a performansz-művészetre gondoljunk – elsősorban a fiktív keretek között végbemenő cselekvésekre van kihatással a következmény. Mivel minden megrendezett, ezért a kereten belüli szélsőség csak a keretben folyó játékban tekinthető szélsőségnek, mert a néző számára a lelőtt, meghalt szereplő ábrázolásának hatása mérsékelt következményként definiálódik. A lövésre reagálhat a néző ijedten, unottan vagy derülten, de a folyamat továbbra is autonóm keretek között megy végbe, ahol a befogadó saját terén következmény nélküliséget interpretál.<sup>31</sup>

Idézzük fel a *Lorenzaccio* előadás rosszullét jelenetét és kapcsoljuk össze a korábban említettekkel. A Kotte vezette fogalomhasználatban tárgyalt viselkedés, cselekvés, szituáció és folyamat egységeivel leírhatóvá tettük a szereplő rosszullétének mozzanatát. A szituációk és a szituációk közti folyamatok jelölésekor az akciók szemléltetése érdekében a rosszullét jelenetét egy lineárisan futó egyenesen  $a_i$ ,  $a_j$  pontok (szituációk) közé pozicionáltuk (az indexek a rosszullét ( $i$ ) és a halál ( $j$ ) szituációját jelölik). Annak ellenére, hogy Boris Liješević megrendezte az előadást, mégis képződik egy olyan rész, ahol elbizonytalanodik a néző a fikcióval és a valósággal kapcsolatban. A rendezés tudatosan idéz elő olyan szituációt, amelyben a nézői interaktivitás (kreativitás) határfoka megnő. Az intenzitást kiváltó ok: a rosszullét pillanata után végbemenő cselekvésfolyamok. Ezt jelöltük  $b_m$ -mel, ahol az  $m$  olyan szituációkat jelöl, amelyek nem képezték tudatosan a rendezés tárgyát: például az én nézői észleletem során olyan interakciót váltott ki az akció, hogy a nézőteret elhagyva mentőt szerettem volna hívni. Az  $m$  potenciálisan az a szituáció is lehet, ahol a nézőtérrel valaki vizet nyújt a színésznőnek.

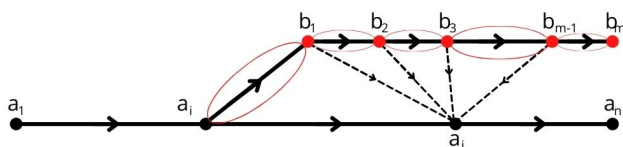
Az előadás a rendezés tervei szerint halad, a néző passzívan figyel a sötétített nézőtéren a színészek játékát. Tiszta szcenikus folyamatokat lát, totális játékot. Majd elér-

kezvén a rosszullét momentumához ( $a_i$ ) a játék megváltozik. A változás alatt azt értem, hogy a korábbi játék intenciójához, formájához képest eltérés észlelhető. Az eltéréshez kötném a kottei kiemelés és következmény fogalmakat. Kotte valós életfolyamatokból vezeti le a szcenikus folyamatokat a kiemelések és következmények együttesével. Az eleve szcenikus folyamatokban (rendezés) a kiemelés és a következmény olyan hatása jön létre, amely eldönthetetlené teszi a két keret (valós és fiktív) szilárdságát, és inkább hasonlít egy valós életfolyamathoz, mint szcenikushoz. A totális játékban – a néző néz, a színész színészkedik – a néző zavart konstatál, és kilép abból a nézői játékból, hogy passzívan figyel a színpadi történéseket. Annyira megváltozik a színpadi játék struktúrája, illetve a nézők és aktorok interakciója, hogy kiemeltnek hatnak a szcenikus folyamaton belüli cselekvések. Ugyanakkor a cselekvések nyújtotta akciók veszélyessége is nő (testi épség), amely a következményben kiváltott nézői interaktivitást is fokozza. Azért válunk le a totális játékról, mert a színpadi reprezentáció életfolyamatait élethűbbnek tekintjük holmi fikciónál. Az esemény szituációjának felépítése a kiemelésekkel és a mérsékelt következményekkel egyetemben arra a nézői normaszintre kérdez rá, hogy az esemény kínálta fiktív életfolyamat(ok) a kogníció (nézői) hevében a valós életfolyamat(ok) tapasztalata felől közelítődnek.

A rosszullét ábrázolásakor kibontakozó cselekvésekben a színésznő játéka a korábban látottakhoz viszonyítva aluljátszottá válik, így viselkedése gesztusok útján kiemelődik. Sőt partneréhez, az apa alakjához képest is megváltozik, aki kimért deklamált-sággal mond monológot, kifordulva a nézőtér irányába. Amikor víz, szövegpéldány és fejhallgató iktatódik az akciófolyamatba (befut az ügyelő), akkor tárgyi attribútumok emelik ki a rosszullétet. A gesztus, hogy a hangtechnikusoknak is kiintenek, a hely (tér) által is kiemelik a játékot. Persze mindez csak illúzió, ahogyan Peiszisztratosz bevonu-

<sup>31</sup> Uo.

lása sebekkel és az ál-istennővel, de a kiemelések és a mérsékelt következmény (rosszul-lét/infarktusz) oly mértékben érzékenyítik a nézői észleletet, hogy a befogadó elbizonytalanodik és morálisan reagál az ábrázoltakra, élethűnek vélt ábrázolást lát. A két kritérium (kiemelés, következmény) összjátéka olyan szituáció(ka)t hoz létre ( $b_1, b_2, b_3 \dots b_m$ ,  $m$  a szituációk száma), ahol a szituáció eseményszerűsége lép fel: a nézők körében az interaktivitást ösztönzi. Továbbra is érvényes az az állítás, hogy a színészek próbálják visszaterelni a kilengéseket (eseményszerű szituációk) a halál szituációjához ( $a_j$ ), de a bizonytalanság miatt a játék folyamatszerűsége tárgyiasul. Tehát az  $a_i$ -ből kiinduló rosszul-lét olyan szituációkat szülhet, ahol a megrendezett szituációk ( $a_1, a_2, a_3 \dots a_n$ ,  $n$  a szituációk száma) halmazába beékelődnek eseményszerű szituációk ( $b_1, b_2, b_3 \dots b_m$ ,  $m$  a szituációk száma), amelyek nem megrendezettek. A lineárisan futó folyamatban észlelt radikális változások folyamata jelöli magát a bizonytalanságot, a nézői interakciót és az esemény jellegű szituációt (lásd 1.2.1. ábra, ahol a piros pontok és a bekarikázott egységek az eseményszerű szituáció(ka)t jelölik).



1.2.1. ábra

Az  $a_i$  szituációban a kiemelések és a mérsékelt következmények hatásmechanizmusa megzavarja a néző totális játékban betöltött szerepét: hogy passzívan részt vesz az előadáson. Ez a leválási metódus (kilépés a játékból) megteremti a bizonytalanságot, ahol a néző a színpad és saját valósága között oszcillál: képtelen dönteni a színpadi fikció tényleges fikcionalitását illetően. Olyannyira élethűnek véli a színpadi folyamatot, hogy azt valós életfolyamatokhoz hasonlítja. Amikor valós életfolyamatként interpretálja a színpadi reprezentációt, akkor pontosan az a

folyamat játszódik le, amelyet Kotte terminológiája is ábrázol: hogy a néző életfolyamatnak hiszi az illúziót. Peiszisztratosz példájából kiindulva a tömeg élethűnek tételezi a csalást, a művit és ezért interakcióba lép. Ettől függetlenül a folyamat továbbra is színpadi marad a *Lorenzaccióban*, hiszen a kiemelések és a mérsékelt következmények összjátéka nem áll le, csak a néző észleletében történik változás a színpadi reprezentációt, a fikció élethűségét illetően, ahol a színpadi akció mérsékelt következményét a totális játékon kívül interpretáljuk. Az oszcilláció teremti meg az eseményszerű szituációt, és így juthatunk el a  $b_1, b_2, b_3 \dots b_m$  szituációkig ( $m$  a szituációk száma).

Mindez csak lehetséges elemzési séma arra, hogy leírással társuljon a *Lorenzaccio* előadásban tapasztalt radikális bizonytalanság. A hangsúly továbbra is a bizonytalanságon, eldönthetetlenségen marad, mivel a cselekvések folyamata továbbra is ábrázol, színpadi folyamatokat bontakoztat ki. Az eldönthetetlen szituációban, hogy élethű vagy sem, fiktív vagy valós, az interakciók szintjén észlelhető érdemi változás, mivel eseményszerű. Így „nem kevesebb forog kockán, mint a néző önmeghatározásának alapfeltétele: az a bizonyosság és biztonság, amellyel a nézőséget társadalmilag problémátlan viselkedésmódként kezeljük”<sup>32</sup> A megfordított kottei kritériumrendszerben a kiemelések és következmények fokozhatják azt a nézői attitűdbeli viselkedést, hogy a színpadi eseményekre fikcióként (esztétikumként) vagy valóságként (tehát például morálisan) reagáljon. A folyamat mindig színpadi marad, függetlenül a totális játék lecsatlakozásától, mert a (művész)színházi diszpozíció eleve keretezi a játékot.

<sup>32</sup> Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. BEREZ ZSUZSA, KRICSFALUSI BEATRIX, SCHEIN GÁBOR (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 121.

## Bibliográfia

- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Fordította MÁTHÉ Klára. Szeged: Universum Kiadó, 1990.
- KISS Gabriella. „»Fiatalok színháza« (első rész). Historiográfiai és dráma- illetve projektpedagógiai gondolatok a Szegedi Egyetemi Színpad *Petőfi-rockjáról*”. *Drámapedagógiai magazin* 66, 1. sz. (2020), 18–20.
- KOLTAI Tamás. *Árnyék és képzelet. Színházi írások*. Budapest: Osiris Kiadó, 1999.
- KOTTE, Andreas. *Bevezetés a színháztudományba*. Fordította BERTA Erzsébet, KOTTE, Edit. Budapest: Balassi Kiadó, 2015.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Posztdramatikus színház*. Fordította BERCZ Zsuzsa, KRICSFALUSI Beatrix, SCHEIN Gábor. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A tragédia születése, avagy görögség és pesszimizmus*. Fordította KERTÉSZ Imre. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1986.
- PIAGET, Jean. *Szimbólumképzés a gyermekkorban. Utánzás, játék és álom; A kép ábrázolása*. Fordította MÉREI Ferenc. Budapest: Gondolat Kiadó, 1978.

## In memoriam Kilián István

PINTÉR MÁRTA ZSUZSANNA

Első éves egyetemista voltam, amikor a régi magyar irodalom évfolyamelőadáson Tarnai Andor felírta a táblára a következő félévben választható speciálkollégiumokat. Az 5-6 felajánlott lehetőség között volt egy, amelynek a címe *A magyar iskolai színjátszás* volt. Ezt választottam, mert az előző évben készítettem egy nyertes OKTV dolgozatot Esztergom dualizmus-kori színházi életéről, és azt gondoltam, ez is olyan színházi téma lesz, mint ami annyira megtetszett a régi plakátokat, korabeli újsághíreket, színész-életrajzokat olvasva. Már az első héten kiderült, hogy nem egészen erről lesz szó: plakátok helyett színlapokat, drámaprogramokat, újságcikkek helyett kéziratos háztörténeteket, évkönyveket kell majd olvasni, a drámaírók életrajzát pedig csak akkor tudom megírni, ha előzőleg – elsőként – összegyűjtöm a róluk szóló adatokat. De az órát tartó tanár, Kilián István, annyira közvetlen és barátságos volt, olyan lelkesen beszélt a levéltári kutatásról (amit már magam is megtapasztaltam az esztergomi Bibliothecában, ahová a történelemtanárom ajánlásával juthattam be harmadikos gimnazistaként), és az iskolai színjátszás világáról, hogy ott maradtam. Akik annak a szemináriumnak a hallgatói voltunk, mind azt éreztük, hogy valami fontos dologhoz kezdünk hozzá, amikor az alig egy éve alakult Régi Magyar Drámakutató csoport tagjai lehetünk. Tanár úr már az első héttől kollégaként kezel minket: azonnal feladatokat kaptunk (én pl. a ferences iskolai színjátszás történetének megírását), amelyeket aztán hétről hétre átbeszéltünk. Nagyon alapos filológiai munkát várt el tőlünk, ahogy magától is: csodáltuk, ahogy a (nekünk) olvashatatlan írású magyar (de legfő-

képpen latin) szöveget elolvassa, átírja, lefordítja. Hamar kiderült, hogy milyen keveset tudunk a liturgiáról, a régi magyar vallássosságról, az egyházi műfajokról, de tőle mindezt könnyen meg lehetett tanulni. Csak később, amikor már évek óta együtt dolgoztunk, akkor mesélte el, hogy az egri ciszterci gimnázium diákjaként, egy szegény vasutas-családból érkezve (bár a felmenői között apai ágon egri kanonok és városi szenátor is volt), komolyan elgondolkozott a papi pálya lehetőségén, azon, hogy nagyon szeretett és tisztelt tanárai tudós pap-tanári életpályáját válassza maga is. A történelem azonban közbeszólt: a gimnáziumot 1949-ben államosították, így az utolsó két évet Zircen és Budapesten végezte, itt érettségizett (titokban) 1951-ben, ezután a MÁV-nál dolgozott, amíg le nem érettségizhetett újra, hogy egyetemre járhasson, latin-történelem-magyar szakra. Néha mesélt arról, mennyire szeretett ministrálni, a kutatóútjainkon is úgy kellett igazítani a programot, hogy elmehessen a szentmisére, és személyesen is megtapasztaltuk, hogy mélyen hívő, keresztény ember. Talán ez sugárzott ránk már az első órákon is. A második félévre ketten maradtunk a tanítványok közül Czibula Katalin, de a kézirattári kutatásnak, a felkészülésnek meglett az eredménye: első díjat nyertünk az Országos Diákköri Konferencián a dolgozatunkkal, és már az első közös év végén, májusban elvitt minket a tanár úr egy igazi kutatóútra. (Ezt az első utat még számtalan hasonló követte a Felvidékre, Erdélybe, a Partiumba). A Trabantjával mentünk el Csehszlovákiába, Túróc-szentmártonba, a Matica Slovenska nagy könyvtárába, majd onnan Pozsonyba, az egyetem magyar tanszékére. Május volt, nálunk



ragyogó napsütés, de a Tátra aljában esett a hó, majd megfagyunk a könnyű kabátban, de a kutatás izgalmas volt, s az ott talált dokumentumokat még az egyetemi doktori disszertációmban is fel tudtam használni. Pozsonyban előadást tartottunk az ottani magyar szakos hallgatóknak a „kutatási eredményeinkből”, este pedig egy borozóba mentünk el, Csanda Sándorral, a tanszék vezetőjével. Talán akkor hallottam őt először énekelni, akkor láttam először vidáman borozgatni – akik voltak az elmúlt 11 egri drámatörténeti konferencia valamelyikén, pontosan tudják, hogy a feltétel nélküli elfogadás, a vendégszeretet, a jókedv soha nem hiányzott a mi búcsúvacsoráinkról, amelyeken minden vendégnek (még a külföldieknek is) megtanította a *Mestereknek mestere* című középkori katekizmus énekét. (A tiszteletére kiadott kötetnek is ez lett az egyik alcíme, immár rá vonatkoztatva).<sup>1</sup> A szemináriumon újabb és újabb hallgatók csatlakoztak, hogy sajtó alá rendezzenek egy-egy 18. századi drámaszöveget, megcsináljanak egy-egy motívum- vagy forráskutatást, s bár később már nem foglalkoztak a témával, nem tudták kivonni magukat a Tanár úr hatása alól. Így volt ez az ELTE Tanárképző Főiskolai Karán is, ahol hamarosan a Magyar Irodalom Tanszék vezetője lett, vagy a Pázmányon és a Miskolci Egyetemen, ahová az egyetem megalapításakor a magyar tanszék és a magyar szak megszervezésére, indítására kapott meghívást. A miskolci kapcsolat nem volt véletlen: mielőtt az Irodalomtudományi Intézetbe került volna 1979-ben, majdnem 10 évig volt a Földes Ferenc Gimnázium közkedvelt tanára, majd a Hermann Ottó Múzeum muzeológusa. Számtalan szakdolgozat, doktori disszertáció, tanulmány készült a vezetésével, amikor a 80. születésnapját ünnepeltük a Pe-

tőfi Irodalmi Múzeumban, akkor látszott igazán, milyen sok hálás tanítványa van. Mindenkét számon tartott, segített: ajánlással, jó szóval, lektorálással, szakmai tanáccsal. Közben újabb és újabb tudományos fokozatot szerzett, sorra jelentek meg a szövegkiadásai a minorita, a piarista és a ferences iskoladrámák köréből, és a monográfiái is megkerülhetetlenek lettek a kutatók számára – ugyanaz a szerény, önironikus, életszerető, folyton derűt árasztó ember maradt. Sok kutatóúton jártunk együtt, de a legemlékezetesebb az 1990 nyarán tett közös utunk. Sepsiszentgyörgyön voltunk egy Mikes Kelemen emlékkonferencián hárman, Varga Imrével, a kutatócsoport másik alapítójával, alig néhány hónappal a Ceaușescu-rezim bukása után. Csodálatos volt maga az utazás is, végre szabadon mehettünk Erdélybe, jó volt látni a székely emberek örömét is. A délutáni szekciónak hamarabb vége lett, Tanár úr megkérte a vendéglátónkat, hogy vigyen át minket autójával Csíksomlyóra, hogy én, aki a szakdolgozatomat és a disszertációm is a csíksomlyói színházból írtam, végre megláthassam a kolostort és a templomot, benne a csodatévő Madonna-szoborral. Ő már korábban, a 60-as években járt ott, és úgy tudta, hogy minden kéziratos anyag megsemmisült. Amikor bekopogtattunk, Márk József atya, a kolostor könyvtárosa nyitott ajtót. Tanár úr azonnal megtalálta vele a közös hangot, és azt kérte, hadd nézzük meg a könyvtárat, bár tudja, hogy nem találunk ott semmit, hiszen a csíksomlyói passióskötet régen elveszett. József atya kinyitott egy szekrényt, és kezünkbe adta a több mint 1300 oldalas, barna bőrkötésű kéziratot: ezt keresik? Ahogy kiderült, még 1980-ban, a Mária-szobor talapzatának a javításakor bukkantak rá az elveszettnek hitt anyagra, amit minden hírverés nélkül jól elzártak egy szekrénybe, így vészelte át a nehéz éveket. Tudományos pályám egyik legszebb pillanata volt ez, azonnal tollat kértünk, papírt, elkezdtük összeírni az anyagot, lázasan jegyzeteltünk, alig akartuk elhinni, hogy mindez

<sup>1</sup> *Szín – játék – költészet. Tanulmányok a nyolcvanéves Kilián István tiszteletére*, szerk. CZIBULA Katalin, DEMETER Júlia, PINTÉR Márta Zsuzsanna (Budapest – Nagyvárad: Partium Kiadó – Protea – reciti, 2013), 448. p.

valóság. Ezután még sokszor mentünk Csíksomlyóra, volt, hogy csak kettesben, volt, hogy négyen-ötten is, amíg le nem fotóztuk, nem rendszereztük az összes kéziratos drámaszöveget (összesen nyolcvanegyet). A csíksomlyói nyomtatványok között is kincsre bukkantunk: egy nyomtatott kötet üresen maradt oldalaira másolta be egy ismeretlen bosnyák ferences a kaj-horvát nyelvjárás első irodalmi szövegét, egy 1626-ból való devóciós passiójátékot, benne szép Mária-siralommal. A legszebb utunk mégis az volt, amikor már a *Ferences iskoladrámák* első kötetével érkeztünk Kolozsvárra és Csíksomlyóra (a Hargitán volt a szállásunk, decemberben), hogy bemutassuk a munkánk eredményét a csíksomlyói szerzeteseknek és a város közönségének.

Amikor a Tanár úr szemináriumán az első kéziratos csíksomlyói passiójátékkal találkoztam, (valamikor a második világháború idején került a Petőfi Irodalmi Múzeumba), elcsodálkoztam a benne lévő ördög-jelenetek humorán, a Mária-siralom költőiségén. Éppen akkor jelent meg Kilián Istvánnak egy tanulmánya a Mária-siralmakról az *Új Írás* hasábjain, ez volt az első írás, amit olvastam tőle.

A halála előtt egy évvel átküldte egy kézsülő kötete anyagát: az erdélyi iskolai színjátszás történetét szeretne volna megjelentetni, ezért összeszedte azokat a tanulmányokat, amelyek ehhez a témához kötődtek. Meglepetésemre, a kötetben ott volt ennek a régi tanulmánynak egy átdolgozott, kibővített változata is, amely még sehol sem jelent meg. A tanulmányból jól látható, hogy ennek a témának a kutatása (saját Mária-tisztelete okán is) egész életén végig kísérte, s a most közreadott szövegből talán azok is megismerhetik az élőszó közvetlenségét, idéző stílusát, személyességét, elhivatottságát, empátiáját és őszinte hitét, akiknek nem volt szerencséje személyesen is ismerni őt...

## Régi magyar Mária-siralmak

KILIÁN ISTVÁN

Mindenekelőtt két alapvető fogalommal kell tisztában lennünk ahhoz, hogy a Mária-siralmak funkcióját, történetét megérthessük.<sup>1</sup> Legelőször tisztáznunk kell a szekvenca (sequentia) fogalmát. Jelentése könnyen meghatározható, de nehezen érthető, szó szerint: „következők” vagy érthetőbben: „az utána következő részek”, azaz a szentmise szertartásában a szentleckét követő részek. Közismert, hogy a II. vatikáni zsinat előtti liturgiában a szentleckét a jobb oldalon, a szent evangéliumot az oltár bal oldalán olvasta fel a pap. Azt hiszem, azzal is tisztában van mindenki, hogy a két könyv közül, amelyben a szent olvasmányok voltak, azaz a lecke és az evangéliumok, az egyházi liturgiában mindig a legnagyobb tiszteletet az utóbbi, azaz az evangéliumos könyv kapta meg. Ez a katolikus egyház tanítása szerint a könyvek könyve, az Istent és Jézus Krisztust is szimbolizálja. S minthogy a könyvet az oltár bal, azaz lecke oldaláról a jobb, azaz az evangéliumi oldalra kellett átvinni, ezt a cselekményt a lehető legnagyobb tiszteletadásal végezte el a pap és az asszisztencia vagy a pap és a ministráns. Az ortodox, azaz Aranyház Szent János kialakította liturgiában mind a mai napig megmaradt ennek a tiszteletadásnak a lehető leglátványosabb és a legméltóságtelegesebb módja: a szentmisét celebráló ortodox papság ünnepi körmenetben viszi át a misekönyvet az oltár bal oldaláról, a leckeoldalról a jobb oldalára, azaz az evangélium oldalára.

Ilyenkor megszólalnak a csengők, olykor még a harangok is, s a papság tömjénfüst áldozatával is megadja a könyvnek a teljes tiszteletet. Asszisztenciás szentmisében a nyugati liturgiában is megmaradt az evangéliumos könyv tömjénfüstölése. A római liturgiában ekkor az ünnepnek megfelelő verset énekeltek a papok, vagy a hívek maguk is, azaz ez következett vagy következik a szentlecke után. A szentmisének ezt a részét, amit sequentianak nevezünk, a graduale és a versus allelujaticus töltötte ki.<sup>1</sup> A graduale recitált zsoltárrészlet vagy allelujás versus. A pap ezt csendesen olvasta fel, a chorus vagy az előénekesek pedig ugyanezt az oltár lépcsőjén állva hangosan énekeltek. S ezután következett még az ünnep gondolatát tükröző himnusz, a sequentia.<sup>2</sup> Babits Mihály szerint a középkori egyháznak legalább négyezer sequentiája volt, s mára ebből a római misekönyvben már csak néhány maradt meg: a húsvét hetében elmondott *Victimae Paschali*, a pünkösd napján és nyolcadában énekel *Veni Sancte Spiritus*, az úrnapi *Lauda, Sion, Salvatorem*, a gyászmisében megmaradt *Dies irae, dies illa*, valamint a Fájdalmas anya ünnepén elmondott *Stabat mater dolorosa* kezdetű himnusz. Minket természetesen a *Stabat Mater* sequentia érdekel.

A másik kérdés, amivel feltétlenül tisztában kell lennünk, az az európai dráma kialakulása, azaz a műfaj történetének első néhány lépése. Nálunk is, mint valamennyi nyugati országban, vagy mint a klasszikus antik-

<sup>1</sup> Az írás első változata megjelent: KILIÁN István, „Magyar Mária-siralmak”, *Új Írás* 1981/4. (április) 3–17.

<sup>2</sup> RAJECZKY Benjamin, *Mi a gregorián?* (Budapest: Zenemű Kiadó 1981), 138–144. DOBSZAY László, *A gregorián ének kézikönyve*, (Budapest: Editio Musica. 1993), 324–327.

vitásban, az egyházi liturgia dramatikus. A pap és a hívek párbeszédes formában dicsérik Istent. A rózsafüzért mind a mai napig a hívek és a pap dialógusban mondják, de párbeszédes a többfajta litánia, amelyben a megszólítást a pap mondja: pl. *Mária, a béke királynője*, s a hívek válaszolják: *Könyörögj értünk*. Az egyházi év folyamán az egyház Jézus életére, szenvedésére és kereszthalálára valamint feltámadására emlékezik.

A középkorban, sőt még jóval a könyvnyomtatás feltalálása után is a hívek csak nagyon kevésbé ismerhették a bibliát, amelyhez nem is lehetett hozzájutni. Szinte bizonyos, hogy a lelkesítő tevékenységet folytató papság sem jutott minden esetben hozzá. Ezért érthető, hogy bizonyos bibliai szövegeket a papnövédeknek memorizálniuk kellett, a szorgalmasabbak a fontosabb, a perikópában is használatos, főleg a vasárnapokon olvasható részeket le is másolták, s a liturgiát ezekből a privát másolatokból végezhették.

A papi prédikáció természetesen hosszabb volt, mint manapság, olykor negyven, ötven percig is tartott. Megint csak természetesen, hogy a hosszan előadott bibliai történetek vagy erkölcsi tételek a híveket elfárasztották. Bizonyos bibliai történetek bemutatására a liturgia eszközeit használták fel, s így alakult ki Európa-szerte a liturgikus dráma. Magyarországon a XI. századi Hartwick győri püspök *agendájából* került elő a *Tractus stellae*, azaz a *Csillagjáték*, amit vízkereszt napján liturgikus keretek között adtak elő.<sup>3</sup> Ugyanebben a liturgikus kézikönyvben található az *Officium sepulchri*, azaz a húsvéti li-

turgikus dráma, más néven *Quem queritis*-játék.<sup>4</sup> A pap Jézus feltámadását egyes szám első személyben jelenti be mind a mai napig így: *Resurrexi*, azaz Feltámadtam.

A szemléltetésnek a legegyszerűbb és a legkivihetőbb módja volt a dramatikus módszer, azaz bizonyos prédikáció-részeket párbeszédben írt meg, a párbeszédes bibliai eseményeket pedig eredeti formában adatta elő a pap. S így a prédikáció maradandó élményt nyújthatott a híveknek, még a művelteknek is és a kevésbé tanultaknak is.

Akik valaha is láttunk misztérium játékot, bizonyára érezték annak újjáformáló, szándékunkat megváltoztató hatását. Ez a különleges emberi érzés azonban csak azokban jelent belső erőt, akik hisznek a misztérium által feltárt titokban.

Pályafutásom során nagyon sok régi magyar drámakézirattal volt alkalmam szembesülni, s közöttük természetesen olyannal is, amelynek a tárgya Jézus Krisztus kínszenvedése és kereszthalála volt. Kétségtelen, hogy ezek a drámák komoly formában hatottak rám. De nemcsak ezek, hanem azok is, amelyek tárgyukat a bibliából vették, s ezt a témát nagyszerű stílusban, kiváló dramaturgiai eszközök igénybevételével tudták bemutatni. Természetesen tudtam és tudok jóízűen nevetni a hajdani iskolai színpadokon előadott komédiákon vagy bohózatokon is.

Kardos Tibor az 1960-ban megjelent *Régi Magyar Drámai Emlékek* című kötetben az első drámai emlékek között drámaként közli az *Ómagyar Mária-siralom*.<sup>5</sup> Ezen annak idején minden szakértő megrökönyödött, hiszen a drámai műfajban írt mű legjellegzetesebb ismertető jegye a szereplőkre kiosztott párbeszéd. Az *Ómagyar Mária-siralomban* csak egyetlen személy, Mária mondja el végtelen fájdalmát, s eközben hol a közönség felé fordulva beszél, hol Fiához, Jézushoz közeledve szólal meg, hol a Halálhoz intéz kér-

<sup>3</sup> *Régi Magyar Drámai Emlékek I.*, szerk. KARDOS Tibor, DÖMÖTÖR Tekla (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960) 257–261. (A továbbiakban RMDE I.) *A magyar zene történetéből*; szerk. SZABOLCSI Bence, BARTHA Dénes (Akadémiai Kiadó: Budapest, 1955), (*Zenetudományi tanulmányok*) 11–12. VÍZKELETY András „*Világ világa, virágnak virága...*”, [*Ómagyar Mária-siralom*] (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1986)

<sup>4</sup> RMDE I. 1960. 242–256.

<sup>5</sup> *Planctus Beatae Mariae Virginis* [*Ómagyar Mária siralom*] RMDE I. 1960. 275–285.

dést, hol a fia életben hagyását kéri:

„Végy, halál, Engemet,  
Egyetlenem éljen,  
Maradjon uracskám,  
Kit világ féljen!”

Kardos Tibor a legrégebb és a legszebb Mária-siralmat monodrámának tartja,<sup>6</sup> s a harmincas évek magyar színházának egyik neves rendezője, Hont Ferenc pedig nemcsak Mária színpadi mozgásáról, a megszólítottak jelenlétéről beszél, hanem Mária kéztartásáról, gesztusairól is határozott véleményt formál meg.<sup>7</sup> Mária második legfontosabb kérése:

„Kegyelmezzetek fiamnak,  
Ne légyen kegyelem magomnak,  
Avagy halál kinjával,  
Anyát ézes fiával  
Egyembelü öljétek!”<sup>8</sup>

Hadd haljon meg ő a fia helyett, s minthogy ez nem lehetséges, ő maga is meghalasson Fiával együtt. Az alább felsorolt Mária siralmakban ezek a kérések többször is elhangzanak, s Krisztus szava erre mindig a *nem*. Bevallom, nem hiszek az Ómagyar Mária-siralom monodrámái jellegében. Kétségtelen, hogy a balladák homálya, szaggatottsága, a tragédiák legmélyebb emberi érzéseinek ötvözete teszi tartóssá és megrendítővé ezt a nagyon régi éneket. Az is kétségtelen, hogy monodramatikus formában is elő lehet adni. Erre azonban a siralom keletkezése idejében senki nem gondolt, egyszerűen azért nem, mert ez a szöveg vagy a liturgiában hangzott el dallammal együtt, (bár akkor a szertartásban a latin nyelv uralkodott), vagy ami még

valószínűbb, egy latinul nem tudó női szerzetesközösségben pontosan akkor énekelték az előénekesek,<sup>9</sup> amikor a pap épp ennek a latin szövegét csendben recitálta a szentlecke után. Akkor a női kórus gyönyörű gregorián dallamon énekelt el magyarul a jól ismert Ómagyar Mária-siralmat.<sup>10</sup>

A legrégebb és legszebb Mária-siralom értékét az adja, hogy a legmélyesegesebb emberi fájdalmakat tudta és tudja évszázadokon át közvetíteni. Ebben a sajátos műfajú költeményben nem az égi anya panaszkodik isteni gyermeke igaztalan halála miatt, hanem egy földi asszony sírja el mindannyiunk szeme láttára, füle hallatára, minden fiát elvesztő földi asszony égig érő keserveit.

#### *A devóciós drámák siralmai*

A pap és a hívek a Jézus kínszenvedésével és halálával kapcsolatos eseményeket olykor a lehető legszűkszavúbb, a bibliai szöveghez teljesen hű dialógusban adják elő. A karácsonyi jászolállítás szokása egyszerű néma szertartás volt, legfeljebb a hívek karácsonyi énekei tehették hangossá a szertartás után. S ebben a néma liturgiában, amely előtt vagy után karácsonyi dallamok töltötték be a templomot, mindenki arra a legszentebb pillanatra gondolt, amikor az emberiség megváltója szegény gyermekként világra jött, s nem volt hely számára máshol csak az istállóban. Fekvőhelyül szülei, Mária és József a szalmával kibélelt jászolt találták számára.

A szent asszonyok szentsír látogatását a liturgia a lehető legkevesebb szóval fejezte ki. S ezt a néhány szót ismétlik a feltámadás emlékeztetőjéül a sírhoz illatszerekkel igyekvő asszonyok. S ez a szűkszavúság fejezi ki a valóságot: *Nincs itt* – mondja a sírhelyet őrző

<sup>6</sup> RMDE I. 1960. 77–82, 275–285.

<sup>7</sup> HONT Ferenc, *Az eltűnt magyar színháték* (Budapest: Officina Kiadó, 1940), 133–137.

<sup>8</sup> VÍZKELETY, „Világ...”, Tagadja a dramatikus eredetet: MARTINKÓ András, *Az Ómagyar Mária-siralom hazai és európai tükörben*. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988)

<sup>9</sup> MEZEY László, *Irodalmi anyanyelvűségünk kezdetei az Árpádkor végén* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955), MEZEY László „Leuveni jegyzetek az Ómagyar Mária siralomról”, *Irodalomtörténet* 1971/2. 356–370.

<sup>10</sup> SZABOLCSI, *A magyar...* 11–12.

angyal, aki a sír bejáratánál fogadja az aszszonyokat, – *feltámadt*.

Ezek mellett a némajátékok vagy nagyon szűkszavú, dialogizált ceremóniák mellett már a középkorban kialakult az úgynevezett *devóciós dráma* vagy másként *dramatikus prédikáció*. A műfaj elnevezéséről a lényegyet fentebb már elmondottam. A papi prédikáció egyetlen célja az áhítatkeltés volt, Jézus születésének, életének, kínszenvedésének, halálának és feltámadásának, a bibliai események felsorolásának, történetek tökéletes teljes értékű átélése az igazi célja. Ennek fokozása kedvéért a pap szavát jelenetekkel, élőképekkel, énekbetétekkel színesítette. Az idők folyamán a jelenetek egyre inkább előtérbe kerültek, s a pap lassan-lassan az előadott események narrátorává vált, s már csak néhány szóval mondta el az összekötő szöveget.

Laskai Osvát latinul írt dramatikus prédikációjában Mária és Jézus emberi voltát hangsúlyozza.

Ebben a mélységes emberi fájdalomban, az ezt érzékeltető szövegben csak elvétve fedezhető fel a teológiában képzett szerző tanító szándéka. Nem hitbéli ismereteket akar tehát Laskai közvetíteni, hanem az igaz emberi fájdalom iránt akarja az emberekben az együttérzést felkelteni. A kereszten függő, már halott fiúhoz a földi édesanya szól zokogva:

„Ó Fiam, ó én Fiam! ...Mi történik itt, hogy én ma nem tudok segíteni ekkora szükségben? Ó, kedves Fiam, milyen szűk halotti ágyat választottál! Ó dicsőség királya, hol van a fejedalja, hol a lepel? Miért nem akartál meghalni az Anya karjában, mint mások gyermekei? Ó, kedves Fiú, miért nem tekintesz a kesergő Anyára vérző szemekkel? Miért nem szólsz a te Anyádhoz...? Vajon nem én szültelek-e téged?... Vajon nem te szoktál édességgel szólni Anyáddal gyermekséged idején és annak utána is? Szólj most Anyádhoz, akit ugyan-

azon a kereszten ugyanazok a szegek gyötörnek, mint téged, Fiam!”<sup>11</sup>

Majd Jézust halála után leveszik a keresztről, s Mária ölébe veszi halott fia merev testét. Van-e ennél nagyobb fájdalom? S az édesanya ajkán újból zokog a szó:

„Ó, én Jézusomnak szentséges lábai, akik a tenger hátán jártatok...! Miért sebezttetek meg ennyire? Ó, dicsőség Királya, miért fekszel hanyatt előttem, a te Anyád előtt, tövissel koronázva, igen meggyötörve és lemeztelenítve? Ó, kedves Fiam, te születésedtől kezdve szegénységben éltél, és íme, most odáig jutottál, hogy nincs hely, ahol fejed lehajtanád! Ó, te lelkek szeretője! Ó, szent szegénység szeretője, bizony, mezítelenül látlak téged, aki tarka ruhákkal öltözteted a világot.”<sup>12</sup>

Az első magyar Mária-siralom egy-egy gondolata tér vissza Laskai latinul fogalmazott, 15. századvégi passiójában. Nincs ebben a siralomban egyetlen kegyes szólam sem, nincs benne szakrális hang, csak a legtermészetesebb, emberi, anyai érzés sír fel a ferences barát soraiban.

A későbbi Mária-siralom kódexeink dramatikus prédikációiban maradt ránk, s valamennyi tökéletes asszonyi érzésvilágot fejez ki. Mária óvná, mentené fiát, hogy az igazságtalan ítéletet ne hajtsák végre rajta. A ferences család nőtagjai számára készült 1506-ban az úgynevezett Winkler-kódex, amely evangéliumi szövegeket, különféle imákat és elmélkedéseket tartalmaz. Devóciós passióját, valamint az imént idézett magyarra fordított Mária-siralom szövegét legfeljebb néhány év, esetleg évtized választja el egymástól. Összeállítói valószínűleg ismerték Laskai munkáját vagy ugyanabból a forrásból merítették, hisz a két szövegben ismétlődnek a

<sup>11</sup> RMDE I. 1960. 365.

<sup>12</sup> RMDE I. 1960. 367.

gondolatok. A Winkler-kódex szenvedéstörténete azonban már magyar nyelven született.

A fájdalmas anyja ebben a darabban is testi szépségének elvesztését siratja, s ez is mélységesen mély emberi vonás: az édesanya a méhéből született gyermeket minden korban a legszebbnek látja, s ennek tartja Mária is Jézust:

„Óh, én szerető fiam, én tégedet ez velágra adalak minden emberfiainak felette szépségesben. Mast kedég latom szent orcadat, ki vala szép piros szinnel meg ekesülven, halalos sargaval meg hervadotnak lennie, és ki vala mindennél szebb, immár látom mindenneknél éktelembnek lennie. ... Es ime a szentseges kezek... latom, hogy a vas szegekkel által verven tartatnak. Es ime az szentseges sziv,... immár egyebet nem tud, hanem csak halálnak keserűségét. Es imé a szentseges labak, kiknek a tenger rajta jarvan hatat vete, immar latom, hogy ezeket is az kemén vas szegek birjak. Valyon mikeppen szenvedhet anyai sziv ennyi sebeket ő fian latnia, hogy ő szive meg nem hasad.”<sup>13</sup>

De nemcsak Laskai gondolatai ismétlődnek ebben a siralomban, hanem az Ómagyar Mária-siralom ismeretlen szerzőjéé is:

„Világnak világa  
Virágnak virága!  
Keservesen kízzatol  
Vas szegekkel veretel.”

Máriában ismét csak felébred a gondolat, bárcsak édes fiával együtt halhatna meg:

„Azért immar, ergalmazo fiam, mongyad akar csak azt, hogy haljak meg te veled. Mert nekem nalad nekül elnem halal,

és te veled meghalnom elet. Ó, szerető fiam, mit halgac, mire nekem nem szolasz? Nemde jól tudodé, hogy én teged én szüvemnek alatta hordoztalak és nagy szegenségbe neveltelek, szorgalmatossaggal őriztelek, nagy edesden szolgaltalak és szüvem szerént szerettelek? Immar kedég a keserűség én erőmet el vötte és labamon imar állanom nem hagy.”<sup>14</sup>

Az előbbi szövegnél alig néhány évvel későbbi a Weszprémi-kódex Mária-siralma. Ez is a ferences apácák számára készült magyar nyelven a 16. század legelején. A kódex nagypénteki, dramatikus prédikációjából megtudjuk, hogy még az utolsó vacsora előtt, talán Betániában Jézus maga közli Máriával, édesanyjával, hogy neki nemsokára meg kell halnia. *A keges Anya ...ekkor be menven az ő ... Fianak czellaczkaiban...* – prédikálja a pap –, s ott Jézus elbúcsúzik Máriától, aki azonnal sírva fakad, és esengve rebegi el kéréseit egy csokorban:

„Ezek a Szűz Anyának kérései: Hallván ezt a tiszteletes Anya kezde ezeket ő tőle kérnie. Elsöt, hogy más képpen valtanaia meg eh világot, ne az ő halálával, mert Istentől ez egyebkeppen is meg lehet. Másodikát ezt kére, hogy ha meg akarna halni, ne lenne ilien rettenetösen. Harmadikat, hogy ha illien szörnyü halalt akarna szenvedni, tehat ő es halna meg ugyan vele, avagy lenne érzekenység nekül akarón.”<sup>15</sup>

A Fájdalmas Édesanya három kérése együttesen a magyar irodalomban talán itt fogalmazódik meg első alkalommal: azaz ne halálával váltsa meg szent Fia az emberiséget, s ha ez nem lehetséges, hadd haljon meg ő, Mária helyette, s ha ez sem lenne lehetséges, hadd haljon meg ő, Mária is édes Fiával

<sup>13</sup> RMDE I. 1960. 393–394.

<sup>14</sup> RMDE I. 1960. 394.

<sup>15</sup> RMDE I. 1960. 403.

együtt. E kérések közül kettőt már az *Ómagyar Mária-siralomból* ismerünk, megfogalmazódik azonban itt egy újabb kérés is, ha ez a harmadik kérés sem lehetséges, akkor legalább Jézus halála kínzatos és fájdalom nélkül történjék, s talán ebben a kérésben rejtőzik még egy gondolat: Jézus halála ne okozzon elviselhetetlen fájdalmat a Szűz Anyának sem. Mennyire természetesek ezek az anyai kérések, s amennyire természetesebbek, annyira lehetetlen is megvalósításuk. Ha semmi más, ez a négy kérés is mutatja, hogy Mária fájdalma mélységesen mély emberi fájdalom, s ezt elviselni neki is éppen olyan nehéz, mint bármelyik másik édesanyának. Mária keserűségében ott zokog a ki nem mondott, ki nem mondható szó, amelyre eddig csak az Ómagyar Mária-siralom latin mintájában találtam példát: *crucior dolore*, azaz keresztre feszítettem a fájdalomtól. A teológus vagy egyáltalán a Mária fájdalmát tökéletesen átérző ember az agg Simeon egykori jövendölését csak így tudja magyarázni. S csak ezután szakad ki Mária lelkéből a leghatározottabb fájdalom:

„O, ki dragalatos Fiutól fosztatom meg! En edes Istenöm! Immar minden életömet sirasokba es keserüségömben kel el költenem! Eh, mai napon mindön örömem keserüségre fordula! O, en Istenöm, ki agygya ennekem a könyhullattasnak kut fejet, hogy ejel es nappal sirassam az en lölkemnek keserüségét?”<sup>16</sup>

Az Érsekújvári-kódex dramatikus prédikációja valójában kiválik a sorból. Azok a passiók, amelyeket eddig ismerttünk, Assisi Szent Ferenc magyarországi női követői számára készültek. A 16. század első harmadának végén (1529-31) keletkezett Érsekújvári-kódex szent szövegeit a Nyulak szigeti domonkos apácák számára másolta Sövényházi Márta. Az ebben a kódexben található

passió már szinte teljesen Mária szenvedésévé fordítja Jézus kínjait, Mária mellékszereplőből főszereplővé lépett elő. Nyilvánvaló, hogy ez a változtatás a magyarországi Mária-kultusz terjedésének is nagyszerű bizonyítéka, de annak is, hogy a prédikáció szerzetesnők számára készült.

A legfájdalmasabb pillanatban a megsiratott fiú holttestét leveszik a keresztről, s a zokogó anya ölébe helyezik, aki csak sír és sír és sír:

„Oh, ennekem, keserves Anyának, ki ily jo Fiutul el válék! Hova hagyod arva Anyadat?... imar tüled el kel valnom, nincs mit tennem... en edes fiam, megyek imar. Es hova legyenek? Mert te valal az en vigassagom. Es csak te valal eletem, fiam.... te valal az en lelkenek edessege, es az en szívemnek gyekere. Fiam,...ne hagy el engemet! Had halyak meg te veled, Fiam, hogy ne valjam el tüled...? Jaj, ennekem, en edes, fiam, mert immar tüled el kell valnom...”<sup>17</sup>

Az Érsekújvári-kódex Mária-panaszaiban újból visszatérnek az Ómagyar Mária-siralom egyes motívumai. A zsidók elleni természetes vád ebben is megjelenik, mint legrégebbi és legszebb műfaji előzményében:

„Zsidó, mit téssz  
Törvényelen,  
Mert Fiam  
Bűntelen hal?  
Fogva, huzogatva,  
Öklelve, kötve  
Ölöd.”

#### *A misztériumdrámák Mária – siralmai*

Csíksomlyó ferences zárdája a misztériumjátékszáz igen gazdag hagyományát teremtette meg a 18. században. Az itt működő ferences iskola diákjai 1723 óta minden esz-

<sup>16</sup> RMDE I. 1960. 404–405.

<sup>17</sup> RMDE I. 1960. 421.



tendőben színre vittek egy-egy iskoladrámát, legtöbbször nagyhéten vagy nagypénteken Jézus szenvedéstörténetét. Ez a halhatatlanul nagy mennyiségű történeti passió-misztérium a 19–20. század fordulóján még a kutatók rendelkezésre állt. A hatalmas, több mint hatszázötven teljes íves kéziratos könyv a második világháború idején elveszett, a kegytemplom takarításakor azonban 1980-ban váratlanul előkerült, s ma már a szakemberek kutathatják, közölhetik a szövegeit.<sup>18</sup>

Néhány szenvedéstörténeti dráma cselekményelemeinek ószövetségi előképei is megjelentek a színpadon, máskor csak maga az újszövetségi eseménysor készítette bűnbánatra a híveket. Az 1729-es, előképekkel tarkított szenvedéstörténet előadása során Mária így búcsúzott el nagyon szeretett fiától:

„En szerelmes Fiam, immár hova legyek,  
Szorogantásimmal mely felé siessek?  
Tudom, ez Világon, hogy helyet nem lelek,  
Nem tudom az utan, szegény mit reméljek.  
[...]

Ki aggya azt nékem, hogy meghallyjak veled?  
Élnem e' világon mi haszna kivüled,  
Ah, ha még lehetne, hogy a' te kereszted  
Lenne kőzős velem, s minden szenvedésed?

Meg bocsás, én Fiam, hogy ha eletedbe  
Ugy mint igaz anyád, nem jártam tisztelenben,  
Jo gondot te reád gyermekségemben  
Hogy ha nem viseltem, bocsás meg mindenben!

Egyebet nem kérek én dajkaságomért,  
Hanem hogy a te nagy irgalmasságodért  
Könyörgök előtted a' te országodért,  
Onnan ki ne rekezd Anyád szegény ügyét.

Anyai Aldásom, fiam, adom reád,  
Az mennyei Atyád, kérem, vigyázzon rád,  
Mennyei Angyalok vigyázzanak reád,  
Anyádnak áldása ezzel szálljon reád!”<sup>19</sup>

Potyó Bonaventúra 1739. március 27-én, nagypénteken előadott stációs misztérium-játékában is megjelent a síró, zokogó Mária, aki Jézus holttestének sírba helyezésekor rebegte el végtelen nagy fájalmát:

„Jaj, hogy kel meg valnom szerelmes fiamtól,  
Hogy kel el távoznom ezen koporsótól?  
Hogy felejtkezhetem az en Kristusomról,  
Mennyekből adatott drága Jézusomról?

Mikor eszemben jut keserves halála,  
Hét hegyes tör szívem annyiszor meg járja,  
Szivemnek, lelkemnek indul nagy fájalma,  
Belső reszeimnek öregbedik kínnya.

<sup>18</sup> PINTÉR Márta Zsuzsanna, *Ferences iskolai színjátás a XVIII. században* (Budapest: Argumentum, 1993), 113–132.; MEDGYESY S. Norbert, *A csíksomlyói ferences misztérium-drámák forrásai, művelődés- és lelkiségtörténeti háttere.* (Pázmány Péter Katolikus Egyetem BTK – Magyarok Nagyasszonya Ferences Rendtartomány, Piliscsaba–Budapest: 2009).

<sup>19</sup> *Nap, Hold és Csillagok velem zokogjatok. Csíksomlyói passiójátékok a 18. századból*, szerk. DEMETER Júlia, (Budapest: Argumentum, 2003), 115. Kritikai kiadása: *Ferences iskoladrámák. I., Csíksomlyói passiójátékok 1721–1739.* szerk., sajtó alá rendezte, DEMETER Júlia, KILIÁN István, PINTÉR Márta Zsuzsanna (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2009), 504–505. (RMDE XVIII. 6/1.)

Ki adgya én nékem, hogy itten meg haljak,  
Szent Fiammal együtt koporsóban száljak,  
Hideg tetememmel mindenkor maradgyak,  
En szerelmesemtől soha meg ne valjak?

Jaj, fogjatok, kerlek, többet nem szolgáltok,  
Szivemet, lelkemet el fogtak bánatok!  
Mindgyárt el ajulok, jaj, hamar fogjatok,  
S a földre esem, ha meg nem tartotok!”<sup>20</sup>

A rendező nem is késik nagyon gyorsan utasításában megjegyezni ez után a siralomszöveg után az alábbiakat: „Itt Mária Magdolna és Jakab Máriája tartják a már-már összecsukló Boldogságos Szüzet, s megtartják mindaddig, amíg az Angyal és a Bűnös így beszélnek, mint láttuk.”

Nyilván a csíksomlyói ferencesek hatására, a mintegy 50 kilométerrel távolabb fekvő Kézdivásárhelyen a minorita iskolában is előadtak passiójátékot. Eddigi adataink szerint csak kétszer, s az egyik Bene Demeter nevéhez fűződik, a másik Juhász Máté szerzeménye. Rendkívül tanulságos Benének a kézirat címlapjára írt megjegyzése: *praedicavi frater Demetrius Bene* („Prédikáltam én, fr. Bene Demeter”). A Miskolcon előkerült darabhoz nincs szereposztás, de elképzelhető, hogy Krisztus szerepét maga a praedicator, Bene Demeter játszotta el. A darab előadására csak Bene kézdivásárhelyi tartózkodásának éveiben kerülhetett sor.

<sup>20</sup> *Nap, Hold és Csillagok velem zokogjatok. Csíksomlyói passiójátékok a 18. századból*, szerk. DEMETER Júlia, (Budapest: Argumentum, 2003), 205. Kritikai kiadása: *Ferences iskoladrámák. I., Csíksomlyói passiójátékok 1721–1739*. Szerk., sajtó alá rendezte, DEMETER Júlia, KILIÁN István, PINTÉR Márta Zsuzsanna. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2009) 928–929. (RMDE XVIII. 6/1.)

Bene Demeter kézdivásárhely-kantai minorita paptanár volt, aki 1715-ben született a Kézdivásárhelyhez közel eső Osdolán. 1747 táján került a kantai minorita iskolába tanítani. Nagypénteki dramatizált passiójának kéziratát a Borsod megyei Állami Levéltár őrzi. Passiójátékát Csíksomlyón másolta a ferences szerző által készített eredetiből. Életútjának Miskolc után következő állomásai: Nagyenyed, Nyírbátor, majd Szilágysomlyó voltak. Kantán, Kézdivásárhely tőzsomszéd-ságában halt meg 1762-ben.<sup>21</sup>

Bene misztériumjátékában Mária háromszor esedezik Fiához. Először azt kéri, hogy az emberiséget ne saját halálával, hanem másként váltsa meg, másodsorban azért könyörög, hogy ha már mindenképpen meg kell halnia, olyan halálnemet válasszon, amelyet elszenvedve fia vére ne áztassa e földet. Harmadik kérése pedig az, hogy ha csak halála árán válthatja meg a világot, legalább vele együtt halhasson meg. Mária itt nem szemtanúja Fia ártatlan szenvedésének, szenvedő társa is. A bethániai jelenet után már csak a kereszt tövében állva találkozik megfeszített fiával, siralmát az akkor bizonyára közismert „Jaj, nagy kedven tartott” című katolikus népének dallamára énekelte:

„Oh, én Fiam Jesus, méhem szent magzattya,  
Jaj, hogy menél a halálra  
Szomoruságomra!

Oh, drága szülöttem, jaj, kinek vétettél,  
Hogy keresztre feszítettél,  
Szörnyü kint szenvedél?

[...]

<sup>21</sup> KILIÁN István, *A minorita színjáték a XVIII. században. Elmélet és gyakorlat*. (Budapest: Argumentum, 1992), 222–223.

Jaj, hogy látlak téged most illy nagy véresen,  
Csúful függesz Kereszteden,  
Nevetnek igyeden!

Jaj, jaj, immár nékem, keserves Anyának,  
Terhe nyom szomorúságnak,  
Szivbéli bánatnak!

Hova fordullyak már? Nincs vigasztalásom.  
Gyászban borult ékes napom,  
Mint tenger bánatom.

Vignak immár senki éngemet ne híjon,  
Hanem szomorunak mondgyon  
És én velem sirjon!

Oh, mindenek, a' kik világ után jártok,  
Fájdalmimat vizsgáljátok,  
Hasonlot nem láttok!

Ezerszer mert inkább kívánok meg halni,  
Szent fiammal temettetni,  
Mint világban élni."<sup>22</sup>

Mária siralmát a bűneiből megtért Mária Magdolna keservei követik úgy, mint a Winkler-kódex dramatikus prédikációjában. Itt is Mária Magdolna veszi sorba a halott Jézus *ártatlan testét, kegyelemmel néző édes szemeit, drága, szent füleit, kedves, édes száját*. Bene a terjedelmesnek ítélt Mária-siralmat kettéosztotta, s az egyik szövegrészt Mária Magdolna szájába adta.

Az 1759-ben előadott csíksomlyói misztérium szerzőjét nem ismerjük, tudjuk azonban, hogy a diákok tanára ekkor Frenk Elek volt, ő tanította ugyanis ebben az esztendőben a darabot színre vivő grammatistákat. A három felvonásos passióban nagyon kis szerep jut Máriának, aki az utolsó vacsora után találkozik fiával épp akkor, amikor Jézus

megjósolja Péternek, hogy háromszor fogja megtagadni. Ekkor lép a színre Mária, s most már Jézus neki is bevallja, hogy hamarosan meg kell halnia. Ebben a darabban is, miként Bene Demeter drámájában, Mária háromszor kérleli fiát. Először azért könyörög, ne halálával váltsa meg az emberiséget, másodszor azért eseng, hogy valamiféle könnyebb halálnemet válasszon, harmadik kérése az édesanya legemőbb kívánsága: csak sejtteni lehet, mi volt Mária harmadik kérése. Az ismeretlen kompilátor, talán maga a rendező, itt árulja el, hogy darabját valaki mástól kölcsönözte, ugyanis minden biztonnyal kihagyott egy teljes versszakot, amely a tulajdonképpeni kérést tartalmazta. Sejthető azonban, hogy a harmadik kérés ugyanaz, amit már a korábbi játékokban találhattunk: Mária fiával együtt szeretne meghalni. Jézus pedig megköszöni anyjának neveltetését, miatta viselt sok-sok fájdalmát. S Mária ekkor a hozzá legközelebb álló Judásra bízta Jézust. Az áruló apostol gúnyos, sejtelmes szavai, vagy a színen megjelenő ördög nevéte jelzi azt, amiről az utóbbi szereplő is szól, a gyermekien naiv Mária fiát a legrosszabbra bízta: *Kecskét választanak káposztás kertésznek*. S miután az édesanya fia sorsát elintéztnek hitte, akkor kezd sírni:

„Jaj már hova legyek, fájdalomnak anyja?  
Valjon merre mennyek siralom Leannya?  
En arva fejemnek ki leszen gyamola,  
Keserves lelkiemnek meg vigasztaloja?  
[...]  
Jaj, nem fordulhatok én immár öröme,  
Mert a fájdalomnak élles, hegyes tőre  
Egészen énnem a szívemre mene.  
[...]  
Oh, én édes fiam, immár hova légyek?  
Vigasztalást, nincsen sohult, kitől végyek.  
Szomorúságomban mely felé siessek?  
Nem tudom, mert nincsen már, a kit remélyek!”<sup>23</sup>

<sup>22</sup> *Minorita iskoladrámák*, szerk., kiad. KILIÁN István, (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989). 125–168. (RMDE XVIII.2)

<sup>23</sup> Kritikai kiadása: *Ferences iskoladrámák. III., Csíksomlyói passiójátékok 1751–1762.* szerk.

A most tárgyalt csíksomlyói Mária-siralom egy részletét egy másik kéziratban is megtaláltuk. A Petőfi Irodalmi Múzeumban őrzött variáns azonban terjedelmesebben engedi siránkozni Máriát, aki még ott, a Koponyák hegyén is elzokogja fájalmát:

„Jaj, nagy kedven tartott, szerelmes  
szülöttem,  
Ki nélkül már ez világon holtig árva  
löttem!  
Oh, én szerencsétlen s keseredet Anya!  
Válik é  
Szent Fiam testét, ki ölömbe adgya?

Rendely segítségét, oh, édes Istenem,  
Hogy szülöttemnek szent testét innen  
kivihessem!  
Vaj ha volna, a ki Pilátushoz menne,  
Szent testnek le vételére engedelmet  
kérne!”

Ekkor Mária a rendezői utasítás szerint leül a kereszt tövébe, s annak fáját csókolgatja. Majd újból hozzákezd a síráshoz:

„Ültem árnyékában, kit kívántam, annak,  
Gyümölcse nem édes, hanem keserű  
torkomnak.  
Sírjatok én velem, jó Asszony barátim,  
Ez világban kik tугyátok az én árvasá-  
gim!”<sup>24</sup>

---

DEMETER Júlia, PINTÉR Márta Zsuzsanna, sajtó alá rendezte, DEMETER Júlia, MEDGYESY S. Norbert, PINTÉR Márta Zsuzsanna, KÓVÁRI Réka (zene), MISKEI Antal (latin szöveg) (Budapest: Balassi Kiadó, 2021), 554. (RMDE XVIII. 6/3.)

<sup>24</sup> PINTÉR Márta Zsuzsanna, „Az *Inductio de passione Christi* című csíksomlyói iskoladráma” in *Írók és művek a XVII–XVIII. században*, szerk: HARGITTAY Emil, LANCSÁK Gabriella, (Budapest: ELTE, 1984), 182–183. Kritikai kiadása: *Ferences iskoladrámák. II., Csíksomlyói passiójátékok 1740–1750.* szerk. DEMETER Júlia, PINTÉR Márta Zsuzsanna, sajtó alá ren-

S az asszonytársak közül Mária Magdolna kezd el Jézus anyjával együtt zokogni, akár csak Bene Demeter misztériumjátékában.<sup>25</sup>

A minorita Juhász Máté passiójátékát 1761-ben szülővárosa, Jászapáti költségén jelentette meg. Juhász Máté 1706-ban született Jászapátiban. Valószínűleg Egerben lépett a minorita rendbe, 1734-től két tanéven át tanított Nyírbátorban, innen házfőnöknek Nagybányára vitték, onnan pedig Miskolcra került tanítani. Mint házikáplán halt meg Nagypeléken. Irodalmi, tudományos tevékenységét egyetlen könyve jelzi, ebben azonban nagybányai házfőnöksége idején különböző műfajú műveit jelentette meg: különféle ünnepekre szóló köszöntő verseit, halotti versét gróf Károlyi Sándor halálára, valamint egy házi orvosságokról szóló „tanulmányát”. Nagypénteki misztériuma párhuzamos jelenetek sora. Egy-egy bibliai történet, az úgynevezett prefiguráció, ószövetségi előkép áll a szenvedéstörténet jelenetei előtt. S mint-hogy a kor egyházi műveltségű embere ekkor jelképekben, szimbólumokban, élőképekben, a költészet legsajátosabb eszköztárában élte meg egyéni és közösségi hitelményét, ezért valamennyi közül ez a misztériumdráma tükrözi legtökéletesebben a barokk misztikumot, az egyre terjedő, virágzó rekatolicizmus lángoló hitvilágát.

Juhász Máté misztériumdrámája esztétikai tekintetben is igen sokat nyújt, s ezért, úgy gondolom, hogy az ebben található Mária-siralom is a legértékesebb. Drámájában a már korábban említett Jézus, Mária, valamint Péter és Júdás négyes tragédiája mellé járul János és Mária Magdolna személyes

---

dezte, DEMETER Júlia, MEDGYESY S. Norbert, PINTÉR Márta Zsuzsanna, KÓVÁRI Réka (zene), MISKEI Antal ( latin szöveg). (Budapest: Balassi Kiadó, 2021) 554. (RMDE XVIII. 6/2.)

<sup>25</sup> MEDGYESY S Norbert, *A csíksomlyói Mária siralom elő és utóélete* in *Czuczor Gergely Bencés Gimnázium Évkönyve 1996–1997.* (Győr, 1997), 88–122.

tragédiája is. A Jézus halála miatt tragédiát hordozók köre a 18. századra teljesen kiterebélyesedett, mintha a szerző, illetőleg a szerzők ezzel is jelezni akarták volna, hogy a misztériumjáték nézőinek is, minden jelenlővőnek át kell élnie a fájdalmas kínszenvedést, mert Jézus kínszenvedése és halála mindannyiunk személyes tragédiája is. Mária, Péter, János, Mária Magdolna és Júdás siralmi ebben a misztériumban már énekelt betétek. S minthogy a siralmak és a siratók száma megszorodott, Máriának a siralmára már sokkal kevesebb hely jut a drámában. Ő ugyanis nem kíséri végig fiát a fájdalmak útján, csak egy pillanatra jelenik meg, ez az idő azonban elegendő arra, hogy szinte himnikus szárnyalású költemény hagyja el Juhász Máté tolla nyomán az édesanya ajkát:

„Oh, fiam, méhembem kit gyengén hordoztam,  
Melegtől s hidegtől híven oltalmaztam,  
A fuvó szélről házamba bé hoztam,  
Szörnyű vérben s fagyban már a tested láttam.

Szíved szenvedése a tenger mélysége,  
E nép dühössége kövek keménysége,  
Most a napnak fénye az éjj setétsége,  
S keserves kinnyaid anyád epossége.  
[...]

Oh jaj, a kik láttok, engem meg szánnyatok!  
Angyalok mennyekben, minnyáján sírjátok,  
Nap, Hold és Tsillagok velem zokogjatok,  
Oh, fiam, veled hogy most meg nem halhatok!”

Ezután már csak Jézus holttestének levétele után találkozunk Máriával, aki halott gyermeke testét ölébe veszi. Ekkor szakad ki belőle a legszomorúbb fájdalom:

„Jaj, jaj; gyermekemnek, drága, piros vére,  
Az egész világnak ki lől drága bére,  
Melly rut s melly gyalázat ma Tégedet ére,  
Kiért a lelkehez nagy fájdalom fére!

Jaj, édes szülöttem, mindedig féltélek,  
Mint a két szememet téged őrizélek,  
Kicsiny valál, mikor szaladva vivélek,  
De ugyan hollóknak torkába ejtélek!

Oh, szerelmes fiam, ártatlan bárányom,  
Lelkem szerint való legdrágább aranyom.  
Illy nagy gyötrelmidben ez halál majd elnyom,  
Már mitévő legyek, elmém vetem s hányom.

Bár ápolgathatnám a te szép testedet,  
Megmosogathatnám megkínzott fejedet,  
Felszabadithatnám leszegzet kezedet,  
Es megtörülhetném általvert mellyedet!

Oh, jaj, melly keserves egy árva Anyának  
Ki illy nagy gyötrelmét láttya egy fiának,  
Magát inkább adná keserves halálnak,  
Hogy sem ezt engedné szülött Magzattyának.

Jaj, rebeg a nyelvem, immár nem szólhatok,  
Szívemnek fájdalma miatt nem álhatok,  
Jaj, lelkeim, kérlek, csak hamar fogjatok,  
Akik ez esetet látni fordultatok!<sup>26</sup>

S a siralom végén Mária felszólítja a jelenlővő közönséget, hogy vele együtt énekeljenek el egy keserves éneket.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> *Minorita iskoladrámák*, 259–260. (RMDE XVIII. század 2.)

<sup>27</sup> Kilián István halála előtt néhány nappal jelent meg a Ferences iskoladrámák II. és III. kötete, bennük további, eddig publikálatlan Mária-siralomokkal. *Ferences iskoladrámák II. 1740–1750*, szerk. DEMETER Júlia, PINTÉR Márta Zsuzsanna, s. a. r. DEMETER Júlia, MEDGYESY S. Norbert, PINTÉR Márta Zsuzsanna, KÖVÁRI

Végig tekintettünk néhány régi, magyar Mária-siralmat. Tudnunk kell, hogy a csíksomlyói, rendkívül gazdag obszerváns ferences hagyomány mellett a misztériumjátászás gyakorlattá vált a 18. században a konventuális minoriták iskoláiban is. Erre nemcsak Bene Demeter most előkerült, vagy Juhász Máténak már a 18. században kinyomtatott drámája kiváló példa, hanem a nyírbátori Krucsay oltár is.<sup>28</sup> Fel kell tennünk a kérdést: milyen a kapcsolata a most hallott Mária-siralomnak a legrégebbi és a legszebbel, az Ómagyar Mária-siralommal? Bár kétségtelen, hogy a 14. század eleje és a 16. század közepe között mintegy két és fél évszázad a különbség, mégis a szóhasználatban, stílusfordulatokban, Mária kérdéseiben és kéréseiben fel kell fedeznünk a hagyomány tartós voltát.<sup>1</sup>

Ezért úgy hisszük, hogy ma már nem lehet az Ómagyar Mária-siralomról úgy írni, hogy a hagyományt, amely a 16. század közepétől folyamatosan kimutatható, nem vesszük figyelembe. Az Ómagyar Mária-siralom nem monodrámá, mint ahogyan azt Hont Ferenc és Kardos Tibor állították, hanem szekvencia, azaz a katolikus liturgiában a szentlecke és az evangélium között egykor az előénekesek által énekelt liturgikus dal szövege. Abban igaza van Hont Ferencnek és Kardos Tibornak is, hogy ezt a szekvenciát

elő lehet teátrálisan is adni, mint ahogyan a 18. században a drámai műfajban írt kései Mária-siralom előadása is bizonyíthatóan gyakorlattá vált. A szekvenciát csendes misében a pap olvasta fel latinul, ünnepélyes szentmisében ugyanezt már az előénekesek énekelhették latinul vagy magyarul, majd később valamennyi hívő (természetesen népéneként) anyanyelvünkön.

A legrégebbi és a legszebb Ómagyar Mária-siralom több évszázadra példát adott stílusának, szóhasználatának, szófordulatainak ismétlésére tovább hagyományozására. Ez a stílushagyomány pedig annak köszönhető, hogy a szekvencia szövege előbb csak latinul, később előénekesek vagy a hívek nyelvén magyarul őrizte, mint minden liturgikus szövegnek, imának fordulatait, szóhasználatát, stílusát, költői képeit, s tartalmi sajátosságait. S ahogyan évszázadok alatt a Miatyánk imádság szövege a különböző keresztény felekezetek nyelvén és használatában szinte teljesen azonos formában és tartalomban megőrződött, úgy őrzik a 16. századi dramatikus prédikációk, és a 18. századi passiójátékok Mária-siralmai az egykori szekvenciának, az Ómagyar Mária-siralomnak a textusát.

---

Réka (zene), MISKEI Antal (latin szöveg), (Budapest: Balassi Kiadó, 2021) 887. p. (RMDE 18. sz. 6/2.) – *Ferences iskoladrámák III. 1751-1762*, szerk. DEMETER Júlia, PINTÉR Márta Zsuzsanna, s. a. r. DEMETER Júlia, MEDGYESY S. Norbert, PINTÉR Márta Zsuzsanna, KÓVÁRI Réka (zene), MISKEI Antal (latin szöveg), (Budapest: Balassi Kiadó, 2021), 868. p. (RMDE 18. sz. 6/3.). A további kötetek megjelenését 2022-re és 2023-ra tervezzük.

<sup>28</sup> JAKAB Viktória, KILIÁN István, „A Biblia, a liturgia és a misztériumdráma hatása a nyírbátori Krucsay-oltár mesterére. I–III.” *Rajztanítás*, 1982/4., 15–20; 1982/5., 6–8.; 1982/6., 27–60.

## E számunk szerzői

**ADORJÁN BEÁTA**, dramaturg, műfordító. Tanulmányait a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Teatrológia szakán, majd Drámaírás mesterszakán végezte. Később a Babeş-Bolyai Tudományegyetemen Alkalmazott filozófia szakos MA diplomát szerzett. 2019 óta a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem doktorandusza és óraadó tanársegéde. Kutatási területe az etika és szexualpolitika a színházi alkotófolyamatokban.

**ANTAL-BACSO BORBÁLA**, 2014-ben diplomázott az ELTE magyar alapszakán, kultúratudomány specializációval. 2015-ben elvégezte a Színház- és Filmművészeti Egyetem színházi rendezőasszisztens felsőoktatási szakképzését. Mesterszakos diplomát a Károli Gáspár Református Egyetem színháztudomány szakán szerzett. 2017-ben védte meg szakdolgozatát, amelynek témája a női test kortárs bábszínházi reprezentációja volt. A Budapest Bábszínházban dolgozik.

**BEKŐ-FÓRI ZENKŐ**, színész, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Doktori Iskolájának PhD hallgatója. Kutatási területe az elmúlt ötven év kiemelkedő női alkotói az erdélyi színházművészetben.

**BONCZIDAI DEZSŐ**, az Ariel Gyermekek- és Ifjúsági Színház bábszínésze, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem óraadó tanára. 2021-ben doktorált színháztudományból a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Doktori Iskolájában. Kutatási területe a magyar vásári bábtradíciók, ezen belül a magyar vásári bábjáték története, a Korngut-Kemény család bábos tevékenysége és az erdélyi konvencionális bábszínházi térben előadott vásári bábjátékok.

**CSELLE GABRIELLA**, színháztörténész, 2019-ben végzett a Károli Gáspár Református Egyetem magyar szakán, majd ugyanitt 2021-ben színháztudomány mesterszakon. Kutatásainak fókuszában a cigányság színházi reprezentációja áll.

**DARVAY BOTOND**, színháztörténész. 2019-ben végzett Teatrológia alapszakon a Babeş-Bolyai Tudományegyetemen, majd 2021-ben Színháztudomány mesterszakon a Károli Gáspár Református Egyetemen. Érdeklődésének középpontjában az előadóművész és a befogadó viszonya a terekhez, illetve a scenográfia és a látvány áll.

**DUDÁS ROBERT**, alapszakos diplomáját 2020-ban szerezte az Újvidéki Egyetem szabadkai kihelyezésű Magyar Tannyelvű Tanítóképző Karán. Jelenleg a Szegedi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar alkalmazott irodalomtudomány mesterképzésének végzős hallgatója. Kutatói érdeklődése a vajdasági színháztörténet felé irányul. Szabadkán él.

**GODA MÓNI**, 2015 óta végez kutatásokat a kortárs bábművészet és bábélmélet területén. Az ELTE Esztétika doktori programján szerzett tudományos fokozatot *BÁB-JÁTÉKMŰVÉSZET – A bábélet alakzatai* című disszertációjával. Bábesztétikai írásai és fordításai jelentek meg többek között a *Színház*, az *Art Limes* folyóiratokban és azok online felületén. Lefordította Molnár Gyula tárgyszínházról szóló könyvét, és nyelvi lektorként közreműködött *A dolgok színháza* című, 2019-ben megjelent szöveggyűjtemény magyar kiadásának előkészítésében. Tanulmányai során külföldi bábművészeti profilú kutatóhelyeken is vendégeskedett ösztöndíjasként, többek között a párizsi bábszínház könyv- és médiatárában.

**JÁKFALVI MAGDOLNA**, DSc, színháztörténész, a Színház- és Filmművészeti Egyetem egyetemi tanára. Könyvei a klasszikus és a neo-avantgárd színházi eseményeit elemzik, a magyar realista színház emlékezetét pedig a színházi befogadás kortárs folyamataként mutatják be. A *Theatron* színháztudományi periodika és a *Philther* kutatások egyik alapítója.

**KOCSIS ESZTER**, 2009-ben diplomázott az ELTE filozófia szakán, majd 2010-ben báb-készítői képesítést szerzett a Budapest Báb-színházban, ahol jelenleg is dolgozik báb-készítőként. 2021-ben védte meg az Óbudai Egyetem mechatronikai mérnök szakán az *Animatronikus szerkezetek* című szakdolgozatát.

**KOVÁCS DOMINIK**, drámaíró, az ELTE Irodalomtudományi Doktori Iskolájának elsőéves hallgatója, témavezetője Vitekné dr. Balogh Piroska. Kutatásának középpontjában a reformkori rémdráma-irodalom, illetve Czakó Zsigmond munkássága áll, de emellett szívesen foglalkozik Bródy Sándor színműveivel is.

**KOVÁCS VIKTOR**, drámaíró, az ELTE Irodalomtudományi Doktori Iskolájának elsőéves hallgatója, témavezetője Szilágyi Márton. Fő kutatási területe a reformkori magyar drámairodalom intrikusábrázolása, különös tekintettel a népszínművek, tündérajátékok, illetve Vörösmarty Mihály *Csongor és Tündéjének* alakbemutatói sajátosságaira.

**LÁZÁR HELGA**, a Színház és Filmművészeti Egyetem bábrendező szakán és a Stuttgarter Zenei és Előadóművészeti Főiskola figuraszínház-szakán tanult. 2017-ben diplomázott, azóta Stuttgartban él és rendezőként, tervezőként, előadóként dolgozik Németországban, Magyarországon, valamint Szerbiában. 2018 óta a Színház és Filmművészeti Egyetem oktatója, valamint 2020 óta doktori hallgatója. Kutatásában a figuraszínház definíciós kérdéseivel, illetve annak a bábszín-

házhoz, a performanszhoz és a poszt-dramatikussághoz fűződő viszonyaival foglalkozik.

**MOHAI ALETTA**, a Szegedi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Karán szerezte alapszakos diplomáját 2019-ben. A képzés alatt az Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék színháztörténet szakirányán tanult. Mesterszakos tanulmányait ugyanott folytatta, és a Magyar Irodalmi Tanszék alkalmazott irodalomtudomány szakirányát választva 2021-ben diplomázott Jászay Tamás témavezetésével. Jelenleg a *Tiszatáj* folyóirat szerkesztőségének a tagja. Érdeklődési területe a magyarországi bunyevác kisebbség kultúrája, irodalma, hagyományai. Színikritikákat és recenziókat ír. Jelenleg Szegeden él.

**MUNTAG VINCE**, az ELTE doktorjelöltje, az ELKH Irodalomtudományi Intézetének munkatársa, Bécsy Tamás-díjas színháztörténész. Kutatási területe Molnár Ferenc dramatikus életműve, a dramatikus szöveg általános létmódja és működése a színházi és az irodalmi határfolyamatban. Publikációi, előadáselemzései, kritikái a *Literatúrában*, a *Színházban*, a *Theatronban* jelennek meg.

**P. MÜLLER PÉTER**, irodalom- és színháztörténész, az MTA doktora, a PTE egyetemi tanára, az Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola vezetője. 1999-től 2004-ig az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet igazgatója. Az 1990-91, 1993-94, 2016-17-es tanévekben amerikai egyetemeken vendégprofesszora. Első könyve, *A groteszk dramaturgiája* 1990-ben, a legutóbbi, a *Színház önmagán kívül* 2021-ben jelent meg.

**TÓTH RÉKA ÁGNES**, esztétika, spanyol és színháztudomány szakokat végzett, jelenleg szabadúszó dramaturg és író. Első munkáját az *Akárki hivatása* című bábos moralitásjátékot 2012-ben mutatták be a MU Színházban. Ezt követően több bábéledésben is dolgo-



zott íróként, dramaturgként. *Oázis* című darabjával 2017-ben megnyerte a IV. Bábos Drámaíró versenyt. PhD-dolgozatát 2021-ben védte meg a Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolájában. Versekét 2013 óta publikál folyóiratokban, első élőszínházi drámája pedig tavaly jelent meg a Nyílt Fórum kötetben.